

UMFRAGE

Learning from “documenta”

URSULA SINNREICH • CAY SOPHIE RABINOWITZ • ALI SUBOTNICK

Die Pioniere der «documenta» prägten das Bild vom «Museum der 100 Tage» für jene einzigartige, von Mal zu Mal neue Rekorde brechende Veranstaltung. Wieder wird sie – dieses Jahr zum elften Mal – Hunderttausende nach Kassel locken. Dass ohne jegliche Anbiederung, mit avancierter bis schwieriger Gegenwartskunst ein Massenpublikum anzusprechen ist, scheint im Licht der Praxis vieler Museen eine provokative Tatsache, ein veritables Paradox. Als ob eine erwünschte, aber nur selten bestätigte echte gesellschaftliche Relevanz der Kunst sich momenthaft auf hohem Niveau spielend realisieren liesse.

Arnold Bode beschreibt schon 1964 im Vorwort zum Katalog der «documenta 3» ein «Unbehagen» gegenüber «dem Museum», das in seiner Entwicklung «das Kunstwerk aus seinen geistigen, und das heisst gesellschaftlichen und architektonischen Zusammenhängen, aus Kirchen und Palästen herausgelöst hat». Im Museum, klagt Bode, würden die Kunstwerke «nach historischen, nach katalogisierenden, vielleicht auch nach ästhetischen Gesichtspunkten aneinander gereiht und durch die Verluste ihres ursprünglichen Ambientes vereinsamt und erniedrigt».

Es sei «das Archivarische, Denkmalpflegerische, Pedantische und Dünnblütige in diesem Prozess, das uns den Weg zum Erlebnis des Kunstwerkes erschwert, womöglich verwehrt», meint Bode, und weiter: «Das Unbehagen hierüber hat vielen von uns «das Museum» verleidet.» Im gleichen Katalog entwirft Werner Haftmann seine Vorstellung vom «modernen Museum mit besonderer Deutung»: «Das moderne Museum soll ein Ort der Begegnung des Künstlers mit dem Publikum sein, es soll in der Weise der Präsentation dem einzelnen Kunstwerk einen Umraum geben, in dem es zu seiner ganzen Fülle und Bedeutung kommt, es soll immer wieder zu einem Laboratorium künstlerischer Arbeit werden, zur Arbeitsstätte des Künstlers selbst.»

Die vorliegende *Parkett*-Umfrage fragt diesseits und jenseits des Atlantiks, in welchem Spannungsverhältnis heute die beiden Institutions-Modelle, «documenta» und Museum, zu sehen sind, und welche Impulse daraus abzuleiten wären.

URSULA SINNREICH, freischaffende Kunstkritikerin und Autorin, schreibt u.a. für *Die Neue Zürcher Zeitung* und *Du*. Sie ist Dozentin für Kulturgeschichte und Kunsttheorie an der Musikhochschule Basel sowie an der Hochschule für Gestaltung und bildende Kunst, Basel. CAY SOPHIE RABINOWITZ und ALI SUBOTNICK, *Parkett*-Redaktion, New York.



MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1998, project no. 65, The Museum of Modern Art, New York. (PHOTO: KATE KELLER)

JACK BANKOWSKY

Chefredaktor «Artforum International»

Ich möchte nicht den Advocatus Diaboli spielen, aber Ihrer Formulierung entnehme ich, dass die «documenta» beispielhaft für zeitgenössische Museumsausstellungen sein soll. Offen gestanden, zu meinen schönsten Museumserfahrungen gehören sorgfältig präsentierte monographische Ausstellungen von Künstlern, die ich bewundere und über die ich mehr erfahren möchte. Meiner Meinung nach haben die Museen genügend Spielraum, um mehrere Zwecke gleichzeitig zu erfüllen. Ich bin mir nicht so sicher, dass Museen heute weniger offen sind für attraktive und wichtige neue Ideen zur zeitgenössischen Kultur als früher. Wenn ich daran denke, was man vor 10 oder 20 Jahren in Museen zu sehen bekam (gerade im Bereich der Gegenwartskunst), empfinde ich die heutige Situation überhaupt nicht als krisenhaft.

Die regelmässig stattfindenden internationalen Grossveranstaltungen mit grosser Publikumswirkung, zu denen auch die «documenta» zählt, finde ich dagegen oft ziemlich frustrierend. Es ist nicht, dass ich dort nicht gute Sachen zu sehen bekäme, aber wenn es darum geht, einen wirklichen Gewinn aus der zeitgenössischen Kultur zu ziehen, schaue ich nicht zuerst auf diese Gesamtschauen.

