

Die Bilder die ich heute zeige, sind alle im Rahmen der *Lunch Lectures* entstanden, die während der 100 Tage der documenta 12 täglich um 13 Uhr im oberen, für die Öffentlichkeit frei zugänglichen Teil der documenta-Halle stattfanden. Die *Lunch Lectures* wurden so gut wie ohne Budget vom *Beirat der documenta 12*, von den *documenta 12 magazines* und dem Vermittlungsteam gestaltet und organisiert. Ich erwähne die finanzielle Situation nur, weil sie bezeichnend für die Institution documenta ist: Das Budget, das nach bestem Wissen und Gewissen und in Anlehnung an die vorangegangenen Ausstellungen von der documenta Geschäftsführung noch vor der Ernennung des jeweiligen Leiters/der Leiterin gemacht wird, sah für den gesamten Posten „Vermittlung“ (wie auch für den Posten „Marketing“) keinen Cent vor. Man ging davon aus, dass sich Vermittlung als Dienstleistung selbst trage und dass sich die Ausstellung auch selbst verkaufe. Letzteres stimmt im Großen und Ganzen. Doch ein anspruchsvolles, gar avanciertes Vermittlungsprogramm kostet Geld. Vermittlung ist nur in geringem Maße Dienstleistung. Sie sollte selbst als Teil von Kultur gesehen und dementsprechend gefördert werden!

Roger Martin Buergel und ich hatten Bildung zu einem von drei Leitmotiven der Ausstellung bestimmt und so gelang es uns, die Vermittlung als integralen Teil der Ausstellung ins Budget hineinzureklamieren. Dass wir selbst, wie auch die *magazines*, der Beirat und das Vermittlungsteam aus verschiedenen Quellen zusätzliche Mittel bekamen, mag der Sache geholfen haben.

Doch ich werde heute über Vermittlung nur als einen Aspekt von Bildung auf der documenta 12 sprechen. Wer sich tiefergehend mit dem Vermittlungsprogramm befassen möchte, sei an unsere beiden ExpertInnen Carmen Mörsch (Universität Oldenburg und ab Herbst Universität Zürich) und Ulrich Schöttker (Universität Hamburg) verwiesen, die das Programm konzipiert und die VermittlerInnen betreut haben.

Bildung als Leitmotiv einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst, was kann das bedeuten? Zum einen geht es grundlegend um die kuratorische Ethik, mit der man ein Unterfangen wie documenta anpackt. Die hegemoniale Stellung der Ausstellung verpflichtet uns dazu, die Frage nach ihrer Funktion innerhalb der Gesellschaft zu stellen.

Man kann das vom Publikum her angehen: von den über 750 000 Besuchern der documenta 12 bestand nur ein geringer Teil aus Profis und wir wissen aus den Statistiken der letzten Male, dass ein Gutteil des Publikums außer der documenta keine anderen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst besucht. Das Publikum besteht also aus Laien mit großen Wissenslücken. Documenta ist also ein Paradefall für kulturelle Bildung.

Man kann aber auch von der Kunst ausgehen. Um die Künstlerin Alejandra Riera zu zitieren: „Kunst erlaubt uns, uns von der Welt zu befreien ohne die Möglichkeit zu verlieren uns als Teil von ihr zu sehen.“ Im weitesten Sinne heißt das, dass eine Ausstellung ein Weg sein kann, nach neuen Möglichkeiten planetarischen Zusammenlebens zu suchen.

Dabei können wir nicht einfach auf den alten Universalismus setzen, dessen Normativität zu Recht kritisiert worden ist. Neue Formen von Gemeinschaft müssen auf der Basis des Gesprächs entwickelt werden. Wir dürfen also nicht auf reine Repräsentation oder Anpassung des Fremden setzen, während das Fremde im Eigenen ignoriert wird. Integration kann nur als gegenseitiger Lernprozess funktionieren. Das betrifft nicht nur das Publikum, sondern ebenso die globalisierte Kunstwelt.

