

Anna-Lena Wenzel

## Ausstellungen und normiertes Besucherverhalten

### *Die documenta 12 als Beispiel für den Versuch eines nicht-normativen Ausstellungskonzeptes*

Die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Norm soll im Folgenden auf das Verhältnis von Ausstellung und Besucher übertragen werden. Inwieweit gibt eine Ausstellung das Besucherverhalten vor und normiert es? Eine normative Situation lenkt nicht nur die Besucher durch die Ausstellung, indem sie einen bestimmten Durch-Gang vorgibt, sondern steuert auch die Wahrnehmung der Ausstellung, indem ein thematisches Thema vorgegeben wird bzw. auf eine ganz bestimmte (aufklärerische, verführerische, verstörende) Wirkung gezielt wird.

Am Beispiel der letzten *documenta*, der von Roger Buegel und Ruth Noack kuratierten *documenta 12*, soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit eine Ausstellung nicht-normativ sein kann. Durch die Schilderung der kuratorischen Setzungen und insbesondere des kuratorischen Konzepts soll deutlich werden, wie sehr die Kuratoren bemüht waren, eine normative Präsentation der Arbeiten und eine normative Lenkung der Betrachter durch die Ausstellung zu vermeiden. Es entstand vielmehr ein Grenzraum, in dem ästhetische Erfahrungen als unabschließbare Bewegungen der Annäherung, Aushandlung und Übersetzung angelegt waren.

Die Idee eines Grenzraumes wird in diesem Aufsatz mit Hilfe der Denkbewegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelt, deren Theorie des Werdens dieser unabschließbaren Bewegung der Annäherung, permanenten Neukonstitution und Hinterfragung von Bedeutungen entspricht. Dem politischen Potential einer solchen Ausstellung wird mit Jacques Rancière nachgegangen. Der französische Philosoph widmet sich in seinen jüngeren Schriften dem Spannungsverhältnis von Kunst und Politik und stellt dieses als ein sich gegenseitig bedingendes Verhältnis dar. In Schriften wie *Der emanzipierte Betrachter* oder *Der unwisende Lehrmeister* untersucht er konkret das Verhältnis von Betrachter, rezipiertem Inhalt und (normativer) Vermittlungsinstanz; weshalb diese Arbeiten von be-

sonderem Interesse für die vorliegende Untersuchung sind.

#### **Kuratorische Setzungen**

Die *documenta* ist ein Ausstellungsformat, das alle fünf Jahre in Kassel stattfindet und für sich in Anspruch nimmt, eine der wichtigsten Ausstellungen internationaler zeitgenössischer Kunst zu sein. Wie bei anderen temporären Ausstellungen und Biennalen auch, wird zu jeder Ausstellung ein neuer Kurator / eine neue Kuratorin bestimmt, der oder die die *documenta* mithilfe verschiedener Setzungen ‚neu‘ erfinden darf. Diese Setzungen werden auf unterschiedlichen Ebenen vorgenommen, so dass die Beschreibung des kuratorischen Konzepts komplex ist: Es beinhaltet die Entscheidung für ein inhaltliches Thema und ein formales Konzept, die Auswahl und Präsentation der Künstler, die Gestaltung und Auswahl der Ausstellungsorte, die Initiierung verschiedener Organe – wie des lokalen Beirats, der international vernetzten *documenta* Magazine und der Kunstvermittlung. Die Kuratoren konzipierten nicht nur eine Kunstaussstellung, sondern trafen strukturelle Entscheidungen, die die Sichtbarkeit und Vermittlung der Ausstellung als Ganzes ebenso betrafen wie die internen Strukturen und Kooperationen. Die Ausstellung wurde in diesem Sinne als Medium begriffen, das auf unterschiedlichen Ebenen gestaltet werden konnte. Eingegriffen wurde auf der Ebene der Kunst, der Architektur und Raumgestaltung sowie der Innen- und Außenkommunikation. Ziel war es, auf den unterschiedlichen Ebenen anregende wie kontroverse Spannungsfelder zu initiieren – zwischen Kunst und Inszenierung, Einzelwerk und Gesamtschau, Ausstellung und Stadt/Gesellschaft. Besonders wichtig war den Kuratoren dabei die lokale Anbindung der Ausstellung an die Stadt Kassel und die Öffnung der Ausstellung für ein breites Publikum.<sup>1</sup> Fokussiert wurde deshalb nicht nur eine individuelle Annäherung und Auseinandersetzung des Gesehenen, sondern auch eine öffentliche Verhandlung und

gemeinschaftliche Aushandlung, der durch die Ausstellung aufgeworfenen Fragen und Themen – insbesondere in der Stadt Kassel.

Statt von einem eindeutigen kuratorischen Konzept zu sprechen, wurde die Präsentation der Arbeiten nach vielfältigen formalen oder thematischen Bezügen zwischen den Werken vorgenommen, folgte aber keiner einheitlichen Linie. Einen übergeordneten thematischen Rahmen lieferte jedoch die Losung ‚Migration der Formen‘. Sie war aber so offen formuliert, dass sich unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten ergaben. So lässt sich damit zunächst die tatsächliche Migration von Formen beschreiben, also das Wandern und die Weitergabe von Formen, Mustern und Darstellungsweisen. Ein Beispiel hierfür stellt die *Arkillia Kerka*, ein Hochzeitsteppich aus Mali, dar. Die dort verwebten Muster waren durch islamische Händler auf dem Weg von Nordafrika nach Zentral- und Westafrika im 11. Jahrhundert nach Mali gekommen. In einer anderen Arbeit zeigt der nigerianische Städteplaner und Architekt David Aradeon auf Fotos und Dias die kulturellen Wechselbeziehungen zwischen der westafrikanischen Küste und Brasilien. Anhand der Ähnlichkeiten der Kleidungsstile, der Musik und Architektur wird deutlich, wie mit der Migration von Menschen auch kulturelle Ausdrucksformen migrieren, sich wechselseitig beeinflussen und verändern. Die Darstellung der Migration der Formen hilft, die kunst-historische Einteilung und Ordnung entlang nationaler Grenzen aufzubrechen. Denn „je mehr Reisen man unternimmt und je mehr man sich dadurch bildet, umso stärker [wird] die Einsicht darin, dass es eine historische Migration der Formen gegeben hat, die entlang der Migrationsbewegungen verlief. [...] Doch nach wie vor wird hauptsächlich entlang nationaler Grenzen geforscht.“<sup>2</sup> Dies ist allein schon deshalb problematisch, weil viele Künstler zeitweise oder längerfristig im ‚Ausland‘ gelebt haben und eine Identifizierung anhand ihrer Nationalität unzureichend erscheint. Um diesem Problem gerecht zu werden, wurde in der Ausstellung auf die Nennung der Nationalität der Künstler verzichtet und der Fokus auf die Formsprache und das Aufzeigen von Einflüssen und Ähnlichkeiten der ausgestellten Arbeiten gelegt.

