„Improvisation mit Deutungshilfe“

Kalkulierte und inszenierte Vermittlung am Beispiel documenta

Jede Präsentation von Kunst trifft Setzungen, schafft Voraussetzungen zur Vermittlung dieser Kunst. Vermittlung ist damit weit mehr als die Deutungshilfen von Kunstwissenschaft oder Museums- und Kunstpädagogik. Auswahl, Umraum, Architektur – all die Momente der Inszenierung, Nachbarschaften, Vorgeschichten, Kommentare usw. bestimmen Aufnahme und Reaktion des Betrachters. Die Geschichte der documenta gibt dazu Auskunft.

Die documenta in Kassel erhebt den autoritären Anspruch auf die „sachliche Dokumentation“ der zeitgenössischen Kunst. Sie bringt die zeitgenössische Kunst bis heute auf ihre Begriffe und macht sie somit erst diskutabel. Sie dokumentiert Kunst und Kunstbegriff ihrer Zeit. Doch Dokumentation klingt Mitte der 1950er-Jahre zu steif: „Das angehängte a macht ihn schon besser, moderner, die lateinische Form mit c gibt intellektuelles Flair, und die zeitgemäße Kleinschreibung liefert die Anpassung an die Neologismen der Konsumgüterreklame“ (Kimpel 2002, S. 6), notiert Harald Kimpel als bester Kenner der documenta-Geschichte. Kimpel hat sich auch früh der Frage „Warum gerade Kassel?“ und damit der Etablierung des documenta-Mythos zugewandt (Kimpel 1982, S. 23 ff.). Neben dem zum Macher und Motor stilisierten Gründungsvater Arnold Bode resultiert – nach den Quellen – eine Gemengelage an Ursachen und Wirkungen: Sicher ist es Bode, der der kriegszerstörten Stadt Kassel mit ihrer landgräflichen Kunstsammlung auch die lange vorenthaltene Kunst der klassischen Moderne und der Nachkriegszeit zeigen will. Bodes Ideen gehen auf erste Überlegungen schon in den 20er-Jahren zurück, bekommen aber gerade in der nun an den Rand der Bundesrepublik gerückten Stadt Kassel deshalb einen Nährboden, da man hier Anschluss an das sich langsam abzeichnende Wirtschaftswunder sucht. Die für 1955 geplante Bundesgartenschau zieht Fördergelder nach Kassel und lässt Hermann Matern, einen Kollegen von Bode an der Werkakademie, die Idee zu einer zeitgleichen Kunstaussstellung vortragen. Nun gibt es für Bode kein Halten mehr; das zerstörte Museum Fridericianum scheint

als Ausstellungsort geeignet. Der Kontrast zwischen rohen Mauerwänden und lange entbehrt Kunst wird zum Symbol eines machbaren Aufstiegs von Kunst und Stadt aus den Ruinen und spielt mit dem aufgeladenen Ambiente, in dem Bode seine These von der „Inszenierungsbedürftigkeit der Kunst“ (Bode) vermitteln möchte. Zur ersten documenta 1955 kamen etwa 130 000 Besucher und es wurden danach stetig mehr. Den bisherigen Rekord stellte 2007 die d 12 mit 75 301 Besuchern auf.

Ein Erfolgskriterium der documenta kann in ihrer Geistesgegenwart gesehen werden. Es ist ihr gelungen, alle Finten und Fallen des Kunstbegriffs und Kunstbetriebes sowie verschiedene Erschütterungen und Brüche des Ausstellungsbegriffs zu überstehen und maßgeblich mitzubestimmen. Diese Reaktionsfähigkeit verdankt sie auch der Flexibilität ihrer eigenen Strukturen, denn eigentlich ist nichts an ihr von Dauer. Was eine documenta zu einem konkreten Zeitpunkt zeigen oder vermitteln möchte, leitet sich von der jeweils neu vorzunehmenden Analyse der Situation der Kunst durch ihre Kuratoren ab. Von daher ist die Geschichte der documenta immer auch Geschichte und Hinterfragung des Kunstbegriffs, den sie mit ihren Erweiterungen offen oder versteckt auch vermittelt. Doch wo beginnt Vermittlung? Einer documenta geht es nicht mehr nur um Kunst, sondern um die Ausstellung, um Ausstellbarkeit von Kunst und auch um das, was über diese Ausstellung berichtet wird. Begeisterung und Ablehnung entstehen hauptsächlich auf der Grundlage von Wertungen der weltweiten Berichterstattung. Die massenmediale documenta-Rezeption delegiert somit einen wesentlichen Teil ihrer Vermittlungsaufgabe an die Medien und ihren Kommentar.

Mit Blick auf die d 13 ergibt das Sinn. Die vagen, teilweise verwirrenden Aussagen der aktuellen documenta-Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev zu „Maybe Education“, die Diskussion darüber, ob Hunde ein besseres Gespür für aktuelle Kunst haben als Menschen, sind medientauglich. Dem „Prozess documenta“ geht es nicht mehr nur darum, Kunst in ihrer aktuellen Verfassung vorzustellen, sondern – mehr denn je – deren gesellschaftliche Bedingungen zu diskutieren.

documenta, 1955

Die erste documenta von Arnold Bode will die unter den Nazis diffamierte und als „entartet“ außer Kraft gesetzte Kunst in Erinnerung rufen und zeigen – als Überblicksausstellung zur Entwicklung der europäischen Kunst im 20. Jahrhundert mit dem Ziel einer kulturellen Standortbestimmung für die Gegenwart.

