

Carita Bularczyk
Barnerstrasse 26, 22765 Hamburg

Zwischenprüfungsrelevante Hausarbeit
Lehramt Grund- und Mittelstufe
Studienfächer: Kunst & Physik,
2. Fachsemester
Matrikelnummer: 5914055

31.03.2008

Thema:
„Man startet als Idiot.“¹
oder
Die documenta als Bildungsinstitution

**In Ergänzung zum Referat „Geschichte der documenta / Der Ursprung“,
an der Universität Hamburg im Proseminar
„Wer mit jungen Pferden pflügt, macht krumme Furchen.
Über Verschiebung, Re-Aktualisierung und Konstruktion von Form
im pädagogischen Handlungskontext
am Beispiel der documenta 12“ (65.246)
Dozent: Ulrich Schötter**

¹ Zitat von Roger M. Buergel aus der Pressekonferenz, <http://www.documenta12blog.de/?p=54>
Alle Inhalte angegebener Links sind zuletzt eingesehen am 30.03.2008.

Inhalt:

| | |
|--|---------|
| 1. Einleitung | S. I |
| 2. Der Bildungsbegriff | S. III |
| 3. Der Bildungsbegriff der documenta 12 | S. IV |
| 4. Wie werden diese Ideen von Bildung in die Konzeption der documenta 12 eingebracht? | S. VII |
| 5. Roger M. Buergels Perspektive auf die documenta 1, anhand des Textes „Der Ursprung“ | S. IX |
| 6. Walter Grasskamps Perspektive auf die documenta 1, anhand des Buches „Die unbewältigte Moderne – Kunst und Öffentlichkeit“ | S. XII |
| 7. Was die Kritik Walter Grasskamps an der Konzeption der documenta 1 mit der documenta 12 zu tun hat | S. XVI |
| 8. Was hat dies mit Schule und meinem Unterricht zu tun? | S. XVII |

1. Einleitung

Aufbauend auf meinem Referat „Geschichte der documenta / Der Ursprung“ im Proseminar habe ich diese Hausarbeit entwickelt. Bereits der Titel „Die documenta als Bildungsinsitution“ weist auf meinen Schwerpunkt, in dessen Rahmen ich zunächst den Bildungsbegriff erörtere, um sehen zu können, wo er sich im Konzept der documenta 12 wieder findet.

In der Betrachtung des Zusammenhangs zwischen documenta 12 und documenta 1 anhand des Textes „Der Ursprung“² von Roger M. Buergel, untersuche ich, wie sich auch dort das Verständnis von der documenta als Bildungsinstitution niederschlägt. Über der Kritik an der documenta 1 anhand der Perspektive von Walter Grasskamp, verbinden sich zuletzt Fragen an die Konzeption der documenta 12.

Im abschließenden Teil dieser Hausarbeit beschäftige ich mich mit der Frage, was diese Ergebnisse im Schulkontext bedeuten.

² „Der Ursprung“ von Roger M. Buergel steht einleitend im documenta Magazine N°1,

2. Der Bildungsbegriff

Betrachte ich die documenta als Bildungsinstitution, ist es wichtig, erst einmal den Bildungsbegriff zu klären.

Nach Daniel Goeudevert, Henning Kössler, Wilhelm von Humboldt und Hartmut von Hentig ist Bildung³:

„(...) ein aktiver, komplexer und nie abgeschlossener Prozess, in dessen glücklichem Verlauf eine selbstständige und selbsttätige, problemlösungsfähige und lebensstüchtige Persönlichkeit entstehen kann.“ Bildung kann daher nicht auf Wissen reduziert werden: Wissen ist nicht das Ziel der Bildung, aber sehr wohl ein Hilfsmittel. Darüber hinaus setzt Bildung Urteilsvermögen, Reflexion und kritische Distanz gegenüber dem Informationsangebot voraus. (Daniel Goeudevert)

„Bildung ist der Erwerb eines Systems moralisch erwünschter Einstellungen durch die Vermittlung und Aneignung von Wissen derart, dass Menschen im Bezugssystem ihrer geschichtlich-gesellschaftlichen Welt wählend, wertend und stellungnehmend ihren Standort definieren, Persönlichkeitsprofil bekommen und Lebens- und Handlungsorientierung gewinnen. Man kann stattdessen auch sagen, Bildung bewirke Identität ...“ (Henning Kössler)

Es haftet „dem Wort Bildung das Moment der Selbständigkeit, also des Sich-Bildens der Persönlichkeit“ an. (Hartmut von Hentig)

Bildung ist „die Anregung aller Kräfte des Menschen, damit diese sich über die Aneignung der Welt entfalten und zu einer sich selbst bestimmenden Individualität und Persönlichkeit führen“. (Wilhelm von Humboldt)

Meiner Ansicht nach ist Bildung Prozess, ein menschlicher Lernprozess. Der Mensch macht sich Bilder, von sich und seiner Umwelt. Er soll lernen, sein Potenzial auszuschöpfen, seine Fähigkeiten zu nutzen, um sich selbstbewusst, d.h. auch selbstreflexiv, in der Gesellschaft bewegen zu können, dort zu bestehen, seinen Teil beitragen zu können und zu versuchen, sie gegebenenfalls zu verändern, wo es ihm notwendig erscheint.

Bildung geht meistens mit Wissensausweitung/-vertiefung einher, was nicht Selbstzweck sein sollte, sondern Hilfsmittel für oben genannte Ansprüche.

³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Bildung>

3. Der Bildungsbegriff der documenta 12

Anhand der Pressekonferenz⁴, die am 21.11.2006 stattfand, auf der die Bildung im Mittelpunkt der Ausführungen stand, wurde deutlich, wie der Bildungsbegriff der „Macher“ der documenta 12 aussieht und wie er konkret in die Umsetzung der documenta 12 einfließen sollte.

