

Kasseler Beiträge zur Erziehungswissenschaft

herausgegeben vom
Direktorium des Instituts für Erziehungswissenschaft

Band 1

MEDIA ART CULTURE

Medienkultur mit Blick auf die documenta 12

MEDIA ART CULTURE

Media culture with reference to documenta 12

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

ISBN 978-3-89958-410-3

© 2008, **kassel university press GmbH, Kassel**
www.upress.uni-kassel.de

Umschlaggestaltung: Jörg Batschi Grafik Design, Kassel
Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel
Printed in Germany

Für Ben Bachmair
Zum 65. Geburtstag

Inhaltsverzeichnis – Content

Edith Glaser

Vorwort	9
---------------	---

Judith Seipold

Medienforschung, Medienkultur und die documenta – von Bildung, Verantwortung und Partizipation	11
---	----

documenta, Kunst und Ausstellung – Vermittlung, Partizipation und Diskurs

documenta, Art and Exhibition – Mediation, Participation and Discourse

Ulrich Schötker

Kunstvermittlung und ihr offener und gestaltbarer Möglichkeitsraum.....	23
--	----

Kai-Uwe Hemken

Konsolen der Kultur. Leitlinien der Kunstausstellung in der Moderne.....	43
---	----

Dirk Schwarze

Zwischen Vermittlung und Polemik – Die documenta im Spiegel der Zeitungskritik	95
---	----

Florina Limberg

Das Vermittlungskonzept der documenta 12 in der nationalen Presse – Berichterstattung zwischen ‚Entnennung‘ und regional integrativer Information.....	113
--	-----

,Ist die Moderne unsere Antike?‘ – Medienentwicklungen und Verantwortung

,Is Modernity our Antiquity?‘ – Developments in the Media Landscape and Responsibilities

Gert K. Müntefering

Vom Verschwinden des Kinderfernsehens	129
---	-----

Per Jauert

Towards a New Radio Culture?.....	147
-----------------------------------	-----

<i>Wolfgang Thaenert</i>	
Zwischen Rechtstradition und Globalisierung der Medien – Einflüsse Europas auf die deutsche Medienentwicklung.....	165
,Was ist das bloße Leben?’ – <i>Teilhabe, Identität und Sozialisation</i>	
’What is Bare Life?’ – <i>Education, Identity and Socialisation</i>	
<i>Luiz Roberto Alves</i>	
Images of Children’s Education in the Brazilian Press under the Perspective of Paulo Freire’s Education Theory	181
<i>Wolfgang Fuhrmann</i>	
Deutsche Kinos: Politik, Konsens und das Postnationale	199
<i>Ben Bachmair, Fiona Lehmann, Conrad Heberling</i>	
Strategies for the Production and Marketing of Multimodal Presentation and their Relevance for Subjectivity	217
,Bildung: Was tun?’ – <i>Subjektivität, Lernen und Orientierung</i>	
’Education: What is to be Done?’ – <i>Subjectivity, Learning and Orientation</i>	
<i>Kim Christian Schröder</i>	
Media as a Democratic Resource.....	257
<i>Heinz Moser</i>	
Ästhetik und Bildung im Zeitalter von Multimedia	275
<i>Franz Josef Röll</i>	
Ästhetisches Lernen in der Medienkultur.....	299
<i>Ben Bachmair</i>	
Medienrezeption, Bildung und die Subjektivierung des Erlebens.....	315
<i>Gunther Kress</i>	
Social, Educational and Semiotic Change: Learning in a World Marked by Provisionality	339
<i>Autoren – Authors.....</i>	355

Edith Glaser

Vorwort

Das Institut für Erziehungswissenschaft eröffnet mit diesem Band die Schriftenreihe *Kasseler Erziehungswissenschaft*. Herausgegeben vom Direktorium des Instituts sollen in dieser unregelmäßig bei kassel university press erscheinenden Reihe wissenschaftliche Arbeiten Kasseler Erziehungswissenschaftlerinnen und Erziehungswissenschaftler, aber auch Vortragsreihen, Tagungen und Kolloquien, die damit in enger Verbindung stehen, präsentiert werden, um universitär und disziplinär die Vielfalt dieses Instituts zu dokumentieren.

Als Geschäftsführende Direktorin des Instituts für Erziehungswissenschaft ist es mir eine Freude und Ehre zugleich, die Schriftenreihe *Kasseler Erziehungswissenschaft* mit der vorliegenden Publikation „Media Art Culture – Medienkultur mit Blick auf die documenta 12“ des Fachgebiets Medienpädagogik eröffnen zu können.

Für diesen von Judith Seipold, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Erziehungswissenschaft, herausgegebenen Sammelband gibt es zwei Anlässe: Zum einen versteht sich der vorliegende Band als proceeding der „Internationalen Ringvorlesung Medienforschung und Medienkultur mit Blick auf die documenta 12“, die das Institut für Erziehungswissenschaft im Sommersemester 2007 zusammen mit dem Fachgebiet Medienpädagogik anlässlich der documenta veranstaltet hat.

Zum anderen ist diese Veröffentlichung dem Kollegen Ben Bachmair gewidmet, der zum Ende des Sommersemesters 2008 aus dem aktiven Berufsleben an der Universität Kassel ausscheiden wird. Mit ihm verabschieden wir einen bedeutenden Medienpädagogen, der sowohl die Theoriebildung als auch aktuelle Diskurse in diesem Bereich der Erziehungswissenschaft maßgeblich mitgeprägt hat. Festschriften – und so ist es auch bei dieser – zeigen lediglich einen kleinen Ausschnitt dessen, was in einem akademischen Berufsleben von Bedeutung ist und war. Der vorliegende Band basiert auf Ben Bachmairs wissenschaftlichem und institutionellem Engagement im Bereich der kultur- und sozialwissenschaftlich ausgerichteten Medienpädagogik und Medienwissenschaft, zugleich ist er Ausdruck seiner steten Bemühungen um die Internationalisierung

des Fachgebiets. Es freut mich daher, dass neben drei Honorarprofessoren des Fachbereichs Erziehungswissenschaft/Humanwissenschaften auch zahlreiche internationale Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus dem europäischen und außereuropäischen Raum vertreten sind, die das weit über Kassel hinausreichende akademische Netzwerk von Kollegen Bachmair aufzeigen.

Ben Bachmair wünsche ich für die Zukunft als Pensionär alles Gute und hoffe, dass seine Neugierde an den Medien auch südlich des Mains nicht nachlassen wird.

Kassel, im Juni 2008

Prof. Dr. Edith Glaser

Geschäftsführende Direktorin des Instituts für Erziehungswissenschaft

Judith Seipold

Medienforschung, Medienkultur und die documenta – von Bildung, Verantwortung und Partizipation

Einleitung

Medienwissenschaft und Medienpädagogik treffen auf zeitgenössische Kunst

2007 – documenta-Jahr. Die Medienpädagogik an der Universität Kassel nahm dies zum Anlass, zusammen mit dem Institut für Erziehungswissenschaft am Fachbereich Erziehungswissenschaft/ Humanwissenschaften die „Internationale Ringvorlesung Medienforschung und Medienkultur mit Blick auf die documenta 12“ (MEDIA – CULTURE – ART) zu veranstalten. Als Referenten waren Hochschulprofessoren aus Brasilien, Dänemark, Deutschland, Frankreich, Großbritannien und der Schweiz zu Gast in Kassel. Sie schlugen von ihrer aktuellen Forschung ausgehend mit interdisziplinären Ansätzen die Brücke zwischen aktueller Medienwissenschaft und Medienpädagogik auf der einen Seite und der documenta 12 auf der anderen. Die drei Leitmotive der documenta 12 „Ist die Moderne unsere Antike?“, „Was ist das bloße Leben?“ und „Bildung: Was tun?“ boten dabei spannende und anknüpfungsfähige Fragestellungen.

Dieses Buch ist die Fortsetzung der Ringvorlesung. Es sucht aus Sicht von kulturtheoretisch ausgerichteter Medienpädagogik und Medienwissenschaft nach Anknüpfungspunkten zur documenta, ihren Leitlinien und ihren Möglichkeitsräumen. Autoren aus den Reihen der d12, Kunstwissenschaft und Journalismus rahmen mit ihren einleitenden Texten die Beiträge aus Medienpädagogik, Filmwissenschaft, Erziehungswissenschaft, Medienrecht, Medien- und Sozialsemiotik, Rezeptions- und Diskursanalyse und aus der Medienökonomie.

Keine Antworten ...

Das Buch erhebt nun nicht den Anspruch, die documenta, ihre Konzepte und ihre Inhalte aus medienpädagogischer und medienwissenschaftlicher Sicht einzuordnen oder gar zu bewerten. Vielmehr stehen aktuelle Entwicklungen in der Medienlandschaft und Medien(pädagogische) Forschung im Zentrum dieses Buches. Sofern sich die Beiträge also nicht direkt mit der documenta als zentralem Thema auseinandersetzen, so sind die Verbindungen zwischen der jeweiligen Forschung und der Kunstausstellung punktuell und als Versuch zu verstehen, aus Sicht der Medien(pädagogischen) Forschung und Medienkultur gemeinsame Themen, Perspektiven und Möglichkeiten herauszustellen und miteinander zu verknüpfen. Entsprechend unterschiedlich gewichtet ist auch der Bezug zur d12 in den Einzelbeiträgen, und entsprechend offen ist der eine oder andere Schluss.

... aber viele Fragen ...

Die Fragen, die sich aufgetan haben, kreisen um die Themenfelder Bildung, Verantwortung und Partizipation. Sie sind nicht neu, jedoch hoch aktuell: Wer ist wem gegenüber verantwortlich, wenn es um Lernen und Bildung geht? Wie kann die Integration von benachteiligten Gruppen realisiert werden? Wie gelingt Partizipation? Welche Implikationen hat die sich verändernde Massenkommunikation für Mediennutzer und Medienpädagogen, für Identität, Subjektivität und Sozialisation? Welche Chancen bergen Strukturen im Medienangebot und von Nutzungsmustern für Orientierung, Kommunikation und Lernen? Wie kann oder muss entsprechend Medienbildung neu gedacht werden?

Dass sich Bildung als zentrales Thema herauskristallisiert hat, ist sicherlich auch der Notwendigkeit zuzuschreiben, Konzepte von Bildung vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen in Gesellschaft und Technologie zu justieren, und auch von denen des Handelns in ihnen. Denn es sind vermeintlich widersprüchliche Angebotsstrukturen und Handlungsmuster, die sich in den Dynamiken und Spannungsfeldern unserer Konsum-, Wissens-, Technologiegesellschaft entwickeln – und die Relevanz für Bildung und Lernen haben, denn sie bedürfen in Teilen der Auflösung und Moderation: Gesellschaftliche Fragmentierung und Individualisierung

geschehen bei gleichzeitiger Vernetzung durch die immer omnipräsenten und ubiquitären Medien. Subjektive Erlebnisweisen finden ihre Entsprechungen in massenmedialen und multimodalen Arrangements und übergreifenden ästhetischen Ausdrucksformen. Im Massenkommunikationsprozess tritt der Gedanke einer industriellen, massenhaften Produktion in den Hintergrund, „produser“ mit ihren „user-generated contents“ rücken als Akteure ins Zentrum.

Die Akteure heißen Publikum/Nutzer/Ausstellungsbesucher/Lerner. Sie sind aktiv und verantwortlich handelnde Subjekte in gesellschaftlichen Gefügen und finden sich vor die Herausforderung gestellt, mit den Dingen des Alltags subjektiv sinnstiftend umzugehen, sei es in (traditionell gedachten) Bildungs- oder in Freizeitkontexten. Dabei müssen sie ständig abwägen und „riskante“, weil schwer objektiv verifizierbare, Entscheidungen treffen, sei es in Bezug auf ihre Positionierungen im Verhältnis zu ihrer Umwelt oder zu sich selbst, zwischen geleitet werden und sich selbst orientieren müssen, zwischen Reflexion oder „flow“, zwischen der Rolle des Produzenten und des Rezipienten, zwischen Partizipation und kritischer Distanz, nach lernen in formalisierten Kontexten und in informellen.

... und dennoch Aussichten

Die Forderungen, die sich daraus ergeben sind – sofern es hier gestattet ist, Möglichkeiten und Potenziale zu Forderungen zu erheben – so einfach wie auch herausfordernd: Partizipation am Bildungsprozess auch derjenigen, die bisher nicht daran beteiligt sind; die Anerkennung von Kompetenzen, Wissen und Strukturen des Alltagshandelns, die außerhalb von Bildungseinrichtungen erworben werden, auch für Lehren und Lernen und erst recht im Zuge der Bemühungen um Lebenslanges Lernen; die Revision von Kanons zu Zeiten, in denen – vor allem im Zuge von Web 2.0 – kanonisierte Wissens-Archive durch generative Wissens-Depots wie Weblogs, YouTube oder Wikis ergänzt und teils ersetzt werden. Transparenz und sich durchschaubar und nachvollziehbar machen – als Individuum, als Institution und strukturell in Kommunikationsprozessen (in und mit welchen Modi und Medien sie auch immer geführt werden mögen). Orientierung bieten, wo Strukturen und Einordnungsmaßstäbe fehlen gehört dazu, ebenso Empathie, verstehen wollen, anerkennen können und der Umgang mit Differenzen und Spannungen.

documenta, Kunst und Ausstellung – Vermittlung, Partizipation und Diskurs

Die Beiträge des ersten Kapitels sind vorangestellt als Kontextualisierung und Einordnung der Leitlinien der documenta 12 in Hinblick auf die Kunstvermittlung, als kunsthistorische und -theoretische Erläuterung zu Entwicklung und Implikationen des Ausstellens in der Moderne sowie zur Darstellung der documenta in der Tagespresse.

Ulrich Schötker, Leiter der Vermittlung der documenta 12, erläutert die Bedeutung der Kunstvermittlung, die für die d12 neu konzeptioniert wurde. Demnach löst die „Vermittlung“ die „Führung“ ab. Teilhabe der Besucher am Betrachten, Lernen, dem Bildungsprozess ist dabei zentral.

Die Entwicklungslinien der institutionalisierten Präsentation von Kunst in der Moderne stellt **Kai-Uwe Hemken** aus kunst-historischer und -theoretischer Sicht dar. Kunstausstellung als Instrument zur Machtrepräsentation, als entmachtendes Instrument und als Bildungseinrichtung sowie die jeweiligen Rollen der Kuratoren, der Künstler und der Ausstellungsbesucher stehen im Mittelpunkt seiner Betrachtungen.

Die Berichterstattung über die documenta 1-11 in der deutschen Tagespresse ist Thema des Beitrags von **Dirk Schwarze**. Die Kritik, so eines seiner Fazits, ist über die Jahre hinweg gesehen besser als ihr Ruf. Trotzdem Widerstand gegen Kunst und Konzepte und harsche Beschimpfungen der Kuratoren lange Zeit an der Tagesordnung waren, so distanziert sich die Berichterstattung mittlerweile emotional und leistet durch diskursiven Umgang mit der documenta fachlich fundierte Kritik.

Florina Limberg setzt sich diskursanalytisch mit der Rezeption des neuen Vermittlungskonzepts der documenta 12 in der regionalen und nationalen Presseberichterstattung auseinander. Dass ein offenes Vermittlungskonzept auf regionaler Ebene wohl (an)erkannt und diskutiert wird, auf nationaler Ebene jedoch kaum aufgenommen wird, scheint Anzeichen dafür zu sein, dass die breite Öffentlichkeit einen angeleiteten Umgang mit Kunst bevorzugt.

„Ist die Moderne unsere Antike?“ – Medienentwicklungen und Verantwortung

Das zweite Kapitel steht unter dem Motto des documenta 12 Leitmotivs „Ist die Moderne unsere Antike?“ Die Frage nach Moderne und Antike, nach Alt und Neu, gestalten die Autoren dieses Kapitels am Beispiel des öffentlich-rechtlichen Kinderfernsehens, des digitalen Radios in Dänemark und der deutschen und europäischen Medienrechtsentwicklung: wo stehen einzelne Bereiche der Medienlandschaft und ihre Regularien, in ihrem historischen Entwicklungsverlauf, mit Blick auf aktuelle institutionelle sowie gesellschaftliche Entwicklungen und mit Blick auf die Menschen, die ihren Alltag mit Medien gestalten?

Gert K. Müntefering gibt als ehemaliger Programmverantwortlicher im deutschen Kinderfernsehen einen historischen Abriss über Selbstverständnis und gesellschaftlich definierten (Bildungs-)auftrag der öffentlich-rechtlichen Programmanbieter in Sachen Kinderfernsehen. Fernsehen für Kinder, so sein Fazit und Forderung zugleich, muss sich innovativ mit aktuellen Bildern von Kindheit auseinandersetzen, Kinder ernst nehmen und sich als Ausstellungsraum neuer Formen und Inhalte verstehen.

Die Entwicklung des digitalen Dänischen Radios und seine Nutzung nimmt **Per Jauert** als Anlass, sich mit Gegenwart und Zukunft des „traditionellen“ Mediums Radio kritisch auseinander zu setzen. Ästhetische Präferenzen und Nutzungsmuster, die sich in Zusammenhang mit den Web 2.0 Technologien entwickeln, suchen nach Diensten, die Partizipation ermöglichen. Gerade deshalb, so die Prognose, wird dem Radio eine Zukunft bleiben: auf der Bühne der Globalisierung entsprechend diversifizierter, segmentierter, global verfügbarer als heute.

Die Frage nach Moderne und Antike spannt **Wolfgang Thaenert** am Beispiel der deutschen und europäischen Medienrechtsentwicklung auf. Kulturelle Identität und Differenz sind unter dieser Fragestellung nicht nur im Rahmen der documenta 12 wesentliche Leitideen, sondern auch bei der nationalen und europäischen Medienrechtsentwicklung zu berücksichtigen.

,Was ist das bloße Leben?’ – Teilhabe, Identität und Sozialisation

Das „bloße Leben“ spielt sich auf der Straße ab, in den favelas von São Paulo, auf nationalen und globalen Schauplätzen, und in den Medien. Es geht um überleben, ausleben und erleben. Ziel ist die Konstruktion – von gemeinsamen Kulturräumen, von Identität, von Subjektivität, aber auch das Schaffen von gemeinsamen Bezugspunkten, Kritikrahmen, Werte- und Bewertungsmaßstäben und von Einordnungsschemata, um sich im „bloßen Leben“ zurechtzufinden und zu verorten.

Luiz Roberto Alves beschreibt das Bild, das die Brasilianische Presse von Erziehung und Bildungseinrichtungen zeichnet: durch seine Fokussierung auf ökonomische Zusammenhänge und einen Bildungs-Elitismus verhindert es die Einbeziehung von sozial benachteiligten Gruppen in den Bildungsdiskurs. Als ehemaliger Schüler Paulo Freire's kontrastiert Alves diesen (realen) Entwurf eines Bildungssystems mit Freire's Bildungstheorie. Entsprechend sind Forderungen nach Öffnung, Dialog und Integration, der Gestaltung von gemeinsamer Kultur und Kulturräumen sowie Nähe zu denjenigen, denen Bildungschancen eröffnet werden müssen, zentrale Gedanken.

Gesellschaftliche Realität sucht ihre Schauplätze und Ansatzpunkte für Kritik nicht mehr nur in nationalen Kontexten, sondern auch innerhalb globalisierter Strukturen, wie **Wolfgang Fuhrmann** am Beispiel des Neuen Deutsche Kinos aufzeigt. Ehemalige Konfliktstoffe werden durch ihren ausschließlich ästhetischen Gebrauch marginalisiert; dennoch findet Aufarbeitung der eigenen jüngeren Geschichte ebenso statt wie die Suche nach Identität und Positionierung des Einzelnen in der Gesellschaft – auf der Bühne der Globalisierung und gleichzeitig vor dem Hintergrund der eigenen Geschichte und Geschichten.

Was hat die Casting-Show POPSTARS mit Mediensozialisation zu tun? **Ben Bachmair, Fiona Lehmann** und **Conrad Heberling** stellen sich diese Frage nach den Implikationen von multimedialen und multimodalen Arrangements wie POPSTARS für Sozialisation. Sie setzen medienökonomische Strukturen mit einem Medienrezeptionsmodell in Verbindung, das diskontinuierliche Nutzung von Medientexten bzw. die Dekodierung von komplex angelegten Medienarrangements mit Hilfe von individuellen Bezugsrahmen und Bedeutungszuweisungen nahe legt.

„Bildung: Was tun?“ – Subjektivität, Lernen und Orientierung

„Bildung: Was tun?“ Dieser dritten Leitfrage der documenta 12 ordnen sich die Medienpädagogen zu. Sie sehen deutliche Chancen für eine aktuelle Medienbildung in partizipatorischen und diskursiven Praktiken, dem ästhetischen und semiotischen Lernen, in der Fähigkeit von Mediennutzern, mit komplexen und diskontinuierlichen Texten und Medienarrangements erfolgreich umzugehen und sich „zappend“ durch die Welt zu lernen.

Am Beispiel von politischer Berichterstattung in dänischen Tageszeitungen stellt **Kim Schrøder** heraus, dass politische Meinungsbildung auf mehreren Ebenen und in diskursiven Prozessen stattfindet, maßgeblich mit den eigenen zur Verfügung stehenden „interpretativen Repertoires“. Die angenommene Macht von Medien im Meinungsbildungsprozess wird gegen die diskursive Praxis von „literate audiences“ und „citizens“ gestellt.

Heinz Moser hat sich die documenta 12 unter der Fragestellung besucht, welche gemeinsamen Strukturen in alltagsästhetischen Angebots- und Rezeptionsmustern und in der Kunstpräsentation und -rezeption vorhanden sind. Nonlinearität als grundlegendes Muster im Umgang mit Welt und ihren Ressourcen zu erkennen, aufzugreifen und zu fördern formuliert er als Aufgabe von Schule und von ästhetischer Bildung, um den Nutzungsmustern, „Lesefähigkeiten“ und Kompetenzen der Netzgeneration gerecht zu werden.

Franz Josef Röll zeigt am Beispiel praktischer Medienarbeit im Rahmen der documenta 12 und anderer Kunstprojekte auf, wie ästhetische Bildung realisiert werden kann. Abschließend steht die Frage, in wie weit vor dem Hintergrund der Medienentwicklung, ihren Produktionsmöglichkeiten und ihren unendlich vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten und Rezeptionsweisen sich neue Denk- und Handlungsräume – für Medienpädagogik und Kunstausstellung – eröffnen.

Medienrezeption, Kunstausstellung und subjektiv sinnstiftender Umgang mit beiden im Rahmen eines medienpädagogischen Kunstprojekts ist Thema des Beitrags von **Ben Bachmair**. Er fragt nach der Beziehung zwischen institutionalisierter Avantgarde-Kunst und Medienpädagogik und formuliert neue Perspektiven von (Medien)Bildung vor dem Hintergrund von Alltag und seinen Medien und vor der Veränderung von (subjektiven) Erlebnisweisen.

Gunther Kress argumentiert abschließend aus sozialsemiotischer, dass und warum in der Dynamik einer fragmentierten und individualisierten Konsum- und Wissensgesellschaft Bildungseinrichtungen wie Schule oder Museen die Aufgabe zu kommt, zwischen Orientierungsabsichten zu moderieren, sie strukturell greifbar zu machen, und in einer Zeit der „fluidity, provisionality and instability“ den notwendigen Halt und Unterstützung beim „meaning making“ und Lernen zu bieten.

Proceedings, Festschrift, Geschenk – anders, und dennoch:

Ob nun proceedings oder Festschrift – ein Geschenk ist dieses Buch auf jeden Fall: an Ben Bachmair, zu seinem 65. Geburtstag. Dennoch: Wäre dieses Buch von Beginn an als Festschrift gedacht gewesen und nicht erst im letzten Moment zu einer solchen geworden, würde Klaus Rummel, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand bei Ben Bachmair, als Mitherausgeber erscheinen, wären noch viele andere Kollegen von Ben Bachmair Autoren von Beiträgen, hätte das Buch weitere inhaltliche Schwerpunkte. Dass Ben Bachmair selbst mit zwei Artikeln zu seiner eigenen Festschrift beiträgt, ist ebenso dem Umstand zu zollen, dass aus den proceedings einer inhaltlich experimentellen Ringvorlesung – nominal – eine Festschrift wurde.

Es ist also keine gewöhnliche Festschrift. Und so deckt sie nicht die vielen anderen Bereiche ab, in denen Ben Bachmair in seinen Jahren als Professor für Medienpädagogik und Mediendidaktik wissenschaftlich engagiert war, wie z.B. Kinderfernsehforschung, Kinder- und Jugendmedienschutz, empirische medienpädagogische Forschungsmethoden, Mediendidaktik, mobile learning; immer mit Blick auf das Alltagsleben der Kinder und Jugendlichen, theoretisch verortet in der erziehungswissenschaftlichen und pädagogischen Theorie sowie in den Cultural Studies und der Mediensemiotik. Auch hätte die Internationalisierung von Studiengängen und Studienangeboten ihren Platz bekommen. Trotz allem: viele derjenigen tragen zu diesem Band bei, die Ben Bachmair über teils Jahrzehnte hinweg in seinem Berufsleben begleitet haben. Und mit Blick auf die eher ungewöhnliche Thematik dieses Buchs steht diese etwas andere Festschrift für seinen Mut, sich in der Forschung ungewöhnlichen Perspektiven zu öffnen und nicht immer zuerst den offensichtlichen Weg zu beschreiten.

Dank

Mein Dank gilt den vielen, die an der Erstellung dieses Buches beteiligt waren – auch dann, wenn sie hier keine namentliche Erwähnung finden; den Autoren, die teils auch die Ringvorlesung mitgestaltet haben, dafür, dass sie ihre Fachkompetenzen eingebracht haben, für ihre Geduld und für die vielen spannenden Diskussionen; Klaus Rummel, besonders dafür, dass er mir immer mit Rat und Tat zur Seite stand, wenn ich seine Unterstützung benötigt habe; dem Institut für Erziehungswissenschaft und der Geschäftsführenden Direktorin Edith Glaser, die das Projekt Ringvorlesung unterstützt und die Festschrift als Band 1 in die Schriftenreihe *Kasseler Erziehungswissenschaft* aufgenommen haben.

Und mein herzlicher Dank gilt Ben Bachmair, dem dieses Buch gewidmet ist: für seine fachliche Kompetenz, seinen Spaß an der Wissenschaft, seine Begeisterungsfähigkeit, seine Geduld, seine Zeit, die vielen Ratschläge für das Leben an sich, seine Erziehungsversuche und -erfolge – für acht gemeinsame Arbeits-Jahre, wie sie spannender, anstrengender, lustiger, internationaler, kooperativer, emotionaler und bereichernder nur schwerlich hätten sein können.

Kassel, im Juni 2008

Judith Seipold

Herausgeberin

**documenta, Kunst und Ausstellung –
Vermittlung, Partizipation und Diskurs**

**documenta, Art and Exhibition –
Mediation, Participation and Discourse**

Kunstvermittlung und ihr offener und gestaltbarer Möglichkeitsraum

Abstract

Dieser Beitrag ist nach einem Jahr intensiver Arbeit an und mit der Kunstvermittlung der documenta 12, der Konzeption und Entwicklung verschiedener Formate entstanden. Er versucht, Leitideen der Ausstellung und Prinzipien der Institution documenta aufzugreifen.¹ So wird die Bedeutung der Kunstvermittlung in Verbindung mit dem von der künstlerischen Leitung eingebrachten Begriff „Bildung“ dargelegt. Der Autor fokussiert die diskursive Teilhabe am Bildungsprozess auf konzeptioneller, theoretischer und praktischer Ebene. Das Konzept einer offenen Kunstvermittlung erscheint dabei als dynamischer und fruchtbare Prozess der Wissensgenerierung zwischen Kunst, Vermittlern und Publikum.

Denkanstoß

Was haben stillende Mütter mit griechischen Milliardären, tricksende Kinder mit Teppichbesitzern gemeinsam? Diese Frage lässt sich mit einem Blick auf die Kunstvermittlung der documenta 12 leicht beantworten: Sie waren Teilnehmer der Besucherprogramme. Die documenta 12 Kunstvermittlung hat als eigenständige Organisationsform eine Reihe von unterschiedlichen Publikums-Adressierungen entwickelt, die in dieser Vielfalt beispiellos in der Geschichte der documenta waren. Theoretische Überlegungen und Erfahrungen im Praxisfeld der Kunst und Kunstvermittlung haben zu einer Re-Aktualisierung der Funktion einer öffentlichen Ausstellung geführt und zielten auf einen kulturpolitischen Umgang mit der Ausstellung als öffentliches Ereignis.

¹ Der Autor wird zu diesem Thema als Mitherausgeber zu einer Publikation beitragen, die im Herbst 2008 erscheinen soll und das reichhaltige Material in eine umfassendere Form bringen wird.

So hat die documenta 12 sich nicht allein als Kunstinstitution verstanden, sondern ebenso als Bildungsinstitution. Zunächst mag man diese von der künstlerischen Leitung eingebrachte Setzung als eine Form *plusvalue* betrachten. Zum Verständnis der documenta 12 als Kunstausstellung käme eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Besucher gingen zur Kunstausstellung, um sich Kunst anzuschauen *und* um sich zu bilden. Plötzlich versteht es sich nicht mehr von selbst, dass Kunst etwas mit Bildung zu tun habe. Und Bildung mit Kunst. Bildung, und darauf zielt dieser Beitrag, kann nur dann als erfolgreicher Differenzbegriff eingebracht werden, wenn er im Kontext dieser Kunstinstitution etwas Neues verspricht und auf die Entwicklung von Andersartigkeiten zielt.

Institution documenta und die drei Organisationsformen der Vermittlung

Es gab die documenta nicht immer und es gab sie 1955 unter anderen Bedingungen als heute. Es muss nicht wundern, dass sich Roger M. Buergel mit seinem ersten Beitrag im documenta 12 Magazin dem Ursprung der Institution widmete², um sich mit ihrem Beginn Gedanken über ihren derzeitigen Stand zu machen. Vorgebildetes lässt sich berücksichtigen, um die „Genealogie des Gegenwärtigen“ – so Arnold Bodes Worte in seinem Konzeptpapier – zu verdeutlichen. Die Re-Aktualisierung vergangener Formen lässt sich dann als „Migration der Form“ – so Buergel und Noack – nicht nur auf Kunstwerke beziehen. Es handelt sich auch um Formen, die von der Veränderbarkeit der Institution ausgehen und auf die Veränderung der Institution zielen. In diesem Zusammenhang galten der documenta 12 Beirat, die documenta 12 magazines und die documenta 12 Kunstvermittlung als neue Intervention und eigenständige Organisationsformen, die sich stark vernetzt aber unterschiedlich mit dem Zusammenhang von Ausstellung und Publikum beschäftigten.

Auf globaler Ebene hat das Vorhaben documenta 12 Magazines Arbeitszusammenhänge herstellen lassen, die auch die Ausstellung prägten. Mit den transregionalen Treffen von über 90 Redaktionen aus den unterschiedlichsten geopolitischen Räumen, den Veröffentlichungen von drei

² Buergel 2007a

Magazinen zu den Leitmotiven *Moderne*, *Leben* und *Bildung*³, hat ein Team um Georg Schöllhammer eine eigenständige Funktion zur Vermittlung der Ausstellung übernommen. Eigenständigkeit bedeutet in Hinsicht auf die Ausstellung, wie auch auf die eingeladenen Redakteure und deren Medien, dass eine Diskurspraxis zuvorderst Annäherungen und weniger Feststellungen kultiviert.

Ruth Noack und Roger M. Buergel riefen zudem einen Beirat ein, an dem bis zu 40 lokale ExpertInnen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Arbeitsbereichen in Kassel teilnahmen. Diese Instanz vermittelte den Teilnehmern erste Arbeitskonzepte der künstlerischen Leitung und befragte rückwirkend die drei Leitmotive auf der Basis lokalen Wissens. Er bedeutete also, auch der künstlerischen Leitung einen Reflexionsraum über die lokalen Verhältnisse zur Verfügung zu stellen und Künstlern, die in Kassel und mit Kasseler Bürgern ihre Werke herstellen, einen Anfang und sozialen Zusammenhang bieten zu können (Danica Dakic, Allan Sekula, Jürgen Stollhans, Ai Weiwei, Martha Rosler, Ricardo Basbaum, George Osodi, Lotty Rosenfeld, um einige zu nennen). Aus diesen Arbeitsphasen sind Aktivitäten entstanden, die die Beiratsmitglieder vor und während der Ausstellungszeit den Kasseler Bürgern und den Besuchern der documenta anboten⁴. Auch hier war Eigenständigkeit gefragt. Es ging nicht darum, mit den Aktivitäten die Ausstellung zu unterfüttern, sondern die eigene Teilnahme hinsichtlich der Frage zu reflektieren: Was hat das mit mir/uns zu tun? Viele Werke auf der documenta 12, die sich mit Prozessen der Globalisierung beschäftigten, warfen Fragen auf, die ihre Entsprechungen in Kassel wiederfanden.

Zudem gab es als dritte institutionsinterne Organisationsform die documenta 12 Kunstvermittlung; ein Team von ca. 70 Personen, deren Zuständigkeit nicht allein in der Betreuung von Besuchern im Sinne von Führungen lag, sondern in einer gemeinsamen und grundsätzlichen Befragung dessen, was Vermittlung bedeuten kann, und welche Formen sich finden lassen, wenn Wissenstransfer in viele Richtungen bedeutungsvoller erscheint, als nur in eine Richtung.

³ Ist die moderne unsere Antike? Was ist das bloße Leben? Was tun? Siehe www.documenta.de/Leitmotive.

⁴ Insgesamt gab es 6 Aktivitäten: Experiment Exkursion, Bildungszelt, Mach-Was-Träume, documenta hier mit uns, Die unsichtbare Stadt sichtbar machen, Salon de Refuses. Weitere Informationen unter www.documenta12.de/beirat.

Verortung der Bildung in einer Kunstausstellung

Fokussiert man den Blick auf den Zusammenhang von Kunst und Bildung, so fällt auf, dass Bildung nicht Dienstleistung war. Bildung hatte nicht eine festgeschriebene Funktion und war nicht genau zu verorten. Da sie die gesamte Institution betraf, hatte sie keinen spezifischen Platz. Die verschiedenen Organisationsebenen des Betriebes waren ebenso involviert wie der Produktionsprozess der Ausstellung – auch dieser will gebildet sein. Bei aller Ungenauigkeit der Verortung von Bildung brachte genau dies die Zugehörigkeit der documenta hervor. Als Ausstellung war sie ein Ort der Inszenierung des öffentlichen, gesellschaftlichen Raums und richtete sich an eine breite Bevölkerung. Diese Setzung versteht sich ebenfalls nicht von selbst. Denn genau genommen war die documenta seit ihrem Beginn eine Kunstschauspiel für Experten und Bildungsbürger der gehobenen Mittelschicht und adressierte sich auch an sie. Kunstvermittlung wurde zu Bodes Zeiten allenfalls durch den Connaisseur dargestellt und hierarchisch betrachtet durch die Funktion der künstlerischen Leitung vertreten. Zu diesen beiden Funktionen, öffentlicher Raum und künstlerische Leitung, verhielt sich die Kunstvermittlung der documenta 12 widersprüchlich. Von einem öffentlichen Raum wurde ex negativo ausgegangen. Denn ein Publikum zu bilden, also nicht allein Lernprozesse anzustoßen, sondern zunächst ein Publikum herzustellen, war die Herausforderung. Blickte man mit dieser Umkehrung auf die vorherigen documenta-Ausstellungen und deren Besucherprogramme, so kamen drei Dinge ans Licht:

- eine normierende Auffassung von Publikum als Zuhörer und Zuschauer und damit einhergehend
- die Führung als einzige, tradierte Form der Besucherbetreuung,
- das gänzliche Fehlen von intern implementierten und budgetierten Organisationsformen, die sich professionell mit dem Zusammenhang von Ausstellung und Publikum beschäftigen.

Ex negativo positionierte sich die Kunstvermittlung auch zur künstlerischen Leitung. KunstvermittlerInnen sind bemüht, diese zentrale Instanz bei Zeiten vom Sockel zu heben. Nicht weil dort die Werke stehen sollten. Sondern weil die Werke, soviel ist aus den ästhetischen Theorien des 20. Jahrhunderts bekannt, offen und mehrdeutig betrachtet werden

können.⁵ So lässt sich nicht nur der Blick der künstlerischen Leitung relativieren. Eine Ausstellung führt zudem latent stets mit, dass sie auch gänzlich anders aussehen kann oder unterschiedliche Lesarten und Wirkungsweisen anbietet. Daher kamen Buergel und Noack sowohl der modernen Kontingenzerfahrung als auch einer differenzierten Praxis von Kunstvermittlung entgegen, als sie die Ausstellung als ein Medium proklamierten. Dieses Verständnis bringt ein, dass im Rahmen dieses öffentlichen Ereignisses nicht nur die Ausstellungsmacher an und mit der Ausstellung arbeiten, sondern das Publikum herausgefordert ist, Formen der Ausstellung zu finden. Und wenn nicht alles entschieden ist, wird Unentschiedenheit folglich zum Programm.

Der Begriff „Unentschiedenheit“ ist entgegen aller Erwartung sehr präzise, um auf die Schwierigkeit aufmerksam zu machen, im Feld der Kunst auf objektiv Gegebenes zu setzen, auf eine Technik oder einen Masterplan. Er kennzeichnet die herausragende Rolle der ästhetischen Erfahrung als subjektgebundenen Zustand von Unentschiedenheit, in dem sich das Subjekt partiell entgrenzen darf. Und er stellt zugleich die Unvorhersehbarkeiten heraus, die das Subjekt selbst einbringen kann.

Der diesjährigen künstlerischen Leitung wurde es allerdings zum Vorwurf gemacht, dass sie ihre ästhetische Erfahrung zur Schau stelle⁶. Dabei gilt dieser Vorwurf immer und erst recht, wenn man von einer Autorenausstellung spricht. Der Vorwurf blendet aus, dass die ästhetische Erfahrung eine je individuelle, nicht ungebrokehne Angelegenheit ist, die in eine öffentlich rezipierbare zu überführen ist. Wie das Publikum und wie die KuratorInnen müssen dann auch die KunstvermittlerInnen mit der zweifelhaften Situation leben, dass die Ausstellung mindestens als Angebot und bestenfalls als Gabe durchgehen wird.

⁵ Siehe z.B. Eco 1973; Menke 1988; Luhmann 1995.

⁶ Hinzu kommt Buergels erklärte Vorliebe weniger für die Kunst der Gegenwart als der Vergangenheit, was die Integration alter Kunst, Jahrhunderte alter Teppiche und asiatischer Papierarbeiten, zur Folge hat. Sie bleiben bei ihm letztlich exotischer Zierrat, was seiner documenta auch die Charakterisierung „privatistisch“ eingebracht hat.“ Siehe Buergel 2007b; Schwarze et al. 2007.

Kommunikation im Kontext einer Kunstausstellung

Der Möglichkeitsraum *Publikum* fordert dazu heraus, Heterogenitäten zuzulassen und auf dem Boden der Quantität (Masse) mit unterschiedlichen Qualitätsmaßstäben zu reagieren. Das erwarten auch die über 500 exposierten Kunstwerke. Die Masken des Künstlers Romuald Hazoumé aus Benin, der Wandbehang der deutschen Künstlerin Cosima von Bonin und die aus einer Plexiglasform bestehende Arbeit des Österreichers Gerwald Rockenschaub, die sich nebeneinander auf einer Wand im Aue-Pavillon befanden, können als Beispiel dienen. Die Werke können nur jedes für sich und im Zusammenhang unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Denn weder die Arbeit von Hazoumé, noch die von von Bonin oder Rockenschaub wussten von einander⁷, sind unterschiedlichen geopolitischen Räumen und den verschiedenen Erfahrungsräumen der Künstler zuzuordnen. Sie sind sich fremd. Dennoch verbindet sie bei aller Unterschiedlichkeit die gemeinsame Exponiertheit an einer Wand. Das Zusammenhängen dieser Auswahl an Arbeiten mag simpel, vielleicht auch krude und missverständlich erscheinen. Doch äußere, differenzierende Erscheinungsformen von auf Originalität verpflichteten Kunstwerken drängen zu einer Diskussion des Zusammenhangs, der erst im *entscheidenden* Moment der ästhetischen Erfahrung hergestellt werden kann. Der Zusammenhang zwischen Kunstwerken ist nicht selbstverständlich und auch nicht gegeben. Eher geht man ihm auf den Leim und betrachtet von Bonins Werk unter ethnografischen Fragen und dessen möglicher Zuordnung zur „Afrikanischen Kunst“, um sich seiner eigenen Oberflächlichkeit vor Rockenschaubs transparenten Plexiglasscheibe gewahr zu werden. Hazoumés Masken schauten dabei zu.⁸

⁷ Man kann hier eine schöne Korrespondenz zu Arthur Rimbaud ziehen. In seinem Text liest sich "Pech für das Holz, das sich als Violine vorfindet." Und "Wenn das Blech als Trompete aufwacht, so ist das nicht im geringsten sein Fehler." In: Rimbaud 1988, S. 12 bzw. S. 14.

⁸ Von Buergel und Noack wurde daher bewusst die Angabe der Nationalität auf den Ausstellungslabeln zurückgehalten.

Bei aller Fremdheit, provoziert durch diskursive Festlegungen, äußere Erscheinungsbilder, gesellschaftliche Komplexität und dessen Anschein von Unordnung und Beliebigkeit lohnt sich die Frage danach, was die Teilnehmer verbindet. Auch die Betrachter wissen in der Regel nichts voneinander, sie sind sich fremd. Im Zeitalter der Moderne ebenso auf Originalität verpflichtet, mag ihr erster, gemeinsamer Zusammenhang – z.B. der Besitz einer Eintrittskarte, die richtige Taschengröße oder das Sich-Wiederfinden in einer gebuchten Führung – dann simpel, krude und voller Missverständnisse erscheinen.



Abb. 1: Der Wandbehang der deutschen Künstlerin Cosima von Bonin, Masken des Künstlers Romuald Hazoumé aus Benin. Foto: Jens Ziehe/documenta GmbH, 2007.

Fokussiert man dann auf die Relationen zwischen der inneren, ästhetischen Erfahrung und ihrer notwendigen Äußerung (in Sprache z.B.), der Erfahrung mit Kontingenz, der Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter sowie zwischen den Kunstwerken als solchen, so wird die Beziehung zwischen Ausstellung und Publikum zu einem fundamentalen, überkomplexen und unlösbaren Problem, das sich zwar durch Kommunikation nicht lösen, aber immerhin fortsetzen lässt.

Die Funktion der Kunstvermittlung setzt an dieser Stelle an, in dem sie Formen der Ansprache entwickelt. Theoretisch lässt sich dies aus Überlegungen zur Funktion von Kunst ableiten. Uns ist die seltsame, sprachliche Konstruktion: „Es spricht mich an!“ bekannt, die wir uns erlauben, um Kunstwerken einen kommunikativen Gestus zuzusprechen, obwohl wir ihn eigentlich für Personen reserviert halten⁹. Unter diesen Umständen sehen wir uns nicht nur mit der Möglichkeit konfrontiert, mit Kunstwerken in einen Dialog zu treten. Die nächste Annahme wäre, ob die Kunstwerke die Ansprache auslösen und schließlich, ob sie miteinander in Kommunikation treten können.

Die Korrelation der Werke ist zugleich immer eine mögliche Sinngebung. Die Vereinbarkeit von Setzung und Sinn wäre als „offene“ Technik, als poietisches Problem zu begreifen. Sie ließe sich als kuratorische Differenz-Figur erkennen, widersprüchlich angewendet auf Dinge, die zusammengehören, weil sie nicht zusammen sind, weil sie sich fremd sind. Kunstvermittlung, die auf das Herstellen von Publikum zielt, greift dieses Modell auf und autorisiert sich, es auf Teilnehmer zu beziehen. Ein möglicher Anfang, um im Ausstellungskontext Formen der Ansprache zu entwickeln, mag dann Aufmerksamkeit sein. Nichts anderes könnte Schönheit bedeuten. Um nichts anderes kämpft man in Bildungsinstitutionen.

Führung vs. Vermittlung

Als eine Aufmerksamkeit für das Publikum seitens der künstlerischen Leitung können die so genannten „Palmenhaine“ betrachtet werden – Orte, die sich u.a. im Aue-Pavillon befanden und in denen Besucher und Gruppen sich auf Stühlen des von dem chinesischen Künstler Ai Weiwei initiiertem Projekt „Fairytale“ ausruhen, sich hinsetzen und debattieren konnten. Die Palmenhaine provozieren, dass Besucher im Ausstellungskontext nicht nur Kunstwerke beobachten, sondern Besucher dabei beobachteten, wie sie Kunst beobachten. Sie belegen zum einen, dass Kunstvermittlung sich nicht hinreichend durch KunstvermittlerInnen darstellen lässt. Das Feld ist weitläufiger. Zum anderen erzeugten nämlich die Palmenhaine im Feld konzentrierter, bewusster Wahrnehmung die

⁹ Siehe hierzu die Entfaltung von Didi-Huberman 1999.

Sichtbarkeit von Beobachtung (anderer Betrachter). Das ist nicht nur angenehm: Was bestimmte Personen abstoßen möchte, die vielleicht ihre Schulzeit, deren Zumutungen oder Observationsgesten nicht überwunden haben, und nach Paranoia klingt („Ich werde dabei beobachtet, wie ich



Abb. 2: Palmenhain im Aue-Pavillon. Foto: Isabell Winarsch/documenta GmbH, 2007.

beobachte.“), lässt sich andererseits als unausweichliche Voraussetzung einer modernen Identität ansehen: Die selbstreflexive Wahrnehmung („Ich beobachte, wie ich beobachte.“) ermöglicht erst ein Bewusstsein über Selbst-Bewusstsein, Selbst-Vergewisserung und Emanzipation.

Diese Zusammenhänge mögen die Ausstellung als soziales Ereignis begründen, sie beeinflussten aber die Ausgangslage der documenta 12 Kunstvermittlung, noch bevor sie einen direkten Kontakt zwischen Publikum und Ausstellung herstellte. Ein Streitpunkt lag zum Beispiel darin, ob sich unter den Voraussetzungen einer modernen, selbstreflexiven Kommunikation im Feld der Kunst überhaupt Führungen anbieten lassen.

Der Begriff „Führung“ stellt deutlich heraus, dass es eine autorisierte Sprecherposition gibt, einen Wissenden (der Connaisseur), der andere führt. Es liegt nahe, mit diesem Begriff die Vorstellung einer Zentralisierung von Wissen auf der Basis eines Sender-Empfänger-Modells alter Schule zu forcieren, die auf gleiches Wissen für alle Rezipienten zielt.

Es gibt diese Bedürfnisse. Uns kam es jedoch auf die Qualität unterschiedlichen Sprechens und dessen Bereicherung für alle Beteiligten an. Uns kam es darauf an, das Publikum als Experten ihrer Erfahrungen mit Moderne, Leben und Bildung zu betrachten, deren Wissensressourcen aufzugreifen und Wissenstransfer zu ermöglichen.



Abb. 3: Palmenhain im Fridericianum. Foto: Julia Fuchs/documenta GmbH, 2007.

Zwei Ausgangspunkte waren jedoch maßgeblich, so dass das Format „Führung“ beibehalten wurde. Sowohl die documenta als Institution als auch das Publikum war „vorgebildet“. Die Institution documenta hatte den Bereich Kunstvermittlung zuvor nicht budgetieren müssen, da er an ein Unternehmen abgegeben wurde. Um eine Finanzierung der KunstvermittlerInnen und damit Vermittlungsangebote an das Publikum zu ermöglichen, führte kein Weg an dem Verkauf von Führungen vorbei. Die Fortsetzung eines Führungsangebotes deckte sich mit den Erwartungshaltungen vieler Besucher, die fest mit dem Angebot von Führungen

rechneten. Es galt daher zwei Überlegungen zu verfolgen. Zum einen, wie sich Führungen unter den veränderten Gesichtspunkten anbieten und verbessern lassen, zum anderen, welche alternativen Modelle sich differierend entwickeln lassen, um den Fokus nicht auf das Monopolformat zu legen.

Eine Veränderung lag in dem Angebot von ausschließlich zwei- oder mehrstündigen Führungen. Die Erhöhung auf mindestens zwei Stunden versprach die Möglichkeit, das Publikum einzuladen, nicht nur den Wörtern zu folgen, sondern eigene Ideen einzubringen, die sich im Verlauf einer „Führung“ erneut aufgreifen ließen.

Eine weitere Veränderung lag in der Benennung des Personals. Der Begriff „Führer“ – historisch in Deutschland vorbelastet – wurde durch KunstvermittlerIn ersetzt. Die Gemeinsamkeit zwischen einem Führer und einer KunstvermittlerIn mag darin liegen, dass sie sich zwar in der gleichen Ausgangslage befinden, Kommunikationsprozesse zu gestalten, sie aber nicht vorhersehen zu können. Ein Führer verhilft sich mit der Autorisierung, das Wissen über die Rede zu steuern. Im Unterschied zum Führer problematisiert die KunstvermittlerIn Formen der Autorisierung und greift Unvorhersehbarenkeiten von Kommunikation konstruktiv auf. KunstvermittlerInnen können zwar führen, aber sie garantieren nicht, darauf verpflichtet zu sein. Sie führen dem Publikum auch vor Augen, warum man zusammen steht, welche Funktion das hat, und wie es weitergehen soll, wenn die Illusion von richtigem Wissen platzt. Manchmal ist es auch produktiv, an der Nase herum geführt zu werden. Das ist Selbstreflexivität in Anwendung. Wie wir das „Lernen lernen“ aus der Erziehungswissenschaft kennen, das „Ausstellen ausstellen“ auf die documenta 12 anwenden können, so ließe sich sagen, dass die KunstvermittlerInnen eben auch die Vermittlung zu vermitteln hatten.

Die KunstvermittlerInnen besaßen zwar Hintergrundwissen zu den Arbeiten, zu den Werken und deren Kontexten, deren Position in der Ausstellung, die Zusammenhänge, die zwischen den Werken bestehen könnten. Aber sie wussten im Vorfeld wenig über das konkrete Publikum, dessen Präferenzen oder Besonderheiten, über die Situationen, die sich einstellen werden, auch als Verlangen dessen, wodurch geführt werden sollte, was vermittelt werden sollte, wenn sich die Kommunikation zur Gruppe eröffnet. Und sie wussten vor allem von der eigenen Begrenztheit des Wissens:

So war die Wahrscheinlichkeit, dass sie Experten für besondere Angelegenheiten in ihrer Gruppe haben, hoch! – Ob es nun um Erdölabbau im Niger-Delta (George Osodi), um die Konstruktion der Familie in der modernen Gesellschaft (Mary Kelly, Tseng Yu-Chin), oder um Giraffen (Peter Friedl) geht, es wird immer Personen geben, die zu diesem Thema mehr, sicher aber anderes zu sagen haben, als die VermittlerInnen selbst.

KunstvermittlerInnen finden sich daher in einer paradoxen Ausgangslage wieder, die von einer Erfahrung mit Kontingenz begleitet wird. Die Bedeutung der Kunstvermittlung liegt in Bedeutungslosigkeit des noch nicht erschlossenen Werkes, der Werke zueinander (Giraffe, Familie, Erdöl) des noch nicht erschlossenen Publikums, des noch nicht erschlossenen Selbst. Die ihr zugewiesene Sprecherposition ist sogleich relativierbar durch andere KunstvermittlerInnen, durch den Kurator und auch durch das Publikum. Die Funktion der KunstvermittlerInnen kann demnach nicht darin liegen, lediglich Faktenwissen zu verbreiten. Das könnte ein Audio-Guide oder ein Katalog besser und schneller – wenn sie darauf angelegt wären. Auf der documenta 12 galt hingegen, dass sich die Besucher nicht nur mit den Werken auseinandersetzen, sondern auch mit den KunstvermittlerInnen, dem chronisch chronologisch angelegten Katalog, dem märchenhaften Audio-Guide und Buergels Suche nach dem Löwen¹⁰. Form und Formen der Kunstvermittlung gelten als erster Widerstand (in der Gruppe, alleine beim Hören und Lesen). Sie selbst sind für das Publikum nicht berechenbar. Sie sind undurchsichtig. Und gerade diese Undurchsichtigkeit, die Unvorhersehbarkeit von Kommunikation und die Unterschiedlichkeit der Zugangsweisen vertreten durch das Team der KunstvermittlerInnen haben diesmal zu neuen Formen der Rezeption geführt. Es hat sehr viele Besucher gegeben, die die unterschiedlichen Herangehensweisen der KunstvermittlerInnen als Bereicherung empfanden und daher mehrere Male an verschiedenen Führungen teilnahmen.

¹⁰ Diese Suche ist gleich zu Anfang der Audio-Führung von Roger M. Buergel zu hören.

Evolutionäres Arbeiten

Unentschiedenheit, Unvorhersehbarkeit, Offenheit in der Arbeitsstruktur sind Aspekte, die in einer ersten Lesweise den vorschnellen Schluss zu lassen, dass das Tätigkeitsfeld der Kunstvermittlung Beliebigkeiten ausgeliefert sei, oder sie diese sogar kultiviere. Das ist auch der Fall. Zugleich aber auch das Gegenteil. Die Aspekte verweisen zugleich auf den evolutionären Prozess einer anspruchsvollen, kritischen, hinterfragenden und daher auch verunsichernden pädagogischen Arbeit im Feld der Ästhetik, der sich nicht auf eine Methode oder Arbeitsphase reduzieren lässt. Vielfältigkeit beschreibt das Tätigkeitsfeld und erfordert Mut zur Entscheidung, also aktive und offensive Gestaltung der gemeinsamen Arbeit und Bildungsprozesse. Beispielhaft sollen vier Arbeitsfelder besprochen werden:

Ausbildungsphase

Qualitative Arbeit im Feld der Kunstvermittlung kann sich nicht allein durch das symbolische Kapital einer Institution begründen, sie muss ihre Tätigkeit ins Zentrum stellen, und von den Teilnehmern einfordern, ein Interesse an einen theoretischen und praktischen Bildungsprozess mit dem Ziel einer Professionalisierung zu besitzen. Vor dem Auswahlverfahren der BewerberInnen wurden daher Interessierte zu einer Informationsveranstaltung eingeladen, um die Bedingungen, unter denen gearbeitet würde, vorzustellen. Eine Tätigkeit, die institutionell bislang nicht abgesichert war, da ein zugewiesenes Budget fehlte, eine Tätigkeit, die zuvor an ein Dienstleistungsunternehmen zur organisatorischen Abwicklung übertragen wurde, muss ihren möglichen (prekären, aber beobachtbaren) Status Quo offen legen, wenn sie Selbstreflexivität beabsichtigt. Es handelte sich also um Selbst-Bewusstsein, Selbstvergewisserung und Emanzipation eines Arbeitsbereiches schon innerhalb der Institution. Die *documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH* (documenta GmbH) kam entgegen, begründete eine Abteilung Vermittlung, besetzte Positionen und bot den KunstvermittlerInnen einen Mindestverdienst an, um eine Basisabsicherung der MitarbeiterInnen zu garantieren, die es zuvor nicht gab.

Der Beginn der Ausbildungszeit war sodann darauf angelegt, Wissensbereiche der einzelnen KunstvermittlerInnen zu benennen, die man für die gemeinsame Arbeit einbringen kann. Zum einen wurde damit deutlich, auf welche strukturierten und unterschiedlichen theoretischen Zugängen die Gruppe zurückgreifen kann, zum anderen zeigten sich Schwerpunkte, Präferenzen, Grundlagen, die die gemeinsame Arbeit organisierten. Es wurde nicht auf einer Tabula Rasa begonnen, auf die man mit einem Reader antwortete; hingegen wurde der Versuch unternommen, die angehenden KunstvermittlerInnen als Experten anzusprechen, die sich in einen neuen Bildungsprozess involvieren.

Die Vorbereitungszeit besaß einen Schwerpunkt auf Team-Bildungsprozessen und der Förderung eines Klimas, das eigenverantwortliches Arbeiten in gemeinsamer Verantwortung, ausreichende Plenarsitzungen und Absprachen zuließ. Neben Materialien über die Künstler, Theoriekonstrukte und Ausstellungspläne gab es diesmal eine umfassende Reflexion über Theorie und Praxis der Kunstvermittlung in Zusammenarbeit mit eingeladenen Referenten. Die wissenschaftliche Begleitung durch Carmen Mörsch, u.a. inspiriert durch Ansätze der Aktionsforschung¹¹, förderte diese Gruppenprozesse immens, da die TeilnehmerInnen auf das Forschungsvorhaben einwirken konnten und dieses durch eigene Forschungsziele gestalteten. Heterogenität war Ausgangspunkt und auch im weiteren Verlauf erwünscht.¹²

Projekte

Eine besondere Bedeutung in der Ausarbeitung verschiedener Vermittlungsformen erhielten Projekte, die auf ein Publikum mit speziellen Interessen zielten. Aufmerksamkeit bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Wahrnehmung von Personengruppen, die aus unterschiedlichen Gründen ohne eine Aufforderung die Ausstellung nicht besuchen würden.

¹¹ Die aus dem 70er Jahren in den Sozialwissenschaften entwickelte Theorie kritisiert die Zuweisung von Forscher und Erforschten. Ein Kritikpunkt lag in der Annahme, dass sich im Forschungssetting weniger wissenschaftliche Objektivität als Machtstrukturen fortsetzen.

¹² Da der Forschungsprozess nicht abgeschlossen ist und Carmen Mörsch zusammen mit den involvierten KunstvermittlerInnen darüber schreiben wird, hält sich dieser Text mit ausführlichen Beschreibungen zurück und verweist erneut auf die für Herbst 2008 geplante Publikation zur Kunstvermittlung der documenta 12.

Die Projekte erfuhrn nicht nur eine finanzielle Förderung der Heinrich-Böll-Stiftung und des Fonds Soziokultur, sondern auch eine ideelle. Die Förderer beobachteten mit Interesse und mit eigenen Fragen, wie das Arbeiten an der Schnittstelle zwischen politischer und ästhetischer Bildung umsetzbar ist. Es wäre unzureichend, die Projekte jeweils einer Seite zuordnen zu wollen. Und es ist im Nachhinein schwierig festzustellen, wie die Projekte motiviert waren. Durch die frühzeitige Vernetzung mit dem documenta 12 Beirat, die Zusammenarbeit mit dem Kulturzentrum Schlachthof, den documenta 12 magazines und der Möglichkeit schon einen Monat vor Beginn der Ausstellungszeit in den Räumen der documenta 12 arbeiten zu können (Auch dies war ein Novum: Zuvor betrat man unter Umständen gemeinsam mit den ersten Führungen die Ausstellungsräume.), waren sehr unterschiedliche Beweggründe ausschlaggebend, die den Prozess von Annäherungen an das Publikum vorantrieben. Die drei Projekte „Knotenpunkte“, von den Kunstvermittlerinnen Deniz Sözen und Sara Hossein, „Körperbilder“ von der Kunstvermittlerin und Archäologin Aikatarini Dori, und „SPRECHEN UND STILLEN“ des Kunstvermittlers und Kunsthistorikers Marvin Altner und der Künstlerin Ellen Kobe, zeigen dies beispielhaft auf:

Durch die Präsenz von historischen Teppichen in der Ausstellung fühlten sich Hossein und Sözen angesprochen, Teppichbesitzer und Teppichhändler in Kassel und aus der Region einzuladen, um mit ihnen gemeinsam die documenta 12 unter dem Gesichtspunkt des Teppichs zu befragen. Die Migration der Form begann dann an diesem Leitfaden Geschichten über andere Kulturräume, über die Verwicklung von Handel und Formgebung, über die Präsenz von lokalem Wissen über ferne Dinge zu spinnen.

Mit den drei Leitmotive: *Ist die Moderne unsere Antike? Was ist das bloße Leben? Was tun?*, mit dem Wissen um eine große Antikensammlung im Schloss Wilhelmshöhe und vielen weiteren Arbeiten in der documenta-Ausstellung, die sich mit Körperbildern beschäftigen, hat Dori körperlich behinderte Menschen eingeladen, ihr Projekt zu realisieren. Die antiken Skulpturen, die zum einen von einer idealisierten Körperdarstellung berichten, zugleich fragmentiert überliefert sind, zeugen auch von der Gebrochenheit des Wissens, dessen Aufbewahrung und Konstanz.

Personen mit Behinderungen sind in diesem Kontext kompetente Experten, um sich diesen Phänomenen anzunähern. Sie besitzen reichhaltige Kenntnisse aus Alltagserfahrungen.

Der Kunstvermittler und Kunsthistoriker Marvin Altner und die Künstlerin Ellen Kobe haben während der Ausstellungszeit ihr Projekt „SPRECHEN UND STILLEN“ realisiert. Sie luden stillende Mütter und Väter von Säuglingen ein, gemeinsam in die Ausstellung zu gehen. Arbeiten von Tseng Yu-Chin, KwieKulik, Jo Spence und Mary Kelly boten sich an, über Fragen der Fürsorge, der Erziehung und des Missbrauchs zu sprechen. Zugleich erleichterte das Angebot den stillenden Müttern und Vätern von Säuglingen einen Zugang zu der Ausstellung und machte diese Gruppe sichtbar.



Abb. 4: Teilnehmerinnen am Projekt „SPRECHEN UND STILLEN“. Foto: Isabell Winarsch/documenta GmbH, 2007.

Viele dieser Projekte konzentrierten sich dabei auf ein Publikum, das in unserer Gesellschaft Ausschlussmechanismen ausgesetzt ist und dem die Teilnahme an einem am Mainstream ausgerichteten kulturellen Geschehen erschwert wird. Ausschluss mag ein Ausdruck davon sein, dass die Verfasstheit der Gesellschaft eben nicht immer auf einen kultivierten Umgang mit Differenz und Fremdheit angelegt ist.

Die Welt bewohnen

„Die Welt bewohnen – Schülerinnen und Schüler führen Erwachsene durch die documenta 12“ vollzog aus der Perspektive von Experten nichts anderes als die Umkehrung des Expertenstatus, das Markieren von Differenz und die Integration von Jugendlichen in die Aktivitäten der Kunstvermittlung. Mit dem Projekt „Die Welt bewohnen“ lud Sonja Parzefall über 60 Schülerinnen und Schüler ein, sich gemeinsam und nach eigenen Interessen auf die documenta 12 und auf die praktische Anwendung von Vermittlung einzulassen. Die Schülerinnen und Schüler haben über 120 Führungen veranstaltet und Erwachsenen Zugänge ermöglicht. Auch hier entsteht wahrscheinlich Selbstreflexivität: Wenn man die zugewiesenen Rollen des Connaisseurs und des Zuhörers neu betrachtet und an den Interpretationen der Jugendlichen Teil hat, so liegt ihr Gegenstand eben auch in der Übersetzung eigener Ausstellungs- und Lebenserfahrung und kritisiert den Anspruch an einen festgelegten Kanon.

aushecken

aushecken – der Ort für Kinder und Jugendliche, war nach einem kleinen Malatelier auf der documenta 5 das erste, größere und konzipierte Forum für Kinder und Jugendliche zur Annäherung an die Kunst dieser Weltkunstausstellung. Gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung erarbeiteten die Mitarbeiter unter der Projektleitung von Claudia Hummel Programme, die mit Aufmerksamkeit für das Können der Mitarbeiter und der Kinder entwickelt wurden (Claudia Hummel sprach von Vertrauensvorschuss den Mitarbeitern gegenüber). Was wir nicht anbieten konnten (und auch nicht wollten!) waren daher festgelegte Programme, die von unterschiedlichen Personen ausgeführt werden. Der Ort sollte sich als wachsender, sich stetig verändernder Raum zeigen, der sich offen für Adressierungsformen zeigt und flexibel auf neue Anforderungen und Ideen reagieren konnte. Claudia Hummel entwickelte für die Arbeit Markierungen. Sie fasste dies in 6 Punkten zusammen:
aushecken war

- Resonanzraum und Projektionsraum für die Eindrücke und Erfahrungen, die die Kinder und Jugendliche auf der documenta 12 gewonnen haben,
- Anlaufstelle für Kinder von BesucherInnen,

- Basis zur Untersuchung der documenta als Organismus, Maschine und System,
- documenta-Bindeglied zur Stadt Kassel,
- wachsendes, auf Bedürfnisse und Ideen reagierendes Organ,
- Anknüpfungspunkt, um sich mit lokalen aber auch translokalen KunstvermittlerInnen auszutauschen bzw. sich gegenseitig weiterzubilden (u.a. Zusammenarbeit mit dem Bundesverband der Jugendkunstschulen und kulturpädagogischen Einrichtungen e.V. (BJKE)).

Das Areal von *aushecken* befand sich in der Karlsaue neben dem Aue-Pavillon in einem der zwei historischen Heckenkabinette der Orangeie. *aushecken* war Titel und Programm zugleich, es ging ums Spinnen, Erfinden, Tricksen. Die Materialien bzw. Medien waren einfach gehalten und bezogen sich auf Zeichnung, Aquarell, Foto, Film und Performance. Insgesamt wurden mehr als 2000 Kinder und Jugendliche durch dieses Projekt betreut. An Wochenenden wurden Programme für Kinder im Alter von 6 bis 12 und Jugendliche im Alter von 12 bis 16 betreut, die mit ihren Eltern, Verwandten, Freunden und Bekannten zur Ausstellung kamen. Unter der Woche wurden spezielle Angebote für Schulen und Kinder- und Jugendgruppen gemacht. Ein Schwerpunkt lag dabei auf dem „System documenta“. Schulgruppen bekamen die Möglichkeit mit Personen des Teams zu sprechen und bekamen Einblicke in Berufsbilder der Institution. Zudem kam es zu einer Vernetzung mit dem Kasseler Kinder- und Jugendnetzwerk, um gerade auch sozial benachteiligten Kindern und Jugendlichen der Stadt einen Zugang zur Ausstellung zu ermöglichen. Mit Hilfe von Workshops für die Mitarbeiter wurde die Programmentwicklung vorangetrieben, einmal wöchentlich gab es eine Zusammenkunft, um Programme und ihre Erfahrungen damit vorzustellen und zu reflektieren.

Ebenfalls wurde zum ersten Mal ein Pool von Lehrermaterialien zusammengestellt. Diese drei Pakete mit dem Titel „Die Ausstellung als Medium“, „Migration der Form“ und „Grün oder so ...“¹³ sollten die Grundfragen der Ausstellung aufgreifen und anhand ausgewählter Beispiele von Werken, ausgewählten Künstlerbiografien Zugänge zu ermöglichen. Die Konzentration auf Materialien galt im Zusammenhang unserer

¹³ Einzusehen unter: <http://www.documenta12.de/fuehrungen0.html?&L=0>.

Auffassung von Vermittlung als kohärent. Es sollten keine fertigen Unterrichtskonzepte dargelegt werden, da wir annehmen wollten, dass LehrerInnen mehr Erfahrungen mit ihrer jeweiligen Lerngruppe haben. Wir haben die Übersetzung offen und immer für möglich gehalten.

Resümee

Eine Frage, die mir neben vielen noch im Raum steht, bezieht sich auf die ästhetischen Momente der Kunstvermittlung. Gibt es die? Die Frage zeigt in die Richtung, ob neben der Ausstellung auch die eigene Rolle, die eigene Biografie und die Rolle des Publikums als ästhetischer, und nicht allein ethisch-moralischer Sachverhalt zu begreifen sei. Ersteres bringt Unentschiedenheit ein und beginnt ein Spiel verschiedener Handlungsmöglichkeiten im Feld des Symbolischen.

Kunstvermittlung arbeitet eben auch an der Differenz zur Vermittlungskunst. Viele Arbeiten auf der documenta 12 – so die von Ricardo Basbaum, von Danica Dakic, von Lin Yilin oder Trisha Brown – zeigen sehr unterschiedliche Formen der Partizipation und Integration auf, die aus ästhetisch-künstlerischen Gesichtspunkten gebildet wurden und zu anderen Teilnahmeformen auffordern. Selbst dann, wenn sie – um als Beispiel das Werk von Ricardo Basbaum zu bemühen – in Sinnlosigkeit ihren Anfang setzen. In Rücksprache mit einigen KunstvermittlerInnen schien die Arbeit mit Publikum, oder sollte man sagen: Gesellschaft?, ästhetische Erfahrungen einzubringen. Unser Versuch lag also nicht allein in der veränderten Ansprache des Publikums. Die Tätigkeit selbst muss ansprechend sein.

Sich von der Dienstleistungsoption zu lösen, hieß dann auch, sich von einem „vorgebildeten“ Publikum und dessen Erwartungshaltungen zu lösen. Unter Umständen brach die Kommunikation ab. Aber die Bedeutung, die documenta 12 als Experimentierfeld für die Kunstvermittlung zu betrachten, war maßgeblich für die Entwicklung unterschiedlicher Programme, für die Autonomie einer durch ihre eigenen Kriterien erarbeitete theoretische und praktische Organisationsform, die zu unterscheiden hatte zwischen äußeren Umständen und inneren Notwendigkeiten.

Abbildungen

Abb. 1: Der Wandbehang der deutschen Künstlerin Cosima von Bonin, Masken des Künstlers Romuald Hazoumé aus Benin. Foto: Jens Ziehe/documenta GmbH, 2007. Mit freundlicher Genehmigung der „documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH“ sowie von Cosima von Bonin.

Abb. 2: Palmenhain im Aue-Pavillon. Foto: Isabell Winarsch/documenta GmbH, 2007. Mit freundlicher Genehmigung der „documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH“.

Abb. 3: Palmenhain im Fridericianum. Foto: Julia Fuchs/documenta GmbH, 2007. Mit freundlicher Genehmigung der „documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH“.

Abb. 4: Teilnehmerin am Projekt „SPRECHEN UND STILLEN“. Foto: Isabell Winarsch/documenta GmbH, 2007. Mit freundlicher Genehmigung der „documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH“ sowie von Marvin Altner und Ellen Kobe.

Literatur

*k.A.: documenta12: Beirat. Online: <http://www.documenta12.de/beirat.html?&L=0>, (11.05.2008).

*k.A.: documenta12: Leitmotive. Online: <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=0>, (11.05.2008).

*k.A.: documenta12: Führungen. Online: <http://www.documenta12.de/fuehrungen0.html?&L=0>, (11.05.2008).

Buergel, Roger M. (2007): Der Ursprung. In: documenta Magazin: Modernity?, S. 13-27.

Buergel, Roger M. (2007): Die Helden helfen nicht mehr. In: Tagesspiegel, 21.09.2007. Online: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/Documenta-Documenta-12/art15292,2384079>, (11.05.2008).

Didi-Huberman, Georges (1999): Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München: Fink.

Eco, Umberto (1973): Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Menke, Christoph (1988): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main: Athenäum (Athenäums Monografien / Philosophie, 255).

Rimbaud, Arthur (1988): Das poetische Werk. Übersetzt von Schmidt, Rainer G.; Therre, Hans. München: Matthes und Seitz.

Schwarze, Dirk; Fritsch, Werner; Busse, Mark-Christian von (2007): "Das hat etwas Beglückendes". Roger M. Buergel im Interview mit Ruth Noack. In: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 20.09.2007. Online: http://www.hna.de/documentastart/00_20070920191449_quotDas_hat_etwas_Beglueckendesquot.html, (25.05.2008).

Kai-Uwe Hemken

Konsolen der Kultur. Leitlinien der Kunstausstellung in der Moderne.

Abstract

Die Kunstausstellung erfährt in der Moderne eine erhöhte und beinahe zyklisch wiederkehrende Aufmerksamkeit. Folgt man den Argumenten, die direkt in öffentlich geführten Debatten ausgetauscht oder indirekt in Künstlerschriften ihren Widerhall finden, so wird die kritikwürdige Kunstausstellung zum Ausgangspunkt und Indiz für einen zum Teil als Niedergang beschriebenen gegenwärtigen Kunstbetrieb insgesamt. Künstlerprogramme, Kritik an einer Ausstellungsinflation, mangelnde Innovationsbereitschaft der Künstler und defizitäre Selbstwahrnehmungen sind die gängigen Diskussionsfelder seit dem beginnenden 19. Jahrhundert. Eingebettet in eine sich formierende urbane Kunstöffentlichkeit heutigen Zuschnitts erwachsen die zum Teil vehement geführten Ausstellungsdebatten zu Austragungsfeldern einer allgemeinen Opposition gegen das vorherrschende politische System und deren Protagonisten. Nicht selten mischen sich hier weitere Einflussfaktoren wie die Akademiekritik, das Künstlerselbstverständnis, der Kunstjournalismus oder der forcierte Kunsthändel ein. Erst in jüngerer Zeit wird diese Thematik in diskursorientierte Forschungen eingebunden, die die Kunstausstellung als Teil einer Wissenskultur versteht und damit der Komplexität dieses Themas gerecht werden will. Die Geschichte der Kunstausstellung und die Analyse gegenwärtiger Präsentationsformen sind hierbei keineswegs sich ausschließende Sinnfelder.

Einleitung

László Moholy-Nagy, Meister am Staatlichen Bauhaus in Dessau, fühlte sich 1927 zu einer ungewöhnlichen Collage veranlasst: In einer lichtdurchfluteten, beinahe schwebenden Szenerie staffeln sich vertikale schmale Wandflächen ins Bildzentrum, vor denen sich jeweils eine Person postiert hat, um mit einer langläufigen Waffe auf das vor ihr platzierte Bild zu schießen. Schießbuden gleich, sind die Bildwerke der lustvollen Unterhaltung preisgegeben, die – besieht man sich die Motive – dazu

auch noch auffordern. Einmal davon abgesehen, dass die Kunstgeschichte (Sinnesallegorien) die Darstellung von visueller Wahrnehmung durch die Verbindung von Perspektivkonstruktion und Distanzwaffe bereits kennt, verweist das moderne Motiv (wie auch der Titel: „Neue Richtung in Museen, jeder kann sich sein Bild schiessen“) neben der Frage der

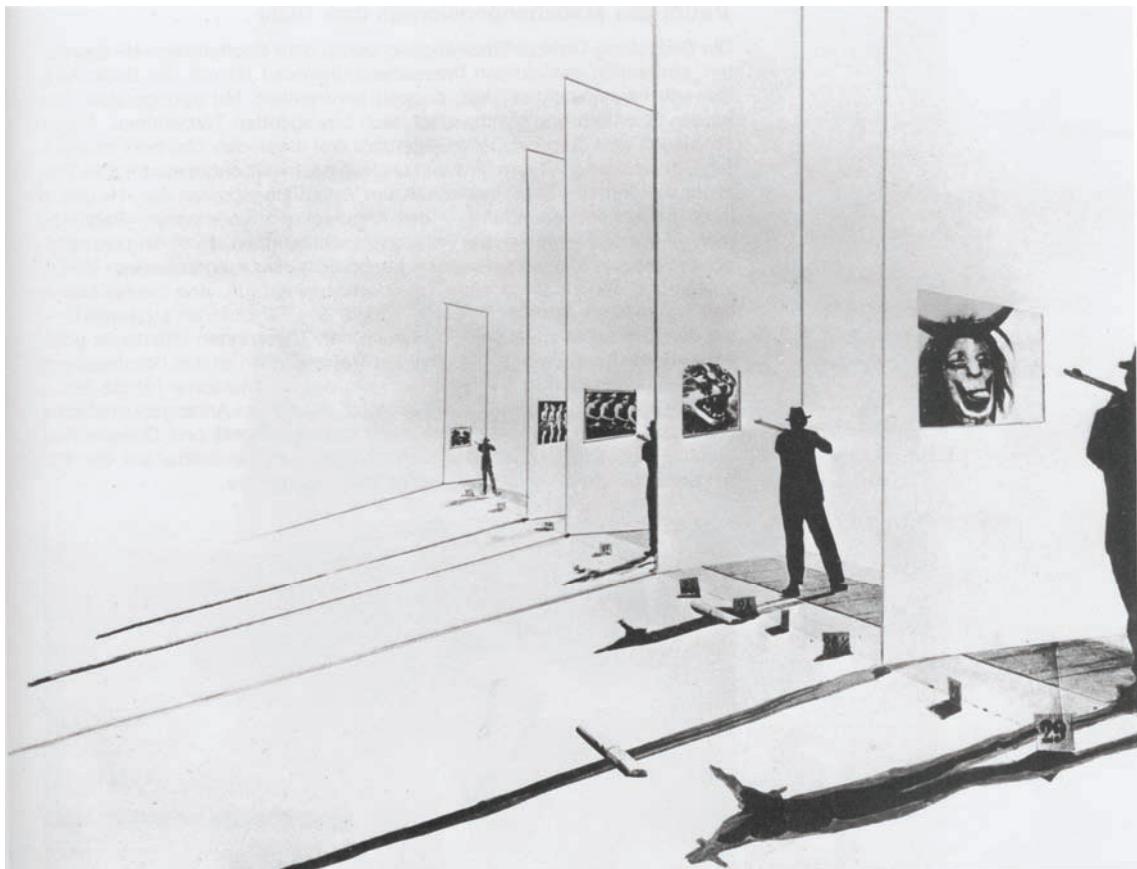


Abb 1.: László Moholy-Nagy, „Neue Richtung in Museen, jeder kann sich sein Bild schiessen“, 1927, Fotocollage.

ästhetischen Erfahrung auch auf verschiedene, genuin der Moderne innerwohnende Sinndimensionen: Der Funktionswandel des Museums, der emanzipierte Betrachter, der kritikwürdige Kunstbegriff (Einzelbildpräsentation) und die fortschreitende Tendenz einer Ökonomisierung des Kunstbetriebs. Moholy-Nagy umschreibt mit dieser Collage sinnfällig jene kontextuellen Vektoren, die für eine Konzeption und Ästhetik der Kunstausstellung in der fortgeschrittenen Industriegesellschaft ausschlaggebend und noch heute in gewandelter Erscheinung und Gewichtung von Bedeutung sind.¹ Explizit und implizit ist die Kunstausstellung in der

¹ Hemken 1994; Hemken 1995.

Moderne stets Thema kultureller Diskurse gewesen, so dass Moholy-Nagys Collage nur als ein Hinweis auf eine der zahlreichen Etappen in der Geschichte der Kunstausstellung gewertet werden muss.² Besonders in jüngerer Zeit lebt eine öffentlich geführte Diskussion auf, die sich zwar auf monumentale Ereignisse wie die documenta beziehen, jedoch auf grundsätzliche Fragen des Kuratierens und der Kunstinstitutionen ausgerichtet sind. Jenseits einer aktuell wahrzunehmenden publizistischen Unruhe, die sowohl durch akute Ausstellungsergebnisse (documenta 12) oder durch länger andauernde Entwicklungen (Ökonomisierung des Kunstbetriebs) als auch eine pure Innovation suggerierende Rhetorik mit anglizistischem Vokabular ausgelöst wird, lohnt ein panoramatischer Blick auf verschiedene Sinnfelder und Leitkategorie des Ausstellens von Kunst.³ Hierbei ist ein Verständnis grundlegend, das die Kunstausstellung als eine ästhetisch-rhetorische und gesellschaftlich relevante Entität versteht. Vorauselend sei angeführt, dass sich die Präsentation von Kunst in ein heterogenes Gefüge von Wissensvektoren (Bild, gedruckter Text, Präsentationsensemble) einbettet lässt.⁴ Diese Vektoren einer bis heute andauernden Wissenskultur bilden eine Erscheinungsweise aus, die sich historisch ableiten und – je nach kultureller wie gesellschaftlicher Formation – als Ergebnis einer ästhetischen wie konzeptionellen Transformation

² Meines Erachtens reagierte Moholy-Nagy mit dieser Grafik nicht nur auf eine allgemeine museale Tendenz seiner Zeit, sondern geht auf ein konkretes historisches Vorbild zurück: Ein knappes Jahr zuvor wurde in Dresden die Internationale Kunstausstellung eingerichtet, die die künstlerischen Hervorbringungen zahlreicher Staaten zur Schau stellt. Der Vergleich eines Dokumentationsfotos mit der Grafik legt eine formalästhetische Analogie nahe, die für Moholy-Nagy durchaus üblich gewesen ist. Und tatsächlich war das Erscheinungsbild der vielbeachteten Dresdner Ausstellung mit einem Jahrmarkt vergleichbar: Gemessen an Dokumentationsfotos und an der Fülle der Werke, die der Katalog auflistet, muss der auch kunstbeflissenste Besucher letztlich kapituliert haben. Von einem bildungsgemäßen Vermittlungsauftrag des damaligen Kurators Hans Posse kann hier weniger die Rede sein. Vielmehr hatte Posse eine Leistungsschau im Sinn, die sich an Weltausstellungen der Technik und Wirtschaft orientierte. Als Information sei eingeblendet, dass nach Umfang und Positionierung der Bildwerke aus deutscher Fertigung eindeutig der heimischen Kunst der Vorzug gegeben wurde. Die Überlegenheit der deutschen Kunstproduktion sollte demonstriert werden. Es kann nicht verwundern, dass besagter Posse nur wenige Jahre später im Auftrage Hitlers einen umfassenden Kunstraub zum Aufbau des Führermuseums in Linz beging.

³ Angemerkt sei hierbei, dass das Wort ‚Kunst‘ der Einfachheit halber durchgängig verwendet wird, auch wenn sich der Kunstbegriff im Verlauf von Jahrhunderten gewandelt hat. Staniszewski 1998; Barker 1999; Schade, Richter 2007; Noordegraaf 2004.

⁴ Hemken 2000.

beschreiben lässt. Das über Jahrhunderte gewachsene Repertoire der Kunstpräsentation heutigen Zuschnitts verweist auf verschiedene Erscheinungsformen: Messe, Sakralraum, Archiv, museale Sammlung, Wissenschaft, Bühne, Installation und Environment. Diese Aufzählung, die Schwerpunkte der Verweise benennt, ist das Resultat verschiedener diachroner wie synchroner Prozesse, die mit Traditionslinien, mediale Chiasmen, Künstler- und Kuratorenrivalität, Radien der Wissenskultur bezeichnet und folgend erörtert werden. Dabei schmälert sich das Erkenntnisgrad erheblich, betrachtet man allein die Präsentationsrhetorik von Ausstellungen und lässt die strukturellen sowie funktionalen Bedingungen und die sich daraus ergebenden Prozesse und Handlungsweisen außer Acht. Die folgenden Ausführungen streben nach einer rubrizierenden Darlegung der historischen wie ästhetischen Phänomene und Entwicklungen, auch auf die Gefahr hin, dass bei zunehmender Transparenz zugleich mehr Komplexität entsteht.

Legitimationen: Wissen als politisches Instrument

Die Geschichte der Kunstausstellung wird nicht selten in einer Jahrhunderte währenden Tradition des Sammelns und Präsentierens erörtert, die eine zeitliche Linearität von der Kunst- und Wunderkammer über die monarchische resp. bürgerliche Kunstausstellung des 18. und 19. Jahrhunderts bis zur Kunstschaus der Gegenwart eröffnet.⁵ Besieht man sich den immensen Zeitraum sowie die Vielfalt und Wandlungsweisen von Funktionskontexten der Kunstpräsentation, so kann keineswegs von einer praktizierten Orthodoxie, die kanonisierte Grundprinzipien des Arrangements von Ausstellungen in einer regulativen Hermetik bewahrt haben soll, ausgegangen werden: Der Wandel des Kunstbegriffs, die unterschiedlichen Formationen von Erscheinungsweisen, Kontexten und ihren Funktionsgebungen sind stichwortartig zu benennende Gesichtspunkte, die es als weithin bekannte Allgemeinplätze in Erinnerung zu rufen gilt,

⁵ Konsequenterweise beschränken sich verschiedene Darstellungen und Forschungen zur Kunstausstellung auf eingegrenzte Zeiträume, so dass das 18. und 19. oder das 20. Jahrhundert mit einem reflektiert selektiven Blick auf die jeweilige Entwicklungen Beachtung findet. Literatur: Stationen der Moderne usw. Als basale historische Darstellungen sind zu nennen: Koch 1967; Drechsler 1996; Biermann 1996; Bennett 1995; Mai 1986; Klüser, Hegewisch 1991; Berlinische Galerie 1988; Hemken 2003.

folgt man jenen Argumentationen, die eine Genealogie im o. g. Sinne eröffnen. Nicht selten stützt man sich auf eine kulturanthropologische Deutung, die das Sammeln, Ordnen und Zurschaustellen als ein urmenschliches Bedürfnis nach einer universalen Weltdeutung interpretiert. Diese Sichtweise soll keineswegs strittig gemacht werden, doch – in einer Ausschließlichkeit – betrachtet, verbaut sie den Blick auf weitergehende Sinndimensionen, die sich im Strukturellen und dessen Wandlungsprozessen formieren. So ist die Präsentation von Kunst in einer Kunst- und Wunderkammer mit einer anderen Inhaltlichkeit versehen, als bei aktuellen Ausstellungen, auch wenn diese im Stile der historischen Vorläufer Exponate verschiedenen Ursprungs in einem Raum versammeln.



Abb. 2: David Teniers d.J., Die Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, um 1651-1653, Öl auf Kupfer, 106 x 129 cm, Madrid, Prado.

Systematische und strukturierte Wissensspeicher

Der Rückgriff auf die Kunst- und Wunderkammern als eine institutionelle Urform der Wissenskultur geht von Prämissen aus, die mit der Spezifität vornehmlich eines Museums und weniger mit denen einer Ausstellung verbunden sind: Objektauswahl, Speicherordnung, Zugänglichkeit des gespeicherten Wissens und Funktionskontext sind die Leitkategorien dieser Einrichtung, die als systematisch angelegter und strukturierter Wissensspeicher zwischen Artificialia (handwerkliche Kunststücke aus kostbaren Materialien sowie wissenschaftliche Geräte der Optik und Messung), Naturalia (Abbild des Kosmos) und Exotica (völkerkundliche Objekte) unterschied. Die Kunst- und Wunderkammer fügte sich in ein weltanschauliches wie politisches System, das der Landesfürst als „Urheber“ verkörpert:

„Tatsächlich waren es (die Kunst- und Wunderkammern, d. A.) großangelegte Versuche, eine ‚Ordnung der Dinge‘ durch Sammeln zu vermitteln und dadurch hinter die Geheimnisse der Natur, der Schöpfung und der merkwürdig vieldeutigen Stellung des Menschen zu kommen. Dabei überlagern und überkreuzen sich die Antriebe und die Interessen.“⁶

Genuin entwickelten sich die Kunst- und Wunderkammern aus kirchlichen wie fürstlichen Schatzkammern des Mittelalters. Bei der Ablösung von Potentaten wurde stets eine Inventarliste des Bestandes⁷ in Auftrag gegeben, die rein pekuniäre und politische Absichten verfolgte: Es stellte sich die Frage, ob die Schatzkammer finanzielle Engpässe überbrücken und grundsätzlich die Legitimation der kirchlichen wie weltlichen Macht verdeutlichen konnte.

Erkenntnis vs. Erkennen

Bereits in der Gründungsphase der Kunst- und Wunderkammern im 16. und 17. Jahrhundert zeigt sich auch ein Verständnis, das diese Wisseneinrichtung als Metapher für das Universum betrachtete. Während die

⁶ Holländer 1994, S. 35.

⁷ Vgl. Minges 1998.

Natur als Gottes Schöpfung Ordnung darstellt und wie selbstverständlich praktiziert, bedarf es bei den Objekten aus Menschenhand eines ständigen Eingreifens, das Ordnung herstellt und garantiert:

„Die Natur als Produkt der Schöpfung verkörperte danach die geordnete Welt. Ordnung ist, so dachte man im Mittelalter, wie Funktionalität ein Kriterium der Schönheit. Dinge sind schön, wenn sie gemäß ihrer Bestimmung an ihrem Platze sind und ihrem Zweck dienen. Das besagt für den Inhalt der Schatzkammer, daß er aufgrund seiner Funktion zwangsläufig geordnet und schön ist. [...]“⁸

Letztlich ging es in der mittelalterlichen, das heißt scholastischen Weltanschauung um die „Erkenntnis des Seins der Dinge, nicht der Dinge an und für sich.“⁹ Verbunden mit einer mystisch motivierten Abwendung vom Irdischen und einer Hinwendung zum Überirdischen konnte sich ein Interesse an Objekten der Natur oder des Alltags kaum entfalten. Eine Wertschätzung der Kunst- und Wunderkammer hatte daher mehr pekuniäre und weltanschaulich-religiöse Gründe und war weniger an ein Interesse angekoppelt, das die Vielfalt der Objekte und Phänomene in den Vordergrund rückte. Ein zweckfreies Erfreuen an der ästhetischen Erscheinungsweise der Objekte und ein wissenschaftlicher Bildungswunsch, der sich an dem Wahrgenommenen entzündete, waren gewissermaßen verpönt.

Aus dem Blickwinkel eines mystischen Objektverständnisses, dass nicht der Gegenstand, sondern allein seine Verweisfunktion auf das Kosmische von Bedeutung sei, bekommt die Einrichtung einer Kunst- und Wunderkammer eine ausschließlich kollektive Funktion: Ein Individuum, das eine solche Kammer anlegt und die versammelten Gegenstände subjektiv betrachtet und auslegt, ist schier unvorstellbar gewesen. Dennoch gab es Ausnahmen, die frühzeitig ein modernes, auf eine Sachkultur gerichtetes Sammlungswesen entwickelten. Zuvordest war es Jean de Berry, der jenseits von Geld und Mystik aus Leidenschaft sammelte und eine Ordnung im Sinne von „kosmischer Funktionalität“ ignorierte.

⁸ Minges 1998, S. 22.

⁹ Minges 1998, S. 22.

Von der Kunstkammer zur Bildungsstätte

Im Zuge eines neuen, neuzeitlichen Selbstverständnisses von Herrschaft hat sich auch die kirchliche wie fürstliche Schatzkammer – wie etwa die Kunstkammern von Herzog Albrecht V. oder von Rudolf II. – weiterentwickelt. Die Machtlegitimation und -finanzierung waren nicht mehr die vorrangigen Anliegen der Herrschaftshäuser. Vielmehr erwuchs das Wissen zu einem anerkannten und sogar als notwendig erachteten Gut, das allerdings zunächst der Ausbildung der Herrschenden diente. Die Kenntnis der facettenreichen, mannigfaltigen Erscheinungsweise der Natur und Zivilisation war eine wichtige Voraussetzung, die Amtsgeschäfte im Sinne einer optimierten Führung der politischen Geschäfte und einer Entsprechung der göttlichen Regeln und Vorsehung zu führen. Von Bedeutung für die Wandlung der Kunstkammer zur Bildungsstätte war eine bereits seit dem 14. Jahrhundert existierende Einrichtung, das so genannte „studiolo“.



Abb.3: Studiolo, Holzintarsien aus der Maiano-Werkstatt (Florenz), 1476, Urbino, Palazzo Ducale

Es handelt sich um eine nur für diesen Zweck eingerichtete Räumlichkeit, die sowohl eine Bibliothek als auch einen Arbeitsort darstellte. Am Ende des 16. Jahrhunderts gehörte das „studiolo“ zum Standard der höfisch-patrizialischen Architektur und Kultur. Neben Schreibzeug, Arbeitstisch und Bücherregal fanden sich im studiolo auch Kunstgegenstände, die dem Denker als geistige Stimulanz dienten. Diese Studienobjekte nahmen im studiolo an Quantität zu, so dass einerseits die fürstliche Repräsentation – gegenüber der Arbeits- und Schreibfunktion – an Bedeutung gewann und andererseits rein praktisch eine räumliche Ausdehnung die Folge war. Die Kunst- und Wunderkammer erwuchs zu einer Stätte musealen Ausmaßes und Funktion.

