

Bachelorstudiengang:

Germanistik – Kunst/Medien

BACHELOR-ARBEIT

Titel:

**Vermittlungsstrategien der documenta –
Eine exemplarisch-vergleichende Analyse**

vorgelegt von:

Martin-Moritz Uibel

Betreuende Gutachterin:

Prof. Dr. Silke Wenk

Zweite Gutachterin:

Prof. Carmen Mörsch

Oldenburg, 21. Oktober 2007

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Begriffsklärung.....	5
3. Von der d I zur d 4 – Verschiebungen und Umbrüche.....	6
3.1 d I - 1955.....	7
3.2 d 2 - 1959.....	9
3.3 d 3 – 1964.....	10
3.4 d 4 - 1968.....	12
4. Bazon Brock und die Besucherschule.....	13
4.1 Aspekte einer Theorie der Besucherschule.....	15
4.1.1 Ästhetik als Vermittlung.....	16
4.1.2 Ästhetische Differenz.....	17
4.1.3 Urteilsfähigkeit.....	18
4.1.4 Action teaching.....	19
4.2 Die praktische Umsetzung in den Besucherschulen.....	20
4.2.1 d 4: Der Ausstieg aus dem Bilde.....	21
4.2.2 d 5: Der neue Bilderkrieg.....	23
4.2.3 d 6: Die Bedeutungen stecken nicht in den Kunstwerken wie Kekse in einer Schachtel.....	25
5. Kunstvermittlung auf der d I 2.....	26
5.1 Paradigmen.....	27
5.2 Formate.....	28
5.3 Führungen.....	29
5.3.1 Ansätze einer »zeitgemäßen« Kunstvermittlung seit 2000.....	29
5.4 Gespräch mit zwei KunstvermittlerInnen.....	31
6. Differenzen und Überschneidungen.....	39
7. Fazit.....	43
8. Literaturverzeichnis.....	45
8.1 Kataloge.....	45
8.2 Literatur.....	45
8.3 Internet.....	48
8.4 Sonstige Quellen.....	48
9. Anhang.....	49
A Transkript der Pressekonferenz vom 21.11.2006, 11 h, Neue Nationalgalerie, Berlin.....	49
B Transkript des Gesprächs mit zwei KunstvermittlerInnen der d I 2, geführt am 27.07.2007....	55
C Abbildungen.....	63

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Juan Davila: <i>The Arse End of the World</i> , 1994.....	63
Abbildung 2: Gerwald Rockenschaub: <i>Ohne Titel</i> , 2007.....	64
Abbildung 3: Hito Steyerl: <i>Lovely Andrea</i> , 2007; unten: Trisha Brown: <i>Accumulation / Floor of the Forest</i> , 1971.....	64
Abbildung 4: Lin Yinlin: <i>Safely manoevring across Lin He Road</i> , 1995.....	64
Abbildung 5: Katerina Šedá: <i>For Every Dog A Different Master</i> , 2007.....	65

I. Einleitung

Die documenta 12 fand vom 16.06. bis zum 23.09.2007 statt und hob sich aus Sicht der Kunstpädagogik vor allem durch ein Merkmal von den vorherigen Ausstellungen ab: Ihrer Fokussierung auf die Bildungsfunktion der Gegenwartskunst. Das Feuilleton der deutschen Presse nahm diesen Ansatz im Vorfeld wohlwollend zu Kenntnis. „Kunst soll wieder bilden“ stellte beispielsweise am 12.04.07 optimistisch Rauterberg in der Zeit fest (vgl. 2007).

Mich als angehenden Kunstpädagogen hat dieser Ansatz ebenfalls neugierig gemacht: Welche Versuche werden von den Verantwortlichen einer der weltweit wichtigsten Kunstaustellung unternommen, um Menschen die „in ihren Strategien und Konzepten so unberechenbar“ (Baumann 2006, 13) gewordene Gegenwartskunst auf eine zeitgemäße Art und Weise nahe zu bringen? Im Sinne der Auffassung, dass „nur das, was man selbst erfahren hat, [...] glaubhaft weitervermittelt“ (Mandel 1997, 68) werden kann, fußen die folgenden Ausarbeitungen auf meinen eigenen Erfahrung als zweimaliger Besucher der d 12.

Die Betonung des Bildungspotentials der Kunst ist allerdings keine Erfindung der künstlerischen Leitung der d 12. Schon Ende der 1960er Jahre zog dieser Aspekt in Form der so genannten »Besucherschulen« in die documenta ein. Verantwortlich zeichnete damals der Wuppertaler Professor Bazon Brock. Der Leiter der Vermittlung der d 12, Ulrich Schötter, wies in einem Interview darauf hin, dass hinsichtlich der Offenlegung von Methoden der Kunstvermittlung Überschneidungen des aktuellen Konzepts zur »Besucherschule« existieren (vgl. Redaktion der BDK-Mitteilungen 2007, 5). Einen detaillierteren Vergleich beider Ansätze leistet die folgende Ausarbeitung.

Nach einer Klärung des Begriffs der Kunstvermittlung bildet den Beginn der inhaltlichen Betrachtungen ein komprimierter Abriss der Geschichte der documenten 1 bis 4, der deutlich machen soll, welche Entwicklungen der Etablierung der »Besucherschule« vorangegangen sind. Ich werde mich dabei nicht ausschließlich auf Aspekte der Kunstvermittlung beschränken, vielmehr interessieren dabei auch Veränderungen beispielsweise auf organisatorischer Ebene, die meines Erachtens diese Entwicklung begünstigt haben. Ich stütze mich im Wesentlichen auf das in dieser Hinsicht sehr umfassende und ergiebige Werk des documenta-Kenners Harald Kimpel, flankiert von der Materialsammlung des Herausgebers und künstlerischen Leiters der documenta 6 und 7, Manfred Schneckenburger.

Im zweiten inhaltlichen Teil stelle ich die »Besucherschule« sowohl hinsichtlich einiger ihr zugrunde liegenden theoretischen Ansätze als auch ihre Ausarbeitung in die Praxis dar.

Den umfangreichsten Teil meiner Arbeit nimmt daran anschließend das Konzept der Kunstvermittlung auf der d 12 ein. Auch hier interessiert mich die praktische Umsetzung: Ein ausführliches Gespräch mit zwei KunstvermittlerInnen über ihre Arbeit bringt einige kritische Punkte an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis zur Sprache. Den Abschluss bildet der Vergleich der beiden Ansätze.

2. Begriffsklärung

Kunstvermittlung ist ein Teilbereich des weiter gesteckten Feldes der Kulturvermittlung. Es handelt sich um ein recht junges Betätigungsfeld, das sich erst seit den 1970er Jahren etabliert hat und eng verbunden ist mit den gesellschaftlichen Veränderungen und der damit einhergehenden Neubewertung der Position von Kunst Ende der 1960er Jahre. Prinzipiell sind zwei Wirkungsbereiche feststellbar: Erstens in der Vermittlung zwischen künstlerischer Produktion und Rezeption derselben und zweitens im soziokulturellen Kontext der Anregung künstlerischer Laien zu eigenem kulturellen und künstlerischen Schaffen. In beiden Fällen findet die Vermittlung unterschiedlicher Sprach- und Denkebenen statt. Dabei sind die Ideen leitend, entweder einen rezeptiven Zugang zur Kultur zu ermöglichen oder Subjekte dazu zu ermutigen, eigene kulturelle Ausdrucksweisen zu entdecken (vgl. Mandel 2005a).

Kultureller Bildung wird das Potenzial zugeschrieben, nachhaltige Bildungsprozesse zu evozieren¹. Seit den 1990er Jahren wurde Kunst vermehrt zu einem Raum sozialen Austausches und politischer Artikulation. Ziel war ein verstärkter Dialog zwischen Kunst und Öffentlichkeit. (vgl. Rollig 2002, 13)

Mandel schlägt vier zentrale Funktionen von Kulturvermittlung im Verhältnis zur Kunst vor (vgl. Mandel 2002b, 13):

- Im Sinne einer Übersetzungsleistung Zugänge zur Kunst schaffen
- künstlerisch-gestalterische Kompetenz als Erweiterung der individuellen Ausdrucksmöglichkeiten vermitteln
- Vermittlung von kultureller Kompetenz im Sinne von Deutungskompetenz und der Fähigkeit zu kreativem Querdenken
- Nutzbarmachung von Kunst als Katalysator für soziale Problemlösungsprozesse

Die Kunstvermittlung der documenta 12² lässt sich auf alle diese Punkte ein, mit der Einschränkung, dass die künstlerisch-gestalterische Kompetenz lediglich in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zum Thema wird (vgl. Kap. 5.1, S. 28).

1 Angesichts einer immer wieder befürchteten Marginalisierung wird dieses Potenzial in der Kunstpädagogik immer häufiger legitimatorisch angeführt, vgl. beispielhaft Fachverband für Kunstpädagogik 1998 oder Kirchner 2007.

2 Im folgenden kürze ich mit d und der entsprechenden Nummer ab.

Zunächst werde ich aber entlang eines chronologischen Zugangs für die Kunstvermittlung maßgebliche Entwicklungen der ersten vier documenta aufzeigen, die m.E. als Hinleitung zur Besucherschule gelesen werden können.

3. Von der d 1 zur d 4 – Verschiebungen und Umbrüche

Die explizite Bezugnahme des Kurators der d12 Roger M. Buergel auf die 1. documenta von 1955 war eine Auffälligkeit im Vorfeld der d 12. So befand er die als „Ausstellung der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts“ unentitelt Pilotveranstaltung (vgl. Westecker u.a. 1972, Schneckenburger 1983) mal als „Märchen“, das „auf dem bodenlosen Grund der ästhetischen Erfahrung einer posttraumatischen Öffentlichkeit“ fußte (Wulfen 2006, 421) oder als Veranstaltung, die „in einer bankrotten Kultur [...] nicht für Verbindlichkeit und schon gar nicht für Versöhnung“ stand, sondern Werke zeigte, „an denen sich der Blick bricht.“ (Probst 2004, 375) Diese historische Bezugnahme arbeitete er in seinem als Leitartikel zur d 12 lesbaren Aufsatz „Der Ursprung“ im ersten Band der »documenta magazines« detaillierter aus (vgl. Buergel 2007). Die d 1 führte seiner Ansicht nach „ihrem Publikum nicht nur moderne Kunst vor Augen, sondern begründete im postnationalsozialistischen Deutschland Öffentlichkeit“ (ebd., 19). Er heroisiert die Ausstellung zum zivilisatorischen Akt (ebd.)³, an dem sich mit den Worten des damaligen Bundespräsidenten Theodor Heuss „ein zerschlagenes oder gefährdetes Gemeinwesen erholt“ (Stadtmuseum Kassel 1992, 8; zit. n. Buergel 2007, 15). Dieses vehemente Eintreten für die d 1 steht in Opposition zu kritischen Lesarten und Beurteilungen der Ausstellung, deren bekanntester Vertreter Walter Grasskamp konstatierte, das Gegenmittel der documenta gegen die Vorgehensweise des Faschismus, „Kunst in einen politischen Kontext gezwungen“ zu haben, habe darin bestanden, „ihr jeglichen politischen Kontext zu nehmen und diese Entlastung als Befreiung zu verstehen.“ (Grasskamp 1987, 20)

Unstrittig bleibt innerhalb der konträren Auslegungen die Auffassung, dass für die Ausstellung der Gedanke, „einmal die Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihren bedeutendsten Beispielen zu versammeln“ (Kimpel 2002, 14) eine wesentliche Motivation war. Dieser Wunsch basierte dem „Gründungsmythos“ (Kimpel) nach auf dem Empfinden eines „Nachholbedarfes an Informationen und Reflektionen über die Kunst des 20. Jahrhunderts“ (vgl. Schneckenburger 1983, 30).

3 Und verkleinert nebenbei das nationalsozialistische Regime zu einer „selbstmörderische(n) Zerstörungsortie“ (ebd., 27), die innerhalb „dramatischer Dekaden“ (ebd., 16) eines „beispiellosen Staatsverbrechens“ (ebd., 15) zu einer „deutschen Bildungskatastrophe“ (ebd.) führte.

3.1 d 1 - 1955

Für die Erfüllung dieses Anspruchs stand dem Kasseler Kunstprofessor Arnold Bode mit dem Kunsthistoriker Werner Haftmann ein „spiritus rector“ (Schneckenburger 1983, 30) zur Seite, dessen Standardwerk »Malerei des 20. Jahrhunderts« im Jahr vor Eröffnung der ersten documenta – also parallel zu den Vorbereitungsarbeiten der Kunstaussstellung – veröffentlicht wurde. So zeichnete die Struktur der Präsentation im Fridericianum „mit überwältigender Präsenz die Hauptlinien des Buches, seine Perspektiven, Präferenzen [...] nach.“ (Schneckenburger 1983, 14). Sie wurde zu einer Illustration Haftmanns teleologischer These vom „großen Stilentwurf“ (Haftmann 1954, 518) der Nachkriegsmalerei, des von ihm ausgerufenen globalen Sieges des „Großen Abstrakten“ über das „Große Reale“ (vgl. ebd.). Die vorgebliche Revision der Moderne wies allerdings erhebliche Lücken auf, die diese entschärfte und zu einer „Volksausgabe der Moderne“ (Grasskamp 1987 21) werden ließ. In dem Maße, in dem Haftmann seine These von der „bruchlosen Entwicklung der Abstraktion“ (Kimpel 2002, 21) zu bestätigen versuchte, wurden konsequenterweise alle Tendenzen ausgeblendet, die nicht in dieses kunsthistorische Bild passten. Das betraf vor allem jegliche gesellschaftskritischen Ansätze, Design, realistische Tendenzen sowie außereuropäische (exakter: nicht-westeuropäische) Kunst⁴ (vgl. Kimpel 2002, 21-22, Grasskamp 1987 15-17).

Der Kunstkritik konnten diese Lücken nicht entgehen. Moniert wurde u.a. das Fehlen der Werke namhafter Künstler wie beispielsweise Renoir, Corinth, Liebermann, Kolbe, Archipenko, Brancusi, das Ausblenden der französischen und italienischen Realisten und des Surrealismus. Auch die Auslassung der nordischen Länder, Spaniens, Österreichs, Griechenlands und der Türkei – während die USA immerhin mit drei Künstlern vertreten war – rief Unmutsäußerungen hervor. Die jüngere Künstlergeneration war gar nicht vertreten. (vgl. Westecker 1972, 9-12) Etliche Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts fanden so aus programmatischen Gründen keine Berücksichtigung; die vorgeblich kunsthistorische Fundierung der Werkauswahl wurde durch Haftmanns „Behauptung von der Abstraktion als der einzig zeitgemäßen Form von Realismus“ (Kimpel 2002, 22) entscheidend eingengt.

Das große Echo des „Unternehmens“ d 1 gründete aber „nicht nur auf dem, was es ausgestellt, sondern auch darauf, wie es dies getan hat.“ (Kimpel 2002, 7) Diente die Ausstellung Haftmann zur Belegung seiner Theorie, „realisiert Bode hier seine Dauerobsession vom gesellschaftlichen Auftrag künstlerischer Standort-

⁴ Explizit wird diese Ausrichtung im Namen des am 28.04.54 eingetragenen Trägervereins „Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts e.V.“ (vgl. Kimpel 1997, 166), dessen Satzungszweck die „Vorbereitung und Durchführung insbesondere der Ausstellung Abendländische Kunst des 20. Jahrhunderts anlässlich der Bundesgartenschau 1955 in Kassel“ war (ebd.).

bestimmung durch das Mittel der Raumgestaltung.“ (Kimpel 1997, 292) Der Kasseler „Maler, Ausstellungsdesigner, Akademieprofessor [...], Initiator, Visionär, Regisseur, Architekt der documenta bis 1968, ihr schwungvollster, jugendlichster Begleiter“ (Schneckenburger 1983, 10) war der festen Überzeugung, dass Kunst inszeniert werden müsse. Die Essenz seiner Gestaltungsideen fasste er im Terminus „visuelles Begreifen“ zusammen (vgl. Kimpel 1997, 292; Kimpel 2002, 25; Schneckenburger 1983, 12). Basis dieser Idee von Vermittlung war die Auffassung, dass „Kunstwerke nie losgelöst von den Umständen ihrer Rezeption Wirkung entfalten, sondern daß ihnen ihr Bedeutungsgehalt durch Erzeugung angemessener Wahrnehmungsumstände erst entrissen werden muss.“ (Kimpel 1997, 292) Ausgehend von der Annahme, dass ein Kunstwerk niemals sich selbst genug ist, propagierte Bode das Herstellen einer „zweiten Ordnung“⁵ (ebd.) als wesentliches didaktisches Mittel. Sie sollte das Kunstwerk in eine Ordnung einbinden, die „außerhalb seiner selbst liegt, aber auf seine Ausdrucksfähigkeit Einfluß ausübt“ (ebd.). Dieses Hinzufügen von Information sollte nach seinen Vorstellungen nicht mittels Schrifttafeln erfolgen, sondern durch die „Einbettung [...] in einen formalen Kontext, der das Rezeptionsverhalten jenseits der Worte im Sinn einer vom Bildregisseur intendierten Wirkung reguliert.“ (ebd.) Ziel war es also nicht, den Besuchern „einen Umraum rationaler Wissensvermittlung im Sinne einer didaktischen Ausstellung“ zu präsentieren, vielmehr ging es darum, ihn „einem optimierten sensualistischen, intuitiv zu erfahrenden Erlebnis auszusetzen.“ (ebd., 293) Dabei sollte nach Worten von Lemke, Vorsitzender des documenta-Vorgänger-Vereins »Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts«, die „sonst so häufig zu beobachtende Häufung und gegenseitige Beeinträchtigung der Kunstwerke (vermieden werden), ebenso jede Richtung nach Form und Daten“ (ebd., 292).

Dieses Vermittlungsmodell stellte sich entschieden gegen einen intellektuellen, musealen Zugang zur Kunst, gegen die „Erklärbarkeit der Kunst und der Erlernbarkeit ihres Funktionierens über kunstwissenschaftliche Fakten, theoretische Konzepte und didaktische Verfahren.“ (ebd., 293) Dem intellektuellen Verstehen wurde emotionales Begreifen entgegen gesetzt, Kimpel sieht darin eine „Auratisierung des Werkes, die dessen Wirkung unmittelbar und ausschließlich an die temporäre Kontextsituation der Ausstellung bindet.“ (ebd.) Tatsächlich kann man festhalten, dass Bode den Vorgang des Inszenierens als gleichwertig zur Produktion eines Kunstwerkes begriff und diese Tätigkeit prinzipiell für unentbehrlich hielt. Das ausgebrannte Fridericianum kam seinen Ideen insofern entgegen, als es ihm

5 Dieser Begriff entspricht nicht der Kategorie des Beobachtens zweiter Ordnung im Sinne der Systemtheorie, in der damit mögliche Einflüsse auf ein Untersuchungsobjekt durch den Beobachter und den Prozess seiner Beobachtung beschrieben werden.

ermöglichte, „anstatt mit den Kunstwerken auf vorgegebene Raumstrukturen reagieren zu müssen“ (Kimpel 2002, 25), die Bedingungen erst zu schaffen, die sie für ein »visuelles Begreifen« erforderten. Schneckenburger sieht in diesem Ansatz den übergreifenden Anspruch, „das »visuelle Verstehen« durch Inszenierung an die Stelle der Didaktik zu setzen“ (Schneckenburger 1983, 12).

Dieser antirationalistische Ansatz konnte sich konsequenterweise nicht an ein breiteres Publikum richten, dem Zugänge zur modernen Kunst fehlten. In einem Interview der Zeitschrift »Kunst« von 1964 machte Bode diese Beschränkung deutlich, indem er seinen Standpunkt vertrat: „Kunst kann man nicht erklären. Wer nicht visuell begabt ist, wer nicht begreifen kann, wird keinen Zugang finden.“ (Schneckenburger 1983, 70) Hier zeigt sich deutlich sein exklusiver, elitärer Begriff von Kunstvermittlung. Unklar bleibt dabei die dieser Theorie zu Grunde liegende Frage nach der werkimmanenten Bedeutung. Wenn diese erst dem Werk entnommen werden muss, eröffnet sich der Problemkomplex, wer die Autorisierung besitzt, diese Bestimmung durchzuführen. Bode beanspruchte diese Kompetenz autoritär für sich.

Sein Präsentationskonzept beförderte die documenta „an die Spitze der internationalen Entwicklung des Kunstausstellens“ (Kimpel 1997, 297). Die Konventionen der zeitgenössischen Präsentation von Kunst waren noch ganz fixiert auf eine „weitgehende Neutralität der Raumsituation“ (ebd.). Bode dagegen kreierte „eine Alternative zur stilgeschichtlichen Didaktik und geschmacksberuhigten Ästhetik der Museen“ (Schneckenburger 1983, 10-11), die „Dogmen und Konventionen traditioneller Ausstellungs- und Museumspraxis“ (Kimpel 1997, 301) bewusst außer Acht ließ. Wesentliche Techniken waren dabei die „Abschaffung der Wand als Bezugsebene des Kunstwerks, Negierung eines eindeutigen Rückbezuges zugunsten eines mehr-dimensionalen Wirkungsgefüges von Gemälde und Kontext.“ (ebd.) In diesem Erneuerungsgestus sah sich Bode „dem Kunsthistoriker [...] überlegen.“ (Schneckenburger 1983, 11)

3.2 d 2 - 1959

Personell erlebte die d 2 keine wesentlichen Änderungen – das Gespann Haftmann und Bode blieb weiterhin dominierend. Der enorme Erfolg der d 1 brachte allerdings erste Veränderungen auf organisatorischer Ebene mit sich. Neuer Träger wurde die 1958 gegründete documenta GmbH mit der Stadt Kassel als Mehrheitsgesellschafter. Diese Änderung konstituierte zum ersten Mal ein Konfliktpotential, das die folgenden documenten immer wieder wesentlich beeinflusste, denn sie legte die Grundlage für einen Interessenkonflikt

zwischen den Individuen der Ausstellungsleitung, die ihre Arbeit als kreativen Prozeß begreifen (hier ist v.a. Bode gemeint, M. U.)

[...], und den administrativen Finanzierungs- und Kontrollinstanzen, die den Verfahrensweisen der öffentlichen Mittelverwaltung verpflichtet sind. (Kimpel 2002, 28)

Der inhaltliche Schwerpunkt wurde auf die Kunst nach 1945 verlegt. Der damit verbundene Wegfall einer quasi-kunsthistorischen Legitimation, die noch die Werkauswahl der d I bestimmt hatte, machte es erforderlich, Haftmanns Thesen neu zu belegen. Zur Verdeutlichung und Rechtfertigung der Auswahlkriterien wurde ein „historischer Vorspann“ (Kimpel 2002, 31) mit mehreren Abteilungen entwickelt: »Argumente der Kunst des XX. Jahrhunderts«, »Lehrmeister der Kunst des XX. Jahrhunderts« und »Wegbereiter der Skulptur des XX. Jahrhunderts«. Mithilfe exemplarischer Werke der klassischen Moderne sollte erneut Haftmanns Kontinuitätstheorie belegt werden, der „Weg von einer das Sichtbare abbildenden zu einer das Unsichtbare sichtbar machenden Kunst.“ (Kimpel 2002, 31) Bode inszenierte im mittlerweile durch „eine veränderte Aufteilung, eingezogene Zwischengeschosse und zusätzliche Einbauten“ (Kimpel 2002, 32) veränderten Fridericianum die Malerei auf gewohnte Weise, wobei ihn vor allem die durch die Delegation der Bildauswahl für die amerikanischen Künstler an den Leiter des »Museum of Modern Art«, New York zu integrierenden Großformate z.B. Jackson Pollocks vor neue Aufgaben stellten. Wesentliche Änderung auf der Vermittlungsebene stellte das Einbeziehen der Ruinen der Orangerie mit der in ihnen stattfindenden „Entmusealisierung der Skulptur“ (ebd., 35) dar.

3.3 d 3 – 1964

Ab 1961⁶ beteiligte sich das Land Hessen an der documenta GmbH und übernahm fünf der zehn Sitze im Aufsichtsrat der documenta GmbH; der documenta-Rat war mit ebenfalls fünf Personen in beratender Funktion beteiligt (vgl. Kimpel 2002, 41; Schneckenburger 1983, 65). Die Konzeption lag beim 21-köpfigen documenta-Rat, dem neben Fachleuten auch Vertreter der Politik angehörten. Alle Werke wurden von eigens ins Leben gerufenen Fachausschüssen ausgewählt. Diese Machtverschiebung innerhalb der Gremien zu Ungunsten der »eigentlichen« Ausstellungsmacher führte zu vermehrten Machtkämpfen, die vor allem um die Geschäftsführung kreisten. Bode versuchte, „mit Einflußnahme auf diese Position seine eigene Stellung gegenüber der Verwaltungsbürokratie zu verstärken.“ (Kimpel 2002, 42) Diese Auseinandersetzungen waren ein wesentlicher Grund für die Verschiebung der d 3 nach 1964.

Ein letztes Mal dominierten Haftmanns Thesen und Bodes Inszenierungen eine documenta, sahen sich aber zunehmender Kritik ausgesetzt. Legitimationsgrundlage bildete nun eine ahistorische, normative Auswahl auf Grundlage von »Qualität« und »Relevanz«. Im Mittelpunkt standen der Künstler als Individuum

⁶ Kimpel datiert diesen Zeitpunkt im Gegensatz zu Schneckenburger auf 1963.

und sein bedeutendes Werk. Die Widersprüchlichkeit dieser Kriterien spitzte Haftmann in seiner Einführung zum Katalog für Malerei tautologisch zu: „Ihr (der d 3, M. U.) liegt der einfache Leitsatz zugrunde, daß Kunst das ist, was bedeutende Künstler machen.“ (Schneckenburger 1983, 72) Da diese Auswahl lediglich als weitere „Sicherung von Werner Haftmanns brüchig gewordenem Kunstgeschichtsentwurf“ (Kimpel 2002, 43) diene, blieben perspektivische Entwicklungen der Kunst weitgehend außen vor. Stellvertretend sei hier auf die Pop Art verwiesen, die längst „in voller Blüte“ stand (ebd).