Roger M. Buergel (Künstlerischer Leiter), Ulrich Schötter (Leiter der Vermittlung) und Carmen Mörsch (Begleitforschung/Beratung) nehmen dazu Stellung.

Was ist Bildung – Die Idee der Eigentümlichkeit des Menschen

In der Klärung des Bildungsbegriffs greift Roger M. Buergel auf eine Formulierung Schleiermachers zurück, der Bildung definiert habe „als die Herausbildung der Eigentümlichkeit eines Menschen.“ Selbsttätigkeit und Selbstbestimmung des Menschen sind dabei für Schleiermacher oberstes Ziel, es geht um die Herausbildung des in uns liegenden Individuellen⁵.

Was ist Bildung – Die Idee der Bildung als ästhetische Erfahrung, die Aktivität anstößt

Roger M. Buergel betrachtet Bildung als ästhetische Erfahrung, die man macht, „wenn man sich mit Kunst auseinandersetzt, also mit Dingen, die, wenn sie Qualität haben, Verstehensirritationen provozieren müssen“, in solchen Situationen könne man nicht anders, „als an sich selbst zu arbeiten zu beginnen.“ Roger M. Buergel beschreibt dieses als ein „Aktivierungsmoment“: „(...) das betrifft dieses Aktivierungsmoment, was wir unter Bildung verstehen. Wir verstehen unter Bildung tatsächlich nicht, dass man sich mit Informationen zuballert, sondern wir verstehen darunter, dass man begreift, dass jedes Individuum das sich in das Feld, in das Kraftfeld der Kunst, begibt und selber an seinen eigenen

⁴ <http://www.documenta12blog.de/?p=54>

⁵ <http://homepages.compuserve.de/mpranke2000/hausarbeiten/schleiermacher/anthro.html>

Problematisch ist hier, dass Schleiermachers Begriff von Bildung und Erziehung sehr umfangreich ist. Buergel sagt auf der Pressekonferenz beispielsweise folgenden Satz, als es um „Optionen“ von Kunstvermittlung geht, also um Schilder, Kataloge, Erklärungen und Tour-Guide: „aber so schön diese Optionen sind und so wenig wir uns von ihnen im weiteren distanzieren wollen, bringen sie uns doch über diese letzte entscheidende Schwelle nicht, über die müssen wir selbst gehen, weil wir sie in uns tragen.“ Dies ist schwer verständlich, wenn man nicht mit Schleiermachers Schriften vertraut ist.

Wahrnehmungsweisen zu arbeiten beginnt, dass jedes Individuum begreift, dass es Teil einer globalen Komposition ist, für die es Verantwortung hat.“

Diese Bildungsidee ist für Roger M. Buergel durchaus politisch⁶:

„Eine politische Ausstellung, wie ich sie verstehe, soll den Besuchern das Gefühl geben, über die Ausstellung Teil der kompositorischen Aktivität des Weltmachens zu sein: also für die Welt in der wir leben, aktiv Verantwortung zu übernehmen. Zu wissen, dass man Gestaltungsspielraum hat und ihn auch in Anspruch zu nehmen.“

Carmen Mörsch beschreibt dieses Aktivierungsmoment, auch der Kunstinstitution selbst, als „Auseinandersetzung mit dem eigenen Umfeld, in einer Suchbewegung nach bereichernden und auch verunsichernden Perspektiven und Praktiken“.

Dieses Verständnis von Bildung schließt bereits die Idee der Selbstbildung mit ein, die für Roger M. Buergel als künstlerischer Leiter wichtig ist: „Wenn man zum künstlerischen Direktor der documenta gemacht wird, dann startet man als Idiot⁷, im ursprünglichen Sinne des Wortes“. Und dann ginge es darum, wie man sich selbst bilde, d.h. man „muss Wege finden, die einem selber entsprechen, die aber gleichzeitig auch für andere, also für Dritte, interessant sind, von denen man ja was erfahren will, (...) man muss auch etwas geben.“

Die Selbstbildung schließt also ein Interesse an Dritten ein, Carmen Mörsch formuliert es als ein Interesse am Wissen der anderen Subjekte: „Eine Kunstvermittlung, die an dem Wissen ihrer Subjekte interessiert ist, anstatt sie als Bedürftige zu entwerfen, veruneindeutigt die statischen Positionierungen von Definitionsmächtigen, Ein- und Ausgeschlossenen, Wissenden und zu bildenden. Bildung und Inklusion ereignen sich dann in mehrere Richtungen, die Position derer die lehren und derer die lernen, derer die schenken und derer die beschenkt werden veruneindeutigen sich.“ Das führt direkt auf den letzten Punkt:

Was ist Bildung – Die Idee der sprachlichen Dimension

Damit so etwas stattfinden kann wie Wissenstransfer, beinhaltet der Bildungsbegriff der documenta 12 auch die sprachliche Dimension. Es gehört nach Ulrich Schötter dazu, seine

⁶ <http://www.hbs-hessen.de/singleview/period/1204714593///browse/3/article/522/hinein-sehen.html>

⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Idiot>

Der Idiot (von grch. ἰδιότης (idiótes) «Privatperson» «Eigentümlichkeit», «Eigenart» [1]; latinisiert idiōta «Laie», «Pfuscher», «Stümper», «unwissender Mensch» [2]) war in der griechischen Antike ein Mensch, der Privates nicht von Öffentlichem trennte (wie Handwerker und Händler) oder aber jemand, dem das Politische untersagt war (wie Frauen und Sklaven). Der politische Raum stand synonym für den Begriff der Öffentlichkeit. Wer private Angelegenheiten nicht im eigenen Haushalt ("oikos") verbarg oder nicht als geeignet für das öffentliche Leben angesehen war (siehe oben), wurde als "idiotes" (Privatperson) bezeichnet.