Besucher wird zum Förderer und kritischen Experten

Obgleich diese Studierzimmer und -sammlungen den Charakter einer privaten Einrichtung hatten, waren sie erstaunlicherweise auch für die Öffentlichkeit zugänglich – auch wenn sie vornehmlich dem privaten Gebrauch der Potentaten genüge leisteten. Bedeutsam war in diesem Zusammenhang die Rolle der Vermittler. Bestand auch die Möglichkeit, die studioli wie auch die Kunst- und Wunderkammern ohne Begleitung zu besuchen, so war doch häufig eine Führung zugegen: Ein Experte führte durch die Sammlung und eröffnete dem Publikum die Sinndimensionen der Exponate. So verstanden beispielsweise Fulvio Orsini, Kustos des Kardinals Allesandro Farnese, und Paolo Giovo, Archivar des Bischofs von Como, Ende des 16. Jahrhunderts ihre Sammlungen als „scuola publica“. Allen Interessierten und Schaulustigen sollten die Sammlungen als Bildungsstätte dienen, wofür – wie im Falle der Kunst- und Naturalienkammer des Baslers Felix Platter – sogar Eintrittsgelder verlangt wurden. Unabhängig von diesen finanziellen „Aufwendungen“ hat sich zugleich eine Geschenkroutine entwickelt: Die Besucher brachten ihrerseits Objekte mit, die als Exponate die jeweiligen Sammlungen ergänzten. So wurde die kunstinteressierte Öffentlichkeit nicht als Zielgruppe zur Hebung des allgemeinen Bildungsniveaus oder gar als Teilfinanzierer der Kunst- und Wunderkammern verstanden, sondern als Förderer, mit dem der Kustos in ein wissenschaftliches, auf Erkenntnis zielendes Gespräch treten konnte. Der Besucher wurde gewissermaßen zum Partner des Potentaten und Kustos.

Instrument zur Repräsentation und Manifestation von Macht

Die angeführten Eigenschaften der Kunst- und Wunderkammern, der Speicherung von Wissen und die Kommunikationsmöglichkeiten, dienten der Erkenntnisgewinnung, waren jedoch zugleich einer sozial-politischen Struktur unterworfen. Die Zugänglichkeit der Kammern, wodurch Wissensaneignung und Kommunikation ermöglicht wurde, war durch die Ortsgebundenheit und die Bindung an den Hof reglementiert. Waren den Kunst- und Wunderkammern neben den Schauräumen auch Bibliotheken angegliedert, die die Erkenntnisprozesse erweitern und beschleunigen halfen, so verblieben diese gleichermaßen in den Räumen und Strukturen des Hofes. Geht man von einem herrschaftsgebundenen Zugang der Kammern aus, so war die Wissensspeicherung und -aneignung bzw. die Speicherung und Abrufung gleichermaßen im kulturwissenschaftlichen Sinne als identitäts- und machtgesteuertes Instrument zu verstehen. Waren die Objekte und Texte zwar der interpretierenden Aneignung überlassen, so war der kommunikative Aspekt auf wenige Personen beschränkt.¹⁰ Es kristallisierte sich verstärkt ein Bedürfnis nach Repräsentation heraus, so dass neben der Schatzkammer als Depot auch eine Galerie als Schauraum vorgesehen wurde. Diese Tendenz setzte sich bis ins 18. Jahrhundert fort, wobei auch die Konzeption der Kunst- und Wunderkammer eine Veränderung erfuhr. Es wurde kein weltanschauliches, kosmologisches bzw. wissenschaftliches System durch die Sammlung wiedergegeben, sondern eine Repräsentationsabsicht verfolgt, die wissenschaftliche von den politischen Interessen trennte. Eine Spezialisierung der Sammlung in Kunstmuseen mit Wandelgängen einerseits und in Studienräume mit Bibliotheks- und Archivcharakter andererseits war die

¹⁰ Ein weiterer Aspekt der Zugänglichkeit der Kunst- und Wunderkammer stellen die Sammlungskataloge dar. Die bislang geführten Inventarlisten und Verzeichnisse erwuchsen im Laufe des Funktionswandels der Sammlungen zu Sammlungskatalogen. Archivare und Kustoden erstellten Kataloge, die ein Interesse nach einer systematischen, wissenschaftlichen Durchdringung des Bestandes erkennen lassen. Zuvor ist Samuel van Quiccheberg, der 1565 seinem Landesherrn ein Konzept für eine Sammlung vorgelegt. Unter dem Titel 'Theatrum amplissimum' versammelt van Quiccheberg verschiedene weltanschauliche Konzepte, so dass eine argumentative Stringenz nur bedingt zu erkennen ist – auch wenn ein Aufbau in Kapiteln die Schrift strukturiert. So werden denn auch Ordnungskriterien, nach denen eine Sammlung angelegt sein soll und die dem heutigen Museum vergleichbar wären, nicht deutlich. Dennoch markiert diese Schrift einen wichtigen Meilenstein in der Geschichte der Kunst- und Wunderkammern dar.

Folge. Eine Unterstützung erfuhr diese Unterteilung durch eine verstärkte Aufmerksamkeit für die Kunst. Sie galt als Möglichkeit der Selbstdarstellung und der Formung und Propagierung eines Werte- und Normenkanons. Aus dieser Sicht stand die Kunst- und Wunderkammer in einer Konkurrenz zur sakralen Objektpäsentation, die das gemalte Bild, die geschnitzte Skulptur und die Reliquie in direkter Nachbarschaft aufscheinen lässt. Die Nähe dieser Objekte verbürgt eine metaphysische Aufladung (Verehrungs- und Anbetungswürdigkeit), die durch eine polymediale Ensembleästhetik (Verbund von Architektur, Skulptur und Malerei) und eine rituelle Kohärenz (Zeit- und Ortsgebundenheit, Handlungsformen, Rollenzuweisungen) eine besondere, d.h. immersive Wirkungsweise und Rezeptionssteuerung entfaltet. Die Bildprogramme, wie sie sich in der Motivwahl und -behandlung zeigen, geben der zunächst rein stimulativen Gesamtwirkung der Kunstschaus eine inhaltliche, d. h. norm- und wertgebende Ausrichtung. Die Rolle und Prägnanz solcher Inszenierungspraktiken zeigt sich besonders in historischen Bruchstellen, wenn sich etwa in Antwerpen um 1600 ein „Bildersturm“ ereignete, die das Grundvertrauen in die Kirche als bisher eigentlich verlässliche Einrichtung der Religionsausübung erschüttert wurde und zu einer allgemeinen Bilderfeindlichkeit führte. Die römische Kirche sah sich daraufhin genötigt, alle Formen der von der Allgemeinheit akzeptierten Bildpräsentationen zu sammeln, um diese für die eigene Bildpropaganda zu nutzen.¹¹

Bürgerliche Bildung als Distinktionsmerkmal

Neben dieser, der Repräsentation bestehender weltlicher wie kirchlicher Machtverhältnisse dienenden Funktion von Ausstellungen, etablierte sich in bürgerlichen Kreisen seit dem 17. Jahrhundert die Kunstkammer, die einem eher ideellen Bedürfnis nach Bildung entsprach. Man sammelte und präsentierte Kunst, um sich in der Öffentlichkeit als gelehrt zu inszenieren und sich von dem macht- und geldpotenten Adel abzusetzen. Hatte auch der Adel die Kunstmalerie etabliert, die den fürstlichen

¹¹ Athanasius Kircher hatte im Auftrag des Vatikans ein umfangreiches Konvolut an bildgebenden Apparaturen (Camera obscura, Camera lucida usw.) angelegt, deren ‚optische Gerätschaften‘ ursprünglich in der Alltagskultur (Jahrmarkt) Anwendung fanden und zukünftig als Transportmittel von kirchengebundenen Heilsbotschaften dienen sollten.

Kunstschatz einzurichten hatte, so erwies sich die bürgerliche Kunstkammer überdies als Ort der Meinungsbildung. Entlang von auf den versammelten Bildwerken dargestellten Szenen etwa der antiken Mythologie wurde die Aktualität von Themenstellungen erörtert und letztlich dem Bedürfnis nach einem originären Wertekanon entsprochen. Von einer herrschaftsfreien Diskussion kann sicherlich nicht die Rede sein. Vielmehr handelte es sich um Zusammenkünfte, bei denen sozial-ethische Wertmaßstäbe in der Einkleidung von überlieferten fiktiv-literarischen Ereignissen bzw. Handlungsweisen und somit in einer abstrakten Sprache erörtert wurden. Der Meinungsbildner, den die Kunst- und Wunderkammer als Regulator der Objektdeutung während eines Besuchs durch interessierte noch kannte, wurde in der großbürgerlichen Kunstkammer überflüssig. Das Bildungsgut „Kunst und Kenerschaft“ und die Fähigkeit zur Argumentation wurde damit zu einem identitätsstiftenden Instrument einer aufkeimenden, zunehmend an Einfluss gewinnenden Bevölkerungsgruppe.

Institutionalisierung von Schicht, Stand und Weltanschauung

Das verstärkte Bedürfnis der weltlichen Macht nach Repräsentation und Steuerung ließ eine andere Variante der Objektpräsentation entstehen, die die Kunst betraf und mit der Einrichtung einer weiteren Kulturinstitution, der Akademie, verbunden war; gemeint ist die Kunstausstellung. Im Gegensatz zur Kunst- und Wunderkammer war die Kunstausstellung ein temporäres Ereignis, das die künstlerischen Leistungen von Akademiemitgliedern einer unmittelbar vorausgehenden Zeitspanne der Öffentlichkeit präsentierte. Mit der Nähe der öffentlichen Kunstschaus zu einer reglementierten Institution kommen weitere Faktoren der Präsentation ins Spiel. Denn die Kunstabakademie sah sich sowohl in einer Dauerkonkurrenz zu den Zünften und ihrem strengen Regelwerk als auch zum Kunsthandel, der sich bereits im 15. Jahrhundert ereignet und spätestens seit dem 16. Jahrhundert besonders in Handelszentren wie Antwerpen formiert. Das Ziel der monarchischen Kunstausstellung und Kunstabakademie war die Kontrolle des Kunstschaaffens im Dienste der politischen Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit. Die in der Akademie ausgefochtenen Streitigkeiten etwa über die Rangfolge der Kunstgattungen (Paragonestreit) oder die ästhetischen Grundlagen (Kunst nach der Kunst

oder Natur) waren aus dieser Sicht innerbetriebliche Scheingefechte, die eine besondere Entfaltung im Pariser Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts finden sollten. So war dem Akademiekünstler die Verkaufsausstellung eigener Werke qua Satzung verwehrt, würde es doch einer Zu widerhandlung der kontrollierten Kunstproduktion gleichkommen. Letztlich handelt es sich bei diesen Regelungen um eine Konkurrenz von Bürgertum und Monarchen, ging es doch um eine politische und wirtschaftliche Vorherrschaft, ausgetragen auf dem Felde der Kunst und Kultur. Denn der Kunstmarkt lieferte ein vergleichsweise frei fluktuierendes Repertoire an Themen und Motiven, da man sich u.a. nach Angebot und Nachfrage richtete. In Einvernehmen mit einem starren Zunftwesen, das seinerseits die Kunstproduktion in Abgrenzung zur Akademie als ureigenstes Handlungsterrain erachtete, gilt der Kunstmarkt als Austragungsort bürgerlicher Selbstbehauptung gegenüber adliger Vorherrschaft. Eine Verhältnismäßigkeit, die spätestens seit dem 17. Jahrhundert (Kunstkammer, Akademie vs. Zunft) virulent ist. Trotz der reglementierten Daseinsform der akademischen und zunftgesteuerten Kunstproduktion und unter Eindruck der marktorientierten Kunstausstellung traten neue, ungebundene Phänomene in Erscheinung, die zum Teil bis zum heutigen Tage ihre Gültigkeit behauptet haben: das anonyme Publikum, die Kunstkritik, Ausdifferenzierung der Künstlertypen (Kirchenkünstler, Hofkünstler, Unternehmekünstler, Stadtkünstler), die Etablierung des Künstlerindividuums und die Herausbildung und punktuelle thematische Gewichtung von direkten oder indirekten, öffentlich geführten Diskursen.

Verhandlungssache: Kunst in der modernen Öffentlichkeit

Diese ausführlichere Erörterung der Bedingungen und Möglichkeiten von Kunstausstellungen in der Vergangenheit ist unerlässlich, besieht man sich die Erscheinungsformen und Konstellationen dieser Unternehmung in der Moderne. Kontinuitäten lassen sich erkennen, aber auch Neuerungen etwa in Gestalt von Schwerpunktverlagerungen. Zuvorderst ist festzuhalten, dass sich im 19. Jahrhundert jene (städtische) Öffentlichkeit ausbildet, die für den Kunstbetrieb und den Kunstbegriff heutiger Gestalt

ausschlaggebend ist.¹² Können deren urbane Vorläufer auch bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgt werden, als der mittlerweile etablierte und strukturell ausgereifte Hof Konkurrenz durch die Stadt erfuhr,¹³ so entwickelte sich erst mit der Formierung der Metropole im Verlauf des 19. Jahrhunderts jener Kunstbetrieb, der eine moderne Öffentlichkeit in territorial komprimierter Gestalt in Erscheinung treten ließ. Erst jetzt entfaltete



Abb.4: Die neue Salle des États, Paris, Louvre.

¹² Die Kunstoffentlichkeit definiert die Existenzbedingungen des modernen Künstlers im Kulturbiotop ‚Stadt‘. Was beim Hofkünstler noch als Leitkategorie auszumachen war und dem Reglement der Hofkultur zwischen Unterhaltung, Wertekanon und Politik folgte, geriet im 18. Jahrhundert in die Zentrifuge der Moderne und erfuhr besonders im kulturellen Gefüge der Stadt eine Komprimierung, Verschiebung und Erweiterung. Die Künstlerexistenz in der Metropole ist nicht nur formal etwa wahrnehmungspsychologisch zu deuten, wenn der urbane Raum nicht mehr als homogene sondern als heterogene Erfahrungssphäre aufscheint, demzufolge sich der Großstadtkünstler einer Überfülle von visuellen Reizen ausgeliefert fühlt und schließlich von ‚Krankheiten‘ wie dem Döblinismus oder der Neurasthenie heimgesucht wird, wie Georg Simmel und ihm folgend auch die literatur- bzw. kunstgeschichtliche Forschung vermerkt. Die Stadt, in der Moderne verstanden als ein Strukturgebilde aus Institutionen und Instanzen mit festgelegten und gewählten Kompetenzen, tritt sowohl mit einer offenen bzw. geschlossenen Rollenverteilung als auch mit einer anonymen bzw. konkreten Visualisierung in Erscheinung.

¹³ Anzumerken ist, dass es hier weniger um institutionelle sondern vielmehr um marktwirtschaftliche, steuerliche wie auch allgemein kulturelle Belange ging.

sich eine kulturelle Infrastruktur, bei der sich der Einzelne mit einer anonymen, aber differenzierten, aktiven wie passiven, sich direkt wie indirekt äußernden, institutionell gebundenen wie offenen (Kunst-) Öffentlichkeit konfrontiert sah. Markt, Wissenschaft, Akademie, Journalismus, Museum, Ausstellungsbetrieb und öffentliche Meinung resp. anonymes Publikum behaupteten sich als souveräne wie voneinander abhängige, verschiedenen Normen und Werten verpflichtete Entitäten. Vor dem gesamtgesellschaftlichen Hintergrund einer alle kollektiven Existenzphären durchdringenden Industrialisierung, Technisierung und Ökonomisierung und einem damit einhergehenden Kräftemessen inhaltlich divergierender, z.B. politischer Interessengruppen erwächst die Kunstoffentlichkeit mit ihren o.g. Vektoren zu einem Spiegelbild solcher gesamtgesellschaftlicher Prozesse. Die Kunstakademie in Paris, vormals in den autoritären Händen des Adels, wird Bestandteil eines nicht weniger rigiden obrigkeitstaatlichen Regelsystems, das den Ausstellungsbetrieb, die ästhetischen Richtlinien in der Kunstausbildung und den Kunstgeschmack insgesamt verbindlich zu bestimmen suchte.¹⁴ Kennzeichen dieses Systems ist die Eigendynamik seiner Entitäten, welche ihrerseits die Diskurse und öffentlichen Diskussionen in ständiger Bewegung halten. Ausstellungen, Presseberichte oder Skandale und Skandälchen waren seither willkommene Anlässe, den bereits beschrittenen Argumentationsweg hastig

¹⁴ Der Repräsentationscharakter der Kunstgalerien war schließlich ein Angriffspunkt der französischen Revolutionäre. Der Kunstbesitz des Adels wurde Ende des 18. Jahrhunderts enteignet und in Paris kostenlos der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Angesichts der schon seit der Neuzeit grundsätzlich bestehenden Möglichkeit, die adligen, kirchlichen wie großbürgerlichen Sammlungen besuchen zu können, und angesichts der Tatsache, dass beispielsweise in den Jahren 1769 bis 1779 der erste Museumsbau namens Fridericianum in Kassel errichtet wurde, zielte dieses Vorgehen wohl weniger auf die Verwirklichung der Parole 'Kunst für das Volk'. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Besitz der ehemaligen Machtinhaber für die eigenen, revolutionären Zwecke instrumentalisiert wurde. Kunstwerke, die nicht den Zielsetzungen der Revolution entsprachen, wurden nach Plan zerstört oder veräußert. Paradoxerweise wurden auch Forderungen laut, die eine Entpolitisierung der Kunst einklagten. Die Protagonisten dieser Lösung unterschieden zwischen Kunstwerken, die von politischer Inhaltlichkeit bestimmt waren und denen, die einen rein ästhetischen Wert besaßen. Von den revolutionären Bestrebungen war auch das Hängungsprinzip betroffen: Die verbliebenen, akzeptierten Kunstwerke wurden in einer chronologischen Reihung präsentiert, um den beinahe zwingenden historischen Verlauf von der Feudalherrschaft zur Revolution stellvertretend in Gestalt der Kunst aufzuzeigen. Anzumerken ist jedoch, dass sich dieses Hängungsprinzip bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts, allerdings unter anderen Vorzeichen, durchgesetzt hatte.

abzuschreiten oder einen plötzlichen Kurswechsel zu initiieren. Von nicht geringer Bedeutung waren die medialen Äußerungsformen Bild und Text, die publizistisch-delokalisiert oder institutionell-lokalisiert ihre mehr oder minder zielgerichtete Wirkmächtigkeit offenbarten. Die Diskurskultur der Moderne generiert bis heute eine erstaunliche Komplexität, die sich in Metadiskursen, Sub- und Mikrosdiskursen unterschiedlicher Halbwertszeit und Verweildauer autonom wie fremdgesteuert, öffentlich wie verborgen manifestiert.

Die Inszenierung des Künstlers als Etablierung des Non-Konformismus

Der Künstler hatte sich in diesem Labyrinth eigenhändig zu navigieren, sich in einem gesellschaftlichen, diskursiven und ökonomischen Bereich zu verorten. Sein Selbstverständnis und seine Aktivitäten sind einem gleichermaßen grundlegenden Wandel unterzogen, der mit dem Stichwort „Künstlerindividuum“ formelhaft benannt sei. Am Rande der Gesellschaft scheinbar deklassiert – war doch der verbürgte Nutzwert der Kunst als Möglichkeit der politischen Repräsentation oder Steuerungsinstrument der Religionsausübung infrage gestellt – inszenierten sich die Künstler als Träger exklusiver Eigenschaften. Mit ungebrochenem Selbstbewusstsein inszenierten sie sich als Propheten, Märtyrer, Volksaufklärer, religiöse Führer, Aufklärer, Philosophen, Wissenschaftler, Wahrheitssucher, dem Wahnsinn aufgeschlossene Genies oder schlichte Provokateure. Gustave Courbet, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Georges Seurat oder Édouard Manet sind nur einige Namen, die der neuen Kategorie „Künstlerindividuum“ eine formale und programmatische Konkretion verliehen. Die Einrichtung von Personalmuseen, die das Werk eines Künstlers im Sinne eines Weihetempels einrichteten, etablierte derlei Treiben.

Der Widerstand gegen die Übermacht des modernen Entitätengebildes, d.h. des urbanen Gravitationsfeldes ‚Stadt‘, wurde zwar durch Künstlerorganisationen wie die Deutschrömer oder Nazarener bereits im frühen 19. Jahrhundert praktiziert, doch erfuhr solch ein Oppositionsgebaren eine komplexe Ausformung im französischen Impressionismus. Künstler wie Auguste Renoir opponierten in einer bis heute gewohnten Trotzhaltung der jungen Generation gegen die allseits akzeptierten und von den Kunstakademien diktieren Grundregeln der Ästhetik und Produktion.

Wohl wissend, dass Skandalausstellungen ihre öffentliche Wirkung nicht verfehlten, die Presse als selbsteranntes Sprachrohr der öffentlichen Meinung und Konkurrentin der „Geschmackserzieherin Akademie“ sich garantiert zu Wort meldete und die Selbststilisierung des Individuums in der Massengesellschaft zum guten Ton der Avantgarde gehörte. Die zu ergreifenden Maßnahmen waren in den Ausdrucksmodi vielfältig, in der Zielperspektive jedoch einheitlich: Stets ging es um die Manipulation der visuellen wie textuellen, temporären wie dauerhaften Aktionsfelder im Gravitationsfeld „Stadt“.

Verfestigung der Repräsentations- und Institutionsformate

Im Ausstellungswesen kristallisierten sich vier gleichrangige Präsentationsarten mit unterschiedlichen Aufgabenstellungen heraus: Museum, Ausstellung (Salon), Messe und Galerieausstellung. Eine kollektive und verordnete Identitätsbildung in turbulenten und andauernden Wandlungsphasen sahen schwerpunktmäßig das Museum und der Salon vor. Ort der Selbstdarstellung im Wettbewerb um öffentliche Aufmerksamkeit waren Messe und Galerieausstellung. Zweifellos gab es auch hier Überschneidungen der Interessen, wenn sich von der Salonjury abgelehnte Künstler mit ihren Galeristen verbündeten, um eine zeitgleiche Gegenausstellung ins Leben zu rufen – wie 1874 in Paris geschehen, als die Impressionisten trotzig ihre Werke der Öffentlichkeit präsentierten.

In Deutschland formierte sich neben der vornehmlich ökonomisch ausgerichteten Kunstmesse das Museum als offizielle Einrichtung zur Bildung eines Nationalbewusstseins. Im Zuge einer Bewegung namens Historismus haben sich Museumstypen herauskristallisiert, die – unter den Leitkategorien „Geschichte“ und „Nation“ – die deutschen Geistesgrößen (Walhalla) inszenierten oder die Zeugnisse deutscher Kunst- und Kulturerwicklung (Kunst- und Heimatmuseen) versammelten, um die (scheinbare) Homogenität und Prosperität einer deutschen Nationalkultur als Grundlage einer fortschreitenden Hochindustrialisierung zu demonstrieren. Zugleich wurde das Museum als Volksbildungsstätte deklariert, die anhand von Zeugnissen der Vergangenheit aus Kunst und Alltagskultur eine didaktische Wertbildung zu initiieren.

Für das erste Jahrhundert der Moderne lässt zusammenfassend sagen, dass die Kunstausstellung in diesem Zeitraum keinesfalls eine Kaderschmiede von Innovationen darstellte, die neuen Richtungen zum Durchbruch verhalf oder neue Präsentationsformen erprobte. Die Kunstschatz war ein Instrument zur Bestätigung vorhandener Machtverhältnisse, ein Austragungsort der Kämpfe widerstrebender Kräfte, eine identitätsstiftende Einrichtung, ein Handlungsfeld schlichter ökonomischer Interessen und kann somit aus heutiger Sicht als Spiegelbild bestehender Verhältnisse und Prozesse dienen. Ein zentrales Kennzeichen der Kunstausstellung in der Moderne ist die Ausrichtung auf einen symbolischen Wert. Bereits aus der Vergangenheit als Ausdruck einer gesellschaftlichen Zugehörigkeit bekannt, wurden das Kuratieren und die Ausstellung zu Bestandteilen einer symbolischen Rhetorik. Gemeint ist nicht mehr das Kunstwerk und seine originäre ästhetische Lösung, wenn Kuratoren und Museumsdirektoren Ausstellungen einrichten, sondern der Symbolwert, den die Kunstschatz für den Ausrichter im Gefüge öffentlicher Interessen besitzt.

Zugang zu Kunst als gesellschaftliches Regulativ

Beide, Kunstmesse und Kulturmuseum, wurden um 1900 Gegenstand einer herben Kritik. So wurden Stimmen laut, die einen Funktionswandel und eine konzeptionelle Neuorientierung der Museen forderten. Seit dieser Zeit wurden Bestrebungen zur Demokratisierung des Museums in Denkschriften formuliert, da man in der Pflege der Kultur und Kunst sowie in einer besucherfreundlichen Präsentation der Werke ein Mittel erkannt hatte, um gesellschaftliche Spannungen aufzufangen.¹⁵ Das Museum erwuchs zu einem Ort zur Kompensation der durch die Industrialisierung aufkeimenden gesellschaftlichen Unruhe. Der erste Weltkrieg verhinderte eine Umsetzung derlei Bestrebungen, die allerdings begierig in der Weimarer Republik aufgegriffen wurden. So verlangte der in Berlin formierte „Arbeitsrat für Kunst“ im März 1919 eine grundsätzliche Umwandlung des gesamten Kunstbetriebes und rief als Leitsatz aus: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein.“ Wenige Monate zuvor hatte die

¹⁵ Vgl. u.a. Kuntz 1996; Flacke-Knoch 1980.

so genannte „Novembergruppe“ in ihren Richtlinien die „Umwandlung der Museen, Aufhebung der einseitig geführten Sammlertätigkeit – Beseitigung ihrer wissenschaftlichen Überfüllung – Umwandlung zu Volkskunststätten, zu vorurteilslosen Vermittlerin zeitloser Gesetze“ verlangt.

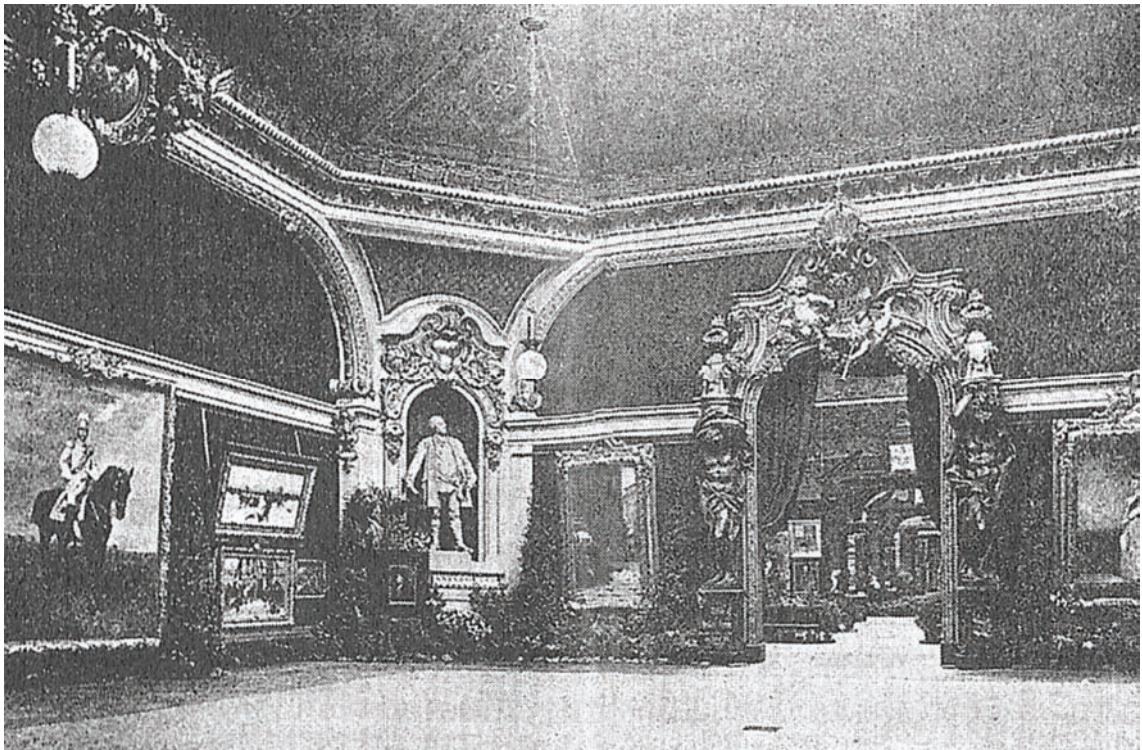


Abb.5: Internationale Kunstausstellung des Vereins der Berliner Künstler, 1891, Kaisersaal.

Die Postulate der Künstlervereinigungen regten eine intensive Debatte über diese Thesen an. So veröffentlichte insbesondere die Kunstzeitschrift „Der Cicerone“ 1919 zahlreiche Artikel, die eine „Sozialisierung“ des Kunstbetriebes zum Gegenstand hatten. Erst in den 20er Jahren wurden diese Erneuerungsbestrebungen jedoch nicht mit dem Ziel realisiert, etwaige gesellschaftliche Spannungen zu neutralisieren, sondern dem demokratischen, aufklärerischen Selbstverständnis der politischen Führung in der Weimarer Republik Rechnung zu tragen.

Auf dem Weg zur „Vermassung“ des Kunstbetriebs

Seit 1900 wurde auf dem Felde der Kunstmesse eine Beruhigung sichtbar, die jedoch das Ergebnis einer regelrechten Ermüdung des Systems darstellte. Denn der permanente Wettstreit um öffentliche Aufmerksamkeit, die überhitzte Überproduktion von Kunst mit zwangsläufig

mittelmäßigen ästhetischen Resultaten, ließ unter anderem die zeitgenössischen Kunstexperten an der bisherigen Ausrichtung des Kunstbetriebs insgesamt zweifeln. So kritisierte Julius Meier-Graefe 1904 in seiner Schrift „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ das Unwesen eines neurasthenischen Kunstbetriebs:

„Die unsinnige Massenproduktion (von Kunst) verlangte noch unsinnigere Veranstaltungen in großen Verhältnissen, um das allein in einem Jahr Gemachte regelmäßig zu zeigen. Dem verdanken wir unsere großen Kunstausstellungen; eine besonders bürgerliche Eroberung unserer Zeit, [...] Die Künstler machen mit, weil, wenn sie darauf verzichteten, auch ihr letztes Äußerungsmittel verschwände. Sie wollen wenigstens ihr Werk auch einmal sehen lassen [...] Was (dann) nach der Ausstellung (mit dem Bild) wird, ist gleichgültig. Es genügt, wenn das Bild seinen Ausstellungszweck erfüllt, wenn es die Augen auf sich zieht, vielleicht von der Kritik besprochen wird, oder gar – der Gipfel – eine Medaille erhält. Damit dies unter den Tausenden, die alle dasselbe Ziel verfolgen, geschehe, heißt es, dem Bild alle Eigenschaften geben, die es vor anderen auszeichnen. Wenn man Mut hat, groß, so groß wie möglich unter allen Umständen schlagend, so daß es auffällt, auch wenn es noch so schlecht gehängt wird. Es muß sich selbst dem flüchtigsten Blick einprägen.“¹⁶

Nach weiteren eindringlichen Ausführungen kommt Meier-Graefe zu der niederschmetternden Schlussfolgerung, dass das „Ende der Bildergeschichte“ eingeläutet sei:

„Wir haben zum mindesten den Trost: Tiefer können wir nicht mehr sinken. Vom äußerlichen Symbol des Heiligsten, das in der Kirche Ehrfurcht verbreitete, das über den Menschen stand wie die Gottheit selbst, zu dem sich die Blicke des Trostbedürftigen flehend erhoben [...]; von diesem Göttlichen ist das Bild zu dem Füllsel des allerflüchtigsten, allernichtigsten Moments der Zerstreuung geworden, die Kirche hat sich in die Jahrmarktsbude verwandelt, und aus den Betern sind frivole Schwätzer geworden.“¹⁷

¹⁶ Meier-Graefe 1904, zit. nach: Harrison, Zeidler 2003, S. 72/73.

¹⁷ Meier-Graefe 1904, zit. nach: Harrison, Zeidler 2003, S. 73.

Radikalisierung und Neuausrichtung in Kunsttheorie und -praxis

Nicht nur Theoretiker sondern auch Künstler waren der Bedingungen des Kunstbetriebs überdrüssig, so dass die Avantgarde sich der reibungslosen Eingliederung in das System grundsätzlich verweigerte. Waren es zunächst die Künstler der Wiener Sezession wie Gustav Klimt oder Egon Schiele, die der Ware Kunst den Rücken kehrten und eine wahre Kunst erschaffen wollten, so radikalierten schließlich Künstler der Klassischen Avantgarde wie Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch oder Piet Mondrian theoretisch wie praktisch diese Positionen. So erstellte Kandinsky in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“¹⁸ eine verheerende Diagnose seiner Gegenwartskultur. Diese beurteilte er als verkommen, da sie allein auf pekuniären Zugewinn bedacht sei, rein materialistisch denke und Wissen und Erkenntnis in den Dienst der Verwertung stelle – was, nebenbei, eine erstaunliche Haltung für einen studierten Ökonomen darstellt.¹⁹ Die Ökonomisierung der Kultur fordere den Künstler dazu heraus, eine Art kollektiv-mentalnen Erfrischungskurs anzustreben, für den die Kunst, verstanden als Schutzraum und kulturelle Ressource, am besten geeignet sei. Inmitten einer von materiellen Notwendigkeiten und Alltagsabläufen diktieren Erfahrungswelt ermögliche sie eine authentische, wahrhafte und seelenbewegte Erfahrung, welche sich der Flüchtigkeit und dem Nützlichkeitsstreben einer modernen Industriekultur entgegenstelle. In „Über das Geistige in der Kunst“ wird die „innere Notwendigkeit“ (des Künstlers) mehrfach gegen diese profane Außenwelt aufgeboten.

Systematik, Berechnung und Steuerung – ohne Orientierungsabsicht

Kandinsky entwickelte – ähnlich wie sein Zeitgenosse Malewitsch – eine auf erhöhten Sensualismus bauende Formensprache. Entscheidend ist eine programmatisch verbürgte Rezeptionssteuerung, wenn er zwischen einer physischen und einer psychischen Wahrnehmung unterschied, das heißt zwischen einer auf reine Schönheit und formale Animation basierenden Farbwirkung einerseits und einer, die auf die Seele des

¹⁸ Kandinsky 1911.

¹⁹ Zu dieser nachdrücklich propagierten Künstlertheorie bemerkte Riley, Kandinsky habe „the energy of a convert“ gezeigt, sh. Riley 1995, S. 142.

Betrachters einen stimulierenden Einfluss ausübt, andererseits. Die optimierte Bildlösung sollte beim Betrachter eine so genannte „Seelenvibration“ entfachen. Um diese Wirkung auch garantiert zu erzielen, entwickelte Kandinsky eine Grammatik der neuen, abstrakten Bildsprache, die sich aus heutiger Sicht wie eine Bedienungsanleitung für abstrakte Ästhetik lesen lässt. Der Avantgardist gab Auskunft über den perfekten Gebrauch von Linien und Farben und erstellte sogar einen Kanon von Bildtypen: von der Impression, über die Improvisation und Komposition bis zur höchsten Stufe, der Konstruktion. Die Einordnung eines Bildes in dieses Schema vollzog sich nach dem postulierten Wirkungsgrad der Seelenvibration. Kandinskys Modell der Seelenvibration birgt gleich mehrere Dimensionen: Die Wahrnehmung eines Gemäldes wird nicht mehr dem Zufall überlassen. Der Avantgardist beginnt, die Bildbetrachtung qua Bildsprache zu steuern. Dabei lässt er eine Systematik sowohl in der kunstimmanenten Bildgrammatik als auch in einer für die Öffentlichkeit bestimmten Argumentation erkennen, die sich bereits vorliegender Erkenntnisse der (Natur-)Wissenschaft bediente, um ihre Allgemeingültigkeit und Geltung zu unterstreichen. Zugleich jedoch wird die Inhaltlichkeit, die Aussage der Bildwirkung und Bildwahrnehmung, in einer Undeutlichkeit gehalten. Der Betrachter soll nach Kandinsky durch die Wahrnehmung stimuliert werden, in einen Geisteszustand zu wechseln, der begrifflich nicht zu fassen ist und überdies ohne benennbare, das heißt reflektierte Intentionen verbleibt. Der Kernaspekt ist die Erfahrung der Unmittelbarkeit, ohne Ablenkungsmanöver der gesellschaftlichen Praxis.

Visuelle Elementarisierung als innovative Steuerung der Bildwahrnehmung

Dieses Programm hatte Konsequenzen für die museale Präsentation. Damit die Steuerung der Bildwahrnehmung auch gelingen konnte, bedurfte es einer ungestörten Intensivierung der ästhetischen Betrachtung. Störendes Beiwerk wie ornamentierte Wandverkleidungen oder gar ausladende Stuckaturen bzw. eine Überladung der Wände durch hemmungslose Quantifizierung der Exponate mussten vermieden werden. Stattdessen war eine visuelle Befriedung der Museumsräume herzustellen, die zugleich kuratorischen Selbstdarstellungzwang und

Gewinnstreben des Kunstmarktes in die Schranken weisen sollte. Zwar noch verhalten aber dennoch erkennbar wird das Ansinnen einer ungestörten Rezeptionssteuerung in der Ausstellung „Der Blaue Reiter“.

Kandinsky und seine Mitstreiter der gleichnamigen Künstlergruppe wie Franz Marc oder Gabriele Münter versammelten 1912 in der Münchener Galerie Thannhauser eine Reihe von Werken, die dem Programm Kandinskys folgten. Für das heutige Auge scheinen die Wände noch zu überladen, doch sind visuelle Elementarisierungen sichtbar. Das Verdecken



Abb.6: Ausstellung „Der Blaue Reiter“ Galerie Thannhauser, München, 1912, Blick in einen Ausstellungsraum.

der Wände mit monochromen Papierbahnen, die Tendenz zu einer systematischen Hängung entlang einer imaginären Unterkante oder die größeren und regelmäßigen Abstände zwischen den Exponaten lassen eine behutsame und werk- und konzeptgerechte Präsentationsweise

vermuten. Zu bedenken ist allerdings, dass diese Ausstellung eine Protestveranstaltung darstellte. Denn die Gruppe der Blauen Reiter hatte sich nur kurz zuvor von der neugegründeten Künstlervereinigung Münchens skandalträchtig getrennt und in räumlich unmittelbarer Nachbarschaft diese Ausstellung eingerichtet. Die Abtrünnigen der Abtrünnigen zeigten ihre wahrhaft innovative Kunst, die auch Arbeiten von Robert Delaunay oder Heinrich Campendonk mit einschloss. Ein zentraler Streitpunkt war das große Format besonders der Gemälde Kandinskys, das sich in dieser Ausstellung ungehemmt zur Schau stellte. Das wandbeherrschende Salonformat war als solches keine Neuheit, doch in Verbindung mit einer abstrakten Formensprache durchaus aufsehenerregend.

Verlust von Deutungshoheiten

Mit diesen Entwicklungen zeichnet sich eine Tendenz ab, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts etablieren sollte: Die Okkupation des Kuratierens durch den Künstler. Nach den ersten Ansätzen dieser Art kristallisierten sich im Verlauf der folgenden Jahrzehnte verschiedene Versionen einer Regulierung der Kunstpräsentation durch die Urheber der Exponate heraus:



Abb.7: „Dada-Messe“, 1920, Berlin, Blick in den Ausstellungsraum.

Die Dadaisten zeigten 1920 in Berlin ihre skandalträchtige „Dada-Messe“, mit der sie das saturierte Bildungsbürgertum mit ihrem überholten Kunstbegriff durch eine unzulässige Verknüpfung von Alltagskultur und Hochkunst provozieren suchten. Die Konstruktivisten forderten 1922 die Einrichtung von so genannten „Demonstrationsräumen“, mit der sie in aufklärerischer Absicht die Sinngehalte ihrer eigenen Kunst einer interessierten Öffentlichkeit vermitteln wollten und den Kurator entmachteten. Marcel Duchamp verweigerte dem Ausstellungsbesucher den Zutritt, indem er ein Fadengespinst als Barriere durch die Schauräume spannte. Positionen der 1960er Jahre wie die Aktionskunst (Fluxus, Happening), Land Art oder Concept Art, die sich demonstrativ dem Kunstsystem verweigerten, indem sie auf Materialisierungen ihrer künstlerischen Konzepte verzichteten und sich de-lokalisierten, stellen weitere Facetten einer Entmachtung des Kurators und seines deutenden Zugriffs auf Kunstwerke qua Präsentation dar.

Kunst gestaltet (Bildungs-)Räume

In der Folge dieser eher solitären Aktionen eroberten die „Ausstellungskünstler“ (Oskar Bätschmann) auch das Museumsterrain, jene wohlbehütete kunstwissenschaftlich gesicherte Sphäre. Der Kustos am Provinzialmuseum in Hannover Alexander Dorner beauftragte den russischen Konstruktivisten El Lissitzky 1926, einen Raum für abstrakte Kunst zu gestalten. Es handelte sich um den vorerst letzten Raum eines musealen Rundgangs durch die Kunstgeschichte, der im Mittelalter begann und seinen vorläufigen Endpunkt in der Gegenwart hatte. Der Konstruktivist historisierte durch seine Gestaltung die Resultate der jüngsten Avantgarde.²⁰ Die Zukunft der Kunst sollte nach Dorner ebenfalls von einem Künstler vorgestellt werden. Der „Raum der Gegenwart“ wurde ein Raumprojekt betitelt, das László Moholy-Nagy drei Jahre später einrichten sollte. Das in der Entwurfsphase verbliebene Projekt sah einen durchgestalteten Museumsraum vor, der keine Originale sondern allein Reproduktionen wie

²⁰ Zur künstlerischen Ausgestaltung dieser Räume gehörten Lamellenwände, die eine Entmaterialisierung der Wandflächen suggerierten. Eingeblendet wurden schmale vertikale Wandkonstruktionen, die Bildwerke präsentierten. Erforderlich aber war das Verschieben einer schwarzen Holzplatte, die ein Nacheinander der Kunstbeobachtung vorschrieb.

Fotografien und Filme zeigen sollte. So klein der Raum auch gewesen ist, auch hier war ein didaktischer Rundgang vorgesehen, der über die neuesten künstlerischen wie gestalterischen Leistungen Auskunft geben sollte. Dorner wie Moholy-Nagy sahen in der Kunst der Zukunft keine Unterscheidung zwischen angewandter und freier Kunst.



Abb.8: El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten im Provinzialmuseum Hannover (1930), 1927/28, Blick in den Museumsraum

Kunst: Transparenz und Entmachtung im Museum

Mit dem „Raum der Gegenwart“ wurde eine Entwicklung besiegt, die als eine zweite Säkularisierung der modernen Kunst bezeichnet werden kann. Die erste Generation eines Kandinsky sah sich als Retter einer scheinbar verkommenen Gegenwartskultur, die es durch eine neue, adäquate Bildsprache zu gesunden galt. Es ist ihnen als Sehende in

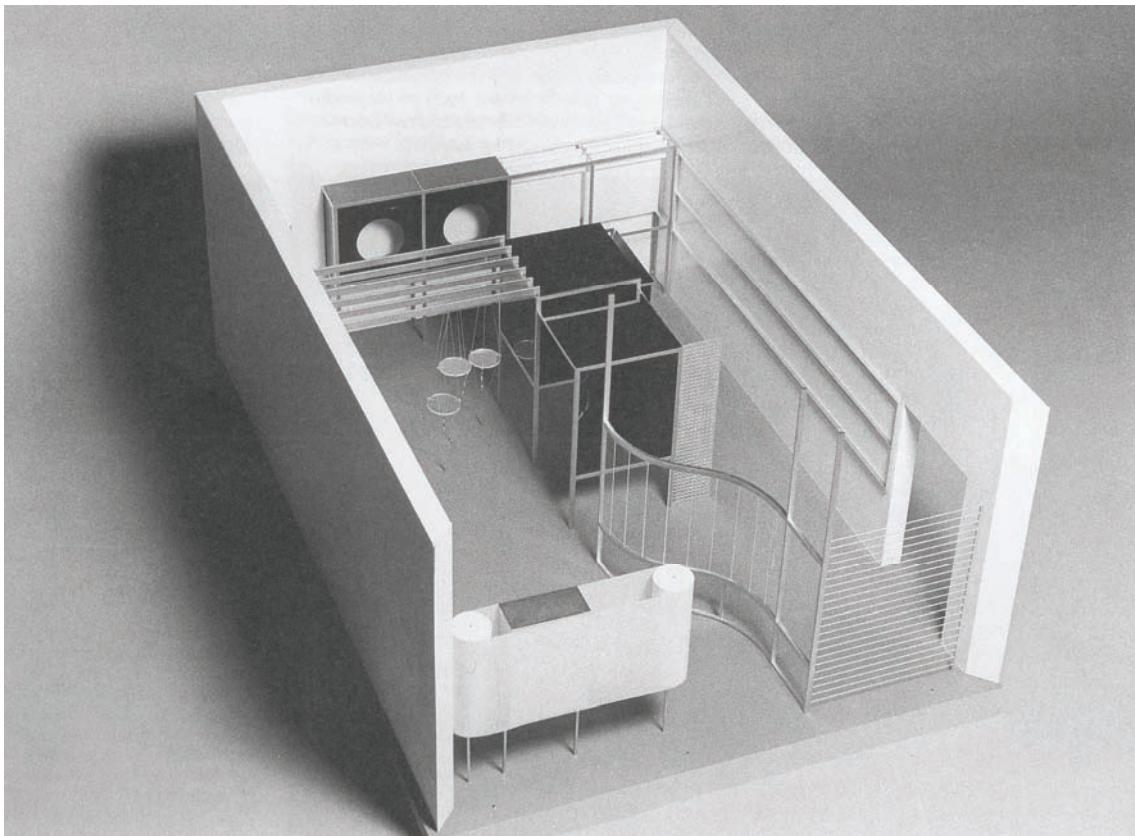


Abb.9: László Moholy-Nagy, Raum der Gegenwart (1930), Modell des nicht ausgeführten Raumkunstwerkes (Modellbau Monath & Menzel, Berlin)

unübersichtlichen Zeiten zu verdanken, dass sie in die Geschicke der Gesellschaft positiv regulierend eingreifen wollten. Dabei galt es, die Mechanismen der modernen Kunst transparent zu machen, d.h. sie erklärten zugleich wie ihre Kunst funktioniert. Der Kunstbetrachtung war jedoch und besonders die Unmittelbarkeit als zentrale Kategorie zu eigen: Begriffsfrei und nicht-interpretierend sollte das Werk Kandinskys betrachtet werden, damit sich die Seelenvibration einstellen kann. Damit inszenierte sich Kandinsky als Seher und Retter, der via gesteuerter Bildbetrachtung eine Seelen- und Bewusstseinserweiterung ermöglichte. Am Ende barg Kandinskys Kunst sowohl eine spirituelle wie

aufklärerische Seite, die mit den Konstruktivisten zugunsten einer Erziehung der Massen entschieden wurde und endgültig den Museumsdirektor und Kunsthistoriker zu entmachten suchte.

Zurück zu Distanz und Vermittlung – gesteuerte Bildung

Mit Lissitzky und Moholy-Nagy wandelte sich der moderne Künstler vom Seher zum Vermittler. Nicht mehr Unmittelbarkeit war der zentrale Bestandteil der Bildbetrachtung, sondern die analysierende Distanz der Kunstvermittlung war für den Museumsbesucher vorgesehen. Damit entfiel auch die Aufgabe des modernen Künstlers, Individualität und Subjektivität in einer Massengesellschaft ästhetisch überformt zu garantieren. Der kompensatorische Effekt der Kunstreligion, der im Falle der Klassischen Moderne bereits mit der Aufklärung liebäugelte, wurde nun unversehens zugunsten der Kunstvermittlung aufgehoben. Der Museumsbesucher musste etwa im Falle Lissitzkys „Raum der Abstrakten“ mit vorgeschriebener Distanz erkennen, dass die noch aktuellen Strömungen wie De Stijl, Kubismus oder Konstruktivismus Teile einer großen, schon historischen Entwicklung sind, die sich im „Raum der Gegenwart“ fortsetzt. Denn die Exponate und Installationen zeigen nur vorergründig die formalen Errungenschaften der Gestaltungsszene. Zugleich ist in ihnen die Wirkmächtigkeit eines scheinbar autonomen Fortgangs der Geschichte eingeschrieben, die beim Betrachter leise Stimmen einer Fremdsteuerung, eines Ausgeliefertseins laut werden lassen. Es ist hier wiederum exklusiv der Künstler und mit ihm der Kunsthistoriker, der diese Entwicklung prophezeit und darüber in einem Museum aufklärerisch vermittelt.

Die Entmachtung des Kurators, gleich ob im Museum oder im Ausstellungswesen angestellt, hat ihren Ursprung in einem fortwährend vollzogenen Selbstentwurf des Künstlerindividuums. Diese Leitkategorie künstlerischen Handelns in der Moderne ist bis zum heutigen Tage virulent, wie Beispiele der Gegenwartskunst zeigen: Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Mischa Kuball oder Allan McCollum sind nur einige Namen. Mit den Konzepten dieser Künstler und der grundlegenden Matrix „Künstler-Kuratorkonkurrenz“ sind weitergehende Aspekte verbunden, die sich insbesondere in der künstlerischen Thematisierung des Museums beobachten lassen.

Künstlerische Handlung: Erkenntnis löst Wissen ab

Die funktionalen und strukturellen Kontexte, wie sie die Geschichte der Kunstausstellungen – wie skizziert – ausgeformt hat, lassen auch die modernen Präsentationsformen von Kunst keinesfalls als zeit- und raumlose, solitäre Phänomene betrachten. Hierbei handelt es sich keinesfalls um rein operationale Hängungsweisen, die beispielsweise verbindliche Regeln des schönen Scheins beachten.²¹ Vielmehr werden konzeptionelle Grundlagen, die Funktion einer Ausstellung und selbst den Kunstbegriff betreffen, implizit oder explizit in der Präsentation von Kunstwerken anschaulich. Entscheidend für eine genauere Betrachtung der Kunstausstellung ist eine Verbindung von Präsentation und vorauselender, gleichzeitiger und nachfolgender Handlung. Die Versammlung und ordnende Positionierung von Objekten in der Kunst- und Wunderkammer folgen einer archivalischen Verwahrung, die – aus der ökonomischen Sphäre stammend – nicht für eine freie Betrachtung gedacht sind, sondern eine rubrizierend-quantitative Anordnung vorsehen. Wenn eine analysierende Betrachtung beabsichtigt ist, wird das Objekt vom ursprünglichen Platz entfernt und unter Umständen mit anderen Objekten an einem Arbeitstisch versammelt. Die sich anschließende hermeneutische Handlung, die der Kustos allein oder mit einem Gast vornimmt, transferiert das Objekt aus einem Erkenntnis- und Ordnungssystem in ein anderes. Vorgegebene Muster der Erkenntnisgewinnung werden latent und vorübergehend außer Kraft gesetzt resp. einer neuen Sichtweise überführt, die unter anderem einem kosmozentrischen Grundverständnis zuarbeitet. Die wandfüllende Hängung von Gemälde und Einbindungen von Skulpturen, wie sie formalästhetisch die Kunstkammer, Kunstgalerie und Kunstausstellung (Akademie) zeigen und von so genannten Kunstkammerbildern überliefert sind, folgen einem quantitativen Muster, das weniger ökonomischen als vielmehr leistungsbezogenen bzw. kommunikativen Richtlinien ausgerichtet ist.

²¹ Vgl. u.a. Bianchi 2007; Huber, Locher, Schulte 2002; Barchet et al. 2003.

Austausch in reguliertem Ambiente mit Wirkungsabsicht

Die Kunstausstellungen, wie sie die monarchisch-kunstakademische Schau des 18. Und 19. Jahrhunderts zeigt, gelten als Leistungsschau im Dienste der höfischen Repräsentation und versteckten Steuerung der Kunstproduktion. Zunächst lässt sich eine Anlehnung an architekturelle Ensembles von Palastbauten und Sakralbauten im Stile der Wandmalerei erkennen, die eine bildargumentative Themenwahl und Anordnung bereithalten: politische oder religiöse Botschaften dienten der Selbstvergewisserung (*vita contemplativa*) oder waren als wertgebende appellative Ansprachen (*vita activa*) gedacht. Die Auswahl und Positionierung der Werke formulieren zugleich einen Maßstab und geben eine Ausrichtung (Themen und deren bildästhetische Lösungen) für das zukünftige Künstlernachkommen. Das versammelte Publikum darf man sich als eine Zusammenkunft freier Mitglieder eines Staatsgebildes vorstellen, die aus Anlass einer Ausstellungseröffnung sich einer freien Meinungsäußerung in Gemeinschaft hingeben. Es ist zu vermuten, dass die versammelte Gesellschaft ähnlichen rituellen Regeln folgte, wie sie es bei rigiden Hofzeremonien (Konversation, Sprache, Bewegung) zu praktizieren hatte. So ist davon auszugehen, dass sich auch das kollektive Sprechen über Kunst in den Herrschaftsräumen (Kunstausstellung) nach dem strengen Reglement des Hofes ereignete. Zugegen war damit nicht nur der Kurator sondern auch der so genannte Hofmann, der über den reibungslosen Verlauf des Zeremoniells und damit über den Wirkungsverbund von Präsentation und Handlung wachte.

Individualisierung und Öffnung zu Gesellschaft, Politik und Wirtschaft

Eine Auflösungstendenz lässt sich erst im 19. Jahrhundert beobachten. Zwar gab es eine rigide Auswahlpraxis in den vom Staat reglementierten Salonausstellungen, doch die Anordnung der Bildwerke gab dem Künstler die Möglichkeit, sein Motiv thematisch wie ästhetisch entsprechend auszurichten. Überdies folgte die Kunstbetrachtung und Konversation individuellen Maßstäben und Vorlieben, wie nicht die zeitgenössische Presse im Allgemeinen, sondern auch Frühformen der Kunstkritik im Besonderen übermittelten. Selbst Bewertungen negativen Inhalts wurden publik, wobei nicht die Kunst insgesamt, wohl aber die kuratorische Tätigkeit der Jury

und die Leistungen der einzelnen Künstler von Interesse waren. Die freie Meinungsäußerung war allerdings keine herrschaftsfreie Zone, auch wenn unzensierte Auffassungen öffentlich wurden. Das Individuum wie auch die Masse und deren Sprachrohr namens Presse, die ihrerseits – diskurstheoretisch im weitesten Sinne betrachtet – auch ein Instrument der Meinungsbildung war. Denn in der Kunstsphäre wurden transformiert Fragestellungen des Politischen und Wirtschaftlichen verhandelt. So erörterte Heinrich Heine die Diskussion über konservative oder progressive Positionen in der Politik in seinen Berichten über die Pariser Salons 1830 und 1831, um ein Paradebeispiel aus der Geschichte der Kunstkritik zu nennen.

Überhöhung und Distinktion

Das Wechselspiel von Präsentation und Handlung ereignet sich unter anderen Vorzeichen auch bei anderen historischen Varianten der Kunstausstellung. Die One-Picture-Show offerierte dem Publikum ein großformatiges Kunstwerk nach dem Begleichen eines Eintrittsgeldes. In dieser Hinsicht stand man in einer Tradition der Jahrmarktkultur, denn der Bänkelsänger unterhielt den Besucher in einer bühnenartigen Szenerie bildlich wie akustisch mit einer spannenden Erzählung, um seine materielle Existenz zu sichern. Die pekuniäre Variante der Kunstausstellung war nicht allgemein akzeptiert, so dass man in England zwischen der „exhibition“ und „exposition“ unterschied. Auch in privaten Haushalten des 17. Jahrhunderts war das Verdecken und Präsentieren von Kunstwerken ein geläufiges Verhaltensmuster, das der Exklusivität von Kunstwerken als auch konservatorischen Belangen Rechnung trug: Ein Vorhang diente der reglementierenden Darbietung von Gemälden. Ein weiteres Bezugsmoment lässt sich anführen, das die Präsentation eines Kunstwerks allerdings in Abhängigkeit zu einem religiösen Ritus betrifft. Bereits in der ägyptischen Hochkultur und späterhin in der Antike kannte man die Zurschaustellung von verehrungswürdigen Gegenständen im Rahmen von Kulthandlungen. Diese Rahmung bedeutete zugleich eine überhöhende Aufladung des Objektes, mithin des Kunstwerkes, und eine klare Rollenverteilung zwischen Eingeweihten und Nicht-Eingeweihten, zwischen Zeremonienmeister und Publikum, womit zugleich eine Zuweisung von Deutungshoheiten festgelegt ist. Das Christentum hat diese Tradition im

Grundsätze fortgesetzt. Jenseits dieser Traditionslinien konzentrierte sich die ablehnende Bewertung der pekuniären Ausstellungen durch die Kunstakademie offiziell auf den angeblichen Makel der Nähe der Kunst zur Unterhaltung. Entscheidend waren wohl eher der ungewollte direkte Austausch des Künstlers mit seinem Publikum und die dadurch drohende Unkontrollierbarkeit der Kunstproduktion.²²

Zwischen Pomp und Minimalismus

Die bereits skizzierte Ermüdung der allgemeinen Ausstellungsnerosität wurde nicht nur von Künstlern wie Kandinsky und – unter anderen Vorzeichen – von Lissitzky mit eigenen Konzepten beantwortet, sondern auch von der Museumsszene. Auf den konventionellen Kunstmessen und -ausstellungen sah man sich genötigt, durch einen hohen quantitativen Einsatz und durch eine dekorative Inszenierung eine öffentliche Aufmerksamkeit zu erheischen. Es wurden bühnenartige Arrangements mit Kunstwerken in Salonformaten, Palmendekor und Mobiliar präsentiert, die formal die Sprache des Großbürgertums wilhelminischen Geistes wählten, jedoch ohne Inhalt, und daher als sinnentleerter Pomp verblieben. Die ästhetischen Neuerungen sahen eine Entrümpelung des Präsentationsdecks vor, die eine visuelle Beruhigung und ästhetische Konzentration zur Folge hatte. Dabei sahen die kuratorischen Lösungen ähnlich aus, wie es die avantgardistischen Erneuerer ersannen, jedoch andere Ziele verfolgten: Die Ornamentierungen mussten einer monochromen Wandfläche und einer auf wenige Werke reduzierten Hängung weichen. Die Künstler zielten auf eine Intensivierung der Kunstrezeption, während die Museumsexperten auf eine didaktische Präsentation Wert legten. Das Museum wurde als Bildungsstätte verstanden; eine Tendenz, die mit einer anderen Variante der staatlich gesteuerten Kunstentwicklung verbunden ist. Man strebte nach einer öffentlichen Pflege und Förderung der Künste, um das Bildungsniveau der Bevölkerung und damit die gesellschaftlichen Konflikte in einer Hochindustrialisierung zu kompensieren.

²² Aus diesem Grund wurden die Akademiekünstler in Bezug auf die Verkaufs- und Finanzausstellungen mit einem Teilnahmeverbot belegt.

Distanz, Vermittlung und Bildung

Als Paradebeispiel kann die 1912 eingerichtete Internationale Kunstausstellung des „Sonderbundes Westdeutscher Kunstreunde und Künstler zu Köln“ angeführt werden. Vertreten waren Künstler wie van Gogh, Picasso, Gauguin, Munch und zahlreiche andere, die insgesamt einen Querschnitt durch jüngste innovative Kunst darstellten.

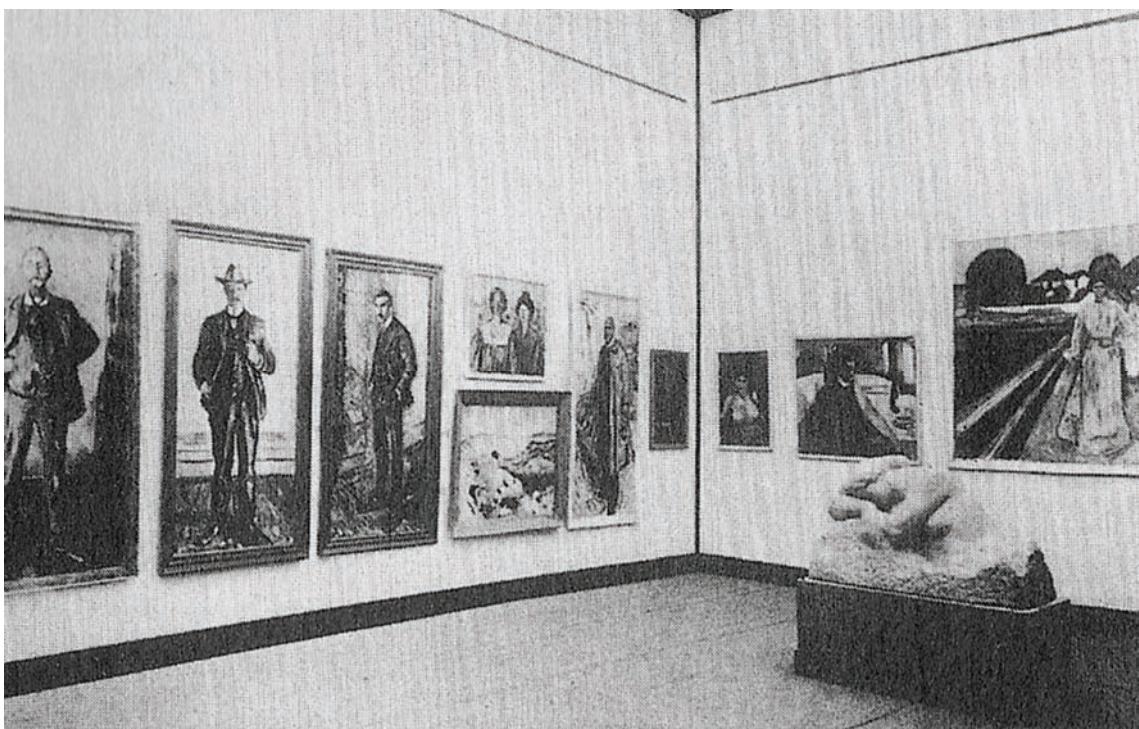


Abb.10: Ausstellung ‚Sonderbund Westdeutscher Kunstreunde und Künstler zu Köln‘, 1912, Blick in einen Ausstellungsraum.

Das besondere dieses Ausstellungsunternehmens war ihre konsequent versachlichte Präsentation in den Schauräumen und das konzeptionelle Bemühen um Kunstvermittlung. Auffällig ist in dieser eigens für Ausstellungszwecke gedachten Halle eine ein- oder zweireihige Hängung, größere Bildabstände, geweiße Wände und nicht zuletzt ein ornamentloses und dekorationsloses Ambiente. Diese Präsentation fordert zu einer Einzelbildbetrachtung auf, zu einem heute Usus gewordenen, oft in Kritik geratenen Abschreiten der Wände. Aus den Quellen geht hervor, dass die Kuratoren ein didaktisches Konzept erarbeitet hatten: Sie legten einen Rundgang an und in diesem Sinne eine durchdachte Reihenfolge der noch ungewohnten jungen Kunst, um den Besucher mit den künstlerischen Innovationen vertraut zu machen. Ein Kurzführer, der als kleinformatige Publikation bereitlag, sollte inhaltlich die Gedanken- und Bildwelt

der Künstler „on display“ erläutern. Wie nicht nur der zeitgenössischen Ausstellungskritik zu entnehmen ist, verstanden sich die Kuratoren – Künstler und Wissenschaftler – als Vermittler mit didaktischem Aufklärungsbemühen, die mit diesem Ansatz gegen das gängige Gebaren im Kunstbetrieb um Aufmerksamkeit und Gewinnsucht einen wohltuenden Widerstand leisteten.

Mischformen der Kunstpräsentation

Mit der Klassischen Avantgarde steigerte sich das Selbstbewusstsein der Künstlerindividuen spürbar, die sowohl die musealen Kuratoren als auch die allmählich etablierende Kunsthistorie und damit das Kunstexpertenwissen insgesamt weit vor der Postmoderne angriffen. Das Museum und das Ausstellungswesen gerieten ins Visier der Künstler, so dass sie – wie bereits angeführt – kurzerhand die Aufgaben beider „Instanzen“ übernahmen. Die von Bätschmann summarisch als Ausstellungskunst betitelten Konzepte lassen sich mit Blick auf die Konkurrenz und auf die bereits vorhandenen kuratorischen wie künstlerischen Lösungen unterscheiden: Während verschiedene maßgebende Projekte die eigene Kunst adäquat inszenieren sollten, folgten andere Aufträge der Präsentation „fremder“ Kunst. Eine dritte Zielvorgabe bestand in einer kritischen Reflexion der etablierten Ausstellungspraxis und mithin des Museums als Ausstellungs- und Archivinstitution. Lissitzkys Prounen-Raum und Moholy-Nagys Raum der Gegenwart waren Zwischenräume zwischen begehbarer Kunstwerk und didaktischem Environment, die aus dem ästhetischen Repertoire der Kunst schöpfend eine museale Vermittlungsfunktion innehatten. Duchamps Kunstschauspiel nahm vordergründig die Rhetorik einer herkömmlichen Ausstellung auf, karikierte diese jedoch in gleichem Augenblick und führte die Mechanismen solcherlei Präsentationen sinnfällig vor Augen. Ein vergleichbares Projekt jüngeren Datums stellt die Connections-Ausstellungsreihe im Museum of Fine Arts in Boston dar, die an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben darf. 1991 lud das amerikanische Museum Künstler wie Brice Marden, Louis Lawler, Richard Artschwager und Mark Tansey ein, Werke aus den Beständen des Museums auszuwählen, um sie in den Schauräumen nach selbstbestimmten Regeln zu präsentieren. Stimulierend für eine unkonventionelle Anordnung war die Tatsache, dass es sich bei den Exponaten um Objekte unterschiedlicher kultureller

Herkunft handelte. Die Lösungen der Künstler-Kuratoren adaptierten entweder die herkömmliche Museumshängung oder setzten sich in radikaler Weise von dieser ab.

Erlaubt ist, was ...bildet

Die Kunstentwicklung der folgenden Jahrzehnte hat eine Reihe von Arbeiten zum Vorschein gebracht, die man retrospektiv als „kritische Parodien“ bezeichnen könnte: Das Mouse Museum von Claes Oldenbourg gehört ebenso dazu wie die Installationen von Carsten Bott, Hans Haacke, Joseph Kosuth oder Andrea Fraser. Der Pop Art-Künstler Oldenbourg verneinte ähnlich wie Bott mit seinen Objektansammlungen seiner vordergründigen Museumsadaptation eine konventionelle Auratisierung des Kunstwerks, das sich – derart säkularisiert – wie ein Konsumgut betrachten lässt.²³ Haacke, Kosuth und Fraser zielen mit ihrem künstlerischen Schaffen weniger auf die phänotypischen Materialisierungen als vielmehr auf die Strukturen, die – sich vornehmlich in Prozessen und Handlungen abspielend – das Wissenssystem „Museum“ stabilisieren. Allen ist eine Skepsis gegenüber der normativen Funktion des Museums gemeinsam, das nach festen Wertmaßstäben die erhaltungswürdigen Objekte und Begebenheiten (Hoch- und Alltagskultur) klassifiziert. Indem sie formal die Erscheinungsform der musealen Präsentation aufnehmen, suggerieren sie zunächst eine affirmative Haltung. Auf den zweiten Blick jedoch wird das kritische Potential deutlich, wenn die „Kunstwerke“ durch Verkleinerung, Anhäufungen o.ä. ihrer vormals auratischen Aufladung entledigt werden. Haacke wie Kosuth konzentrieren sich auf den erkenntnistheoretischen Gehalt, wenn sie die Museumsdepots als eigentliche Schauräume deklarieren oder die museale,

²³ Eine andere Form der Entauratisierung von Kunst stellen interaktive Konzepte dar, wenn Robert Rauschenberg und späterhin Neue-Medien-Künstler eine mentale wie faktische Interaktion und Partizipation ermöglichen und damit das Museum und den Kunstvermittler konkret wie latent ausblenden. Vgl. u.a. Hemken 2000; Blunck 2003.

auratische Museumspräsentation durch Schriftzüge an den Wänden oder durch Verdeckung der Schauobjekte irritieren und direkt bzw. indirekt kommentieren.²⁴

Politisierung, Selbstkritik und Verantwortung des Besuchers

Haacke und Fraser verlagern ihre künstlerische Museumskritik, indem sie die Handlung betonen: Haackes Projekt für eine Ausstellung zum Thema „Information“ des Museum of Modern Art im Jahre 1970 bestand im Kern aus einer Besucherbefragung, die zu einer Stellungnahme zu politischen Themen aufforderte. Im Museum sollten Besucher die Frage „Wäre die Tatsache, dass Gouverneur Rockefeller Präsident Nixons Indochina-Politik nicht verurteilte, ein Anlass für Sie, im November nicht für ihn zu stimmen?“ mit Ja oder Nein beantworten, so dass die Institution Museum nicht nur stillschweigend zu einem Ort politischer Meinungsbildung und -befragung erwuchs, sondern in gleichem Atemzuge auf deren Verstrickung im gesamtgesellschaftlichen Gefüge verwies. Die Verwobenheit von Kunstinstitution und gesellschaftlicher Praxis führte Andrea Fraser in den 80er und 90er Jahren fort. Anlässlich der Ausstellung „Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object“ (1986) am New Museum of Contemporary Art in New York veranstaltete Fraser Besucherführungen (Gallery Talks), die in der üblichen Vortagsrhetorik durchgeführt wurden. Vordergründig lieferte Fraser den interessierten Besuchern Informationen zum Verständnis des Ausstellungsthemas, doch veranschaulichte sie zugleich die Unmöglichkeit, das Bedürfnis nach Wissen zu

²⁴ Dies gilt gleichermaßen für jene Maßstäbe setzende Ausstellung, die Haacke im Guggenheim Museum in New York einrichten wollte. Er recherchierte exemplarisch den Immobilienhandel an Objekten in einem New Yorker Stadtteil. Die Bild- und Textdokumente seiner Untersuchung, die im Guggenheim Museum in New York zu sehen sein sollten und bereits im Vorfeld einen Skandal auslösten, der zur Absage der geplanten Ausstellung und zur Entlassung des verantwortlichen Kurators führte, veranschaulichten beispielhaft ein soziales ‚Realzeit-System‘ (Haacke), das auch das Museum als gesellschaftliche Institution erreichte. Haacke entlarvte die Verflechtung des Museums mit gesellschaftlichen Strukturen. Denn es wurde eine Personalunion zwischen den Sponsoren des Guggenheim-Museums und den Eigentümern der untersuchten Immobilien sichtbar. Durch die Benennung des Museums als nicht-autonome Institution und mehr noch durch die Reaktion der Leitung des Guggenheim Museums wurde die Einrichtung unversehens selbst zu einem kulturellen, gesellschaftlichen Realzeit-System, das in der Öffentlichkeit sichtbar agierte.

befriedigen. Fraser erweitert Haackes Perspektive der Polarität zwischen Individuum und Institution, wenn sie die Frage nach den gesellschaftlichen Strukturen nicht bei der Kritik der „Institutionen“ (Museum, Konzerne) belässt, sondern die Mechanismen gesellschaftlicher Praxis in dem Widerhall bei ihren Mitgliedern zum Thema erhebt. Mit einem Ausstellungsprojekt besonderer Art hat sie dieses Konzept („Kritische Praxis“) realisiert. Sie hat die Stimmen, das heißt Aussagen von Ausstellungsbesuchern aufgenommen und als Stimmengewirr in ihren Ausstellungsräumen ertönen lassen: Die Äußerungen sollen verdeutlichen, dass die Kunst nichts anderes als eine punktuelle Konzentration der Ortsbedingt-heit (Museum) und dem Anliegen ihrer Produzenten ist. Denn die Ausstellungsmacher klassifizieren und systematisieren, während der Besucher sich dieser Ergebnisse zu stellen hat. Fraser veranschaulicht, dass beide, Produzent wie Rezipient der Ausstellung, Teile eines „Machtsystems“ sind, und führt diese Auffassung in einem Spiegelungseffekt vor Augen.

Entmachtung der Kunst als Ver- und Aufklärerin

Eine empfindsame Wandlungszeit, die eine Verschärfung der künstlerischen wie kunstwissenschaftlichen Museumskritik zur Folge hatte, ereignete sich in Europa in den 1980er Jahren und war Teil der omnipräsenten Postmoderne-Diskussion.²⁵ Entscheidend war eine Kritik an der Expertenkultur und zeichentheoretisch fundierte Repräsentationsskepsis. Mischa Kuball lässt als Künstler die Komplexität dieser zweifachen Museumskritik in einem besonderen Projekt anschaulich werden. Unter dem Titel „Utopie/Black Square 2001ff“²⁶ präsentierte Kuball einen gleich bleibenden Gestaltungsmodus: Er wählte aus dem Katalog der legendären Frankfurter Ausstellung „Die große Utopie“²⁷ insgesamt 107 Abbildungen, die Motive des russischen Konstruktivismus zeigen. Die Reproduktionen zeigen jeweils nur einen Ausschnitt, wobei Kuball überdies seine Finger stets sichtbar bleiben lässt. Eine inhaltlich bedeutsame

²⁵ Vgl. te Heesen, Lutz 2005; Kravagna 2001; O'Doherty 1986.

²⁶ Hemken 2004.

²⁷ Die von Hubertus Gaßner konzipierte und realisierte Ausstellung fand 1992 in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt am Main statt. Vgl. Wolter 1992.

Verfremdung besteht in der Wahl des quadratischen Ausschnitts, der durch eine gleichmäßige schwarze Umrandung insgesamt das Quadratformat benennt.²⁸

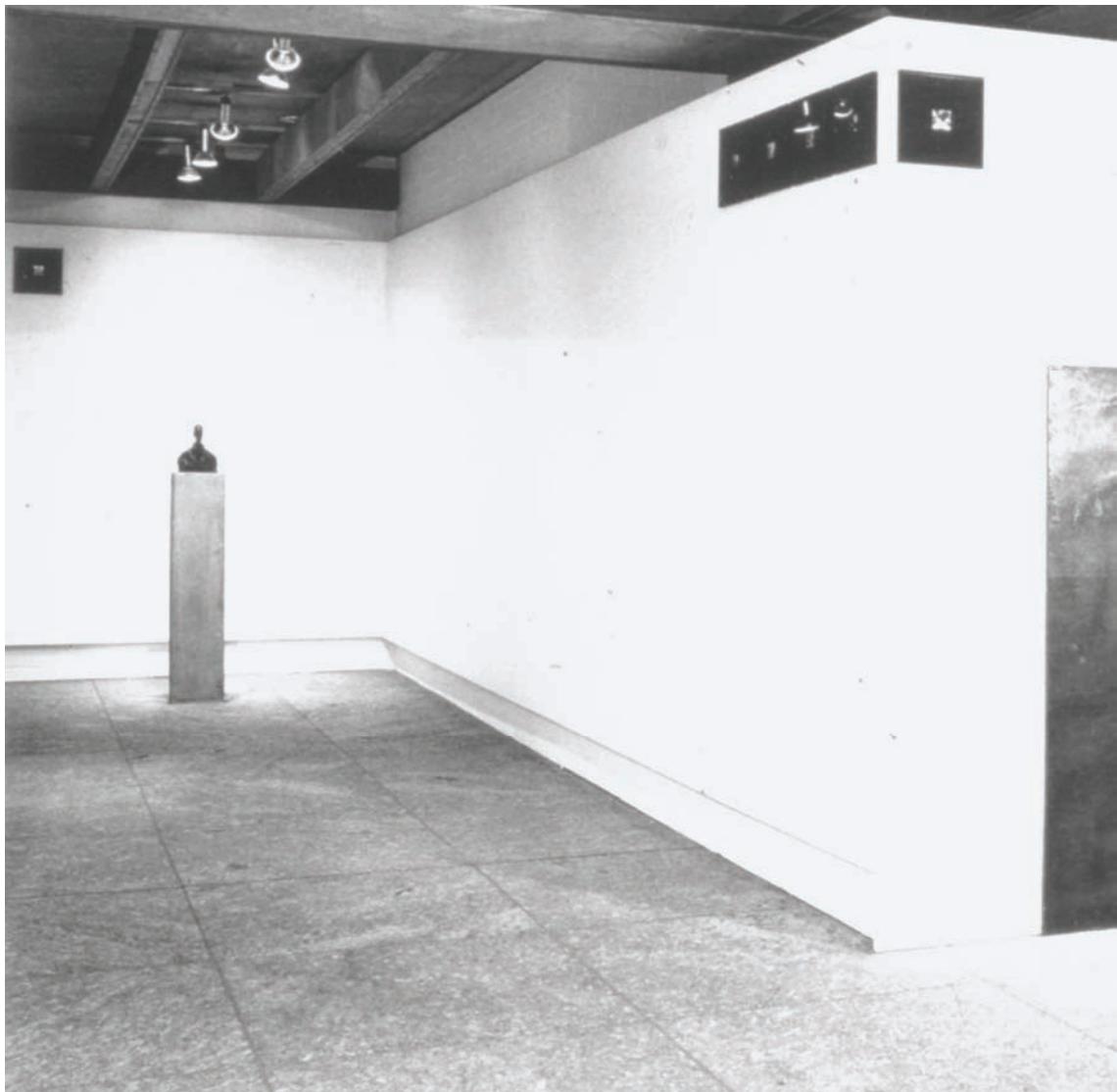


Abb.11: Micha Kuball, Utopie/Black Square 2001ff, Intervention in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, 2004, Blick in einen Ausstellungsraum.

²⁸ Hinzu kommt eine Videoprojektion, die den Künstler während eines Squash-Matches zeigt. Die abgefilmten Feldbegrenzungen erinnern in ihrer formalen Gestaltung an die Bildsprache des Suprematismus.

„Enritualisierung der Kunst“ (Jürgen Habermas)

Das besondere Format sowie die Motiv- und Farbwahl verweisen auf eine Inkunabel der modernen Kunst, das schwarze Quadrat des Suprematisten Kasimir Malewitsch aus dem Jahre 1915. Dieses Kunstwerk hat eine Schlüsselbedeutung in der Kunstartentwicklung, da es den Aspekt der Selbststilisierung, hier als gottgleicher Schöpfer, und die Rivalität der Avantgardisten untereinander zu einem Höhepunkt führt und den Grundstein für einen Kunstbegriff legt, der die Vorstellung des auratisierten Originals entwirft und dadurch das einzelne Werk – im Sinne der Ästhetiktheorie Theodor W. Adornos – zu einem zentralen Sinnbild der Moderne erklärt. Wichtige Indizien für diese Einschätzung sind nicht nur die Schriften des Künstlers, sondern auch eine Ausstellung namens „0.10. Letzte futuristische Ausstellung“, die 1915 in St. Petersburg stattgefunden hat. Ein Dokumentarfoto zeigt eine Raumecke der Kunstschaus, die dem Betrachter das Schwarze Quadrat übereck und in erhöhter Position zeigt, während sich alle anderen Gemälde mit der suprematistischen, d.h. elementaren Formensprache auf den benachbarten zwei Wänden lose versammeln.

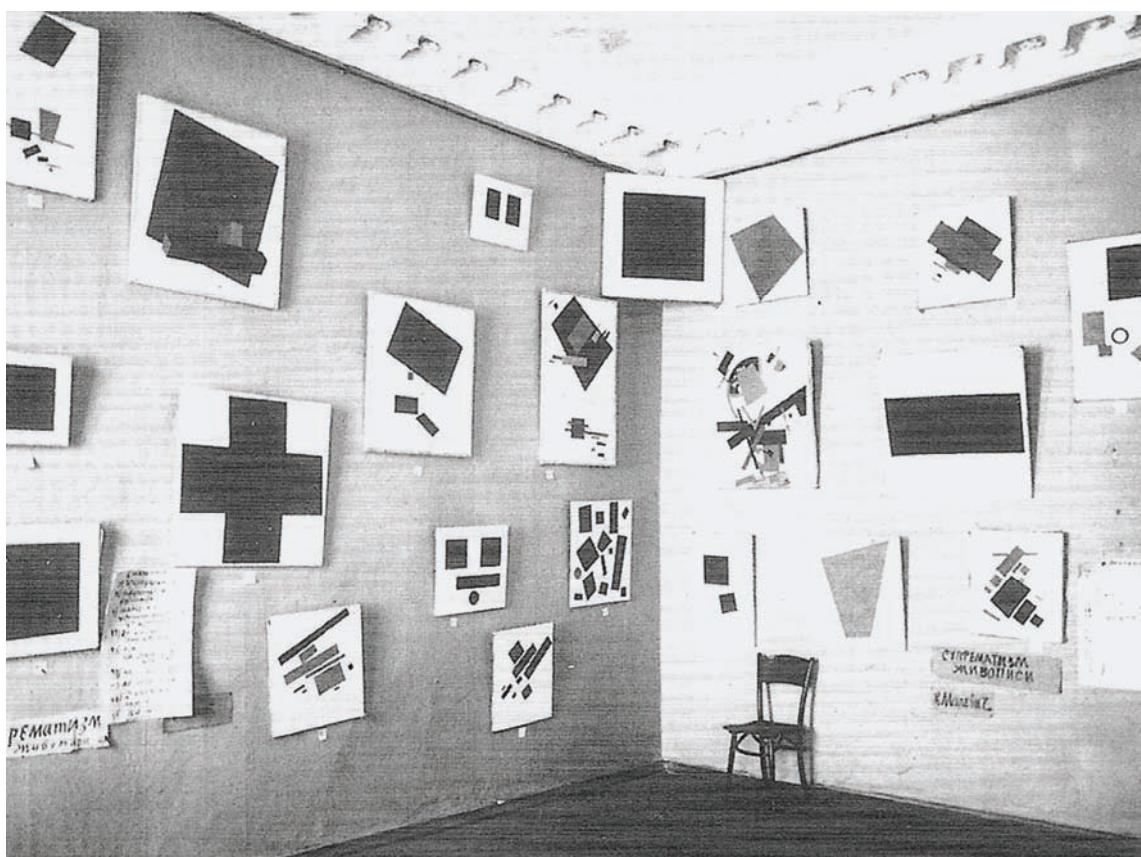


Abb.12: Kasimir Malewitsch, Letzte Futuristische Ausstellung St. Petersburg, 1915, Blick in den Ausstellungsraum.

Malewitsch deklariert qua Hängung, die auf die damals geläufige Platzierung der Ikone zurückgeht, dass seine Kunst von exklusivem Rang und sich von den Innovationen avantgardistischer Mitstreiter (Futurismus, Kubismus) nicht nur graduell sondern grundsätzlich abhebt. Sie erhebt den Anspruch, einen radikalen Gegen- und Zukunftsentswurf zur Lebenswirklichkeit entworfen zu haben. Denn die inszenierte Okkupation der Ikonenplatzierung, die Radikalität der Bildästhetik und die Einforderung einer meditativ-imaginativen Wahrnehmung zeugt von einem Streben, dem Kunstwerk einen Kultwert zu verleihen, der doch eigentlich im Zuge einer Säkularisierung der Kunst mindestens relativiert wurde. Entkoppelt aus dem religiösen Kontext, das heißt aus seiner „parasitären“ Einbindung in den Gottesdienst und den Kirchenraum, wird das Kunstwerk für den aktuellen und individuellen Bedarf des Zeitgenossen verfügbar.

Eine solche Entritualisierung der Kunst (Jürgen Habermas) führte zu einer Demokratisierung des Kunstwerks, das nunmehr vorrangig einen Ausstellungswert statt eines Kulturwertes offerierte, um ein Denkmodell von Walter Benjamin aufzugreifen.²⁹ Der von Benjamin konstatierte Verlust der Aura des Kunstwerkes, den dieser mit der Säkularisierung des Artefaktes verbunden sah, und der Gewinn eines raum-, zeit- und kontextunabhängigen Status desselben ging mit zwei verschiedenen Rezeptionsweisen einher; denn der Kultwert sah eine spirituelle Versenkung in das Werk vor, während der Ausstellungswert eine distanzierte, kognitive Rezeption einforderte.³⁰ Malewitsch präsentiert das Schwarze Quadrat in der Ausstellung „0.10“ in einer irritierenden Mischform, wenn er das Gemälde an die Stelle der Ikone innerhalb einer Kunstausstellung platziert. Der benamische Dualismus von Kult einerseits und Ausstellung andererseits wird gelockert und zeigt sich als säkularisierter Kultwert und sakralisierter Ausstellungswert.³¹ Anders akzentuiert ließe sich diese Dualität im Sinne von Roland Barthes als eine indexikalische und lexikalische

²⁹ Benjamin 1936/1977.

³⁰ Vgl. Harth, Grzimek 1976.

³¹ Schon Charles Baudelaire beschwerte sich darüber, dass Scharen von Museumsbesucher achtlos an Werken scheinbar zweitrangiger Qualität vorbeiliefen, um zu den Meisterwerken zu gelangen, die eherne Schönheit versprachen. Der Grund dieses Verhaltens liege unter anderem in der Popularität, die Meisterwerke genießen und die den Standort der ‚Ikonen‘ zu Pilgerstätten werden ließen. Benjamins Annahme, dass die Reproduktion und damit die allgemeine Verfügbarkeit von Kunstwerken einen Auraverlust herbeiführen, wird durch Baudelaires Beobachtungen bereits Jahrzehnte zuvor widerlegt. Baudelaire 1981.

Daseinsform von Objekten deuten.³² Der Philosoph unterscheidet hier die Existenz eines Objektes inmitten seiner für ihn bestimmten Handlungssphäre und einer, die das Objekt isoliert von Alltagspraxis als Indiz für eine regulierende Matrix präsentiert. Diese Denkfigur, die Barthes von der Encyclopédie³³ ableitet und die sich auf eine historische Rückdeckung in Gestalt der Lebenshaltungen bzw. Gemütszustände „vita activa“ und „vita contemplativa“ verlassen kann, benennt jene Polarität, die sich in den Kunstpräsentationen von Malewitsch und Kuball zeigen: Die Schwarzen Quadrate erweisen sich als Hinweise auf eine regulative Funktion, während die versammelten benachbarten Kunstwerke als Museumsexponate dem Kunstbetrieb dienen.³⁴

³² Barthes 1989. Der Autor ist in Vorbereitung einer umfangreichen Analyse über die Wechselwirkung von Wissensentitäten und deren Visualisierungen; basierend u. a. auf Barthes' Interpretationen: Museumspräsentation und Text-Bild-Verhältnis in Publikationen.

³³ Dieses Publikationsprojekt umfasst insgesamt 17 Textbände und 11 Abbildungsbände (Nicht unerwähnt dürfen vier Supplement-, ein weiterer Abbildungs- und zwei Registerbände bleiben), die das Konvolut der 28 Bände ergänzen. Damit steht die Encyclopédie in der Tradition der Kunst- und Wunderkammern.), die zwischen 1751 und 1781 erschienen. Das selbstgesteckte Ziel der Herausgeber war die doppelte Funktion eines Wissensspeichers, das heißt einer Enzyklopädie einerseits und einem Lexikon andererseits. Es galt, eine Systematisierung des Wissens und dessen adäquate Speicherung zu erreichen und zugleich die Bereitstellung dieser Informationen für eine breite Öffentlichkeit zu garantieren. Speicherung und Abrufung sollten letztlich als Motoren für eine zunehmende Verbesserung der Lebenswelt dienen. Vom Ancien Régime mit Zensur belegt und von den Revolutionären als Sekte verfolgt, nimmt die Encyclopédie eine widersprüchliche Rolle in der Geschichte ein. Diese Zwitterposition kann jedoch gleichermaßen als Indiz für eine historisch ambivalente Situation gewertet werden, die – jenseits der Mechanismen und Kontroversen divergierender politischer Gruppen – eine kulturelle Befindlichkeit vorwegnimmt, die späterhin mit dem Projekt der Moderne betitelt werden sollte. Vgl. auch Eco 1985.

³⁴ Roland Barthes hat in einer sehr aufschlussreichen Analyse mit dem Titel ‚Bild, Verstand, Unverstand‘ die visuellen Strukturen der Encyclopédie als Wissensspeicherin und -vermittlerin dargelegt. Ausgehend von einer Art „Autonomie des Gegenstandes“ definiert Barthes das Objekt als „menschliche Signatur der Welt“, so dass dessen Bedeutung im Rahmen der Encyclopédie nicht zu unterschätzen sei. Ein wichtiger Schlüssel zu diesem Werk der Aufklärung liege demnach in der Präsentation des Gegenstandes. Die Isolierung des Gegenstandes aus seinem Funktionskontext befördert eine morphologische Wirkung, die zwischen einer aufdringlichen Sachlichkeit und einer verhaltenen Rätselhaftigkeit pendelt. Jedes Objekt gibt Auskunft über ein komplexes kulturelles System, wobei das Detail stellvertretend für die Gesamtheit steht. Neben dieser „encyklopädischen Spurensicherung“ wird auf die Funktionalität des Gegenstandes, auf die Bedeutung des Objektes in Prozessen und auf die Formen dessen Gebrauchs verwiesen. Erst die Isolierung des Gegenstandes aus dem Prozesshaften und schließlich dessen Prä-

Profanisierung der Aura

Die nachfolgende Kunstentwicklung baut besonders auf dem von Malewitsch vorgeschlagenen Kunstbegriff auf. Die Konzepte und Bildsprache von Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock, WOLS oder Richard Serra sind ohne diesen Vorgänger nur schwer vorstellbar. Nach Jahrzehnten des Fortgangs der modernen Kunst unterzieht Mischa Kuball den damit verbundenen Sinndimensionen eine kritische Revision. Zunächst verweigert er sich dezidiert dem Aura- und Originalitätsbegriff, wenn er seine schwarzen Quadrate aus einer mehrfachen Reproduktion entstehen lässt. Dass seine Finger inmitten dieser mehrfachen Reproduktion eingeschaltet sind, trägt zur Profanisierung der Aura zu einem nicht geringen Teil bei. Kuball erweitert seine Revision der Kunstmoderne, indem er seine Schwarzen Quadrate u.a. in eine bestehende Kunstsammlung integriert und damit auf die schon historische Präsentation des Schwarzen Quadrates in der Ausstellung „0.10“ von 1915 in St. Petersburg verweist. Hier wie dort schafft er durch die Positionierung der kleinen schwarzen Quadrate in den oberen Wandzonen eine „entrückte“ Situation, denn sie wirken – als Verweis auf die historische Hängung, die auf die Ikone Bezug nimmt – wie Fremdkörper in einem ansonsten homogen erscheinenden Environment. Sie künden von einem anderen Wertesystem und fordern eine Reflexion über die gewohnte Erfahrungswelt ein. Diese aufklärerischen Absichten betreffen jedoch auch den Kunstbetrieb insgesamt. Denn im Falle der musealen Präsentation zeigt sich in der Verbindung der ständigen Sammlung mit den intervenierenden Quadraten eine spannungsvolle Konfrontation, deren Charakter und Zielperspektive unkalkulierbar und irritierend ist und zwischen kritischer Kommentierung und feierlicher Respektbekundung pendelt. Bei genauerer Betrachtung wird man gewahr, dass alle versammelten Kunstwerke avantgardistischen Richtungen angehören, die dem Vorbild der klassischen Avantgarde folgen, indem sie einen radikalen Neubeginn proklamieren und einen Kunstbegriff stabilisieren, der Aura und Original auf seine Fahnen geschrieben hat.

sensation nach einem festen Muster bietet die Möglichkeit, die Prozesse, Objekte und Innovationen miteinander zu vergleichen.

