

Hamburg University Press

Bernhard Balkenhol
art unrealized –
künstlerische Praxis
aus dem Blickwinkel
der Documenta11

Kunstpädagogische
Positionen 12

Editorial

Gegenwärtig tritt die Koppelung von Kunst & Pädagogik, Kunstpädagogik, weniger durch systematische Gesamtentwürfe in Erscheinung, als durch eine Vielzahl unterschiedlicher Positionen, die aufeinander und auf die Geschichte des Faches unterschiedlich Bezug nehmen. Wir versuchen dieser Situation eine Darstellungsform zu geben.

Wir beginnen mit einer Reihe von kleinen Publikationen, in der Regel von Vorträgen, die an der Universität Hamburg gehalten wurden in dem Bereich, den wir FuL (Forschungs- und Lehrstelle. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse) genannt haben.

Im Rahmen der Bildung und Ausbildung von Studierenden der Kunst & Pädagogik wollen wir Positionen zur Kenntnis bringen, die das Lehren, Lernen und die bildenden Effekte der Kunst konturieren helfen.

Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm,
Wolfgang Legler, Torsten Meyer

Bernhard Balkenhol

***art unrealized* – künstlerische Praxis
aus dem Blickwinkel der Documenta11**

hrsg. von Karl-Josef Pazzini,

Eva Sturm, Wolfgang Legler,

Torsten Meyer

Kunstpädagogische Positionen 12/2006

Hamburg University Press

Es ist bald ein Jahr her, dass die Documenta11 ihre Tore in Kassel geöffnet hat. Heute vor einem Jahr wurde noch heftig an dieser immer noch bedeutendsten Ausstellung gearbeitet. In der Binding-Brauerei war fast noch gar nichts gehängt/aufgebaut, weil sich wegen der ungeklärten Frage, wer den Umbau der Brauerei in ein Museum der 100 Tage bezahlen soll, alles sehr verzögert hatte. Aber Okwui Enwezor, der künstlerische Leiter der D11, hatte einen genauen Plan für seinen White Cube, den er dann auch durchgesetzt hat.

Ich möchte noch einmal über diese documenta schlendern, bei dem einen oder anderen stehen bleiben, Arbeiten und ihre Themen ins Gedächtnis rufen, nach dem künstlerischen Interesse und Tun, nach der künstlerischen Haltung fragen, die sich darin lesen lässt, und Stichworte sammeln, Knoten in den roten Fäden, die diese Ausstellung zusammengehalten haben. Ein Stichwort z.B. habe ich bereits genannt: den White Cube, d.h. den leeren, sinnfreien Raum, den Enwezor als *Plattform5*, die Ausstellung Documenta11, gewählt hat. (Ich komme später darauf zurück.)

Ich tue das aus dem einen Jahr Distanz heraus – aber nur wenig distanziert, denn wer das alles in Kassel, von der Kunsthochschule aus oder vom Kunstverein aus miterlebt, ist angesteckt vom documenta-Fieber und steckt irgendwie mit drin. Das gilt natürlich noch mehr für die Erinnerung an die documenta, die versucht ist, aus dem Fieber, der erhöhten Temperatur der documenta-Zeit, eine heroische Krankheitsgeschichte zu machen.



1 Eingang Fridericianum



2 Georges Adéagbo, »Der Entdecker und die Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckungen« ...! Das Theater der Welt, 2002



3 Gabriel Orozco, *Gefäße (Anfänge)*, 2002

Als einer, der in seiner Erinnerung flaniert, kommen mir Fragen, die in verschiedenste Richtungen gehen, Fragen wie:

»Ist Georges Adéagbos Installation eine neue künstlerisch-wissenschaftliche Diskursform oder »nur« afrikanische Kunst, die auf europäischen Flohmärkten fremd geht?«

»Ist die Ansammlung der 70 Keramikgefäße von Gabriel Orozco nur ein Einführungskurs in die Archäologie der Keramik oder ein Denkmodell?«

Ich verfolge darin keine Systematik, die auf eine bestimmte These hinausläuft, sondern lasse mich gehen, um mit den Füßen Vermutungen anzustellen wie:

»Hat die Documenta¹¹ vielleicht eher künstlerische Handlungsformen diskutiert, statt neue stilistische Tendenzen oder ›Leading Artists‹ vorzustellen?«

Bis heute ist die Documenta umstritten, nicht zuletzt weil sie mit dem eigenen Ruf zu kämpfen hat, die größte und wichtigste Ausstellung zeitgenössischer Kunst der Gegenwart zu sein. Auch diesmal wieder hat sie mit über 650 000 Besuchern einen Rekord aufgestellt. Der Anteil Jugendlicher ist mit um die 30% gegenüber anderen Ausstellungsereignissen überdimensional hoch, was eine ermunternde Zahl ist.

Es geht mir aber nicht um eine Rückschau auf die Documenta¹¹, sondern ich will Überlegungen anstellen, welche spezifische Formen ästhetischer Praxis, wie künstlerisches Arbeiten heute so edel genannt wird, diese Ausstellung und die Arbeiten, die dort zu sehen waren, nahe legen.

Und die Documenta hatte immer Einfluss auf das praktische Arbeiten in den Schulen – in der Negation wie in der Adaption, und es wäre einmal interessant wissenschaftlich zu untersuchen, welche Parallelen gezogen werden können zwischen der Entwicklung der Documenta und ihrem Selbstverständnis einerseits und der Entwicklung kunstdidaktischer Modelle andererseits.

So gab es 1964 zur DIII eine Ausstellung Kasseler Kunsterzieher mit dem bezeichnenden Titel »Das können wir auch«, in der Schüler zeigten, wie gut sie die stilistischen Formen der Abstraktion nachahmen können – eine »Unterrichts-Idee«, die heute – als Methode – immer noch Schule macht.¹



4 documenta 2, 1959, Orangerie



5 documenta 1, 1955, Fridericianum

Wichtig und einschneidend aber war wohl schon die erste documenta, 1955. Sie pflanzte mit anderen die klassische Moderne fest als Stoff wie als künstlerisches Programm in den Kunstunterricht. Arnold Bode, der »Erfinder« der documenta, nutzte die documenta 1, die er als Begleitprogramm zur Bundesgartenschau organisiert hatte, als einen demonstrativen politischen Akt zur Rehabilitation der Moderne, der Expressionisten und Realisten, der Surrealisten und Futuristen, der Entwicklung hin

zu einer abstrakten Kunst. Die bis vor kurzem Diffamierten und Verbotenen waren in den notdürftig aber exemplarisch »modern« hergerichteten Räumen des Fridericianums zum ersten mal wieder zusammenhängend zu sehen. Schon damals übrigens hat Arnold Bode die Form der Ausstellung, Architektur und Hängung, als festen Bestandteil der Diskussion um die Inhalte von Kunst und den Umgang mit Kunst eingeführt. Es kamen fast 135 000 Besucher, in einer Zeit, wo es noch schwierig war zu reisen, ein ungeheurerlicher Erfolg, der nach Weitermachen rief.

Im olympischen Takt von vier Jahren folgten die 2., 3. und die 4. documenta. Sie konstituierten, was diese Ausstellung zur Weltausstellung machte: nämlich zusammenzutragen, was international jüngste, aktuelle Kunst war, also Gegenwart. Das ist deshalb so bemerkenswert, weil die documenta schon immer wie ein Museum auftrat, obwohl die Bilder noch frisch waren, vieles noch nie vorher gezeigt wurde und die Künstler oft nur ganz wenigen bekannt waren. Schützenhilfe nahm sich Bode bei Kunsthistorikern wie Werner Haftmann, der diese neuen Bewegungen gleich stilistisch ordnete und in die Kunstgeschichte einführte. Die Realismus-Debatte auf der d5, 1972, kann als erster Höhepunkt theoriebegleiteter Ausstellungen bezeichnet werden. Auch Katherine David wie Okwui Enweso haben ihrer documenta eine ausführliche kunsttheoretische Debatte vorangestellt.

Beides: medienwirksame museale Präsenz und kunsttheoretische Begründung gaben den KunsterzieherInnen die Möglichkeit, wie kein anderes Fach aktuell zu sein und neueste Bewegungen der Gegenwartskunst in die Schule zu holen: Auf der d4 waren es die Pop Art, die Op Art, der Abstrakte Expressionismus, die Minimal Art, Land Art, etc., auf der d5 dann die Diskussion um Kitsch und Kunst, um Kunst und visuelle Kommunikation, um politische Kunst Ost-West, etc., – noch heute heißt unser Fach als Relikt aus der Theorie der »Visuellen Kommunikation«², die deutliche Züge der Diskussion auf

der d5 trägt, in Hessen am Gymnasium Kunst/Visuelle Kommunikation. Das Fach Kunst war deshalb in den 70er, 80er Jahren wohl das »modernste« im Fächerkanon und in seinem Stoff, seinen Medien, wie in seinem Auftreten am nächsten an den Schülern und ihrem Gegenwartsverständnis. Jede weitere documenta, die d6, 7, 8, hatte dann ihren eigenen Schwerpunkt: die Zeichnung, dann die Fotografie und die neuen Medien Video/Film, schließlich und nicht zuletzt Architektur und Stadt- und Landschaftsplanung, die alle für die Schule neu in den Mittelpunkt geholt werden konnten. Seit der d5 gab es »Begleithefte zur documenta«, zur d5 noch als kritische Antischrift zum Katalog³ von Studierenden der HfbK gemacht, zur dX von KunsterzieherInnen gemacht schon als offizieller Bestandteil der documenta-Schriften⁴.