Neben einer kleinen Geschichte der Architektur in Fotografien und einem Rückblick auf „40 Jahre Film“ wählt Bode Werke von Künstlern aus den Jahren 1905 bis 1955. Das „Museum auf Zeit“ entsteht, als an ein Museum für zeitgenössische Kunst noch nirgendwo in Deutschland gedacht wird.

Der unfertige Zustand des Fridericianums erweist sich als ideale Voraussetzung für Bodes Inszenierungsexperimente, bei denen sich „Improvisation mit Bedeutungslenkung“ mischen.

Bode setzt effektiv zeitgemäße Materialien ein, wie über die gesamte Wandhöhe herabfallende Plastikfolien, die das Tageslicht brechen und die Räume in eine Atmosphäre „heller Dämmerung“ (Bode) tauchen sollen. Den teilweise übergroßen und labyrinthischen Räumen arbeitet Bode mit abgehängten Deckenbalken und schwarzen Fußleisten entgegen, die wie Blickachsen die Räume strukturieren. Seine spezifische Material- und Inszenierungsästhetik zielt nicht auf einseitig rationale Informationsvermittlung, sondern auf ein emotionales Erleben der Ausstellung, das er als Voraussetzung für ein „visuelles Begreifen“ (Bode) versteht.

Offizielle Führungen gibt es nicht. Die Kunst soll nicht erklärt, sondern anerkannt werden. Diesen „aufklärerischen Charakter“ der d 1 kann man durchaus als Bodes „pädagogisches Konzept“ sehen (Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 21). Der interessierte Besucher kann sich mit eigenen Fragen an das geschulte Personal wenden, das sich als Aufsicht und Auskunft in einem versteht, kann auf – teilweise flexiblen – Sitzgelegenheiten die Werke mit sich und anderen diskutieren oder im documenta-Katalog zusätzliche Informationen nachlesen.

II. documenta, 1959

Vier Jahre später verlässt Bode die annähernd gesicherte Basis einer Retrospektive und bezieht Position in der im politischen Systemkonflikt und der Debatte um realistische versus abstrakte Kunst sich verschärfenden Auseinandersetzung um die Kunst der Gegenwart. Die d 2 zeigt „Kunst nach 45“. Zusammen mit Werner Haftmann geht Bode der These von der „Abstraktion als international verbindlicher Weltsprache“ nach. Die Vermittlungsabsicht wird durch Auswahl und Anordnung der Werke erkennbar. Mit exemplarischen Werken der klassischen Moderne soll für den Betrachter die Kontinuität des Weges von einer das Sichtbare abbildenden zu einer das Unsichtbare sichtbar machenden Kunst deutlich werden (Kimpel 2002, S. 16). Bode präsentiert sein Paradigma für die Weltkunst-Theorie, die keiner erklärenden Vermittlung mehr bedarf, da sie sich als visuelles Verständigungsmittel von globalem Ausmaß durchgesetzt hat: „Die Kunst ist abstrakt geworden“ (Bode). Die d 2 befriedigt eines der wichtigsten geistigen Nachholbedürfnisse in Deutschland. Um einen Monat verlängert, zeigt Bode 1 770 meist expressive und abstrakte Werke von 326 Künstlern. Das Gelände vor der Orangerie wird für die Inszenierung von dreidimensionalen Werken erschlossen.

Bodes Prinzip der Entmusealisierung von Plastiken im Spannungsfeld zwischen fragmentarischer Architektur und offener Parklandschaft verknüpft Natur und Geschichte zu einer signifikanten Schutzzone für die Skulptur der Gegenwart. Offene Kojen aus geweißten Backsteinelementen gliedern das Parkgelände. Das Inszenierungsprinzip „Kunst und Ruine“ der d 2 unterliegt im Museum Fridericianum und der Orangerie derselben Vermittlungsabsicht: „Suggeriert wird die Korrespondenz zwischen der Erscheinungsweise der kriegsversehrten Repräsentationsbauten und den Gestaltungsprinzipien der Kunst nach 1945.“ (ebd., S. 22)

Erstmals sind auch US-amerikanische Künstler unter den Teilnehmern, was der d 2 – neben Kritik – einen internationalen Ruf einbringt. Drei Katalogbände werden veröffentlicht: Malerei (Bd. 1), Skulptur (Bd. 2) und Druckgrafik-Textband (Bd. 3). Auf öffentliche Führungen wird wieder verzichtet.

documenta III, 1964

Mit dem steigenden Bedarf an öffentlichen Mitteln für die Fortführung der documenta nehmen auch die Machtspiele um Beteiligung und Einfluss der Politik am documenta-Unternehmen zu, was die Eröffnung der d3 um ein Jahr verzögert.

Damit ist nicht nur der Rhythmus der jungen Tradition gebrochen, sondern zugleich der zeitliche Vorbereitungsraum gefunden, der sich bis heute als notwendig erwiesen hat.

Mit der Alten Galerie wird ein weiterer Ausstellungsort gewonnen. Bode und Haftmann richten hier „Meisterkabinette“ mit Werkgruppen einzelner Künstler ein, um deren Vorbildliche Rolle für die Gegenwart zu zeigen.

Dabei wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben; die Auswahl der Künstler erfolgt nach den subjektiven Kriterien „Qualität und Relevanz“. Indem nicht mehr Künstlergruppen, sondern der Künstler als Individuum vorgestellt wird, rücken Freiheit und Autonomie der Kunst in den Vordergrund. Malstile und -schulen werden weniger erfassbar, was jedoch Haftmanns These von der „Weltsprache Abstraktion“ entgegen läuft.