Das Dilemma der Avantgarde

Mit seinen Interventionen entlarvt Kuball ganz im Sinne von Gerhard Plumpe³⁵ auf das grundsätzliche Dilemma der Avantgarde: Die Aura der Innovation, des radikalen Neubeginns und die Sichtbarkeit von pseudosakralen, metaphysischen Seinssphären, wie sie das Schwarze Quadrat und seine Nachfolger aufzeigen, als eine in der Ermüdung begriffene, weil turnusmäßig auftretende Erscheinung. Mit dem Rekurs auf die suprematistische Hängung innerhalb einer bestehenden konventionellen Kunstsammlung verdächtigt Kuball die Institution Museum einer Komplizenschaft, der eigentlich der Ermattung verfallenen Avantgarde-Kunst künstlich eine Erfrischung zuteil werden zu lassen oder zumindest einen Ewigkeitswert zu postulieren, der der Avantgarde-Kunst permanente Aktualität verleiht. Letztlich aber hat Kuball nicht das Museum oder die moderne Kunst im Visier, sondern den Kunstbetrieb insgesamt. Denn Kuballs kritische Verweise auf das Museum und den etablierten Kunstbegriff haben letztlich das reibungslose Zusammenspiel von Kunst, Museum, Wissenschaft, Presse, Wirtschaft und Publikum im Visier.³⁶

Postmoderne als Revision der Moderne – mit Konsequenzen für Kunst und Betrachter

Die Anlage Kuballs Projekts ist als Nachklang jener Diskussion der 1980er Jahre zu begreifen, die im Zuge der massen- und neumedialen Kultur die traditionellen Speicherstätten wie das Museum, das Archiv oder die Bibliothek einer Kritik ob ihrer gesellschaftlichen Funktion unterzogen. Bereits in den 1970er Jahren wurde die gesellschaftliche Aufgabe des Museums zwischen Aufklärung und Unterhaltung erörtert. Die kritischen Stimmen, die das Museum an seine Bildungsaufgabe erinnerten, verhallten zunächst in den 1980er Jahren, als eine Reihe von Museumsneugründungen und -neubauten die Aufmerksamkeit mehr auf architekturgeschichtliche und -ästhetische Fragestellungen lenkte. Nachdem der Museumsboom abgeflaut war, erfuhr die Funktionsdebatte Ende der 1980er Jahre und im Verlauf der 1990er Jahre eine Erneuerung, als kulturpolitische Sparzwänge und die Neue Medien-Technik auf den Plan

³⁵ Plumpe 2001.

³⁶ Hemken 2007.

traten. Insgesamt kann die Postmoderne als eine kritische Revision der bisherigen Moderne-Konzepte gewertet werden, in deren Folge die gesamten Verluste der Moderne rückgewonnen werden sollten und die systemtragenden Komponenten einer radikalen Manöverkritik ausgesetzt werden. Die Verneinung der Expertenkultur etwa eines Museums fordert einen emanzipierten Kunstbetrachter, der lediglich mit einer Aussagelatenz des Kunstwerks rechnen kann. Kuballs Ausstellungsprojekt tritt nicht anklagend oder appellativ in Erscheinung, sondern verweist auf polyfokale Kausalstrukturen, die sich – gegenseitig stabilisierend – in dem Werk spiegeln. Kuball verweist spielerisch auf die realen abstrakten Wirkmechanismen des Kunstbetriebs.

Bildung als symbolische Handlung

Die Beispiele künstlerischen Kuratierens, die sich in der Moderne nach einer frühen Okkupation durch Künstler in eine befruchtende Konkurrenz zwischen Kurator und Künstler gewandelt hat, können zahlreich weitergeführt werden.³⁷ Diese Konkurrenzsituation hat eine impulsgebende Wirkung auf die in Standardisierung begriffene museal-kuratorische Praxis beschert. Die Sphäre der Kunst mit ihren Merkmalen des Nicht-Evaluativen und Nicht-Zielorientierten, De-Regulativen und letztlich Folgenlosen hat eine außerordentliche Bandbreite an Variationen in der Präsentationsrhetorik hervorgebracht. Neben dem Modus der Adaption, in deren Zuge Künstler die bisherigen musealen Präsentationsweisen aufgriffen und modifizierten, kamen in der modernen Kunst genuine Inszenierungsformen wie Enigmatisierung, Deutungsdiffusion oder Ambivalenz auf, die der wissenschaftlichen, auf Rationalität basierenden Transparenz der kuratorischen Kunstvermittlung bewusst zuwiderliefen und im gleichen Augenblick einen emanzipierten Betrachter einforderten. Die Expertenkritik, die in der Postmoderne laut wurde und auch den Kunstbetrieb (Kurator, Kustos, Wissenschaftler) erreichte, hat diese Tendenz gegen Ende des 20. Jahrhunderts beschleunigt und dem Entmachtungsbegehen der Künstler zu Ungunsten des Kurators Vorschub geleistet.

³⁷ Stoelting 2000; Zinggl 2001; Bätschmann: 1997; Huber 2004.

Kunstausstellung: von der bedeutsamen und funktionalen Einrichtung zum Modell ihrer selbst

Neben diesem formalästhetischen Aspekt hat die Künstler-Kurator-Konkurrenz eine gewichtige Wandlung initiiert, die sich als eine Verlagerung der Symbolfunktion zur Modellhaftigkeit von Kunstausstellungen beschreiben lässt. Einmal abgesehen von der Verkaufsausstellung dient die Akademieausstellung seit ihren Anfängen im 18. Jahrhundert neben der Steuerung der Kunstproduktion auch der Selbstdarstellung der Potentaten. An diesem Zustand hat sich auch nach der Französischen Revolution nichts geändert. Die Kunstakademie und die Kunstausstellung (Salon) im 19. Jahrhundert waren gleichermaßen von den (neuen) Machthabern reglementiert und hatten einer vergleichbar strengen Bevormundung im Ästhetischen zu folgen. Eine spürbare Veränderung zeigte sich jedoch in der Formierung einer Kunstoffentlichkeit, die in Gestalt der Kunstkritik im Verbund mit der sich mittlerweile organisierenden Künstlerschaft und dem Kunsthändel eine Gegenkraft etablierte, deren Einflussmöglichkeit und Potenz unberechenbar erschien. Zweifellos hat sich diese Konstellation bis zum heutigen Tage gehalten, doch ist spätestens mit der Postmoderne eine empfindsame Akzentverschiebung wahrnehmbar, die die konzeptionelle Grundierung der Kunstausstellung betrifft. Hatte noch die Kunstausstellung eine nicht minder symbolische Funktion, die der Selbstdarstellung der Herrschaft diente und damit eine direkte Funktion innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges besaß, so ist heutzutage eine Modellhaftigkeit eingetreten, die ein Repertoire an Präsentationsrhetoriken aufweist, ohne dass eine direkte funktionale Integration der Kunstausstellung in die Gesellschaft erkennbar wird. Diese Modellhaftigkeit verweigert eine direkte Zuordnung zu gesellschaftlich verantwortlichen Kreisen und belässt die Zielrichtung einer Kunstpräsentation im Schwebezustand. Stattdessen wird eine rein diskursive Verankerung der Kunstausstellung beschworen, deren Inhaltlichkeit und Argumentation entpersonalisiert und entinstitutionalisiert erscheint. Verstehen sich Kuratoren und pekuniäre Ausrichter einer Ausstellung als Mitglieder eines Handlungs- und Prozessgefüges, dessen Vektoren und Begründungen nur nebulös definierbar sind, so können sie sich als fremdgesteuerte Akteure ohne Verantwortung unausgesprochen inszenieren. Diese zugegeben radikal formulierte These findet ihre Bestätigung in einer Reihe von Ausstellungen in jüngerer Vergangenheit. In der Themenwahl und Inszenierung verfolgt man erklärtermaßen eine die

Wirklichkeit beschreibende denn verändernde Position. Diese schon melancholische Haltung, die in der Tradition der acedia und im Sinne einer Selbstillusionierung den nahen Untergang oder die Fremdbestimmung durch Dritte sieht, aber keine Änderung herbeiführen kann, kulminiert beispielsweise in der documenta 12.³⁸ Unter dem Stichwort des „roten Fadens“ wird eine scheinbar geheimnisvolle Triebkraft qua Setzungsrhetorik angenommen, die in Form einer zum Teil mystisch bis metaphysisch aufgeladenen, zum Teil (kultur-)anthropologisch vermuteten Globalisierung alle Existenzformen dieser Erde betreffe. Diese als Lebensmatrix aller Erdbewohner angenommene Kausalität scheint mit einer Omnipotenz ausgestattet zu sein, die selbst durch Diskursstrukturen und kulturelles wie politisches Machtgerangel unberührt bleibt. Eine inhaltliche Erschließung dieser Matrix offenbare sich exklusiv in der Kunst und werde dem Kurator mindestens in einer Latenz offenbar; der böte nunmehr als Eingeweihter dem lediglich ahnenden Publikum eine Dechiffrierung durch eine besondere Präsentationsweise von Kunstwerken seiner Wahl. Historisch gesehen wird hiermit jene Tradition fortgeführt, die in der Moderne mit dem Streben nach massiver Selbstbehauptung als Künstlerindividuum ihren Anfang nahm. Die Entdeckung des Kuratorindividuums scheint offenkundig, der eine Rückeroberung des kuratorischen Handlungsterrains vornimmt, sich aber der Mechanismen der modernen Kunst bedient. Selbstbestimmung als Seher, Formen der Verrätselung in der Handlungsweise, offenkundige Widersprüchlichkeit in der Argumentation und inszenierte Deutungsdiffusionen in der Präsentationsweise bekundet die Exklusivität des modernen Kuratorieren heutzutage. Die programmatische Dimension der d12-Konzeption erklärt sich nicht nur aus der Besonderheit dieses Ausstellungsformates, die in den vergangenen Veranstaltungen dieser Art einen Brückenschlag der Kunst ins Leben und damit einer Finalität das Wort sprach, die im Nachklang der Avantgarde der 1960er Jahre die Kunst bis zur Unkenntlichkeit in das allgemeine Leben überführen wollte. Sichtbar wird solches für die Gegenwart signifikantes Streben nach Selbstbehauptung des Kurators gegenüber allen anderen Größen des Kunstbetriebs auch in der Wahl der Ausstellungsorte: Nicht die Kunsthalle, das moderne Kunstmuseum oder die Fabrikhalle, auch die historische Kunstsammlung nebst benachbartem Freigelände wurden als Spielstätten gewählt, so dass

³⁸ Haase 2007.

der globale Handlungsradius und die Profession offenbar wird, diese Kunstinstitutionen eingedenk ihrer Tradition und Philosophie gestalten zu können. Hierbei ist es letztlich unerheblich, ob die Qualität der präsentierten Werke und die Argumentation der Kuratorenchaft substantiell ausreichend ist. Die Modellhaftigkeit verweist allein auf den Kurator als verbürgte Instanz der Wissensgesellschaft. Wer als d12-Besucher ohne Erkenntniszuwachs die Kunstorte verließ, hat sich offenbar allein auf die unmittelbare Betrachtung der Kunstwerke und deren Präsentation konzentriert. Ein Seitenblick auf die argumentative Matrix des d12-Konzeptes und seiner Erscheinungsweise hätte Abhilfe geschaffen. In diesem Sinne markiert das jüngste Kunstgroßereignis in Deutschland einen Höhepunkt in der Geschichte des Kuratierens und der Kunstausstellung. Eine Neutralisierung solcher kuratorischer Konzepte, die eine Ermüdung des Utopischen und der Selbstdarstellung der kuratorischen Instanz das Wort reden, wäre – frei nach Roland Barthes‘ „Mythen des Alltags“ – die Überblendung eines bestehenden Modells durch ein anderes.

Auf der Suche nach der goldenen Mitte

Die d12 scheint signifikant für ein kollektives Bedürfnis des Kunstbetriebs nach einer konzeptionellen Grundlegung des Kuratierens.³⁹ Ein öffentliches Nachdenken über die Bedingungen und Möglichkeiten des Kuratierens zwischen Idealismus und Ökonomie ist ebenso ein Indiz wie das Bemühen, eine Grammatik der Präsentationsrhetorik zu konstatieren, die sich scheinbar ausschließlich aus der Kunstausstellung ableiten ließe. Die Diskussion um die Kunstausstellung und das Kuratieren ist längst überfällig, besieht man sich die Traditionslinien dieser Branche und die aktuelle Konstellation von Konzept, Ästhetik und Selbstverständnis. Nicht zuletzt als Handlungsterrain der Wissensgesellschaft bedarf die Kunstausstellung einer gesonderten Betrachtung, die die Grenzen des Kunstbetriebs überschreitet und die Präsentation von Kunst einer vergleichsweise ähnlichen Sinndimension, wie sie der Kunst bereits zugewiesen wird, zuführt: Die Kunstausstellung als Projektionsfläche utopischer Gehalte, Spiegelung von und Impulsgebung für öffentliche Diskurse der Gesellschaft.

³⁹ Schneemann 2007.

Abbildungen

- Abb 1.: László Moholy-Nagy, „Neue Richtung in Museen, jeder kann sich sein Bild schiessen“, 1927, Fotocollage.
- Abb. 2: David Teniers d.J., Die Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, um 1651-1653, Öl auf Kupfer, 106 x 129 cm, Madrid, Prado.
- Abb.3: Studiolo, Holzintarsien aus der Maiano-Werkstatt (Florenz), 1476, Urbino, Palazzo, Ducale.
- Abb.4: Die neue Salle des États, Paris, Louvre.
- Abb.5: Internationale Kunstausstellung des Vereins der Berliner Künstler, 1891, Kaisersaal.
- Abb.6: Ausstellung „Der Blaue Reiter“ Galerie Thannhauser, München, 1912, Blick in einen Ausstellungsraum.
- Abb.7: „Dada-Messe“, 1920, Berlin, Blick in den Ausstellungsraum.
- Abb.8: El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten im Provinzialmuseum Hannover (1930), 1927/28, Blick in den Museumsraum.
- Abb.9: László Moholy-Nagy, Raum der Gegenwart (1930), Modell des nicht ausgeführten Raumkunstwerkes (Modellbau Monath & Menzel, Berlin).
- Abb.10: Ausstellung „Sonderbund Westdeutscher Kunstmfreunde und Künstler zu Köln“, 1912, Blick in einen Ausstellungsraum.
- Abb.11: Micha Kuball, Utopie/Black Square 2001ff, Intervention in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, 2004, Blick in einen Ausstellungsraum.
- Abb.12: Kasimir Malewitsch, Letzte Futuristische Ausstellung St. Petersburg, 1915, Blick in den Ausstellungsraum.

Bildnachweis

- *k.A. (1886). In: L'illustration, 30.10.1886.
- Berlinische Galerie (Hg.) (1988): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. 4. Aufl. Berlin: Nicolai.
- Kemp, Martin (Hg.) (2003): DuMont Geschichte der Kunst. Köln: DuMont (Literatur und Kunst).
- Kuball, Mischa (2004) (Hg.): Utopie / Black Square 2001ff. Katalog zur Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum; Eröffnung am 18. Juni 2003. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst
- Lusk, Irene Charlotte (1980): Montagen ins Blaue. Laszlo Moholy-Nagy. Fotomontagen und -collagen 1922-1943. Giessen: Anabas (Werkbund-Archiv, 5).
- Moholy-Nagy, Ladislaus; Roh, Franz (1930): Laszlo Moholy-Nagy. 60 Fotos = 60 photos = 60 photographies. Berlin: Klinkhardt & Biermann (Fototek, 1).
- Nobis, Norbert; Lissitzky, El (1988): El Lissitzky. 1890-1941; Retrospektive. Sprengel Museum Hannover, 24.1.-10.4.1988. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Ullrich, Wolfgang; Vogel, Juliane (2003): Weiß. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (15758).

Literatur

- *k.A. (1886). In: L'Illustration, 30.10.1886.
- Barchet, Michael; Koch-Haag, Donata; Sierek, Karl (Hg.) (2003): Ausstellen. Der Raum der Oberfläche. Weimar: VDG Weimar.
- Barker, Emma (Hg.) (1999): Contemporary Cultures of Display. Art and Its Histories. New Haven-London: Yale University Press (6).
- Barthes, Roland (1989): Bild, Verstand, Unverstand. In: Le Rond d'Alembert, Jean; Diderot, Denis; et al. (Hg.): Enzyklopädie. Eine Auswahl. Herausgegeben und eingeleitet von Günter Berger. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag [/Fischer-Taschenbücher], 30-52).
- Bätschmann, Oskar (1997): Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsysteem. Köln: DuMont.
- Baudelaire, Charles (1981): Der Maler des modernen Lebens. In: Baudelaire, Charles (Hg.): Charles Baudelaires Werke in deutscher Ausgabe. Dreieich: Melzer , S. 267-326.
- Benjamin, Walter (1977): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 10. Aufl. Erstausgabe 1936. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 28).
- Bennett, Tony (1995): The birth of the museum. History, theory, politics. London: Routledge.
- Berlinische Galerie (Hg.) (1988): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. 4. Aufl. Berlin: Nicolai.
- Bianchi, Paolo (2007): Das ‚Medium Ausstellung‘ als experimentelle Probebühne. In: Kunstforum International, H. 186, S. 44-55.
- Biermann, Alfons W. (1996): Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone. Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung ; Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung ; [eine Veröff. des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches MuseumsamtBildungsstätte für Museumspersonal ; Tagungsband zum gleichnamigen Kolloquium der Bildungsstätte für Museumspersonal, Abtei Brauweiler, vom 20.-23. November 1994 in Essen-Heisingen]. Opladen: Leske + Budrich (Schriften des Rheinischen Museumsamtes, 61).
- Blunck, Lars (2003): Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe. Weimar: VDG Weimar.
- Drechsler, Maximiliane (1996): Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905. München u. a.: Deutscher Kunstverlag (Kunstwissenschaftliche Studien, 63).
- Eco, Umberto (1985): Semiotik und Philosophie der Sprache. München: Fink.
- Flacke-Knoch, Monika (1980): Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen. In: kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 8, H. 4/5, S. 59-58.
- Haase, Amine (2007): Gegen das triumphale Unheil – Rückzug in den Elfenbeinturm. In: Kunstforum International, H. 187, S. 41-63.
- Harrison, Charles; Zeidler, Sebastian (2003): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. 1895-1941. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag (Bd. 1).

- Harth, Dietrich; Grzimek, Martin (1976): Aura und Aktualität als ästhetische Begriffe. In: Gebhardt, Peter (Hg.): Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne. Kronberg/Ts.: Scriptor-Verl. (Monographien Literaturwissenschaft), S. 110-145.
- Heesen, Anke te; Lutz, Petra (2005): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln: Böhlau (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, 4).
- Hemken, Kai-Uwe (1994): Die Zukunft im Räderwerk der Harmonie. Utopievorstellungen zweier Werkbund-Ausstellungen im Jahre 1930. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Jg. 93, H. 1, S. 79-90.
- Hemken, Kai-Uwe (1995): Guillotine der Dichter. Ausstellungsdesign am Bauhaus. In: Brüning, Ute (Hg.): Das A & O des Bauhauses. Bauhauswerbung: Schriftbilder Drucksachen Ausstellungsdesign ; [Bauhaus-Archiv Berlin 20. August bis 12. November 1995 ; Würtembergischer Kunstverein Stuttgart Januar bis März 1996 ; Gerhard-Marcks-Haus Bremen Mai bis Juli 1996]. Leipzig: Ed. Leipzig , S. 228-233.
- Hemken, Kai-Uwe (2000): Das unsichtbare Ding, das Wissen heißt. Kulturelle Identität, Speichersysteme und Wissen. In: Bruhn, Matthias (Hg.): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte. Tagungsband 'Neue Medien und Wissensvermittlung' des Aby-Warburg Hauses, Hamburg. Weimar: VDG Weimar (Visuelle Intelligenz. Kulturtechniken der Sichtbarkeit), S. 169-201.
- Hemken, Kai-Uwe (2000): Die kategorische Interaktion. Von Sehnsüchten der Teilhabe und Mythen der Interesselosigkeit. In: Hemken, Kai-Uwe; Brock, Bazon (Hg.): Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik. Köln: DuMont , S. 53-76.
- Hemken, Kai-Uwe (2003): Das entfesselte Wissen. Die Idee der Kunst- und Wunderkammer im 'Zeitalter des Digitalen'. In: Buberl, Brigitte (Hg.): Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen ; [Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 25. Januar 2003 - 21. April 2003]. München: Hirmer , S. 284-291.
- Hemken, Kai-Uwe (2004): Bilder nach Bildern. Mischa Kuballs Antwort auf die russische Avantgarde. In: Kuball, Mischa (Hg.): Utopie / Black Square 2001ff. Katalog zur Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum; Eröffnung am 18. Juni 2003. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst , S. 16-23.
- Hemken, Kai-Uwe (2007): Formatierungen. Die Entdeckung der medialen Existenz in der Klassischen Avantgarde. In: Wyss, Beat (Hg.): Blank Page. Tagungsband der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Bielefeld , S. 213-234.
- Holländer, Hans (1994): "Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae". Über Kunst und Wunderkammern. In: Orchard, Karin; Ernst, Max; Klee, Paul; Wols; Zimmermann, Jörg (Hg.): Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum. Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover. Freiburg: Rombach , S. 34-45.
- Huber, Hans Dieter (2004): Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler? In: Tischler, Ute; Tannert, Christoph (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main: Revolver , S. 134-137.
- Huber, Hans Dieter; Locher, Hubert; Schulte, Karin (Hg.) (2002): Kunst des Ausstellers. Beiträge, Statements, Diskussionen. Dokumentation der internationalen Tagung an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Kandinsky, Wassily (1911): Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. München.
- Kemp, Martin (Hg.) (2003): DuMont Geschichte der Kunst. Köln: DuMont (Literatur und Kunst).

- Klüser, Bernd; Hegewisch, Katharina (1991): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.
- Koch, Georg Friedrich (1967): Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin: de Gruyter.
- Kravagna, Christian (Hg.) (2001): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. The museum as arena. Artists on institutional critique. Köln: König (Texte / Kunsthause Bregenz, Archiv, Kunst, Architektur, 3).
- Kuntz, Andreas (1996): Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung 1871-1918. Münster: Waxmann.
- Lusk, Irene Charlotte (1980): Montagen ins Blaue. Laszlo Moholy-Nagy. Fotomontagen und -collagen 1922-1943. Giessen: Anabas (Werkbund-Archiv, 5).
- Mai, Ekkehard (1986): Expositionen. Geschichte u. Kritik d. Ausstellungswesens. München: Deutscher Kunstverlag (Kunstgeschichte und Gegenwart).
- Meier-Graefe, Julius (1904): Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik. Stuttgart: J. Hoffmann.
- Minges, Klaus (1998): Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster: Lit (Museen-Geschichte und Gegenwart, Bd.3).
- Moholy-Nagy, Ladislaus; Roh, Franz (1930): Laszlo Moholy-Nagy. 60 Fotos = 60 photos = 60 photographs. Berlin: Klinkhardt & Biermann (Fototek, 1).
- Nobis, Norbert; Lissitzky, El (1988): El Lissitzky. 1890-1941; Retrospektive. Sprengel Museum Hannover, 24.1.-10.4.1988. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Noordegraaf, Julia (2004): Strategies of display. Museum presentation in nineteenth- and twentieth-century visual culture. Rotterdam: NAI Publishers.
- O'Doherty, Brian (1986): Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. Berkley: Lapis Press, U.S.
- Plumpe, Gerhard (2001): Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. München: Edition Text + Kritik, S. 7-16.
- Riley, Charles A. (1995): Color codes. Modern theories of color in philosophy, painting and architecture, literature, music, and psychology. Hanover: Univ. Press of New England.
- Schade, Sigrid; Richter, Dorothee (2007): Ausstellungs-Displays. Reflexionen zu einem Zürcher Forschungsprojekt. In: Kunstforum International, H. 186, S. 57-63.
- Schneemann, Peter J. (2007): Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst. In: Kunstforum International, H. 186, S. 65-81.
- Staniszewski, Mary Anne (1998): The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Stoelting, Christina (2000): Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk. Weimar: VDG Weimar.
- Ullrich, Wolfgang; Vogel, Juliane (2003): Weiß. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (15758).
- Wolter, Bettina-Martine (1992): Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932; [Ausstellung vom 1. März bis 10. Mai 1992 ; Katalog]. Frankfurt [Main].
- Zinggl, Wolfgang (Hg.) (2001): Spielregeln der Kunst. Dresden: Philo & Philo Fine Arts.

Zwischen Vermittlung und Polemik – Die documenta im Spiegel der Zeitungskritik¹

Abstract

Wohlwollend – kritisch – polemisch: Die Berichterstattung der deutschen Tagespresse über die documenta hat seit der Begründung der Kunstausstellung im Jahr 1955 bereits alles gesehen. Massiver Widerstand gegen Konzept, Kunst und Kuratoren gehört dabei ebenso zur Kritik wie die Befürwortung oder die kritisch-diskursive Abwägung aktueller documenta-Themen. Dass dabei thematisches agenda-setting durch die Presse stattfindet, ist unbestritten; auch prägt sie durch ihre Berichterstattung das Vokabular, das die jeweilige documenta bzw. die documenta als Einrichtung aktuell bewertet und gleichzeitig nachhaltig über Jahre hinweg begleitet. Dennoch: Tagespresse und documenta scheinen gemeinsam erwachsen zu werden; so wie sich nun die documenta über die Jahre hinweg zunehmend institutionalisiert, so verstetigt sich auch die Berichterstattung: Mittlerweile gehören fachliche und sachliche Auseinandersetzungen mit der Kunstausstellung zum festen Bestandteil großer deutscher Tageszeitungen.

Die Ausstellung als Institution

Keine andere deutsche Ausstellung zeitgenössischer Kunst ist auch nur annähernd so sehr zur Institution geworden wie die 1955 in Kassel begründete documenta. Ganz gleich, wie das Urteil über die einzelne Ausstellung ausfällt, gibt es eine Reihe von Faktoren, die die documenta als einzigartig kennzeichnen:

- Sie findet im steten Rhythmus von zuerst vier und seit 1972 von fünf Jahren statt.

¹ Der nachfolgende Beitrag ist die gekürzte Fassung des Essays „Die Expansion der documenta-Kritik“, der 2006 geschrieben wurde und im selben Jahr als Band 16 der Reihe „Schriften zur Kunstkritik“ des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA) im Verlag Steinmeier, Nördlingen, (ISBN-10: 3-939777-05-6) erschien.

- Die Stadt Kassel, das Land Hessen und neuerdings auch der Bund (über die Bundeskulturstiftung) sind im Aufsichtsrat der documenta GmbH vertreten und tragen zu ihrer Finanzierung bei.
- Seit drei Jahrzehnten gibt es eine feste Geschäftsstelle, die seit den 90er Jahren hauptamtlich geleitet wird.
- Das Museum Fridericianum, das seit 1988 in den Zwischenjahren als Kunsthalle genutzt wird, und die 1992 erbaute documenta-Halle werden als Ausstellungsgebäude vorgehalten.
- Das documenta Archiv sammelt und ordnet die Dokumente zur Ausstellungsgeschichte und ist zu einem der führenden Archive (mit Bibliothek) zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts ausgebaut worden.
- Zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen sowie allgemeine Darstellungen sind zur documenta-Geschichte erschienen. Das documenta Archiv hat bisher drei Bild-Dokumentationen (mit Auszügen aus den Kritiken) zu den ersten drei Ausstellungen herausgegeben².
- Obwohl immer wieder in Zweifel gezogen worden ist, dass die documenta-Teilnahme einem Künstler zur Durchsetzung verhelfe, ist es in der deutschen Kunstkritik üblich geworden, bei der Würdigung eines einzelnen Künstlers dessen documenta-Bezug herauszustellen.
- Kassel nennt sich seit 1999 documenta-Stadt.

Arnold Bode hatte, wie in den ersten Konzeptpapieren im documenta Archiv nachzulesen ist, zwar schon vor 1955 an eine regelmäßige Wiederholung der documenta („Quadriennale“) gedacht, doch wurde die erste Ausstellung als Einzelveranstaltung geplant. Dass deren Programm und Gestaltung allerdings den Gedanken an eine Weiterführung nahe legten, schien bereits 1955 durch. So stand eine Woche vor dem Ende der documenta in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ (FAZ) eine Schlussbilanz, die mit der Bemerkung endete:

„In Kassel ist etwas angeklungen, das lange nachwirken wird. Eine bis zuletzt ruhige und konventionelle Stadt hat plötzlich einen Sprung getan [...] Kassel ist auf dem Weg, mitten in unserer Zeit zu stehen. Hoffentlich schreiten die Kassianer auf diesem Weg fort.“ (FAZ, 10.09.1955)

² Kimpel, Stengel 1995, 2000 und 2005.

Bemerkenswert an dieser Bilanz ist, dass sie die Ausstellungsidee, das documenta-Projekt, aufs engste mit der Stadt und ihrer Entwicklung verknüpft. Da wurde etwas vorausgenommen, was sich in der Realität erst 25 Jahre später vollziehen sollte. Die Frage „Warum gerade Kassel?“³, die in selbstzweiflerischer Manier vor allem die Kasseler immer wieder stellen sollten, tauchte in den herangezogenen Kritiken der ersten documenta-Ausstellungen übrigens nicht auf. Stattdessen zeichnete sich bereits 1955 vorsichtig ab, was zum Charakteristikum der documenta-Kritik werden sollte: Zeitungen wie die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ und „Frankfurter Rundschau“ begnügten sich nicht nur mit einem Bericht, sondern begleiteten die Ausstellung während ihrer Laufzeit. Allein die FAZ ging in vier Ausgaben auf die documenta ein, wobei einer der Texte der Nachdruck der Eröffnungsrede von Werner Haftmann war. Die „Frankfurter Rundschau“ brachte eine Woche vor Schluss (FR, 10.09.1955) einen Text mit Impressionen von der documenta.

Die Nachhaltigkeit der Ausstellung, die von verschiedenen Autoren als das wichtigste deutsche Ausstellungsergebnis seit der Dresdner Schau von 1927 bezeichnet wurde, offenbarte sich in dem Beitrag, den Hans Curjel in „Die Innenarchitektur“ zur Gestaltung veröffentlichte. In diesem Beitrag heißt es unter anderem: „Man hat erkannt, dass Ausstellungen heute nicht mehr nur „gehängt“, sondern dass sie von Grund auf gestaltet, dass sie inszeniert werden müssen“ (Die Innenarchitektur Heft 10, 1956). Mit dem Wort inszenieren hatte Curjel das Stichwort gegeben, das Bode selbst gern zur Kennzeichnung seiner Arbeit benutzte.

documenta = Dokumentation?

Es liegt nahe, dass die Kritiker in der Auseinandersetzung mit der Kasseler Ausstellung immer wieder den Bezug zum Namen herstellten und fragten, ob die documenta denn auch eine Dokumentation der Kunst des 20. Jahrhunderts leiste. Das begann 1955 und endete sicherlich nicht 2002. Am ausführlichsten beschäftigte sich 1955 der Kritiker H.S. im „Kölner Stadt-Anzeiger“ mit dieser Frage. Unter dem Titel „Dokumentation oder Dokument?“ ging er auf Distanz zu der Ausstellung und nannte die

³ Kimpel 1982, S. 23ff; Kimpel 1997, S. 88ff; Rattemeyer 1984, S. 221ff.

Auswahl der Plastiken lückenhaft, meinte, bei den deutschen Künstlern sei der Qualitätsanspruch verfehlt und vermisste angesichts der Bilderfülle eine Akzentsetzung. Trotzdem gelangte er im Sinne des Namens documenta zu einer positiven Bilanz: „Nichtsdestoweniger: Was im ersten Anlauf erreicht wurde, ist immer noch bewundernswert [...]“ Zwar ist keine Dokumentation im Sinne der Anreger entstanden, keine objektive Ordnung und Darstellung [...]“ Es sei aber gelungen, „den gemeinsamen Grund aufzuzeigen, aus dem die Kunst unserer Zeit hervorgegangen ist [...] In diesem Sinne ist die Documenta ein echtes, ein gültiges Dokument“ (Kölner Stadt-Anzeiger, 31.07.1955).

Auch Gerhard Schön ging in seinem für die „Frankfurter Rundschau“ und die „Rheinische Post“ geschriebenen Text von der Wort-Bedeutung des Namens aus: „An Dokumenten darf nichts verändert werden, nichts verbessert, nichts gestrichen.“ Ohne diese Wort-Untersuchung später noch einmal aufzunehmen, kommt er zu dem Schluss, dass die documenta diesem Anspruch gerecht werde. Er stellt die Kasseler Ausstellung in eine Linie mit der Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912 und der Dresdner Ausstellung von 1927: Wenn Köln noch Signal und Fanal gewesen sei, so sei Kassel „Brief und Siegel“ (FR, 23.07.1955).

Es offenbarte sich sehr schnell, dass es von der jeweiligen Einstellung zur Kunst der Gegenwart abhing, ob man den Dokumentationscharakter als eingelöst ansah oder nicht. Susanne Carwin, die 1959 in der „Deutschen Zeitung und Wirtschaftszeitung“ über die documenta schrieb, sah in der weitgehenden Ausblendung gegenständlicher Kunst die Gefahr, dass aus der Kunstfreiheit wieder eine Diktatur werde. Dementsprechend sah sie die documenta auf einem Irrweg: „[...] man hat darauf verzichtet, ein Dokument der Zeit in allen ihren Aspekten vorzulegen, und wir fürchten, dieser Verzicht war nicht ein Ergebnis der Bescheidenheit. Denn offenbar ging es von Anfang an um eine These, die bewiesen werden sollte. Die Dokumentierung, die in Kassel vorgelegt wird, dient der Untermauerung einer bestimmten Kunsttheorie, die freilich den Anspruch erhebt, die allein seligmachende Interpretation des kunsthistorischen Prozesses innerhalb des zwanzigsten Jahrhunderts zu liefern, und zwar nicht nur für das, was geschehen ist, sondern auch für das, was kommen wird“ (Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, 15.07.1959).

Es war Niels von Holst, der 1955 in seiner Kritik für „Die Welt“ einen Schritt weiterging und darauf hinwies, wie sehr der Name den Zeitgeist spiegelte. Er stellte zu Recht fest, dass es damals Mode war, Produkten unterschiedlicher Art lateinisch klingende Namen mit einem „a“ am Ende zu geben. Und so meinte er, der Name documenta sei aus dem gleichen Geist wie die Bezeichnungen „Gruga“ oder „Constructa“ entstanden (Die Welt, 19.07.1955).

Die Weltkunstschaus

Die meisten Kritiker der documenta von 1955 stimmten darin überein, dass sie ein herausragendes Ausstellungsergebnis erlebt hätten. Die „große Schau der Kunst des 20. Jahrhunderts“ wurde (wie im „Kölner Stadt-Anzeiger“, 19.07.1955) in einem Atemzug mit der Dresdner Ausstellung von 1927 genannt. Obwohl die Jahrhundertmitte gerade überschritten war, sah Doris Schmidt in der FAZ die documenta als eine „Bilanz des Jahrhunderts“ (FAZ, 26.07.1955). Auch in den zustimmenden Berichten waren durchaus kritische Einwendungen zu lesen, allerdings wurde kaum thematisiert, dass die Kunst der Gegenwart weitgehend auf das westliche Europa beschränkt wurde. Das schien unausgesprochen selbstverständlich zu sein.

Wir wissen, dass sich später der documenta-Blick weitete, erst den Norden Amerikas einbezog und zuletzt Künstler aus aller Welt heranholte. Die Institutionalisierung der Ausstellung, ihre wachsende internationale Beachtung und schließlich die mehrfach wiederholte Behauptung – erst von der Kritik und dann dankbar aufgenommen von der Kommunal- und Landespolitik –, die documenta sei die wichtigste Ausstellung zeitgenössischer Kunst, führten zu dem oft unreflektierten Gebrauch des Prädikats „Weltkunstschaus“.

Diese Entwicklung nahm Elke Buhr 2002 zum Anlass, um in der „Frankfurter Rundschau“ die Rolle und Bedeutung der documenta unter die Lupe zu nehmen. Sie befand, dass ein „zentrales Kennzeichen der Institution documenta ihr Größenwahn“ sei und erinnerte daran, dass der von den Politikern gestellte Anspruch, „die größte und wichtigste Kunstausstellung der Welt“ zu präsentieren, die Verpflichtung einschließe, ein „gültiges Bild des jeweiligen Standes der Kunst abgeben zu wollen“ (FR,

08.06.2002). Gleichwohl wurde in zahlreichen Kritiken dieser erst von außen zuerkannte und dann zunehmend selbst gestellte Anspruch, in Kassel die Kunst der Welt zu zeigen, bereitwillig aufgenommen. Ja, die Kritiker und Kritikerinnen machten sich selbst zu Motoren dieser Entwicklung. Dabei konkurrierten zwei Bedeutungen miteinander, wenn von der Weltkunstschau die Rede war. Mal war die documenta als die der Welt wichtigste Ausstellung gemeint, dann wieder bezog sich das Wort auf die globale Repräsentanz der Kunst.

Im Jahre 2002 standen offenbar alle im Banne des Schlagwortes Weltkunstschau. Einige Beispiele: „Welt der Kunst gastiert in Kassel“ (Die Presse, 08.06.2002), „Olympiade der Weltkunst“ (Stuttgarter Nachrichten, 08.06.2002), „Mekka der internationalen Kunstszenen“ (Stuttgarter Zeitung, 08.06.2002), „Streifzüge durch die Universität von Babel“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.06.2002), „diese weltweit wichtigste Kunstschaus“ (Hannoversche Allgemeine, 08.06.2002), „Die neue Weltkarte der Kunst“ (Süddeutsche Zeitung, 12.06.2002), „Weltdorf Kassel“ (Märkische Allgemeine, 31.08.2002), „konfliktfreie Weltkunstmesse seit 20 Jahren“ (Der Tagesspiegel, 15.09.2002).

Den Hang zu den superlativischen Begriffen hatte es schon früh gegeben. Bereits 1959 hatten die „Bremer Nachrichten“ das Stichwort für alle Zukunft gefunden: „Die größte Kunstschaus der Welt“ (Bremer Nachrichten, 13.07.1959). Ins gleiche Horn stieß die „Braunschweiger Zeitung“ mit „Eine Weltschaus zeitgenössischer Kunst“ (Braunschweiger Zeitung 13.07.1959). Und die „FAZ“ nannte die zweite documenta ein „Olympia der Kunst“ (FAZ, 25.07.1959). Gelegentlich wurde die internationale Attraktion der documenta auch inhaltlich begründet. So nannte 1964 die „FAZ“ die Ausstellung der Handzeichnungen einen „Glückssfall dieser Jahre, dieser Epoche, vielleicht dieses ganzen Zeitalters“ und meinte: „Diese Ausstellung lohnte einen Weg um den Erdball“ (FAZ, 04.07.1964).

Uta Baier erkannte dann 2002 in der „Welt“ völlig richtig, dass sich die Ausstellung als Institution unabhängig von ihren Inhalten verselbständigt habe: „Solange der Mythos von der Kasseler Weltkunstausstellung lebt, lebt Kassel. Egal, wie der Chef heißt und was er macht“ (Die Welt, 08.06.2002).

Die Kritik an der Kritik

In seinem Vortrag vor dem AICA-Kongress⁴, der später in gedruckter Form erschien⁵, ging der Kunstkritiker und langjährige Vizepräsident der deutschen AICA, Georg Jappe, nach Durchsicht der zur documenta 6 (1977) erschienenen Kritiken mit seinen Kollegen ins Gericht. Mag sein, dass er enttäuscht darüber war, dass er sich mit seiner äußerst kritischen Distanz mehr Parteigänger gewünscht hätte. Aber richtig war sein negatives Urteil über die teilweise Oberflächlichkeit der unter Aktualitätsdruck geschriebenen Kritiken unmittelbar zur Eröffnung. Diesen Berichten warf er Unentschiedenheit und Unverbindlichkeit vor:

„Ein nettes Panorama mit der Tendenz, die Kunst anhand von Beispielen emotionslos und unengagiert zu respektieren, vorzugsweise im Plauderton, herrscht vor, am beliebtesten ist ein Stimmungsbericht über das Publikum, mitunter kann sich der Leser glänzend amüsieren auf Kosten der Künstler. Kritik ist Lesevergnügen – aber mehr nicht?“

Jappe traf einen Nerv. Mammatausstellungen wie die documenta setzen einen gehörigen Vorrat an Zeit und Geduld voraus, will man sich mit ihnen und ihren Werken ernsthaft auseinandersetzen. Die documenta 6, auf die sich Jappe bezog, war auf drei Häuser verteilt (Museum Fridericianum, Orangerie und Neue Galerie) und wartete zudem mit einer weit in die Karlsaue hineinführenden Schau auf, die den Übergang von der Skulptur zum künstlerischen Eingriff in die Landschaft vorstellte. Allein die im Freigelände verstreuten Arbeiten erforderten einen mehrstündigen Rundgang. Dazu kamen die umfangreichen kleinteiligen Abteilungen mit Zeichnungen sowie zur Geschichte der Fotografie. Ganz zu schweigen von dem erstmaligen und für die meisten Kritiker ungewohnten Video-Angebot sowie den Performances. Kritiker, die ausschließlich zur Pressevorbesichtigung angereist waren und die nur aus diesem Anlass über die documenta schrieben, konnten der Ausstellung gar nicht gerecht werden, zumal die Tage vor und zur Eröffnung angefüllt waren mit Aufregungen über die nicht klimasichere Orangerie, über die Beteiligung der DDR-Künstler und den Auszug einiger prominenter Künstler sowie den Grundsatzstreit über die Malerei.

⁴ AICA steht für Internationaler Kunstkritikerverband (Association internationale des critiques d'art).

⁵ Jappe 1978, S. 15ff.

Auch Alfred Nemeczek zog in einer documenta-Tagung anlässlich der 8. Kasseler Hochschulwoche (1982) eine weitgehend negative Bilanz⁶. Er stellte für die Kunstkritik ein dreifaches Manko fest: Es werde in den Berichten zu viel vorausgesetzt und zu wenig vermittelt, Aktualitätswahn und Zeitdruck gingen zu Lasten der Qualität, und die Kritiker seien zu wenig professionalisiert.

Die Feststellungen von Jappe und Nemeczek sind in Teilen zutreffend: Beim Durchblättern der 1977 geschriebenen documenta-Berichte stößt man ähnlich wie bei der documenta 5 auf viel Oberflächliches. Im Extremfall kommen die Ausstellung und deren vielfältige Angebote nur am Rande vor. Als Beispiel möge der Text dienen, den Reinhard Müller-Mehlis für den „Münchener Merkur“ unter dem Titel „Wie das Gerümpel zur Kunst erklärt wird“ (Münchener Merkur, 30.06.1977) schrieb. An die Stelle der Ausstellungsvermittlung und -kritik trat die kulturpolitische Abrechnung mit einem angeblichen Kunst-Dirigismus, der auf Kosten der öffentlichen Hand zweifelhafte Kunst durchsetzen wolle.

Trotzdem muss man differenzieren und auch widersprechen. Jappes Bemerkung in seinem AICA-Vortrag, die unter Aktualitätsdruck arbeitenden Kritiker schrieben „in der Hoffnung, der Leser als auch die Zeitung würden sich mit einem ersten Artikel nicht begnügen, was aber leider häufig der Fall ist“, traf für einen Großteil der Kritik zu. Allerdings gibt es ebenso gewichtige Gegenbeispiele, die zeigen, dass auch die Tagespresse Wege zu einer vermittelnden, vertiefenden und sachgerechten Auseinandersetzung mit der Ausstellung insgesamt wie mit einzelnen Abteilungen sucht und erfolgreich beschreitet. Bereits die erste documenta hatten die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ und „Frankfurter Rundschau“ als Ausstellungsergebnis begleitet und den Kritiken nach der Eröffnung Schlussbetrachtungen gewidmet. 1977 ergänzten die beiden Frankfurter Zeitungen sowie die „Süddeutsche Zeitung“ ihre Eröffnungskritiken nicht nur durch ausgeruhete Würdigungen sowie Bilderseiten, sondern brachten ausführliche Einzeluntersuchungen der Abteilungen Malerei und Skulptur, Handzeichnungen, Fotografie und Künstlerbücher.

⁶ Nemeczek 1984, S. 151ff.

Ganz gleich, ob man die Urteile zutreffend findet oder nicht, muss festgestellt werden, dass die überregionale Tagespresse zur detaillierten Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst und der documenta einlud. Ja, es spricht für die Sorgfalt und Qualität der Kritik, dass die Pannen und das Chaos zur Eröffnung später den Tenor der Kritiken nicht mehr beeinflussten. Die Kritik war besser als ihr Ruf.

Von der Vermittlung zur Polemik

Untersucht man die über die Jahre erschienenen Kritiken zur documenta, neigt man leicht dazu, sie zu gewichten. Geht es aber nicht um die Fundamentierung der persönlichen oder der vermeintlich kunsthistorisch richtigen Position, ist die Auseinandersetzung mit den kompromisslos kritischen oder gar vernichtenden Kritik spannender als mit der rein vermittelnden oder sachlich gehaltenen und zustimmenden Kritik. Totalablehnungen und Beschimpfungen gab es wiederholt. Allerdings muss man sich davor hüten, die Abrechnungen mit der documenta über einen Kamm zu scheren. Der 2001 zur Ausstellung „Wiedervorlage d5“ erschienene Katalog schlägt ein hilfreiches Verfahren vor⁷. In einem schlichten Koordinatenkreuz wird unter den jeweils positiven und negativen Kritiken zwischen den progressiven und konservativen Texten unterschieden.

Diese Unterscheidung ist äußerst wichtig. Um ein Beispiel zu nehmen: Georg Jappe, der 1972 für die „FAZ“ und die „Basler National-Zeitung“ über die documenta schrieb, tat das aus einer kenntnisreichen und der zeitgenössischen Kunst zugewandten Position. Wenn er trotzdem zu einem distanzierten und ablehnenden Urteil gelangte, dann geschah das aus Kenntnis der Kunstszenen und aus Enttäuschung darüber, dass er Anspruch und Wirklichkeit auseinander klaffen sah:

„Diese documenta hatte eine thematische Ausstellung verheißen. „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ lautet ihr Thema. Welche spezifische Leistung die Kunst erbringt gegenüber der ja auch komplizierten Alltagsoptik (zum Beispiel Werbung, Fernsehen), sollte geprüft werden. Die beiden Postulate, nämlich das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit und die Einheit von Theorie und Praxis – davon ist nichts zu sehen. Welches Thema hat nun

⁷ Nachtingäller 2001, S. 37.

eigentlich die documenta 5? Es geht das Gerücht, ein Mann habe nach drei Tagen intensiver Suche das Thema der documenta gesehen. Der Mann wird von der Kunstwelt dringend gesucht.“ (FAZ, 08.07.1972).

Der Textauszug ist ein schönes Beispiel dafür, wie die sachliche, um Vermittlung bemühte Kritik aufgrund der kritischen Haltung bruchlos in eine ironische und sanft polemische Form übergeht.

Wie eine Polemik liest sich auch Hanns Theodor Flemmings aus Anlass der documenta II 1959 in der „Welt“ geschriebener Beitrag „Ist der Sieg der Abstrakten der Erfolg einer Verschwörung?“ (Die Welt, 25.07.1959). Es war sein zweiter Beitrag zur documenta II, nachdem er im ersten Bericht sehr sorgfältig gewichtet und zudem gemeint hatte, die „Einseitigkeit“ der Auswahl der Werke entspreche „fraglos unserer historischen Situation“ (Die Welt, 15.07.1959). Flemming nahm in seinem zweiten Artikel die Stichworte aus der damals geführten Debatte um die Weltsprache der Abstraktion auf, um sie nachhaltig zu verteidigen. Das wurde aber erst allmählich klar. Sein Artikel liest sich als der raffinierte Versuch, die Gegner der abstrakten Kunst mit einer anfänglich scheinbar bestärkenden Haltung einzufangen, um sie dann auf die andere Seite der Front zu ziehen. Flemmings Versuch einer Analyse der damaligen Kunstsituation erfolgte nicht von ungefähr. Denn die Entschiedenheit, mit der sich die documenta für die Abstraktion als neuer Weltsprache der Kunst einsetzte, provozierte auch heftigsten Widerspruch. Werner Haftmann hatte nämlich im Katalog zur documenta II⁸ einerseits den Anspruch erhoben: „Denn diese Ausstellung soll nicht dienen der Belehrung oder Werbung für irgendeine Art von Kunst. Sie soll zeigen, was ist [...]“ Andererseits hatte er zuvor behauptet: „Die allgemeine Wegrichtung, die sich in diesen letzten 15 Jahren anlegte, ist also recht klar [...] so mündeten all diese Richtungen schließlich – und als ungefähres Stichjahr lässt sich 1950 annehmen – in der abstrakten Kunst.“

Zu den Kritikern, die dagegen Sturm liefen, gehörte Dieter Hoffmann, der in den „Badischen Neuesten Nachrichten“ empört ausrief: „Das ist mehr als Dirigismus, das ist Diktatur, insofern, als Künstler internationaler Qualität den internationalen Blicken entzogen werden sollen. Der Schlag richtet sich nicht einmal nur gegen die betreffenden Künstler als vielmehr

⁸ Katalog documenta 1959, Band 1, S. 12ff.

gegen das deutsche Ansehen im Ausland“ (Badische Neueste Nachrichten, 16.07.1959). Von nun an wurde es üblich, um den grundsätzlichen Anspruch der documenta zu streiten, wobei vor allem die konservativen Kritiker gegen die Wendung zum Abstrakten polemisch argumentieren. Die Stichworte gegen die Vorherrschaft der Abstrakten hatte Hans Sedlmayr⁹ unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges geliefert.

Diese Auseinandersetzungen waren allerdings vergleichsweise harmlos, betrachtet man den publizistischen Streit um die documenta 5. Harald Szeemann hatte in mehrfacher Hinsicht mit den Traditionen gebrochen: Er hatte den Kunstraum auch für alle angrenzenden Bildwelten geöffnet und zugleich in den Abteilungen Individuelle Mythologien, Konzeptkunst und Aktion vorgeführt, wie sich die klassischen Kategorien aufgelöst haben. Das führte dazu, dass sich eine Diskussion um die Kunst der Gegenwart entwickelte, in der vor allem die konservativen Kritiker die verdrängten und unterdrückten Kampfansagen an die Moderne herausließen. So wurde in einigen Beiträgen bewusst oder ungewollt die von den Nationalsozialisten angezettelte Diskussion über echte und „entartete“ Kunst neu aufgerollt.

In der Kritik, die Fritz Meyer für die „Deutsche Tagespost“ schrieb, klang indirekt sogar der Ruf nach dem Eingreifen des Staates mit, denn nach Meinung Meyers schädigte die Ausstellung dem Ansehen der Residenzstadt Kassel:

„Was sich dort bietet, spottet jeder Beschreibung. Ein Kasseler Besucher äußerte sich beim Verlassen dieser Schau hell empört, dass mit dieser Darbietung das Ansehen dieser einstigen Residenz der hessischen Landgrafen und Kurfürsten und des heutigen Sitzes höchster Bundesgerichte in den Schmutz gezogen werde [...] Oder soll sich ein Besucher nicht verhöhnt fühlen, wenn er einen in einem Bett schlafenden erwachsenen Menschen als „Kunst“ bestaunen, eine lebensgroße Wachsplastik von vier Weißen, die eine Kastration an einem Schwarzen vornehmen, bewundern oder intimste sexuelle Vorgänge in Überlebensgröße besehen soll? Ist das die richtige Kost für noch schulpflichtige Kinder, die man in Autobussen von weit her zu dieser Pornoschau bringt [...]“ (Deutsche Tagespost, 03.10.1972).

⁹ Sedlmayr 1948.

Linke und rechte Kritik werden in der Umgangsweise mit der Kunst zeitweise deckungsgleich. Kunst wurde diffamiert, die Kritik begnügte sich mit der Wahrnehmung von Oberflächenreizen. Einen absoluten Tiefpunkt erreichte die Polemik, als der im Vergleich zu Kuby konservative Publizist Thilo Koch auf Einladung der „Hessischen Allgemeinen“ seine Sicht der documenta 5 unter dem Titel „Die schwarze Messe von Kassel“ niederschrieb. In seinem Artikel wurden die Denkungsart und das Vokabular wieder lebendig, die aus der rechtskonservativen Hetze gegen die als entartet diffamierte moderne Kunst geläufig waren:

„Humbug und schmutziger Bluff ist diese documenta 5. Man dürfte auf der ganzen Welt zur Zeit kaum irgendwo einen so großen Müllhaufen von fleißig gesammeltem, andächtig bewundertem Blödsinn finden [...] Wenn das Wort Verschwörung nicht zu viel politischen Gehalt hätte, nicht zu hochtrabend wäre – es träfe zu für das [...]“ (Hessische Allgemeine, 05.08.1972).

Der Sonderfall documenta X

Gewiss gab es immer wieder Versuche, mit eigenwilligen stilistischen Mitteln auf die Ausstellung zu reagieren. So gestaltete Heinz Enke seine Schlussbetrachtung zur ersten documenta in der „Frankfurter Rundschau“ (10.09.1955) als eine beschleunigte Promenade durch die Ausstellung, um so die Eigenart der Inszenierung zu spiegeln. Insgesamt herrschte über die Jahre aber der sachlich vermittelnde Ton vor. Der klare Blick auf die Ausstellung wurde durch versuchte Originalität, Schlagwörter und Klischees vor allem dann ver stellt, wenn Kritiker mit der documenta und der in ihr gezeigten Kunst abrechnen wollten.

Das änderte sich grundsätzlich in der Auseinandersetzung mit der documenta X. Selbst wenn man die gezielten Angriffe gegen Harald Szeemanns Ausstellung von 1972 berücksichtigt, war die von Catherine David organisierte Schau die von der Kritik am härtesten umkämpfte Ausstellung. Totale, unversöhnliche Ablehnung, gerade auch von Kritikern, die Parteigänger der aktuellen Kunst waren, stand gegen Lob und Bewunderung. Einig waren sich aber beide Seiten darin, dass sie in nicht bekannter Weise die künstlerische Leiterin in den Mittelpunkt rückten und zu Sprachbildern griffen, die alle bisherigen Maßstäbe sprengten. Einen

kleinen Vorgeschmack hatte es 1992 gegeben, als Petra Kipphoff in der „Zeit“ förmlich mit den Sprachbildern jonglierte, um Jan Hoets Art des Ausstellungsmachens zu charakterisieren:

„Am Tage, als Jan Hoet sich in einen Zirkusdirektor verwandelte, da entdeckte er auch alle Facetten dieses ungewöhnlichen Berufes, der ja den Conferencier ebenso einschließt wie den Prediger, PR-Mann, Schmierendirektor und Herrscher im Olymp.“ (Die Zeit, 19.06.1992)

Fünf Jahre später wurde diese Art des Umgangs mit der künstlerischen Leitung zur Norm. Viele Faktoren hatten zu diesem Stilwechsel beigetragen: Catherine David war die erste Frau an der Spitze der documenta, und da sie im Vorfeld der Berufung auf niemandes Kandidatenliste gestanden hatte, zweifelten viele daran, dass sie die Aufgabe bewältigen werde. Verstärkt wurde das Misstrauen dadurch, dass sie offiziell keine ausgewiesenen Kuratoren an ihre Seite holte, dass sie lieber von Literatur und Film sprach, wenn sie nach Kunst gefragt wurde und dass sie schnell als kühl, unsinnlich und arrogant eingestuft wurde. Als es dann bei der Ausstellungsvorbereitung noch zum Bruch mit dem Geschäftsführer Roman Soukup kam, die Veranstaltungsreihe „100 Tage – 100 Gäste“ als Teil der Ausstellung angekündigt wurde und der Katalog als dickleibiger Essayband zur Situation der Welt und ihrer Kunst vorgelegt wurde, sahen sich viele in ihrer Ablehnung bestätigt. Mit einem Mal stand also vor der Beschäftigung mit der Ausstellung die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Leiterin. Schon im Vorfeld hatte sie auf Grund ihres Schweigens über das Konzept und die Künstler den Beinamen „Die Sphinx von Kassel“ bekommen. Dabei hatten auch Rudi Fuchs und Jan Hoet lange vor ihrer Ausstellung konkrete Aussagen verweigert. Später verhielten sich Okwui Enwezor und Roger Buergel nicht anders. Was anderen nachgesehen wurde, wurde Catherine David angekreidet. Ihr Bruch mit der Entwicklung der documenta zur Supershow, der 1992 von zahlreichen Kritikern gefordert worden war, wurde ihr nun als Unvermögen oder Eigensinn angelastet. Offenbar wurden viele nicht damit fertig, dass sie es nun in dieser Schlüsselposition mit einer Frau zu tun hatten. Immer wieder beschäftigten sich die Texte mit dem Auftreten und Aussehen der Kuratorin, und zahllose Texte enthielten frauenfeindliche Formulierungen. Dabei waren es nicht nur die männlichen Kritiker, die auf Abwege gerieten. Die Kritikerinnen waren bisweilen sogar unbarmherziger. Als Beispiel

kann Birgit Kölgen zitiert werden, die in der „Westfälischen Rundschau“ schrieb: „Sie sieht aus wie Schneewittchen – 20 Jahre nach der Sache mit den sieben Zwergen“ (Westfälischen Rundschau, 20.06.1997).

Diese Umgangsweise mit einer Ausstellungsleiterin hatte nichts mehr mit Kritik und erst recht nicht mit Polemik gegen Kunst zu tun. Das waren Schläge unter die Gürtellinie, mit deren Hilfe die Französin abgefertigt werden sollte. Martin Jaspers Bericht in der „Braunschweiger Zeitung“ war in der Beziehung fast genauso brutal, auch wenn er vereinzelt Komplimente verteilte:

„Catherine David hat einen ganz schmalen Kopf. Aber da ist unheimlich viel drin. Catherine David sieht aus wie eine zerbrechliche Fee. Aber sie hat den Charme eines tiefgekühlten Brecheisens. Catherine David hat einen schönen, meist dunkelrot geschminkten Mund, aber zum Lächeln geht sie vermutlich in den Keller. Ob sie wirklich so ist oder sich raffiniert als arrogant-unnahbare Hirndiva inszeniert [...]“ (Braunschweiger Zeitung, 21.06.1997).

Solche Texte sind in der documenta-Geschichte ohne Beispiel. An die Stelle der Kunst-Berichterstattung tritt Kuratoren-Mobbing. In einigen Fällen hätte man sich von den Kritikern so viel Aufmerksamkeit und Lust an der Beschreibung für einzelne Kunstwerke gewünscht. Die Zitatenreihe ließe sich ohne Mühe fortsetzen.

Eine neue Qualität

Der Traditionsbruch, den die documenta X vollzog, war fast so stark und folgenreich wie der, den die Kunstwelt 1972 erlebt hatte. Der Anspruch, die Kunst und deren Auswahl für die documenta auf der Basis einer Reflexion der globalen gesellschaftlichen Fragestellungen zu diskutieren und Medien wie Fotografie, Film und Video nicht bloß unter künstlerisch experimentellen Gesichtspunkten zu betrachten, führte zu einer Abkehr von der Kunstmarkt-Kunst. Von den schärfsten Kritikern wurde die documenta X auch fünf Jahre später noch als Negativbeispiel herangezogen, obwohl Okwui Enwezor bei seiner Documenta 11 den Ansatz, den Catherine David gewählt hatte, konsequent weiterverfolgte.

Umso überraschender ist es, wie bereitwillig die Kritik sich auf das einließ, was 2002 in Kassel geboten wurde. Natürlich blieben auch Vorbehalte. In der „Rheinpfalz“ war etwa zu lesen: „Dröger war die documenta

nie“ (Rheinpfalz, 08.06.2002). Auch wurden gelegentlich nochmals die religiösen Bilder bemüht, wenn es etwa in der „Süddeutschen Zeitung“ hieß: „[...] Hier kann Enwezor, dieser Engel der Entrechteten [...]“ (Süddeutsche Zeitung, 08.06.2002). Doch das waren Randerscheinungen. Die Kritik war überwiegend zur Sachlichkeit und damit zur Auseinandersetzung mit den Inhalten der Ausstellung zurückgekehrt.

Aber nicht nur das. 2002 wurde die Kasseler Ausstellung zum ersten Mal nicht nur für die am Ort erscheinende „Hessische/Niedersächsische Allgemeine“, sondern für die wichtigsten deutschen überregionalen und regionalen Zeitungen zu einem 100-Tage-Ereignis, über das während seiner gesamten Dauer wiederholt berichtet wurde. Das, was Georg Jappe anlässlich der documenta 6 eingeklagt hatte, die ernsthafte intensive Auseinandersetzung mit der Ausstellung als ganzer sowie mit einzelnen Arbeiten, wurde anlässlich der Documenta 11 beispielhaft geleistet. Die Zeitungen bemühten sich, auf Enwezors Versuch, eine neue Weltkarte der Kunst vorzulegen, angemessen zu reagieren. Sie beleuchteten die Ausstellung aus verschiedenen Perspektiven und ließen Gastautoren zu Wort kommen. Allein die „Süddeutsche Zeitung“ brachte in den ersten drei Wochen vier Kritiken zur Documenta 11, wobei ein Artikel ein Guestbeitrag von Beat Wyss, Professor für Kunsthistorik, war. Später ließ sie Walter Grasskamp, Professor für Kunstgeschichte, über die Video-kunst schreiben, brachte sie einen Beitrag zu der sich über drei Etagen erstreckenden Installation von Hanne Darboven, porträtierte sie in ihrem Magazin Enwezor und ließ (nach weiteren Beiträgen) prominente Gastautoren Bilanz ziehen.

Mit der Documenta 11 hatte die Kritik eine neue Quantität und Qualität erreicht. Die Fülle der Berichte sprengte die bisher bekannten Dimensionen. Nun gehörte zur Regel, nicht nur anlässlich der Eröffnung über sie zu berichten, sondern sie kritisch begleitend im Auge zu behalten. Entscheidend war der qualitative Sprung: In einer nicht bekannten Breite und Tiefe wurden die Ausstellung und ihre wesentlichen Aspekte vorgestellt und erörtert.

Literatur

- *k.A. (1955). In: Kölner Stadt-Anzeiger, 19.07.1955.
- *k.A. (1955). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.09.1955.
- *k.A. (1955). In: Frankfurter Rundschau, 10.09.1955.
- *k.A. (1959). In: Braunschweiger Zeitung, 13.07.1959.
- *k.A. (1959). In: Bremer Nachrichten, 13.07.1959.
- *k.A. (1959). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.07.1959.
- *k.A. (1964). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.07.1964.
- *k.A. (2002). In: Märkische Allgemeine, 31.08.2002.
- *k.A. (2002). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.06.2002.
- *k.A. (2002). In: Süddeutsche Zeitung, 12.06.2002.
- *k.A. (2002). In: Stuttgarter Zeitung, 08.06.2002.
- *k.A. (2002). In: Hannoversche Allgemeine, 08.06.2002.
- *k.A. (2002). In: Süddeutsche Zeitung, 08.06.2002.
- *k.A. (2002). In: Stuttgarter Nachrichten, 08.06.2002.
- *k.A. (2002). In: Rheinpfalz, 08.06.2002.
- *k.A. (2002). In: Die Presse, 08.06.2002.
- *k.A. (2002). In: Der Tagesspiegel, 15.09.2002.
- *k.A. (Hg.) (1959): Katalog II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Köln: DuMont Schauberg.
- Baier, Uta (2002). In: Die Welt, 08.06.2002.
- Buhr, Elke (2002). In: Frankfurter Rundschau, 08.06.2002.
- Carwin, Susanne (1959). In: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, 15.07.1959.
- Curjel, Hans (1956). In: Die Innenarchitektur, H. 10.
- Enke, Heinz (1955). In: Frankfurter Rundschau, 10.09.1955.
- Flemming, Hanns Theodor (1959). In: Die Welt, 15.07.1959.
- Flemming, Hanns Theodor (1959): Ist der Sieg der Abstrakten der Erfolg einer Verschwörung? In: Die Welt, 25.07.1959.
- H.S. (1955): Dokumentation oder Dokument? In: Kölner Stadt-Anzeiger, 31.07.1955.
- Holst, Niels von (1955). In: Die Welt, 19.07.1955.
- Jappe, Georg (1972). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.07.1972.
- Jappe, Georg (1978): Die Methoden – wo sind sie? In: Internationaler Kunstkritikerverband (AICA) (Hg.): Kunst in den siebziger Jahren. Referate gehalten anlässl. d. 12. Kongresses des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA) in d. Bundesrepublik Deutschland Köln September 1977. Bonn, Bochum: AICA , S. 15ff.
- Jasper, Martin (1997). In: Braunschweiger Zeitung, 21.06.1997.
- Kimpel, Harald (1982): Warum gerade Kassel? In: Kunstforum International, H. 49.
- Kimpel, Harald; Stengel, Karin (1995): Documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion: Edition Temmen.

- Kimpel, Harald (1997): *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont (Schriftenreihe des documenta Archivs, 5).
- Kimpel, Harald; Stengel, Karin (2000): II. *documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*. Documenta-Archiv (Hg.). Bremen: Edition Temmen.
- Kimpel, Harald; Stengel, Karin (2005): *Documenta III. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen: Edition Temmen (Schriftenreihe des Documenta-Archivs, 12).
- Kipphoff, Petra (1992). In: *Die Zeit*, 19.06.1992.
- Koch, Thilo (1972): *Die schwarze Messe von Kassel*. In: *Hessische Allgemeine*, 05.08.1972.
- Kölgen, Birgit (1997). In: *Westfälische Rundschau*, 20.06.1997.
- Meyer, Fritz (1972). In: *Deutsche Tagespost*, 03.10.1972.
- Müller-Mehlis, Reinhard (1977): *Wie das Gerümpel zur Kunst erklärt wird*. In: *Münchener Merkur*, 30.06.1977.
- Nachtigäller, Roland (2001): *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz (Schriftenreihe des Documenta-Archivs, 8).
- Nemeczek, Alfred (1984): *Welche grundsätzlichen Fragen und Anforderungen stellt ein Ausstellungsvorhaben wie das der documenta an die Kunstkritik(er)?* In: Rattemeyer, Volker (Hg.): *Documenta, Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb?* Kasseler Hochschulwoche 1983. Kassel: Stauda (Kasseler Hochschulwoche), S. 151ff.
- Rattemeyer, Volker (Hg.) (1984): *Documenta, Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb?* Kasseler Hochschulwoche 1983. Kassel: Stauda (Kasseler Hochschulwoche, 8).
- Schmidt, Doris (1955). In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.07.1955.
- Schön, Gerhard (1955). In: *Frankfurter Rundschau*, 23.07.1955.
- Schwarze, Dirk (2006): *Die Expansion der documenta-Kritik. Eine Ausstellung im Spiegel der Presse*. Nördlingen: Steinmeier (Schriften zur Kunstkritik, 16).
- Sedlmayr, Hans (1948): *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. Salzburg: Müller.

Florina Limberg

Das Vermittlungskonzept der documenta 12 in der nationalen Presse – Berichterstattung zwischen „Entnennung“ und regional integrativer Information

Abstract

Erstmals wurde auf der aktuellen Ausgabe der documenta Kunstvermittlung als zentrales Anliegen kommuniziert und ein vielfältiges Vermittlungsangebot entwickelt. Der Beitrag untersucht diskursanalytisch, wie dieses Anliegen in der Medienberichterstattung dargestellt wurde. Die überregionale Berichterstattung hat, einem definitorischen und intellektuellen Anspruch folgend, hauptsächlich den theoretischen Ansatz kommuniziert und experimentelle innovative Vermittlungsformen größtenteils übergangen. Damit trug sie dazu bei, das traditionelle Vermittlungsverständnis, welches Kunstvermittlung als eine Dienstleistung versteht, fortzuschreiben. Die neuen Impulse hat dagegen eher der regionale Diskurs aufgenommen. Hier wurde Kunstvermittlung als eine selbstständig und kritisch agierende Praxis beschrieben, die auf die unterschiedlichsten Menschen mit vielfältigen Vermittlungsformaten zugeht und sie in die Ausstellung einlädt.

Einleitung

„Die documenta wird mit Sicherheit einer der letzten Orte sein, an denen sich die Paradigmen zur Kunstvermittlung ändern können“¹, war noch vor fünf Jahren die Einschätzung von Carmen Mörsch, die auf der documenta X als Kunstvermittlerin tätig war und auf der 12. documenta die Begleitforschung leitete. Dass die aktuelle Ausgabe schließlich mit „Was tun?“ explizit nach ästhetischer Bildung und Kunstvermittlung fragte und diese als eine von drei Leitfragen² fest im Konzept verankerte, zeigt, dass doch der noch vor wenigen Jahren so unwahrscheinliche Weg eingeschlagen wurde. Zum ersten Mal in der Geschichte der documenta gab

¹ Reichensperger 2007.

² Zu den Leitfragen: documenta-GmbH 2007.

es auf der documenta 12 einen Leiter für den Bereich der Kunstvermittlung (Ulrich Schötker), eine konzeptuell festgelegte Einbindung der KunstvermittlerInnen in das Gesamtgeschehen, eine eigene Begleitforschung sowie ein sehr vielseitiges und buntes Vermittlungsangebot³.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, Aussagen über das medial vermittelte Bild der documenta 12-Kunstvermittlung zu treffen und darzustellen, wie diese Bilder durch die Medienberichterstattung geprägt wurden. Um ein repräsentatives Gesamtspektrum abzudecken, stützt sich die Untersuchung auf einen Materialkorporus von 300 Artikeln aus der überregionalen Tages- und Wochenpresse sowie aus verschiedenen Fachzeitschriften und 33 Artikeln einer lokalen Tageszeitung.⁴ Bei der Analyse orientiert sich der Beitrag am soziologischen Diskursbegriffs Michel Foucaults⁵, der unter „Diskurs“ eine „überindividuelle Praxis der Wissens(re)produktion“⁶ versteht, die aus verstreuten Aussagen ihre Gegenstände bzw. Wahrheiten konstituiert.

Die Medien kommunizieren den Bildungs- und Vermittlungsanspruch – reduziert auf das Konzept

Ein Blick auf die Berichterstattung zeigt, dass das Ziel, mit der documenta 12 ein Publikum ästhetisch zu bilden, tatsächlich als einer der wichtigen Grundzüge der Ausstellung kommuniziert wurde. Jeder zweite der 300 untersuchten Artikel erwähnte den theoretischen, vor allem von der künstlerischen Leitung kommunizierten Bildungs- und Vermittlungsanspruch.⁷ Dabei spielte sicher seine Verankerung durch die dritte Leitfrage „Was tun?“ im Konzept der Ausstellung eine wichtige Rolle. Vor der Eröffnung der Ausstellung wurde der Vermittlungs- und Bildungsanspruch der documenta 12 besonders intensiv hervorgehoben und konnte damit zu

³ Einzelne Projekte siehe: <http://www.documenta12.de/fuehrungen0.html?&L=0>.

⁴ „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ (FAZ), „Frankfurter Rundschau“ (FR), „Süddeutsche Zeitung“ (SZ), „tageszeitung“ (taz), „Die Welt“ (Welt), „Die Zeit“ (Zeit) sowie „art“, „Kunstforum International“, „artnet“ und die „Kunstzeitung“. Auswahl der lokalen „Hessische/Niedersächsische Allgemeine“ (HNA). Zeitraum: 11.2006 bis 09.2007.

⁵ Vgl. Foucault 1981.

⁶ Diaz-Bone 2003.

⁷ Bei den Beiträgen, die Vermittlung nennen, sind v.a. Besprechungen von Konzept und Leitfragen.

einem der zentralen Themen werden. Während der hundert Tage der Ausstellung erwähnten ihn die untersuchten Medien im Rahmen von Ausstellungskritiken eher am Rande. Man könnte meinen, dass ein so großes Interesse am Vermittlungs- und Bildungsanspruch der documenta 12 auch die Aufmerksamkeit für die konkrete Umsetzung der interpersonellen Vermittlung⁸ mit sich bringen müsste. Eine genauere Analyse der untersuchten Artikel zeigt jedoch, dass gerade die interpersonelle Vermittlung sehr selten erwähnt wurde. Was die Berichterstattung eher kennzeichnet ist, dass gerade die innovativen Projekte fast vollständig ignoriert wurden.

Im untersuchten Materialkorpus behandeln 25 von 300 Artikeln einen oder mehrere Aspekte der Kunstvermittlung als zentralen Gegenstand. Davon schreiben sechs Artikel über das Konzept der Kunstvermittlung und den Anspruch der documenta 12 nach ästhetischer Erfahrung. Des Weiteren thematisieren zwei Beiträge das Internet als Medium der Kunstvermittlung und je ein Beitrag behandelt den „Audio-Guide“ sowie das Verhalten von BesucherInnen nach einer Führung. Außerdem gibt es aus Anlass des Vermittlungsschwerpunktes der documenta 12 einen Artikel über Kinder als Publikum in Ausstellungen und ein aus ebendiesem Anlass durchgeführtes „Vermittlungsexperiment“ in einer Berliner Realschule⁹. Nur vier Beiträge thematisieren explizit die interpersonelle Kunstvermittlung auf der documenta 12, darunter zwei, die je eine Ausstellungsführung durch die VermittlerInnen besprechen, ein Artikel schreibt über die SchülerInnenführungen „Die Welt bewohnen“ und ein Beitrag bespricht die Konzeption der interpersonellen Vermittlung. Während der hundert Tage der Ausstellung sticht außerdem ein Thema in acht Beiträgen der überregionalen Presse hervor, welches die Kunstvermittlung der documenta 12 ebenfalls, allerdings nicht unbedingt positiv, hervorhebt: das Verbot externer Führungen durch kommerzielle Anbieter und die darauf reagierende Klage des Tourismusunternehmers „Studiosus“.¹⁰

⁸ Damit ist die zwischenmenschliche Dimension von Vermittlung gemeint, die in Führungen und Workshops der VermittlerInnen und des Beirats umgesetzt wurde.

⁹ Vgl. Meffert 2007.

¹⁰ Acht Beiträge in FAZ, FR, SZ und Welt. Der besondere Anspruch der Kunstvermittlung wird von allen Artikeln hervorgehoben, doch wird er durch gleichzeitige Kritik am Verbot externer Führungen als elitär dargestellt, es ist z.B. von „Einschränkung des Berufsrechts“ (Die Welt, 30.07.07) oder vom „Monopol auf Deutungshoheit“ der documenta 12 die Rede (Niedenthal, FR, 16.06.07). Der experimentell und selbst-

In den restlichen 275 Artikeln wird interpersonelle Vermittlung hin und wieder genannt, doch bleibt es lediglich bei der Erwähnung einzelner Aspekte.

Die Führung – einziges akzeptiertes Vermittlungsformat?

Die interpersonelle Vermittlung scheint, so kommunizieren es zumindest die untersuchten Medien, auf das Format der Führung beschränkt zu sein. Vor allem in der Vorberichterstattung wurden die Führungen im Rahmen von Besprechungen des Vermittlungskonzeptes genannt. Insgesamt wurde das Format in der überregionalen Berichterstattung und in der untersuchten Fachpresse 20 Mal erwähnt. Viel mehr als organisatorische Details und ein Hinweis darauf, dass etwas an den Führungen neu oder anders als bisher sein sollte, wurde jedoch kaum kommuniziert. Meistens wurde auf die Dauer der Führungen von zwei Stunden und auf die beschränkte Teilnehmerzahl hingewiesen¹¹ oder auch auf den angestrebten Einbezug der BesucherInnen in den Vermittlungs- und Deutungsprozess.¹² In diesem Zusammenhang fanden auch die Palmenhaine als Orte für das gemeinsame Gespräch oder als eine Möglichkeit Erwähnung, den Ausstellungsrundgang zu entschleunigen.¹³ Eine Wertung oder detaillierte Besprechungen der Praxis fand jedoch kaum statt. Im untersuchten Materialkorpus gibt es allerdings zwei Artikel, die das Format der Führung thematisieren und dabei nicht auf Pressemeldungen oder sekundären Informationen basieren, sondern auf Beobachtungen der Vermittlungspraxis.

Der erste Beitrag dieser letzten Kategorie erschien in der *taz* am 26.07.07 mit dem Titel „Kaffeefahrt zur Kunst“¹⁴. Er beschreibt interpersonelle Kunstvermittlung aus der Perspektive einer Reisegruppe. Innerhalb des Artikels wird die Führung in nur drei von 22 Absätzen auf oberflächliche

kritisch konzipierten Kunstvermittlung der documenta 12 steht das Bild einer absolutistischen Vermittlungspraxis gegenüber, die sich nach außen verschließt.

¹¹ Vgl. FR, 22.11.06; Nedo, 2007; Reichensperger, 2007; Schwarze 2006/07; Mayerle 2006/07.

¹² Gasser 2007; Mayerle 2006/07; Schwarze 2006/07.

¹³ Rössinger 2007; FR, 22.11.06; Buhr 2007b; Liebs 2006; Liebs 2007; Nedo 2007; Reichensperger 2007; Schwarze 2006/07.

¹⁴ Winkler 2007.

Weise thematisiert. Viel ausführlicher als die Auseinandersetzung mit der Kunst und ihrer Vermittlung werden Kleinigkeiten der Gruppenreise beschrieben und die Führung als Teil der „Kaffeefahrt“ banalisiert. Die „so genannte Vermittlerin“ wird in ihrem Vorgehen von der Gruppe anscheinend nicht erst genommen sobald sie ihre eigene Meinung vertritt und nicht die „Philosophie des Kuratorenpaars“ vermittelt: „Dann zeigt die Vermittlerin auf ein Kunstwerk und sagt ‚Das find ich ganz witzig‘. Niemand lacht.“ Der Verfasser scheint die Vermittlerin in ihrer Kompetenz anzuzweifeln, genauso wie er überheblich die „exaltierten Brillen und Gummibärchen-Broschen“ der Teilnehmerinnen der Reise kommentiert. Der Artikel verzichtet auf eine gründliche Reflexion der Führung. Man erfährt lediglich, dass es Ausführungen über das Ausstellungskonzept gab und am Rande, dass eine inhaltliche Auseinandersetzung der Gruppe mit der Ausstellung stattgefunden hat. Kunstvermittlung, so kommuniziert es der Artikel, wird als Dienstleistung in Anspruch genommen und ist ebenso Teil der „Kaffeefahrt“, wie Erläuterungen des Busfahrers über eine Autobahnraststätte im Harz, an der die Gruppe auf der Hinfahrt eine Pause machte.

Ganz anders ist der Eindruck, den der Artikel vom 24.08.07 in der Welt „Zur Documenta? Unbedingt mit Führung!“¹⁵ vermittelt. Er ist nicht nur positiv lobend, er ist sogar euphorisch begeistert und streicht alle Eigenarten des namentlich genannten und kurz vorgestellten Vermittlers Michael sowie die Qualitäten seiner Führung heraus. Der Artikel beginnt wie ein Dankeschreiben: „Lieber Michael! Ich danke Ihnen. Ich danke Ihnen auch im Namen von 14 weiteren Besuchern der Documenta. Sie haben uns erhellt.“ Gleichzeitig wendet der Beitrag sich als Appell an alle potentiellen documenta-BesucherInnen: „Michael, der Documenta-Kunststudent geht für eine Führungsgebühr von zehn Euro voran – und es gibt keine gescheiterte Empfehlung für die mindestens 700000 Besucher [...], als diese: Ihm nach!“ Es fällt bei allem Lob jedoch auch in diesem Beitrag auf, dass Kunstvermittlung als kaufbare Service-Leistung dargestellt wird. „Sie stehen davor. Finden Sie es schön? [...] Na, dann nicht. Lassen Sie uns weitergehen“, wird eine Äußerung des Vermittlers vor einem anscheinend schwer zugänglichen Kunstwerk zitiert. Sein Herangehen, das von Anfang an die Meinung der Teilnehmenden

¹⁵ Delekat 2007.

einbezieht, die Möglichkeit des Nichtverstehens als Teil der Kunstrezeption kommuniziert und die eigene autorisierte Sprecherposition relativiert, wird von der Gruppe mit „einem Seufzer der Erleichterung“ aufgenommen. „Sie lockerten den strammen Bildungswillen. Wir alle waren dankbar für Ihre ersten Sätze.“ Wie sich hier zeigt, passte der Vermittler seine Führung der Gruppe an, so dass sich „niemand den Kopf an intellektuellen Schranken“ stoßen musste. Indem er weitestgehend auf theoretische Ausführungen verzichtete, versuchte er, Ausschlussmechanismen entgegenzuwirken. Dabei bezog er, wie es der Artikel zeigt, durchaus kritisch Stellung zum Konzept der „Migration der Form“ oder zu einzelnen Kunstwerken und begründete die Kritik, indem er seine Herangehensweisen offen legte. Die Teilnehmenden scheinen sich intensiv darauf einzulassen, stellen interessierte Fragen und diskutieren ihre eigenen Einschätzungen. Die Führung, stellt der Artikel als Fazit heraus, hat vermittelt, dass es bei der Rezeption von Kunst nicht unbedingt auf Theorien oder die Meinung von „Spezialisten“ ankommt, sondern vor allem auf das subjektive Einlassen auf die Kunst: „Keine Vorbilder, keine Regeln, keine Formtraditionen, keine Kunstrichtungen- oder Schulen. [...] Michael, Ihnen nach. Augen zu und durch mit Vergnügen.“

Diese zwei gegensätzlichen Führungsbesprechungen stechen markant aus der Berichterstattung heraus, denn auch in den Artikeln, die die Führung nennen, gibt es kaum fundierte Kritik. Bei den meisten Nennungen zeichnet sich eine von Auslassungen geprägte Behandlung des Themas ab, wie sich auch am Beispiel des taz-Artikels gezeigt hat. Hier wird die Führung als ein Aspekt der Ausstellung dargestellt, der nicht ernst genommen wird und keine gründliche Reflexion verdient. Der Anspruch der documenta 12, Kunstvermittlung als kritische Praxis und gerade nicht als Dienstleistung zu konzipieren, wird dabei übergangen. Der Artikel trägt so leider nicht zu einer konstruktiven Diskussion um die neuen Vermittlungsbemühungen bei. Die Folgen einer solchen Berichterstattung sind eher, dass das herkömmliche Verständnis von Kunstvermittlung¹⁶ zementiert wird, indem es auf die eigentlich anders organisierte documenta 12-Kunstvermittlung übertragen und Aspekte, die nicht zu diesem Bild passen einfach ausgeklammert werden. Insgesamt wurde also in den

¹⁶ Damit ist die Einstellung gemeint, Kunstvermittlung sei eine käufliche Dienstleistung mit der Aufgabe, die Kunst zu erklären und den BesucherInnen Arbeit abzunehmen.

untersuchten Medien ein Bild kommuniziert, das der Vermittlungspraxis und den Ansprüchen der documenta 12-Vermittlung nicht gerecht wird, wobei der zweite Artikel einen Bruch mit der vorherrschenden Darstellungsweise der Führung darstellt.

Weitere Vermittlungsformate in der Medienberichterstattung werden nur bedingt diskutiert

Oft wurde zusammen mit der Führung auch das Format „Die Welt bewohnen“ und der Audio-Guide genannt. Diese Trias kommunizierte die Berichterstattung in vielen Beiträgen als *das* Vermittlungsangebot der documenta 12. In einzelnen Artikeln wurden die SchülerInnen-Führungen als „beispielhaft für die neue Kunstvermittlung“¹⁷ dargestellt, mit dem Ziel, Erwachsenen „neue Blickwinkel und Sichtweisen“¹⁸ zu eröffnen, oder es wurde auf die positive Resonanz der BesucherInnen verwiesen.¹⁹ Neben der SZ, der Welt und art, die dieses Projekt jeweils einmal anführten, wurde es von der FR in vier Artikeln erwähnt und auch besprochen,²⁰ unter anderem in einem Interview mit Sonja Parzevall, der Leiterin des Projekts, die das Konzept, ihre Arbeit mit den Jugendlichen und den dialogischen Aufbau der Führungen vorstellte.²¹ Die anderen untersuchten überregionalen Zeitungen gingen nicht darauf ein. Ein wichtiger Teil der Vermittlungsbemühungen zeigte sich in den vielfältigen, zusätzlich entwickelten Projekten der VermittlerInnen. In den untersuchten überregionalen Zeitungen und in der Fachpresse wurden diese Projekte, darunter auch „aushecken“, nicht erwähnt.

Ähnlich wie die Berichterstattung über die interpersonelle Vermittlung der VermittlerInnen ist auch die Resonanz auf den documenta 12-Beirat. Außer taz und art erwähnten ihn alle untersuchten Zeitungen mehrmals. Dass es einen Beirat gab, der für den „lokalen Anschluss“²² zuständig

¹⁷ FR, 22.11.06.

¹⁸ Gasser 2007.

¹⁹ Vgl. FR, 02.08.07; Die Welt, 04.08.07.

²⁰ FR, 22.11.06; Buhr, 2007; Tornau 2007a; FR, 02.08.07.

²¹ Tornau 2007a.

²² Rauterberg 2007. Der Aspekt der lokalen Anbindungen wird von FR, Zeit, artnet und Kunstforum erwähnt.

war, damit die documenta 12 nicht wie ein „Ufo“ in Kassel landete²³ und dass die Beiratsmitglieder als „lokale Vermittler“ tätig waren,²⁴ thematisierten fast alle untersuchten Medien. Außerdem wurde dem Beirat zugeschrieben, zu einer Verdopplung der BesucherInnen aus dem lokalen Umfeld beigetragen zu haben.²⁵ Die Präsenz und das lokale Wirken des Beirats wurden also, ähnlich wie das Vorhandensein einer Kunstvermittlung, von den untersuchten Medien kommuniziert. Kaum erwähnt wurden allerdings die konkret umgesetzten vielgestaltigen Projekte des Beirats.

Die Berichterstattung der HNA – am Kasseler Alltag

Aus dieser Perspektive lohnt sich ein Blick auf die lokale HNA. Aus ihrer ausführlichen Berichterstattung wurden 33 Beiträge zur Analyse hinzugezogen, die verschiedene Aspekte der Vermittlung thematisieren. Im Vergleich zu den überregionalen Zeitungen und Fachzeitschriften, bei denen die Berichterstattung über die interpersonelle Kunstvermittlung nicht sehr ausführlich und von Auslassungen geprägt war, erscheint das Bild, welches die HNA von der Vermittlung der documenta 12 zeichnete, wesentlich differenzierter. Die HNA berichtete über die Gesamtkonzeption der interpersonellen Vermittlung und des Beirats ebenso detailliert wie über die Umsetzung einzelner Projekte, z.B. „SPRECHEN UND STILLEN“, eine Führung für Eltern mit Säuglingen²⁶ oder „Stadtgespenster“, ein Projekt mit Mädchen aus einem Kasseler Boxcamp.²⁷ Ein Artikel widmete sich ausführlich dem Format „aushecken“ und begleitete eine Vermittlungsaktion mit Kindern durch die Ausstellung. Auch einzelne Beiratsprojekte wurden vorgestellt. Die Beiträge der HNA decken also das gesamte Spektrum der documenta 12-Vermittlung ab und stellen sie außerdem sehr positiv dar, z.B. als große Hilfe bei der Rezeption der Ausstellung sowie als inspirierendes Zusatzprogramm. Im Kontrast zur überregionalen Berichterstattung fällt auf, dass hier die KunstvermittlerInnen und Beiratsmitglieder sowie BesucherInnen zu Wort kommen. Ihre Zitate,

²³ Rauterberg 2007; Reichensperger 2007; Nocks 2007.

²⁴ Tornau 2007b; Herold 2007.

²⁵ Zur Documenta 11 kamen rund 7% der BesucherInnen aus Kassel und Umgebung, auf der documenta 12 14%. Vgl. http://www.documenta12.de/1392.html?&L_0.

²⁶ Krüger 2007.

²⁷ Kässmann 2007.

ergänzend zu den ausführlichen Artikeln, schaffen ein sehr detailliertes und konkretes Bild der Kunstvermittlung. Indem so ein vielfältiges Bild der interpersonellen Vermittlung und der praktischen Umsetzung des Vermittlungsansatzes geschaffen wird, bleibt die lokale Berichterstattung nicht, wie es die Tendenz der Beiträge der anderen Zeitungen ist, bei der theoretischen Forderung zur ästhetischen Erfahrung und Bildung stehen.

Entnannte Praxis – lokal besprochen

Insgesamt zeigen sich drei Tendenzen in der Medienberichterstattung über die Kunstvermittlung: So wurde *erstens* festgestellt, dass das vom Mediendiskurs aufgegriffene und kommunizierte Verständnis von Vermittlung hauptsächlich den theoretischen Ausführungen der künstlerischen Leitung der documenta 12 folgte. Entscheidend für die *zweite* Beobachtung ist, dass durch diese Fokussierung der Berichterstattung die KunstvermittlerInnen und ihre Ansätze kaum Aufmerksamkeit erhielten. Sie wurden, um mit Roland Barthes zu sprechen, „entnannt“²⁸, während eine klare Benennung des Schwerpunktes auf Bildung und Vermittlung stattfand. So entstand einerseits der Eindruck, dass die Vermittlung auf der documenta 12 bemerkenswerte theoretische Ziele verfolgte, andererseits zeichnete sich im Diskurs durch die systematische Entnennung innovativer Formate und Vorschläge zur praktischen Umsetzung ein sehr beschränktes Bild und es schien den theoretischen Ansätzen keine adäquate Umsetzung zu folgen. Außerdem fällt *drittens* auf, dass die Besprechung interpersoneller Vermittlungspraxis auf lokaler Ebene intensiv diskutiert wurde.

Ziel der documenta 12 war es, die im kunstwissenschaftlichen Kontext schon länger kritisch gesehene Marginalisierung der Kunstvermittlung im Kunstsystem aufzuwerten.²⁹ An der untersuchten Medienberichterstattung der documenta 12 zeigte sich deutlich, dass der negativ konnotierte Status der Kunstvermittlung auf der Ebene des überregionalen

²⁸ Vgl. Barthes 1964, S. 123ff. Barthes beschreibt damit die (französische) Bourgeoisie als „soziale Klasse, die nicht benannt werden will.“ (S. 124) Indem die Bourgeoisie sich als einflussreiche Größe in der Nation auflöst bzw. sich entnennt, kann sie fremde Elemente ausschließen und ihre Werte werden von anderen Bevölkerungsgruppen als universalistisch übernommen.

²⁹ Vgl. Maset 2003; Sturm 2002a/b; Mörsch 2006.

Mediendiskurses eher erhalten und fortgeschrieben wurde, so dass die o.g. Bestrebungen der documenta 12 hier als gescheitert gelten können. Das Ziel, interpersonelle Kunstvermittlung auf der documenta 12 nicht als Dienstleistung zu verstehen, ist allerdings immer wieder aufgegriffen worden und relativiert das sonst eher traditionell und oberflächlich gezeichnete Bild der Kunstvermittlung in der Presse etwas. Die erste Beobachtung wirkte sich dabei weniger durch die Fokussierung auf Roger M. Buergels Ausführungen negativ auf das kommunizierte Bild der interpersonellen Vermittlung aus – Buergel selbst betonte kontinuierlich die Wichtigkeit einer angemessenen Kunstvermittlung und erwähnte auch die VermittlerInnen. Es könnte vielmehr daran gelegen haben, dass er als medienwirksame Person mit seinen ausführlichen Kommentaren zum Thema das Interesse schon befriedigte, so dass die untersuchten überregionalen Medien es nicht mehr für wichtig erachteten, die VermittlerInnen selbst zu Wort kommen zu lassen oder ihre Projekte zu besprechen. Vielleicht steht es auch dem „intellektuellen“ Anspruch der überregionalen Zeitungen und Fachzeitschriften entgegen, neben dem theoretischen Rahmen im Detail auf dessen Umsetzung einzugehen. Gleichzeitig könnte es natürlich auch – und das scheint mir am ehesten der Fall zu sein – am traditionellen Kunst- und Kunstvermittlungsverständnis³⁰ gelegen haben. Bisher war interpersonelle Vermittlung im Rahmen der documenta kein Thema. Vielleicht braucht es mehr Zeit, bis dieser neue Schwerpunkt auch von den berichtenden Medien als integrativer Teil der Ausstellung (an)erkannt wird.