Eine meiner Fragen zur «documenta» ist die: Hat das scheinbar überbordende Interesse mit der Ausstrahlung der präsentierten anspruchsvollen Werke und neuen Ideen zu tun, oder hängt es mehr mit den begleitenden Fanfarenstössen und der Grösse des Unterfangens zusammen bzw. mit der Verführungskraft dieser Extravaganzen? Wahrscheinlich spielt beides mit, aber würden die Massen herbeiströmen, wenn es einfach um neue Kunst und aufregende Ideen ginge, ohne den ganzen Begleitkarneval? Wie dem auch

sei, wenn die Menge erst einmal dort ist, die Begegnung mit dem anspruchsvollen Projekt stattfindet und die Leute sich dank Anleitungen und Vermittlungsbemühungen auch angesprochen fühlen, so ist das toll.

Was alternative Museumsmodelle angeht, denke ich über die Verbindung von P.S.1 und MoMA nach. Zwar ist ihre neue Partnerschaft noch nicht voll entwickelt und ausgetestet, aber mir gefällt, dass P.S.1 ein ziemlich anspruchsvolles zeitgenössisches Programm hat und gleichzeitig eine gewisse Spontaneität der Präsentation beizubehalten vermag. Wenn das unter den Fittichen einer Institution wie dem MoMA so bleibt, wäre das ein gutes Beispiel: ein grosses Museum, das gleichzeitig auch Experimentelles, weniger Bekanntes und Bewährtes in sein Programm aufnehmen kann.

Das beste am «documenta»-Modell ist, dass es unabhängige Fachleute und Wissenschaftler mit einbezieht. Catherine David und jetzt auch Okwui Enwezor haben ganz unterschiedliche intellektuelle verpflichtet, die etwas zur zeitgenössischen Kunst zu sagen haben – manche aus der Kunstszene, aber auch solche von ausserhalb. Ich halte dies für einen überzeugenden Ansatz, der in grossen Museen fehlt, in denen alle Kataloge immer von denselben internen Kuratoren geschrieben werden. Unter David Ross hat das Whitney Museum damit begonnen, Kataloge mit Beiträgen von Fachleuten von ausserhalb zu publizieren. Je mehr Fachwissen und Standpunkte von ausserhalb ins Museum getragen werden, desto besser.

Jedenfalls gilt es, im Museumskontext Räume für relativ esoterische Vorhaben freizuhalten, da das Museum einer der wenigen Orte in unserer Gesellschaft ist, wo Herausforderungen dieser Art überhaupt möglich sind. Andererseits muss man langweilige Institutionalisierungsbestrebungen verhindern, die genau mit diesem Vorwand

operieren. Ich glaube, das ist u.a. das Spannende an Ihrer Frage: Wenn etwas wirklich attraktiv und intellektuell anregend ist, wird es dann auch in der breiteren Gesellschaft sein eigenes Publikum finden? Es ist schwierig, dieses Terrain abzustecken – abzuschätzen ob eine Matisse-Retrospektive potenziell der grössere Publikumsrenner ist als, sagen wir, eine anspruchsvolle thematische Ausstellung zeitgenössischer Kunst, oder zu entscheiden, wie wünschbar überhaupt die Breitenwirkung als letztes Kriterium für das, was gezeigt wird, ist. Eine Institution kann sich auch für Projekte mit eher lokaler, weniger weit reichender Ausstrahlung entscheiden und alles daran setzen, dafür Mittel und Unterstützung zu finden, um von den reinen Besucherzahlen unabhängiger zu werden. Das Publikumsproblem hat viele Facetten, und als Redakteur einer Zeitschrift muss ich sagen: Es ist mir oft ein Rätsel.

HANS BELTING

Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

Heutige Museumsinszenierungen gleichen theaterhaften Inszenierungen, die Ereignisse schaffen und einen neuen Blick wecken. Das hat modische Züge bekommen, gelingt manchmal, gelingt öfter nicht. Ich möchte jetzt nicht sagen, das Museum war immer im Gleis und jetzt ist es entgleist. Aber der Bildungsauftrag dieser Institutionen war in der bürgerlichen Gesellschaft anders, als er heute ist. Denn die Inszenierung kann ja nicht das einzige Problem sein, um das es geht. Kunst zu vermitteln, darin bestand das alte Anliegen der Museen. Die Frage ist jetzt: Was will ich von der Kunst verstehen?

Ich meine, das Verhältnis zur Kunst müsste sich inhaltlich ändern. Nicht dadurch, dass Leute sich mehr für

Kunst interessieren, sondern dass sie sich anders für Kunst interessieren. Kunst anders zu entdecken hiesse wahrzunehmen, dass grosse Themen unserer Gesellschaft nicht nur durch Bücher oder Tagungen, sondern auch durch künstlerische Produkte und Beiträge thematisiert werden. Die Kunst repräsentiert wesentliche Themen der Kultur, vor allem die kontroversen Themen. Die Frage lautet, wie ich mich mit Kunst als Stellungnahme, als Entwurf von Kultur- und Gesellschaftstheorien auseinander setze. Man müsste die Menschen dazu bringen, dass sie das Museum als Forum der Begegnung wahrnehmen, zum Beispiel durch Themenveranstaltungen mit Repräsentanten des öffentlichen Lebens, der Kultur und Philosophie. Und man müsste neue Formen suchen für eine kritische Öffentlichkeit, die im Moment in Deutschland, meiner Erfahrung nach, meist den Kunstbereich ausklammert.