Im Vorwort zum Ausstellungskatalog ist eine höchst prägnante Bestimmung der Kunst zu lesen: „... was das essenziell Künstlerische stets war und ist: Gestaltfindung und Versinnlichung imaginativer Wirklichkeiten“ (Hans Eckstein).

Bode inszeniert vorsichtiger die Wechselbeziehung von Bild und Skulptur im Raum und Haftmann fügt neben seinen Schwerpunkten „Handzeichnungen“ und „kinetische Objekte“ auch eine Abteilung „Randgebiete des Alltags“ als Parallel-Ausstellung in den Räumen der Staatlichen Werkschule ein. Wieder setzen Bode und Haftmann auf individuell zugeschnittene, konzentrierte Erlebnisräume, in denen der Betrachter zum Bestandteil der Inszenierung wird.

Drei Kataloge und die Möglichkeit der Auskunft auf Anfrage sowie das Angebot, sich für eine DM von geschulten Kunststudenten durch die Ausstellung führen zu lassen, begleiten den Besucher.

4. documenta, 1968

Die Politisierung der gesellschaftlichen Teilbereiche sowie die künstlerische Ereignisform, die Ausstellungen grundsätzlich infrage stellt und Kunst wegen ihrer „gesellschaftlichen Relevanz“ grundlegend durchleuchtet, zeigen sich auch auf der d4. Es wird ausschließlich Kunst der letzten vier Jahre präsentiert. Über die Künstlerliste wird vom documenta-Rat abgestimmt. In Arbeitsausschüssen sitzen Kunsthistoriker und Museumsleute wie Max Imdahl, Ernst Gomringer, Werner Schmalenbach, Will Grohmann und Werner Haftmann. Die Werke der Minimal- und Pop Art werden nicht kunsttheoretisch unterlegt, der erweiterte Kunstbegriff bringt Innovationen visueller aber auch kunsttheoretischer Art mit sich. Selbst Bode wollte noch zu Beginn des Jahrzehnts die ersten Regungen des Pop-Trivialismus zurück auf die Straße schicken, von woher diese gekommen seien (Kimpel 2002, S. 60). Nun muss er akzeptieren, dass die Kunst neue Wege in die soziale Wirklichkeit gefunden hat. Nicht nur die aktuelle Kunst, sondern die Ausstellung selbst scheint vermittlungsbedürftig geworden zu sein. Vermittlungshilfe kommt von Bazon Brock: Für die Dauer der d4 betreibt er im Fridericianum seine „Besucherschule“. Die Schulung soll das Ausstellungspublikum befähigen, den veränderten Produktionsbedingungen von Kunst mit entsprechend verändertem Rezeptionsverhalten zu begegnen. Insbesondere gilt es, die „traditionelle Unterwerfung unter den Gestaltungsanspruch des Werkes“ (Bazon Brock) zu überwinden. Brock machte dabei seine Didaktik zum Exponat: Durch die Methode des Action-Teachings präsentiert der Besucherlehrer – über seine unmittelbaren pädagogischen Absichten hinaus – die ansonsten von der d4 vernachlässigte Aktionskunst. Brock agiert wort- und gestenreich, diktiert dem staunenden Publikum seine schweifende Exegese mit autoritärem Gestus. Zusätzlich erscheinen zwei Ausstellungskataloge: „Malerei und Plastik“ und „Grafik und Objekte“. Dem Publikum der 68er-Jahre ist die d4 trotzdem zu unpolitisch und gesellschaftlich nicht aufgeladen genug, sodass Bode sich der massiven Kritik beugt und die Suche nach einem neuen künstlerischen Leiter unterstützt.

documenta 5, 1972

Der Schweizer Harald Szeemann übernimmt als „Generalsekretär“ die d5 und etabliert damit ein Kuratoren-Modell, das bis heute für die documenta bezeichnend ist. Mit einem Team erarbeitet er ein Gegenkonzept zu Bode: gegen die Musealisierung von Kunst, gegen tradierte Kunstausstellungen in Form von „einer Objektsammlung mit Subordinationsanspruch, Autoritätsgebaren und rückkopplungslosem Vorzeigecharakter“ (Kimpel 2002, S. 68). Szeemann setzt der Isolierung der Kunst aus politischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen seine „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ entgegen. Als thematische Ausstellung leiten sich die Exponate nicht mehr aus subjektiven Qualitätskriterien ab, sondern sind über Aussagefähigkeit innerhalb eines theoretischen Argumentationsrahmens legitimiert. „Kunst ist überflüssig“ verkündet Ben Vautiers Spruchband vom Dach des Fridericianums. Szeemann setzt auf die Frage nach der Funktion von Kunst und fordert eine „Veränderung der Wirklichkeit durch Veränderung ihrer Darstellung und der Erkenntnisinstrumente“ (Szeemann). Als Kritik an den kapitalistischen Kunstvermittlungspraktiken soll das „Museum der 100 Tage“ durch ein „100-Tage-Ereignis“ ersetzt werden. Traditionelle Vermittlungsaufgaben wie z. B. die Inszenierungspraxis und kuratorische Arbeiten werden als „Aktionen“ an die teilnehmenden Künstler abgegeben. Mit Kategorien wie „Idee“ und „Prozess“ soll die d5 den immer mehr aufsplitternden Kunstbegriff strukturieren. Handlungsbezogene Installationen und publikumsaktivierende Ereigniszonen herrschen vor. Doch vor das Ereignis hat die Theorie eine Art Gebrauchsanweisung gesetzt: Um dem Publikum den ungewohnten Ansatz der d5 nahezubringen, empfiehlt die Leitung, am „Audiovisuellen Vorwort“ von Brock teilzuhaben. Unter dem Titel „Ein neuer Bilderkrieg – Wirklichkeitsanspruch an die Bilderwelt heute“ erteilt Brock vier Mal am Tag in 80 Minuten und mithilfe von 2000 Dias Nachhilfestunden zum gewandelten Kunstbegriff der 1970er-Jahre und zum Ausstellungsverständnis der documenta-Macher. Dass Kunstrezeption Arbeit bedeutet, die systematisierende, rationale Absicht des Sammelns und Ordnen von Informationen und die offene Struktur der Ausstellung, zeigt sich in dem sieben Kilo schweren, ergänzbaren Ringordner mit Texten aus der Besucherschule und jeder Menge Kunsttheorie, der anstelle des traditionellen mehrbändigen Kataloges als Begleitpublikation erscheint.