In praktischer Hinsicht hat diese Erkenntnis uns dazu geführt, die Geburtsländer der KünstlerInnen zumindest auf den Ausstellungslabeln wegzulassen, um allzu vorschnellen geopolitischen Identitätszuschreibungen Vorschub zu leisten. (Denn die Identitätspolitik erzeugt Ungleichheit: die

westliche Kunst wird mit anderen Maßstäben, beispielsweise stilkritischen gemessen, während Kunst aus Afrika oder China als bloße Repräsentantin ihrer Region wahrgenommen und dadurch wesentlich undifferenzierter und mit kunstfernen Kategorien bemessen wird.)

Erlauben Sie mir eine Nebenbemerkung: eine ähnliche, an postkolonialen Erkenntnissen geschulte Kritik könnte man auch gegenüber den manchmal recht einseitigen Integrationsschemata kultureller Bildungsprogramme führen: Die Integration neuer Publikumsschichten, die da unter Emanzipation und Demokratisierung verkauft wird, und die tatsächlich dem Verschwinden der bürgerlichen Elite geschuldet ist, darf keine Einbahnstraße bleiben. Vielleicht sollten sich die Museen nicht nur fragen: wie kann ich ein neues Publikum anlocken? Da wäre die Antwort leicht: Schwellenabbau, Attraktivitätssteigerung, Eventkultur, das Museum als neu entdeckter Tempel des Konsums. Vielleicht genügt es auch nicht, den Bildungsauftrag des Museums ernst zu nehmen und nach Nachhaltigkeit in der Vermittlung zu suchen. Vielleicht muß das Museum auch fragen: was können wir als Institution von den neuen Publikumsschichten lernen? Der Integrationsprozess wäre dann auch als Teil der Erforschung des Eigenen, die kulturelle Bildung nach Innen, zu verstehen. Wahrscheinlich ist dieser Gedanke wenig avanciert, sondern vielmehr hoffnungslos altmodisch: Denn wir wissen alle, dass die Beforschung der vorhandenen Substanz gegenüber dem Einkaufen dessen, was als frisch und besonders gilt, zurückgeschraubt wird. (Wenn sich die Museen nicht gar aus Geldnot gezwungen sehen, zweifelhafte Allianzen mit Sammlern einzugehen.) Heraus kommt dann Franchising und Mainstreaming auf niedrigem Niveau. Aber vielleicht habe ich mich hier auch zu weit vorgewagt und meine Beobachtungen betreffen lediglich museale Institutionen zeitgenössischer Kunst.

Doch zurück zur Bildung auf der documenta 12. Da ist zunächst einmal die Frage: Wer wird hier eigentlich gebildet? Für Roger Martin Buergel und mich stand außer Frage, dass sich ein Publikum trotz (oder gerade wegen) des zu erwartenden Massenandrangs als emanzipiertes Publikum im Vorfeld und im Verlauf der Ausstellung erst bilden, d.h. konstituieren muß. Wir sahen dies, vielleicht etwas spekulativ, im Lichte von Arnold Bodes erster documenta als eine Bildung von Öffentlichkeit. Ein Ziel der Ausstellung war also die Herstellung eines Erfahrungsraumes, in dem es möglich wurde, die Begriffe „Kunstwerk“ und „Publikum“ aneinander zu schärfen.

Wir gingen davon aus, dass Öffentlichkeit auch Konflikt und Dissenz voraussetzt. Erst wenn Probleme gemeinsam gelöst werden, können wir von einer Gemeinschaft reden, die den Namen Demokratie verdient. Statt also danach zu trachten, einen allgemeinen Konsens zu erzeugen, was immer entweder auf Nivellierung von Komplexität oder auf den autoritären Machtgestus herausläuft, interessierte es uns, den BetrachterInnen die Phänomene in ihrer Vielschichtigkeit und Brüchigkeit darzulegen und sie dazu zu ermuntern, sich selbst in verschiedener Art und Weise zu den Werken und zur Ausstellung als Ganzes ins Verhältnis zu setzen. Man hätte sicherlich mit der gleichen Kunst eine documenta bauen können, die den einen roten Faden spinnt und den Leuten die im Kunstbetrieb übliche Mär von den 100 Stars zeitgenössischer Kunst vorgaukelt.