Die Ghettoisierung der Kunst ist meines Erachtens ein Unglück. Sie besteht, weil die literarisch, historisch und politisch Gebildeten ihre Hauptfragen nicht an die Kunst herantragen. Die Kunst scheint ein Reservat zu sein für solche, die sich dafür interessieren. Aber man bringt sie nicht mit jenen Themen in Verbindung, die zum Beispiel in der Literatur oder in den aktuellen Diskussionen auftauchen. Da ist der Graben unüberwindlich. Die Künstler schaffen Dinge aus denen Kunst besteht. Aber dass sie ihrerseits zur heutigen Theoriebildung oder zu heutigen Diskursen beitragen, das ist im öffentlichen Bewusstsein noch nicht verankert. Ein diskursives Museum böte die Chance dazu, im Gespräch den blossen Kunstkontext zu verlassen, um zu ihm auf eine neue Weise zurückkehren zu können. Erst wenn sich Experten und Publikum, Theoretiker und Künstler auf Themen einlassen, für die keine der beiden Seiten die «geborene» Kompetenz beansprucht und

die andere Seite einschüchtert, kann etwas Neues entstehen.

Es geht darum, Kunst nicht nur zu betrachten oder zu kennen, sondern sich auch für Probleme zu interessieren, die sich im Spiegel der Kunst darstellen. Und zwar auch im Spiegel der bereits zurückliegenden klassischen Moderne. Da verharren wir entweder in einer Gleichgültigkeit oder in einer Verehrungshaltung. Das betrifft auch die Anfänge der «documenta»: In meinen Augen wurde sie begründet als Versuch die klassische Moderne heilig zu sprechen. Ich stelle mir vor, dass die Atmosphäre, in der die ersten beiden «documentas» stattfanden, eine sakrale war und auch eine missionarische Haltung einschloss. Danach war es eine Zeit lang so, dass man das Gefühl hatte: Jede «documenta» bringt eine neue Entdeckung. Wir wollten dort die Gegenwart entdecken. Aber dann wusste man plötzlich nicht mehr weiter und hat dann eben zu einzelnen Kuratoren gesagt: «Mach du bitte alles, du kriegst dafür auch die Prügel, dafür kriegst du das Geld, das ist jetzt dein Ding.» Wir applaudieren oder wir pfeifen. Und das ist eigentlich immer noch der heutige Zustand. Niemand weiss, wo es langgeht, und dann werden in dieser Verlegenheit einzelne Personen damit beauftragt, den nächsten Event zu kreieren.

Es gibt die Event-Kultur und ihre Bedürfnisse auf der einen Seite und es gibt die permanenten Institutionen mit ihrem ständigen Profilkampf auf der anderen Seite. Die wirklichen Probleme aber liegen tiefer. Es geht darum, ob es in der nachbürgerlichen Zeit noch eine kommunale Öffentlichkeit gibt. Aber wie kann man sie reaktivieren? Diese politische Frage kann nicht einfach lauten: Wie soll die nächste «documenta» sein oder wie soll sie nicht sein? Keine Ausstellung kann heute so ausfallen, dass sie alle aktuellen Probleme gültig darstellt und darauf eine Antwort weiss.

NICOLAS BOURRIAUD

Co-Direktor Palais de Tokyo, Paris

Die «documenta» allein ist nicht in der Lage in Europa einen öffentlichen Diskurs auszulösen. Alles hängt von der gestellten Aufgabe ab und jede Aufgabenstellung ist ihrerseits kontextabhängig. Die Aufgabe eines Museums oder kulturellen Zentrums in Vilnius kann nicht dieselbe sein wie die einer entsprechenden Institution in New York. Also lässt sich darüber auch keine abstrakte Diskussion führen. Selbst in der gleichen Stadt können sich zwei Institutionen völlig unterschiedliche Aufgaben und Ziele setzen.

In Paris ist die Situation die, dass der Stadt lange Zeit ein Ort fehlte, der eine experimentelle Plattform bot, eine Art Laboratorium, in dem unterschiedliche Diskurse aufeinander treffen und die verschiedenen Clans sich zu einer grossen Debatte zusammenfinden konnten. Es fehlte auch die wirklich internationale Öffnung. Genau diese Lücke versuchen wir mit dem Palais de Tokyo zu füllen, und zwar mit einer Vielfalt von Veranstaltungen, seien das Konferenzen, Diskussionen, Gespräche am runden Tisch oder Konzerte, die aber immer von den Künstlern selbst initiiert werden. Navin Rawanchaikul zum Beispiel regte zu seiner Ausstellung hier acht Diskussionsveranstaltungen an, zu so unterschiedlichen Themen wie: Die Zukunft der Biennalen, Die Zukunft der Kunst, Die Zukunft überhaupt, Sciencefiction, Exotismus usw.