„ästhetischen Erfahrungen (...) versprachlichen“ zu können, um in einem Gespräch nicht nur zu denken, sondern auch zu sprechen und zu reflektieren, sich also auseinandersetzen zu können mit seiner eigenen Person und seinem Umfeld. Die Versprachlichung gibt einer Ausstellung wie der documenta 12 erst die Form.

Diese Ideen des Bildungsbegriffs finden sich in den drei Leitmotiven⁸ zur documenta 12 wieder, insbesondere in dem dritten Leitmotiv „Was tun?“:

„KünstlerInnen bilden sich selbst, indem sie Formen und Inhalte durcharbeiten; das Publikum bildet sich, indem es Dinge ästhetisch erfährt. Wie man der jeweils singulären Erscheinung dieser Dinge gerecht wird, ohne sie in Schubladen zu stecken, ist eine der großen Herausforderungen, denen sich eine Ausstellung wie die documenta zu stellen hat. Aber es geht noch um mehr. In der Kunst und ihrer Vermittlung spiegelt sich der globale Prozess kultureller Übersetzung, der wiederum die Chance einer allumfassenden öffentlichen Debatte bietet. Ein Publikum zu bilden bedeutet, nicht nur Lernprozesse anzustoßen, sondern für eine Öffentlichkeit tatsächlich zu sorgen. Heute erscheint ästhetische Bildung als die einzig tragfähige Alternative zu Didaktik und Akademismus auf der einen und Warenfetischismus auf der anderen Seite.“

⁸ <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=0>

4. Wie werden diese Ideen von Bildung in die Konzeption der documenta 12 eingebracht?

Die Frage nach der Selbstbildung hat Roger M. Buergel mit seinem Team angewandt durch die Bildung zweier Formate: „Wir haben, um uns selbst zu bilden, in erster Linie zwei Formate herausgebildet: Das eine Format (...) ist das Netzwerk der Magazine, (...) wo wir Künstlerinnen und Künstler in den verschiedenen Regionen gefragt haben: ‚Was ist für euch relevant?‘, ‚Was lest ihr?‘ und dann haben wir angefangen, im Zuge dieser Sammlung, unserer Recherche, unsere drei Leitthemen (...) zu diskutieren.“ Das zweite Format war der Beirat. Sinn war es, „translokale Beziehungen nah zu verfolgen und auszustellen“, was funktioniert, „wenn es eine sinnvolle Verknüpfung gibt“, wenn man „Schicksale (...) verlinkt“, wenn als das Publikum merkt, dass es „Teil einer globalen Erzählung ist“, indem es sieht, dass es um Prozesse geht, „in die wir selber gestaltend eingreifen müssen“.

Da kommt Roger M. Buergels Aktivierungsmoment ins Spiel, welches er bei dem documenta12-Publikum sehen möchte: „wenn es der Ausstellung gelingt, ihr Publikum in dieser Weise, sinnlich zu affizieren, also anzumachen, dass man diese Form von Euphorie spürt, dass man selber Teil des Ganzen ist, dann hat die Ausstellung ihr Ziel erreicht.“

Der Besucher macht durch die Kunst, durch die ästhetische Erfahrung, also gleichwohl eine „Erfahrung eines Lebenszusammenhangs“, den Raum dafür gibt die „Ausstellung als ein Medium“: „Wir begreifen die Ausstellung als ein Medium. Damit bewegen wir uns weg von der Repräsentation der ‚besten KünstlerInnen der Welt‘ hin zur Produktion eines Erfahrungsraums, in dem es möglich wird, die Begriffe ‚Kunstwerk‘ und ‚Publikum‘ aneinander zu schärfen. Was ist zeitgenössische Kunst, was ist ein zeitgenössisches Publikum, was ist die Gegenwart? Die Erfahrung von Kunst ist stets die Erfahrung eines Lebenszusammenhangs. Wollen wir dieses Verhältnis neu bestimmen, so brauchen wir ein Mittel, das uns unserem unmittelbaren Lebenszusammenhang entrückt. Die ästhetische Erfahrung, die dort beginnt, wo Bedeutung im herkömmlichen Sinne endet, kann ein solches Mittel sein.“⁹

Diese ästhetischen Erfahrungen müssen versprochen werden damit, nach Ulrich Schötter der „Aspekt von Wissenstransfer und der Vernetzung von Wissensressourcen“ möglich wird.

⁹ <http://www.documenta12.de/ausstellung.html?&L=0>

Die documenta 12 würde sehr stark mit dem Publikum arbeiten, jeder Gang durch die Ausstellung sei „ein Versuch der Ausstellung eine Form zu geben und in dem Moment wo wir auf der Ausstellung vermitteln werden, ist natürlich jede Vermittlung, jede Zusammenarbeit, ein Versuch, eine Form von Interpretation“: Wir haben es also nicht nur mit einer Ästhetik der Werke zu tun, sondern mit einer Ästhetik auch der Ereignisse“. Kunstvermittlung auf der documenta 12 sei also nicht eine reine Dienstleistungsoption, sondern man müsse die documenta 12 als eine Bildungsinstitution begreifen. Mit dem Publikum arbeiten, sich mit ihm auseinanderzusetzen, also Wissenstransfer ernst nehmen, bedeute auch, dem Publikum erstmal zuzuhören um dann die ästhetischen Erfahrungen zu versprachlichen, d.h. die des Publikums, aber auch die der Vermittler, ein Gespräch statt der Weitergabe sedimentierten Wissens solle stattfinden, denken, sprechen, reflektieren.