documenta 6, 1977

Mit dem „Medienkonzept“ antwortet Manfred Schneckenburger auf Szeemanns „Befragung der Realität“. Indem die d6 der Frage nach dem Standort der Kunst in der Mediengesellschaft nachzugehen sucht, expandiert sie in den Außenraum wie auch in neue mediale Bereiche. Als „Medien-documenta“ weist sie den elektronischen Bildmedien zwar einen besonderen Stellenwert zu, knüpft aber mit „Übersicht zu Formen und Funktion der Handzeichnung“, „Geschichte der Fotografie“ und „Utopisches Design“ an Bodes erste documenta an. Die d6 verhandelt Kunst als „Prüffeld der Freiheit“, denn wie keine documenta zuvor wird sie von Skandalen geschüttelt: Lüpertz und Baselitz ziehen ihre Bilder zurück, um gegen die erstmalige Beteiligung von DDR-Kollegen zu demonstrieren. Mitarbeiter der Arbeitsgruppe erklären am Eröffnungstag ihren Rücktritt. Die Eröffnung verläuft mediengerecht, als satellitenübertragenes Live-Event aus Kassel. Während der weltweit übertragenen Performance in der Orangerie zelebrieren Nam June Paik und Charlotte Moorman ein musikalisches Fluxusritual, der Video-Analytiker Douglas Davis spielt mit der Diskrepanz von medialer Nähe und Ferne, Joseph Beuys nutzt das Medium, um in einer Ansprache an das Live-Publikum seinen Kunstbegriff zu erläutern (Kimpel 2002, S. 86 f.). Besucher können die Künstlerbücher von über 50 Künstlern einsehen und Karl Oskar Blase sammelt in seiner „Videodokumentation und -analyse“ Interviews mit Künstlern, Vermittlern und Besuchern, die – wie einige künstlerische Videoarbeiten – im Fernsehen übertragen werden. Mit Großinstallationen verändert und definiert die d6 das Erscheinungsbild Kassels langfristig. Neben den drei Katalogen zu Malerei, Plastik, Environment, Performance (Bd. 1), Fotografie, Film, Video (Bd. 2) und Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher (Bd. 3) dienen Brocks Besucherschule, Beuys „Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“ (F.I.U.), die während der d6 in Kassel einen Dauerbetrieb mit Lesungen, Vorträgen und Diskussionen einrichtet, als zusätzliche Vermittlungsangebote. Ein von Horst Wackerbarth herausgegebener Materialienband „Kunst und Medien“ (1977) bietet mit zahlreichen Künstlerstatements und Interviews Fundierung abseits fremder Exegesen. Darin kommen in einem Kapitel „Alternativen“ zu Wort, die „eine documenta aufgrund ihrer strukturellen Bedingungen nicht repräsentieren kann“ (S. 253). Das stellt sanft den Kanonisierungsanspruch der documenta infrage.

documenta 7, 1982

Ende der 1970er-Jahre hat sich die Kunstszene in Europa und Nordamerika verändert. Eine neue Generation von Malern, die „Neuen Wilden“ oder „Neoexpressionisten“, berufen sich auf Vorbilder der Expressionisten. Das Expertenteam der d7 reagiert mit der Entscheidung für den Niederländer Rudi Fuchs und spricht sich somit dezidiert gegen eine thematische Ausstellung und für subjektive Setzungen aus (Schwarze 2007, S. 114). Fuchs erarbeitet mit einer konservativen Kunstanschauung ein Kontrastprogramm zu den kuratorischen Abenteuern von Szeemann und Schneckenburger. Die d7 verzichtet auf alle Expansionen in den sozialen Stadtraum und auch kommerziell genutzte Medien werden verweigert. Auf die Tendenz zur Musealisierung aller kulturellen Sektoren antwortet die d7 mit Remusealisierung der Ausstellung: Der Gegenwartskunst soll mit „Würde“ und „Respekt“ (Fuchs) begegnet werden können. Gedämpftes Tageslicht und goldene Farbtöne stimmen den Besucher im Fridericianum andächtig. Fuchs als „Kostbarmacher“ (Szeemann) von Kunst? Sicher möchte er die Kunst von den verschiedenen politischen und ökologischen „Zwängen und gesellschaftlichen Verdrehungen“ (Fuchs) befreien. Im Schutzraum des Museums soll sie wirken. In den Katalogen finden sich lediglich „Visuelle Biografien der Künstler“ (Bd. 1) und „Aktuelle Arbeiten der Künstler“ (Bd. 2). Statt theoretischer Textbeiträge kommen Hölderlin und Goethe zu Ehren. Spektakulär ist die über die ganze Stadt verteilte Aktion von Joseph Beuys, der mit „7 000 Eichen – Stadtverwaltung satt Stadtverwaltung“ Aufsehen erregt. Zu einem Wahrzeichen avanciert die Spitzhacke von Claes Oldenburg, die am Fuldaufer verbleibt. Dem Spektakulären treten pointiert konzeptuelle Werke wie etwa von Hans Haacke oder von Art & Language, von Joseph Kosuth oder Sherrie Levine an die Seite – Momente, die nicht

nur würdevolle Anschauung fordern, sondern auch theoretische Fundierung evozierten.