Bode forcierte seine Idee des »visuellen Begreifens«, die Präsentation thematisierte sich immer stärker selbst. Er prägte den der documenta bis heute anhaftenden Slogan vom »Museum der 100 Tage«, wobei ihm eine Musealisierung allerdings nach wie vor fern lag. Vielmehr begab er sich weiter auf seine Suche nach dem Mustermuseum, dem „idealen Museum der Gegenwart“ (Kimpel 2002, 45), das er gegen die Verfechter einer seiner Ansicht nach überholten Kunstbegriffs durchzusetzen trachtete. Spektakuläre Ausprägungen dieser Intentionen fanden sich in der Abteilung »Bild und Skulptur im Raum«. Exemplarisch sorgte sein Umgang mit den je 4x4 m messenden »Drei Bilder im Raum« Ernst Wilhelm Nays für Aufsehen, die er „schräg unter die Decke eines eigens dafür gebauten Korridors hängt, um sie als »Dreiklang« in einem Bewegungsablauf schrittweise erlebbar zu machen.“ (Kimpel 2002, 45)⁷ Aus dem Tafelbild wurde ein begehbare Raumbild, eine Inszenierungsform, die Bodes Theorie vom visuellen Begreifen wohl am ehesten entsprach. Ihm ging es um „ein Höchstmaß an physischer Aktivierung der Rezipienten, seine ganzheitliche Involvierung in den Wahrnehmungsvorgang, seine emotionale Ansprache [...] durch eine in sich geschlossene Raumsituation.“ (Kimpel 1997, 330) Darin sieht Kimpel (2002, 48) aber auch den Versuch einer „Revision eines historischen Prozesses, in dessen Verlauf das einstmals an einen Eindeutigen Wirkungsort gebundene Kunstwerk zu einem ortlosen geworden ist.“ Die (Re-)Auratisierung (vgl. Kap. 3.1, S. 8) der Kunst erreichte hier ihren Höhepunkt⁸. Bodes entschiedenes, exemplarisches Vorgehen hatte in der ästhetischen Theoriebildung in Gehlens 1960 veröffentlichter These der Kommentarbedürftigkeit moderner (abstrakter) Kunst (vgl. Gehlen 1965, 162-169) scheinbar einen Verbündeten gefunden. Allerdings bediente Bode dieses behauptete Bedürfnis nicht durch theoretische Informationen, sondern durch „Herbeiführung eines intuitiven

7 Für Aufsehen sorgte u.a. auch Emilio Vedovas »Plurimi die Berlino«, ein „Stückwerk furioser abstrakter Malerei auf unregelmäßigen, zerrissenen Spanplatten, die beidseitig bemalten Elemente mit Eisenscharnieren und Stricken aneinander gefesselt, ineinander verkeilt, in einem völlig geschwärtzten doppelgeschossigen Raumkubus des Fridericianum sperrig gestellt, gelegt, gehängt, von einem Balkon des oberen Stockwerks auch vertikal einsehbar, den Raumeindruck verunklarend und den Betrachterstandpunkt verunsichernd.“ (Kimpel 1997, 331)

8 Ein Aspekt, den man implizit in den seit 1982 zur d 7 aufgenommen Begleitausstellungen in Kasseler Kirchen wiedererkennen kann (vgl. Schwebel 2004).

Zugangs“ (Kimpel 2002, 48). Sein radikales Vorgehen führte zur Polarisierung der Kommentare: „Was die einen als Offenbarung feiern, gilt anderen als mutwilliger »Schabernack«.“ (ebd.) Die Entwicklung dieser „Environments“ (Kimpel 1997, 330) war darüber hinaus Symptom eines fundamentalen Widerspruchs zwischen der theoretischen Grundierung Haftmanns und dem gestalterischen Ehrgeiz Bodes: Ging es Haftmann mit seiner These von der Kunst als das, was bekannte Künstler machen (vgl. Kap 3.3, S. 11) eher um eine Aufrechterhaltung der Hierarchien der Kunst und die Manifestierung der Allgemeingültigkeit abstrakter Kunst, betrieb Bode mit seinen massiven Eingriffen in die Präsentation der Kunstwerke einen frontalen Angriff auf die „Grundfesten einer abendländischen Kulturereignisform“ (Kimpel 1997, 336).

Hinsichtlich der Vermittlungsarbeit verfestigte die d 3 die Idee einer nicht allgemein vermittelbaren Kunst. Haftmanns bereits oben zitierter Einführungstext zum Katalog für Malerei und Skulptur macht das besonders deutlich:

Kunst in diesem Verstande hat keinen Modell- oder Entwurfscharakter, sondern den Charakter des Vor-Wurfs, der weit jenseits zeitgenössischer Verwertbarkeit steht. Sie hat keinerlei pädagogische Absicht, sondern ist das Ergebnis einer unbedingten und beharrlichen Auseinandersetzung eines einzelnen Geistes mit sich und seiner Welt. Sie ist frei von jeder sozialen Bindung, besteht als einzelnes Ereignis ganz für sich und hält sich einzig in ihren eigenen Rängen und im Gespräch mit ihrer eigenen Geschichte. (Schneckenburger 1983, 72)

Diese These des Cheftheoretikers der documenta wurde von den gesellschaftlichen Entwicklungen der folgenden Jahre gründlich überholt.

3.4 d 4 - 1968

Bereits im Vorfeld der d 4 führte in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre eine weitreichende Politisierung aller Lebensbereiche dazu, dass beinahe sämtliche Phänomene des täglichen Lebens hinsichtlich ihrer Relevanz für das soziale Leben kritisch in Frage gestellt wurden. Diese fundamentale Erschütterung erreichte auch die Kunst. Anfang 1968 konnte die Biennale in Venedig nur unter Polizeischutz eröffnet werden, protestierende Studenten erreichten einen Abbruch der Filmfestspiele von Cannes, die Triennale von Mailand wurde besetzt und so ihre Schließung erzwungen (vgl. Kimpel 1997, 2002). Diese äußerliche Unruhe verschärften die Verantwortlichen der d 4, indem sie sich im Zuge der Vorbereitungen intern in eine massive Personalkrise manövrierten: Haftmann hatte 1967 Kassel Richtung Berlin verlassen und wurde dort erster Direktor der Neuen Nationalgalerie⁹. Eine Änderung des Auswahlmodus bewirkte, dass der documenta-Rat auf 24 Personen angewachsen war, sein Personal wurde außerdem stark verjüngt. Zur Ermittlung der teilnehmenden Künstler wurde eine Methode praktiziert, „die

⁹ In der am 21.11.06 auch die documenta-Pressekonferenz zum Thema Bildung stattfand.

als Versuch der Übertragung demokratischer Verfahrensweisen auf den Kulturbetrieb“ (Kimpel 2002, 55) gesehen werden kann: Es wurde kein Künstler aufgenommen, über den nicht zuvor im Plenum aller Beteiligten abgestimmt worden war. Auch Bode musste sich den jeweiligen Majoritäten unterordnen. Gestritten wurde vor allem über die Frage, ob neueren Entwicklungen wie bisher historische, etablierte »Gewährs-Kunst« zur Seite gestellt werden sollte, oder ob eine Beschränkung auf die Kunstproduktion der letzten vier Jahre angebracht war. Letztere Position setzte sich durch. Die vorausgegangenen heftigen Auseinandersetzungen führten u.a im Oktober 1967 zum Rückzug des damaligen Direktors der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Werner Schmalenbach. Er rechtfertigte seinen Entschluss in einem Interview damit, dass die Ausrichtung auf moderne Kunst dazu führe, dass „das Neue an sich zum Kriterium und die Novität zum Qualitätsmerkmal“ gemacht werde und das die Nichtberücksichtigung älterer Kunst zwangsläufig einen „Verlust an künstlerischer Substanz“ mit sich bringe (Schneckenburger 1983, 94). Er wollte folglich nicht gegen das protestieren, was gezeigt wurde, sondern vielmehr gegen das, was nicht gezeigt wurde, wie der Interviewer treffend formulierte (vgl. ebd.), ein Gedanke, der auch in der Besucherschule eine Rolle spielte. Was war die Idee dieser Besucherschule und welche Theorien standen hinter diesem Modell des damaligen Hamburger Professors Bazon Brock?

4. Bazon Brock und die Besucherschule

Befasst man sich mit der Vita Bazon Brocks, ist ein erster überraschender Moment, dass er, obwohl sein Name immer wieder im Kontext von Kunst auftaucht, das Fach in keiner Form jemals studiert hat. Für weitere Irritationen hat Bazon Brock in den letzten Jahrzehnten immer wieder gesorgt. 1936 geboren, von 1945 – 1947 in Dänemark interniert, studierte er von 1957 bis 1964 Germanistik, Philosophie und Politikwissenschaften in Zürich, Hamburg und schließlich in Frankfurt/M. bei Horkheimer, Adorno und Schmid. 1965 bis 1976 lehrte er an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, von 1977 bis 1980 an der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien. 1981 nahm er eine Professur für Ästhetik und Vermittlung an der Bergischen Universität Wuppertal an. Dort wurde er 2001 emeritiert. (vgl. Killy 1998, Schwarzer 2007, Bazon Brock Online-Archiv: Biografie)

Eine seiner ersten Maßnahmen innerhalb der Lehre war 1965 die Einrichtung einer Klasse für Rezeption. Darin ging es nicht darum, Kunst zu produzieren, sondern sie ausschließlich zu betrachten. „Meine Grundannahme war: Was nützen dem Künstler die besten Möglichkeiten sich zu präsentieren, wenn es kein Sensori-

um für die Kriterien von Präsentation gibt.“ (Bainchi 2006, 264) Beispielgebend war das Konzept der Werkkunst-Schule Wien¹⁰, das den Zweck verfolgte, „die Bevölkerung zu befähigen, Industrieprodukte qualitativ zu unterscheiden [...]. Ziel war die Erziehung zur Beurteilung von Waren. Die Leute sollten motiviert werden, von der Industrie hohe Qualität einzufordern.“ (ebd., 265) Produzenten und Konsumenten stehen nach Brocks Auffassung in diesem Konzept in einem „dynamischen Wechselverhältnis“ (ebd.), das er auch in der Kunst wirksam sah. In seinem Beitrag zur Besucherschule im Katalog der d 4 formulierte Brock das Problem, dass zwar

Erhebliches geschehen (ist), um die Bedingungen für eine Erweiterung der Produktion von ästhetischen Gegenständen zu verbessern, [...] hingegen für die Rezeption, das Verstehen, Erfahren, Begreifen und Erwerben der produzierten Gegenstände kaum etwas geschehen ist. (Kat. 4. documenta, S. XX)

Dieses Versäumnis nachzuholen und das Publikum auszubilden wurde ein zentraler Gedanke der Besucherschule.

Mit seinem Gang nach Hamburg gelangte Bazon Brock in einen Personenkreis, der schon für die d 1 bis 3 zum Machtzentrum der Veranstaltung gehörte. Direktor der Hamburger Hochschule für Bildende Künste war 1965 Herbert von Buttlar, der zu den Gründungsmitgliedern des documenta-Vorgänger-Vereins »Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts« gehörte, auf der d 1 als Sekretär fungierte, bei der d 2 Mitglied der Arbeitsausschüsse war und gemeinsam mit Bode und Haftmann dem Ausschuss für Malerei und Skulptur der d 3 angehörte. „Chefideologe“ (Kimpel) Werner Haftmann war seit 1950 ebenfalls Dozent in Hamburg. Die genaueren Umstände von Brocks »Involvierung« sollen hier nicht weiter verfolgt werden. Festzuhalten bleibt, dass die documenta-Macher der d 4 sich durch die Beschränkung des Präsentationszeitraums auf die letzten 4 Jahre und der damit verbundenen Abkehr von der bisherigen, wesentlich von Haftmann getragenen Strategie der Auswahl unter vorgeblich kunsthistorischer Perspektive, in einer massiven Legitimations-Krise befanden, die gelöst werden musste¹¹. Zeitgleich setzte sich – sicherlich auch bedingt durch die im Vorfeld geführten Auseinandersetzungen um die Gegenwartskunst – die Erkenntnis durch, dass das „Einlassen auf die Innovationen visueller, insbesondere aber auch kunsttheoretischer

10 Hier hätte Brock sich auch auf den Deutschen Werkbund beziehen können, in dessen Denkschrift es schon anlässlich der Gründung 1907 zum gleichen Aspekt programmatisch heißt: „Aber es wird auch nötig sein, in dem großen Publikum der Käufer und Abnehmer aufklärend und belehrend zu wirken, um die gute Arbeit immer mehr zur Anerkennung zu bringen.“ (Deutscher Werkbund 2007)

11 Es wäre allerdings laut Kimpel verfehlt, die einsetzenden Aktivitäten der Besucherschule als „Fortsetzung dieser Pläne mit anderen Mitteln“ (Kimpel 1997, 271) anzusehen. Zwar hätten auch die Besucherschulen eine „sinnvolle Aneignung der exponierten Kunstproduktion“ (ebd.) zum Ziel gehabt, dies sei aber nicht mehr unter einem „Konstrukt überzeitlich gemeinter Grundprinzipien“ (ebd.) geschehen, sondern als Ableitung aus den gesellschaftlichen Notwendigkeiten, so Kimpel. Die Kriterien der Unterscheidung wurden so allerdings lediglich aus der Geschichte in die Gegenwart geholt: Die Legitimation dazu blieb weiterhin unhinterfragt.

Art [...] die Kunstrezeption den Charakter von Arbeit annehmen lassen.“ hat (Kimpel 2002, 62). An dieser Stelle lag der Gedanke nahe, Brocks Forderung nach einer Ausbildung des Publikums in die Veranstaltung einzubinden und seiner »Rezeptionsklasse« einen größeren Rahmen zu geben. Welche theoretischen Ansätze waren Basis dieses Modells ?

4.1 Aspekte einer Theorie der Besucherschule

Anlässlich des 70. Geburtstages von Bazon Brock veröffentlichte »Kunstforum International« 2006 ein retrospektives Interview mit dem „Historiker, Dramaturg, Kulturkritiker, Kunstkritiker, Aktionskünstler, Universitätslehrer und »Künstler ohne Werk«.“ (Bianchi 2006, 263) Diese schon breit gefächerte Palette von Brocks Professionen ergänzt Stratmann um weitere Aspekte: „Bazon Brock, der Kultur-Philosoph, [...] Schwätzer¹², [...] Generalist, [...] der Dennoch-Denker“ (1995, 9). Die Bandbreite dieser Zuschreibungen versinnbildlicht die Schwierigkeiten, auf die man bei dem Versuch stößt, Bazon Brocks Werk zu systematisieren. Aus dieser mehrfach gebrochenen Persona ergibt sich ein „zersplittertes Gesamtwerk, dessen Zusammenhang sich allein in der Person des Autors selbst finden lässt.“ (Stratmann 1995, 9) Seine in ihren Thematiken ebenso weit gestreuten Texte ergeben, Brocks Maxime des »Nicht-Werkes« folgend, eine zunächst verwirrende „Unsystematik als Methode“, die Brock vor allem als Reaktion auf die „Haltlosigkeit von Absolutheitsansprüchen“ darstellt, die die Denker selbst wiederum „im eigenen Kopfe verhindern (können), indem sie sich von vornherein als bloße Dilettanten verstehen.“ (ebd., 11)¹³ Bis heute sind seine Texte im Wesentlichen in vier Schriftsammlungen¹⁴ erschienen, die beinahe 3.000 Seiten umfassen. Den Kern seiner Arbeit bilden allerdings seine mehr als 1.600 Aktivitäten als Künstler, darunter Ausstellungen, Filme, TV, Hörspiele, Action Teachings; Besucherschulen in Japan, USA, Israel, Italien, Schweiz, Frankreich, Holland, Dänemark, Tschechien, Österreich, Ungarn, Polen und Deutschland; Veranstaltungen in Museen, Akademien, Hochschulen, Theatern, Galerien und im Fernsehen (vgl. Schwarzer

12 Killys Literaturlexikon (1998) behauptet, „Bazon“ spiele auf diesen Spitznamen an, denn er stamme von einem Lehrer, der ihm den Schmähnamen „bazo“ (gr. „Schwätzer“) gegeben habe. Brock habe ihn sich als Ehrennamen zugelegt. Damit enthüllen sich die Autoren des Textbeitrages allerdings nach Brocks Auffassung selbst als „Vollidioten“, denn er weist darauf hin, dass „Bazo, Bazomai [...] im Griechischen nicht schwätzen (bedeutet). Das ist eine Legende, die verbreiten wir, unter den Leuten, von denen wir annehmen, die sind eh Idioten, um das zu überprüfen warten wir, bis sie's nachschwätzen. [...] Bazomai heißt einfach Redner.“ (Freundel 2006, 8) Brocks bürgerlicher Vorname lautet Jürgen Johannes Hermann (Schwarzer 2007, 8).

13 Dilettant ist im etymologischen Sinne eine Entlehnung aus dem italienischen *dilettante* („Kunstliebhaber“) und entwickelte sich erst später zur abwertenden Bezeichnung für jemanden, der sich zur Kunst hingezogen fühlt, aber keine professionelle Ausbildung dafür hat. Interessanter Weise bezeichnet sich R. M. Buerge ja gern als *Idiot*, seinerseits eine Entlehnung aus dem lateinischen *idiota* („der Ungebildete, Laie, Stümper“), was wiederum aus dem griechischen *idiotes* („die Einzelperson im Gegensatz zum Staat, der Nichtkenner im Gegensatz zum Sachverständigen“) abgeleitet ist (vgl. Kluge). Meines Erachtens meinen beide inhaltlich in etwa das Gleiche.

14 *Ästhetik als Vermittlung* (1977), *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit* (1986), *Die Re-Dekade* (1990) und *Der Barbar als Kulturheld* (2002).

2007, 8; Kunstforum International – Künstlerlexikon). Brocks schriftliches Werk durchziehen dabei grundlegende Motive, die auch im Kontext der Besucherschulen zur Anwendung kamen.

4.1.1 ÄSTHETIK ALS VERMITTLUNG

Kern von Brocks »Theorie« bildet ein Ästhetik-Begriff als „Lehre von der Bedingtheit unserer Wahrnehmungen und Urteile und der Verwendung dieser Urteile in der Kommunikation“ (Fohrbeck 1977, 5). Er bezieht sich damit auf Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), den „Begründer der Neueren Ästhetik“ (ebd., 4), der mit seiner Dissertation 1735 Ästhetik als eine eigene philosophische Disziplin etablierte. Eine seiner wesentlichen Thesen ist, dass „jede Betrachtungsart [...] das Gegebene auf eine grundsätzlich andere Weise in den Blick (nimmt).“ (Seel 2000, 16) Brock geht aber einen Schritt weiter und fragt sich, wie diese Bedingtheit aufgehoben werden kann, damit „wir uns aus bloßem mechanischen oder zwanghaften Produzieren unbegründeter Urteile befreien können.“ (Fohrbeck 1977, 5) Seine Antwort darauf lautet, dass es gelingen muss, Urteile „akzeptierbar zu begründen“ (ebd.). Das wiederum kann nur gelingen, wenn die eigenen Haltungen, die eigene Bedingtheit im Wahrnehmen und Urteilen reflektiert und in die Begründung eingebracht werden können. »Ästhetik als Vermittlung« ist folglich davon gekennzeichnet, dass Urteilsbegründungen gesucht werden, um „das eigene Handeln und Verhalten aus den Zwängen bloß mechanischen und affektiven Reagierens herauszuführen.“ (ebd., 6) Die Begründungen wären in diesem Sinne ein „Instrument des Handelns“ (ebd.), darum kann Ästhetik aus Brockscher Sicht keine theoretische Wissenschaft sein, sondern vielmehr „Praxis der Vermittlung oder [...] der Aneignung.“ (ebd.)

Gegenstände einer so verstandenen Ästhetik sind Objekte, die „als Vergegenständlichungen abstrakter Aussagen“ (ebd.) erschaffen wurden. Im Umkehrschluss ergibt sich die Frage, wie diese »Materialisierungen« ihren Zusammenhang überhaupt repräsentieren können. Die wesentliche Arbeit hierbei kommt – sofern man nicht wie z.B. im Mittelalter auf verbindliche Darstellungsformen oder sonstige einheitliche Gestaltungsregeln zurückgreifen kann – allein dem Rezipienten zu, denn der muss die Darstellungen „mit dem von ihm selbst erhobenen Anspruch auf Erfahrung eines Gesamtzusammenhanges“ (ebd., 7) vermitteln. Brock weist darauf hin, dass dieser Vermittlungsprozess zwei Aspekte beinhaltet: zum Einen erfordert er das Vermögen, Objekte zu verinnerlichen, zum Anderen muss es möglich sein, in einem Akt der Entäußerung auch Objekte zu erzeugen. Für diese Teilprozesse stehen die Termini »Internalisierung« und »Externalisierung«. Der Gesamtzusammenhang steckt also nicht in den Objekten selbst, sondern „muß in

der Urteilsbegründung durch die Vermittlungsleistung des Subjekts konstituiert werden.“ (ebd., 8).

In der Kunst sieht Brock das Problem der Externalisierung als konstitutiv an. Die von KünstlerInnen erbrachten exemplarischen Externalisierungsformen haben seiner Erachtens das Potential, „als allgemeine kulturelle Fähigkeiten im Alltag der Nichtkünstler zur Verfügung“ gestellt zu werden (ebd.). Dem Vorwurf, Kunst zu instrumentalisieren und sie lediglich als ein Set von Kulturtechniken nutzbar machen zu wollen hält Brock entgegen, dass dieser Nutzen allerdings nur funktionieren kann, wenn die Techniken „als bloße Künste weiterentwickelt werden, völlig unabhängig von den Anforderungen, die die jeweiligen Gesellschaften an die Entwicklung von Kulturtechniken stellen.“ (ebd.)

4.1.2 ÄSTHETISCHE DIFFERENZ

Der Gedanke der Differenz ist ein Grundstein der Brockschen Ästhetik. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist der Distinktionismus. Dieser Begriff bezeichnet den Faktor der „kleinsten Möglichkeit des Unterscheidens“ (Velsen 1986, 148), der auch in der Linguistik – vor allem in der Phonologie seit Jacobson (1944) – als »distinktives Merkmal« bekannt ist. Dort bezeichnet es das kleinste bedeutungsunterscheidende Merkmal eines Phonems, also einer Lautfolge¹⁵ (vgl. Jacobson 1969). Wäre man nicht in der Lage, diese Merkmale akustisch zu unterscheiden, wäre man beispielsweise nicht fähig, Sprechen zu lernen. Ohne Unterscheidungen ist also keine Erkenntnis möglich.

In Bezugnahme zur Linguistik¹⁶ geht Brock davon aus, dass das Zeichen die „Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem bildet.“ (Stratmann 1995, 55) Im Umkehrschluss bedeutet das, dass diese Einheit auch die Differenz von Bezeichnetem und Bezeichnendem verdeutlicht: „Die Einheit dieser Unterscheidung ist ihre Differenz.“ (ebd.) Brock geht es dabei nicht um die von Kant gedachte Unterscheidung zwischen epistemologischen und ästhetischen Urteilen; er meint eine andere Art der Unterscheidung: Die „Differenz zwischen einem Gedachten und einem Gesagten, zwischen einer Idee und der Wirklichkeit, zwischen einem Plan, einem Gedanken und seiner Vergegenständlichung, der Tat.“ (ebd.) Prinzipiell gilt, dass Vergegenständlichungen, also Externalisierungen, sich der Vorstellung, dem Gedanken immer nur annähern können, sie können nie eine adäquate Entsprechung desselben sein. Diese Differenz gilt für sämtliche Lebensbereiche, selbst die „exakteste wissenschaftliche Formulierung ist auslegungsfähig und auslegungsbedürf-

15 Im gesprochenen Wort beispielsweise bei Wortpaaren: Wurm – Turm. Wäre man nicht in der Lage, die Laute „w“ und „t“ zu unterscheiden, hätten beide Lautfolgen identische Bedeutung.

16 Beispielsweise auf die Zeichentypologie von C. S. Peirce (vgl. Metzler Lexikon Sprache, Lemma *Semiotisches Dreieck*)

tig. Die Differenz ist durch keine Zwänge, durch keine Dogmatik und keine semantische Ordnungspolizei einholbar.“ (Brock 1990, 179)

Wie die Externalisierungsformen (vgl. S. 17) tritt auch dieses Merkmal in der Kunst sichtbarer hervor als irgendwo sonst, denn ein Künstler ist ein „Spezialist für die ästhetische Dimension, weil er seine Werke aus der Kenntnis der prinzipiellen Nicht-Identität von Wesen und Erscheinung oder von Form und Inhalt herstellt.“ (ebd., 180) Ein Kunstwerk thematisiert somit immer auch die „prinzipiell gegebene Uneinholbarkeit im sprachlichen Ausdruck.“ (Stratmann 1995, 56) Eine so verstandene ästhetische Differenz hat aber noch eine weitere Dimension.

4.1.3 URTEILSFÄHIGKEIT

Brock geht davon aus, dass die Unüberwindbarkeit der Bedingung unserer Wahrnehmung in der „prinzipiellen [...] Vermitteltheit aller menschlichen Erkenntnis begründet liegt.“ (ebd., 79) Diese Vermittlung wiederum unterliegt weiteren Bedingungen. Sie wird „beeinflusst durch die Situation, in der man wahrnimmt; die Leistungen der Wahrnehmungsorgane, mit denen man wahrnimmt, und den sozialen Zusammenhang, aus dem heraus man wahrnimmt.“ (Fohrbeck 1977, 272) Auch das Medium selbst stellt eine spezielle Bedingung dar. Wirklichkeit ist in diesem Sinne die „Einheit von gegenständlich realer Welt und unserer Art der Beziehung auf diese Welt.“ (ebd., 404)

Grundlegende Voraussetzung, um überhaupt zu Urteilen gelangen zu können, ist die Ausbildung von Urteilsfähigkeit, denn nur durch diese können Bedeutungen überhaupt entstehen. Das Unterscheiden selbst ist wiederum von verschiedenen Aspekten beeinflusst. Brock veranschaulicht das anhand eines Beispiels (vgl. Velsen 1986, 147 f.): Die Möglichkeit, als Verkehrsteilnehmer Verkehrsschilder nach ihrer Größe oder ihrem Gesicht zu unterscheiden ist zwar gegeben, unter diesen Kriterien würden sie aber keine Bedeutung erlangen. Erst wenn man weiß, was die Schilder hinsichtlich des Verhaltens im Verkehr aussagen, können sie bedeutsam werden.

Unterscheidungen können also sinnvoll nur zustande kommen, wenn das bekannt ist, wovon sich etwas Zweites unterscheidet. Will man andersherum Bedeutungen erst aufbauen, „muß man sich zunächst auf das, wovon man sich unterscheiden will, beziehen: Man muss Ähnlichkeiten herstellen.“ (ebd., 150) Dieser Gedanke war bei den Besucherschulen zur d 5 und 6 grundlegend (vgl. 4.2.2, S. 23 u. 4.2.3, S. 25).