Die ökonomische Situation der zeitgenössischen Kunst ähnelt immer mehr jener der Musik: Ausstellungen müssen häufiger auf Tournee, Koproduktionen drängen sich auf, damit die Werke so vielen Leuten wie möglich gezeigt werden können. Wenn man populär sein will, senkt man das Niveau; will man dagegen demokratisch sein, senkt man das Niveau nicht, sondern hebt es an. Denn Demokratie heisst Dinge frei

zugänglich zu machen, egal wie kompliziert und komplex sie sein mögen: Man muss also wieder schwatzen lernen, denn, wie schon Hannah Arendt bemerkte, ist Demokratie die geschwätzigste Staatsform, die es gibt.

Was unbedingt erhalten bleiben muss, sind die Freiräume und Nischen innerhalb des marktwirtschaftlichen Systems, Zonen, die nicht durch den Markt und neoliberalen Denken bestimmt werden, sondern auf der Basis von Allgemeininteresse, Verhandelbarkeit und Machbarkeit funktionieren. Es muss möglich bleiben, nicht lukrativen Tätigkeiten zu fröhnen und quasi am ökonomischen Nullpunkt zu beginnen. Völlige Unabhängigkeit gibt es nicht, weil man immer vom System abhängig ist, in dem man sich bewegt, aber man muss versuchen autonom zu bleiben: geleitet von einzigartigen Gesetzen, wenn auch nur für einen begrenzten Zeitraum. Tatsächlich funktioniert die Kunst auf der Basis einer parasitären Autonomie, einer Autonomie ohne Schranken.

ADAM BUDAK

Kurator, Bunker of Art, Galerie für zeitgenössische Kunst, Krakau, Polen

Die «documenta» ist nicht einfach eine Kunstausstellung oder ein Festival. Es ist ein sehr vielschichtiges Ereignis mit unterschiedlichen Plattformen, eine Art Gesamtkunstwerk, denn sie besteht nicht nur aus einer Ausstellung in einem geeigneten Ausstellungsraum. Die letzte «documenta», zum Beispiel, war wie ein «Œuvre», das viele Elemente in sich vereinigte und sich intensiv mit Kunstkritik auseinandersetzte. Mit der Idee der «100 Gäste für 100 Tage» und verschiedenen Begleitveranstaltungen wurde versucht eine intellektuelle und auch kritische Spannung zu erzeugen oder diese zu prüfen. Das geschieht auch anlässlich der aktuellen «documenta 11», wo wir diese «Endlich gehts

los»-Atmosphäre spüren, weil die «documenta» schon viel früher begonnen hat. Was wir demnächst in Kassel erleben werden, ist nur eine Art Endergebnis, ein Höhepunkt von etwas, was in einem längeren Prozess gewachsen und erblüht ist. Ich würde deshalb sagen, dass die «documenta» eher ein Prozess ist als ein tatsächlicher oder konkreter Akt, der irgendwo in Kassel stattfindet. Die «documenta» ist verstreut über viele Orte, vielerlei Stadien und vielerlei Umfelder geistiger und geographischer Art.

Die «documenta» präsentiert nicht nur Kunst und Künstler (in einer sorgfältig gemachten Ausstellung ausgesuchter Werke und Künstler); sie repräsentiert sie auch (als Ort des Diskurses und als formal, thematisch und konzeptuell breit gefächerte Veranstaltung). Meiner Meinung nach bietet sie einen objektiven Überblick darüber, «was zurzeit passiert» (oder versucht dies), indem sie eine solide und neutrale Zusammenfassung und Darstellung der greifbaren Indizien liefert, eben eine Dokumentation. Als Publikumsrenner, der schon mit den Olympischen Spielen (Coosje van Bruggen) oder mit Messeveranstaltungen von globaler Bedeutung (John Muller) verglichen wurde, stellt sie nicht nur unsere Sehnsucht nach Ritualen und kommt Bedürfnissen einer breiten Bevölkerung entgegen, sondern ist vor allem auch eine wichtige Lektion über Kunstgeschichtsschreibung, wofür die «documenta X» als intellektuelle tour de force das beste Beispiel abgibt.

In Polen scheren sich viele Kunstinstitute einen Deut um das Publikum und seine Bedürfnisse und der Bildungsaspekt wird vielerorts vernachlässigt. Ich bin der Meinung, dass das dringend geändert und verbessert werden muss, wenn man die Besucher auch wirklich erreichen will. An der «documenta» kümmert man sich um die Besucher, sie werden respektiert, das Ganze ist auf sie ausgerichtet. Es

