

DOKUMENTE ATH 02

# DOCUMENTA EFFECTS

WAS MACHT DIE DOCUMENTA MIT DER STADT?

AUSSTELLUNG UND SYMPOSION  
UNIVERSITÄT KASSEL | STADTMUSEUM KASSEL

Fachgebiet Architekturtheorie und Entwerfen | Prof. Philipp Oswalt | Dipl.-Ing. Carola Ebert MSc  
Universität Kassel – Sommersemester 2007

## INHALTSVERZEICHNIS

Einführung	
<b>Projektwerkstatt documenta EFFECTS</b>	3
Was macht die dokumenta mit der Stadt?	
Abschlussdiskussion	
<b>Symposium documenta EFFECTS</b>	7
Panel 'Kunst und Stadt'	
Impressum	15

# **DOCUMENTA EFFECTS**

PROJEKTWERKSTATT, AUSSTELLUNG, PUBLIKATION  
UND AUDIO-STADTFÜHRUNG

# PROJEKTWERKSTATT DOCUMENTA EFFECTS

## WAS MACHT DIE DOCUMENTA MIT DER STADT?

2007 fand zum zwölften Mal die documenta statt, die seit 1955 nicht nur internationale Kunst nach Kassel bringt, sondern auch jedes Mal die Stadt selbst verändert: Hunderttausende von Besuchern, die informiert, transportiert, verköstigt und oft auch untergebracht werden wollen. Kunstwerke, die in den städtischen Alltag intervenieren – und dabei stören, zur Mitwirkung auffordern oder provozieren. Ausstellungsbauten und -orte, die neue Räume erschließen und aktivieren, oder auch bestehende Nutzungen verdrängen. Und viele clevere Trittbrettfahrer, die den Trubel für ihre eigenen Ideen nutzen. Für 100 Tage weht alle fünf Jahre ein frischer und internationaler Wind durch die Stadt – doch welche Spuren bleiben davon nach Ende der Ausstellungen?



Abb. 1: Ausstellung documenta EFFECTS Stadtmuseum Kassel

Eine Projektwerkstatt am Fachgebiet Architekturtheorie und Entwerfen der Universität Kassel mit Studierenden der Studiengänge Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung und Visuellen Kommunikation befasste sich im Sommersemester 2007 mit diesem Thema – einer Fragestellung von allgemeiner Relevanz: Künstlerisch-kulturelle Projekte spielen als neue Form der Stadtentwicklung mit soft tools in den letzten Jahrzehnten eine zunehmende Rolle – ob bei der großmaßstäblichen Eventisierung der Stadtentwicklung und die zunehmende Bedeutung von Imagepolitiken, oder bei der Einbeziehung von Künstlern in Stadtentwicklungsprojekte im kleinen Maßstab, z.B. für experimentelle räumliche Interventionen. Zugleich haben sich in der zeitgenössischen Kunst eine Vielzahl von Positionen und Praktiken herausgebildet, die interventionistisch in urbane Situationen eingreifen – kommunikativ, partizipatorisch oder kritisch.

Die documenta in Kassel als künstlerisch hochrangiges und zugleich ungewöhnlich publikumswirksames Ereignis ist durch ihr über fünfzigjähriges Bestehen sowie ihre stets neu entworfene räumliche Struktur ein hervorragendes Fallbeispiel, um die Wechselwirkung zwischen Kunst und Stadt zu diskutieren. Während die documenta in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens in Kassel zuweilen durchaus kritisch beäugt wurde und manch heftigen Widerständen ausgesetzt war, wird sie inzwischen mit wenig kritischer Distanz als positives Zeichen gefeiert. Manche Wirkungszuschreibung bleibt dabei Wunschprojektion, andere Aspekte hingegen werden kaum oder gar nicht wahrgenommen.

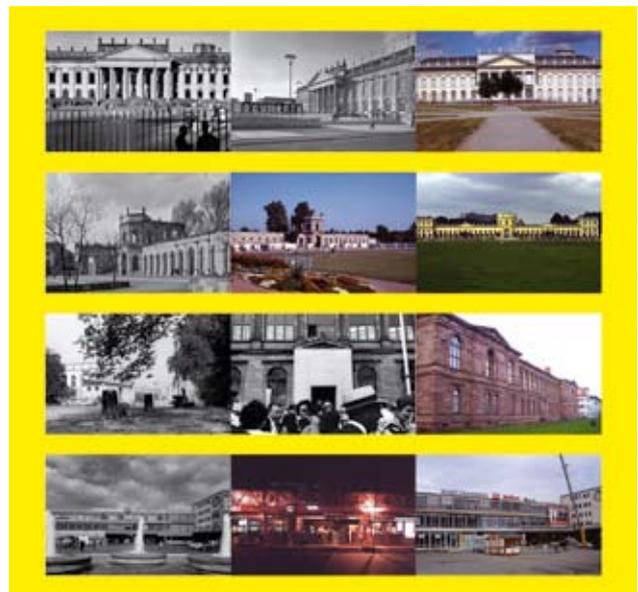


Abb. 2: Aktivierung von Orten Katalog documenta EFFECTS

Seit 1999 nennt sich Kassel ‚documenta-Stadt‘ – der Name postuliert eine starke Identifikation der Kasseler mit diesem wiederkehrenden Ereignis. Doch wie kann ein internationaler Event im 5-Jahres-Rhythmus wirklich die Identität einer Stadt prägen? Vielen Versuchen, in den 95 % Zeit zwischen den documenta-Ausstellungen mit zeitgenössischen Kulturprogrammen zu reüssieren, blieb der erhoffte Publikumszuspruch versagt. Das Museum Fridericianum hat zu wenig Besucher, die documenta-Halle steht oft genug leer.

