

Wer hat Angst vor Kommune, Kollektiv und Kooperation? Eine kunstpädagogische Kritik an der Documentakritik.

Von Rahel Puffert

Wie die vehemente (deutschsprachige) Kritik an der *documenta fifteen* verdeutlicht hat, tut sich das Kunstsystem bis heute schwerer, künstlerische Verfahren anzuerkennen, die auf Kollektivität beruhen. Kunstpädagogische Arbeit ist aber vor allem das: Zusammenarbeit mit anderen. Kunstvermittlung findet zumeist in Gruppen statt und hat idealiter ästhetischen Gemeinsinn zum Ziel.

Weil weder Autor*in noch Werk für das Publikum in gewohnter Weise greifbar werden, scheinen kollektive künstlerische Praxen in besonderer Weise dazu aufzufordern, sich mit kunstinstitutionellen Gepflogenheiten und eigenen Erwartungen auseinanderzusetzen und für selbstverständlich gehaltene Kunstverständnisse in den Blick zu nehmen. Die anhaltend heftigen kritischen Reaktionen auf die *documenta fifteen* schienen mir insofern geeignet, um sie einer diskursanalytischen Untersuchung aus kunstvermittelnder Perspektive zu unterziehen. Entlang der Frage, wie über die *documenta fifteen* gesprochen und geschrieben wurde, war ich interessiert daran, mehr über die Vorannahmen und Kriterien der Beurteilung zu erfahren, die zur Durchsetzung eines Kunstbegriffs beigetragen haben, der, wenn nicht dominant, so doch wirkmächtig seine Verbreitung findet.

Die Diskursanalyse mündet in der Frage nach der Rolle und Funktion der Kritik selbst. Wie wird Kritik von wem im Kunstfeld praktiziert und welches Kritikverständnis kommt dabei zum Tragen? Und nicht zuletzt: Inwiefern eignet sich die Kritik an der *documenta fifteen* als Lehrstück für eine notwendig kritische Kunstpädagogik: Welche anderen Möglichkeiten kritischer Praxis stellt diese zur Verfügung und welche sind denkbar?

Vorbemerkungen

Kolleg*innen aus dem Kunstfeld, die beschlossen, die internationale Großausstellung gar nicht erst zu besuchen^[1], Portfolios aus zusammengestellten Verrissen, die unter Kolleg*innen des Kulturestablishments geteilt wurden, offene Verlautbarungen, die vor dem unbegleiteten Besuch der *documenta fifteen* mit Schüler*innen warnten. Selten ist eine *documenta* in der Presse so vernichtend abgeurteilt worden, und selten wurden die kritischen Diskussionen mit Kolleg*innen über die alle fünf Jahre stattfindende, international bedeutsame Großausstellung so scharf geführt.

Im Sommer 2022 wurden Kunstinteressierte zu Zeugen einer Debatte, die sich an offenkundig antisemitischen Symbolen entzündete und sehr schnell zu gegenseitigen Vorwurfshaltungen, ja Feindseligkeiten führte. Eine Situation entstand, die den Dialog zunehmend erschwerte, schließlich verunmöglichte und zuletzt Verletzungen eher zu vertiefen schien. Man wurde Teil eines gesellschaftlich breit geführten Diskurses, der Vertreter*innen der Bundespolitik auf den Plan treten ließ, ranghohe Kulturfunktionär*innen zu Stellungnahmen zwang, zum Rücktritt der selbst so genannten Generaldirektorin der Documenta GmbH Sabine Schormann führte und insgesamt ein Konfliktfeld zutage treten ließ, bei dem sich rückblickend zumindest für die deutsche Öffentlichkeit eines sehr deutlich zeigte: eine bestimmte Unfähigkeit zu kommunizieren. Was beim Besuch der *documenta fifteen* aber ebenso zutage trat: Die aufgeheizte mediale Stimmung stand aus meiner Perspektive in einem eklatanten Widerspruch zu dem Geschehen vor Ort. In Kassel waren Besucher*innen zu beobachten, die mit großer Aufgeschlossenheit die Ausstellung besuchten und sich in konzentrierter und zumeist freundlicher Stimmung mit den Exponaten und Angeboten auseinandersetzten. Zu hören waren durchaus kontrovers geführte Gespräche, die im Rahmen der sorgsam durchgeführten Vermittlungsarbeit^[2] über die jeweils aufgeworfenen Fragen entstanden. Die große Offenheit, mit der man hier vor Ort der *documenta fifteen* begegnete, schien mir in eklatantem Kontrast zu der medial inszenierten und aufgeheizten Debakelstimmung zu stehen. Bereits im Umgang mit dem Ruf, der dieser *documenta* vorausging, deuten sich zwei verschiedenen Kritikverständnisse an. Eine Kritik der Abwertung,

die dem Kritisierten letztlich keinerlei Chancen und wenig Beachtung einräumt, und eine kritische Haltung, die sich dem fraglichen Gegenstand widmet und ihn zu verstehen versucht oder sich auf andere Weise ins Verhältnis zu ihm setzt.

Kunstvermittlung als soziales Geschehen

Inwiefern oder warum sollte nun ausgerechnet die *documenta fifteen* für den kunstpädagogischen Zusammenhang von Interesse sein? Das von mir vertretene Verständnis einer kritischen Kunstvermittlung bezieht sich auf einen Paradigmenwechsel in der Geschichte der Kunstpädagogik, bei dem es darum ging, in Allianz mit neu aufkommenden institutionskritischen, gesellschaftskritischen, adressat*innenbezogenen künstlerischen Praxisformen eine kunstbezogene Vermittlungsarbeit zu entwickeln, die sich in Absetzung zu marktorientierter, sog. „autonomer“ Kunst versteht, andererseits von einer Didaktisierung der Kunst absieht wie sie oft genug und bis heute im Kunstunterricht in der Schule zu finden ist. (Vgl. hierzu Maset 2001) Grundidee oder Haltung dabei ist, die der Kunst historisch zugesprochene Autonomie abzugeben oder zu nutzen, um sie zu teilen. Nach Michael Lingner ist die Kunst schon lange in die Phase der Heautonomie getreten. Gemeint ist damit, dass Künstler*innen Konsequenzen aus der ohnehin nur bedingt realisierbaren Selbstbestimmung ziehen, indem sie sich bewusst in bestimmte soziale Kontexte begeben und die ihnen über die Kunst zugeschriebene Autonomie und Freiheit dem Einfluss anderer aussetzen bzw. sie daran teilhaben lassen. (Vgl. Lingner 1997) Nicht jede Kunst verlangt als soziales Geschehen betrachtet zu werden. Für künstlerische Kunstvermittlung, aber auch für kunstpädagogische Arbeit ist es gleichwohl kennzeichnend, dass sie in sozialen Räumen stattfindet. Ob anleitend partizipativ oder interaktiv, ob in einem Klassenzimmer oder im Sinne der Community oder Public Art, ob als Einführung von Kunst und Aktivismus oder mit einem Selbstverständnis als Kollektiv oder Performance – kunstpädagogische Praxis ist vor allem dies: Zusammenarbeit mit anderen.

Die *documenta 2022* hatte sich konsequent Formen der Kollektivität verschrieben – sie musste also für Vermittler*innen von Interesse sein. Dieses umso mehr, als die *documenta fifteen* einen Bruch mit vielen üblichen Routinen der Ausstellungskonventionen an einem Ort gewagt hatte, der traditionell prädestiniert dafür ist, die Kunsttrends der nächsten Jahre zu setzen, was u.a. den Effekt hatte, dass nach dem Ende der *documenta* die ausgestellten Werke in der Regel bereits verkauft waren. Selten erwähnt wird, dass die auf der 15. *documenta* vertretenen Künstler*innen zu 95% nicht von Galerien vertreten werden. (Vgl. *ruangrupa 2022*)

Kritiken der Documentakritik. Ein Versuch den Diskurs zu ordnen

Für das folgende diskursanalytische Vorgehen habe ich anhand eines Querschnitts aus Rezensionen und Kunstkritiken des deutschsprachigen Raums an der *documenta fifteen* nachzuvollziehen versucht, welche Muster der Argumentation sich in den Debatten ausfindig machen lassen. In die Analyse eingegangen sind Beiträge und Artikel der Feuilletons überregionaler Tages- und Wochenzeitungen in Print und Internet (z.B. *Süddeutsche Zeitung*, *DIE ZEIT*, *die Kunstzeitung*, *die tageszeitung*) sowie nach Stichproben gesuchte Beiträge im Internet vor allem einschlägiger Kunstmagazine (etwa *art*, *Kunstforum International*, *Monopol*) und öffentlich-rechtlicher Sender. Zeitlich habe ich mich auf Beiträge, die 2022 in Reaktion auf die Ausstellung erschienen sind, begrenzt. Mich interessierte vor allem, welche Themen und Fokussierungen sich ausfindig machen ließen und mit welchen Begriffen operiert wurde.

Fokus Antisemitismus

Die künstlerische Leitung der fünfzehnten *Documenta* in Kassel hatte das Kollektiv *ruangrupa* aus Indonesien. Vom 18. Juni bis zum 25. September 2022 fand an 18 Orten die *documenta fifteen* in Kassel statt. Am 20. Juni wurde ein Banner des Künstler*innenkollektivs *Taring Padi*, welches auf dem Königsplatz gegenüber dem *Fridericianum* installiert war, aufgrund von eindeutig antisemitischen Bildelementen zunächst mit schwarzem Stoff verhüllt und später ganz abgebaut.

Die Artikel, die während der Hauptbesuchszeit der documenta im Juni und Juli in den Feuilletons der bürgerlichen Presse erschienen sind (insbesondere Süddeutsche Zeitung, DIE ZEIT), konzentrieren sich fast ausschließlich auf die Antisemitismus-Debatte. Im Zentrum des Interesses steht die Rolle, die die documenta Geschäftsführung und das Kurator*innenteam im Umgang mit dem Antisemitismusvorfall einnehmen. „Die Schande der Documenta“ titelt die Süddeutsche (SZ, 21.06.22). Der Leitung wird „Ignoranz, Dummheit und auch Arroganz“ vorgeworfen (Domradio, 30.07.22). Von einem „Skandal mit Ansage“ spricht Olaf Zimmermann, Leiter des Deutschen Kulturrats, und weist darauf hin, dass monatelang im Vorfeld vor einer derartigen Situation gewarnt worden war (Zimmermann/Schulz, 13.07.22).

Der Umgang mit den Bildwerken leitet sukzessive über zur Thematisierung der Frage von Verantwortung in den Führungsetagen der documenta und interpretiert das Verhalten von Leitung und Kurator*innenteam als Versagen: „Die Documenta fifteen ist nicht allein wegen des skandalösen Wandbildes ‚People’s Justice‘ von Taring Padi, sondern ebenso wegen des in der Podiumsdiskussion bewiesenen Unvermögens, eine angemessene Debatte zu führen, irreparabel beschädigt.“ (SZ, 30.06.22) Vor allem aber sei „die Hoffnung zerschlagen, dass auf dieser Weltkunstschau der erhoffte Dialog des Südens mit dem Norden hier in Kassel stattfinden könnte“ (SZ, 21.06.22).

Eine Frage der Führung?

Das kritisierte, als Führungsschwäche ausgelegte Verhalten wird zum Symptom für die Dysfunktionalität von Kollektiven im Allgemeinen ausgeweitet.

Aufgrund des Anspruchs der *documenta fifteen*, „allerorten hierarchiefreies Denken“ zu inspirieren und die Frage nach Ausgrenzung und Einschließung zu stellen (Der Freitag, 23.06.22), steht das Kurator*innenteam unter besonderer Beobachtung. Gewohnt polemisch räumt Karlheinz Schmid dem Kollektivismus keinerlei Chancen ein: „Soll doch keiner glauben, dass diese Kollektive, die sich wie Künstler-Gemeinschaften gebärden (denken wir an ruangrupa), in der Anonymität ihrer Phrasengrammatik eine Zukunft haben.“ (kunstzeitung Aug./Sept. 22) Es geht jetzt darum, ob Kollektive überhaupt in der Lage sind, eine Großausstellung zu kuratieren. Die Rede ist von „kollektiver Unzuständigkeit“, „Fraktionen und anderen Segnungen demokratischer Machtteilhabe und partizipatorischer WG-Gefühligkeit“ (SZ, 13.07.22). Bemerkenswert: Hochpolitische Fragen werden kurzerhand zu Fragen des richtigen Managements umformuliert. Denn, so weiß man, „Macht von unten“ sei grundsätzlich dazu geeignet, „dass sich am Ende niemand mehr zuständig fühlt“ (ebd.).

Die Diskussion verlagert sich zusehends zu Fragen von Führungsstärke, Verantwortung und Organisationssoziologie. Die Öffentlichkeit erhält jetzt Lektionen darüber, wie man ein Unternehmen richtig führt, und erfährt, dass sich im Kulturbereich „hoch subventioniertes Organisationsversagen“ zunehmend durchsetze. Anstatt Kollektiv-Kitsch zu predigen würden große Unternehmen durchaus auch in Kollektiven arbeiten, diese hießen dann „Vorstand“, „Gremium“, auch zeige sich an der documenta eine „vollkommen desaströse Macht- und Verantwortungsverweigerung“ (SZ, 10.07.22.). Kurzerhand wird der kuratorische Ansatz von ruangrupa – verstanden als „eine Gruppe von Freunden, die zusammen abhängen“ –, also der kollektive Prozess zum „eigentlichen Kunstwerk“ erklärt (ebd.). Die *documenta fifteen* sei „in weiten Zügen Etikettenschwindel und primär keine gelungene Ausstellung zeitgenössischer Kunst, sondern eine streckenweise eindrucksvolle und bewegende Aktivismus-Plattform“, weiß der Jurist Jörg Ehmer zu berichten und bescheinigt der Kunstschau zudem „Organisationsverschulden und gravierende Mängel in der Krisenbewältigung“ (Ehmer 2022: o.S.).

Künstlerischer Gehalt

Über Monate ist die einzige Arbeit, die intensive, bisweilen auch kunstwissenschaftliche Betrachtungen und Beschreibung erfährt, die Arbeit von Taring Padi. Hin und wieder werden auch andere Arbeiten berücksichtigt, deren Wahrnehmung ist aber deutlich von den politischen Debatten eingefärbt:

„Bässe dröhnen, Latexgeruchliegt in der Luft und auf einer Leinwandgeht es sehr körperlich und wenig heteronormativ zu. Dass hier laut Programm auch ‚Pro-BDSM‘-Partys stattfinden sollen, führte in den sozialen Medien zu zusätzlicher Auf- und Erregung. Doch das Kürzel steht nicht für die israelfeindliche Boykott-Bewegung BDS, sondern für ‚Bondage, Discipline, Dominance and

Submission, Sadism and Masochism', sado-masochistische Praktiken also. Ein Buchstabe und ein paar Treppen trennen hier Welten. Nach dem Folterkeller muss man in den zweiten Stock, da hängen die Werke des palästinensischen Kollektivs Question of funding.“ (SZ, 25.06.22)

Zunehmend macht sich der Tonfall enttäuschter Erwartung breit. So wird das Fehlen von Diskursplattformen in gewohntem Sinn beklagt. Das Kurator*innenteam ruangrupa habe angekündigt, es wolle „die Prozesse sichtbar machen“, die den Kunstwerken vorausgehen. „Das klang spannend. Die Praxis künstlerischen Schaffens, die Kontexte ästhetischer Positionen, die Begründungen inhaltlicher Setzungen – all das hätte global sichtbar und diskutierbar werden können. Es sah so aus, als wolle sich Kunst konsequent der Öffentlichkeit stellen, um zu irritieren und zu transformieren.“ (SZ, 01.07.22). Auch wird beklagt, dass es bei vielen Exponaten schwerfalle, „den besonderen künstlerischen Wert, das Neue und Richtungsweisende zu erkennen – und genau das sollte man von einer documenta erwarten können“ (Ehmer, 2022: o.S.). Das Kunstwerk habe, so vermittele es die d15, ausgedient. (Vgl. Kunstzeitung, Juni/ Juli 22)

Angesichts der kuratorischen Katastrophe brauche es eine Verständigung darüber, was Freiheit, Verantwortung und Respekt im kulturellen Diskurs heutzutage bedeuten. Auch ästhetisch vorgebrachte Behauptungen müssten sich mit Argumenten bewähren, so Carsten Brosda.