Da didaktische Absichten fernliegen, verzichtet Fuchs auf eine Systematisierung nach Themen oder Kategorien. Als Hilfestellung arrangiert er „Dialoge“, bei denen Werke in immer neue Zweier-Kombinationen wechselnder Zwangsgemeinschaften gebracht werden. Es steht also weniger der Dialog zwischen Werk und Betrachter im Vordergrund, als vielmehr die Wechselwirkung der Werke untereinander. Im Sinne der Postmoderne sind es dann VIELE FARBIGE DINGE NEBENEINANDER ANGEORDET/BILDEN EINE REIHE VIELER FARBIGEN DINGE (Lawrence Weiner – Spruchband über dem Fridericianum).

Brock muss seine Besucherschule einstellen, führt sie aber außerhalb der offiziellen documenta unter dem Titel „Die Hässlichkeit des Schönen“ durch. Brock übt Kritik und erläutert das „touristische Schlendern oder das hingebungsvolle Pilgern oder kennerische Kalkulieren“ (Brock) als alternative Haltungen zur Kunst und ihrer Präsentation.

Die d7 kann in der Rückschau als die letzte Ausstellung bezeichnet werden, die ihre kuratorische Setzung an die Besucher ablieferte. Doch mit der Erfahrung aus anderen Großausstellungen zur zeitgenössischen Kunst in dieser Zeit verlangt das Besucherpublikum Vermittlung. Aus der Not fehlender Hilfen zur Vermittlung heraus werden erstmals zusätzliche „hilf“-Materialien des hessischen Institutes für Lehrer-Fortbildung veröffentlicht: „Materialien zur documenta 7: Nicht nur für Schüler & Lehrer“ (Kirschenmann/ Stehr 1982). Unter dem Titel „documenta. Idee und Institution“ legt Manfred Schneckenburger eine Gesamtschau zu den ersten sieben documenta Ausstellungen vor, die neben den Fakten durch viele Quellen ein fassettenreiches Bild zeichnet.

documenta 8, 1987

Für die d8 fällt die Wahl zum zweiten Mal auf Manfred Schneckenburger. Er geht davon aus, dass die Kunst der 1980er-Jahre in ihren historischen und sozialen Dimensionen eine Erweiterung erfahren hat, die nicht mehr als Utopie, sondern nur in der Überschneidung von „Autonomie und Anwendung“ (Schneckenburger) vermittelt werden kann. Vielleicht hat er auch, im Gegensatz zu 1977, auf ein Theoriekonzept verzichtet (Schwarze 2007, S. 128)? Der Verlust eines positiven Utopiebegriffes in der Gegenwartskunst zeigt sich in Themensträngen wie „Gewalt und Krieg“, die in Einzelarbeiten und Installationen auftauchen. Mit Klang- und Videoräumen findet die Öffnung der d8 weniger inhaltlich als vor allem durch zahlreiche Außenskulpturen im städtischen Raum statt. Schneckenburger begründet seine Entscheidung postmodern: Er sieht die Zeit der großen ästhetischen Konstrukte und sinnstiftender Theoriezusammenhänge für die Kunst wie für ihre Vermittlung als beendet an. „Es herrschen keine neuen Strategien, sondern neue Kombinationen vor“ (Schneckenburger). Die Kunst zwischen „Autonomie und Anwendung“ zeigt sich im Installationsprinzip der d8 und ihren Erlebnisräumen. Kunst kann nicht in Sachgebiete, nach Medien oder in Kategorien geordnet werden, sondern soll sich – ähnlich der d7 – in differenzierenden und polarisierenden Erlebnisräumen selbst vermitteln. Zu den Problemen, die das Team vorfindet, zählt die leidige Raumfrage. Die früher mitgenutzte Neue Galerie steht nicht mehr zur Verfügung. Der drohende Einzug eines Technikmuseums ist für das Fridericianum zwar abgewendet, hat aber einen wenig sensiblen Ausbau mit der Zerstörung des zentralen Treppenhauses zur Folge. Da nun kein Rundgang im Haus möglich ist, weiß sich documenta-Ausstellungsarchitekt Vladimir Nikolic nur zu helfen, indem er einen Weg über den Hof des Gebäudes bahnt. Sein aufwändiges Renovierungsdesign arbeitet mit eingestellten Wandsystemen, die gegen die Außenmauern um drei Grad verschoben sind.

Gleichsam parallel zu Nikolic weicht Richard Serra vom vorgegebenen Bau ab. Als ein Stück freier Kunst bilden seine „Segmente einer Spirale“ aus zweieinhalb Meter hohen Walzstahlplatten in der Rundung des ehemaligen Treppenhauses zunehmend verengte Sackgassen und Olaf Metzel wiederum reagiert mit Eierkartons aus Beton auf die Vorgaben des Staatsbauamtes.