Weil wir bewusst gegen das Starsystem und für die Kunst und die Laien kuratierten, nahm interessanterweise gerade der Kunstbetrieb an, dass es sich bei den ihnen unbekannten internationalen Positionen um unwichtige, mindere handeln müsse, anstatt das eigene Unwissen als Bildungslücke zu erkennen. Dieses Problem hatten viele Laien nicht. Wo sie nicht verwirrt aufgaben, war tatsächlich ein Selbstbildungsprozess der Individuen und von Gruppen

wahrzunehmen, der sich im Verlaufe der Ausstellung nicht nur in der Ausstellungsatmosphäre niederschlug, sondern auch in zunehmender Eloquenz der Publikumsfragen. Man merkte in den vielen Gesprächen, die wir täglich in der Ausstellung führten, dass Laien sich eigenständig Kenntnisse zu den einzelnen Werken und Künstlerpositionen erworben hatten.

Auch was die Komposition der Ausstellung anging – die vielgeschmähte, aber dennoch oft zitierte „Migration der Formen“, zeigten sich Laien zunehmend in der Lage, diese nicht nur besser nachvollziehen zu können, sondern ihrerseits neue, sinnvolle und inspirierende Verknüpfungen vorzunehmen. Während ein Teil des Fachpublikums zwar verstand, dass die Ausstellung teilweise auf historisch belegbare Formenschicksale einging, sich aber an der ihrer Meinung nach falschen oder irreführenden Werkkonstellationen arbeitete, schien ein anderer Teil des Publikums gerade deren spekulativen Charakter zu schätzen. Denn uns ging es nicht um korrekte Interpretationen, sondern darum, das einzelne Werk aus seiner Überdeterminierung durch überkommene Zuschreibungen zu befreien und den Blick für neue Denkanstöße und Wahrnehmungsmuster zu öffnen.

Ich möchte hier die Laien nicht als zeitgenössische Form der edlen Wilden verherrlichen. Dass ihnen der Zugang zur Poetik der Ausstellung teilweise leichter fiel, hatte vielschichtige Gründe:

Zum einen lag es tatsächlich an einer gelungenen Vorbereitung und Vermittlung der Ausstellung. Zweitens hatten die Laien keinen Grund, sich für ihre eigene Unbildung zu schämen, zumal es uns im Rahmen der Ausstellung gelungen ist, deutlich zu machen, dass das Nicht-Verstehen Teil des Wahrnehmungsprozesses von Kunst ist und nicht etwa die Grenzlinie, die zwischen den Insidern und den Outsidern verläuft. Und, seien wir ehrlich, wo weniger Bildung vorhanden ist, sind Erfolgserlebnisse leichter zu haben, wenn man sich einmal entschieden hat,

sich etwas zu erarbeiten. Die Laien gingen, wo sie Feuer fingen, mit einem äußerst starken Erkenntnisinteresse und Engagement an die Ausstellung heran. (Das hat übrigens auch documenta Tradition. Die Aura der Ausstellung wird zu einem großen Maße durch dieses Publikum bestimmt, das sich Kassel aussetzt, nicht Venedig, um hier etwas über den Zustand des Zeitgenössischen zu erfahren.) Zu guter Letzt ist ein entscheidender Faktor die Zeit, die in der Ausstellung verbracht wird. In allen Publikumsgesprächen wurde deutlich, dass man die Ausstellung mehr als einmal anschauen musste.