Resümee – den lokalen Bildungsdiskurs auf die überregionale Ebene heben

Auf die Frage, warum eine Behandlung der Vermittlung ausschließlich auf der lokalen Ebene stattgefunden hat, lässt sich sicher keine eindeutige Antwort geben. Ein Grund für die Dominanz des Themas erklärt sich jedoch über den hohen Nachrichtenwert der documenta 12 im lokalen Kontext. Da die LeserInnen der Zeitung auch in ihrem Alltag von den Auswirkungen der Ausstellung betroffen waren, bestand natürlich ein größeres Interesse an Details. Vor allem die Projekte des documenta 12-

³⁰ Vgl. FR, 22.11.06.

Beirats sollten mit lokal relevanten Fragen die BürgerInnen Kassels ansprechen und sie in verschiedene Aktivitäten einbeziehen. Eine ausführliche Berichterstattung war hier entscheidend für die von der künstlerischen Leitung angestrebte lokale Einbindung der documenta 12. Sicher spielt es auch eine Rolle, dass lokale Berichterstattung in Deutschland traditionell eher für Details im Bereich von Bildung und Erziehung sowie bürgerschaftlichem Engagement (dazu zähle ich die Projekte des Beirats) zuständig ist, während die überregionalen Medien sich weniger detailliert auf diese Themen einlassen (können).

Es muss aber auch hinterfragt werden, ob es überhaupt anzustreben ist, interpersonelle Vermittlung möglichst dominant im Mediendiskurs zu verorten. Wichtiger erscheint es mir, dass Kunstvermittlung in der Praxis Freiraum zum Experiment mit neuen Formen hat und dass ein Publikum erreicht werden kann. Wird interpersonelle Kunstvermittlung jedoch gar nicht oder durch die Brille eines traditionellen Vermittlungsverständnisses gesehen, besteht die Gefahr, dass Ideen nicht weitergetragen oder verzerrt werden. Dass Kunstvermittlung vor allem auf der Entscheidungsebene oft nicht ernst genommen wird, führt dazu, so Mörsch, dass sie sich traditionell in einer Position der „Halbsichtbarkeit“³¹ befindet, wo sie frei von institutionellen Ansprüchen oder denen der Kunst oder des Publikums agieren kann. Diese Position, die Carmen Mörsch durch die große Präsenz der Kunstvermittlung auf der documenta 12 gefährdet sah, sollte daher nicht forciert aufgegeben werden.

Wie eingangs zitiert, hatte Carmen Mörsch vor fünf Jahren konstatiert, dass es sehr unwahrscheinlich sei, dass sich im Rahmen der documenta in der nahen Zukunft innovative Vermittlungsformen entwickeln könnten. Diese Prognose war mit dem Vermittlungskonzept der documenta 12 hinfällig geworden. Vielleicht braucht es noch einmal fünf Jahre, bis eine ergiebige Diskussion in der überregionalen und der fachlichen Medienberichterstattung über die interpersonelle Vermittlung geführt werden kann. Ein Anfang ist jedoch gemacht, und zwar auf der lokalen Ebene. Die nächste documenta wird zeigen, ob sich das Thema auch im überregionalen Diskurs durchsetzen konnte.

³¹ Mörsch 2007, S. 193.

Literatur

- *k.A.: documenta12: Führungen. Online: <http://www.documenta12.de/fuehrungen0.html?&L=0>, (11.05.2008).
- *k.A.: documenta12: Das war die documenta 12. documenta 12 – 16. Juni bis 23. September 2007 – Ein Rückblick. Online: http://www.documenta12.de/1392.html?&L_0, (11.05.2008).
- *k.A. (2006): Ästhetische Erziehung für documenta-Publikum. In: Frankfurter Rundschau, 22.11.2006.
- *k.A. (2007): Tourismusbranche verklagt Documenta. In: Die Welt, 30.07.2007.
- *k.A. (2007): Groß wie noch nie. In: Frankfurter Rundschau, 02.08.2007.
- *k.A. (2007): Documenta nähert sich Besucherrekord. In: Die Welt, 04.08.2007.
- Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp).
- Buhr, Elke (2007): Kunst, die Beine macht. In: Frankfurter Rundschau, 14.06.2007.
- Buhr, Elke (2007): Intellektueller Eros. In: Frankfurter Rundschau, 16./17.12.2007.
- Delekat, Thomas (2007): Zur Documenta? Unbedingt mit Führung! In: Die Welt, 24.08.2007.
- Diaz-Bone, Rainer (2003): Entwicklung im Feld der foucaultschen Diskursanalyse. In: Forum Qualitative Sozialforschung, Jg. 4, H. 3, Art. 1. Online: <http://www.qualitative-research.net/fqs/>, (23.07.2007).
- Documenta-GmbH (Hg.) (2007): documenta 12 Magazines No. 1-3. Reader. Kassel.
- Foucault, Michel (1981): Archäologie des Wissens. 1. Aufl... Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 356).
- Fraschke, Bettina (2007): Duzen für die Kunst. In: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 26.06.2007.
- Gasser, Hans (2007): Deutungshoheit. In: Süddeutsche Zeitung, 06.06.2007.
- Herold, Thea (2007): Die Übersetzer. In: artnet, 03.08.2007.
- Kässmann, Lea (2007): Ganz aus dem Leben. In: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 22./23.09.2007.
- Krüger, Nina (2007): Kunst braucht Kinder. In: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 08.09.2007.
- Liebs, Holger (2007): Wir wollen einem Massenpublikum Komplexität schmackhaft machen. In: Süddeutsche Zeitung, 05.06.2007.
- Liebs, Holger (2006): Im irdischen Kunstparadies. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17.12.2006.
- Maset, Pierangelo (2003): Kunstvermittlung im System Kunst. In: Lefarth-Polland, Ute (Hg.): The educational complex. Vermittlungsstrategien von Gegenwartskunst ; [anlässlich des Symposiums The Educational Complex. Vermittlungsstrategien von Gegenwartskunst, Kunstmuseum Wolfsburg, 25.10.-27.10.2002]. Wolfsburg , S. 30-41.
- Mayerle, Astrid (06/07): Kunstvermittlung auf der documenta. In: Kunstzeitung, 06/07.
- Meffert, Christiane (2007): Die harte Schule. In: Die Zeit, 07.06.2007.

- Mörsch, Carmen (2006): Verfahren, die Routinen stören. In: Baumann, Sabine; Baumann, Leonie (Hg.): Wo laufen S(s)ie denn hin?! Neue Formen der Kunstvermittlung fördern. Wolfenbüttel: Bundesakademie für kulturelle Bildung (Wolfenbütteler Akademie-Texte).
- Mörsch, Carmen (2007): Queering Kunstvermittlung: Über die mögliche Verschiebung dominanter Verhältnisse auf der documenta 12. In: Ästhetik und Kommunikation, Jg. 38, H. 137, Zeitgenössisch/museal (hg.) Kittlausz/Pauleit, S. 191-205.
- Nedo (2007): Entschleunigung. In: art, H. 1, S. 112.
- Niedenthal, Clemens (2007): Auf zur Kunst. In: Frankfurter Rundschau, 16.06.2007.
- Nocks, Heinz-Norbert (2007): Die Lehre des Engels. Das erste große Gespräch nach Eröffnung der documenta mit den Kuratoren. In: Kunstforum International, H. 187, S. 103-139.
- Rauterberg, Hanno (2007): Revolte in Kassel. In: Die Zeit, 12.04.2007.
- Reichensperger, Petra (2007): Ausgestellte Gesprächskultur. In: artnet, 24.05.2007.
- Rössinger, Christiane (2007): Man lernt nie aus. In: die tageszeitung, 10.09.2007.
- Schwarze, Dirk (06/07): Schnelldurchgang verpönt. In: Kunstzeitung, 06/07.
- Sturm, Eva (2002): Woher kommen die Kunst-VermittlerInnen? Versuch einer Positionsbestimmung. In: Rollig, Stella; Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art, Education, Cultural Work, Communities. Wien: Turia und Kant (Museum zum Quadrat), S. 199-211.
- Sturm, Eva (2002): Zum Beispiel: StörDients und Trafo.K. In: Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (Hg.): Dokumentation der Tagung Kunstvermittlung zwischen Partizipatorischen Kunstprojekten und Interaktiver Kunstaktionen. Vom 15.-16. Juni 2002 in Kassel. Berlin: Vice Versa , S. 26-37.
- Tornau, Joachim F. (2007): Touren mit Teenagern. In: Frankfurter Rundschau, 17.07.2007.
- Tornau, Joachim F. (2007): Heimvorteil für die Documenta. In: Frankfurter Rundschau, 27.09.2007.
- Winkler, Thomas (2007): Kaffeeefahrt zur Kunst. In: die tageszeitung, 26.07.2007.

**,Ist die Moderne unsere Antike?’ –
Medienentwicklungen und Verantwortung**

**,Is Modernity our Antiquity?’ –
Developments in the Media Landscape and
Responsibilities**

Gert K. Müntefering

Vom Verschwinden des Kinderfernsehens ...

Abstract

Die historische und programmplanerisch zyklische Entwicklung des öffentlich-rechtlichen Kinderfernsehens, den status quo und eine mögliche Zukunft diskutiert der Autor, der Jahrzehnte lang das westdeutsche Kinderprogramm maßgeblich mitgestaltet hat, unter Rückgriff auf Kinderprogramme, den Kinderkanal und den Auftrag der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten und ihrer Programmpolitik. Dass Kinderfernsehen aus dem allgemeinen Programmangebot ebenso verschwindet wie aus dem öffentlichen Bewusstsein erscheint im historischen Verlauf als konsequent zum einen, zum anderen aber auch vermeidbar. Ein möglicher Ausweg? Die Öffnung von Programmplätzen, die traditionell dem „Erwachsenenprogramm“ zugestanden werden, als Impuls für und durch die Idee Kinderfernsehen im Segment öffentlich-rechtliches Vollprogramm; ebenso würden ästhetische Innovationen und neue Erzählmodelle spruchreif, ohne dabei weder den Schutzgedanken noch die Entwicklungschancen und den Bildungsauftrag aus den Augen zu verlieren. Kinderfernsehen muss sich dabei auch „als Ausstellungsraum für neue Formen seiner Inhalte verstehen“.

Die Gründerjahre sind nicht vorbei ...

Kinderfernsehen präsentiert seine Themen, selbst aber ist es kein Thema mehr. Deshalb muss es sich zu einer neuen Sache der Wahrnehmung, der Kritik, der Zustimmung – und Ablehnung machen. Dazu gehört neben dem Programm auch die Programmatik. Es geht dabei auch um eine neue Morphologie, also Formen- und Inhaltswelt, die als Herausforderung und Grenzüberschreitung durchaus Parallelen in der Kunst und ihren deutlichen Wegmarken hat – wie es nicht zuletzt die documenta in Kassel zeigt. Das rein gesellschaftliche und unterhaltende Event mit seinen öffentlichen Präsentationen, das Stars aus der Fläche in den Raum holt, birgt keine Überraschung mehr und kaum Potential zur neuen Erkenntnis. Es ist pure Werbung, insofern legitim – aber eben auch begrenzt.

Gewiss ist vom Kinderfernsehen nicht zu verlangen, alle seine Formate und Gewohnheiten, seine Erfolge und Regeln nach einer neuen Grammatik der Wahrnehmung und dazu inhaltlich befragen zu lassen. Aber die Gesetze der Programmentstehung und die strukturelle Konsequenz der Planung führen zu autonom handelnden Größen, die unter Hinweis auf Sparte Kinderkanal und seine digitale Zukunftssicherung diese Diskussion kanalisieren – oder ihr gerne ausweichen wollen. Es ist sinnvoll, die pausenlose Bewegung in der Zeit auch einmal anzuhalten, sie begehbar zu machen, sich auf Kunst und Wissenschaft und das Denken über unsere Gegenwart und Zukunft einzulassen. Die große Erzählung unserer Existenz spiegelt sich nun einmal nur ungenügend in der Reproduktion und Verlängerung einmal gefundener Unterhaltungssysteme – und für wen sollte das mehr gelten als für Kinder. Für ein auf Dauer angelegtes Projekt Kinderkanal sind die Gründerjahre auch nach einem Jahrzehnt keineswegs vorbei. Nun muss allerdings, belastender als früher, ein umfangreicher Sendebetrieb in Gang gehalten werden – und gleichzeitig das radikale Nachdenken über ihn möglich sein.

Die Konstruktion des Kinderfernsehens in der Bundesrepublik verfügt über etablierte Sende- und Werbeminuten. Das kommerzielle Fernsehen bietet eben so viel Sendezeit wie ARD und ZDF und – der Kinderkanal. Fernsehen verweist zusätzlich, nicht unbedingt absichtsvoll, in manchen dokumentarischen und fiktionalen Programmen auf seine Herkunft. Sie war mit gesellschaftlichen Hoffnungen und noch größeren Befürchtungen verknüpft. Der öffentliche Diskurs wurde von den Redaktionen geführt mit den Kontroll- und Begleitsystemen des Radios und des Fernsehens, dem Film, den Kinobesitzern, mit Akademien und Fernsehhochschulen, Feuilletons, den Schulen – und mit den Eltern der Nachbarschaft. Sie formulierten Enttäuschungen und belohnten Entwicklungen, soweit sie die systemkonforme Ästhetik nicht überdehnten.

Erinnerungen für die Zukunft ...

Diese öffentliche Diskussion liegt vor dem Erinnerungshorizont jetzt tätiger Kinderchefs. Es ging 1965 bis 1975, auch später noch, darum, herauszufinden, welche Qualitäten gut genug waren, um die gesellschaftlichen Anforderungen wenigstens vergessen zu lassen, wenn man ihnen schon nicht genügen konnte. Retrospektiv bescheinigt Detlev

Schöttker im „Merkur“¹ in seinem Essay „Mauerrisse“ immerhin dem Ostkinderfernsehen, dass es mit der Figur Pittiplatsch „... durch Frechheit und Einsichtsfähigkeit die Verbindung von Kritik und Solidarität verkörperte“. Allerdings ist eine als Kinderdokumentation verkaufte Schlacht um einen Hügel im spanischen Bürgerkrieg, nachgestellt von Kindern mit Holzwaffen, unterlegt mit unvermeidlichem Busch-Gesang, ebenfalls in Erinnerung.

Da kann dann der theoretisch nicht so gestählte West-Redakteur nur auf die „subversive Bürgerlichkeit“ der ARD-CSSR-Koproduktion PAN TAU (1968 !) aufmerksam machen, auf die Überwindung der kybernetischen Technik durch die menschliche Gewitztheit in ROBBI, TOBBI UND DAS FLIEWATÜÜT und den unerschrockenen Mut des „Hasen Cäsar“. In Berlin Mitte liegen auch diese DVDs des WDR-Kinderfernsehens auf. Es ist also nicht auszuschließen, dass Ostdeutsche sie gekauft haben – ebenso wie das westdeutsche Gewächs SENDUNG MIT DER MAUS.

Die documenta dieser visuellen Künste war der Prix Jeunesse. Zusammen mit dem Weltkindermediengipfel in Melbourne im Jahre 1995 implodierte er vor lauter Bedeutung, getrieben auch vom technischen Impuls. Das *Internationale Zentralinstitut für Jugend- und Bildungsfernsehen* (IZI) übernahm pragmatisch das Erbe. Damit verlor die Internationale des fortschrittlichen Kinderfernsehens, angeführt von den nordischen Ländern plus Niederlande, virtuos genutzt von der qualitativ und kommunikativ gebildeten BBC und bewundert vom Rest der Welt einschließlich Deutschland West und Ost, ihr Epizentrum. Auch der Ur-Meter der Fernsehqualität, der irgendwo zwischen Greenwich und White House, dem Sitz der BBC, begraben sein soll, zerbröselte. Jetzt durfte es überall viel Schlechtes und einiges Gute geben – und das Beste sollte erst noch kommen. Das Kinderfernsehen wurde in die Selbständigkeit entlassen. Es musste also nun seine Themen selbst setzen und beglaubigen.

Ist also die Systemfrage „Fernsehen für Kinder“ zumindest im öffentlich-rechtlichen Bereich mit dem Genre Kinderfernsehen im territorialen Schutz des Kinderkanals beantwortet? Diese gerne kommunizierte Haltung ist durchaus nachvollziehbar, denn der Kinderkanal widmet sich irgendwie „hundertpro“ den Interessen der Kinder, was aber nicht

¹ Schöttker 2007.

bedeutet, dass er sie vollständig bedienen kann. Kinderfernsehen als Spartenkanal hat systembedingte Chancen – und engere Grenzen, als es die weiten Planungsebenen vermuten lassen. Es wäre ein epochaler Irrtum, die universale Idee der medialen Kommunikation mit Kindern in nur ein System zu stecken. Der Kinderkanal muss sich als Katalysator begreifen und nicht als die effizienteste Methode, Sende- und Zeitmanagement gremienfreundlich zu organisieren und die oft widerborstige Sache Kinderprogramm für ARD/ZDF langfristig zu entsorgen. Zwar ist verständlich, dass quotenorientierte Führung eines öffentlich-rechtlichen Kinderkanals, und davon muss neben der stets plakatierten „guten Adresse“ sehr wohl zu sprechen sein, Stabilität und Wachstum und Repräsentanz reklamiert. Allerdings spielt sich dieser Erfolg im tradierten Rahmen bisher aufgefunder oder genutzter ästhetischer Erzählmodelle ab. Es ist überwiegend die witzige, romantische, absurde oder actionreiche Zeichenwelt, die als Kinderfernsehen schlechthin gilt. Sie ist konsumtechnisch ideal, als System inzwischen aber so aufregend wie der serielle Warhol – nur dreißig Jahre später.

Nur kleine Fehler im System?

Die Gesetze der öffentlichen Wahrnehmung, zumeist bedeutet das wohlwollende Presse, erlauben Kritik an Programmen, aber ungern auf das System gerichtete Nachfragen. Aber die werden manchmal unfreiwillig und nebenbei beantwortet. So steckte in dem von der *Erfurter Kinderfilm* erzeugten Kinomagazin für Kinder exemplarisch und ablesbar der Zeitgeist der Oberfläche. Da werden mit „super“, „megastark“ und „richtig-starke Klasse“ die Bedeutungsworte der Einfalt gestreut, da wird „Nemo“ fälschlich als Zeichenfilm klassifiziert und natürlich fehlt nicht die handelsübliche Verwechslung von „scheinbar“ und „anscheinend.“ Das ist nun etwas viel nachlässige Routine in nur einer Folge für behauptete „anspruchsvolle Qualität“.

In der Sache Kinderfernsehen, die sich eben nicht als Oberflächennutzung begreift, gibt es keine einfachen Lösungen. Die Interessen des Kinderfernsehens und des Kinderkanals sind langfristig aussichtsreicher, wenn die synergiehafte Bedeutung von erzählenden und dokumentarischen Programmen für ein Familienpublikum mit wechselnden Schwerpunkten Kindern und, horribile dictu, Jugendlichen weiterhin als

werthaltig erkannt wird. Dies in zweifacher Hinsicht: als authentisches Programm in ARD und ZDF – und als langfristiger Bestand im Kinderkanal.

Diese mehrfach vorgetragene Position, also nicht neu und revolutionär, ist gleichwohl unbeliebt. Sie hat das Potential von Unterstellung, so, als hätte ein motivierter und erfahrener Kinderkanal grundsätzliche Defizite in Erkenntnis und Umsetzung und, wenig besser, als müssten die Eltern ARD/ZDF zeitlebens geräumte Kinderzimmer vorhalten. Dabei ist dann noch zu unterscheiden zwischen den verbliebenen Plätzen in Eins, Zwei, Drei und den Angeboten, die als Familienfernsehen und darüber hinaus im konstanten Fluss der Programme – fern von den Etats des Kinderfernsehens – doch als solches Bedeutung haben.

Zu Recht machen Raabe/Rummel/Seipold von der Universität Kassel in ihrer Untersuchung „Orientierung, Gender, Medienkompetenz“² darauf aufmerksam, dass unabhängig von den Intentionen der Kinderredaktionen Programme gelingen, und zwar „durch die Relevanz der darin angelegten Inhalte und Strukturen“. Es ist eben zu kurz gegriffen, eine Interdependenz zwischen Kinderkanal und Kindern als grundlegendes, konstitutives Element zu begreifen – als sei damit die Frage „Kind“ hier und „Fernsehen“ dort gelöst. Bei Alltagsbedürfnissen und der Konstruktion von Lebenswelten werden auch für Kinder sogar absichtslos die Grenzen Kinderfernsehen locker überschritten. Der Kinderkanal also bietet eine von vielen möglichen Varianten des Kinderfernsehens.

Das Wort „Bestand“ für das einmal als gültig und erfolgreich befundene und archivierte Kinder-TV-Produkt, auch gern als das Bewährte tituliert, ist erklärungsbedürftig. Es meint eben nicht den cleveren Umgang mit dem Archiv, den ausgebufften Einkauf oder die Prolongation gehabter Ideen. Bestand bedeutet aktive Gestaltung des für Kinderfernsehen durchgesetzten Anspruchs auf Information und Spaß in abenteuerlichen Welten und Gegenwelten. Das ist ein wirklicher Vollzeitjob, der sich nicht nur im Milieu einer zeitgenössischen Ästhetik im Zeichentrick, sondern auch mit realistischen Spielzügen und neuen dokumentarischen Entdeckungen für Kinder in der Arena des Wettbewerbs und der Kritik bewähren muss.

² Raabe, Rummel, Seipold 2007.

Chancen für einen Dialog

Für eine kritische Betrachtung der Medien, jenseits der reinen Programmkritik, stehen besonders der Gehirnforscher Manfred Spitzer und der Kriminologe Christian Pfeiffer. Die erwiesene Schädlichkeit von Fernsehen schlechthin, und das besonders im frühen Alter, konstatiert der eine, die bedenkliche Wirkung von hohem Medienkonsum betont der andere. Wenn man nun auch dem endemisch auftretenden Pfeifferschen Gewaltfieber als öffentlich-rechtlicher Veranstalter gelassen gegenüber stehen kann, zumal der Kriminologe über „Gewalt“fernsehen hinaus mehr auf die Spielkonsolen und das weniger intakte, soziale Umfeld von Kindern abzielt, so sollten die davon ausgehenden Signale doch ernst genommen werden. Es wird auf Dauer erwartet, dass Programmunternehmungen des 21. Jahrhunderts für Kinder auch dann ihrer Bildungsmöglichkeit gerecht werden, wenn sie auf Wettbewerb ausgerichtet sind. Und da liegen Chancen in der Sache und im öffentlichen Dialog.

Nun scheint allerdings die Erkenntnis, was in diesem Zusammenhang Qualität eines Transfers von Erwachsenenmustern für Kinder ausmacht, in neuen Genres schwach ausgebildet. Da dem Kinderkanal so etwas wie die Carte Blanche zugebilligt ist, hat er zu Recht Privilegien, allerdings parallel dazu auch Verpflichtungen zum kritischen Blick auf sein Angebot. Hier werden dann wohl die Verhandlungen darüber stattfinden, was nun heutzutage als Kinderfernsehen gesellschaftsfähig wird. Deutlich wird, dass der Grenznutzen einer gesteigerten Erfolgsquote gegenüber anderen Anbietern abnimmt und dass daraus wenig Absicherung für den öffentlichen Diskurs abzuleiten sein wird.

So ist es auch nicht damit getan, weichgezeichnete Gewalt und Realitätsplitter der Kriminalstatistik fiktional irgendwie einzufassen. Ein allgemein registriertes Bedrohungsschema gehörte jedenfalls noch nie zu den Begründungen für Kinderfernsehen. Sicher kann das, was unsere Gegenwart an kruden Realitäten ausbrütet, nicht ignoriert werden. Die Frage jedoch, wie etwas Kinderfernsehen bleibt oder auf neue Weise wird, wenn diese Thematik aufgerufen wird, ist zur Zeit noch völlig offen. Das verwundert deshalb, weil durchaus glückter Umgang mit dieser Materie im Fernsehen vorliegt.

Augenscheinlich wird diese Debatte zur Gegenwartskultur im deutschen Kinderfilm, sicher provoziert durch wirtschaftliche Zwänge in Produktion und Vertrieb, intensiver geführt als in den TV-Etagen. Die „Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz“³ vermittelt diesen Eindruck, während ein einschlägiges Periodikum für Kinderfernsehen Fehlanzeige ist. Die Reihe „tv-diskurs“, inzwischen im 12. Jahrgang, beschäftigt sich mit Grundlagen und ist schon wegen der Herausgeberschaft nicht unbedingt daran interessiert, öffentlich-rechtliches Kinder-Fernsehen zu seiner Sache zu machen. Da nun aber diese Sache Kinderfernsehen unübersichtlich ist und gerne so gehalten wird, sei hier der Versuch unternommen, ein zyklisches Betrachtungsschema als Sehhilfe einzuführen.

Idylle und Ermahnung

Die ursprünglichste und bis heute erfolgreichste Form des Fernsehens. Inzwischen für Kinder verpönt, für Erwachsene weniger. Märchenhafte und phantastische Geschichten, vorgetragen in der Ästhetik der alten Bildergeschichte, des Puppenspiels oder des Realfilms – westlich im Märchenfilm mehr als Operette geführt, östlich als üppig ausgestattete Erzählung mit Lehrton. Heute gehen die märchenhaften Schatzsucher nicht mehr Hexen auf den Leim und Drachen aus dem Weg. Sie fallen dem dreiköpfigen Ungeheuer bei Gesangproben zum Opfer oder tappen, ausgerüstet mit dem Wikipedia als neuem Zauberbuch, in die schleimigen Fallen des Millionärsquiz. Als reinste Form der Idyll-Ermahnung haben SANDMÄNNCHEN und Ampelmann ihre nationaltypischen Plätze – neben HEIDI und BIENE MAJA und den ökologisch versierteren Eisbärenkindern – real und tricky. In den besten Fällen ist Idylle durch Charme und Ermahnung durch rustikalen Humor ersetzt. In dieser Hinsicht altert die AUGSBURGER PUPPENKISTE nicht.

Das Soziale

Realistische Blicke auf das Leben, wie es ist, jedenfalls in der Theorie oder im Konzentrat der Feldforschung. Daraus entstand dann oft eine seiterverkehrte Idylle. Die Vorzüge sind immerhin nicht zu übersehen.

³ Herausgeber: Kinderkino München, Verantwortlich: Hans Strobel.

Der Alltag hielt Einzug ins Kinderfernsehen, was natürlich die Chancen für gekaufte Phantasien aus den USA erhöhte. Das Soziale als Thema erweiterte sich bis heute im Umfang einer täglichen Chronologie für gefangen gehaltene Tiere. Im Kinderfernsehen wurde das Soziale durch anarchische Beigaben mit dem Märchen versöhnt – PIPPI LANGSTRUMPF. Allerdings misslang die Synchronisation der sozialen Lernstufe in der SESAMSTRASSE mit dem Berufsalltag der Kindergärtner. DIE RAPPELKISTE (ZDF) galt als erstes nachhaltiges kritisches Korrektiv der Idylle. Kognitive Erfahrungen als stabilisierende Kraft für Wahrnehmung sozialer Phänomene wurden erst spät akzeptiert.

Das Funktionale

Die Beherrschung der Studiotechnik, die Miniaturisierung des Equipments und das bereits erfundene Telefon führten zum Kinderstudio-Kontinuum in Clubform mit hohen Anteilen von Einspielungen. Aber es zogen auch ein Alltagssorge, Kurzfilm, Quiz, Abzählvers, Nonsense-Lied und für alles ... eine aufgeräumte Moderation! DISNEY-, BLAUBÄR- und TIGERENTEN-CLUB, TABALUGA und TIVI als Fernsehen an sich – kurzum der TV-Aufenthaltsraum. Er ist immer noch da. Die Großserie im Zeichentrick schickte ihre Vorboten. Außerdem etablierten sich das Studiokind, diesmal demokratisiert – ohne Chance, dann auch automatisch als Filmkind entdeckt zu werden. Grundsätzlich wird gerannt und gequieptscht.

Das Industrielle

Die Blaupausen des Zeichentrickes werden nicht mehr einem langwierigen Findungsprocedere unterworfen. Computer und die Datenbänke und nach wie vor fleißige asiatische Hände, zunehmend aber auch heimische Hersteller, re-produzieren nach der Charakterliste und dem Design die 13, 26, 39 Folgen auf der nach oben offenen Serienskala. Reale Serien, im Studio oder in anderen Wirklichkeiten, haben einen hohen Dialoganteil und Standardeinstellungen – die kleine Serie erlaubt individuelle Ausreißer und gilt als Stunt für Blockbuster. Der einsame, nicht ganz gute, nicht ganz schlechte, Spielfilm nicht nur aus tschechischer Produktion irrt einsam umher und sucht eine Nische.

Die Planung

Die Königsdisziplin jeder Programmarbeit. Was nicht geplant ist, kann nicht gesendet werden. Mehr noch – es kann auch nicht gedacht werden. Geplant wurde schon immer. Aber erst in der Gegenwart bestimmt und definiert Planung so intensiv die Zukunft. Dem großen Programmschema steht immer auch der horror vacui gegenüber. Weite Programmfelder sind also nicht unbedingt frei für verschiedene kleine Ideen, denn die lassen sich schlecht planen, sondern nur für große Würfe. Aber was zum Teufel war noch mal Brobdingnag und Mildendo, ganz zu schweigen von Lorbrulgrud – und wie lang ist eigentlich ein Glomglung?

Jenseits dieser und anderer Zyklen werden langsam die Konturen der neuen Herausforderung sichtbar, und dazu gehört das Gerangel um erste Plätze auf dem Siegerpodest der Quote nur sehr bedingt. Der Kinderkanal, zunächst die weniger gute Nachricht, ist nicht die Erfüllung des Traums vom Kinderfernsehen – er bietet, und das ist die gute Nachricht, nur einige Voraussetzungen dazu.

Das Fernsehen und die ursprüngliche Welt

In der FAZ fand sich ein Interview mit der damals neuen Intendantin des Westdeutschen Rundfunk⁴. Ein sympathisches Gespräch, das Arbeit und Privates berührte und die natürliche Neugierde auf Gedanken und Absichten der zweiten Frau an der Spitze einer ARD-Anstalt ansprach. Gefragt nun, was ihre Empfehlung für Kinder sei, da sagte sie, Bücher lesen und auf Bäume klettern. Das gefiel mir sehr. Es ist für eine Medienmanagerin doch gewiss ein uneigennütziger Vorschlag – und dass er gut für die Kinder ist, kann man selbst angesichts von HARRY POTTER und von beim Baumklettern unvermeidlichen Schürfwunden nur unterstreichen. Man könnte auch denken, Fernsehen und Radio seien inzwischen Lebensgrundlagen wie Essen und Trinken und Atmen und nicht weiter erwähnenswert. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass diese Auswahl den Rang der ursprünglichen Welt betont, die Erfahrung der Natur und der Literatur, obwohl das Lesen dann noch im letzten Jahrhundert ganz andere

⁴ FAZ 20.11.2006.

Konnotationen hatte, unter denen der Vorwurf der Weltenflucht nicht der geringste war. Diese Auskunft reflektiert 2007 auf das Genaueste immer noch das klassische Muster der kulturellen Sozialisation. Es blendet Fernsehen und Radio aus, was nach über 50 Jahren breiter öffentlicher Tätigkeit schon auffällt.

Nun wollen wir andererseits diese Beobachtungen nicht überinterpretieren. Es ist doch oft so, dass Erwachsene ein ernsthaftes Gespräch führen, während die Kinder auf dem Boden oder im Zimmer nebenan in ihrer eigenen Welt herumwuseln. Trotzdem werden sie im bürgerlichen Normalfall nicht vergessen oder gar schlecht behandelt. Sie müssen sich nur an die Reihenfolge gewöhnen.

So sind auch aus den zitierten Auskünften nicht etwa die Schlussfolgerungen zu ziehen, es würde dem Kinderfernsehen bald schlechter gehen. Die Frage ist allerdings, wie und mit welcher Substanz Kinderprogramm nicht nur Zeit- und Sendeplätze besetzt, sondern auch den öffentlichen Raum. Unter öffentlichem Raum verstehe ich hier die Wahrnehmung in Kritik, Forderung und ... Nachsicht als Bestandteil der Berichterstattung und wissenschaftlichen Erörterung. An dieser Stelle dann fällt die Zeitdiagnose nicht so günstig aus. Es ist festzuhalten: das Verschwinden des Interesses am Kinderfernsehen ist evident. Es ist nicht auszuschließen, ja wahrscheinlich, dass mit Konsequenzen zu rechnen ist.

Halbe Hunde und ganze Kinder

Bevor wir nahe liegenden Ursachen nachgehen, ist es hilfreich, noch einmal einige historische kulturelle Stationen in Sachen Kinder und Fernsehen zu betrachten. Strittige Fragen beschäftigten Eltern, Pädagogen, Intellektuelle und Redakteure lange Jahre, genaue und ungefähre Forderungen gleichzeitig richteten sich an Form und Inhalt.

Dazu sei ein im doppelten Sinn randständiges Beispiel angeführt, das wie viele andere auch den Kindern totale bildliche Unmündigkeit unterstellte. Neue Filmsachverständige, die auch Tempo und Kameraführung als die visuelle pädagogische Grammatik katalogisierten, behaupteten allen Ernstes: ein halber Hund am Bildrand wird von kleinen Kindern nicht als ganzer Hund erkannt.

Nur war die Frage zu stellen, wo denn diese halben Hunde herumlaufen und ob es die vordere oder hintere Hälfte ist. Es dauerte dann nicht lange, bis sich die zweite Hälfte des Hundes einstellte, ein Vernünftigkeitsgewinn, übrigens nicht nur für Kinder, sondern auch für die Einschätzung von Kindern durch Erwachsene. Sehr bald war die gezielte Überforderung des Kindes gewünscht, weil so laut Piaget Lernerfolge und Erfahrungsgewinn möglich und überprüfbar wurden. Bei jüngeren Kindern spricht Piaget in der „Psychologischen Intelligenz“ von der „egozentrischen Assimilation der Wirklichkeit an die eigene Tätigkeit“⁵. Mir scheint, da unterscheidet sich der Erwachsene nicht so sehr von den Kindern.

Mit der Evaluierung der Resultate kindlichen Sehverhaltens wurde dann die Büchse der Pandora geöffnet, während noch jedermann dachte, das sei ein Füllhorn des Guten. Ablehnung und Widerstand verwandelten sich insbesondere mit dem Auftritt der „Sesamstrasse“ in begeisterte Zustimmung. Das Fernsehen für Kinder schien bestens geeignet, Bildungsdefizite und gesellschaftliche Benachteiligungen zu beheben, gar aufzuheben. Aber das klappte nicht. Die Kinder wollten spielen und nicht über das Fernsehen sprechen. Und die Kindergärtnerinnen begannen langsam, das Fernsehen zu hassen, das ihnen das berühmte Montagskind – müde vom Fernsehen – bescherte.

Die Forschungskommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft für Medienwirkungsforschung bemängelte dann 1987, dass in den letzten zwölf Jahren nur 250 empirische und theoretische Studien veröffentlicht wurden. Der Umfang dieser Aktivitäten sei angesichts der gesellschaftlichen Bedeutung der Massenmedien viel zu gering. Das Fernsehen wurde damals, um hier nur kurz die Wucht des öffentlichen Erscheinens zu verdeutlichen, in etwa so oft erwähnt wie heute das Klima – und analog dazu war das Kinderfernsehen das Windrad. Es drehte sich im öffentlich-rechtlichen Gebläse geschwind mit.

Ausgehend vom Schutzgedanken auf der einen, von Entwicklungschan-
cen für Kinder auf der anderen Seite erhielten die öffentliche Diskussion und die Agenda der katholischen und evangelischen Akademien immer wieder einen neuen Schub. Und die Resultate dieser Tagungen fanden wiederum mit Schlagzeilen ihren Weg in die Zeitungen. Diesem

⁵ Piaget 1973.

Legitimationsdruck begegneten die Redaktionen unterschiedlich. Einige bedienten sich gerne wissenschaftlicher Expertisen und Gremien, andere wiederum setzten auf die Entwicklungsfähigkeiten des Mediums als Geschichtenerzähler, als dokumentarisches Bilderbuch der Gegenwart. Auch die stochastische Methode war nicht ohne Reiz, denn sie vertraute den Erkundungsfähigkeiten des neuen Personals. So stützte sich beispielsweise der Weg in DIE SENDUNG MIT DER MAUS nicht auf umfangreiche Studien zur kindlichen Merkfähigkeit und auf die Erkundung sozialer Defizite, was für jedes genehmende Gremium so wichtig war. Vielmehr richtete sich die erzählerische Genauigkeit und die präzise Abbildung ohne jede Rückversicherung zunächst auf die simplen Gegenstände unseres Alltags. Sie tat das aber zum Schrecken der pädagogischen Elementarlehre und zum Entzücken der Kinder nicht mit der erschöpfenden Genauigkeit des Schulfilms, sondern mit dem Witz, der sonst nur in der Werbung zu finden war. Es verstand sich, dass der Entdecker im Film genauso von seinem Fund überrascht war wie sein junges Publikum. Allerdings war klar, dass Bilder zwar redundant, aber mit einer Überraschungs-Regie geführt werden mussten und dass die Sprache nicht auf einer eigenen Verständnisspur – wie so oft – ungenutzt versickerte.

„Kinderfernsehen ist, wenn ...“

Obwohl das Kinderfernsehen in jenen Jahren über Sendezeit und Titel klar erkennbar war, so entwickelte sich doch eine tief greifende Kontroverse über den Zugang zum Fernsehen. Kinder, das war leicht zu beobachten, waren schnell die Herren der Fernbedienung. Was sie sahen, war sehr oft, ungeachtet der Tatsache ob es nun gutes oder schlechtes Fernsehen war, nicht ausgewiesenes Kinderfernsehen. Das führte zu der nahe liegenden Erkenntnis: „Kinderfernsehen ist, wenn Kinder fernsehen ...“

Es wurde umgekehrt sehr gerne übersehen, dass Erwachsene in nicht unbeträchtlicher Zahl regelmäßige Zuschauer im Kinderfernsehen waren. Wenn das auffiel, so wurde das vielfach als Makel empfunden. Die Frage stellte sich: was machen Redakteure falsch, wenn plötzlich Familienväter die Hymne der Biene Maja singen? Bei einer Erhebung der Zahlen für eine „Sendung mit der Maus“, die bei zwei Millionen Zuschauern 1,3 Millionen Erwachsene zählte und nur 430 000 aus der Zielgruppe, der Rest

war irgendwie jugendlich, kritzelte der damalige WDR-Intendant mürrisch an den Rand dieser Analyse: „Macht ihr den Job richtig?“ Da passte genau, wenn das Grimme-Institut in Marl der Serie LUZIE, DER SCHRECKEN DER STRASSE nur den dritten Preis, jenen in Bronze verlieh, da es nach Meinung der Jury zu Gold nicht gereicht hätte. Die Begründung war ein Kompliment: es sei zu unterhaltend gewesen. Das bedeutete: das Kind hat unter Umgehung spezifischer Gefahren des Fernsehens, an erster Stelle galt Unterhaltung als eine solche, für das Leben und vor allen Dingen seine Rolle als Fernsehkind zu erlernen – und lernen sollten das auch zunächst die Redakteure.

Da war es denn noch ein weiter Weg bis zu dem Planetenbild, das Ben Bachmair 2000 entwarf, in dem Kinderkulturen und Kindheit als dynamischer, kurztaktiger Prozess aufgefasst sind und entsprechende Fernsehbilder generieren.⁶ Die dieser Überlegung zugrunde liegende Autonomie ist freilich gekoppelt an eine bislang ungekannte Herausforderung an das Selektions- und Sortiervermögen nicht nur der Kinder. Das wäre damals als ketzerische und anarchistische Freisetzung des eigentlich doch schützenswerten Individuums verstanden worden. Heute ist das mehr als eine Theorie. Es ist planerische Notwendigkeit, schon allein wegen der technischen Vernetzung der Medien. Von größerer Bedeutung ist dabei, wer die zeichensetzenenden Grundlagen legt – und das spielt nicht nur auf das Urheberrecht an. Heute muss unterschieden werden, wie einerseits Kinder ihre Welt zusammensetzen und was sie andererseits dabei für sich reklamieren, also die faktische Nutzung von Werbung, Internet und Tradition fernsehen auf der einen und das weiterhin versuchte kohärente Angebot eines Programms mit Anfangs- und Endtitel auf der anderen Seite. Das ist kein Widerspruch zu der Welt der Zeichen, in denen die inszenatorische Kraft unabhängig vom Inhalt eine neue Verständnis ebene schafft, von Kindern souverän durchsurft.

⁶ Bachmair 2000.

Die große Zeit des Erzählens

Klar war und ist, dass Kinderfernsehen an sich begriffliche Unschärfen enthält. Darin steckt eine deutliche anthropologische, also unaufhebbare Komponente. Der Erwachsene klassifiziert über richtige und falsche Vor-Urteile eine Sache, die ihn scheinbar nichts mehr angeht – auf die er dennoch mit den Folgen und Folgeschäden seiner kindlichen Sozialisation reagiert. Es dauerte dann nicht mehr solange, bis erkannt wurde, dass Kinderfernsehen ein interessanter Schlüssel war, der Räume zum Familienfernsehen öffnete, die in ihrer Gesamtheit gemütlich möbliert und dem öffentlich-rechtlichen Fernsehhaus wohlwollend zugerechnet wurden. Besonders geschickt versteckten die bereits erwähnten skandinavischen Länder ein rigides Erziehungsbild hinter emanzipatorischem Humor. Während sie der Welt PIPPI LANGSTRUMPF anboten, erzwang die politische Korrektheit in Schweden die Absetzung der Serie. Da die Durchblutung des Daumens nach Messungen bei Ansicht von Mickey Maus signifikant anstieg, fand sich Walt Disney als unwillkommener Aufreger im Archiv wieder.

Dieser Verstiegenheit stellten ARD und ZDF pragmatische Erzählmodelle entgegen. Der Fernsehdirektor des Saarländischen Rundfunks nahm der Unterhaltung zwei Millionen Mark ab und steckte sie in die deutsch-tschechische Serie PAN TAU. Die Leiterin des Schulfernsehens in Bayern überredete das Werberahmenprogramm (sic!), PUMUCKL von der Schallplatte (so nannte man damals eine CD), die jede Kindererkältung tage lang begleitete, herab zu verfilmen – was im Hinblick auf die Stimme des Schauspielers Hans Clarin wört- und bildlich zu nehmen war. Es gab ja in jenen Jahren durchaus ein koordiniertes Kinderfernsehen mit erfolgreichen Titeln. Aber gemeinschaftlich verabredetes Fernsehen verlangt eben auch riskierte Ausreißer, die auf neue Art stilbildend wirken.

Dreißig Jahre etwa bis zur Jahrtausendwende durchlief das Kinderfernsehen, jenseits seiner zyklischen Entwicklung wie weiter oben angeführt, eine Kernzeit der Entfaltung von grundlegenden Erzählmodellen – in der Serie, im Fernsehspiel und auch in der Dokumentation. Zu erwähnen sind Janosch, Teletubbies, der erste Disneyvertrag in den 80er Jahren mit der ARD, Peter Lustig im LÖWENZAHN, reale Erzählserien und romantische Abenteuer wie ROBBI, TOBBI UND DAS FLIEWATÜÜT, DER KLEINE EISBÄR, DIE PFEFFERKÖRNER, TIMM THALER und große europäische Trickserien. Diese

Konjunkturzyklen wurden zunächst auch nicht großartig gebremst durch das Kindern angebotene Privatfernsehen. Als Höhepunkt kam es dann zur Gründung des ARD-ZDF-Kinderkanals im Jahre 1997 in Erfurt. Das veränderte die Debatte in grundlegender Weise. Kinderfernsehen wurde nun Medienpolitik, es wurde also erwachsen – und da muss es sich noch herausstellen, welche Vorteile das hat.

Wie noch nie zuvor war im letzten Jahr, 2007, von Kindern und Fernsehen die Rede. Alle Fernseh- und Hörfunkprogramme sowie die Internetangebote der ARD waren aufgeboten. Das Programm-Engagement sollte eine gute Woche lang die gesellschaftspolitische Diskussion über Kinder und mit Kindern intensivieren. Es gab prominente Paten, Schirmherr war der Bundespräsident. Kann es Kindern und dem Fernsehen besser gehen und ist es gar statthaft, vom Verschwinden des Kinderfernsehens zu sprechen. Ich fürchte – ja, und meine beides.

Kinder sind Gegenwart ...

Da gibt es den berühmten Satz „Kinder sind Zukunft“, das Motto auch jener Woche. Er stand und vielleicht steht er auch noch, naiv und unbekümmert, über der Gründungspräambel des Kinderkanals aus dem Jahre 1995. Aber, sind Kinder nicht zunächst einmal unsere und ihre Gegenwart und, mehr als wir glauben, unsere persönliche Vergangenheit? Der Verdacht liegt nahe, dass in der liebevollen Zuwendung zu dem Kind als Zukunft der Gesellschaft ein gar nicht so versteckter utilitaristischer Gedanke steckt. Er sieht eben in der Zukunftsfähigkeit des Kindes den bedeutenden Wert – denn sonst stünde das ja nicht bereits im Titel. Und schließlich, hier sind wir ja sowieso. Aber dabei geht zum Schaden von Erwachsenen und Kindern verloren, wie intensiv und nachhaltig sich elementare Strukturen des Kindhaften durch unser Leben ziehen und wie sich diese Gleichzeitigkeiten im Personalen treffen, abstoßen und vereinigen. Diese multiplen Zugehörigkeiten schließen nicht aus, dass der Erwachsene und das Kind ihre eigenen Königreiche haben.

Die auf Umsatz und Quote besonders stolzen privaten Kanäle sind nach einer nun schon langen Geschichte keineswegs in der Lage, eigene Programmentwicklungen vorzuweisen, die nachhaltig mit ihrem Kinderfernsehen verbunden sind. Klug gekauft, sagt Spongebob, ist aber nur die

halbe TV-Miete. Die innovative Fähigkeit, Werbung zum Programm zu machen, trifft und nutzt freilich das kindliche Publikum, und das wäre Stoff zur Kulturkritik. Aber die ist bekannt und unwirksam. Gut, Kinder müssen nicht die Träume der Erwachsenen auftragen, aber nur modische Klamotten sind doch so ätzend wie gegeltes Kinderfernsehen.

Die Erziehung von Gefühl und Verstand durch das Auge, im letzten Jahr wieder einmal das große Thema in Kassel, kann doch nicht nur konjunkturzyklisch dann ein Thema sein, wenn die Gesellschaft ein pädagogisches Defizit erkennt. Die bekannte „Grosse Erzählung“ des öffentlich-rechtlichen Programms muss immer wieder neu beginnen, zumal wenn alte Archive nun doch langsam elektronischen Staub ansetzen, und das gilt auch für kleine Lords und Aschenbrödel.

Das Vertrauen in die Zugkraft von Kinderfernsehen ist – kaum überraschend – in den Chefetagen gesunken. Warum sollten auch innerhalb der offenen Programmflächen ausgerechnet Kinder und ihr televisionärer Anhang den Sendern aufregende Zahlen bescheren? Deshalb wird es wohl nicht ohne revolutionäre Umwälzungen gehen.

Die geschichtsreichen öffentlich-rechtlichen Sender machen Fehler, wenn sie ihre Ressourcen im Erzählen und in der Dokumentation im Familien- und Kinderfernsehen nicht auch auf ihre kostbare Fernsehzeit im Hauptprogramm anwenden. Sie können auf den Kinderkanal verweisen – aber sie müssen auch ein eigenständige, künstlerisch erzählende und dokumentarische Haltung und Sprache für Familienpublikum mit Kind finden. Medienpolitisch haben ARD und ZDF diesen gesellschaftlichen Auftrag mit dem Titel Kinderkanal mandatiert. Aber sie sind dennoch die Adressaten, wenn es um die Anfrage öffentlich-rechtliches Kinderfernsehen geht.

Das Fernsehen als Ausstellungsraum

Das Handwerk des Fernsehens ist, soweit es die Öffentlichkeit erblickt oder sich im Produktionsprozess befindet, Gemeinschaftswerk. Das hat große Vorteile, denn die arbeitsteilige Präzision greift auf bewährte Verfahren zurück – aber es bringt auch Einschränkungen, weil es individuellem Zugriff und Einfall schnell Grenzen setzt. Die technische und

redaktionelle Kontrolle sichert professionellen Standard. Selbst der Schreiber ist zumeist nicht einsam, denn fortlaufende Anforderungen fordern Teamarbeit.

Das Fernsehen als Sendeinstitut kann allerdings unmöglich eine umfassende Disposition seiner Inhalte und Formen treffen. Es muss jedoch einzelne Spitzen setzen, provozieren und propagieren. Es ist nicht damit getan, dass unter den Angeboten, die weltweit auf der Messe in Cannes paradierten, die beste Wahl getroffen wird. Das ist selbstverständlich und nicht stilbildend. An dieser Stelle kann, ja muss ein visueller Veranstalter, und heißt er auch „nur“ Kinderfernsehen, Verfahren, wie sie in der Kunst generell und hier in Kassel als documenta üblich sind, anwenden. Es muss sich als Ausstellungsraum für neue Formen seiner Inhalte verstehen. Das kann zwar wegen seiner speziellen Physik nur im Kontinuum der Zeit geschehen. Themen und Begebenheiten dazu gibt es genug. Der Kinderkanal muss bereit sein für einen klassischen Begriff aus der Kunst und aus der Politik, der partielle Abgrenzung vom bisherigen Programmabild, Weiterführung des Auftrags und mithin Neuschöpfung von Kinderfernsehen ermöglicht: er heißt Sezession!

Literatur

- *k.A. (2006): Neue WDR-Intendantin. Das sollte nichts Besonderes mehr sein. Monika Piel, neue WDR-Intendantin im Interview mit der F.A.Z. (2006). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.11.2006.
- Bachmair, Ben (2000): Was ist Qualität, wenn Lifestyle dominiert? Maßstäbe in einer individualisierten Kinderkultur. In: Flach, Sabine; Grisko, Michael (Hg.): Fernsehperspektiven. Aspekte zeitgenössischer Medienkultur. München: kopaed (Schriftenreihe der LPR Hessen).
- Piaget, Jean (1973): Das biologische Denken, das psychologische Denken, das soziologische Denken. Stuttgart: Klett.
- Raabe, Claudia; Rummel, Klaus; Seipold, Judith (2007): Orientierung, Gender, Medienkompetenz: Beiträge des Fernsehens zur Lebensgestaltung und Alltagsorientierung von Kindern. In: MedienPädagogik – medienpaed.com, H. 13. Themenheft Kinderfernsehen wieder zum Thema machen! Online: <http://www.medienpaed.com/13/raabe0710.pdf>, (12.05.2008).
- Schöttker, Detlev (2007): Mauerrisse. Kulturtransfer von Ost nach West. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 61, H. 703, S. 1112-1121.
- Strobel, Hans. Kinderkino München (Hg.) (Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz).

Per Jauert

Towards a New Radio Culture?

Abstract

In this article the changing roles of radio in modern society will be addressed as part of the process of the modernization of mass media in relation to the new public service broadcasting remit, and as a vital part of the relations between media technology and the social uses of radio. It reflects upon the tensions between a technology driven approach to new media, and the social, political and cultural implications of the implementation of digital radio, inspired by theories of the social shaping of technology, i.e. Mackay & Gillespie (1992), and Winston (1998). The main part of the paper consists of an in depth case study of the roll out of digital radio in Denmark. In the third and final part of the article the future for digital radio will be discussed in a global perspective, evaluating the Internet based solutions versus other platforms.

1. Introduction

One of the leitmotifs at the documenta 12 was about globalization. “What is to be done, what do we have to learn in order to cope intellectually and spiritually with globalization? Is that a question of aesthetic education and cultivation?” These were some of the questions related to this leitmotif. (www.documenta12.de/geschichte0.html?L=1). In late modernity the aesthetic education and cultivation takes place not only in the traditional institutions of “high culture”, but also in mass media and in popular culture. One of the most influential institutions of this character has been the public service broadcast institutions, established on the core values of enlightenment and education, later on supplemented by entertainment.

In this article – based on a presentation held at Universität Kassel in May 2007 as a part of the series “Internationale Ringvorlesung Medienforschung und Medienkultur mit Blick auf die documenta 12” – the changing roles of radio in modern society will be addressed as part of the process of modernization of the mass media from two perspectives. The first is

related to the changing role of public service broadcasting. In this perspective it is obvious that the radio culture has changed on the basis of the social and cultural changes in the societies, not least in relation to the consumption patterns of the media in everyday life. (Scannell 1996, Jauert and Lowe 2005). The second perspective is conceived as part of the everyday media consumption structures and will try to investigate the relations between the development of (media) technology and the social uses of it, often named “the social shaping of technology” (Winston 1998). Throughout the past few years the role of the broadcast media is changing rapidly, including radio. Radio at present is entering a new stage in its development due to the extended functionalities, related to the development from the traditional analogue distribution platform (broadcast radio on the AM and FM band), to radio also present on digital platforms, i.e. DAB – Digital Audio Broadcasting or on the Internet. Radio no longer is tied to time and space as a “here and now” medium, a core specificity of traditional *broadcast* radio; additionally, you can find radio as an “on demand” medium, where you can download radio programmes – or audio products – from the Internet. These then being provided not only by radio stations located in your home country (whether they are public service or private stations), but also from radio stations or audio content providers based anywhere around the world. In other words: will radio as we know it disappear and with that also its functions as an important provider of (national) culture and as a central democratic and educational tool, serving the debates in the public spheres? Will radio be replaced by a global audio/media product market, where you will be able to access all kinds of digital media services from a number of receiver applications or from one “killer” application?

This article will address these perspectives through a case story, the introduction of digital radio in Denmark, one of the few European countries where DAB has had a break through as a new way of receiving radio. The main question is: has this – relative success – indicated a decline of traditional broadcast radio – and opened up for a new radio culture, characterized by audience segmentation, audio product diversity, and easy access to an infinite variety of “on demand” audio products on a global scale.¹

¹ The content of this article derives from research work in a European radio research network: Digital Radio Cultures in Europe (DRACE – www.drace.org). From this

2. Radio in the digital era

Denmark, Norway, Finland and Sweden were among the first countries in Europe and in the world to launch digital radio broadcasting. In each of these four countries, the first experiments were conducted soon after the very introduction of DAB; and in the late 1990s, most of their public broadcasters already offered regular new digital radio programming. However, sales of the relatively expensive new digital radio receivers remained very low. In Sweden, the consequence was that most parts of the already almost nationwide DAB network were closed down in 2001, leaving DAB services available only in four metropolitan regions. In January 2003 the Nordic national public service broadcasters and their allies² established a new lobbying organization, the Nordic Radio Digital Initiative (Nordini). Its task was to create incitements for producers and retailers to carry DAB sets, thereby spreading knowledge of DAB among consumers (Bengaard Poulsen & Cramer 2005:55; Corneliusen 2004). But the original momentum of DAB had already been lost, and Nordini never had a truly Nordic impact. It was successful especially in Denmark and also in Norway, where DAB was still widely considered as the main technology for digital radio. But in Sweden, the government had become rather hesitant to expand DAB again. And in Finland, the public service broadcaster decided to end its longstanding but lonely DAB experiment in 2005.

Time has been playing against DAB: It is no longer the only game in town. During the past 10 years, new and more effective broadcasting systems³ for both digital radio and television have been developed and introduced, while DAB has been stuck on the threshold. Moreover, the importance of the Internet has increased significantly: It is now a digital multimedia supplement for analogue radio (with both visual and audio

group Senior Lecturer Marko Ala-Fossi from the University of Tampere, Finland and the author of this article have published several papers and articles together. Studies of the development of digital radio in the Nordic countries have been published See Ala-Fossi, Jauert 2006.

² Danmarks Radio (DR), Norsk Riksringkasting (NRK), Sveriges Radio (SR), Yleisradio Oy (YLE) and Rikisutvarpio (RUV) with the commercial national radio broadcasters from Norway and the network operators from Norway and Denmark.

³ For example Digitale Radio Mondiale (DRM), Digital Video Broadcasting – Terrestrial (DVB-T), Integrated Services Digital Broadcasting (ISDB), HD (High Definition) Radio, Digital Video Broadcasting – Handheld (DVB-H) and Digital Multimedia Broadcasting (DMB).

services) as well as a platform for delivering radio-type content in new and alternative ways, such as podcasting, which brings audio files to which you subscribe directly to your portable player. Digitalization of radio, including radio/audio on the Internet, has opened up for a variety of new services, including more diversity in content delivery, more diverse and specialized types of content and a variety of new ways of interaction between producers and audiences. Participation has become a keyword in describing these tendencies together with “user generated content”, i.e. through text messages, chat fora, user/member areas etc. – on the combined platforms on the analogue or digital radio and on the related Internet sites. The core question here is about the driving forces behind this development. What are the interdependencies of technological developments and the social uses of radio?

The theories of the social shaping of technology (SST) point to an overarching conception of the social and cultural implications, related to the introduction of new vehicles for communication. One of the core issues of SST is the question about the driving force behind the development of new technology. Winston’s answer is “social necessity” (Winston 1998:11, 341-342). If a technology disrupts existing patterns of social interaction – or seems to be useless or unimportant – it will be met with opposition or neglect. Like Mackay & Gillespie (1992) we assume that a technology does not reach the end of its social shaping when it has been invented, developed and designed for use: the social shaping also includes marketing as a way of constructing demand and informing design as well as the appropriation of technology by the users. Using this theoretical perspective it is possible to point out some of the driving forces in the development of patterns in the radio culture.

3. The Danish radio landscape

The current public service radio system in Denmark consists of one independent broadcaster, The Danish Broadcasting Company – DR. DR runs 3 national FM-channels: P1, is a “serious” talk channel with a daily reach of 10%, P2, a channel focusing on cultural subjects and classical music with a daily reach of 5%, and P3, a music and entertainment channel for younger people, with a daily reach of 24%. DR also runs 9 regional stations sharing a fourth channel, P4, and on average the regional channels

have a daily reach of 37 %. Furthermore DR runs two AM-channels and 14 DAB-channels of which 11 are produced for DAB whereas the remaining three are parallel distribution of the FM channels P1, P3 and P4. On the Internet all of these FM- and DAB channels are distributed along with 18 "pure" netradio channels. In total, public service radio in Denmark has a market share of 70% of the listeners on the FM- and DAB-net, whereas the use of Internet radio is not yet under independent monitoring.

The commercial radio system in Denmark consists of more than 100 local and regional stations, an increasing number of which is associated as part of networking agreements (i.e. The Voice (SBS), ANR (Nordjyske Medier) etc. In 1997 a national commercial music and news channel was launched (R2). However, this channel has had a limited success with a market share of only 2%. In total commercial radio in Denmark has a market share of around 30%, including both local and nationwide radio, and a daily reach of 33% (2007). In November 2003 two new commercial stations were launched, Radio 100FM and Sky Radio.⁴ The 8-year FM licenses for those two new (almost) nationwide stations were auctioned for 65 M. € (Sky Radio) and 28 M. € (Radio 100FM) in 2003. The new commercial players initially had great expectations to the virginal Danish market for radio advertising. The share of radio commercials of the total annual turnover for all commercial media in Denmark has never exceeded 2%, compared to a European average of 6-7% (Gallup), and the new players announced a possible increase to reach 4-5 % within the eight year period. These expectations were not met. Instead the share decreased over the next two years, and with a similar disappointing audience share, the management of Sky Radio decided to close down operations in Denmark in November 2005 with a deficit of 40 M. € – and a debt of 43 M. € to the Danish State for the remaining part of the license period. August 2006 the available license was out for a new auction, and it was sold to TV 2, the second national public service television broadcaster, also for eight years, at 28 M. €. The station called TV 2 Radio was launched November 2006, but has not yet (2007) been able to gain a market share of more than 6% in the main target group (21-50 years).

⁴ Both commercial stations are owned by Dutch companies: Radio100 FM by Talpa, Sky Radio by a Dutch branch of News Corp.

There are three main factors accounting for the failure of introducing nationwide commercial radio in Denmark: Firstly the market position of DR is very strong, especially P3 and P4 with updated and popular music formats in combination with popular DJ's; secondly the buyers of radio commercials showed to be quite sceptical of the efficiency of radio commercials compared to other types of radio. Thirdly Sky Radio did not seem to have invested sufficient resources in analyzing the specific Danish market situation. The well-known Dutch Sky Radio format (soft, no DJ's, news on the hour) was imported one to one, but it did not appeal that much to the Danish Radio audience. The Danes do not listen much to foreign radio, including the stations of neighbouring countries: And this is the case despite the fact that the cable networks provide a number of interesting programme choices. The daily reach of foreign radio listening amounts to an average of 1% (as are the share of foreign radio as well) for the whole country, but peaks at a daily reach of 6% and a share of 5% in the southern part of the country (Sønderjyllands Amt).

The most dominant local/community radio stations are located in Jutland, whereas none of the stations come from the two biggest cities in Denmark: Copenhagen and Aarhus. Local loyalty in listening to radio plays an important role in the areas outside the big cities in Denmark, though part of the explanation is as well that Radio 100FM does not have the same penetration in Jutland as it has in Eastern Denmark, where the station has a strong position among the commercial stations.

In Denmark people listen to the radio about 3 hours a day on average. This is 15 minutes more than in Sweden (2 hours, 43 minutes) and half an hour more than in Norway (2 hours, 26 minutes). The Finns spend a little more time listening to the radio (3 hours, 22 minutes).

When it comes to radio reach Denmark seems to place itself nicely in relation to the rest of the Nordic countries. The accumulated weekly reach is about 96% according to the latest listener surveys. As for daily reach, Denmark's yearly average is 81%. In Finland the reach percentage is approximately the same (80%), in Sweden 72% whereas in Norway it is 68%. Even if the Danes do not really listen a lot to the radio, radio is, on the whole, in contact with more than 4/5 of the Danish population for at least 5 minutes every single day. By way of comparison, television's daily reach in Denmark in 2005 was 71% (with a minimum of 5 minutes of consecutive television daily), and the accumulated weekly reach was 92%

(Gallup, 2006). Thus, a smaller cumulative reach, and a significantly lower daily reach. In other words, the Danes are a bit more in contact with radio than with television, and this is true for the time spent using the two media as well.

4. Digital radio in Denmark – DAB

DAB transmission on a regular basis began in Denmark in 2002, following experimental periods of transmission, sporadically since 1994 and from 1996 in collaboration between DR and Bang & Olufsen. From a public fund in support of technological development for future business implementation, “Erhvervsfremmestyrelsen”, DR received 22.1 M DKK (approx. 2.8 M €) for a three-year experimental period: 1996-1999 (DR 1999). This experiment had two main purposes. The first was to develop a DAB test radio, and Bang & Olufsen produced 500 DAB receivers, placed in private households in three areas in Denmark. The second main purpose was to map the listeners’ expectations in relation to digital radio: Which options and ‘digital surplus values’ were appreciated and how should the user interface be constructed? In short, the experiment did not fulfil its own expectations, mainly due to a series of technical problems with the experimental DAB receiver, but also because of the lack of varied programme content and additional services to evaluate. But DR claimed to have made valuable insights into the listening patterns in some of the programme areas, i.e. additional text messages on the display during music transmissions (Opera) and a News Channel, on which you could listen to the most recent radio news, retransmitted in a loop from DR (DR 1999:113).

The experiment concluded in a classical three-point waiting position, or what might be characterized as a hen-or-egg problem:

1. As programme provider, DR is not motivated to develop and offer new, costly programme content, if only a very limited audience is able to listen to it.
2. Listeners have no or very limited possibilities to buy DAB radio receivers, unless retailers imported sets from abroad. (As a result of the experiment, Bang & Olufsen did not want to launch production of a DAB receiver).

3. The retailers have no incentives to offer DAB receivers for sale as long as the transmission system is restricted to a few areas in the country (DR 1999:115).

But DR, in its final conclusion, expressed its strong commitment to being on the cutting edge of development and implementation of DAB in Denmark, strongly supported by the newly appointed Director of DR Radio, Leif Lønsmann (DR 1999:120).

But in fact, this position was already recognized by the legislators, despite the limited outcome of the Danish DAB experiment. Based on another report published by a committee under the Ministry of Culture in 1998, “DAB-Fremtidens Radio” [DAB – The Radio of the Future], the decision about the development of DAB services was taken by the Danish Parliament as part of the Media Policy Agreement 1997-2000, confirmed in the Media (Policy) Agreements (2001-2002 and 2002-2006), where DR was nominated as the locomotive for the implementation of DAB. Thus, as the main player in the Danish radio landscape, DR was supposed to create an attractive market for future commercial engagements.

The first steps were to establish a nationwide transmission network and to expand the programme output, but necessary steps to create incentives both for retailers and the audience were not taken. Broadcast Service Denmark A/S, a joint venture established in 2001, co-owned by DR and TV 2/Danmark at equal shares, is in charge of the analogue and digital radio and television transmission net, including the roll out of the DAB net in Denmark. The investments in the establishment of the DAB transmission were 150 M DKK (20 M €) (Zink 2005). The DAB infrastructure comprises two networks: a nationwide MUX⁵, Channel 12 C, established in 2002, and two regional MUX'es: Channel 13 B in Jutland (West) and Channel 11C on Fuenen, Zealand and other Eastern islands, established in 2004. In 2007, the L-Bands DAB will be launched for local radio or special radio/audio services – not yet specified in more detail. It can be allocated on a county basis, in regions or even nationwide. Currently, 95 % of the Danish population is able to receive the digital signal indoors, while the outdoor reach is 82%⁶. The current 34 transmitters are not sufficient

⁵ A mux or a multiplex means a process, where a number of digital (and/or analog) signals are transformed into one signal, sharing the same medium. This gives room for transmission of a higher capacity = more radio or television channels.

⁶ Source: www.dabradio.dk.

to cover the whole nation, and DR is trying to solve the problem through an increase in the transmission signal, but this raises problems of interference with signals from neighbouring countries (Zink 2005). In 2007, Broadcast Service Denmark plans to achieve 100% coverage (Nielsen 2005).

In order to operate as DAB locomotive, DR has not only acted as a content provider, but also as a marketing operator, creating awareness of this new device among audiences/consumers. The task was partly allocated to Nordini (www.nordini.dk). When DR launched DAB in autumn 2002 with 8 channels, the penetration of DAB receivers was still very low, and it has not increased substantially since. At the end of 2003, it was as low as 6,400, despite the recent introduction of cheap (120£) UK kitchen models. The expectation for 2004 was that of 20,000 sets. Based on an intensified marketing effort, taken over by DR itself in close cooperation with Nordini and the retailers, the number of sets reached 40,000 by the end of the year, a penetration of 0.6 per cent of all households. Parallel to the expansion of the transmission system and the extended programme supply, the number of DAB receivers increased constantly and at the end of 2007 37% of the Danish population had access to a DAB receiver in their home.⁷

DR was appointed locomotive for the roll out of DAB, receiving an extra 40 M DKK (4.3 M €) for the launching of DAB (for additional programme costs, mainly copyrights). But the commercial radio sector was also supposed to do its part. It was not until 2003 that commercial nationwide radio was introduced in Denmark by the liberal-conservative government, established in 2001. The licenses were sold in an auction in 2002, and SKY Radio got the primary channel with a penetration of 75%. The second channel, with a penetration of 36%, was taken by the Dutch Talpa Radio (Radio 100 FM) on the same conditions as SKY radio, except for the PSB obligations. The two nationwide commercial broadcasters foresaw heavy financial deficits as a result of their compulsory introduction of DAB channels in 2005. To simulcast FM and DAB, they have to pay for access to the DAB network as well as for their share of the expenses to further develop DAB. Because the two stations hold 25% of the DAB network each, they will have to cover a similar amount of the expenses.

⁷ Source: www.dabradio.dk.

The commercial players were very sceptical towards this obligation due to the lack of listeners and income, and furthermore they wanted the legislators to restrict DR's number of DAB channels with a pure commercial profile, mainly the music channels, i.e. DR Soft with a SKY Radio-like format. But despite these prospects, both channels had to launch their DAB transmissions as simulcasts of their FM channels in September 2005 (Radio100FM 2005). This far, the introduction of commercial nationwide FM (and DAB) radio has not caused changes in audience patterns, at least when considering market shares. DR has kept its share of 68-70%, and the commercial broadcasters have faced heavy financial losses (Gallup Radio Index 2003-2005). This has been most dramatic for SKY Radio, which decided in mid-November 2005 to end its activities and return its license to the Danish State, with an estimated loss of 325 M DKK (Nørskov 2005).

DR became the DAB locomotive, now with just one other wagon in tow, Radio 100FM, but with an expanding number of channels. By the end of 2007 the only DAB offers available in Denmark include the following:

Music	News	Miscellaneous
<i>DR Hit</i>	<i>DR News</i>	<i>DR Oline (Children)</i>
<i>DR Rock</i>	<i>DR Politics</i>	<i>DR P1(S)</i>
<i>DR Boogieradio</i>		<i>DR P3(S)</i>
<i>DR Jazz</i>		<i>DR P4 (S)</i>
<i>DR Classic</i>		
<i>DR Coco</i>		
<i>DR Top of the pops</i>		
<i>DR MGP</i>		

(S) Simulcast of three out of four DR FM channels: P1, P3, P4 – and of the private Radio100 FM, TV 2 Radio. One private DAB only: Radio100 FM Soft.

Source: <http://www.dabradio.dk/>

Since 1995 DR's goal has been to strengthen its capacity as a media content provider rather than continue "just" as a public service radio, through its declared intention to be present on all distribution platforms:

- analogue broadcast radio: the content provider (DR) still composes the programme output
- DAB: the receiver will contain a mixture of pull and push programme deliveries; the listener will be able to compose his/her own programme menu during the day and combine radio output with written, supplementary information
- radio on the WWW: the listener will be able to compose different media elements from the DR website; parallel "broadcasting" of the analogue DR channels, DR web-radio, DR streaming audio (music, jukebox function), supplementary written information, video clips, etc. (Jauert 2003: 199-200).

Those were the visions, but only a minor part of these options have been transformed into reality. The main parts of the programmes are mere jukeboxes, circular repetitions (news, business, sport) or compositions of FM broadcast programmes (i.e. children's channels, literature, golden moments) – or simulcasts of existing programmes.

The DR DAB supply is supplemented by DR Internet radio, offering 35 different channels, including simulcast of all FM channels and most DAB channels. 19 Internet radio channels are dedicated to music only. Outside DR Internet or web-radio in Denmark is quite restricted. Three commercial local radio networks, The Voice, Radio 2 and ANR, simulcast their FM channels on the net, supplemented by a changing number of smaller local commercial radios and a handful of pure web-stations, i.e. TDC Online Netradio (TDC: The main Danish Telecommunication Co.), a portal with three channels, or Tranzistor, a web-radio for the DJ club scene (Mediavejviseren 2005).

Audience research has not yet been able to provide a clear picture of the reactions to the programme output, although recent minor research work indicates some scepticism and frustration, due to the limited use of the digital potentials, but at the same time an interest in further development of "radio on demand" (Hansen & Linnet 2005).

Podcasting is the most recent radio service. Since starting in July 2005, it has expanded rapidly and offers a variety of DR produced material, mainly from the talk and culture channels P1 and P2. During the first two weeks of DR podcasting, 64,000 programmes were downloaded (Politiken and DR News, July 25 2005). At the beginning of 2008 DR is offering podcasts from 75 programmes, generally reaching a year back in time, mainly from P1, P2 but also from the youth oriented channel P3. Most of the supply originates from DR's own productions and among the most popular programme genres are current affairs (foreign and national politics, economy, cultural policy etc.), satire ("The Black Scouts" – a daily late afternoon talk show on P3) and a weekly call-in show on Saturday morning, called "Mads and The Monopoly", where a panel of 3-4 celebrity hosts (actors, politicians, musicians etc.) give advice to people on everyday problems and dilemmas. "The Black Scouts" had 1.2 million downloads in 2007, "Mads and The Monopoly" had 350.000 and the daily current affairs programme had 240.000. In total, podcasting from DR programmes increased from 330.00 per month in 2006 to 490.000 per moth in 2007.

In order to preserve the national cultural heritage, DR receives special subsidies from the Ministry of Culture for the digitalization of old television and radio programmes. Because of copyright problems so far only programmes without music and jingles are available on podcast, and a constantly growing number of documentaries, news programme "highlights" (i.e. The Soviet Invasion of Hungary in 1956, The Cuba Crises, The First Man on the Moon etc.) highlights in sport, radio biographies etc. are accessible.⁸

Also the two nationwide commercial channels are podcasting their most popular shows, but apart from this to date no further data are available yet on the total supply of podcasting in Denmark.

⁸ Source: DR Media Research, 2007. (Internal working paper.)

5. DAB – a relative success story?

DR is bearing the main responsibility for the roll out of DAB in Denmark. From a technology determined position based on the visions in the E!147 project and followed by the EBU strategic planning for a modernization of the public service *broadcasting* institutions to public service *media* institutions, the Danish history of the digital radio development is primarily based on institutional policies and strategies (Nissen 2006). It is remarkable that the Danish Parliament in reality did not discuss the cultural implications of the digitalization of radio as a part of the media policy initiatives. Neither did the politicians discuss the cultural, social or democratic aspects of the implementation of DAB radio in Denmark as a supplement to and in the long run an alternative to analogue radio.⁹ In the initial phase of DAB planning, several features were set up by the groups of engineers in DR and by the experts from Denmark's Technical University: more digital services, including visual and graphic services, data transmission and on demand possibilities ("create your own radio menu"), but none of these were ever carried out. Instead, DAB had to be praised for offering "diversity" and a "variety of choices". In the marketing process DR has been closely related to the experiences from the UK, where audio-technical qualities (sound quality) were put aside:

"The assumption was that consumers wanted better technical quality from the existing radio stations, and things like dynamic compression and surround sound. We now know that they want variety and choice – closer to 'radio on demand.'" (Nick Piggott. Digital Content Manager. GWR/Creation. UK.)¹⁰

Thus it seems obvious, that "the engineers", who in the beginning developed and took ownership of DAB, were not capable of developing more features on the basis of the existing DAB technology. Furthermore, the content providers were just able to add the programme choices, i.e. to set up new channels within every single mux. These channels did not differ

⁹ The time for the close down of analogue transmission system has not yet been decided, but 2015 was previously mentioned (Skouby 1998).

¹⁰ Quotation from a power point presentation at "Digital Radio Day", Denmark's Technical University, September 2, 2002.

much from the FM channels in sound quality and content, except from the fact that the major part of them were pure music channels without hosts or DJs.

It does not seem evident to point to one specific factor behind the relative success of DAB in Denmark. In fact you have not experienced any creative innovations of programme content or formats, but instead a broader range of segmented channels, mainly based on specialized music formats. The combination of availability of cheap DAB receivers, a greater variety of choices and increased marketing efforts, involving both retailers and audiences, not to forget information campaigns about DAB on DR's own radio and TV channels, have launched a self-increasing effect. From a penetration of 2% of the households in 2002 to a position in 2006 with 37% of the population having access to DAB in their homes, Denmark keeps its position as world DAB market leader together with the UK.¹¹

6. Perspectives for the future

One may argue that most of the DAB services generally offered were not innovative – neither in their aesthetic form nor in content. Even if you were able to make people aware of the new services, it should be very hard to create a consumer motivation to buy a new DAB receiver, if you cannot offer more than a few new channels with original content. But it showed that the new DR music channels on DAB were attractive for consumers and also easy to market, apparently because of the diversity in music genres and styles?

Referring to Mackay & Gillespie it is obvious to argue that the roll out of DAB in Denmark is an example of marketing as a key factor in the social shaping of technology, because it plays a role in constructing demand (Mackay & Gillespie 1992:694). The information spread of the DAB options: diversity, extensions of programme choices, instant availability of news, access to “the golden moments of radio”, i.e. recycling of old famous programmes from DR etc., were elements used by DR DAB in the marketing process, directed towards retailers and consumers, also stressing that in the not too distant future you would be able to set up your

¹¹ Source: <http://www.dabradio.dk/index.asp?ArtId=11336&ActiveMenu=12702>.

personal radio menu on DAB or digital radio. "Radio on demand" was approaching. Thus it was demonstrated that marketing has a potential to "organize societal needs, desires and fantasies around the commodity form" (Mackay & Gillespie 1992: 697). In combination with the availability of cheap DAB receivers, and a fast growing construction of the DAB transmission net, DR launched DAB "at the right moment in time", but without the intense marketing effort it is doubtful whether the roll out had been so fast.

According to other DRACE studies on the development of digital radio in Europe, the success of DAB has been very dependent on different policy decisions made by national governments and broadcasters (Lax et al. 2008). This has been perhaps the most important way of shaping DAB socially. Markets are, after all, secondary institutions that do exist only with the support of government actions and interventions (Picard 2002). On the other hand, the Danish case shows that after creating a market for digital radio, DAB has been successfully marketed by the broadcasters (mainly DR) and appropriated by the consumers as a new digital form of traditional radio media, although DAB was originally designed and intended for top-quality multimedia broadcasting. (cf. Mackay & Gillespie 1992:709)

At the moment only few clear and obvious facts about the future development of radio exist. First of all, the audio media which we know as radio is not going to die, although it is currently getting into a period of epochal transition. Secondly it seems that at least a part of the future of radio is still analogue, mostly because of the huge numbers of analogue receivers and the good quality and low price of analogue radio operations. However, in the long run, the future of radio is digital, but this will probably mean also multiple simultaneous platforms of digital audio delivery. Besides DAB, there are other, alternative digital technologies for audio broadcasting like DRM and HD Radio (IBOC). In addition, digital radio is already available also in digital television network (DVB), while the new mobile multimedia technologies like DMB and DVB-H may bring digital broadcast television and radio into mobile hand-held devices. On the other hand, also the Internet and mobile phone networks provide a basis for new non-broadcast or hybrid audio media services like web streaming, podcasting or Visual Radio.

In a recent study of the DRACE research group analysing the digital future of radio, four scenarios were constructed. The study is based of expert interviews of 43 radio broadcasters, technology experts and people in other key positions related to the radio industry in four European countries and Canada. It assessed their view on the future of radio in 2015 and the delivery technologies they consider will be most successful. No clear picture could be made on the basis of these four scenarios, mainly reflecting the present societal conditions and digital technologies already in use in each of the countries. (Ala-Fossi; Lax; O'Neill; Jauert and Shaw (2008, forthcoming).

The increasing number of the possible radio platforms and new radio and radio-like audio and music services are severely challenging the traditional business model of commercial broadcast radio. Since the 1950's, it has been based on creating audiences for the advertisers with free and open delivery of entertainment and playlist-controlled music. Now that the audiences are becoming fragmented, digital music also outside of the playlists can be easily obtained and managed for personal use with rather small cost and direct advertising is more and more easy to avoid in digital audio consumption, commercial operators are developing different strategies for charging also their audiences i.e. users. Some people are also willing to pay for radio, as the success of US satellite radio has proven and for example mobile phone manufacturers and operators are interested in these new markets.

The case story about the introduction of DAB in Denmark indicates that the traditional public service radio culture has not changed dramatically, when looking at the way radio is used by its listeners: FM analogue radio is still the dominant way of receiving radio, but is has been supplemented by a new distribution platform, new services and more diversified content. How this has affected the radio's function as a provider of democratic and enlightenment functions in the public arenas cannot be concluded on the basis of this case study. It requires more in depth qualitative research in user patterns, especially related to the participatory and interactive spaces in the new, multi media oriented radio.

The questions raised by the documenta 12 leitmotif about globalization cannot be answered explicitly yet through the research work of the DRACE group. But there are clear indications of not a new radio culture, but of an extension of the radio culture as we know it today – i.e. towards more diversity, user segmentation and access not only to more local and national radio/audio spaces, but also to radio in a transnational or global context.

References

- *k.A.: Medieaftale 2002-2006. [Media Agreement 2002-2006]. Online: <http://www.kum.dk/sw3852.asp>, (12.05.2008).
- *k.A. (2003-2005): TNS Gallup Radio Index.
- *k.A. (2005): Under 5% har adgang til DAB Radio. [Less than 5% have access to DAB Radio]. In: MediaWatch, 30.12.2005.
- Ala-Fossi, Marko; Jauert, Per (2006): Nordic Radio in the Digital Era. In: Carlsson, Ulla (Ed.): Radio, TV & Internet in the Nordic countries. Meeting the challenges of new media technology. Göteborg: Nordicom (Nordic media trends), p. 65-87.
- Ala-Fossi, Marko; Lax, Stephen; O'Neill, Brian; Jauert, Per; Shaw, Helen (2008): The Future of Radio is Still Digital – But Which One? Expert Perspectives and Future Scenarios for the Radio Media in 2015. In: Journal of Radio and Audio Media, Vol. 15, Issue 1.
- Bengaard Poulsen, K.; Cramer, B. (2005): DAB – The Challenge of Broadcasting Digitally. Unpublished MA Thesis. Copenhagen. Copenhagen Business School.
- Corneliussen, Carsten (2004): DOSSIER: DAB. DAB and Nordic countries. In: DIFFUSION online, Issue 1, p. 2-5. Online: http://www.ebu.ch/CMSimages/en/online_13_e_radio_DAB_tcm6-11333.pdf, (12.05.2008).
- Danish Ministry of Culture (1998): DAB, Fremtidens radio? [DAB – the Radio of The Future?]. Danish Ministry of Culture. Lyngby. Online: http://www.kum.dk/graphics/kum/downloads/Publikationer/DAB_Fremitdens_radio.doc, (12.05.2008).
- Hansen, Louise; Linnet, Andreas (2005): DAB – et førerløst tog. En undersøgelse af digital radio i Danmark. [DAB – a Train without a driver. A research project about digital radio in Denmark]. Unpublished MA Thesis. Roskilde. Roskilde University.
- Harrit, Michael K. (1999): Rapport om DAB-forsøg i Danmark. [Report on a DAB Experiment in Denmark]. Edited by DR. Copenhagen.
- Jauert, Per (2003): Policy Development in Danish Radio Broadcasting 1980-2002. Layers, Scenarios and the Public Service Remit. In: Lowe, Gregory Ferrell; Hu-janen, Taisto (Eds.): Broadcasting & convergence. New articulations of the public service remit. RIPE@2003. Göteborg: Nordicom , p. 187-203.

- Jauert, Per; Lowe, Gregory Ferrell (2005): Public Service Broadcasting for Social and Cultural Citizenship. Renewing the Enlightenment Mission. In: Lowe, Gregory Ferrell; Jauert, Per (Eds.): Cultural dilemmas in public service broadcasting. Ripe@2005. Göteborg: Nordicom , p. 13-33.
- Lax, Stephen; Ala-Fossi, Marko; Jauert, Per; Shaw, Helen (2008): DAB: the future of radio? The development of digital radio in four European countries. In: Media Culture Society, Vol. 30, Issue 2, p. 151-166. Online: <http://mcs.sagepub.com/cgi/reprint/30/2/151>.
- Mackay, Hughie; Gillespie, Gareth (1992): Extending the Social Shaping of Technology Approach: Ideology and Appropriation. In: Social Studies of Science, Vol. 22, Issue 4, p. 685-716.
- Webcast og streaming i Danmark. [Webcast and Streaming in Denmark] (2005). Mediaviseren. Online: <http://mediaviseren.dk/net/webcast-streaming-danmark.htm>, (12.05.2008).
- Nielsen, Stig Hartvig (2005): DAB er en succes – og DAB er her nu. [DAB is a success – and DAB is here now]. In: RadioNyhederne, 05.12.2005. Online: <http://www.radionyt.com/artikel/default.asp?id=11951>, (12.05.2008).
- Nørskov, Ole (2005): Million-slagsmål efter SKY-lukning. [Money brawl after SKY closing down]. In: Børsen, 11.11.2005, p. 28.
- Picard, Robert G. (2002): The economics and financing of media companies. 1. ed. New York, NY: Fordham Univ. Press (Business, economics, and legal studies series, 1).
- Radio 100FM på DAB. Nu kan du høre os i hele landet – næsten (2005). [Radio 100FM on DAB – now you can listen to us all over the country, almost]. Radio 100FM. Online: <http://radio100fm.dk/index.php?artikelid=710>, (12.05.2008).
- Scannell, Paddy (1996): Radio, television and modern life. A phenomenological approach. Oxford: Blackwell.
- Winston, Brian (1998): Media technology and society. A history from the telegraph to the internet. London: Routledge.
- Zink, Erik (2005): Modtagelse af digitalradio, DAB (Digital Audio Broadcast). [Reception of digital radio, DAB (Digital Audio Broadcast)]. Online: http://www.dr.dk/dab/images/Tekniskesider/Modtagelse_af_digitalradio_BSD.doc.

Wolfgang Thaenert

Zwischen Rechtstradition und Globalisierung der Medien – Einflüsse Europas auf die deutsche Medienentwicklung

Abstract

Die documenta 12 stellt sich dem Spannungsverhältnis zwischen kultureller Identität und Differenz einerseits und dem Anspruch auf Universalität andererseits. Dabei können Bezüge zur Gesellschaftsordnung und Ökonomie nicht außer Betracht bleiben. Der folgende Beitrag will den Blick von der Kunst auf die Medien als Teil der Kultur lenken. Schlaglichtartig sollen Veränderungen der deutschen Medienordnung unter dem wachsenden Einfluss der Brüsseler Medienpolitik, die vorwiegend ökonomisch und pan-europäisch ausgerichtet ist, beleuchtet werden.

Die documenta bilanziert zum 12. Mal die Kunst der Gegenwart

„Interessant wird eine Ausstellung [...] erst dann, wenn man sich von [...] Krücken des Vorverständnisses befreit und auf eine Ebene gelangt, auf der die Kunst ihre eigenen Netze zu spinnen beginnt. Das ist die eigentliche ästhetische Ebene; hier erweist sich die Ausstellung als Medium und kann hoffen, das Publikum in ihr kompositorisches Tun einzubeziehen“. (Roger M. Buergel, Ruth Noack, im Vorwort zum Katalog der documenta 12)

Die documenta ist mithin auf Kunstvermittlung, auf Kommunikation angelegt. Kunst braucht Kommunikation. Darin liegt eine, aber nicht die einzige Verbindung zwischen Kunst und Kommunikation. Kunst und Kommunikation entspringen individuellen Freiheitsrechten, die übrigens beide in Artikel 5 Absatz 1 und 3 des Grundgesetzes ihre Basis finden. In der Gewährleistung dieser individuellen Freiheitsrechte erschöpfen sich die staatlichen Pflichten allerdings nicht. Vielmehr bedürfen Kunst und Kommunikation der besonderen (institutionellen) Fürsorge. Ihnen steht also besondere Pflege und Förderung zu. Diese Interdependenzen und Parallelen bieten eine willkommene Gelegenheit, anlässlich der künstlerischen Bilanz eine solche mit Blick auf den Stand der

Kommunikation(sordnungen) zu ziehen und wie die documenta 12 den Blick über nationale Grenzen hinweg zu wagen. Als Gegenstand der Betrachtung bietet sich die deutsche Medien(rechts)entwicklung im Verhältnis zur europäischen Dimension an. Pars pro toto sollen die Massenkommunikationsmittel Presse und Rundfunk sein. Anlässe gibt es genug; die europäische Politik und Rechtssetzung auf dem Feld der Medien wird in Deutschland und anderen Mitgliedsstaaten heiß diskutiert. Kontrovers debattiert werden europäische Rechtsakte zur Revision der EG-Fernsehrichtlinie, des Telekommunikationspaketes, zum Frequenzhandel und zum europäischen Beihilferecht.

Ziele und Strukturelemente der Medienordnung in Deutschland: Vielfaltsicherung bei Struktur, Inhalt und Zugang

Das deutsche Presse- und Rundfunkrecht geht von der besonderen Vermittlerrolle der Medien für den Willensbildungsprozess in Demokratien aus. Es folgt der Erkenntnis, dass Presse und Rundfunk „Medium und Faktor“ der individuellen und öffentlichen Meinungsbildung sind. Mit Rücksicht auf diese Bedeutung gilt der Freiheit der Berichterstattung für Presse und Rundfunk ein besonderer Schutz. Freilich kann sich dieser Schutz nicht in der Abwehr von Gefahren erschöpfen. Vielmehr hat sich der Staat auch aktiv für die Versorgung der Bürgerinnen und Bürger mit einem vielfältigen Medienangebot einzusetzen. Dafür soll ein spezifisches Medienrecht als Teil der Kulturhoheit der Länder sorgen. Ziel und Methoden dieser medienspezifischen Regulierung spiegeln die historischen Erfahrungen wider. Das Dritte Reich hat gezeigt, welche Gefahren staatliche Einflussnahme auf Massenkommunikationsmittel wie Presse und Rundfunk heraufbeschwören können. Der Missbrauch der Medien zu politischer Propaganda in der Nazizeit hat dem Verfassungskonvent des Grundgesetzes bei der Ausgestaltung der Medienordnung nach dem Zweiten Weltkrieg als warnendes Beispiel vor Augen gestanden.

Strukturelle Vielfaltsicherung

Die Freiheit der Berichterstattung durch Presse und Rundfunk umfasst nicht nur das Verbot jeder Zensur, sondern auch die Freiheit von staatlicher oder politischer Einflussnahme. Im so genannten dualen Rundfunksystem steht der öffentlich-rechtliche Rundfunk außerhalb der Staatsverwaltung. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten verwalten sich selbst, finanzieren sich unabhängig vom Fiskus und kontrollieren ihre Programme durch binnenplurale Entscheidungsgremien. Darin ist die Zahl der Regierungs- oder Parteivertreter begrenzt, um mittelbare Einflussnahmen soweit wie möglich zu reduzieren. Das Prinzip der Staatsfreiheit gilt auch für die Bemessung und Festsetzung der Rundfunkgebühren, wie das jüngste Urteil des Bundesverfassungsgerichts zur Gebührenfestsetzung zeigt.¹ An privaten Rundfunkunternehmen dürfen weder Parteien noch die öffentliche Hand Anteile halten. Die Anteile der SPD-Holding an einigen Tageszeitungen und privaten Hörfunkstationen, die allerdings auf Minderheitsbeteiligungen beschränkt sind, mögen die Regel als Ausnahme bestätigen². Zum Schutz vor staatlichen oder parteipolitischen Einflussnahmen gehört auch das Verbot des Kaufs von Sendezeiten zu politischen, weltanschaulichen oder religiösen Werbebotschaften. Diese sind – mit Ausnahme von Social Advertising – unzulässig.

Zur Vielfaltsicherung gehören auch Vorkehrungen gegenüber vorherrschendem Meinungseinfluss durch Wirtschafts- oder Finanzkräfte. Daher unterliegt die Pressefusion engen Grenzen.³ Für die audiovisuellen Medien wird die kartellrechtliche Kontrolle durch eine medienspezifische Pluralismussicherung ergänzt. Medienunternehmen dürfen im Fernsehen nur begrenzte Zuschaueranteile halten und sich auch nur in beschränktem Umfang in vor- und nachgelagerten Märkten betätigen. Dabei werden auch crossmediale Marktstellungen berücksichtigt.⁴ Die Entscheidung zur Beteiligung des Axel-Springer-Verlags an ProSiebenSat.1 mag das Faktum der medienübergreifenden Pluralismusprüfung belegen.