Als Zuspitzung dieser Idee lancierte Brock ab der d 5 immer wieder die Forderung, zur Professionalisierung der Betrachter sollten zwei documenten veranstaltet werden. „Eine documenta, auf der die neueste und wichtigste Kunst

präsentiert wird und eine zweite, die zeigte, was nicht gezeigt wurde“, so Brock in einem Interview (Bianchi 2006, 265). In konsequentem Weiterdenken seiner Ideen zur Urteilsfähigkeit müssten die Besucher, um zu einem schlüssigen Urteil über die Ausstellung kommen zu können, „über dasselbe Wissen (wie der Kurator, M. U.) verfügen, sonst lässt sich die Auswahl gar nicht bewerten.“ (ebd.) Aber selbst sein Vorschlag, das »Nicht-Gezeigte« zumindest in Form eines Kataloges oder eben in der Besucherschule zu zeigen, wurde nie realisiert. Brock sah die Ursache darin, dass „die Ausstellungsmacher und Künstler ihre Autorität wahren wollen, indem sie es unmöglich machen, ihrem Urteil beizukommen.“ (Zika 2002, 43) Damit erweisen beide aber einen „Bärendienst nicht nur am Publikum, sondern auch an der Kunst“ (ebd.), denn wenn man ein professionelles Publikum haben wolle, könne man es nicht andererseits „für dumm verkaufen, indem man sagt, das Publikum braucht die Geheimnisse der Entscheidungsfindung nicht zu wissen.“ (ebd.)

4.1.4 ACTION TEACHING

Die Idee des action teaching als Lehrmethode geht wesentlich auf den Titel „Lehren und Lernen als Aufführungskünste“ (*Teaching and Learning as Performing Arts*) des Fluxus-Künstlers Robert Filliou¹⁷ zurück (vgl. Zika 2002, 36). Ein weiterer wesentlicher Einfluss bildeten Erkenntnisse aus der Soziologie, die schon Ende der 1950er Jahre festgestellt hatte: „Wir spielen alle Theater“ (Goffman 2003, Erstauflage 1959). Es stand weiterhin in der Tradition der Happenings. Brock entwickelte das Konzept gemeinsam mit dem Cage-Schüler Alan Kaprow, „als Künstler und Theoretiker eine der zentralen Figuren der Happening- und Aktionskunst.“ (Ruhrberg 2000, 747)

Kern des action teaching war der Versuch, „Beteiligungsformen zu entwickeln, die gleichermaßen für den Künstler wie für das Publikum galten.“ (Zika 2002, 38) Ziel war es dabei, das Publikum selbstbewusst zu machen „in der Fähigkeit, die eigenen Fragestellungen nun tatsächlich an die Künstler zu adressieren.“ (ebd.) Dazu war es erforderlich, dass „der Künstler bzw. der Autor selbst in Aktion tritt, denn es gibt auch für das Publikum keine Möglichkeit, sich vertreten zu lassen.“ (ebd., 40) Brock weist darauf hin, dass er diese Form des Lehrens vor allem im Rahmen von Lehrinstitutionen wie Schulen, Akademien und Universitäten anwandte, „weil hier von vornherein ein gewisses aktives Verhalten des Publikums vorausgesetzt wurde.“ (ebd.) Allerdings ist diese Art der Aktivität nicht unbedingt mit einer direkten Beteiligung des Publikums gleichzusetzen. Als Beispiel verweist Brock auf das Theaterpublikum, das weiß, „daß es durch die Art seiner Präsenz, durch seine Aufmerksamkeit, durch die Stimmung, die es verbreitet,

¹⁷ Filliou war Teilnehmer der d 5 & 6.

eine wesentliche Rolle für das Gelingen dieser Vermittlungsformen spielt.“ (ebd.)

Das Publikum sah Brock als entscheidende Herausforderung für die Künstler:

Je professioneller, je unterscheidungsfähiger das Publikum war, desto höhere Anforderungen wurden an den Künstler gestellt, und diese Nachfrage am Markt hat die Kunst viel mehr stimuliert als das eigendynamische Ausdrucksverhalten der Künstler selbst. (ebd., 42)

Ziel des action teachings war es, „das Publikum aufzufordern, sich selber endlich ernst zu nehmen, sich selbst nicht als Unterhaltungspublikum zu verstehen, das sich von den Künstlern mit Kuchen und von den Vermittlern als Oberkellnern verwöhnen lässt.“ (Brock 1990, 173)

Für Brock geht es dabei um nicht weniger als die „Sozialisation der Menschen“, um „Methoden zum Erlernen von zwischenmenschlicher Kommunikation und Interaktion.“ (Fohrbeck 1977, 550) Er sieht sich darin in Bezug auf das Bechtische Konzept des Lern- und Lehrtheaters.

Aber mein Interesse ist im Gegensatz zu Brecht nicht mehr auf die künstlerische Produktion ausgerichtet, sondern auf die Vorgänge der Rezeption. Der Gegenstand meines Theaters ist das Verhalten von Menschen in einer bestimmten Situation (wie im Theater), so daß die Besucher dieses ihr Verhalten erkennen und verändern können. (ebd.)

Soweit die Theorie. Wie derartige Veranstaltungen in der Praxis aussehen konnten, lässt sich exemplarisch an einer Schilderung des ehemaligen Brock-Schülers Christian Boros vergegenwärtigen:

Sie müssen sich vorstellen, die Unterrichtseinheiten waren nicht in irgendwelchen erträglichen Häppchen, sondern das waren 8 Stunden Dauer-Sit-ins, wo es einem nach zwei Stunden schwindelig wurde, wo die Sätze und Worte nur so durch den Kopf sausten. Nur er unermüdlich vorne redend, ohne Manuskript, stehend und lediglich mit seinen Stiften agierend, hat stundenlang auf uns eingeredet. (Freundel 2006, 26)

4.2 Die praktische Umsetzung in den Besucherschulen

Bazon Brock führte die Besucherschulen im Rahmen der d 4 bis d 9 durch.¹⁸ Mein Augenmerk gilt hier der Umsetzung dieser Besucherschulung auf der d 4 bis d 6, da zu diesen Ausgaben in den Katalogen einige theoretische und teilweise auch technische Angaben gemacht werden. Die Quellenlage ist darüber hinaus überraschend schlecht: Bis heute existiert kein Titel, der sich explizit mit diesem Thema befasst. Das mag damit zusammenhängen, dass die Besucherschulen nur eine Ausprägung dieser „zumeist in der Form von Action-Teachings veranstalteten Rezipientenschulungen“ waren, deren Spektrum „von agit-pop-Lehrveranstaltungen über die Einrichtung von Bürger- und Verbraucherschulen“ bis hin zu eben den „berühmt gewordenen“ Besucherschulen (Stratmann 1995, 97) reichte. Über die

¹⁸ Recherchierbar ist seine Beteiligung an der d 4 bis d 7; für die d 8 und d 9 wird sie lediglich von Brock selbst (vgl. Zika 2002, 461; Stratmann, 97) erwähnt.

Frage, warum sie »berühmt« wurden, kann man nur spekulieren: Um eine Würdigung aufgrund wissenschaftlicher Anerkennung wird es sich – berücksichtigt man das fehlende Echo – dabei eher nicht gehandelt haben.

Als Quellen verbleiben die Texte von Brock selbst, die in den jeweiligen documenta-Katalogen veröffentlicht wurden, sowie einige im Kontext von Interviews getätigten Aussagen, auch neueren Datums. Man ist in der Auseinandersetzung dazu gezwungen, weitgehend auf Selbstauskünfte Bazons zurückzugreifen, mit allen dahinter stehenden Fragezeichen, die Authentizität dieser »Entäußerungen« betreffend.

4.2.1 d 4: DER AUSSTIEG AUS DEM BILDE

Unter diesem Titel war die erste Besucherschule noch ganz der Idee verhaftet, dass einem festgestellten „Prozeß der Erweiterung der künstlerischen Produktion“ (Ausstellungskatalog d IV, XX) ein eklatanter Mangel in Bezug auf „die Rezeption, das Verstehen, Erfahren Begreifen und Erwerben der produzierten Gegenstände“ (ebd.) entgegenstehe. Im Bereich der Produktion machte Brock die Erweiterungen an Aspekten wie der verbesserten Verfügbarkeit der Produktionsmittel durch ihre Verbilligung, eine Verbesserung der Ausbildung durch internationale Verknüpfungen und die damit einhergehende Ausweitung der Kommunikation, die Zunahme der Galerien, aber auch einem Auftrieb der Kunsttheorien fest. Darüber hinaus waren neue inter- und multimediale Ausdrucksformen entstanden (vgl. ebd.). Die wichtigste Rolle bei diesen Entwicklungen schrieb er der Industrie zu, die zwar „nicht aus reinem Mäzenatentum“ (ebd.) handelte, aber dazu beitrug, dass es den Künstlern gelang, „die Nebenabsichten der Unterstützer zu modifizieren und den Nebenabsichten der Künstler anzugleichen.“ (ebd.)

Auf Seiten der Rezeption hingegen hatten sich die Aneignungsformen höchstens geringfügig verändert: „Der Besuch in Ausstellungen und Museen von heute ist von dem von vor fünfzig Jahren nicht zu unterscheiden.“ (ebd.) Von Seiten der Künstler und Ausstellungen waren Versuche unternommen worden, die Rezeption zu beeinflussen oder sogar zu bestimmen, beispielsweise durch die Art „der spezifischen Hängung und der Handhabung der Exponate.“ (ebd.) Man kann in dieser Anmerkung eine Verbeugung vor Bode sehen, aber Brock reichten diese Ansätze nicht aus. Als weiterführend erachtete er Versuche, „die Aktivitäten des Rezipierens selber zum Bestandteil der ästhetischen Objekte zu machen“ (ebd.), denn so lerne das Publikum, dass Rezeption an sich schon Aktivität, sogar Arbeit sei – *der* Kernsatz der Brockschen Vermittlungsidee. Den Besuchern wurde eine neue Rolle zuteil: von stillen Betrachtern emanzipierten sie sich (oder wurden sie

emanzipiert?) zu Adressaten künstlerischer Werke, die wiederum als Ergebnisse einer gesellschaftlichen Produktion zu verstehen waren.

Damit diese Ansätze der Kunst nicht verloren gehen, müsse damit begonnen werden, „endlich diejenigen zu unterstützen, die Kunstrezeption betreiben“ (ebd.), mit dem Besucher von Kunstaustellungen als „dominierenden Typ des Rezeptionstreibenden.“ (ebd.) Dabei konstatierte Brock als erschwerend, dass „die Distanz zwischen moderner Kunstproduktion und Rezeption immer größer wird“, da den aktuellen Produktionsformen veraltete Rezeptionsweisen gegenüber stünden, die eine „Unterwerfung unter den Geltungsanspruch des Werkes“ forderten. Dem müsse eine „Stärkung der Subjektivität“ des Besuchers entgegengesetzt werden, sowohl in gesellschaftlicher als auch individueller Hinsicht. Künstler und Vermittler sollten sich darum über die Verantwortung der Wirkung ihrer Arbeit in der Gesellschaft klar sein und sie wahrnehmen. Um das zu bewerkstelligen, schlug Brock vor, „daß der Besucher nicht mehr sich selbst überlassen bleibt, wenn er im Bereich der ästhetischen Praxis arbeitet.“ (ebd.)

Die Besucherschule sollte dem Publikum einerseits Aneignungstechniken, andererseits Rezeptionspraktiken nahe bringen. Brock entwickelte dazu zwei „Trainingsmethoden“:

1. *Privatissime und unter Ausschluss Dritter [...] mit weitestgehender Beratung und praktischer Anleitung;*
2. *In kollektiven Repetitorien¹⁹ mit kollektiven Rezeptionsformen und Praktiken. (ebd.)*

Am Ende des Katalogtextes verweist Brock auf „eine Reihe von gesellschaftspolitischen Gründen“ der vergangenen Monate hin, die eine über die Ausstellungsdauer hinaus gehende „Ausbildung der Besucher nahe legen.“ Die Besucherschule hat demnach im Wesentlichen die Funktion, Antworten auf die Zeitfrage nach der gesellschaftlichen Relevanz der Institutionen Kunst und Museum (vgl. Kap. 3.4, S. 12) zu generieren.

Das Publikum wird hier defizitär projiziert, es soll sich zwar seiner aktiven Rolle bewusst werden, kann aber nur angemessen agieren, wenn es über – noch zu vermittelndes – Wissen verfügt. Wie dieser Ansatz in die Praxis umgesetzt wurde, ist heute nur schwer nachzuvollziehen, da genauere Aufzeichnungen darüber nicht auffindbar sind. Kimpel (2002, 64) berichtet davon, dass die Didaktik selbst zum Exponat wurde, indem Brock auf seine bevorzugte Methode des »action teachings« zurückgriff (vgl. Kap. 4.1.4, S. 19).

¹⁹ Bemerkenswert erscheint mir, dass Brock sich didaktischer Methoden bediente, die Ende der 1960er Jahre alles andere als modern waren.

4.2.2 d 5: DER NEUE BILDERKRIEG

1972 war Brock „ganz maßgeblich an der Entwicklung des [...] Konzeptes beteiligt.“ (Brock 1982, 2) Kimpel untertitelt die gesamte Ausstellung als „Sehschule“ (Kimpel 2002, 65), die wesentlich dazu beitragen sollte, „den ungewohnten Ansatz der d 5 nahe zu bringen und Vorkenntnisse zum sinnvollen Umgang mit der Stofffülle zu vermitteln“ (ebd., 75). Auch dieses Mal wurde das Konzept im Verhältnis zur vorhergegangenen documenta geändert. Schon im ersten noch vom damaligen künstlerischen Leiter Harald Szeemann allein verfassten Konzept von Mai 1970 hob dieser hervor, dass es sich insgesamt um ein didaktisches handle (vgl. Schneckenburger 1983, 112). Am zweiten Konzept von März 1971 war dann Bazon Brock direkt beteiligt, was sich in einer klaren Struktur und der Präzisierung der Inhalte niederschlug. (vgl. ebd., 114–120)

Der inhaltliche Ansatz bestand darin, für die d 5 eine thematische Struktur anzulegen, „ein Ausstellungstyp, dessen Exponate sich nicht mehr aus subjektiven Qualitätskriterien herleiten, sondern sich über ihre Aussagefähigkeit innerhalb eines theoretischen Begründungszusammenhangs rechtfertigen.“ (ebd., 68) Das von Bazon Brock formulierte Thema »Befragung der Realität – Bildwelten heute« verdeutlichte, dass es wesentlich um die Untersuchung des Verhältnisses von visuellen Ausdrucksformen und Wirklichkeit gehen sollte. »Sehschule« ist also durchaus treffend. In der Kunstpädagogik wurde zur gleichen Zeit das Konzept der »Visuellen Kommunikation« entwickelt, das die Informationsvermittlung der visuellen Medien kritisch untersuchte, um die Manipulationsfähigkeit der Medien aufzuzeigen. Ideologiekritische Analysefähigkeit sollte zur politischen Mündigkeit und Emanzipation der Schüler führen. In der praktischen Umsetzung bildete folglich die theoretisch-kritische Medienanalyse einen Schwerpunkt der Arbeit (vgl. Gisbertz 2004, 21–22, Uhlig 2005, 23). Die Besucherschule ist auch in diesem Kontext zu sehen.

Brock's Konzept ging allerdings weit darüber hinaus, denn er erstrebte „nichts geringeres als eine enzyklopädische Strukturierung des zeitgenössischen visuellen Produzierens.“ (Schneckenburger 1983, 71) Zentral war für die Vermittlung die Einrichtung eines »Audiovisuellen Vorwortes« im Museum Fridericianum. Dort wurde ein Multiprojektionssystem eingesetzt. Durch entsprechende Anordnung von Projektionsboxen, die jeweils zwei Dia-Projektoren enthielten, wurde eine Bildwand aus 4 x 3 Einzelbildflächen zusammengesetzt, jeweils 90 x 60 cm groß. Die Gesamt-Bildfläche betrug demnach 360 x 180 cm. Die Bilder der beiden Projektoren in jeder Projektionsbox konnten entweder ein Zweites dazu blenden oder von einem zum nächsten Bild. Eine Steuerelektronik sorgte dafür, dass zeichentrickfilmähnliche Phasenabläufe und/oder Laufschriften synchron mit

der Tonwiedergabe möglich waren, erlaubten aber auch, einen Sachverhalt auf mehreren Ebenen gleichzeitig abhandeln zu können (vgl. Kat. d 5, 2-1). Während der Ausstellungsdauer präsentiert dieses vollautomatische System eine „allgemeinverständliche Einführung in die Thematik der documenta 5.“ (ebd.) Vier mal täglich erläuterte Brock anhand von 2.000 Dias in 80 Minuten seine These der Unterscheidung einer »Wirklichkeit der Abbildung«, einer »Wirklichkeit des Abgebildeten« und der »Identität oder Nichtidentität von Abbildung und Abgebildeten« (vgl. Kimpel 2002, 75). Grundlage bildete ein „Programmtext des audiovisuellen Vorworts der d 5 synchron zu 2000 Dias der AV-Präsentation.“ (Kat. d 5, 2-3)

In diesem programmatischen Text formuliert er unter dem Titel »Ein neuer Bilderkrieg« ausgehend vom byzantinischen Bilderkrieg²⁰ 730 bis 843 n. Chr. die These, dass die damals auslösende Frage, ob Abgebildetes und Abbildung identisch sind oder nicht, bis heute (also 1972) aktuell sei. Allerdings geht es dabei nicht mehr um den Gottesbeweis, sondern vielmehr um „den Weltbeweis, den Dato- oder Omobeweis, den Kunstbeweis oder den Wissenschaftsbeweis.“ (ebd.) Dieser ganze Ansatz ist m. E. eng verwoben mit dem Einzug der »neuen« Medien in die Kunst und die aufkommende Diskussion über die Rolle der Massenmedien in der Wahrnehmung der Welt, eben jenen »parallelen Bildwelten«, die in Form von Fotografie, Kitsch, christlicher Gebrauchs Kunst, Werbung etc. zum ersten Mal auf einer documenta präsentiert wurden. Die Kunstaustellung wurde zu einer „Kultur- und Alltagsanalyse“ (Kimpel 2002, 75) erweitert.

Um in diesem »Krieg der Bilder« bestehen zu können, ist es nach Brocks Auffassung unerlässlich, nicht im Status eines „Bildanalphabeten“ (Kat. d 5, 2-19) zu verharren. Um sich kritisch zu verhalten, ist es notwendig, die Wirklichkeitsfrage an die Bildwelten zu stellen:

Bei der täglichen Vervielfältigung der Welt durch Photo und Druck, durch Fernsehen und Film vermischen sich bis zur vollständigen Unentwirrbarkeit inszenierte Wirklichkeit mit Wiedergabe tatsächlicher Ereignisse; Teilstücke werden als der ganze Vorgang dargestellt oder in andere Zusammenhänge gestellt; Fotos werden zum Beweisstück erhoben; Perspektiven werden erzwungen, die einzelnen Wirklichkeitsebenen überlagern sich, interpretieren sich gegenseitig; Unsichtbares wird sichtbar (und was einem unter den Nägeln brennt, wird weggefeilt). (ebd., 2-6)

Diesen Zustand bezeichnet Brock als „Chaos des Ununterscheidbaren“, und dagegen hilft nur die „Anstrengung der Reflexion und die Arbeit des Begriffs.“ (ebd.) Da Künstler es grundsätzlich schon immer mit vermittelter Wirklichkeit zu tun haben (vgl. Kap. 4.1.1, S. 17), bietet die Kunst eine gute Möglichkeit, die

²⁰ Hier zeigt sich der Hang Brocks zu Dramatisierungen, denn in der Geschichtswissenschaft wird diese Auseinandersetzung in der Regel als *Bilderstreit* erwähnt.

Strategien bei der Bearbeitung der Wirklichkeitsfrage exemplarisch freizulegen. Diese Arbeit sollte in der Besucherschule der d 5 geleistet werden.

Außer den technischen und konzeptionellen Beschreibungen liegen auch zu dieser Besucherschule keine weiteren »Erfahrungsberichte« o.ä. vor, die ein lebendiges Bild von der praktischen Umsetzung dieser Theorie vermitteln könnten.

4.2.3 d 6: DIE BEDEUTUNGEN STECKEN NICHT IN DEN KUNSTWERKEN WIE KEKSE IN EINER SCHACHTEL

Wie zur d 4 äußerte sich Brock in seinem Text zur Besucherschule im Katalog der d 6 weder zur eingesetzten »didaktischen« Methode, noch beschreibt er die Umsetzung genauer (wie er es noch im Katalog der d 5 getan hatte). Eine Ursache dafür könnte darin liegen, dass er erst vier Wochen vor Beginn der documenta vom künstlerischen Leiter Manfred Schneckenburger um eine erneute Beteiligung gebeten wurde (vgl. Brock 1977, 77). Eine Darstellung des offiziellen documenta-Konzeptes – wie noch fünf Jahre zuvor – konnte unter diesen Umständen nicht mehr Inhalt der Besucherschule sein. Stattdessen konzentrierte Brock sich ganz auf die schon seit der d 4 grundsätzliche Überlegung, dass die Besucherschulen „von dem Anspruch des Ausstellungspublikums (ausgehen), die Vielfalt der Ausstellungsobjekte unter einem einheitlichen Gesichtspunkt verstehen zu können.“ (Kat. d 6, 33) Inhaltlich knüpfte die d 6 an die thematische Konzeption der d 5 an, richtete ihr Augenmerk aber diesmal auf die Seite der Künstler. Die Ausstellungsstücke waren „überwiegend danach ausgewählt, wie weit in ihnen die Künstler selber die Problematik der Bilderzeugung zum Thema machen.“ (ebd.) Aus diesem Ansatz ergab sich nach Brocks Ansicht von Seiten des Publikums die „erwartbare Frage“ (ebd.), warum es etwas lernen solle, „was man anscheinend nur gebrauchen kann, wenn man seinerseits künstlerisch zu arbeiten beabsichtigt“ (ebd.), eine Frage, die Kern der Besucherschule wurde. In ihr sollte dargestellt werden, „daß die Reflexionen und Handlungen der d 6-Künstler beispielhaft für die Arbeit des Verstehens und Aneignens durch das Publikum sind.“ (ebd.) Im Sinne des damaligen Standes der Kommunikationsforschung weist er darauf hin, dass Verstehen und Aneignen auch tätiges Hervorbringen sind, also Produktion. Wenn aber Produzieren und Rezipieren ihrem Wesen nach gleichwertig sind, muss vom Publikum gefordert werden, dass es ähnliche Aussagen hervorbringt wie die Künstler selbst. Die Besucherschule der d 6 versucht, die Rezipienten dazu in die Lage zu versetzen. Voraussetzung für das Gelingen ist die Verabschiedung von der Auffassung, die Bedeutungen, nach denen man die Kunst befragt, lägen in den Kunstwerken selbst und die Einsicht, dass Zusammenhänge immer nur durch die Betrachter „in ihren Gedanken und Vorstellungen repräsentiert werden.“ (ebd., 34) Brock will diese Entstehung von Zusammenhängen als exemplarischer Besu-

cher vormachen. Er setzt hier also implizit auf die didaktische Methode des Modelllernens.

Die Realisierung fand wie bei der d 5 unter Zuhilfenahme technischer Medien statt. Die Projektionsfläche bestand diesmal aus drei Feldern von je 1,50 x 1,50 Metern. Die äußeren waren Diaprojektionen, das mittlere Video. An den Wänden rundum sollte der ganze Ablauf und das Schema dargestellt werden, damit man sich im Programm orientieren konnte.

Das Konzept wurde diesmal zumindest soweit wahrgenommen, dass es Widerspruch auslöste. Rehfus argumentierte in »Kunstforum International« sowohl gegen die theoretische Fundierung als auch die praktische Umsetzung der Besucherschule (vgl. Rehfus 1977). Sein Fazit gipfelte in drei Kritikpunkten (vgl. ebd., 32). Zunächst sei die Konzeption der Besucherschule deshalb verfehlt, weil sie den Besucher genauso hilflos zurück lasse, wie er möglicherweise gekommen sei. Zweitens sei Brocks Theorie der Bedeutung grundsätzlich verfehlt, und zwar im Ansatz der Trennung von Kunstwerk und Bedeutung, im Verständnis der Bedeutung als Intention des Künstlers und in der Notwendigkeit des Rezipienten, die Intention zu eruieren, anstatt selbst zu analysieren. Zum Dritten missbrauche Brock die Werke, indem er sie eben nicht interpretiere, sondern sie zu „Vehikeln“ seiner „Pseudotheorie“ (ebd.) mache.

Für eine derartig fundierte Kritik an der Vermittlungsarbeit der d 12 ist es derzeit noch zu früh. In der Presse ist die Ausstellung nach der Eröffnung meist stark kritisiert worden, da war beispielsweise die Rede vom „Kasseler Allerei“ (Knapp 2007). Im Mittelpunkt steht dabei regelmäßig die kuratorische Leistung; die Vermittlungsarbeit wird weder positiv noch negativ gewürdigt. Wie sah dieser Anteil der d 12 in der Praxis aus, welche theoretischen Hintergründe sind 2007 zu erkennen?

5. Kunstvermittlung auf der d 12

Es handele sich um eine „bemerkenswerte Situation“, so Carmen Mörsch, Leiterin der Begleitforschung zur Vermittlung der d 12, auf der Pressekonferenz in der Neuen Nationalgalerie Berlin am 21. 11. 2006, denn ihres Wissens sei es das erste Mal, dass es „im Rahmen eines medialen Großereignisses der Gegenwartskunst wie der documenta eine Pressekonferenz ausschließlich zum Thema Bildung und Vermittlung gibt.“ (s. Transkript im Anhang, S. 49) Tatsächlich stellt Kunstvermittlung einen zentralen Arbeitsbereich der d 12 dar. Die künstlerische Leitung spricht sogar von einer „Ausstellung, die sich als Bildungsinstitution versteht“ (Buerger, Pressemappe Bildung u. Vermittlung), die in ihrer Vermittlung einer Kern-These folgt: „Wie das Leben hat die Kunst keinen Sinn; Sinn muss ihr erst

zugedacht werden.“ (ebd.) Von hier aus wird die letzte der drei im Vorfeld ausgegebenen »Leitfragen« gestellt: Was tun?

Die Sinnzuweisung kann nach Auffassung Buergels nicht voraussetzungsfrei stattfinden. Zunächst muss sich der Rezipient überhaupt auf das Nichtverstehen einlassen²¹; er benötigt außerdem Hintergrundinformationen und Techniken, „um die Kunstwerke sprechen zu lassen.“ (ebd.) Diese beiden Aspekte muss die Kunstvermittlung folglich im Blick haben. Damit eine Auseinandersetzung mit dem Publikum stattfinden kann, muss es als Diskussionspartner ernst genommen werden. Dazu zählt „das Wissen, das man selbst mitbringt, ebenso [...] wie die Gefühle der Zuneigung, Gleichgültigkeit oder Abscheu, die Kunstwerke bei der BetrachterIn auslösen.“ (ebd.) Das Bild des Publikums ist also davon geprägt, es als aktiv Beteiligte im Prozess der Sinngebung wahrzunehmen. Hier wird ganz bewusst ein Gegenbild zur Reduzierung des Publikums auf eine Rolle als „stupide KonsumentIn“ (ebd.) entworfen. Eine ausschließliche Vermittlung von faktischem Wissen ist damit obsolet. Buergel schreibt der Kunstvermittlung vielmehr eine Rolle als Anwältin der Kunst zu. Auch wenn der Begriff der Anwältin m. E. unglücklich gewählt ist, denn in welchem Prozess benötigt die Kunst eine Vermittlung als Verteidigung wogegen? (Mörsch spricht während der Pressekonferenz treffender von einer „kritischen Freundin der Institution und der Kunst“, s. Transkript), wird hier ein mediatorischer Aspekt der Vermittlungsarbeit herausgestellt.