Es wäre daher nicht verwunderlich, dass dieses besonders engagierte Publikumssegment aus DauerkartenbesitzerInnen, also vor allem Menschen aus Kassel und Umgebung bestand, wüsste man nicht aus den vorangegangenen Ausstellungen, dass das Verhältnis der Kassler zur documenta durchaus ein ambivalentes ist. Zwar liebt Kassel den Hauch des Internationalen, der alle fünf Jahre durch die Stadt weht, und dass Stadt und Land bei 6 Millionen Euro Investition in die Ausstellung dieses Mal 120 Millionen erwirtschaftet hat, lässt auch kein Auge in dem ansonsten von hoher Arbeitslosigkeit gebeutelten Städtchen trocken, dennoch wurde die Ausstellung selbst eher als UFO wahrgenommen. Wir konnten den Anteil der Besuche aus Kassel und Umgebung auf ca.30% verdoppeln.

Zum heutigen Zeitpunkt kann ich nicht eindeutig sagen, welche Faktoren für den Erfolg oder Misserfolg bei der Bildung von Öffentlichkeit Ausschlaggebend waren. Mit folgenden Mitteln haben wir die Voraussetzung für die Bildung eines Publikums (hier im doppelten Sinne zu verstehen) zu schaffen gesucht.

1. Wie ist eine Ausstellung zu denken, deren Exponate zum Gutteil noch nicht existieren? Am Ausgangspunkt stellten wir drei Fragen nach den

Leitmotiven Moderne, bloßes Leben, Bildung. Damit war es möglich, im Vorfeld mit KünstlerInnen, KunstkritikerInnen und vielen anderen in ein Gespräch einzutreten. Schnell wurde dabei klar, dass die Begriffe nicht überall auf der Welt gleich definiert werden, sehr wohl aber überall in der zeitgenössischen Kunstproduktion, wie auch in ihrem gesellschaftlichen Umfeld als relevant betrachtet werden. Nie war die Ausstellung als Illustration der drei Fragestellungen gedacht, obwohl die Leitmotive in den meisten Kunstwerken wieder zu finden sind.

2. Uns schien eine ernstzunehmende Verknüpfung der documenta 12 mit der Stadt Kassel ein längerfristiges Unterfangen zu sein. Rund zweieinhalb Jahre arbeiteten wir eng mit sozial engagierten BürgerInnen aus dem Umfeld des Kulturzentrums Schlachthof im ***documenta 12 Beirat*** zusammen. Der Ausgangspunkt war die Diskussion der drei Leitmotive und ihrer Relevanz für die Stadt, später wurden vermehrt KünstlerInnen hinzugezogen. Der Beirat eröffnete der Ausstellungsleitung und den interessierten KünstlerInnen Zugang zur Stadt jenseits ihrer öffentlichen Repräsentation. (Wer weiß z.B., dass über 15% der Bevölkerung in den 90er Jahren aus Russland und Kasachstan nach Kassel migrierte? Wer kennt das unmarkierte Massengrab für Zwangsarbeiter aus den Zeiten des Nationalsozialismus?) Gleichzeitig trug der Beirat Aktivitäten in den Stadtraum, die zwar (auch finanziell) durch die documenta 12 gestützt wurden, aber weitgehend unabhängig von der Ausstellung stattfanden. Ein Effekt dieser Zusammenarbeit war sicher die Vermittlung der Ausstellung in die Stadt hinein, aus der gemeinsamen Arbeit entstand jedoch auch die Idee, Bergpark und Kulturzentrum Schlachthof als zwei urbane Pole Kassels in die Ausstellung mit einzubeziehen.