Dabei sollte man den Effekt der documenta auf die Stadt nicht unterschätzen – zumal sie beinahe ein Geschenk ist. Denn das Label documenta ist inzwischen so erfolgreich, dass sich die Ausstellung weitgehend selbst finanziert. Die Stadt Kassel trägt weniger als 10 Prozent der Kosten bei, dies entspricht einem Prozent des Kulturhaushaltes der Stadt bzw. 0,025% ihres Gesamthaushalts. Die Eigeneinnahmen der documenta decken hingegen 2/3 der Kosten und die Wertschöpfung der documenta – vor allem durch Kulturtourismus – wird auf 100 Millionen Euro geschätzt. Mit einer fünfzig- bzw. hundertfachen „Rendite“ des Zuschusses ist das städtische Engagement für die documenta also eine äußerst effektive Standortförderung.

Doch in eigenartiger Weise bleibt der Kunstbetrieb vom lokalen Kontext entkoppelt: Die Kasseler sind in erster Linie für Bewachung, Auf- und Abbau und Verpflegung zuständig – Hilfsjobs mit schlechter Bezahlung und „flexiblen“ Arbeitsbedingungen. Alle höher qualifizierten Tätigkeiten – vom Kurator über seine Assistenz, die Presseabteilung und Grafik bis hin zu den Ausstellungsguides – werden von Außenstehenden wahrgenommen, die für einige Monate oder wenige Jahre nach Kassel kommen, und dann wieder gehen und somit auch ihr Know-how mitnehmen.

Auch wenn zur documenta 12 ein Beirat geschaffen wurde, so war von der angestrebten lokalen Verankerung der documenta und den Arbeiten des Beirats vor Ort in der Hauptausstellung fast nicht zu spüren. Prägend für Kassel sind hingegen die unintendierten Nebeneffekte, nicht direkt mit der Ausstellung verbundene „Trittbrettfahrer“, die oft ihrerseits zu eigenen Kulturinstitutionen der Stadt wurden: z. B. die Caricatura, die seit ihrer ersten Bestandsaufnahme des komischen Bildes 1987 alle zu jeder documenta statt fand und seit 1995 mit einer Galerie für Komische Kunst im KulturBahnhof Kassel dauerhaft präsent ist. Auch auf ganz andere Art wurde die documenta zum Sprungbrett: Die Mitglieder des Kasseler Planungsbüros foundation 5+, Betreiber einer Frittenbude während der documenta 10, erwirtschafteten mit dieser „Bar Patat“ das Startkapital zur Gründung ihres Büros, das bis heute besteht.

Umgekehrt wandelte sich Kassel mit jeder documenta: In der Heimatlosigkeit des Temporären muss die documenta immer wieder neue Orte erobern, durch das

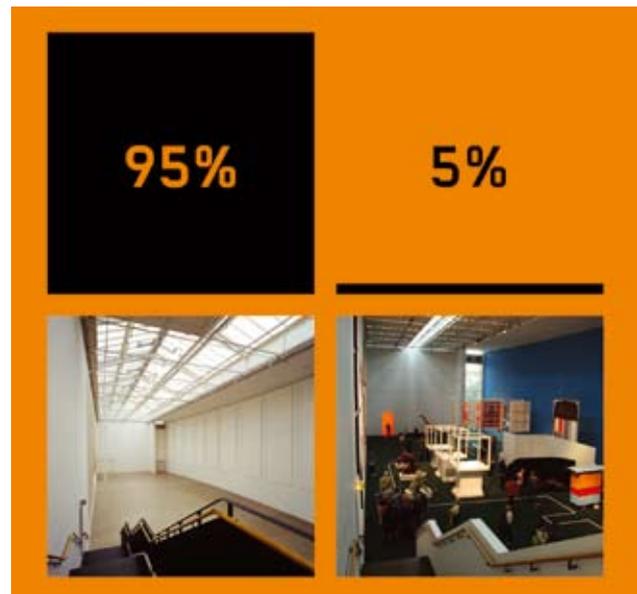


Abb. 3: Das 5%-Paradox Katalog documenta EFFECTS



Abb. 4: Die Macher Katalog documenta EFFECTS

Fehlen dauerhafter Ausstellungsorte wird ihre räumliche Figuration von Mal zu Mal neu konzipiert. So ändert sich das Verhältnis zur Stadt und deren Wahrnehmung mit jeder Ausstellung, und die documenta hat über die Jahrzehnte einst zerstörte oder leer stehende Gebäude – wie das Fridericianum, die Orangerie und die Neue Galerie – aktiviert und gesichert.

Die Frage nach den „documentaEFFECTS“ generiert so ein vielschichtiges, widersprüchliches, facettenreiches Bild. Viele Ebenen prägen das Wechselverhältnis zwischen Ausstellung und Stadt: vom persönlichen Erleben, Kritik und Protest über ökonomische Faktoren bis hin zu wiedererlangten Gebäuden und neuen kulturellen Institutionen. Diese vielfältigen Ergebnisse der Projektwerkstatt wurden vom 18. Juli bis 14. Oktober 2007 im Kasseler Stadtmuseum gezeigt.

Die Publikation mit Audiostadtführung verortet die documenta EFFECTS im Stadtraum und thematisiert die Frage nach den Wechselwirkungen über die jeweiligen 100 Tage hinaus (48 Seiten und CD, im Buchhandel erhältlich, ISBN: 3-89117-165-X, 8,- € oder online [www.uni-kassel.de/asl/publikationen](http://www.uni-kassel.de/asl/publikationen)).

Die Fragestellung der Projektwerkstatt wurde darüber hinaus Ende August mit Experten verschiedener Disziplinen aus Deutschland, Österreich und Großbritannien auf einem Symposion diskutiert, das in Kooperation mit der Heinrich-Böll-Stiftung und mit Unterstützung des Kasseler Hochschulbunds und der Firma Gummi Hübner durchgeführt wurde.

Die Abschlussdiskussion des Panels ‚Kunst und Stadt‘ wird im folgenden Kapitel dieser Publikation veröffentlicht.