Neben der Bedeutung der Migration als tatsächlicher Wanderung von Menschen und Formen wird Migrati-

on auch als Herstellung von unterschiedlichen, thematischen wie formalen Bezügen zwischen den Arbeiten in der Ausstellung verstanden. Ausgehend vom Material, der Form oder dem Thema, ließen sich Beziehungen zwischen den Arbeiten stiften. So gab es einen thematischen Afrikaschwerpunkt im Auepavillon, einen Raum im *Fridericianum*, in dem Wasser in allen Arbeiten eine Rolle spielte oder mehrere Teppich- bzw. Wandarbeiten in der *documenta*-Halle. Die Verbindungen zwischen den Arbeiten ließen sich zu Erzählungen durch einzelne Räume oder die gesamte Ausstellung erweitern. Die Idee der Ausstellung war es, Beziehungen zwischen verschiedensten Kunstwerken sichtbar zu machen und dadurch neue Sinnzusammenhänge zu erzeugen. Nicht ohne Grund sprechen die Kuratoren in Anlehnung an Filmtheorien von der Ausstellung als ‚Erzählbild‘, das von der Montage und der Zueinanderstellung von Bildern lebt.<sup>3</sup> Dieses Konzept wurde durch die Präsentation von Arbeiten ein und desselben Künstlers an unterschiedlichen Orten und Zusammenhängen noch unterstützt. Kam es dadurch einerseits zu Wiederholungen einer künstlerischen Position, wurden diese gleichzeitig in ihrer Differenz erfahrbar, da durch die unmittelbare Nachbarschaft zu anderen Bildern und den jeweils neuen Raumzusammenhang neue Kontexte entstanden. Durch die Dynamisierung und Vervielfältigung der Bezüge wurde versucht, der Fokussierung auf eine repräsentative kuratorische Inszenierung zu entgehen. Vielmehr ging es darum, unterschiedliche Zugänge zur Ausstellung und zu den Kunstwerken zu eröffnen und den individuellen Interpretationen der Besucher Raum zu geben. Hanno Rauterberg bezeichnet die *documenta 12* sogar als eine Anleitung zum kontrollierten Spinnen. Die Ausstellung „lädt ein zum Verstehen, aber verordnet kein Verständnis. Will, dass wir Verbindungslinien ziehen, wo keine sind. Das wir uns Dinge ausmalen, die es nicht gibt.“<sup>4</sup>

War die Inszenierung an einigen Stellen fast zu plakativ, war sie an anderen Stellen abstrakt oder sinnlos-ironisch. Auf diese Weise wurden die Erzählungen immer wieder unterbrochen und Spannungsmomente inszeniert. Zuweilen sollten die Zusammenstellungen bewusst provozieren, wie im Falle der Kombination von Kinderzeichnungen des Künstlers Peter Friedl als Kind und naiv wirkenden Zeichnungen der aus Alaska

stammenden Künstlerin Annie Pootoogook. Die beachteten ästhetischen Erfahrungen bestanden sowohl in der Anregung zum eigenständigen Herstellen von Verbindungen als auch in den Erfahrungen der Irritation und Verstörung.

Es ging darum, die Betrachter für Ähnlichkeiten zwischen den ausgestellten Arbeiten zu sensibilisieren und sie zu eigenen Verknüpfungen anzuregen. Im Mittelpunkt stand weniger der einzelne Künstler als das Wechselspiel von Kunst, Publikum und Raumgestaltung. Es galt mit Roger Buergel, einen neuen, einen synthetischen Kontext zu stiften, der dadurch entsteht, dass man die Arbeiten in Verhältnisse setzt und das Publikum in das Gespräch einbezieht, das zwischen den künstlerischen Arbeiten bereits stattfindet.<sup>5</sup> Statt den ursprünglichen Kontext der Arbeiten wiederherstellen zu wollen (was automatisch zu Reduktionen und einseitigen Repräsentationen führt), wurden diese Kontexte dynamisiert und vervielfältigt. Bezüge wurden angedeutet, aber nicht als einzig gültige inszeniert, um Deutungshierarchien bei der Betrachtung von Kunst zu vermeiden. Um individuelle Erzählungen durch die Ausstellung zu eröffnen, wurde weitgehend auf Interpretationstexte im Ausstellungsraum verzichtet oder betont subjektive Texte präsentiert.