werden Diskussionen organisiert, die Kuratoren wollen einen Austausch von Ideen und Meinungen und geben Besucherinnen und Besuchern Gelegenheit, sich kritisch zu äussern, so dass diese eine aktive Rolle spielen können. Genau das fehlt in Polen. Die Frage nach der Rezeption wird gar nicht gestellt und deshalb bleibt die Rezeption durch die Besucher irgendwie eindimensional. In Polen gibt es einen grossen Hunger (und ein Verlangen) nach diesem Diskurs und nach intellektueller oder theoretischer Aufarbeitung visueller Erlebnisse in Galerien und Museen. Das findet bei uns kaum je statt. Unsere Universitäten und Akademien sind sehr konservativ. Sie konzentrieren sich viel zu sehr auf das Lokale und «Unsrige». Damit erhalten die Museen und Galerien die Chance, zu Orten eines solchen Diskurses zu werden, was auch vom ökonomischen Standpunkt aus interessant und erfolgreich sein dürfte – aber vielleicht sehe ich das zu optimistisch. Ich will keine Konkurrenz zwischen Universität und Kunstakademie entfachen, aber gerade weil ich selbst von der Universität komme, wurde mir bewusst, dass dieser Diskurs in einer Galerie oder einer öffentlichen Institution offener und unzensurierter sein kann bzw. schneller und einfacher zu organisieren ist als in den heiligen Hallen einer Universität oder Akademie. Mein Glaube ans Publikum ist gross, und zwar insofern, als ich glaube, dass das Publikum eine aktive Rolle spielen will.

Wir würden gern eine Veranstaltung nach dem Vorbild der «documenta» organisieren. Das würde uns dabei helfen, endlich in einen echten internationalen Austausch einzutreten. Andererseits würde es den Kunstmarkt beleben und die institutionelle Kunstszene in Polen aufmischen. Diesen Sommer eröffnen wir zum ersten Mal das Festival der jungen Kunst, das eine Biennale werden soll: «Novart.pl». Es ist vorerst als polnische Veranstal-

tung gedacht, soll in Zukunft aber international sein. In Polen gibt es keine wirklich breit gefächerte Auseinandersetzung mit Kunst. Das Land ist weder Schauplatz noch Veranstalter von Kunstereignissen. So bedauern wir zum Beispiel sehr, dass die diesjährige «Manifesta» nicht in Warschau stattfinden wird. Wir wären stolz auf eine solche Veranstaltung und wollen hier in Krakau endlich eine umfassendere und bessere Präsentation der polnischen und später der internationalen Kunst ins Leben rufen. Ein weiterer (etwas anders gelagerter) Versuch in diese Richtung ist die internationale Konferenz «Polyphony of Voices», die im Herbst dieses Jahres im Bunker of Art geplant ist und sich mit der zeitgenössischen Ausstellungspraxis beschäftigen soll, insbesondere mit dem Verhältnis zwischen Künstler und Kurator.

CATHERINE DAVID

Direktorin des Witte de With Zentrum für zeitgenössische Kunst, Rotterdam, und Kuratorin der «documenta X», 1997

Das grosse Paradoxon ist, dass anders als die meisten Biennalen, anders als die meisten Grossveranstaltungen, die jetzt alle 3 Monate auf der ganzen Welt stattfinden, aus Gründen, die zugleich sehr einfach und sehr kompliziert sind – man denke etwa an den Zeitpunkt der Entstehung der «documenta», ihre Strukturen, den spezifischen Ort usw. –, die «documenta» zwar ein Grossanlass ist, aber dennoch eine Veranstaltung, an der es noch möglich ist, radikale Positionen zu beziehen und einen oder mehrere spezifische Arten der Annäherung an zeitgenössische Kunst zu entwickeln. Darin liegt meiner Meinung nach die grosse Stärke der «documenta». Wie lange und auf welche Weise das noch möglich sein wird, weiss ich allerdings nicht.

Mir scheint, dass viele Institutionen gewisse Elemente der «documenta» auf-

gegriffen haben, etwa eine grössere Sorgfalt, eine Betonung des Diskursiven, weil man weiss, dass das Diskursive für einen grossen Teil des zeitgenössischen Kunstschaffens wichtig ist und in gewissen Fällen sogar absolut zentral. In vielen zeitgenössischen Arbeiten ist das Objekt zweitrangig, falls überhaupt vorhanden. Diese Arbeiten sind nicht von der Ausstellung abhängig, das heisst, sie werden nicht unbedingt im dreidimensionalen Ausstellungsraum sichtbar und verständlich. Um dem Publikum solche Projekte, die sich eher über das Wort oder den Text als über ein Objekt vermitteln, zugänglich zu machen, muss man andere Formate finden, das heisst andere Formen der Präsentation, die mit der Intention des Künstlers vereinbar sind. Mit scheint, dass die «documenta X» dazu einige Ansätze geliefert hat, die in den folgenden Jahren – und zwar ziemlich offensichtlich – auch von jüngeren Ausstellungsmachern aufgegriffen worden sind.