Prof. Dipl.-Ing. Philipp Oswalt  
Dipl.-Ing. Carola Ebert MSc  
FG Architekturtheorie und Entwerfen, Universität Kassel



Abb. 5: Partizipation Katalog documenta EFFECTS



Abb. 6: Cover Katalog documenta EFFECTS

Bildnachweis | Abb. 1: Bettina Johae, New York.  
Einzelbilder in Abb. 2: documenta-Archiv, foundation 5+,  
Adrian Koss, Stadtarchiv Kassel, Stadtmuseum Kassel,  
alle Kassel.  
Alle übrigen Abbildungen aus dem Katalog *documenta*  
*EFFECTS*.

# **SYMPOSIUM**

DOCUMENTA EFFECTS – WAS MACHT DIE DOCUMENTA  
MIT DER STADT?

# SYMPOSIUM DOCUMENTA EFFECTS

## ABSCHLUSSDISKUSSION PANEL ‚KUNST UND STADT‘

*Das Symposium documenta EFFECTS fand am 30. – 31. August 2007 in der Kunsthochschule Kassel statt, veranstaltet vom Fachgebiet Architekturtheorie und Entwerfen der Universität / Prof. Philipp Oswalt in Kassel in Kooperation mit der Heinrich-Böll-Stiftung Berlin.*

*Das Panel ‚Kunst und Stadt‘ diskutierte im Anschluss an die Vorträge von Brigitte Franzen und Christoph Schäfer mit den beiden Referenten sowie Peter Arlt und Harald Kimpel über Fragestellungen zum Verhältnis zwischen Ausstellung, Kunst und Stadt: Wie intervenieren künstlerische und kuratorische Praktiken in die Stadt? Welches Wechselverhältnis wird hiermit entworfen? Wie wirkt sich das auf Alltag und Öffentlichkeit der Stadt aus?*

*Moderation: Philipp Oswalt*

Philipp Oswalt: Heute Nachmittag haben Brigitte Franzen und Christoph Schäfer Wechselverhältnisse am Beispiel von Projekten unmittelbar aus der kuratorischen oder künstlerischen Praxis beschrieben. Die gesamte Fragestellung dieses Symposions bewegt sich dabei in einem sehr komplexen Feld: Wir haben einerseits den Kunstbetrieb, der seine eigene Logik hat, seine eigenen Mechanismen, seine eigenen Diskurse. Und es gibt andererseits ein ganz anderes Feld, den sozialen Kontext. Hier gibt es – das hat Brigitte Franzen auch kurz angesprochen – die Frage der Lokalpolitik, mit bestimmten Forderungen oder Erwartungen der Politik, die sich an die finanzielle Unterstützung knüpfen. Und damit gibt es zwingend auch potenzielle Einflussnahmen oder Instrumentalisierungen. Dazu kommen natürlich die Bürger, die lokal direkt als Rezeption jenseits des Kunstpublikums die Arbeit wahrnehmen. Sowie das ganze Feld der Stadtentwicklung, mit Investoren, Bürgergruppen usw. – und natürlich die Kunst und auch die Ausstellungen, die in diese städtischen Situationen intervenieren, in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen auftauchen und jeweils ganz andere Rollen darin spielen und sehr unterschiedlichen Kriterien unterliegen – somit in gewissen Punkten scheitern, in anderen sehr erfolgreich sind. Insofern stellt sich immer die Frage: Welche Frage stellt man an eine Arbeit, aus welchen Blickwinkeln diskutiert man sie? Der Blickwinkel dieser Veranstaltung ist im Titel programmatisch genannt: Was macht die documenta mit der Stadt? Oder allgemeiner: Was macht die Kunst mit der Stadt? Dies ist ein bestimmter Ansatz, erst mal einen Schritt zurück aus dem eigentlichen Kunstbetrieb zu treten und zu gucken: Was passiert eigentlich, wenn

dieser Schritt gemacht wird, in die Stadt zu gehen? Deswegen möchte ich an Harald Kimpel zunächst die Frage stellen, wie in Kassel die documenta, bzw. die Außenkunst der documenta rezipiert worden ist. Es gibt ja eine sehr heterogene Auswirkung dieser Kunstwerke. Dies haben Sie unter anderem in Ihrer Ausstellung und Publikation *Aversion und Akzeptanz* anhand der Rezeption der Außenkunst der documenta-Ausstellungen bis zur documenta 9 untersucht. Die Ausstellung fand damals parallel zur documenta 9 in der Neuen Galerie statt.

Wie lässt sich also dieses Rezeptionsverhältnis beschreiben und wie unterscheidet es sich vom Kunstbetrieb?

Wir haben ja gerade bei der Außenkunst zwei sehr unterschiedliche Rezeptionsrahmen. Einerseits die Fachwelt, die Besucher, die inzwischen globalisiert auch aus Amerika, aus Asien nach Kassel oder nach Münster kommen, um die Kunst zu rezipieren. Andererseits ein lokales Publikum, das unter sehr anderen Prämissen dort rezipiert, mit einem ganz anderen Zeitrahmen, die Anwohner haben viel mehr Zeit, sie stehen nicht unter Zeitdruck wie die externen Besucher. Sie können auch Stunden, Tage, Wochen, Monate lang diese Kunst rezipieren – teilweise auch gegen ihren eigenen Wunsch.

Also: Wie wurde in Kassel Kunst, wie wurden die Außenkunstwerke aufgenommen? Und wie unterscheidet sich denn das vielleicht von einer internen Rezeption des Kunstbetriebes?

Harald Kimpel: So prägnant kann man es nun leider nicht auf den Punkt bringen, weil die Situation der Außenkunstwerke und deren Wahrnehmung so kompliziert ist wie die jeder documenta, die hinsichtlich ihrer Rezeption zerfällt in absolute Zustimmung und absolute Verdammung. Jedem positiven Urteil steht ein negatives gleichrangig gegenüber. Die Rezeption der documenta, also auch das massenmediale Echo, gehört zu den noch weitgehend ungeschriebenen Kapiteln der documenta-Geschichte. Wir hatten seinerzeit in der Ausstellung *Aversion/Akzeptanz* einmal versucht, einige verbliebene, ergänzt durch einige nicht mehr vorhandene Außenobjekte zu untersuchen und sie zu korrelieren mit Grundformen der öffentlichen Meinung: zwischen *Aversion* auf der einen Seite und *Akzeptanz* auf der anderen Seite. Zwischen der totalen Ablehnung und der totalen, vorurteilslosen *Akzeptanz* etablierten wir Kategorien wie ‚Gewöhnung‘, ‚Übersehen‘ oder ‚Vergessen‘.