Die Art der Praxis, die sich daraus ableitete, war immer sehr unterschiedlich und reichte von der Form der Nachahmung über verstehende Anwendung bis hin zum Versuch, aus der eigenen Auseinandersetzung und darin gewonnenen Haltung heraus wie Künstler, wie Bildjournalisten oder wie Architekten zu handeln. – Allerdings darf man, bei all den engagierten spektakulären didaktischen Programmen und Diskussionen nicht übersehen, dass es daneben sehr beständig einen »normalen« Kunstunterricht gab (und bis heute gibt), der von all dem unberührt »Kunst« als Ausgleichssport in der Schule betrieben hat und betreibt (das gilt besonders für den meist fachfremd gegebenen Unterricht in den Grund-, Haupt- und Realschulen). Zurzeit entbrennt die Diskussion, welchen Stellenwert die Praxis haben soll, den der Erziehung und Bildung oder den der Kunst wieder heftiger. Unterschiedlichste Bewegungen stehen dabei nebeneinander: Die Tendenz etwa, mit Hilfe des alles neu könnenden Computers wieder formalästhetischen Kunstunterricht der 60er Jahre zurück zu holen⁵ oder gegen die Unsinnlichkeit der Medien wieder musische Bastel-Erfahrung zu setzen, und auf der (meiner Ansicht) gleichen Seite angesiedelt Vertreter der verschulten Kunst und der Heil bringenden

Pädagogik, letztere vertreten etwa von Hubert Sowa, der neulich in einem Vortrag in Kassel vor einer »freien« Kunst warnte, die sich nicht den ethischen Maßstäben der »Erziehung zum Glück« unterstellt. Auf der anderen Seite versuchen Autoren wie Pierangelo Maset⁶ oder das Institut 10 in Hamburg Ansätze vorzuschlagen, die »von Kunst aus«⁷ losgehen, die also die spezifische Struktur und Funktion von Kunst als Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung in schulischem Kontext verstehen.

Ich kann diese Diskussion hier nicht führen, sie ist nicht unbedingt mein Thema. Mein Reden bisher hat aber vielleicht schon merken lassen, dass ich eine Methode in den Blick nehme, Kunstdidaktik »von Kunst aus« zu denken.

»Streifzüge durch die Universität von Babel«, wurde der Besuch der Documenta11 in einer Überschrift der FAZ⁸ genannt, Universität als Ausbildungsstätte und Forschungsstätte der Verwirrung. In fünf Semestern gleichsam hat die D11 fünf verschiedene Plattformen angeboten, von denen die letzte erst die Ausstellung selbst war.

Die ersten 4 Plattformen⁹ fanden nicht mehr in Kassel statt, sondern in Berlin, Wien, Neu Delhi, in Santa Lucia, in der Karibik also und in Lagos, Afrika.

So ging es im 1. thematischen Block um *democracy unrealized*, Demokratie als unvollendetem Prozess, um die Frage also, ob »unsere« Demokratie Modell sein kann für die Welt, was es bedeutet, sie als Modell zu denken und von unterschiedlichen Kulturen und politischer Geschichte aus durchzuspielen.



6 Blick in die documenta-Halle



7 Zarina Bhimji, »Aus heiterem Himmel«, 2002, DVD

»Experimente mit der Wahrheit, Rechtssysteme im Wandel und Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung« hieß die 2. Plattform. Dahinter stand die Frage nach der Legitimation von Macht und der Definition von Gerechtigkeit nach dem Ende der Apartheid, nach dem Völkermord in Uganda, im Zeitalter von Neokolonialismus, etc. nach der zentralen Frage also: Wer kann Wahrheit sprechen? Die Sieger? – als Opfer?

In der Karibik, dieser Inselwelt von Mischgesellschaften, wurde unter dem Stichwort »Creolité und Kreolisierung« auf der Plattform 3 darüber diskutiert, was eigentlich eine Kultur ausmacht. Ist es die gradlinige kulturelle Entwicklung eines Volkes – wie wir oft fälschlicherweise glauben, dass unsere europäische Kultur eine solche ist –, die Identität schafft, oder welche Faktoren sind es, die eine Kultur wachsen lassen und ausmachen?

»Unter Belagerung: vier afrikanische Städte: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos« hieß schließlich die letzte Plattform vor der Ausstellung, abgehalten im ganz konkret sich immer wieder neu organisierenden Chaos von Lagos, wo eine unbekannte Millionenzahl von Menschen lebt, eine Stadt, die seit Jahrzehnten keine Stadtverwaltung mehr kennt, sondern nur Krieg auf der einen Seite und unglaublichen Überlebenswillen auf der anderen Seite.



8 David Goldblatt, *In Boksburg*, 1979-80



9 Bodys Isek Kingelez, *New Manhattan City 3021*, 2001-02

Dementsprechend konnte die 5. Plattform¹⁰ nicht einfach nur eine »Weltausstellung der Kunst« sein. »Ihre elfte Ausgabe hat weniger den Charakter einer traditionellen Leistungsschau, die den Stars ihre Plattform bietet und zugleich nach singulären Positionen im jüngeren Segment angelt, die sich im Besuchergedächtnis

einbrennen. Sex und Fez braucht sie nicht. Ebenso wenig lebt sie von der Show durch Schock. Die Documenta11 versteht sich nicht einmal als Sprungfeder für Kunst von morgen. Sie bedient nicht den Markt. Ihr Wert bemisst sich nicht am Verkaufswert des Gezeigten. Sie will keine Trends aufspüren oder bestätigen und tut sich schwer mit Solitärbeiträgen. Sie ist ein Fenster in die wahre Welt.«¹¹, so Dorothee Baer-Bogenschütz, und weiter:

»Die Documenta11 blendet aus, was das Leben lustig macht. Sie handelt vom Fremdsein und Verlorenfühlen, von Unterdrückung und Aufbegehren, von Menschenrechten und deren Verletzung. Willkür und Intoleranz, Freiheitsverlust und Fanatismus werden thematisiert. Erstmals beschäftigt die Weltkunstausstellung, was in Ländern der dritten Welt passiert. Neben postkolonialen Identifikationsversuchen entdeckt sie dort überlieferte Muster nationaler Selbstvergewisserung. Grenzübergreifend untersucht sie soziale Konfliktstoffe und kulturelles Cross over. // Die überaus politisch angelegte Ausstellung erscheint als Auffangbecken für Nachrichten aus Krisengebieten und von Fluchtbewegungen. Migration und Assimilation sind zentrale Aspekte. Niemals zuvor galt das Augenmerk einer documenta (explizit) den Problemzonen dieser Erde. Südafrika zum Beispiel.« Und das nicht mehr nur aus europäisch-amerikanischem Blickwinkel, ergänze ich. Die FAZ titelte diesen Perspektivwechsel sehr deutlich in der Überschrift: »Die Entdeckten entdecken die Entdecker«.¹²

Gerade für Jugendliche, das haben viele Beobachter aus dem Führungsdienst bestätigt, war nicht mehr die Frage »Ist das noch Kunst?« oder »Was ist Kunst?«. Sie nehmen den Besuch als (kulturelles) Angebot, als »schulischen Event« – warum nicht? – und sind vielmehr »gleich eingestiegen«, in die inhaltliche Auseinandersetzung, die hier in künstlerischer Sprache geführt wurde – und haben sich gewundert, dass sie von dort aus so viel und sogar die bildnerische Sprache verstehen.



10 Georges Adéagbo, *»Der Entdecker und die Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckungen« ...! Das Theater der Welt, 2002*

»Wir erleben die erste documenta der Globalisierung.« so noch einmal Baer-Bogenschütz, aber nicht als Veranstaltung von politischen Parolen sondern eben als »Universität von Babel«, aus einer Art humanistischem Existentialismus heraus, der sich eher der Beschreibung, der Dokumentation und der Poesie als Sprache bediente, denn der Anklage oder Agitation.

In diesem Kontext sehe ich auch die Figur der Plattform, weil sie eine spezifische Form von Diskurs darstellen kann: Nicht der Vorlesungssaal, das Seminar, nicht das Diskussionsforum, auf dem letztendlich (im Rathaus) gewonnen werden soll, sondern die Plattform: eine aus dem eigentlichen Geschehen herausgehobene Anhöhe, auf die man hinaufsteigt, um von dort aus in alle Richtungen sehen zu können. Hier kann man sich treffen, – nicht, was viele erwartet haben zu einer Gipfelkonferenz, sondern um sich auszutauschen und verschiedene Standpunkte einzunehmen und gemeinsam in alle Richtungen zu sehen. Kein Feldherrenhügel also, sondern White Cube.