Meine Idealvorstellung von einem Ort, der zugleich zeitgenössische Kultur zeigen und fördern und vielleicht auch noch ermöglichen soll, dass die Information sich ausserhalb seiner Mauern verbreitet, und zwar auf anderen Wegen als auf dem der klassischen Ausstellung, fällt nicht unbedingt mit der des typischen Museums zusammen. Denn ein Ort ohne eigene Sammlung ist meiner Meinung nach kein Museum. Wenn sich mittlerweile auch schon Orte Museen nennen, die überhaupt keine Sammlung haben, die eigentlich «Kunstzentren» sind, so finde ich das verwirrend. Und offensichtlich ist diese Verwirrung alles andere als harmlos in jenen Fällen, wo Museen zu Orten unqualifizierten kulturellen Konsums werden, ohne erkennbare Qualität und ohne die Mittel eine solche zu erlangen oder wiederherstellen zu können. Manches was Museen tun, könnte ohne weiteres auch in einem kommerziellen Rahmen stattfinden, es könnte überall stattfinden.

Ich fürchte, man ist dabei, das experimentelle Moment (artifizial und/oder autoritär) völlig auszublenden bzw. abzuwürgen. Das experimentelle Moment scheint mir jedoch für die künstlerische Produktion zentral, denn ohne die geteilte oder zumindest ausgesprochene Erfahrung landet man gleich bei der Ästhetisierung. Man verhindert, dass die Sachen sich auf gewagtere Weise entwickeln können. Will man jedoch das Experimentelle beibehalten, so liegt es auf der Hand, dass man heute auch andere Möglichkeiten der Begegnung mit dem Publikum finden und umsetzen muss. Publikum verstehe ich dabei als Plural (frz.: «les publics»), denn das (grosse) Einheitspublikum im Singular scheint mir ein Marktfaktor zu sein, während das Publikum in seiner Pluralität verschiedene soziale, kulturelle und politische Gruppen meint, die über unterschiedliche kulturelle Gewohnheiten, Verhaltensweisen und Talente verfügen.

Um diese Publikumsgruppen zu erreichen muss man neue Formen finden. Ein Publikum ansprechen muss nicht unbedingt gleich heissen 200'000 Menschen anzulocken. Aber wenn man diese Diskussion führen will, geht das nur, wenn man es mit der nötigen Präzision und Verantwortung angeht. Und das heisst auch, dass man die Diskussion mit Blick auf Produktionsstrukturen führt, die nicht mit Hollywood wetteifern können. Sonst tappt man gleich in eine finanzielle Falle, in dem Sinn, dass wir immer jemandem etwas schuldig bleiben müssen, buchstäblich oder im übertragenen Sinn.

Was mir immer klarer bewusst wird, ist, dass es bei vielen Arbeiten, Künstlerprojekten, keinen Sinn macht, erst am Schluss an ein Publikum zu gelangen, weil es in gewisser Weise keinen Abschluss gibt, sondern nur einen sehr komplexen Prozess. Weshalb also nicht das Publikum zu verschiedenen Zeiten, an verschiedene Orte und auf unterschiedlicher Grundlage einladen? Ich

glaube, dass ein gewisses Publikum heute auf Texte reagiert oder auch auf Bilder mit Bezug auf den öffentlichen Raum, auf den Raum an sich, der wiederum auch ein öffentlicher ist, usw. Darüber, finde ich, muss man nachdenken und ich sehe einen grossen Widerspruch in der Tatsache, dass man immer versucht, uns mit riesigen Räumen zu beeindrucken, während in allen Arbeiten und Untersuchungen, die mich interessieren, die räumliche Ausdehnung überhaupt keine Bedeutung hat. Mir scheint, der Quadratmeter gehört ins Reich des Grundbesitzes, der Immobilienhändler und der Werbekampagnen. Und ein Teil der Museumswelt, von der Sie sprechen, fällt voll und ganz in diese Kategorie. Das ist zwar nur folgerichtig, aber nichtsdestoweniger verheerend.

MARLENE DUMAS
Künstlerin, Amsterdam

Die «documenta» ist wie ein sinnliches Erlebnis. Es ist, wie wenn jemand einen Film macht, wie ein Spielberg-Film. Sie ist wie eine kurze Liebesaffäre, ein One-night-Stand. Ein Museum ist mehr wie ein Familienmitglied. Ich denke, zwischen dem Museum und der «documenta» besteht ein grosser Unterschied, und das ist gut so. Die Probleme liegen ähnlich, wie wenn man sich um eine Familie kümmern muss. Man muss sich um die Grossmutter kümmern, um den Vater und die angeheirateten Familienmitglieder, und selbst nach einer Scheidung muss man noch für die Kinder sorgen usw. Eine kurze Affäre oder ein einmaliges Abenteuer bringt nicht so viel Verantwortung mit sich. Insbesondere braucht man sich nicht darum zu scheren, was Herr Fuchs oder sonst wer früher gemacht hat, weil man ja zeigen will, dass man jemand anderer ist. Ich will damit sagen, dass die Ziele völlig verschieden sind. Ein Museum hat mit Kontinuität

zu tun, während die «documenta» sich bewusst unterscheiden, herausragen will. Die «documenta» ist ein Ereignis. Ein Museum ist an einen Ort gebunden. Kein Mensch mag Kassel, aber alle lieben die «documenta».