Die Kuratoren wollten mit der Ausstellung einen Rahmen schaffen, „der einerseits Verbindlichkeit zu stiften erlaubt, der es erlaubt Fragen scharf zu machen, der andererseits aber auch ein Moment produktiver Beliebigkeit kennt, so dass sich alle Beteiligten, die EditorInnen aus dem Zeitschriftennetzwerk ebenso wie die KünstlerInnen, nicht in einem zu engen Korsett eingezwängt fühlen.“<sup>6</sup> Parallel zum (inhaltlichen) Rahmen wurden Freiräume eröffnet und Unschärfen formuliert. Dies lässt sich besonders gut am thematischen Rahmen der Ausstellung – dem Motto ‚Migration der Formen‘ und den drei Leitmotiven – thematisieren, die als Anknüpfungspunkt für Künstler, Kritik und Publikum angelegt waren. Die Leitmotive lauteten: 1. Ist die Moderne unsere Antike? 2. Bildung: Was tun? 3. Was ist das bloße Leben? Sie sind in abgewandelter Form auch die Titel der drei Publikationen, die ausgehend vom Magazine Projekt Artikel einer Vielzahl internationaler Publikationsorgane zu den Leitmotiven versammelten und damit Ausdruck der weltweiten Vernetzung der *documenta* waren. Die Formulierung als Fra-

ge bot Raum für vielerlei Annäherungen und Interpretationen. Statt eine Definition vorzugeben, verstanden sie sich als Anregung. Diese Offenheit ist angelegt an die ‚Strategie des Fragenstellens‘ bei Gilles Deleuze und Félix Guattari. Die beiden Philosophen geben in ihren Schriften keine Lösungen oder Antworten, sondern unternehmen ‚Wucherungen‘ von Fragestellungen, die jede Form von Festschreibung und Sinnsetzung unterlaufen. Indem sich die Kuratoren an dieser Strategie orientieren, wurde den Momenten des Nicht-Determinierten, des Nicht-Kontrollierten oder des Nicht-Verstehens Raum gegeben. Auf diese Weise wird Eindeutigkeit vermieden und dem damit einhergehenden Verschwinden von Komplexität entgegengewirkt.<sup>7</sup> Nicht die komplette Auflösung eines Verstehenszusammenhangs ist das Ziel, sondern dessen In-Bewegung-versetzen und die Bewusstwerdung der Relativität dieses Zusammenhangs. Um vorschnelle und kategoriale Zuordnungen zu vermeiden, wurde mit Veränderungen, Übertreibungen und Ironie gearbeitet. Die Nicht-Identifizierbarkeit diente zudem dazu, die Erwartungen an die Ausstellung, die oftmals mit vorgefertigten Bildern und automatischen Projektionen verbunden sind, zu unterlaufen. Zu diesem Zweck setzte Roger Buergel alles daran,<sup>8</sup> nicht identifizierbar zu sein: „Alles ist Ironie, alles ist Inszenierung.“<sup>9</sup> Die Kuratoren knüpften damit an das Konzept ihrer Ausstellung *Dinge, die wir nicht verstehen* an, die 2000 in der *Generali Foundation* in Wien zu sehen war. Ihnen ging es in dieser Ausstellung um die Inszenierung ebensolcher Momente der Verunsicherung und des Unverständnisses, aber auch der reflexiven Distanzierung von gegebenen Setzungen. „Dinge, die wir nicht verstehen, müssen keine traumatischen Blockaden unserer Wahrnehmung nach sich ziehen. Wir betrachten sie gerade als Werkzeuge, um die Vorstellung von der Freisetzung gegenüber den bestehenden Verhältnissen zu artikulieren, das heißt zu denken und zu kommunizieren.“<sup>10</sup>

### Vermittlung

Eine solche ästhetische Erfahrung wird auch durch das Vermittlungskonzept angestrebt, das integraler Bestandteil des kuratorischen Konzepts war und auf die Beteiligung der Besucher setzte. Den unterschiedlichen Vermittlungsangeboten war neben ihrer dialogischen Form gemeinsam, dass sie darauf zielten, Re-

flexionsprozesse anzuregen und (Wissens-)Hierarchien zu vermeiden.<sup>11</sup> Ihr Interesse galt sowohl dem Austausch als auch der Schaffung von unvorhergesehenen konfrontativen Situationen. Die meisten Formate waren dialogisch und experimentell angelegt, sie verstanden sich als Wissenstransfer, als ein unabschließbarer Prozess kultureller Übersetzung, bei dem sich das Wissen der Besucher und die von den Kunstvermittlern angebotenen Kenntnisse und Praktiken verschränken und widerstreiten konnten. Dieses Vermittlungskonzept entspricht Jacques Rancières Verständnis von Wissensvermittlung, das er in seinem Buch *Der unwissende Lehrmeister* beschreibt: „Im Sprechakt übermittelt der Mensch nicht sein Wissen, er dichtet, er übersetzt und lädt die anderen dazu ein, es ihm gleichzutun. Es kommuniziert als Handwerker, als Benutzer von Wörtern wie von Werkzeugen.“<sup>12</sup>

Eine besondere Rolle innerhalb des Vermittlungsprogramms nahm der *documenta*-Beirat ein. Dieser fungierte als Forum, in welchem ca. 40 Menschen aus Kassel aus den Feldern Bildung, Stadtplanung, Arbeitswelt, Wissenschaft, Sozial- und Migrationsarbeit, Kinder- und Jugendarbeit sowie aus religiösen und kulturellen Lebenswelten zusammenkamen. Diese lokalen Experten bildeten ein Scharnier zwischen der Ausstellung sowie verschiedenen lokalen Öffentlichkeiten und Institutionen. Der Beirat diente einerseits Künstlern und Vermittlern als Ansprechpartner für die lokale Umsetzung ihrer Arbeiten oder Projekte und führte andererseits zu einer Verlängerung der Ausstellung in die ‚soziale Textur‘ der Stadt hinein. Dies zeigte sich in der Initiierung lokaler Anstöße, die sich einer exemplarischen Situation oder einem Thema in der Stadt widmeten. Eines der Projekte, die *Mach-Was-Träume*, hatte zum Ziel, Brachflächen in der Innenstadt zu markieren und mit Aktivitäten zu füllen. Auf diese Weise wurden diese Flächen zunächst sichtbar gemacht und dann unterschiedlichen Aktivitäten zur Verfügung gestellt. Die Initiative *documenta – hier mit uns* wiederum brachte das Kinder- und Jugendnetzwerk mit Kunstvermittlern der *documenta 12* zusammen und führte zu einem Austausch über Methoden und Formate der ästhetischen Bildung. Hier wurde auf der Ebene des Sagbaren verhandelt, was es für Möglichkeiten der konkreten Partizipation und Intervention im Rahmen einer Ausstellung gibt.