Wenn Okwui Enwezor von der Verschiebung des Nullpunktes in einem viel-dimensionalen Koordinatensystem der Bestimmungsfaktoren von Gesellschaft und Geschichte spricht¹³, benutzt er eine weitere interessante Figur. Nicht nur, dass er damit von verschiedenen

Funktionen und deren Rechenbarkeit ausgeht, die jeweils einen Graphen – also Geschichte – bilden, er behauptet damit auch ein Modell, dass als Ganzes verschoben werden kann, womit die Werte aller Bezugspunkte verschiebbar werden. Zentrum wird zur Peripherie und umgekehrt. Je nach dem welche Funktion man unterlegt, entsteht eine spezifische Kurve, je nach dem welchen Wert man einsetzt, verändert sich die Kurve, und wenn man schließlich das Koordinatensystem als Ganzes durch die Kurve zieht, relativieren sich alle Werte. Ein solches Modell definierbarer, besser recherchierbarer Relativität und Bewegung der Standpunkte und Bezugspunkte stellt alle bisher festen Gefüge in Frage.

In diesem Modell z.B. wäre die Fixierung des Nullpunkts der Kollaps – *Ground Zero* des 11. September z.B. Er ist dann erreicht, wenn alle Werte in sich zusammenfallen, wenn also die größte Macht – im politisch Realen wie im Symbolischen – auch die höchste Verletzbarkeit mit primitivsten Mitteln bedeutet, wenn menschliche und religiöse Ziele nur noch mit Selbstmord zu erreichen sind, wenn Frieden mit Krieg oder Demokratie mit ökonomisch-politischer Machtübernahme erreicht werden soll. Politik ist dann am Ende, Kultur aus jedwedem Interesse nur noch relativ, frei für primitive Indienstnahme oder Plünderungen und Zerstörungen.



11 Faree Armaly mit Rahid Masharawi, *From/To*, 2002, Fußbodendetail

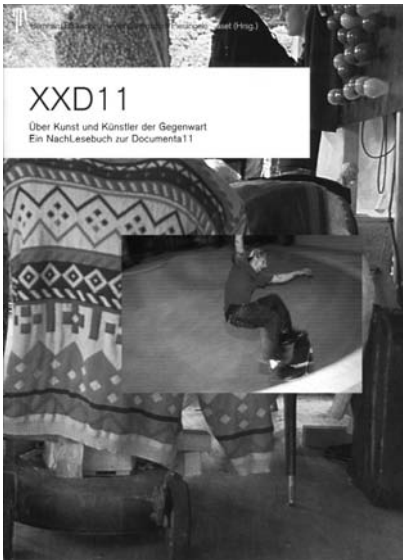
Mit diesen beiden Denkfiguren über die D11 zu gehen, heißt vielleicht vier Füße zu haben, oder auch mal auf den

Händen zu laufen, sicher aber mehrmals und immer wieder neu hinzusehen. Allerdings müsste man traditionelle Methoden des Museumsbesuchs wie Kontemplation und Interpretation, Information und Sicherung von Bildung durch Aneignung, durch die Aufnahme eines engagierten offenen Dialogs und die Bereitschaft der Verwicklung in die Zusammenhänge – also Verunsicherung – erweitern. Karl-Josef Pazzini dazu¹⁴: »Die Documenta11 wird Sie zum Laien machen können, zu einem, der sein Wissen vergisst, zu einem, der sich nicht mehr auskennt.« Und das versteht er durchaus als eine positive Situation.

Katherine David hatte auf der dX solche Wege eröffnet, nicht nur im Begriff des Parcours und der Retro-Perspektive sondern auch ganz konkret mit der Veranstaltungsreihe »100 Tage – 100 Gäste«, wo Naturwissenschaftler, Architekten, Literaten, Theatermacher, Musiker u.a.m. eingeladen waren zu berichten, was ihnen persönlich und in ihrem Fachgebiet die Kunst und ihre Methoden bedeuten. Hier ging es nicht nur um den Wert (Bildungs- oder Marktwert) von Kunst sondern auch um ihre Relevanz und Effektivität. Okwui Enwezor gab mit der D11 dieser Dimension von Kunst und Ausstellung ein noch stärkeres Gewicht und löste mit dem Konzept der 5 Plattformen die documenta als reine Ausstellung auf, um interdisziplinär den Stand der postkolonialen und globalisierten Welt zu diskutieren. Das war neu für Kassel und die documenta, und machte die Kunst und die KünstlerInnen neu wichtig, als Kulturschaffende gleichberechtigt neben Berichterstattern, Politikern und Wissenschaftlern.

Beide, Katherine David wie Okwui Enwezor, beriefen sich auf die d5 von Harald Szeemann, den ersten bestellten künstlerischen Leiter der documenta (bis dahin hatte Arnold Bode die künstlerische Leitung selbst in seiner Hand). »Besser sehen durch documenta« war sein Motto. Die zum ersten Mal deutlich politisch eingefärbte Brille machte die Grenzen zwischen Kunst und visueller Kommunikation unscharf – oder gerade schärfer. Kunst stand

neben Kitsch, individuelle Mythologien waren mit der Kunst der Geisteskranken konfrontiert, fotorealistische Malerei mit politischen Plakaten und SPIEGEL-Titelseiten. Sinn dieser Durchmischung von *high and low* war, die Wirklichkeit mit der Kunst zu befragen, und gleichzeitig nach der Mitverantwortung der visuellen Kultur insgesamt für die gesellschaftliche Entwicklung. Die Bezüge zur D11 sind deutlich, und es fällt auf, dass damals (kurz nach '68) wie heute im Kontext von Kunst und Ausstellung nicht Aufklärung, Parteinahme und Agitation die Strategien waren sondern Präsentation und Reflexion.



12 Titelblatt der Publikation XXD11

Unter dem Arm auf meinem imaginären Gang durch die Documenta11 habe ich nicht mehr nur den Kurzfürher sondern ein Buch mit dem Titel XXD11, gerade erschienen, das ich mit meinem Kollegen in Kassel Heiner Georgsdorf und mit Pierangelo Maset, Lüneburg, herausgegeben habe, und aus dem ich eben schon Dorothee Baer-Bogenschütz zitiert habe. XXD11 versammelt Texte

von über 50 Autorinnen und Autoren, von SchülerInnen über StudentInnen zu LehrerInnen und HochschullehrerInnen, JournalistInnen und AusstellungsmacherInnen, bis hin zu KünstlerInnen der D11 und solchen, die nicht auf der documenta vertreten waren. Sie alle haben sich je eine Arbeit und ihre Künstlerin/ihren Künstler vorgenommen, oder auch mehrere unter einem Stichwort, einer Fragestellung zusammengefasst. Es gab unsererseits keine Vorgaben, vielmehr ging es uns um einen Zugriff, der – ohne sich hinter eitlen Fachdiskursen zu verschanzen – die jeweils eigene Wahrnehmung in den Vordergrund stellt und dafür oder daraus möglicherweise auch eine spezifisch eigene Textform entwickelt. Die so nebeneinander – nicht als Erklärung der documenta hintereinander – gestellten Beiträge bilden ein widersprüchliches Netz von Bemerkungen (im wörtlichen Sinne), das der/die Lesende selbst knüpfen muß. Ein wenig findet sich in diesem Konzept also die Diskursprinzipien der Plattform Okwui Enwezors wieder.



13 Ivan Kozaric, *Atelier Kozaric*, 1930-2002

Wenn ich aus dem Titel der Plattform¹ (*democracy unrealized*) *art unrealized* gemacht habe, will ich damit den Gedanken aufnehmen, Kunst als Modell zu denken, als einen Prozess der Auseinandersetzung, der möglicherweise zu gar keinem »richtigen Ergebnis« kommen kann. Ich nehme die beiden Bilder »Plattform« und »Koordinatensystem« und komme zu einer Vorstellung, die das einzelne Werk wie die künstlerische Arbeit und ihre Methode als ein solches exterritoriales herausgehobenes Gebiet annimmt und es gleichzeitig in ein Koordinatensystem

projiziert, wo es sich verschiedenen Bezugssystemen öffnet. Kunst als Modell wäre dann die Bewegung, die Ort und System miteinander vollziehen, wenn jemand sich deren bedient. Das wäre dann eine »ästhetische Praxis« – die sich allerdings nicht mehr nur auf gestalterisches und handwerkliches Arbeiten bezieht.

Ich will versuchen, diesen Gedanken auf einzelne Werke/Werkblöcke der D11 zu beziehen und dadurch vielleicht etwas näher zu erläutern.

Es gab viele rote Fäden, die man durch die Documenta11 ziehen konnte. Es waren Themenbereiche, wie die oben bereits genannten, und künstlerische Arbeitsformen. Es gab allerdings keinen Faden, der etwa Genres wie Porträt, Stillleben oder Landschaft aufgefädelt hätte, schon gar nicht Medien und Techniken wie Malerei, Fotografie oder Video – obwohl beide Kategorien natürlich vorkamen. (Wenn solche Kategorien wieder zum roten Faden für Lehrpläne und Zentralabitur werden, wie jetzt in Hessen, haben wir wohl wieder einmal die größte Entfernung zwischen dem erreicht, was und wie in der Kunst gearbeitet wird und was in Schule und Unterricht veranstaltet wird.)