Etwas könnten die Museen allerdings von der «documenta» lernen, nämlich, dass sie nicht alle gleich aussehen sollten. Es gibt so viele Möglichkeiten, (Kunst-)Geschichte zu betrachten, und es ist ein Jammer, dass alle einander nachzuahmen versuchen.

Wenn ich öffentlich ausstelle, bereite ich mich darauf vor, mit meinem Publikum ins Gespräch zu kommen. Ich habe zweimal an einer «documenta» teilgenommen, aber das liegt mir eher weniger. Manche Künstler sind sehr gut, wenn sie wissen, dass sie an einer grossen Sache mit grossem Publikum und vielen anderen Kunstwerken mitmachen werden. Denen kommt diese Situation entgegen. Ich passe vielleicht besser in ein Museum alten Stils. In gewissem Sinn kommt meine Arbeit, weil ich eben zeichne und male, auch aus alter Zeit. Ich meine, es ist ein organischer Prozess. An der «documenta» dagegen geht es sehr laut, lebhaft und Streitbar zu und her. Und das ist sehr gut; mir gefällt das.

RICHARD FLOOD

Leitender Kurator, The Walker Art Center, Minneapolis

Diese grossen globalen Ausstellungen sind eine gute Sache, weil sie einer Menge Leute ermöglichen eine Menge Kunst zu sehen, und das tut der Welt gut. Ich habe jedoch begonnen mich zu fragen, wie notwendig jede einzelne dieser Ausstellungen wirklich ist. Geht man zur Presseorientierung nach Venedig, sind dort Tausende von Leuten, aber zwei Monate später trifft man nur wenige Menschen in den Giardini an. Man fragt sich, ob es wirklich ein breites Publikum für diese Ausstellungen

gibt. Die Besucherzahlen der «documenta» sind wesentlich höher und das Publikum reist gewiss nicht aus touristischen Gründen nach Kassel; das spricht dafür, dass die Leute sich für die Veranstaltung interessieren und bereit sind einige Zeit in einem künstlich aufbereiteten Kontext zu verbringen. Ich glaube nicht, dass die «documenta» Modell für etwas anderes als ihre eigene Zukunft sein kann, dies vor allem, weil sie über so grosszügige Mittel verfügt und autokratisch verwaltet wird. Meist kommt die gute Energie von Kunst und Ausstellungen dort am besten zum Tragen, wo Künstler nicht dazu missbraucht werden, den Grössenwahn irgendeines Kurators zu illustrieren, und wo ein schmales Budget nahe legt, sagen wir, drei von tausend Ideen weiterzuerfolgen.

Die Leute werden immer geschockt auf Kunst reagieren und mit dieser Flut von Ausstellungen, die hundert und mehr Künstler auf einen Schlag zeigen, kann man nur hoffen, dass einige darunter sind, die wirklich schockieren. Das ist das eigentlich Wichtige. Es wäre eine schrecklich langweilige Szenerie, wenn es keine Künstler gäbe, die das dringende Bedürfnis verspürten, sofort rauszurücken mit dem, was sie umtreibt. Ich hoffe, es wird immer Künstler geben, die auf ihre Zeit mit Widerstand reagieren; denn genau da passiert etwas.

KATHARINA FRITSCH

Künstlerin, Düsseldorf

Das Material, das ich jetzt zum Beispiel für die «documenta 11» bekomme, hat für mich nicht viel mit Kunst zu tun. Die Diskussion über Demokratie mag ja auch interessant sein. Aber Kunst hat für mich ganz immens etwas mit Bildern zu tun. Ich bin eine Künstlerin, die sich ganz auf die Zunft beschränkt, darauf also, dass wir Bilder machen. Und das ist schon schwer genug. Die

politischen Verhältnisse verändere ich wahrscheinlich damit mehr, als wenn ich jetzt ständig über Politik rede oder über alles andere, nur nicht über Kunst.

Meiner Auffassung nach gibt es jetzt eine Polarisierung: Auf der einen Seite herrscht das allzu Pseudo-Verkopfte, wo man eigentlich Angst hat vor der Kunst, weil Kunst sich um Bilder dreht, die man gar nicht so packen kann. Auf der anderen Seite herrscht dieses extreme Quotendenken mancher Museen, wo das Publikum strömen soll und die Kunst auch gewissermassen harmlos ist. Dazwischen bewege ich mich und da fühle ich mich nirgendwo zu Hause.