¹ BVerfG, Urteil vom 11. September 2007 zur Rundfunkgebührenfestsetzung.

² § 7 Abs. 8 des Rundfunkstaatsvertrages (RStV). BVerfG, Urteil vom 12. März 2008 zur Beteiligung von politischen Parteien am Rundfunk.

³ Pressefusionsbestimmungen im Kartellrecht: siehe § 35 Abs. 2 GWB.

⁴ §§ 26 ff. RStV.

Sicherung der redaktionellen Freiheit

Presse und Rundfunk sind – wie erwähnt – nach deutschem Rechtsverständnis Kulturgüter und für eine funktionierende Demokratie unabdingbar. Ihnen wird dementsprechend inhaltlich ein sektorspezifischer Freiraum und Schutz garantiert. Neben die oben genannten strukturellen Vorkehrungen treten insbesondere Bestimmungen zum Schutz der redaktionell unabhängigen Arbeit. Hierzu gehören besondere Privilegien des Journalisten, namentlich ein Auskunftsrecht und der Schutz des Informanten⁵. Zum anderen ist der redaktionelle Schutz der inhaltlichen Ausrichtung durch den arbeitsrechtlichen Tendenzbetrieb zu nennen. Last but not least ist in diesem Zusammenhang der werberechtliche Trennungsgrundsatz zu erwähnen. Das Gebot der Trennung von Werbung und Redaktion soll nicht nur den Leser bzw. Zuschauer darüber aufklären, wann er es mit bezahlter und wann mit publizistisch verantworteten Inhalten zu tun hat. Dieser Grundsatz soll auch das Risiko der Abhängigkeit von Medienmachern und Medieninhalten von wirtschaftlichen Interessen Dritter reduzieren⁶.

Zugang der Bürger zu vielfältigen Informationsquellen

Mit dem Schutz der journalistischen und redaktionellen Arbeitsbedingungen ist es nicht getan. Will man den Zugang breiter Bevölkerungsschichten zu vielfältigen Print- und audiovisuellen Inhalten auch im Interesse einer funktionierenden Demokratie sicherstellen, bedarf es weiterer Anstrengungen. Die Versorgung der Bürger mit vielfältigen Inhalten setzt einen möglichst barrierefreien Zugang zu einem breit gefächerten medialen Angebot voraus. Dazu gehört bei der Presse das Pressegrosso und im Rundfunk der flächenhafte Zugang zu Grundversorgungsprogrammen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks wie zu publizistischen Ergänzungsinhalten der privaten Veranstalter. Die Verbreitungswege für Medien haben nach deutschem Verständnis „dienende Funktion“.⁷ Die Infrastruktur kann daher nicht allein den Gesetzen des Marktes ausgeliefert werden. Sie braucht ggf. besondere „medienrechtliche Fürsorge“. Die

⁵ Vergleiche §§ 53 Abs. 1 Nr. 5 und 97 Abs. 5 der Strafprozeßordnung.

⁶ Vergleiche § 7 Abs. 3 des Rundfunkstaatsvertrages.

⁷ Vergleiche nur sog. 1. Rundfunkurteil BVerfGE 12, 205, 249.

Indienstnahme der Infrastruktur und ggf. deren Förderung im Interesse eines umfassenden Informationsangebotes ist nach deutscher Rechtstradition Bestandteil der Medienpolitik und des Medienrechts. Dies hat das Bundesverfassungsgericht in seiner „Boykottrechtsprechung“ bereits vor 1970⁸ unterstrichen, indem es ausführte, „[...] [z]um Schutz des Instituts der freien Presse [müsste] [...] die Unabhängigkeit von Presseorganen gegenüber Eingriffen wirtschaftlicher Machtgruppen mit unangemessenen Mitteln auf Gestaltung und Verbreitung von Presseerzeugnissen gesichert werden [...]“⁹

Der europäische Ansatz: Massenmedien als Wirtschaftsgut

Ansatz und Zielsetzung der EU bei der gezielten Regulierung der audiovisuellen Medien sind – vor allem bezogen auf den Rundfunk – vom deutschen Verständnis grundverschieden. Während der Rundfunk in Deutschland als Kulturgut begriffen wird, der eine spezifische Regelung verdient, qualifiziert ihn die EU vor allem als Wirtschaftsgut. Das ist kein Zufall. Die Gemeinschaftsverträge weisen der Union nämlich keine ausdrückliche Kompetenz im Medien- oder Rundfunkbereich zu.¹⁰ Die Schaffung eines europäischen Rechtsrahmens war und ist daher nur auf dem Weg über Zuständigkeiten der EU auf dem Gebiet der Dienstleistungsfreiheit möglich. Die EU verfolgt also konsequent auch auf dem Mediensektor die Schaffung eines Binnenmarktes. In Art. 2 des EG-Vertrages setzt sich die Gemeinschaft ausdrücklich das Ziel, den wirtschaftlichen und sozialen Fortschritt und ein hohes Beschäftigungsniveau zu schaffen, eine ausgewogene und nachhaltige Entwicklung herbeizuführen, insbesondere durch die Errichtung eines gemeinsamen Marktes.¹¹ Mit dieser Perspektive hat die Gemeinschaft auf dem Feld der audiovisuellen Medien wirtschaftsrechtliche Regelungen erlassen, vornehmlich in der EG-Fernsehrichtlinie, die zum 1. Januar 2008 von der Richtlinie für Audiovisuelle Mediendienste (AMDR) abgelöst worden ist, der E-Commerce-

⁸ BVerfGE 7, 198 – Lüth; BVerfGE 12, 113 – Schmid-Spiegel.

⁹ BVerfGE 25, 256ff. – Blinkfüer.

¹⁰ Auch der sog. Kulturartikel des EG-Vertrages – Art. 151 EG-V, der den audiovisuellen Bereich mit erfasst, eröffnet der Europäischen Gemeinschaft lediglich Regelungskompetenzen für Fördermaßnahmen.

¹¹ Art. 2 des EG-Vertrages i.d.F. des Vertrags von Amsterdam.

Richtlinie, dem Telekommunikations-Richtlinienpaket und in den Beihilfevorschriften.¹² Allen Vorschriften ist die Marktorientierung gemein; die Instrumente entstammen dem Wettbewerbsrecht und sind auf die Beseitigung von Marktstörungen durch Hemmnisse gerichtet. Hoheitliche Markteingriffe unterliegen einer strengen Verhältnismäßigkeitsprüfung. Das heißt vereinfacht, mitgliedsstaatliche Eingriffe sind nur zulässig, wenn und soweit der Wettbewerb als Steuerungsinstrument versagt. Anders gewendet: Hoheitliche Vorgaben im Interesse (wichtiger) Gemeinschaftsgüter, z.B. auch des Pluralismus, sind grundsätzlich zulässig, aber nur dort und soweit sie – der EU – zur Vielfaltsicherung geeignet und angemessen erscheinen.

Das Spannungsverhältnis Deutschland – EU: Kulturgut versus Wirtschaftsgut

Wie wirken sich diese Differenzen in der Perspektive und Herangehensweise zwischen der deutschen und der europäischen Medienordnung praktisch aus? Dazu einige typische (Fall-)Beispiele.

Strukturelle Vielfaltsicherung

Das Ziel der Pluralität ist der EU nicht fremd. Es ist in Art. 10 der Europäischen Menschenrechtskonvention (EMRK) und in Art. 11 der Grundrechtecharta verankert. Seine Verteidigung gegen Staat und Parteieinfluss hat allerdings konkret (noch) nicht Eingang in die Rechtsetzung der EU gefunden. Daran hat auch der italienische Spizienpolitiker und Medienunternehmer Silvio Berlusconi, seine Media Set-Gruppe und deren Einfluss auf die Regierungspolitik und Medienentwicklung in Italien nichts geändert. Auch die übrigens völlig unzureichende und zum Wohlverhalten einladende Finanzierung der TV E in Barcelona aus katalanischen Steuermitteln ist für die EU bisher kein Thema gewesen. Anderes gilt für die „marktfremde“ Gebührenfinanzierung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Deutschland. Hier haben die Länder zwar erst jüngst mit der

¹² Siehe dazu stellvertretend die Informationsseiten der Generaldirektion Informati onsgeellschaft und Medien:
http://ec.europa.eu/dgs/information_society/index_de.htm.

EU-Kommission einen Waffenstillstand verabreden können. Der gilt allerdings nur so lange, wie die Gesetzgeber die Grundversorgung präziser definieren und die Gebühren nur diesen Funktionsauftrag ausgleichen. Alles darüber hinaus Gehende ist Luxus, der allein den Gesetzen des Marktes und nicht der öffentlichen Gebührenfinanzierung unterliegen darf.¹³ Nichts gegen die europäische Ermahnung des deutschen Gesetzgebers, den Funktionsauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks zu definieren, denn dies ist überfällig. Auffällig sind jedoch aus deutscher Sicht die Prioritäten der EU. Schlagwortartig könnten sie lauten: „Markt vor Staats- und Politikfreiheit“.

Schutz der redaktionellen Freiheit

Wie ist es nun um den Schutz der redaktionellen Freiheit bestellt? Auch die redaktionelle Freiheit wird von Europa grundsätzlich nicht in Frage gestellt. Die Caroline von Hannover-Entscheidung des Europäischen Gerichtshofes für Menschenrechte in Straßburg (EGMR) ist insoweit zu Unrecht kritisiert worden.¹⁴ Die Entscheidung schützt Prominente vor Fotografien, wenn und soweit kein allgemeines Berichterstattungsinteresse erkennbar ist. Das Urteil schränkt damit investigativen Journalismus gerade nicht ein, sondern schützt Persönlichkeitsrechte vor Papparazzi.

Auf anderen Gebieten schafft Europa meines Erachtens hingegen selbst Risiken für die redaktionelle Unabhängigkeit. Gemeint ist die grundsätzliche Ermöglichung von Product Placement mit der Audiovisuellen Mediendienste-Richtlinie (AMDR), welche die EG-Fernsehrichtlinie zum 1. Januar 2008 abgelöst hat. Sie eröffnet den Mitgliedsländern die Möglichkeit, Product Placement einzuführen. Die Beistellung von Produkten, Dienstleistungen oder Marken soll insbesondere in fiktionalen Programmen wie z.B. Kino- oder Fernsehfilmen zulässig sein. Nur in Kinderprogrammen bleibt Product Placement ausdrücklich untersagt.¹⁵ Damit ist das gattungsübergreifend für Print- wie audiovisuelle Medien geltende Trennungsgebot für redaktionelle Inhalte und Werbung nach deutscher Rechtstradition zumindest in Frage gestellt. Und das ohne Not! Der

¹³ Vergleiche nur Pressemitteilung der EU-Kommission zur Einstellung des Beihilfeverfahrens vom 24. April 2007.

¹⁴ EGMR, Beschwerde-Nr. 59320/00, 24. Juni 2004 (EGMR NJW 2004, 2647 ff.).

¹⁵ Art. 3g AMDR.

vermeintlich gegenüber den USA benachteiligten europäischen Filmindustrie hätte man auch durch eine auf Filme beschränkte Ausnahmeregelung helfen können. Dann kann der BMW nicht nur im Hollywood-Streifen glänzen. Tatsächlich geht die Öffnungsoption für Product Placement weit darüber hinaus; sie soll auch in Verbraucher- oder Ratgebersendungen zulässig sein, solange sie leichten Unterhaltungscharakter haben. Immerhin ist Themenplacement in der Richtlinie nun doch nicht genannt und somit verboten¹⁶. Der Hinweis der EU-Kommission, die Mitgliedsstaaten könnten die Möglichkeit der Einführung von Product Placement national individuell verhindern, vermag nicht zu überzeugen. Er wirkt eher zynisch. Das viel beschworene „level playing field“ gerät damit eher in eine Schieflage. Angesichts grenzüberschreitender Produktion und Verbreitung von audiovisuellen Inhalten wäre ein nationales Verbot eher inkonsequent und lebensfremd. Jeder Mitgliedsstaat wird sich mit einem Verbot dessen, was der Nachbar weiter darf und ihm Marktvorteile einräumt, schwer tun.

Mir geht es übrigens weniger um den Zuschauerschutz. Für den geübten Zuschauer mag der Hinweis auf Product Placement am Anfang und am Ende der Sendungen sowie am Ende von Werbeeinblendungen hinreichend über Drittfinanzmittel aufzuklären. Ob das auch für den zappenden Fernsehzuschauer gilt, wage ich zu bezweifeln. Wichtiger erscheint mir, dass mit Product Placement das Einfallstor für redaktionelle Abhängigkeiten von Produkten, Dienstleistungen oder von Finanzmitteln Dritter geschaffen wird. Die Unabhängigkeit der redaktionellen Gestaltung ist in Frage gestellt. Die Glaubwürdigkeit der Medien steht auf dem Spiel. An kritischen Hinweisen auf diesen Bruch mit dem Grundprinzip der Trennung zwischen Werbung und Programm hat es nicht gefehlt¹⁷. Bei der EU-Kommission sind sie auf taube Ohren gestoßen. Damit nicht genug – die in Kraft getretene Richtlinie nimmt Produktbeistellungen des Produzenten gänzlich von der Kennzeichnungspflicht aus¹⁸. Zu kennzeichnen wären damit allein Vergünstigungen, die direkt gegenüber den Fernsehveranstaltern erbracht werden. Es zeichnet sich gleichsam eine dreifache „Win-Situation“ ab: Die PR-Industrie kann sich über zusätzliche

¹⁶ Erwägungsgrund 63.

¹⁷ Product Placement: Glaubwürdigkeit der Medien muss gewahrt bleiben, Bericht über Fachveranstaltung der LPR Hessen in: www.prportal.de vom 29. September 2006.

¹⁸ Art. 3g Abs. 2 AMDR.

„Absatzchancen“ freuen, der Produzent kann an eigener Kreativität und an Produktionsaufwand sparen, der Intendant und Programmchef kann Einkaufspreise senken – und niemand muss etwaige Vergünstigungen offen legen. Der Programmverantwortliche als mehrfach verdienender Agent – ein neues Berufsbild? Der Begriff „UnternehmensTV“ erhält damit morgen eventuell eine neue Bedeutung.

Vielfalt durch Infrastrukturvorsorge

Ein Spannungsverhältnis zwischen deutscher Medienrechtstradition und europäischem Ansatz manifestiert sich auch in der Sorge um Vielfalt gewährende Kommunikationsstrukturen. Was für Deutschland Förderung der Bereitstellung Pluralismus sichernder Netze bedeutet, rechtfertigt für die EU noch keinen Eingriff in entstehende oder bestehende Telekommunikationsmärkte. Drei Beispiele mögen dies belegen.

Frequenzhandel versus dienende Funktion der Übertragungswege

Während Deutschland den Übertragungs- und Verbreitungsmedien eine dienende Funktion für die Rundfunkversorgung beimisst, setzt die EU-Kommission auf eine marktorientierte Ausgestaltung der Telekommunikationsverwaltung. Forciert wird in Brüssel der Handel mit Frequenzen. Triebfeder der EU-Kommission ist dabei ihre Strategie i-2010, die auf wirtschaftliches Wachstum und ein höheres Beschäftigungsniveau abzielt. Im Rahmen dieser Strategie soll ein europäischer Informationsraum innerhalb eines offenen und wettbewerbsorientierten Binnenmarktes realisiert werden. Die Digitalisierung und Konvergenz ermöglichen innovative Dienste und das so genannte „Triple Play“, ein Dreifachangebot aus Sprachtelefondienst, Internetzugang und Fernsehen. Den Markt hierfür gilt es nach Überzeugung der EU-Kommission zu öffnen.¹⁹ Es liegt auf der Hand, dass der dabei ins Auge gefasste Wettbewerb, bei dem der Rundfunk in Konkurrenz zum Mobilfunkunternehmen treten müsste, mit der deutschen Verfassungsrechtslage nicht in Übereinstimmung zu bringen ist. Nicht primär die Gewährleistung und Fortentwicklung

¹⁹ Presseerklärung der Kommission IP/07/1677 m.w.N. <http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/07/1677&format=HTML&aged=0&language=DE&guiLanguage=en>.

umfassender Informations- und Unterhaltungsangebote, sondern der Wettbewerb zwischen Rundfunk und Nicht-Rundfunk würde über den Zugang zum Netz entscheiden. Die Folgen würden übrigens nicht nur den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, sondern auch die private Seite der dualen Rundfunkordnung treffen. Stärker marktorientiert soll es in Europa auch bei der Angebotsauswahl für begrenzte Übertragungskapazitäten zugehen.

Angebotsauswahl für begrenzte Übertragungskapazitäten

Die hoheitliche Belegung der 33 analogen TV-Kanäle in deutschen Breitbandkabelnetzen nach Vielfaltkriterien durch plurale Entscheidungsgremien der Landesmedienanstalten konnte nach Art. 31 der Universal-diensterichtlinie, die Teil des Telekompaktes ist, ebenfalls nicht aufrecht erhalten werden.²⁰ Vielmehr ist nach dem Verhältnismäßigkeitsgrundsatz ein nennenswerter Teil der Kabelkanäle – ca. fünf Kanäle – der Belegungsfreiheit des Netzbetreibers zur eigenen Bewirtschaftung überlassen. Immerhin empfangen rund 55 % der deutschen Fernsehhaushalte ihre privaten Programme über Kabel. Europa billigt dem privaten Netzbetreiber damit einen nicht unerheblichen Einfluss auf das Programmangebot dieser Haushalte zu. Selbst diese Regelung steht bei der so genannten Revision des Telekommunikationspaketes auf dem Prüfstand.

Förderung des Netzaufbaus aus Rundfunkgebührenmitteln

Unsicher ist es auch um die Möglichkeit der Förderung des Netzausbau nach herkömmlicher deutscher Praxis bestellt. Die EG-Beihilfenvorschriften gestatten Subventionen aus öffentlichen Mitteln gemäß Art. 87 Abs. 3 EG-Vertrag insbesondere zur Förderung gewisser Wirtschaftszweige oder -gebiete²¹ und zur Förderung der Kultur²², wenn sie den Ausgleich des Wettbewerbsnachteils/Marktversagens nicht überschreiten. Für öffentlich-rechtliche Programme, deren Verbreitung von der EU als Gemeinwohlziel anerkannt ist, erklärt die Kommission eine

²⁰ Art.31 der Universal-diensterichtlinie, Richtlinie 2002/22/EG <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32002L0022:DE:NOT>.

²¹ lit. c.

²² lit. d.

Subventionierung des Netzaufbaus in minder versorgten ländlichen Regionen für beihilferechtlich unbedenklich. Für Nordengland mag das eine Lösung sein.²³ Der dortige öffentlich-rechtliche Rundfunk verfügt nämlich über keine eigenen Übertragungsnetze, sondern muss diese wie jeder private Konkurrent anmieten. Für Deutschland macht diese beihilferechtliche Ausnahme vom Subventionsverbot wenig Sinn, weil der öffentlich-rechtliche Rundfunk über einen eigenen gebührenfinanzierten Verbreitungsweg – Digital Video Broadcasting (DVB-T) – verfügt. Die Subventionierung der DVB-T-Netzkosten für private Veranstalter, denen bekanntlich weder eigene Infrastrukturen noch eine Finanzierung der Verbreitung zur Verfügung stehen, lehnt die EU-Kommission bisher als beihilferechtlich unzulässige Subventionierung ab. Ob dem privaten Rundfunk eine öffentliche Aufgabe zugesprochen wird, bleibt unklar. Der private Teil der dualen Rundfunkordnung erscheint vielmehr als ausschließlich den Marktgesetzen unterliegende Dienstleistung ohne Gemeinwohlverpflichtung. Angesichts der publizistischen Ergänzungsfunktion privater Programme nach deutschem Rechtsverständnis entsteht damit ein nicht zu unterschätzender Konflikt politischer und juristischer Grundüberzeugungen.

Die genannten Beispiele mögen genügen, um das Spannungsverhältnis auch auf dem Feld der Kommunikationsinfrastruktur zu verdeutlichen.

Konflikt- und Konvergenzpotential?

Wo sind nun die Ansätze zur Lösung des Ziel- und Regulierungskonflikts zu suchen?

1. Die Klärung eines Rangverhältnisses in dem Sinn, dass nationales Medienrecht Vorrang beansprucht, scheidet aus. Die EU hat nach dem Prinzip der Einzelermächtigung lediglich die Wirtschaftskompetenz und enthält sich jedenfalls direkter medieninhaltlicher und pluralistischer Rechtsnormen. Das Dilemma liegt darin, dass sich Medieninhalte, Medienversorgung und Medienpluralismus nicht immer sauber und eindeutig vom Wirtschaftsgut trennen lassen, und auf dem Feld der

²³ State Aid N 282/2003 United Kingdom-Cumbria Broadband.

Wirtschaftspolitik gibt der EU-Vertrag dem europäischen Recht Vorrang. Das heißt, das nationale Recht der Mitgliedsstaaten hat sich insoweit dem europäischen Recht unterzuordnen.

2. Die Abkehr vom traditionellen Medienrechtsverständnis in Deutschland scheint mir angesichts der heutigen verfassungsrechtlichen Bedeutung ebenfalls keine Alternative zu sein. Stärker marktregulierten Rundfunk können wir uns angesichts der Erfahrungen unserer europäischen Nachbarn nicht unbedingt wünschen.
3. Bleibt die Einzelauseinandersetzung zwischen mitgliedsstaatlichen Strukturelementen und dem Binnenmarkt, also das Ringen um self-restraint des europäischen Rechtsetzers auf dem Wirtschaftssektor, dort wo er Medienpluralismus gefährdet.

Eine solche Strategie fordert vom Mitgliedsstaat eine konsequente und konsistente Aufklärungsarbeit über Strukturelemente des eigenen Mediensystems in Brüssel und den politischen Durchsetzungswillen mit der Bereitschaft zu gerichtlicher Klärung. In Deutschland wäre diese Aufgabe durch die dafür zuständigen 16 Länder zu leisten. Nicht immer – beispielsweise in Sachen Telekommunikation und Mobilfunk – kann dabei von einer Interessenparallelität zwischen Bund und Ländern ausgegangen werden. Bundeswirtschaftsministerium, Bundesnetzagentur und Bundeskartellamt sowie die Länder zeigen mitunter keine „geschlossene Schlachtaufstellung“. Das berechtigt aber kaum zum Rückzug oder zur Deckung.

Schlussbemerkung

Das vorliegende Buch richtet den Blick auf die documenta 12. Eines der Leitmotive²⁴ der documenta 12 gilt der Moderne. Die Perspektive der Ausstellungsmacher ist auch auf das Spannungsverhältnis zwischen kultureller Identität und Differenz einerseits und Anspruch auf Universalität andererseits gerichtet. Damit liefert die erste der drei Leitfragen der documenta 12 den Impuls, auch Maß bei den Medien und bei deren Verfassung zu nehmen. Medien spiegeln Entwicklungen nicht nur, sie beeinflussen diese auch und sind nicht zuletzt deren Objekt.

Die documenta 12 soll es zeigen: Identität und Kultur entziehen sich weitgehend der Universalisierbarkeit und Marktordnung. Diese Beobachtung könnte auch für Medien gelten, erst recht, wenn Medien Vermittler und Teil der Kultur sind oder es zumindest sein sollten. Umso wichtiger ist ihre Pflege. Die politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen verdienen es, beobachtet und ggf. nachjustiert zu werden – zumindest einmal alle 5 Jahre! Denn Politik ist nicht „der Spielraum, den die Wirtschaft ihr lässt“ (Hildebrandt), sondern „die Kunst (Pflicht), das Notwendige zu ermöglichen“ (Valery).

²⁴ Die Leitmotive der documenta 12 lauteten: „Ist die Moderne unsere Antike?“ „Was ist das bloße Leben?“ und „Bildung: Was tun?“.

**,Was ist das bloße Leben?’ –
Teilhabe, Identität und Sozialisation**

**’What is Bare Life?’ –
Education, Identity and Socialisation**

Luiz Roberto Alves

Images of Children's Education in the Brazilian Press under the Perspective of Paulo Freire's Education Theory

Abstract

A research conducted in 2004 by the News Agency for the Children's Rights (ANDI – Agência de Notícias dos Direitos da Infância) and the Brazilian Ministry of Education (MEC), supported by United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), examined the Brazilian press' approach to the subject of Education in Brazil. The findings of this research evidenced the discrepancies that are happening between the dialogues within Brazilian society and those of the government, proving that there is a disjunction of communication between both parties. Additionally, with a transversal reading of 5362 texts taken from 57 Brazilian newspapers, it was proven that Education was the main focus of the press in all Brazilian states, and that has significantly influenced other media over the last few years. This article points out this fact under the light of Paulo Freire's thinking and the artistic presence of documenta.

Introduction

In the multicultural country of Brazil, counting more than 8.5 million square kilometres, the technological advancement of the social communication did not determine the production of better programmes towards the educational quality for the new generations. Nonetheless, it made possible to recognize that we are still, educationally speaking, "in the worst of the worlds", as Brazilian president Lula da Silva expressed in March 2007 when launching a new educational program. Thus, the internationalization of the capitalism may facilitate the sharing of diverse themes and different technologies based on respect and consensus in favour of education and culture, considering that both are central for the re-enchantment of our threatened world. The Brazilian educator Paulo Freire considered that education and culture should be the foundation pillars of a new ecology or

ecological ethics. He did so by writing that educational and cultural acts are not capable of changing the world completely, but without them we would not have the consciousness to organize ourselves as autonomous people in an emancipated human society. Therefore, the reasons why I am glad to participate in this documenta movement are intensified. Especially when considering that several of Freire's questions deal with educational theories and practices that aim at autonomy and emancipation despite the vulnerable and dangerous life. The representations of education and the learner in the contemporary media, which are the central theme of this reflection, amplify our knowledge about the priorities of governmental and intergovernmental agendas, as well as they show the true meaning of education and youth in the contemporary society.

Considering that we are examining education, communication and culture, and that I talk about a third world country – an underdeveloped or developing nation according to the sociology of development – it is necessary to mention that a country like Brazil is an easy prey of romantic common sense, but also of scepticism and prejudice. Why? Brazilian anthropology and history describe the country as the shelter of wide migratory movements from culturally and ethnically varied nations of Western and Eastern worlds. From the mix of natives and immigrants exotic images were produced, reproduced, and romanticized in pictorial arts and narratives that circulated around the world. However, these representations often hid the reality, including the structural violence that conditioned the economy and the culture. A shanty town (in Portuguese, *favela*) is not just a photograph or a tourist memory. It is the result of a 350 years long historical process that started with the agrarian division system and the black and indigenous slavery. A *favela* is as modern as it is old. Although we had noticed that fact only within the political and cultural modernity 30 years after the proclamation of the Republic in 1889, the *favela* is perhaps one of the best examples of our old modernity or our modern colonial spirit. However, our elitist republicanism has not solved this impasse yet, although the civil society has been working creatively within the historical and political challenge for a long time. But this anthropology of mixed races also built plural identities that can point to the future of the world society. According to anthropologist Darcy Ribeiro and economist Celso

Furtado¹, the plural identities produce the discomfort of an unsafe and dangerous life, as well as the feeling of being nothing or nobody. How is it possible to build a complex society and an organic state from the discomfort of being nothing? Our literature and our best educational projects, like Paulo Freire's², indicated a direction for the ethnically mixed society: to build a cooperative net of memories about the historical and cultural contributions of the different people embraced in this territory; to educate in order to defeat the myth of nothingness as the totality of social life (in other words, instead of building the society through the substitution of metaphors, do it through the proximity of metonyms); to promote systematically the inclusion based on the rights of autonomy at work, in education and in culture; to respect and consider the human experience set to build integrated social policies; and finally, to solidify the ecological responsibility in the world, as diverse people and diversified nature. This vision of the world is also found in Paulo Freire's work as the concepts of encounter, liberty and recognition of the other. In his book "Pedagogy of Freedom" (Pedagogia da Autonomia, 1996), published one year prior to his death in 1997, Paulo Freire clarified his teleology of educator, his social life project, or his faith in history:

"...We are conditioned but not determined beings (...) The History is the time of possibility and not of determinism (...) the future is problematic and not inexorable."³

This introduction presents the core of the proposed theme, i.e. the image of youth education in the Brazilian press during the past few years. The research was conducted by associations related to the Children's Rights between 2004 and 2006, and was supported by the Brazilian Ministry of

¹ Buarque et.al. 2005.

By Celso Furtado, see Furtado1984.

² Paulo Reglus Neves Freire was born on September 19th in 1921, in the northeastern state of Pernambuco, and passed away on May 2nd in 1997, in São Paulo. He was educated in a modest family, studied law at university and became a Portuguese language teacher at elementary schools. He also wrote academic papers about education and developed a great skill regarding working with popular education. He supervised alphabetization experiences in adults during the popular government previous to the military con in 1964. While in exile, he lived in Bolivia, Chile and Switzerland, and he also passed through the United States and had many trips working for Asian and African societies. He returned to Brazil in 1980.

³ Freire 1996.

Education as well as UNESCO. The recognition of the diversity, the inclusion processes, the ecological responsibility, and the economical and cultural autonomy basically depend on the appropriation of educational values by society. Such values are built by motivated images frequently created within media institutions. Therefore, this analytical-interpretative is referred to here as an indispensable instrument to recognize the way the media and society approach the educative action. In turn this may lead us to a better evaluation and redirection of educational and cultural policies.

1. The reference chart

The qualifying-quantifying study of 5.362 journalistic texts related to education as a primary or secondary theme showed that two thirds of these texts dealt with education as their main topic and not as a pretext. This means that in the 27 Brazilian states (including the Federal District in which Brasília is located) education became one of the main agendas of the media examined. However, in these texts, the stated facts themselves are more noticeable than a reflection about them. Additionally, in the totality of the facts, education stands out as an economic factor rather than a place for individual growth or improvement of the public sphere, citizenship and humanity. 70% of the texts covered the formal education, but rarely connected it with other public policies such as housing, sanitation, health care or social service. It is rare to come across a Brazilian journalist who is theoretically and methodologically aware of the integration of public policies or who has a holistic vision of education and culture in the society. Only 30% of the texts created thematic relations around education. And even in this universe sometimes education was tangentially and marginally considered.

This research also observed a substantial absence of the family as part of educational matters. The texts favour coverage on public formal education and consider all the educational processes as a problem of infrastructure and right of access, which happens among the state, the students and the educators. The family and the civic community are marginalized. Even the cities and micro-regions do not stand out as subjects, and it seems preferable to approach State and Federal education. It is worth remembering that the division of obligations towards Brazilian education

assigns the responsibility for the elementary education and part of junior high education to the municipality. The states are in charge of part of junior high and all secondary education or high school. Funding, the regulations of universities and part of high school, as well as the centralised distributions of resources that come from national taxes lay in the responsibility of the Federal government. It is observed that, besides the formal division, the richest states like São Paulo, Rio Grande do Sul and Rio de Janeiro have the best universities in South America. Therefore, the Brazilian educational system not only is centralized, but also it is a confusing issue among the governmental instances. In this process, the journalism chooses themes of its own interest and knowledge. In addition, an effective dialogue between journalism and educational institutions never took place.

Among the analysed texts a few articles focusing on the educational process as a whole, i.e. those considering goals, methodology, principles, and citizenship, were found. The favourite themes were related to the lack of infrastructure in schools, lack of technological innovation and the access to, the promotion and failure of schools. The most important themes regarding college education were access, exams and ethnic quotas. Hence, the majority of the journalistic articles covered higher education. Texts about literacy and adult education were rare (1.8%). Texts covering high school and technical colleges (7%) and children's schooling (9%) were also scarce. It is convenient to remember that in Brazil around 70% of the higher education is managed by private and religious institutions, while primary and secondary education are funded by public investment. Also, during the past 30 years increasingly more young students have systematically been admitted to college. This is due to the fact that holding a bachelor's degree is being highly valued. On the other hand, the importance of a high school degree has decreased and it is in general considered "average". It is possible that this heritage of the elitism in our history is one of the worst deficiencies of the Brazilian education.

This fact becomes more evident when we confirm the almost nonexistent educational approach towards the disabled, indigenous and those living in rural areas. All together these account for only 4% of the research sample, compared to 33.4% of college education issues, including graduate school, which is an important subject for the media and for international, mainly American and European enterprises of college education.

It also has to be confirmed that one of the main points in educational policies, i.e. the continuing education of teachers, is present in only 0.4% of the texts. That is just an occasional theme, as well as the educational quality that may be guaranteed by the continuous valorisation towards the educators. The journalistic coverage can see that education is important to economy and development, but it can't examine a major human progress and much less a teleology, a sense of independent and autonomous future as the result of education. In this sense, countries like Chile and Korea are always examples of educational projects that promoted the economical development.

Our impartial journalism also chose violence in schools to be a distinctive issue. This was the second most covered transversal theme. It followed the pattern of crime texts, approaching the violence itself and the material and human damages. Other forms of subtle and implied violence such as the denial of knowledge, the methodologies and school organization were not considered.

Finally, this kind of journalism is still based on official calls for projects, solemnities, or motivated by disaster and violence. Only 3% of the texts creates social and political contexts for the facts, presents wide coverage of the matters, analyzes opinions or discovers new meanings in everyday events.

The overview of facts, images and values presented to educators, social communicators, and public or private administrators of social and economical policies as an outcome of this investigation suggests that there are significant conjunctions set between education and press, either by the traditional support of their languages, or by the common necessity of forming readers. In many parts of the world, nowadays as in the past, the written word and its signifier synthesize the hegemonic codes that have been systematically denied to millions of people. Nonetheless, journalism seems to conform to the historical reality.

The tradition of fights for Brazilian education, in which educator Paulo Freire is highly respected, worked hard to overcome the negative representations. However, it certainly did not succeed. Hence, with the advancement of the 21st century, we still perceive the reality through the research on the newspapers. In summary:

- The majority of educational themes addressed in the Brazilian press throughout the past few years predominantly focus on issues relating education to economical growth, to university access, and to social conflict. The privileged readers are the educated youth and the crowds curious about the spectacle of the quotidian violence.
- The large population from the outskirts and rural areas with low or no education, as well as the disabled and indigenous, do not constitute a relevant theme in the journalistic agenda. In this way, it follows the traditions of the republican elitism.
- It is convenient to observe that the emerging black youth is considered a relevant theme because of the governmental laws and rules that establish privileges and minimum quotas for their inclusion in the public or private universities. These laws are the result of an old and painful fight carried out by the black movement in the country.
- The contemporary journalism, when dealing with education, does not demonstrate capacity to research or study thoroughly the subject. The majority of its coverage is done virtually, and lacks presence, confrontation of opinions and *in loco* repercussion.

Our statistics show that 96% of the Brazilian children receive schooling and a 14% illiteracy rate prevails among youngsters and adults. The average duration of schooling Brazilians go through is 6 years. The illiteracy related to technology, image, job selection and proper writing increases. In general, in the international comparison regarding educational principles and needs, Brazil is ranked in the 80s of the overall 120 countries rated.

Brazil and Main Regions (*)	Illiteracy rate of people 15 years and above.			Schooling rate of 7 to 14 year old children.		
	Total	Men	Women	Total	Men	Women
Brazil (1)	13,3	13,3	13,3	95,7	95,3	96,1
North (2)	11,6	11,7	11,5	95,5	95,3	95,7
Northeast	26,6	28,7	24,6	94,1	93,2	95,0
Southeast	7,8	6,8	8,7	96,7	96,6	96,9
South	7,8	7,1	8,4	96,5	96,7	96,3
Centre-West	10,8	10,5	11,0	96,0	95,6	96,4

Source: Census, 1999 [CD-ROM]. Microdata. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

(1) Excluding the rural population from Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

(2) Excluding the rural population.

(*) Despite the data being from 2000, it is still relevant. If basic illiteracy decreases by 1 or 2% over 6 years, the dependency due to technological backwardness increases accordingly.

Average of schooling time of people 10 years and above by sex and colour – 1999					
Brazil and Main Regions	Average of schooling time.				
	Total	Men	Women	White	Black and Mulatto
Brazil (1)	5,7	5,6	5,9	6,6	4,6
North (2)	5,7	5,5	5,9	6,7	5,4
Northeast	4,3	4,0	4,7	5,3	3,9
Southeast	6,5	6,4	6,5	7,1	5,2
South	6,2	6,2	6,3	6,5	4,7
Centre-West	5,9	5,7	6,2	6,8	5,3

Source: Census, 1999 [CD-ROM]. Microdata. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

2. Questioning the table

Imagine we depended on formal education to create one of the most popular music in the world. Imagine schools being indispensable to avoid urban chaos, and no association formed from the everyday needs in low income residential areas existed. Imagine us not having an education that emerged from plural contributions of cultures. Despite the aesthetic education present in the core of the cultures in contact and the great organization of the social movements in Brazil (which prevented the total failure of public institutions through its critical spirit and solidarity), youth education presents difficulties due to a lack of political-holistic projects as well as to distortions in the process of social communication that, as we know, builds the visibility of culture. On the one hand, if it is true that “one does not learn samba in school”, as an old popular song says, on the other hand the school and other circles of culture and communication are places for analysis of samba, the metaphors of cultural dynamic. They are also indispensable places for the educational recognition of the human diversity, spaces where the culture can be absorbed and understood by more historically conscious generations. Our music and literature have also been focused on granting more rights and happiness to the new generation. Hence, within the Brazilian military dictatorship (1964-1984), Chico Buarque would create and recreate symbols of our cultural history:

“Tomorrow will be another day (...) New water springing, and we loving each other (...) That day will come before you even think.”⁴

Can one be aware of the importance of having one of the lungs of the world, the source of water and agricultural diversity while still offering mediocre education to children? If we still have 15 million youngsters and adults who cannot minimally read or write, in fact we double the number of people incapable of reading the words and the world. In addition, they do not have the skills to decode esthetical, political and technological messages in order to get involved critically and autonomously in society, to overcome inexorable backwardness, and to create a global consciousness of the self and the non-self that is part of oneself. Here we are already in the core of Paulo Freire’s theoretical-practical project. For him, education should be the culture of liberation and autonomy, and not only

⁴ Buarque 1971.

a training to get a precarious job, or moments of youth exploitation in a liberal society. A reflection like this, related or not to Paulo Freire's perspective, is still far from our journalism as a whole, with the exception of those that do not follow the market laws and the spectacle spirit.

It is necessary to remember that the pedagogy developed through Paulo Freire's ideas addresses the societies that cross processes of intense change. This movement is also present in journalism, but the changes are the focuses. Therefore this educational thought addresses people, groups and institutions that are suffering from the changes and are sensitive to them, and that situation stimulates the possibility to education. As this pedagogy constitutes a cultural action in favour of social equality, its active presence gives social groups, institutions and societies the ability to improve a dialogical action, which is natural within culture. During his Latin American and European exile between 1964 and 1978, Paulo Freire inspired educators, politicians and social administrators in the world by his participation in the educational movement towards poor people, migrants, refugees, illiterates and the unemployed, all of whom had been denied their civil and human rights.

In this perspective, people who work with education and communication find in Paulo Freire's work two essential visions towards reflection in this global and post-modern time. It points to an existing possibility of communicative action, for his methodology creates political confidence within confluent cultures that are capable of building communities and expansive circles of cultures. For him, a classroom or a meeting on educational matters is a symbol of a circle of culture. In addition, education is equivalent to a democratic communication of culture within equal human relations. Journalism that puts aside teacher's continuing education, non-formal education, or disabled people's education, in reality does not support the construction of an educative culture capable of establishing socially equal rights.

3. Educate and communicate: create culture

Paulo Freire thought about communication and education in conjunction for two reasons. Firstly, he dedicated his work to socially excluded people, and secondly, he himself was exiled, which represents a disruption in communication and culture. This political-cultural action expands space and time for the educational action. His books "Letters to Cristina" (Cartas a Cristina) and "Pedagogy in Process: Letters to Guinea Bissau" (Cartas a Guiné-Bissau), as well as texts from "Pedagogy of Indignation" (Pedagogia da Indignação) and "Pedagogy of the City" (A Educação na Cidade)⁵ consist of reports of a thought that radicalizes the value of the dialogical culture as educational construction and generates a communication process and citizenship in the *polis*. To Paulo Freire the city is a communication laboratory. His work also builds a safe environment for the endless discussion around modernity and post-modernity. Two reflections are worth considering here. Serge Latouche in "Survivre au développement: De la décolonisation de l'imaginaire économique à la construction d'une société alternative" (2004), observes:

"The decolonization of the imaginary passes through the criticism of concepts, including the words of common sense which are utilized by the men and women who are victims of its unsuspecting manipulation."⁶

Also, Michael Maffesoli, in a conference at the Federal University at Porto Alegre, Brazil, 2005, states that in post-modernity "the self is the other", which means that in place of the modern autonomy, in post-modernity the existence is affirmed only when relating to the other⁷. The educational construction by Paulo Freire is developed in the midst of the colonizing programme of the Cold War, the intense migratory movements in a country that is becoming industrialized and building its dependent and selective modernity, as well as under the impacts of independence movements in many parts of the world. The difficult and painful construction of citizenship and civil rights, the absence of effective public policies, the unfair distribution of national incomes (which internationally is still incomplete, if not in worst condition ...) demanded a political-pedagogical proposal. In

⁵ Freire 1994, 1977, 2000, 2001.

⁶ Latouche 2004.

⁷ Maffesoli 2005; Latouche 2004, p. 151.

this proposal, the decolonization of the imaginary, or the negation of the guilt accepted by the victims, passes through dialectic readings of the world and the words, from images, signs and experiences continuously involved in communication, open to the other, and culturally circular, as suggested by the Russian linguist Roman Jakobson⁸. This dialogic construction of knowledge at the same time builds individuals, and therefore critics to the puzzle of signs and concepts of the languages that codify social life. Considering that in the circles of culture there are no active and passive beings, but rather individuals of the history that is made communitarian through communication. The heteronym becomes a collective value to the reach of various degrees and conditions of autonomy. For instance, the communicational-educative work organizes the majority of the movements of social demands, from urban or rural areas in Latin America. These movements are based on the work of Paulo Freire. Especially in the most recent texts, Freire addressed the urban actions sensitive to the educative and cultural work with youngsters who attend classes and laboratories of graphic, pictorial, and multimedia literacy. These youngsters are precisely those who a few years earlier had abandoned the regular school for their being uncomfortable with its methods and authoritarian attitudes. In alternative spaces of education, originally based on Freire's work and then integrated to other movements, these youngsters perform other readings of the world, images and words, and often are safe from the drug dealing violence, the criminal power of "parallel governments" and corrupt police forces. Some generations of writers from the *favela*, media producers, DJs and entertainers are nowadays responsible for creating more humanized faces within the culture of *favelas* in the main Brazilian cities. The point is that Freire's educational thought necessarily considers the hope of changing the world, since the political and economical conditions are not determinative. Education will not do everything, however it is indispensable in order to turn the utopia into possible dreams to happen in dialogic movements of the cultures in communication. The results of this pedagogy are, for instance, a critical and ethical consciousness, a dialogue among all teaching and learning acts, a fight against the fatalism and conformity, an assumption of the policy as the construction of the *polis*, an understanding of history as a possibility, an

⁸ Jakobson 1969.

awareness of the difficulty to change unjust situations, but also of its possibility and necessity. Would it be too much to expect from journalistic institutions, which are instances of communication and education, that they work with social information as a process of culture, communication and education, and not consider education as a pretext to discuss economy? At least they should be aware that big economical changes, big modernity movements, and powerful industrial processes that occurred in Brazil did not determine a better quality of life to the people. In addition, they should produce efficient investment to eradicate illiteracy. Perhaps that is not too much expectation. I believe that it is our right to expect that from the journalistic intelligence.

4. An epistemology of a responsible and autonomous society

I heard from professor Freire a story that happened within one of his many conversations with students of education. A group of future teachers told him: "Professor Paulo, we want to teach, but we have never heard of the outskirts and we are afraid that someone will invite us to work there. We are afraid of the outskirt kids."⁹ In the context of this reflection, there is little to say about it. Not only educators and journalists studied and worked in isolation, but also the crime coverage in the news helped to create fear of who is different, the true victims in the story. Besides, the discourse of the future teachers reflects a class condition that the author of "*Pedagogy of the Oppressed*" (*Pedagogia do Oprimido*) tried to understand, criticize and overcome up to the end of his life. Paulo Freire's work reflects a common tendency in all Brazilian literature, that is to dive in people's life, research the universe of language and emotions, investigate the pain and the wishes of the marginalized people. It is not without reason that his work stood out when Brazil received the main American and European multinational companies in the 50's and built its social and technological modernization. Thus, when the president Juscelino Kubitschek de Oliveira launched the large modernization project that proposed a Brazilian growth of 50 years in only 5 years, two emblematic literary works appeared, now translated into many languages: "The Devil to Pay in the Backlands" (*Grande Sertão: Veredas*), by João

⁹ Freire, Freire 2001.

Guimarães Rosa, and “Death and Life of a Severino” (*Morte e Vida Severina*), by João Cabral de Melo Neto.¹⁰ The first book inquires, in over 600 pages, when we would overcome the injustices in the rural world and, especially, if we are by God’s side, by the Devil’s side or if we are completely human in our practices. The second book asks if, within personal poverty, the only solution is suicide, or if it is worthwhile to believe again in the voice of the fragile and vulnerable child who is born in poor places by the rivers. This book echoes street poetry, cordial literature, popular fairs and festivals, which Paulo Freire knew well. Therefore he spoke of himself as a world citizen also for being “a northeasterner from Recife, wet and soaked in Brazilian features from head to toe.” A world citizen belongs to the world because he/she belongs deeply to his/her own place. It is multicultural because it is deeply immersed in local cultures, and adopted their diversities. In Freire’s words: “There is no universality without locality.” One who walks around the world carries the cultural marks and only dialogues with the others from the deep consciousness of one’s preserved cultural being. And because it is preserved, it is able to articulate, dialogue, innovate, break, and decide ethically. According to Paulo Freire, and considering a kind of journalism that conforms to market rules, the dream of Latin American and African societies are incompatible with the market laws evidenced by the contemporary cultural industry. Therefore, it is indispensable to denounce and overcome these rules by the means of boldness and radicalism of the dream. In his work, there is no concession in this point, which makes it a principle of thought and action. So, everyone who radicalizes the relations among culture, education and communication has the duty to accomplish this task, unless they had already given up dreaming or educating. It is worth quoting one of his many radical passages:

“What seems impossible to me is to accept a democracy founded on the ethic of a market that is mean, interest-oriented and obstacle to democracy itself. This acceptance offers no other way to the fragile economies but to conform patiently to the control and rules of the globalization. I strongly

¹⁰ Rosa 1956; Cabral de Melo Neto 1966.

refuse to accept that I am old-fashioned because I keep recognizing the existence of social classes and denying the ideology of non-political public administration. (...) I cannot accept that we have no other way but renounce our capacity of thinking, presuming, comparing, choosing, and deciding.”¹¹

For him, one of the educator’s and the education and communication administrator’s leading mission in society is to believe that changes come from ethic choices. Therefore they must be aware of new educative postures that overcome authoritarian, fundamentalist, client-oriented discourses and practices. The solution is to seek for epistemological illumination, which is a job not only for those of higher education. From that idea Paulo Freire developed not a method, but a movement of individual and social change:

“[...] What challenges myself is not much how to facilitate the reading of various sounds of language, but how to develop the human beings’ ability to learn. The goal of education is the development of multiple kinds of literacy and discourses. [...] The educator has to be immersed in the students’ historical and concrete experiences, however, he/she should not do it in a paternalistic way by speaking for them more than truly listening to them”¹²

Here the genesis of a new meaning of curriculum, understood as a way to build knowledge is created. Considering the journalistic readings it is possible to understand better the occasional forgetfulness of Paulo Freire’s educational project and other pedagogies of autonomy. It may be difficult to think and write about autonomy and liberty when one cannot perform it responsibly. Freire’s work still aims to the liberated and autonomous individual. In this sense, education gains new meanings when it dialogues with modern and contemporary arts, and the matters proposed by documenta are widely open for that. In the context of a vulnerable and dangerous life, that what looks modern does not guarantee an aesthetical or social position. The visions of social memory and practice must be recovered and presented as alternatives and rights. Often the education of popular cultures, in the Brazilian case, denounced the educational formalism as well as the political fetishism that silences aspirations and wishes. In a society of plural identities that took the risk to

¹¹ Freire 2000.

¹² Freire, Freire 2001.

be nobody, the aesthetical and political impositions may not produce revolutions, but encourage the reaction and the subversion of part of the cultures, either oral, printed or even silent, or silenced.

Conclusion

When Jacques Delors introduced the UNESCO report about education for the 21st century, he affirmed that education would be the civilizing progression in which a cry for love towards children and youth is raised.¹³ In the same way, the International Federation of Journalists proposed something radical at a conference in May 1998: transfer the vision of the Children's Rights to places of explanation of the facts, its linguistic-pictorial organization and dissemination. Therefore, the connection between these positions and thoughts proposes an education that is open, plural, reformed and reformist, innovative and preservationist, but especially inspired by the main epistemological action that is the cry for love towards the children and youth. Many Brazilian educators, and maybe from all over the world, believe that this cry must echo and turn into financial help for the educational quality, known and evaluated by the whole society, into a new view about crowds of people forgotten by the modernizing system, into reinventions of the meaning of work for the youngsters, into double defeat of deficits, either of decent functions, or the ethic exercise within teaching and learning acts. Then the respect towards diversities and, at the same time, the dialogue around the social consensus in favour of justice and ecological-social sustainability will become reality. Hopefully our agendas, subjects, needs and wishes will have common goals.

¹³ Delors 1998.

References

- Buarque, Chico; Gil, Gilberto; Melodia, Luiz; Ribeiro, Darcy; Cândido, Antônio; Zé, Tom (2005): *O Povo Brasileiro. Da obra de Darcy Ribeiro*. Ferraz, Isa Grinspum (Regie). DVD. Brasil: Versátil Home Vídeo.
- Cabral de Melo Neto, João (1966): *Morte e Vida Severina*. [Death and Life of a Severino]. Rio de Janeiro: Editôra do Autor.
- Delors, Jacques; et al. (Hg.) (1998): *Educação, um tesouro a descobrir. Learning: The treasure within. Report to Unesco of the International Commission on Education for the Twenty-first Century*. São Paulo: UNESCO; CORTEZ.
- Freire, Paulo (1972): *Pedagogía del oprimido*. [Pedagogy of the Oppressed]. 5. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina (Educación).
- Freire, Paulo (1977): *Cartas à Guiné-Bissau. Registros de uma experiência em processo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra (Coleção O mundo hoje, Vol. 22).
- Freire, Paulo (1994): *Cartas a Cristina*. São Paulo SP: Paz e Terra.
- Freire, Paulo (1996): *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. [Pedagogy of Freedom]. São Paulo: Paz e Terra (Coleção Leitura).
- Freire, Paulo (2000): *Pedagogia da indignação. Cartas pedagógicas e outros escritos*. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Ed. UNESP.
- Freire, Paulo (2001): *A Educação na Cidade*. [Pedagogy of the City]. 5ª edição. São Paulo: CORTEZ.
- Freire, Paulo; Freire, Ana Maria Araújo (2001): *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: Ed. UNESP (Série Paulo Freire).
- Furtado, Celso (1984): *Que somos? Sete teses sobre a cultura brasileira*. Secretaria de Estado da Cultura, Secretaria de Ciência e Cultura do Município do Rio de Janeiro. In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Vol. 1, Issue 2, p. 12-19.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2000): *Census 1999. Microdata. CD-ROM*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Jakobson, Roman (1969): *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- Latouche, Serge (2004): *Decolonizzare l'immaginario. Il pensiero creativo contro l'economia dell'assurdo*. Bologna: Editrice Missionaria Italiana.
- Maffesoli, Michel (17.-19.10.2005): *Metamorfoses da Cultura Contemporânea. O retorno das emoções sociais*. Veranstaltung vom 17.-19.10.2005, aus der Reihe "COLÓQUIOS GAÚCHOS". Porto Alegre. Veranstalter: UFRGS.
- Buarque, Chico (1971): *Minha História* (Gesubambino). In: Buarque, Chico: *Construção*: Phonogram.
- Rosa, João Guimarães (1956): *Grande Sertão: Veredas*. [The devil to pay in the Backlands].

Wolfgang Fuhrmann

Deutsche Kinos: Politik, Konsens und das Postnationale¹

Abstract

*Nach den internationalen Erfolgen des Neuen Deutschen Kinos in den siebziger und frühen achtziger und einem anspruchslosen Konsenskino in den neunziger Jahren steht das zeitgenössische deutsche Kino unter scharfer Beobachtung von Kritikern und Zuschauern. Jüngste Erfolge des deutschen Kinos zeigen, dass Popularität und kritische Auseinandersetzung keine unüberwindbaren Gegensätze sein müssen. Am Beispiel von Hans Weingartners Film *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* (BRD/Österreich 2004) nimmt der Aufsatz eine vorläufige Bestandsaufnahme des zeitgenössischen deutschen Kinos vor. Als ein coming-of-age Anti-Globalisierungskrimi von der Kritik gefeiert, trägt Weingartners Film deutliche Anzeichen eines „postnational turn“ im deutschen Kino, in dem deutsche Geschichte nunmehr Teil einer internationalen, globalen Erzählung wird.*

Auf der documenta 12 wurde auch ein Kasseler Kino zu einem wichtigen Bestandteil der weltgrößten Kunstausstellung. An den 100 Ausstellungstagen konnten Besucher ein Filmprogramm besuchen, das sich als eine „schlichte Antwort auf die Debatten der letzten Jahre, wie Laufbilder im Kunstkontext wohl am besten darstellbar wären“ verstand.²

¹ Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um eine stark überarbeitete Version meines Eröffnungsvortrages „Rethinking Contemporary German Cinema“ anlässlich des German Film Festival & Symposiums „The Past is a difficult Country“ am 15.-16. Oktober 2007 im Peter Wall Institute for Advanced Studies der University of British Columbia (Fuhrmann 2007).

² Das documenta 12 Filmprogramm 2007.

Zuschauer ratlos: Irritation als Strategie

Dem Kurator des Programms Alexander Horwath, Leiter des österreichischen Filmmuseums, kam es bei der Programmzusammenstellung vor allem auf zwei Betrachtungsmodi an: das Eintauchen bzw. die Elektrisierung des Zuschauers in Anbetracht der Vielfalt der filmischen Darstellungsmöglichkeiten sowie ein Verständnis zu spüren, wie „filmische Werke nicht für sich, nicht ganz für sich allein sind und immer von anderen Werken affiziert sind und zu anderen Werken hinführen“³. Durch die Zusammenführung von unterschiedlichen Filmgattungen wie Blockbuster-Kino, Dokumentarfilm, Art House-Kino, Avantgarde und experimenteller Film und durch die Rückbesinnung auf den Film als ein zeitlich begrenztes Aufführungsergebnis sollte der Zuschauer bewusst „irritiert“ werden: kein Filmerlebnis als ein vorbeizuflanierendes Installationsobjekt, wie es auf einer Kunstausstellung nicht unüblich ist, und keine vorschnelle Entscheidung für ein Kunstkino versus dem populären Kommerzkino.

Der Moment der Irritation im Kino trifft zurzeit insbesondere auf das zeitgenössische deutsche Kino zu. Genoss das Neue Deutsche Kino der siebziger und achtziger Jahre mit seinen bekannten Namen wie Alexander Kluge (u.a. ABSCHIED VON GESTERN, 1965/66), Werner Herzog (u.a. AGUIRRE, DER ZORN GOTTES, 1972) und nicht zuletzt Rainer Werner Fassbinder (u.a. KATZELMACHER, 1969) Weltruf, erklärten es Kritiker in den Folgejahren für tot.⁴ Dem einstmals gefeierten Kino folgte in den neunziger Jahren ein Kino, dessen Reputation kaum schlechter sein konnte.⁵ Erst seit wenigen Jahren hat der deutsche Film erneut international auf sich aufmerksam gemacht, ohne dass es sich dem Neuen Deutschen Kino in irgendeiner Weise verpflichtet fühlt.⁶ Populäres Kino und Autorenkino stellen für heutige Regisseure wie Tom Tykwer keinen unüberbrückbaren Gegensatz dar, sondern beeinflussen heute gleichermaßen die Arbeit des Filmemachers.⁷

³ Horwath 2007.

⁴ Seeßlen, Jung 1997; 1984.

⁵ Rentschler 2000.

⁶ So sieht Hans-Christian Schmid die einzige Gemeinsamkeit mit dem Neuen Deutschen Kino lediglich in der Ablehnung des Vorgängerkinos. Sight & Sound 2006a.

⁷ Sight & Sound 2006b.

Im Folgenden soll der jüngste Erfolg des deutschen Kinos am Beispiel von Hans Weingartners Film DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI (BRD/Österreich 2004) näher untersucht werden.⁸ Mit der Geschichte eines jugendlichen Trios, das nachts in Berliner Villen einsteigt und als „Erziehungsberechtigte“ die wohlhabenden Besitzer daran erinnert, dass sie zu viel Geld haben bzw. dass die fetten Jahre vorbei sind, lief Weingartners Film als erster deutscher Beitrag nach elf Jahren der Durststrecke im großen Wettbewerb von Cannes und wurde dort von Zuschauern und Presse gleichermaßen gefeiert.⁹

Der inter-nationale Erfolg und die Aufmerksamkeit, die dem Film zuteil wurde, sind ihm buchstäblich eingeschrieben. Im nationalen Kontext der Nachkriegsgeschichte der BRD setzt sich der Film mit einem Generationskonflikt auseinander, in dem sich die 68er-Bewegung mit ihren Idealen, unkonventionellen Lebensweisen und ihrer Auflösung den kritischen Fragen der Nachfolgegeneration stellen muss. Diese nationale Auseinandersetzung wird jedoch im Film um eine internationale bzw. postnationale Perspektive erweitert. Das rebellisch-politische Engagement der jungen Protagonisten ist Teil einer global agierenden Bewegung, die die Politik und Öffentlichkeit daran erinnert, dass die wirtschaftliche Entwicklung des Westens nicht nur Wohlstand produziert, sondern auch zu einem extremen Ungleichgewicht in der Besitzverteilung der Güter auf der Welt geführt hat. Der Erfolg des Films scheint somit nicht ausschließlich auf einem Publikumsinteresse an spezifisch bundesdeutschen Konfliktsituationen zu beruhen, sondern auch darauf, dass sich die Thematik des Films auf andere nationale Geschichten und Erfahrungen übertragen lässt.¹⁰ Dafür spricht, dass neben den Festivalerfolgen der Film in über 43 Länder verkauft wurde und neben den deutschsprachigen Ländern in Frankreich, Spanien, Italien und vor allem in der

⁸ Hans Weingartner ist gebürtiger Österreicher. Nach seinem Studium und Diplom in der Gehirnforschung in Berlin 1997 studierte Weingartner von 1997-2001 an der Kölner Kunsthochschule für Medien (KHM). Sein Debütspielfilm DAS WEISSE RAUSCHEN (2001) wurde u.a. mit dem Max-Ophül Preis und dem First Steps Award 2001 ausgezeichnet.

⁹ Letztmals davor gelang das im Jahr 1993 Wim Wenders mit IN WEITER FERNE SO NAH (1993).

¹⁰ Die im Film diskutierte Beziehung von Ursache-Wirkung im Zeitalter der Globalisierung wird mittlerweile in einer Reihe von großbudgetierten US-Produktionen thematisiert wie BABEL (Alejandro González Iñárritu, USA 2006), oder SYRIANA (Stephen Gaghan, USA 2006).

Türkei sehr erfolgreich war.¹¹ In den USA schaffte es der Film auf Platz 1 der DVD-Charts für fremdsprachige Filme, und ein US-Remake unter der Regie von Brad Anderson ist in Planung.¹²

Der Filmtitel *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* lässt sich aber auch als ein Kommentar auf die schwierigen Produktionsbedingungen in der BRD beziehen. Wenn, wie Thomas Elsaesser bemerkt, auf Grund massiver Veränderungen im Förderungssystem der BRD seit dem Ende des Neuen Deutschen Kinos, Regisseure darauf angewiesen sind, ein breites Publikum anzusprechen, was nicht gleich als „kommerziell“ gelten muss, dann steht Weingartners Film exemplarisch für ein Kino, das trotz schmalen Budgets erfolgreich international bestehen kann.¹³

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, diese drei Aspekte – nationale Perspektive, internationale Diskurse und Produktionsbedingungen – in einen Dialog zu bringen, wobei auch eine mögliche Antwort auf eines der Leitmotivfragen der documenta 12 gefunden werden soll: „Was ist das bloße Leben“ – im Film der BRD nach der Jahrtausendwende?

Vom Konsens- zum postnationalen Kino?

Das Kino, das dem renommierten, politisch engagierten Neuen Deutschen Kino der siebziger und achtziger Jahre folgte, war „bland and provincial, infantile and harmless“¹⁴, oder, um mit Thomas Elsaesser zu sprechen, „a cockily mainstream, brazenly commercial cinema that wants to have no truck with the former quality label ‘art cinema’“.¹⁵ Dieses „cinema of consensus“, wie es Eric Rentschler nennt, war ein Rückzug in ein Genrekino, das mit leichten Komödien, vorhersehbaren Handlungsabläufen und flachen Charakteren national populär und erfolgreich, aber

¹¹ Vgl. hierzu die Zuschauerzahlen in den verschiedenen Ländern:
http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=21962.

http://www.diefettenjahre.de/index_flash.html.

¹² http://de.wikipedia.org/wiki/Die_fetten_Jahre_sind_vorbei.

¹³ Elsaesser 1999, S. 11.

¹⁴ Rentschler 2000.

¹⁵ Elsaesser 1999, S. 3.

international unbedeutend war.¹⁶ Mit nur wenigen Ausnahmen waren zeit-historische Themen wie Mauerfall, Wiedervereinigung oder Ost-West Identität kein Thema für deutsche Filmemacher, die eher jegliche kritische Reflektion über Deutschlands jüngste Geschichte oder Gegenwart vermissen ließen.

In all ihrem Pessimismus über den Zustand des deutschen Kinos am Ende des Jahrtausends, sahen Kritiker aber auch neue Talente: Fatih Akin (KURZ UND SCHMERZLOS, 1997/1998) Thomas Arslan (DEALER, 1998), Wolfgang Becker (DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE, 1995-1997), Hans-Christian Schmid (23, 1998) oder Tom Tykwer (LOLA RENNT, 1997/1998) waren für Eric Rentschler und Thomas Elsaesser vielversprechende Talente, die das Potenzial besäßen, das psychische und soziale „makeup“ der jungen Generation auszuloten.¹⁷

Mittlerweile haben die neuen Talente zunehmend an internationalem Profil gewonnen: Neben Tykwerts LOLA RENNT (1998), dessen weltweiter Erfolg sich geradezu anachronistisch zum Konsenskino der neunziger Jahre verhielt, waren es Filme wie Hannes Stöhrs BERLIN IS IN GERMANY (2001), Michael Schorrs SCHULTZE GETS THE BLUES (2003) oder Wolfgang Beckers GOOD BYE, LENIN (2003) die auf internationalen Festivals den deutschen Film zurück ins Bewusstsein der Zuschauer brachten.

Im gleichen Jahr, in dem DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI in Cannes gefeiert wurde, gewann Fatih Akin mit seinem Film GEGEN DIE WAND (2004) den Goldenen Bären auf den Berliner Filmfestspielen, und nachdem Caroline Link 2003 den Oscar mit NIRGENDWO IN AFRIKA (2001) für den besten fremdsprachigen Film erhielt, konnte ihn erneut Florian von Donnersmarck in 2007 mit seinem Debütfilm DAS LEBEN DER ANDEREN (2006) gewinnen. Folgt man jüngsten Kritiken, so geben auch neuere Produktionen wie Hans Christian Schmids YELLA (2007) Hoffnung, dass das deutsche Kino weiterhin den hohen Qualitätsansprüchen der letzten Jahre gerecht werden kann.¹⁸

¹⁶ Beispiele sind ABGESCHMINKT (Katja von Garnier, 1993), STADTGESPRÄCH (Rainer Kaufmann, 1995) oder DAS SUPERWEIB (Sönke Wortmann, 1996).

¹⁷ Rentschler 2000, S. 275.

¹⁸ Möller 2007.

In den jüngsten Produktionen des deutschen Kinos erkennt die US-amerikanische Filmwissenschaftlerin Jennifer Kapczynski zwei Trends: einen „historical turn“ sowie einen „postnational turn“.¹⁹ Unter dem „historical turn“ versteht Kapczynski Filme, die sich zeitgeschichtlichen Ereignissen der deutschen Geschichte zuwenden, wie z.B. GOOD BYE, LENIN oder Leander Haußmanns SONNENALLEE (1998), und sich auch in ihrer ästhetischen Ausgestaltung dieser Zeit annähern:

"Notably, these works each employ cinematic technologies that evoke the filmmaking styles of periods they represent, from the lurid green and red tones of Agfacolor to the jittery visuals of GDR handheld cameras. In marked distinction to the films coming out of the New German Cinema movement, these recent works attempt to address the nation's history through a cinematic style that mimics, rather than breaks with, the past."²⁰

Im Gegensatz zu einer Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte durch Annäherung an eine vergangene Ästhetik zeichnet sich der „postnational turn“ durch die Infragestellung nationaler Identität und Handlungsverläufe in klar definierbaren Grenzen aus.²¹ Filme wie LOLA RENNT, SCHULTZE GETS THE BLUES, Hans-Christian Schmids LICHTER (2003) oder Fatih Akins jüngster Film AUF DER ANDEREN SEITE (BRD/Türkei 2007) sind Beispiele dafür, wie die Protagonisten der Filme erst im Verlauf der Story ihre eigentliche Identität finden, um ihre Zukunft gestalten zu können.²² Grenzerfahrungen, sei es im übertragenen Sinn wie in LOLA RENNT oder wörtlich genommen in LICHTER, transnationale Biographien wie in AUF DER ANDEREN SEITE oder Rejustierung des bisherigen Lebensentwurfs in SCHULTZE GETS THE BLUES kennzeichnen einen Teil des deutschen Kinos, in dem das Alte und Tradierte dem Druck des Neuen nicht mehr standhalten kann und neue deutsche Geschichte(n) geradezu herausfordert:

¹⁹ Kapczynski 2007.

²⁰ Kapczynski 2007, S. 4.

²¹ Kapczynski 2007, S. 4.

Der „postnational turn“ lässt sich ebenso im Dokumentarfilm finden, wie Ulrike Franke und Michael Loekens LOSERS AND WINNERS (2004-2006) oder Florian Opitz' THE BIG SELL OUT (2006) belegen.

²² In dieser Hinsicht ist Michael Schorrs SCHULTZE GETS THE BLUES zweifellos der radikalste Film. Mit dem Erreichen seines Reiseziels und seiner gesellschaftlichen Akzeptanz stirbt Schultze.

"These films – whether they deal with the real or metaphorical dissolution of boundaries and walls – unite in their shared preoccupation with a world in which the limits of the nation seemingly are suspended, and time and space no longer obey the laws of physics. In stark contrast to the historical groundedness of German period dramas, a sense of suspension and dislocation characterizes the figures and formal energies of these movies. The individuals in these postnational films do not move through history, but rather through space, often with only the most nebulous of regional or national markers to guide their journeys."²³

Auch Hans Weingartners Film DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI lässt sich dem oben skizzierten postnationalen turn im zeitgenössischen deutschen Kino zurechnen, in dem er u.a. von den Schwierigkeiten einer Generation erzählt, eine politische Identität in einer Zeit zu finden, in der persönliches Handeln und politische Verantwortung nicht länger in lokalen und nationalen Grenzen zu denken sind, sondern sich unter den Bedingungen weltweiter wirtschaftspolitischer Veränderungen und multinationaler Verzahnungen stets kontextualisieren und globale Konsequenzen nach sich ziehen.

Der Film erzählt von den Mittzwanzigern Jan (Daniel Brühl), Peter (Stipe Erceg) und dessen Freundin Jule (Julia Jentsch). Unzufrieden mit der gesellschaftlichen Gleichgültigkeit gegenüber sozialen Problemen, engagiert sich Jule in Aktionen z.B. gegen so genannte Sweatshops („Ausbeuterbetriebe“). Sehr viel radikaler und gefährlicher sind die nächtlichen Aktionen von Jan und Peter. In ihrem Widerstand gegen das Establishment steigen sie nachts in Berliner Villen ein, um dort die luxuriösen Einrichtungen auf den Kopf zu stellen und hinterlassen den Besitzern Botschaften, in denen sie mitteilen „Die fetten Jahre sind vorbei“ oder „Sie haben zu viel Geld“. Sie unterzeichnen ihre Aktionen mit „Die Erziehungsberechtigten“. In Peters Abwesenheit verlieben sich Jule und Jan, welcher sie schließlich in ihre „Erziehungsaktionen“ einweiht. Bei einer weiteren nächtlichen Tour überredet Jule Jan, in die Villa des Managers Hardenberg (Burghart Klaußner) einzusteigen, dem Jule auf Grund eines Verkehrsunfalls über 90000 Euro schuldet. Als sie von Hardenberg überrascht werden und er Jule wiedererkennt, schlagen sie ihn bewusstlos und rufen Peter zu Hilfe. Sie beschließen, Hardenberg zu entführen.

²³ Kapczynski 2007, S. 4.

In der Abgeschiedenheit einer Berghütte in den Tiroler Alpen entpuppt sich Hardenberg als Alt-Achtundsechziger. Durch Hardenbergs Anspielungen erfährt Peter von Jules und Jans Beziehung. Im Laufe der Zeit erkennen die drei Erziehungsberechtigten, dass ihre Entführung „moralisch nicht zu vertreten ist“ und bringen Hardenberg zurück nach Berlin. Hardenberg bestätigt Jule den Erlass aller Schulden und verspricht, die Polizei nicht zu informieren. Am darauf folgenden Tag wird die Wohnung von Peter und Jan von der Polizei gestürmt, Hardenberg hat sein Versprechen gebrochen. Alles, was die Polizei findet, ist ein beschriebener Zettel: „Manche Menschen ändern sich nie“. Jule, Peter und Jan befinden sich zu dieser Zeit bereits sicher in einem Hotelzimmer in Spanien.

In einem zweiten, alternativen Ende, das nach der Premiere in Cannes beigelegt wurde, sieht man die Drei auf Hardenbergs Yacht zu einer Insel aufbrechen, wo wichtige Telekommunikationssatelliten stehen, die das Trio bereits zuvor als mögliches Sabotageziel diskutiert hatte. In Form eines Fernsehbildes sieht man die Übertragungsanlagen in der untergehenden Sonne. Das Bild geht in Flimmern und Rauschen über, dann bricht die Übertragung ab. Der geplante Sabotageakt war erfolgreich.

Eine deutsche Geschichte – von alten und neuen Idealen zweier Generationen

Als eine „deutsche“ Geschichte steht die Auseinandersetzung zwischen dem politisch engagierten Trio und dem erfolgreichen Manager Hardenberg als Vertreter der 68er-Generation im Vordergrund. Das Verhältnis zwischen den Generationen ist ambivalent. In ihren Äußerungen und ihrem Engagement folgen die Drei der Aufbruchstimmung und den Parolen der 68er-Generation; doch im Gegensatz zu dieser Generation, die dem Trio zufolge ihre Ideale verraten hat, hat das Trio den Kampf für die Verwirklichung von unmittelbaren Bedürfnissen des Alltagslebens für jedenmann nicht aufgegeben, sondern sehen darin eine der wichtigsten Aufgaben, nicht nur national, sondern weltweit.²⁴ Für Hardenberg ist im Laufe der Zeit persönlicher Wohlstand und Sicherheit für seine Familie wichtiger geworden als die politische und gesellschaftliche Verwirklichung der Ideale von einst. Ihm zufolge ist es nur ein logischer Schluss, dass

²⁴ Sichtermann 2004.

man mit über 30 nicht mehr „links“ sein kann.²⁵ Bei einem der Gespräche auf der Alm bemerkt Hardenberg selber: „Und irgendwann ertappst du dich in der Wahlkabine, wie du für die CDU das Kreuz machst“.

Die ambivalente Beziehung zwischen den beiden Generationen lässt sich am Beispiel der Wohngemeinschaft, ein Symbol der 68er-Bewegung für eine neue Art eines zukünftigen gemeinschaftlichen Zusammenlebens, diskutieren, da sie eine prominente Funktion im Film einnimmt, an der die Veränderungen und Entwicklungen im Film abgelesen werden können.

Ähnlich wie zur Zeit der Studentenbewegung bildet Jans und Peters WG den Dreh- und Angelpunkt für ihre Aktionen. Mit dem Auftauchen von Julia wird die WG vergrößert, ein weiteres Motto der 68er, das der freien Liebe, angedeutet.²⁶ WG-gleich ist auch das ungewollte Zusammenleben auf der Alm, wo in zunehmendem Maße die Grenzen zwischen Entführer und Geisel verschwimmen. Hardenberg bewegt sich frei in der Gruppe, unterhält mit seinen Erinnerungen, wird Partner beim abendlichen Kartenspiel und finanziert letztendlich das WG-Leben, da er der einzige ist, der Geld besitzt. Auf der Alm erzählt Hardenberg schließlich von seinen WG-Erlebnissen und dem Prinzip der freien Liebe, womit er bewusst(?) Spannungen in der Alm-WG produziert: Peter wusste bis dahin noch nichts von der Beziehung zwischen Jan und Jule. Die WG scheint damit auseinanderzubrechen, doch erlebt die Geschichte eine weitere, für Hardenberg unerwartete, Wendung.

Nicht ohne Ironie ist daher Hardenbergs Verrat des Trios bei der Polizei, denn die Erstürmung der leeren WG in Berlin beinhaltet nur die Mitteilung an Hardenberg, dass sich manche Menschen nie ändern. Tage zuvor auf der Alm hatte er dem Trio noch Respekt vor ihren Idealen gezollt und bemerkt, dass er selbst manchmal überlege, ein einfaches Leben auf dem Land zu führen. Während Jan, Jule und Peter zusammen in einem Bett in einem Hotel gezeigt werden und sie somit das WG Leben in neuer Konstellation, aber nicht weniger gefestigt, weiter fortführen, bleibt Hardenberg alleine in seiner Villa zurück. Hardenberg hat nicht das Trio, sondern seine Biographie verraten.

²⁵ Hardenberg: „Wer unter 30 ist und nicht links, hat kein Herz, wer über 30 ist und immer noch links, keinen Verstand.“

²⁶ Sichtermann 2004.

Mehr als eine deutsche Geschichte – Verlagerung von Schauplätzen unter dem Vorzeichen der Globalisierung

Die Auseinandersetzung mit dem Manager Hardenberg lebt von einem offensichtlichen Ungleichgewicht der Lebenserfahrungen. Im Gegensatz zu Hardenberg, der während seiner Studienzeit im Vorstand des SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) aktiv war, Rudi Dutschke seinen Freund nannte und somit aus erster Hand erzählen kann, verfügen Jan, Jule und Peter nur über ein indirektes bzw. medialisiertes, historisches Wissen. Dies zeigt sich in Peters Vorschlag, die Entführung Hardenbergs als eine „politische Entführung im 70 style“ zu organisieren, indem man eine Videoaufnahme an die Fernsehanstalten schickt, die Hardenberg mit einem Schild um den Hals zeigt, auf dem er als „Gefangener der Erziehungsberechtigten“ ausgewiesen wird. Peters Bemerkung erinnert unweigerlich an das Bild des entführten Arbeitgeberpräsidenten Hans-Martin Schleyer aus dem Jahr 1977, das zum Symbol für den RAF-Terrorismus bzw. den „Deutschen Herbst“ geworden ist.²⁷

Das Verhältnis des Trios zu den Medien ist jedoch sehr viel ambivalenter als das genannte Beispiel vermuten lässt. In ihrer Diskussion mit Hardenberg üben sie deutlich Kritik an dem Medieneinfluss und seinem vermeintlichen Glücksversprechen an den Zuschauer, der letztendlich nur als apathisch glotzender Konsument adressiert wird. Dem Einfluss der Medien unterliegen nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Symbole, die einst als Zeichen des Widerstandes verstanden wurden. Wie Jan selbstkritisch gegenüber Jule anmerkt, sind Insignien der Rebellion von einst heute zu Modeaccessoires geworden:

„Das Rebellieren ist halt schwieriger geworden; früher brauchtest du nur zu kiffen und lange Haare zu haben und das Establishment war automatisch gegen dich. Was früher subversiv war, kannst du heute im Laden kaufen: Che-Guevara-T-shirts, Anarcho-Sticker.“

²⁷ Hans Martin Schleyer wurde am 05.09.1977 von der Roten Armee Fraktion (RAF) entführt, um die Freilassung von RAF-Gefangenen von der BRD zu erpressen. Nach dem Scheitern der Forderungen wurde Schleyer am 18.10.1977 von der RAF ermordet. Die weiteren Ereignisse zur Zeit der Entführung Schleyers sind heute als „Deutscher Herbst“ bekannt.

Der erfolgreiche Sabotageakt auf europäische Übertragungsanlagen im alternativen Ende des Films mag auf den ersten Blick naiv utopisch erscheinen, doch scheint er auch eine mögliche Antwort auf die Orientierungslosigkeit des Trios bzw. dessen Generation zu sein: Nicht ein einfaches Aufnehmen oder Fortführen alter Parolen und Symbole, sondern eine konsequente Unterbrechung im Medialisierungsprozess als Chance, aus der Apathie zu erwachen und neue Symbole zu entdecken.

Das Orientierungsdilemma, in dem sich das Trio bzw. die junge Generation befindet, scheint kein spezifisch deutsches Problem zu sein, wie der Blick auf ein anderes neues Kino zeigt, das ein ähnlich schweres filmhistorisches Erbe trägt wie das zeitgenössische deutsche Kino. Der brasiliatische Filmhistoriker Luiz Zanin Oricchio kommt in seiner Analyse des zeitgenössischen brasilianischen Kinos zu einem Ergebnis, das durchaus anschlussfähig ist an Jans Feststellung bzw. Weingartners Film:

„In the past the enemy was easier to identify. The world was unjust and everyone knew what they were fighting against. Now, with the hegemony and omnipresence of globalized capital, everything is becoming less clear-cut. The world is still unjust, but the targets have disappeared into thin air, establishing what you could term with microphysics of exploitation.“²⁸

Versteht Oricchio eine Reihe von Erzählungen im zeitgenössischen brasilianischen Kino als Ausdruck einer politischen Unsicherheit und Desorientiertheit, beobachtet der brasiliatische Filmwissenschaftler Ismail Xavier, dass mit dem Ende der großen politischen Utopien ein Rückzug ins Private stattgefunden hat, was keine Abwendung von Politik bedeutet, sondern vielmehr eine filmästhetische Auseinandersetzung mit den Auswirkungen politischer Entscheidungen im Mikrokosmos der privaten Beziehungen.²⁹

Ähnlich verhält es sich mit Jan, Jule und Peter. In dem Wissen, dass ihre Rebellion schwieriger geworden ist, verweigern sie sich keinem politischen Handeln, sondern verlagern es in private Aktionen und Aktionsräume. Julias Demonstrationsteilnahme gegen Sweatshops zu Beginn des Films und die Diskussionen mit Hardenberg zeigen den engen Zusammenhang von persönlichem Handeln und globaler Verantwortung. Während sich das Trio bewusst ist, dass ihr politisches Engagement

²⁸ Oricchio 2006, S. 156.

²⁹ Xavier 2003.

Verantwortung verlangt, besteht Hardenberg auf sein Recht handeln zu dürfen, ohne Verantwortung zu übernehmen³⁰: Auf den Hinweis, dass Menschen in Südostasien genauso viel arbeiten wie er, antwortet Hardenberg lediglich, dass er nichts dafür könne, dass er nicht dort geboren sei. An diesem Punkt zeigt sich, wie sich das zuvor erwähnte Ungleichgewicht der Erfahrung umkehrt.

Kann sich Hardenberg in Bezug auf die nationale Geschichte und Erinnerung noch einen Erfahrungsvorteil sichern, ist er umso naiver oder wohlweislich ignorant und selbstgerecht, wenn es darum geht, seine Erfahrung nicht eigennützig, sondern zukunftsgerichtet für das Gemeinwohl einzusetzen: Nicht politikverdrossen sind Jan, Jule und Peter, sondern verdrossen gegenüber Personen wie Hardenberg, die nicht bereit sind, verantwortlich zu handeln und zu denken.³¹

Filmförderung, Filmästhetik und internationale Erfolge

Wurden bisher die inhaltlichen Aspekte des Films untersucht, soll abschließend auf die Produktionsbedingungen des Films eingegangen werden. Auf dem Hintergrund der besonderen Filmförderungssituation in der Bundesrepublik findet die Guerillataktik des Trios, die sich durch unerwartete und punktuelle Aktionen auszeichnet, eine bemerkenswerte Analogie in der Produktion des Films.

Die öffentlich-rechtliche Filmförderung ist eine der wichtigsten Rahmenbedingungen, die die deutsche Filmlandschaft seit den sechziger Jahren geprägt und nachhaltig verändert hat. Einst mit dem kulturpolitischen Auftrag angetreten, nach dem Krieg das deutsche Kulturschaffen international wieder salonfähig zu machen, konnten insbesondere solche Filmprojekte auf Förderung hoffen, die eine erkennbare künstlerische Handschrift im Sinne eines autonomen Kulturprodukts, d.h. eines Kunstwerks, trugen.³² Mit der Institutionalisierung der Filmförderung Ende der sechziger Jahre konnten Filmemacher des Neuen Deutschen Kinos von einem „links-liberalen Gießkannenprinzip“ profitieren, das ihnen die

³⁰ Bordat 2005.

³¹ Arnold 2004, S. 10.

³² Garwood 2002.

Realisierung ihrer Filmprojekte sicherte.³³ Auf Grund der spezifischen Beschaffenheit der Filmförderung aus staatlichen Mitteln und ab 1974 auch mit Geldern der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten wurde die Aufführung der Filme sichergestellt, zuerst in den deutschen Kinos und später im deutschen Fernsehen.³⁴

Der Übergang des Neuen Deutschen Kinos zu einem populären, aber unkritischen „Konsenskino“ wurde von der Einführung regionaler Filmförderungen begleitet, die von nun an Filmemacher in sehr viel stärkerem Maße an bestimmte Produktionsstandorte bzw. eine Standortpolitik banden. Damit wurden die Anforderungen an deutsche Filmemacher nicht etwa einfacher, sondern an komplizierte Vorbedingungen geknüpft, womit die lang praktizierte Kulturpolitik des Neuen Deutschen Kinos einer gesamteuropäischen Medien-Standortpolitik weichen musste.³⁵ Mit der Veränderung hin zu einer marktorientierten Förderung mussten von nun an regionale Belange berücksichtigt werden. War die künstlerische Freiheit Kennzeichen des Neuen Deutschen Kinos, ist sie heute an die Aufgaben einer Medien-Standortpolitik gebunden: Schaffung und Sicherung von Arbeitsplätzen, Nutzung und Entwicklung der vorhandenen technischen Ressourcen und eine indirekte Ankurbelung des Kulturtourismus.³⁶ Mag man die Auswirkungen dieser Standortpolitik und den Verlust der künstlerischen Freiheit beklagen, so resultiert der Erfolg der zuvor genannten Regisseure letztendlich auch aus der lokalen und regionalen Identität in den Filmen: Hamburg als kultureller und sozialer „melting pot“ in Fatih Akins KURZ UND SCHMERZLOS (1998), Berlin und Brandenburg als Schauplatz für Andreas Dresens post-Wende Milieustudien des kleinen Mannes oder die „abgewickelten“ Wirtschaftstandorte in Sachsen-Anhalt für Michael Schorrs lakonische Erzählung eines frühpensionierten Bergarbeiters, der in SCHULTZE GETS THE BLUES über sein Akkordeonspiel den US-amerikanischen Westen entdeckt.³⁷

Zu der Situation der heutigen Filmförderung bemerkt Thomas Elsaesser, dass deutsche Regisseure sehr genau wissen, dass der deutsche Markt zu klein ist, dass großbudgetierte Filme ihre Produktionskosten auf

³³ Elsaesser 1999, S. 12.

³⁴ Elsaesser 1999, S. 12.

³⁵ Elsaesser 1999, S. 12.

³⁶ Elsaesser 1999, S. 12.

³⁷ Clarke 2006, S. 14.

nationaler Ebene einspielen können und daher alternative Auswertungsmärkte wie z.B. das Fernsehen unverzichtbar sind.³⁸ Als deutsch-österreichische Koproduktion und co-finanziert von Geldern verschiedener Fernsehanstalten wie Arte und Südwestrundfunk stellt der Film keine Ausnahme in den begrenzten Finanzierungsbedingungen deutscher Filme dar. In seiner Drehortwahl bedient der Film die Standortpolitik deutscher bzw. europäischer Filmförderung.

Dass aber auch kleinbudgetierte Filme internationale Erfolge verzeichnen können, belegt eindrucksvoll Weingartners Film. An seinem Film zeigt sich, dass der Film gerade auf Grund des begrenzten Budgets seine besondere ästhetische Qualität erreicht, in der sich Form und Inhalt auf originelle Weise ergänzen.³⁹

Wie bereits in *DAS WEISSE RAUSCHEN*, Weingartners Debütfilm, wurde *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* digital mit lichtempfindlichen Videokameras in kurzer Zeit gedreht. Das Fehlen großer Lichtsetzung erlaubte schnelle und spontane Drehs und eine größere Bewegungsfreiheit für die zwei Kameraleute.⁴⁰ Wie produktiv das Zusammenspiel von Produktionsumständen und Ästhetik sein kann, lässt sich an verschiedenen Stellen im

³⁸ Elsaesser 1999, S. 11.

Der eklektische Mix von Genreelementen in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* aus Krimi, Thriller, Heimatfilm, Buddy-movie und rites-of-passage zeigt darüber hinaus nicht nur die Professionalität in der Ausbildung heutiger Regisseure, sondern auch die damit adressierten Distributions- und Aufführungsmöglichkeiten deutscher Produktionen.

³⁹ Mit einer marktorientierten Filmförderung ist die Bedeutung des Autors keineswegs obsolet geworden, sondern bedarf, wie David Clarke betont, einer Neubestimmung. Am Beispiel von Tom Tykwers Filmen plädiert Clarke von einer Kommodifizierung des Autors zu sprechen. Tykwers persönlicher Stil entspringt zwar keinem politischen oder sozialen Anspruch, doch sein exzessiver visueller Stil, seine obsessive Wiederholung eines sich immer ähnelnden romantischen Szenarios mache ihn auf dem deutschen Markt als Filmemacher erkennbar. In dem Tykwers Filme nur eine zaghafte Verbindung zur Welt des Zuschauers herstellen und eher ihren eigenen filmischen Regeln folgen, unterscheidet sich Tykwer mit seinen „künstlichen“ Filmmerzählungen deutlich von Regisseuren wie z.B. Andreas Dresen oder Fatih Akin. Zugleich positioniert sein eigener Stil ihn auf dem internationalen Markt als „europäischer Autor“, was internationale Filmproduktionsgesellschaft veranlasst, in Tykwer zu investieren (Clarke 2006).

⁴⁰ Die fetten Jahre sind vorbei. <http://mmeansmovie.de/fettejahre.html>. In den Extras auf der DVD findet sich eine ähnliche Szene, in der Daniel Brühl und Stipe Erceg in ihrem VW Bus von Fans/Passanten in einem vorbeifahrenden Auto erkannt werden, womit die Szene unbrauchbar wurde.

Film zeigen. Die „unbemerkten“ Drehs führten nicht selten zu unfreiwillig komischen Ereignissen. So wird von den Filmaufnahmen gegen Sweatshops berichtet:

„Beim Dreh der Demonstration zu Beginn des Films führte diese Reduzierung des technischen Aufwands dazu, dass viele Passanten überhaupt nicht mitbekamen, dass hier ein Filmteam bei der Arbeit war. Einige beherzte ältere Berlinerinnen wollten den vermeintlich von Demonstranten in die Enge getriebenen Polizisten zu Hilfe eilen, weil sie die Demo für Realität hielten.“⁴¹

Ebenso unterstützt das Fehlen großer Beleuchtung bzw. der Einsatz lichtempfindlicher elektronischer Kameras die intime Atmosphäre bei den allabendlichen Gesprächen auf der Alm zwischen dem Trio und Hardenberg, und der Gebrauch von Handkameras erzeugt sowohl eine dokumentarisch anmutende Nähe zu den Protagonisten wie auch, im Falle des Einstiegs in Hardenbergs Villa, ein Spannungselement. Eine interessante Analogie zeigt sich schließlich in der Ähnlichkeit der „Guerillataktik“ des Trios im Film und der Produktion des Films selbst, das ebenso mit einem kleinen Team, leichter Technik und spontanen Drehs mit schnellem Auf- und Abbau seine Filmaufnahmen durchführte.⁴²

Eine ebenso interessante Bedeutung kommt der Almhütte als Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen den Generationen zu. Als Handlungsort gehörten die Alpen zu den bevorzugten Drehorten des so genannten Heimatfilms, dem populärsten Filmgenre im deutschen Nachkriegskino. Unter dem Titel „Papas Kino ist tot“ verlasen 1962 Regisseure des Neuen Deutschen Kinos auf den Oberhausener Kurzfilmtagen das „Oberhausener Manifest“, in dem sie sich gegen ein unkritisches Unterhaltungskino wie dem Heimatfilm aussprachen und ein künstlerisch anspruchsvolles Kino forderten (Oberhausener Manifest). Die Diskussionen mit Hardenberg, in denen er mit seinen aufgegebenen Idealen und Ideen konfrontiert wird, finden somit auf einem Film-Terrain statt, das einst Hardenbergs Generation als Zielscheibe in ihrem kulturpolitischen Anliegen gegen Verflachung und Verdrängung in der deutschen Kulturlandschaft galt.

⁴¹ <http://mmeansmovie.de/fettejahre.html>.

⁴² Lässt man die Filmtheorie für einen Moment außer Acht, dann finden sich zu Weingartners „aktionsähnlichen“ Drehs auch filmhistorische Parallelen, etwa zu der Arbeitsweise von Dziga Vertovs (Vertovs 1998); oder die Entmystifizierung der Technik im Dritten Kino. Vgl. Solanos, Getino1976.

Zusammenfassend, aber kein Ergebnis: documenta, Kino und „Das wahre Leben“

Weltgrößte Kunstausstellung, „Elektrisierung“, „Irritation“ oder „Neueres Deutsches“ Kino: hier wie dort geht es darum, Diskurse zu führen bzw. Räume für Diskurse anzubieten, die sich auf individuelles oder generationsspezifisches Erleben und Erfahren begründen. DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI ist ein Beispiel aus dem Repertoire des zeitgenössischen deutschen Kinos, das es versteht, ein klassisches Unterhaltungsformat mit Diskursen zu politisch-historischer Kontinuität, nationaler Identität, persönlicher Sinnsuche, der Frage nach Lebensentwürfen, Globalisierung u.v.m. zu füllen. Im Film wird der Dialog gesucht, die junge Generation lernt aus Vergangenem und der Geschichte der Generation ihrer Eltern. Die Protagonisten müssen sie beurteilen – nicht zuletzt, um beim „beurteilen“ für sich selbst auszuloten, wo Geschichte weitergeführt und gedacht oder neu begonnen werden muss. Im Gegensatz zu dem Konsenskino der neunziger Jahre, das von attraktiven und erfolgreichen jungen Städtern und ihren Pseudokrisen erzählte⁴³, ist das „Neuere Deutsche Kino“ auf dem Weg, Filme zu produzieren, die sowohl ein breites internationales Publikum ansprechen als auch eine kritische Auseinandersetzung mit aktuellen Problemen nicht aus dem Weg gehen.