14 Allan Sekula, *Seemannsgarn*, 1987-95



15 Allan Sekula, *Seemannsgarn*, 1987-95

Nehmen wir die umfangreiche Arbeit von Allan Sekula, der die Entwicklung des Fischfangs über Jahre weltweit persönlich und aus der historischen Recherche heraus verfolgt hat, wo »große Traditionen« und Hafenstädte sterben, Hilfsarbeiter aus allen Kulturen und politischen Systemen nebeneinander für einen Billiglohn die notwendige Arbeit leisten, die Verknüpfung von ökonomischer und politischer Macht die Landschaften, Städte und kulturellen wie politischen Systeme frisst. Sekula stellt dieser komplexen Struktur seine subtile ebenso komplexe Arbeit aus Fotografien und Texten entgegen:

Olav Westphalen in seinem Beitrag zu XXD11¹⁵:

»Die ›Fish Story‹ lebt von der beständigen Ausdehnung, vom Ausspinnen des Seemannsgarns. Trotzdem wird sie von einer durchgängigen Einstellung (Haltung des Künstlers) zusammengehalten. Sekula sucht nicht nach beliebigen maritimen Bildern, sondern nach Anzeichen der vielfältigen Entwicklungen, die unter dem Begriff Globalisierung zusammengefasst werden. Aus seiner kritischen Haltung diesen Veränderungen gegenüber macht er keinen Hehl. Es geht dabei aber nicht um die Meinungsäußerung, sondern um eine von

bewusster Haltung geleitete Recherche. Das Ergebnis ist ein Gegengutachten zum offiziellen Freimarktoptimismus, das den Blick auf konkrete und lokale Manifestationen der ökonomischen Beschleunigung lenkt.«

Westphalen weiter:

»Trotz der oberflächlichen Ähnlichkeit zu Medien-erzeugnissen, operiert die ›Fish Story‹ ganz anders als diese. Ihre Wirkung entfaltet sich langsam. Information ist kein Service, sondern sie bedeutet Arbeit. Die ›Fish Story‹ wird oft als langatmig kritisiert. Und es stimmt, indem er Wirklichkeit als endlosen Interpretationsprozess vorführt, riskiert Sekula die Erschöpfung des Publikums. In klassisch aufklärerischer Manier scheint er uns aufzufordern, kritisch über die Globalisierung nachzudenken. Gleichzeitig lenkt er aber den Blick darauf, wie Aufklärung selber operiert, wie Bilder, Fakten und Kontextwissen sich zu mehr oder weniger komplexen Versionen der Realität verdichten, ohne endgültige Wahrheiten zu werden. Die ›Fish Story‹ exemplifiziert Realität nicht als Behauptung des Faktischen, sondern als mühsam erarbeitetes, nie vollendetes Konstrukt. Dabei heischt Sekula weder nach Aufmerksamkeit, noch macht er uns die sentimentale Einfühlung leicht. Er breitet seine Recherche in gemessenem Abstand aus. Personen tauchen zum Beispiel fast nie in der Nahaufnahme auf. Wenn uns diese Bilder berühren, tun sie es behutsam, ohne das kritische Verstehen außer Kraft zu setzen. Der Effekt dieser Betrachtung ist der einer langsamen Verdichtung, die sein kritisches Argument sukzessiv unterfüttert. Aber es passiert noch etwas anderes, etwas Überraschendes. Wir empfinden einen leisen Genuss. Fast wie ein Wiedererkennen. Statt nur Bilder zu sehen, beginnen wir ein Gewebe von Bedeutungen wahrzunehmen. Dieses Gewebe hat eine uns vertraute Textur. Es gemahnt nicht mehr an Medienrealität, sondern an das ungleich komplexere Gebilde der gelebten Wirklichkeit. Es ist die ästhetische Wahrnehmung des Realen. Das Projekt, an dem Sekula uns teilnehmen lässt, die Möglichkeit,

die er uns, wenigstens ansatzweise, vorführt, ist so ehrgeizig wie kritisch notwendig. Es geht um nichts Geringeres als um die Produktion einer anderen Wirklichkeit, jenseits schneller Wahrheiten und ideologischer Vereinfachungen.«

Westphalen vergleicht diese Methode und Haltung mit der von Alfredo Jaar, wie sie in *Lament of the Images* zum Ausdruck kommt¹⁶. In einem verdunkelten Raum waren drei Texttafeln als Dias angebracht, die drei Beispiele für ein *White-Out*, ein politisches Auslöschen vorführten: Nelson Mandelas Behandlung in Gefangenschaft während der Apartheid, Bill Gates Aufkauf von Bildarchiven und sein Plan, 17 Millionen Pressefotos zur Konservierung »in Sicherheitsverwahrung« zu nehmen, und schließlich der Aufkauf aller Bildrechte verfügbarer Satellitenbilder vom Gebiet Afghanistans durch das Pentagon vor Beginn des Krieges. Von diesem verdunkelten Raum aus wurde man durch einen schmalen Zickzack-Gang geführt und stieß in einen weiteren Raum auf eine extrem starke große Lichtfläche, die wie ein Bild an dessen Frontwand angebracht war und die Besucher blendete. In unserem Buch *XXD11* gibt es mehrere Beiträge zu dieser Arbeit, die sich mit den vielfältigen Bezügen befassen, die Jaar hier zieht, von der Farbe weiß über den Begriff vom »Nichts« als der Fülle des Lichts und der gleichzeitigen Blendung bis hin zu der offensichtlichen Intention, politisch aufzuklären und anzuklagen.

Kabul, Afghanistan, October 7, 2001.

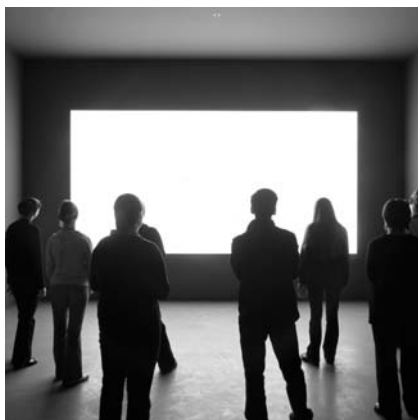
As darkness falls over Kabul, the U.S. launches its first airstrikes against Afghanistan, including carpet bombing from B-52s flying at 40,000 feet, and more than 50 cruise missiles. President Bush describes the attacks as "carefully targeted" to avoid civilian casualties.

Just before launching the airstrikes, the U.S. Defense Department purchased exclusive rights to all available satellite images of Afghanistan and neighboring countries. The National Imagery and Mapping Agency, a top-secret Defense Department intelligence unit, entered into an exclusive contract with the private company Space Imaging Inc. to purchase images from their Ikonos satellite.

Although it has its own spy satellites that are ten times as powerful as any commercial ones, the Pentagon defended its purchase of the Ikonos images as a business decision that "provided it with excess capacity."

The agreement also produced an effective white-out of the operation, preventing western media from seeing the effects of the bombing, and eliminating the possibility of independent verification or refutation of government claims. News organizations in the U.S. and Europe were reduced to using archive images to accompany their reports.

The CEO of Space Imaging Inc. said, "They are buying all the imagery that is available." There is nothing left to see.



16-17 Alfredo Jaar, *Klage der Bilder*, 2002

Westphalen kommt von Sekula aus zu einem vernichtend kritischem Urteil:

»Die Einstellung dieses Künstlers seinem Publikum gegenüber ist durch eine Mischung aus autoritärer Zudringlichkeit und Aufmerksamkeit heischender Bedürftigkeit gekennzeichnet. Über die Ausstellungsarchitektur, einem Mini-Parkour, durch den wir durch müssen wie durch die Geisterbahn, schreibt er uns Bewegungen und Erfahrungen vor. Gleichzeitig gibt er sich Mühe, uns mit einem Spektakel zu beeindrucken. Dieses Nebeneinander von Herablassung und Anbiederung muss kein Widerspruch sein. Lucy Davies, eine Kunsttheoretikerin aus Singapur, hat die Funktion der politisch orientierten, internationalen Großausstellungen mit sexuellem ›Spanking‹ verglichen, also mit dem unter allseitiger, freudiger Zustimmung verabreichten Hosenbodenversohlen, das sich heute jeder im SM-Studio um die Ecke abholen kann. ›Nichts ist kathartischer und aufbauender für das Selbstgefühl des Publikums als ein bisschen Spanking, solange es sich in Grenzen hält‹ schreibt sie. Auf Jaars ›Klagelied der Bilder‹ passt diese Polemik. Kunst als ›Spanking‹ bedeutet Sich-Schlecht-Fühlen als Selbstbestätigung.