Generell zielten die vom Beirat angestoßenen Aktivitäten darauf ab, Impulse für eine Debatte um die gesellschaftliche und politische Bedeutung der Leitmotive zu geben und das Publikum der *documenta 12* zu ermutigen, die Leitmotive und schließlich auch die Kunst auf sich selbst und ihr Umfeld zu übertragen. Um die Leitmotive konkret zu machen, entwickelten die Beiratsmitglieder praxisbezogene und diskursive Aktivitäten und verbanden auf diese Weise Stadtkultur und -politik. Der Beirat diente auch vielen Vermittlern als Verknüpfungsinstanz für die lokale Anbindung ihrer Projekte. Diese „richteten sich an Gruppen mit speziellen Interessen und Wissenshintergründen, die eingeladen wurden, die Ausstellung mit den KunstvermittlerInnen zu besuchen und im Anschluss mit verschiedenen Praxisformen auf sie zu antworten.“<sup>13</sup> Angestrebt wurde die Bildung eines heterogenen Publikums und die Vervielfältigung der Geschichten durch die Ausstellung. Das Problem: „Von der angestrebten lokalen Verankerung der *documenta* ist in der offiziellen Präsentation fast nichts mehr zu spüren, die Arbeiten des Beirats sind von der Hauptausstellung und dem Katalog quasi ausgegrenzt.“<sup>14</sup> Zu diesem Ergebnis kommt die Untersuchung ‚*documenta effects*‘ und kritisiert die Diskrepanz zwischen Ambition und realer Umsetzung. Trotz dieser Kritik sollte festgehalten werden, dass sich die Ausstellung in besonderem Maße um ein heterogenes Publikum und einen lokalen Bezug bemühte. Auf diese Weise gelang es ihr, mikropolitische Verschiebungen im Stadtraum und auf der Ebene des Sicht- und Sagbaren vorzunehmen.

### **Betonung der ästhetischen Erfahrung**

Wie bereits angedeutet, wurde dem individuellen Zugang der Besucher eine besondere Rolle zugeordnet. Statt ein Überthema und Interpretationen der einzelnen Arbeiten vorzugeben, wurde von den ‚sichtbaren‘ Beziehungen und Erzählungen zwischen den Arbeiten ausgegangen, die man sich aufgrund formaler oder thematischer Bezüge und Ähnlichkeiten erschließen konnte. Die Kuratoren wollten mit der Ausstellung einen ‚Sinnzusammenhang‘ schaffen, der gezielt vom Einbezug des Publikums lebt und den jeweils individuell zu machenden Erfahrungen der Besucher Raum gibt.<sup>15</sup> Wie sich diese Beziehungen zwischen Kunstwerken, Raum und Publikum gestalteten, lässt sich an der Eingangssituation des *Fridericianums* aufzeigen.

Da der Eingangsraum mit Spiegeln verkleidet war, wurden die Besucher zunächst auf sich selbst zurückgeworfen, zugleich wurde die Aufmerksamkeit auf den Raum und eine dort aufgestellte Skulptur von John McCracken gelenkt.

Ziel dieses Zusammenspiels und des offenen Konzepts der Ausstellung war es, die Besucher zu eigenen Interpretationen anzuregen und sie ihrer konstitutiven Rolle bei der Betrachtung von Kunst bewusst zu machen. In seinem Buch *Der unwissende Lehrmeister* arbeitet Jacques Rancière die Bedeutung der Anerkennung der eigenen Intelligenz (der Schüler und Besucher) und der Vermittlung eines Gefühls der Gleichheit heraus. Hier liegt für Jacques Rancière das politische Potential einer Ausstellung (beziehungsweise einer Lehrsituation). Ihm zufolge liegt die Emanzipationsmöglichkeit nicht in der Erklärung eines ‚Lehrmeisters‘ (dem Kurator oder Vermittler), sondern in der Bewusstmachung der Gleichwertigkeit des eigenen Urteils. Unter ‚emanzipierten Betrachtern‘ versteht er Zuschauer, die als Interpreten aktiv sind. Sie eignen sich Bilder und Geschichten an, machen daraus ihre eigenen Erzählungen und versuchen diese in ihren Alltag zu übersetzen.<sup>16</sup> Die Möglichkeit des Geschichtenerzählens wird durch eine Ausstellung begünstigt, bei der der Betrachter in einem emanzipativen Sinne auf sich selbst zurückgeworfen und gleichzeitig zu einem selbstständigen Bestandteil der Ausstellung wird. Durch die Übersetzungstätigkeit kommt es zudem zur Interaktion mit anderen gesellschaftlichen Bereichen. Ermöglicht werden Verschiebungen der Aufteilungen des Sinnlichen – vorausgesetzt „wir verstehen, dass auch Schauen eine Handlung ist, [...] und dass ‚die Welt zu interpretieren‘ bereits bedeutet, sie zu verändern, sie neu zu ordnen.“<sup>17</sup> Laut Roger Buergel ging es den Kuratoren in diesem Sinne um die Hervorhebung des aktiven Momentes der Selbstkonstituierung in der ästhetischen Erfahrung.<sup>18</sup> „Eine politische Ausstellung wie ich sie verstehe, soll den Besuchern das Gefühl geben, über die Ausstellung Teil der kompositorischen Aktivität des Weltmachens zu sein: Also für die Welt, in der wir leben, aktiv Verantwortung zu übernehmen. Zu wissen, dass man Gestaltungsspielraum hat und ihn auch in Anspruch nehmen.“<sup>19</sup>