Um diese Situation zu ändern, mache ich Ausstellungen selber, in einem Künstlerverein in Düsseldorf. Da organisiere ich seit anderthalb Jahren Ausstellungen in einem Restaurant und in einer Bar. Es ist schon sehr interessant, wie gut Kunst da funktioniert, weil sie sehr unprätentiös und selbstverständlich dahängt und die Leute sie sich beim Essen und Trinken anschauen. Ich finde die Künstler sollten das Ausstellen selber in die Hand nehmen, mehr und mehr. Die können das nämlich ganz gut, aber natürlich mit den engagierten Ausstellungsmachern zusammen. Ein guter Kurator für die ganz junge zeitgenössische Kunst wäre jemand, der oder die in die Ateliers geht, keine Berührungsängste hat gegenüber Künstlern und vielleicht auch mit Künstlern befreundet ist. Diese Offenheit finde ich sehr wichtig, dass man nicht danach guckt, was ist jetzt angesagt, und Sachen ausklammert, die da nicht reinpassen könnten, sondern dass man einfach guckt, was passiert, und sich auf Sachen einlässt, bei denen man vielleicht überhaupt nicht weiss, was es ist. Diese Vielfalt zuzulassen, das machen ganz wenige. In Deutschland gibt es dieses Misstrauen gegenüber der Kunst bei jüngeren Ausstellungsmachern. Sie sind so ängstlich

und blutarm und können sich nicht einlassen auf Sachen, die sie nicht kennen, die fremd sind, die nicht in irgendwelchen Büchern beschrieben sind und die sie nicht einordnen können. In meinen Augen verfolgen diejenigen, die mit zeitgenössischer Kunst operieren, oft zu sehr immer dieselben angesagten Trends, die sie dann der Kunst aufpfropfen. Und ich finde, das geht nicht nur an den Sachen vorbei, das geht auch an der Kunst vorbei.

Ich fände es wichtig, dass die Leute lernen, Kunst nicht nur im Museum zu haben, sondern auch zu Hause, dass sie Kunst kaufen und zu Hause aufhängen. Das war ja immer so. Natürlich ist das erstmal der reichen Kaste vorbehalten, aber es gibt doch auch preiswertere Kunst, Multiples oder kleine Sachen, die man sich kaufen kann. *Parkett* ist ja ein sehr gutes Beispiel dafür. Diese Begeisterung, mit der man eine breitere Schicht erreicht, in der das dann auch wirklich verankert ist, Kunst so zu kaufen, wie man sich Designer-Schuhe kauft, das ist vielleicht nicht genügend vermittelt. Man kann doch mit der Kunst leben, die vieles in der von «falschen» Bildern dominierten Welt bewusster und und unserem Urteil zugänglicher machen kann. Aber das ist anscheinend schwierig geworden.

RUDI FUCHS

Direktor Stedelijk Museum, Amsterdam, und Kurator der «documenta 7», 1982

Die «documenta» ist tatsächlich noch eine Ausstellung, bei der man versucht, Sachen zu zeigen, die man noch nicht kennt, um eine neue Blickrichtung zu entwickeln. Zwar habe ich keine Informationen über die aktuelle «documenta», aber ich nehme an, das wird jetzt wohl auch so sein. Trotzdem habe ich meine Zweifel, ob diese Idee der «documenta» nicht doch schon vorbei

ist. Gerade jetzt wieder, an der Biennale letztes Jahr in Venedig, fand ich es grauenhaft. Das war ein riesiger Jahrmarkt mit chaotischen Sachen. Das alles fördert nur die Idee der Grossveranstaltung. Die Grossveranstaltung ist für alles schlecht, auch für den Sport. Aber irgendwie scheinen wir das zu brauchen. Obwohl viele in der Kunstwelt, vor allem die Künstler, bedauern, dass es die einfachen, normal gemachten Ausstellungen kaum noch gibt.

Als ich 1982 die «documenta» machte, war mein Ziel, ein Gleichgewicht zwischen amerikanischer und europäischer Kunst herzustellen. An der «documenta», die vorausging, waren drei Viertel der Werke amerikanischer Herkunft gewesen und nur ein Viertel europäischer. Es war einfach so, dass man als amerikanischer Künstler sofort ein Publikum hatte. Als Europäer musste man es zuerst suchen. Diese Ausgangslage habe ich aufgenommen. Es war die letzte Ausstellung, in der es noch kein Fax gab. Die Künstler kamen also alle nach Kassel und im Grunde waren es immer eine ganze Reihe kleiner Veranstaltungen. Jeder Raum mit einem Künstler war eine kleine Ausstellung. Ich habe das damals nicht als Grossveranstaltung verstanden. Ich habe es immer als eine Reihe von Begegnungen gesehen. Diese Form war damals auch die der Situation angemessenste. Jeder wollte das so. Und heute wollen das alle Künstler und Ausstellungsmacher eigentlich wieder. Das Problem ist nur, dass es diese andere Welt gibt, die des Handels, des Geldes und der Auktionen, mit der sich die Kunst verbunden hat. Wie macht man zum Beispiel eine kritische Ausstellung über Jeff Koons, wenn zwei Tage vorher eine Skulptur von ihm für Millionen von Dollar versteigert worden ist? Die Frage ist – nicht nur für die Kuratoren, sondern auch für die Künstler: Wie trennt man das? Man kann die Welt als ein grosses Fest sehen, aber