Wie wichtig die sprachliche Dimension ist, wird auch durch die Durchführung des Projekts „Kunst – Sprache – Öffentlichkeit. Kommunikationsraum documenta 12“¹⁰ an der Uni Kassel deutlich:

„(...) Schon seit Jahren ist“ die documenta „Thema öffentlicher Debatten und bildet einen internationalen Kommunikationsraum. In ihm kommen unterschiedliche Stimmen zu Wort: Organisatoren, Künstler, Journalisten, interessierte Bürger formulieren Meinungen, Überzeugungen und Urteile, die die Wahrnehmung der Ausstellung und das Bild von Gegenwartskunst beeinflussen. Die Vorstellung, Kunst spräche in ihren Werken für sich selbst, geht an der Realität vorbei. Was Kunst ist, wird im öffentlichen Reden darüber – im Diskurs – ausgehandelt. Sprache ist das zentrale Medium des Kommunikationsraums documenta 12. In ihm werden künstlerische Positionen beschrieben, theoretische Ansätze formuliert, Vorschläge gemacht und verworfen.“

Wie im Einzelnen die Ideen und Projekte zur Kunstvermittlung aussahen, werde ich im Rahmen dieser Hausarbeit nicht erörtern, obgleich es sehr spannend wäre. Zu schauen wäre beispielsweise, inwiefern es dem documenta 12-Team tatsächlich gelungen ist, die Ansprüche umzusetzen, um eventuell die Kunstvermittlung der documenta 12 mit anderen Vermittlungskonzepten weiterer Kunstinstitutionen zu vergleichen und weitere Ideen zu dem Thema zu entwickeln.

¹⁰ <http://www.spracheundkunst.de/>

5. Roger M. Buergels Perspektive auf die documenta1, anhand des Textes „Der Ursprung“

In Roger M. Buergels Text „Der Ursprung“ wird schnell klar, dass Roger M. Buergel die documenta 1 vor allem auch als eine Bildungsinstitution sieht.

In Kassel als Stadt, liegt bereits Roger M. Buergels „kompositorische Aktivität des Weltmachens“¹¹ begründet. So erinnert er zunächst an die Rahmenbedingungen der documenta im Jahre 1955: Kassel war zu Zeiten des zweiten Weltkrieges eine Stadt der Rüstungsindustrie, daher wurde sie während der Kämpfe zu 80% zerstört. Vor dem Krieg war Kassel eine wunderschöne Residenz- und Kulturstadt, die nicht nur das erste geschlossene Theatergebäude beherbergte, sondern auch das erste öffentliche Museum auf dem europäischen Kontinent, das Fridericianum ihr Eigen nannte, es war ein Museum der Aufklärung, welches später von Arnold Bode als jener Ausstellungsraum entdeckt wurde, der ideal geeignet war, im Rahmen der Bundesgartenschau unter dem Namen documenta moderne Kunst zu präsentieren.

Nach dem Krieg, 1955, war Kassel ein „Knotenpunkt von tagespolitischen und historischen Kraftlinien.“, in die nun das „Kraftfeld der Kunst“¹² eingebracht wurde, damals „herrschte zweifelsfrei Aufbruchstimmung“.

So war Kassel „mit der Bundesgartenschau bedacht als einer kollektiven Unternehmung, an der sich, so der damalige Bundespräsident Theodor Heuss, ‚ein zerschlagenes oder gefährdetes Gemeinwesen erholt‘.“ Diese Worte korrespondierten mit der Intention der documenta, denn „das Gemeinwesen lernt im Medium ‚Ausstellung‘ überhaupt erst, sich als Gemeinwesen zu betrachten, zu begreifen und zu entwerfen.“. Die documenta war „ein zivilisatorischer Akt“, denn ein Gemeinwesen besteht durch eine „Ethik des Miteinander“.

Roger M. Buergels Bildungsidee des Aktivierungsmoments wird hier grundlegend angesetzt: „dass jedes Individuum begreift, dass es Teil einer globales Komposition ist, für die es Verantwortung hat.“¹³

¹¹ Bezug zu Seite V

¹² Bezug zu Seite IV

¹³ Bezug zu Seite IV

Die documenta war so „geeignet (...) um nach der Epoche des beispiellosen Staatsverbrechens öffentliches Leben aus sich selbst heraus zu begründen“ und gleichzeitig, „die deutsche Nachkriegsöffentlichkeit wieder an die internationale Moderne heranzuführen.“

Arnold Bodes Inszenierung ermöglichte es, dass die Ausstellung als Medium dieser Aufgabe gerecht werden konnte: „Die eigentlich ‚mediale‘ Leistung der Ausstellung lag im Austarieren dieser drei Einsätze, das heißt in der Projektion eines fundamentalen Gleichgewichts oder, besser noch, Gleichklangs zwischen Kunst, Raum und Besucherin.“

Durch diese Inszenierung konnte der Besucher sich mit seiner Person auseinandersetzen, sich im „kompositorischen Tun“ reflektieren: „Diese Umgebung, die die Verhältnisse zwischen Architektur, Kunst und Publikum egalisierte, vermochte genau jene sinnliche Kollaboration anzustoßen, die die Besucherin aus sich selbst herausführt und sie mit einer Realität verknüpft, die sie nicht fassen kann. Einer Realität, in der es keine Grenzen und festen Bezugspunkte, keinen Anfang und kein Ende gibt, in der, um es vereinfacht zu sagen, das Subjekt-Objekt-Verhältnis auf den Prüfstand kommt.“ Hier wird möglich, was Roger M. Buergel eine „Produktion eines Erfahrungsraums“¹⁴ nennt, „indem es möglich wird, die Begriffe ‚Kunstwerk‘ und ‚Publikum‘ aneinander zu schärfen.“ Auf Arnold Bodes Frage „Wo steht die Kunst heute, wo stehen wir heute?“ konnte hier nachgegangen werden.