„Wenn sich Kunst mit Aktivismus mischt – und dafür kann es gute Gründe geben –, dann muss sie sich an diskursiven Maßstäben messen lassen.“ (SZ, 01.07.22)

Auffallend an diesen, vergleichsweise strengen, Maßstäben ist, dass sie bei Rezensionen anderer Kunst eigentlich selten angelegt werden. Nach Hanno Rauterberg sei es denn auch die fast vollständige Abwesenheit von Kunst, die dazu geführt habe, dass diese documenta als „Kampffeld der Geschichtspolitik“ (ZEIT Online, 14.09.22) ende. Die Ablehnung des westlichen Kunstbegriffs führe nur zu „neo-reaktionärem, neo-essenzialistischem Denken“ (ebd.). Unweigerlich müsse jede Debatte über die Angemessenheit bestimmter Motive oder Formen in den Strudel eines gut-oder-böse-Konflikts geraten, aus dem es kein Entkommen gäbe. „Das Spielerische der Kunst, das Vorläufige und Absurde hat hier keinen Raum. Und auch Dialoge müssen unter der moralischen Last ersticken.“ (Ebd.) Wolfgang Ulrich erkennt dagegen nicht nur Sprachlosigkeit in der durch die *documenta fifteen* ausgelösten Debatten zum Antisemitismus und der Rolle von Kollektiven. Denn hier werde ja durchaus lebhaft gestritten, es werden Standpunkte ausgetauscht, man reagiert aufeinander, nähere sich an, spitze zu, „und wer dran-bleibt, dürfte am Ende über ein deutlich differenzierteres Bild etwa von verschiedenen Formen des Antisemitismus verfügen als vor Beginn der documenta“ (ZEIT Online, 19.08.22). Einen Grund für die ungeheure Verbitterung auf allen Seiten vermutet der Kunstkritiker Rauterberg in der „Entindividualisierung wie sie diese Documenta so radikal wie nie zuvor praktizierte“ (ZEIT Online, 14.09.22). Individualität sei aber kein personalisierter Umgang mit Objekten, sondern eine „geistige Haltung, die im Falle der Kunst über seine kulturelle Prägung hinaus – unter Anleitung von Künstlern und Wissenschaftlern [sic!] von jedem Einzelnen zu erarbeiten“ sei, gibt denn auch Bazon Brock zu bedenken (SZ, 30.06.22).

Kunsthfreiheit bzw. Autonome Kunst versus engagierte Kunst

Als Zeichen für die Beerdigung der Autorität durch Autor*innenschaft, einer Errungenschaft, die auf das „europäische Prinzip der Kunst- und Wissenschaftsfreiheit, das über 600 Jahre existiert und enormen Weltkenntnisfortschritt gebracht hat“ (ebd.) zurückgehe, betrachtet Bazon Brock die *documenta fifteen*. Die Freiheit der Kunst stünde dafür „beispielhaft zu zeigen, wie ein Individuum sich in der Welt gegenüber dem Überdruck der Macht der Kollektive, der Machtkomplexe von Kapital bis Kirche behaupten kann“ (ebd.). Die *documenta fifteen* setze nun an diese Stelle die Kultur der Kollektive: „Überall heißt es: Macht keine Kunst, sondern schafft Freundschaft, hängt miteinander ab, habt eine gute Zeit und polemisiert, wie immer ihr wollt, im Namen eurer kulturellen Identität.“ (Ebd.)

Bazon Brock, der in seinen polemischen Kommentaren einen Kulturkampf aufscheinen sieht, konstatiert, jeder sei jetzt aufgefordert, sich zu entscheiden: „Gehört man zu den Kulturalisten, die alles vernichten, was überhaupt je Autorität durch Autoren und Wissenschaftler gewesen ist?“ Oder aber ist und bleibt man dem traditionellen Kunstbegriff verpflichtet. Brock selbst hat sich entschieden, vermutet er doch in den neuesten Entwicklungen einer Kulturalisierung des Kunstbegriffs seine Liquidierung und befürchtet nicht weniger als die „Re-Faschisierung, [...] Re-Totalisierung und Re-Fundamentalisierung“ der Kunst. Auch Wolf-

gang Ulrich erkennt in den durch die documenta aufgeworfenen Debatten Zeichen tiefer Spaltungen, die sich gesellschaftlich abzeichnen. Auf der einen Seite werde die individuelle Freiheit zum höchsten Gut erklärt, auf der anderen Seite stünden Begriffe wie Gerechtigkeit, Rücksichtnahme, Verantwortung ganz oben. (Vgl. ZEIT Online, 19.08.22) Die Kritik der Autonomist*innen, die fordern, Kunst solle außerhalb sonst üblicher Bewertungskriterien stehen, sei für die „Kulturalisten“ deshalb besonders irritierend und ärgerlich, weil sie gerade daran arbeiteten, ihr Bewusstsein für Abhängigkeiten und kausale Beziehungen zu schärfen. Gesellschaftlicher Fortschritt werde, wie die documenta anschaulich zeigen kann, „weniger in einem Zuwachs an Unabhängigkeit für einzelne Individuen als in einer Steigerung von Verantwortungsbewusstsein und einem Mehr an Gleichberechtigung für alle Menschen“ (ebd.) gesehen. Von der Kunst werde erwartet, „gegen Formen von Benachteiligung vorzugehen; sie soll Empathie mit Minderheiten fördern, sensibler und rücksichtsvoller machen und Kausalitäten bewusster werden lassen“ (ebd.). Ulrich beschreibt die hier aufkeimenden Konflikte als einen Kampf um die Beibehaltung traditioneller Werte und Kriterien: „Während nämlich in Zeiten der Dominanz autonomer Kunst vornehmlich darauf geblickt wurde, welche formalästhetischen Eigenschaften einzelne Werke aufwiesen oder welche Konzepte ihnen zugrunde lagen, wohingegen die jeweiligen weltanschaulichen Orientierungen der Künstler kaum eine Rolle spielten, verkehren sich die Prioritäten, sobald Kunst als Teil der Kultur verstanden wird.“ (Ebd.) Auch für die Kunstwelt sei zu erwarten, dass sie sich institutionell in bisher nicht gekanntem Ausmaß nach politischen Lagern und unterschiedlichen Werten ausdifferenziere. (Vgl. ebd.) Rauterberg problematisiert, dass bei Künstler*innen, die als Einzelne auftreten, die Kritik in aller Regel einzelnen Werken gelte. Sobald aber Kollektive ihre Kunst nicht länger als Werk, sondern als Lebensform verstünden, die sich auf ein geteiltes Ethos oder eine gemeinsame Bedrohungs- oder Diskriminierungserfahrung gründe, entstehe eine neue Situation. „Wer ihre Kunst also kritisiert, kritisiert damit zugleich die Gemeinschaft und ihre Werte.“ (ZEIT Online, 14.09.22) Dass auch die Verteidiger*innen der Kunstfreiheit bestimmte gemeinschaftliche Werte vertreten, wird bei der Gegenüberstellung zweier sich widersprechender Lager von der Kritik selten ins Feld geführt. Rauterberg stellt fest, das Kurator*innenkollektiv ruangrupa sei „gegen die Macht der selbstherrlichen Sammler und Galeristen, gegen die Fixierung auf westliche Stars und millionenteure Werke, gegen die Heuchelei eines Milieus, das sich selbst für kosmopolitisch hält, doch in Wahrheit die eigenen Privilegien umklammert“ (ebd.), angetreten. Das Problem sei aber, dass die Alternative zu dieser klientelistischen Kunstpolitik einzig im Kollektiv gesehen werde, wodurch „fragwürdige Vorstellungen einer gruppenbezogenen Identität“ (ebd.) an Bedeutung gewinnen würden. Rauterberg zieht Bilanz und bescheinigt dem Unternehmen Indifferenz, fehlende reflexive Immunität gegen Kritik von außen sowie einen den Ingroups der *documenta fifteen* eigenen Hang zur Harmonisierung. (Vgl. ebd.) Und die taz hakt kritisch nach: „Die große Frage aber bleibt: Wer wird hier in Kassel mit wem vernetzt und mit welcher Absicht? Warum sind künstlerische Subkulturen aus Deutschland so gut wie nicht vertreten und werden nicht in Kontakt gebracht mit internationalen Szenen?“ (tageszeitung, 25.06.22)

Folgen der documenta fifteen für die documenta

„Ergibt die ‚Weltkunstschau‘ noch Sinn?“ – Laut SZ drohe „die wichtigste Kunstschau der Welt [...] zu explodieren“ (SZ, 25./26.06.22). Bereits zu Beginn der *documenta fifteen* wird ein Bild der Krise der Großausstellungen an sich gezeichnet. Sie sei „letztlich eine große Enttäuschung [...], die der Kunst insgesamt und insbesondere Kassel als Stadt der traditionsreichsten Weltkunstausstellung schadet“ (Kunstzeitung, Nr. 300/22). Die Möglichkeit, dass diese Ausstellung zur „letzte[n] Ausgabe der sogenannten Weltkunstschau“ werde, wird in Betracht gezogen. „Oder dass sie diesmal noch nicht mal ihre traditionell 100 Tage übersteht.“ (SZ, 25./26.06.22) Hito Steyerl konstatiert: Wollte die documenta eine Zukunft haben, müsse sie „vom überheblichen Paradigma der Weltkunstschau“ Abschied nehmen, und fügt lapidar hinzu: „Vielleicht hat sie sich aber auch einfach überlebt.“ (monopol, 30.06.22) Beobachter*innen sprechen von der „größten Krise“ der documenta. Heftig wird aber auch darüber gestritten, ob die reichen Länder des Nordens nicht mehr „postkoloniale Perspektiven“ aushalten müssten. Im Ausland wird die israelkritische und aus deutscher Sicht antisemitische BDS-Bewegung zum Beispiel nicht überall so konsequent abgelehnt: An Universitäten in den USA, Großbritannien und Skandinavien bestimmen im Gegenteil deren Wortführer*innen die Debatten mit. Während einzelne deutsche Kritiker*innen die documenta sofort komplett abschaffen wollten, beantragte die AfD im Bundestag, die documenta immerhin einer „tiefgreifenden Strukturreform“ zu unterwerfen – und jegliche Förderung von postkolonialen Projekten einzustellen. (hessenschau, 07.07.22) Auch andere Parteien und Kulturpolitiker*innen denken über neue Regeln für die weltweit größte Kunstschau nach: Wie kann man in Zukunft Antisemitismus verhindern? Hätte eine Kommission die Ausstellung vorab kontrollieren sollen? Neben dem Rücktritt der Geschäftsführerin Susanne Schormann wird über eine stärkere Kontrolle staatlicherseits als Konsequenz nachgedacht. Kulturstaatsministerin Claudia Roth entwirft einen Fünf-Punkte-Plan, der die „Ein-

bindung internationaler Expertise und der Pluralität der deutschen Gesellschaft“ vorsieht, „einschließlich des Zentralrates der Juden sowie „die klare Abgrenzung von Verantwortlichkeiten“ (Die Bundesregierung 2022). Ein von ihr in Auftrag gegebenes Gutachten beschäftigt sich mit dem Problem, wie weit die Kunstfreiheit in einer Republik reicht, in der die Kultur vor allem vom Staat finanziert wird. Eine Vorabkontrolle künstlerischer Programme, wie sie von einigen Bundespolitiker*innen nun gefordert wird, hält der Verfasser des Gutachtens Christoph Möllers allerdings für „grundrechtlich kategorisch ausgeschlossen“. Das Gutachten widmet sich u.a. dem umstrittenen BDS-Entschluss des Bundestags von 2019: Damals wurde die BDS-Bewegung, die einen Boykott Israels fordert, als antisemitisch definiert. Unterstützer*innen dieser Bewegung dürften nicht öffentlich gefördert werden. Würde der BDS-Beschluss angewandt, so Möllers jetzt, verstieße er nach übereinstimmender Rechtsprechung gegen die Meinungsfreiheit.

Auf Abstand

„Ist das Kunst oder eine Lounge? Bei der documenta fifteen weiß man das nie so genau.“ (ZEIT Online, 19.08.22)

Offensichtlich fällt es der Kunstkritik schwer auf die präsentierten Arbeiten der fünfzehnten documenta zu reagieren. Selten wird diese Unsicherheit aber wie hier eingestanden, häufiger artikuliert sie sich als Abwehr. Das sich bietende Bild und Geschehen wird skandalisiert oder schlicht für dumm und unzureichend erklärt. Anstatt sich dem Gebotenen zu nähern, geht man eher auf die Suche nach Gründen, genau dieses nicht zu tun. Es scheint zudem so, als habe die Entdeckung der antisemitischen Bildsprache im Werk von Tari Padi eine höchst willkommene Gelegenheit geboten, auf Abstand zu gehen und sich auf andere Themen zu verlegen. Einlassungen wie die vom ehemaligen Oberbürgermeister Kassels und Ex-Finanzminister Hans Eichel, der äußerte, man hätte auch unser Bedauern gegenüber den indonesischen Künstler*innen darüber zum Ausdruck bringen können, die indonesische Militärregierung unterstützt zu haben^[3], sind die Ausnahme. Nach der Entschuldigung von Tari Padi, deren Bildnis sich mit diesem dunklen Kapitel in der Geschichte Indonesiens befasst, wäre das, so Eichel, eine angemessene Reaktion auf Augenhöhe gewesen. (Das Erste, 19.09.22) Tatsächlich kann man sich die Frage stellen, ob hier nicht zugunsten eines einhellig deutschen Expert*innentums zur Antisemitismusfrage andere, „subalterne Stimmen zum Verstummen gebracht“ worden sind. Das zentrale Thema des abgehängten Bildes, nämlich die Anklage der Suharto-Diktatur ist um seine Thematisierung gebracht worden, so schreibt die Frankfurter Rundschau mit dem Hinweis, dass der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl noch 1998 den Diktator als seinen „lieben Freund“ bezeichnet hatte. (FR, 24.08.22) Am Umgang mit den Symbolen des Tari Padi Gemäldes zeigt sich somit besonders deutlich, welche Möglichkeiten auf der documenta verpasst wurden.

Halten wir fest, dass diese documenta zu einer Kollision höchst differenter Sensibilitäten geführt hat, zu scharfen Aburteilungen und Verletzungen. Sie hinterließ aber auch Ratlosigkeit hinsichtlich dessen, was es nun eigentlich war, das da herkömmliche Maßstäbe der Beurteilung außer Kraft setzte, vor allem aber auch hinsichtlich der Frage, wie es nun weitergehen könnte.

Kritik der Kritik

Urteile fungieren nach Judith Butler als Art und Weise, ein Besonderes unter eine bereits konstituierte Kategorie zu subsumieren, während Kritik nach der verschließenden Konstitution des Feldes der Kategorien selbst fragt. (Butler 2001: o.S.) Soviel kann zum heutigen Zeitpunkt gesagt werden: Die verschließende Logik des Feldes der Kunstkritik hat sich deutlich gezeigt. Überraschend ist, wie einhellig die kritischen Beiträge sich von den Inhalten der documenta fernhielten und wie wenig sie sich überhaupt auf die Arbeiten einließen. Das führt dazu, dass die Öffentlichkeit zwar viel über den als fragwürdig hingestellten Überbau erfuhr, aber wenig über die konkret ausformulierten Arbeiten und Projekte.