Als Hilfestellung für die Besucher erscheint die erste Ausgabe der Ausstellungszeitschrift „documenta press“, die sowohl im Vorfeld als auch während der 100 Tage über die d8 berichtet. Günter Metken veröffentlicht einen Kurzführer zur d8. Sein „Führer durch die Ausstellung“ gibt klare „Einteilung und Führungslinien“ (Metken 1987, S. 8f.) und erklärt sowohl Zeitgeist als auch Funktion der Ausstellungsräume: „Die unteren Säle rechts dienen sozusagen der Einstimmung in den Zeitgeist und in den Geist dieser Ausstellung, der sich in Raumbildern, Installationen, metaphorisch aufgeladenen Assemblagen äußert. Junge Künstler gehen hier recht locker mit der Überlieferung um, bündeln heterogenes Material und vermitteln sehr sinnhaft, eher Gesamteindrücke als Detailerlebnisse“ (ebd., S. 8). Metkens deutschsprachiger Kurzführer beginnt im Fridericianum (Erdgeschoss rechts) und begleitet den Besucher auf etwa 100 Seiten mit detaillierten Übersichtsplänen, Abbildungen zu den Werken und kurzen erzählerischen Texten zu den Künstlern. Ein Namensregister, etwas Werbung sowie eine einzige Seite für „Ihre Notizen“ sind auch vorhanden. In einer Auflage von 120 000 verkauften Exemplaren gehört er ebenso zum Konzept der d8 wie der von Michael Grauer eingerichtete „Führungsdienst“, dessen Team neben 3 500 Führungen auch ein breites Veranstaltungsprogramm zur d8 organisiert. Mit „Rote Fäden zu Künstlern, Werken und Betrachtern“ (Kirschenmann/ Stehr 1987) erscheinen Orientierungshilfen nicht nur für die schulische Vermittlung. Mit der d8 hat die Vermittlung neue Qualitäten erlangt und die entsprechenden Zahlen sind deutlicher Beleg der Nachfrage.

DOCUMENTA IX, 1992

Jan Hoet, der mit „Chambres d'Amis“ – Einzelpositionen in Genter Privatwohnungen – Aufsehen erregt hatte, verwandelt die DOCUMENTA IX in ein gewaltiges Medien- und Sponsorenspektakel. Hoet versucht erst gar nicht, die aktuelle Kunstszene zu systematisieren, sondern spiegelt ihre unübersichtlich chaotischen Erscheinungen wider. Mit dem Band „Jan Hoet. Auf dem Weg zur DOCUMENTA IX“ (1991) wird erstmals vorab ein Konzept über ein mehrfaches Porträt des Kurators umrissen. Begleitet wird die Vorbereitung der Ausstellung von einem mächtigen Entertainment-Programm: „Marathongespräche“ – angereichert mit Tausenden von Kunstdias – sollen die Unübersichtlichkeit der Kunstszene verdeutlichen. Systematischem Vorgehen oder „objektiver Bilanzierung“ setzt er „subjektive Erfahrungen“ und eine in das „Virtuelle abgleitenden Realität“ entgegen. Mit dem Doppelschwan in Schwarz und Weiß ist ein Logo gefunden, das die d9 begleitet.

Die Beobachtung, dass viele Werke die Themen Mensch, Körper und Körperlichkeit umkreisen, regt Hoet dazu an, die d9 unter das Thema „Vom Körper zum Körper zu den Körpern“ zu stellen. Jedoch ist das Motto ein nachträgliches Konstrukt und kein vorab durchdachtes Konzept (Kimpel 2002, S. 115).

Räumlich übernimmt die d9 als „documenta der Orte“ (Hoet) das gesamte Areal rund um das Museum Fridericianum, so das Ottoneum oder die Neue Galerie und bespielt auch temporär aufgestellte Container in den Karlsruhen.

Der Raumhunger wird mit „displacement“, den sichtbaren Verschiebungen gerade in der Form der Skulptur, begründet oder zum „lebendigen topografischen Beziehungsgeflecht“ erkoren. Als Gegenstrategie zur Ausbreitung arbeitet Hoet mit „Barrieren“, die an zentralen Wegstellen den Besuchern das schnelle Gehen oder Vorbeihuschen schwer machen und regelrechte Staus verursachen: So blockiert ein riesiger Kubus nahezu den kompletten Eingangsbereich im Fridericianum.

Statt Unterweisung soll die Unterhaltung und das „positive Chaos“ die „Kreativität“ des Besuchers anregen. Merchandisingprodukte wie T-Shirts und Regenschirme mit dem Doppelschwan können gekauft werden. Kunstbotschaften werden sogar auf Zigarettenschachteln vermittelt: „Kunst bietet keine klaren Antworten. Nur Fragen“ (Hoet).

Das kulturelle Überangebot an Begleitveranstaltungen wie z. B. „Van Gogh-TV“ fordert den Betrachter zur „Selbstorientierung in der verwirrenden Welt der Kunst auf“ (ebd., S. 118). Der umfangreiche, nun auch zweisprachige Kurzführer erscheint dagegen sehr übersichtlich. Nach einzelnen Ausstellungsorten gegliedert und mit farblich abgehobenen Übersichtsplänen ist er geradezu vorbildlich als Orientierungsplan für das Gelände erarbeitet worden. Doch dass auf die Erlebnisschau ohne begründete Ordnung fünf Jahre später ein Gegenprogramm folgt, ist nicht verwunderlich.