Zu dieser Frage „Wo steht die Kunst heute (...)?“ gehört die Frage nach den Wurzeln der Moderne. Ich denke dabei an Roger M. Buergels Bildungsbegriff der „Eigentümlichkeit“¹⁵. Im Text „Der Ursprung“ geht es um die Eigentümlichkeit der Moderne, die „Herausbildung des in“ ihr „liegenden Individuellen“.

Um die Wurzeln „auf allen wesentlichen Gebieten sichtbar zu machen“ wollte die documenta, also Arnold Bode und sein Berater Werner Haftmann, „die Formenschicksale (...) ‚dokumentieren‘, welche die Kunst der Moderne in den dramatischen Dekaden zuvor erfahren hatte.“ Dabei war Arnold Bode klar, „dass sich die Formenschicksale der Moderne nicht kontinuierlichen Linien entlang nachzeichnen lassen, und sah dabei der Gefahr einer völligen Beziehungslosigkeit ins Auge.“ Doch diese Erfahrung birgt auch „die Möglichkeit völlig anderer Beziehungsformen“: „(...) der Betrachterin wird die Gabe des voraussetzungslosen Schauens abverlangt. Die Möglichkeit des Nicht-Verstehens, der völligen Beziehungslosigkeit muss aktiv bejaht werden, um das Anders-Verstehen, um andere Beziehungsformen zu ermöglichen.“

¹⁴ Bezug zu Seite VII

¹⁵ Bezug zu Seite IV

Ich sehe hier den Zusammenhang zur „Bildung als ästhetische Erfahrung“, die „Verstehensirritationen“ provoziert, so dass man nicht anders kann, „als an sich selbst zu arbeiten zu beginnen“¹⁶, weil so Roger M. Buergel „von der einzelnen Betrachterin durchaus verlangt wird, die Integrität des eigenen Selbst wenigstens für die Dauer des Ausstellungsbesuchs aufzugeben.“

Roger M. Buergel schließt seinen Text ab mit dem, was seines Erachtens nach auf der documenta 1 vermittelt wurde, ich meine auch auf der documenta 12: „Es sind zwei Dimensionen des Seins. Die Ausstellung oszilliert, hält sich unentschieden zwischen einer physischen, individualisierten Existenzweise und einem Sein in Gestalt eines gestreuten Verbundenseins innerhalb des Universums.“

¹⁶ Bezug zu Seite IV

6. Walter Grasskamps¹⁷ Perspektive auf die documenta 1, anhand des Buches „Die unbewältigte Moderne – Kunst und Öffentlichkeit“

Ich möchte nun eine weitere Perspektive auf die documenta 1 zu Wort kommen lassen. Sie stammt von Walter Grasskamp und geht im Wesentlichen darauf ein, dass die documenta 1 die Quellen der Moderne nur lückenhaft in die Konzeption der Ausstellung mit einbezogen hat und somit auch den Anspruch der documenta 1, die Moderne Kunst, insbesondere nach der Diffamierung ihrer Wurzeln in der Ausstellung „Entartete Kunst“, zu rehabilitieren nicht erfüllt hat.

Die erste documenta war verbunden mit der Hetzausstellung „Entartete Kunst“ von 1937, nach Grasskamp: „Als wollten sie jene Hetzausstellung wie eine bedauerliche Entgleisung revidieren, meldeten sich die Gründerväter der documenta mit Vehemenz und Begeisterung in der internationalen Moderne zurück. Sie versäumten es aber, mit ihrer documenta schlüssig und bündig auf die Fragen zu antworten, welche die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ aufgeworfen hatte.“¹⁸ Denn die Ausstellung „Entartete Kunst“ war nicht ein „blödsinniger (...) Angriff auf die moderne Kunst“, sondern ein „suggestiver und raffinierter Versuch, die moderne Kunst auf der Höhe ihrer Mittel und Probleme zu diskreditieren.“ Eine Attacke, deren Wirkung bei den Besuchern auch nach dem Krieg nicht völlig verschwunden war. Es reiche also nicht, sich vorbehaltlos zu jener Moderne zu bekennen, die m Pranger stand, vielmehr würde es gelten, „mit der Moderne gleichzeitig auch ihre Fragwürdigkeit, Dissonanz und offensive Arroganz zu begründen, welche die Nationalsozialisten so geschickt gegen sie ins Feld zu führen wussten.“ Diese Aufgabe haben die ersten documentas nicht erfüllt.

Außerdem sei die Ausstellung „Entartete Kunst“ nicht das singuläre Ereignis gewesen, als das sie bis heute gerne dämonisiert würde. „Vielmehr bündelte sie Vorbehalte gegen und Ängste vor der Moderne, die bereits lange vorher, ziviler vielleicht, aber keineswegs versöhnlicher die Reaktion des Bürgertums auf die moderne Kunst gekennzeichnet hatten.“

Grasskamp führt als riskante Quellen der modernen Kunst die so genannten „liaisons dangereuses“ an, also die „gefährlichen Liebschaften der Avantgarde“: Erstens die „Bildnerie der Geisteskranken“, zweitens die „Kunst der bis dahin als primitiv geächteten Völker“,

¹⁷ Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne – Kunst und Öffentlichkeit, 2. Auflage, 1994

¹⁸ Grasskamp, Seite 76

drittens „Kinderzeichnungen“, und als vierte, „seriöse“ Quelle führt er „archäologische Fundstücke“ ein. Sehr verkürzt gesagt ging es den Künstlern der Moderne um eine Suche nach dem Ursprung¹⁹. Zwei der drei riskanten Quellen, also die „Kinderzeichnungen“ und die „Bildnerie der Geisteskranken“, der modernen Kunst wurden auf der documenta 1 nicht rehabilitiert, sondern ausgeklammert. „Sie zeigte die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts zwar in einer historischen Perspektive, aber ohne die zugehörige Geschichte.“ Auf der documenta kam es so dazu, dass eine „entschärfte Moderne“ gezeigt wurde, eine „Volksausgabe der Moderne“²⁰, eben nicht eine „unter schweren Auseinandersetzungen und Zerrüttungen entstandene Moderne“, sondern eine zeitlos gültige Gegenwartskunst.