Die Methoden einer so verstandenen Vermittlungsarbeit müssen folglich zunächst die Zugänge zur Kunst erleichtern, indem Barrieren abgebaut werden. Die Auseinandersetzung erfordert außerdem entsprechenden Raum und ausreichend Zeit, um Gedanken zu entwickeln und kommunizieren zu können. Aus diesen Grundsätzen wurden für die Kunstvermittlung auf der d 12 Paradigmen abgeleitet.

5.1 Paradigmen

Das Interesse an der Kunstvermittlung ist in den letzten Jahren in Deutschland stark gestiegen. Von den Erfahrungen der d 12 „sollten nicht nur die BesucherInnen, sondern auch die fachspezifische Debatte profitieren können“ (Mörsch, Pressemappe Bildung u. Vermittlung), in der Hoffnung, so den Rückstand auf die Entwicklung in anderen europäischen Ländern verkürzen zu können.

Der nach wie vor beschränkte Zugang zu Museen und sonstigen Kunstinstitutionen muss durch den Abbau von Barrieren verändert werden. Dabei ist darauf zu achten, dass im Zuge einer angestrebten Erhöhung der Besucherzahlen nicht „alles verdaulich gemacht und Aspekte der Zumutung und des Unvorhersehbaren, die ja gerade konstitutiv für Gegenwartskunst sind, vermieden werden, um

21 Die individuellen Zugänge der Rezipienten spielten in der Besucherschule keine Rolle.

niemanden abzuschrecken.“ (Mörsch, Transkript) Eine sich im Kunstbereich in den letzten Jahren zunehmend etablierende »Eventkultur« schimmert hier als Negativum durch.

Das Wissen des Publikums soll in die Arbeit einbezogen werden, die Kunstinstitution wird so „als relationales Gebilde entworfen, welches in vielfältige und komplexe gesellschaftliche Strukturen eingebunden ist.“ (Mörsch, Pressemappe Bildung u. Vermittlung) Die Entwicklung von Transparenz ist dabei für die Institution überlebenswichtig. Die bisherigen „statischen Positionierungen“ (ebd.) sollen so in Bewegung geraten .

Aufgabe der Kunstvermittlung ist es, einen „kritisch-konstruktiven Metadiskurs“ (ebd.) zu entwickeln, der u.a. Strukturen, Machtverhältnisse und Historizität im Kontext der Kunst thematisiert. Es ist demnach erforderlich, dass die Kunstvermittlung „ihre eigene Position und ihre Methoden selbst reflektiert und gegenüber den Beteiligten transparent macht.“ (ebd.)

5.2 Formate

Das aus diesen Ansätzen entwickelte Vermittlungskonzept ist facettenreich: Neben den Führungen durch speziell vorbereitete VermittlerInnen werden Führungen durch 13- bis 19-jährige Jugendliche aus Kasseler Schulen unter dem Titel »Die Welt bewohnen« angeboten, auch die im Verlauf der letzten Jahre im Ausstellungskontext wiederum »klassisch« gewordene Audio-Führung steht zur Verfügung. Damit ist allerdings lediglich ein Zweig der Vermittlungsarbeit beschrieben. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang noch die documenta 12 magazines, die »Lunch Lectures«, das Vermittlungsprogramm für junge BesucherInnen mit dem Titel »Aushecken« und schließlich noch die Ausstellung selbst, die von der künstlerischen Leitung in Anlehnung an Bode (vgl. Kap. 3, S. 19) als Vermittlungsmedium verstanden wird (vgl. exemplarisch Wulfen 2006, 419). Den documenta 12 Beirat kann man in Bezug zur letzten der von Mendel vorgeschlagenen Funktionen der Kunstvermittlung sehen (vgl. Kap. 2, S. 5), eine Funktion, die meines Erachtens in einer derart großen »Institution« wie der documenta in Deutschland Seltenheitswert haben dürfte.

Ich werde im Folgenden den Bereich der interpersonalen Vermittlung genauer untersuchen, weil sich meiner Meinung nach im Verhältnis des Konzepts zur klassischen, hierarchischen Führung am einfachsten der Versuch, die Kunstvermittlung *innerhalb* der Institutionen zu „queeren“ (Mörsch 2007) nachvollziehen lässt. Welche theoretischen Quellen sind diesem Führungskonzept eingeschrieben?

5.3 Führungen

Wir beginnen im Fridericianum. Bei Hanne Darboven sagt er „Hanne Darboven, arbeitet mit Schreibmaschinenpapier, ihre Eltern haben mit Kaffee gehandelt.“; dann läuft er weiter zu den Arbeiten von Leon Golub, murmelt etwas Unverständliches zu „Südamerika“; geht weiter, geschäftig mit erhobener Hand, um die Gruppe nicht zu verlieren, zu Choreh Feyzdjou, nennt ihren Namen und sagt: „Die ist tot.“; und bei der Arbeit von Joelle Tuerlinckx bleibt er stehen, sagt nichts mehr. (Sturm 2003, 92)

Diese Schilderung von Eva Sturm ist hinsichtlich der Selbst-Reflexivität die nahezu exemplarische Abbildung einer »Führung« nach Maßgabe der o.g. d 12-Paradigmen (vgl. Kap. 5.1, S. 27). Es mag überraschen, dass sie bereits am 16.06.2002 im Rahmen der documenta 11 stattfand. Weniger überraschend ist, dass es sich beim Vermittler um Ulrich Schötker handelte, fünf Jahre später Leiter der Vermittlung der documenta 12. Diese »Spezial-« Führung wandte sich allerdings nicht an »normale« Ausstellungsbesucher, sondern war Teil der zur damaligen documenta stattfindenden Tagung der »AG deutscher Kunstvereine« und der »Neue Gesellschaft Bildende Künste«, Berlin, und somit interessiertem Fachpublikum vorbehalten. Als Charakteristikum hebt Sturm hervor, dass die Führung „immer wieder ins Dialogische kippte“ und dass der Weg durch die Ausstellung „durch die Teilnehmenden bestimmt war.“ (Sturm 2003, 105) Um was geht es bei einer derartigen Form der Führung?

5.3.1 ANSÄTZE EINER »ZEITGEMÄSSEN« KUNSTVERMITTLUNG SEIT 2000

„Meine Thesen lauten 'Vermittlung ist Anwendung' und zweitens 'Ohne Anwendung keine Kunst'“, stellte der Hamburger Erziehungswissenschaftler Karl-Josef Pazzini im Rahmen eines Vortrags auf einer Kunstpädagogentagung 2000 fest (Pazzini 2003, 85). Anwendung meint hier eine Prozessualisierung der Gegenwartskunst als Fortsetzung derselben, beispielsweise mithilfe der Sprache. Aus dieser Perspektive kann es im Rahmen der Kunstvermittlung nicht (mehr) darum gehen, dass „Wissen [...], welches vorher schon da ist [...] nur aufgegriffen und richtig und durch einen sauberen Kanal transportiert werden muss.“ (Sturm 2003, 94) Vielmehr stellt die Vermittlung selbst eine Kategorie der Produktion von Bedeutung dar. Ihre Aufgabe ist die Herstellung von Wissen, und diese Prozesse finden „in konkreten historischen Situationen, durch konkrete Subjekte in unterschiedlichen Sprecherpositionen“ (ebd.) statt. Kunstvermittlung kann folglich als „Übersetzungsunternehmen“ (ebd.) aufgefasst werden, das besonderen Bedingungen unterliegt. Insbesondere im Kontext der Gegenwartskunst stellt dabei die „materiale Seite des »Kunstwerks« [...] unter Umständen nur noch den Status eines Attraktors dar, der Kommunikationen ermöglicht.“ (Maset 2001, 31) Auch Sturm schlägt vor, KunstvermittlerInnen in diesem Komplex als ÜbersetzerInnen

zu verstehen (vgl. Sturm 1996, 47). In dieser Position zwischen Publikum und Museum bzw. Kunst sehen diese sich einem grundsätzlichen Dilemma gegenüber: Der Offenheit der Gegenwartskunst steht von Seiten des Publikums die Erwartung definitiver Aussagen entgegen. In diesem »Dazwischen« agieren KunstvermittlerInnen.

Aber nicht nur die Kunst hat sich verändert. Baumann stellt die These auf, dass „das klassische Muster eines Besuchers, der vor einem autonomen Kunstwerk im Ausstellungsraum verharrt, um Interpretationszugänge vermittelt zu bekommen, einer zunehmend antiquierten Vorstellung entspricht.“ (2002b, 12) Die Feststellung, dass sich die Ausdrucksformen der KünstlerInnen schon lange von der „traditionellen Tafelbild- und Skulpturensprache“ (Baumann 2002a, 5) entfernt, die Formen der Kunstvermittlung sich im Verhältnis dazu aber kaum weiterentwickelt haben, liest sich wie eine Wiederholung der frühen These Bazoo Brocks (vgl. Kap. 4.2.1, S. 21). Woher aber können Anregungen kommen, diese offensichtlich schon seit längerer Zeit bestehenden (und beklagten) Lücken aufzuarbeiten?

Mörsch beschäftigt sich seit mehreren Jahren mit der Kunstvermittlung in England. Seither hat sie ihre Erkenntnisse auf etlichen Symposien und in einigen Veröffentlichungen dargestellt (vgl. beispielhaft AdKV 2002, Baumann 2005). Grundlage der dortigen Entwicklung war nach Mörschs Dafürhalten zum Einen die Sicherheit einer massiven staatlichen Förderung der so genannten »gallery education« und die Tatsache, dass seit weit über 250 Jahren KünstlerInnen im Bildungs- und Erziehungsbereich tätig sind. In diesem Milieu konnten sich auch Forschung und Diskurs gut entwickeln (vgl. Mörsch 2006, 23). Mandel weist darüber hinaus darauf hin, dass der Bezug der Förderung an „Bemühungen um nachweisbare Erfolge geknüpft, die Angebote einer möglichst breiten Bevölkerung, und insbesondere sozial benachteiligten Gruppen zugänglich zu machen.“ (Mandel 2005, 14)²²

Im Gegensatz zur hierarchisch aufgebauten »klassischen« konnte sich so eine kritische Kunstvermittlung entwickeln, der es vorrangig um eine „Absage an die Idee eines allgemeinen Wissenskanons“ und die „Ermöglichung individuell unterschiedlicher Zugangs- und Nutzungsweisen“ der Kunst geht (Mörsch 2006, 26-27). In Anlehnung an den Diskursbegriff Foucaults und den Poststrukturalismus wurde die Institution Museum als Text gelesen, der dekonstruiert werden muss. Aus dieser Perspektive resultierte der Anspruch, auch bisher ausgeschlossene Bevölkerungsteile als Korrektiv einzubeziehen: Das Museum sollte so „zu einem Ort der Interaktion und des Austausches“ gemacht werden (ebd., 27). Die dafür er-

²² Ein wesentlicher Unterschied zur Museumslandschaft in Deutschland ist auch die kostenlose und somit um eine wesentliche Barriere reduzierte Zugangsmöglichkeit zu vielen britischen Museen; das war zumindest bei meinem London-Besuch vor ca. 4 Jahren so.

forderliche Reflexion der eigenen Ausschlussmechanismen und die „selbstinitiierte Störung“ derselben muss dabei zwangsläufig zu Konflikten zwischen Kunstvermittlung und Institution führen²³. „Kunstvermittelnde Projekte agieren demzufolge in einem durch Widersprüche und widerstreitende Interessen strukturierten Raum“, stellt Mörsch fest (ebd., 28)²⁴ und weist darauf hin, es gehe „um nichts geringeres als um die Entscheidung darüber, wer was über wen auf welche Weise mit welchen Konsequenzen öffentlich autorisiert sagen und zeigen darf.“ (ebd., 30)

Mörsch schlägt abschließend Kriterien für eine zeitgemäße kritische Kunstvermittlung vor, die aktuelle Diskurse aufnehmen (vgl. ebd, 31):

- Lösung aus der Unterordnung im institutionellen Kontext
- Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungs- und Interaktionsweisen der BesucherInnen
- Einbeziehung des Wissens der Besucherinnen
- (Selbst-) kritische Vermittlung des autorisierten Wissens
- Thematisierung der Funktionsweisen der Institutionen
- Beteiligung der Repräsentierenden an der Arbeit an der Repräsentation
- Interdisziplinäre Zugangsweisen zu allen Aspekten

Dieser Kriterien-Satz lässt sich als erweiterte Fassung der Paradigmen der Kunstvermittlung der d 12 (vgl. Kap. 5.1, S. 27) lesen. Im Folgenden versuche ich, zur Klärung beizutragen, inwiefern diese Kriterien in die Führungen eingeflossen sind und sichtbar werden. Dazu ziehe ich ein Gespräch mit einer Kunstvermittlerin und einem Kunstvermittler zu Rate, dass ich am 27.07.2007 in Kassel geführt habe.

5.4 Gespräch mit zwei KunstvermittlerInnen

Zum Zeitpunkt des Gesprächs lag knapp ein Drittel der documenta 12 hinter uns. Meine Annahme war, dass die KunstvermittlerInnen innerhalb dieser Zeit bereits ausführliche praktische Erfahrungen bei der Umsetzung des Vermittlungskonzepts sammeln konnten. Ich führte das Gespräch mit einer Kunstvermittlerin, Studentin, 27 Jahre, abgeschlossenes Studium LA Gymnasium Kunst/Englisch (deren Antworten im Folgenden mit KVIn gekennzeichnet sind), und einem Kunstvermittler, Student, ebenfalls 27 Jahre, der sein Studium Kunst/Visuelle Medien zurzeit mit der Magisterarbeit beendet (Kennzeichnung KV).

Die Durchführung folgte der Methode des narrativen Interviews (vgl. Fichten 2007, 54-55), das sich besonders zur Rekonstruktion komplexer Sachverhalte

²³ Zum Verhalten von Institutionen siehe Mary Douglas: Wie Institutionen denken, Frankfurt 1991.

²⁴ Und damit neben dem inhaltlichen »Dazwischen« (vgl. Kap. 5.3.1, S. 30) auch in einem formalen.

eignet. Selbsterlebtes soll darin als Geschichte zusammenfassend erzählt werden. Das für diese Interviewform entscheidende Vertrauensverhältnis zwischen Interviewer und Interviewten war hier dadurch gewährleistet, dass mir die Kunstvermittlerin aus universitären Zusammenhängen persönlich bekannt ist; der Kunstvermittler, wiederum ihr Bekannter, erklärte sich spontan bereit, ebenfalls teilzunehmen.

Im Vorfeld des Treffens hatte ich mir einige Themenfelder überlegt, die ich aber bewusst nur dazu nutzte, das Gespräch darüber hinaus für weitere Aspekte offen zu halten. Ich gehe im Folgenden nicht auf alle innerhalb der knapp 60 Minuten angesprochenen Aspekte ein²⁵. Vielmehr nehme ich die Erfahrungen bei der praktischen Umsetzung der Paradigmen in den Focus (vgl. Kap. 5.1, S. 27).

Auslöser meines Interesses war meine eigene Teilnahme an einer Führung einige Tage vor dem Gespräch. Diese folgte zu meiner Überraschung in knapp über zwei Stunden ganz dem Konzept einer klassischen Führung. Die TeilnehmerInnen sahen sich einem dozierenden Vortrag gegenüber, der sich nicht von dem unterschied, was dem Publikum regelmäßig in anderen Museen geboten wird. Vereinzelt kam es zu »ExpertInnen-Dialogen«; eine Einbeziehung des Wissens der TeilnehmerInnen fand darüber hinaus nicht nur nicht statt, er wurde auch seitens der Kunstvermittlerin in keiner Weise forciert. Eine Reflexion der eigenen Position wurde ebenso wenig deutlich wie die der eigenen Methoden.

Diese Schilderung gibt natürlich meinem persönlichen Eindruck wieder und ist durchaus pointiert, aber auch in weiteren Gesprächen mit einigen Besuchern der d 12, allesamt selbst aus dem Kunstfeld stammend, wurden mir Erfahrungen geschildert, die diesen Eindruck durchaus bestätigten. Im Kreis dieser Personen wurden die im Vorfeld hoch gesteckten Erwartungen an eine »Kunstvermittlung 2.0« überwiegend enttäuscht. Es schien also eine Diskrepanz zwischen den theoretischen Ansätzen und der Umsetzung in die Praxis zu bestehen, die ich hinterfragen wollte. Zur besseren Lesbarkeit sind im Folgenden meine Überlegungen zu den Ausführungen in abweichender Schriftart gesetzt.

Die erste Frage in diesem Kontext richtete sich auf die individuelle Strukturierung der Führungen durch meine beiden Gesprächspartner. Hier zeigten sich schon deutliche Differenzen zu der von mir als Bezug herangezogenen Führung. Die Kunstvermittlerin beginnt beispielsweise mit einer direkten Ansprache an die TeilnehmerInnen. Hier versucht sie, das Vorwissen zu erfragen. Konkret geht es ihr um die Interessen der Gruppen, eventuell vorhandenes Vorwissen aus der Berichterstattung zur d 12 oder Bedürfnisse, über bestimmte Werke zu reden. Sie

²⁵ Das Transkript des kompletten Gesprächs befindet sich im Anhang.

stellt aber einschränkend fest, dass diese Methode „äußerst selten“²⁶ zu Rückmeldungen aus den Gruppen führt. In diesem Fall macht sie dann explizit, dass sie eine Route durch die Ausstellung wählt, die sie sich „aus bestimmten Gründen überlegt“ hat, sie aber jederzeit bereit ist, den Weg bei Bedarf zu ändern. Aufgefallen ist ihr, dass diese Aussage umso eher etwas bewirkt, je öfter sie sie wiederholt. Sofern keine Bedürfnisse aus der Gruppe angemeldet werden, führt sie „Erzähllinien über drei Arbeiten“, die sich an der kuratorischen Vorgaben anlehnen, beispielsweise formalen oder inhaltlichen Korrespondenzen. Wechselt diese Linie bei weiteren Kunstwerken, weist sie darauf hin.

Der Kunstvermittler ergänzt, dass in den ersten fünf Minuten „viel passiert.“ Auch er nutzt einen „Text“, den er in immer ähnlicher Form der Führung vorausschickt, und in dem er die Gruppe auffordert, ihre Interessen und Fragen zu äußern. Mit der Frage, „wie die Gruppe tickt“ bringt er einen Faktor zur Sprache, der sicherlich wesentlich sein kann. Seines Erachtens gibt es Gruppen, die „wirklich orientierungslos sind im Museum“, die man „an die Hand nehmen“ muss. Dabei kann man sich selbstverständlich auch verschätzen, was sich dann aber meist erst im zweiten Teil der Führung zeigt, weil die Leute hier erst „auftauen“ und es zu Gesprächen oder Diskussionen kommt. Als weiteren, entscheidenden Faktor benennt er „die eigene Tagesform“, womit er die Bereitschaft meint, „zu einer Arbeit zu gehen, über die man noch nicht so oft gesprochen hat“, und sich dieser Herausforderung zu stellen.

Im Verlauf der vielen Führungen stellt sich auch eine gewisse Routine ein, wie die Kunstvermittlerin anmerkt. Sie versucht, ständig wiederholte „Erzählstrukturen aufzubrechen“, weil sie die TeilnehmerInnen mehr fordern will: „Wenn ich mit denen zusammenarbeite, kann ich wieder anfangen zu denken und plapper nicht so einen Text runter.“ Der Kunstvermittler sieht auch die Gefahr, dass man ansonsten „einen Panzer entwickelt“, der dazu führt, „dass man die Fühler nicht mehr wirklich an der Gruppe hat.“

Auffallend ist, dass die Erzählung von vielen Gruppen gar nicht erst unterbrochen wird. Das geschieht eher bei „Expertengruppen“, Leuten, „die sich mit Kunst auseinander gesetzt haben“, und führt dazu, dass man als VermittlerIn „ins Schleudern“ kommt, wenn die Erzählung tatsächlich mal von außen aufgebrochen wird.

Die Antworten der beiden bis hierher zeichnen ein ganz anderes Bild einer Führung nach den Maßstäben der Paradigmen. Habe ich bei meiner Führung möglicherweise einfach nur „Pech gehabt“? Wie könnte es zu so gegensätzlichen

26 Alle folgenden Zitate sind dem Transkript des Interviews entnommen, s. Anhang, S. 55.

Interpretationen der FührerInnen-Rolle kommen? Zur weiteren Klärung leitete ich das Gespräch auf die Ausbildung im Vorfeld der Ausstellung.

Nach Meinung der beiden kann man nicht wirklich von einer Ausbildung sprechen. Es handelte sich eher um eine „Selbstbildungsphase“, weil man sich im Verhältnis zu einer Ausbildung „sehr viel selbst erarbeiten“ musste. Diese Arbeit erfolgte in Gruppen, im konkreten Fall meiner beiden Interviewpartner zu siebt. Strukturiert war das ganze so, „dass es die Arbeit in der Ausstellung schon vorweggenommen hat“, denn sie fand in derselben statt. So war es möglich, direkt vor die Arbeiten zu gehen und sich darüber auszutauschen. Es wurde gemeinsam beobachtet, Wissen zusammengetragen und diskutiert. Die Beobachtung der anderen beim Sprechen ermöglichte es, verschiedene Sprecherpositionen in actu zu erleben: „Jemand, der einen geschlossenen Vortrag hält, wo man nicht wirklich dazwischen kommt, andere, die das offener gestalten, wo mehr Fragezeichen zurück bleiben.“ An dieser Stelle wirft der Kunstvermittler eine grundsätzliche Problematik auf, nämlich die Frage, „inwiefern das eins zu eins übertragen werden kann, ob wir diese Situation wirklich wiederfinden in der Ausstellung.“ Das ist natürlich nicht der Fall, denn die VermittlerInnen „waren dort allein, konnten (sich) auf den Boden setzen, in der Lautstärke sprechen, in der wir uns jetzt hier unterhalten, das erleichtert die Kommunikation ungemein. Das haben wir jetzt nicht“.

Der Ansatz der Selbstbildung herrschte also vor. Um sich den Werken persönlich zu nähern, ihre Wirkung auf die je eigenen Zugangsbedingungen erfahrbar zu machen, war das sicherlich eine geeignete Methode, zumal der Zugang der BesucherInnen in seiner Art und Weise diesem Vorgehen stark ähneln müsste. „Nur das, was man an sich selbst glaubhaft erfahren hat, kann glaubhaft weitervermittelt werden“, heißt in diesem Zusammenhang treffend in Mandels kurzem Text zur Kunstvermittlung auf der d X (Mandel 1997, 68). Die Bedingungen der Vermittlung sind aber im laufenden Betrieb andere. Ich konnte die Problematik in der laufenden Ausstellung selbst exemplarisch nachvollziehen, als unsere Gruppe in einem der Palmenhaine des Aue-Pavillons versuchte, ein Gespräch zu führen, während es stark regnete und das Trommeln auf dem Dach dermaßen verstärkt wurde, dass eine akustische Kommunikation unmöglich war. Diese Bedingungen sind allerdings für alle KunstvermittlerInnen gleich. Darin kann ich keine Erklärung für die extreme Fächerung der Führungs-Stile sehen. Aber es reift eine Vermutung: In der pädagogischen Didaktik stellt sich im Kontext der Bildung ja immer wieder die Frage nach der Methodenkompetenz der Lehrkräfte (vgl. Jank 1991; Meyer 1987). Darum habe ich nach angewendeten Methoden gefragt.

Festgestellt wurde zunächst, dass es so etwas wie einen »Methodenreader« nicht gab. Die inhaltliche Auseinandersetzung erfolgte „eher immer schon gleich auf einer Meta-Ebene.“ Gespräche über das Verständnis des Begriffes der Kunstvermittlung unter den VermittlerInnen wurden zwar als hilfreich dabei bewertet, „zu gucken, was will ich eigentlich genau von dieser Arbeit.“ Methoden hat sich die Kunstvermittlerin aber entweder selbst überlegt oder es handelt sich um Ideen anderer Mitglieder der Gruppe. Die Leitmotive hingegen standen mehrfach im Mittelpunkt, es wurden sogar Workshops dazu veranstaltet. Was fehlte, war eine intensive Beschäftigung mit der Frage: Wie mache ich das? „Das kam ein bisschen kurz.“ Diese Kritik wirkt doppelt schwer „vor dem Hintergrund, dass viele auch nicht auf eine konkrete Berufserfahrung als VermittlerInnen zurückgreifen können. Ganz viele haben hier das erste mal geführt in ihrem Leben.“ Erschwerend kommt überdies hinzu, dass der Anspruch „Kunstvermittlung neu“ zu bieten „immer im Raum stand“, ohne dass klar wurde, was das überhaupt heißt. Dadurch entstand „bei einigen ein großer Druck, was ganz Neues machen zu wollen.“

Liegt hier eventuell ein Erklärungsansatz für meine Frage? Fehlende Methodensicherheit kann sicherlich zu Verunsicherung führen. Wenn man unsicher wird, hält man sich zunächst an dem fest, was man bereits kennt, tut das, worin man sich sicher fühlt. Hier stellt sich aber auch die Frage, wie man etwas anders machen soll, wenn man eigentlich gar nicht weiß, wie es »normalerweise« gemacht wird. Das kann eine Falle sein. Welche »außergewöhnlichen Methoden« wurden von meinen Gesprächspartnern angewandt?

Bei Kindern und Jugendlichen scheint das Konzept eher zu funktionieren. „Mit Kindern läuft das super. Bei ganz Kleinen hast du eher das Problem, dass du gucken musst, dass du noch dazwischen kommst.“ Schon bei Jugendlichen hat sich das geändert, da ist es schon unterschiedlich je nach Gruppe. Generell scheint es das größte Problem zu sein, wirklich in einen Dialog mit den Teilnehmern zu kommen. Nur manchmal funktioniert eine solche Führung, „ohne das du irgendwelche anderen Hilfsmittel außer deiner Sprache benutzt.“ Ansonsten gibt es aber auch „kleine Hilfsmittel.“ Zum Beispiel wurden an die TeilnehmerInnen einer Führung Karten ausgeteilt, mit Begriffen, die zum Teil den Faltblättern zur documenta entnommen waren oder dem Katalog-Vorwort. Aufgabe war es dann, zu sehen, wo man diese in der Ausstellung platzieren kann. Diese Methode wurde »Stille Begleiter« genannt. Mit dem eigenen Begriff im Hinterkopf konnte man an der entsprechenden Stelle seine Karte ziehen. „Und dann muss man sich einbringen, weil man es begründen muss, warum gerade an dieser Stelle.“ Das konnte in einem Satz geschehen oder in einer längeren Aussage.