Ging es einerseits um die Anregung zu konkretem Handeln, zielte die Ausstellung andererseits auf irritie-

rende und verstörende Erfahrungen. Durch fehlende Erläuterungen ebenso wie durch ein ironisches Spiel mit den Bezügen und Erwartungen wurde die Überforderung der Betrachter bewusst in Kauf genommen. Die Kuratoren gingen so weit, bewusst falsche Fährten zu legen: „Wenn die BetrachterInnen selbstständig zu dem Schluss kommen, dass manche Bezüge unsinnig sind, haben wir eines unserer Ziele erreicht.“<sup>20</sup> Aus diesem Grund zielten sie auf Erfahrungen von Kontingenz, von Identifikationsverlust und Beziehungslosigkeit.<sup>21</sup> Roger Buergel spricht vom Einbrechen des Unerwarteten in die Realität, von Auflösungs- und Krisenerfahrung, die für ihn eine anthropologische Konstante darstellen.<sup>22</sup> Es handelte sich um eine „Realität, in der es keine Grenzen und festen Bezugspunkte, keinen Anfang und kein Ende gibt, in der, um es vereinfacht zu sagen, das Subjekt-Objekt-Verhältnis auf den Prüfstand kommt.“<sup>23</sup> Roger Buergel hebt hervor, dass ästhetische Erfahrungen keinen falschen Halt suggerieren, „sondern lehren [sollen], Spannungen und Komplexität auszuhalten.“<sup>24</sup> Dieser Anspruch wird an anderer Stelle präzisiert: „Es war uns wichtig, den Besuchern, vor allem den Laien, klar zu machen, dass diese Form von Verunsicherung per Konfrontation mit dem ganz Anderen selbst Teil des Erfahrungsprozesses und deshalb auch sinnvoll und kein Zeichen dafür ist, dass sie etwas nicht verstehen. [...] Das Nicht-Verstehen ist doch der Beginn eines Aufbruchs zu neuen Ufern.“<sup>25</sup>

Juliane Rebentisch spricht in diesem Zusammenhang von einer reflexiven Distanzierung des Weltverstehens.<sup>26</sup> Sie meint damit, dass die Ausstellung die Besucher mit ihrem Sehen und dem damit einhergehenden Prozess der Interpretation und Bedeutungsgebung durch Vorurteile und Projektionen konfrontieren kann. Dies geschieht zumeist, wenn Irritationen auftreten oder die gängige Interpretation ins Leere läuft. Ästhetische Erfahrung wird nach Rebentisch zu einem Prozess zwischen Subjekt und Objekt, „in welchem dem Betrachter seine eigenen kulturellen und sozialen Prägungen potentiell so entgegentreten, dass er sich selbstreflexiv fremd wird.“<sup>27</sup> Ähnlich wie Jacques Rancière schreibt sie einem Ausstellungsbesuch das Potential zu, den Betrachter zu seinen alltäglichen Welt- und Selbstverständnissen in ein ‚Verhältnis reflexiver Transformation‘ zu setzen.

Fasst man die unterschiedlichen Aspekte zusammen, die hier unter dem Begriff ‚Ästhetische Erfahrung‘ versammelt sind, fällt auf, dass die formulierten Ansprüche zum Teil in einem scheinbaren Widerspruch zueinander stehen. Soll die Ausstellung einerseits anschlussfähig sein und Momente des produktiven Aneignens und Übersetzens bereitstellen, werden andererseits Erfahrungen der Irritation und Überforderung initiiert. Ein weiteres Spannungsfeld wird eröffnet, indem einerseits Vermittlungs-, Bildungs- und Emanzipationsprozesse stark gemacht, andererseits aber die Momente der entrückten Kontemplation und des Nursehens betont werden.<sup>28</sup> Den Kuratoren geht es *nicht nur* um die subjektive Kontemplation, sondern *auch* um die Formen des Miteinanders, die eine Ausstellung stiften kann sowie die Diskussion und Verhandlungsprozesse, die sie anstößt.

Ein weiteres Paradox steckt in der Frage, ob es möglich ist, Erfahrungen der Kontingenz herzustellen, deren Grundlage eine gewisse Haltung der Offenheit und des Sich-Aussetzens ist, ohne dass dieser Anspruch wiederum als normativer und hierarchisch vorgegebener erfahrbar wird. Im Folgenden wird die Frage aufgeworfen, inwiefern es der Ausstellung gelungen ist, sich durch die Errichtung eines Grenzraumes des ‚Sowohl als auch‘ in dieser Quadratur des Kreises zu bewegen.

### **Das Offenhalten der Bezüge und Interpretationen: Die Ausstellung als Grenzraum**

*Wir unterwerfen die Werke keiner Idee. Vielmehr sind wir aufgrund der Gespräche, die wir mit Künstlern geführt, und aufgrund der Erfahrungen, die wir in all den Jahren gesammelt haben, als Subjekte erheblich durchlässiger geworden.*

Roger Buerge/Ruth Noack<sup>29</sup>

Durch die vielfältigen Grenzüberschreitungen, die Dynamisierung der Beziehungen der Arbeiten untereinander und das Ignorieren des Kanons wie des Anti-Kanons des Kunstfeldes rief die Ausstellung eine Reihe von Irritationen hervor. Diese Grenzüberschreitungen kulminierten jedoch nicht in der Bewegung auf ein ‚Außerhalb des Kunstfeldes‘, sondern konstituierten einen spannungsgeladenen Grenzraum, in dem dichotomische Einteilungen in Politik oder Ästhetik, links oder rechts, ‚on‘ oder ‚off‘ in Bewegung gerieten. Die

Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Setzungen, die konzeptuelle Offenheit und die Vielschichtigkeit der Ausstellung forderten den Betrachter heraus, provozierten Überforderung und setzten kontroverse Diskussionen in Gang.