„Ich kann nicht umhin, an eine Kritik zu denken, die nicht versuchte zu richten, sondern die einem Werk, einem Blick, einem Satz, einer Idee zur Wirklichkeit verhilft; sie würde Fackeln anzünden, das Gras wachsen sehen, dem Winde zuhören und den Schaum im Fluge auffangen und wirbeln lassen. Sie häuft nicht Urteil auf Urteil, sondern sie sammelt, möglichst viele Existenzzeichen; sie würde sie herbeirufen, sie aus dem Schlaf rütteln.“ (Foucault 1991: 8)

Michel Foucault projiziert hier eine spezifische Form des Kritisierens, die vom gewohnten Kritikverständnis abweicht, wie es anhand der oben dargelegten Kunstkritik hier sehr deutlich vorgeführt werden konnte. Foucault setzt sich ab von jener Praxis des Kritisierens, die uns geläufig ist und die wir vermutlich ebenso sehr fürchten wie regelmäßig an den Tag legen. Zumal es kaum möglich ist, sich den hegemonialen Formen von Kritik zu entziehen wie sie beispielsweise in der ritualisierten Form von Evaluationen und in Selbstverhältnissen gefordert werden. Gerade die selbstkritische Prüfung nimmt häufig diesen verurteilenden Zug an, der mit Demontage, Herabwürdigung, Sich-klein-machen, Scham bis hin zu Schuldzuweisungen einhergeht. Aus pädagogischer Perspektive ist diese Art von verurteilender Kritik riskant, weil sie Lernprozesse in der Regel stört oder verhindert, anstatt sie zu stimulieren.

Aus Foucaults Worten geht hervor, dass ihm eine Kritikform vorschwebt, die ohne den vernichtenden Teil dieser kritischen Arbeit auskommt und die im Gegenteil möglichst viele Existenzzeichen sammelt. Diesen, nennen wir ihn, ‚positiven‘ Kritikbegriff mit dem Ziel „nicht dermaßen regiert zu werden“ (Foucault 1992: 13) entwickelt Foucault nicht bloß als Projekt der Zukunft, sondern er leitet ihn aus bestimmten historischen Anhaltspunkten der Aufklärung ab. So zeichnete sich die von ihm projizierte „kritische Haltung“ *erstens* zu dem historischen Zeitpunkt ab, als man das kirchliche Lehramt zurückwies oder einschränkte und sich die Wahrheit nicht mehr von der Kirche diktieren ließ, sondern dazu überging zu fragen, was in der Heiligen Schrift tatsächlich geschrieben wurde, welche Wahrheit darin zu finden sei bis hin zu der Frage, ob die Schrift überhaupt wahr sei. (Vgl. Foucault 1992: 12f.) Zum *Zweiten* zeigte sich die kritische Haltung, als man begann, bestimmte Gesetze der Regierung in Frage zu stellen, d.h. sie nicht mehr akzeptierte, weil sie ungerecht waren. Hieraus folgte die Idee des Naturrechts, nämlich die Macht von Regierungen – sei es in der Form des Monarchen, Gerichts oder Erziehers – durch universale und unbedingte Rechte einzuschränken, gemäß der Fragestellung: Welches sind die Grenzen des Rechts zu regieren? (Vgl. ebd.: 13f.) Ein *dritter* Ausgangspunkt schließlich für das kritische Denken ist die Infragestellung der Autorität des Wissens: Man bezweifelt, dass etwas wahr ist, was eine Autorität sagt bzw. dass es wahr ist, *weil* sie es sagt und geht dazu über, selbst die Gründe zu prüfen und etwas nur dann anzunehmen, wenn man es selbst für gut befunden hat. (Vgl. ebd.: 14) Kritik wäre nach Foucaults Lesart von Kant die Kunst „der freiwilligen Unknechtschaft oder der reflektierten Unfügsamkeit“ oder „eine Bewegung, in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihren Wahrheitsdiskurs hin“ (ebd.: 15).

Wie Judith Butler in Auseinandersetzung mit Foucaults grundlegendem Text „Was ist Kritik?“ herausgearbeitet hat, gehe es bei diesem Kritikverständnis weniger darum zu bewerten, „ob ihre Gegenstände – gesellschaftliche Bedingungen, Praktiken, Wissensformen, Macht und Diskurs – gut oder schlecht, hoch oder niedrig geschätzt sind; vielmehr soll die Kritik das System der Bewertung selbst herausarbeiten.“ (Vgl. Butler 2001: o.S.)

Kritik hätte sich von einem Kritikverständnis des Richtens und der Urteile zu verabschieden und zu einer Kritik, die den Dingen zur Wirklichkeit ver helfe, überzugehen. Nach diesem Verständnis wäre auch die Kunstvermittlung nicht bereits „kritisch“ zu nennen, wenn sie Kritik an den Institutionen übt, sondern indem sie sich zum Teil einer größer angelegten Unternehmung macht, der es darum zu tun ist, die Kategorien oder Kriterien vorgefundener Urteile auszusetzen, um zu einer „neuen Praxis von Werten“ (ebd.) vorzudringen.

Mit Angst vor Verlusten arbeiten

Diskursiv ist im Rahmen der *documenta fifteen* etwas passiert, das für das Feld der Kunstvermittlung von hohem Interesse sein könnte. Waren die Bereiche von sozialer Kunst und so genannter autonomer Kunst auch in unseren Breitengraden bisher auf sehr geschiedenen Bühnen verhandelt worden, wie es für die von Segregation und Atomisierung gekennzeichnete Gesellschaft kennzeichnend ist, so sind deren Welten mit dieser *documenta* mit großer Wucht aufeinandergestoßen und haben ihre Polarität voll ausgespielt. Das hatte zum Effekt, dass Zwischentöne und eben auch Positionen, die nicht so leicht zuzuordnen sind, kaum eine Möglichkeit hatten, differenziert betrachtet, gehört oder wahrgenommen zu werden.

Freilich sind weder das freiheitliche Subjektivitätsparadigma noch der Gerechtigkeits- und Verantwortungsdiskurs in der Diskussion auf besonders tragfähigem Boden gebaut. Dieses zumal dann nicht, wenn es nun darum gehen soll, wie etwa Bazon Brock es

verlangt, sich für das eine oder das andere entscheiden zu müssen. Ähnlich dieser Entweder-Oder-Rhetorik hinterlassen ruangruppa durch ihre Statements und Auswahl an ausgestellten Werken den Eindruck eines recht eindimensionalen Weltbildes. Zumindest scheint es von einer klaren Trennung zwischen „dem“ Westen und seinem Kunstbegriff hier und der südlichen Hemisphäre mitsamt aller Unterworfenen dort gezeichnet zu sein. Beide Seiten, Kurator*innen und Kritiker*innen, hinterlassen das Bild der Unvereinbarkeit ihrer Wertmaßstäbe und Kunstverständnisse. Sozial engagierte Kunst, die (künstlerische) Kritik am Kunstmarkt, prozessuale Verfahren und die Abkehr von einem individualistischen Kunstbegriff sind durchaus seit vielen Jahrzehnten, ja, seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ein fester Bestandteil künstlerischer Avantgarden in West- und Osteuropa, Russland, Japan und den USA. (Vgl. Puffert 2013) Künstler*innengruppen, Assoziationen, Netzwerke, Kollaboration, Kollektive, Koalitionen, Kontexte und Teamwork: All das ist nicht vollkommen neu, sondern kann auf eine lange, komplexe und gewundene Geschichte zurückblicken. (Lind 1998: 16) Auch gaben zuvor schon mehrere documenten künstlerischen Praxen ein Forum, die neben dem Mainstream, der vom Kunstmarkt bedient wird, agierten und für andere Kriterien und Kunstbegriffe eintraten. Warum wurde hierauf so wenig Bezug genommen – weder von Kritiker*innen, noch von den Befürwortenden bzw. Macher*innen der *documenta fifteen*?

„Documenta fifteen was an interesting attempt to challenge how the art world functions and in my eyes it succeeded“ (Göttinger/Georgis 2023: o.S.), so Dan Perjovschi, einer der teilnehmenden Künstler. Wenn es darum ging, hier einen Anfang zu machen und einen Ausstellungsbetrieb nach anderen Gesichtspunkten – Fragen nach Umverteilung von Kulturellem und Bildungskapital, Degrowth und nachhaltiger Ökonomie im Umgang mit materialen und materiellen Ressourcen – umzugestalten und die Prozesshaftigkeit künstlerischer Arbeiten in den Vordergrund zu stellen, warum und wie ließen sich diese Bestrebungen mit künstlerischen Vorstößen verbinden, die ebenfalls das System der Kunst sehr grundsätzlich in Frage gestellt hatten? Oder welche ganz anderen Maßstäbe werden und wurden hier angelegt, praktiziert oder kristallisieren sich heraus?

Sicherlich ist es noch zu früh diese Frage zu beantworten. Antworten hierauf zu entwickeln, scheint mir aber die entscheidende aktuelle Herausforderung für Kunst, Theoriebildung und Kritik sowie die Kunstpädagogik zu sein, will man die geführten Debatten nicht einfach im Sande verlaufen lassen. Hierbei gilt es, „ein empfindliches Gleichgewicht zwischen dem Affekt des Ästhetischen und der Ethik des Partizipatorischen [zu] finden“ (Bhabha 2022: 82). Tatsächlich zeugt die von Rauterberg und Brock unterstellte Regel, nach der bei so genannter autonomer Kunst formale Kriterien maßgeblich seien, während Formalästhetik bei Kunst mit dezidiert gesellschaftspolitischem Anspruch keine Rolle spiele, eher von Ungeübtheit im Umgang mit einer Kunst, die notwendig andere Formenrepertoires mit sich bringt. Diese fehlende Vertrautheit kann auch eine Erklärung dafür geben, dass beide Seiten keine große Bereitschaft zeigten, sich auf das Risiko des Unbehagens einzulassen, welches sich beim Clash ihrer künstlerischen Grundeinstellungen zeigte.

„Sich auf etwas Neues und Unbekanntes einzulassen, erfordert keine Empathie; es braucht vielmehr eine Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel der Angst. Denn die Betrachterinnen und Betrachter gehen das Risiko des Unbehagens ein, und die Künstlerinnen und Künstler das der Unlesbarkeit ihrer Darstellung.“ (Bhabha 2022: 81f)

Insbesondere das Beharren auf der Autonomie der Kunst im Namen der Freiheit scheint mir deutlich von dem befürchteten Verlust an bewährten Wertekategorien und dem damit verbundenen Einfluss motiviert zu sein. Denn wie auch Ulrich pointiert feststellt, mutet es naiv an, zu suggerieren, die postulierte Autonomie der Kunst habe keinerlei Folgen für andere Lebensbereiche. „Oder beansprucht Kunst etwa keine Steuergelder, verbraucht sie keine Ressourcen, will sie nicht provozieren oder wehtun? All das ist sicher grundsätzlich zu rechtfertigen – aber es muss auch eigens gerechtfertigt werden und lässt sich nicht im Namen einer unbedingten Kunstfreiheit einfach hinnehmen. Wer das verlangt, ist jedenfalls selbst ein besonders hartgesottener Klientelideologe.“ (ZEIT Online, 19.08.22)

Vielleicht ist dies eine der wichtigsten Herausforderungen in einer Gegenwart, die in so mancher Hinsicht einschüchternd und verunsichernd wirkt und wenig Raum für eine optimistische Zukunftsorientierung zulässt: sich zunächst den (eigenen) Verängstigungen selbst zu widmen. Denn werden sie nicht in den Blick genommen, sind Verhärtungen und Ausweichbewegungen die Regel. Wohl möglich sind die Verlustängste derer, die bisher unangefochten ihre Privilegien auskosten konnten, dabei nicht zu unterschätzen. Die Regeln von Entscheidungsfindungen und Auswahlprozessen, aber auch die politische Gesamtlage, in die die *documenta* in Kassel – als wegweisende Ausstellung zeitgenössischer Kunst, die Internationalität für sich beansprucht – eingebettet ist, sind in den Fokus gerückt. Die Rollen und Funktionen sowie die Ökonomien des herkömmlichen Ausstellungsbetriebs stehen in

Frage. Berührt davon ist auch der*die Kritiker*in, die sich anmaßt das Geschehen zu bewerten.^[4]

Indem Kunst unsere Wahrnehmungsweisen erweitert oder überprüft, stellt sie uns immer auch neue Kriterien der Beurteilung zur Verfügung bzw. schafft Veranlassungen, diese zu entwickeln. Kollektive Kunst verwickelt idealiter die Betrachtenden in einen Akt der selbstbefragenden Teilnahme. Und diese Teilnahme wiederum eröffnet „ein Zwiegespräch mit der Angst *als* Erkundung: Was soll ich damit tun? Was ist das? Wie kann ich mich damit identifizieren? Wird meine Autorität des Betrachtens oder der Auseinandersetzung damit in Frage gestellt?“ (Bhabha 2022: 82). Kollektive Praktiken und Produktionen verändern darüber hinaus die Rolle des von außen Hinzutretenden und damit auch die Position der Kritik, die in der Regel von einer gewissen Distanz aus betrachtet und beobachtet.

Es gilt, die Rezeptionsangebote, seien es Symbole, Objekte, also materialisierte Anteile der Arbeit wahrzunehmen und in einen Bezug zum Handlungsvollzug zu setzen. Dabei richtet sich Aufmerksamkeit gleichermaßen auf affektive oder tätig-performative, jedenfalls nicht ausschließlich betrachtende und distanzierte Anteile an der jeweiligen Arbeit. Damit einher geht die Aufforderung, die eigene Involviertheit wahrzunehmen, den Blick zu schärfen für Möglichkeiten, die sich mir nicht nur als individuierte Einzelne eröffnen, sondern durch das Zusammenhandeln entstehen. Es geht darum, sich in Beziehungsgefügen wahrzunehmen, gegebenenfalls für sie einzutreten und sie und sich zu transformieren. Es geht also um etwas, was in kunstpädagogischen Prozessen ohnehin stattfindet. Wie praktisch.

Anmerkungen

[1] Das gilt auch für den Bundeskanzler der BRD Olaf Scholz, der verlautbaren ließ, dass er zwar „in den vergangenen 30 Jahren wohl keine documenta versäumt“ habe, „dieses Mal aber nicht nach Kassel reisen [werde]“. (Vgl. ZDF 2022)

[2] Hierzu ist anzumerken, dass das ausschließlich das Verdienst der Vermittler*innen und ihres internen Selbst-Organisationsprozesses ist: Wie aus dem Abschlussbericht deutlich wird, waren die unter dem Namen sobatsobat firmierenden Vermittler*innen vollkommen auf sich gestellt und fühlten sich vom Kuratorium insbesondere zur Zeit der sehr angespannten Situation und hitziger öffentlicher Debatten um die Antisemitismus-Vorwürfe allein gelassen (vgl. Abschlussbericht 2022).

[3] 1965 hatte die Militärregierung Suhartos in Indonesien einen kommunistisch inspirierten Militärputsch niedergeschlagen und in der Folge eine „Säuberungsaktion“ durchgeführt, bei der bis zu einer Million tatsächlicher und angeblicher Kommunist*innen ermordet worden. Suharto ist vom Westen inklusive Deutschlands durch Geheimdienste und finanzielle Mittel unterstützt worden.

[4] Bei Fertigstellung dieses Artikels lese ich, dass neun Werke der documentafifteen von Stadt Kassel und Land Hessen gekauft wurden: „Die Kunstwerke wurden zum größten Teil über die Lumbung Gallery erworben, einem eigens anlässlich der Weltkunstschau gegründeten Verein, der in Form einer Kooperative die Vermarktung der Kunstwerke übernommen hat. Damit soll Künstlerinnen und Künstlern eine faire Entlohnung zuteilwerden, wobei sie 70 Prozent des Verkaufspreises erhalten. Die übrigen 30 Prozent fließen in einen „Common Pot“, über den gemeinschaftlich entschieden wird und der auch die Finanzierung der Strukturen der Lumbung Gallery ermöglicht.“ Vgl. Webseite der Stadt Kassel. https://www.kassel.de/buerger/kunst_und_kultur/documenta/index.php

Literatur

5-Punkte-Plan der Kulturstaatsministerin Claudia Roth für die documenta, Die Beauftragte für Kultur und Medien 2022, <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/974430/2055530/6a539212045777c0f-f3a832a1ce7494b/2022-06-23-bkm-5-punkte-plan-data.pdf?download=1>

Abschlussbericht. Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen, Februar 2023, file:///Users/puffert/Downloads/230202_Abschlussbericht.pdf

Das Erste, 19.09.2022, Die Story im Ersten: Der Documenta Skandal (Video)

Der Bundestag wettert gegen die documenta, Hessenschau, 07.07.2022, <https://www.hessenschau.de/politik/schelte-fuer-verantwortliche-in-kassel-der-bundestag-wettert-gegen-die-documenta,bundes-tag-documenta-100.html>

Scholz fährt nicht zur documenta, ZDF, 22.06.2022, <https://www.zdf.de/nachrichten/politik/scholz-documenta-absage-100.html>

Baumstieger, Moritz/Häntzschel, Jörg/Lorch, Catrin (2022): Die Kunst der Eskalation, Süddeutsche Zeitung, 25.06.2022, <https://www.sueddeutsche.de/politik/documenta-kassel-antisemitismus-steinmeier-1.5609079>

Bhabha, Homi K. (2022): Die Documenta als ästhetisches Gemeingut. Gedanken zum globalen Kunstraum und zur Wirkung kollektiver Kunst. Ein Gespräch von Judith Elisabeth Weiss. In: Kunstforum International, documenta fifteen Bd. 283, S. 78-83.