documenta X, 1997

Als erste Leiterin einer documenta entwirft die Französin Catherine David ohne große Worte – um ein „Arbeiten ohne Medien- druck“ (David) zu sichern – ein intellektuelles Gegenkonzept unter dem Motto „Blick zurück nach vorn“. Rückblick und Vorschau folgen einem logischen Aufbau. David arbeitet mit „Parcours“, die vom ehemaligen Kasseler Bahnhof bis zur neu erbauten, als Ort der Kunst jedoch wenig geeigneten documenta-Halle die Bezüge zwischen der documenta-Geschichte, der Kasseler Architektur und den jüngsten Kunstentwicklungen thematisieren. „Parcours“ legt dem Publikum die Einhaltung einer vorgeschriebenen Reihenfolge nahe, weist auf zu investierende Anstrengungen hin und lässt deutlich werden, dass sich die künstlerische Leiterin die traditionelle Rezeptionshaltung des gefälligen Flanierens verbitet. Die d10 ist kein Spaziergang mehr. Zeitgemäß vermeidet David den Begriff der „Ausstellung“, da ihre Vermittlungsabsichten Kunst als gesellschaftliche Grundfragen der Gegenwart verhandeln möchten. Sie spricht von einer „manifestation culturelle“. Der Zusammenhang von Ästhetik und Politik steht im Vordergrund ihres Konzeptes. Zentraler Leitbegriff ist die „Retroperspektive“, um eine rückwärtsgewandte Fokussierung mit dem Ausblick auf das 21. Jahrhundert zu verbinden. David definiert die Funktion der Kunst klar: Sie ist das Sensorium der Zeit, mit dem die sozialen, politischen und kulturellen Verwebungen einer zunehmend globalisierten Welt analysiert werden. Davids documenta ist kein „kreatives Chaos“, sondern ein Arbeitsplatz, ein Archiv, ein Seminar, auf jeden Fall ein Lernort, der vom Besucher einen hohen Zeitaufwand und die „Bereitschaft zum Einlassen auf den Lernstoff fordert“ (Kimpel 2002, S. 133). Der traditionelle Katalog wird zum „Buch zur documenta“. David arbeitet sparsam und didaktisch. Dort wo Bilder wichtig sind – wie im Fall von Gerhard Richter – zeigt sie nicht fertige Werke, sondern legt deren Vor-Bilder aus: Als Atlas oder als Archiv der Erinnerung und Inspirationen zeigt Richter seine Quellen, aus denen er schöpfen kann. Auch nutzt David das Internet als Plattform und lässt Künstler die Zukunft der documenta als virtuelles Phänomen durchspielen. Im Diskussionsforum „100 Tage – 100 Gäste“ kann der Besucher Experten aus verschiedenen Disziplinen zu der veränderten künstlerischen Praxis und zu Fragen zum Zeitgeist lauschen (Videos unter: <http://documentaarchiv-mediencenter.stadt-kassel.de/>).

Der „short guide“ erscheint wieder zweisprachig, wobei die Texte erst in englischer Sprache gedruckt sind. Die Erwartungshaltungen des Publikums werden zu einem Großteil enttäuscht: Der „Wunsch nach Sinnlichkeit“ steht dem kopflastigen „Lehrstück“ gegenüber, selbst dann noch, als die d10 als ein sinnliches Erlebnis zu erleben war (Schwarze 2007, S. 160). Bei der letzten documenta des Jahrtausends geht es auch um Reduktion und Konzentration: Statt Hunderten von Künstlern und Tausenden von Werke, lädt David 120 Künstler ein und zeigt 700 Werke.

Documenta 11, 2002

Wenige Monate nach Ende der d 10 ernannt die Findungskommission den in Nigeria geborenen und u. a. in den USA tätigen Okwui Enwezor zum künstlerischen Leiter der d 11. Bereits 2001 beginnt Enwezor mit einer kritischen Befragung der weltweiten Rahmenbedingungen für die Produktion, Vermittlung und Rezeption von Kunst, für die er auf vier weltweiten „Plattformen“ Diskussionsrunden einberufen lässt. Plattform 1: „Demokratie als unvollendeter Prozess“ findet an der Wiener Akademie der Bildenden Künste und im Haus der Kulturen der Welt in Berlin statt. Plattform 2: „Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung“ wird in Neu-Delhis India Habitat Centre diskutiert. Plattform 3: „Créolité und Kreolisierung“ findet im Januar 2002 auf St. Lucia statt und Plattform 4: „Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos“ wird in Lagos durchgeführt.

Die d 11 ist ein globales Unternehmen, das die Fragen der Globalisierung, der Migration und des Urbanismus stringent auf die Ausstellung zuführt. Erst am Ende der Reise entsteht als fünfte Plattform die Ausstellung in Kassel. Als Kontext der zeitgenössischen Kunst gilt nicht mehr die konkrete lokale Dimension, sondern das weltweite Gewebe sozialpolitischer Bedingungen von Kunst. Die Orte der Kunst als Wissensproduktion rücken von den Zentren in die Peripherien. Diese Entortung der d 11 wird von der Presse mit Skepsis aber auch Zuversicht kommentiert. Neben der Begeisterung über die zeitgemäße Expansion steht die Befürchtung einer Entwertung des traditionellen Standortes Kassel.

Mit der documenta geht dann Enwezor aber auch in die Stadt: Eine alte Bierbrauerei, in die „weiße Zellen“ eingebaut werden, wird zum wichtigen Standort und Thomas Hirschhorn lässt sein „Bataille-Monument“ im Arbeiterquartier entstehen, Bewohner von dort sind angestellte Helfer von Hirschhorn.