Aufgrund der Unabschließbarkeit sowohl der Verhandlungen als auch der zu stiftenden Verbindungen in der Ausstellung, entstand ein Grenzraum heterogener Setzungen. Dieser Grenzraum entspricht der Ununterscheidbarkeit des ästhetischen Regimes von Jacques Rancière, die dieser in *Das Unbehagen der Ästhetik* beschreibt, bzw. der ‚Zone der Ununterscheidbarkeit‘ von Giorgio Agamben, die dieser in seinem Buch *Homo sacer* entwickelt. Es handelt sich um Erfahrungen und Orte, die durch die Auflösung eindeutiger Dichotomien geprägt sind. Statt einem Für oder Wider gilt es die Situation in ihrer Ambivalenz und Unentschiedenheit auszuhalten. In den Mittelpunkt rückt die Schwelle als Moment der Entscheidungsfindung. Zutage tritt die Schwierigkeit zwischen zwei Alternativen zu unterscheiden, weil die Grenzen zwischen beiden verschwinden.

Mit jeder Situation und jedem Raum ist eine neue Annäherung und Bewertung möglich. Permanent wird zwischen verschiedenen Alternativen abgewogen, werden andere Meinungen verhandelt. Die Ausstellung bildete einen unabschließbaren Verweiszusammenhang, in dem Identifizierungen aufgrund der Nationalität der Künstler ebenso unterbrochen wurden wie eindimensionale Erzählungen durch die Ausstellung. Dabei kommt es zu der von Juliane Rebentisch geforderten ‚reflexiven Distanzierung‘. Die Betrachter werden auf sich und ihre Herangehensweise zurückgeworfen und die eigene Disposition in Frage gestellt. Roger Buerge spricht in seinem Text *‚Der Ursprung‘* in diesem Sinne von der *documenta* als einem Labor zur Herstellung, Ausstellung und Herausstellung einer ‚Ethik des Miteinanders‘.<sup>30</sup> So umstritten es ist, eine Ethik zu (be)gründen,<sup>31</sup> entspricht der Anspruch, ein Labor des Miteinanders zu entwickeln, dem Bild eines Grenzraums als Verhandlungsraum.<sup>32</sup>

Wie wichtig den Kuratoren die Initiierung von Aushandlungsprozessen war, lässt sich anhand verschiedener Setzungen nachvollziehen. So sind die Vermittlungsangebote dialogisch aufgebaut und zielen auf eine nicht-hierarchische Form der Auseinanderset-

zung, ebenso wie die künstlerischen Projekte und Aktivitäten des Beirats auf Interaktion und eine Verschiebung des Sicht- und Sagbaren angelegt sind. Mit den Magazines wurde eine weitere diskursive Plattform zur Verhandlung der Leitmotive geschaffen. Die Leitmotive waren ebenso wie das Thema ‚Migration der Formen‘ bewusst offen gehalten nach dem Motto: „Die *documenta* ist ein Versuch, eine Kontroverse zu entfachen, über die Ausstellungsform sowie darüber, wie man durch Kunst auch im Hinblick auf gesellschaftspolitische Fragen zu Substanz kommt. Ich hätte ein Interesse, dass der Kunstbetrieb aus der von ihm zelebrierten Autoerotik herausfindet. Dass da endlich mehr riskiert wird.“<sup>33</sup>

Dass die Kuratoren es geschafft haben, eine kontroverse Auseinandersetzung über die *documenta* anzuregen, zeigt sich an den vielfältigen kritischen Stimmen zur *documenta*. Gab es im Vorfeld der *documenta* noch positive Ausblicke, überwog am Ende die negative Berichterstattung.<sup>34</sup> Ist der Kritik in Einzelfällen Recht zu geben, wird meiner Meinung nach zu oft vernachlässigt, dass die Ausstellung auf breiter Ebene eine Diskussion über kunstspezifische und gesellschaftspolitische Themen anstieß und Angriffe auf den Kunstkanon vornahm. Die heterogenen Reaktionen sprechen für die These, dass die Ausstellung aufgrund ihrer Komplexität und den widersprüchlichen und ironischen Aussagen der Kuratoren als ein ‚Grenzraum‘ und eine ‚Zone der Ununterscheidbarkeit‘ wahrgenommen wurde. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari ließe sich auch von einem ‚hereinbrechenden Chaos‘ sprechen. Anhand dieses Begriffs lässt sich die Ambivalenz des Konzepts eines Grenzraums treffend nachzeichnen. Das Hereinbrechen des Chaos bringt die Dinge in Bewegung, es vermag gängige Interpretationsschemata und Dichotomien zu hinterfragen und ‚jede subjektive Selbstgewissheit‘ zu erschüttern.<sup>35</sup> Doch geht es nicht darum, alles im Chaos aufzulösen. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari lassen sich Philosophie, Kunst und Wissenschaft als Strategien bezeichnen, die das Firmament zerreißen und uns ins Chaos stürzen wollen, aber zugleich permanent Ebenen aus dem Chaos ziehen – und damit Orientierung und Anknüpfungspunkte bieten.<sup>36</sup> So verhindert die Kunst durch die Schaffung einer Kompositionsebene, dass sich das Chaos zur tödlichen Kata-

strophe ausweitet. Gilles Deleuze und Félix Guattari fordern also dazu auf, sich immerzu in Richtung Chaos zu bewegen, ohne jemals im Chaos anzukommen. Dasselbe gilt für die Bewegung der Grenzüberschreitung: statt die Grenze tatsächlich zu überschreiben, geht es permanent um die Bewegung auf und in der Grenze (beziehungsweise dem Grenzraum). Statt gegen das Chaos sollte man mit dem Chaos kämpfen und die Dynamiken entweder beschleunigen oder verlangsamen, aber eben nicht zum Stillstand oder einem Endpunkt bringen.