Brock, Bazon (2022): Documenta 15 ist die „Re-Fundamentalisierung der Kunst“. 21.06.2022, <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=3996>

Butler, Judith (2001): Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend. In: Transversal 05/2001, <https://transversal.at/transversal/0806/butler/de>

Der maskierte Philosoph. Im Gespräch mit Christian Delacampagne (1991). Aus: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam. S. 5-13.

Foucault, Michel (1992): Was ist Kritik? Berlin: Merve.

Götzinger, Lena/Georgis, Mahlet Wolde (2023): Documenta fifteen: an Attempt of Restructuring Power Relations / in Conversation with Dan Perjovschi, in: appropriate! Journal zur Vermittlung und Aneignung von Kunst, Issue 4, Machtverhalten, o.S. <https://www.appropriate-journal.art/goetzinger-woldegeorgis>

Hindahl, Philip (2022): Documenta-Podiumsdiskussion. Ende offen, monopol, 30.06.2022, <https://www.monopol-magazin.de/documenta-antisemitismus-podiumsdiskussion>

Jhala, Kabir (2022): 'Germany has cancelled us': As embattled Documenta 15 closes, its curators ruan-grupa reflect on the exhibition—and what they would have done differently. In: The Art Newspaper, 22.09.2022, <https://www.theartnewspaper.com/2022/09/22/documenta-15-closes-curators-ruangrupa-exhibition-kassel>

Lind, Maria (2007): The Collaborative Turn. In: Johanna Billing/ Maria Lind/ Lars Nilsson (Hrsg.): Taking the Matter into Common Hands. London: Black Dog Publishing, S. 15-31.

Matzig, Gerhard (2022): Warum die Documenta schließen sollte. In: Süddeutsche Zeitung, 13.07.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-ruecktritt-kommentar-1.5620452>

Lingner, Michael (1997): Gegenwartskunst nach der Postmoderne, „Heautonome“ Handlungskunst – eine alternative Perspektive. In: Kulturamt der Stadt Jena (Hrsg.) Kunst– Raum – Perspektiven. Jena: Gotha Druck, S. 110-119.

Puffert, Rahel (2013): Die Kunst und ihre Folgen. Eine Genealogie der Kunstvermittlung. Bielefeld: transcript.

Rauterberg, Hanno (2022): Dabei war es doch so gut gemeint. In: ZEIT Online, 14.09.2022 <https://www.zeit.de/2022/38/documenta-fifteen-antisemitismus-kunstfreiheit-skandale/seite-2>

Timm, Tobias (2022): Wo bleibt die Kontrolle. In: ZEIT Online, 22.11.2022, <https://www.zeit.de/2022/46/documenta-fifteen-kunstfreiheit-antisemitismus-foerderung>

Ulrich, Wolfgang (2022): Die Kunst, keine zu sein. In: ZEIT Online, 19.08.2022, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-08/docu->

menta-fifteen-ausstellung-kunst-kultur/seite-2?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.startpage.com%2F

Wilhelm, Jürgen, Vorsitzender der Kölnischen Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit, Domradio, 30.7.2022, <http://www.domradio.de/artikel/muss-die-documenta-vorzeitig-beendet-werden>

Zimmermann, Olaf/Schulz, Gabriele: Skandal mit Ansage. Antisemitismus bei der documenta fifteen, Nr. 7-8, Juli-August 2022, S. 3.

Ziai, Aram (2022): Documenta und die postkolonialen Studien – Warum sollten wir nicht den Horizont erweitern? In: Frankfurter Rundschau, 24.08.2022.

Wer hat Angst vor Kommune, Kollektiv und Kooperation? Eine kunstpädagogische Kritik an der Documentakritik.

Von Rahel Puffert

Beim ersten „Salon für kritische Kunstvermittlung“ des 23.2.2013 im Haus am Lützowplatz in Berlin wurden grundlegende Fragen der Kunstvermittlung gestellt und Impulse für längst überfällige Veränderungen in diesem Feld angestoßen. Der folgende Kommentar soll verdeutlichen, was genau diese überfälligen Veränderungen gerade im deutschsprachigen Raum sind und welche Impulse meiner Einschätzung nach von diesem Abend ausgelöst wurden. Der erste Salon war die Auftaktveranstaltung einer Reihe, die sich „der Auslotung von gesellschafts- und institutionskritischen Positionen in der Kunstvermittlung widmen möchte“, außerdem wolle man, so Maren Ziese, eine der drei Initiatorinnen neben Nanna Lüth und Sandra Ortmann, der Vereinzelung im Kunstbetrieb, als einem von Machtverhältnissen durchdrungenen Feld, die Vernetzung entgegen setzen. Damit ist die Situation der Vermittlung treffend beschrieben und ihre problematischen Eckpfeiler skizziert. Dass gerade jetzt eine solche unabhängige und selbstorganisierte Initiative im Kunstbetrieb etabliert wird, ist bitter nötig, was nicht zuletzt durch das Interesse der zahlreichen Gäste belegt wurde.

Ein Thema des Salons war denn auch das kulturelle Großereignis im letzten Jahr – die dOCUMENTA (13). Über deren Vermittlung wird zwar intern sehr kontrovers diskutiert, das hatte aber bislang weniger öffentlich stattgefunden. Der zweite Brennpunkt bezog sich auf die Tatsache, dass in Ausstellungshäusern im deutschsprachigen Raum der pädagogische dem kuratorischen Bereich nachgeordnet ist – sofern das Aufgabengebiet der Vermittlung überhaupt als feste Position im Etat existiert. Unbequeme, kritische Positionen in der Kunstvermittlung müssen sich hier eine eigenständige Position erkämpfen, so das Credo der MacherInnen. Daher sei das entscheidende Ziel des Salons, zukünftig einen Raum für Begegnungen und den Austausch über Inhalte, Interessen und notwendige Strukturen zur Verbesserung des Arbeitsfeldes zu schaffen. Der Abend war somit als Fortsetzung und Festigung einer Bewegung zu verstehen, die sich als „kritische“ Kunstvermittlung bezeichnet und die sich für vertretbare Arbeitsbedingungen, Professionalität und (Selbst)Kritik einsetzt sowie Fragen nach Handlungsmöglichkeiten und Autonomie aufwirft.

Die beiden thematischen Blöcke wurden zunächst von Maren Ziese, seit 2011 Kuratorin der Kunstsammlung im Willy-Brandt-Haus in Berlin, Ayşe Gueleş (Kassel), Sandra Ortmann (Berlin), Nora Sternfeld (Helsinki/Wien) und Nanna Lüth (Berlin/Zürich) in Kurzvorträgen vorgestellt, um sie danach in Arbeitsgruppen zu vertiefen und gemeinsam zu diskutieren. Gueleş und Ortmann berichteten zunächst aus eigener Erfahrung über den Umgang mit Vermittlung und VermittlerInnen der documenten 12 und 13, und Sternfeld und Lüth konzentrierten sich auf das (Macht-)Verhältnis von edukativer und kuratorischer Arbeit.

Um den ersten Punkt zu verdeutlichen sei kurz das Programm der Kunstvermittlung der d13 skizziert: Die Vermittlung der dOC-

UMENTA (13) wurde mit dem vielsagenden Titel der *Maybe Education* überschrieben. Um MitarbeiterInnen dafür zu gewinnen, hatte die dOCUMENTA-Leitung Menschen v.a. aus Kassel beauftragt, als sogenannte Worldly Companions, Rundgänge für das Publikum durchzuführen. Vorbedingung für eine Einstellung als "weltgewandte" BegleiterIn war das Interesse an der documenta und an der Stadt Kassel. Der Auftrag an sie lautete, „ihre besonderen Eindrücke mit den Besucherinnen und Besuchern [zu] teilen“. Auf der Webseite hieß es weiter: "Besonders aber suchen wir Personen, die ein Interesse an zeitgenössischer Kunst haben, auch wenn sie in diesem Bereich über keine professionelle Ausbildung verfügen.“ Offiziell bevorzugte man also Personen, die über keine kunsthistorische oder -pädagogische Expertise verfügten und erhoffte sich mit diesem Profil, lebensnahe und unkonventionelle Perspektiven auf die Weltkunstaustellung einzubringen. Auch das an ein TV-Casting angelehnte Bewerbungsverfahren sprach dafür, dass die künstlerische Leitung das Ziel verfolgte, „authentische“ Stimmen auszuwählen.

Aus Sicht der kritischen Kunstvermittlung muss man sich fragen, ob dieser Hintergrund – und ich zitiere hier die Veranstaltungskündigung des ersten Salons – „die häufig von Vermittler_innenseite geforderte Öffnung der Institution“ damit gefördert habe oder ob „dies nicht vielmehr eine Infragestellung des Arbeitsfeldes bedeutet“. Die Überlegung ist nachvollziehbar und gleichzeitig stellt sich damit die Frage, warum geglaubt wurde, dass kunstfernere Berufe besser für die Vermittlung geeignet seien, als in dem Gebiet professionell Tätige; zumal die „authentischen“ BegleiterInnen in einer extrem kurzen Schulungszeit von wenigen Wochen dann doch mit einem philosophischen Kanon (u.a. Judith Butler, Theodor W. Adorno) konfrontiert wurden, was als Hinweis gedeutet werden kann, dass Authentizität und Wohnort offenkundig dann doch nicht als ausreichend genug eingeschätzt worden sind, um über Kunstwerke zu sprechen und die „Eindrücke zu teilen“. Es bleibt unklar, warum kunsthistorisch, künstlerisch und/oder pädagogisch ausgebildete Personen diese Fähigkeit aberkannt worden ist, ebenso, wie die Möglichkeit Kunstwerke authentisch zu vermitteln. Tatsächlich scheint so eine Einstellung etabliert worden zu sein, die eine unpräzise Vorstellung von VermittlerInnen verstetigt, wonach diese als ExpertInnen den Zugang zu Kunstwerken grundsätzlich verunmöglichen. Anstatt hier allerdings VermittlerInnen weiter zu qualifizieren, wurde offensichtlich versucht, mit einer werbewirksamen Idee die bereits in einem Arbeitsfeld Tätigen auszutauschen.

Um den Fragen, die hinter dieser Vorgehensweise stecken, auf die Spur zu kommen, wurden die Aspekte von Gueleş und Ortman mit der Vermittlung der documenta 12 verglichen. Im Gegensatz zur d13 wurde hier nämlich die Reflexivität und Professionalität des Arbeitsbereichs gefördert. Geschehen war das v.a. durch die Begleitforschung, und in der entsprechenden Publikation lässt sich der vielstimmige Prozess nachvollziehen (Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung, KUNSTVERMITTLUNG II, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Berlin 2009).

Gueleş und Ortman arbeiteten maßgeblich im Feld der Vermittlung beider documenten. Die Sozialpädagogin Gueleş engagierte sich 2007 während der d12 als Mitglied und Sprecherin des Beirats und war 2012 Mitglied der Maybe Education Group, sowie Tutorin der Worldly Companions. Ortman arbeitete für die d12 und d13 als Kunstvermittlerin und war für letztere ebenfalls als Mitglied der beratenden Maybe Education Group tätig.

Schwerpunkt des Beitrags von Gueleş war der Vergleich der letzten beiden documenten und hier insbesondere das Verhältnis der künstlerischen Leitung zum Beirat. Erstmals für die documenta 12 kam hier eine Gruppe zusammen, die im Kontakt mit der künstlerischen Leitung (Büergel/Noack) die Verbindung zwischen Großveranstaltung und der Stadt Kassel vermittelte. Obwohl die Atmosphäre offen gewesen sei, so habe doch v.a. die künstlerische Leitung davon profitiert, so Gueleş. Das Machtgefälle zwischen Beirat und Leitung sei dadurch deutlich markiert worden und während der dOCUMENTA (13) sei die Verbindung zu diesem Forum dann von der neuen künstlerischen Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev nicht wirklich weiter gepflegt worden.

Die Grenze zwischen Beirat und Leitung erweiterten sich schließlich eher zum Graben während der dOCUMENTA (13), denn die Verbindung zu diesem Forum wurde von der künstlerischen Leiterin denn nicht wirklich weiter gepflegt. Es hätte hier zwar zunächst Kontakte gegeben, aber das Wissen und die Erfahrung der Beiratsmitglieder seien weitgehend ignoriert worden. Man darf also annehmen, dass kein Interesse an diesen Personen, ihren Kenntnissen und Erfahrungen bestand. Entsprechend nachvollziehbar, wenn auch nicht einleuchtend, scheint die von Christov-Bakargiev proklamierte Einstellung, dass die von ihr ausgestellte Kunst keine Vermittlung bräuchte, sinngemäß so von ihr formuliert während einer öffentlichen Veranstaltung der Maybe education group im Ständehaus in Kassel Anfang August 2012. Ein Gedanke, dem es sich lohnte nachzugehen und herauszufinden, inwiefern die Leiterin der dOCUMENTA (13) sich überhaupt mit Vermittlungsfragen beschäftigt hat, beziehungsweise wie weit sie sich mit der Arbeit des Beirats und die der Vermittlung der vorherigen Documenta und den Positionen der kritischen Ver-

mittlung auseinandergesetzt hatte. Inhaltlich Überschneidungen hatte es ja durchaus gegeben, liest man etwa die Begründung des „Vielleicht“ im Titel der Vermittlung der d13. Da heißt es auf der Webseite der d13 im Vergleich:

„Das »Vielleicht« reflektiert die Tatsache, dass Wissen schwer zu formulieren und auf den Punkt zu bringen ist und dass Kunst und künstlerische Forschung oft jede Form von festgelegter Bedeutung zu vermeiden suchen. Das »Vielleicht« verweist, in einem positiven Sinn, auf das Fehlen von Gewissheit und allgemeinen Aussagen, die das Ganze repräsentieren. Es ist vielmehr ein Zeichen für ein aktives Überdenken, wie Wissen im Kontext von Kunst vorgestellt wird. Dieses Programm beschäftigt sich mit der Herausforderung, die Kunst für den Wunsch nach Stimmigkeit darstellt; es stellt unsere Sucht nach Worten infrage und will dazu anregen, innerhalb verschiedener Ideen und Logiken zu agieren. Es signalisiert die Unmöglichkeit, Kunst – oder irgendeine andere komplexe Form von Wissen – auf eine einzige Erklärung, Frage oder Thematik oder auf ein einziges Paradigma zu reduzieren.“

Obwohl durchaus mit Positionen der kritischen Vermittlung vereinbar, muss gefragt werden, ob es sich um ein Lippenbekenntnis auf der Webseite handelte, oder ob dieses Credo tatsächlich auch während der Großveranstaltung umgesetzt wurde. In den Gesprächen am Abend des 1. Salons für kritische Kunstvermittlung zeigte sich jedenfalls, dass schon die formalen Konditionen: sprich die grundlegenden Arbeitsbedingungen für die VermittlerInnen der d13 nicht erfüllt waren.