Ohne einer gemeinsamen Agenda zu folgen, wie es das Neue Deutsche Kino mit dem „Oberhausener Manifest“ tat, zeigt das zeitgenössische deutsche Kino dennoch Gemeinsamkeiten in der filmischen Auseinandersetzung mit Politik und Gesellschaft, wie in dem von Kapczynski konstatierten „postnational turn“, zu dem Hans Weingartners Film zählt. Neben der weiterhin aktuellen Auseinandersetzung im deutschen Kino mit Aspekten der nationalen Geschichte zeigt sich in Weingartners Film die zunehmende Verzahnung von nationaler und globaler Geschichte. Der Exkurs zum brasilianischen Kino zeigt, dass es im Rahmen eines World Cinema eine globale Filmbewegung gibt, deren Gemeinsamkeiten es noch weiter zu untersuchen gilt. Der wachsende Erfolg von Filmen aus Indien, Korea, Mexiko oder Brasilien legt die Frage nahe, inwieweit ein Teil des zeitgenössischen deutschen Kinos auf dem besten Weg ist, ein globales politisches Bewusstsein zu fördern, das die Politik beginnen muss, ernst zu nehmen.

⁴³ Rentschler 2000.

Literatur

- *k.A.: documenta12: Filmprogramm. Zweimal leben – das documenta 12 Filmprogramm. Online: <http://www.documenta12.de/787.html?&L=0>, (12.05.2008).
- *k.A. (2001): Oberhausener Manifest 1962. In: Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric (Hg.): Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren , S. 29.
- *k.A. (2006): Don't laugh too much. Interview mit Hans Christian Schmid. In: Sight & Sound, H. 12, S. 31.
- *k.A. (2006): German Cinema. New mix, new rules. In: Sight & Sound, H. 12, S. 29.
- Arnold, Ingrid (2004): Filmheft. Die fetten Jahre sind vorbei. Hans Weingartner, Deutschland/Österreich 2004. Bonn: bpp.
- Bordat, Josef (2005): Erziehungsethos ohne Zeigefingermoral. Die fetten Jahre sind vorbei (2004) als globalisierungskritisches Aufklärungskino. In: Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart, Jg. 6, H. 2. Online: <http://www.marburger-forum.de/mafo/heft2005-2/bordat.html>, (12.05.2008).
- Buchka, Peter (1984): Schwangesang. Abschied vom deutschen Film. In: Pflaum, Hans Günther (Hg.): Jahrbuch Film 83/84. Berichte, Kritiken, Daten. München, Wien: Carl Hanser Verlag , S. 7-15.
- Clarke, David (2006): Welcome to Tykwer-World: Tom Tykwer as Auteur. In: gfl-journal, H. 3, S. 7-21. Online: <http://www.gfl-journal.de/3-2006/clarke.pdf>, (12.05.2008).
- Die fetten Jahre sind vorbei. Online: http://www.diefettenjahre.de/index_flash.html.
- Die fetten Jahre sind vorbei. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_fetten_Jahre_sind_vorbei.
- Elsaesser, Thomas (1999): Introduction: German Cinema in the 1990s. In: Elsaesser, Thomas; Wedel Micha (Hg.): The BFI Companion to German Cinema. London: British Film Institute , S. 3-16.
- Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hg.): Die fetten Jahre sind vorbei. In: Lumière – Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa. Online: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=21962, (25.05.2008).
- Fuhrmann, Wolfgang (15.10.2007): Rethinking Contemporary German Cinema. Vortragsmanuskript. Veranstaltung vom 15.10.2007. Veranstalter: University of British Columbia, Kanada.
- Garwood, Ian (2002): The Autorenfilm in Contemporary German Cinema. In: Bergfelder, Tim; Carter, Erica; Göktürk, Deniz (Hg.): The German cinema book. London: British Film Institute , S. 202-210.
- Kapczynski, Jennifer M. (2007): Newer German Cinema: From Nostalgia to Nowhere. In: The Germanic Review, Jg. 82, H. 1, S. 3-6.
- Möller, Olaf (2007): Vanishing Point. In: Sight & Sound, H. 10, S. 40-42.
- Oricchio, Luiz Zanin (2003): The sertão in the Brazilian imaginary at the end of the millennium. In: Nagib, Lucia (Hg.): The New Brazilian Cinema. London: I B Tauris & Co Ltd , S. 139-156.
- Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric (Hg.) (2001): Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren.

- Rentschler, Eric (2000): From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus. In: Hjort, Mette; MacKenzie, Scott (Hg.): Cinema and nation. London, New York: Routledge , S. 260-277.
- Schaefer, Andreas (2005): Die fetten Jahre sind vorbei. In: MMEANSMOVIE. Filmagazin Berlin, 15.02.2005. Online: <http://mmeansmovie.de/fettejahre.html>, (12.05.2008).
- Schröder, Rachel (2007): Alexander Horwath über das Filmprogramm der documenta 12. Auszüge aus dem "Kinomagazin". Online: <http://www.3sat.de/ard/kinomagazin/111244/index.html>, (12.05.2008).
- Seeßlen, Georg; Jung, Fernand (1997): Das Kino der Autoren ist tot. Glauben wir an ein neues? Eine Polemik zum deutschen Film. In: epd-Film, H. 9, S. 18-21.
- Sichtermann, Barbara (2004): Es ist doch Dutschkes Ding. In: die tageszeitung, 24.12.2004. Online: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2004/12/24/a0113>, (12.05.2008).
- Solanos, Fernando E.; Getino, Octavio (1976): Für ein drittes Kino. In: Schumann, Peter B. (Hg.): Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München, Wien: Hanser (Reihe Hanser), S. 9-19.
- Vertovs Kinoglaz, Dziga (1998): Dziga Vertov: Vorläufiger Instruktion an die Zirkel des Kinoglaz. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm), S. 87-93.
- Weingartner, Hans (2004): DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI, Deutschland/ Österreich. Spielfilm, Ufa DVD 2005.
- Oberhausener Manifest (2008). Wikipedia. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Oberhausener_Manifest, zuletzt aktualisiert am 04.05.2008, (12.05.2008).
- Xavier, Ismail (2003): Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character. In: Nagib, Lucia (Hg.): The New Brazilian Cinema. London: I B Tauris & Co Ltd , S. 39-64.

Ben Bachmair, Fiona Lehmann, Conrad Heberling

Strategies for the Production and Marketing of Multi-modal Presentation and their Relevance for Subjectivity

An analysis of “POPSTARS”

Abstract

The following paper intends to investigate the multimedia and multimodal system which is produced by a broadcaster. The following text is a case study which includes an analysis of the casting format POPSTARS. The leading question is to examine the set up of a system of offerings like POPSTARS; or more functionally speaking: how the elements of such a programme system collude. Furthermore, the production strategy followed by the broadcaster ProSieben is reconstructed and its development and implementation are illustrated in the form of the programme system's marketing mix. The Cultural Studies model of decoding and encoding is used as theoretical frame as well as social semiotics and media socialisation.

1. Underlying argumentation: a Cultural Studies and semiotic approach

Market liberalisation and digitalisation provide the ground for innovative multimedia and multimodal products, which in turn give rise to increased competition and new business models. The familiar model of mass communication is transforming: the coherent media are dissolving and instead an increasing offer of content arrangements, which are put together by their audience in their favoured way, appear. Innovative and successful television genre such as “reality TV” or “documentation soaps” no longer consist of a complete narrative – or something similar – offering the viewing spectator a clear cut 2-hour story embedded between a beginning and an end. Driven by the developments of multimedia and its different modes of representation¹ like film, SMS, poster etc., various parts of open-ended content are presented on different platforms, thereby requiring the users

¹ See Kress, van Leeuwen 2001.

to become more and more involved in forming their own overall narrative. The range of offerings in the field of popular entertainment is moving away radically from the former situation where the media consisted of single, coherent and “readable” outlets.

In search for financial remuneration television programme broadcasters no longer solely rely on advertising revenues earned by reaching a considerable share of their target group. Cross-medial cooperations and promotions, product placements as well as audience involvement through call-in voting or via direct participation (e.g. as candidates in a casting) influence the design and content of a program. The development away from coherent media towards multimedia and multimodal conglomerates and programme systems has by now become an economic determinant for German broadcasters such as RTL2 or ProSieben. Within the economic model of the marketing mix this forms the basis for planning and decision making for those producing mass communication.

Regarding the collusion of the programme elements, it firstly needs to be clarified what forms the core of the multimedia system and which are the surrounding or rim elements. Here, an initial theoretical differentiation is possible: core and rim functions mainly depend on three reference frameworks:

- (a) The framework of production, which Stuart Hall² allocates in the area of encoding (his model shall be further developed and theoretically used within the examination). An element of the programme system POPSTARS can be important or unimportant for the financing model but at the same time be more or less relevant for the decision making of the employees concerned with the production. This perspective of the employees of the producing TV station leads to an arrangement depicted in figure 1. Here it shows what is typical for a broadcaster: the main medium and the traditional format, i.e. the weekly television programme, form the core of the system.
- (b) Furthermore, the function of forming the core or the rim of a system depends on the structure of the text arrangement itself. The semiotic structure and the inherent relevance structure form the basis. However,

² Hall 1980.

this paper does not aim at answering this particular question but the keyword “semiotic space” provides an angle of perspective. The theoretical idea of a multimedia representation system functioning as a “semiotic space” supplies the direction for an argumentation which corresponds to Hall’s argumentation regarding the structure of mass communication as encoding/decoding. A representation system offers a semiotic space for societal practices, which with the multimedia and multimodal programme elements exceeds the familiar binary organisation form of mass communication (i.e. the industrialised production of media and the individual reception integrated into the everyday life).

(c) The argument outlined above indicates the third frame of reference: the user of the programmes forms the core. As Hall states, the societal practical area of decoding is based on the practices of meaningful actions and the messages:

“The ‘object’ of these practices is meanings and messages in the form of sign-vehicles of a specific kind organized.”³

The modification of the programme arrangement: away from the coherent medium towards a multimedia and multimodal programme system, – as can be more than only assumed – will change the symbolically-medial imparted relation of human beings towards the cultural and social sphere as well as towards their selves as users of media and participants in mass communication. These practices of meaningful actions and messages (Hall: practices is meanings and messages) obtain relevance for socialisation. Therefore this article also formulates some thoughts on how individual POPSTARS programme elements as well as the overall programme system can become relevant with regard to socialisation.

How does this process of socialisation and its formatting power run? The function for socialisation of multimedia and multimodal conglomerates and programme systems like POPSTARS can possibly be realised through specific elements of the overall system of the POPSTARS programme offering. A complex and not immediately obvious multimedia and multimodal programme system has to explain itself by offering elements of navigation and orientation. Which elements fulfil this function? Furthermore it remains a question how a system offering can function at all

³ Hall 1980, p. 128. Hall’s article comprises an edited extract from Hall 1973.

and why it is able to replace the coherent medium with the traditional narration within the audience? Which are the elements that constitute a system of offerings for the viewer? Which are the analogue decoding activities of the audience or of part of the audience? Within these three general reference frameworks the article formulates three questions. However, the depth in which they are answered differs immensely:

- (a) The most important question to answer is how the programme system is set up, which medial elements constitute POPSTARS and how do these collude.
- (b) Furthermore, the economic basis of the programme system will be examined. Here the economic model of the encoding process becomes relevant.
- (c) Finally, preliminary assumptions of how the audience uses the system of offerings and the potential long-term effects on socialisation are formulated.

2. Theoretical and methodological framework

Stuart Hall bases his definition of mass communication in the bipolar tension of encoding and decoding on two types of phenomena. On the one hand this is the organisation model of industrially organised mass communication which is followed by the classic television in production, distribution and consumption⁴. At the time when Stuart Hall developed his encoding/decoding model a variety of concepts regarding meaningful actions in everyday life within the industrial society existed (e.g. George H. Mead, Alfred Schütz, Jürgen Habermas). Activities of everyday life constitute the second phenomena of mass communication; it frames the decoding. Through the theoretical placement of these two constitutive types of phenomena of mass communication Hall then formulates the integrative description of mass communication as “meaningful discourse”:

“[...] the broadcasting structures must yield encoded messages in the form of a meaningful discourse. The institution-societal relations of production must pass under the discursive rules of language for its product to be ‘realized’. This initiates a further differentiated moment, in which the formal rules

⁴ Hall 1980, S. 128.

of discourse and language are in dominance. Before this message can have an ‘effect’ (however defined), satisfy a ‘need’ or be put to a ‘use’, it must first be appropriated as a meaningful discourse and be meaningfully decoded. It is this set of decoded meanings which ‘have an effect’, influence, entertain, instruct or persuade, with very complex perceptual, cognitive, emotional, ideological or behavioural consequences. In a ‘determinate’ moment the structure employs a code and yields a ‘message’: at another determinate moment the ‘message’, via its decodings, issues into the structure of social practices.”⁵

Certainly Stuart Hall was not the only one who examined the functional interrelation of mass communication as a symbolically and medially transmitted social practice of the industrial and consumption-oriented society.⁶ Hall’s consequent argumentation on the basis of semiotics as a social science however offers the opportunity to take on the medial changes in the context of mass communication and to describe these theoretically. Within the 1970’s he carefully began explaining the phenomena of media in mass communication by means of the encoding and decoding model, which emphasises the iconic structure as a specific feature of television. With the term “iconic” he refers to the television transforming an event into a message.⁷ Television presents an event in a way where it does not mimetically pictures it but re-formulates it according to its own medial rules. Taking this into consideration he takes a closer look at these formulations, e.g. in the form of preferred reading.

With this theoretical classification the field of semiotics opens up, thereby making the changes of the central curiosity of the medium in the definition of encoding/decoding of mass communication viable and approachable. Within his work of 1997 on “Cultural Representation and Signifying Practices” Hall concentrates on the nature of the medium. It is defined by

⁵ Hall 1980, p. 130.

⁶ Theories following a similar objective but different accentuation are, for example, Horkheimer/Adorno (the system structure in the succession of the traditionally established society); Walter Benjamin (the analogy of mechanical-technical reproduction and subjective means of experience; Teichert (television as social activity, interpretation of Mead’s model of meaningful individual activities), Heinz Hengst as well as Postman, Carey 1988, and also McLuhan’s concept of the culturally formed communication.

⁷ Hall 1980, p. 129.

the representational function within a culturally interpreted mass communication (social practices of encoding and decoding within the industrially organised media production and distribution).⁸

At the end of the 1990's he then focuses on the phenomenon and the concept of representation within his investigation of mass communication (similar to the tradition of Roland Barthes). Neither the structure of industrial production of mass communication (= encoding) nor the consumptive reception of their medial products (= decoding) are essential any longer, but the quality of isolated signs of medial elements within a systemic arrangement become important.

At this point of the cultural development the *mode* of a medium becomes essential. It is the mode of representation of messages, which – when reverting to McLuhan's basic idea of an interrelation of culture and its medial objectivations or their form of organisation⁹ – become messages themselves. On this note, as mentioned is the central proposition, the modes of representation of medial objectivations and their systematic collusion form the discourse within the developed industrial society. This is a thought which Ernst Cassirer had formulated earlier in his concept of symbolic forms.¹⁰ Precisely the concept of multimodal discourse by Gunter Kress and Theo van Leeuwen provides further guidance.¹¹

Therefore at this stage of the development of mass communication the theoretical concern should be directed towards the medial modes of representation as a specific field. Hereby the systemic interplay of cultural products like media, commodities and situative events set up a field also by their representational modes and their function within the process of encoding and decoding. In this manner modes of representation form a specific field, a space so to speak, which does not only carry the discourse of mass communication. Moreover it forms a space for the multimodal products as patterns of acquisition and further production. This field of multimodal elements of representation (vulgo: Media) is on its way to becoming a form of meaningful representation within the developed

⁸ Hall 1997, pp. 13 ff. and p. 36.

⁹ McLuhan 1968.

¹⁰ Cassirer 1990.

¹¹ "The semiotic landscape: language and visual communication" (p. 15 ff.) and "Representation and interaction: designing the position of the viewer" (p. 119 ff.) in: Kress, van Leeuwen 1996.

industrial society. In the terminology of Marshall McLuhan the multimodal discourse is going to be the “message”. The interplay of the multimodal arrangements of cultural productions and events is more than just the condition and the prerequisite for the mass medial, mass communicative discourse. This semiotic space becomes a cultural discourse of itself.

What does this precisely mean for a media offering such as POPSTARS? Users can engage with different strategies of activities in this space, e.g. as participants of the castings and auditions, as an evaluating audience, as visitors of festive events, as fans of the produced CDs, as television viewers who are seeking orientation or who disapprove or are in favour of the programme and also as authors of short messages on mobile phones or comments in chat rooms of online communities. In doing so, everyday life and the POPSTARS space interrelate in an unfamiliar way. They can no longer be drafted as a reproduction, i.e. with the categories of social reality, but more in categories of a production of different social relevance. In this way it can be assumed that certain matters of experiences evolve, which are no longer based on the unambiguousness of the traditional issues. Moreover, orientational activities with regard to medial objects, self-ascertaining by means of medial communication and specific representational activity patterns are emphasised. Gerhard Schulze describes this development with the term of “rationality of the personal experience” (“Erlebnisrationalität”) within the context of everyday aesthetic schemes.¹²

The concept of “semiotic space” brings together the phenomena of representation described by Kress/Leeuwen and Hall together with the activities of the audience and the effects on socialisation. By doing so it needs to be taken into consideration that the audience is being integrated into the production in an innovative way – partly as element of the arrangement and partly as the user of these elements. However, the borders are blurred. The functions of the audience can be (+) traditional as user/viewer/buyer etc. or (+) innovative as elements of representation e.g. as protagonists/viewers by means of forming part of the background scene like props or becoming a referee by voting and commenting via short messages etc.

¹² Schulze 1992.

Structure of the following analysis of the multimedia and multimodal products

The examination concentrates on analysing the interrelation of multimedia and multimodal discourse elements and production concepts. It is the objective of the article to describe and analyse the encoding process from an economic perspective. An alternative would be, for example, to describe the process of power within mass communication, which is a paramount question of Stuart Hall but not the leading question of this paper. However, by describing the economic parameters of the encoding the political side neither can nor should be completely ignored, e.g.:

- globalisation and integration into the regional context of language, which constitutes a specific television scene: public vs. private broadcasting, areas of screening: Germany, Austria and Switzerland combined to the German speaking territories,
- management of rights for production and screening: from Screentime Australia via the British rights distributor Target Entertainment to the German production company Tresor TV and then to the commercial television station RTL2 and finally ProSieben.¹³ What is the impact on the economic concept and does the system of offerings change?

The main reason for having chosen POPSTARS is to understand the encoding under the condition of the disappearing of the traditional coherent media.¹⁴ Furthermore, POPSTARS¹⁵ is a product for and within several cultural environments. The “decoding” part of the cultural products within Hall’s model provides the possibility to look for the potentially “inscribed” formation of subjectivity, especially the modes of experiencing in correlation to the modes of representation. In other words, the article is aimed at describing POPSTARS as frame for the formation of meaning within a specific or general frame of subjectivity.¹⁶ Casting or talent search formats similar to POPSTARS have successfully been broadcast on a world-wide

¹³ For more detail on the rights distribution of POPSTARS see Sánchez Weickgenannt 2006, p.144ff.

¹⁴ In Germany this is sometimes discussed under the headline "convergence of the media".

¹⁵ The format POPSTARS was invented by the Australian production company “Screentime” which at the beginning of 2003 had already produced 1.051 episodes as part of 54 series in 35 territories.

¹⁶ Usually in German the term “Mediensozialisation” is used for this issue.

basis.¹⁷ Still, this “sort of mediated pop stardom is necessarily local”¹⁸. The flourishing of the local scions of this global format makes a comparison between “POPSTARS – Das Duell” (i.e. “POPSTARS – the duel”) and phenomena of non-German television a further area for investigation. Media are on the way to becoming just one symbolic source within a complex arrangement of other media, events and commodities. These elements are forming and offering a semiotic space in which and to which a recipient can react. In the case of a casting show, the idea of a mere recipient seems inadequate, because a part of the audience is using the arrangement for their own, but as well prefabricated purposes. Which are the mechanisms combining the variety of elements to a coherent space? Coherence is provided by an aesthetic. But not only integrative aesthetic features provided by the producers deliver the semiotic space, also the recipients form coherence by interpreting the given products and their common aesthetic feature. Generally explicated, a recipient forms his or her own meaning, e.g. by calling the casting agency in order to participate, by buying a CD serving as a voting tool for the preferred displayed music band or by forming part of a fan group.

3. The encoding of POPSTARS – an arrangement of media, commodities and events

POPSTARS – Das Duell, the third series of the internationally licensed casting programme POPSTARS was broadcast in the German speaking territories comprising Germany, Austria and Switzerland during the months of August to November 2003. The show was produced in a joint effort by the licence holder Tresor TV Entertainment and the commercial television channel ProSieben, which is part of the mayor German TV network ProSiebenSat.1 Media AG. Tresor TV, who also produced the two former POPSTARS series aired on the competing national station RTL2 in the years 2000 and 2001 respectively, brought profound production expertise into the project. Therefore the ProSieben management team invited the external producer to participate in their weekly team meetings.

¹⁷ “Screentime” says POPSTARS has been a top five show on every network it has screened around the world.

¹⁸ Frith 2004, p. 52.

This project team was responsible for developing a POPSTARS product portfolio generating additional audience demand leading to increased revenues. Their work resulted in a broad portfolio of offerings consisting of a weekly broadcast TV show, television based products such as a cefax (Videotext/Teletext) offering, media products in online, print or telephone as well as commodities like CDs and merchandise built around the POPSTARS brand as shown in figure 1.

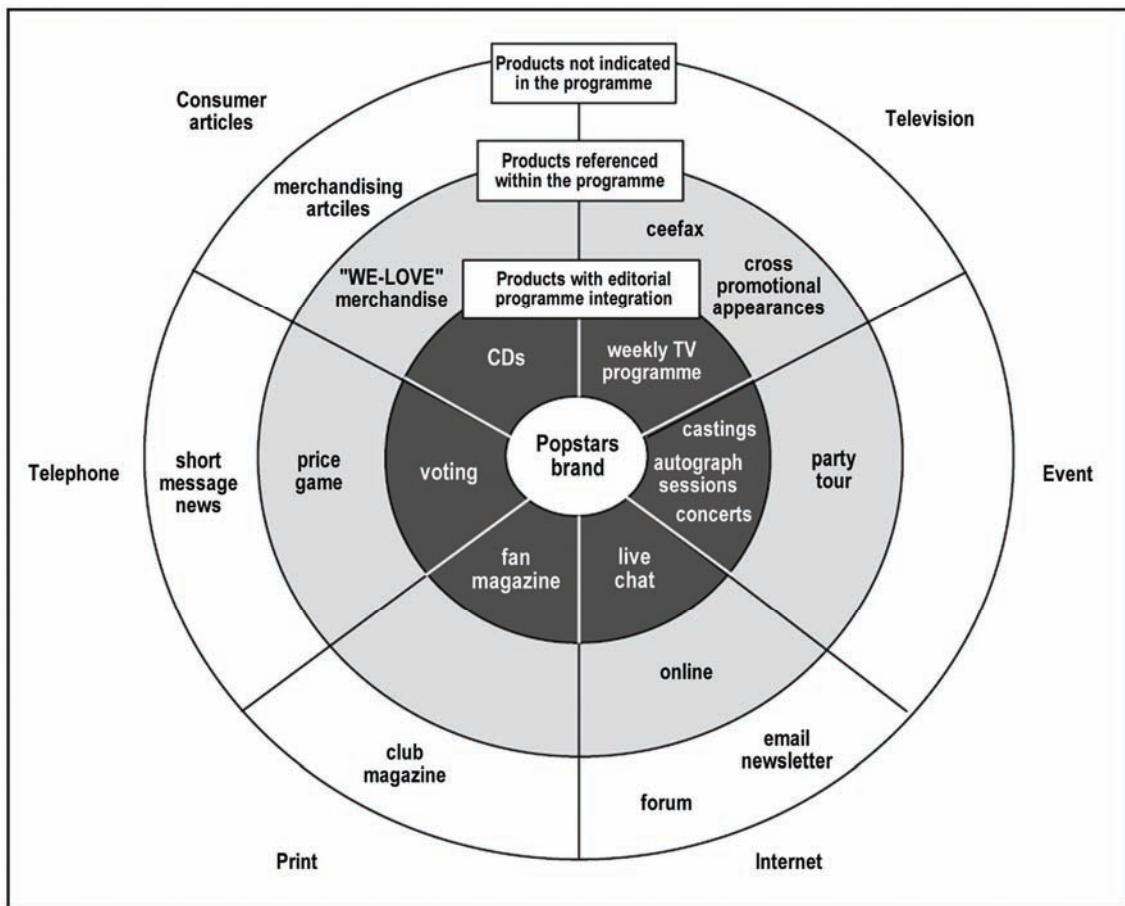


Fig. 1: Overview of POPSTARS related products developed and marketed by ProSieben in reference to their degree of integration into the weekly television programme.¹⁹ Figure: Sánchez Weickgenannt, 2006.

The graph illustrates a variety of POPSTARS related products arranged according to their degree of integration into the weekly television programme. In order to draw the viewer's attention towards further POPSTARS related products, a large portion of these offerings were effectively and cost-advantageously promoted as part of the weekly

¹⁹ For more detail on the rights distribution of POPSTARS see Sánchez Weickgenannt 2006, p.199.

television programme, either by editorial integration into the show or by some sort of reference (e.g. the gradual movement of text across the screen (crawls), or acoustic effects (so-called “plings”) depicted during on-air time. Only some strategically less important products or products with less promising revenue contributions were offered without being promoted as part of the show.

In the following sections the general production strategy followed by ProSieben Television is described for the main individual products. Hereby, special focus is placed on the measures and methods taken by the company in order to maintain and develop a POPSTARS related market. In economic terms, the instruments employed for accomplishing these tasks are referred to as the “marketing mix” and cover the four dimensions of product, pricing, distribution and promotion.

3.1 Description of the elements comprising the arrangement POPSTARS – Das Duell

3.1.1 Pre-broadcast measures taken and products designed

Before the actual production work of the individual products commenced, initial steps laying the fundamental grounds for the project were taken. These included the development of the overall market positioning of POPSTARS as well as the development and design of the logo, which are described in more detail in the following.

(a) Definition of the POPSTARS market positioning

After the acquisition of the production rights the ProSieben management got together to define the positioning of the product POPSTARS as it should be perceived internally, i.e. by the company staff involved in the production, as well as externally, i.e. the outside market (audience, advertisers, competitors). They created a claim which then became binding for the entire production process.

By developing and communicating this product positioning the ProSieben management ensured that all people contributing to the project shared the same vision of POPSTARS. The description was communicated throughout all the staff and it formed the basis for evaluating any decision

taken on behalf of the production process. In the weekly project team meetings the main decisions on the programme were taken, enabling the various departments to autonomously start working on their tasks. The overall project team consisted of a network of ProSieben staff (especially the editor, public relations, marketing, production as well as product management), ProSiebenSat.1's fully owned service providers specialised in multimedia, creative services as well as advertising sales and merchandising. Furthermore representatives from the external production company Tresor TV took part in the regularly held meetings.

POPSTARS
THE DUEL

"Live your dream!"

Germany's most successful casting show is back. More emotional. More exciting.

Since this time we are seeking two bands, which compete against each other: boys vs. girls. Are girls or boys the better stars?

And who will become the new No Angels and Bro'Sis?

Thousands of candidates share the dream of a major POPSTARS career and only few will make it to the desperately longed for workshops. For the reason that first the toughest and most honest music jury is awaiting them: Detlef "D!" Soost, Sabrina Setlur und Uwe Fahrenkrog-Petersen. More expertise is impossible.

After the castings sweat and tears are on the daily agenda of the POPSTARS training camp in Orlando. Two bands return – and then the big duel begins. Which band is received best? The viewer decides.

POPSTARS – The Duel: real, pure and 100% emotional. Now it is up to you: Live your dream. You can make it!

Fig. 2: The positioning of the product POPSTARS as defined at the beginning of the project at ProSieben in spring 2003.

(b) Development and application of the official programme logo²⁰

One of the very first items designed and developed in the early stages was the official programme logo. It is composed of three parts. While the POPSTARS writing together with the star to its left are the official part of the brand and by license agreement need to be included in the programme title, the specifying part of the series "Das Duell" (i.e. "the

²⁰ The logo runs more or less through all modes of representation and is not an autonomous element.

duel") as well as the claiming subtitle "Lebe Deinen Traum!" (i.e. "Live your dream!") were chosen by ProSieben. The overall logo is held in mainly red colours, in accordance with the broadcaster's corporate colour. The pictogram is used as a label to mark all products belonging to the POPSTARS product portfolio, thereby acting as a stamp of quality and fulfilling

a signalling function for the audience. However, the POPSTARS logo was at most times accompanied by the ProSieben logo, the red number "7", or the broadcaster's channel claim "We love to entertain you".

3.1.2 The television programme and products with editorial programme integration

(a) The casting events

Before the programme started being broadcast on television, several auditions were held. More than 10.000 hopefuls participated in the castings organised as the initial stage of application for potential participants in five major cities within Germany. All auditions took place in large conference rooms of the hotel chain "Dorint" and were open to anybody of the age of 16 years and above. The hotel's entrances, the waiting areas as well as the rooms in which the performances took place were professionally decorated with POPSTARS and ProSieben logos. In order to participate in the event, an application form asking for personal information as well as the agreement to allowing the producers to use any audio and video material taken at the audition, had to be completed. The application form showing the POPSTARS and ProSieben logos as well as further brand labels of cooperating companies such as publishing partner Viva-BamS or the tourist airline LTU and fast-food giant McDonald's was handed out at the events and was also available for download on the Internet.²¹ To keep the overall production cost down, the beverage producer of CapriSun BIG, a non-alcoholic beverage most popular within the

²¹ The form was available for download on the web pages of the broadcaster at www.prosieben.de.

young age group²², was taken on as a sponsor of the events and provided free drinks to the casting participants as well as the staff working on location.

The castings were promoted heavily through non-television media such as local radio stations featuring up to date chart pop music, the Internet as well as youth magazines. By avoiding a strong television appearance of the POPSTARS theme at this early stage, the broadcaster intended to make the programme appear more current and timely at the time of its screening, which began three months after the castings commenced. The participation of the large number of youngsters from all over Germany contributed to building a first customer loyalty and at the same time guaranteed an audience response for at least the first programme episodes and product launches.

(b) The weekly television programme

Starting on August 11, 2003 a 60 to 90 minute long “POPSTARS – Das Duell” episode was aired on ProSieben Monday at 20:15h for 14 consecutive weeks. Due to the great success of the programme, five additional episodes were put together ad hoc and screened during prime-time on Friday.

“Germany’s most emotional casting show”, as “POPSTARS – Das Duell” was also labelled, cut into three sections. The initial phase showed the highlights of the casting process of close to ca. 10.000 candidates in five national German cities. The jury selected four dozen hopefuls to compete against each other at the so-called “airport show” held at a hangar in Düsseldorf. Immediately after performing about half of them got to jump on the airplane of the tourist airline LTU, which made up a substantial part of the setting.

²² According to market researchers among children up to 12 years the beverage is the most popular of all fruit based drinks. <http://www.managermagazin.de/koepfe/unternehmerarchiv/0,2828,309723,00.html>, (20.11.2004).



Fig. 3: Popstars airport show. Photo: (c) ProSieben.



Fig. 4: Popstars airport show. Photo: (c) ProSieben.

Phase two commenced with the arrival of the plane in Orlando, Florida, where the hopefuls participated in a workshop. During four weeks the up-coming want-to-be pop stars were drilled to dance and sing and compete against each other. On a weekly basis the German jury, comprising of a rap queen, a choreograph as well as an internationally well-known producer, decided who they would like to continue working with. At the end of the fourth week two bands, a girl and a boy group, which became known as "Preluders" and "Overground" respectively, were formed out of the best eight remaining candidates.



Fig. 5: Popstars workshop in Orlando. Photo: (c) ProSieben.

Since the new bands, however, did not perform in the way the music producers wanted them to, two former workshop candidates, one male and one female, were nominated into the groups – thereby intensifying the pressure among the band members and in doing so, adding excitement to the programme. The third round consisted of the road show of the two bands and opened out into the final live show in which the final winning band was determined. The overall programme was organised more in a documentary style than a show. Stories were told in a chronological

order, thereby focusing on emotional scenes. There was no anchorperson to be seen, only the male voice also used for dubbing the promotional programme trailers guided through the episodes.



Fig. 6: Popstars workshop in Orlando. Photo: (c) ProSieben.

It was agreed within the ProSieben management that, economically speaking, POPSTARS had been one of the most successful projects realised since the channel started operating in the 1980s. The public awareness of the programme was measured in customer demand, e.g. the audience share, the number of participants attending live events as well as the sales of POPSTARS branded goods. Furthermore, the amount of media coverage acts as an indicator for the level of public perception. Here the large number of more than 800 POPSTARS related clippings taken from newspapers and magazines during the months of the run was pointed out as being extraordinarily high. With an average of 15 percent of the advertising relevant audience watching the weekly programme the series was considered very successful and the overall gross domestic product advertising investments placed within the POPSTARS programme for the months of August to December 2003 amounted to more

than 34 million Euro.²³ The largest investments, each well worth more than 1 million Euro gross domestic product, thereby coming from companies such as Ferrero, Beiersdorff, Dr. Oetker as well as Procter and Gamble.²⁴

Adults. 14-49 years 15,1 %	Children 3-13 years 21,1 %	
Women 14-29 years 32,9 %	Women 30-49 years 12,1 %	Women 50+ years 1,5 %
Men 14-29 years 20,9 %	Men 30-49 years 9,1%	Men 50+ years 1%

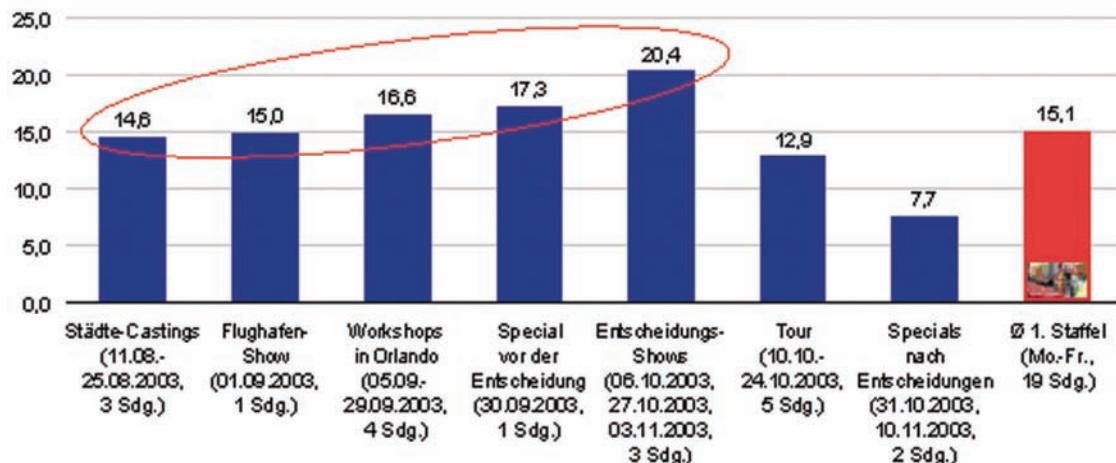


Fig. 7: Average market share of "POPSTARS – Das Duell" as broadcast during August to November 2003 on ProSieben in per cent.²⁵ Source: SevenOne Media. Figure: Sánchez Weickgenannt, 2006.

²³ Source: SevenOne Media, 2004 based on Nielsen Media Research, AGF, GfK, 2003.

²⁴ In comparison the gross domestic product advertising investments first two POPSTARS series broadcast on the competing channel RTL2 came up to 15 million Euro for the first and 22 million Euro for the second series.

²⁵ Share is the percentage of the population tuned to a particular programme or channel out of all those using television at that time. The young women in the age group from 14 to 29 are the main viewers of POPSTARS. One third of the TV viewing young women are watching POPSTARS. The children aged 3-13 follow on the second rank, around a fifth of the TV viewing children are watching the programme. On the third rank the viewing group of young men can be found, which make up around a fifth of this TV viewing age group. For the group of TV viewers between the age of 30 to 49 years POPSTARS does not seem all that relevant and for those over 50 years, the programme does not appear to be attractive.

Even before the series commenced, ProSieben's advertising sales agent "SevenOne Media"²⁶ took the decision to increase the originally announced advertising prices due to the anticipated success of the programme.

Next to revenues, perception and network organisation also synergies were successfully employed e.g. by partnering with companies sponsoring goods or services to the programme. One of the strongest cost drivers of the programme was the four week production phase in the United States. Not only did the candidates and crew members need hotel accommodation, but they also had to be flown to Miami and back on comparably flexible terms. Furthermore, also the production equipment needed for setting up the scenes and filming the workshop had to be transported between Germany and Florida. In order to keep the cost under control, different programme sponsors were brought on board. For example, the cooperation with the holiday airline LTU enabled the production of one episode to take place in the jet-set flair surroundings of Düsseldorf airport and also the logistics between Germany and the United States were dealt with on a favourable basis. In turn, the LTU company plane served as a prop and made up part of the production scene later aired on television. Another sponsoring company was the Wild Gruppe, providing its CapriSUN beverages to the candidates and staff participating in the Orlando workshop. Their products were also seen on some of the shows, e.g. as they were enjoyed by the hard-working workshop participants or as they were used as decoration on the blankets used as seating areas during the weekly competitions at the beach of Orlando.

Several further sponsors promoting the programme's production (as described in section 2.4) or distribution were brought on board. Especially media partners adding to the media coverage, e.g. youth publications such as VivaBamS or BRAVO, were considered essential in spreading the programme related information issued by ProSieben. Apart from the distribution of press releases through their public relations department, the programme was also promoted through off-air campaigns, e.g. by the circulation of large posters advertising POPSTARS around heavily frequented areas of public transportation. There were two different posters

²⁶ SevenOne Media acts as the on air sales agent for all four broadcasting channels belonging to the ProSiebenSat.1 group, i.e. ProSieben, Sat.1, Kabel1 and N24.

featuring somewhat faceless youngsters, either a female or a male singer performing in front of a huge crowd of fans. The posters as well as the several trailers showing few but typical images of the casting and the pop group performance were designed and produced by ProSiebenSat.1's creative firm "Seven Senses".



Fig. 8: Popstars and Capri Sun. Photo: (c) ProSieben.

The service provider, who is specialised in on-air as well as off-air advertising, operates as an advertising company to the group's companies as well as external clients.²⁷ However, in addition to these commonly implemented promotional features, ProSieben expertly made use of synergies arising through the frequent appearance of the POPSTARS jury and candidates in several other programmes, thereby promoting the series as well as the specific formats.

²⁷ However, shortly after the POPSTARS project the company structure of Seven Senses was changed and the firm was integrated into another subsidiary of the group dealing mainly with the provision of technical services.

(c) Cross-promotional appearances

During the period in which POPSTARS – Das Duell was broadcast on ProSieben, the POPSTARS theme was regularly to be found in programmes produced for and aired on the same channel. Especially the week-daily screened lifestyle magazines “SAM” and “taff” promoted POPSTARS related products. Furthermore, every Monday at 18:00h the boulevard magazine “taff” showed a “taff Spezial” – a programme special solely dedicated to POPSTARS. In doing so, filmed material could be re-used, thereby providing easily accessible content, which already had proven to be of great interest to the youth audience. By screening “taff Spezial” viewer interest could be generated which was aimed at leading to an audience flow for the weekly POPSTARS episode aired shortly after. Also the popular late night show “TV Total” aired Monday through to Thursday at 22.15h featured POPSTARS and provided a platform for live appearances of candidates and jury members. The integration of POPSTARS into other programmes was wisely done by creating topics appropriate for screening on both shows involved. For example, during the duelling phase the two bands competed against each other by trying to outperform each other with their cooking skills. They did this as part of the ProSieben cooking show “Zacherl”. The emergence of jury and candidates in other channel formats allowed the use of the same content produced once to fill two separate programmes, thereby cross-promoting each other. Also other well-known ProSieben faces appeared in the POPSTARS episodes, thereby promoting their own shows, e.g. the comedian Oliver Pocher from the programme called POCHER was brought in to cheer up the hard working candidates in Orlando. Furthermore, various other ProSieben programmes also include so-called “plings” and “crawls” (short acoustical optical signals) and emerging in written form on the screen thereby promoting the casting format. The climax of the cross-promotional entwinement of the POPSTARS theme was reached on November 3, 2003, the day of the final show. Starting at 11:25h, all programmes broadcast on ProSieben dealt with POPSTARS issues, thereby emphasizing the importance and relevance of the overall topic and promoting the evening live show. Either former candidates, who made it to one of the very last rounds of the Orlando workshop and who were therefore well-known by the POPSTARS audience, jury members or one of the two bands performed in the different programmes aired throughout the day.

(d) Autograph sessions and live concerts

Throughout the third programme phase which dealt with both bands touring through Germany, promotional events such as autograph sessions and live concerts were held. As the castings, these events worked toward advertising the show while at the same time promoting both bands and their music. The happenings were filmed and provided material for sequences of the series broadcast as part of the weekly programme shortly afterwards. The autographing sessions were open to the general public, free of charge and held at sponsoring locations of participating McDonald's restaurants as well as shops of the major department store chain "Kaufhof". Thereby, the production of POPSTARS was provided with well-known and easily accessible locations for the bands' signing sessions, while in turn promoting both, the fast food franchise and the Kaufhof shops. In comparison to the autograph sessions, the concerts were held at night clubs at which entrance fees applied. These revenues can be expected to have been harvested mainly by the POPSTARS producers rather than the management of the venue, which had already been granted public promotion through the event itself as well as the location's appearance as part of the television programme.

The events were predominantly advertised through on-air crawls and flashes as well as announcements on the broadcaster's POPSTARS related Internet pages. Furthermore, the two bands had to promote the happenings on the day of their occurrence themselves by distributing posters, flyers and animating potential fans on the streets in the town the event was held. The participation of the large number of local youngsters in the events again contributed to the development of customer loyalty toward POPSTARS.

(e) The fan magazines

Two issues of the official POPSTARS magazine were published and distributed on the German speaking market. The print medium consisted of 68 colour pages and was sold for 2 Euro via the common magazine sale outlets. The first issue was available immediately after the announcement of the two bands at the end of the Orlando workshop. The publication was sold with two different cover pages. While one of them showed the girl group Preluders on the cover, the other one depicted their male

counterpart Overground. Apart from the main photograph on the magazine cover the content was exactly the same. The magazine was editorially integrated into the show by featuring how it was being handed out by one of the judges to the members of both bands during the duel phase. The girls and boys in turn were then depicted as they were – completely overwhelmed and excited – flipping through the publication while commenting on the contents of the magazine. The second issue was published just after the final winning band was chosen and therefore displayed an image of the triumphant boy band on its cover.

The publishing house in charge of designing and printing the magazine was AS Young Mediahouse, a subsidiary of the large German publishing company Axel Springer known for newspapers such as the tabloid "Bild", reputable "Die Welt" as well as a large variety of magazines.²⁸ As their name already implies, AS Young Mediahouse is focused on the publication of print titles aimed at the young target groups. Magazines such as "Popcorn", "Mädchen" or "YAM!" are popular examples of the publications coming from their make. With the issuing of the POPSTARS magazines the publisher was able to make use of cross-promotional synergies with his other youth titles.²⁹ Apart from publishing expertise, AS Young Mediahouse provided ProSieben with a well-established distribution network and access to the hard-fought sales outlets.

(f) Live chat

In October 2003, shortly after the two bands emanated out of the Orlando workshop, they got together at the offices of ProSieben in order to communicate online with their fans. The chats for both bands were organised for two subsequent days and were broadcast via web cam to the broadcaster's Internet site. Approximately a week prior to the live chats registered members had the opportunity to post their messages to their

²⁸ At the time Axel Springer also holds a 12 percentage stake in ProSiebenSat.1 Media AG.

²⁹ Throughout August to December 2003 the number of articles regarding POPSTARS which were published in the weekly YAM! amounts to 33. Within these 21 weeks this equals more than one article per magazine. Content syndication in youth magazines such as *Mädchen* and *Popcorn* were less common, only counting up to four and two articles dealing with the casting show respectively.

favoured band as well as individual group members. The forum was very popular, almost 1.500 letters and notes were posted by the day the second of both chats closed.

The live chats were advertised within the weekly programme. The two bands addressed the audience asking for their participation in the online happening. Furthermore, programme crawls during the screening of the weekly episode as well as information on the broadcaster's Internet pages promoted the chat. By requiring the viewers to register, the users became members of ProSieben's online community. The increase in the customer base can be expected to have worked positively towards any web advertising revenues.

(g) CDs and telephone calls

The final winning band of the duel was determined by the number of debut single CD sales as well as the amount of audience voting calls received on the day of the final show. The bands' initial singles were put on the market comparatively low priced (each CD cost 1,99 Euro) and could be bought exclusively at participating McDonald's restaurants in Germany, Austria and Switzerland. The sale of the music discs was frequently announced by band members calling for the support of their fans as part of the weekly programme. During the time of the duel phase more than 1.2 million CDs were sold at the 1.200 fast-food chain outlets. By distributing the CDs solely via McDonald's, ProSieben was able to undergo the regular sales channels and intermediaries requesting their share of the revenue while the hamburger restaurants received additional promotion through the announcements and advertising placed within the television programme as well as the increased customer traffic within their restaurants.

The final live show was held by ProSieben host Arabella Kiesbauer, who announced that overall close to 3.5 million votes had been placed for the two competing bands. While 1.2 of these votes had been placed through CD sales (with the girls having sold more singles), about 2.3 million calls were registered on the day of the final show, surprisingly making the boy

group the winning band.³⁰ Each voting call was charged 0,49 Euro and by participating in the telephone voting it was advertised that callers would enter a prize game for winning a Nissan jeep. However, due to the anticipated large number of calls, a selection system randomly allowing only every 25th or 50th caller to actually record their personal details in order to enter the draw was implemented. The management in charge of organising the price game though pointed out that for this final voting the prize itself only played a subordinate role, especially since most of the callers were estimated to be too young of age to possess a driving license. What though strongly drove up the number of calls was mentioned to have been on the one hand the callers ability to influence the decision of which band would become the final winner and on the other hand the frequent appearance of the telephone number on screen as well as the anchorperson editorially integrating this information. The response rate for the phone calls made by all viewers of the final show amounted to an amazingly successful 70 percent. The revenues generated through the incoming calls were split between ProSieben, its multimedia service provider and the telecommunications provider handling the incoming calls.

3.1.3 Products referenced within the television programme

(a) Price game, ceefax and online

Several prize games and quizzes for winning a Nissan Micra were continuously announced throughout the weekly TV programme. Two choice questions such as "Who sings the title song of the show?" or "Which member of the jury also took part in the first POPSTARS series?" including the two possible answers to chose from appeared on the screen in form of a repetitive crawl including a phone number to where the viewer could state their answer, thereby entering the price draw. Although the questions were comparatively easy to answer for the fans of the programme, they were not obvious to just anybody randomly zapping through. Both, the degree of difficulty of the questions asked as well as the raffled prize, drove up the number of callers, who again were charged 0,49 Euro per call placed. However, it was also possible to enter the prize

³⁰ The telephone lines were open throughout the whole day of November 3, 2004 and not only during air time, thereby increasing the potential of possible incoming calls.

draw by sending a short message to a premium number indicated. The mechanics of the game were set up in the way that who once sent an answer automatically received another question the following day. This short message version of the game ran daily for thirteen consecutive weeks and approximately 1.2 million messages were received throughout that period.

The automotive manufacturer Nissan sponsored this prize game and provided ProSieben with approximately seven cars of the Micra brand and in turn was granted on-air time for a detailed product presentation. The 15 second trailer promoting the car was shown at most advertising breaks as well as at the end of every POPSTARS episode, thereby depicting a crawl giving the telephone number required for entering the prize draw and linking to further information on the game as well as the car, which could be found on the ceefax (ProSieben Teletext Seite 741) and Internet (www.prosieben.de) pages also containing advertising and links to further ProSieben product offerings.

However, the first peak in online traffic was generated by page impressions made on the sites publishing the abundance of photographs taken at the initial castings. Towards the final phase most page clicks were made on those websites offering detailed information on the two bands. The advertising section of the POPSTARS Internet page was limited to one small section on the bottom of the page and can be considered marginal. In order to get to the pages, the users though always had to start off on the main web page of the TV channel, thereby generating lots of traffic on the pages covered with advertisements. In search for further revenues, selected content was offered only to customers willing to pay for accessing these pages. The required payments were considered insignificant but still, due to the abundance of POPSTARS related information being available for free, this paid content section received only very little response, thereby generating less than 3.000 Euro in revenues throughout the months of August to December 2003. According to the broadcaster's multimedia provider, the main aim of offering paid content pages was to live up to the holding's expectations (requiring the generation of online revenues) as well as making use of the opportunity of trying out a new digital rights software, which became available through a newly established partnership.

Both offerings, ceefax and online, were designed and produced by ProSiebenSat.1's fully owned subsidiary "SevenOne Intermedia", which provides multimedia services to all four television channels of the group and is also in charge of marketing the teletext and online advertising space as well as handling the price games. Revenues generated were split between the broadcaster and the service provider.

(b) WE-LOVE merchandise

Along with the television programme, a large selection of POPSTARS merchandise was offered. However, only the goods holding the "WE LOVE" imprint appeared within the weekly programme. The claim "WE LOVE" was part of the ProSieben marketing campaign "We love to entertain you". The letters are typed in ProSieben's corporate colour bright red onto high quality t-shirts, sweatshirts, etc. offered at prices ranging from 15 to 25 Euros. The merchandise, which is worn by several of the band members during live events such as autographing sessions, is exclusively sold via the broadcaster's online shop. The "WE LOVE" products sold so well during the POPSTARS programme that ProSieben in response to the success enlarged their product offering and has continuously been selling the merchandise carrying the campaign's print. The merchandise is clustered into products of "WE LOVE"-“Accessories” (e.g. gloves, hats, key chains), “Basic” (t-shirts, sweatshirts, etc.), “Glamour” (slightly higher priced products such as bags or sequined tops) and “Music” (e.g. CDs containing a collection of love songs).

(c) Party tour

In order to prolong the overall success of the weekly POPSTARS programme, four parties relating to the series were held at venues in large cities throughout Germany. The events took place shortly after the final show and ran from the end of November until the middle of December 2003. Targeted at a young teenage audience, the events commenced at 20:00h and were held in ProSieben and POPSTARS style decorated discotheques catering to the young crowd. The night's program included the live performance of one of the POPSTARS bands, an exclusive meet &

greet with the group members for the winner of a raffle as well as a styling lounge and dancing areas for practicing POPSTARS choreographies.

The party concept provided an additional marketing ground for the broadcaster as well as it made available a platform for generating further revenues. Again, various sponsors were integrated into the concept, e.g. the meet & greet prize game was run by the automobile manufacturer Fiat while the female youth magazine Young Lisa operated the styling lounge for a party make-over and Big Ben Interactive provided dance mats for holding a dance contest at the venue.

The events were promoted through on-air crawls during the weekly programme and print commercials. For example, in the Young Lisa December 2003 issue a full-sized one page advertisement highlighted the events. Furthermore, posters and flyers following the same design as the magazine ad were distributed at the venues upfront. The event was organised by ProSieben Club & Shop, a fully owned company of ProSiebenSat.1 group operating as a branch of Merchandising Media. However, only the party concept itself was developed by the broadcaster's club. The actual set-up of the event location was carried out by a third party subcontractor and only supervised by ProSiebenSat.1's event management department.

The integration of the three sponsoring partners Young Lisa, Fiat and Big Ben Interactive did not only add to the variety of entertainment offerings at the party but also provided ProSieben with an extra income on top of the ticket sales. While the partners had the opportunity to present their products in the surrounding of the popular TV format, thereby drawing from the positive POPSTARS image, they were required to support the party tour financially. But also ProSieben itself wanted to participate in the event and draw the interest of the young fans to their company. The flyer handed to everyone as their entry ticket to the party could be torn apart as to make use of the final page as a postcard. By filling out this card, the person enrolled to become a member of the ProSieben Club. Since the leaflet directly mentioned the benefits available to club members, e.g. they get to enter the tour parties for half of the regular price, it should have caught the eye of the predominantly young and financially sensitive fans. In order to make sure that as many cards as possibly were handed in, the fans needed to complete a card in order to obtain the t-shirt at Fiat's stall for entering the meet & greet price draw.

3.1.4 Products not individually referenced within the television programme

(a) Email newsletter and forum

The POPSTARS related Internet pages offered a variety of further online elements such as the subscription of a weekly e-mail newsletter. The electronic information highlighted the content of the next episode and was sent to its subscribers every Monday prior to the weekly programme going on-air. The newsletter works as a reminder and teaser to the programme as well as that it contains links to further POPSTARS related online product offerings.

As mentioned before, in order to access selected online services, interested users first needed to register and become members of the ProSieben community. After providing the required information and accepting the business terms the user was able to read and participate in the POPSTARS related forums. These ranged from a general “POPSTARS – Das Duell” programme forum to more specific fora dealing solely with either the male or female band. Furthermore, also a forum for each individual band member was available. The fora provided the TV channel with feedback on what the audience liked or disliked about the show or the bands and at the same time the users, by participating in the forum, fostered the communication of the programme and promoted the popularity of the POPSTARS theme.

(b) Merchandise articles and further related commodities

As indicated in section 3.2, a large selection of POPSTARS merchandise ranging from t-shirts, sweatshirts, coffee mugs, pillows and calendars were available. While the “WE LOVE” branded merchandise appeared within the weekly programme and could be found on ProSieben’s Internet pages, the articles depicting the logo “POPSTARS” were advertised in magazines as well as on the broadcaster’s web page. However, all merchandise was exclusively sold via the ProSieben online shop or by calling an advertised 0180-telephone number.

Apart from the merchandise directly linked to the television programme, further products with the print of the band names became available once it became clear that the two announced bands would receive a production contract. This product offering was detached from that of POPSTARS and

sold by an independent provider specialised on the sale of merchandise products on a separate web page (www.happyfans.de). However, the rights to use the two band names will have had to be remunerated.

(c) Short messaging services (SMS)

A great variety of mobile phone services such as the subscription of SMS news, the download of SMS ring tones and mobile phone logos or the participation in SMS prize games and quizzes as well as SMS-based competitions among fans were offered to the interested audience. In order to access the services, the viewers were required to obtain the relevant information online. While all telephone service offerings were again provided by the group's multimedia arm SevenOne Intermedia, the actual phone lines and the systems and software required for the provision of mass services are obtained through third party subcontractors.

(d) Club magazine

As already mentioned ProSieben runs a member club for its programme viewers, providing them with special offers as well as free issues of the quarterly published club magazine. The two publications of the magazine circulated as of June 2003 as well as September 2003, dealt with POPSTARS related information, thereby promoting the theme.

3.2 ProSieben's production strategy. The development and implementation of the marketing mix for POPSTARS

Generally speaking, the marketing mix principles are used by businesses as tools to assist them in pursuing their objectives of selling their goods or services successfully on the market. The mix consists of their carefully tuned strategies of the product, the pricing, the place/distribution as well as the promotion. They can be broken down into controllable variables, which have to be carefully managed and must be aligned with one another in order to meet the needs of the defined target group.

3.2.1 Product

When ProSieben introduced the product POPSTARS – Das Duell to the market they had to define the target group for the programme as well as to develop the so-called unique selling proposition of the product. In accordance, the design and quality of POPSTARS as well as the features added to the programme became important differentiating factors.

On the German speaking television market ProSieben is positioned as a channel catering predominantly to the advertising relevant core target group of young people aged 14-29 years with high-quality, US-oriented programming in general and blockbuster movies in particular. The POPSTARS series are an internationally licensed format, which has proven successful in a variety of countries both within and outside of Europe. It is conceptualised as a television series of roughly 13 to 20 episodes and is aimed at a comparatively young age group. By inviting youngsters starting at the age of 16 and above to participate at the castings and deliberately searching for a girl and a boy band, ProSieben targeted the young age group of teenagers as well as youngsters in their twenties. The fact that two series of the programme had already been screened on the German market provided ProSieben with the advantage of having access to a vast amount of market data while also the licensing agent Tresor TV brought profound production knowledge and experience with regard to the talent show into the project.

The challenging task for ProSieben was to distinguish POPSTARS from the first two series screened on RTL2 as well as from the abundance of casting programmes aired on the German television market in the year 2003.³¹ Therefore, a unique selling proposition highlighting the differential advantage the series had to offer over competing shows was developed. There are various aspects, which distinguished POPSTARS from other casting shows aired on the German speaking market. Pointing out only a few of these elements should be sufficient in order to give an idea of the differentiating factors of the product. The most obvious differentiating factors of POPSTARS in comparison to the two big shows “Deutschland

³¹ With more than four different music casting shows the talent programmes reached their peak on the German television market in the year 2003. Commercial channels such as RTL, Sat.1, ProSieben and RTL2 as well as public broadcasters like ZDF aired at least one series of casting programmes throughout that year.

sucht den Superstar” (the German version of the American casting show “Pop Idol”) screened on the competing commercial television channel RTL as well as to “Star Search” aired on ProSieben’s sister station Sat.1 can be seen in the fact that the make of the ProSieben programme was more a compilation of casting process highlights rather than a live show featuring real-time performances. While the weekly POPSTARS episodes showed a flashback of the main happenings which had occurred during the last week and thereby telling a somewhat continuous story, the shows broadcast on RTL and Sat.1 can be considered major Saturday evening live events targeted towards entertaining the entire family. POPSTARS, however, was aimed at providing the viewer with a somewhat real-live and realistic view on the implementation of the dream of becoming a pop star and had more of a documentary character. By deliberately avoiding the integration of obvious show elements POPSTARS was supposed to appear more like an authentic documentary. However, it should be pointed out that the broadcaster did not fully abstain from show features, the final show held live in Cologne in November 2003 serving as the most evident example.

Two further casting programmes aired in 2003, namely “The Fame Academy” screened on RTL2 as well “Die Stimme Deutschlands” (i.e. “The voice of Germany”) on public broadcasting channel ZDF, reached only a comparatively small audience share and were therefore not considered direct rival programmes by ProSieben. However, of all five talent shows, POPSTARS was the only one explicitly searching for bands rather than solo artists sought in the other formats.

The design of POPSTARS, e.g. it being a programme providing the young audience with a relatively realistic insight into the process of developing music talents through casting shows was underpinned also by production measures taken to create the programme. For example wobbling camera recordings as well as showing staff or technical equipment in the background of the screen were only few of the methods chosen to make the programme appear young and realistic. Design elements such as programme packaging, e.g. the picturing of stars, the use of strong colours or the choice of the pop-style title music underpinned this aim. While trying to add authenticity and youthfulness to the programme by showing production insufficiencies, the series at the same time also had to fit the high-quality standards set by ProSieben as a television channel. Here the

professional and TV-effective decoration of the casting locations or the choosing of “the cradle of boy groups” Orlando, Florida as the workshop scene serve as examples of costly production measures taken to fulfil the quality standards the channel is known for. Furthermore, the other products offered as events, online or in print format were closely intertwined with the programme itself and had to be in line with the features defined for the POPSTARS series. They were aimed at extending the product brand coming from the POPSTARS programme, thereby in turn trying to ensure their success within the market. The brand and logo were used for the identification of all goods or services provided in relation to POPSTARS (see fig. 1) and served as some sort of cachet or proof of quality.

3.2.2 Pricing

As television channels generally do, also ProSieben can be said to serve two customer groups. On the one hand these are the viewers and on the other the advertising agencies acting on behalf of the companies interested in buying on-air time to advertise their products to the broadcaster’s audience. Since ProSieben operates on the free TV market, the POPSTARS on-air products are offered to the viewers at no cost except the leisure time the audience dedicates to consuming the channel’s offering. However, some items of the product categories depicted in figure 1 require the consumer to furthermore provide financial payment in order to gain access to these. In order to generate the necessary customer demand to cover the production cost and on top of that make a profit, the sales prices for these accordingly produced goods needed to be affordable for the young POPSTARS target group. The sales prices for the bands’ debut singles as well as the fan magazine were set at a level of 2 Euro and thereby just about the same as or even slightly below average market prices for equivalent products. Here, the comparatively high-quality standards for ProSieben products described earlier come into play. Although the POPSTARS related products were offered inexpensively, they were produced professionally and by no means appeared cheap. To insure this, the product design and packaging as well as the materials used were of high quality.

Ninety-six percent of the ProSiebenSat.1 group's revenues in the year 2002 were generated through on-air slot sales for advertising. As mentioned before, the spot prices for placing an ad during the commercial breaks of POPSTARS were adjusted even before the programme went on air. The expected success of the format lead ProSieben's advertising sales unit to rise the prices, generating an overall gross domestic product advertising spending of more than 34 million Euro for the three months of the screening of the series. Also other ProSieben shows used for cross-promoting POPSTARS programming content profited from the popularity of the series, thereby increasing the channel's advertising revenues. However, pricing reflects a relationship between supply and demand. Due to the large quantity of POPSTARS related programming aired, the five additional episodes broadcast on Fridays caused an over-saturation, thereby not attracting as much interest on neither side, i.e. neither the audience, nor the advertisers.

3.2.3 Place/distribution

The placing strategy refers to how an organisation distributes the product or service they are offering to the end user. In terms of ProSieben's broadcasting the programme POPSTARS to their audience, the scheduling of the series becomes important. Within ProSiebenSat.1 a research department screening the programme scheduling of all relevant German television channels provides the station's scheduling experts with the information required for planning and optimising its programming. On the basis of these data ProSieben was able to identify the most promising air time for its POPSTARS series, while at the same time not cannibalising the programmes screened on it's sister channel Sat.1.³²

Another aspect for the placing of POPSTARS related products are the distribution channels chosen for the delivery of the goods. In general it can be said that ProSieben provided these products on easily approachable and well known outlets. The fan magazines were available at all outlets commonly used for buying entertainment-oriented youth print

³² The ProSiebenSat.1 group's so-called „Docu Center“ provided ProSieben with an overview of all programming screened throughout the upcoming six weeks, thereby enabling the broadcaster to schedule POPSTARS at a time, when most of the competing channels were providing content targeted at a different audience.

products, the live events were mainly held at major venues such as McDonald's and the department store chain Kaufhof and the online content was provided on the broadcaster's web page. By making it easy for the potential customer to access and purchase the products, ProSieben works towards ensuring the profitability of its undertakings. However, the POPSTARS merchandise articles were offered solely in ProSieben's online shop or they could be ordered over the telephone. These comparatively restricted shopping possibilities though seem sufficient for the distribution of the highly customized goods by a broadcaster, whose key competence does not lay in the distribution of non-media products.

3.2.4 Promotion

The fourth part of the marketing mix refers to the process of making the target audience aware of the arrangement of POPSTARS products available. As these products move through the product life-cycle, the promotion strategy needs to be adjusted accordingly. At the beginning of the third POPSTARS series stands the introduction of the programme as it will be broadcast on ProSieben as well as the promotion of the castings. The instruments used to achieve this effort were predominantly on-air time dedicated to the series on radio and television as well as advertisements in youth print magazines. Supplementary billboard ads complemented these undertakings. Once the product offering became accepted by its target market, i.e. a large number of young people participated in the castings, ProSieben dedicated its promotional work towards further increasing the POPSTARS brand awareness and encouraging the loyalty of its fans as well as attracting a larger audience to the programme. Cross-promotional appearances of candidates in other television shows as well as the enlargement of the offering of POPSTARS programme related products can be seen as examples. The third series of the programme entered into its maturity stage within its screening phase as the candidates for the bands were selected and both groups went on tour. While the audience shares plummeted from over twenty per cent in the band selection episode to 12.9 per cent during the tour, major live events such as the autographing sessions and concerts, as well as smaller online live chats served as promotional tools. Also the sale of the debut singles was launched at this time. On the final day of the programme, the

POPSTARS topic received an incredible amount of television presence, being integrated into almost every programme aired on ProSieben that day.

The most efficient promotional effects can be expected to have come out of the vast on-air presence of the programme and the integration of POPSTARS related products into the episodes. Furthermore, public relations strongly promoted the arrangement, especially by establishing partnerships with youth oriented print titles. However, a great share of promotional work was also brought into the project by the band members themselves, who for example had to advertise their concerts in the cities they were taking place. Another promotional spiral was caused by the number of participants at live events such as the castings or concerts. The communication spaces provided for POPSTARS fans on the Internet pages of ProSieben can be seen as another self-promoting effort.

4. Summary: multimedia and multimodal structures and cultural practices

The shift away from a mono media representation is not only typical for the development of TV. It has already reached the everyday life and is now valid for all main media; this includes old media like the book and new ones like the Internet. The key word for this development is *convergence*, which summarizes the programme provider's encoding practices to deliver coherent programme systems. Convergence also gives a headline for the necessary activities of the user, who have to decode a complexity and not only one media like a single movie. Consequently, decoding is now a complex activity because of the representational structure of the multimedia and multimodal programme offer. Decoding includes activities like orientation and integration which reaches from navigation through defined programme systems to combine unrelated elements. Decoding within integrated programme systems like POPSTARS is a cultural practice, which is rather different to the former use of distinct media like books or movies. The new decoding practices result from the "encoded" representational structures and the users' meaning making within these structures, which leads also to new cultural practices. These new cultural practices are an outcome of having

acquired and internalised the programme elements and what is inscribed within them. Embedded in cultural practices the elements and their interplay come into effect for socialisation.

Cultural practices based on the structures of multimodal and multimedia representation and the related users' meaning making are taken for granted by the society with no resistance. One can ask why this development happened without real controversies on this cultural transformation. One reason for this is probably that multimodal representation was and is culturally well accepted e.g. within the cultural sphere of fine arts. An exhibition like the documenta is based on representational structures which are similar to entertainment programmes like POPSTARS. A big exhibition of fine arts offers a wide range of representational modes which are fitted together like any other consumer event. Of course there are differences in the representational structures. So, the event of the documenta is more "body oriented" than POPSTARS and the feature of the *mise en scène* is more flexible than POPSTARS. That means that the required meaning making activities of the visitors are less prefabricated than by POPSTARS.

Figures

Fig. 1: Overview of POPSTARS related products developed and marketed by ProSieben in reference to their degree of integration into the weekly television programme. Figure: Sánchez Weickgenannt, 2006.

Fig. 2: The positioning of the product POPSTARS as defined at the beginning of the project at ProSieben in spring 2003.

Fig. 3: Popstars airport show. Photo: (c) ProSieben. By courtesy of ProSieben Television GmbH.

Fig. 4: Popstars airport show. Photo: (c) ProSieben. By courtesy of ProSieben Television GmbH.

Fig. 5: Popstars workshop in Orlando. Photo: (c) ProSieben. By courtesy of ProSieben Television GmbH.

Fig. 6: Popstars workshop in Orlando. Photo: (c) ProSieben. By courtesy of ProSieben Television GmbH.

Fig. 7: Average market share of "POPSTARS – Das Duell" as broadcast during August to November 2003 on ProSieben in per cent. Source: SevenOne Media. Figure: Sánchez Weickgenannt, 2006.

Fig. 8: Popstars and Capri Sun. Photo: (c) ProSieben. By courtesy of ProSieben Television GmbH.

References

- Carey, James W. (1988): Communications as Culture. Essays on Media and Society. London, New York: Routledge.
- Cassirer, Ernst (1990): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. English original edition: An Essay on Man, New Heaven (Yale University Press) 1944 und 1972. Frankfurt am Main: Fischer.
- Frith, Simon (2004): Does British Music Still Matter? A Reflection on the Changing Status of British Popular Music in the Global Music Market. In: European Journal of Cultural Studies, Vol. 7, Issue 1, p. 43-58.
- Hall, Stuart (1974): Encoding and decoding in the television discourse. University of Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS Stencilled Occasional Paper, Media Series 7).
- Hall, Stuart (1980): Encoding/ Decoding. In: Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew; Wills, Paul (Eds.): Culture, media, language. Working papers in cultural studies, 1972-1979. London: Hutchinson; Routledge , p. 128-138.
- Hall, Stuart (1997): Representation. Cultural representations and signifying practices. London: SAGE (Culture, media and identities).
- Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew, et al. (Hg.) (1980): Culture, media, language. Working papers in cultural studies, 1972-1979. London: Hutchinson; Routledge.
- Kress, Gunther; Leeuwen, Theo van (1996): Reading images. The grammar of visual design. London: Routledge.
- Kress, Gunther; Leeuwen, Theo van (2001): Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication. London , New York: Arnold; Oxford University Press.
- Langer, Karsten (2004): Hans-Peter Wild: Herr Capri-Sonne. In: manager-magazin.de, 22.07.2004. Online: <http://www.manager-magazin.de/koepfe/unternehmerarchiv/0,2828,309723,00.html>, (12.05.2008).
- McLuhan, Marshall (1968): Die magischen Kanäle. Understanding Media. Düsseldorf: Econ-Verl.
- Sánchez Weickgenannt, Fiona Anne (2006): Multimediale, multimodale Programmangebote in der Perspektive von Ökonomie und Sozialisation. Eine empirische Betrachtung von Popstars – Das Duell. Kassel: Kassel Univ. Press.
- Schulze, Gerhard (1992): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main: Campus.

**,Bildung: Was tun?’ –
Subjektivität, Lernen und Orientierung**

**’Education: What is to be Done?’ –
Subjectivity, Learning and Orientation**

Kim Christian Schrøder

Media as a Democratic Resource

Abstract

Often public debates as well as academic research about the relationship between media and politics rest on rather simplified notions of media power. This chapter, which is based on empirical fieldwork on how the media function as a democratic resource for citizens in Denmark, tries to bring complexity to these debates. The three-tiered study explored the media/citizen nexus in a social context where politics spans the continuum from traditional parliamentary politics, through grassroots organizations (“sub-politics”) and everyday politics (“life politics”). The findings presented here include the “landscapes of politics” constructed by the media and by citizen-audiences, and a discussion of the possible non-causal linkages between these. At the end the chapter reflects on the possible parallels between the communicative literacies of mass media audiences and the more creative literacies invoked by art exhibitions.

“Our task in media and communication research today consists in discovering complexity where others see simplicity” (Golding, 2004).

Introduction

The introductory statement by Peter Golding heading this chapter encapsulates, as an epigram, my argument about the relationship between the mass media and their contemporary audiences in the democratic arena. In spite of this warning against simplification, however, in this chapter I am going to simplify a very complex piece of research quite dramatically, which explores the interrelated definitional power of media and audiences over the way we talk about and conceptualize “politics” (Phillips, Schrøder 2004). At the end of the chapter, I shall reflect on the possible parallels between the communicative and creative literacies mobilized by the media and by contemporary art.

Exploring how media and people talk about politics

In most media research about the power relations of the mediated democracy there is a tendency for the citizens-audiences to disappear from analytical sight. Instead the issue is usually defined as a duel: politicians versus the media, i.e. as a question of whether it is the politicians who are capable (through “spin” and other practices) of initiating and controlling the media’s portrayal of social and political reality, or whether the media are able to impose their definitions of political events, actors and institutions on the public agenda. But what about the citizens, one might ask – those individuals who constitute the smallest sovereign unit of democratic societies? Don’t they have any power over the public agenda? Are they just an “audience” who can only take up responsive and reactive roles in relation to the menus and diets dictated by the media, or by the politicians through the media? Are they merely the victims of the negotiations or struggles for power between the politicians and the media? In our research, we instead decided to focus on the interrelations between the media and the citizens.

“Doing citizenship”: the “cultural turn” towards the microdynamics of democracy

Theoretically, our project predates but can be aligned with recent thinking in some corners of cultural and political studies, where there is a growing awareness for the need to relocate the focus towards “the microdynamics of democracy” (Dahlgren 2006, p. 282). This attempt to innovate the research agenda of public sphere research is presented by its spokesmen as a “cultural turn” in the exploration of the health of democracy (Jones 2006).

Citizenship is here redefined as not just a formal term designating rational political behaviour in the political public sphere (Habermas 1962, 2006), but also as a cultural practice that includes sense-making, emotional and aesthetic communicative practices in the realm of the everyday, based on people’s cultural identities, commitments and competences. There is thus no gap between civic agency as a traditionally conceived activity in the public sphere and the culture of the everyday: people in daily life “self-create themselves into citizens” (Dahlgren 2006, p. 272). And there is no

opposition between the formerly elevated political practices characterized by being public, rational, and based on mediated information on the one hand, and the formerly denigrated practices of the everyday that come under the labels of private, emotional, and being associated with mediated entertainment (Bennett, Entman 2001; Delli Carpini, Williams 2001) on the other.

On the contrary, the practices of daily life are seen as the site of identities and passions from which people are “launched” into the public sphere (Wahl-Jørgensen 2006). And one of the most important constituents of daily life that holds relevance for democracy is interpersonal talk. The method of our project is emphatically anchored in the citizens’ everyday discourses about politics, as a consequence of our belief that “the looseness, open-endedness of everyday talk, its creativity, potential for empathy and affective elements are indispensable for the vitality of democratic politics” (Dahlgren 2006, p. 279; see also van Zoonen 2005).

Researching the Bermuda triangle of the mediated democracy

Relating to this effect we designed a triangular research frame, consisting of three interrelated empirical investigations (see fig. 1), which we conceptualized as forming two axes of investigation with different but related knowledge outcomes.

First, on the *vertical* axis, we explored the citizens’ acquisition of democratic prerequisites through the media – answering questions like “How do citizens do agenda-getting? What are their repertoires of media use? How do they make sense of specific TV news stories?” This study was conducted as a focus group study, in the tradition of reception research.

On the *horizontal* axis, we were interested in exploring the power of media discourses and citizens’ discourses over the definition of “politics” in a broad sense. We operationalised this knowledge interest in the form of two separate studies: One study dealt with media discourses, i.e. the representation of politics in the news media – answering the question of “How do the media talk the landscape of politics into existence?” This study was conducted as a traditional textual discourse analysis of print and electronic media output.

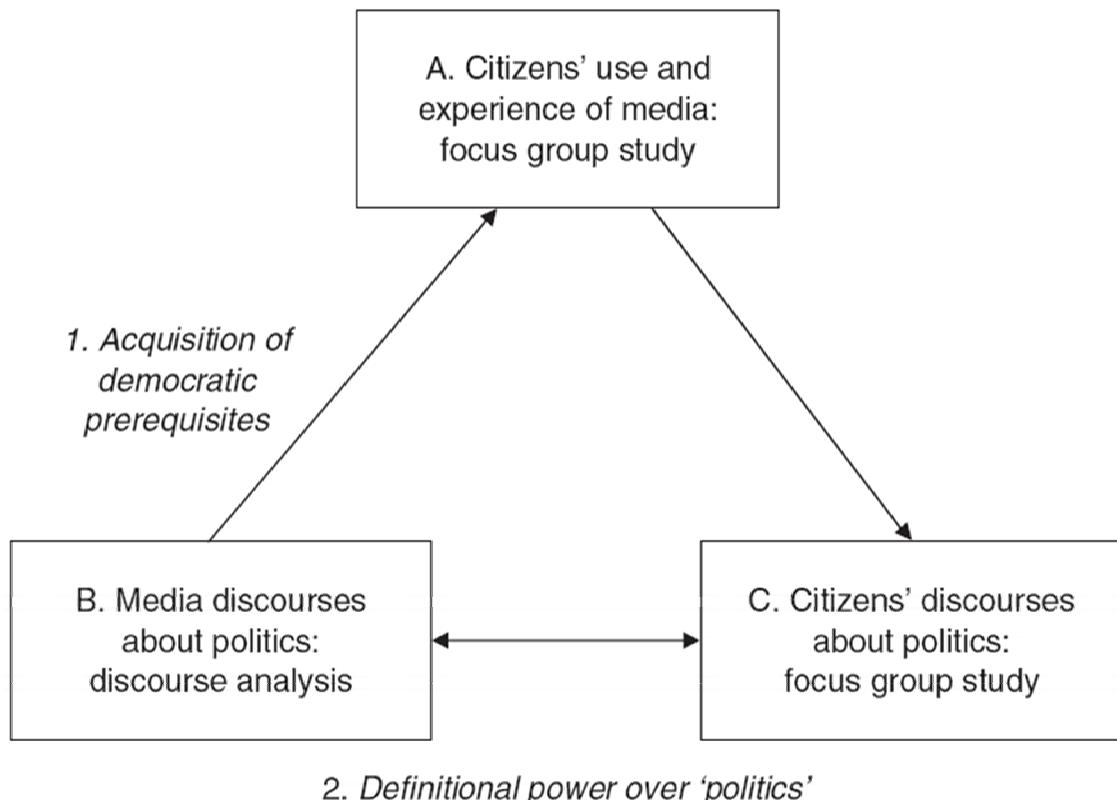


Fig. 1: Research design: The media/citizens nexus. Schrøder and Phillips 2007, p.892.

The second study on the horizontal axis dealt with citizen's discourses. Here we explored the negotiation of politics among citizens – answering the question "How do citizens talk the landscape of politics into existence?" This study was conducted as a focus group study. This research design might seem to lend itself to all kinds of causal claims about the relationships between the media and the citizens: Who does what to whom? We deliberately abstain from speculating about causal links. We prefer to see our research design as a Bermuda triangle of mediated democracy where simple causal power relations disappear, so to speak, but not without leaving visible traces of the significant discursive landscapes of our mediated democracy, and of the way media and citizens navigate in these landscapes. Here I shall deal only with the horizontal axis and the question of definitional power between media and citizens. For our study of the citizens' use of the news media (the vertical axis), see Schrøder and Phillips 2005.

The media's and the citizen's landscapes of politics

In our study we were not interested in the power over day-to-day politics, and we wished to move beyond simplistic bipolar conceptualizations of power between text and audience. Following Gamson, our assumption was that the relationship between media and citizen discourses is "complex and bi-directional" (Gamson 1992).

Our analysis has led us to map society's "landscape of politics", or system of discourses about politics, as constituted by the negotiations between two lower-level landscapes of politics: *the media's landscape of politics* and *the citizens' landscape of politics*. Each of these landscapes is defined by the discourses that constitute it; in the form of a range of *interpretive repertoires* that define "the political" along a continuum from "parliamentary politics" through "sub-politics" to "life politics".

This invention of a number of interpretive repertoires that jointly express the discursive processes of our fieldwork data is essentially a *generalizing translation of these data into analytical categories*. These analytical categories are anchored in the *theoretical categories* that describe the continuum of modern politics: parliamentary politics, sub-politics (NGOs), and life politics (political practice in everyday life) (Beck 1997; Schröder, Phillips 2007).

Through extensive, systematic discourse analysis of the media material and the focus group recordings/transcripts, we have found that the two landscapes of politics (that of the media and that of the citizens) can be described in terms of the same six interpretive repertoires. However, they are different with respect to which interpretive repertoires are prominent within each landscape of discourse.

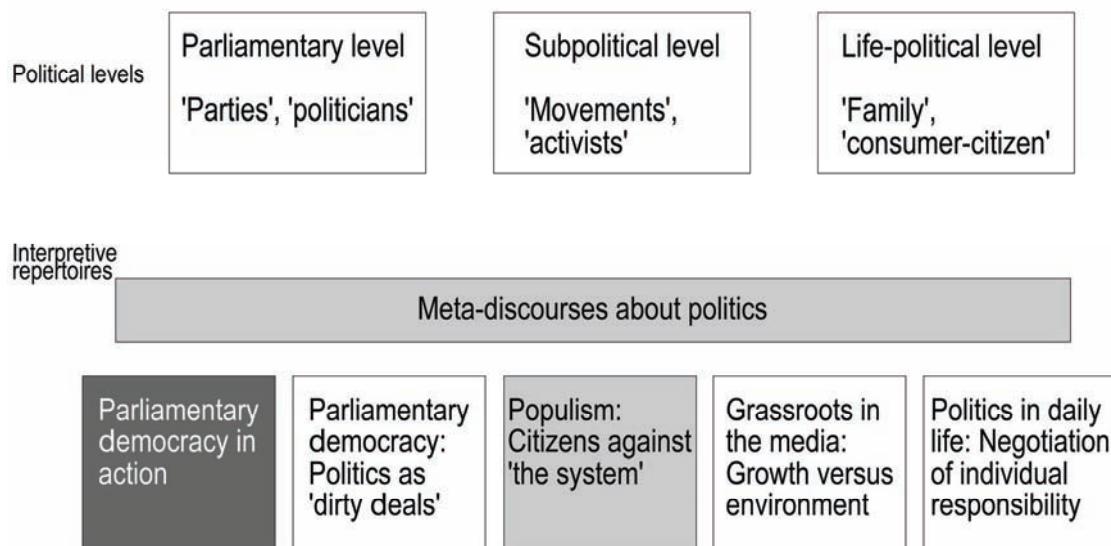
1. The party political game – parliamentary democracy in action: Politics is here represented from a positive perspective, as party political negotiations with the government as the leading force. Politicians are represented as dynamic and full of initiative.
2. The party political game – the other side of the coin: In this repertoire, political negotiations are represented as a democratically suspect game where horsetrading and even mafia-like methods are in use.

3. Populism: Here problems are seen as a result of politicians' detachment from, and ignorance of, people's everyday life in local contexts. Politicians are talked about as detached, arrogant and ignorant representatives of "the system" and therefore as the cause of problems, while citizens are positioned as "experts of everyday life" who have privileged knowledge based on their everyday experiences ("commonsense").
4. Grassroots movements: Grassroots organisations are presented as actors on the subpolitical scene in opposition to, and in cooperation with, the parliamentary system. In the environmental discourse public transport is often seen as beneficial, while motorway expansion is identified as detrimental to the environment.
5. Politics of everyday life: Here everyday life is "politicised" through the attribution of transport problems to the individual consumer's failure to participate in environmentally responsible activities. The lack of participation is attributed to time and money constraints on action, which emanate from everyday life.
6. Meta-discourse on politics: In this repertoire, a reflexive detached stance is taken to the political field, with an analytical and critical focus on the dynamics of politics. The political system is talked about and evaluated from an outside position. In the case of the focus groups, all discussions moved into this meta-position so that all their talk about politics can be said to build on the meta-discourse. In other words, the other five repertoires were inscribed within this meta-discourse.

While the media's and the citizens' political landscapes of politics can thus be characterized in terms of these six interpretive repertoires, it should also be pointed out that they are both characterized by a significant absence: an interpretive repertoire is missing that could have articulated "politics" as a radical critique of the present socio-economic order, putting into question the current political arrangement whereby private corporate power is unquestioningly granted a considerable domain of control, beyond the scope of democratic politics. Similarly, a religious articulation of politics is not voiced in our material, presumably due to the fact that the area of politics chosen was transport policy and everyday life.

Two maps of politics

We have produced a visual display of our discourse-analytical findings (see fig. 2 and 3) in order to clarify the patterning of interpretive repertoires in the two landscapes of discourse.



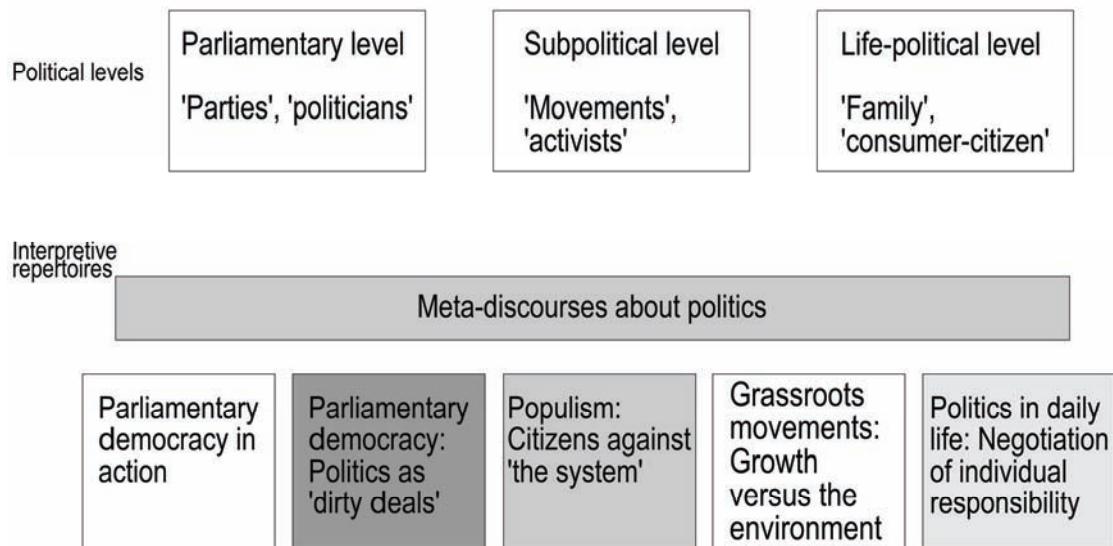
Grey background indicates dominant interpretive repertoires: the darker, the more prominent the repertoire is.
The linear position of the repertoires indicates their relative articulation of the political levels of parliamentary politics, subpolitics and life politics.

Fig. 2: Interpretive repertoires in the news media's landscape of politics. Schröder and Phillips 2007, p. 907.

The basic design of the two maps is identical: At the bottom we have placed the first five interpretive repertoires, so that their linear positions indicate their relative articulation of the political continuum from parliamentary politics, via sub-politics to life-politics. As the meta-discursive repertoire is neutral with respect to this continuum, we have chosen to depict it as a long bar, thereby indicating that with this interpretive repertoire actors observe and assess the political continuum as a whole.

The difference between the two maps lies in the shading of the boxes: Grey shading indicates the more prominent interpretive repertoires within the landscape of discourse. The darker the shade, the more prominent the repertoire.

The shading shows that the media's landscape of politics is dominated by the repertoires labelled "Parliamentary democracy in action", "Populism: Citizens against the system", and "Meta-discourses about politics", in exactly this order.



Grey background indicates dominant interpretive repertoires: the darker, the more prominent the repertoire is. The linear position of the repertoires indicates their relative articulation of the political levels of parliamentary politics, subpolitics and life politics.

Fig. 3: Interpretive repertoires in the citizens' landscape of politics. Schröder and Phillips 2007, p. 908.

Media discourses: between healthy democracy and populist critique (see fig.2)

From this pattern we conclude that by showing the positive picture of politics carried by "Parliamentary democracy in action", the media, and especially the public-service TV channels, play an important part in educating the citizens in the day-to-day mechanics of parliamentary democracy. As the days, months and years go by, the citizens are exposed to what we could call a media "curriculum of politics" that takes seriously the legislative and executive processes of government. Moreover, the critical analytical glance of the meta-discursive repertoire complements this portrayal of efficient parliamentary government.

However, by also granting a prominent role to the populist repertoire, the media may simultaneously serve to discredit politicians and the political system, and to invite political actors to follow popular moods rather than political vision and rational argument. On the other hand, the populist repertoire may also have a democratically healthy influence, in so far as that the media's populist critique of the system coincides with the more traditional media role of "fourth estate", where the media function as a critical scrutinizer of the institutions of government. After all, it is legitimate to criticize the system as a system!

Citizen discourses: between political cynicism and personal responsibility

Turning to the map of the citizens' landscape of politics (see fig. 3), we see a configuration of repertoires dominated by, respectively, "Politics as 'dirty deals'" (tying in with "Populism"), followed by "Politics in daily life: Negotiation of individual responsibility", and "Meta-discourses about politics", in that order.

There is thus no doubt that citizens are critical of the political system, as shown by the prominence of the closely related repertoires of "Politics as dirty deals" and "Populism". It shows that citizens are quite cynical towards both the internal politician- and party-driven processes of the parliamentary system, and about the external relations between citizens and the political system, which is seen as impervious to change. There is no evidence in our material, however, to indicate that the citizens have lost the fundamental confidence in the democratic setup – it is rather an attitude of "it may not be perfect, but there is no better alternative". The prominence of these critical repertoires should not be seen as hostility to the democratic institutions as such.

The prominence of the "Politics in daily life" repertoire in the citizens' discourses shows that today everyday life has become politicised, both in the extent to which citizens actually assume responsibility for environmental problems by adopting responsible transport practices, and when they recognize their own failure to adopt the "right" practices. This lack of participation is attributed to constraints on action that emanate from everyday life. A key constraint is time pressure. It is due to time pressure that people use their cars rather than public transport. For the same reason they do not participate in political activities other than voting. Some focus group participants use financial pressure to justify their not using public transport due to it being too expensive. Often an ambivalent hybrid position in the negotiation of responsibility is constructed where people position themselves as partly personally responsible for traffic problems on a general level (often drawing on the environmental discourse), but at the same time justifying their lack of participation from action directed towards transport improvements by referring to everyday constraints.

Relations between the media's and the citizen's landscapes of "politics"

It is interesting to observe a prominent populist repertoire being a shared feature of both media and citizen discourses. This may raise the question of causality. Some observers would see the discursive convergence as evidence for a growing media populism having been transferred to the citizens, who in turn become more populist, for instance in their voting behaviour (as seen in the increased support for the rightwing populist Danish People's Party in the general election in Denmark in 2001 and since). However, it could equally well be the case that it is the media that are responding to an increasing populism among the voting population.

If the causal relationship were simple and uni-directional, it is surprising to see that the repertoire "Parliamentary democracy in action", which dominates the media discourses, plays a less prominent role in the citizens' discourses. On the other hand, causality does not work in the opposite direction either, as the media did not adopt the emphasis found in citizens' discourses on personal responsibility and life-political practices.

By denying causality here, we do not mean to say that the media's articulation of politics is without consequences for the citizens' perception of politics, for instance their assessment of whether or not it is worthwhile to get involved in political activities. In our material we find the paradox that on the one hand citizens believe that party politics is the best way to gain political influence, while on the other hand it is not worthwhile for oneself to seek political influence through party politics because political visions and goals are suffocated by the very nature of the political game. Conceivably, this paradox can be seen as a consequence of the continuing dominance of parliamentary party politics on the news scene, which may discourage the idea that grassroots and life political activities can be effective vehicles of political power?

From generalization to power and causality?

Through our research design, coupled with our discourse-analytical methodology, we have tried to complexify the way we conceptualize the notion of definitional power in a mediatized society. Through the two visual displays, or maps, and the accompanying “thick” descriptions of the underlying discursive practices published in book form (Phillips, Schrøder 2004), we have maintained the discursive complexities while also providing the analytical generalizations that make the complexities graspable and discussable.

The question is whether we can move on from this level of generalization, as expressed in the two maps, towards a bolder bid for pinpointing the underlying generative mechanisms at play in the shaping of the landscapes of politics? This is what the adherents of the “critical realist” position would like us to do, as they urge qualitative researchers to move from generalization to causality (Eriksson 2006; Danermark et al. 2002). Eriksson explicitly urges the qualitative researcher to “move on from his maps and ask questions about what caused these positions. What underlying mechanisms produced them?” (Eriksson 2006, p. 38).

It is tempting to begin to think about the direction in which we might find at least part of an answer to this challenge – bearing in mind Eriksson’s own word of caution that since media consumption takes place in everyday life, and in concrete situations of consumption, *there will be many mechanisms at work!* (Eriksson 2006, p. 37).