Bezüglich der Differenz zwischen den spontanen Reaktionen in Kassel und der später einsetzenden wissenschaftlichen Rezeption ist Walter De Marias *Vertikaler Erdkilometer*

besonders interessant, der zunächst nicht nur von der Kasseler Bevölkerung mit Proteststürmen überschüttet wurde, weil die Maßnahme mit dem Kunstwerk verwechselt wurde. Die Bohraktion selbst wurde als die Kunstaktion begriffen und vom Publikum nicht verstanden, während anschließend das realisierte Projekt als eines der wichtigsten Kunstwerke nicht nur von Walter De Maria, sondern der gesamten zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Hier ist der Unterschied zwischen populärer Rezeption vor Ort und dem späteren Urteilen der Kunstgeschichtsschreibung eklatant.

Was mich dann doch zu der Bemerkung führt, dass bei der Frage „Was macht die documenta mit Kassel?“ eigentlich auch die Frage gestellt werden müsste: „Was macht die documenta alles nicht mit Kassel?“ Denn das ist auch eine ganze Menge. Es wird ja von außen häufig sehr wohlwollend angenommen, die Kasseler Bürgerinnen und Bürger müssten gegenüber zeitgenössischer Kunst besonders aufgeschlossen sein, weil sie ja alle paar Jahre die neuesten Spitzenprodukte vor die Haustür (oder sogar ins Haus) geliefert bekommen. Das trifft nun wohl leider nicht zu. Es herrscht in Kassel keine stärkere Akzeptanz gegenüber der zeitgenössischen Kunst – aber auch keine geringere – als in anderen deutschen Städten. Jedenfalls ist es nachweislich nicht der Fall, dass dieses aktuelle Kunstaufkommen, das sich alle fünf Jahre in der Stadt breit macht, ein ganz besonderes Feingefühl gegenüber dem Zeitgenössischen hervorgebracht hat.

Philipp Oswald: Es gibt in der Geschichte der zeitgenössischen Kunst durchaus eine Form der Institutionskritik, die in den 1960er Jahren einsetzt. Hier verlassen in unterschiedlicher Weise die Künstler den klassischen Kunstraum, wie er sich im 19. Jahrhundert etabliert hatte – als Museum und später als Galerie –, teilweise versuchen sie auch, sich den Mechanismen des Kunstmarktes zu entziehen. Oft geht diese Kunst in die Außenräume, zum Teil in die Landschaft, mit der „Land Art“, aber auch in den städtischen Außenraum.

Auch die documenta bildet – so war jedenfalls unsere Wahrnehmung bei dem Projekt documenta EFFECTS – wirklich diese Phase ab, vielleicht ab der documenta 6 mit Walter de Maria am Friedrichsplatz, aber später noch stärker in den städtischen Räumen, wo dann eigentlich der Dialog mit den Bewohnern beginnt. Die Empörung über oder die Auseinandersetzung mit Kunst wurde ja unheimlich stimuliert dadurch, dass die Objekte in dem städtischen Kontext auftauchen. Das war ja vielleicht auch der Anlass für das Skulpturenprojekt in Münster. Würden Sie das auch so sehen? Und ist es immer noch so der Fall? Oder hat eigentlich diese Auseinandersetzung sich inzwischen abgestumpft? Man hat sich inzwischen sozusagen an gewisse Zumutungen gewöhnt und ist froh über die globalen Ereignisse.

Harald Kimpel: Zum einen hat man sich in der Tat an ungewöhnliche künstlerische Äußerungen gewöhnt, andererseits ist natürlich klar: Eine documenta provoziert immer da am meisten, wo sie sich in den Stadtraum bewegt und mit Kunstwerken interveniert an Orten, die der Kasseler Bevölkerung eigentlich in ganz anderem Zustand vertraut sind.

Vielleicht dazu noch eine Präzisierung: Es war jetzt wiederholt die Rede davon, „die documenta gehe in die Stadt“, sie „implantiere ihre Exponate in die Stadt“ etc. Sie tut dies jedoch immer nur so weit, wie es die Künstler mit ihren Werken tun. Jede der Kasseler Ausstellungen wird ihrem traditionellen Dokumentationsanspruch dadurch gerecht, dass sie sich bei ihren urbanen Exkursionen davon abhängig macht, wie sich die Kunst der Zeit zum öffentlichen Raum verhält. Es gab Phasen, in denen dies programmgemäß gar nicht oder nur sehr zurückhaltend geschehen ist, z.B. bei der documenta 7; da waren die Außenobjekte eigentlich nur eher alibihaft im Stadtgebiet verstreut. Rudi Fuchs' documenta hatte sich ins Museum zurückgezogen und behauptet: Die Kunst der beginnenden 1980er Jahre muss vor gesellschaftlichen Inanspruchnahmen geschützt werden. Als Gegenreaktion hatte dann Manfred Schneckenburger für die documenta 8 ganz gezielt Künstler ausgewählt, die – ausgehend von einem „neuen sozialen Anspruch“ – mit Interventionen an neuralgischen Punkten des Stadtgebiets eingegriffen haben. Dieses Einatmen und Ausatmen jeder documenta – also das sich nach außen offensiv Verhalten bzw. sich wieder Zurückziehen – ist abhängig von dem Kunstbegriff, der zum jeweiligen Zeitpunkt von einer documenta dokumentiert werden soll.