Die Struktur jener formal konditionierenden Entscheidungen durch Geschäftsführung und künstlerische Leitung zeigt denn auch die Einstellung, respektive die von Ortmann in ihren Ausführungen geforderte fehlende „Haltung“, dem Arbeitsfeld und den darin Beschäftigten gegenüber. Zu diesen Faktoren gehören die finanziellen Hintergründe, an denen sich die Anerkennung der Leistungen ausdrückt oder eben nicht. So kostete z.B. ein Rundgang von etwa zwei Stunden 160 Euro, wovon ein/e Vermittler/in 70 Euro Honoar bekam (seit 2007 hatte sich damit nichts geändert). Der Rest floss in den Etat der d13 – eine Rechnung, die in den Gesprächen offen gelegt wurde. Dadurch, dass sich die VermittlerInnen einerseits selbst finanzieren mussten und weil ihre Arbeit gleichzeitig als Einnahmequelle zu funktionieren hatte, wird die Honorierung dieser Leistung in einen prekären, unsicheren Bereich mit ungleichen Interessen verschoben. Hinzu kam, dass durch das Outsourcing der Vermarktung der Touren, an eine in diesem Bereich unerfahrene Agentur, weder eine bestimmte Anzahl von Buchungen garantiert, noch eine gerechte Verteilung der Anfragen gewährleistet war. Ortmann begründete nicht zuletzt damit die zunehmende Verschlechterung der Stimmung im Team der weltgewandten BegleiterInnen, denn dies bedeutete ja, dass kein Mindestverdienst eingeplant war (wie etwa bei der vorherigen d12) und dass somit ohne Planungssicherheit auch keine Garantie der Bezahlung gegeben gewesen ist.

Man kann sich angesichts dieser grundlegenden verwaltungstechnischen Defizite, nicht dem Verdacht entziehen, dass für die künstlerische Leitung und Geschäftsführung weniger die Qualität der Vermittlung oder die Zufriedenheit von MitarbeiterInnen im Mittelpunkt stand, sondern dass vielmehr die Orientierung an der Gewinnmaximierung dieser Leistungen Ausschlag geben war. Es gab sogar Phasen, so Ortmann, in denen das Team daran dachte, zu streiken und stellte abschließend fest, dass die Kunstvermittlung während der d13 eher verhindert, als befördert worden ist.

Das Maybe Education-Projekt lässt sich vor diesem Hintergrund als Ausweg aus einer Situation lesen, in der die künstlerische Leiterin engagierten MitarbeiterInnen anstatt prinzipieller finanzieller Sicherung – und damit einer entscheidenden Form der Anerkennung von Leistung – stattdessen sozusagen Anteile am symbolischen Kapital an einer der wichtigsten internationalen Kunstausstellungen verkauft hatte. Damit würde die Auseinandersetzung mit edukativen Fragen zu einem quasi-künstlerischen beziehungsweise kuratorischen Impetus schrumpfen, der zwar aktuelle Trends aufgriff, dies aber oberflächlich und alibihaft getan hat und damit weitgehend eine qualifizierte Realisierung nicht ermöglicht hat. Die Einstellung, die die Verantwortlichen damit an den Tag gelegt haben, ist umso weniger nachvollziehbar, als ja gerade die Worldly Companions für eine enge Verbindung zwischen der Ausstellung und der Stadt Kassel stehen sollten.

Aus den ersten beiden Beiträgen lässt sich, einschließlich der Äußerungen der BesucherInnen des Salons nach einer ersten kurzen Phase der Gruppendiskussion, schlussfolgern, dass die Verbindung zum Publikum und zur Stadt Kassel für die Leitung jeder documenta eine Herausforderung ist, da das Verhältnis zwischen BürgerInnen der Stadt Kassel und dem Großereignis documenta – so die Insider – nicht einfach zu gestalten sei. Aufgrund der zusätzlichen Erwartungen eines internationalen Publikums, immer wieder aufs Neue eine Bandbreite an zahlreichen Angeboten, sowohl im Rahmenprogramm, als auch während der Rundgänge offeriert zu bekommen, sollte gerade das Arbeitsfeld der KunstvermittlerInnen – seien es nun fachfremde Persönlichkeiten oder

auch nicht – als wertvoller Teil der Documenta verstanden werden.

Allerdings müssen sich angesichts der Hintergründe der d13 die gewesenen und zukünftigen Wordly Companions, KunstwissenschaftlerInnen, HistorikerInnen und KünstlerInnen fragen, welche Verantwortung sie selbst an der möglicherweise schweren Beschädigung des Arbeitsfeldes Vermittlung haben und inwieweit sie an der Fortführung unprofessioneller Konditionen mitwirken, beziehungsweise, wie dies zukünftig reflektiert und reformiert werden kann. Denn ihre Instrumentalisierung gründet nicht allein auf unumstößliche Machtverhältnisse im Kunstsystem, sondern auch auf die Akzeptanz bestehender Diskriminierungen im Kunstbetrieb Documenta. Zweifellos ein Aspekt, der von zahlreichen programmatisch kunstfernen Wordly Companions im Nachhinein erst reflektiert worden ist, für professionelle VermittlerInnen sollte dieses Bewusstsein schon deutlich früher wirksam geworden sein.

Ortmann kündigte an, dass im Herbst 2013 eine Publikation mit dem Titel: *maybe education – Vielleicht doch keine Kunstvermittlung* herauskommen werde, die ein Plädoyer für die Änderung gegenüber dem Feld der Vermittlung darstellt. Hier solle die Diskussion so fortgesetzt werden wird, dass sich die Probleme wie während der d13 nicht wiederholen werden. In dieser Publikation sollen dann auch endlich die Stimmen der Wordly Companions gehört und ausgewertet werden.

Die Kuratorin Nora Sternfeld und die Kunstvermittlerin Nanna Lüth setzten die Reihe der Statements mit dem *educational turn in curating* (Irit Rogoff 2008) im zweiten Teil des Abends fort. In ihren Statements konstatierten sie das zunehmende Interesse von KuratorInnen für pädagogische Arbeit und bezogen sich dabei auf eigene Publikationen, in denen Konflikte und Lösungsansätze für diese konkurrenente Situation verhandelt werden.

So sprach Sternfeld über das jüngst erschienene Buch „educational turn – Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung“ (hg. von Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld, Wien 2012) und Lüth über das Buch „medien kunst vermitteln“ (hg. von Nanna Lüth, Sabine Himmelsbach, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Berlin 2011). Sternfeld, Professorin für Curating und Mediating Art an der Aalto Universität in Helsinki, ist bestens mit beiden Arbeitsfeldern vertraut und skizzierte die in ihnen stattfindenden programmatischen Trends. Die Tatsache, dass KuratorInnen über Bildungsfragen und damit über die Vermittlung in Ausstellungen nachdenken, mache den KunstvermittlerInnen ihr angestammtes Arbeitsgebiet streitig – so Sternfeld. Also ähnlich wie die Aufforderung kunstferner Professionen während der d13, die Aufgaben der Vermittlung zu übernehmen, zeigt sich auch hier ein Trend, der ein offenkundig zu wenig deutlich besetztes Arbeitsgebiet zum willkommenen Schlachtfeld gesellschaftspolitischer Interessen macht. Sternfelds Folgerung, dass sich nicht zuletzt deshalb in der kritischen Vermittlung gleichfalls ein turn eingestellt habe, der *educational turn in education* sozusagen, leuchtet vor diesem Hintergrund nur noch mehr ein. Allerdings wandte sie sich gegen einen fortwährenden „Transformationsimperativ“ der turns und setzte dagegen verstärkt auf den Begriff der Kontinuität; ähnlich wie Ayşe Gueleş, die für die Wertschätzung von vorhandenem lokalem Wissen votierte. Die beiden Positionen standen somit an dem Abend exemplarisch für Reaktionen auf die Zugriffe auf ein umkämpftes Arbeitsfeld und belegten den Ansatz des „ersten Salons“, nämlich den darin statthabenden Machtverhältnissen Vernetzung und Austausch entgegen zu setzen.

Die Ausführungen zum Problem kuratorische versus kunstvermittelnde Arbeit wurde denn auch anschaulich durch ein Praxisbeispiel aus der Kunstvermittlung des Edith-Ruß-Hauses für Medienkunst in Oldenburg vor Augen geführt, für die Nanna Lüth 2008–20012 verantwortlich war. Sie sprach über einen Auftrag an die Kunstvermittlung, der lautete, 2010 für eine Ausstellung die partizipatorische Arbeit des Künstlers Harrell Fletcher über Kriegserfahrungen zu realisieren. Konzept des Partizipationsprojektes war es, eine Gruppe junger Menschen mit älteren Persönlichkeiten zusammenzubringen, die persönlich Krieg erfahren hatten und die diese Erfahrungen beschrieben, während die jüngeren zeichneten. Lüth begründete ihren damaligen (erfolglosen) Versuch, die Aufgabe abzulehnen, dadurch, dass sie „Kunstvermittlung nicht als Assistenz von Künstler_innen verstehe“. Zudem zeigten sich bei näherem Hinsehen und im Kontakt mit MultiplikatorInnen konzeptuelle und ethische Schwierigkeiten, die nun die Vermittlung zu lösen hatte. Allerdings stellte sie fest, dass in diesem Fall nicht ein educational turn der kuratorischen Leitung ablesbar sei, sondern dass vielmehr ganz praktische Gründe, wie etwa die guten Kontakte der Vermittlung zu verschiedensten Bevölkerungsgruppen und deren prinzipielle Eignung, „Partizipation herzustellen“, ausschlaggebend waren. Im konkreten Beispiel gelang es letztlich dennoch, sich das künstlerische Konzept so anzueignen und so zu verändern, dass es für die lokalen Beteiligten – ErzählerInnen und Zeichnende – nützlich wurde. Sie sei aufgrund dieser und ähnlicher Beobachtungen skeptisch in Bezug auf die Möglichkeit der Allianzenbildung von Vermittlung und kuratorischer Arbeit. Lüth hielt eine, unter diesen Umständen notwendige, Grenzziehung zwischen beiden Arbeitsbereichen für sinnvoll. Damit betonte sie, dass Kunstvermittlung ein eigenes Arbeitsfeld ist, das sich nicht automatisch unterordnet, und damit traf sie m.E. den entscheidenden Punkt eines nach wie

vor gängigen Verhältnisses zwischen kuratorischer und vermittelnder Arbeit. Sie stellte außerdem fest, dass „kritische Kunstvermittlung weiterhin gegenüber Kurator_innen auf ihren eigenen Kriterien und Entscheidungsbefugnissen bestehen und um Handlungsräume ringen muss“. Abschließend plädierte sie für „einen gleichberechtigten Einbezug von Kunstvermittler_innen in die kuratorische Planung von Anfang an“.

Um ein Arbeiten auf Augenhöhe zu ermöglichen, müssen allerdings bestimmte Voraussetzungen nicht zuletzt von den VermittlerInnen selbst geschaffen werden. Dazu gehört ebenso, Verantwortung und Initiative selbstbewusst zu übernehmen und um die Reformierung des Feldes in den verhärteten Strukturen des Kunstsystems fortzusetzen, der Fortführung unprofessioneller Konditionen kritisch und reflexiv Konditionen entgegenzuwirken. Denn in den Schlussdarstellungen der Arbeitsgruppen wurde deutlich, dass nach wie vor schwerwiegende Defizite im deutschsprachigen Feld der Vermittlung existieren. Der „erste Salon für kritische Kunstvermittlung“ ist deshalb als Versuch zu werten, ein Forum zu etablieren, in dem – wie der Name schon sagt – der notwendige Austausch angestoßen wird, um die Verhältnisse umzugestalten. Nur so kann der vielfach zitierte educational turn tatsächlich eingelöst werden und verkümmert nicht zu einer raffinierten, gleichwohl entleerten Aneignung. Die Tatsache, dass gerade der Bereich der Vermittlung bzw. der Pädagogik feminisiert ist – wie das Publikum am Abend des ersten Salons augenscheinlich zeigte verdeutlichte zudem das Problem der Zuschreibung weiblich besetzter Arbeit und dem damit verbundenen Mangel an Anerkennung. Man kann also hoffen, dass diese Tatsache ein weiterer Schwerpunkt für einen zukünftigen Salon werden wird.

Der zweite Salon für kritische Kunstvermittlung findet am 26. Mai 2013, ebenfalls im Haus am Lützowplatz statt. Weitere Informationen: kritischekunstvermittlung@email.de

Wer hat Angst vor Kommune, Kollektiv und Kooperation? Eine kunstpädagogische Kritik an der Dokumentakritik.

Von Rahel Puffert

Der Beitrag diskutiert mit Blick auf Konzept und Werke der dOCUMENTA (13) pädagogische Aspekte von Bildung in der Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst. Dabei werden besondere Bildungsaspekte der Kunstpädagogik mit ihrer Chance einer umfangreichen Rezeption der Kunst hervorgehoben. Der Autor begehrt auf Grund seiner Sozialisation nach Kunst, die aufgeladen zu Fragen anstößt oder auch nur staunend entlässt. Das war selten auf der dOCUMENTA (13).

Es ist ein steiniges Gelände, in dem die Bildungschancen der Gegenwartskunst auszuloten sind, denn das Verhältnis der Kunstdidaktik zur je zeitgenössischen Kunst war fast immer ein gespaltenes, angespanntes oder völlig distanzierendes. Und Kunst ist a priori kein didaktisches Medium.

Die Erstausgabe der Fachzeitschrift KUNST+UNTERRICHT – und dieses Fachmedium wird hier näher fokussiert, da es über seine Auflage stärker rezipiert wird als Fachbücher, stellte im Herbst 1968 zur damaligen 4. documenta⁽¹⁾ wesentliche Positionen der Weltkunstausstellung vor. So präsentierte Dietrich Helms die amerikanische Gegenwartsmalerei und Beispiele der nicht mehr ganz so neuen französischen Realisten. Helms war sowohl Mitherausgeber von K+U wie auch im Beirat der documenta 4.⁽²⁾ Die neue Fachzeitschrift postulierte mit dieser programmatischen Setzung ihren Anspruch, Kunst den Vermittlern in der Schule zu erläutern.⁽³⁾ Doch mit der alsbald einsetzenden Diskussion um die Visuelle Kommunikation rückte die im Verdacht des Elitären stehende Gegenwartskunst an den Rand der publizierten fachdidaktischen Diskussion. Als 1977 zur documenta 6 die Fachzeitschrift in einer eigenen, gleichwohl zeitlich nachgeschobenen Themenausgabe wesentliche Didaktiker zu einem Statement einlud, kokettierte Hermann K. Ehmer über zwei Druckseiten hinweg, warum er nicht über die documenta schreiben wolle. Dies aber mit viel Wissen und Empathie gegenüber der documenta in Kassel, was dem Connaisseur der Gegenwartskunst mehr

als nur schmeichelte: Sein vorgegebenes Schweigen war zumindest ein sehr profundes (Ehmer 1977, S. 38f.). Doch sein nachgeschobenes Postskriptum empfahl den aktuellen Katalog der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Westberlin zur Ausstellung: „Wem gehört die Welt?“

Ein Blick in dieses Themenheft von 1977 ist aufschlussreich zum Verhältnis von Kunstdidaktik zur Kunst ihrer Zeit: Dietrich Helms setzt seine Sacherklärung mit Erläuterungen zu Anna Oppermann fort (S. 55 ff.), Heino R. Möller fragt sehr didaktisch nach dem „Erkenntniswert der aktuellen Kunst – also die Frage danach, was sie zur Klärung unseres gesellschaftlichen Lebens beiträgt“ (Möller 1977: 47), Helmut Hartwig interpretierte einige Werke als gefühlige Erinnerungsspender an Wünsche aus Kindheitstagen (Hartwig 1977: 42 ff.). Und Gunter Otto wand sich mäandernd durch den Kommunikationsbegriff, den diese „Medien--documenta“ aufgeworfenen hatte, ohne eine handfeste didaktische Ableitung ziehen zu wollen (Otto 1977: 52 ff.).

Replica Bulova Watches <https://www.swissreplicas.to/> For Sale Swiss Fake Sevenfriday Watches Top 10 Brand Breitling Bentley B05 Replica Aquaracer Replica Rolex Wat Explore Antique Sales
Erst wieder 1992 hat KUNST+UNTERRICHT zur documenta ein eigenes Themenheft vorgelegt, das mit eher rudimentären Essays die anstehende documenta vorzustellen versuchte. Sachinformationen und didaktische Hinweise mischten sich. Die 90er--Jahre waren insgesamt im fachdidaktischen Diskurs durch eine stärkere Hinwendung zur zeitgenössischen Kunst geprägt; Gert Selles Vorschläge aus seinem „Ästhetischen Projekt“ hatten daran wesentlichen Anteil (Selle 1988), gleichwohl attestierte dieser Autor seiner Zunft ein gestörtes Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst (Selle 1990).