3. Unter der Regie von Georg Schöllhammer (springerin, Wien) wurden die ***documenta 12 magazines*** gebildet, ein globales Netzwerk von an die 100

Zeitschriften, die jeweils für ihre lokale Leserschaft zu den Leitmotiven publizierten und über ein von der documenta 12 bereitgestelltes Wiki an einem virtuellen Redaktionstisch miteinander im Austausch standen. Nicht nur Artikel wurden innerhalb des Netzwerkes frei zum Wiederabdruck zur Verfügung gestellt, auch gemeinsame Unternehmen, wie etwa die Erstellung eines arabischen Lexikons zu Begriffen der zeitgenössischen Kunst, wurden angestoßen. Vorbereitet durch regionale und überregionale Workshops in allen Erdteilen, tagte man schließlich in Kassel während der gesamten 100 Tage in wechselnder Besetzung. Drei Themenhefte bildeten schließlich eine Essenz hunderter, im Rahmen des Projekts entstandenen Texte für das documenta 12-Publikum aufbereitet. Zudem halfen die Zeitschriftenleute vor Ort bei der Recherche für die Ausstellung.

4. Die **Vermittlung** der documenta 12 wurde professionalisiert. Die Begleitforschung dazu wird demnächst veröffentlicht. Neben den täglichen Führungen unterschiedlichen Formats entwickelten die KunstvermittlerInnen zusätzlich eigene Vermittlungsformate und luden sich dazu spezifische Publikumsgruppen ein. In der Vorbereitung der Ausstellung wurde eng mit der Ausstellungsleitung zusammengearbeitet, u.a. wurde ausgiebig über die Frage diskutiert, ob in den verschiedenen Gebäuden unterschiedliche Führungsformate notwendig seien und wie sich das Ausstellungsdispositif der Vermittlung anpassen könne. Während der Ausbildungszeit und der Dauer der Ausstellung stand den KunstvermittlerInnen ein Grundgehalt zur Verfügung. Als Sonderform der Vermittlung wurde ***Die Welt bewohnen – Schüler und Schülerinnen führen Erwachsene durch die Ausstellung*** initiiert. Über 9 Monate wurden 60 SchülerInnen aus 20 Schulen Kassels und Umgebung zu VermittlerInnen ausgebildet. Documenta 12 kooperierte hierin mit den Schulen; die Ausbildung fand jedoch außerhalb des schulischen Rahmens statt. In den zwei, von ***Die Welt bewohnen*** bestrittenen ***Lunch Lectures*** vom 18. und 30. Juli

wird deutlich, dass weniger das Interesse an zeitgenössischer Kunst die SchülerInnen zur Teilnahme motivierten, als die Möglichkeit, gegenüber Erwachsenen eine Sprecherrolle einzunehmen und so in ein gleichberechtigtes Gespräch mit ihnen zu kommen.

5. Auch das **Ausstellungsdispositif** wurde in Hinblick auf das Publikum gedacht.

So stellt sich beispielsweise die Frage, welcher Art Gebäude überhaupt für ein aktives Betrachten von Kunstwerken geeignet ist. Sicherlich sind bereits in die **Architektur** Sehgewohnheiten eingebaut, die nicht einfach durch ein Ausstellungsdisplay umgangen werden können. Die Neue Galerie etwa, ein Gebäude des 19. Jahrhunderts, wurde mit ihren Kabinetten für den individuellen Connaisseur gebaut und ist für größere Gruppen nahezu undurchlässig. Die documenta-Halle wiederum scheint das Bestehen einer Öffentlichkeit vorauszusetzen. Die modernistische Glasfassade signifiziert Transparenz, so als gäbe es mit dieserart Architektur keine Schwellenproblematik mehr. Wie lässt sich heutzutage eine Atmosphäre herstellen, die einem Massenpublikum ebenso Rechnung trägt wie dem Recht des Individuums auf Kontemplation? Ein zeitgenössisches Sehen, das die Wahrnehmung von Werken ebenso ermöglicht wie das Gespräch über sie, braucht unserer Ansicht nach Räume, die beides gleichzeitig zulassen, das Reden und das Sehen. Das war ein Grund für den Neubau eines Pavillons in der Karlsaue und die Einrichtung so genannter **Palmenhaine**, (tatsächlich einfach Stuhlformationen) zwischen den Ausstellungsstücken.