Dennoch gibt es nach Grasskamp die Bemühung, der Diskreditierung zu begegnen, nämlich mit den Bildwänden. Auch Roger M. Buergel geht in seinem Text „Der Ursprung“ auf diesen Punkt ein, indem er denselben Satz zitiert: „Es war ein hübscher Einfall, die Seitenwände der Vorhalle mit einem bunten Durcheinander großer Fotos von archaischen, frühchristlichen und exotisch-primitiven Kunstgebilden zu verdecken“ Allerdings zitiert Grasskamp den Satz zu Ende mit „und so von vornherein in Erinnerung zu bringen, dass all diese Dinge in der Kunst der letzten fünfzig Jahre ihre Spuren hinterlassen haben.“ und führt damit Roger M. Buergels Verweis auf Bodes und Haftmanns großes Thema: „das Kunstschaffen als anthropologische

¹⁹ „Die Abwesenheit einer Aufgabe als Kennzeichen der autonomen, erst recht der modernen Kunst, provozierte die Suche nach dem Ursprung der Kunst. Wenn die Kunst schon keine Ziele mehr gesteckt bekam, blieb nur noch der Weg zu den Quellen offen.“ Grasskamp, Seite 95

und aus „Moderne Kunst – Zugänge zu ihrem Verständnis“, Klett, 2001, Seite 82 & 84:

„Das Ideal des Ursprünglichen: Im Zusammenhang mit dem Streben nach Authentizität besannen sich die Künstler auf den Wert des Ursprünglichen, Unverbrauchten für das Kunstschaffen. Darin sahen sie geradezu den Inbegriff der Vollkommenheit. So konnte es gar nicht ausbleiben, dass all jene künstlerischen oder quasi-künstlerischen Äußerungen, Ausdrucks- und Gestaltungsweisen ihre Aufmerksamkeit erregten, die bisher wegen ihrer Andersartigkeit als irrelevant galten (...). So studierten sie nicht nur die mittelalterliche Kunst, sondern auch die im fernen Osten, vor allem in China und Japan, die Kunst der Eingeborenen in Afrika und (...) der Naturvölker. Dass die Bildnerieen der Kinder und der geistig Behinderten, die es ja von jeher schon gab (...) gerade auch in jeder Zeit entdeckt und ihrem Wert für die Wissenschaft erkannt wurden, hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, dass sie das Interesse der Künstler erregten.“ Und anderer Stelle:

„Für die Künstler der Klassischen Moderne war das sinnlich-anschauliche Formulieren von psychisch-geistigen Inhalten wichtiger als das Nachbilden von gegenständlich-räumlichen Sachverhalten. Und das ist nur zu verständlich, denn wenn es ihnen (..) um das Sichtbarmachen (..), um das vielsinnliche Wahrnehmbarmachen der Innenwelt und der darauf bezogenen Aussagen ging, dann musste folgerichtig das Bilden wichtiger sein als das Abbilden. Und schon das Psychische ist ja doch letztlich ein vom Subjekt reflektiertes, erlebtes und gleichsam intern modelliertes Bild der äußeren Wirklichkeit.“

²⁰ Grasskamp, Seite 100

Konstante“ weiter aus mit: „Der nationalsozialistischen Suggestion einer Kontinuität des Klassizismus wird mit der Behauptung einer Kontinuität des Archaischen begegnet.“ Das spezifisch Neue der Moderne würde enthistorisiert und in eine allgemeine, unhistorische und übergreifende Kontinuität eingebettet, die dem möglichen Widerstand gegen die Moderne mit der Behauptung zuvorzukommen sucht, dass es die Moderne immer schon gegeben habe. Noch auf documenta 3, so war eigentlich der Plan, sollten die Besucher „durch eine Passage historischer Kunstwerke“ geschleust werden, „um sie für die Rezeption der modernen als einer ewiggültigen Kunst einzustimmen“. Auch für die documenta 4 wurde der Plan noch diskutiert, aber „an seine Stelle trat dann die Besucherschule von Bazon Brock“.

Grasskamp kommt so zu dem Schluss, dass die documenta 1 auf die entscheidenden Attacken der „Entarteten Kunst“ defensiv und zurückhaltend reagiert habe, obgleich er die Vorsicht der Veranstalter versteht, mit der sie „einem Publikum entgegenzukommen versuchten, das immer noch im Verdacht stehen musste, der Moderne feindlich gesonnen zu sein“, leider um den Preis einer „auszugsweise und gefiltert präsentierten Moderne, deren fragmentarischer Charakter durch den Publikumserfolg und eine glänzende Inszenierung zwar überspielt, aber nicht wettgemacht werden konnte.“²¹

Auch geht Roger M. Buergel auf die Fotowand mit den Portraits im Eingangsbereich der documenta 1 ein, sie war auf der Rückseite der Eingangshalle, im Flur in Richtung Treppenaufgang. Er tut es im Text „Der Ursprung“²² und er tut es auch kurz im Audioguide²³. Auf die Fotowand reagiert Grasskamp mit einer anderen Sichtweise: „Als sollten die Portraitfotografien den Nachweis erbringen, dass außerordentliche Personen wie Künstler der Moderne doch erkennbar Menschen waren – die Wochenschau der Kinos begann sich schon für malende Affen zu interessieren – inthronisiert die documenta die Künstler der Modernem statt die zuvor attackierte Moderne in vollem Umfang zu rehabilitieren. Dazu hätte es auch