Die Themenhefte der Fachzeitschrift K+U waren 1997 und 2002 noch stärker an einer fachdidaktischen Aufbereitung und Sachinformationen zur je aktuellen documenta ausgerichtet. Bis zur aktuellen DOCUMENTA (13) im Jahre 2012 haben zahlreiche analytische Publikationen aus der Kunstwissenschaft wie auch das aktuelle Themenheft von KUNST+UNTERRICHT („Im Feld der Gegenwartskunst“) die Bedingungen des gegenwärtigen Kunstsystems vorgestellt und diskutiert. In der fachdidaktischen Literatur, besonders in der Unterkategorie der Dissertationen, die mit Begriffsinnovationen nach Aufmerksamkeit streben, wird nur rudimentär aus begründeter pädagogischer Warte nach der Erkenntnis- und Bildungsfunktion von Gegenwartskunst gefragt – einzelne Positionen und künstlerische Strategien gelten per se als ergiebige Didaktikspender und werden nonchalant der kunstpädagogischen Praxis angedient: *ex heterotopia lux?*

Bei der hier aufgerufenen Frage nach Bildungschancen im Verhandeln der Gegenwartskunst sind zwei Ebenen zu unterscheiden: Die immanente Ebene des Wissens um die Entwicklung der Kunst und ihrer selektiven Präsentation bei den jeweiligen documenta- Ausstellungen. Viel wesentlicher erscheint mir ein Bildungsbegriff, der Bildung als pädagogischen und kunstpädagogischen Prozess abseits des elitären Kunstdiskurses unaufgeregt diskutiert. Nicht die groteske Stilisierung des Selbstverständlichen als Innovation, geadelt mit der Etikette „documenta“ soll hier als Wundertüte voller spektakulärer Methoden erörtert werden.

Re-Education von Anfang an

Doch zunächst noch wenige Hinweise zu den historischen Bildungs- als Erkenntnisleistungen der documenta-Ausstellungen. Ich darf sie von ihrem Beginn an als die Stationen eines fortwährenden Re-Education-Prozesses knapp mit Schlagworten charakterisieren.⁽⁴⁾ Re-Education greift die umfänglichen Bestrebungen vor allem der amerikanischen Besatzungsmacht nach 1945 auf, das politische Bewusstsein und auch die kulturellen Vorstellungen in Deutschland an den amerikanischen Maximen auszurichten.

1955 steht die Begegnung mit einer verbannten, weil entarteten Kunst im Vordergrund. Die Heroen einer Moderne aus den ersten Dekaden des Jahrhunderts werden nun dem interessierten Publikum gezeigt, das seit gut 20 Jahren keinen Zugang zu dieser Kunst mehr erlangt hatte. Die „Kniende“ von Wilhelm Lehmbruck empfing in der Eingangsrotunde des Fridericianums mit ihrer geradezu programmatischen Platzierung ihre Besucher, nachdem diese Plastik keine 20 Jahre zuvor denunziatorisch in der Ausstellung „Entartete Kunst“ vorgeführt worden war.

1959 wird mit der II. documenta klar, dass die Kunst ihr eurozentristisches Epizentrum mit den europäischen Metropolen nun auch endgültig verloren hatte: Kunst als Weltsprache, wie sie vom Theoriebegleiter der ersten documenta-Ausstellungen, Werner Haftmann, proklamiert wurde, wurde nun jenseits des Atlantiks mit den Protagonisten eines abstrakten Expressionismus definiert.

Die beiden folgenden documenta-Ausstellungen vollzogen im Wesentlichen die Avantgardeströmungen der USA und Westeuropas nach und zeigten in Kassel, was zuvor schon durch den Kunstmarkt als relevant definiert worden war.

Die documenta 5 1972 kann als radikaler Bruch im Selbstverständnis und in der Präsentation verstanden werden. Diese documenta war als Ausstellung und Katalog eine revolutionäre Innovation: Ein völlig neues Kuratorenteam mit dem unkonventionellen Harald Szeemann als *Primus inter pares* vorneweg, ein neuer Bild-Kunstbegriff, der die Unruhe und Verunsicherung der Jahre nach 1968 aufgriff, bestimmte nun die Kasseler Ausstellung. Die documenta 5 ist auch als Erlösung des westdeutschen Bildungsbürgertums gegenüber der zeitgenössischen Kunst zu sehen: Endlich konnte mit „gutem Gewissen“ Hochkunst rezipiert werden; da passte Zeitgeist und Kunst zusammen und der sieben Pfund schwere Katalog als Ordner war orange leuchtender Beweis, dass man dabei gewesen war.

Auch wenn die nun folgenden documenta-Ausstellungen mit eigenen thematischen Akzentuierungen oder ganz undidaktisch mit einem Sinnesfest zugunsten ästhetischer Erfahrung aus der Kunstbegegnung⁽⁵⁾ angelegt waren, folgten sie doch weitgehend dem tradierten, unausgesprochen und selbstverständlichen Anspruch der Ausstellungsreihe, mit ihrem Fokus, das zu präsentieren, was der jeweilige Kurator als zeitgenössische Kunst im Augenblick definierte.

Dann, 1997, wurde Kunst von der Kuratorin Catherine David als Theorieillustration einer retropektivischen Weltinterpretation verstanden; es war ein Konzept, das Politik und Gesellschaft als ersten Auftrag der Kunst ansah. 2002 war die Welt und die Kunst nach dem 11. September mitsamt den Fragen nach den Prioritäten eine andere. Nun war die Globalisierung mit ihren Umwertungen in Kassel angekommen. Der Kurator Okwui Enwezor ließ die documenta einige Zeit zuvor mit vier, von ihm sogenannten Plattformen philosophische wie politische Themen in einem dezidiert internationalen, von Kassel und Deutschland oft entfernten Kreis Intellektueller diskutieren. Und 2007 blieb trotz der programmatischen Frage des Kuratorenteams „Bildung – was tun?“ wenig außer einem mäßig kuratierten Gemischtwarenladen. Völlig widersprüchlich auch die laut vorgetragenen Vermittlungsansätze dieser documenta: Während der Kurator Roger M. Buergel über einen Audioguide exklusive Deutungshoheit über seine documenta erlangte, wurde für das Vermittlungsteam die Parole vom partizipativen Besucher ausgerufen. Dieser Besucher bewege sich selbst bildend durch die Ausstellung, inspiriert durch den Dialog und die vielen Fragen oder auch Kommentare der zu Animatoren konzeptionell beförderten Vermittler.

Und 2012? Mit der frühen Parole von der „Maybe-Education“ hat sich die Kuratorin zugunsten der Vermittlungsansätze aus jeder Verantwortung genommen. Das jeder Pädagogik immanente Moment des Scheiterns wurde hier zu einer Apriori-Legitimation erhoben, die sich kokett gegen jede Kritik abschirmte. Nachdem die Zerstörung Kassels im Zweiten Weltkrieg ein erster inhaltlicher Anknüpfungspunkt im kuratorischen Konzept wurde, schmeichelte die Kuratorin mit ihrem Zugriff auf das „weltgewandte Personal“ (worldly companions), das sie primär in Kassel suchte, der Stadt ein weiteres Mal. Bei den Führungen sollten nun Kasseler Bürger, pensionierte Polizisten, Richter, KFZ-Mechaniker und auch ein ehemaliger Finanzminister der Regierung Schröder ihre Sicht einbringen. Freilich nur nach strenger Kaderschulung im theoretischen Hintergrund und mit Übungen in der Rhetorik, leidet bis zum Tag der Eröffnung nicht im Gegenüber zu den realen Ausstellungsobjekten.

Mit Blick auf das Kunstsystem bleibt als geschichtsnotorische Markierung bestimmt die bislang noch nicht ausführlich diskutierte Entgrenzung des Kunstbegriffes der dOCUMENTA (13). Auch die Nutzung der institutionellen Macht für die sehr politische Fokussierung unbeachteter Kunstterritorien wie Kabul oder Kairo zeigt sich als ein Merkmal der Ausstellung von 2012. Die Globalisierungsperspektive, 2002 durch Okwui Enwezor eingeführt, wurde nun konkret auf Afghanistan mit dem Fokus „Zerstörung und Wiederaufbau“ gelenkt.⁽⁶⁾ In Kabul waren für gut vier Wochen 27 Künstlerinnen und Künstler der dOCUMENTA (13) vertreten. Ingo Arend schwärmte im Feuilleton der taz (26.6.2012) begeistert:

„So hat Carolyn Christov-Bakargiev ausgerechnet in Südasiens die Gründungsidee der Documenta wiederbelebt: Arnold Bodes Idee von der Kunst als Bauhelfer nach der Katastrophe des Kriegs. Was für ein Bild. (...) Die resolute Kunsthistorikerin rückt den Schleier über der blonden Lockenmähne zurecht und diskutiert mit Kunststudenten beiderlei Geschlechts über ihr Credo: ‚Kunst muss eine Rolle im sozialen Prozess der Rekonstruktion spielen und Imagination ist die treibende Kraft darin‘, sagt Bakargiev. (...) Bakargievs Brückenschlag Kabul – Kassel wird als rarer Fall einer Intervention in die Kunstgeschichte eingehen, die wirklich die Kräfte der Zivilgesellschaft weckte, die das Afghanistan der Zukunft tragen muss.“

Mit Blick auf die Gesamtveranstaltung ist das Lob zurückhaltender, der documenta-Experte Harald Kimpel sieht im Interview mit dem Deutschland-Radio allenthalben „Grenzniederlegungen“ und vermisst die Fokussierungsabsicht gegenüber der Kunstwelt: „Diese objektive Dokumentierungsabsicht, die ist der documenta offensichtlich definitiv und massiv diesmal abhanden gekommen, und es geht dabei eigentlich nicht nur um die Erweiterung eines Kunstbegriffes, sondern um die Abschaffung des Kunstbegriffs. Und das ist eben eine ganz radikale Variante diesmal, Carolyn Christov-Bakargiev sagt selbst, das, was die Teilnehmenden – von Künstlern ist teilweise gar nicht mehr die Rede –, das, was die Teilnehmenden zeigen, kann Kunst sein oder auch nicht“⁽⁷⁾.

Differenzerfahrung – nah am Leben

Doch für eine pädagogische Perspektive bleibt die pointierte Frage außerhalb des Kunstdiskurses: Was leistet die dOCUMENTA (13) für einen kunstpädagogischen Bildungsprozess?

Vorab eine Behauptung: Kunstpädagogische Bildung gelingt aus Differenzerfahrung als Motor der Erkenntnis. Es geht um eine Differenz, die im dialogisierenden Reflektieren Kohärenz begünstigt. Differenz und Reflexion stützen so eine sich konturierende, immer wieder fragmentierte Identität. Dabei leitet nicht die Frage „Was ist Kunst“, sondern „Wann ist Kunst, unter welchen Bedingungen“ (Danto)? Kunst als pädagogisches Medium existiert erst, wenn man sie gemeinsam betrachtet und erörtert – ein kunstpädagogisches Kerngeschäft. Dabei geht es nicht um das Verteilen von Noten, sondern um Auseinandersetzung mit den Offerten der Künstler.

Das sind Nachdenkangebote und im Nachdenken über die größeren Zusammenhänge, die vernetzte Welt, entsteht Kultur als Modus, die Veränderungen in dieser Welt wahrzunehmen und im Erörtern zu verstehen. „Man sagt, es sei den Künstlern gegeben, die sogenannten toten Winkel unserer Wahrnehmung zu erhellen, zu illuminieren, in die Grauzonen zu leuchten.“ (Herzog 2012 ⁽⁸⁾)

Die Kunst, die dieses Nachdenken anstößt, bildet die Welt als Lebensform und als Lebensverhältnisse nicht mehr unmittelbar ab. Nur dort, wo die Kunst als Repräsentation mit Magritte'schem Impetus mitsagt: *Ceci n'est pas le monde*,⁽⁹⁾ wo im Abbild, in der Spiegelung die Differenz zum Alltag mehr als nur sichtbar wird, wo sie geradezu körperlich spürbar wird, kann ästhetische Erfahrung Ausgang und Anlass für Erkenntnis sein.

Es geht mit der Kunst um die Repräsentation der Präsentation, es geht um die gespannte Aufmerksamkeit für die Differenz zwischen dem Gezeigten und dem Möglichen. Diesen Spannungsbogen muss Kunst stiften, wenn sie über ästhetische Erfahrung als Aggregat von Bildung in didaktischer Absicht in Anspruch genommen werden will.

Der Kunstkritiker Arthur Danto brachte mit „aboutness“ einen sehr fruchtbaren Begriff in die Diskussion ein. Das ist jene Kunst, die etwas über das Leben „sagt“, aber mit einer Differenz zu jenem Leben, mit etwas, das jenes Leben so nicht hat (Danto 1991: 135). Diese Werke werden in der Rezeption erst dann fruchtbar, wenn diese Rezeption mit Max Imdahl nicht durch ein „wiedererkennendes Sehen“, sondern durch ein „sehendes Sehen“, ein die Differenz aufspürendes und sprachlich benennendes Sehen geleitet wird. Dann führt dieses sehende Sehen in einem zweiten Schritt der spekulierenden, hermeneutisch balancierenden Verknüpfung hinein in die Fragen einer sich „bildenden Identität“. Der Kunstdidaktiker Kunibert Bering hat den identitätsstiftenden Beitrag des Visuellen für eine weiterreichende kulturelle Kompetenz betont: „Hier eröffnen sich ausgedehnte Felder der Kommunikation, in denen die Suche nach Identität Herausforderungen kunstpädagogischen Handelns geworden ist. Dass dabei Unvorhersehbares, Brüche und Differenzen einzubeziehen sind, ist im Kunstunterricht immer wieder zu erleben – dies reflektiert in besonderer Weise den Rhythmus von Destruktion und Selektion, von Konstruktion und Rekonstruktion kultureller Systeme. Kultur kann nicht einfach übernommen werden – sie wird vielmehr in einem Prozess der ständigen Um- und Neugestaltung anverwandelt“. (Bering 2008: 3)

Die drei Kompetenzen der Kunstpädagogik

Die Kunstpädagogik führt die wahrgenommene, gespürte, erfahrene Differenz als Dialog und Recherche zurück zu einer Reduktion – nur in Reduktion gelingt kohärente Identität, die in einer fragmentierten Welt aus These und Gegenthese, aus Übereinstimmung und Widerspruch sich bildet und doch notwendigerweise Fragment bleibt.

Solch ein Bildungsprozess ist nicht an einem Wissen über Gegenwartskunst orientiert, sondern zielt auf spezifische Kompetenzen, also die klassischen basalen Fertigkeiten und Fähigkeiten als methodische Instrumente der Auseinandersetzung mit Welt, die das Subjekt im Umgang mit Kunst ausbilden kann. Drei zentrale Kompetenzdimensionen⁽¹⁰⁾ darf ich dazu aufrufen, schließlich will eine so avancierte Kunstpädagogik nicht im Abseits stehen, wenn sie zumindest im Mittelfeld spielen darf:

- Die *Staukompetenz*, die in der ästhetischen Erfahrung aus der Störung der Routinen im Sehen, Wahrnehmen und letztlich des verfestigten Urteilens resultiert.
- Die *Widerspruchskompetenz*, die sich als produktive Störung einer affirmativen Like-it-Alltagskultur, gegen Schwarmerverblödung und andere normative Prägungen vor allem der sozialen Netzwerke ausbildet. Die Widerspruchskompetenz resultiert auch aus einer komplementären Didaktik zum Digitalen, die das Taktile revalidiert, die das Angesichtige gegenüber dem Entfernten in ihr Kalkül nimmt.
- Die *Autonomiekompetenz*, die infolge der ersten beiden Kompetenzen das Subjekt vor allem mit einer sozialen und kulturellen Verortungsfähigkeit und damit mit einer intersubjektiven Relativierungsfähigkeit ausstattet. Letztlich gehört dazu auch die Ausbildung von Alterität in einem sukzessiven Annähern an die Fähigkeit zur Perspektivübernahme.