Grundsätzlich lässt sich einiges für eine Kunst sagen, die die Ausgeglichenheit des Publikums im Sinn hat. Mit politischen Operationen hat sie allerdings nichts zu tun. Sie zielt weder auf kritisches Verstehen noch auf Veränderung, sondern bloß auf das Abführen des seelischen Überdrucks, der notwendig entsteht beim Sich-Einrichten im Status Quo; besonders bei Altlinken.«

Auffällig bei Westphalen ist, – und das gilt für viele Autoren in unserem Buch – dass er nicht nur das Erscheinungsbild einer Arbeit reflektiert – als Ergebnis einer künstlerische Arbeit –, dass er also nicht bei einer Bildbetrachtung und Analyse stehen bleibt, sondern die Methode reflektiert, aus der heraus diese Arbeit entstanden ist und die – nicht nur in der Art der Präsentation – mit ausgestellt ist. Er tut das, um sich an die Stelle zu

versetzen, von der der Künstler ausgegangen ist. Denn an dieser Stelle ist nicht nur die Haltung des Künstlers gefragt, sondern auch die eigene. Sie ist noch nicht umgedreht durch die »Beeindruckung« und/oder die freundlich nachvollziehende Bewegung des Verstehen-Wollens (für Schüler: des Verstehen-Müssens). Das setzt voraus, dass die Arbeit auch »nur« als Vorschlag angesehen werden kann, eine parallele Rezeption aus der Distanz also möglich ist und der apodiktische Charakter der Bedeutungssetzung documenta-Ausstellung oder allgemein »Museum« oder »Kunst« außer Kraft gesetzt werden kann. Das setzt auch voraus, dass Medien, Technik und Gestaltung, die materiellen Bestandteile künstlerischer Arbeit und scheinbar hauptverantwortlich für die Beeindruckung, sich aus der thematischen, inhaltlichen und wertenden Auseinandersetzung ergeben und nicht umgekehrt. Das wäre eine Grundregel für ästhetische Praxis in der Schule.

Unspektakuläre Bilder zu machen von ästhetisch hoch aufgeladenen Motiven wie Schiffe, Hafen, Meer, Strand, etc., die aber dann voller Informationen stecken und sich bei genauerem Hinsehen und in deren Entschlüsselung als äußerst spektakulär erweisen – auch fotografisch, wäre eine solche formal-ästhetische Strategie aus der inhaltlichen Auseinandersetzung heraus.

Es war schon erstaunlich, wie einige KunsterzieherInnen auf der D11 diese Vielschichtigkeit, die als Möglichkeit sichtbar in der Rezeption liegt, ignorieren konnten, wenn etwa eine Klasse aufgefordert wurde, die Muster auf der Kleidung von Yinka Shonibares Figuren abzuzeichnen, ohne eine Diskussion zum Thema der Installation und dem Ursprung dieser Muster zuzulassen. Ich kannte eine Führungskraft, die sich gegenüber der documenta – und der Kunstpädagogik – verpflichtet fühlte, dieser Übung ein Ende zu setzen, indem sie behauptete, das Abzeichnen dieser Muster ohne die ganze Figur zu zeigen sei verboten.

Versuche ich den inhaltlichen roten Faden weiterzuverfolgen, könnte ich diesem explodierenden Kapitalismus, wie er von Sekula recherchiert wird, den implodierenden Kapitalismus gegenüberstellen: Maria Eichhorn hat eine »Aktiengesellschaft« gegründet – so auch der Titel ihrer Arbeit. Sie schreibt:

»Die Gesellschaft hat zwei besondere Eigenschaften, die sie wesentlich von anderen unterscheidet: Die Auflösung des Eigentumsbegriffs und das Herausnehmen des Kapitals der Gesellschaft aus der gesamtgesellschaftlichen Geldzirkulation.«¹⁷



18-19 Maria Eichhorn, *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*, 2002

Maria Eichhorn hat außerdem alle ihre Aktien an die Gesellschaft übertragen, wodurch jeder private Besitz aufgehoben wurde, das Geld also niemandem mehr gehört. Denn das verwunderliche Ziel der Aktiengesellschaft ist, das Geld der Gesellschaft: 50 000€ nicht zu

vermehrten. Es lag während der Ausstellung in einem Glaskasten als ein tatsächlicher Wert – eben Geld – der den fiktionalen Charakter unseres (ökonomischen) Werte-Systems demonstriert, umgeben von den notwendigen Rechtsmitteln, die einen solchen Vorgang möglich und tatsächlich machen.

Maria Eichhorn bedient sich also der Rechtsformen unseres Wirtschafts- und Kapitalsystems – setzt also RECHTSFORM = ÄSTHETISCHE FORM – und formuliert als künstlerische Strategie das Wertsystem Geld neu.



20 Isa Genzken, *Spiegel I*, 1991



21 Victor Grippo, *Tische des Arbeitens und des Nachdenkens*, 1994

Ich will aber noch einen weiteren roten Faden ziehen, der sich oben schon entwickelt hat:

Viele KünstlerInnen der D11 sehen in diesem Sinne die Methode ihrer künstlerischen Auseinandersetzung

als wesentlichen Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit *und* ihres Themas an.

Das gilt augenfällig für Isa Genzken, die im Vorzimmer von Alfredo Jaar einen ganz anderen Umgang mit Presseinformationen und Politik formuliert als er: Sie hat unterschiedlichste Fotos aus dem SPIEGEL herausgesammelt, als Bilder 1:1 kopiert, ohne erläuternden Text, und in eine Reihe gehängt. So ergibt sich ein ganz eigenwilliger Ablauf von Geschichte.

Und wenn man sie von Victor Grippos Schultischen aus sieht, dem Raum von der die Reihe ausgeht, färben sich diese Pressefotos neu ein: Man könnte sie dann auch als anonymes Tagebuch verstehen, als persönliche Bemerkungen, die von außen kommen.

Methode als Thema künstlerischer Arbeit gilt sehr augenfällig und anschaulich auch für John Bock, für Thomas Hirschhorn natürlich, für Reimond Pettibon, aber ebenso etwa für Hanne Darboven, Louise Bourgeois und Dieter Roth.

Ich kann diese Beispiele hier nicht im Einzelnen durchgehen und muss Karl-Josef Pazzini mit seiner 4. Bemerkung Recht geben¹⁸: »Die Documenta11 ist die erste documenta, bei der ganz klar wird, dass Sie nicht dabei waren, auch wenn Sie vielleicht in Kassel alles gesehen haben, was sowieso unmöglich ist.«



22 John Bock, in Zusammenarbeit mit Jochen Dehn, Knut Kläßen, Mark Aschenbrenner, *Gribbohm II b*, 2002, Kino



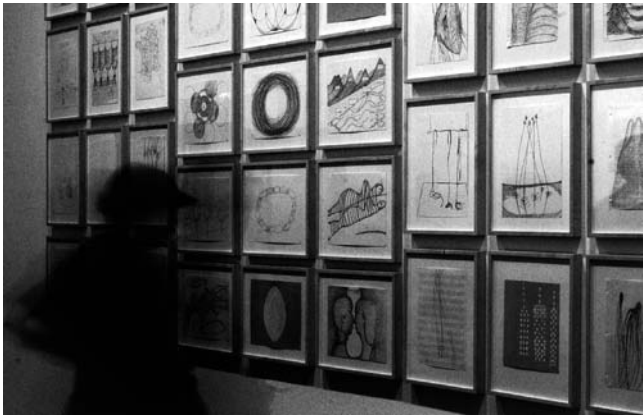
23 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Arbeit im öffentlichen Raum, Friedrich-Wöhler-Straße, Nord-Stadt, Kassel: Bibliothek Georges Bataille



24 Raymond Pettibon, *Ohne Titel*, 2002



25 Hanne Darboven, *Kontrabasssolo, opus 45*, 1998-2000



26 Louise Bourgeois, *Die Schlaflosigkeits-Zeichnungen*, 1994-95



27 Dieter Roth, *Große Tischruine*, 1970-98, Installation

zu sein: Er hat sich kopfüber an eine Stange gehängt. Mit Hilfe einer Apparatur, wie sie in der Krankengymnastik verwendet wird. Zu allem Überfluss hat er sich dafür auch noch extra ein Loch gegraben, in das er dann abtauchte. Nur die Füße schauten oben raus, während unten eine Video-Kamera darauf wartete, die Bilder aus der Grube über ein Kabel an die Erdoberfläche zu senden. Man kann diesen Vorgang als eine Umkehrung von Platons Höhlengleichnis verstehen. Dort werden die Bilder von außen ins Höhlendunkel projiziert, bei John Bock kommen sie aus der Tiefe der Dunkelheit.«

Louise Bourgeois *Insomnia-Zeichnungen*, dieser komplex strukturierte Block eines offenen Diskurses, ist ein fast unglaubliches Dokument für eine nie endende Auseinandersetzung. Ich zitiere meinen eigenen Text²⁰:

»Ihr unermüdliches Zeichnen hat in mehr als 70 Jahren keine festen Formen entwickelt, keinen Stil. Ihre Zeichnungen wachsen, wie die labyrinthischen Blumenköpfe auf den Zeichnungen, aus einer fragenden Lust heraus. Sie sind kein »schönes Bild«, sie wollen nicht gefallen, sondern müssen an der Stelle, wo sie gerade gedanklich oder empfindend sind, einfach stimmen. Und weil sie die Zeichnungen in erster Linie an sich selbst richtet, kann sie auf allen möglichen Papieren arbeiten, auch alles mit rotem Kugelschreiber. So bauen Vögel ihre Nester. ›... trotz der Tatsache, dass ich nirgendwo angekommen bin, habe ich den Weg gerne zurückgelegt«, sagt die poetische Selbsterforscherin Bourgeois. Private Wissensproduktion einer Künstlerin könnte das Stichwort sein, unter dem sie im Konzept der Documenta¹¹ ihren Platz hat. Aber welches Wissen?«

Wenn man diese Art zu arbeiten oder zeichnerisch zu denken und über die Kunst etwas zu wissen ernst nimmt, kann es nicht darum gehen, eine Technik und Gestaltung als solche zu lernen, dann entsteht Gestaltung aus einer Fragestellung heraus, einer inhaltlichen Suchbewegung, die das Zeichnen als eine Denkform versteht

und das Ergebnis weiterhin als Fragestellung, die somit wiederum ein bleibend fragwürdiges Wissen darstellt.