²¹ Grasskamp, Seite 94

²² „...das zugleich schicksalsabhängige und mit den Mächten ringende Individuum. Foto neben Foto kaschiert, verbanden sich die einzelnen Portraits der Künstler der Moderne (...) zu einer Menge. Es entstand eine Art Spiegelwand, auf der sich die Besucherinnen und Besucher als singuläre Existenzen und eben als Menge wieder erkennen konnten. Zwar hatten die Portraitaufnahmen der Künstler etwas Monumentales, doch kannte die Bodesche Stilisierung nichts von der kalten Leere totalitärer Monumente. Und man erkennt auf den Ausstellungsfotos, wie mühelos und vielleicht ohne es selbst zu ahnen die damaligen Durchschnittsbesucherinnen und –besucher Teil des Gesamtbildes wurden.

²³ „1955 war das Foyer eine Porträtgalerie, man erfuhr etwas über das Seelenleben der Künstler, z.B. Klee, die vorher als entartet galten“ Aus: Audioguide, 02_Foyer_1.mp3, <http://www.documenta12.de/749.html?&L=0>

gehört, für die Beziehung zum Wahn und zu primitiven Kunstformen eine schlüssige historische Erklärung und ästhetische Begründung zu liefern, wie unpopulär sie auch immer hätte ausfallen müssen. Stattdessen begegnet uns der Künstler als Heros und damit in einem längst abgetragenen Gewand, mag ihm die Fotografie auch Glanz einer modernen Runderneuerung verleihen.²⁴

Auffällig erscheint Grasskamp im diesem Zusammenhang, dass praktisch alle Künstler auf den Portraits im Anzug abgelichtet sind, er wertet es als eine „Wiederaufwertung des bürgerlichen Erscheinungsbildes“, darin sei „eine diskrete Reaktion auf die antibürgerlichen Ressentiments des uniformierten Nationalsozialismus“ abzulesen, „wie sie sich auch in der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ niedergeschlagen hatten“, als dort vielen Exponaten der Preis angehaftet wurde, zu dem sie zuletzt gehandelt worden waren, somit war damals die moderne Kunst „als Spekulationsobjekt, Luxusgegenstand und Spielzeug eines verantwortungslosen und verschwenderischen Bürgertums gebrandmarkt.“

Eine interessante Verbindung sieht Grasskamp bei der Fotowand im Eingangsraum und der Künstlerfotografien, die im Text „Der Ursprung“ nicht Erwähnung findet. Er verweist darauf, dass Fotografie als neue Kunstform der Moderne in der Ausstellung nicht vorkommt, sondern lediglich in dem Dienst der Vermittlung von Malerei und Skulptur auftritt. Fotografie wird nicht als Kunst respektiert, aber man bedient sich ihrer, z.B. im Eingangsraum. „Vielen Betrachtern der Foto-Tafel im Eingangsraum und der Künstlerfotografien muss auf Anhieb klar gewesen sein, auf welche Attacke die Foto-Wände eine Antwort sein sollten: (...) Paul Schultze-Naumburgs Pamphlet ‚Kunst und Rasse‘ (...).“ Diese funktionierte nur deshalb so gut, weil Bild und Wirklichkeit verwechselt wurden. „Die Gleichmacherei der Fotografie half, den typisch modernen Anspruch des Gemäldes, nach autonomen Gesetzen ein Stück eigener Wirklichkeit zu schaffen, zu verdrängen, indem Gemälde und Krankheit auf die gleiche Wirklichkeitsstufe eines Fotodokuments herabgespielt wurden.“ Dagegen richtet sich die Foto-Wand der documenta 1. Sie setzt gegen Schultze-Naumburgs Verletzung der Grenze zwischen Bild und Wirklichkeit die „These der Autonomie von Kunst: Die Werke der Fototafel stehen für die Behauptung, dass Kunst aus Kunst entsteht und auch nur mit ihr vergleichbar und in Beziehung zu setzen ist.“

²⁴ Grasskamp, Seite 91

7. Was die Kritik Walter Grasskamps an der Konzeption der documenta 1 mit der documenta 12 zu tun hat

Grasskamps Kritik ist daher relevant für diese Hausarbeit, weil Roger M. Buerger sich mit seiner Konzeption der documenta 12 auf die documenta 1 bezieht.

Bereits im ersten Leitmotiv „Ist die Moderne unsere Antike?“ geht Roger M. Buerger darauf ein, dass „die Moderne, oder ihr Schicksal, einen starken Einfluss auf zeitgenössische Künstlerinnen ausübt.“, das „Vorstellungsvermögen vieler Menschen“ sei „von modernen Formen und Visionen tief durchdrungen“, wir stünden „zugleich außerhalb und innerhalb der Moderne“, was, so vermute ich, 1955 Bode ebenso vorgekommen sein muss, denn 1955 gab es zwar die Moderne, aber in Deutschland war sie praktisch „ausgeschlossen“. Auch die in dem Zusammenhang gestellte Frage nach dem „gemeinsamen Horizont für die Menschheit“ aus dem ersten Leitmotiv, stellt auch Bode indirekt, indem er nach der Kriegsepoche wieder „öffentliches Leben aus sich selbst heraus“ begründen wollte.