In Bezug auf das Paradox der von den Kuratoren angestrebten Steuerung der Steuerungslosigkeit gilt demnach: nicht die komplette Steuerungslosigkeit und ein destruktiv erfahrenes Chaos sollte das Ziel sein, sondern das Dynamisieren der vorhandenen Strukturen, das In-Bewegung-versetzen der ästhetischen Erfahrung/des Rezeptionsverhaltens und die kontinuierliche Hinterfragung der eigenen Rolle. Denn: erlebt man die Ausstellung als hermetisch abgeschlossen und nach einem nicht nachvollziehbaren System geordnet, reproduzieren sich Bedeutungshierarchien und Frustrationen. Die Folge ist eine abwehrende Überforderung, sowie der Eindruck von Arroganz und Unverbindlichkeit bezüglich des kuratorischen Konzepts. Den Kuratoren gelang es meiner Meinung nach nicht immer, die selbst formulierten Ansprüche umzusetzen und zu vermitteln, denen zufolge sie einen offenen Raum vielfältiger Verbindungen und Interpretationen schaffen wollten. Die Kuratoren hätten verstärkt ihre eigenen Mechanismen transparenter machen und Anknüpfungsmöglichkeiten bieten sollen, die den Einstieg erleichtert hätten. Erst dann hätte es gelingen können, die Offenheit des Konzepts mit ihrem nicht-normativen Anspruch als Bereicherung annehmen zu können. An einigen Stellen wären zudem verstärkte Hinweise auf die Ironie und Offenheit des Konzepts hilfreich gewesen – nicht um die Komplexität aufzulösen, sondern um den Einstieg in den Prozess des Einlassens zu erleichtern. So wäre es dem Besucher leichter möglich geworden, in das Spiel der Assoziationen und Verbindungen einzutauchen, zu dem die Kuratoren anregen wollten und in einem zweiten Schritt eine kritische Distanz zu dem Gesehenen einzunehmen.

## Endnoten

1. Diese lokale Verankerung wurde durch die enge Kooperation mit der Kassler Lokalpresse, durch die Veranstaltung eines Eröffnungsfestes auf dem Bergpark, zu dem ausdrücklich alle Kassler Bürger eingeladen wurden und nicht zuletzt durch den Umzug der Familie Buergel/Noack nach Kassel forciert.
2. *Die Lehre des Engels, Interview mit Roger M. Buergel und Ruth Noack*, in: Kunstforum International, 187, Sommer 2007, S. 109.
3. Auf der *documenta* wurde das Konzept der sich verändernden Ausstellung z.B. durch die Hinzufügung von Wandtexten umgesetzt. Exemplarisch lässt sich diese Idee anhand der Arbeit *document* von Lidwien van der Veen nachvollziehen. Sie übermalte im Wochenrhythmus einzelne an die Wände geklebte Fotografien und fügte neue hinzu. Durch die prozesshafte Arbeitsweise veränderte sie die Form, aber auch die ‚Erzählung‘ ihrer Arbeit und warf zugleich Fragen nach dem Status des Kunstwerks auf.
4. Hanno Rauterberg, *Die Verschönerung der Formeln*, in: Zeit Magazin, Nr. 24, 06.06.2007, o.S.
5. Vgl. *Keine Berührungsängste, Roger Buergel im Gespräch mit Ludwig Seyfarth und Anne Schreiber*, in: artnet, <http://www.artnet.de/magazine/documenta-12chef-roger-m-buergel-im-interview/>, [Zugriff 04.06.2007], o.S.
6. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 106.
7. Vgl. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 116.
8. Vgl. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 110.
9. Falk Schreiber, *Who's that boy?*, in: U-Mag, Nr. 4, 2007, o.S. Ironie vermag laut Gilles Deleuze die etablierten Systeme zu destabilisieren, da das Komische als ‚vorübergehende Inkonsistenz‘ innerhalb einer gesellschaftlichen oder kulturellen Ordnung verstanden wird. Für einen Moment geraten feststehende Identifizierungen außer Kraft, öffnen sich Möglichkeiten ihrer Distanzierung. (Vgl. Joseph Vogl, *Kafkas Komik*, in: Scherpe, Klaus R. und Elisabeth Wagner: *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin 2006, S. 76.)
10. Roger M. Buergel und Ruth Noack (Hg.), *„Dinge, die wir nicht verstehen“*, Ausst.-Kat. Generali Foundation, Wien, Dresden 2000, S. 15. Dieser Katalogtext ist auch insofern aufschlussreich, da er für die Stärkung von Autonomiemomenten in der ästhetischen Produktion gesellschaftsbezogener Kunst plädiert und damit die angesprochene Verwendung von Substanzbegriffen wie Autonomie und ästhetischer Erfahrung vorwegnimmt.
11. Neben klassischen Vermittlungsformaten, gab es Führungen von SchülerInnen (*Die Welt bewohnen*), ein Kinder- und Jugendprogramm (*aushecken*) sowie Projekte der Vermittler, die unter dem Motto ‚Wissenstransfer‘ standen und auf spezifische Öffentlichkeiten zielten.
12. Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien 2007, S. 81. Jacques Rancière untersucht in diesem Buch die Rolle des Lehrmeisters anhand eines historischen Beispiels. In Form von fünf Lektionen beschreibt er unterschiedliche Möglichkeiten der intellektuellen Emanzipation, die allesamt auf dem Prinzip der Gleichheit beruhen. Der Lehrmeister tritt hier nicht als Allwissender auf, sondern definiert seine Rolle als Anreger zu eigenem Denken. Es geht darum, diejenigen dazu zu ermutigen, sich zu erheben, die sich niedriger an Intelligenz glauben und sie aus dem Sumpf der Selbstverachtung zu ziehen.
13. <http://www.documenta.de/1406.html?&L=0>, [Zugriff 26.10.2010].
14. [Zugriff 02.09.2007]. Auch Kea Wienand kritisiert, dass die Prozesse, die innerhalb der Projekte durch die Zusammenarbeit mit dem Beirat und den Vermittlern entstanden sind, in der Ausstellung nur peripher sichtbar wurden. Sie kommt zu dem Schluss, dass sich der dominante Diskurs der *documenta* als hartnäckig ignorant gegenüber alternativen Wissensformen erweist. Vgl. Kea Wienand, *Da geht es doch um moderne Kunst, da passen wir nicht rein*, <http://www.thing-hamburg.de/index.php?id=751#>, [Zugriff 09.11.2010].
15. Vgl. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 109.
16. [xvi] Vgl. Jacques Rancière, *The emancipated Spectator. Ein Vortrag zur Zuschauerperspektive*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 58, Juni 2005, S. 51.
17. Rancière 2005, *The emancipated Spectator*, S. 44.
18. Vgl. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 116.
19. <http://www.documenta.de/geschichte010.html>, [Zugriff 09.11.2010].
20. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 109.
21. Vgl. Roger Buergel, *Der Ursprung*, in: *documenta Magazine*, no 1, *Modernity?* Köln 2007, S. 18-19. Als Vorbild für die Inszenierung von Erfahrungen der Kontingenz diente Buergel die erste *documenta* von Arnold Bode. Diese verzichtete auf eine Präsentation nach kontinuierlichen Formschicksalen, bezog aber ‚fragmentierte, ja traumatisierte Existenzen‘ in das kompositorische Tun mit ein.
22. Vgl. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 115.
23. Buergel 2007, *Der Ursprung*, S. 24.
24. *Die documenta 12 setzt auf die Migration der Form, Interview mit Roger M. Buergel*, in: F.A.Z., 93, 21.04.2007, o.S.
25. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 117.
26. Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetische Gemeinschaft – diskutierende Öffentlichkeit. Über die ästhetische Ordnung der documenta 12*, [http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/documenta\\_workshop/rebentisch/index.html](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/documenta_workshop/rebentisch/index.html), 2008 [Zugriff 10.11.2010] o.S..
27. Rebentisch 2008, *Ästhetische Gemeinschaft*, o.S.
28. Die Konzentration auf die unmittelbare ästhetische Erfahrung der Arbeiten erinnert an die Betonung des Nur-Sehens bei Gilles Deleuze, der diesem Moment deterritorialisierendes Potential zuschreibt. ‚Die Verwandlung in ein Nur-Sehen, in ein Bloß-Empfinden ist ein notwendiges Fremdwerden, das womöglich im Kontext totaler und universaler Vermittlung einen destruktiven Charakter annimmt.‘ (*Bildkritik, Interview mit Joseph Vogl*, in: *Texte zur Kunst*, 8. Dezember 1992, S 103). Es geht um das Öffnung auf das Nicht-Planbare und Unvorhersehbare, das unmittelbar zustößt und sich einem rationalen, distanzierenden Zugriff entzieht. Es stellt sich jedoch die Frage, ob eine solche Erfahrung tatsächlich gelingen kann. So stellt Rebentisch die Idee einer ästhetischen Unmittelbarkeit auf Seiten der Erfahrung generell in Frage, ‚denn es ist keine ästhetische Erfahrung jenseits eines Bezugs auf Bedeutung denkbar.‘ (Rebentisch 2008, *Ästhetische Gemeinschaft*, o.S.) Ist Rebentisch in diesem Punkt Recht zu geben, sollte die Forderung nach entrückter Kontemplation jedoch nicht in ihrer Singularität, sondern in dem Spannungsfeld widersprüchlicher Aussagen bewertet werden.
29. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 106.
30. Vgl. Buergel 2007, *Der Ursprung*, S. 20.
31. So hinterfragt Rebentisch das ‚ästhetische Wir‘ und den universalistischen Anspruch der hierin mitschwingt, ‚Kunst wirkt, wenn überhaupt, nicht deshalb in die Gesellschaft zurück, weil in der Universalität ihrer Erfahrung so etwas, wie eine Ethik des Miteinanders hergestellt oder antizipiert würde.‘ (Rebentisch, *Ästhetische Gemeinschaft*, o.S.). Es geht stattdessen um die je konkrete Subjektivität der Rezipienten.
32. Vgl. *Die Moderne, die aus der Zukunft kommt, Interview mit Roger Buergel*, in: SZ, Nr. 117, 24.05.2005, o.S.
33. 2007, *Die Lehre des Engels*, S. 128.
34. Vgl. den Rückblick auf die *documenta* in *Texte zur Kunst* (Heft 67) und den *documenta*-workshop des Sonderforschungsbereiches 626 über *Die ästhetische Ordnung der Documenta* vom 09.11.2007, bei dem auch die Kuratoren selber anwesend waren.
35. Vgl. Simon Ruf, *Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*, Würzburg 2003,
36. S. 114.
37. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 1996, S. 239.