Eine zweite Methode war es, Fotos von anderen Arbeiten mitzunehmen, „die im hinteren Teil der Ausstellung dann noch kommen.“ Ziel war hierbei, „ganz stark auf die kuratorische Idee der Beziehungen aufmerksam zu machen.“ Aufgabe war es hier wiederum, Ausschau zu halten, wozu die Arbeit auf dem Foto passt und welche Verbindungen das ergibt. Ein zweites Ziel war es auch, mit dieser Methode die TeilnehmerInnen zu „beruhigen, wenn sie das Gefühl haben, sie müssten jetzt einen Überblick bekommen.“

Eine vom Kunstvermittler angewandte, weitere Methode ist von Jiří Kovandas Arbeit »Aktionen« inspiriert. Sie soll „ein bisschen die Grenzen der Kunst“ auflösen, und beruht auf der Idee, „sich selber zu verorten im Museum“. Es ist ein Versuch, die „Führung als Performance sichtbar“ zu machen, indem man verbal darauf hinweist, dass man im Raum performative Handlungen ausführt und andere Besucher darauf reagieren, dass man also seinerseits „eine museale Routine am laufen“ hält. Die Anregung geht dahin, sich selbst als Teil einer Performance anzusehen. Hier liegt der Focus ganz klar auf der Evokation von Reflexion bei den TeilnehmerInnen. Das Reflektieren der eigenen Position wird so zusätzlich auf die Besucher übertragen.

Noch einmal findet hier Bestätigung, dass die Paradigmen durchaus zur Anwendung kommen. Scheinbar sind die gegenteiligen Erfahrungen tatsächlich auf individuelle Gründe zurückzuführen. Findet ein Erfahrungsaustausch unter den KunstvermittlerInnen statt?

Die reflexive Ebene gewinnt einerseits zunehmend an Wichtigkeit, andererseits ist aber „die ganze Zeit schon da gewesen.“ Bei Treffen untereinander wird immer wieder über das eigene Tun geredet und nachgedacht. Im Rahmen der Begleitforschung gibt es zurzeit zwei Treffen in der Woche: eins zu den Projekten, die neben den Führungen stattfinden²⁷, beim anderen geht es um das Ausarbeiten konkreter Fragestellungen zu Führungssituationen, die „in den nächsten Wochen dann noch erforscht werden.“ Darüber hinaus gibt es ein 14-tägiges Treffen als „offenes Forum, wo man sich trifft, um gemeinsam über Sachen nachzudenken.“ Hier geht es darum, gemeinsam nach Lösungen für deutlich gewordene Probleme zu suchen.

Es existieren also mehrere Möglichkeiten, im Austausch mit anderen KunstvermittlerInnen die eigene Position und Methoden, aber auch Fragen, die sich im Verlauf der Führungen ergeben haben, im Diskurs zu reflektieren. Die Individualität der KunstvermittlerInnen ist offensichtlich ein entscheidender Faktor für das

²⁷ Gemeint sind Projekte, „die auf Gruppen mit speziellen Interessen zielen“ (Schötker in der Pressemappe Bildung und Vermittlung). Diese Projekte richten sich beispielsweise an ehemalige AktivistInnen von Wagenplätzen, Eltern mit Kindern unter 1 Jahr, queere, schwullesbische und trans-AktivistInnen, Erwerbs- bzw. Arbeitslose bzw. Menschen, die sich in prekären Arbeitsverhältnissen befinden, Führungen in Gebärdensprache, etc. (vgl. Anonym: documenta 12: Projekte_einzeln)

Gelingen des neuen Ansatzes. Eine weitergehender Gedanke: Nicht nur die KunstvermittlerInnen müssen sich ja auf neue Formen einlassen, auch für das Publikum²⁸ ist diese Form neu. Auch bei ihnen muss zunächst eine Umorientierung stattfinden, denn sie sind es ja gewohnt, sich dem autorisierten Sprechen der KunstvermittlerInnen zu unterwerfen. Außerdem hat man für die Führung gezahlt, eine Dienstleistung gekauft.

„Das ist der schwierige Gedanke: Wir wollen weg von der Dienstleistung, wenn aber dafür bezahlt wird, kannst du nicht einfach sagen „Ich mach jetzt mal zwei Stunden...“

...Schweigen, schlägt Brock vor. Er hat auch in konsequentem Weiterdenken seines Ansatzes von Kunstrezeption als Arbeit durchaus auch die Methode verwendet, den Besuchern einen Teil des Eintrittsgeldes als symbolischen Akt wieder zurück zu geben. Also: Wenn die TeilnehmerInnen selbst reden, wird die Führung billiger. Vielleicht muss man heute so radikal denken, um das Publikum zu irritieren, Widerstände zu provozieren, um damit arbeiten zu können. Schließlich muss ein Ritual durchbrochen werden, das dem Publikum in vielen Jahrzehnten so zur Gewohnheit geworden ist, dass es nicht mehr als solches wahrgenommen wird. Der Soziologe Gerhard Schulze (2006, 290–291) bezeichnet die „Begegnung von Werk und Subjekt“ als wichtigsten Aspekt und verweist darauf, dass „die Fähigkeit zu Begegnungen [...] noch keine fest in der Moderne verankerte Kulturtechnik“ ist. Dabei sei „Begegnung [...] wichtiger als Sachbezogenheit, aber im Alltag ist es oft genau umgedreht.“ (ebd.) Dafür sprechen auch folgende Schilderungen.

Es ist scheinbar einfacher, eine dialogische Führung mit Menschen zu machen, die nicht so häufig ins Museum gehen. Menschen, die mit den Gepflogenheiten vertrauter sind, scheinen eher diejenigen zu sein, die „manchmal Angst davor haben, was falsches zu sagen und dann lieber gar nichts sagen.“ Mit Kindern gibt es bis zu einem gewissen Alter kaum derartige Probleme.

Ein weiterer Faktor, der damit eng verknüpft ist: Hat die Kunst das Potential, einen Dialog auszulösen? Ich verweise auf die Bilder Juan Davilas (Anhang, Abb. 1), von denen ich weiß, dass sie immer wieder zu Irritationen und Widerspruch herausfordern. Welche Erfahrungen haben die beiden vor diesen Bildern?

Die Bilder werden öfters genannt, wenn die Kunstvermittlerin am Anfang nach Interessen fragt. Sie vermutet, dass das damit zusammenhängt, das „die Leute damit nichts anfangen können, oder weil sie wollen, dass nochmal jemand was dazu sagt.“ Sei beschreibt dann ihre eigenen Erfahrungen mit den Bildern, und wie diese sich im Verlauf der Auseinandersetzung mit ihnen verändert haben. An-

²⁸ Das eine ebenso heterogene Gruppe ist.

schließlich erzählt sie allgemein über Davila und fragt dann, ob sich dadurch die Sichtweise verändert hat. Unergiebig scheint ihrer Erfahrung nach die Anforderung zu sein, zu artikulieren, was genau Probleme macht an den Bildern.

Die Vermittlerin als exemplarische Betrachterin; das würde Brock gefallen. Diese Vorgehensweise ebnet die üblichen Hierarchien etwas ein, denn sie macht deutlich, dass es durchaus Gemeinsamkeiten zwischen VermittlerInnen und Publikum gibt, die jenseits des Fachwissens liegen.

Feststellen kann man jedenfalls, dass es offensichtlich Werke gibt, die eher zum Dialog anregen. Davilas Arbeiten gehören auf jeden Fall dazu. Bei den minimalistischen Arbeiten McCrackens nehmen die Menschen Erläuterungen dagegen mit einem „Jetzt kann ich mir eher was darunter vorstellen“ zur Kenntnis – weiterer Gesprächsbedarf kommt nicht auf. Der Kunstvermittler weist noch darauf hin, dass seines Erachtens gerade die Betrachter, die sich abfällig über die Bilder Davilas äußern, darüber reden wollen, sie „können das aber im Augenblick nicht anders artikulieren, als erstmal dieses Angewidertsein.“ Er versucht zu helfen, indem er vorschlägt, diese Irritation zunächst auszuhalten und trotzdem hinzuschauen, um wahrnehmen zu können, was noch zu sehen ist.

Diese Idee nimmt zum Schluss einen Gedanken auf, der in Texten zur Kunstvermittlung auf der d 12 häufiger auftaucht. Buerger beschreibt das so: „Das (gemeint ist, das die Kunst an sich keinen Sinn hat, M. U.) verlangt, dass wir uns auf Dinge einlassen, die wir zunächst nicht verstehen und vielleicht nie ganz verstehen werden.“ (Pressemappe Bildung u. Vermittlung)

Soweit die für meine Fragestellung wichtigen Passagen des Gesprächs. Ich kehre abschließend zu der Frage zurück, inwiefern die von Mörsch vorgeschlagenen Kriterien einer kritischen Kunstvermittlung (vgl. Kap. 5.3.1, S. 31) sich in den zusammengetragenen Informationen wiederfinden.

Gesichert scheint vor dem Hintergrund des Gesprächs²⁹, dass von Seiten der Kunstvermittlung der d 12 bewusst versucht wird, das Wissen der BesucherInnen einzubeziehen und die Problematik der Vermittlung autorisierten Wissens einer selbstkritischen Reflexion unterzogen wurde. Die KunstvermittlerInnen waren außerdem an der Ausarbeitung ihrer Repräsentationen beteiligt.

Andere Aspekte hängen von äußeren (und inneren) Umständen ab, die ihr Gelingen oder Scheitern maßgeblich beeinflussen: Die Möglichkeit der Einbeziehung des Wissens der BesucherInnen ist offensichtlich stark abhängig von der Zusammensetzung der Gruppe. Eine aktive Auseinandersetzung mit den Wahrneh-

²⁹ Die Ergebnisse aus dem Gespräch erheben natürlich keinerlei Anspruch auf Repräsentativität; sie zeigen aber m. E. klare Tendenzen auf; dafür spricht ein Interview mit einer weiteren Kunstvermittlerin, das im Internet veröffentlicht wurde (vgl. <http://www.livedocumentation.de/?cat=4>). Sie äußert sich in vielen Punkten ganz ähnlich.

mungs- und Interaktionsweisen der BesucherInnen betrieb der Kunstvermittler, als er auf die Sichtbarmachung der Performativität der Führung zielte: dieses Thema spielte für die beiden aber wohl eher eine untergeordnete Rolle. Die Reflexion der Funktionsweisen der Institution documenta wurde von den beiden nicht thematisiert. Ich erinnere mich aber an eine Führung, die ich beobachtete, bei der der Kunstvermittler im Kontext der Arbeit „Triangle“ von Sanja Ivekovic darauf verwies, dass sie eine lange Auseinandersetzung mit der künstlerischen Leitung um die Hängung der Fotos führte. Hier wäre beispielsweise auch Platz für die Probleme mit der Tonanlage von Maja Bajevićs Videoinstallation „Double Bubble“ gewesen, die bis in den laufenden Betrieb hinein von der künstlerischen Leitung nicht behoben wurden, oder auch die Abstufung dieser Arbeit vom zentralen Werk zur abseits der Besucherströme platzierten Nebensache.

Zu zwei Aspekten sind mir anhand der vorliegenden Informationen keine schlüssigen Urteile möglich. Ob ein interdisziplinärer Zugang bei allen vorgeschlagenen Aspekten eingehalten wurde, blieb mir verschlossen. Inwiefern eine Lösung aus dem institutionellen Kontext stattgefunden hat, ist ebenfalls von außen nicht eruierbar. Diese wäre schwerlich gegen die involvierte Institution möglich. Widerstände und Konflikte wären in diesem Prozess zu erwarten. Die künstlerische Leitung der d12 hat durch die Ausrufung einer „Wende zur Bildung“ (Wulfen 2006, 419) den Rahmen für weit reichende Aktivitäten und ein hohes Selbstbewusstsein der Kunstvermittlung gesteckt. Ein Aufgehen im Konstrukt der Institution birgt dabei immer die Gefahr, dass der (selbstgegebene) Auftrag der kritischen Kunstvermittlung undeutlicher wird, wie es Eva Sturm für den StörDienst und trafoK beschrieben hat (vgl. Sturm 2002). Inwiefern solche Tendenzen sichtbar geworden sind, wird vermutlich eine spätere Veröffentlichung der Begleitforschung in den Blick nehmen.

6. Differenzen und Überschneidungen

Die Vermittlungskonzepte Bazon Brocks und der d 12 verbindet m. E. eine essentielle Gemeinsamkeit. Betrachtet man die gesellschaftlichen bzw. historischen Rahmenbedingungen ihrer Entstehung, entstammen beide einer Krisensituation. In der Besucherschule nahm Brock sozialkritische Tendenzen der ausgehenden 1960er Jahre auf und transponierte sie in die wichtigste Kunstinstitution. Das Vermittlungskonzept der d 12 entsprang sogar einer multiplen Krise: einer (Legitimations-)Krise der Kunstvermittlung in Deutschland, die den Anschluss an als innovativer wahrgenommener Konzepte anderer Länder verschlafen hat; der (Sinn-)Krise einer Kunst, die maßgeblich über Aktivitäten am Kunstmarkt präsent ist; einer (Bildungs-)Krise, innerhalb derer verzweifelt nach weiteren Me-

thoden der Aktivierung potentieller Fähigkeiten der Individuen gefahndet wird³⁰; schließlich einer massiven Krise der Wissensgesellschaft, die zunehmend mit ihrem Nichtwissen konfrontiert wird und um „Einsicht in die Pluralität und [...] Imperfektibilität der menschlichen Situation“ ringt (Reichenbach 2001, 463).

Beide Ansätze weisen en detail Übereinstimmungen und Differenzen auf, was nicht verwunderlich ist, liegt ihnen doch ein seinem Wesen nach auch über den Zeitraum von beinahe 20 Jahren identischer Gegenstand zugrunde: Gegenwartskunst. Zum Vergleich gehe ich im Folgenden vom älteren Ansatz Brocks aus.

Brocks These der Rezeption als Arbeit findet sich in beiden Ansätzen wieder. Es geht jeweils nicht darum, Kunst mithilfe der Vermittlung »konsumierbarer« zu machen, ich würde sogar so weit gehen zu behaupten, dass es beiden Ansätzen letztendlich nicht um die Kunst geht, zumindest nicht ausschließlich. Brock strebt eine Professionalisierung des Publikums an. Es soll zu kritikfähigen Rezipienten ausgebildet werden. Die so erworbene Kompetenz soll in Wechselwirkung mit der Kunst bzw. den KünstlerInnen diese dazu veranlassen, die Qualität ihrer Werke zu erhöhen³¹. Der d 12 geht es aber um mehr als das: Kunst wird hier als eine Herausforderung verstanden, sich mit seinem Nicht-Wissen und Nicht-Verstehen auseinander zu setzen, was heute als anthropologische Konstante aufgefasst wird (vgl. Reichenbach 2001, Balkenhol 2005, Peez 2006, Rogoff 2007). Die von Brock immer wieder konstatierte Bedingtheit der Wahrnehmung und der darauf beruhenden Urteile wird so weiter gedacht: Man wird nämlich niemals in der Lage sein, so viel Wissen anzuhäufen, dass diese Bedingtheit aufgehoben werden kann. Hat man das als gegeben akzeptiert, stellt sich zwangsläufig die Frage, wie wir mit unserem Nichtwissen produktiv umgehen können. Während also Brock noch – in der didaktischen Diskussion seiner Zeit verankert – die Wahrnehmungsfähigkeiten der Rezipienten ausbilden wollte, hat die Kunstvermittlung mittlerweile bildungstheoretische Bezüge³². Die Bedingtheit unserer Urteile ist dem aktuellen Konzept durchaus noch eingeschrieben, allerdings nicht explizit. Sie äußert sich beispielsweise in der Idee, Empfindungen und Wissen der Rezipienten für alle Beteiligten

30 In deren Verlauf wird in häufig ähnlicher Weise konstatiert, das „entscheidende Defizit [...] liegt nicht mehr im Bereich der Bildproduktion, sondern bei der kritischen Bildreflexion.“ (Heid 2004, 102) Auch das klingt wie ein fernes Echo von Brocks Warnrufen von 1972.

31 Wobei unklar bleibt, was diese Qualität ausmacht.

32 Auch wenn der von Buergel bemühte Bezug zu Schleiermacher eher stutzig macht, denn dort ist die Ausübung von Kunst unausweichlich mit dem Schöpfungsakt Gottes verbunden: „Nach Schleiermacher wird die Rezeption von Kunst gerade dann dem Wesen der Kunst gerecht, wenn sie berücksichtigt, daß [sic] es der Kunst wesentlich ist, keinen Zweck zu verfolgen und also auch nicht schön oder gar schöner sein zu wollen. Kunst impliziert nicht die Verbesserung der Welt, die Verschönerung von Gegenständen oder die Präsentation virtuoser Fertigkeit. Kunst ist einzig durch den Bezug auf Gott bestimmt, weswegen sie Zwecklosigkeit und wahre Freiheit zum Ausdruck bringt.“ (Käfer 2006, 287)

fruchtbar zu machen. Allerdings begrenzt Brock sein Anliegen auf ein klar umrissenes Ziel; die Kunstvermittlung der d 12 bleibt in dieser Hinsicht vage³³.

Grundsätzlich nehmen beide Ansätze die Rezipienten in ähnlicher Weise wahr und wenn Brock sie auffordert, sich selbst ernst zu nehmen, könnte das als übergeordnete Aufforderung durchaus über dem gesamten Vermittlungskonzept der d 12 stehen. Im Gegensatz zur Brock nimmt die d 12 allerdings die individuellen Zugangsweisen der RezipientInnen wahr und ernst, sie sieht nicht zuallererst (Bildungs-) Lücken, die es zu schließen gilt, sondern versucht, das Potential der Besucher fruchtbar zu machen.

Versuchte Brock, Autonomiebestrebungen, die in der Kunst längst stattgefunden hatten, auf das Publikum zu übertragen, kommt diese Forderung erst langsam in den Institutionen an. Dabei musste sie den Umweg über die „Peripherie“ (Babias) gehen. Man kann Brock in diesem Zusammenhang sicherlich als einen Gewährsmann der „Vermittlungskunst“ (Babias) sehen, denn seine action teachings der Besucherschulen sind vermutlich auch deshalb von der Theorie nicht gewürdigt worden, weil sie eher als eine didaktische Form des Happenings und somit 'nur' als Kunstwerke wahrgenommen worden sind.

Die Kunst nach den Besucherschulen hat sich weiterentwickelt. Prozessualität ist in den Fokus gerückt, die gesellschaftliche Wirkungskraft der Kunst tritt außerdem wieder stärker hervor. In einem langjährigen Prozess hat sich die Kunst wieder „politische Prägnanz angeeignet,“ wie Kurt Kladler in der NZZ am Ende der d 11 festhält (2002). Die Rezeptionsgewohnheiten der Besucher hängen dieser Entwicklung weit hinterher. In diesem Punkt scheint sich seit Brocks Reklamation dieses Defizits in den 1960er Jahren nichts wesentliches geändert zu haben. Folglich bleibt auch der Bedarf, diese Lücken zu schließen.

In einem Punkt unterschieden sich die beiden Ansätze grundsätzlich: Bazon Brock kämpfte donquichottehaft. Er empfand sich als erster Betrachter, wollte als gutes Beispiel vorangehen und vergaß dabei, dass ein großer Teil der Resonanz auf seine Methoden darauf beruhte, wie er als „Generalist“ mit Wissen nur so um sich warf und dabei mitunter Dinge tat, die äußerst unüblich waren, auch über seine berechtigten Kopfstände hinaus. Er hat seine Methode bis heute beibehalten, nur den Kopfstand hat er aus seinem Repertoire gestrichen. Sein Irrtum ist dabei aus heutiger Sicht dabei ein zweifacher:

- Eine Beteiligung der Rezipienten ist nicht damit gegeben, dass man sie darauf hinweist, dass ohne ihre Anwesenheit das Ganze nicht

³³ Sofern man sich mit Buergels Aussagen zur „potentiell planetarischen Gemeinschaft“ (s. Pressekonferenz, S. 49) nicht zufrieden gibt.

stattfinden könnte, ansonsten aber höchstens mal Brot verteilt, wenn es um Hänsel und Gretel geht³⁴.

- Durch eine regelrechte »Wissensüberflutung« der TeilnehmerInnen wird die Hierarchie zwischen den Rezipienten und dem autorisierten Sprecher Brock nicht im Geringsten verändert. Im Gegenteil: Das zu Tage tretende Wissensgefälle verdeutlicht auf extremste Art deren Differenz.

Auf der d 12 gibt es nicht einen, sondern ca. 75 KunstvermittlerInnen. Das Problem der Zentrierung auf diese Personen wird dadurch aber nicht kleiner; im Unterschied zu Brock ist die Hierarchisierung aber jetzt Thema. Lösungsansätze können so erprobt werden.

Brock wollte letztendlich hoch spezialisierte Schulklassen einrichten³⁵, die ein Thema exzessiv abarbeiten. Nicht von ungefähr benötigt er ein Auditorium, das hoch motiviert seinen Ausführungen folgt. Die Universität war in dieser Hinsicht sicherlich ein fruchtbarer(er) Boden. Die Zuhörer verfügen dort nämlich über ein zumindest grob homogenes Wissen, es ist ziemlich gut vorab definierbar. Ungleich schwerer haben es da die KunstvermittlerInnen auf der d 12: Sie wissen in den meisten Fällen nichts über ihr Publikum und innerhalb der zweistündigen Führungen bleibt dafür auch nicht ausreichend Zeit.

Einen Aspekt hat die d 12 Brocks Ansatz gegenüber ganz entschieden voraus: Vor allem in der Arbeit des documenta-Beirates verlässt sie die Institution und versucht, als Katalysator gesellschaftliche Prozesse anzustoßen und so eine Wirkung hervorzurufen, die weit über die Kunst hinaus geht. Hier fungiert sie im Sinne der »Sozialen Plastik« eher als Katalysator für die Selbstbildungskräfte vor allem ausgegrenzter oder zumindest peripherer Bevölkerungsgruppen. Einem ähnlichen Gedanken bin ich bei Brock nicht begegnet.

Alle Bemühungen um die Kunstrezipienten, sowohl seitens der d 12 als auch von Brock, haben schließlich aber einen wesentlichen Punkt gemeinsam im Kalkül: Die Lust und Last des Scheiterns. Brock spricht in diesem Zusammenhang immer wieder gerne vom Scheitern als einziger Form des Gelingens (vgl. exemplarisch Zicka 2002, 314 f.). Auch die künstlerische Leitung der d 12 hat häufig darauf verwiesen, dass die Möglichkeit des Scheiterns auch als Chance zu sehen ist,

das Scheitern [...] von Welt zu erfahren, und dass dieses Scheitern keine Katastrophe ist, also nicht zur Psychose führt, zur Frustration, sondern – und das kann die Kunst mit ihrer affektierten

34 So geschehen im letzten Teil einer dreiteiligen Vortragsreihe im Frankfurter Portikus „Bazon Brocks Nacht-Marathon durch die Kunst-, Kultur- und Theoriegeschichte“ von 1997. Das Publikum wurde in insgesamt über 4,5 h nicht einen Augenblick lang wirklich einbezogen, es kam nicht einmal zu Wort.

35 Wozu Gerwald Rockenschaubs erster Entwurf für eine Vermittlungsinsel „Ohne Titel“ passend gewesen wäre (s. Anhang, Abb. 2).

Kraft auch – zu etwas Anderem, wo sich andere Dinge eröffnen.
(Balkenhol 2006, 11)

Schließlich fällt noch eine eklatante Differenz ins Auge: Brock hat als »Einzelkämpfer« sein stark personengebundenes Konzept durchzusetzen versucht und ist dabei im Kontext der Institution verblieben; im Grunde hat er sich mit seinen action teachings meist innerhalb der Institutionen bewegt. Eine Kritische Hinterfragung derselben stand dabei nicht auf dem »Lehrplan«. Letztlich installierte er eine Institution in der Institution. Die Kunstvermittlung der d 12 geht andere Wege. Sie versucht, innerhalb des Systems viele kleine »Infektionsherde« zu setzen, die im Idealfall »streuen« und die Ideen über einen längeren Zeitraum weiter tragen. Gewährsgarant dafür soll die Begleitforschung werden, denn „von den Ergebnissen sollte neben der Institution und dem Publikum auch die gerade im Bestehen begriffene fachspezifische Debatte profitieren können.“ (Mörsch in der Pressekonferenz)

7. Fazit

Die Wurzeln einer kritischen Kunstbetrachtung liegen im Kontext der documenta bei den Besucherschulen Bazon Brocks. Die Methoden haben sich den historischen Entwicklungen entsprechend verändert; auch die Ziele sind 2007 ambitionierter als vor 30 bis 40 Jahren. „Die Zeiten für Kunst sind heute so gut wie nie“, stellt der Soziologe Gerhard Schulze, Autor von „Erlebnisgesellschaft“, fest. Er sieht einen Paradigmenwechsel von einer „Kunst der Künstler“ zur „Kunst des Publikums“, in der es nicht mehr um die Frage „Was wollte der Künstler damit sagen?“, sondern um die Frage: „Was löst das Kunstwerk in mir aus?“ geht (vgl. Schulze 2006). Die Ehrfurcht vor der Kunst der Künstler hat entsprechende Kulturtechniken hervorgebracht³⁶, die einer echten „Begegnung von Werk und Subjekt“ (ebd., 290) im Wege stehen. Er hält fest, dass „die Bedeutung des Kunstwerks nichts Gegebenes“ ist, sondern „etwas in jedem Betrachter neu Entstehendes“ (ebd.) und insofern „die Aneignung eines Kunstwerks selbst eine Kunst ist, die einem nicht ohne weiteres zufällt.“ (ebd., 295) Bazon Brock hat darauf schon vor beinahe 40 Jahren hingewiesen, er blieb ungehört. Vielleicht, weil seine Methode des action teaching eher als Happening unter dem Label der Kunst subsumiert wurde, so dass es als kritisch-didaktische Veranstaltung nicht erkennbar war. Die von Schulz beschriebenen Kulturtechniken spielen hier sicherlich auch eine nicht unerhebliche Rolle, denn sie widerstehen allen Veränderungen, weil sie entlastende Routinen anbieten, die beide Seiten, Produzenten wie Rezipienten, vor einer direkten Begegnung „bewahren“, denn die macht es erforderlich, nicht nur etwas Gegebenes in Empfang (zu) nehmen, sondern es für sich ganz alleine zu gestalten“. (ebd. 290) Diese Aufgabe aber ist m. E. angstbesetzt, weil sich die Rezi-

³⁶ Schulze benennt die Herstellung von Kunstgewissheit durch Experten, einen selbstverständlichen Sinnkredit, die Verachtung des Publikums und das Feindbild des Spießers (vgl. 2006, 279–285).

pienten ihr nicht gewachsen fühlen. Daraus resultieren vermutlich die Widerstände in den Führungsgruppen. Die KunstvermittlerInnen müssen lernen, damit umzugehen.