Brigitte Franzen: Münster macht es zum Programm, im städtischen Außenraum zu arbeiten. Wobei wir das z. B. bei der jetzigen Ausstellung durchaus auch kontrovers diskutiert haben, mit den Künstlern genauso wie untereinander als Kuratoren. Wir haben uns dann entschieden, tatsächlich die Ausstellung ausschließlich im Außenraum anzuordnen und dem Museum eine ganz klassische Funktion zuzuweisen, indem dort das Skulptur-Projekte-Archiv präsentiert wird, und diese Rezeptionszusammenhänge nachgelesen und nachgefühlt werden können.

In Münster ist auch interessant, dass man Kunst an dem Ort sehen kann, für den sie gemacht ist. Denn die Künstler werden eingeladen zur Entwicklung einer Arbeit. Und das bedingt natürlich schon einen spezifischen Zusammenhang, gerade im sozialen Raum, was auch in der Rezeption zu spüren ist. Es kann passieren, dass jemand auf dem Weg zur Arbeit einfach 107 Tage lang immer an einer Arbeit vorbeiläuft. Das mag hier in Kassel auch vorkommen, ist aber vielleicht nicht ganz so auffällig wie in Münster, wo alle Arbeiten verteilt sind in der Stadt.

Andere kommen speziell, um die Ausstellung zu sehen. Wundern sich dann, beklagen sich, dass nicht überall

Schilder rumstehen, wie sie möglichst schnell von A nach B kommen. Ausstellungsorganisatorisch haben wir uns ganz bewusst gegen eine Beschilderung ausgesprochen, weil es um diesen städtischen Raum geht, den man beim Betrachten der Ausstellung oder der Werke erfährt. Dies ist ganz eine spezifische Situation, die wollten wir nicht musealisieren.

In Münster ist sehr spannend, dass es auch eine sehr intensive Auseinandersetzung gibt über die lokale Presse – nicht im Sinne von positiver oder negativer Berichterstattung, sondern über Leserbriefe. Es gibt zwei Zeitungen in Münster, zwei Tageszeitungen – das ist für so eine Stadt eigentlich relativ viel an Angebot – und über diese beiden Tageszeitungen wird ständig ein Diskurs geführt. Das war bei dieser jetzigen Ausstellung am Anfang verhaltener, bei der 1977er Ausstellung war das extrem, in alle Facetten der Kritik hinein, und auch zum Teil sehr gegen die Skulpturprojekte gerichtet.

Peter Arlt: Aus österreichischer Sicht zumindest, habe ich eher ein gegenteiliges Bild. Ich habe eher das Gefühl, es gibt genau diese Plattform eigentlich gar nicht mehr für öffentliche Kunst. Sie ist in Wirklichkeit jedem schon egal geworden, man hat sich daran gewöhnt und man akzeptiert es in gewisser Weise. Zudem wird der Öffentlichkeit eine Umweg-Rentabilität suggeriert, d.h. es rechnet sich auch ökonomisch für eine Kommune. Und man weiß: es verschwindet auch wieder. Aus meiner Sicht besteht die Krise der Kunst im öffentlichen Raum auch darin, dass sie eben nicht mehr aufregt. Es ist Kunst. Man hakt es als Kunst auch ab und damit weiß man: Man muss sich auch nicht wirklich damit auseinandersetzen – außer man ist Teil des Kunstkontextes.

Brigitte Franzen Ja, vermutlich ist das charakteristisch für unsere Öffentlichkeiten heute. Es gibt trotzdem eine Menge Arbeiten, die genügend Diskussionspotenzial liefern. Annette Wehrmanns Arbeit habe ich vorhin erwähnt. Eine andere Arbeit stammt von Silke Wagner. Das ist eine Art Monumentalskulptur der Person Paul Wulf, also eigentlich ein klassisches Denkmal, was zu einer Litfasssäule umgebaut wird. Auf dem Bauch dieser Monumentalskulptur werden Informationen plakatiert, alle vier Wochen neue Informationen. Die erste Kampagne war Paul Wulf selber gewidmet, hat sein Schicksal erläutert und seine politische Arbeit erklärt.

Jetzt im Moment geht es ums Umweltzentrumarchiv in Münster – eine Initiative, die seit den 1970er Jahren ein sehr interessantes Archiv an grauer Literatur führt zu Antifaschismus, Antiatomkraft, also verschiedenen Stadien bundesrepublikanischer politischer Auseinandersetzung. Der zweite, immaterielle Teil der Arbeit besteht aus einer Website als Plattform dieses Archivs, auf der diese graue Literatur digitalisiert wird. So werden Schriften der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt, die sonst nicht in Bibliotheken gesammelt werden, aber Teil unserer

politischen Geschichte sind.

Die Arbeit von Silke Wagner wurde von beiden Zeitungen als die beliebteste Skulptur gewählt. Unabhängig davon haben die Berber in Münster, also die Obdachlosen, einen Preis ausgelobt, den Berberpreis, und Silke Wagner den goldenen Schlafsack verliehen für diese Arbeit [Lachen].

Philipp Oswalt: Sind das jetzt irgendwie subtilere Arbeitsformen, die ein anderes Verhältnis zu der Bewohnerschaft finden? Hat sich dieses verlagert von einer sehr plakativen Konfliktsituation über bestimmte ästhetische, symbolische Eingriffe?

Christoph Schäfer: Das lässt sich sehr schwer pauschal sagen. Im Fall von Park Fiction kann ich ein ganz konkretes Beispiel nennen: Alles, was – nach landläufiger Meinung – irgendwie „ganz schön“ aussah, ist gebaut worden. Bei einer Plastikpalme kann man vielleicht sagen: ist vielen Leuten zu geschmacklos, das wollen wir nicht. Aber letztlich tut die nicht weh. – So ist man zwar sehr weit gegangen für Hamburger Verhältnisse, aber etwas, was so eine gewisse Aggressivität gehabt hätte und sozusagen das „Nein“ in dem großen „Ja“ gewesen wäre, das wurde einfach verhindert. Zum Beispiel dieses Archiv, das im Stil von El Lissitzkys Wolkenbügel über dem Park schweben sollte, wäre als politisches Symbol zu aufgeladen gewesen, als dass die uns das hätten machen lassen.