Im **Ausstellungsdisplay** wurde gegen die Konvention des *White Cube* gearbeitet, der zwar neutral erscheint, aber der Ästhetik des Kalten Kriegs verpflichtet ist. Wir wollten die Werke aus aller Welt nicht über den eurozentrischen Kamm scheren, doch es galt auch, das Ausstellen selbst sichtbar

zu machen und durch die ungewohnte Situation bei einem Laienpublikum ein Bewußtsein darüber zu schaffen, was es heißt, dass etwas ausgestellt wird.

Schließlich wurde bei der Wahl und **Hängung** der Kunst auf unterschiedliche Konstellationen gesetzt, die sich historisch, genealogisch, biographisch, formanalytisch mal spielerisch, mal spekulativ, mal kunsthistorisch zwingend begründen lassen. Keine neue Kanonbildung, eher eine Kosmologie von Mikroerzählungen auf unterschiedlicher Ebene war indendiert.

Eine wichtige Entscheidung war es, zunächst auf **Ausstellungstexte** zu verzichten, um den BetrachterInnen die Möglichkeit zu geben, ihr Sehen zu schulen. Lieber wollten wir die Wissenslücken schmerhaft deutlich werden lassen, statt das Text-Wissensregime gegen die ästhetische Erfahrung auszuspielen. Im Verlauf der Ausstellung wurden dann dort, wo es nach Publikumsgesprächen tatsächlich notwendig erschien, Texte hinzugefügt, allerdings zu wenig und zu langsam. Zum Gebrauch in der Ausstellung gedacht, diente die genealogische Anordnung der Werkeinträge wiederum dazu, einem Laienpublikum ein Gespür für die historische Dimension zeitgenössischer Kunst zu vermitteln. Die Erkenntnis, dass die auf der documenta 12 überaus beliebte Performance von Trisha Brown *Floor of the Forest* 37 Jahre alt ist, lässt auch jüngere Arbeiten in einem neuen Licht erscheinen.

5. Schließlich ist gerade bei der Kassler Bevölkerung der persönliche Einsatz von Roger Martin Buergel und mir bei der Vermittlung der Ausstellung in unzähligen Interviews und täglichen informellen Publikumsgesprächen nicht zu vernachlässigen. Doch letztlich nutzt das alles nichts ohne die Kunst. Die Kunst, die ästhetische Erfahrung ermöglicht, die frustrierend, verstörend ist, weil sie uns unserem unmittelbaren Lebenszusammenhang entrückt und dabei an die Grenzen der Bedeutung stößt. Weil sie uns u.U. in den Abrund sehen lässt, der sich in der Form auftut, die keine kognitive Unterscheidung zwischen Bedeutung und Nicht-Bedeutung zulässt. Weil sie uns aber möglicherweise die

Welt auch in einer Art und Weise sehen lässt, wie wir sie normalerweise nicht sehen können, aber sehen müssen, wollen wir uns als Menschheit retten

Ästhetische Erfahrung lässt sich nicht erzeugen, lässt sich nicht in den Dienst der Gemeinschaft nehmen, sondern bleibt individuell und das ist der widerständige Stachel, der Kunst gegenüber der Kultur. Zu unmittelbar von Kunst auf kulturelle Bildung auf gesellschaftliche Teilhabe zu schließen, wäre meines Erachtens ein Fehler. Gerade Institutionen sollten sich der Ambivalenz ihrer Position klar sein, und diese Ambivalenz sogar als Tugend fördern: Sie sollten der Kunst ästhetische Autonomie zugestehen, statt sie für ihre durchaus lobenswerten Interessen einzusetzen, und dabei gleichzeitig darauf hoffen, dass die Kunst sich ab und zu auch über die Grenzen ihrer eigenen Sphäre hinwegsetzt.