Bazon Brock hat das auf seine Weise gemacht und ist damit gescheitert – was aber seiner Ansicht nach die einzige Art der Vervollkommnung darstellt. Er war zu sehr Künstler und erst in zweiter Linie Vermittler (auch wenn er das sicherlich nicht so sehen würde); einige KunstvermittlerInnen der d 12 sind dagegen möglicherweise zu sehr VermittlerInnen und zu wenig KünstlerInnen. Denn wenn Rezeption Arbeit bzw. Kunst ist, ist die Vermittlung es allemal.

Eine erster Schritt zur Veränderung ist aber getan, und man kann nur wünschen, dass, vor allem durch den Versuch der Fruchtbarmachung mithilfe der Begleitforschung, von den Erfahrungen möglichst viele Informationen in den Kunstvermittlungsdiskurs einfließen werden. So könnten wir hinsichtlich der Führungen vielleicht in einigen Jahren an einer »action Vermittlung« teilnehmen.

Erste Fortpflanzungen lassen sich bereits beobachten. Unter der Überschrift „Keine Angst vor moderner Kunst“ veröffentlichte die Westdeutsche Allgemeine Zeitung am 12.08.07 einen Bericht über ein neues Vermittlungskonzept der „Situation Kunst“ (vgl. Braunschweig 2007), in dem es hieß, es gehe nicht „um das Durchschleusen durch die Ausstellungshallen und Frontal-Vermittlung von Fachkenntnissen, sondern um ein Sich-Einlassen auf die Kunst mit viel Vertrauen in die eigene Wahrnehmung.“ Im Vordergrund stehe der Dialog, es gehe um kontroverse Gespräche. Eine weitere Praktizierung dieses Ansatzes, die Umsetzung in die aktive Arbeit großer und kleiner Institutionen in Deutschland – dass wäre ein erster Schritt auf dem Weg zu einer zeitgemäßen kritischen Kunstvermittlung auch hierzulande.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Kataloge

4. *documenta. Internationale Ausstellung*. Hrsg. v. Documenta-Rat. documenta 4, Kassel 27.06.–06.10. 1968. Kassel: Druck+Verlag o. J. (1968)
5. *documenta*. Hrsg. v. Documenta-GmbH. Documenta 5, Kassel 30.06.–08.10. 1972. Kassel: o.V. o. J. (1972)
- documenta 6, Bd. 1. Malerei, Plastik/Environment, Performance*. Hrsg. v. Documenta-GmbH. Documenta 6, Kassel 24.06. – 02.10. 1977. Kassel: Dierichs o. J. (1977)

8.2 Literatur

- ADKV - ARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNSTVEREINE (Hrsg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*. Hannover: Vice Versa 2002
- BABIAS, MARIUS (Hrsg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*. Dresden: Verlag der Kunst 1995
- BALKENHOL, BERNHARD U. HEINER GEORGSDORF: *Man muss sich klarmachen, dass Kunst nicht mit Wissen zu tun hat*. In: BDK-Mitteilungen, H 2, 2005, S. 10–14
- BAUMANN, LEONIE U. HEINER SCHEPERS: *Einleitung*. In: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hrsg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*. Hannover: Vice Versa 2002a. S. 5–7
- BAUMANN, LEONIE: *Wege zum Kunstverständnis*. In: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hrsg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*. Hannover: Vice Versa 2002b. S. 10–13
- BAUMANN, SABINE U. LEONIE BAUMANN (Hrsg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*. Wolfenbüttel: WAT 2006
- BIANCHI, PAOLO: *Bazon Brock. Beispielgeber im Beispiellosen*. In: *Kunstforum International*, Bd. 181, 2006, S. 262–279
- BRAUNSCHWEIG, BIANCA: *Keine Angst vor moderner Kunst*. In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 12.08.2007
- BROCK, BAZON: *Die d5 war nicht die Erfüllung des eigenen Anspruchs*. In: *Kunstforum International*, Bd. 21, 1977, S. 77–81
- BROCK, BAZON: *Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre*. München: Klinkhardt & Biermann 1990
- BUERGEL, ROGER M.: *Der Ursprung*. In: *documenta u. Museum Fridericianum VeranstaltungsgmbH (Hrsg.): Documenta Magazine No. 1, 2007. Modernity?* Köln: Taschen 2007, S. 13–27
- DOUGLAS, MARY: *Wie Institutionen denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991
- FACHVERBAND FÜR KUNSTPÄDAGOGIK (Hrsg.): *Positionen zum Kunstunterricht in der Grundschule. Sonderdruck*. Hannover: o.V. 1998
- FICHTEN, WOLFGANG U. UTA WAGENER U. ULF GEBKEN U. HILBERT L. MEYER: *Methoden-Reader zur Oldenburger Teamforschung*. Oldenburg: Didaktisches Zentrum, 2007 (=Oldenburger Vor-Drucke 487)
- FILLIOU, ROBERT: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*. Köln: König 1970
- FOHRBECK, KARLA (Hrsg.): *Bazon Brock. Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiografie eines Generalisten*. Köln: DuMont 1977

- GEHLEN, ARNOLD: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt: Athenäum 1965
- GISBERTZ, JENNIFER: *Grundwissen Kunstdidaktik. Primarstufe*. Donauwörth: Auer 2004
- GOFFMAN, ERVING: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper 2003
- GRASSKAMP, WALTER: *Die unbewältigte Moderne: Entartete Kunst und documenta I. Verfemung und Entschärfung*. In: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): 1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg. Kunstsammlung NRW: Düsseldorf, 1987, S. 12–24
- HEID, KLAUS: *Ästhetische Intelligenz ausbilden, künstlerische Kompetenzen nutzen*. In: Kettel, Joachim (Hrsg.): *Künstlerische Bildung nach PISA. Beiträge zum internationalen Symposium Mapping Blind Spaces – Neue Wege zwischen Kunst und Bildung*. Oberhausen: Athena 2004 (=Artificium. Schriften zur Kunst, Kunstvermittlung und Denkmalpflege, Bd. 18)
- JANK, WERNER U. HILBERT MEYER: *Didaktische Modelle*. Berlin: Cornelsen 1991
- KILLY, WALTER (Hrsg.): *Literaturlexikon*. Berlin: Directmedia 1998 (= Digitale Bibliothek Band 9). Lemma Brock, Bazon
- KIRCHNER, CONSTANZE (Hrsg.): *Kunstunterricht in der Grundschule*. Berlin: Cornelsen Scriptor 2007
- JACOBSON, ROMAN: *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969
- KÄFER, ANNE: *Die wahre Ausübung der Kunst ist religiös. Schleiermachers Ästhetik im Kontext der zeitgenössischen Entwürfe Kants, Schillers und Friedrich Schlegels*. Tübingen: Mohr 2006
- KIMPEL, HARALD: *Documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*. Köln: DuMont 2002
- KIMPEL, HARALD: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont 1997
- KLADLER, KURT: *Wissensproduktion als Teil der Ausstellungspraxis. Wie sich die Documenta 11 wieder politische Prägnanz angeeignet hat*. In: Neue Zürcher Zeitung, 31.08.2002
- Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter 2002. Lemmata *Dilettant* und *Idiot*
- KNAPP, GOTTFRIED: *Kasseler Allerlei. Eine Bilanz der Documenta: Sie zieht ihr Publikum an – doch viele Kunstwerke gehen im kuratorischen Chaos unter*. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 213, 15./16.09.07
- MANDEL, BRIGIT: *Wege zum mündigen Kunstrezipienten*. In: Stehr, Werner u. Johannes Kirschenmann (Hrsg.): *Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium*. Ostfildern: Cantz 1997. S. 66–69
- MANDEL, BIRGIT (Hrsg.): *Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft*. Bielefeld: Transcript 2005a
- MANDEL, BIRGIT: *Kulturvermittlung. Zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing*. In: Dies. (Hrsg.): *Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft*. Bielefeld: Transcript 2005b. S. 12–21
- MASET, PIERANGELO: *Praxis, Kunst, Pädagogik. Ästhetische Operationen in der Kunstvermittlung*. Lüneburg: ed. Hyde 2001
- MEYER, HILBERT: *Unterrichtsmethoden II. Praxisband*. Berlin: Cornelsen 1987

- MÖRSCH, CARMEN: *Verfahren, die Routinen stören*. In: Baumann, Sabine u Leonie Baumann (Hrsg.): *Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern*. Wolfenbüttel: WAT 2006. S. 20–34
- MÖRSCH, CARMEN: *Queering Kunstvermittlung: Über die mögliche Verschiebung dominanter Verhältnisse auf der documenta 12*. In: Kirschenmann, Johannes u. Florian Matzner (Hrsg.): *documenta Kassel. Skulptur Münster. Biennale Venedig*. München: KoPäd 2007. S. 193–207
- PAZZINI, KARL-JOSEF: *Vermittlung ist Anwendung – Ohne Anwendung keine Kunst*. In: *The educational complex. Vermittlungsstrategien von Gegenwartskunst*. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg 2003. S. 84–94
- PEEZ, GEORG: *Sieben illustrierte pädagogische Betrachtungen über das Nichtwissen*. In: I.K.U.D. Zeitschrift für Kunst- und Designwissenschaften, Bd 2, 2006, S. 118-129
- PROBST, URSULA MARIA: *Tout Va Bien*. In: *Kunstforum International*, Bd. 170, 2004, S. 374–376
- RAUTERBERG, HANNO: *Revolte in Kassel. Sieben Gründe, warum die Documenta die Gesetze des Kunstbetriebes umstürzen wird*. In: *Zeit* 12.04.07, Nr. 16
- REDAKTION DER BDK-MITTEILUNGEN: *„...ein Publikum zu bilden...“ Gespräch der Redaktion der BDK-Mitteilungen mit Ulrich Schötter, dem „Leiter der Vermittlung“ der documenta 12*. In: *BDK-Mitteilungen* 2/2007. S. 2-5
- REHFUS, WULFF D.: *Die Fahndung nach der Bedeutung von Kunst. Anmerkungen zur 'Besucherschule' Bazon Brocks auf der 'documenta 6'*. In: *Kunstforum International*. Bd. 23, 1977. S. 26–32
- REICHENBACH, ROLAND: *Demokratisches Selbst und dilettantisches Subjekt. Demokratische Bildung und Erziehung in der Spätmoderne*. Münster: Waxmann 2001
- ROGOFF, IRIT: *Nichtassoziierte Initiativen. Betrachtungen zum Summit alternativer Bildungskultur*. In: *Springerin*, Bd. XIII, H. 3, 2007, S. 24–28
- ROLLIG, STELLA U. EVA STURM: *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art, Education, Cultural Work, Communities*. Wien: Turia 2002. S. 13–24
- RUHRBERG, KARL: *Kunst des 20. Jahrhunderts. Teil I. Malerei*. Köln: Taschen 2000
- SCHNECKENBURGER, MANFRED (Hrsg.): *Documenta - Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien*. München: Bruckmann 1983
- SCHWARZER, YVONNE: *Bazon Brock. Künstler, Kämpfer, Kritiker. Ein Gespräch*. Witten: Ars Momentum 2007
- SCHULZE, GERHARD: *Die Kunst und ihr Publikum*. In: Szope, Dominika u. Pius Freiburghaus (Hrsg.): *Pragmatismus als Katalysator kulturellen Wandels. Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten durch liberale Utopien*. Berlin: Lit 2006, S. 275–296
- SEEL, MARTIN: *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser 2000
- STRATMANN, NICOLE: *Bazon Brock. Der Selbstfesselungskünstler. Einführung in eine Ästhetik des Unterlassen*. Weimar: VDG 1995
- S.-STURM, EVA: *Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst*. Berlin: Reimer 1996
- STURM, EVA: *Kunstvermittlung und Widerstand*. In: Schöppinger Forum der Kunstvermittlung (Hrsg.): *Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung*. Bd.2. *Zum Stand der Kunstvermittlung heute. Ansätze, Perspektiven, Kritik*. o.O.: Stiftung Künstlerdorf Schöppingen 2003. S. 92–110
- UHLIG, BETTINA: *Kunstrezeption in der Grundschule. Zu einer grundschulspezifischen Rezeptionsmethodik*. München: Kopaed 2005

- VELSEN, NICOLA VON: *Bazon Brock. Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978 – 1986*. Köln: DuMont 1986
- WESTECKER, DIETER; EBERTH, CARL; LENGEMANN, WERNER U. MÜLLER, ERICH (Hrsg.): *documenta – Dokumente 1955 - 1968*. Kassel: Wenderoth 1972
- WULFEN, THOMAS: *Bildungsanstalt documenta?* In: *Kunstforum International*, 180 2006. S. 418-423
- ZIKA, ANNA (Hrsg.): *Bazon Brock. Der Barbar als Kulturheld. Ästhetik des Unterlassens – Kritik der Wahrheit. Wie man wird, was man nicht ist. Gesammelte Schriften III, 1991 – 2002*. Köln: DuMont 2002

8.3 Internet

- ANONYM: *Alexander Gottlieb Baumgarten*. <http://www.alexander-gottlieb-baumgarten.de> (Zugriff am 12.08.07)
- ANONYM: *documenta 12: Carmen Interview*. <http://www.documenta12.de/1112.html?&L=0> (Zugriff am 20.08.07)
- ANONYM: *documenta 12: Projekte einzeln*. <http://www.documenta12.de/826.html?&L=0> (Zugriff am 06.09.07)
- BROCK, BAZON: *Bazon Brock Online Archiv*. <http://www.bazonbrock.de/> (Zugriff am 13.08.07) = BBOA
- DEUTSCHER WERKBUND: *Denkschrift 1907*. <http://www.deutscher-werkbund.de/29.html> (Zugriff am 15.08.07)
- KUNSTFORUM INTERNATIONAL: *Künstlerlexikon*. http://www.artcontent.de/kunstforum/01_home/ (Zugriff am 18.08.07)
- SCHWEBEL, HORST: *Kunstaussstellungen in Kirchenräumen am Beispiel der documenta-Begleitaussstellungen*. <http://www.kirchenbau.info/onlinetexte/ausstellungen.htm> (Zugriff am 10.08.07)

8.4 Sonstige Quellen

- ANONYM: *Kunstvermittlung im Palmenhain*. In: *Pressemappe: Was tun? Bildung und Vermittlung auf der documenta 12*. o. O.: o. V. o. J.
- Bazon Brocks Nacht-Marathon durch die Kunst-, Kultur- und Theoriegeschichte. Installation eines Theoriegeländes*. Redaktion: Lüdke, Martin. Südwestfunk Mainz 1997
- BUERGEL, ROGER M.: *Bildung und Vermittlung auf der documenta 12 – Abstracts*. In: *Pressemappe: Was tun? Bildung und Vermittlung auf der documenta 12*. o. O.: o. V. o. J.
- d 12-Presskonferenz*. Neue Nationalgalerie, Berlin, 21.11.06
- FREUNDEL, NATASCHA: *Kunst und Leben des Bazon Brock – Vorgestellt zu seinem 70. Geburtstag*. Redaktion: Wilhelm Heinrich Pott. Sendung am 30.05.2006, 20.00 – 21.00 Uhr, NDR Kultur. Manuskript der Sendung
- Gespräch mit zwei KunstvermittlerInnen*. Kassel, 27.07.07
- GLÜCK, HELMUT: *Metzler Lexikon Sprache*. Berlin: Directmedia 2000 (=Digitale Bibliothek Bd. 34)

9. Anhang

A Transkript der Pressekonferenz vom 21.11.2006, 11 h, Neue Nationalgalerie, Berlin

Buergel

Hohes Interesse am Thema Bildung (= intellektueller Eros) ist Gegenkur gegen hohe Preise; Kunstsystem droht zu einer veritablen Industrie zu werden, Benchmarks nur noch Ziffern.

Gleichzeitig wachsen Kräfte, die sich für das interessieren, was Kunst eigentlich ausmacht jenseits von Preisen, Unterhaltung, Eitelkeit. Diese Bewegung lässt sich durch Begriff Bildung bzw. ästhetische Erziehung charakterisieren.

Was heißt Bildung/ästhetische Erziehung? Frühromantische Traditionen: Schleiermacher: Herausbildung der Eigentümlichkeit eines Menschen.

Wenn man sich mit Kunst auseinandersetzt, also mit Dingen, die – wenn sie Qualität haben – Verstehensirritationen provozieren müssen, das man in solchen Situationen nicht anders kann, als an sich selbst zu arbeiten zu beginnen: Reflexhafter Blick zum Schild, reflexhafter Griff zum Katalog, zur wohlfeilen Erklärung, offenes Ohr für den einen oder anderen Tourguide.

Wollen sich im Weiteren nicht von diesen Optionen distanzieren; bringen uns aber nicht über die letzte, entscheidende Schwelle – über die müssen wir selber gehen, weil wir sie in uns tragen.

Motiv ist nicht ausschließlich für Publikum relevant, sondern durchaus auch für die künstlerische Leitung: Künstlerischer Direktor startet als Idiot im ursprünglichen Sinne des Wortes. Man hat privilegierte Kenntnisse in verschiedenen Bereichen, aber im Grunde weiß man nicht sehr viel. Die erste Frage, die die künstlerische Leitung sich stellt: Wie bilde ich mich?

Na, du reist jetzt sicher viel? Einerseits richtig, aber Miles-And-More kein Weg zu einer guten Ausstellung: Man muss Wege finden, die einem selber entsprechen, die aber gleichzeitig auch für dritte interessant sind, von denen man ja etwas erfahren will; man kann nicht nur plündern durch die Welt ziehen, man muss auch etwas geben.

Wir haben, um uns selber zu bilden zwei Formate heraus“gebildet“: 1. Netzwerk der Magazine (Was interessiert euch, was lest ihr?).

Problem der Bildung betrifft auch Kassel: Man kennt die Stadt nicht. Prämisse: Translokale Korrespondenzen nachverfolgen und herausstellen; sinnvolle Verknüpfung mit Schicksalen, die sich in Kassel zeigen (Modernisierungsverlust, Immigrantenanteil, generell symptomatische Probleme in Bildungsprozessen) als Komplexe verlinken: Konkretes Schicksal als Teil einer globalen Erzählung; lokales Publikum nicht nur als Opfer, sondern als Teil einer potentiell planetarischen Gemeinschaft; Einsicht in die Gestaltbarkeit von Prozessen.

Aktivierungsmoment, was wir unter Bildung verstehen- Bildung bedeutet nicht, dass man sich mit Informationen zuballert, sondern begreifen, dass sich jedes Individuum, das sich in das Kraftfeld der Kunst begibt und selber an seinen eigenen Wahrnehmungsweisen zu arbeiten beginnt, begreift, dass es Teil einer globalen Komposition ist, für die es Verantwortung hat.

Wenn es der Ausstellung gelingt, ihr Publikum in dieser Weise sinnlich zu affizieren, also anzumachen, das man diese Form von Euphorie spürt, das man selber Teil des Ganzen ist, dann hat die Ausstellung ihr Ziel erreicht.

Schötter

Verschiedene Besucher: Schreiber des Feuilletons, aber auch Zuschauer, die sehr selten oder zum ersten Mal in Kontakt mit künstlerischen Arbeiten – vor allem auch Arbeiten zeitgenössischer Kunst – kommen.

D 12 will sich als eine Bildungsinstitution verstehen; schließt an Traditionen an. Arnold Bode 1955 verstand erste d als eine Bildungsinstitution, die Kontakt herstellte zwischen Bevölkerung und damaliger zeitgenössischer Kunst.

Ausstellung selbst handelt von Wissenstransfer und Vernetzung von Wissensressourcen; sehr starke Arbeit mit dem Publikum und Personen, die auch schon in den letzten Jahren sehr dezidiert Erfahrungen mit Kunstvermittlung gemacht haben.

Documenta als Medium: lässt Form offen, aber letztendlich ist jeder Gang durch die Ausstellung nichts anderes, als der Versuch, der Ausstellung eine Form zu geben; jede Vermittlung, jede Zusammenarbeit mit dem Publikum ist eine Form von Interpretation; also nicht nur Ästhetik der Werke sondern auch Ästhetik der Ereignisse; Kunstvermittlung kann nicht als einer reine Dienstleistungsoption betrachtet werden, sondern als Beitrag, die d 12 als Bildungsinstitution zu begreifen.

Eine starke Veränderung: Keine Führung unter 2 Stunden; kürze könnte ,man als moralisch bedenklich ansehen, wenn man Wissenstransfer ernst genommen wird: D. h. In Kontakt treten mit den Besuchern, Auseinandersetzung mit ihnen, und zunächst einfach zuhören; es muss die Möglichkeit geben, die eigenen ästhetischen Erfahrungen zu versprachlichen wie die Vermittler auch; schwierige Arbeit: Ästhetische Erfahrungen in sprachliche Dimension bringen.

Zusammenarbeit mit Publikum bedeutet auch, dass es Raum gibt zum pausieren, zum lernen und dafür, die eigene autorisierte Sprecherposition, die man als Vermittler hat, zur Disposition zu stellen oder zunächst zu problematisieren.

Besondere architektonische Situation: Palmenhaine in der Ausstellung, als Markierungen im Ausstellungsraum, die zum pausieren, denken, lernen , sprechen zur Verfügung stehen; Differenz zwischen Konversation und Kontemplation reflektierbar halten.

Vorhaben, geleitet von Sonja Parzeval: Die Welt bewohnen; keine Kunstwissenschaftlerinnen oder -historikerinnen, sondern auf ihren Erfahrungsschatz zurückgreifen.

Audio-Guide und andere Projekte zeigen auf, dass man Kunstvermittlung nicht in reiner Funktionalität als Dienstleistung begreifen kann; Darum Elemente der Erzählung, Aspekte des Poetischen und nicht allein Weitergabe schon sedimentierten Wissens.

Mörsch

Bemerkenswerte Situation: Zum ersten mal im Rahmen eines medialen Großereignisses der Gegenwartskunst wie der documenta eine Pressekonferenz ausschließlich zum Thema Bildung und Vermittlung. Symptom für das wachsende Interesse an dem Bereich: In den letzten Jahren auch in D eine Debatte um die Frage des Bildens mit Kunst oder des Verhältnisses von Bildung und Kunst entwickelt.

Initiative vom Rat der Künste, Berlin: AG zum Thema Kulturelle Bildung, hat Eingang gefunden in die Koalitionsverhandlungen. Im Koalitionsvertrag wurde festgehalten, dass ein Rahmenplan zum Thema erarbeitet werden soll, der erstmals Institutionen die Gegenwartskunst zeigen als Vermittlungsinstanzen für die Bildung in der Stadt miteinbezieht. Mit Verspätung wird so an eine gesamt-europäische – durchaus ambivalente – Entwicklung angeknüpft, die vor allem aus dem angelsächsischen Raum, aber auch Skandinavien, Österreich oder Frankreich Impulse erhält.

Die Tatsache, dass d 12 die Frage nach der Bildung in den Mittelpunkt stellt, und dabei ihre eigene Kunst-Vermittlung nicht als Service sondern als konstitutiven und integralen Bestandteil der Ausstellung konzipiert, bietet Chance, experimentell und gleichzeitig exemplarisch zu arbeiten. Von den Ergebnissen sollte neben der Institution und dem Publikum auch die gerade im Bestehen begriffene fachspezifische Debatte profitieren können.

Einige Motive dieser Debatte in Beziehung gesetzt zu den Paradigmen der Vermittlung auf der d 12: Verrichtung von Barrieren. Der Streit um das Zugangsrecht ist Geschichte der Kunstinstitutionen eingeschrieben. Imperativ seit den 70ern: „Kunst für alle“ - Kunstinstitutionen müssen sich mit damit auseinandersetzen. Die Forderung, dass öffentlich finanzierte Institutionen ihren Bildungsauftrag nicht nur gegenüber einem kleinen, spezialisierten Publikum erfüllen, ist – zumindest aus meiner Sicht – mehr als berechtigt. Bisher nehmen die meisten Institutionen hierzulande diese Aufgabe eher notgedrungen wahr; anstatt als Chance wird die Vermittlung eher als notwendiges Übel zur Legitimation begriffen. Der Versuch, Barrieren in den Institutionen abzubauen ist vor allem dann pro-

blematisch, wenn er auf eine Erhöhung der Besucherzahlen zielt, wenn also alles verdaulich gemacht und Aspekte der Zumutung und des Unvorhersehbaren, die ja gerade konstitutiv für Gegenwartskunst sind, vermieden werden, um niemanden abzuschrecken.

Bei der hierzulande weiterhin häufigsten Vermittlungsform, der auf der Weitergabe autorisierten Wissens basierenden Führung, vermittelt die Vermittlungsperson möglicherweise vor allem das eigene Autorisiert-Sein und stellt damit in dem Augenblick die Barriere her, da sie angetreten ist, diese durchlässig zu machen. Formate zu entwickeln, die sich zu der bildungspolitischen Aufgabe öffentlich finanzierter Institutionen bekennen und gleichzeitig Eigentümlichkeit behaupten, ist eine inhaltliche und methodische Herausforderung, der wir uns auf der d 12 gerne stellen wollen, was auf einige logistische und erwartungsformatierte Schwierigkeiten treffen wird.

2. Stichwort: Wissenstransfer: Damit eine Kunstvermittlung, die ihrem Bildungsauftrag gerecht wird und gleichzeitig Eigentümlichkeit bewahrt, überhaupt entstehen kann, müssen sich zunächst die institutionellen Akteure von der sehr alten Idee – ich schätze auf ungefähr 200 Jahre alt – verabschieden, sie hüteten so etwas wie einen Schatz, den es einerseits an die wie auch immer phantasierten Massen heranzuführen gilt, der aber andererseits auch vor genau diesen Massen zu beschützen sei. Mit dieser Ambivalenz hat man in jedem Ausstellungshaus zu tun.

Strukturelles Problem, verbunden mit der Art und Weise, wie wir die Leute, mit denen wir arbeiten, entwerfen, denn wie wir sie entwerfen hat sehr viel damit zu tun, was dann auch in der Arbeit mit ihnen möglich ist. Wir möchten das Publikum als Subjekte entwerfen, mit denen so etwas stattfinden kann wie Wissenstransfer.