Heute, mit dieser Aufsplitterung der Öffentlichkeiten ist auch der lokale Schmerz ein anderer ist als dieser generelle damals, als eine documenta noch so was war wie die Tagesschau für die Nachrichten zu der Zeit, als es nur drei Sender gab. Die documenta hatte diese Quasi-Monopolsituation. Da musste sich jeder Kunstlehrer der Bundesrepublik drauf beziehen. Jetzt ist das nicht mehr so: Im Moment gibt es einen ein starken Kunstmarkt, der sich ganz anders orientiert als die Skulpturprojekte in Münster oder die documenta. 1987 passierte bei Skulptur Projekte Münster etwas sehr Neues, lag aber der Kunstmarkt am Boden und die KünstlerInnen waren auch inhaltlich auf der Suche nach etwas Neuem. Heute ist die Kunstwelt nicht so ‚verzweifelt‘, dass sie das jetzt brauchte.

Harald Kimpel: Es ist nun leider so – und es ist neu –, dass die documenta 12 nicht mehr den traditionellen documenta-Anspruch erhebt, den Kanon des Zeitgenössischen zu definieren. Genau dies aber war ja das gemeinsame Selbstverständnis aller Vorläuferveranstaltungen: Seit Arnold Bodes Tagen hatte die documenta diese verrückte Aufgabe, alle fünf Jahre hier in Kassel das Wesentliche der Gegenwartskunst verbindlich zu bilanzieren und, seit 1972 doppelt absurd, als objektive Spiegelung der gegenwärtigen Kunstsituation durch die subjektive Perspektive eines einzelnen künstlerischen Leitungsindividuums zum Ausdruck zu bringen – ein autoritärer Anspruch, der ihr natürlich immer wieder bestritten wurde und der ja vielleicht durch eine Ausstellung überhaupt nicht erfüllbar

ist. Aber die Tatsache, dass man hier in Kassel sich alle fünf Jahre immer wieder diesen kanonisierenden Anspruch geleistet hat, das war das Alleinstellungsmerkmal der documenta.

Für ihre Macher war eine documenta niemals nur eine große Ausstellung zur zeitgenössischen Kunst, sondern stets eine, die eben genau das gewagt hat, was sich sonst niemand weltweit zugetraut hat.

Und wenn dieser Aspekt ausfällt, dann muss die documenta – und spätestens seit diesem Mal ist dies der Fall – konkurrieren mit anderen Großausstellungen zur zeitgenössischen Kunst, die es immer zahlreicher überall gibt – denken Sie an den weltweiten Boom der Biennalen – und die ebenfalls mit ordentlichen Etats und netten Orten aufwarten. Die documenta ist also von etwas Unvergleichlichen zu etwas Vergleichbaren geworden, und wie dieser Vergleich mit anderen ausfällt, wird sich zeigen. Jedenfalls ist durch diesen Autoritäts- und Verbindlichkeitsverzicht der documenta so etwas wie die Mitte abhanden gekommen. Aber richtig ist auch: Dadurch, dass die jetzt gezeigten Arbeiten nicht mehr den Anspruch erheben, die Bilanz des Zeitgenössischen zu sein, sondern nur noch den individuellen Geschmack eines Kuratorenpaares zum Ausdruck bringen, ist dem, was im öffentlichen Raum wie in den Innenräumen zu sehen ist, natürlich die Brisanz weitgehend genommen, weil sich eben nicht mehr die Provokation eines normativen Anspruchs damit verknüpft.

Philipp Oswald: Noch mal eine Nachfrage an Christoph Schäfer: Ihr wart ja eingeladen bei der documenta 11 mit dem Park Fiction Projekt. Das Park Fiction Projekt war in Hamburg, Du lebst in Hamburg, und das war wahrscheinlich eine notwendige Voraussetzung, das Projekt in dieser Form durchführen zu können. Auf der documenta 11 habt ihr Park Fiction dann in einer sehr anderen Arbeitsweise – als Archiv – präsentiert, nicht etwa Park Fiction 2.0 in Kassel verwirklicht. Sind gewisse Arbeitsformen im Rahmen einer solchen Großausstellung vielleicht grundsätzlich gar nicht möglich? Welche Lokalität ist für Künstler in diesem Rahmen nicht möglich? Ist überhaupt so eine Form der Großausstellung dann heute noch zeitgemäß? Funktioniert sie vielleicht für bestimmte heute praktizierte Arbeitsformen einfach nicht, die anders stattfinden müssen?

Christoph Schäfer: Zunächst gab es die Idee eines dokumentarischen Teils plus einen zweiten Teil, den wir gerne in Hamburg gemacht hätten, eine Außenstation. Später gab es diese sehr starke Idee des Dokumentarischen bei dem künstlerischen Leiter der documenta.

Was allerdings gar nicht mitbedacht wurde war die ästhetische Sprache, der die Gruppen, die diese entwickeln, auch mächtig sind. Falls sich jemand erinnert: bei der documenta 11 waren alle Gruppen in einen Raum gezwängt und in der Mitte lief ein axialer Tisch durch, den

wir alle sehr gehasst haben.

Ich finde, dass man im Rahmen von so einer Ausstellung natürlich was machen könnte, was viel längerfristiger arbeitet. – Dass beispielsweise langfristige künstlerische Projekte bereits in den Jahren vor der documenta beauftragt und umgesetzt würden. Ich glaube, dass sich das durchsetzen ließe, wenn man das wirklich machen möchte, – und ich finde, dass es an der Zeit wäre, das zu tun.

Das Problem ist vermutlich, dass politisch das Festival gewollt ist und nicht die kontinuierliche Arbeit – die tut natürlich auch mehr weh. Die Kasseler wissen das doch wahrscheinlich ganz genau: So eine Arbeit von Beuys, die dann da steht und die sagt: Bis zur nächsten documenta bleibe ich hier. Da muss dann was dafür getan werden, dass sie die wegschaffen.