»Ein Labyrinth ist ein Labyrinth ist ein Labyrinth ist ein...«, ich zitiere noch einmal meinen Text²¹:

»Je nachdem ob Bourgeois die Mauern zeichnet oder die Wege, ob sie sich ein System aus Linien oder Gassen oder über- und ineinander geschachtelter Kästen ausdenkt, ob sie die Illusion räumlicher Wirkungen oder ein Muster sucht oder den Begriff des Labyrinthischen. Immer fällt auf, dass ihr Konzept in jeder Zeichnung nie ganz aufgeht, sie sich am Ende oder schon mittendrin verhaspelt.



29 Louise Bourgeois, *Zelle VIII (Portrait)*, 2000

Außerdem fällt auf, dass sie in sehr vielen Zeichnungen, den Labyrinthen, den Blumen, Landschaften, Kreisen, nicht eine Linie zieht, sondern sie aus endlos vielen kurzen zusammen strichelt. Das ist kein Alterszittern, denn es gibt auch Zeichnungen mit klaren Linien. Es ist eine zeichnerische Arbeit des Genau-an-dieser-Stelle-Seins – und trotzdem den Überblick, das Ganze, nicht zu verlieren, eine Vergewisserung und (wie sie selbst sagt:) ›*eine endlose Geste der Liebe*‹.«

So gesehen war auf der Documenta11 irgendwie alles falsch.

Inhaltlich: Wenn Jens Haaning (ein Däne) über Lautsprecher am Hauptbahnhof Witze auf Türkisch erzählt, wenn Yinka Shinobare die geilen Jungadligen in Kleider steckt, deren typisch afrikanischen farbigen Muster aus Indien eingeführt sind, wenn Jeff Walls Schwarzer Widerstand als unsichtbarer Mann leistet, wenn Cildo Meirelles Wasser für alle fordert, indem er Wasser als Eis am Stil an die documenta-Besucher verteilt, wenn in Dominique Gonzalez-Foersters Garten lauter Versatzstücke aus anderer Länder Gärten auftreten, wenn Louis Camnitzer statt die Folterer anzuklagen, die Überlebenstaktiken der Gefolterten beschreibt.

Und formal: Wenn Camnitzer das in poetischer Geste als Lumografie tut, wenn Georges Adéagbo seine Fundstücke und Artefakte als assoziativen Diskurs so anordnet, dass es die Architektur einer Kapelle abbildet statt ein politisches oder philosophisches Gebäude, wenn Andreas Siekmann mit Filzstiften in akribischer Form Linoldrucke simuliert, um in unzähligen Einzelbildern, an denen man auf roten Bürostühlen vorbeirollen kann, Filme auf Tischen zu zeigen, wenn...



30 Jens Haaning, *Türkische Witze*, 1999-2002



31 Yinka Shonibare, *Gallantry and Criminal Conversation*, 2002



32 Jeff Wall, *Nach Ralph Ellison: Der unsichtbare Mann*, Vorwort, 1999-2002



33 Cildo Meireles, *Verschwindendes/Verschwundenes Element*, 2002, Eiswagen



34 Dominique Gonzalez-Foerster, *Park – ein Fluchtplan*, 2002, Palme und Videopavillon



35 Luis Camnitzer, Ohne Titel, 2001-02



36 Georges Adéagbo, *»Der Entdecker und die Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckungen« ...! Das Theater der Welt*, 2002



37 Andreas Siekmann, *Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, 1996-2002

Was lässt sich daraus als ästhetische Praxis in der Schule ableiten?

Nachmachen geht wohl nicht. Ich kann ja wohl nicht die Aufgabe stellen: ein Bild zu malen, um es dann, wie es Chohreh Feyzjdjou mit ihrem Lebenswerk getan hat, einzuschwärzen, als Zeichen für ...was weiß ich. (Dem armen Arnulf Rainer mit seinen Übermalungen von Fotografien geht es oft so im Kunstunterricht).



38 Chohreh Feyzjdjou, *Boutique Produkte von Chohreh Feyzjdjou*, 1973-93

Man könnte erstmal Techniken und Gestaltungsprinzipien lernen, um dann auf dieser Basis freie oder angewandte Kunst zu machen. – Klar da müsste man sich auch irgendein Thema suchen, an dem man das angemessen erfahren und ausprobieren kann, lautet die didaktische Rechtfertigung für dieses Vorgehen.

Die Documenta¹¹ aber, denke ich, lehrt da etwas anderes. Um es mit Andreas Siekmann zu sagen²²: »Nicht die Form garantiert den Inhalt sondern seine Verhandbarkeit«. Siekmann geht noch weiter im Interview mit Karin Thielecke:

»Für mich und mein Umfeld ist es wichtig zu betonen, dass es bei einer bloßen Thematisierung nicht bleiben kann. Die eigene Rolle, selbst in die Verhältnisse involviert zu sein, macht es notwendig, auch die Strukturen des Kunstbereichs (auf die Schule bezogen: des eigenen Lebensbereichs der Schüler) politisch zu denken. Es geht darum, eine Thematik auch in ihrer Konsequenz für die eigene Existenz zuzulassen, auch in ihren Konsequenzen für die eigenen Strukturen, die zweifelsfrei immer auch

ein Teil des Herrschaftsdiskurses bilden.« Es kann also nicht darum gehen, einfach immer was Lustiges zu machen, es müsste ernsthaft lustig sein.

Wenn es nur so herum geht, dann müsste sich die Kompetenz in Technik und Gestaltung aus der inhaltlichen Auseinandersetzung ableiten – und entwickeln, die die Kriterien für die »richtige« Gestaltung liefern, dann müsste sich der Einsatz eines Mediums aus der Struktur und dem Ziel der Argumentation entwickeln und nicht aus deren prinzipieller Attraktivität oder Aktualität.

Ich komme noch einmal zurück auf mein Bild vom verschiebbaren Koordinatensystem.

Nach dem Stand meiner Ausführungen wäre das künstlerische Tun darin dann der Graph, der von den künstlerischen Entscheidungen, sich in Relation zu setzen, gezeichnet wird. Wenn es darin keine lineare hierarchische Abfolge gäbe: die selbst gestellte Aufgabe, ausgeführt vom Medium zur Technik, in der Gestaltung zu Inhalten, mit Bedeutungen aus Zielen heraus und Funktionen, sondern die Verhandelbarkeit von Inhalten der Ausgangspunkt ist, eine Bewegung also, dann gerät die künstlerische Arbeit in all diesen Ebenen des künstlerischen Tuns zu einem kommunizierenden System zur Herstellung – nicht zur Darstellung – von Argumentation.

Nehmen wir als ein konkretes Bild auf der D11, den »Dance macabre der Kuscheltiere«, wie Ursula Panhans-Bühler ihren Text über Annette Messagers documenta-Arbeit *Articulés – Desarticulés* überschrieben hat²³. Der Motor und die Bestandteile dieses Tanzes sind nicht von Gott gegeben, sondern ein Bühnenmechanismus, der – jedes Mal neu – von der Künstlerin/dem Künstler selbst installiert wird – eben ein Modell als Spiel auf der Bühne. Einen solchen Tanz als Unterricht zu inszenieren, würde bedeuten, dass die Schüler wissen, was gespielt wird, und der Lehrer weiß, was spielen heißt und in der Lage ist, sich an den Rand der Arena zu stellen, dort wo die Kuh entlang des Geländers auf dem Boden geschliffen wurde,

hinter sich die Materialberge und die Totempfähle, fasziniert und entsetzt von dem, was sich da bewegt.



39 Annette Messager, *Gelenkig – Ungelenkig*, 2001-02



40 Gabriel Orozco, *Gefäße (Anfänge)*, 2002

Ich komme noch einmal auf das andere Bild zurück: die Plattform.

Auch hier bietet sich eine documenta-Arbeit an, die ich als Metapher benutzen will. Gabriel Orozco hat eine Vielzahl von keramischen Gefäßen auf einem Podest zusammengestellt. Sie sind alle nicht zu gebrauchen. Aber sie führen in der Gruppierung und Entwicklung ihrer Formen offenbar eine Diskussion. *Anfänge* hat Orozco dieses Ensemble genannt. Es diskutiert auf archaische Weise, was ein Gefäß ausmacht, welche Formen sich anbieten und was bei ihrer Benutzung geschieht. Es ist eine exemplarische Diskussion, die sich einerseits

auf sinnlicher Ebene an den keramischen Gefäßen entwickelt, sich gleichzeitig aber als Transfer anbietet, sich ähnliche Zusammenhänge auf anderen Wirklichkeitssebenen zu veranschaulichen. Es ist eine besondere »Aus-Zeit« auf dieser Plattform, die hier als Kunst möglich ist.