The answer to the causal question begins with political economy. Theoretically, any discussion of the media’s definitional power must take its point of departure in a clarification of the concrete political and economic frameworks that affect how the media and the citizens interact. Today, due to the extent of the commercialization and competition of the media, the fundamental condition governing this interaction can be labelled “audience-orientation”. This means that no mass-mediated communication can deviate, in a general sense, from the values and attitudes of its established audience. The mass media that work under this economic logic must resonate the discursive orientations of the audience.

In order to translate this economic logic of mass-mediated communication into a cultural one, I propose to move from political economy into the anthropologically inspired theory of television as a society’s “bard” (Fiske,

Hartley 1978). This theory was originally conceptualized as a theory about the audience relations of national television, but it can be extended into a general theory about all forms of mass-mediated communication that operate with “recipient-orientation” as their fundamental condition. According to this theory, the mass media function as a society’s “bard”, i.e. as a discursive, social ritual through which a culture communicates with its collective self.

Fiske and Hartley (1978, pp. 85-86) point out that both the classic bard and television (or: the mass media in general) are *centrally located in their culture*, and it applies to both of them that *the real originator of their messages are the audiences* whose communicative and cultural community they share. Both function under a cultural logic that obliges them to *speak from a position of assumed consensus*, but also to *reflect the cracks and inconsistencies* that may appear in that consensus: The media as bard thus have to “articulate the main lines of the established cultural consensus [...], to assure the culture at large of its practical adequacy in the world by affirming and confirming its ideologies/mythologies in the active engagement with the practical and potentially unpredictable world”, but also to “expose, conversely, any practical inadequacies in the culture’s sense of itself which might result from changed conditions in the world out-there, or from pressure within the culture for a reorientation in favour of a new ideological stance” (Fiske/Hartley 1978, p. 88). This interplay between cultural consensus and critique is precisely what happens in the six interpretive repertoires of politics that we found in media discourses and citizen discourses.

The attractiveness of this theory lies in its accentuation of the mutuality between media and citizens in the collective construction of the culture’s discursive universe, and its exclusion of simple power and causal relationships. The communicative work of the media is seen here as generated by an interrelationship between a never completely stabilized state of consensus (manifesting itself in discursive taken-for-grantedness) and the cracks that appear as discursive conflicts and ambivalences in both media and citizen discourses.

The bardic understanding is related to other theorizations of the media/audience nexus, for instance those of Newcomb & Hirsch (1974) and Scannell (1994). Scannell argues that the mass-mediated communication of broadcasting must be seen as a form of “speech”, which means that

the content and form of the communication is saturated by communicative intentionality, in the most basic sense of wanting to be attended to and understood by the audiences. In order to accomplish this and to maintain the relationship with the recipients, the communication must resonate the audiences' horizon of relevance. The communicative relation of broadcasting to its audience thus requires the communication to anticipate the values and norms of the audiences – an entity that is, importantly, plural and therefore allows a multiplicity of voices and does not oblige the broadcast media to adopt a mode of address that is uniform with respect to values and norms.

Our study thus results in the proposal of a generative dynamics that adds complexity to the very notion of media power. This proposal can easily co-exist with traditional theories about the power of the media over the public agenda of topics and “issues” (as found in classic agenda-setting theories, cf. McCombs, Shaw 1972), or over the hegemonic encoding of particular stories (as found in classic reception analyses (Hall 1973; Morley 1980), as well as their more contemporary inheritors (Deacon et al. 1999). But we insist that in these respects, where the power of the media is indisputable, the specific articulation of the particular story must resonate the discursive framework of values, attitudes and ideologies which already exist among a culture’s members – in other words, in accordance with the bardic role of the media, as a catalyst of a culture’s collective dialogue with itself.

In our study we have translated these bardic values, attitudes and ideologies into the six interpretive repertoires of the media’s and the citizens’ political landscapes. We have looked at the different “voices” that speak in these repertoires, at how they enter into relations of dominance and subordination with each other, and thus how media and citizens speak “the political” into discursive existence in Danish society.

Mobilizing communicative and creative resources: Media audiences and documenta audiences

The study reported here about the media/audience nexus shows that the media can function as a democratic resource because audiences possess the communicative and aesthetic literacies that enable them to navigate competently in the mediatized public sphere. It is obvious that with such literate audiences one can draw a parallel between the media as a democratic resource and documenta as a democratic resource, albeit in a more aesthetic sense.

The media operate in a competitive environment and according to an economic logic that transforms itself into a cultural logic (which I called "bardic" above), which requires the media to communicate on the audience's wave length. Only by doing so can the media build a viable public sphere. Along the continuum from meaningfulness to meaninglessness, the media must position itself unequivocally on the side of meaningfulness.

For art, and thus understood in the context of documenta, this is different: There is no equivalent economic logic at work, but there is still a cultural necessity to establish a communicative relationship with the exhibition audience. For documenta, the space from meaningfulness to meaninglessness is not a continuum, but a razor's edge.

One senses this clearly in the documenta publicity material, which states that the exhibited works of art "must be meaningful for us today". At the same time, as art, documenta also functions under a necessity to invite its audiences to make the transition to meaninglessness, where they have to struggle in order to create meaning, or sometimes be satisfied with something that lies "beyond rational understanding" ("sensory collaboration", documenta 2007).

The creators of documenta state that they rely on their audiences to be willing to enter into an experience that is both "laborious and disconcerting", but also "pleasurable and satisfying" (documenta 2007). Media producers, however, always have to give priority to the pleasurable and the satisfying – but on the other hand, even mainstream media audiences demand challenges, and our research shows that they do have the aesthetic literacy required in order to play with genres, intertextual jokes and wordplay, for instance. And they don't necessarily have to be formally

taught – the very exposure to the media (TV, print, radio, Internet, music) is in itself a form of informal learning. Through exposure, media literacy builds more media literacy (Drotner et al. 2008).

This is also in accordance with how documenta organizers see their audiences: “the public educates itself by experiencing things aesthetically”. But the organizers also want to “encourage processes of learning”, because “today, aesthetic education appears to be the only viable alternative to didacticism and academicism on the one hand and commodity fetishism on the other” (“Three questions for art and its audience”, documenta 2007).

For many public intellectuals and members of the art community, no doubt, the mass media tend to fall entirely on the side of commodity fetishism. The study reported in this chapter may indicate that the mainstream media and avant-garde art may offer their respective audiences cultural experiences that are not, after all, that different. When successful, both kinds of communication may result in cultural and political enlightenment.

Figures

Fig. 1: Research design: The media/citizens nexus. Schröder and Phillips 2007, p.892.

Fig. 2: Interpretive repertoires in the news media’s landscape of politics. Schröder and Phillips 2007, p. 907.

Fig. 3: Interpretive repertoires in the citizens’ landscape of politics. Schröder and Phillips 2007, p. 908.

References

- Beck, Ulrich (1997): The Reinvention of Politics Rethinking Modernity in the Global Social Order. United Kingdom: Polity Press.
- Bennett, Walter Lance; Entman, Robert M. (Hg.) (2001): Mediated politics. Communication in the future of democracy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (Communication, society and politics).
- Dahlgren, Peter (2006): Doing citizenship: The cultural origins of civic agency in the public sphere. In: European Journal of Cultural Studies, Vol. 9, Issue 3, p. 267-286. Online: <http://ecs.sagepub.com/cgi/content/abstract/9/3/267>.
- Danermark, Berth; Ekström, Mats; Jakobsen, et al. (Hg.) (2002): Explaining society. Critical realism in the social sciences. London , New York: Routledge (Critical realism).
- Deacon, David (2003): Holism, Communion and Conversion: Integrating Media Consumption and Production Research. In: Media Culture Society, Vol. 25, Issue 2, p. 209-231. Online: <http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/2/209>.
- Delli Carpini, Michael X.; Williams, Bruce A. (2001): Let Us Infotain You: Politics in the New Media Environment. In: Bennett, Walter Lance; Entman, Robert M. (Eds.): Mediated politics. Communication in the future of democracy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (Communication, society and politics), p. 160-181.
- documenta und Museums Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel (Hg.) (2007): Documenta Kassel, 16/06-23/09 2007. Folder. Köln: Taschen.
- Drotner, Kirsten; Jensen, Hans Siggaard; Schrøder, Kim Christian (Hg.) (2008): Informal Learning and Digital Media. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Eriksson, Göran (2006): Rethinking the Rethinking. The Problem of Generality in Qualitative Media Audience Research. In: Nordicom Review, Vol. 27, Issue 1, p. 31-44. Online: http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/226_eriksson.pdf, (12.05.2008).
- Fiske, John; Hartley, John (1978): Reading television. London: Methuen (New accents).
- Gamson, William A. (1992): Talking politics. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Golding, Peter (04.12.2004): Concluding address. Veranstaltung vom 04.12.2004, aus der Reihe "Changing Media – Changing Europe". Nice. Veranstalter: European Science Foundation.
- Habermas, Jürgen (1962): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied: Luchterhand (Politica, 4).
- Habermas, Jürgen (2006): Political Communication in Media Society: Does Democracy Still Enjoy an Epistemic Dimension? The Impact of Normative Theory on Empirical Research. In: Communication Theory, Vol. 16, Issue 4, p. 411-426. Online: <http://www.blackwell-synergy.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2885.2006.00280.x>.
- Hall, Stuart (1974): Encoding and decoding in the television discourse. University of Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS Stencilled Occasional Paper, Media Series 7).
- Jones, Jeffrey P. (2006): A Cultural Approach to the Study of Mediated Citizenship. In: Social Semiotics, Vol. 16, Issue 2, p. 365-383. Online: <http://www.informaworld.com/10.1080/10350330600664912>, (May 12, 2008).
- McCombs, M. E.; Shaw, D. L. (1972): The agenda-setting function of the press. In: Public Opinion Quarterly, Issue 36, p. 176-187.

- Morley, David (1980): *The Nationwide Audience. Structure and decoding*. London: British Film Institute (BFI Television Monograph, 11).
- Newcomb, Horace; Hirsch, Paul (1984): *Television as a Cultural Forum: Implications for Research*. In: Rowland, Willard D.; Watkins, Bruce (Eds.): *Interpreting television. Current research perspectives*. Thousand Oaks: Sage Publications (Sage annual reviews of communication research).
- Phillips, Louise; Schrøder, Kim Christian (2004): *Sådan taler medier og borgere om politik: En diskursanalytisk undersøgelse af politik i det medialiserede samfund*. [How the media and citizens talk about politics: A discourse analytical study of politics in mediatized society]. Aarhus: Aarhus University Press.
- Scannell, Paddy (1994): Kommunikativ intentionalitet i radio og fjernsyn. In: MedieKultur, Issue 22, p. 30-41.
- Schrøder, Kim Christian; Phillips, Louise (2005): *The everyday construction of mediated citizenship. People's use and experience of news media in Denmark*. In: Lowe, Gregory Ferrell; Jauert, Per (Eds.): *Cultural dilemmas in public service broadcasting*. Ripe@2005. Göteborg: Nordicom .
- Schrøder, Kim Christian; Phillips, Louise (2007): *Complexifying media power: a study of the interplay between media and audience discourses on politics*. In: *Media Culture Society*, Vol. 29, Issue 6, p. 890-915. Online: <http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/29/6/890>.
- Wahl-Jørgensen, Karin (2006): *Mediated Citizenship(s): An Introduction*. In: *Social Semiotics*, Vol. 16, Issue 2, p. 197-203. Online: <http://www.informaworld.com/10.1080/10350330600664763>, (May 12, 2008).
- Zoonen, Liesbet van (1998): *A day at the zoo: political communication, pigs and popular culture*. In: *Media Culture Society*, Vol. 20, Issue 2, p. 183-200. Online: <http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/20/2/183>.
- Zoonen, Liesbet van (2005): *Entertaining the citizen. When politics and popular culture converge*. Lanham MD: Rowman & Littlefield.

Ästhetik und Bildung im Zeitalter von Multimedia

Abstract

Der folgende Aufsatz handelt von den Denkstilen und –mustern einer Generation, die mit Internet und World Wide Web groß geworden ist. Anhand eines Rundgangs über die documenta 2007 wird in Text und Bildern reflektiert, wie sich die alltagsästhetischen Muster der Netzgeneration mit den Konventionen verbinden, die in der avancierten Kunst der Gegenwart präsent sind. „Globalisierung“, „multimodales Lesen von Texten“ und „Multi-Tasking“ als Modus der Bewältigung der Informationsströme in der Wissensgesellschaft sind Stichworte, die multimediale Kunst und den Alltag im Zeitalter von Multimedia miteinander verbinden. Während die Institution der Schule diese neue Kultur noch kaum aufgreift, kann ästhetische Bildung das Verständnis eines non-linearen Denkens befördern, wie es eine visuell geprägte Gesellschaft erfordert.

Einleitung

Die Pädagogik bzw. die Erziehungswissenschaft ist eine Disziplin, die visuellen Erlebnissen und Erfahrungen sehr oft skeptisch gegenüber stand. Das Wissen der Welt ist in Büchern niedergelegt, die mit kognitiver Anstrengung dem linearen Fortgang sprachlicher Textstrukturen nach anzueignen sind. Im Zentrum steht dabei ein festgelegter Pfad des Lesens und Lernens, der sich an Kapiteln, Abschnitten, und den fixen Regeln einer Grammatik orientiert (vgl. Kress, Pachler 2007, S. 23ff.).

Die Lust an einer Ausstellung wie der documenta – ein provokativer und farbiger Event mit einer non-linearen Vermittlungslogik von Sinneserfahrungen, die von Kunstwerken bestimmt werden, deren Bedeutungen über die räumliche Nähe und den Rahmen eines übergreifenden Ausstellungskonzepts miteinander kommunizieren – findet da kaum einen Platz. Dieter Baacke, Doyen der Deutschen Medienpädagogik, hat dies schon in den 90er Jahren auf die Formel vom „pädagogischen Widerwillen gegen den Sehsinn“ gebracht (vgl. Baacke 1995, S. 80). In seinem gleichnamigen

Aufsatz geht er davon aus, dass pädagogische Institutionen wie die Schule, aber letztlich auch die Familie, die Sinneserfahrungen – und damit auch das Sehen – einzuschränken suchen.

So hatten sich die Pädagogen – bar jeder (alltags-)ästhetischen Neugier – im letzten Jahrhundert sehr lange nur wenig um das Kino und die neuen audiovisuellen Medien gekümmert – und wo dies dennoch geschah, erfolgte dies meist in dezidierter kulturkritischer Abwehr (vgl. Baacke 1995, S. 80). Baacke zieht von dieser Beobachtung eine Linie zur „Schwarzen Pädagogik“ Katharina Rutschkys, welche die Zerstörung von Welt durch Disziplinierung des Unterrichts und der Erziehung deutlich zu machen versuchte: „Die pädagogische Domestizierung des kindlichen Geistes sollte über die Domestizierung des Körpers (Triebabwehr!) erfolgen. Das Auge des Kindes darf danach nur sehen, was der Pädagoge, der Handlanger des Staates, ihm zu sehen erlaubt“ (Baacke 1995, S. 83).

Für eine traditionelle Pädagogik der Vermittlung, die sich an die eindeutige Interpretation von „richtig“ oder „falsch“ hält, ist die Abwehr von Bildern zentral, die mehrdeutig und fließend sind und aus der Perspektive des Qualifikationsmodells der Schule als bedrohlich erscheinen. Denn die Kunst entfesselt den Seh-Sinn aus jenen Konventionen und Normen, welche die klassische Bildung und ihre hochkulturellen Schemen der Distinktion vor ihrem populärkulturellen Verfall retten wollte.

Die documenta und die „ästhetische“ Bildung

Demgegenüber ist das Programm einer Kunstausstellung wie der documenta „antipädagogisch“ ausgerichtet. Es will den Sehsinn nicht einschränken, sondern ihn befreien, um ungewöhnliche Blickwinkel und Perspektiven zu entdecken. Dabei nutzt die Kunst die digitalen Medien neugierig und experimentierfreudig in all ihren Facetten – ohne jenen Bedenken der Pädagogik gegen den Sehsinn Raum zu geben. So gewann man an der documenta 2007 den Eindruck, dass die avancierte Kunst der Avantgarde immer mehr zum Marktplatz von Multimedia geworden ist – neben der traditionellen Malerei stehen Fotos und ausgedehnte Fotoserien, Videos, laute und manchmal schrille Töne; und dies selbstverständlich digital am Computer produziert.

Es geht also im ästhetischen Programm der Kunst um die Verfeinerung und Differenzierung des Sehsinns und um die Provokation überkommer Sehgewohnheiten. Im Sinne der „Cultural Studies“ wird ein pädagogisches Programm entfaltet, das nicht domestiziert, sondern den Betrachter einlädt, vermittelt über Kunstwerke neue Lesarten zu entdecken, bzw. die dominanten gesellschaftlichen Lesarten über ungewöhnliche Blickwinkel des Sehens zu subvertieren. Unter einer solchen Perspektive können viele der auf der documenta gezeigten Arbeiten gelesen werden.



Abb. 1: Das Kunstwerk im Kunstwerk. Louise Lawler, Does It Matter Who Owns It? 1989/1990.
Foto: Heinz Moser, 2007.

Die intertextuelle Kommunikation von Kunstwerken, welche neue Lesarten provoziert, ist Programm von Louise Lawler (Abb. 1), die sich die Kunst anderer Künstlerinnen und Künstler aneignet, um sie im Rahmen eigener Werke zu verfremden. Sie kommentiert damit, wie der documenta-Katalog (2007, S. 144) festhält, Transfer und Transformation von Bedeutungen, welchen Kunstwerke durch die Arrangements von Sammlern und Kuratoren ausgesetzt sind. Gleichzeitig erfolgt ein Appell an die

Betrachter, eigene Lesarten und Verbindungen zwischen Kunstwerken zu finden. Dabei stehen sie in einer dreifachen Relation als (1) Betrachter eines (2) Bildes, das sich (3) selbst wiederum in einem Bild befindet.

In den Kunstwerken der documenta repräsentiert sich eine visuelle Kultur, die nach Mirzoeff (1998) eine Genealogie und Praxis der Visualisierung der modernen Kultur darstellt. Wenn er diese Kultur zwischen Bildern und Publikum dem klassischen Verhältnis von Künstler und Werk gegenübersetzt, so betont die Kunst der documenta ihre Zugehörigkeit zu einer allgemeinen visuellen Kultur und deren Interfaces von visuellen Technologien und weniger den Ausdruck der unverwechselbaren Individualität im Verhältnis von Künstler und Werk. Bild und Kontext sind wie im Bild von Lawler zu wesentlichen Dimensionen der Kunst geworden, hinter welchen der Künstler verschwindet.

Die Visualisierung der Kultur bedeutet dabei gleichzeitig ihre Medialisierung: Installationen, Videos und Fotokunst, wie sie an der documenta in einem reichen Maß vertreten waren, unterstreichen diese Tendenz des Ineinander-Übergehens von (medialer) visueller Kultur und Kunst und der zunehmenden Wichtigkeit der technischen Interfaces. Nirgendwo wird dies so deutlich wie in der Video-Installation „Deep Play“ von Harun Farocki, der ein modernes Welttheater am Beispiel des Finalsports der Fußballweltmeisterschaft von 2006 thematisiert¹. Auf zwölf Monitoren sind Original-Bilder, Aufnahmen von Überwachungskameras und Grafiken einer mathematischen Analyse gleichzeitig zu sehen.

Die Visualisierung der Gesellschaft und das Design

Die Visualisierung der Gesellschaft ist in den letzten Jahren über immer neue Medien vorangetrieben worden: Foto, Film, Fernsehen, Computer – bis hin zum Internet und Fotohandy, wobei das Medium Ton zusätzlich in die Bilderströme einbezogen wurde. Sind diese Entwicklungen zu Beginn unabhängig voneinander erfolgt, so bilden sich heute unter dem Stichwort der „digitalen Fusion“ Medienverbünde, welche alle Medien über geeigne-

¹ Den Übergang und die Nähe zur Alltagskultur belegen zudem jene Amateurfilmer, welche „Deep Play“ mit der eigenen Videokamera abgelichtet und in verwaschenen Bildern auf „YouTube“ hochgeladen haben – was zu einer eigentümlichen Ästhetik führt, die selbst wieder Kunstcharakter erhält.

te Schnittstellen miteinander verknüpfen und dadurch die Wirkung der medialisierten Gesellschaft noch verstärken. Man muss nur das Alltagsleben am Ende des vorletzten Jahrhunderts mit jenem von 2007 vergleichen: Bilder waren damals noch lange nicht so universell präsent wie heute. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wurden Porträtfotos im Studio inszeniert – wie auf dem nebenstehenden Beispiel mit sorgfältig ausgesuchtem und drapiertem Kleidchen, passenden Schuhen, Stühlchen, Ball und einem Ball in der Hand (Abb. 2).



Abb. 2: Fotografenfoto eines kleinen Kindes, 1890.

Zu bestimmten ritualisierten Gelegenheiten (Geburt, Hochzeit, Reisen etc.) wurde man also fotografiert – oder man besuchte zu einer besonderen Gelegenheit ein Lichtspieltheater, wo man sich den bewegten Bildern aussetzte. Doch im Wesentlichen waren es die direkten Bilder des Alltags, die den Sehsinn in Anspruch nahmen und das Leben bestimmten.

Seither ist die bebilderte Welt zu einer Welt der Bilder geworden: Der Konsum „künstlicher“ Bilder ist – verstärkt seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs – auf allen Ebenen rasant gewachsen: Es wird immer mehr

fotografiert; täglicher Fernsehkonsum ist in den meisten Familien zum Alltag geworden – und neben den Bildern der Fernsehens ist das Internet mit seinen virtuellen Welten ebenfalls zu einem Vermittler von neuen visuellen Erfahrungen geworden. Jugendliche sehen heute wöchentlich mehrere Stunden fern, knipsen Bilder auf dem Handy, stellen eigene Videos auf Websites wie „YouTube“, vergnügen sich im „Second life“ (für statistische Daten siehe: JIM 2007). Sie sind mit einem Alltag konfrontiert, wo visuelle Werbeflächen in den Städten überall präsent sind – und wo sie selbst jederzeit auf einem Foto oder Video eines Touristen als ästhetisches Objekt erscheinen können.

Dazu kommt, dass die Technik immer mehr zugunsten von Design, direkter und einfacherer Gebrauchsfähigkeit sowie (alltags-)ästhetischen Qualitäten im Hintergrund verschwindet. Die Zeiten, wo man glaubte, jeder müsse analog zum Lesenlernen für den Gebrauch des Computers „alphabetisiert“ werden, sind längst vorbei. Medien sollen sich selbsterklärend nutzen lassen – und was dann zählt, sind primär Qualitäten wie praktischer Nutzen und ästhetische Befriedigung. Dies kommt z.B. in einer Befragung von Jugendlichen zum Handy durch Studierende der Pädagogischen Hochschule in Zürich zum Ausdruck: Die Mehrzahl der Befragten im Alter von 10-15 Jahren meinten, dass beim Handy der Formfaktor und die „richtige“ Marke für sie zentral seien.

Stellvertretend für diesen Trend zu Design und einfachem Gebrauch steht die Firma Apple, die von einem Computerunternehmen mit schick designten Geräten zu einem Key Player an der Schnittstelle von Unterhaltungselektronik und Informationstechnik geworden. Apple illustriert, was mit „digitaler Fusion“ gemeint ist: Laptops und Desktop Computer, die anfangs das Kerngeschäft von Apple waren, wachsen zusammen mit iPods für Musik und Filme, die mit eigenen Online-Shops verbunden sind – und nächstens sind diese Geräte zusätzlich in die technische Umgebung des iPhone eingebunden.

Die akribische Liebe zum Design hat dabei einen paradoxen Effekt. Bei High-Tech gerät der technische Aspekt immer mehr zu Nebensache: Apple als eine der innovativsten Technologiefirmen wird heute nicht mehr als Hersteller von technischer Hardware und Software wahrgenommen, sondern als Anbieter von Lifestyle-Produkten wie der Sportartikelhersteller Nike, das Möbelhaus Ikea oder McDonald's. So betont John Seely, ehemaliger Direktor des Forschungslabors Xerox PARK in Palo Alto: „Die

Technik zieht sich elegant zurück und wird für den Nutzer langsam unsichtbar.“ (zit. nach Heuer 2007, S. 13). Die digitale Technik soll genauso selbstverständlich der Verbesserung der Lebensqualität dienen wie wenn wir uns in ein Auto setzen und mit wenigen Handgriffen losfahren.

Nach Seely hat Apple diesen nahtlosen Übergang am besten gemeistert. So sei der iPod nur auf den ersten Blick ein tragbares Gerät, das Musik spielt. Eigentlich bilde er eine Schnittstelle und damit ein unauffälliges Tor zur Welt der Online-Dienste und der Synchronisation persönlicher sowie kommerzieller Sammlungen von Liedern, TV-Sendern, Filmen, Podcasts etc. (vgl. Heuer 2007, S. 13). Während es Apple um diesen selbstverständlichen und mit wenigen Handgriffen zu realisierenden Gebrauch geht, ist z.B. Microsoft mit seinem Betriebssystem noch sehr viel technischer orientiert: Man kommt kaum darum herum, immer wieder einmal Einstellungen im Betriebssystem zu suchen oder einen neuen Treiber zu installieren. Während für Microsoft die Technik der Zweck sei, so Heuer (2007, S. 14), so sei diese für Apple nur das Mittel. Bei Apple stehe die Systemarchitektur im Mittelpunkt; es sei ein offenes Gebilde mit unendlichen Optionen zum An- und Ausbau.

In den Neunzigerjahren hatte der italienische Philosoph Umberto Eco in seiner Kolumne „La bustina di Minerva“ in der italienischen Zeitschrift „L'espresso“ vom 30. September 1994 Apple und PC miteinander verglichen, wobei er der Überzeugung Ausdruck verlieh, dass der Macintosh katholisch und DOS protestantisch sei. Nun hat sich Windows der Mac-Welt in den letzten Jahren vom Betriebssystem her angenähert – und doch sind die Philosophien unterschiedlich geblieben. Wer den Mac bevorzugt, kommt ins Himmelreich, wo er sich – ohne sich um Betriebssystem und Softwareeinstellungen zu kümmern – darauf konzentrieren kann, den ganzen Tag Hallelujah zu singen. Der PC User dagegen landet im Fegefeuer und hat sich mit kleinen Bugs und Einstellungen herumzuschlagen, die nicht funktionieren. Höhepunkt für ihn ist der „Patch-Tag“, das implizite Versprechen von Microsoft, ebenfalls bald in den Himmel zu kommen.

Ästhetische Inszenierung in der performativen Gesellschaft

Diese neue Kultur des Arbeitens auf dem Hintergrund eines technischen Interfaces verändert auch das Arbeiten mit dem Computer und anderen elektronischen Medien (vgl. Moser 2008): Man arbeitet sich nicht linear in Programme ein, indem man systematisch eine Anleitung von A-Z durcharbeitet, sondern man probiert aus und klickt sich durch die Menüs, bis es klappt. Wo man beim Herunterladen des neusten Treibers nicht klar kommt, benutzt man eine FAQ oder fragt seine Freunde; sie helfen, ein Programm auf dem Computer oder eine neue Funktion auf dem Mobiltelefon richtig zu installieren und zu benutzen. Dabei ist die Lust am schicken Design und an der ästhetischen Qualität des Geräts ebenso wichtig wie die technischen Daten des Prozessors oder der Speichergröße.

Man kann dies verallgemeinern: Die Informationsgesellschaft beruht zwar auf rasanten technischen Entwicklungen. Dennoch ist sie keine technische Gesellschaft, sondern eine Gesellschaft, in der handlungs- und designorientierte Qualitäten im Vordergrund stehen, die sich zu einer Kultur bewusst angeeigneter Lebensstile verdichten. So sprechen Abercrombie/Longhurst (1998) von einer „performativen Gesellschaft“, in welcher sich das ursprüngliche Verhältnis zwischen den Akteuren einer Veranstaltung und dem Publikum zunehmend auflöst. Jedermann ist auf dem Laufsteg einer performativen Gesellschaft sowohl Akteur wie Publikum, wie es die Diskussion um das Web 2.0 deutlich macht. Ähnliches gilt für den Alltag: Der Kunde in einem Einkaufszentrum ist gleichzeitig auch Akteur, indem er alle anderen und sich selber beim Shopping beobachtet und wie ein Schauspieler auf der Bühne des täglichen Lebens agiert. Ebenso ist Schauspieler auf der Bühne der performativen Gesellschaft, wer gestylt mit Handy und iPod durch die Fußgängerzone einer Stadt schlendert und sich dabei nach einer für das Publikum unhörbaren Musik rhythmisch bewegt. Dieser Trend einer Auflösung der klar definierten Rollen eines von den Akteuren unterschiedenen Publikums ist in der performativen Gesellschaft nicht zuletzt vom Fernsehen vorgemacht worden, indem es sich in den letzten Jahren für eine Vielzahl von „Mitmach-Formaten“ öffnete – von BIG BROTHER, Talkshows, Casting-Shows, Kochwettbewerben, Super Nannies bis zu Gerichtsshows, wo häufig auch Laien mitspielen.

Ähnliches gilt für die Kunst: Wer die documenta besucht, ist ebenfalls nicht auf die Rolle des klassischen Theater- oder Ausstellungsbesuchers reduziert, der möglichst still auf seinem Platz sitzt oder in Ruhe und mit Andacht einen vorgegebenen Parcours von Kunstwerken abschreitet. Vielmehr ist der documenta-Besucher selbst aktiv, sucht in der ganzen Stadt Schauplätze auf und ist Akteur seiner eigenen Inszenierung „documenta“. So ist auch diese Ausstellung im Licht eines performativen Publikumsbegriffs zu sehen – wo die Besucher ebenso aktiver Teil des Events sind wie die Werke der Ausstellenden.

Wenn die Installation von Iole de Freitas (Abb. 3) wie es im documenta-Katalog heißt, die Auseinandersetzung mit dem Körper anstrebt und sich mit der räumlichen Konkretisierung von Gesten und Bewegungen beschäftigt, so ist diese auf den „Zuschauer“ als „Mitspieler“ geradezu angewiesen: Anwesende werden Teil eines vieldimensionalen Koordinatensystems, „das sie zu Architektur und Raum, zu MitbesucherInnen und sich selbst ins Verhältnis setzt“ (documenta Katalog 2007, S. 244).



Abb. 3: Das Publikum als Teil der performativen Veranstaltung. Iole de Freitas, Ohne Titel, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Noch konsequenter gedacht: Das performative Publikum – und das heißt wir alle – beobachten uns gegenseitig und zeigen und stilisieren uns selbst in alltagsästhetisch geformten Identitätsarrangements, mit denen wir ein „Bild“ von uns vermitteln. Das gilt auch für den documenta-Besucher, der sich als solcher zu erkennen gibt. Und wo ihm dies nicht bewusst ist, wird er in der Eingangshalle der documenta nachdrücklich auf die Spiegelung seiner selbst – als Subjekt und Besucher sowie als Objekt der Ausstellung – hingewiesen (Abb. 4).



Abb. 4: Die Spiegelung des (performativen) Publikums. Foto: Heinz Moser, 2007.

Wie brüchig und schwierig die Rolle des performativen Publikums ist, wird besonders an jenem Gesamtkunstwerk der 1001 Chinesen deutlich, die nach Kassel geholt wurden – und hier aus einer völlig anderen kulturellen Lage heraus in die performative Gesellschaft des 21. Jahrhunderts katapultiert werden, wo sie plötzlich selber zu einem Teil des aktuellen Kulturbetriebs werden – als exotische Exemplare eines völlig anderen Lebensstils (Abb. 5). Als Besucher sind sie dreifach präsent: als Publikum, als Akteure und als Kunstobjekte. Der chinesische Künstler Ai Weiwei organisierte dieses Event, um die Welten miteinander bekannt zu

machen: „Die meisten Chinesen haben nie die Chance, einmal nach Europa zu kommen. Ja viele haben ja noch nie im Leben ihren Heimatort verlassen“ (Die Zeit, 14.06.2007). Achtzehn Teams aus Filmregisseuren, Schriftstellern und Fotografen dokumentierten diese Aktion aus welcher ein Buch und ein Video entstehen sollen.



Abb. 5: Chinesische Besucher als Teil des Kunstprojekts „Fairytales“. Ai Weiwei, Fairytale, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Die Netzgeneration fordert die Schule heraus

Wir haben bisher festgestellt, dass sich die Gesellschaft über und mittels der Medien ästhetisiert und in einer performativen Lebensform aufgeht, wo jeder für den anderen sowohl Publikum wie Akteur ist. Im Gegensatz dazu ist in der Schule noch klar, wer Akteur und wer Publikum ist. Entsprechend hat sich das traditionelle Bild der Schule als Auseinandersetzung mit literalen Texten und Symbolen bisher kaum verändert: Die englische Pädagogin Anne Bamford (2007, S. 56) betont dagegen, wie Kinder mit einem ästhetischen Bewusstsein geboren werden und Bilder interpretieren, lange bevor sie sprechen und schreiben können. Mit Hilfe von Bildern entwickeln Menschen einen Sinn für Räumlichkeit und damit

die Fähigkeit, Material aus verschiedenen Quellen zu verarbeiten und in sinnvolle Kategorien einzuordnen. Nur kümmert sich das Schulsystem wenig um die Fähigkeit zu Imagination und wehrt die Bilderfluten ab, welche von Kindern nicht zu bewältigen seien. Bamford kritisiert dezidiert:

„Das Schulsystem hat mit Erfolg große Gruppen an visuellen Analphabeten erzeugt. Die Unfähigkeit, Bilder in wirksamer Weise zu lesen, zu interpretieren und selbst anzufertigen, wird dann beklagt, wenn die Schulabgänger sich an einer Hochschule für Kunst und Design einschreiben“ (Bamford 2007, S. 57).

Doch funktioniert heute noch eine Tradition, die den „pädagogischen Widerwillen gegen den Seh-Sinn“, wie es Baacke formulierte, kultiviert? Provokativer gefragt: Was bedeutet es für die Schule, wenn sie auf Kinder trifft, welche sich durch ihre intensive Konfrontation mit einer visualisierten Gesellschaft über informelles Lernen Denkstile angeeignet haben, welche sich von den Routinen und Lehrgewohnheiten der Schule markant unterscheiden? Diese Herausforderung möchte ich an Überlegungen zum Lernen der Netzgeneration verdeutlichen, wie sie gegenwärtig international diskutiert werden. Denn wir erleben gegenwärtig etwas vollständig Neuartiges in der Geschichte der Jugendkulturen. In den Bildungsinstitutionen bis hin zur Universität treffen wir auf Menschen, die mit dem Internet und mobilen Kommunikationsformen aufgewachsen sind. Menschen, die uns belächeln, wenn wir ihnen erzählen, wie wir früher auf Urlaubsreisen eine Telefonkabine suchten, um einige teure Minuten für einen kurzen Anruf nach Hause auszugeben.

Beruht die Informations- und Mediengesellschaft auf multimedialer Kommunikation, welche die Gesellschaft in einer neuen Art und Weise organisiert, dann sind die neuen Denkstile dieser „Netzgeneration“ nicht als Defizit, sondern als Ressource zu sehen, um in dieser neuen Gesellschaftsformation zu bestehen. In diesem Zusammenhang wird auch die documenta interessant. Denn es lässt sich fragen, ob der Denk- und Handlungsstil der Netzgeneration nicht viel mit analogen Forderungen und Ansprüchen zu tun hat, welche die documenta an ihre Besucher stellt. Beide sind Resonanz auf eine gesellschaftliche Situation, die neue Denk- und Handlungsmuster zur Bewältigung brauchen – und dazu auch ähnliche Mittel einzusetzen. Dies soll im Folgenden exemplarisch verdeutlicht werden:

Leben im globalisierten Alltag

Den Alltag der Gegenwart hat die Globalisierung eingeholt. Sie ist so selbstverständlich, wie sie sich an der documenta in immer neuen Facetten abbildet. Das meint nicht ein konfliktloses Aufgehen in einer abstrakten Einheit der Weltgesellschaft, sondern ist ein äußerst spannungsreiches Verhältnis von globalen Einflüssen, weltumspannender McDonaldisierung, von Kolonisation, Ausbeutung und Widerstand – und damit auch vom Zusammenhang einer Einheit in der Vielfalt. Alle diese Facetten von gleichzeitiger Globalisierung und Globalisierung sowie der Verschränkung von Geschichte und Gegenwart sind an der documenta präsent – in einer karnevaleskem Weise zum Beispiel, wie es das Karussell von Andreas Siekmann (Abb. 6) auf dem Platz vor dem Fridericianum illustriert – auf welchem in roten Lettern die Aufschrift steht: „Die Exklusive – Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten“. Damit meint Siekmann die Gewalt, die Menschen zu Rechtlosen macht. Um den Sockel des Kasseler Denkmals von Friedrich II. hat er ein Karussell mit Ausschnitten aus der wirtschaftlichen und politischen Landschaft installiert – mit Protagonisten wie dem Landgraf Friedrich, mit einbehalteten Ausweisen, einem Chefsessel als Zeichen der Exekutiven, chinesischen Arbeitern, mit den Präsidenten von Weltbank und IWF etc. Im Katalog zur documenta heißt es dazu: „Die Bildsprache der Installation verschränkt Beobachtungen und Medienbilder derart ineinander, dass diese sich zu komplexen Interpretationen verdichten“ (documenta 2007, S. 304).

Die Installation von Siekmann verweist mit ihren Inhalten auf ein weiteres wesentliches Merkmal der Globalisierung, nämlich auf die Migration. Sind wir – und nicht zuletzt die im Internet surfende Netzgeneration – nicht alle immer mehr Nomaden einer globalisierten Informationsgesellschaft, die davon ausgehen können, dass das Leben überall gleich ist – geprägt von einer internationalisierten Ökonomie und ihren weltweiten Marken wie Nike, McDonald's, Coca Cola und Microsoft? Und doch verbindet sich dieses Leben im Zeitalter der Globalisierung mit unterschiedlichen Lebenschancen – je nach Position, welche die Menschen darin zugewiesen erhalten haben.



Abb. 6: Globalisierung und lokaler Konflikt – ein karnevaleskes Karussell. Andreas Siekmann, Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Die documenta ist darin nicht agitatorisch, aber in den subversiven Lesarten, die sie nahe legt, immer wieder eminent politisch. Das zeigt die Installation von Romuald Hazoumé (Abb. 7), der ein Schiff aus

Plastikkanistern mit einer tropischen Landschaft verbindet – mit unseren Sehnsüchten an eine heile Welt und der gleichzeitigen Flucht der Menschen, die dort ihr Überleben nicht finden können.



Abb. 7: Der Traum der Migration („Dream“). Romuald Hazoumé, Dream, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Die Darstellung der Migration in allen Facetten, wie sie auf der documenta deutlich wird, verbindet Alltagsästhetik und Kunst auf eine intime Weise – wie es das folgende Zitat aus einem Interview der Süddeutschen Zeitung (15.06.2007) mit Roger M. Buergel, dem Kurator der documenta, zur Künstlerin Zoe Leonard verdeutlicht: „Ronnebergers Text ist ja illustriert mit Zoe Leonards Fotoserie „Analogue“. Da geht's um den Textilhandel, der Klamotten für Afrika sammelt. Dort werden diese Kleider dann aber verkauft, weil sie prestigeträchtig sind. Leonard geht es also um die Migration der Formen, in diesem Fall der Wäscheberge, die in Afrika Statussymbole sind, aus Second-Hand-Shops an der Lower East Side. Wie also das bloße Leben mit Ökonomie zusammenhängt. Die Politisierung der documenta verläuft nur mittelbar, es gibt keine Brücke zwischen Kassel und Heiligendamm.“

Der „Homo Zappiens“ des Netzzeitalters

Wie können nun aber Heranwachsende mit den auf sie einstürzenden Informationen und Bildern aus einer globalisierten – und in vielen Facetten auch zerrissenen – Welt noch sinnvoll umgehen, bzw. welche Denkwerkzeuge sind dazu geeignet. Veen/Vrakking (2006) sprechen hier vom Homo Zappiens, der das Zappen des Fernsehzeitalters zur Perfektion entwickelt hat: Angehörige der Netzgeneration sind „Multi-Tasker“, die gleichzeitig Fernsehen, am Computer sitzen, Hausaufgaben erledigen und mit Freunden chatten. Dabei behalten sie den Überblick über alle ihre Aktivitäten und erfassen deren Kern.

Für dieses „Multitasking“ finden sich auch auf der documenta Beispiele: Wie die Netzgeneration gleichzeitig ganz selbstverständlich Informationen aus unterschiedlichen medialen Quellen (Musik, Fernsehen, Bücher, Internet etc.) verarbeitet, so tun dies Installationen wie „Where We Were Then, Where We Are Now“ von Simon Wachsmut (Abb. 8), wo aktuelle Zeitungsausschnitte mit Bildern und einem Video über Persepolis in Zusammenhang gebracht werden.

Die einzelnen Stränge der Geschichten, die erzählt werden, sind in der Ausstellung oft schwer auseinander zu halten. Und welcher Besucher hat überhaupt Zeit, die vielen Videos und Texte an einem oder zwei Tagen in voller Länge zu verarbeiten. Gefragt ist damit jene Form des Zappings, wo der Kern der erzählten Geschichten auch dann verstanden wird, wenn sich die Aufmerksamkeit einmal diesem und dann wieder jenem Gegenstand zuwendet. Um es nochmals zu unterstreichen: Zapping in diesem Sinne ist kein defizitärer Modus der Aufmerksamkeit – sondern schlicht die einzige Möglichkeit, mit den Informationsmengen umzugehen, mit denen jeder einzelne von uns konfrontiert wird. Und ähnlich erscheint dies auch im Mikrokosmos der documenta legitim (und vielleicht die einzige Möglichkeit) – sich an einem oder zwei Tagen durch die Ausstellung durchzuzappen – und dennoch wesentliche Kernelemente und -dimensionen zu begreifen.



Abb. 8: Sinnstiftendes Multitasking. Simon Wachsmuth, *Where We Were Then, Where We Are Now*, 2007. Bild: Heinz Moser, 2007.

Die Fähigkeit mit „Intertextualität“ umzugehen

So gleichen die Denkmuster der Netgeneration in frappierender Weise den Anforderungen der avancierten Kunst an die Besucher, die sich mit der documenta auseinandersetzen. Wenn ältere Generationen oft mit „moderner“ Kunst Mühe haben, so müsste deshalb die Generation der unter 25-Jährigen, die mit Multimedia aufgewachsen ist, einen viel leichteren Zugang dazu finden.

Wenn Veen/Vrakking (2006, S. 55 ff.) in diesem Zusammenhang die ikonischen Fähigkeiten im Umgang mit Texten nennen, dann gehört dazu auch die Intertextualität – der gegenseitige Bezug von multimedialen Texten (Bildern, Videos, literalen Texten), der zur Grundkomposition der

documenta 2007 gehört. In den Räumen sprechen die einzelnen Kunstwerke intertextuell zueinander. So befindet sich im Museum Schloss Wilhelmshöhe eine Gemäldegalerie Alte Meister; sie nehmen den Dialog mit zeitgenössischen Werken auf, die aus Anlass der documenta hier bewusst ausgestellt wurden (Abb. 9).



Abb. 9: Alt und neu im Dialog. „The lost Boys“ inmitten alter Gemälde im Schloss Wilhelmshöhe. Kerry James Marshall, The lost Boys, 1993. Foto: Heinz Moser, 2007.

Der intertextuelle Bezug kann darüber hinaus bis in die Bilderserien der einzelnen Künstler verfolgt werden kann. Ein Beispiel dazu sind die Foto-blätter von Lidwien van de Ven, die aus einer Serie von Fotografien mit unterschiedlichsten Bildmotiven stammen, welche aktuelle politische Situationen in ungewohnte Beziehungen zueinander bringen (Abb. 10).



Abb. 10: Fotos „sprechen“ intertextuell zueinander. Lidwien van de Ven, document, 2007. Bild: Heinz Moser, 2007.

Dass diese intertextuellen Bezüge je nach Situation flüchtig bleiben, deutet van de Ven ebenfalls an: Denn nach 5-10 Tagen werden die ausgestellten Plakate weiß übermalt, und dann werden auf diesen Flächen wieder neue Plakate angebracht. Auf diese Weise baut sich die Installation Schicht für Schicht auf; nach jeder Änderung ergibt sich eine neue Konstellation von Bildern.

Fazit

In einer stark durch visuelle Reize gekennzeichneten Welt erhält der Alltag eine (alltags-)ästhetische Dimension, welche ihn mit der Ästhetik der gegenwärtigen Kunst verbindet – wobei oft gar nicht mehr deutlich ist, wo die Grenzen zwischen Alltagsästhetik und Kunst zu ziehen sind. Das macht nicht nur der Rundgang durch die documenta deutlich, sondern auch, wenn man alltagsästhetische Produkte – etwa Videos auf YouTube – mit Artefakten vergleicht, wie sie auf der documenta gezeigt werden. Als Beispiel soll hier die ausgestopfte Giraffe aus einem Zoo im Westjordanland dienen, die von Peter Friedl in der documenta-Halle ausgestellt wurde (Abb. 11).



Abb. 11: Giraffe – Peter Friedls ausgestopfte Zoo-Giraffe. Peter Friedl, The Zoo Story, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Parallel dazu kann man die Interpretation jenes Plüschtiers sehen, das in einem selbstgedrehten Videofilm auf YouTube im Ambiente einer mittelständischen Villa und untermauert mit einem Beatles Song gezeigt wird (giraffe slideshow; <http://www.youtube.com/watch?v=wt8JFRm7Cxk>; besucht 22.01.2008).

Und zum Schluss noch ein Letztes: Genauso wie in der Ausstellung spannen sich virtuelle Welten, wo Realität und Virtualität, Vergangenheit und Gegenwart nahtlos ineinander greifen, über das Leben der Netgeneration. Hatte man noch in den Neunzigerjahren Ängste geschürt, wonach Jugendliche sich in den virtuellen Welten verlören, so ist das Leben heute selbst zu einem eng verknüpften Mix aus Virtualität und Realität geworden.

giraffe slideshow

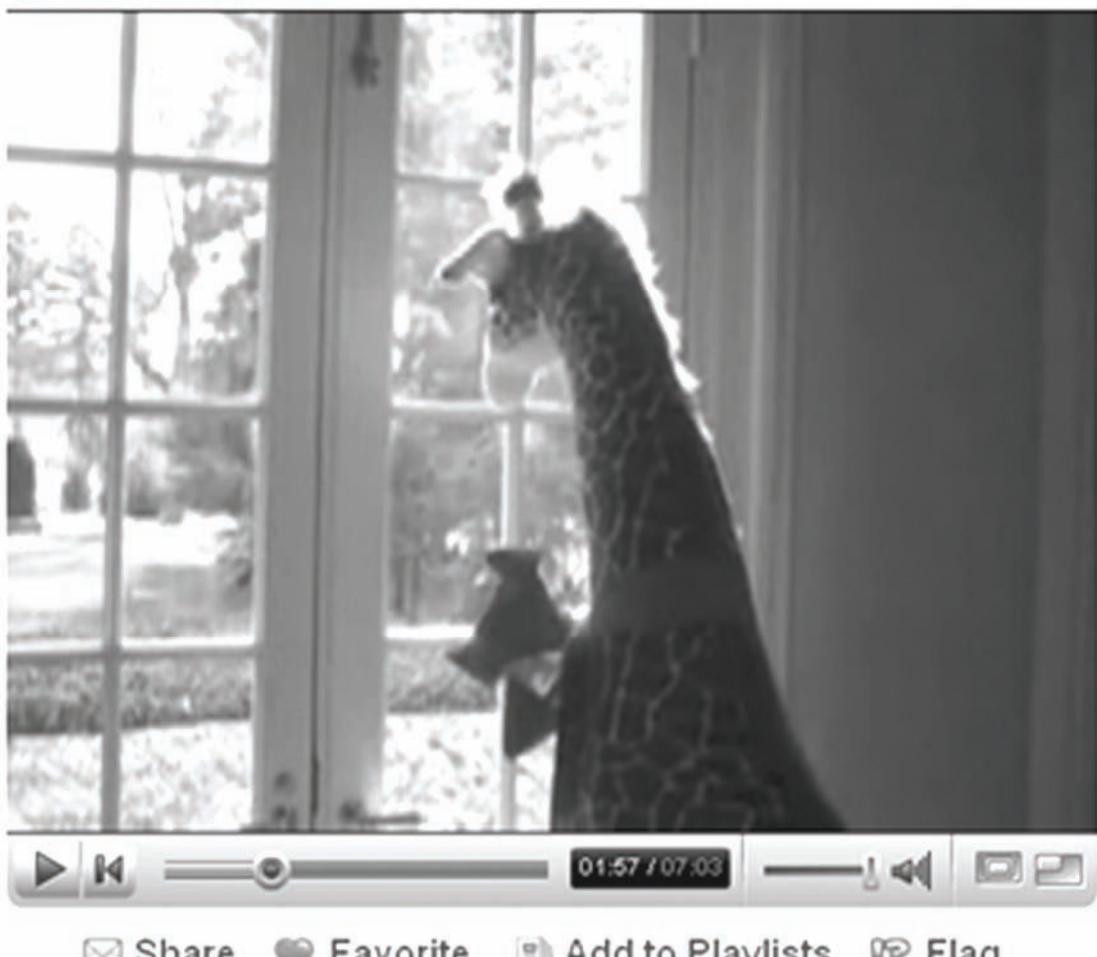


Abb. 12: Giraffe – ein eingesperntes Plüschtier auf „YouTube“.

In allen diesen Momenten zeigt sich, dass die traditionellen linearen Wege des Lernens und Denkens in einer Gesellschaft kaum mehr bestehen können, in welcher es darum geht, sinnvolle Selektionen aus einer riesigen Informationsfülle zu machen – und wo diese Fülle selbst in multimodalen Texten besteht, in denen Bild oder Ton gleichberechtigt neben dem kognitiven sprachlichen Text stehen. Ein alltagästhetischer Zugriff, wie er

sich mit den eben genannten Strategien des medialen Umgangs der Netgeneration entwickelt hat, ist deshalb nicht zu unterschätzen. Er gleicht in vielem den ästhetischen Interpretationsbemühungen um die aktuelle Kunst – und wäre damit auch ein geeignetes Mittel, um dem pädagogischen Widerwillen gegen den Seh-Sinn eine Alternative entgegenzusetzen.

Abbildungen

Abb. 1: Das Kunstwerk im Kunstwerk. Louise Lawler, *Does It Matter Who Owns It?*, 1989/1990. Foto: Heinz Moser, 2007.

Abb. 2: Fotografenfoto eines kleinen Kindes, 1890. Im Besitz von Heinz Moser.

Abb. 3: Das Publikum als Teil der performativen Veranstaltung. Iole de Freitas, *Ohne Titel*, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Abb. 4: Die Spiegelung des (performativen) Publikums. Foto: Heinz Moser, 2007.

Abb. 5: Chinesische Besucher als Teil des Kunstprojekts „Fairytales“. Ai Weiwei, *Fairy-tale*, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Abb. 6: Globalisierung und lokaler Konflikt – ein karnevalskarussell. Andreas Siekmann, *Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten*, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007. Mit freundlicher Genehmigung von Andreas Siekmann.

Abb. 7: Der Traum der Migration („Dream“). Romuald Hazoumé, *Dream*, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Abb. 8: Sinnstiftendes Multitasking. Simon Wachsmuth, *Where We Were Then, Where We Are Now*, 2007. Bild: Heinz Moser, 2007.

Abb. 9: Alt und neu im Dialog. „The lost Boys“ inmitten alter Gemälde im Schloss Wilhelmshöhe. Kerry James Marshall, *The lost Boys*, 1993. Foto: Heinz Moser, 2007.

Abb. 10: Fotos „sprechen“ intertextuell zueinander. Lidwien van de Ven, *document*, 2007. Bild: Heinz Moser, 2007.

Abb. 11: Giraffe – Peter Friedls ausgestopfte Zoo-Giraffe. Peter Friedl, *The Zoo Story*, 2007. Foto: Heinz Moser, 2007.

Abb. 12: Giraffe – ein eingesperrtes Plüschtier auf „YouTube“.

Literatur

- Abercrombie, Nicholas; Longhurst, Brian (1998): Audiences. A sociological theory of performance and imagination. London: Sage Publ.
- Baacke, Dieter (1995): Zum pädagogischen Widerwillen gegen den Seh-Sinn. In: Lauffer, Jürgen (Hg.): Multimedia als medienpädagogische Herausforderung. Grundlagen, Analysen, Anwendungen. Tagungs-Dokumentation. Bielefeld: GMK (GMK-Rundbrief), S. 80-94.
- Bamford, Anne (2007): Bildbereit: Die Bedeutung visueller Bildung. In: Niehoff, Rolf; Wenrich, Rainer (Hg.): Denken und Lernen mit Bildern. Interdisziplinäre Zugänge zur ästhetischen Bildung. München: kopaed (Kontext Kunstpädagogik).
- documenta und Museums Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel (Hg.) (2007): Documenta Kassel, 16/06-23/09 2007. Katalog. Köln: Taschen.
- Eco, Umberto (1994): Mac Vs Dos. La bustina di Minerva. In: L'espresso, 30.09.1994.
- Heuer, Steffan (2007): Die Schnittstelle. In: brand eins, H. 4. Online: http://www.brand eins.de/home/inhalt_detail.asp?id=2294, (12.05.2008).
- Kress, Gunther; Pachler, Norbert (2007): Thinking about the 'm' in m-learning. In: Pachler, Norbert (Hg.): Mobile learning – towards a research agenda. London: WLE Centre (Occasional Papers in Work-based Learning, 1), S. 7-32.
- Liebs, Holger (2007): "Wenn die Documenta fertig ist, ist sie tot". Interview mit Ruth Noack und Roger M. Buergel. In: Süddeutsche Zeitung, 15.06.2007. Online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/137/117020/>, (26.05.2008).
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (Hg.) (2007): JIM 2007. Jugend, Information, (Multi-)Media. Basisstudie zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger in Deutschland. Stuttgart. Online: <http://www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf07/JIM-Studie2007.pdf>, (12.05.2008).
- Melzer, Chris (2007): 1001 Chinesen als lebende Kunst. In: Die Zeit, 14.06.2007.
- Mirzoeff, Nick (Hg.) (1998): The Visual Cultural Reader. London: Routledge.
- Moser, Heinz (2008): Einführung in die Netzdidaktik. Lehren und Lernen in der Wissensgesellschaft: Schneider Hohengehren.
- Pachler, Norbert (Hg.) (2007): Mobile learning – towards a research agenda. London: WLE Centre (Occasional Papers in Work-based Learning, 1).
- Sauer, Michael (2007): Bilder als historische Quellen. Herausgegeben von Bundeszentrale für politische Bildung. (Bilder in Geschichte und Politik). Online: http://www.bpb.de/themen/F0RC2C,0,0,Bilder_als_historische_Quellen.html, (12.05.2008).
- Veen, Wim; Vrakking, Ben (2006): Homo zappiens. Growing up in a digital age. London: Network Continuum Education.

Ästhetisches Lernen in der Medienkultur

Abstract

Innovative Kunstprojekte können Kindern und Jugendlichen ästhetische Erfahrungen ermöglichen und so einen Beitrag zu ihrer ästhetischen Bildung leisten. Am Beispiel von Projekten, die im Rahmen der documenta 12 von medienpädagogischen Einrichtungen durchgeführt wurden, spannt der Autor den Bogen zwischen praktischer medienpädagogischer Arbeit und theoretischen Konzepten wie „Perturbation“, „Flow-Erlebnissen“ und „Diskontinuität und Differenz“. Abschließend zeigt er auf, dass sich klassische Kunstaustellungen künftig den Entwicklungen nicht verschließen können, die Web 2.0 und die damit einhergehenden Wahrnehmungsdispositive mit sich bringen, es vielmehr notwendig wird, dass Kuratoren und Künstler sich mit user generated contents und der aktiven „produser“-Rolle des Publikums arrangieren und so neue Möglichkeits-, Wahrnehmungs- und Denkräume eröffnen.

Einleitung

Bereits bei dem Forum Kommunikationskultur der GMK, das sich im Jahre 2003 mit dem Thema *Media Arts Media Education* beschäftigt hatte, wurde deutlich, dass sich die Medienpädagogik und Medienkunst in der Vergangenheit weitgehend unabhängig voneinander entwickelt haben. Erkennbar wurde seinerzeit, dass Medien enorme Potentiale als Ausdrucks-, Erfahrungs- und Gestaltungsmittel bieten und künstlerische Aspekte erhebliche Impulse der handlungsorientierten Medienpädagogik geben können. Die Verknüpfung beider Disziplinen kann dazu beitragen, die sozialästhetische Ausdrucksweise, die ästhetische Reflexionskompetenz und die mediale Gestaltungskompetenz zu steigern. Trotz einer konsensualen Übereinstimmung überrascht, dass der begonnene Diskurs innerhalb der Medienpädagogik programmatisch nicht fortgesetzt wurde. Durchaus lässt sich beobachten, dass die medienpädagogischen Produkte artifizieller werden, doch scheint dies nicht auf den Einfluss „Kunst“ zurückzuführen, eher zeigt sich hier der Einfluss der Mainstream-Ästhetik.

Die Potentiale der Kunst als Anregungsmilieu bleiben weithin unbeachtet, wie umgekehrt nur wenige Bestrebungen bei der Medienkunst zu beobachten sind, in einen dialogischen Austausch mit der Medienpädagogik zu treten.

Aufgrund ihrer Komplexität und Multimedialität bietet gerade die documenta in Kassel ein ausgezeichnetes Erfahrungsfeld, Kunst und Medien(-pädagogik) zu verknüpfen. Einerseits ist es möglich Medien einzusetzen, um das Kunstereignis vireal (mit Hilfe virtueller Medien) zu erfahren und zu bearbeiten, andererseits kann der Besuch der documenta dazu dienen, sich Anregungen zu holen, die dann bei späteren Projekten Ideengeber sein können. Wie beide Konzepte das ästhetische Lernen begünstigen können, möchte ich im Folgenden näher ausführen. Zuvor möchte ich skizzieren, welches Verständnis von Ästhetik diesen Gedankengängen zu Grunde liegt.

Ästhetisches Lernen

„Ästhetik“ wird im allgemeinen Sinne (Müller 2001, S. 91) als der Bereich der Welt und Selbstbezüge bezeichnet, der zwischen den sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften von Objekten und Dingen (Außenwelt) und der subjektiv leibseelischen-geistigen Wahrnehmungstätigkeit steht. Die Verwendung des Begriffs als die Lehre von der „sinnlichen Wahrnehmung“ bezieht sich auf den griechischen Ursprungsbegriffs *aisthesis*, der Gefühl, Geschmack, Wahrnehmung, Sinnlichkeit und Erkenntnis bedeutet. Ästhetisch ist dem gemäß alles, was unsere Sinne anregt und in uns Gefühle und Empfindungen hervorruft. Ästhetisches Lernen wird dabei als Schulung der Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit, der reflexiven Urteilsfähigkeit, der Stärkung der Erlebnisfähigkeit, der Persönlichkeitsentfaltung sowie der produktiven und künstlerischen Kreativität verstanden.

Mit ästhetischer Bildung ist die Befähigung zur komplexen Wahrnehmung gemeint, mit deren Hilfe die innere und äußere Lebenswelt gedeutet, Erfahrungen organisiert, erklärt, überprüft, verarbeitet, gegliedert und geformt werden können. Wahrnehmungskompetenz trägt sowohl zur Erfassung von Oberflächenstrukturen manifester Inhalte als auch der Tiefenstruktur latenter Sinngehalte bei. Die Praxis der Manipulation von Zeichen und ästhetischen Prozessen soll sichtbar und damit bewusst

gemacht werden. Darüber hinaus geht es um die Herausarbeitung und Formung eines sich auch im konkreten Lebensalltag umsetzenden Zugewinns an perzeptivem und handlungsorientiertem Vermögen.

Da das hier verwendete Verständnis von ästhetischer Bildung von dem Grundverständnis geleitet ist, Kinder und Jugendliche zu befähigen, sich in einer permanent verändernden Medienkultur zu bewegen und behaupten zu können, bedarf es der ständigen Auseinandersetzungen mit den Codes und Wahrnehmungssubstraten, die Ausgangsbedingung der Lebenserfahrungen dieser Zielgruppen sind.

Ästhetische Erfahrung

Ästhetische Erfahrungen bilden den Kern des ästhetischen Lernens. Sowohl bei der Wahrnehmung ästhetischer Objekte und Phänomene als auch durch produktive Gestaltung lassen sich ästhetische Erfahrungen machen. Ästhetische Erfahrungen bedürfen keiner spezifischen Lernumgebung, sie können in der Lebenswelt gemacht werden, in Ereignissen und Szenen, „die das aufmerksame Auge und Ohr des Menschen auf sich lenken, sein Interesse wecken und, während er schaut und hört, sein Gefallen hervorrufen“ (Dewey 1934/1980, S. 11).

Wichtige Strukturelemente ästhetischer Erfahrung sind Überraschung und Genuss. Kunsträume wie die documenta bieten solche nicht vorplanbaren Erfahrungsräume. Kunst kann die bisherigen Erfahrungen erweitern, kann das bisherige Selbstbild erweitern. Das Kunsterlebnis wird zu einer perturbativen Erfahrung. Die Kunst stört und zwingt zur Einordnung. Nicht der sinnliche Wahrnehmungsprozess an sich, sondern die Erfahrung der Diskontinuität und Differenz zu bisher Erlebtem löst die ästhetische Erfahrung aus. Das mit Hilfe der Sinne gewahr werdende Unerwartete, die Aufnahme überraschender Eindrücke führt mit dem ästhetischen Reiz zu Korrekturen bisheriger Annahmen von Wirklichkeit (Duncker 1999, S. 11). Die genussvolle Identifikation, die von einer spielerischen Distanz zur Wirklichkeit bis hin zur Erkenntnis des Neuen reicht, führt dazu, „Neues“ lustvoll zu erleben und begünstigt dadurch „den Genuß erfüllter Gegenwart“ (Duncker 1999, S. 15). Die ästhetische Erfahrung kann aber auch zu einem so genannten „A-Ha-Erlebnis“ führen, der inneren Erkenntnis grundlegender Zusammenhänge, die plötzlich eintreten. Ebenso ist es

möglich das „Flow-Erlebnis“ (Csikszentmihalyi 1985) zu spüren. Dies tritt dann ein, wenn Handlung und Bewusstsein verschmelzen und der Verlust des Zeitgefühls und Selbstvergessenheit eintritt.

In den vielfältigsten Ausdrucks- und Gestaltungsformen kann sich die ästhetische Erfahrung aktualisieren. Vornehmlich konkretisiert sie sich in (be-)greifbaren, manifesten Darstellungen oder ästhetischen Ausdrucksformen (Medienobjekte, Filme, Fotoausstellungen, Multimediacproduktionen, Podcasts, Websites). Kennzeichnend für die ästhetische Erfahrung ist die Vermischung von Kulturaneignung und Kulturproduktion. Um den Bezug zur Medienpädagogik herzustellen, ist es sinnvoll, die Ausdrucksformen in den Kontext soziokultureller Aneignung zu stellen.

Vireales Lernen

Mit Medien (Foto, Video, Datenerfassungsgerät) können Sinneseindrücke festgehalten und später produktiv bearbeitet werden, so z.B. auch die Eindrücke bei dem Besuch der documenta. Die handlungsorientierte Aneignung der Kunstausstellung eröffnet Projektionsräume. Der bewusste Prozess des Wahrnehmens wird geschärft. Die Erfahrungen der Konfrontation mit der Kunst führen zu einer ästhetischen Erfahrung und damit zur Transformation der bisherigen Aneignung von Wirklichkeit.

Beispielhaft wurde dies bei der documenta 12 vom Medienprojektzentrum Offener Kanal Kassel umgesetzt. Kindern, Jugendlichen und MultiplikatorenInnen wurde während der documenta 12 angeboten, an unterschiedlichen Kunst- und Medienprojekten teilzunehmen. Besonders hervorhebenswert ist das doc.tv (<http://www.siteworld.de/doc-tv/>), ein von Jugendlichen selbst konzeptioniertes, gestaltetes und produziertes Fernsehmagazin zur documenta 12 (MOK 2007). Kinder gehen mit der Kamera und dem Mikrofon los und berichten von der documenta und dem Leben in der Stadt. Angeregt durch die Ausstellung machen sie „Kunstvideos“. Aus biographischer Sicht wurden die Erfahrungen eines Tages festgehalten. Sie erforschten u.a. was eine Kuratorin, ein Kunstvermittler oder ein Geschäftsführer bei der documenta macht. Dazu kamen Porträts von Künstlern, die auf der documenta ausstellten. Die Verankerung zur soziokulturellen Erfahrung wurde durch die Integration von Stadtbildern gewährleistet. Die Fragestellung lautete: Wie verändert sich die

Stadt durch die documenta? Was passiert im eigenen Lebensbereich zum Zeitpunkt der Ausstellung? Alle Ergebnisse wurden dann in einem Magazin veröffentlicht. So konnten die Produzenten zugleich erleben, dass ihre Arbeiten in der Öffentlichkeit präsentiert wurden.

Vergleichbare Erfahrung konnten jüngere BesucherInnen direkt bei der documenta 12 sammeln. Vor Ort konnte das Einüben in vireales Lernen gelernt werden. Unter dem Motto „aushecken“ stand in der Karlsaue für Kinder und Jugendliche ein eigener Ort innerhalb der 100 Tage Ausstellung zur Verfügung. Das Areal von „aushecken“ befand sich in der Karlsaue, in einem historischen Heckenkabinett der Orangerie. Dort konnten Kinder und Jugendliche mit digitalen Fotoapparaten und einer Videokamera reale Räume erkunden und virtuell das Ergebnis bearbeiten.

Bei beiden Projektbeispielen konnte vireales Lernen erprobt werden. Ausgangssituation beim virealen Lernen ist eine Störung (Perturbation) der bisherigen Wahrnehmungsweisen. Es geht um die Herausforderung, sich mit und über Symbole mit der wahrgenommen Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Beabsichtigt ist dabei, mit Hilfe der ästhetischen Bildung, über die Deskription des Vorhandenen hinauszukommen. Es gilt die Strukturen der bisherigen Sicht von Welt besser nachzuvollziehen, um sie besser reflektieren zu können. Die aktuelle Lebenserfahrung soll unter einem neuen Gesichtspunkt, mit einem anderen Standpunkt rekonstruiert, die Stabilität des Selbst gestärkt und die sinnliche Kraft gemeinschaftlichen Lernens und Lebens aufgespürt werden. Während das subjektive Erleben des Lebensraums meist einem spontanen Agieren im Bewusstseinsstrom entspricht, so dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Amalgam verschmelzen, wird durch das Bewusstwerden der visuellen Deutungsmuster der Schein der allumfassenden Wahrnehmung der Außenwelt durchbrochen. Die mediale Beschäftigung mit der Kunst führt zum Erleben der Differenz zwischen dem Wissen und Wahrnehmen des Ichs und der bisher gedeuteten Außenwelt. Die Wahrnehmung der Evidenz der bisherigen Denk- und Handlungsmuster wird irritiert. Die Lebenswelt wird aus einer anderen Perspektive kennen gelernt, die bisherigen Deutungsmuster werden erweitert, und die Motivation, sein eigenes Leben bewusster wahrzunehmen, wird gefördert.

Da die Erweiterung des bisherigen Bewusstseins, des bisherigen Standpunkts vornehmlich durch die eigenständige Erkundung erfolgt, führt dies nicht zu einer Blockade, sondern zu einer höheren Bereitschaft, sich

bisher nicht Wahrgenommenem zu öffnen. Die oft verfestigte Verselbstständigung der lebensweltlichen Perspektive wird aufgebrochen. Ein Teil des unbekannten Selbst wird dem Bewusstsein zugänglich gemacht.

Ästhetische Erfahrungen fixieren nicht, da es sich bei ihnen immer um Momentaufnahmen handelt, sie geben Anstöße. Nach jedem gelungenen ästhetischen Entwurf entsteht das Bedürfnis nach Erweiterung.

„Im Reich der Einbildungskraft gilt, daß das Sein, sobald ein Ausdruck vorgebracht ist, Bedürfnis nach einem anderen Ausdruck hat, daß das Sein alsbald zum Sein eines anderen Ausdrucks werden muß“ (Bachelard 1957, S. 245).

Ästhetische Bildung als Instrument der Selbsterkenntnis

Die Thematisierung von Sinnfragen wird besonders durch den ästhetischen Produktionsprozess ausgelöst. Dies gelingt alleine schon deswegen, weil das menschliche Wahrnehmungsverhalten nie von Nutzlosigkeit geprägt und die ästhetische Erfahrung einer Grundform menschlicher Erfahrung entspricht und immer interessengeleitet ist (Dewey 1934/1980, S. 11). Dem ästhetischen Lernprozess kommt die Funktion zu, bisherige Welt-Deutungen zu überprüfen, andere Aneignungen von Wirklichkeit kennen zu lernen und probhaft auszuleben. Ästhetische Bildung und Handeln geht somit über die Nachahmung, die bloße Spiegelung hinaus, sie hat die Kraft des Hervorbringens. Diskontinuität und Differenz zu bisher Erlebtem kann durch ästhetische Erfahrung ausgelöst werden. „Ästhetische Erfahrung bezieht sich nicht auf Kunsterfahrung, sondern ist ein Modus, Welt und sich selbst im Verhältnis zur Welt und zur Weltsicht anderer zu erfahren“ (Otto 1994, S. 56). Der ästhetische Umgang mit Medien wird zum Katalysator einer Auseinandersetzung mit der Lebenswelt, den subjektiven Welt-Deutungen und den jeweils benutzten Medien. Das Ästhetische wird zum „interface“ bzw. zur Schnittstelle zwischen Subjekt und Welt, Mensch und Natur und Individuum und Gesellschaft (Zacharias 2001, S. 105).

Der ästhetisch organisierte Bildungsprozess stellt Bezüge her zu Hypothesen, Fiktionen und Ereignissen, die noch nicht existieren. Damit verbunden sind die Erschließung neuer Felder und Formen des Erlebens und die utopische Korrektur am Bestand der bisherigen Welterfahrungen.

In anschaulicher Weise eröffnet die ästhetische Erfahrung dem Menschen einen Verhaltensspielraum zu seiner bisherigen Lebenserfahrung. Gerade in der ästhetischen Erfahrung ist eine am Selbst orientierte Reflexion zur lebensweltlichen Existenz möglich. Ästhetische Ausdrucksformen sind Momentaufnahmen; sie fixieren nicht, sie geben eher Anstöße und repräsentieren innere Befindlichkeiten. Insbesondere gelingt es mittels ästhetischer Lernprozesse, das Fremde nicht als exogen zu deuten. Ästhetisches Lernen führt auf sinnlicher und sinnenorientierter Ebene zum bewussten Erlebnis der perspektivischen Wahrnehmung. Die Eingeschränktheit, die Subjektivität und die Formiertheit des eigenen Wahrnehmensprozesses werden über ästhetisches Lernen bewusst. Die Illusion, den Wahrnehmungsprozess als wahrhafte Wahrnehmung zu interpretieren, wird auf spielerische und lustvolle Form zertrümmert, ohne die Identität des Einzelnen zu zerstören. Beim ästhetischen Lernen geht der Verlust an universellen Deutungsmustern einher mit der Erfahrung der Multioptionalität von Seh- und Handlungsoptionen. Das „Multiversum der Wirklichkeiten“ (Maturana 2002, S. 19) wird als Zugewinn erlebt.

documenta als Anregungsmilieu für innovative Medienprojekte

Die documenta bietet ein spannungsvolles Anregungsmilieu für die medienpädagogische Praxis. Ein besonderer Reiz bieten dabei die Videoinstallationen. Beeindruckende Künstler von früheren Ausstellungen waren u.a. Nam June Paik, Marie Jo Lafontaine, Fabrizio Plessi und Harun Farocki. Bei der letzten documenta hinterließ *Deep Play* einen bleibenden Eindruck. An zwölf Monitoren wurden 12 verschiedene Perspektiven auf das letzte WM-Endspiel Italien gegen Frankreich gezeigt. Auch nichtmediale Installationen können wertvolle Impulse geben. *Dream* hieß eine Installation von Romuald Hazoumé aus Südafrika, die ebenfalls bei den BesucherInnen eine Vielfalt an Assoziationen auslöste. Zu sehen war ein Boot, das ausschließlich aus Plastik-Kanistern notdürftig zusammengefügt war. Zu spüren ist die Problematik von Flüchtlingen, die bei den oft gefährlichen Überfahrten nach Europa in ähnlich fragilen Booten sitzen.

Karsten Krügler vom Institut für Medienpädagogik und Kommunikation in Frankfurt gehört zu den wenigen Medienpädagogen, der sich ausgehend von den Installationen, die er auf den unterschiedlichen documenta-Ausstellungen gesehen hat, in seiner medienpädagogischen Praxis auf

die Produktion von Videoinstallationen und Medienplastiken konzentriert hat. Er nennt seinen Ansatz „endogene Medienpädagogik“ (Krügler 1993, S. 27), d.h. von der Klientel selbst bestimmte Medienpädagogik. Darunter versteht er den stärkeren Einbezug „der stattfindenden Selbstaneignung herrschender Kommunikationsstrategien durch die Benutzer“ (Krügler 1995, S. 233). Erfahrungen im Umgang mit Medien hinterlassen Spuren, Codes oder Patterns in Form von Kompetenzen. Jugendliche haben einen alltäglichen Umgang mit mittelbaren Erfahrungen von Wirklichkeit. So sind ihnen virtuelle Lebenswelten vertraut. Jugendliche lernen, sich in den medialen Kulturen zu bewegen, sie sind es gewohnt, sich in Medienbiotopen aufzuhalten und erwerben sich Fähigkeiten, Medien selbstbestimmt und produktiv einzusetzen. Die endogene Medienpädagogik setzt an diesem Aspekt an. Sie versteht sich als Anstiftung, die durch die Vororganisation, das Bereitstellen von Räumen, Geräten etc. gewährleistet wird. Das bei den Jugendlichen oft als defizitär beschriebene Suchverhalten wird als Bedürfnis organisiert. „Das Bedürfnis nach Nähe oder Selbständigkeit, nach Erkennen oder Verstehen sind damit nicht Mangel oder Unvollkommenheit, sondern autogenerierte Suchbewegungen eines genuin menschlichen Seins“ (Krügler 1995, S. 234). Die Produkte dienen nicht als Selbstzweck oder als Simulation eines pädagogischen Vorhabens. Mit Hilfe der durch probendes Handeln erzeugten Produkte können die Jugendlichen Wirkungen erfahren. Im Suchen, Finden, Analysieren und Neuordnen erleben sie die Wirkung von „Selbsterneuerung“. In einem inter- und intrakommunikativen Lernprozeß wird die medienpädagogische Praxis zur Simulation von (Erfahrungs-) Welt.

Das Verhältnis zwischen den Pädagogen und den Jugendlichen wird als Unschärferelation interpretiert. Es geht nicht um die monokausale Vermittlung von Wissen und Methoden. Krügler intendiert, „über den Kenntnisabgleich des zu bearbeitenden Phänomens oder Themas mit den TeilnehmerInnen einen ganzheitlichen und lernästhetisch aufgelegten Arbeitsplan mitzuerleben“ (Krügler 1995, S. 235). Unzulänglichkeiten (z.B. auf Seiten der Pädagogen) werden nicht stigmatisiert, sondern als Hinweis für Suchbewegung nach Selbstausdruck angesehen. Gegensätze dienen damit als Gegenstand produktiver Auseinandersetzung. Durch initiierte Recherchen, Exkursionen und Aktionen will Krügler das bisherige Wirklichkeitsverständnis von Kindern und Jugendlichen aufbrechen und durch Irritation neue Wahrnehmungsräume eröffnen. Wie bei dem oben

ausgeführten Ansatz sollen die traditionalen Verhaltensmuster in Frage gestellt und Bedeutungszuschreibungen neu ausgelotet werden. Diese Irritation soll helfen, bisherige Gewissheiten aufzugeben, um Möglichkeiten zu erfahren, die bisherigen Wahrnehmungsskripte zu erweitern. Die vertrauten Wahrnehmungsbilder sollen ergänzt werden von einer erweiterten Aneignung von Wirklichkeit.

Bei der Konkretisierung seiner Projekte bearbeiten die TeilnehmerInnen drei Erfahrungsräume: Lokale Sozialrecherche, lokale Erkundung und die Produktion einer Medieninstallation. Als Beispiel möchte ich hier das Projekt *Gewalt auf der Spur* vorstellen.

Lokale Sozialrecherche

Der lokale Raum, der Stadtteil steht im Zentrum einer sozialen Recherche. Mit Hilfe eines selbst ausgewählten Mediums wird der Sozialraum erkundet. Die Recherche bildet die Basis, um die gesammelten Erfahrungen in eine ästhetische Erfahrung zu wandeln und dann in einer medialen Skulptur zu konkretisieren. Bei dem Projekt *Der Gewalt auf der Spur* standen die strukturellen Gewaltverhältnisse des Lebensalltags im Zentrum der Recherchen. Zehn Kinder- und Jugendhäuser in städtischer und freier Trägerschaft beteiligten sich bei der Projekteinheit. Etwa 20 haupt- und nebenamtliche Fachkräfte aus der Kinder- und Jugendarbeit motivierten etwa 200 Kinder und Jugendliche zur gemeinsamen multimedialen Recherche zum Thema „Gewalt“. Auf den unterschiedlichsten Ebenen näherten sich die Kinder und Jugendlichen diesem Thema. Sie befragten Polizisten, besuchten Videotheken und eine Großraumwohnanlage. Ihre Kameras entdeckten Selbstschussanlagen bei Kebab-Imbissstationen und Bankfilialen. In Hochhäusern wurden Polaroid-Aufnahmen von Bewohnern gemacht und andere Bewohner gefragt, ob sie die Person (einen Nachbarn) kennen. Ungewöhnlich war die Kamerafahrt in einem Einkaufswagen, die später Grundlage für einen Film über Konsum als Gewaltverhältnis bildete. Die strukturelle Gewalt von Straßenverkehr und eingeschränkten Spielplätzen blieb ihnen ebenso wenig verborgen wie das blaue Auge eines Jugendlichen oder die soziale Deprivation eines arbeitslosen Mannes am Kiosk an der nächsten Straßenecke. Sie

befragten Passanten nach ihrer Meinung zur Ausländerfeindlichkeit oder Fremdenhass. Alle Aussagen, Töne und Bilder, die in Kleingruppen von drei bis fünf TeilnehmerInnen erkundet wurden, zeigten einen bemerkenswerten Umgang mit den eingesetzten produktiven Medien.

Regionale Exkursion

Durch persönliches Aufsuchen von Institutionen, Einrichtungen oder Schauplätzen, die den Kindern und Jugendlichen in der Regel verborgen sind, öffnen sich Erfahrungsräume, ohne dass der Verdacht von Belehrungen und pädagogischem Zwang auftaucht. Die Erweiterung ihrer Erfahrung, der Kontakt zu Exkursionsorten, die im Kontext eines erweiterten Gewaltbegriffs stehen, hat oft einen anstiftenden Charakter für eine weiterführende Diskussion. Bei dem „Gewalt-Projekt“ besuchte eine Gruppe die Football-Mannschaft von *Frankfurt Galaxy*, eine weitere Gruppe führte das Stichwort „Ausländerfeindlichkeit“ zum zentralen Asylanten-Aufnahmelaager, eine weibliche Gruppe nahm Kontakt mit dem Verein *Huren wehren sich gemeinsam* auf und die Filmgruppe machte zusammen mit dem Jugendschutzbeauftragten einen Rundgang durch Videotheken und besuchte die Studios eines Privatsenders.

Produktion

Ein bis zwei Tage Zeit blieb, um aus dem Repertoire der gesammelten lokalen Eindrücke in Kleingruppen Videofilme, audiovisuelle Multivisionen, Hörspiele oder Fotoausstellungen herzustellen. Die Endprodukte der Sozialrecherchen wurden anschließend zu einer medialen Plastik transformiert. Die bei der Recherche gefundenen Materialien aus dem Alltag (Sperrmüll, Gerümpel auf dem Hinterhof, Materialien aus dem Dachboden der Familie) wurden zu Videoinstallationen verdichtet. Aus einem Einzelstück wurde ein Teilelement, das mit anderen Teilelementen verknüpft wurde. Krügler knüpft bei seinem Konzept nicht nur an seinen Kunstbeobachtungen bei der documenta an. Ebenso ist deutlich ein Bezug zu Marcel Duchamps Methode zu erkennen, Alltagsgegenstände (*ready mades*) aus ihrem funktionalen Zusammenhang zu lösen und in einen neuen Seins-Modus zu stellen. Bei der Produktion wird der Blick durch den Zufall gelenkt.

Die medialen Plastiken (Medien-Ensembles) bezeichnet Krügler als inversale Produkte. Inversal sind diese hybriden Objekte als künstlerisches Schaffen deshalb, weil nach Abschluss der Aktion eine Umkehrfunktion eintritt. Die einzelnen Produkte werden im Rahmen von Großveranstaltung oder einer Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert. Ein identitätsstiftender Lernprozess aktualisiert sich durch die Reaktion der Zuschauer und die kommunikative Selbstdarstellung bei der Präsentation der medialen Plastiken. Bei dem hier beschriebenen Projekt wurden alle Teilergebnisse zu einer multimedialen Gesamtschau (Visionale) zusammengeführt und im Frankfurter Römer, auf dem elektronischen Marktplatz der Einkaufsgalerie „Les Facettes“ und der Frankfurter Kunsthalle Schirn der Öffentlichkeit vorgestellt. Drei beispielhafte Ergebnisse veranschaulichen das Konzept.

1. *Der Bruch als Signal* nannte eine Gruppe junger Mädchen ihre Medienplastik. In einer ausgebrannten Telefonzelle hatten sie einen Fernsehmonitor platziert. Auf dem Monitor war ein Film zu sehen, das Ergebnis einer Recherche der Mädchen über die Gründe der Zerstörung einer Telefonzelle. Die Mädchen konnten die „Täter“ ausfindig machen und psychosoziale und „ästhetische“ Hintergründe für die Aktion finden. Sie erfuhren von selbstempfundener Benachteiligung, ökonomischen Problemen und Unzulänglichkeiten mit Eltern und der Nachbarschaft. Diese Aussagen kontrastierten sie mit Aufnahmen aus dem Stadtteil, sie dokumentierten Plätze und Aufenthaltsräume in postmodernen Stadtanlagen. Der Sinn der Plastik lässt mehrere Deutungen zu. Die BetrachterInnen dieses Medienprodukts „oszillieren zwischen dem Symbol von zerstörter Kommunikation (Telefonzelle) und den tiefgehenden Betrachtungen über strukturelle Gewalt in modernen Industriegesellschaften (Video)“ (Krügler 1995, S. 243). Ursache und Wirkung kehren sich um. Erst nach Sicht des Filmes kann der Betrachter den Verlauf von Anfang und Ende zusammenführen.

2. Bei der Installation *Die Kollektivierung der Wirklichkeit* wurden 25 Einkaufswagen zusammengetragen und zu einem fünf Meter hohen Turm aus Draht, Chrom und Stahl verbunden. Durch deplazierte Häufung erhält ein alltägliches Objekt des Alltags eine fiktive Wirklichkeit. In der Mitte des

Turmes leuchtet ein Monitor und gibt damit kund, dass es sich um eine Installation handelt und nicht um einen Schrotthaufen. Von den Betrachtern durch Metallstrebengitter getrennt, läuft ein selbst gedrehter Videoclip. Die Installation und der Film auf dem Monitor beschäftigen sich mit dem Einkaufswagen als Symbol der Teilnahme an unserer Konsumwelt. Der Einkaufswagen gestattet das Sammeln im säkularisierten Paradies des Supermarktes. Die gefüllten Regale wirken verlockend wie der Apfel der Erkenntnis, den die Schlange Eva gegeben hatte. Doch nicht wie im Paradies die freie Entscheidung, sondern ökonomische Bedingungen regeln den Zugriff. Dafür gibt es jedoch mehrfaches Eintrittsrecht. Das Paradies kann fast zu jeder Zeit angeschaut werden, die Früchte des Paradieses werden aber nur dem gegeben, der am Ausgang die Rechnung bezahlt. Die scheinbar paradiesische Freiheit entlarvt sich als Freiheit des Auges. Bezahlen und nicht bezahlen, Produkte im Einkaufswagen haben oder nicht haben, sind Ausdrucksformen von Ein- und Ausgrenzungen.

3. *Manifest(ation) der Vision* nannte eine weitere Gruppe ihre Installation. Auf dem Boden steht ein Monitor. Über dem Monitor ist ein pyramidenförmiges Sand-Zement-Gemisch aufgeschüttet. An einem über dieser Installation hängenden Eimer befindet sich Wasser, das tropfenweise auf das Gemisch tropft und es in einen Betonklotz verwandelt. In dem Monitor laufen ungeschnittene Originalvideos über eine Abbruch-Baustelle. Abrissbirnen schlagen in Hauswände ein, Bagger schaufeln den Schutt auf, Lastwagen transportieren ihn weg. Von Stunde zu Stunde wird der Betonklotz härter. Nach einer Woche etwa erreicht die Feuchtigkeit den Monitor. Am Anfang entstehen kurzfristig Bildstörungen, danach verschwindet die Farbwiedergabe, der Ton setzt aus, wird noch einmal unerträglich laut und verschwindet zum Schluss. Am Ende der Ausstellung „war der Film zu Ende“. Die AutorInnen sehen in dieser Installation den Sieg der Manifestation über die Vision. Das Ergebnis der Installation wirkt wie ein Grabhügel. Unklar bleibt, ob damit das Medium Fernseher begraben werden sollte oder der Eingriff des Menschen in die urbane Lebenskultur. Die Installation hinterlässt mehr Fragen als Antworten und damit wird die Eigenaktivität der BetrachterInnen gefördert.



Abb. 1: Videoinstallation „Der Gewalt auf der Spur“. Foto: Hildegard Wolf, 1993.

Die Installation eröffnet nicht nur für die Produzierenden Lehr- und Erfahrungsfelder. Auch für die RezipientInnen dieser Produktionen geben sie Anstöße zum Nachdenken, zum „Inne halten“. Die RezipientInnen werden beim Betrachten zu ProduzentInnen von individuellen Sinnbotschaften. Die ProduzentInnen folgten somit dem aktuellen Konzept der Macher der documenta 12. Der künstlerische Leiter Roger M. Buergel und die Kuratorin Ruth Noack betonten bereits zu Beginn der documenta, dass die Rezipienten maßgeblich bei der Deutung eines Kunstwerks beteiligt sind. „Wie das Leben hat die Kunst keinen Sinn; Sinn muss ihr erst zugedacht werden“ (zitiert in: Anfang 2007). Gleichwohl bemühten sich die Macher, die BesucherInnen bei der Kunstvermittlung zu unterstützen. Obwohl im Rahmen der „Bildungsinstitution“ documenta die Absicht bestand, die Kunstwerke sprechen zu lassen, wurde durch die Art und Weise wie den BesucherInnen die Kunstwerke nahe gebracht wurde, diese Grundideen durch „Überdidaktisierungen“ konterkariert. Die ProduzentInnen der Visionale setzten das documenta 12-Konzept radikaler um. Sie überließen den BetrachterInnen die Interpretation der Werke.

Ausblick: Web 2.0 bringt Museen in Zugzwang

Während zunehmend das Bewusstsein geschärft wird, dass die RezipientInnen bei der Decodierung von Kunstwerken und Medienprodukten beteiligt sind, tauchen am Horizont unserer Medienkultur neue Rezeptionsmuster auf. Es ist nicht auszuschließen, dass sich mit der alltäglichen Erfahrung von Web 2.0 die Wahrnehmungsdispositive der RezipientInnen verändern. Folgt man der Logik des Web 2.0, bei dem es vor allem um *user generated content* geht, müssten die BesucherInnen selbst bei der Produktion der Kunst beteiligt werden. Erzeugen, Verteilen und Empfangen von Kunst würden dann zusammenfallen. So gesehen war die documenta 12 noch nicht im Web 2.0-Zeitalter angekommen. Peter Weibel ist sich sicher, dass sich in der Zukunft die Kunst- und Museumslandschaft dieser Entwicklung nicht verschließen kann. „Wollen die Museen im 21. Jahrhundert nicht zu Inseln einer vergangenen Zeit werden, wird es angebracht sein, die neuen Verhaltensweisen, die durch Web 2.0 erworben werden, auch für das Museum der Zukunft zu empfehlen“ (Weibel 2007).

Abbildungen

Abb. 1: Videoinstallation „Der Gewalt auf der Spur“. Foto: Hildegard Wolf, 1993. Mit freundlicher Genehmigung.

Literatur

- Anfang, Günter (2007): documenta 12. In: merz – medien + erziehung, H. 4. Online: http://www.merz-zeitschrift.de/detail.php?beitrag_id=4657, (12.05.2008).
- Bachelard, Gaston (1957): Poetik des Raumes. München: Hanser.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1985): Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen. Stuttgart: Klett-Cotta (Konzepte der Humanwissenschaften).
- Dewey, John (1980): Kunst als Erfahrung. 1. Aufl. in 1934. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Duncker, Ludwig (1999): Begriff und Struktur ästhetischer Erfahrung. Zum Verständnis unterschiedlicher Formen ästhetischer Praxis. In: Neuss, Norbert (Hg.): Ästhetik der Kinder. Interdisziplinäre Beiträge zur ästhetischen Erfahrung von Kindern. Frankfurt am Main: GEP, (Beiträge zur Medienpädagogik), S. 9-19.
- Krügler, Karsten (1993): Der Gewalt auf der Spur. Ein Praxisbeispiel aus der endogenen Medienpädagogik. In: medien praktisch, H. 1, S. 27-32.
- Krügler, Karsten (1995): Die inverse Aktion oder die soziale Plastik als Ergebnis multimedialer Inszenierungen. In: Baacke, Dieter; Röll, Franz Josef (Hg.): Weltbilder, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Bildung als ästhetischer Lernprozeß. Opladen: Leske + Budrich, S. 233-247.
- Maturana, Humberto R. (2002): Das Multiversum der Wirklichkeiten. Ein Gespräch mit Humberto Maturana über den Terror der Wahrheitsfanatiker und die Sehnsucht nach Gewissheit. In: Frankfurter Rundschau, 05.10.2002, S. 19.
- Medienprojektzentrum Offener Kanal (MOK) (2007): Hoher Besuch im MOK Kassel. In: Medienprojektzentrum Offener Kanal aktuell, H. 27. Online: http://www.lpr-hessen.de/files/moks_aktuell_27.pdf, (12.05.2008).
- Müller, Hans-Rüdiger (2001): Ästhetische Bildung. In: Otto, Hans-Uwe; Thiersch, Hans; Böllert, Karin (Hg.): Handbuch Sozialarbeit, Sozialpädagogik. 2., völlig überarb. Aufl. Neuwied: Luchterhand , S. 91-105.
- Otto, Gunter (1994): Das Ästhetische ist „Das Andere der Vernunft“. Der Lernbereich Ästhetische Erziehung. In: Friedrich Jahresheft 1994, S. 56-58.
- Röll, Franz Josef (1998): Mythen und Symbole in populären Medien. Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evang. Publizistik (Beiträge zur Medienpädagogik, 4).
- Röll, Franz Josef (2003): Pädagogik der Navigation. Selbstgesteuertes Lernen durch Neue Medien. München: kopaed.
- Weibel, Peter (10.05.2007): You: Das Museum und Web 2.0. Vom Betrachter zum Benutzer. Veranstaltung vom 10.05.2007, aus der Reihe "MAI-Tagung – museums and the internet". Karlsruhe. Online: <http://www.maitagung.de/maitagung+2007/abstracts.htm>, (12.05.2008).
- Welsch, Wolfgang (1993): Die Aktualität des Ästhetischen. München: Fink.
- Zacharias, Wolfgang (2001): Schöne Aussichten? Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt. Essen: Klartext-Verl.