Die vielen Bilder einer vernetzten Welt machen uns mit Vielem, zunächst Fremdem vertraut. So ist ein zentrales Bildungsziel in einer globalisierten Welt das Annähern an Alterität. Es geht um den Versuch des Verstehens des Fremden, des Anderen, dessen Andersheit es in der Differenz zum Eigenen und Vertrauten zu erkennen und so auch zu respektieren gilt. Dies meint ein Akzeptieren, dass von außen betrachtet der andere nicht nur ein anderes Subjekt ist, sondern etwas anderes als die Subjektivität ins Spiel bringt (Masschelein/Wimmer 1996: 11 f.). Alterität heißt, das Fremde, z. B. das Fremde in und mit der Kunst, durch einen radikalen Perspektivwechsel zuzulassen, das zuallererst die eigene Betrachtersubjektivität und mithin unsere Wertigkeiten vorerst suspendiert. Dazu kann Gegenwartskunst anstiften. Eine leichte Übung ist dieses nicht.

Kunst maskiert die Verhältnisse und deren Objekte. Diese Maskierung bildet die notwendige Differenz zur Alltagsästhetik aus, die notwendig ist, um Aufmerksamkeit zugunsten von Reflexion und Bildung zu schaffen. Denn die Maskeraden der Kunst als Spiegel der vielfältigen „Verkleidungen“ des Ichs verweisen auf Objektivierung und Distanzierung in einem Prozess der Ich-Bildung. Die Differenz Erfahrung aus der Kunst gegenüber dem Alltag stiftet eine unerlässliche Motivation für eine sowohl sprachlich-rezeptive wie ästhetisch-praktische Aushandlung und Bearbeitung von Fragen des Ichs in seiner Welt.

Das Differenzpotenzial der Kunst wird in solch einem Konzept zugunsten eines Ichs verstanden, das tagtäglich den brüchigen Kern seiner Identität neu umkreist und die unabweisbaren Differenzierungen versucht zu stabilisieren. Die Phänomenologin Käte Meyer-Drawe verweist auf die historischen wie jüngeren Verlustanzeigen, die dem Ich seine homogene Eigenheitssphäre aus ganz unterschiedlichen Positionen heraus bestreiten (Meyer-Drawe 1990: 20). Ohne diese Positionen teilen zu müssen, verweisen sie doch auf die Kunst als einen fruchtbaren Spiegel, diese „Provinzen des Bewusstseins“ aufzuschließen.

Bleibt die Frage: Kann die Kasseler Gegenwartskunst mit ihrem doch sehr dezenten Charme ästhetischer Reduktion an diese Provinzen herankommen? Haben die Werke die Qualität eines fragenden Spiegels oder sind sie aller meist nicht nur gefällige Bestätigungen?

Egalitätsnihilismus und Negation

Auf der Folie einer auf das Subjekt zielenden Pädagogik ist die kuratorische Setzung der dOCUMENTA (13) mit ihrer These von der Deanthropologisierung eine Kampfansage an Vernunft und Verstand.

Die medienwirksam von der Kuratorin im Vorfeld der Ausstellung ausgerufenen Egalisierung grundsätzlicher Unterschiede in Natur und Kultur ist mehr als fahrlässig (so im ZEIT-Magazin 24/2012: 18). Hunde, Meteoriten und Menschen sind unterschiedliche Wesen, menschliches Handeln ist von einem Telos geprägt. Dies preiszugeben, ist fahrlässig. Die Kuratorin leistet der Gefahr einer weiteren diskursiven Dezentrierung und Deanthropologisierung Vorschub, sie bereitet einem virulenten postmodernen Egalitätsnihilismus den Boden. Christov-Bakargiev leistet Beihilfe zur Negation einer pädagogisch essenziellen Wertedebatte; die Kuratorin negiert eine Didaktik, die das Subjekt fokussiert. Das ist besonders in historischer Dimension bemerkenswert, wenn diese documenta Zerstörung und Wiederaufbau zu ihrem zentralen Leitmotiv erhebt und dabei implizit auch nach Gründen der Zerstörung zu suchen vorgibt.

Das kuratorische Konzept birgt weitere Gefahren. Im kokett vorgetragenen Ökofeminismus lauert eine naive Hinwendung zur Natur, die mit Blick auf die konkreten, ökologisch intonierten Werke der dOCUMENTA (13) einem antiaufklärerischen Romantizismus gleichzusetzen sind – zu besichtigen ist in Kassel ein naiver, realiter politikferner Romantizismus, der schon einmal missbräuchlich vom Faschismus okkupiert wurde. Dieser in vielen, gerade von der documenta beauftragten Arbeiten aufscheinende Romantizismus,⁽¹¹⁾ die Hinwendung zur Natur als Abkehr von den gesellschaftlichen Bedingungen dieser Natur, findet im Biologen Ernst Haeckel, vor fast 100 Jahren verstorben, mit seinen „Kunstformen der Natur“ einen Theoriegeber, der unfreiwillig von den Nazis für ihre rassistische Ideologie herangezogen wurde. Selten war eine documenta in wesentlichen Fragen der Ökologie so fern der Alltagsnotwendigkeit. Kein Joseph Beuys als mal listiger, mal unmittelbarer Mahner, kein subtiler Nikolaus Lang als Spurensicherer jüngsten Absterbens. Stattdessen werden Ayuverda-Treatments und milde Entspannungsyoga geboten. Gezeigt wird ein Oikos, der von der Frau als erstem Naturwesen in Ordnung gehalten wird. Das sind romantische Illusionen: Im Aue-Park werden in in den verstreuten Holzhäuschen die Zumutungen der Zivilisation historisiert, abgedrängt. Schrebergartenidyllen als kleinbürgerliche Fluchten okkupieren das Gelände.⁽¹²⁾ Kunst wird nicht als Störfaktor zugelassen; als großer Geist ferner Kulturen ist sie nett und vor allem auf das Brave zurechtgestutzt.⁽¹³⁾ Diese documenta ist weich gespült und diffus, überbordend: „Für langsames Erschließen bleibt keine Zeit. Die Bewertung bleibt konstitutiv ungeschlossen, wenn sie nicht ganz ad absurdum geführt ist. Die Frage 'na, wie findest du die Ausstellung?', klingt, als würde man gefragt: 'na, wie war's gestern auf Google?'... Man spürt, dass möglichst für alle was dabei sein soll, viele widersprüchliche Facetten für viele widersprüchliche Erwartungen,“ Jörg Heiser in einem Fazit in der SZ am 12.9.2012.

Nun ist es ein Glück, dass nicht alle Künstler/innen der Vorgabe der Kuratorin folgen und manche Kunst ihre Kuratorin überlistet hat. Auf die Arbeiten von William Kentridge oder Kader Attia ist zu verweisen, da hier eine multimediale Ästhetik einen komplexen Inhalt andeutet, nicht ausbuchstabiert. Auch die Wiederaufführungen der Arbeiten von Charlotte Salomon oder Ida Applebroog als notwendige Erinnerung sind zu nennen. Die Soundinstallationen von Janett Cardiff & Georges Bures Miller als subtile Wahrnehmungsirritation, das Hugenottenhaus unter der Choreografie von Theaster Gates mit den architektonischen Dekonstruktionen, die sich zuweilen zu poetischen Skulpturen fügen und gleich daneben die Körpererfahrung in der Regie von Tino Sehgal füllen die Liste der Arbeiten zugunsten anhaltender Erfahrung und Erkenntnis auf.

Kein Glück für eine Erkenntnis ist es, dass viele Arbeiten ohne den biografischen Link zum Künstler oder den konkreten Produktionskontext nicht im Ansatz zu verstehen sind: Der Geist von Apichatpong Weerasethaku zwischen den Bäumen der Aue ist als bloßer Artefakt der unmittelbaren Anschauung allenfalls ein überdimensioniertes Relikt, das der Geisterbahn entwichen ist. Von der künstlerischen, sehr kritischen Ironisierungsabsicht keine Spur!

Werden Sie skeptisch!

Immer wieder taucht in den Statements und Manifestation der Kuratorin ihre Hoffnung auf ein neues Sehen, auf die stille Kraft der Verwandlung auf. Dieser Verweis auf ein skeptizistisches Wahrnehmen, Denken und Urteilen, ein Prüfen im Dialog mit These und Antithese trifft das Zentrum jeglicher pädagogisch angeleiteten Erkenntnissuche.

Der von der Kuratorin im Vorfeld der Ausstellung geschickt platzierte Rückgriff auf Sextus Empiricus als einen der kaum bekannten Urväter der Skepsis erinnert an einen ganz grundsätzlichen Bildungsauftrag zu einer letztlich dialektischen Argumentationweise einer Erkenntnissuche. Wahrscheinlich schienen Heraklit oder Michel de Montaigne der Kuratorin zu bekannt, um genü-

gend mediale Aufmerksamkeit zu erzielen.

Sextus, dessen Beinamen keineswegs auf Empirie verweist, sondern die Zugehörigkeit zu einem Ärztebund indiziert, sagt: Keine Erkenntnis ist sicher, jedem Sinneneindruck und jeder Ableitung davon ist ein anderer Sinneseindruck mit Gegentese entgegengesetzt.⁽¹⁴⁾ Alte Gewissheiten sollen überprüft werden – und dies weit ab des Kunstsystems. All die Sinneseindrücke einer für wahr genommenen Welt werden mit Sextus einer kritischen Revision unterzogen, das intendiert Selbstreflexion.

Das sind Anfänge eines hermeneutischen Balancierens, das eine mäandernde Erkenntnissuche als Bewegung beschreibt. Die Kuratorin findet dafür die bessere Sprache: „Dies ist keine simple Form von Relativismus, noch ist es Zynismus – es ist eine Form von Offenheit für den Raum des Propositionalen, des möglichen gemeinsamen *Worlding*.“ (Christov-Bakargiev 2012: 9, Kursivierung im Original.) An die Stelle des erneut völlig bedeutungsleeren „gemeinsamen Worlding“, einer Begriffsunschärfe, die auch die Übersetzung offensichtlich nicht zu heilen wusste, ist bescheidener eine Erkenntnissuche zu fordern, die eine frühe Festlegung meidet und jeder Dogmatik widerspricht.

Nun ist mit Duchamps Agnostizismus das Rütteln an den Bedingungen von Wahrnehmung und dem für wahr gehaltenen Schein, also die skeptische und auch negierende Frage nach der Wahrscheinlichkeit des für wahr Genommenen steter Selbstauftrag der Gegenwartskunst.

Ob nun die Arbeiten von Anton Zeilinger oder Alexander Tarakhovsky in ihrer fachwissenschaftlichen Hermetik und Komplexität dazu eignen, ein allgemeines Publikum in die besonderen Erkenntnisweisen von Quantenphysik und Genetik einzuführen, ist fraglich. Ob im Gegenüber als einem allenfalls neugierigen Vis-à-Vis zu den Genproben von Tarakhovsky eine skeptizistische Weltsicht gegenüber der Biotechnologie befördert werden kann, bleibt ebenso fraglich. Es bleibt zumindest bei der kuratorischen Geste gegenüber dem Kunstsystem, seiner Relativierung, seiner Entgrenzung hin zu anderen Erkenntnisfeldern aus den Naturwissenschaften.

Die dOCUMENTA (13) gestaltet sich aus einem Rhizom, dessen Verknüpfungen in ihrer Evidenz der nur sprunghaften und wenig konzisen Assoziationsgabe der Kuratorin geschuldet sind:

„In diesem Jahr bleibt ihnen [den Besuchern, J.K.], sofern sie mehr als nur einen Event erwarten, lediglich die Wahl, die gebotenen Gleichsetzungen als absurd oder als geschmacklos zu beurteilen. Oder was soll es bedeuten, wenn sich die in Auschwitz ermordete Charlotte Salomon mit der ägyptischen Mubarak-Gegnerin Anna Boghiguan einen Raum teilen muss? Wenn ein Objekt von Man Ray mit Eva Brauns Parfüm in einer Vitrine vereint ist?“ (Ullrich 2012: 105) Hart urteilt der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich.

Doch das „Brain“, jenes kuratorische Epizentrum in der Rotunde des Erdgeschosses im Fridericianum, ist als paradigmatischer und didaktischer Gral eingerichtet und gibt beredte Auskunft zu Geist und Konzept der dOCUMENTA (13). Lawrence Weiner durfte, auch eine der vielen Auftragsarbeiten der dOCUMENTA (13), die Endlossentenz „In the middle of“ der irrigen Egalisierung als Motto auf die trennenden Glasscheiben vom „Brain“ zum Foyer mitgeben. In dieser nur kategorial offenen Mitte, eben dem „Brain“, trifft dann ein Badetuch aus Hitlers Wohnung in München auf eine gedrängte Hängung von Morandi, arte povera trifft auf historische Illustrierte. Alles wird mit allem verknüpft. Das Böse wird banal, und andernorts auf dieser documenta wird das Gute im Bösen mit den Apfelzeichnungen des von den Nazis eingesperrten Pfarrers Korbinian Aigner gelobt.

Diese postmoderne, mehr als nur rhizomatische Weltsicht sprengt jede Konstruktion und Rekonstruktion eines identitätsstiftenden oder diskursiven Ordnungssystems, denn die Knoten des Rhizoms verknüpfen nichts. Das von Christov-Bakargiev großflächig vom Kulturbahnhof bis hinab in die fernen Büsche der Karlsaue ausgelegte Rhizom ist eine Stolperfalle für den nach Erkenntnis Suchenden.

Der Kunstwissenschaftler (und studierte Kunstpädagoge) Michael Hübl bringt das groteske Scheitern der Kuratorin mit ihrer dOCUMENTA (13) und dem Nukleus „Brain“ in gründlicher Analyse auf den Punkt: „Wer weiß, zu welchen Trugschlüssen das sensationslüsterne Arrangement im „Brain“ der d13 führt: Die Zusammenstellung ist ausreichend willkürlich und oberflächlich und erlaubt somit jeder und jedem, sich eine eigene Sicht zusammenzubasteln. Hier das Foto eines KZ-Verbrennungsofens, dort die Nazi-Devotionalie: Die Zusammenstellung mutet an wie eine zynische Adaption des Mottos auf dem kunstvoll geschmiedeten Haupttor des Konzentrationslagers Buchenwald. Da wundert es nicht, dass in dieser „Gehirn“-Region der Kasseler Schau ein

Schaukasten mit einigen Ausgaben der Zeitschrift „Vogue“ steht, die in der Endphase des Zweiten Weltkriegs erschienen sind. Liefern sie doch das Modell, nach dem die einzelnen Bausteine der dOCUMENTA (13) ausgewählt und ausgerichtet wurden. Denn das „Brain“ und die von ihm abgeleiteten Ausstellungskomponenten funktionieren eben nicht nach dem Prinzip Kunst- und Wunderkammer, sondern bilden nur eine als Kunst- und Welterklärungsveranstaltung getarnte hypertrophe Variante des Modells „Illustrierte“. Ein paar Häppchen von dem, ein paar von jenem, Sex & Crime inklusive, und zwar in ultra-obszöner Verbindung: vis-à-vis der barbusigen Lee Miller ein weißes Frotteetuch mit den Initialen A.H. – als habe der größte Massenmörder des 20. Jahrhunderts nur darauf gewartet, die forsche Amerikanerin flauschig zu umhüllen.“ (Hübl 2012: 30 f.)