Philipp Oswald: Frau Franzen, wie ist es denn in Ihrer Arbeit? Einerseits gibt es natürlich bestimmte Motive, Künstler auszuwählen, und Sie führen die Gespräche mit den Künstlern. Andererseits ist das Ergebnis doch auch deutlich von deren Arbeit geprägt. Haben Sie die Ambition, durch so ein Projekt wie Skulpturprojekte auch einen Impuls gegenüber der Stadt zu setzen? Und wenn ja, was ist die Ambition Ihrerseits?

Brigitte Franzen: Das ist eine schwierige Frage. Und zwar vor allen Dingen deswegen schwierig, weil wir im Grunde in der ganz konkreten praktischen Arbeit natürlich eher damit zu kämpfen hatten, für freie Bedingungen der Künstler zu sorgen. Es ist also weniger eine Frage der Einflussnahme von unserer Seite auf die Stadt, als umgekehrt von der Stadt auf uns; oder den Ansprüchen, die formuliert werden, auch von der Bevölkerung an uns – und der Wille, diese Einflussnahme ein Stück weit zurückzudrängen. Diese Tendenz ist natürlich da, und man wäre naiv, wenn man das ausblenden würde. Das ist ein einfacher Fakt, dass diese Großprojekte instrumentalisiert werden. Die haben etwas mit Tourismusfragen zu tun, mit Städtemarketing, mit Städteranking usw. Sie haben eine bestimmte Funktion in der Positionierung der Städte und im Vergleich der Städte zu anderen Städten usw. Insofern haben wir eher versucht, eine Grenze zu markieren, was diese Einflussnahme von außen auf uns und vor allem die Künstler betrifft.

Wir haben insgesamt versucht, die Situation, wie sie in Münster an bestimmten Stellen ganz konkret sichtbar wird, wie sie aber auch beispielhaft ist, mit den Künstlern zu diskutieren.

Als Beispiel: Was in Münster sehr auffällig ist, ist der Prinzipalmarkt, sozusagen die gute Stube der Stadt, meist abgebildet auf Postkarten, Tourismusbroschüren usw. – die unmittelbare Innenstadt wird geprägt von sehr hochwertigen Konsumangeboten. Dies ist gleichzeitig ein architekturhistorisch interessanter Ort, weil Münster zu 90% zerstört war im 2. Weltkrieg. Von Münster aus wurden England und Holland bombardiert und die Zerstörung war

sozusagen die Gegenrechnung. In Münster entschied man in den 1950er Jahren, auf dem alten Grundriss die Stadt zu rekonstruieren, ähnlich wie in Freiburg. Das war ein großes Politikum, auch später noch. Münster wurde immer als sehr konservativ und rückwärtsgewandt präsentiert.

Heute zieht die Stadt daraus ein unglaubliches Kapital, weil sie sich als nostalgisch, gewissermaßen auch als Puppenstube, als fußgängerfreundlich usw. präsentieren kann. Es ist ein interessantes Ambiente, ohne Frage, vor allen Dingen wenn man ganz genau hinschaut und sieht, dass diese rekonstruierten Bürgerhäuser des 15., 16. und 17. Jahrhunderts eben 1950er-Jahre-Architektur sind. Wenn man dann diese Brille mal aufgesetzt hat, entgeht einem das überhaupt nicht mehr. Und das sind natürlich Zusammenhänge, die sowohl in den 1980er Jahren ganz wichtig waren, die aber auch durch die Stadtschloss-Diskussion seit den 1990ern in Berlin, durch den Wiederaufbau der Frauenkirche in Dresden, die Zerstörung des historischen Museums in Frankfurt aus den 1970er Jahren und die „Rekonstruktion“ der Altstadt ganz direkt tagespolitisch interessant sind dafür, wie unsere Städte mit Architektur umgehen und wie sich der öffentliche Raum ästhetisch verändert.

Das liegt in Münster auch auf der Hand. In Münster ist die Bezirksregierung umgebaut worden, das war ein Gebäude aus dem Beginn der 1970er Jahre, aluminiumverkleidet, es hat jetzt eine Travertin-Fassade. Es gibt eine Shopping Mall, die seit zwei Jahren eröffnet ist von Kleihues&Kleihues, die die Berliner Architektur der 1990er Jahre original reproduziert. Das alles sind Zusammenhänge, die wir mit den Künstlern entsprechend intensiv diskutiert haben. Und wo dann die eine oder andere Arbeit darauf eingeht. – Martha Rosler wäre ein Beispiel, die einen Adler reproduziert, der an einem Gebäude von Ernst Sagebiel, dem ehemaligen Luftgau-Kommando, in Münster noch hängt.

Dieser Adler war vorher ein Luftwaffenadler mit einem Hakenkreuz, das man natürlich heute nicht mehr sieht, da ist eine Fehlstelle. Rosler reproduziert dieses architektonische Element und stellt es vor diese eben erwähnte neue Shopping Mall unter dem Titel „Unsettling the Fragments“ (Erschütterung der Fragmente). Diese Arbeit reagiert ganz konkret auf die Situation dort, ist aber darüber hinaus natürlich vielschichtig lesbar und interessant. Über diese Diskussionen mit den Künstlern und die Diskussion auch von Fragestellungen, die momentan aktuell sind, haben wir vielleicht am ehesten einen Einfluss auf die Situation in Münster, also auf die längerfristige Situation. Schließlich bleiben einige Arbeit der Ausstellung bestehen, so auch der Adler von Martha Rosler.

Philipp Oswald: Herr Kimpel, aus Ihrer Auseinandersetzung mit der Geschichte der documenta können Sie etwas zu den Ambitionen der jeweiligen Kuratoren mit Hinblick auf die Stadt sagen? Bei Arnold Bode war es anfangs ja offensichtlich, er hat gesagt: Man muss etwas verändern,

um hier leben zu können. Gab es denn nach Bode seitens der Kuratoren diese Ambition, auch etwas jenseits der eigentlichen Kunstwerke als Impuls an die Stadt zu geben?