Ben Bachmair

Medienrezeption, Bildung und die Subjektivierung des Erlebens

Der Blick zurück auf die d8 von 1987 und die Ergebnisse eines medienpädagogischen Forschungsprojekts

Abstract

Mit der Veralltäglichung des Fernsehens Ende der 1960er Jahre ist fernzusehen eine in die Logik des Alltagshandelns eingebundene Aktivität der Bedeutungskonstitution, die in der Sinnperspektive der Rezipienten, in deren sozialen Bezugsrahmen und in den selbstreferenziellen Rahmen der Medien der Massenkommunikation eingebunden sind. Geraten subjektive Sinnperspektive, sozialer und massenmedialer Bezugsrahmen mit dem durch institutionalisierte Bildung vorgegebenen Rahmen in Konflikt? Im Bereich der Schule besteht die Befürchtung, dass vor allem der Unterhaltungsbezug der Massenmedien zu einer unversöhnlichen Spannung mit Bildung führt. Befragt man den klassischen Bildungsbegriff von Wilhelm von Humboldt, dann zeigen sich gemeinsame Strukturmerkmale, die Pädagogik motivieren, Bildung und Medienrezeption zusammenzusehen. Gibt es ähnliche Gemeinsamkeiten mit der Kunst? Gelingt es Jugendlichen eine Kunstausstellung wie die documenta mit ihrer auf Massenmedien gerichteten Rezeption und Bedeutungskonstitution zu verbinden? Eine Fallstudie zur documenta 8 von 1987 deckt solche Gemeinsamkeiten auf.

Die Leitmotive der d12 als Brücke zur Medienpädagogik

Zwei der Leitmotive des documenta-Kurators Roger M. Buergel vom Dezember 2005¹ bieten der Medienpädagogik strukturelle Gemeinsamkeiten mit der zeitgenössischen Kunstpräsentation. Es sind die Leitmotive:

- Was ist das bloße Leben?
- Bildung: Was tun?

¹ Quelle: <http://www.documenta12.de/leitmotive.html>. Letzter Zugriff: 12. April 2008.

Beides sind Fragen, die bedeutsam für Medienpädagogik und ihr Bemühen sind, Kinder und Jugendliche in ihrer Lebenswelt mit Medien zu verstehen und sie in ihrer Entwicklung zu fördern. Bildung ist ein für Medienpädagogik typisches und wichtiges, für die Kunst eher untypisches Thema. Das „bloße Leben“ hat für die Medienpädagogik, nimmt man diese Aussage nicht nur vordergründig, hohe Relevanz, denn sie bezieht sich auf die von jeder pädagogischen Rahmung erst einmal freie Mediennutzung der Kinder und Jugendlichen. In der Perspektive des Leitmotivs vom „bloßen Leben“ blickt Medienpädagogik auf den vielfältigen Medienalltag der Kinder oder der Jugendlichen. Die Frage nach dem „bloßen Leben“ hat jedoch eine merkwürdige Ausrichtung auf Eigentlichkeit, die mehr versteckt als klärt. Da sich Medienpädagogik wie jede Pädagogik mit Vermittlungszusammenhängen beschäftigt, liegt die Frage auf der Hand, in welchem Rahmen denn das Leben der Menschen steht und sich entwickelt. Solch ein Rahmen ist der Lebenslauf, ein weiterer die Lebenswelt. In unserer heutigen Situation bilden die individuellen Lebenswelten die Strukturen, innerhalb derer sich das Leben der Menschen entwickelt. Deshalb möchte ich die Frage nach dem bloßen Leben durch den Gedanken des Alltagslebens und der Lebenswelt ersetzen. Leitend sind hier die Analysen der Lebensweltstrukturen von Alfred Schütz (Schütz 1932/1974; Schütz, Luckmann 1979; Berger, Luckmann 1970/2004). Das „bloße Leben“ ist heute als das Alltagsleben und als persönliche Lebenswelt zu denken. Um Wandlungen dieses Alltagslebens geht es, wenn der Titel dieses Beitrags *neue Erlebnisweisen* im Zusammenhang von Medienrezeption zu untersuchen verspricht.

Das zweite Leitmotiv, das der Bildung, rückt die zentralen pädagogischen Aufgaben der Medienpädagogik ins Bewusstsein. In der ersten Näherung ist Bildung ein reflexives Verhältnis der Menschen zu sich und zur Umwelt. Der Medienalltag braucht die reflexive Beziehung der Menschen zu den Medien. Bildung definiert sich als reflexive Beziehung der Menschen sowohl zu ihrer dinglichen, kulturellen und sozialen Umwelt also auch zu ihrer emotionalen, körperlichen und kognitiven Innenwelt bzw. der Eigenwelt des Körpers. Medien sind Teile der kulturellen Welt, was vom Buch bis zur Medienplattform im Internet reicht. Sie sind Bestandteil der Sozialwelt, z.B. als kindheitsspezifische oder freundschaftsgruppenspezifische

Nutzungsvorlieben oder Nutzungsmuster. Rezipierte Medien sind Teil der Innenwelt, indem sie, wie Bruno Bettelheim (1977) es für die Märchen beschrieben hat, persönliche Themen emotional verfügbar machen.

Um es zusammenzufassen, die vom documenta-Kurator formulierten beiden Leitmotive bieten die Chance, nach der Beziehung von institutionalisierter Avantgarde-Kunst und Medienpädagogik zu suchen. Die leitenden Kategorien sind die der Bildung und die des Alltags mit seinen Medien. Zu fragen ist, welche strukturelle Korrespondenz es zwischen Kunst, Bildung und Alltag gibt und wie Medienpädagogik damit umgehen kann und soll. Um diese Korrespondenz erkennbar zu machen, beschäftigt sich der erste Punkt der Argumentation mit der Struktur von Bildung und fragt dann, wie Jugendliche ihre Medienerlebnisse mit der Rezeption von Kunstangeboten der documenta verbinden. Dazu führe ich ein Fallbeispiel aus einer Untersuchung zur d8 von 1987 zum Vermittlungszusammenhang von Alltag und Massenkommunikation auf der Folie der Beschäftigung von Jugendlichen mit Avantgarde-Kunst an. Der letzte Punkt der Argumentation beschäftigt sich mit wesentlichen Veränderungen von Erlebnisweisen, und zwar mit der Subjektivierung des Erlebens, die die vertrauten Strukturen der Bildung verändert, die mit der Mediennutzung jedoch strukturell übereinstimmt. Die Subjektivierung des Erlebens ist eine Veränderung, die insbesondere mit der auf Schule ausgerichteten Bildung konfiguriert, kaum jedoch mit der Kunst. In der Schule steht der zu erlernende Sachverhalt im Vordergrund, den Schule didaktisch elementarisiert repräsentiert. Subjektivierung des Erlebens läuft letztlich darauf hinaus, dass sich die Menschen heute Sachverhalte und Ereignisse wegen ihrer Funktion in der persönlichen Lebenswelt aneignen. Medien des Alltagslebens bereiten die Welt-Sachverhalte z.B. mit Geschichten oder Reality-Shows so auf, dass sie für die jeweiligen Zielgruppen funktional sind. Die Umwandlung eines Sachverhalts oder Ausschnitts der Welt zum Medien-Ereignis führt zu einer Repräsentation, die in einer kulturkritischen Perspektive als banal erscheint. Die Funktionalisierung der Repräsentation eines Weltausschnittes oder von Darstellungsformen für einen künstlerischen Ausdruck ist im Kontext der Kunst ganz und gar nicht ungewöhnlich. Eine mimetische Repräsentation der Kunst, die ausschließlich der Logik des repräsentierten Sachverhalts folgt, ist in der aktuellen Kunst eher ungewöhnlich. Eine banalisierende Repräsentation, beispielsweise 1001 chinesische Touristen in kleinen

Gruppen auf der documenta, passt dagegen in ein aktuelles Konzept von Kunst, das mit dem banalen Medienalltag von Kindern und Jugendlichen den gemeinsamen Bezugspunkt des persönlichen Alltags hat. Die Zahl 1001 löst diese Banalisierung dialektisch wieder auf. Die hermetische Abschottung von Kunstobjekten gegen einen Alltagsdiskurs scheint gegen die strukturelle Gemeinsamkeit von Medienrezeption und Kunst zu sprechen. Der Widerspruch zwischen hermetisch abgetrennter Kunstrepräsentation und deren Rezeption durch Nichtkünstler spricht jedoch nur vordergründig gegen diese Gemeinsamkeit. Kunst und die Individualisierung des Alltags haben gemeinsam, dass abgeschlossene Welten mit eigenen Repräsentationsformen entstehen, die für Mitglieder anderer hermetischer Kleinwelten unverständlich bleiben.

1. Struktur von Bildung und die Korrespondenz mit Medienrezeption

Auf den ersten Blick scheinen Bildung und die Medien der Massenkommunikation mehr Widersprüche als Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Der Trend zur Banalisierung in der Massenkommunikation, der auf die Alltäglichkeit und das Leben in kleinen Lebenswelten ausgerichtet ist, scheint sich gegen Bildung zu richten. Es braucht den theoretisch geschulten Blick, um Bildung wie Medienrezeption in ihrer Basisstruktur als Aneignungsprozesse kultureller Objektivationen zu entdecken, die die ElternGeneration den Kindern als kulturelle Wirklichkeit vorgibt. Im Falle der documenta-Kunst bringt eine Kunstausstellung für Kinder und Jugendliche ungewohnte Kulturobjekte in ihren Wahrnehmungshorizont. Alltag, Bildungseinrichtungen wie die Schule oder Kunstausstellungen haben gemeinsam, dass sie spezifische Kulturobjekte an die Kinder und Jugendlichen herantragen, die sich in ihrer Form zumeist deutlich voneinander unterscheiden und die mit unterschiedlichen, ja gegenläufigen Wertvorstellungen und Bewertungen verbunden sind. So treten Bildung, Buch und Bibliothek als Einheit auf, der sich heute jedoch wichtige Bevölkerungsgruppen verschließen, Gruppen, die sich dagegen Unterhaltungsangeboten der Medien, auch wenn sie hohe Lernanteile in Form von Wissens-Shows einschließen, jedoch explizit zuwenden.

Wie sieht die Struktur von Bildung in ihrer kulturhistorischen Ausgangssituation aus? Bei dieser Frage darf man sich nicht von der Anwendungsgeschichte im Rahmen der Schule abschrecken lassen. Es empfiehlt

sich, genau auf das Bildungs-Konzept des deutschen Idealismus in seiner Fassung durch Wilhelm von Humboldt zu schauen. Hilfreich ist, sich an die historische Situation, in der Bildung zur faszinierenden kulturellen Utopie wurde, zu erinnern. Es war die Umbruchssituation der Französischen Revolution, in deren Folge die Industriegesellschaft entstand. Im Mittelpunkt des Bildungskonzepts stand die Frage, wie sich Menschen in kulturellen Situationen entwickeln. Die Menschen entwickeln sich, weil sie sich kulturelle Objekte, das sind u.a. Bücher, aneignen. Bei der Bildungsfrage in der Perspektive der heutigen Alltags- und Lebenswelt geht es zentral um die Rolle von Kultur und ihren Gütern; auch wenn es ob der Banalität unserer Alltags- und Lebenswelt auf den ersten Blick dabei nicht leicht fällt, über Bildung und Kultur nachzudenken.

Hier nun die Kerngedanken von Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Im Kern geht es bei Bildung um die Entfaltung der Kräfte der Kinder. Kinder entfalten sich, indem sie sich die kulturelle Umwelt aneignen und diese Umwelt auch gestalten, indem sie in ihr ihre Spuren hinterlassen.

1.1. Elemente des Konzepts *Bildung*

Ganzheitliche, reflexive Aktivität des Subjekts

In einer für uns heute spröde erscheinenden Sprache betont Wilhelm von Humboldt in „Ideen zu einem Versuch, die Gränzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen“ (1792/2002, S. 64 und S. 82) Bildung als ganzheitlich:

„Der wahre Zwek des Menschen [...] ist die höchste und proportionirlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen.“

Er weist zudem auf die Reflexivität von Bildung in einem Prozess der Eigenaktivität:

„[...] überall den höchsten Gesichtpunkt der eigentümlichsten Ausbildung seiner selbst und anderer vor Augen hat.“

Entfaltung des Menschen

Die Leitidee für die reflexive „Ausbildung“ des Menschen „seiner selbst und anderer vor Augen“ richtet sich auf die Entfaltung des Menschen. Diese Idee der Entfaltung, bei der jeder Mensch als Subjekt handelt, kennen wir von der auf Jean Jacques Rousseau zurück gehenden Metapher vom Erzieher oder Lehrer als Gärtner, der mit Geduld der Entwicklung einer Pflanze zu ihrer Blüte zusieht, dabei zur rechten Zeit mit Wasser, Lockern des Bodens usw. die Entwicklung fördert.

Die Welt außen

Entwicklung, so Wilhelm von Humboldt (Theorie der Bildung des Menschen, 2002, S. 236, geschrieben in den 1790er Jahren), ist als „Verknüpfung unseres Ichs mit der Welt“ zu denken. Um die eigenen Möglichkeiten zu entwickeln, braucht es eine soziale, dingliche und kulturelle Umgebung. Die kulturelle Umgebung besteht aus den kulturellen Gütern. Das sind die Manifestationen der Elterngeneration, wozu heute Medien auch in ihren neuen Formen und komplexen Verknüpfungen gehören. Diese Spannung von Innen und Außen ist konstitutiv für Bildung. Humboldt (1793/2002, S. 237) formuliert dies als anthropologische Bedingung des Menschen, sich nach außen zu orientieren, wobei hier die Gefahr der Entfremdung besteht. Auf diese Gefahr der Entfremdung geht unsere öffentliche Diskussion mit der Befürchtung ein, die Kinder könnten süchtig auf Software-Spiele und Internet-Chats werden. Schlagworte wie Wirklichkeitsverlust oder die Angst vor prekären Konsumkulturen, Medien als Auslöser für Amok-Handlungen, stehen heute und zumeist ohne explizite Begründung für das, was Humboldt als mögliche Gefahr der Entwicklung mit dem Fremden („Entfremdung“) bezeichnet.

„Beschränken sich indess alle diese Forderungen^{*} nur auf das innere Wesen des Menschen, so dringt ihn doch seine Natur beständig von sich aus zu den Gegenständen ausser ihm überzugehen, und von hier kommt es nun darauf an, dass er in dieser Entfremdung nicht sich selber verliere [...]“ (Humboldt, 1793/2002, S. 237)

(* „Bildung, Weisheit und Tugend“, „Begriff der Menschheit“, S. 236)

Bildung zur mannigfaltigen Ganzheit

Was Wilhelm von Humboldt zur Kindheit in einer übervollen Medien- und Konsumwelt wohl gesagt hätte? So etwas war zu seiner Zeit nur als Traum vom Schlaraffenland zu denken. Er hätte den Gedanken der Entfremdung vermutlich deutlicher formuliert, nicht nur als Entwicklung in der Spannung zum Fremden, er hätte sicherlich zudem die Hoffnung auf die Vernünftigkeit als Leitlinie der Entwicklung des Menschen und der Menschheit deutlich formuliert. Humboldt hat in der Fülle der Welt jedoch ein wichtiges Moment von Bildung gesehen, und zwar, wenn sie mit Gestaltung einhergeht. Gestaltung heißt, die „Mannigfaltigkeit“ zu einem „Ganzen zu verbinden“:

„Der Mensch kann wohl vielleicht in einzelnen Fällen und Perioden seines Lebens, nie aber im Ganzen Stoff genug sammeln. Je mehr Stoff er in Form, je mehr Mannigfaltigkeit in Einheit verwandelt, desto reicher, lebendiger, kraftvoller, fruchtbarer ist er. Eine solche Mannigfaltigkeit aber giebt ihm der Einfluss vielfältiger Verhältnisse. Je mehr er sich demselben öffnet, desto mehr neue Seiten werden in ihm angespielt, desto reger muss seine innere Thätigkeit seyn, dieselben einzeln auszubilden und zusammen zu einem Ganzen zu verbinden.“ (Humboldt, 1797/2002, S. 346)

Die Welt gestalten: „Mannigfaltigkeit in Einheit verwandeln“ und Spuren hinterlassen

Marotzki, Nohl, Ortlepp (2006, S. 166) stellen in ihrer Zusammenfassung der Leitlinien des Bildungsbegriffes neben dem von der Entwicklung des Menschen einen zweiten Schwerpunkt fest.

„Die zweite Denkannahme des Deutschen Idealismus besteht darin, dass der Mensch in der Art und Weise seiner tätigen Auseinandersetzung mit der Welt gleichsam Spuren hinterlässt. Es sind Manifestationen, die im weitesten Sinne das darstellen, was er schafft.“

Gestalten heißt, etwas in eine Form bringen und Vielfalt „in eine Einheit“ zu „verwandeln“, eine Gestaltungsaufgabe die in unseren Medien- und Event-Inszenierungen hoch aktuell ist. Würde Humboldt heute darin eine Bildungschance sehen, weil sich die Kinder in dieser Gestaltungsaufgabe entwickeln? Sein Plädoyer für Mannifaltigkeit als Bildungschance ist ermutigend. Das Zitat unter dem Stichwort *Bildung zur mannigfaltigen*

Ganzheit aus dem „Plan einer vergleichenden Anthropologie“ von 1797 (Humboldt 1797/2002, S. 346) ist deutlich, insbesondere, weil die Bedeutung auf *Verbindung zu einem Ganzen* liegt. Ich denke dabei an Kinderzimmer, in denen Kinder aus der Beliebigkeit und im Druck der Konsumangebote den räumlichen Kern ihrer eigenen Lebenswelt basteln.

Humboldt war sich bewusst, dass Kultur nicht nur das Überkommene ist, also nicht nur die über Generationen zurechtgeschliffenen Kulturgüter. Kultur entsteht auch mit den Spuren, die wir und die unsere Kinder in die Welt einprägen. Auch die Kindergeneration hinterlässt ihre Spuren, die auf den ersten Blick nur banal aussehen wie z.B. die Zuschauerpost an einen Sender, das Handyklingel, das Geplauder vom Typ: „Hast Du gestern gesehen ...“ Interpretieren wir sie doch optimistisch als Manifestationen der Kinder in der Bildungsperspektive Humboldts:

„Die letzte Aufgabe unsres Daseyns: dem Begriff der Menschheit in unserer Person, sowohl während der Zeit unseres Lebens, als auch noch über das-selbe hinaus, durch die Spuren des lebendigen Wirkens, die wir zurücklassen, einen so grossen Inhalt, als möglich, zu verschaffen, diese Aufgabe löst sich allein durch die Verknüpfung unseres Ichs mit der Welt zu der allge-meinsten, regesten und freiesten Wechselwirkung“ (Humboldt, 1793/2002, S. 235f)

Die Spuren der Kinder im Alltagshandeln sind kulturelle Manifestationen. Heute haben sie den Charakter von Bausteinen der verschiedenen Lebenswelten. Im Sinne Humboldts gehört es auch zur Bildung, diese Spuren in der Lebenswelt zu suchen und zu interpretieren.²

Freiheit als Bedingung für Bildung

In einer Zeit, in der Freiheit erkämpft, in der Lebensentwürfe im Denken und im Alltag erst durchgesetzt und verwirklicht werden mussten, war Humboldts Aussage zur Freiheit als Bedingung von Bildung klar.

„Zu dieser Bildung ist Freiheit die erste und unerlässliche Bedingung“ (Humboldt, 1792/2002, S. 64)

² Hierzu gehört mein Gedanke der „Fernsehspuren im Handeln von Kindern“ (Bachmair 1984a) oder der „Medienspuren in der Schule“ (Bachmair 1998).

Schnell verschwand Freiheit jedoch aus dem schulischen Lernen zugunsten des Paukens von hehren, antiquierten Stoffen. Jede Eltern-, Lehrer- und Schülergeneration muss für sich Bildung und damit auch die dafür notwendige Freiheit konkret neu erfinden und erstreiten. Dass Schule die Freiheit der Aneignung zeitgemäß z.B. mit einer konstruktivistischen Didaktik gelingt, die auf Lernen als Bedeutungskonstitution setzt, ist wünschenswert.

Bildung als Realisierung der Vernunft

Zum Bildungsbegriff gehört, dass sich Vernunft, der allgemeine Geist einer Gesellschaft, manifestiert und die Kindergeneration sich diese Vernunft über die Kulturgüter aneignet:

„Der wahre Zweck des Menschen

nicht der, welchen die wechselnde Neigung, sondern welchen die ewig unveränderliche Vernunft ihm vorschreibt

ist die höchste und proportionirlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen.“

(Humboldt, 1792/2002, S. 64; die Textgliederung dieses zitierten Satzes stammt natürlich nicht von Humboldt.)

Diesen Vernunftoptimismus teilen wir nicht mehr. Dazu gibt es zu viele schreckliche Erfahrungen mit Kriegen, Völkermorden, aber auch Einsichten der Psychoanalyse von Siegmund Freud. Auf der anderen Seite ist uns die fundamentale Kritik an Medien, Konsum und Banalität vertraut, wie sie Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1944/1969) an den Anfang ihrer Analyse der „Kulturindustrie“ stellen. Massenkommunikation sei „Aufklärung als Massenbetrug“. Die massenmedialen Systemstrukturen der „Kulturindustrie“ schaffen, so Horkheimer und Adorno (1944/1969, S. 144), nur einen riesigen „Amüsierbetrieb“. Dieser „Amüsierbetrieb“ ist alles andere als ein Gegenentwurf zur Arbeit und zum Leben in den industriellen Systemstrukturen; vielmehr verlängert er die Logik der industriellen Produktion und Arbeit nur als „Amusement“ in den Lebensbereich außerhalb der Arbeit:

„.... daß die Gewalt der Kulturindustrie in ihrer Einheit mit dem erzeugten Bedürfnis liegt, nicht im einfachen Gegensatz zu ihm, wäre es selbst auch der von Allmacht und Ohnmacht. – Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst.“ (Horkheimer, Adorno 1944/1969, S. 145)

Für Wilhelm von Humboldt war es klar, dass die Kulturgüter Manifestationen des menschlichen Geistes, also der Vernunft sind. Dabei ist Vernunft – ich formuliere es jetzt modern – nicht als Ergebnis eines philosophischen Diskurses zu denken. Heute ist der Diskurs der Philosophie ein Experten-Diskurs neben vielen anderen. Die Diskurse des Alltagslebens und ihr Typ der Reflexion sind jedoch die dominierenden in unserer Kultur – nicht die der Profi-Experten der Philosophie und ähnlicher Wissenschaften einschließlich der Pädagogik.

1.2 Die Korrespondenz von Bildung und Medienrezeption sowie deren praktischen Konsequenzen

Bei der Aufgabe, nach einer Korrespondenz von Bildung und Medienrezeption zu suchen, kommt man nicht umhin, sich von lieb gewordenen Denkmustern zu distanzieren und sich von den in der Schule und Pädagogik nicht unüblichen Vorstellungen von Medienrezeption zu verabschieden, beispielsweise der Vorstellung, Medienkonsum sei passiv. Auch wenn Kinder vor Bildschirmen sitzend den Eindruck der körperlichen Passivität nahe legen, so ist doch Medienrezeption immer ein Prozess der Bedeutungskonstitution, der sich auf die kulturelle Welt außen einlässt. Diese Prozesse der Bedeutungskonstitution sind üblicherweise ganzheitlich in die Lebensvollzüge der Kinder in ihrer Alltagswelt eingebettet. Wichtig sind hier die vielfältigen Prozesse der Folgekommunikation, die in der Regel im Kontext der Freundesgruppen ablaufen. In den lebensweltlichen Prozessen der Medienrezeption entwickeln sich die Kinder auch in der reflexiven Reaktion auf die Medienangebote, z.B. auch, indem sie ihren Präferenzen bei der Medienauswahl folgen und diese Präferenzen in Reaktion auf die Vorlieben anderer und des Medienmarketing verändern. Das folgende Beispiel „Fred“ zeigt, wie Jugendliche

rezipierte Medien in Prozessen der Bedeutungskonstitution intertextuell verbinden und eigene ausdrucksstarke Bedeutungs- und Kommunikationseinheiten entwerfen, mit denen sie sich selber ihre Themen, Emotionen, Wahrnehmungen erklären. Diese Prozesse sind alles andere als unvernünftig oder unkritisch, wobei sich Vernünftigkeit und Kritik vor allem auf den persönlichen Rahmen der eigenen Lebenswelt und der eigenen Themen bezieht.

Diese schon von Humboldt entworfenen Bildungselemente erscheinen in unterschiedlichen Ausprägungsformen und unterschiedlicher Wichtigkeit in der Avantgarde-Kunst, in der Medienpädagogik und in der Massenkommunikation. Bei Kunst und Massenkommunikation steht das Herstellen von Produkten im Vordergrund, in der Medienpädagogik deren Aneignung. Freiheit und Kritik sind explizite Zielsetzungen von Kunst und Medienpädagogik, die in der Massenkommunikation nur eher banale Entsprechungen haben. Der zentralen Funktion von Ausdruck und Gestaltung in der Kunst entspricht die Medienpädagogik, indem sie den medialen Ausdruck der Kinder und Jugendlichen fördert, dabei sich nicht auf deren radikalen Geltungsanspruch einlässt, sondern diesen tendenziell banalisiert. In den Ausdruckformen steht die Medienpädagogik auch der Massenkommunikation und ihrer alltagsbezogenen Begrenztheit näher als den Grenzüberschreitungen der Kunst. Der Massenkommunikation fehlt der Gedanke der Entwicklung über das schöpferische Herstellen und die kritische Aneignung von Produkten. Der Gedanke der Entwicklung verbindet jedoch Kunst und Medienpädagogik. Das individuelle Konsumieren der Massenkommunikation als eine von deren bestimmenden Strukturen stößt auf emotionale oder kritisch reflektierende Abwehr auf Seiten der Kunst und der Medienpädagogik, jedoch auf hohe Zustimmung der Kinder und Jugendlichen, die in der Regel gern konsumieren.

Leitende Idee eines medienpädagogischen Projektes, das Kunstrezeption und die Rezeption von Alltagsmedien verbindet

Das Medienpädagogikprojekt von 1987 zur documenta 8 (Bachmair et al. 1989) hatte sich als Aufgabe gestellt, Jugendlichen eine Inszenierung anzubieten, die ihnen an der Grenze von Schule und Kunstausstellung eine diskursive Integration, Bewertung und auch Abwehr der jeweiligen Strukturelemente von Bildung im Rahmen der typischen Diskurse von

Massenkommunikation, Kunst und Bildungseinrichtung (Schule, Jugendzentrum) erlaubt. Um es etwas bildhafter zu formulieren: Das medienpädagogische d8-Projekt versuchte Kinder in mehrere Diskurse zu verwickeln, und zwar die der Kunst, die der Massenkommunikation und die der Bildung. Jugendliche aus Schule und Jugendzentren sollten mit Tonband, Foto, Video bei einem Rundgang durch die documenta Material sammeln, die sie zu einer provokativen eigenen Inszenierung zusammenstellen konnten. In einem großen Zelt im Rahmen der Kunstausstellung wurden diese Inszenierungen über zwei Stunden öffentlich vorgestellt, wozu auch Künstler der documenta eingeladen waren. Hier stand der Bildungsgedanke der Spuren in der vorhandenen Kulturwelt im Vordergrund. Dabei zeigte sich eine deutliche Korrespondenz der Diskurse der Jugendlichen mit den für sie relevanten Angeboten der Massenkommunikation. Die Korrespondenz bestand vor allem in den Aktivitäten der Jugendlichen, ihr Alltagshandeln mit den angeeigneten Inhalten der Medien zu verbinden. Hierzu bot die medienpädagogische Inszenierung im Kontext der Kunstausstellung anregende Möglichkeiten; anregend in dem Sinne, dass die Jugendlichen die in die Ausdrucksformen der Kunstobjekte eingebundene Kritik aufgriffen.

2. Freds intertextuelle Bilderwelt, mit der er seine Erlebnisse und Ängste thematisiert

Ein junger Mann, Fred, malt in einem Jugendzentrum zwei Wochen lang an einem 1 x 2 Meter großen, vorwiegend in weiß und grau gehaltenen Bild, das er mit „Verschüttet“ betitelt. Ausgangspunkt für sein Bild war das documenta-Objekt von Tony Cragg „Spill“, eine große Bronzefassade, aus der ein schon lange erkaltetes Metall fließt. Im linken oberen Teil von Freds Bild sind drei kleinere Kernkraftwerke zu sehen, im Vordergrund steht ein großes. Das große Kernkraftwerk hatte Fred aus der Bronzefassade von Tony Cragg entwickelt, indem er diese Vase mit Hilfe eines von ihm aufgenommenen Dias auf seine Leinwand projizierte und ihre Umrisse auf sein Bild zeichnete. Der projizierte Bronzekrug lieferte die Ausgangsform eines umgestürzten Kernreaktors, aus dem eine verseuchte Masse heraus und in das Gewässer im unteren Viertel des Bildes strömt.

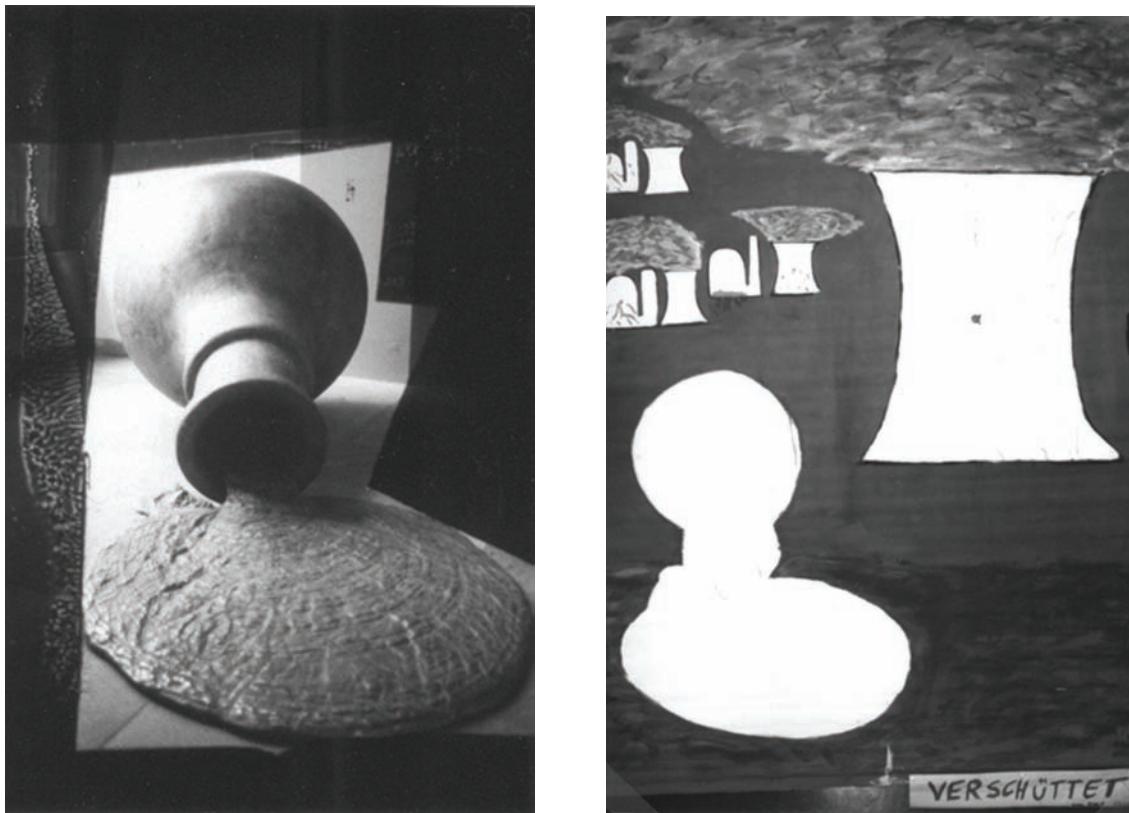


Abb. 1 (links): Freds Dia von Tony Craggs „The Spill“ (1987). Foto: Ben Bachmair, 1987.

Abb. 2 (rechts): Freds Bild „Verschüttet“ (1987). Foto: Ben Bachmair, 1987.

Ursprünglich hatte Fred neben das große Atomkraftwerk im Vordergrund noch eine Blume in bunten Farben gemalt, die er jedoch auf den kritischen Hinweis einer Sozialarbeiterin hin wieder mit grau übertünchte. Als das Bild fertig ist, erklärt er es. Dazu verwendet er Ausschnitte aus den Filmen CHINA SYNDROM und JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN³, die er irgendwann einmal gesehen hatte. CHINA SYNDROM ist ein Politthriller, in dem eine Journalistin die Hintergründe eines Reaktorunfalls aufklärt. Der Cheftechniker des Reaktors verliert dabei sein Vertrauen in die Kalkulierbarkeit der Technik, wehrt sich gegen Betrugsmäöver und wird deshalb von den Kraftwerksbetreibern als Psychopath erschossen. Der Science-Fiction-Film JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN beschreibt das inhumane Leben nach einer Atomkatastrophe. Ein Polizist stellt fest, dass sein Freund in einer Euthanasieklinik getötet und zum Nahrungsmittel verarbeitet wird.

³ Auch bekannt unter dem Titel ...JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN... und SOYLENT GREEN.

2.1 Ineinander verschachtelte Filme und ihre Themen als Deutungshilfe und Möglichkeit der Selbsterklärung

Fred hat sich das Thema für sein riesengroßes Gemälde selbst gesucht. Während er tagelang malt, hat er Zeit, sich Gedanken zu machen. Alte Katastrophen in Freds Familie und die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl (die damals ein Jahr zurücklag) tauchen auf, werden für ihn soweit fassbar, dass er auch darüber reden kann: „Tschernobyl brennt“, weil „der Kernreaktor halt zu wenig Wasser hatte.“ Was dabei in einem Reaktor passiert, beschreibt er mit Hilfe eines, wie er sagt, „Spielfilms“, der ihm als Erklärungsmuster für die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl dient:

„... wenn die Stäbe richtig heiß, ... da gibts dann ringsum Wasser und auf jeden Fall werden die dann gekühlt. Und hier ist genau das passiert, was in Tschernobyl passiert ist.“

Er beschreibt den technischen Ablauf der Katastrophe wie im Film:

„... dass halt keine Kühlung mehr da ist, falsch angezeigt worden ist und der ganze Reaktor normalerweise explodiert ...“

Nach weiteren Details, wie ein Kernkraftwerk funktioniert, betont Fred, dass Verantwortungslosigkeit, Vertuschen, Manipulation und Gewinnsucht zur Katastrophe geführt haben. In seiner Argumentation folgt er detailgenau dem Film, der sowohl den technischen Ablauf der Katastrophe als auch die moralisch politische Verantwortungslosigkeit, die Voraussetzung für technische Fehler war, und den lebensgefährlichen Kampf weniger mutiger Männer und Frauen zeigt.

Fred schiebt in seine Schilderung der Reaktorkatastrophe zentrale Episoden des Science-Fiction-Films ein, um zu erläutern, wie eine Welt in Harmonie vor der Atomkatastrophe aussah. Der Science-Fiction-Film gibt ihm die Bilder, mit denen er bedrohtes Leben, unmenschliche Unterdrückung als Folge einer Atomkatastrophe und die Hoffnung, die aus einer harmonischen Vergangenheit herüber gerettet wurde, beschreibt. Fred zitiert dazu eine Filmepisode, in der ein alter Mann vor seinem Tod in einer Euthanasieklinik einen Film über unzerstörte und harmonische Natur sehen darf, und eine Filmepisode, bei der Menschen bei einer Hungerdemonstration wie Müll von Baggern und Planierwalzen vernichtet werden.

„Dann wollt ich halt darstellen, dass es, wies vorher war. Wie die Welt vorher war. S gibt ja etliche Filme, wo gezeigt wird, aha, zerstört, Atomkrieg, die Menschen leben weiter, aber keiner zeigt, wies vorher mal war. Ja doch, in einem einzigen Film. Da gibts dann keinen Sauerstoff mehr, kein Leben, gibts nur noch so, so Zellen. Und die Menschen, da gibts dann nur noch grünes Brot zum, zum Essen. Und das ist Menschenfleisch. ... Und der da zeigen gibts dann wenn de dich ein ... der eine ... sagt dann ganz zum Schluss, ich will mich einschläfern, ne. Kannst ja genau aussuchen, was ... da zum Schluss angucken willst, ne. Und der hat sich, der hat die die Welt noch nie so gesehen noch nie, ne, wie wir sie jetzt sehen. N Bussard am Himmel. N Adler und so, ne und die Wiesen alles s normal, gehört zum Frühling und zum Sommer, und die kannten aber nur diesen Hintergrund, nur grau. Grau in Grau. Große Bagger. Se alles platt planiert haben. Demonstration. Wenn man die Polizisten ... Gummiknöppel und dann richtige Planierwalzen, ne, die einfach auf die Menschen zu, gerade runter, rein, schaufeln über sich weg und hinten abgeladen haben. Die dann zur Vernichtung gebracht haben oder so, ne. Und der hat sich dann ... ist dann gezeigt, eh hat er gesagt, ich kann in dieser Welt nicht mehr leben, ich halts nicht mehr aus, weil er wusste, was das Brot war, ne! ... Keiner wusste, was es war, und er ist dahinter gegangen, und er hat noch einen jungen Freund gehabt, und er hat gesagt, ich darf dir nit sagen, ne, wenn das rauskommt, dann werd ich getötet. Also der Freund ist dann zum Schluss nochangeschossen im Zelt und hat gesagt, sage jetzt, sagts mir, was es is, ne. Mit letzter Kraft hat ers rausgeschrien im Zelt, ne, richtig rausgeschrien. Grünes Brot ist Menschenfleisch, ne.“

2.2 Bedrohliche Lebenserfahrungen

Fred verweist in seiner Erläuterung zu seinem Bild auf bedrohliche, aktuelle Erfahrungen: die Katastrophe von Tschernobyl und auf seine ganz persönlichen Katastrophenerfahrungen aus seiner Kindheit, insbesondere die gewalttätige Auseinandersetzung zwischen Vater und Mutter. Die beiden Filme, CHINA SYNDROM und JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN, präsentieren Horrorvisionen vom Ende der Menschlichkeit: CHINA SYNDROM zeigt im Genre des Politthrillers, wie Korruption zur Katastrophe in einem Nuklearreaktor führt. JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN schließt sich in der denkbaren historischen Entwicklung dem Reaktorunglück an. Der Film schildert das Leben der Menschen nach der Nuklearkatastrophe als

buchstäblich kannibalisch. Hierzu ein Zitat aus dem Film, das die spätere Filmanalyse als Teil des Forschungsprojektes zutage förderte (dieses Zitat stammt nicht von Fred):

Aussage der Hauptfigur Thorn:

„Sie machen unsere Nahrungsmittel aus Menschenfleisch. Es dauert nicht lange, und sie werden Menschen züchten zur Ernährung, wie Vieh. Sag ihnen die Wahrheit, sag es allen.“

Mit dem Horror vom Ende der Menschlichkeit öffnen sich beide Filme für die Hoffnung auf Rettung durch einzelne Mutige. Das passt zum Genre, denn im Politthriller stellen sich Helden der politischen Bedrohung den skrupellosen Ausbeutern und Gangstern mutig entgegen. Im Mittelpunkt stehen bei beiden Filmen Recherche und Aufklärung als Mittel gegen den gigantischen Betrug. In CHINA SYNDROM gibt es zwei Träger dieser Aufklärungsfunktion: Eine Frau, die mutige, junge Reporterin, die der Wahrheit und gesellschaftlichen Verantwortung verpflichtet ist; und der Cheftechniker, der die Korruption aufdeckt, dies jedoch mit dem Leben bezahlt. In JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN ist es der Detektiv, der sich nicht einlullen oder mit bescheidenen Privilegien kaufen lässt, der stattdessen den Kannibalismus der Gesellschaft aufklärt und die Wahrheit herausbrüllt.

Neben der Hoffnung auf Aufklärung und den widerständigen Mut des Einzelnen gibt es in beiden Filmen eine sich opfernde Vaterfigur. Auf den missverstandenen und sich opfernden Cheftechniker in CHINA SYNDROM verweist Fred nicht. Fred bleibt mit seinen Zitaten aus CHINA SYNDROM in der Form des technischen Berichts und der technischen Erklärung. Die in diese Erklärung eingeschobenen Szenen aus JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN stellen jedoch den sterbenden väterlichen Freund in den Mittelpunkt.

„... der eine ... sagt dann ganz zum Schluss, ich will mich einschläfern, ne. Kannst ja genau aussuchen, was ... da zum Schluss angucken willst, ne. Und der hat sich, der hat die die Welt noch nie so gesehen noch nie, ne, wie wir sie jetzt sehen. ... Bussard am Himmel. N Adler und so, ne und die Wiesen alles s normal, gehört zum Frühling und zum Sommer [...]“

Hier weist die Utopie in die gute Vergangenheit. Der Film verwendet dazu einen Film von der heilen Natur (Tiere in unzerstörter Landschaft) plus klassische Musik, den der sterbende alte Mann sehen darf und der ihn an das Leben vor der Katastrophe erinnert. Diese Utopie vom sich opfernden Vater ist der Gegenentwurf zur Kindheitserfahrung Freds, in der der aggressive Vater die Mutter bedroht hatte.

Mit den auf Filmerlebnissen basierenden und wie Zitate verwendeten Filmelementen gelingt es Fred, seine Erfahrungen und seine Themen aufeinander bezogen zur Sprache zu bringen. Seine Thematik verbindet sich mit der Symbolik tödlicher Bedrohung, die er in seine Erfahrungen, in einer fragilen Welt zu leben, einordnet. In Freds Erläuterung zu CHINA SYNDROM und JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN, und in seinem Kommentar zu seinem Bild „Verschüttet“ fügen sich drei Bewegungen oder Bereiche zusammen, die eine spezifische Lesart für beide Filme nahe legen: So scheint Freds Denken und Handeln durch überschießende Energie und Aktivitätsdruck veranlasst. Er fühlt sich zudem bedroht. Immer wieder beschäftigt er sich mit Innen-Außen-Beziehungen (Aufbrechen, Einschließen, Explodieren, Ausströmen), die unklar in der Form sind. Als zweites ist für Fred wesentlich, in einer zerbrechlichen Welt zu leben, was mit bedrohlichen Brüchen in seiner Kindheit zu tun hat. Die Erfahrung mit der Katastrophe von Tschernobyl entspricht seinem Thema des Bedrohtseins und des Ausbrechens bis zur Explosion. Als dritte Bewegung kreisen Freds Medienerlebnisse und die von ihm verwendete Filmsymbolik um folgende Punkte: Vom Menschen verursachte Katastrophen und fehlende Vorsicht sind eine tödliche Bedrohung. Es gibt technische Möglichkeiten, das Bedrohliche in der Tiefe zu erkennen und zu demonstrieren. Die Qualität des Innern ist amorph. Was von innen nach außen explodiert oder fließt, ist nicht aufzuhalten und von zerstörerischer Gewalt. Ein minimaler Anlass führt zum Ausbruch einer Katastrophe.

Über diese Themen verbindet Fred die Filme CHINA SYNDROM und JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN mit einem weiteren Film, einem Dokumentarfilm über Naturkatastrophen. Was charakterisiert seine Filme? Die für ihn relevanten Filme ordnen sich thematisch um den Pol: aufklärerisch und damit erklärend, an der Sache orientiert; und um den Pol: explosiv, katastrophenhaft. Das gibt den Raum für erfolgreich agierende Helden und für die Utopie der heilen und gerechten Welt. Freds Aneignung entspricht einem kreativen Nutzungsmuster, das thematisch geschlossene

Einheiten über Genregrenzen hinweg zu einem dynamischen Interpretationsmuster und einer utopischen Erklärungsgeschichte verbindet. Aus den Filmen stückelt er zusammen, wie ängstigende Vergangenheit in gelingende Zukunft und wie Bedrohung in heldenhaften und verantwortbaren Erfolg umzudeuten ist. Dafür stehen die in den Filmen angebotenen und von Fred aufgegriffenen Vaterfiguren.

2.3 Die symbolischen Angebote der Lebenswelt eigenständig als Ausdrucksmittel verbinden und reflexiv nutzen

Bemerkenswert ist die Eigenständigkeit Freds, die symbolischen Angebote seiner Umgebung, auch die der Kunst, aufzugreifen und als Ausdruckmittel seiner persönlichen Themen zu verwenden. Dazu schiebt er auch Filme unterschiedlicher Genre sozusagen ineinander, um Themenfelder wie Bedrohung, Hoffnung, Unterdrückung von Kritik, technische Funktionsabläufe aufeinander zu beziehen. Damit bekommen ausgewählte Filmepisoden eine differenzierte und kritische Argumentationsfunktion. Diese Argumentationsfunktion ist für Dritte nicht leicht zu erkennen, da sie hoch kontextgebunden ist. Den Kontext liefert nicht ein überlegt eingeführter verbaler Bezugsrahmen, sondern die von Fred intertextuell aktiv verknüpften Medienangebote. Die Filme der 1980er Jahre, aber auch das kurzfristig verfügbare Kunstangebot, werden zu Deutungsrahmen für eigene Ängste, gesellschaftliche Entwicklungen und die eigene Biographie. Fred greift die Angebote seiner kulturellen Umgebung auf. Dabei begnügt er sich nicht mit einer mimetischen, nur wiedergebenden Aneignung, sondern verbindet und wählt thematisch gezielt aus. Fred verwendet im Sinne der Kunst Filmsymbolik auch als Mittel der Selbstdarstellung. Bemerkenswert ist zudem, wie er Strukturen in Filmen freilegt, die dann Zugang zu den Tiefenstrukturen seines Handelns und zu Kunstobjekten liefern. Freds Hinweise auf den Bronzekrug von Tony Cragg mit dem erkaltenen Metall, die Erklärungsversuche der Technologie und Politik zu Tschernobyl mit Hilfe von Filmzitaten, sein Hinweis auf Inhumanität sind erschließungsmächtig für Kulturobjekte, die auf den ersten Blick unwichtig und vordergründig erscheinen.

Im Kontext der alltäglichen Medienrezeption sind erstaunliche Reflexions- und Kritikformen entstanden. Wenn man den Krug von Tony Cragg in der Vorzugslesart ansieht, dann ist er harmlos. In einem Bild zu Tschernobyl

verliert der Krug seine Harmlosigkeit. Das heiße und explosive Innere wird erkennbar. Nimmt man das Verschleiern als Thema von CHINA SYNDROM und JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN hinzu, dann wird die Dialektik des Kruges erkennbar. Hinzu kommt Freds reflexive oder emotionale Distanz mit Hilfe des naturwissenschaftlich ausgerichteten Expertenmodells.

3. Neue Erlebnisweisen: Die Welt in meinem Sinne!

Gegen diese in dieser Bewertung enthaltene Allgemeingültigkeit sind zwei problematisierende Argumente notwendig. Zum einen ist das Reflexionsniveau der Aussagen von Fred eher niedrig. Schule hätte hier gute Anknüpfungspunkte, um Freds kritischen Ansprüchen auch sprachliche Darstellungsformen zu liefern. Zum anderen ist der Reflexionsrahmen stark situativ, die Aussagen und Bewertung kaum vom Erlebnisrahmen der Medien und der Handlungssituation ablösbar und generalisierbar. Dieser zweite Punkt, der begrenzte und situative Bezugs- und Bewertungsrahmen, ist etwas, was Schule oder andere Bildungseinrichtungen nur als Problem wahrnehmen können bzw. sollten, ein Problem das typisch für unsere aktuelle Entwicklung ist. Mit der zunehmenden Individualisierung entstehen subjektive Lebenswelten, deren Wirklichkeitscharakter ebenso objektiv ist, wie der anderer gesellschaftlich institutionalisierter Bereiche, beispielsweise wie der der Schule.

Die Art und Weise wie Fred mit Kunst und ihren rezipierten Medien umgeht, hat etwas Hermetisches. Er handelt in seinem persönlichen Alltags- und Interpretationsraum, der als seine Welt funktioniert. So wird die Welt zur „Welt in seinem Sinne“. Dabei ist die Trivialisierung und Banalisierung ein wesentlicher Mechanismus. Diese Banalisierung und Trivialisierung läuft über Aussagen wie dass etwas wie im Film XY sei, den man letzte Woche gesehen hat.

Maßgeblich dafür ist eine neue Form des Erlebens, die sich heute herausgebildet hat und die gesellschaftliche Gewichte zwischen der Entfaltung des Menschen und der vorgegebenen Welt der Kultur verschiebt, und zwar auf die Seite der Subjekte. Es geht letztlich um die Verlagerung des Weltmittelpunktes in die Menschen selber. Gerhard Schulze (1992) nennt es „Erlebnisrationalität“.

„Erlebnisrationales Handeln zielt auf ein Zentrum, das im Handelnden selbst liegt. Was auch immer das Erlebnisziel sein mag, innenorientierte Konsummotivation will auf einen subjektiven Prozess hinaus. [...] Sobald wir den unentrinnbaren Strom der Erlebnisse nicht mehr hinnehmen, wie er gerade kommt, sondern selbst zu regulieren versuchen, handeln wir erlebnisrational. Unsere Aktionen lassen sich dann verstehen als Versuche, die für uns unmittelbar erfahrbare Umwelt so zu gestalten, dass sich ein gewollter psychophysischer Prozess einstellt, etwa indem wir in eine bestimmte Region reisen oder uns per Knopfdruck optische und akustische Reize verschaffen.“ (Schulze 1992, S. 430)

Im Rahmen dieser Subjektivierung lassen sich eine Reihe kultureller Veränderungen diagnostizieren, die sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

- *Von der aufmerksamen Rezeption zu vielfältigen Aneignungs- und Handlungsmustern*

Komplexe Medien- und Ereigniskonglomerate mit ihrer vielfältigen Mischung medialer Funktionen treffen nicht mehr auf Nutzer, die sich einen Text werkgetreu und im Sinne des Autors oder Regisseurs aneignen. Mit der Ausdifferenzierung der Medien ändern sich Rezeptions- bzw. Nutzungsformen. So entwickelte sich Fernsehen vom Zuschauen im Familienkreis zum *Zappen*. Sich durch die Fülle des Angebots *durchzuzappen* ist die Vorlage für komplexe Handlungsmuster, in die Mediennutzung eingebettet ist. Es entstehen vielfältige Muster der Rezeption, der Verwendung und der weiteren Aneignung von Medien und sonstiger Konsumangebote. Mediennutzung ist dabei eingebunden in vielfältige Muster des Alltagslebens und der Lebensführung. Ein globales Beispiel ist *Pokémon*. Bei oder mit *Pokémon* können Kinder tauschen, alleine spielen, im Internet recherchieren, sich zum Experten entwickeln, 150 Namen von Protagonisten auswendig lernen, Spielzüge wie „Attacken“ lernen, ihr Kinderzimmer ausstatten, Geld für die Spielkonsole *Gameboy* herbeischaffen, aber auch sich nur vor der Fernsehsendung ausruhen.

- Bedeutungskonstitution als ständig zu leistende Nutzeraktivität

Medien strukturieren sicherlich immer noch Mediennutzung, jedoch vorwiegend in den Handlungsmustern der Menschen, die sie nutzen. Das wird umso prägnanter, als Medien nur Teile komplexer Arrangements sind. Dann nämlich bleibt den Rezipienten gar nichts anderes übrig, als die vielfältigen, geplanten und ungeplanten Angebote miteinander zu verknüpfen. Es ist nicht mehr wie früher mit zwei oder drei Fernsehprogrammen, als die Produktion dem Publikum etwas vorgab, das es rezipieren konnte oder auch nicht. Jetzt schiebt sich eine typische Aktivität der Rezipienten in den Vordergrund, nämlich die vielfältigen Medien-texte zusammenzufügen und sozusagen lesbar zu machen. Mediennutzer geben den symbolischen Angeboten Bedeutung, indem sie sie in ihre Handlungsmuster und in ihre Sozialwelt einbinden. *Bedeutungskonstitution* macht aus einem Konglomerat von Medien, Situationen und Konsumgütern einen persönlich bedeutsamen *Text*, der für den jeweiligen Nutzer und in seiner Welt lesbar ist.

- Die Welt in meinem Sinne: Erlebnisorientiert die Welt erklären und verstehen

Die für die fortgeschrittene Industrie- und Konsumgesellschaft wichtige und typische Individualisierung verlangt von den Menschen, sich ohne traditionelle und allgemeingültige Vorgaben ihre Lebenswelt selber zurecht zu basteln. Die Fan-Gruppe ist dafür eine recht deutliche Form. Dabei bekommen die eigenen, individuellen und subjektiven Maßstäbe ein enormes Gewicht: So wie ich die Welt sehe und erlebe, ist es nicht nur richtig, sondern nur dadurch wird meine Welt wirklich. Erlebnisorientierung heißt, unsere Gesellschaft und unsere Welt subjektiv wahrzunehmen und auch als persönliche Welt aufzubauen. Und weil dies der vorrangige Modus der Aneignung ist, wird subjektive und Bedeutung konstituierende Aneignung zum objektiven, das heißt allgemeinen Modus, eine subjektive gesellschaftliche Wirklichkeit herzustellen. Sieht man Individuelles und Soziales als die beiden Brennpunkte eine Ellipse, in deren Spannung immer Gesellschaft und konkret einmaliges Leben eingespannt sind, dann definiert im Moment der Brennpunkt des Individuellen, was das Allgemeine ausmacht. Die Welt wird dadurch jedoch alles andere als asozial, denn Medien sind als Lebensweltbausteine auch Teile

sozialer Inszenierungen wie Fan-Gruppen, Szenen oder Milieus. Bei einem Medien- und Ereignisarrangement wie Yu-Gi-Oh! erscheint diese Erlebnisorientierung in Aneignungsformen wie des Sammelns und Ordnens von Spielkarten. Dabei spielt das Handlungsmuster des Experten im Moment eine besonders wichtige Funktion bei der Aneignung kulturell unklarer oder undefinierter Programmangebote wie Yu-Gi-Oh!. Unklar ist Yu-Gi-Oh!, weil z.B. offen bleibt, ob es sich um eine Spielbegleitung in Fernsehen und Internet oder um eine Fernsehserie ohne die Struktur der Erzählung handelt.

Was bedeutet es für Bildung, wenn die Spannung zur Außenwelt verloren geht, weil die Menschen die Außenwelt als ihre persönliche Lebenswelt funktionalisieren?

Der Gedanke vom *Eigensinn der Dinge und Ereignisse* als Bildungsidee wird wichtig. Es ist ein Gedanke, der in der Auseinandersetzung mit Wilhelm von Humboldts Konzept nahe liegt. Für Humboldt war es wichtig, dass Bildung als Entwicklung nur in der Aneignung des Fremden möglich ist, wobei sich die Kinder in der Mannigfaltigkeit der fremden Welt entfalten. Was bedeutet das für Entwicklung, wenn das Fremde in der Erlebnisorientierung der Kinder als stilistisch verfügbar auftaucht? Kritisch zu bedenken ist dabei, dass sich damit in unserer alltagsästhetisch organisierten Kultur ein neues Prinzip manifestiert, eines das in der Hauptphase der Aufklärung nicht denkbar war. Undenkbar war, dass ein Grundmuster der Renaissance, ohne das Aufklärung nicht möglich war, unwichtig zu werden beginnt, nämlich der Welt gegenüber zu stehen und die Welt als eigenständiges Objekt wahrzunehmen. Die Renaissance des 15. Jahrhunderts bot den Menschen Kunstwerke, bei denen sich die Menschen der Welt gegenüber stellen konnten und mussten, um die Welt mit Hilfe der Zentralperspektive in ihrem Kopf entstehen zu lassen. Erlebnisorientierung heute heißt nicht mehr, sich der Welt gegenüber zu stellen, um sich die Welt aus der Distanz anzueignen. Erlebnisorientierung heißt, was außerhalb von mir ist, ist nur wirklich, wenn und weil es eine Funktion für mich hat, und zwar weil ich es mir konsumierend aneigne: *Die Welt in meinem Sinne*, das ist der neue Modus der Aneignung.

Abbildungen

Abb. 1: Freds Dia von Tony Craggs „The Spill“ (1987). Foto: Ben Bachmair, 1987. Mit freundlicher Genehmigung.

Abb. 2: Freds Bild „Verschüttet“ (1987). Foto: Ben Bachmair, 1987. Mit freundlicher Genehmigung.

Literatur

- *k.A.: documenta12: Leitmotive. Online: <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=0>, (11.05.2008).
- Bachmair, Ben (1984): Fernsehspuren im Handeln von Kindern. In: Bachmair, Ben: Symbolische Verarbeitung von Fernseherlebnissen in assoziativen Freiräumen. Kassel: Gesamthochsch.-Bibliothek (1).
- Bachmair, Ben (1984): Symbolische Verarbeitung im Handlungszusammenhang. Fortlaufende Beobachtungen während eines Unterrichtsprojekts. In: Bachmair, Ben: Symbolische Verarbeitung von Fernseherlebnissen in assoziativen Freiräumen. Kassel: Gesamthochsch.-Bibliothek (2).
- Bachmair, Ben; Hofmann, Burkhard; Hövel, Martina van den (1989): Dynamik symbolischer Vermittlung von Alltagshandeln und Massenkommunikation Jugendlicher. Forschungsbericht. Gesamthochschule Kassel.
- Bachmair, Ben (1998): Medienspuren in der Schule. Wie in der Schule mit der Medienwelt der Kinder und Jugendlichen umgehen? In: Krause-Vilmar, Dietfrid; Daußer, Heinrich; Bachmair, Ben (Hg.): Schulpraktikum vorbereiten. Pädagogische Perspektiven für die Praxis. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt , S. 55-69.
- Berger, Peter; Luckmann, Thomas (2004): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. 1. Auflage 1970. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer (Fischer, 6623).
- Bettelheim, Bruno (1977): Kinder brauchen Märchen. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Bridges, James (1979): DAS CHINA SYNDROM. Originaltitel: The China Syndrome, USA.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1969): Dialektik der Aufklärung. Kulturindustrie, Aufklärung Als Massenbetrug. Originalausgabe: New York 1944. Frankfurt am Main: Fischer.
- Humboldt, Wilhelm von (2002): Ideen zu einem Versuch, die Gränzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen. In: Humboldt, Wilhelm von; Flitner, Andreas; Giel, Klaus: Schriften zur Anthropologie und Geschichte. 4., korr. und mit einem Nachwort vers. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Werke, 1792).
- Humboldt, Wilhelm von (2002): Plan einer vergleichenden Anthropologie. In: Humboldt, Wilhelm von; Flitner, Andreas; Giel, Klaus: Schriften zur Anthropologie und Geschichte. 4., korr. und mit einem Nachwort vers. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Werke, 1797).
- Humboldt, Wilhelm von (2002): Theorie der Bildung des Menschen. In: Humboldt, Wilhelm von; Flitner, Andreas; Giel, Klaus: Schriften zur Anthropologie und Geschichte. 4., korr. und mit einem Nachwort vers. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Werke, 1793).

- Marotzki, Winfried; Nohl, Arnd-Michael; Ortlepp, Wolfgang (2006): Einführung in die Erziehungswissenschaft. Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften (UTB Erziehungswissenschaft, 8247).
- Richard Fleischer (1973): JAHR 2022... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN. Originaltitel: Soylent Green, USA.
- Schulze, Gerhard (1992): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main: Campus.
- Schütz, Alfred (1974): Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie. English version: The Phenomenology of the Social World. Evanston, Northwestern University Press 1970. 1. Edition Wien 1932. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas (1979): Strukturen der Lebenswelt. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Band 2).

Gunther Kress

Social, Educational and Semiotic Change: Learning in a World Marked by Provisionality

Abstract

This article describes current social and economic trends, changes in the media landscape and changes in semiotic processes and resources – with relevance for meaning making and education, in a world marked by fluidity, provisionality and instability, where responsibilities for meaning making are resting to the individual. The author discusses consequences of the historical shift in authority over education from state and moral to consumption and production as well as current characteristics of the media landscape like participation, distribution, local and global content, ubiquity and multimodality. All these changes and new practices make it necessary to introduce the “rhetor” giving “navigational aids” in the form of design positioning learners as agentive based on their own interests.

1. Framing the issues

What is the aim of education, of educational changes?

To ensure

- that humans can be/remain able to act in the social world on their own behalf and for their benefit;
- that as members of a cohesive community they can contribute to common social purposes by productively dealing with constantly new problems and finding solutions to these;
- that in their actions they have a clear ethical sense of the effect of their (semiotic) actions on others and can act so as not to damage the potentials and lives of others. This includes reflection on actions in relation to large issues such as “sustainable futures” in all domains.

Democracy, in that context and that of this “challenge”, is seen as the possibility for full *participation* as the result of equity of potential through access to essential conceptual, cultural, social resources. One constantly present danger to this conception is the widely and urgently felt anxiety to

respond to incessant economic, political and – above all, in Education – technological change through a striving for ceaseless adaptation to such change. By contrast it is more desirable to maintain clarity about a set of principles: the need for maintenance of social cohesion and integration; the pursuit of full participation in a democratic society through Education; the provision of fundamental means of a shared “curriculum” of resources, of values, processes, information and dispositions.

Assumptions made in this paper

Changes in meanings and in the means for communicating meanings – “literacies”, medial change and semiotic change generally – are shaped first and foremost by social and economic factors and processes. Consequently these, always both “local” and “beyond the local”, form the essential environment for debate and proposals. “Education” always has been and remains subject to social, cultural, economic and political givens. However, it responds, at different rates at different times, to these and to technological changes. Primary among the social/political factors shaping Education are the relations of “state” and “market”. European states are coming out of a period (of about 150 years duration) in which the aims of the 19th century nation-state and of a nationally conceived (and to some extent controlled) economy determined the goals of Education. As a consequence, the ruling conceptions and metaphors of Education come from that period, shaped by its requirements and structures. New conceptions will require apt new metaphors as essential guide-rails to thought and action.

2. “Trends” shaping the environment for education

The last five decades have witnessed a changing relation of market and state: from state control of the market to various forms of contestation between the two, to a situation now where it seems clear that the market controls the major institutions of the state: where the state acts as servant of the market. State and market have profoundly different relations to and expectations of Education. The state’s concern had been the development of a “citizen” – a social subject whose identity was shaped by the goals of the nation-state and the requirements of a labour-force serving

the needs of a national economy. That state was interested in cohesion, integration and homogeneity – however imperfectly realized. The (now globally shaped) interests of the market are neither about citizenship (shared values, aspirations, dispositions) nor about a labour force, either for a national or global economy. In advanced capitalist conditions the market actively fosters *fragmentation* in order to maximise the potentials of niche marketing. Concerns around profession, work or moral/ethical issues are increasingly left to individual desire, effort and action – that is, if and where choice is possible, given limitations or not of economic, cultural and social capital. The social identity preferred by the market is that of “consumer”, a subjectivity with entirely different social, cognitive and ethical considerations and requirements to those of “citizen”. An Education-system – or institutions within that – needs to be clear about its stance towards it: whether in support, in rejection, in accommodation or in seeking to develop alternative positions. Much of the debate in this domain has been framed in terms of *class* versus *lifestyle*. A more comprehensive term than “life-style” is that of “life-world”; it points to clusterings of different kinds of social factors and resources, such as education, gender, age/generation, ethnicity, regionality (the telling differences in access to resources between city and rural-marginal areas). The impact, potentials and possible accelerating or ameliorating effects of new technologies need to be seen in this context. For instance, it is unlikely that the Internet can readily make up for missing resources of a physical/concrete kind, such as schools, libraries, newsagents, a variety of shops and social venues – cafes, clubs, etc., especially for those whose educational attainment, social motivation and material resources are low.

Major factors:

Power, authority/authorship

The factors alluded to have brought about profound changes in social forms, structures and processes and they have shaping effects on forms, processes and possibilities of meaning and learning. Generative and crucial for the understanding of educational environments are *changes in power* and *principles* and *agencies of control*. In the domains of meaning, communication and learning – Education – that change can be thought of

as a shift from “vertical” to “horizontal” structures of power, from hierarchical to more *open, participatory relations*, captured in the shift of emphasis from teaching to learning. That has the most profound effect on Education. While this may be an illusion, seen in wider frames, it is also the case that young people act within such an understanding of power. It manifests itself in resistances (in various ways) to traditional authority and in their assumption of significant agency on their part in the domain of “their own” culture and their own cultural/semiotic production.

The social and economic changes alluded to above are paralleled by and characteristic of the features of the contemporary media landscape. The (changed/changing) media landscape is marked by five factors:

- the *participatory affordances* of current media technologies;
- the *global and local “reach”* of media (obliterating the difference of global and local);
- *contents* both *global* and *local*;
- *ubiquity, convergence* and *connectivity* and
- *multimodality*, that is representations in many modes, each chosen for its communicational potentials.

Social consequences: production and participation as the now ruling metaphors

With former structures of power, the characterization of the relation of media “audience” to media production had been that of “consumption”. With new distributions of power, *production* and *participation* are the increasingly ruling characterizations of those who had previously been seen as “audience”. YouTube (founded in 2006 and sold within 18 months to Google for 1.6 billion US\$) witnesses a daily uploading of 60.000 videos. This development can stand as a metaphor for the changed social relation to media: *producing* for an unknown and potentially vast group, *distribution* via existing, new or yet to be created “sites”: *production* for the new media, new sites, in full “democratic”(?) *participation*.

Theoretical consequences: from critique to design

While “consumption” had been the dominant metaphor for understanding the power relation of producers and “audience”, “critique” offered a possibility of challenging/disrupting that relation: that is, from a position of lesser power to greater, from the reception of messages to the refusal to consume these, subjecting them to critique instead. Engaging in “critique” was to refuse the assumed relations and distributions of roles, rights, responsibilities and power and to instead bring them into crisis via a “distancing analysis” of purposes, aims, means and interests of the maker of the message. In a situation where social structures were relatively firm, stable, and inequitable, which took the centrality and completeness of language as the means of representation and communication as a given, critique seemed a possible route to refusal of the imposition of power. In an unstable social world with different distributions of power, in which the different representational modes offer significant choices for representation, *design* offers a paradigm which keeps insights offered by “critique” but links these to action in the designer’s interest focussed on the future. It is an assertion of my “interests” in the social/communicational world, and my ability to give shape to these interests through the design of my messages with the resources available to me. It is the position taken by those who produce (for YouTube even if not in or for the school) and who disseminate their messages to a world which they address confidently.

Personal consequences: existential insecurity or agency in participation and connection

At a personal level factors such as *generation, education, class, region*, and maybe to a lesser extent *gender*, have telling effects. From a generational perspective, it is the case that members of older generations are oriented towards traditional sources of authority – whether of profession (the medical doctor, the solicitor, the “expert” in general) or social structures; they rely on information being brought to them. The educational level of a person may also play a substantial role in this context. Hence there are different patterns of participation and production. However, the willingness to accommodate to the global “reach” of new media is also likely to vary – as is the ability, actually, to make sense of cultural

difference. It is a similar situation with *ubiquitous connection*. Here lies a real danger of groups “coming adrift” from the rest of society. For them existential insecurity may be a real problem.

3. Communication and learning in the context of fluidity/provisionality/instability

Three features mark what is (at the moment!) salient, characteristic, and indicative of the contemporary media landscape.

Forms of knowledge production

“Knowledge” and text are entirely linked. Emblematic of this is the concept of *user produced content*, e.g. the “wiki” and “Web 2.0” software. In Wikipedia, the “authors” are not a community or a “team”; authorship is by a socially diverse “collection” of people, not an integrated or cohesive group. Authority is “assumed”, rather than “achieved” or “bestowed”. At best these “authoring collections” are, at the moment of their authoring, “inceptive communities”. That is, the activity itself may lead to new forms of sociality and community. Where previously authorship had been regulated and protected by legal means, in wiki-like production, authorship frequently is not an issue; texts are open to constant modification. This raises the profound issue of possibilities of reliability and means of discernment.

Forms of text making

For the generation aged round about 20 and younger, at the moment there seems to be little or no concern for what seem central questions to their elders, namely of “authenticity” of authorship of certain kinds of texts. In *downloading*, *“mixing”*, *“cutting and pasting”*, *“sampling”*, *re-contextualization*, questions such as “where did this come from?”, “who is the original/originating author” seem not to be an issue. An entire and mutual incomprehension between an older generation (say teachers, whether in school or higher education) and the younger seems to exist. There seems, however, an absolute interest and precision on their part about authorship in relation to culturally salient, valued, and

identity-conferring cultural artefacts. There is an absolute and urgent need to understand the practices, aesthetics, ethics and epistemologies of new forms of text production. At the moment these new forms of text production are discussed by “authority” in terms of 19th century models, where “plagiarism” or “mere copying” are terms often too quickly used: that is, the invocation of models from an era where conceptions of authorship were clear and legally buttressed. Ironically, the very same processes are in use at “higher levels”, as “pastiche” in Post Modern art forms: as in the works of Jeff Koons, Damien Hirst, or in lots of the contemporary architecture.

Social (and semiotic) blurring, dissolution, abolition, disappearance of boundaries

These boundaries are of different kinds:

- *epistemological and ontological*: issues of “knowledge”, reality/fact/fiction;
- *social-interactional*: issues of genres;
- *power, authority and convention*: the question of “canonicity”/reliability of forms, knowledge;
- “*knowledge*” and *information*: with the appearance of user produced/generated knowledge, the line between “knowledge” and “information” has become problematic; with knowledge now increasingly seen as tool shaped/transformed from information by the one who has need of “knowledge-as-tool”.

Epistemological and ontological: reality/fact/fiction:

Examples of the blurring of the boundaries – and consequent strong reactions – between “*reality*”, *fact* and *fiction* abound in recent media practice: whether “*reality TV*”; concern about methods of documentary and docudrama production; the hullabaloo about the Abu Ghraib prisoner photos; etc. etc. Entirely related to these are questions about the “*reliability*” – the truth – of non-canonical sources, such as those of the Internet.

Social-interactional: genres and generic types:

Since the 1970's there has been an ongoing and increasingly far-reaching blurring of the boundaries of *genres and generic types*. Learning/teaching materials produced for schools are no exception to this; here the boundary between genres of work and entertainment/leisure has been effectively erased.

Power, authority/authorship and convention:

Where previously “convention” (the sedimentation of social power over time) could ensure adherence to practices in the domain of representation (as in others), for instance, in what form canonical knowledge should be represented – whether as image (as a diagram) or in writing (as a report) – or what should count as official knowledge, now these frames have virtually disappeared in many domains, including the domain of formal education.

Knowledge and information:

All this demonstrates an absolute need for (a curriculum of) “navigational aids” in relation to text-making, reading, sources of knowledge/information and means of discernment/discrimination between materials from a wide range of different sources.

4. A theoretical frame for new educational thinking: rhetoric/ design/production

One essential requirement for future oriented visions for Education is the bridging of the processes that are active and valued in the world outside the school and those processes which are active and valued inside the school.

In a world of meaning (the semiotic world) and values (the ethical world) marked by instability and provisionality, every event of communication is in principle unpredictable in its form, structure and “unfolding”. The absence of frames requires of each interacting party on any occasion an assessment of the social relations which obtain and of the resources

available for shaping the encounter. This demands a rhetorical approach to communication rather than the prior approach of *competent performance*, where inwardness with “grooved convention” was sufficient for competent communication. The *rhetor* has to make an assessment of all aspects of the communicational situation: her/his interests, the characteristics of the audience, the needs of the issue at stake, and the resources available for making a representation and for its dissemination.

The model of communication required for full participation in the new media world is one in which the *rhetor* has interests, is aware of the resources available for designs to put these interests into the world, understands the audience and its characteristics and also understands what the matter to be communicated demands. This becomes the basis for *designs* to shape these ready for their production/implementation. A rhetorical approach incorporates the tools of critique and moves beyond them. A rhetorical approach is essential in the presence of choices in representation, a feature of the multimodal world of communication.

Designs meet the interests of the rhetor (often the same person) in full awareness of the communicational potentials of the resources available in the environment: design gives shape to the interests of the rhetor and the designer in the world.

Production is the implementation of *design* with the resources available in the world in which the communication will take place. In production, meaning is made material and can become subject to review, comment, engagement and transformation. *Production* happens both in the making of messages and in their “remaking” in someone’s engagement with and transformation of that message. *Production* is semiotic (form as content), cognitive (content as concepts) and affective (always reflecting interest and personal “investment”).

A rhetorical approach is based on the agency of maker and re-maker of messages. It has direct implications on *knowledge production*. Knowledge is shaped in representation according to the potentials of modal affordances; the process of representation is identical to the shaping of knowledge. The maker of the representations shapes knowledge. In this conception, knowledge production is part of the new social and semiotic structures/organizations of *participation*. That is, knowledge is *produced* rather than *acquired* – the latter being a relatively passive, non-agentive

conception of the relation of knowledge, learning and individuals. The new, participative sites of appearance and dissemination of messages and knowledge – YouTube, Facebook, but also e.g. non-legitimated sites created by graffiti artists – are an integral part of the new media landscape, with their specific distributions of power and agency in communication. Education has to come to terms with, to accommodate to that world, and attempt to understand and use its practices where these are appropriate.

Given the new, and changing, environments for learning – multimodal representation, participative production and “sites of appearance” – learning takes new routes in content, form and social engagement. This shapes what is learned, processes of learning and the social/individual dispositions. This is a matter of *designs for learning*: the shaping of routes and environments of learning and therefore of forms of cognition. It shapes cognitive processes and shapes what dispositions become habituated. In that context current *forms of semiotic production* – downloading, mixing, cutting and pasting, re-contextualization – need to be thought about seriously to understand what forms of meaning, what dispositions, what facilities and what forms of identities are at issue. All the processes, categories, materials (“literacies”) which are involved need to be considered for their specific effects and potentials in this, especially in relation to *structures of participation* as well as their effects on forms of identity.

Semiotic resources: “literacies” and processes

In the “mono-modal world”, in other words, a world with one kind of resource, reflection on the potentials of the resource did not arise. Language was what there was, and it was regarded as fully capable of dealing with all meaning. In a multimodal communicational world, two questions arise: about the “aptness” of the means; and about complexes of different modes for achieving complex requirements and tasks. Some instances of commonly used modes are speech; writing; image – still/single and moving/multiple; 3D models etc.; colour; gesture and other movement; etc. Each of these modes offers quite specific potentials and is therefore in principle suited for specific representational/

communicational tasks. In most forms of communication several of these modes are used together in modal ensembles, where each mode has a specific task and function.

Such ensembles are based on *designs*, selections and arrangements of apt means for making a specific kind of “message” for a particular audience. *Design* is the process whereby the meanings of a designer (a teacher, a public speaker, but also, much more humbly, everyday conversation) become “messages” of a particular kind. *Designs* are the implementations of (rhetorical) purposes and as such are the instantiations of choices of many kinds.

Design rests on the possibility of choice – this could have been chosen rather than that, so that there is a need for describing *style* as the effect of a series of choices, and for a process that deals with the cultural/social evaluations of style, in other words aesthetics. Socially and pedagogically, *aesthetics* can be seen as the politics of style, *style* as the politics of choice and *ethics* as the politics of evaluation.

5. “Education”: new sites, conditions and forms of learning

“Communication as the social glue holding the show together”

In the fast changing social and technological world one of the foremost questions is “what remains constant?”. The profound change in educational aims is that from Education viewed as an institution for the reproduction of culture, by means of shaping the new generations in the image of the existing culture – *Education as a socially conservative institution*; to Education as a means of shaping new generations and a new culture – *Educational sites as socially transformative institutions*.

Clearly, in times when the day after tomorrow will not resemble today let alone yesterday, the former goal cannot remain. Yet what does remain is that “Education”, as a social/cultural institution still has the task of *making available those resources which are judged necessary/essential for full future participation of “learners” in their present and future social lives*. The new emphasis on the agency of learners does not however mean that the society does not have important cultural goods to pass on. In the case of “the young” the focus will remain on resources which have been developed in their cultures often over millennia, “knowledges”/information,

values, practices and processes. These will need to be made relevant and mediated in ways that reveal their significance for learners at this current moment. In multicultural societies the shared cultural resources need to be brought into focus and principles for understanding and use need to be developed. In the case of those who are learners in other phases of their lives the focus will be on “knowledge”, values, practices and processes deemed as essential or beneficial in their lives.

It is essential to separate the institution of “Education” from specific (physical/material) sites and (life-)phases: whether of the “school” as material site, or as linked to a life-phase. Equally it is important to distinguish “learning” and “school”: learning happens at all times and everywhere. Education however is an institution where principled selection, preparation and design of matter have to be learned by interested engagement in the issue: the design and production of sites/environments/occasions of learning deemed essential in their society.

Where there is an entire difference between now and then is in the position of learners and learning. A rhetorical framing for Education demands that the learner is at the centre of designs for learning.

Forms and practices of assessment

There remains the question of evaluation and validation of learning. This has two aspects: With the learner’s interests at the centre, present forms of assessment – by and large focussed on authority (the curriculum, the teacher) and with metrics designed to measure achievement in those terms – are no longer relevant. Instead, forms of assessment will have to start from the perspective of the learner’s central, productive and participatory and “interested” position, so that *an evaluation of principles of design, of principles of learning as transformation*, e.g. become central.

The school as site: sociality and community

As physical site the school is first and foremost a social entity: it brings together a large number of individuals in particular kinds of relationships. Although that is not part of its overt curriculum, a major part of its function is the practical task of teaching “sociality”: the means, practices and forms of social living. In a period of social (and other) fragmentation this is a

major reason for preserving the school as physical site and community. Young people will no doubt form communities of different kinds – including those based on the new media – and learn their rules of social interaction. It may well be that at the moment and for some time to come, when many other social forms cease to exist, the experience of living in constant proximity, and dealing in face to face interaction with a large diverse group – not via the escapisms of virtual worlds – will not just be desirable but socially essential. It is not fanciful to see a progression from fragmentation and the dislodging of individuals from social bonds as forming part of a chain from social fragmentation/dislodging → individualism → individuation → social isolation. The social consequences and costs of that dynamic are already becoming visible. In a period where social pathologies are threatening to increase – aided by certain characteristics and affordances of the contemporary media – this is a major consideration.

Mobility and portability

A topical concern is that of mobile learning. While this is primarily an expression/effect of social changes (e.g. instability, provisionality) it tends to be articulated in terms of the affordances of currently available technological devices (hand-held devices, the mobile phone and its affordances). Mobility seemingly offers a solution to a range of problems – more effective use of human resources (teachers) as well as a seeming answer to the problem of the school conceived in traditional terms. Above all it seems to offer a path away from the alienation from school of many – predominantly male – students. If technology is portable it offers the possibility of dealing with the seeming problematic physicality of the school and its lack of attractiveness to many students. It is essential to subject the metaphor and the reality of mobility to searching scrutiny. There are profound questions about what a serious meaning of “mobility” is: who or what is mobile? What is portable? And in what ways are portability and mobility a social, pedagogic, affective or cognitive “good”? What time for reflection is allowed in a world of constant accessibility/availability and also constant surveillance? What vision for Education is entailed? Is the personalized curriculum another instance of social fragmentation and disintegration, or is it a covert means of dealing with notions such as “differential ability”?

6. Summary of issues and questions

Social and economic trends

- The trend of power from state to market: from citizen to consumer.
- Social fragmentation fostered by globalised niche markets.
- Continuing move from *class* to “*life-world*” (variable clustering of social factors and resources, such as education, gender, age/generation, ethnicity, rationality).
- A shift from “vertical” to “horizontal” structurings of power, from hierarchical to *participatory relations*. It is highly likely that this move will increasingly be contested.
- An Education-system – or institutions within that – which increasingly will need to take its stance towards these social trends: in support, rejection, accommodation or by seeking to develop alternative positions.

Changes in the media landscape

- Media technologies with *affordances for participation*.
- Media technologies which offer *multiple functions, ubiquity, convergence and connectivity*.
- *Media simultaneously global and local in “reach”*, and an obliteration of that distinction.
- *Contents which are both global and local*, with a blurring of that distinction.

Changes in literacies: semiotic resources and processes

- A world which will *increasingly be multimodal* so that communicational potentials of modes need to be fully understood and processes of design are essential.
- *Forms of knowledge production*: “Knowledge” and text have to be seen as entirely linked. The concept of *user produced content* is emblematic.
- *Forms of text making*: Increasingly little concern about questions of “authenticity”, authorship, in *downloading*, “*mixing*”, *cutting and pasting*, “*sampling*”, *re-contextualization* etc.
- *Blurring, dissolution, abolition, disappearance of semiotic boundaries*.

- *Power, authority/authorship and convention:* weakening and disappearance of “convention” (and its frames) as guarantor of adherence to practices and forms of canonical and official knowledge, including in the domain of formal education.

The combined effects of these for Education

Above all: *an absolute requirement for a curriculum of “navigational aids”* in relation to text-making, reading, discernment and discrimination. That is, a curriculum founded on principles of judgement and evaluation in ethical and aesthetic issues as an essential response to market principles of “choice”. The new ruling metaphors are *production* and *participation* and effects on curricula and pedagogies. The move from *critique* to *design* positions learners as agentive, as designers and re-designers based on their “interest”. The assumption by learners of *agency in participation* and *connection* is essential. The *bridging of the gap between school and “world”* is necessary, of processes active and valued in the world outside the school and those processes active and valued inside the school.

7. Closing notes

“Pace”

Economic, political and above all technological developments each have their own “pace”. At the moment there is a fashion of valuing “speed” – the underlying assumption being that slowness is boring. (It is said that a selling point of whiteboards for schools was an increase in pace.) The real question is “What is a human pace?”, “What is it under different conditions?”, “When is slowness of pace essential?”, “What possibilities of real reflection need to be built into the curriculum?”. The pace of technological change cannot be mirrored by adaptation of social institutions such as Education. And the question is what that relation should be. We cannot hope to mimic change brought by every technological innovation, nor should we. Social aims and purposes should precede.

“Seriousness”

The “young” crave challenge and will seek it if they are not offered it. That speaks for the need to construct curricula which offer serious challenge.

The need for apt metaphors

Metaphors provide (often invisible) guides to thinking. It is essential to have metaphors which fit the ostensive purposes of the visions for education. For instance, in relation to learning seen as an active engagement with the world, not acquisition but transformation, not consumption but production.

8. d12 – mediation between guiding, self-responsible meaning making and orientation

The implicit theme of documenta 12 was a demand made of the audience: you are responsible for your production of sense in your engagement with a work of art. This reconfigures the traditional role of artists (and guides) as rhetor and puts the responsibility for meaning-constitution squarely with the beholder. To put this somewhat differently, the work is an assemblage of cultural materials which is (re)designed by the individual who engages with that assemblage. This design arises out of the “interest” of the individual, her or his aesthetic disposition, which in its turn rests on, or is the product made of the history of their social and cultural expressions. In a society marked by intense diversity this leads inevitably to a multiplicity of “readings”, all of them historically and socially founded. After a considerable period of uncertainty and insecurity around notions of reading, it may be that we are reaching a relative sense of stability. This stability rests on two factors: one, the acceptance of social diversity as a given, and two a new understanding of communication, no longer resting on the power of the author (long ago predicted by Roland Barthes) but on a clear understanding that communication happens when there has been an interpretation of the phenomenon engaged with. This gives power to “author” and “reader” equally. Curators, and “guides”/mediators provide an organisation of cultural materials; they provide an orientation: it is their interpretation of the artist’s work. The “added value” produced by curator and visitor jointly exceeds the possibilities available to either of these alone. “Guides” in art exhibitions are essential; so is the work of the visitor.

Autoren – Authors

Luiz Roberto Alves

Luiz Roberto Alves, professor and researcher at Methodist University and São Paulo University, Brazil. Main interests and research lines: Culture, Communication and Organizations, Public Politics for Education and Culture. Consultor for social movements in São Paulo, with focus on education, communication and social mobilization. Ex-Secretary for Education and Culture in two cities of São Paulo State.

Ben Bachmair

Prof. Dr. Ben Bachmair, Jahrgang 1943, bis 2008 Professor für Erziehungswissenschaft, Medienpädagogik und Mediendidaktik an der Universität Kassel. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Alltagsleben, Medien und Erziehung; Mediensozialisation; Cultural Studies und Mediensemiotik; Jugendmedienschutz; Mobilität und Lernen.

Wolfgang Fuhrmann

Dr. Wolfgang Fuhrmann, Filmwissenschaftler. Leiter des DFG-Forschungsprojekts „Film und Ethnographie in Deutschland, 1900-1930“ an der Universität Kassel. Lehrbeauftragter zur Theorie und Geschichte des Films an verschiedenen deutschen Universitäten sowie DAAD-Assistant Professor an der University of British Columbia, Vancouver, Kanada (2007). Internationale Veröffentlichungen zur deutschen Filmgeschichte.

Conrad Heberling

Conrad F. Heberling: Ph.D. in Communications Science from the University of Vienna. Currently, General Manager of AUSTRIA 9 TV. Previous positions include: CEO and General Manager of Dori Media International, Zurich, Switzerland, VP of Marketing and Communications of

RTL2 Television, Munich, Germany, Director of El Cartel, Munich, Head of Marketing Communications and Investor Relations of AMS International Group and Advisor to MM MerchandisingMedia (ProSieben Sat.1). Conrad Heberling researches and teaches Media Economy to students of the *European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies* at the Faculty of Educational Sciences/Humanities of the University of Kassel.

Kai-Uwe Hemken

Kai-Uwe Hemken, geboren 1962, Kunsthistoriker. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft in Marburg und München. Magister Artium (1989) und Promotion (1993) über El Lissitzky, Habilitation (2004) zur Gedächtnis-Kunst der Gegenwart seit 1960 (Gerhard Richter, Jochen Gerz, Hanne Darboven). Mitarbeit, Konzeption von Ausstellungen am Sprengel Museum Hannover (El Lissitzky, 1988) und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf (Konstruktivistische Internationale, 1992), Kustos der Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum. Seit 2005 Professor für Kunsthistorik (Kunst seit 1900) an der Kunsthochschule Kassel.

Per Jauert

Per Jauert (Cand. phil., University of Aarhus) is Associate Professor in Media Studies at the Department of Information and Media Studies, University of Aarhus, Denmark. His research interests include media sociology, radio history, community media, and the new digital platforms for radio production, distribution and reception.

Gunther Kress

Gunther Kress is Professor for Education and teaching of English at the Institute of Education, University of London. He is interested in and researches on literacy, social semiotics, multimodality, discourse analysis, learning and curriculum. He is director or co-director of several research projects in the above fields.

Fiona A. Lehmann

Dr. Fiona A. Lehmann successfully completed her interdisciplinary dissertation researching casting formats in the perspective of media economics and socialisation at Kassel University in June 2006. She has a vastly international academic and professional background. At present, Fiona Lehmann is responsible for the international marketing activities of Hermes, a logistics service provider expanding throughout Europe.

Florina Limberg

Florina Limberg, geb. 1981 in München, studierte „Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis“ an der Universität Hildesheim mit den Schwerpunkten Kunst- und Theaterwissenschaften sowie Kulturpolitik und Pädagogik. Nach verschiedenen Auslandsaufenthalten und Praxiserfahrungen im Bereich der Kultur- und Kunstvermittlung (studentisches Ausstellungsprojekt a7, Mitarbeit bei soziokulturellen Theateraufführungen etc.) schloss sie ihr Studium im Mai 2008 mit Diplom ab. Sie arbeitet als freie Kulturvermittlerin in Berlin.

Heinz Moser

Heinz Moser ist Abteilungsleiter „Unterrichtsprozesse und Medienpädagogik“ an der Pädagogischen Hochschule Zürich. Er ist Vorsitzender der Kommission Medienpädagogik der Sektion Medien- und Umweltpädagogik in der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft. Seine Hauptarbeitsgebiete sind: Medienpädagogik und -didaktik, qualitative Forschung. Heinz Moser ist Honorarprofessor an der Universität Kassel und lehrt im Internationalen Studiengang *European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies*.

Gert K. Müntefering

Gert K. Müntefering, geb. 28.11.1935 in Neheim-Hüsten. Neusprachl. Gymnasium. Nach journalistischer Ausbildung und Tätigkeit 1963 Aufbau und Leitung des Kinderfernsehens Westdeutscher Rundfunk, Köln, u.a. mit Konzept „Sendung mit der Maus“. Internationale Coproduktionen. Im Rahmen der Europäischen Rundfunkunion. Deutsch-tschechische Zusammenarbeit bereits in den 60er Jahren (Pan Tau, Märchenbraut, etc). Zuletzt Leiter Tagesprogramme WDR. Pensioniert 1999. Gert K. Müntefering ist Honorarprofessor an der Universität Kassel und lehrt im Internationalen Studiengang *European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies*.

Franz Josef Röll

Franz Josef Röll ist Professor an der Hochschule Darmstadt mit den Lehrgebieten Neue Medien, Medienpädagogik und Jugendarbeit. Seine Forschung liegt in den Feldern E-Learning, Lernen des Lernens, Wirkung von Medien, Symbolforschung sowie Sozialraum und Multimedia.

Ulrich Schötker

Ulrich Schötker, Kunstpädagoge, Kunstvermittler, Leiter der Abteilung Vermittlung der documenta 12; wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Erziehungswissenschaft/Ästhetische Bildung der Universität Hamburg. Gründer des Projektraums Liquidación Total, Madrid (liquidaciontotal.org).

Kim Christian Schrøder

Kim Christian Schrøder is professor of communication, Roskilde University, Denmark. He has published widely on the empirical study of media audiences and users, e.g. RESEARCHING AUDIENCES (Arnold 2003, co-authored). His current research looks at news users from a perspective that seeks to transcend the quantitative/qualitative divide.

Dirk Schwarze

Dirk Schwarze, Jahrgang 1942. Journalistische Anfänge in Düsseldorf und Solingen. 1970 bis 1979 Redakteur der Hessischen Allgemeinen, Kassel. 1979 bis 1981 Kunstkritiker der Rheinischen Post in Düsseldorf. 1981 bis 2002 Leiter der Kulturredaktion der Hessischen/Niedersächsischen Allgemeinen (HNA) in Kassel. 2002 bis 2007 Autor für Kultur und Sonderthemen der HNA. Mitarbeiter von Kunstforum international. Zahlreiche Publikationen zur documenta, darunter: Arnold Bode und der Impuls zur documenta, in: Arnold Bode (1900-1977) Leben und Werk, Wolfratshausen 2000; Meilensteine: documenta 1 bis 12 – Kunstwerke und Künstler, 2. erweiterte Auflage, Berlin 2007; Der Hang zum Persönlichen, in: Vom Kunststück, über Kunst zu schreiben, Hrsg. Walter Vitt, Nördlingen 2001.

Wolfgang Thaenert

Wolfgang Thaenert, Jahrgang 1950, ist seit 1989 Direktor der Hessischen Landesanstalt für privaten Rundfunk und neue Medien. Für die Direktorenkonferenz der deutschen Landesmedienanstalten, deren Vorsitz er von 2003 bis 2006 innehatte, ist er heute als Europabeauftragter tätig. Wolfgang Thaenert ist Honorarprofessor an der Universität Kassel und lehrt im Internationalen Studiengang *European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies*.

Judith Seipold

Judith Seipold, born in 1976, studied at the University of Kassel and graduated (Magister Artium) in Educational Sciences, Politics and Psychology. At present, she is scientific assistant and PhD student at the Faculty of Educational Sciences/Humanities at the University of Kassel.