Das „Gehirn“ ist nicht mehr als eine Verweigerung einer ernsthaften These jenseits eines schon sehr gealterten „Anything goes.“ Und dies an einem Ort, an dem schon von der ersten documenta an ganz zentrale Positionierungen den Geist der jeweiligen Ausstellung intonierten. So waren 1977 die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ von Joseph Beuys oder 1992 die Arbeit „Anthro/Socio“ von Bruce Nauman wegweisende Statements einer kuratorischen Leitung, die mit ganz anderer Verantwortlichkeit als 2012 auftrat. Dort wurden in das Entree zentrale Fragen und Thesen gestellt! Der sanfte Erlebnisparcours der dOCUMENTA (13) dagegen bleibt an vielen Stationen selbstreferenziell, selbstgefällig und ohne ein Potenzial zugunsten einer Bildung aus Reibung. Anders die zeitgleiche Manifesta 9 in Genk, die ohne linearen Parcours „eigene Marschrouten durch das assoziative Inselmeer“ anbietet, sich nicht „im lauten Aktionismus verliert“ und „auch um die Amüsierliga einen Bogen macht“, dafür mit „theatralisch dicht- en Atmosphären“ „Durchblick verschafft und den Humor nicht vernachlässigt.“⁽¹⁵⁾

1987 zur documenta 8 setzte Ian Hamilton Finlay seinen „View to the temple“ sperrig und unausweichlich in die Sichtachse zwischen barocker Orangerie und neoklassizistischem Tempel auf der Schwaneninsel. Die Inschriften seiner Guillotinen repetierten den Schrecken aus der Umsetzung der großen Ideen der Aufklärung, die ein „verderbtes Geschlecht vorgefunden“ habe, wie schon Friedrich Schiller resignativ seine Zeit in seinen Briefen zur Ästhetischen Erziehung diagnostizierte. Gebunden an die Widersprüche der Französischen Revolution, evozierten Finlays Skulpturen auf einer Sichtachse ein Nachdenken über die auch terroristischen Ausgänge unserer Moderne. Ebenso zielt der Amerikaner Sam Durant 2012 mit seiner bildhauerischen Skulptur, „Scaffold“, 2012, auf politische Kritik, konkret auf die Praxis der Todesstrafe in den USA. Nun steht aber die komplexe bildhauerische Komposition von Durant, gerne als Aussichtsturm im Aue-Park von den documenta-Besuchern genutzt, in einem seltsamen Widerspruch zu ihrem auch mit dem Titel assoziierten Anspruch: „Scaffolding“ meint im Englischen ein Gerüst als Denkanstoß, das nach gelungenem Lernfortschritt entfernt wird. Welch zynisches Verkennen des Sprachspieles. Durants verschachtelte Galgenfragmente führen nicht zum Nachdenken, es ist gewiss kein „beißendes Anti-Denkmal, das auf Geschichte und Gegenwart der Todesstrafe aufmerksam machen will,“ so der Kurzfürher (S. 252).

Wann bildet Kunst?

Die Kunstpädagogik argumentiert zu oft aus einer solistischen, geradezu dezisionistischen Position, die eindimensional von „Kunst aus“ und ohne fundierte pädagogische Begründung predigt. Bildung im Medium der Gegenwartskunst heißt dagegen auch Orientierung für das Subjekt, es ist eine Kunstpädagogik, die vom Subjekt und seinen Interessen auf die Kunst als Form des kulturellen Ausdrucks fragt.

Diese kunstpädagogische Position geht von einer punktuellen, im Pendeln der Methoden auch dekonstruktivistischen Entfernung vom Objekt aus. Zugleich geht sie auf das anvertraute Subjekt zu, denn es gilt dabei, Urteilsvermögen von Kindern und Jugendlichen aus polyfokalen Analysestandpunkten heraus zu stärken.

Identität und Orientierung werden kunstpädagogisch begleitet im Ausbalancieren zwischen Bekanntem und Unbekanntem, zwischen Nahem und Fremdem. Das meint einen Bildungsgang, der von Kindern und Jugendlichen ausgehend das Bilderarsenal befragt und dabei sehr wohl um die sehr „genaueren Distinktionen“ (Boehm 1993: 112), also die unterschiedlichen Erkenntnisleistungen der Bilder weiß. Doch die Wahl dieser Bilder resultiert aus einer Suche und Verortung durch den jungen Rezipienten selbst. Möglichst vor Ort gibt der Lehrende die Rahmung vor, gibt Hinweise und Zeitlinien zur Rezeption, lässt aber den Fokus zugunsten von eigenwilligem Finden als Suchen, zugunsten von Überraschung und latentem Widerspruch offen. Auswahl und Bedeutungsexegese werden nicht mehr vom Lehrkatheder herab diktiert.

Das führt in der Methode auf eine elaborierte Hermeneutik in der Rezeption zu. Der Philosoph Wilhelm Dilthey bündelte jegliche Wissensform der Geisteswissenschaften anhand der drei Begriffe Erleben, Ausdruck, Verstehen.⁽¹⁶⁾

Wenn wir diese Trias auf die Kunst beziehen, so kann das weit gefasste Bild der Gegenwartskunst als Ausdruck von disparaten Lebensäußerungen in einer globalisierten Welt verstanden werden.

Es sind künstlerische Statements, in denen menschliche Zustände als Erleben und Erlebtes, als Fragen und mögliche Antworten sich manifestieren. Doch letztlich gilt es, ein Verstehen gegenüber dem Ausdruck des Erlebten anzubahnen. Im Verstehen wird Erleben aus ästhetischer Erfahrung zur Bildung.

Dieses Verstehen bewegt sich in einer Figur des Pendelns zwischen den Bildern – es geht um den Spielmoment der Gedanken, um die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden nach Kleist: hin- und herpendeln zwischen Bedeutungen und Möglichkeiten. Der kunstpädagogisch eingebettete Dialog ist solch eine sukzessive „Verfertigung“ der Gedanken hin zum Urteil.

Solch ein „bewegtes Denken“ ist auch Bestandteil einer ästhetischen Reflexion, die letztlich auf Kants Kritik der Urteilskraft zurückgeht. Kant sieht in der reflektierenden Urteilskraft auch den „Witz“ oder den „Finder von Ähnlichkeiten.“ Das meint die nie gelingende und doch immer antreibende Analogie zum Leben, die gewitzte und kluge – weil nur diskursiv mögliche – Überbrückung der Differenz zwischen Kunst und Leben. In diesem Spannungsbogen ist Bildung als Staunen, als Widerspruch und als anwachsende Autonomie zu Hause.

„Im reflektierenden Überlegen möglicher Zusammenhänge treffen die Momente des grübelnden Gedankenspiels und des Witzes als dem ‚Finder von Ähnlichkeiten‘ zusammen.“ (Wirth o. J.) Solch deutendes Gedankenspiel ist zugleich von einer Haltung des suchenden, vorwärts gerichteten, des allemal antidogmatischen Zweifels geprägt – ganz im Sinne von Sextus Empiricus. Solch eine letztlich ästhetische Reflexion als ästhetisches Spiel hat nicht die Form einer Suche nach Bestimmung, an der es keinen Zweifel mehr gibt, sondern die Form eines Ausprobierens von weiteren Bestimmungen, die ebenfalls möglich sind (Kern 2000: 181). Diese Haltung ist nicht exklusiv durch Reflexion bestimmt. Ebenso geht Handlung als ästhetische Praxis in solcher Methodik in einen Probenraum für das Experiment und Spiel, jenes Spiel, das nicht nur für Friedrich Schiller erst menschliche Freiheit bedinge und die Kraft habe, sich gegen den Zeitgeist anzustemmen.

Sind im Erdgeschoss solch einer Bewegung zugunsten von kunstpädagogischer Bildung Wahrnehmung, gründliches, verlangsames Sehen und im Dialog geschärftes Urteilen zu Hause, folgt in der Beletage die Irritation, das neue Erkennen durch ein Verrücken des Bekannten zum Unbekannten. Das leistet Gegenwartskunst, wenn sie den Spannungsbogen in einer beunruhigenden Differenz zur Alltagsästhetik aufmacht. Im Dialog unter diesem Spannungsbogen geht es um das offene, das zweifelnde und entwerfende, das bewertende und selbstreflexive Denken, das das Staunen hin zum Verstehen und zur Verortung führt.

In solch einem Bildungsprozess führen Sokratische Fragen zum produktiven Dialog.⁽¹⁷⁾ Gemeint ist, dass man einer Person zu einer Erkenntnis verhilft, indem man sie durch geeignete Fragen dazu veranlasst, den betreffenden Sachverhalt selbst herauszufinden und so die Einsicht als Verstehen zu fördern. Den Gegensatz dazu bildet Unterricht, der dozierend belehrt. Die Sokratischen Fragen, nicht nur vom Lehrer aufgerufen, sind (er)klärende Fragen, es sind Fragen, die Annahmen prüfen und es sind Fragen, die Gründe und Beweise prüfen. Diese Fragen insistieren auf der Inventur von Ansichten oder Perspektiven und lockern deren mögliche Hermetik damit auf. Es sind Fragen, die Implikationen und Konsequenzen prüfen, die Wahrnehmung als Falschnehmung zur Disposition stellen. Es sind Fragen, die Antworten als begründete Meinung hervorbringen.

Diese „Figur des erkenntnistiftenden Fragens“ kann auch als Regie für eine Orientierung der jugendlichen Rezipienten im Feld der Gegenwartskunst gelesen werden: Mit Fragen an die Kunst herantreten, die Fragen und Antworten mit den anderen Rezipienten erörtern und mit neuen Fragen wieder in das Feld gehen.

Kunst ist kein didaktisches Medium – das meint auch eine unentrinnbare Zerrissenheit in jenem Augenblick, wo über die individuelle Rezeption, den ästhetischen Genuss der pädagogische Fokus aufgemacht wird: Das nur scheinbar gelüftete Geheimnis verliert seine mystische Kraft im Augenblick der Entzauberung.

Endnoten

- ¹ Die Schreibweise der jeweiligen documenta-Ausstellung wird entsprechend der historisch gewählten Form gewählt.
- ² Die Auseinandersetzungen um die Meinungsführerschaft von Bode und Haftmann hatten nach 1964 zu einem 24-köpfigen documenta-Rat mit Arbeitsausschüssen für Themenfelder geführt, Bode galt weiter als verantwortlicher Ausstellungsleiter, an die Stelle von Haftmann als einflussreichem Theoriespender war der Holländer Jan Leering getreten.
- ³ KUNST+UNTERRICHT hatte in ihren Anfangsjahren als Informationsorgan über Kunst eine weitaus herausgehobene Stellung denn heute: Der Markt an Fachzeitschriften war wenig differenziert; die Zeitschrift hatte u.a. deshalb auch viele Leser außerhalb der Schule.
- ⁴ Gründlich dazu: Kimpel, Harald (1997): documenta. Mythos und Wirklichkeit. Köln.
- ⁵ So die documenta 1982, die abseits von Thesen und Funktionen mit der Rudi Fuchs der gezeigten Kunst Eigenwert und Aura zurückgeben wollte.
- ⁶ Nicht jede Außenstelle der dOCUMENTA (13) kann eine politische Begründung der kuratorischen Zuwendung reklamieren: Der zweiwöchige Aufenthalt des Leitungsteams der dOCUMENTA (13) mit ein paar intellektuellen Diskutanten im kanadischen Banff als Nachdenk-Workshop im August 2012 ist eher in der Rubrik des luxuriösen Betriebsausfluges zu verbuchen. Die Co-Kuratorin charakterisiert dies in der Lokalpresse. „Das Banff-Center wurde extra gegründet, damit Leute hierherkommen und in Ruhe arbeiten und denken können. Das Draußensein ist dabei ein wichtiger Teil. Ich bin eigentlich nicht so ein Naturmensch, aber wir sind einmal acht Stunden gelaufen und konnten uns dabei toll unterhalten. Wir haben sogar einen Bären getroffen.“ (Chus Martínez in der HNA vom 17.8. 2012).
- ⁷ Quelle: www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1854524/
- ⁸ So der Cheffeuilletonist der NZZ am 25.8. 2012 in der Neuen Züricher Zeitung im Zusammenhang der dOCUMENTA (13).
- ⁹ Diese Argumentation greift auf ein Sprachbild des Erziehungswissenschaftlers Klaus Mollenhauer in seinem Band: Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung. Weinheim/Basel 6. Auflage 2003: zurück.
- ¹⁰ Als den wesentlichen Beitrag zur Kompetenzdiskussion in der Kunstpädagogik ist zu verweisen auf Maike Aden/Maria Peters: Chancen und Risiken einer kompetenzorientierten Kunstpädagogik. In: onlineZeitschrift Kunst Medien Bildung. <http://zkmb.de/> [Zugriff 1.9.2012]
- ¹¹ Als Beispiel: Pierre Huyghe, Kristina Buch, Brian Jungen u.a.
- ¹² Als Beispiel: Das „Sanatorium“ von Pedro Reyes oder der „Geist“ von Apichatpong Weerasethaku u.a..
- ¹³ Vgl. zu diesem Aspekt: Kia Vahland: Jedes Tier ist ein Künstler. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 171 vom 26.7. 2012:11
- ¹⁴ Vgl. zu Sextus Empiricus u.a.: Janáček, Karel: Studien zu Sextus Empiricus, Diogenes Laertius und zur pyrrhonischen Skepsis. Berlin 2008 oder Breker, Christian: Einführender Kommentar zu Sextus Empiricus' „Grundriss der pyrrhonischen Skepsis“, Mainz, 2011, auch online: ubm.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2011/2546/.
- ¹⁵ Zitate aus der Ausstellungsbesprechung „Quo vadis, Kapitalismus. Die Manifesta 9 auf der nordostbelgischen Zeche Waterschei setzt starke Zeichen“. In: FR vom 3.9. 2012:20.

¹⁶ Vgl. dazu: Mauder, Stefanie (2006): Die Bedeutung der „Geschichtlichkeit“ für die geisteswissenschaftliche Pädagogik. Marburg; oder Schenz, Axel (2007): Erlebnis und Bildung: die Bedeutung des Erlebens und des Erlebnisses in Unterrichts- und Erziehungsprozessen; eine problemgeschichtlich-systematische Untersuchung. Karlsruhe.

¹⁷ Vgl. dazu auch Mugerauer, Roland (2012): Sokratische Pädagogik. Ein Beitrag zur Frage nach dem Proprium des platonisch-sokratischen Dialoges. 2. Auflage Marburg und vom gleichen Autor im thematischen Zusammenhang (2012): Kompetenzen als Bildung? Die neuere Kompetenzorientierung im deutschen Schulwesen – eine skeptische Stellungnahme. Marburg.

Literatur

Christov-Bakargiev, Carolyn (2012): „Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit“. Ein Essay, veröffentlicht zur Eröffnungspressekonferenz der documenta am 6.6. 2012 in Kassel.

Bering, Kunibert (2008): Kunstdidaktik und Kulturkompetenz. In: Schroedel Kunstportal, Nr. 03.

Danto, Arthur C. (1991): Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt/Main.

Boehm, Gottfried (1993): Kunst als Erkenntnis. Bonn.

Ehmer, Hermann K. (1977): „... weshalb ich *nicht* über die Dokumenta schreiben will“. Ein Brief von Hermann K. Ehmer. In: K+U Heft 46: 38 f.

Hartwig, Helmut (1977): Rückgriffe und Verdunkelungen auf der documenta. In: K+U Heft 46:42 ff.

Hübl, Michael (2012): Eine Omnipotenzphantasie. In: Kunstforum International, Band 217: 27 ff.

Kern, Andrea (2000): Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant. Frankfurt/M.

Möller, Heino R. (1977): „Aktuelle Kunst“ aktualisieren. In: K+U Heft 46: 47 ff.

Masschelein, Jan /Wimmer, Michael (1996): Alterität, Pluralität, Gerechtigkeit. Sankt Augustin.

Otto, Gunter (1977): Schwierigkeiten bei der Vermittlung zeitgenössischer Kunst. In: K+U Heft 46: 52 ff.

Selle, Gert (1988): Gebrauch der Sinne. Reinbek.

Selle, Gert (1990): Über das gestörte Verhältnis der Kunstpädagogik zur aktuellen Kunst. Eine Kritik mit praktischen Konsequenzen. Hannover.

Ullrich, Wolfgang (2012): Ironiefrei und humorlos. In: Focus Nr 31: 104 ff.

Wirth, Uwe: Abduktion und ihre Anwendungen. Quelle: www.rz.uni-frankfurt.de/~wirth/abdanw.htm (Datum des Zugriffs: 19.8. 2012).