Neben den traditionellen Katalogen gibt es Dokumentationen zu den einzelnen Plattformen im Vorfeld. Der Führungsdienst wird von der d 11 an das Berliner Ausstellungsbüro „x:hibit“ übergeben. 120 Kunsthistoriker, Politikwissenschaftler oder Soziologen werden ausgewählt und geschult. „Die Documenta-Leitung fürchtet offenbar, man könne die Schau durch Fremdführer missverstehen. Wie wenig traut sie der Wirkung ihrer Kunstwerke zu, wenn man sich fünf Wochen lang ausbilden muss, um sie erklären zu können?“ (Leitschuh 2002, S. 8)

Mit der d 11 war das Ausstellungsformat von der selektiven Dokumentation und Präsentation und den dazu entwickelten Vermittlungsformaten wie Textbeiträgen, Führungen und pädagogische Materialien, nun endgültig zu einem Ort der Wissensproduktion geworden. Die d 11 sah sich als fünfte Plattform mit Themen wie Wahrheitsfindung, alternative Perspektiven für die soziale Umwelt, das Aufspüren und Zeigen der politischen Realitäten in einer postkolonialen Welt und die Frage der kulturellen Identität. Mit der Teilhabe der Besucher an der Wissensproduktion war ein Paradigmenwechsel vom Zeigen zum aktiven Wissen aus diskursiver Rezeption abgeschlossen, hinter den künftigen documenta-Ausgaben nicht mehr zurück konnten.

documenta 12, 2007

Überraschend wird der eher unbekanntere Roger M. Buergel Leiter der d 12. Statt über Künstlerlisten und Kunstpolitik spricht Buergel in Interviews über Schönheit, Selbstsorge und Bildung. Mit seiner Partnerin Ruth Noack setzt er die d 12 unter Leitgedanken mit philosophischem Anspruch: Ist die Moderne unsere Antike? Was ist das bloße Leben? Was tun? Früh können mithilfe des „Zeitschriftenprojekts“ – einem Verbund aus mehr als 80 Zeitschriften, Magazinen und Online-Medien – diese Leitfragen weltweit diskutiert werden (Schwarze 2007, S. 190). Buergel rückt die Kunstvermittlung ins Zentrum. Neben Audioguides erscheinen die Documenta Magazines. In den „Lunch Lectures“ werden Ergebnisse aus Wissenstransfer, Bildungs- und Vermittlungsarbeit zusammengetragen und gemeinsam mit dem Publikum diskutiert. Die Gespräche werden als Podcast angeboten. Doch das provoziert auch die Kritik, Buergel würde dem Publikum sein Konzept in den Kopf diktieren. „Education“ wird zum Schlagwort der d 12. „Ästhetische Bildung beginnt dabei weniger mit faktischem Wissen als mit dem Einbringen der eigenen intellektuellen und emotionalen Ressourcen“, so der Leiter der Vermittlung Ulrich Schötter. Gemeinsam mit Carmen Mörsch erarbeitet er Vermittlungskonzepte als „Begleitforschung“. Mit „aushecken“ wird erstmals ein Kinder- und Jugendprogramm von den documenta-Machern selbst angeboten. Auch führen Schülerinnen und Schüler aus Kassel mit selbst gewählten Schwerpunkten Erwachsene durch die d 12 (mehr Informationen unter: <http://archiv.documenta12.de/fuehrungen0.html>).

In dem Publikationsprojekt „magazines“ werden Fragen zu Motiven und Themen der d 12 diskutiert, die in mehr als 300 Aufsätzen, Interviews und Bildessays festgehalten sind. Entstanden ist ein vielschichtiger „Kommunikationsprozess, der jede Menge Staub und Dinge zum Vorschein kommen lässt, die wir für die Ausstellung brauchen können. Themenstellungen oder Dringlichkeiten, die im Verborgenen schlummerten und mit denen wir nicht gerechnet hätten“, wie Buergel formuliert. Das Material, das die drei Magazine „Modernity?“, „Life!“ und „Education!“ im Vorfeld der Ausstellung herausgibt, sollen den Besuchern „zur Navigation und Nachbereitung“ dienen. Auch werden drei gesonderte Audio-Guides zu den Themen bereitgestellt. Externe Kunstvermittler und Gruppengespräche sind unerwünscht – und werden punktuell mit Gerichtsbeschluss verboten.

Literatur

- Fahrenholz, Alexander/Hartmann, Markus (Hg.): Jan Hoet auf dem Weg zur DOCUMENTA IX. Ostfildern 1991.
- Kimpel, Harald: Warum gerade Kassel? Zur Etablierung des documenta-Mythos. In: Kunstforum 49/1982, S. 23–32.
- Kimpel, Harald: documenta. Mythos und Wirklichkeit. Köln 1996.
- Kimpel, Harald: documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltausstellung in Stichwörtern. Köln 2002.
- Metken, Günter: documenta 8. Führer durch die Ausstellung. Kassel 1987.
- Schwarze, Dirk: Meilensteine: Die documenta 1 bis 12. Kunstwerke und Künstler. Berlin 2007.
- Kirschenmann, Johannes/Stehr, Werner (Hg.): Materialien zur documenta 7. Nicht nur für Lehrer & Schüler. Fulda 1982.
- Kirschenmann, Johannes/Stehr, Werner (Hg.): Materialien zur documenta 8. Kassel 1987.
- Leitschuh, Markus: Maulkorb. In: art. Das Kunstmagazin. Ausgabe 10/2002.
- Schneckenburger, Manfred: documenta. Idee und Institution. München 1983.
- Wackerbarth, Horst (Hg.): Kunst und Medien. Kassel 1977.
- Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: Documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen der Kunst der Avantgarde 1945–1960. Frankfurt/M./Wien 1994.