41 Raymond Pettibon, * *Ohne Titel*, 2002



42 Frédéric Bruly Bouabré, *Bété-Alphabet*, 1990-91

»Diskursmaschine D11 kontra sinnliche Erlebniskunst« lobte die FR in ihrer Rezension die Ausstellung »Deutschemalereizweitausendddrei« im Frankfurter Kunstverein, April 2003, im Rückblick auf die vergangene documenta. Ein ziemlich schiefes Gegensatzpaar, wenn man sich tatsächlich die Materialschlacht auf der D11 in Erinnerung ruft und den gefälligen Malereien in Frankfurt gegenüberstellt. Dahinter steht der alte Praxisbegriff von Kunst als handwerklichem Tun, vom dummen Maler und dem Lustmensch Bildhauer – letztlich aber die Angst, dass es in der künstlerischen Auseinandersetzung tatsächlich um eine Diskussion gehen könnte, die für gesellschaftliche Entwicklung relevant ist. Bezeichnend, dass die Kunst der D11 auf den Kunstmärkten vom Herbst und bis heute fast nicht vorkommt.



43 Eingang der Binding Brauerei

Für Schule gilt ähnliches. Die Angst, dass die Schüler nicht mehr für die Schule in die Schule gehen könnten, ist berechtigterweise groß. Deshalb flüchtet sie mehr und mehr in unterhaltende Beschäftigung oder in die machtvolle Selbstbehauptung als Verteiler von beruflichen Chancen. Es müsste vielleicht mal wieder um mehr gehen als um Erziehung und Bildung oder Vorsortierung gesellschaftlicher Klassen.

Vortrag gehalten am 07.06.2003

Anmerkungen

- 1 vergl. Constanze Kirchner, Zugänge zur Documenta11 – Vermittlungsansätze und Bildungschancen, in BDK-Mitteilungen 3/02, und die kritische Replik von Ulrich Schötter, Schlechte Zeiten für den Kunstunterricht – Anmerkungen zur Documenta11 und mögliche Zugänge, BDK-Mitteilungen 1/03
- 2 so auch der Titel des programatischen Buches: Visuelle Kommunikation – Beiträge zur Klinik der Bewußtseinsindustrie, Hrsg. von Hermann K. Ehmer, Köln, 1971; das Nachfolgebuch, hrsg. von Helmut Hartwig, nimmt das Motto der d5 direkt im Titel auf: Sehen lernen – Kritik und Weiterarbeit am Konzept Visuelle Kommunikation, Köln, 1976
- 3 documenta 5 kassel 30. juni bis 8. oktober 1972, Hrsg. Rote Liste Kassel (Studentenorganisation)/Halke Lorenzen, 1972
- 4 Materialien zur documenta X – Ein Reader für Unterricht und Studium, Hrsg. Werner Stehr, Johannes Kirchenmann, 1997
- 5 vgl. Materialien zu Medien im Unterricht, K+U
- 6 Praxis Kunst Pädagogik, Hrsg. Pierangelo Maset, Lüneburg, 2002
- 7 so eine Formulierung von Eva Sturm in: *Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Für eine Kunstpädagogik »Von Kunst aus«*, Heft 7, Kunstpädagogische Positionen, 2005
- 8 Thomas Wagner, FAZ, 08.06.2002
- 9 zu den Plattformen 1-4 sind im Cantz Verlag je ein Band erschienen: Documenta11_Plattform1: Demokratie als unvollendeter Prozess, 2002; Documenta11_Plattform2: Experimente mit der Wahrheit, Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung 2002; Documenta11_Plattform3: Creolité und Kreolisierung, 2002; Documenta11_Plattform4: Under Siege: Vier afrikanische Städte: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, 2002

10 siehe auch: Katalog Documenta11_Plattform5: Ausstellung, 2002 und Documenta11_Plattform5: Ausstellung/Ausstellungsorte, 2002 sowie KUNSTFORUM International, Nr. 161, 2002

11 XXD1, Über Kunst und Künstler der Gegenwart – Ein Nachlesebuch zur Documenta11, Hrgs.: Bernhard Balkenhol/Heiner Georgdorf/Pierangelo Maset, Kassel, 2003

12 Eduard Beaucamp, FAZ, 14.06.2002

13 Documenta11_Plattform5: Ausstellung, 2002

14 in: XXD1, Über kunst und Künstler der Gegenwart – Ein Nachlesebuch zur Documenta11, Hrgs.: Bernhard Balkenhol/Heiner Georgdorf/Pierangelo Maset, Kassel, 2003

15 ebenda

16 ebenda

17 ebenda

18 ebenda

19 ebenda

20 ebenda

21 ebenda

22 ebenda

23 ebenda

Bilder

- 1 Eingang Fridericianum
- 2 Georges Adéagbo, »Der Entdecker und die Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckungen« ...! *Das Theater der Welt*, 2002, Installation, Mischtechnik, variable Größe; Courtesy der Künstler, im Auftrag der D11
- 3 Gabriel Orozco, *Gefäße (Anfänge)*, 2002, ca. 70 Keramikgefäße, Durchmesser je ca. 40 cm; Courtesy der Künstler; Marian Goodman Gallery, New York/ Paris; Galerie Chantal Crousel, Paris; Kuri Manzutto, Mexico City
- 4 documenta II, 1959, Orangerie
- 5 documenta I, 1955, Fridericianum
- 6 Blick in die documenta-Halle
- 7 Zarina Bhimji, *Aus heiterem Himmel*, 2002, 16mm-Film übertragen auf DVD, Farbe, Ton, 24 Min. Courtesy Talwar Gallery New York; Auftrag der D11
- 8 David Goldblatt, *In Boksburg*, 1979-80, 22 Schwarzweißfotografien, je 40x50 cm, gerahmt, copyright David Goldblatt, Courtesy Krings-ErnstGalerie, Köln
- 9 Bodys Isek Kingelez, *New Manhattan City 3021*, 2001-02, Balsaholz, Karton, Papier, Plastik, Tinte, 205x300x280 cm; Kimbembele Ihunga – Kimbeville, 1994, Balsaholz, Karton, Folie, Tinte; Courtesy C.A.A.C – The Pigozzi Collection, Genf
- 10 Georges Adéagbo, »Der Entdecker und die Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckungen« ...! *Das Theater der Welt*, 2002, Installation, Mischtechnik, variable Größe; Courtesy der Künstler, im Auftrag der D11
- 11 Faree Armaly mit Rahid Masharawi, *From/To*, 2002, Fußbodendetail
- 12 Titel der Publikation XXD11
- 13 Ivan Kozaric, *Atelier Kozaric*, 1930-02

- 14-15 Allan Sekula, *Seemannsgarn*, 1987-95, 105 gerahmte Farbfotografien in 7 Kapiteln, Rahmengröße zwischen 63x80cm und 63x146 cm, 26 Schwarzweißfotografien und Grafik-Tafeln, 2 Dia-Projektionen (je 80 Farbdiapositive, Dauer 17 Min.) mit 2 Textheften und Leseräumen; Courtesy der Künstler; Christopher Grimes Gallery, Santa Monica; Galerie Michael Rein, Paris
- 16-17 Alfredo Jaar, *Klage der Bilder*, 2002, Installation aus zwei Räumen und einem Verbindungsgang; 3 lasergeschnittene Texttafeln, Plexiglas, von hinten beleuchtet; Lichtwand mit fluoreszierenden Leuchten, Leuchtkraft 32 000 Watt, Größe variabel, Wandtexte zusammengestellt von David Levi Strauss; Courtesy der Künstler; im Auftrag der D11
- 18-19 Maria Eichhorn, *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*, 2002, Fotografien in Leucht-displays, Gründungs-urkunde, Satzung, Niederschrift über die erste Sitzung des Aufsichtsrats, Bericht der Gründerin über der Hergang der Gründung, Bericht der Mitglieder des Vorstands und des Aufsichtsrats über die Prüfung des Gründungshergangs, Bericht des Gründungsprüfers, Anmeldung der Gesellschaft zur Eintragung ins Handelsregister, Handelsregisterkarte, Öffentliche Bekanntmachung der Registereintragung, Vertrag zur Übertragung aller Aktien an die Gesellschaft; Banknoten (Abholung von und Rücktransport nach Bank-schließfach in Berlin); 50.000 Euro; Mobiliar: Sitzbank, Konsole, Publikation »Maria Eichhorn Aktiengesellschaft«; Courtesy die Künstlerin; Galerie Barbara Weiss, Berlin, im Auftrag der D11
- 20 Isa Genzken, *Spiegel I*, 1991, 121 Teile, Collage auf Karton, je 20x30 cm, gerahmt, Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln
- 21 Victor Grippo, *Tische des Arbeitens und des Nachdenkens*, 1994, 7 Holztische, verschiedene Größen; Nidia Olmos de Grippo, Buenos Aires