Es erscheint in dem Leitmotiv das Thema der Wurzeln der gegenwärtigen Kunst, welches bereits im Text „Der Ursprung“ auftaucht, als Bode darauf eingeht, wie er „den Ausgangspunkt für das Geben“ möchte, „was wir als Kunst der Gegenwart bezeichnen“, Bode wolle „die Wurzeln des gegenwärtigen Kunstschaffens auf allen wesentlichen Gebieten sichtbar machen“, er wolle, so Roger M. Buerger „Formenschicksale nachzeichnen (...), welche die Kunst der Moderne in den dramatischen Dekaden zuvor erfahren hatte“.

Dass „die so genannten Wurzeln“ sich „gravierenden Ausschlüssen“ verdankten, darauf geht Roger M. Buerger nur am Rande ein und bezieht sich dabei auch nur auf Ausschlüsse die auf der damaligen politischen Situation, insbesondere der Ost-West-Konfrontation, basieren.

Grasskamp kritisiert, dass die documenta 1 nur eine „entschärfte Moderne“ gezeigt habe, weil sie die Quellen der modernen Kunst zum großen Teil ausgeklammert habe. Was das für Folgen auf die Ausstellung hatte, wurde im Teil 6 dieser Hausarbeit deutlich.

Die unvollständige Darstellung der Wurzeln der Moderne entstand 1955 nicht zuletzt auch dadurch, dass man das Publikum offensichtlich nicht ernst genug nahm, bzw. ihm misstraute.²⁵ Diese misstrauische Haltung vermeidet die documenta 12. Die Kunstvermittlung spielte eine große Rolle, war die documenta 12 doch „Bildungsinstitution“²⁶, der es wichtig war, das Publikum mit einzubeziehen, den Dialog nicht nur zuzulassen, sondern einzufordern,

²⁵ Bezug zu Seite XIV

²⁶ Bezug zu Seite VIII

das Publikum als eigenständige Subjekte wahrzunehmen, deren Meinung gefragt ist. Die Haltung, dem Publikum in dieser Weise auf Augenhöhe zu begegnen, halte ich für sehr gut und wichtig.

Die Defizite, die Grasskamp bei der Darstellung der Wurzeln der Moderne in der documenta 1 offen gelegt hat, lassen bei mir jedoch die Frage aufkommen, ob sich die Defizite auch in der Konzeption der documenta 12 niederschlagen, die in ihrem Leitmotiv „Ist die Moderne unsere Antike?“ wiederum auf andere Weise nach Wurzeln fragt.

Interessant wäre weiterhin die Frage, inwiefern die lückenhafte Darstellung der Moderne und die dann über Jahrzehnte dauernde Rehabilitierung der Quellen der Moderne, z.B. durch den Themenkomplex der „Individuellen Mythologien“ auf der documenta 5, Einflüsse auf die heutige zeitgenössische Kunst hat.

Diese Fragen sprengen jedoch den Rahmen einer Hausarbeit.

8. Was hat dies mit Schule und meinem Unterricht zu tun?

Die Vorbehalte gegenüber moderner Kunst, die die Nazis für ihre Ausstellung „Entartete Kunst“ so perfide zu nutzen wussten, sind bis heute nie ganz aus unserer Gesellschaft verschwunden. Aktuell zeigte sich das zum Beispiel im September 2007 in den Äußerungen des Kardinals Meisner über angeblich „Entartete Kultur“²⁷. Diese Vorurteile werden auch von manchen Eltern an Schüler weitergegeben, und bewirken, dass sich ein Lehrer vor der Klasse in einer Situation befinden kann, die der Bodes in einem ähnelt: Er kann sich einer vorurteilsfreien Haltung seines Publikums nicht sicher sein. Dementsprechend gibt es auch immer eine Versuchung, sich, ähnlich wie Bode es mit der Moderne tat, auf eine bereinigte und gezähmte, ja zensierte Vermittlung von Kunst zurückzuziehen, die letztlich dem Gegenüber als eigenständigem Subjekt zu wenig zutraut. Wünschenswert ist es, dieser Versuchung bei der Vermittlung von Kunst in der Schule ebenso zu widerstehen, wie es die documenta 12 für die Vermittlung im Rahmen einer Ausstellung demonstriert hat.

Es ist also zu fragen, ob und wie die Ansprüche der documenta 12-Vermittlung und deren Bildungsbegriffe auch im Schulalltag funktionieren können. Das kann geschehen, indem ich mich als Vermittlerin vielleicht mehr als Moderatorin begreife, die am Wissen der Schüler

²⁷ <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,505869,00.html> und
http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/670589/

interessiert ist und Selbsttätigkeit, Aktivität und eigenständiges Denken anstiftet. Es muss auch in der Schule die Möglichkeit geben, Räume für tatsächlichen Wissenstransfer zu schaffen, der entsteht, wenn nicht nur Informationen „gepaukt“ werden, sondern auch Zeit für Reflexion und Gespräche, also auch Versprachlichung von Gedanken respektive ästhetischen Erfahrungen, vorhanden sind.

Stehen die Unterrichtsinhalte in Beziehung zum Lebenszusammenhang des Kindes und sieht sich das Kind wiederum in einen größeren Zusammenhang eingebettet, den es mitgestalten kann, so werden die Inhalte interessant, das Kind fängt an, an sich selbst zu arbeiten und über das vielleicht vom Lehrer geforderte „Soll“ mit weiterführender Selbstbildung hinauszugehen. Zu sprechen und zu reflektieren, sich also auseinandersetzen zu können, schafft nicht nur einen treffenderen sprachlichen Ausdruck, sondern kann auch die oft im Schulumfeld auftretenden Konflikte kultivieren helfen.

Zugegebenermaßen skizziert dies mehr eine Haltung als ein konkretes Unterrichtsprojekt, das den Rahmen dieser Hausarbeit sprengen würde.