Da sind wir nicht die ersten, denn in den letzten Jahren sind Strategien der Vermittlung entwickelt worden, die das Wissen der BesucherInnen konstitutiv in die Arbeit der Institutionen einbeziehen. Die Kunstinstitution wird dabei als relationales Gebilde entworfen, welches in vielfältige und komplexe gesellschaftliche Strukturen eingebunden ist. Durchlässigkeit und Zugänglichkeit werden weniger als moralischer Imperativ „Wir müssen uns den armen Menschen öffnen“, sondern als Überlebensnotwendigkeit der Institution begriffen. Dabei geht es weniger um die ökologische Überlebensnotwendigkeit, sondern es geht um eine Weiterentwicklung der Institution, die nicht als isolierte, in sich abgeschlossene, von struktureller Amnesie geplagte Einrichtung, sondern nur in Auseinandersetzung mit dem eigenen Umfeld, in einer Suchbewegung nach bereichernden aber auch verunsichernden Perspektiven und Praktiken möglich ist.

Eine Kunstvermittlung, die an dem Wissen ihrer Subjekte interessiert ist, anstatt sie als Bedürftige zu entwerfen, veruneindet die statischen Positionierungen von Definitionsmächtigen, Ein- und Ausgeschlossenen, Wissenden und zu Bildenden. Bildung und Inklusion ereignen sich dann in mehreren Richtungen: Die Position derer die lehren und derer, die lernen, derer die schenken und derer, die beschenkt werden, veruneindet sich.

Das ist also das Paradigma, das wir auf der documenta wirksam werden lassen wollen und Sie sind diejenigen, die das bezeugen, die bezeugen werden, ob das gelingt, oder nicht. Ich bin gespannt, ob uns das gelingen kann.

Damit das gelingen kann, ist mein drittes Stichwort wichtiger, als man manchmal im Alltagsgeschäft annehmen mag, nämlich Selbstreflexion. Ich glaube, dass eine so verstandene Kunstvermittlung sich als kritische Freundin der Institution und der Kunst positioniert. Sie solidarisiert sich mit der Institution und der Kunst, ohne sie auf naive Weise zu affirmieren oder fortzusetzen. Stattdessen versucht so etwas zu entwickeln wie einen kritisch-konstruktiven Metadiskurs, der z.B. die Geschichtlichkeit, die Strukturen und Machtverhältnisse, die möglicherweise divergierenden Interessen und Widersprüche des Schauplatzes und der zur Debatte stehenden Kunst thematisiert. Dabei geht sie davon aus, dass alle an der Herstellung beteiligten, also die Institution, die Sachen, die zu sehen sind, die Leute, die intervenieren, die Leute, die kommen und interessiert sind, an einer positiven Entwicklung, an einem Gelingen der Situation Interesse haben.

Sie trägt in ihrem Agieren der Erkenntnis Rechnung, dass das nur in Verständigung mit allen Beteiligten und in der Initiation eines permanenten Aushandlungs- und Erkenntnisprozesses möglich ist. Sie betrachtet Bildung in diesem Sinne nicht als das Vermitteln von Wahrheiten, sondern als unabschließbare Transformation. Mit diesem Begriff der kritischen Freundin, der aus den Erziehungswissenschaften stammt, ist auch eine bestimmte Haltung von Forschenden bezeichnet. Die Forscherin, die sich als kritische Freundin be-

greift, begleitet und kommentiert Prozesse, aber sie stellt das, was sie beforscht auch immer selbst mit her. Und in diesem Bewusstsein ist es notwendig, dass sie ihre eigene Position und ihre Methoden selbst reflektiert und gegenüber den Beteiligten transparent macht. Und genau dies ist auch der Anspruch einer zeitgemäßen Kunstvermittlung: Die Kunstvermittlung sollte so zeitgemäß sein wie die Kunst selbst. Sie ist selbstreflexiv, sie macht sich als Vermittlung sichtbar und stellt sich zur Debatte.

Da ich jetzt schon bei der Selbstreflexion bin, die ja auch immer für die wissenschaftliche Begleitung wichtig ist, möchte ich am Schluss noch etwas zu dieser Position in der Vermittlung auf der documenta 12 sagen. Die d 12 leistet sich im Bereich der Vermittlung einer Begleitforschung. Das allein ist - glaube ich - schon, wenn Sie andere Informationen haben, bin ich darauf gespannt, eigentlich etwas Einzigartiges. Sie hat unter anderem die Aufgabe, diesen Prozess der Selbstreflexion anzuleiten und sicherzustellen. Gemeinsam mit der Leitung und dem Team der Vermittlung unternimmt sie die Anstrengung, die hier skizzierten Paradigmen auf der d 12 wirksam werden zu lassen. Und eine weitere Aufgabe der wissenschaftlichen Begleitung ist es, den Verlauf der verschiedenen Dimensionen der Vermittlung der d 12 gemeinsam mit denen, die daran beteiligt sind, aufzuzeichnen und zu theoretisieren. Am Ende wird eine Expertise entstehen, welche die d 12 - Vermittlung mit Perspektive auf die Theoriedebatten um Kunstvermittlung und der d 12-Konzeption kontextualisiert und Vorschläge für zukünftige Strategien unterbreitet. Wir wollen also so etwas wie - verzeihen Sie mir den oft benutzten Begriff - Nachhaltigkeit sicherstellen, indem wir aus den Erfahrungen, die wir hier, in dieser Situation machen, Vorschläge für die Zukunft erarbeiten. Eine solche Begleitforschung ist bei einem hegemonialen Ereignis wie der documenta aus meiner Sicht eine sehr große Chance, denn zeitgemäße Konzepte für die Vermittlung von Gegenwartskunst sind in Deutschland weiterhin Mangelware. Ein Diskurs ist gerade erst im Entstehen begriffen, und die Entwicklung von Kriterien für das Arbeitsfeld steht aus. Daher hoffen wir, mit unserem Beitrag beim Füllen dieser Lücke zu helfen. Dies möchten wir nach Möglichkeit auch im Rahmen der öffentlichen Debatte tun. Und wir freuen uns sehr darauf, gerade auch von den KunstvermittlerInnen, die an anderen Orten und in anderen Strukturen tätig sind, Rückmeldungen auf unsere Arbeit zu bekommen und ich freue mich ganz besonders, das hier viele engagierte KunstvermittlerInnen und Kunstvermittler zur Pressekonferenz gekommen sind. Denn Wissen generiert sich speziell in diesem Feld nicht nur und nicht hauptsächlich im stillen Kämmerlein, sondern im Austausch von Erfahrungen und im Wechselspiel von experimenteller Praxis und deren Konzeptualisierung. Danke.

Fragen aus dem Publikum

Nimmt die Vorbereitung Rücksicht auf Altersunterschiede des Publikums und Migrationshintergrund?

Mörsch: Vermittlungsteam soll ein „gemischter Haufen“ werden. Es ist nicht so, dass unsere Adressaten in erster Linie Jugendliche sind oder Kinder, sondern es ist insgesamt das documenta-Publikum, die Leute, die kommen, die ein Interesse am Vermittlungsangebot haben. Und wir sind im Moment gerade dabei, unser Team zusammenzustellen. Das werden 50 Personen sein, die auch Persönlichkeiten sind, es werden aber auch 50 Personen sein, die Erfahrung haben mit der Arbeit der Kunstvermittlung und ein eigenes Reflexions- und Forschungsinteresse daran mitbringen. Und es werden vor allen Dingen aber auch Personen sein, die in der Gruppe, die sie bilden, große Diversitäten verkörpern. Das heißt, wir haben eine sehr große Altersspanne auch bei uns im Team, wir haben auch Leute aus den unterschiedlichsten Kontexten mit den unterschiedlichsten Hintergründen und Dispositionen. Jetzt will ich nicht sagen, dass Leute, die über 60 sind auch eine Vermittlerin bekommen, die über 60 ist, das ganz und gar nicht, sondern was ich sagen will ist, dass wir versuchen, Heterogenität und Differenz zu denken und nicht eine bestimmte, fantasierte, ideale Zielgruppe im Kopf haben, wenn wir die Vermittlung entwerfen.

Können sie etwas Näheres zu den Palmenhainen sagen, gibt es da schon konkretere Vorstellungen? Wie reagieren die Künstler, die sie sie einladen darauf, dass Sie so starkes Gewicht auf die Vermittlung legen?

Schötker: Es gab gerade noch mal die Bitte, noch mal auf diese Schülerinnen-Führungen einzugehen, bzw. auf das Projekt „Die Welt bewohnen“ - Schülerinnen und Schüler führen Erwachsene durch die documenta 12. Also es gibt diese Angebot auf der kommenden

documenta 12, als Besucher der documenta, an diesen Führungen mit Schülerinnen und Schülern teilzunehmen, sie bilden sich momentan als Vermittler aus, sei eignen sich die Arbeitern der d 12 an, sie versuchen gleichzeitig aber auch natürlich, eine Verbindung zwischen ihrer eigenen Lebenswelt und den Arbeiten herzustellen und werden Führungen auf der documenta machen. Und was wir da natürlich entdecken können, ist, dass diese autorisierte Sprecherposition, also das, was wir normalerweise im Kopf haben, eines Guides oder eines Führers, der eben alles weiß und als Besucher weiß man eben gar nichts und jetzt läuft man hinter dem her, genau diese Positionierung ist natürlich schon problematisiert, indem Schülerinnen und Schüler das eben durchführen. Aber es ist auch für unsere Vermittler immer wieder zu problematisieren, was für eine Rolle spiele ich denn dort eigentlich vor dem Publikum, weil es kann nicht nur darum gehen, dieses Publikum mit autorisiertem Wissen zu gängeln. Ich möchte auch eine kleine Anekdote erzählen. Auf der documenta X z.B. trat eine Besucherin aus der Gruppe vor - diese documenta 10 wurde ja damals kuratiert von der Französin Catherine David – und nun trat aus einer Gruppe eine ältere Dame heraus und meinte zu mir, ob es denn stimme, dass die diesjährige Kuratorin der d X denn die berühmte Eiskunstläuferin Katharina Witt sei. Man hat in dem Moment als Vermittler zwei Möglichkeiten: Man kann sagen „Nein, das stimmt nicht“ oder man kann sagen „Ja, das stimmt“, allein um vielleicht etwas später, nach 10 oder 20 Minuten erneut in den Genuss zu kommen, was würde das denn eigentlich bedeuten, über die documenta zu laufen mit der Vorstellung, dass sie kuratiert worden ist von einer berühmten Eiskunstläuferin? Und so bietet natürlich das Arbeiten mit Sprache ständig diese Phänomene der ästhetischen Wendung, die man aufgreifen kann, eben auch humorvoll aufgreifen kann, wo man eben auch versucht, die Wünsche und die Erfahrungen der Besucher mit zu berücksichtigen. Auch wenn sie an den Schwellen dieser konkreten Poesie passiert.

Buerget: Zu der Frage mit den Palmenhainen: Wir brauchen einen neuen Typus von Architektur, denke ich im Ausstellungswesen, wir brauchen einen Typus von Architektur, der beides erlaubt. Beides, was sich ausschließt, nämlich einerseits Kontemplation, und zwar wirklich radikale Kontemplation, dass man durch eine Ausstellung nicht durchgeschweicht wird, sondern das man sagen kann: „Stopp, Halt, Schluss, Pause“ und sich auf Sachen einlassen kann, weil diese Haltungsänderung beziehungsweise diese Bildungsprozesse, die ich eingangs erwähnt hatte und an denen uns liegt, die brauchen vor allem eins, nämlich Zeit. Und gleichzeitig will man aber auch Möglichkeiten haben, zu interagieren, zu sprechen, sich auszutauschen. Das sind Optionen, die nach einer eigenen architektonischen Lösung verlangen, wo man mit diesen klassischen Ausstellungsbauten bzw. der klassischen Architektur, also entweder Kathedrale oder Banken-Lobby oder was es da so alles gibt, nicht mehr zurecht kommt. An diesem Prozess diese Entwurfs der Palmenhaine sind sowohl unsere Architekten beteiligt, also sowohl die Fraktion der romantischen Träumer wie die der beinharten Technokraten, wir haben beide im Team. An dem Entwurf der Palmenhaine sind aber auch KünstlerInnen und Künstler beteiligt, das heißt es gibt nicht ein fixes Modell, sondern es gibt verschiedene Formen, die skulptural mit dem Ausstellungsraum interagieren, sodass Räume entstehen, die einerseits getrennt sind, separiert vom Ganzen, aber nicht isoliert, wo aber gleichzeitig ein Publikum auch sehen kann und in einer gewissen Weise beruhigt und reguliert und geordnet wird, dass da Leute arbeiten in einem Raum. Was wiederum, wenn man das skulptural sieht, eine andere Atmosphäre schafft.

Bezüglich der KünstlerInnen und Künstler: Kuratorische Arbeit ist immer Konfliktlösung. Im Prinzip ist es so, dass mal salopp gesprochen 2/3 der KünstlerInnen und Künstler an dieser Bildungsthematik ein großes Interesse haben, das liegt, glaube ich auch zum Teil auch an diesen Formaten, in die sie jetzt gerade gestoßen werden, das es eben auf der einen Seite diese komplett nihilistische Marktorientierung gibt, und auf der anderen Seite dieses Biennale-Format, also husch-husch, in 2, 3 Monaten irgendwas abzuliefern, also die Möglichkeit, länger, Jahre an einer Arbeit zu arbeiten, und diese ganzen Subtilitäten über die kuratorische Arbeit auch an das Publikum vermitteln zu können, ist etwas, was KünstlerInnen und Künstler grundsätzlich als eine Chance begreifen. Es ist auch so, dass wir in diesem lokalen Beirat, der da in Kassel tagt, immer wieder KünstlerInnen und Künstler einladen, die ihre Arbeit vorstellen, und die dann zum Teil auch von Mitgliedern dieses Beirates geradezu adoptiert werden. Diese Arbeit von Ricardo Basbaum, die wir vor einigen Monaten vorgestellt haben, also eine Skulptur, die in Kassel selber migriert, ist so

entstanden, das der Vertreter der örtlichen Metallgewerkschaft gesagt hat: „Kunst interessiert mich nicht, aber ich will, dass Lehrlinge die Möglichkeit haben sich mit etwas auseinander zu setzen, was sie nicht verstehen und was sie normalerweise nicht tun und wo sie einfach über diesen Krisenhaften Vorgang auf so etwas wie Problemlösung auch technischer bzw. kultureller Natur lernen. Und das gibt es viele Projekte, die im Rahmen solcher lokalen Formate entwickelt werden. Aber es gibt auch KünstlerInnen und Künstler, die sich die autistische Option vorbehalten und die von uns auch nicht gedrängt werden.“

B Transkript des Gesprächs mit zwei KunstvermittlerInnen der d 12, geführt am 27.07.2007

*Seht ihr euch eher als Anwältin oder als kritische FreundIn der Kunst?*³⁷

KVin: Ich würde mich lieber als kritische Freundin sehen, im Augenblick fehlt mir dafür aber die notwendige Distanz zur Ausstellung.

KV: Ich fühle mich schon eher als Anwältin, in dem Sinne, dass ich hier für etwas eintrete, was nicht unbedingt von mir kommt.

Wie viele Führungen habt ihr bisher gemacht?

KVin: Wir haben angefangen mit durchschnittlich zwei Führungen am Tag, unter der Woche eine bis zwei, am Wochenende drei. Im Moment geht das bei mir stark zurück, weil ich mir Auszeiten nehme für andere Arbeiten und im Moment versucht wird, die Leute, die am Anfang nicht so viel gearbeitet haben jetzt mehr reinzuholen. Im Moment habe ich unter der Woche eine oder keine, am Wochenende zwei.

KV: Bei mir ist das ähnlich.

Es gibt also offensichtlich so eine Art Stabsstelle, die das Ganze organisiert, oder wie funktioniert das?

KVin: Also exhibit, der Besucherservice, nehmen die Anrufe entgegen, teilen uns zu und über die erfahren wir dann auch schon, ob es sich beispielsweise um Schulklassen handelt, oder sonstige Gruppen mit speziellen Interessen. Das ist gut, wenn man das schon vorher weiß, manchmal aber auch schwierig, weil sehr unkonkret, wenn es zum Beispiel heißt: Schulklassen im Alter von 11 bis 18 ist das schon ein bisschen schwierig.

KV: Die nehmen die Sachen an und verteilen sie auf die einzelnen VermittlerInnen und wir haben dann einen Account, wo man nachschauen kann, wann man eingesetzt ist.

Geht das auch nach Spezialisierung, also zum Beispiel: Ich nehme nur kleine Kinder oder ähnliches?

KV: Es gab nur eine ganz grobe Aufteilung. Es wurde gefragt, man konnte wählen zwischen Alle und Alle außer Kinder und Jugendliche.

KVin: Man konnte auch sagen ob Kinder oder Jugendliche.

Wie lang sind eure Führungen? Es heißt ja immer „mindestens zwei Stunden“ - seit ihr nach zwei Stunden fertig oder hängt das auch von der Gruppe ab?

KVin: Ich bin nach zwei Stunden oder mal nach zwei Stunden zehn Minuten fertig. Die Leute buchen aber manchmal länger, ich habe zum Beispiel morgen eine dreistündige und ich hatte auch schon eine Gruppe, die ich sieben Stunden geführt habe, verteilt auf drei Tage. Ich achte schon darauf, dass nach zwei Stunden Schluss ist.

Aus Selbstschutz?

KV: Genau.

Wie organisiert ihr eure Führungen? Nach euren Vorlieben, oder Dingen, mit denen ihr viel anfangen könnt?

KVin: Ich frage erstmal, ob es Interessen gibt, ob sie was gelesen haben, ob sie schon da waren, ob sie sich mit mir was Besonderes anschauen wollen. Wenn etwas kommt, es kommt äußerst selten, binde ich das ein. Die zweite Sache ist, das ich sage, dass ich anfangs eine Route zu gehen, die ich mir aus bestimmten Gründen überlegt habe und das ich aber gerne bereit bin, das zu öffnen und den Weg zu ändern, wenn sie während dieses Weges merken, rechts und links ist irgend etwas, was sie noch anspricht. Wenn ich das nur einmal am Anfang sage, passiert das in der Regel gar nicht, es passiert, wenn ich dann immer wieder darauf hinweise. Sonst gehen sie die Route mit mir mit, die ich vorsehe. Und das ist dann was, was sich am kuratorischen Konzept anlehnt.

Was heißt das konkret?

³⁷ Aufgrund technischer Probleme fehlt auf der Aufzeichnung leider der erste Teil, in dem es um diese Frage ging. Die Antworten habe ich unmittelbar nach dem Gespräch schriftlich festgehalten.

KVin: Das ich mich mit minimal art beschäftige, oder den Korrespondenzen, Verbindungen zu suchen über diese Korrespondenzen, die die kuratorische Arbeit vorgibt. Das heißt formale Korrespondenzen, thematische Verbindungen. Ich versuche, Erzähllinien zu führen über drei Arbeiten oder so und dann sage, es wird eine andere Erzählung passieren für die nächsten Arbeiten.

KV: Bei mir ist das ähnlich. Es passiert viel in den ersten fünf Minuten. Ich mache das so, dass ich immer den ähnlichen Text vorausschicke: Wenn sie etwas interessiert, wenn sie Fragen haben, halten sie mich fest, dann gehen wir dort hin. Man merkt aber auch relativ schnell, wie die Gruppe tickt. Es Leute, die wirklich orientierungsglos sind im Museum, man hat das Gefühl, man muss sie an die Hand nehmen, damit sie nicht verloren gehen. Gruppen, bei denen ich das Gefühl habe, gebe ich das dann auch. Die Frage ist natürlich, ob der Eindruck richtig ist. Wenn sie dann zum Schluss ein bisschen auftauen und es zu Diskussionen oder Gesprächen kommt, was eher im zweiten Teil der Führung ist, dass man dann merkt: Upps, Gruppe nicht ganz richtig eingeschätzt. Schön ist ja schon mal, dass man das merkt. Manche positionieren sich dann ganz klar dagegen, andere eher mit subtilen Fragen: Könnte man nicht vielleicht... und das geht viel über die Gruppe. Und ganz klar auch noch über die eigene Tagesform. Ob man beispielsweise Lust hat, mit einer Gruppe zu einer Arbeit zu gehen, über die man noch nicht so oft gesprochen hat. Das ist dann immer eine Herausforderung, aber gleichzeitig auch eine Chance, sich selbst weiter zu bringen.

KVin: Bei mir ist im Moment ein Zeitpunkt gekommen, wo ich stark versuche, diese Erzählstrukturen aufzubrechen, weil es einfach eine Routine gibt, wo ich das Gefühl habe, das ich das jetzt schon so oft erzählt habe an einigen Stellen, dass mir das selber nicht mehr logisch sein muss während ich das erzähle und das Gefühl habe, es kommt auch nicht mehr so an. Im Moment überlege ich mir: Wie kann ich das anders machen? Da will ich die Leute mehr fordern. Wenn ich mit denen zusammen arbeite, kann ich wieder anfangen zu denken und plapper nicht so einen Text runter.

Das ist dann das, was Carmen Mörsch in ihrer Doktorarbeit oder so auch im Titel hat: Das hundert Tage sprechen, das man irgendwann in einen Modus kommt und eigentlich immer nur das Gleiche erzählt und sich selbst nicht mehr zuhört.

KVin: Ja, genau, das ist problematisch.

KV: Das man auch abstumpft, dass man seine Fühler nicht mehr wirklich an der Gruppe hat, das man die leichten Schwingungen nicht mehr bemerkt, dass man so einen Panzer entwickelt. Aber das interessante ist bei vielen Gruppen, das sie die Erzählung auch nicht unterbrechen. Das hat man eher bei ganz vielen Expertengruppen, also Leuten die sich mit Kunst auseinander gesetzt haben, die aus dem Kunstfeld kommen, die mich stark ins Schleudern bringen. Wenn das nämlich wirklich passiert, dass nämlich nicht du die Erzählung aufbrichst, sondern die aufgebrochen wird.

Ich stelle mir das als eine ziemliche Herausforderung vor, irgendwo abzubiegen, wo man noch nicht abgebogen ist, oder auf etwas einzugehen, was aus der Gruppe als Wunsch kommt, was einem selbst nicht sonderlich viel sagt.

KV & KVin: Ja!

Wie ist denn hier eigentlich eure arbeitsrechtliche Stellung? Habt ihr ein garantiertes Zeitpensum, das ihr ihr auf jeden Fall abarbeiten könnt? Ihr seid ja auch vor Ort die ganze Zeit. Müsst ihr das auch noch bezahlen oder wie funktioniert das?

KVin: Wir haben einen Vertrag mit ex:hibit, der besagt, dass wir von den hundert Tagen achtzig zur Verfügung stehen müssen und wir dürfen uns nur an drei Wochenenden frei nehmen.

KV: Zwanzig Tage Urlaub.

KVin: Zugesichert wurde uns, dass wir 5.000 Euro bekommen, egal, ob wir dafür auch gearbeitet haben, wenn wir diese achtzig Tage zur Verfügung stehen. Die sind ein bisschen ein Risiko eingegangen, aber nicht ex:hibit, sondern die documenta, weil sie im Vorhergehen nicht wussten, wie die Buchungslage ist. Wenn die schlecht gewesen wäre, hätte es sein können, das die uns bezahlt haben, ohne das wir dafür gearbeitet haben. Für uns war das eine gute Sache, weil es auf der letzten documenta Probleme gab und Leute auch mit

Null da wieder rausgegangen sind. Was am Anfang schwierig war, war, dass dadurch, dass es beim letzten Mal so schlecht gelaufen ist, nur 50 Leute eingestellt wurden. Letztes mal waren es hundert. Wir haben am Anfang total viel gearbeitet. Ich habe jetzt das erfüllt, was exhibit von mir wollte, weil die Nachfrage so groß ist. Was anstrengend ist, wenn man drei Führungen am Tag macht, das ist schon die äußerste Grenze. Die 5.000 Euro, das ist für die documenta schon innovativ gewesen.

KV: Da haben Carmen (Mörsch) und Ulrich (Schötker) für gekämpft, die beide ja hier auch Führungen gemacht haben und genau unter der Situation gelitten haben. Wenn du dir die Struktur im Team anguckst, ist interessant, das es dann doch eben wenig Leute sind, die Familie haben, die diese Jobs angenommen haben, obwohl es diesen Sockelbeitrag gibt. Das ist schon spannend, wer es sich leisten kann, so zu arbeiten.

KVin: Es wurden keine StudentInnen aus Kassel genommen.

Mit welcher Begründung?

KVin: Das weiß ich gar nicht so genau. Die waren als Springerinnen dabei und einige von denen sind haben jetzt einen Vertrag gekriegt, nachdem gemerkt wurde, es ist viel zu viel zu tun. Aber da haben sich am Anfang auch die Studentinnen gefragt, warum kein einziger von denen dabei ist, obwohl kein Einstellungskriterium war, dass man ein abgeschlossenes Studium haben muss. Mit dem Wohnen noch mal kurz: Wir wohnen jetzt hier, wir wohnen zusammen in einer Wohnung, viele sind in WGs gegangen, oder haben möblierte Wohnungen gemietet. Wir sind in einer ganz privilegierten Situation, weil wir unserer Zelte in Oldenburg schon abrechnen konnten und jetzt nur hier Miete zahlen. Eigentlich fast alle anderen zahlen doppelt.

KV: Was noch interessant ist, und was mich auch überrascht hat, ist, dass Ulrich (Schötker) und das Organisationsteam auch geholfen haben, hier was zu finden und viel Vorarbeit geleistet haben.

Lass uns jetzt noch mal mehr über die Konzeption reden, was ja eigentlich der interessantere Teil ist, weil ja große Hoffnungen von Seiten der Leitung der Vermittlung da hinein gesetzt werden. Es gibt ja die Paradigmen der Vermittlung. Das stand drin: Einbeziehung des Wissens der Beteiligten, was ich mal gleichsetzen würde mit Dialog, dann Reflexion der eigenen Position und Reflexion der eigenen Methoden. Mich würde interessieren, wie ihr versucht, oder wie und ob euch beispielsweise in eurer Ausbildung Methoden an die Hand gegeben wurden. Also: Wie spiegeln sich diese drei Paradigmen in der Vermittlung selbst wieder? Oder geht das vielleicht gar nicht? Wir sind hier jetzt genau an der Schnittstelle zwischen dem, was theoretisch auf dem Papier steht und dem, was ihr in den letzten Wochen in der Praxis erfahren habt.

KV: Was interessant ist, war wirklich – das ist jetzt vielleicht schon ein bisschen kritisch – kann man das wirklich Ausbildungsphase nennen, oder war es nicht eher eine Selbstbildungsphase?

Was ja auch dem Konzept eher entsprechen würde ...