- 22 John Bock, in Zusammenarbeit mit Jochen Dehn, Knut Klaben, Mark Aschenbrenner, Gribbohm II b, 2002, Vorträge und Aktionsstücke draußen. Courtesy Galerie Klosterfelde, Berlin; Anton Kern Gallery, New York; im Auftrag der D11
- 23 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Arbeit im öffentlichen Raum, Friedrich-Wöhler-Straße, Nordstadt, Kassel: Bibliothek Georges Bataille, Bataille-Ausstellung, Fernsehstudio, Türkischer Imbiss, Bataille-Skulptur, Bataille-Monument-Fahrdienst; Courtesy der Künstler; Barbara Gladstone Gallery, New York
- 24 Raymond Pettibon, * *Ohne Titel*, 2002, Tusche, Acryl, Zeichnungen auf Papier und Collage auf Wand; Courtesy der Künstler; Regen Projects, Los Angeles
- 25 Hanne Darboven, *Kontrabasssolo, opus 45*, 1998-2000, 3898 Zeichnungen (ungerahmt 420 Blätter, je 42x29,7 cm, 3478 Blätter, je 29,7x21 cm), Kristallschädel mit Sockel, Schwarzweißfotografie, 42x29,7 cm; Courtesy die Künstlerin
- 26 Louise Bourgeois, *Die Schlaflosigkeits-Zeichnungen*, 1994-95, 220 Zeichnungen, Mischtechnik, verschiedene Maße, gerahmt, Daros Collection, Zürich
- 27 Dieter Roth, *Große Tischruine*, 1970-98, Installation, verschiedene Materialien, Gesamtmaße ca. 12x6 m; Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen
- 28 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Arbeit im öffentlichen Raum, Friedrich-Wöhler-Straße, Nordstadt, Kassel: Bibliothek Georges Bataille, Bataille-Ausstellung, Fernsehstudio, Türkischer Imbiss, Bataille-Skulptur, Bataille-Monument-Fahrdienst; Courtesy der Künstler; Barbara Gladstone Gallery, New York
- 29 Louise Bourgeois, *Zelle VIII (Porträt)*, 2000, Stahl, Glas, Holz, Stoff, 207x123x128 cm, Courtesy Cheim & Read, New York
- 30 Jens Haaning, *Türkische Witze*, 1999-2002

- 31 Yinka Shinobare, *Gallantry and Criminal Conversation*, 2002
- 32 Jeff Wall, *Nach Ralph Ellison: Der unsichtbare Mann, Vorwort*, 1999-2002, Cibachrome im Leuchtkasten, 190x265,5x26 cm; Courtesy Galerie Johnen & Schöttle, Köln; Rüdiger Schöttle, München; Marian Goodman Gallery, New York
- 33 Cildo Meireles, *Verschwindendes/Verschwundenes Element*, 2002, Industrielles Gedicht im öffentlichen Raum, 300 000 Wassereis am Stil in drei verschiedenen Formen mit Beschriftungen auf beiden Seiten, mit transparentem, blauem oder grünem Stiel, 10 Eiswagen, Eis am Stil hergestellt und vertrieben durch Klinikum Kassel; im Auftrag der D11
- 34 Dominique Gonzalez-Foerster, *Park – ein Fluchtplan*, 2002, Arbeit im öffentlichen Raum; Pavillon mit Videoprojektion, Videoanimation übertragen auf DVD, Endlosschleife 45 Min., Telefonzelle, Rosenbusch, Stuhl, Lavastein, Lampe, Lichterkette, Palme, Steine, Agave, Sand, Ziegel, Netz, Radio, Spielfeld-Projektor; im Auftrag der D11
- 35 Luis Camnitzer, *Ohne Titel*, 2001-02, Installation, Mischtechnik; Besitz des Künstlers, im Auftrag der D11
- 36 Georges Adéagbo, »*Der Entdecker und die Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckungen*« ...! *Das Theater der Welt*, 2002, Installation, Mischtechnik, variable Größe; Courtesy der Künstler, im Auftrag der D11
- 37 Andreas Siekmann, *Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, 1996-2002, 215-220 Zeichnungen (Aquarellfarbe, Filz- und Lackstift, Acrylfarbe), je 21x29,7 cm, Tische, Bürostühle; Courtesy der Künstler; Galerie Barbara Weiss, Berlin
- 38 Chohreh Feydzjou, *Boutique Produkte von Chohreh Feydzjou*, 1973-93

- 39 Annette Messager, *Gelenkig – Ungelenkig*, 2001-02, Installation, computergesteuerte Automaten in Stoff, elektrische Motoren, Rollen, Holz, Gesamtmaße 7x15x12 m; Courtesy die Künstlerin; Galerie Marian Goodman, Paris, im Auftrag der D11
- 40 Gabriel Orozco, *Gefäße (Anfänge)*, 2002, ca. 70 Keramikgefäße, Durchmesser je ca. 40 cm; Courtesy der Künstler; Marian Goodman Gallery, New York/Paris; Galerie Chantal Crousel, Paris; Kuri Manzutto, Mexico City
- 41 Raymond Pettibon, * *Ohne Titel*, 2002, Tusche, Acryl, Zeichnungen auf Papier und Collage auf Wand; Courtesy der Künstler; Regen Projects, Los Angeles
- 42 Frédéric Bruly Bouabré, *Bété-Alphabet*, 1990-91, 44 8 Zeichnungen, Farbstift und Kugelschreiber auf kartoniertem Papier, 9,5x15 cm und 15x9,5 cm, gerahmt, C.A.A.C. – The Pozzi Collection, Genf
- 43 Eingang der Binding Brauerei

Bernhard Balkenhol

geboren 1951 in Hadamar/Limburg, studierte 1970-74 Kunstpädagogik an der HfbK Kassel, arbeitete 12 Jahre an einem Gymnasium in Darmstadt, bis er 1988 nach Lehraufträgen an der Staatl. Akademie für bildende Künste Stuttgart (über Performance und experimentelles Theater, 1987-88), an die Kunsthochschule der Universität Kassel gerufen wurde, wo er seitdem Kunstdidaktik lehrt. Vorträge über die Vermittlung von Kunst und Kunstdidaktik (u.a. in Berlin, Hamburg, München, Jena), Lehraufträge (u.a. am Institut für Kunst im Kontext, Akademie der Künste Berlin), 1998-99 Gastprofessur am Institut für Kunst und ihre Didaktik der Universität Dortmund. 1996 übernahm er die Leitung des Kasseler Kunstvereins, wo er zahlreiche thematische Ausstellungen (zuletzt *Poetische Positionen* und *solo mortale*, 2004) und Einzelausstellungen (u.a. mit den Künstlern/Innen Franz Ackermann, Silvia Bächli, Marlene Dumas, Stan Douglas, Anton Henning, Tony Oursler, Reinigungsgesellschaft, Penny Yassour) einrichtete, zahlreiche Kataloge und Beiträge in Fachzeitschriften und Büchern über Kunst und Kunstdidaktik, Herausgeber (mit Heiner Georgsdorf) der Reihe documenta-Nachlesebücher für Schüler, Jugendliche und interessierte Laien zur documentaX und Documenta11.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

Ehmer, Hermann K.: Zwischen Kunst und Unterricht – Spots einer widersprüchlichen wie hedonistischen Berufsbiografie.

Heft 1. 2003. ISBN 3-9808985-4-7

Hartwig, Helmut: Phantasieren – im Bildungsprozess?

Heft 2. 2004. ISBN 3-937816-03-8

Selle, Gert: Ästhetische Erziehung oder Bildung in der zweiten Moderne? Über ein Kontinuitätsproblem didaktischen Denkens.

Heft 3. 2004. ISBN 3-937816-04-6

Wichelhaus, Barbara: Sonderpädagogische Aspekte der Kunstpädagogik – Normalisierung, Integration und Differenz.

Heft 4. 2004. ISBN 3-937816-06-2

Buschkühle, Carl-Peter: Kunstpädagogen müssen Künstler sein. Zum Konzept künstlerischer Bildung.

Heft 5. 2004. ISBN 3-937816-10-0

Legler, Wolfgang: Kunst und Kognition.

Heft 6. 2005. ISBN 3-937816-11-9

Sturm, Eva: Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Für eine Kunstpädagogik »Von Kunst aus«.

Heft 7. 2005. ISBN 3-937816-12-7

Pazzini, Karl-Josef: Kann Didaktik Kunst und Pädagogik zu einem Herz und einer Seele machen oder bleibt es bei ach zwei Seelen in der Brust?

Heft 8. 2005. ISBN 3-937816-13-5

Puritz, Ulrich: nAckT: Wie Modell und Zeichner im Aktsaal verschwinden und was von ihnen übrig bleibt.
Heft 9. 2005. ISBN 3-937816-15-1

Maset, Pierangelo : Ästhetische Operationen und kunstpädagogische Mentalitäten.
Heft 10. 2005. ISBN 3-937816-20-8

Peters, Maria: Performative Handlungen und biografische Spuren in Kunst und Pädagogik.
Heft 11. 2005. ISBN 3-937816-19-4

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Kunstpädagogische Positionen

ISSN 1613-1339

Herausgeber: Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm,
Wolfgang Legler, Torsten Meyer

Band 12

ISBN 3-937816-21-6

Bearbeitet von Katarina Jurin

Druck: Uni-PriMa, Hamburg

© Hamburg University Press, Hamburg 2006

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg.