## Zusammenfassung

In Ausstellungen wird oftmals eine normative Inszenierung vorgenommen und die Wahrnehmung der Besucher gesteuert: durch die Vorgabe eines Themas, durch Ausstellungstexte und -kataloge und eine eindimensionale und hierarchische Kunstvermittlung. Die Wahrnehmung der Bilder wird gesteuert und oftmals in eine größere Erzählung eingebunden.

Auf der *documenta 12*, die 2007 von Roger Buegel und Ruth Noack kuratiert wurde, wurde versucht, verstärkt der individuellen Perspektive Raum zu geben. Durch verschiedene Eingriffe auf inhaltlicher und räumlicher Ebene sowie der Ebene der Vermittlung sollte ein Bewusstsein für die Legitimität und Vielfalt der eigenen Interpretationen und Aneignungen geschaffen werden. Den Kuratoren ging es darum, eine nicht-normative Ausstellung zu konzipieren, die aufgrund der sich zum Teil widersprechenden Setzungen einem Grenzraum des Sowohl-als-auch gleich und Spielraum für vielfältige Verknüpfungs- und Übersetzungsleistungen bot. Im Aufsatz werden diese Eingriffe geschildert und auf ihre Wirksamkeit hin überprüft.

## Autorin

Anna-Lena Wenzel hat Angewandte Kulturwissenschaften in Lüneburg studiert und im Anschluss über *Grenzbewegungen in der Gegenwartskunst* promoviert. Zur Zeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-geförderten Forschungsprojekt ‚Urbane Interventionen‘ unter der Leitung von Prof. Friedrich von Borries.

## Titel

Anna-Lena Wenzel, Ausstellungen und normiertes Besucherverhalten. Die *documenta 12* als Beispiel für den Versuch eines nicht-normativen Ausstellungskonzeptes, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2011 (9 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)