KV: Genau. Aber dann ist die Frage, darf man es dann Ausbildung nennen. Man musste sich sehr viel selbst erarbeiten. Nicht, das man das in der Ausbildung nicht muss, aber das war schon ein anderes Verhältnis. Das Interessante war, das es die Arbeit in der Ausstellung schon vorweggenommen hat. Wir hatten eine ganz produktive Gruppenarbeit, wir waren zu siebt, und sind durch die Ausstellung gegangen, durch die Räume gegangen, vor die Arbeiten gegangen und haben uns wirklich ausgetauscht. Wir haben zusammen beobachtet, haben Wissen zusammengetragen, dadurch, das jeder eine Arbeit vorbereitet hat, Inputs gegeben hat und wir dann wirklich die Arbeiten diskutiert haben. Dadurch haben wir die anderen beim Sprechen beobachtet, so hat man die verschiedenen Sprecherpositionen beobachten können. Jemand der einen sehr geschlossenen Vortrag hält, wo man nicht wirklich dazwischen kommt, andere, die das offener gestalten, wo mehr Fragezeichen zurückbleiben. Das war sehr interessant. Die Frage ist natürlich, inwiefern das einzu-eins übertragen werden kann, ob wir diese Situation wirklich wiederfinden in der Ausstellung. Das Problem ist, dass die Verhältnisse in der Ausstellung einfach nach der Eröffnung anders sind als vor der Eröffnung. Wir waren dort allein, konnten uns auf den Boden setzen, in der Lautstärke sprechen, in der wir uns jetzt hier unterhalten, das erleich-

tert die Kommunikation ungemein. Das haben wir jetzt nicht, vor allem nicht Samstagnachmittag, wo Chaos herrscht.

KVin: Mal zu den Methoden. Es gab nicht so ...

Keinen Methodenreader?

KVin: Genau. Es wurde eher immer schon gleich auf einer Meta-Ebene gesprochen. Manchmal wurde über unser Selbstverständnis von Kunstvermittlung nachgedacht, was für mich ganz hilfreich war, zu gucken, was will ich eigentlich genau von dieser Arbeit. Aber alles, was ich an Methoden benutze, habe ich zum größten Teil entweder mir selbst überlegt, oder es sind Sachen, die andere Leute aus dem Team sich überlegt haben und die ich jetzt auch mache. Das hat nicht so viel Zeit eingenommen in dem Monat, in dem wir uns vorbereitet haben. Was meines Erachtens viel zu viel Raum eingenommen hat, war an einigen Tagen ein Schwerpunkt auf die Leitmotive, wo auch Workshops stattgefunden haben, was mir natürlich schon etwas gebracht hat, wo ich mich schon mehr damit auseinandergesetzt habe, aber in dem Moment hat es mir, glaube ich nicht so viel gebracht. Für mich wäre es sinnvoller gewesen, dass in eine ruhigere Phase zu packen, beispielsweise wenn man nach dem ersten Monat Ausstellung, also jetzt, angefangen hätte, so was anzubieten. In den anderen Zeiten hätte man dann noch mal an anderen Dingen arbeiten können, die am Anfang vielen – glaube ich – gefehlt haben.

KV: Vor dem Hintergrund, dass viele auch nicht auf eine konkrete Berufserfahrung als VermittlerInnen zurück greifen können.

KVin: Genau. Ganz viele haben hier das erste mal geführt in ihrem Leben.

KV: Einfach die Frage: Wie mache ich das? Und das kam ein bisschen kurz.

KVin: Und was von vornherein immer im Raum stand, war »Kunstvermittlung neu« und die Frage: Was heißt das denn überhaupt, was ist das denn? Das konnte keiner so genau sagen. Da war bei einigen ein großer Druck, was ganz neues machen zu wollen, als würde man das Rad neu erfinden, obwohl das ja gar nicht die Idee ist. Die ist ja quasi nur die Abwendung davon, zu sagen „Ich halte jetzt zwei Stunden einen Vortrag, ohne dass ich mich kritisch damit auseinandersetze“. Also einfach nur rede, rede, rede und dann ist es vorbei. Man kann ja auch einen Vortrag bewusst wählen als Methode. Aber die Idee, die über allem stand, war, sich von dem klassischen Führungskonzept zu verabschieden. Es gibt eine in unserem Team, die fängt ihre Führungen damit an, dass sie sagt: „Ich werde ihnen jetzt eine klassische kunsthistorische Führung geben, weil das das Einzige ist, was ich kann.“ Carmen (Mörsch) argumentiert, dass diese Person sich jetzt schon auf einer reiferen Ebene damit auseinandersetzt: Sie macht es nicht einfach, sondern sie kündigt es vorher schon an.

Sie legt ihre Methode offen.

KVin: Genau. Und sie ist darin schon einen Schritt weiter als vorher.

Immerhin. Mein Interesse ist deshalb so fixiert auf die Methoden, weil ich selbst bei einer Führung dabei war, und danach immer wieder mal Bruchstücke mitbekommen habe, die sicherlich nicht repräsentativ sind, aber das waren insgesamt fünf oder sechs Gelegenheiten, und die waren alle klassisch, das waren alles dozierende Vorträge. Das hat mich natürlich skeptisch gemacht. Ich hatte vorhin ja diese mögliche Diskrepanz zwischen dem, was theoretisch gedacht ist, als revolutionärer Akt sozusagen, und dem, was in der Praxis gemacht wird, oder vielleicht den Personen, die es tun möglich ist, das variiert ja wahrscheinlich extrem. Ich habe meine Augen und Ohren offen, weil ich hoffe, dass ich mitbekomme, dass jemand wirklich etwas ganz anders macht. Was es auch immer sei.

Wenn ihr das Gefühl habt, die Gruppe, die ihr habt, kann das vertragen, was macht ihr wirklich außergewöhnliches?

KVin: Wo ich sagen würde, dass ich immer abweiche von einer klassischen Führung, das ist bei Kindern und Jugendlichen. Da mache ich immer andere Sachen, weil ich das sonst nicht vertreten könnte. Bei Erwachsenen ist das schon anders. Auch die Frage der dialogischen Führung: Das ist ganz, ganz unterschiedlich. Es klappt manchmal eine dialogische Führung zu machen, ohne das du irgendwelche anderen Hilfsmittel außer deiner

Sprache benutzt. Einfach, indem du auf unterschiedliche Art herausforderst, indem du Fragen stellst, oder sie losschickst und selber Sachen auswählen lässt, die dann besprochen werden. Es gibt aber auch kleine Hilfsmittel, die man einsetzen kann, die dann mehr oder weniger gut funktionieren, das kommt dann auf die Gruppe an. Am Anfang haben wir das ein paar mal gemacht – das hat auch unterschiedlich gut funktioniert – dass wir den Leuten Karten ausgeteilt haben mit Wörtern, mal standen da Begriffe aus dem Faltblatt zur documenta, mal Begriffe aus der Einleitung aus dem Katalog. Die haben wir in der Runde verteilt, um gemeinschaftlich zu gucken, wo kann man diese Begriffe in der Ausstellung platzieren. Wir haben das »Stiller Begleiter« genannt. Jeder hatte seinen Begriff im Hintergrund und er/sie konnte dann an der Stelle wo er/sie meint, dass der passt, seine Karte ziehen. Und dann muss man sich einbringen, weil man es begründen muss, warum gerade an dieser Stelle. Das kann ein Satz sein, es kann aber auch was längeres werden. Was ich einmal mit Erwachsenen noch gemacht habe, das mache ich mit Jugendlichen viel, dass ich ich Fotografien von anderen Arbeiten reinnehme. Mit Erwachsenen habe ich das gemacht, um sie ganz stark auf die kuratorische Idee der Beziehungen aufmerksam zu machen. Sie haben eine Karte bekommen mit einem Foto, und am Anfang habe ich ihnen Beziehungen aufgezeigt. Die Aufgabe bestand dann darin, diese Arbeit in der Ausstellung zu platzieren, wo man selber geguckt hat, wo passt das, wo kann ich es gut platzieren und welche Verbindungen gibt es dann zwischen dem Foto und der Arbeit oder den Arbeiten, wo die Person das Foto platziert hat.

Was waren das für Fotos?

KVin: Fotos von Arbeiten, die im hinteren Teil de Ausstellung dann noch kommen. Was auch mit dem Gedanken verbunden war: Wie kann man die Leute beruhigen, wenn sie das Gefühl haben, sie müssten jetzt einen Überblick bekommen. Wenn man ihnen dann sagt, wir beschäftigen uns mit etwas, das wir später noch mal sehen werden, beruhigt man sie ein bisschen. Sie können später auch noch mal allein zu den Arbeiten gehen.

KV: Ich versuche gerne ein bisschen, die Grenzen der Kunst aufzulösen. Ich habe zum Beispiel Karten, mit Headlines über die Arbeit von Ai Weiwei »Fairy tales«. Die bringe ich dann gerne in den Stuhlkreis ein, wenn man es sich so beschaulich auf den Stühlen rekelte, um dann die eigene Position zu thematisieren. Eine Headline ist beispielsweise aus der Süddeutschen »Die Chinesen kommen«, da denkt man sofort an »Die Russen kommen«. Ich versuche zu thematisieren, dass documenta im Grunde genommen auch an anderen Orten konstruiert wird, und das es eine Wechselseitigkeit gibt. Was ich auch noch versuche: Ich glaube wir sind alle beeindruckt von der Arbeit von Jiří Kovanda, der diese »Mini-Performances« in Prag gemacht hat (gemeint ist die Arbeit »Aktionen«, Fotografien von 1976/77). Sich selber zu verorten im Museum, dass man praktisch den Raum mitgestaltet und als Gruppe eine gewisse Praxis an den Tag legt, die den Raum mit strukturiert. Das man sozusagen die Führung auch als Performance sichtbar macht und sagt: „Schauen sie, wir stehen jetzt so und so und alle anderen müssen drumherum gehen.“ Das finde ich ganz wichtig, dass man sich beispielsweise nicht nur Performances anschaut, sondern dass man auch kapiert, inwiefern wir auch das gleiche machen. Das wir eine museale Routine am laufen halten. Das ist vielleicht ein bisschen die reflexive Ebene, die man so einstreut.

Ihr habt auch noch während der documenta immer wieder Treffen?

KVin: Das ist auch genau das, wo deine letzte Frage hin will: Diese reflexive Ebene fängt jetzt gerade an, ganz stark zu werden, die ist aber die ganze Zeit schon da gewesen. Gerade in den Treffen mit den Kollegen wird immer wieder darüber geredet und nachgedacht, was machen wir eigentlich. Und über die Begleitforschung von Carmen (Mörsch) gibt es im Moment zwei Mal in der Woche ein Treffen, einmal zu den Projekten, die ja noch neben den Führungen stattfinden, und einmal ein Begleitforschungstreffen, wo sich Leute aus dem Team konkrete Fragen zu ihren Führungssituationen überlegen, die in den nächsten Wochen dann noch erforscht werden. Alle zwei Wochen gibt es Treffen, auch für diejenigen, die nicht in die beiden anderen eingebunden sind, ein offenes Forum, wo man sich trifft, um gemeinsam über Sachen nachzudenken. Vor allem auch, wenn man Probleme mit irgendetwas hat, gemeinsam zu gucken, wie man da anders arbeiten kann.

Das ist ja auch eine Erziehungsfrage der Leute, die ins Museum gehen. Eigentlich darf man ja nichts. Und ich gehe dann davon aus, dass du als Vermittlerin alles ganz genau

weiß und ich habe dafür Geld gegeben, dass du mir alles erklärst, und da komme ich nicht auf die Idee, dass ich hier auch noch etwas leisten muss.

KVin: Ganz genau. Und das ist auch schade. Da ist der schwierige Gedanke, wir wollen weg von der Dienstleistung, wenn aber dafür bezahlt wird, kannst du nicht einfach sagen: Ich mach jetzt hier mal zwei Stunden ...

Zwei Stunden schweigen. Bazon Brock hat vorgeschlagen, dass es auch eine effektive Methode wäre, einfach mal zu schweigen, nichts zu sagen.

KVin: Genau.

Es bleibt aber sowieso eine Dienstleistung. Man könnte ja mal folgendes machen: Wenn ich (als Besucher) selber rede, kostet es mich nur fünf Euro.

KVin: Die Leistung teilen.

Ja. Mein Gedanke ist es im wesentlichen auch gewesen, dass es schwer ist, diese Routine, oder besser dieses Ritual, das seit Jahrhunderten eingespielt ist von allen Leuten, die sich für Kunst interessieren, zu durchbrechen. Das ist eine wirklich schwierige Geschichte. Und da kann das nicht mehr sein als der Anfang eines Versuchs, das zu machen.

KVin: Und da mache ich die Erfahrung, dass es einfacher ist, mit Menschen darüber zu sprechen, die jetzt zur documenta gehen und sich dann fünf Jahre lang keine Ausstellung mehr anschauen, die nicht solche Angst haben. Ich glaube, es gibt so ein gewisses Bildungsbürgertum, die manchmal Angst davor haben, was Falsches zu sagen und dann lieber gar nichts sagen. Und dann hast du da diejenigen, die halt auf die documenta gehen, macht das gemeinschaftlich mit seinen Freunden und dann macht man sich halt einen schönen Nachmittag. Da funktioniert das dann total gut, die haben auch viel mehr Spaß daran, sich zu beteiligen und mitzudenken, als nur zwei Stunden lange einen Vortrag zu bekommen.

Mit Kindern ist das doch auch ähnlich?

KVin.: Mit Kindern läuft das super. Bei ganz Kleinen hast du eher das umgekehrte Problem, dass du gucken musst, dass du noch dazwischen kommst, die reden wirklich die ganze Zeit und bei Jugendlichen ist es dann auch unterschiedlich schwer. Da hast du einige die reden total gerne und denen macht das dann auch Spaß und die bedanken sich, die Mehrzahl der Jugendlichen-Gruppen haben sich immer bei mir bedankt und mir auch gesagt, dass sie es total toll fanden, dass sie das aktiv mitgestalten durften. Das es anders ist als in der Schule, anders auch, als sie gedacht haben, dass es viel besser war, als sie erwartet haben.

Gebt ihr eigentlich auch Feedback zurück an die künstlerische Leitung? Gibt es da einen Austausch?

KVin: (längere Pause)Nein.

Mich interessiert die Frage, weil, wenn alles auf das dialogische Prinzip ausgelegt ist, und das ist ja einer der Kernpunkte, der zentrale Begriff der ganzen documenta, dann ist ja die Frage: Wie weit geht das? Dazu fallen mir dann so Dinge ein, vielleicht kannst du auch noch was dazu sagen, Dakic, unten in der documenta-Halle, da hat Carmen (Mörsch) erzählt, dass es schon lange Probleme gibt mit der Tonanlage. Gibt es da Feedbacks, geht ihr mit den Leuten da auch rein? Als „normaler“ documenta-Besucher, wenn man nicht sehr neugierig ist, übersieht man das leicht. Ich war schon drei mal da, da ist eigentlich nie jemand drin. Gibt es da Momente, wo ihr sagt: Da gibt es eine Unzufriedenheit? Beispielsweise mit der Konzeption der Ausstellung?

KVin: Erstmal eine Antwort auf deine erste Frage: Ich war da noch nie, ich weiß nicht, woran das liegt. Wenn eine Führung in der documenta-Halle anfängt, oft die Frage kommt, ob man noch woanders hingehen kann. Das heißt, man bleibt eine Stunde in der documenta-Halle und geht dann noch woanders hin und macht dann eh nicht alle Arbeiten in der documenta-Halle. Es bietet sich dann einfach an, die (Dokic) auszulassen. Aber das

ist eine wichtige Sache, genau wie mit den Arbeiten, die im Schlachthof sind. Da bin ich einfach nicht. Da fährt man nicht hin.

Da würde viel zu viel Zeit verloren gehen?

KVin: Ja. Die andere Frage. Ich muss morgen in der neuen Galerie führen, in der neuen Galerie ist es schwierig zu führen. Es ist eng dort, die Akustik ist miserabel in der einen Hälfte des Gebäudes, die Leute sehen nicht so viel, da muss ich mir heute Abend noch Gedanken machen, wie man das macht. Ich denke im Moment daran, mich in der Neuen Galerie auf die Videoarbeiten zu beschränken. Einmal, weil ich die auch ganz spannend finde, aber auch, weil man da die einzige Möglichkeit hat, als Gruppe zu sein. Die Gänge und so, das ist sehr schwierig. Oder man muss die Führung ganz anders gestalten. Auf der anderen Seite wäre das schon wieder interessant, mit zwei komplett unterschiedlichen Führungsstilen dort mit einer Gruppe dort zu experimentieren. Also einmal dort diese Situation zu haben und dann der Kontrast in der Aue. Das Wäre interessant. Aber nur zwei Stunden Neue Galerie, muss ich mal gucken, wie das morgen wird, das hatte ich bis jetzt auch noch nicht. Was gibt es noch? Also es gibt immer wieder, darüber haben wir auch schon in den Gruppen gesprochen, Schwierigkeiten, warum die jetzt gerade nebeneinander stehen. Zum Beispiel das Video von Hito Steyerl (Anhang, Abb. 3) und die Arbeit von Trisha Brown, die ja im Fridericianum unmittelbar untereinander sind.

Hito Steyerl ist oben in der Rotunde.

KVin: Genau, das Bondage-Video.

Und direkt unten drunter, wenn die ihre Performance aufführen, hört man von oben den Ton.

KVin: Genau. Wenn du in der ersten Reihe sitzt und dir das Video anguckst, siehst du auch die Performance. Über das Bondage, also über das Fesseln, hast du den direkten Bezug zu der anderen Arbeit, wenn die sich in den Seilen befinden. Und da wird natürlich diese Sex-Arbeit von dem Video auch auf diese Arbeit von unten projiziert. Von Seiten der TänzerInnen ist starke Kritik dahingehend geäußert worden, dass das eine Verbindung ist, die man kritisch hinterfragen könnte.

Noch eine konkrete Frage dazu: Mir ist etwas aufgefallen bei der Führung, an der ich teilgenommen habe. Im Fridericianum im „Eingangsraum“, links unten, also nicht dem Spiegelsaal, sondern dahinter, das Bild von Davila. Da hängt ja jetzt ein Erläuterungszettel daneben. Hast du Erfahrungen vor dem Bild, gehst du mit den Leuten dahin?

KVin: Ja. Also auf jeden Fall zum Bild in der documenta-Halle, wobei ich finde, dass das eins der brutalsten ist von den Bildern, die hier von ihm gezeigt werden. Was war jetzt die Frage?

Mir ist aufgefallen, dass zu diesem Davila-Bild im Fridericianum im Erdgeschoss, es gibt ja an manchen Werken Erläuterungen, an den meisten nicht, aber da gibt es jetzt konkret nochmal so einen Zettel, der extra rausfällt, weil das ein schnell mit der Maschine hingeschriebener ist, der zusätzlich hingepinnt ist und mir vorkommt wie ein Versuch, Unmutsäußerungen zu diesem Bild Herr zu werden. Die Gemüter wieder runter zu schrauben. Da wäre mein Frage, ob du gerade zu den Davila-Bildern, die schon was herausforderndes haben, was sagen kannst, ob du Erfahrungen damit gemacht hast?

KVin: Davila ist zum Beispiel einer, der ,wenn ich am Anfang die Frage stelle, ob es Interessant gibt, schon das eine oder andere mal genannt wird, aber auch aus dem Grund, weil die Leute damit nichts anfangen können, oder weil sie wollen, das nochmal jemand was dazu sagt. Was ich schon ein paar mal gemacht habe, ist, meine eigene Situation mit diesen Bildern beschreiben, die auch so war, dass ich sie am Anfang eher abschreckend und zu laut und schlimm fand, und dann erzähle, dass mir jetzt, nachdem ich mich länger damit auseinandergesetzt habe, damit anders geht. Dann mache ich das so, dass ich eher allgemein über ihn rede, gar nicht konkret in Bezug auf die Bilder, und dann die Frage wieder zurückgebe an die Leute, ob man jetzt, wenn man so was weiß, eher was damit anfangen kann.

Ob das das Sehen verändert sozusagen.

KVin: Genau. Ich habe festgestellt, das es ganz schwer ist, wenn man fragt, warum das irritiert oder was erklärt werden soll, das kann nicht so ausgesprochen werden. Außer dass sie dann sagen, dass sie es brutal oder abartig finden. Es gibt einige Arbeiten, wo die Leute eher reden. Davila ist auch so einer, wo sie eher reden, genau wie bei der Arbeit von Kwiekulik („Activities with Dobromierz“, das sind die Baby-Fotos), da rede ich immer mit den Leuten, genau so wie bei dem Video auf der gegenüberliegenden Seite (Tseng Yu-Chin: „Who's Listening? 5“), das sind Sachen, die funktionieren. Wenn man bei McCracken was erklärt hat, kommt außer „Jetzt kann ich mir besser was drunter vorstellen“ nicht so viel.

Bei dem Zettel neben „Am Arsch der Welt“ geht es ja auch noch darum, was da steht. Der Text ist ja komisch von wegen: „...perverse Phantasien...“. Sagen wir das mal so: Er transportiert Dinge, die vielleicht jemanden, der das zum ersten Mal sieht und sich davon abgestoßen fühlt, bestätigt in seiner Abneigung.

KV: Es gibt wirklich diese zwei Fraktionen: Die Leute, die sich das nicht anschauen und die Leute, die dann doch so angefixt sind, dass sie stehen bleiben. Und dann gibt es die Leute, die sagen: „Das ist ja total widerlich!“ und die Leute wollen eigentlich darüber sprechen, die haben das Bedürfnis, darüber zu sprechen, können das aber indem Augenblick nicht anders artikulieren, als erstmal dieses Angewidertsein. Was ich dann versuche ist, ich frage, was eigentlich das Irritierende ist, können sie das benennen, also einzuleiten, über Tabu-Themen, Homosexualität oder die gewaltvolle Darstellung von Sexualität zu sprechen, was ja scheinbar im Gesellschaftlichen Alltag nicht so verbreitet ist. Also sie einfach einzuladen, das erstmal als Irritation zu markieren, und zu sagen: „Der Typ, der hat ja auch am Stinkefinger den Ehering“. Das heißt dann nicht, dass die Leute das total super finden, oder dahinter stehen, was er versucht zu thematisieren oder zu dekonstruieren, sondern dass sie vielleicht genau dagegen argumentieren, und versuchen eine Ordnung aufrecht zu erhalten: Mann-Frau, Sexualität, Darstellung von Körperlichkeit. Aber das ist ganz spannend.

Insofern müssten das ja eigentlich ziemlich produktive Werke sein.

KVin: Eigentlich ja, finde ich auch. In Bezug darauf, ins Gespräch zu kommen, sind die super.

Zum Schluss noch eine Frage: Was sind eure Lieblinge und warum? Wenn es geht, einen.

KV: Auf deiner Hand steht einer von denen.

Lin Yilin (Anhang, Abb. 4).

KV: Ja, den finde ich toll.

KVin: Kateřina Šedá.

Wen?

KVin: Kateřina Šedá. Das ist das mit den Hemden. Im Aue-Pavillon. Das wäre zum Beispiel auch noch eine Kritik. Die Arbeit geht stark unter, und das liegt auch an der Art und Weise, wie sie gehängt ist (Anhang, Abb. 5).

Abschließend folgt noch ein kurzes Gespräch über Lin Yilins Arbeit „Safely manoeuvring across Lin He Road“ (Anhang, Abb. 4) und was passieren würde, wenn man das in Deutschland wiederholen wollte.

C Abbildungen

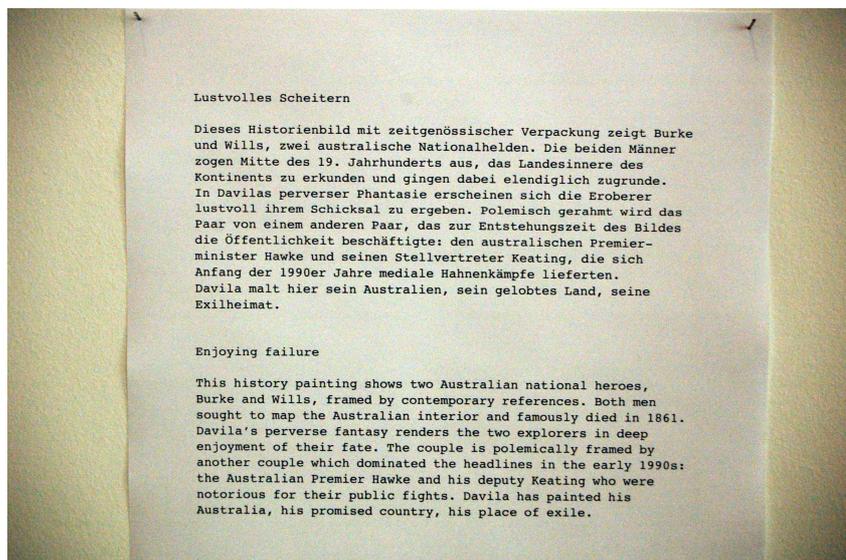
Abbildung 1: Juan Davila: *The Arse End of the World*, 1994



Abbildung 2: Gerwald Rockenschau: Ohne Titel, 2007



Abbildung 3: Hito Steyerl: Lovely Andrea, 2007; unten: Trisha Brown: Accumulation / Floor of the Forest, 1971



Abbildung 4: Lin Yinlin: Safely manoeuvring across Lin He Road, 1995

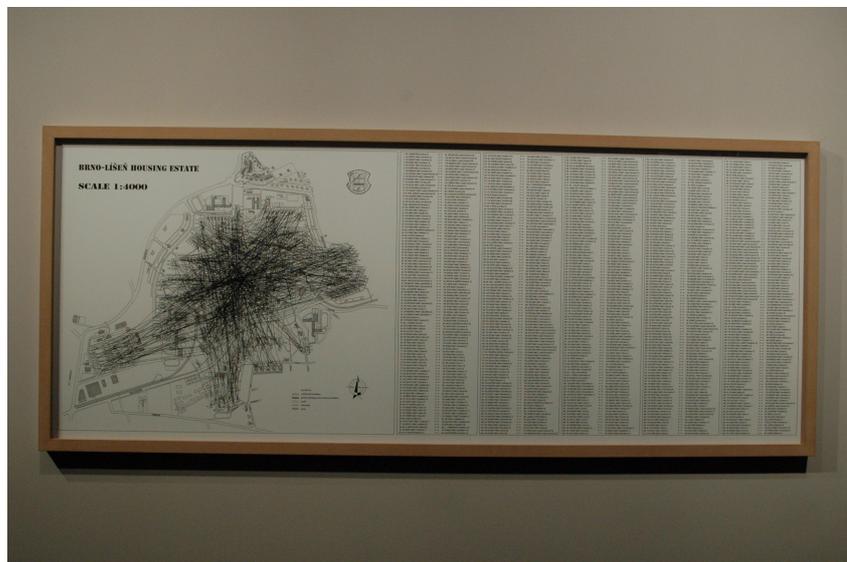


Abbildung 5: Katerina Šedá: For Every Dog A Different Master, 2007