Harald Kimpel: Leider ist festzustellen, dass das, was in Kassel an Außenobjekten verblieben ist, keineswegs systematisch ausgewählt wurde. Man hört gelegentlich die vorschnelle Behauptung, an den noch vorhandenen Außenobjekten aus der documenta-Vergangenheit ließe sich die Geschichte der Ausstellungsreihe ablesen. Das ist nun allerdings keineswegs der Fall, weil es jeweils auf ganz unterschiedliche Weise dazu gekommen ist, dass ein Stück überleben können. Systematisch – da heißt mit einem stadtgestalterischen Gesamtkonzept – hat sich niemand darum gekümmert. Und es sind eben auch im Gegensatz zu Münster in 50 Jahren documenta-Geschichte lediglich zwölf Objekte zurückgeblieben, die insgesamt nur von drei Ausstellungen stammen. Alle anderen Ausstellungen sind durch Außenobjekte überhaupt nicht vertreten.

Philipp Oswald: An Christoph Schäfer noch eine Frage vielleicht zur Arbeit von Andreas Siekmann mit der jener eine sehr scharfe Kritik formuliert an diesen Mechanismen, Objekte des Stadtmarketings als Kunst zu deklarieren.

Christoph Schäfer: Schwierige Frage, die kann ich auf keinen Fall abschließend beantworten. Sehr aus dem Rahmen dieser documenta fiel z.B. die Oper „Die Exklusive - Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten“ von Andreas Siekmann, Alice Creischer und Christian von Borries. In einem Einkaufszentrum der ECE in Kassel wurden die ungefähr 30 Darstellerinnen und Darsteller sowie ein ganzes Orchester von etwa der gleichen Zahl Sicherheits- und Reinigungspersonal des Einkaufszentrums noch mal umtanzt, die jeden Flyer, der während der Aufführung flog, sofort weggekehrt haben.

Hier merkte man sehr genau: Der Modus, wie Städte funktionieren, hat sich verändert. Und das haben die auch begriffen: jeder, der zumindest ein Einkaufszentrum macht, weiß, dass es um Image, um Bilder und solche Dinge geht. Als Bildproduzent, also als Künstler kriegt man natürlich sehr viel engere Manschetten angelegt, weil auf der anderen Seite die Oberflächen auch verletzbarer werden. Aber immerhin wurde dieses enorm kritische Stück dort aufgeführt! Es hätte für einen enormen Skandal sorgen können, wenn es die richtige Publicity gekriegt hätte.

Es wurde allerdings kaum rezipiert, oder meines Erachtens fast gar nicht. Die ganze Geschichte des Konzerns, der hinter diesen Einkaufszentren steht, der heutzutage aus massiven wirtschaftlichen Interessen eine Menge Politik, Stadtplanungspolitik betreibt, wird da aufgedeckt und entfaltet. Und das in einem Einkaufszentrum!

Es ist trotzdem völlig verpufft, der Ball wurde sozusagen von der Öffentlichkeit nicht aufgenommen. Oder woran es auch immer lag, dass das nicht so öffentlich wurde.

Adrienne Goehler: Wer bestimmt eigentlich in Münster, welche Werke angekauft werden? Für die aktuelle documenta würde mich auch interessieren, aus wem der ominöse Beirat, der irgendetwas Partizipatives wohl abgedeckt zu haben scheint, besteht und was seine Aufgabe war?

Brigitte Franzen: In Münster haben wir ein Vorkaufsrecht, das sich über zwei Jahre erstreckt – und wenn ich „wir“ sage, ist das die Stadt auf der einen Seite und das Landesmuseum auf der anderen Seite. Das ist an sich ein ganz gutes Instrument, um eine überschnelle Entscheidung zu vermeiden. Und es ist eine Gemengelage von Leuten, die da teilhaben an dieser Entscheidung. Es gibt eine Kunstkommission der Stadt, die mit städtischen Leuten besetzt ist, aber es sind auch einige von uns Kuratoren dabei, sowie der Direktor des Landesmuseums. Zusätzlich gibt es diese öffentliche Plattform, die sich sehr intensiv äußert und damit auch natürlich ein Meinungsbild erstellt. Dass Silke Wagner so beliebt ist in diesen Umfragen in der Zeitung bzw. umgekehrt, dass darüber diskutiert wird, dass die Arbeit vielleicht bliebe, hat auch damit zu tun, dass diese Arbeit als so positiv empfunden worden ist. Dadurch, dass Münster ziemlich konzentriert ist und irgendwie die verschiedenen Gruppen sehr deutlich werden, dadurch ist das tatsächlich ein ziemlich öffentlicher Prozess. Der Kunstmarkt ist relativ am Rande dieser ganzen Entscheidung.

Philipp Oswald: Bevor wir auf die aktuelle documenta kommen – möchten Sie, Herr Kimpel, vielleicht noch etwas sagen zur Ankaufspolitik hier in Kassel bzw. deren Fehlen?

Harald Kimpel: Das „Fehlen“ bezieht sich nur auf die Außenexponate. Darüber hinaus gibt es sehr wohl eine funktionierende Ankaufspolitik, die jedes Mal für den Bestand der Neuen Galerie aus der aktuellen Ausstellung Kunstwerke erwirbt. Das ist sehr korrekt geregelt und läuft formal zufriedenstellend.

Die noch vorhandenen Außenobjekte hingegen sind in den meisten Fällen durch Zufall, durch Schenkungen und auf andere Weise in Kassel zurückgelassen worden; manchmal hat sich auch nur die Trägheit der Masse bemerkbar gemacht – schließlich ist es allemal einfacher, ein Objekt stehen zu lassen als es wieder abzuräumen. Und manchmal wird dann eine solche Hinterlassenschaftspraxis nachträglich sanktioniert. Im Bereich der im öffentlichen Raum zurückgebliebenen Werke verfährt man also unsystematisch, während es im Bereich des Ankaufs von so genannter musealer ‚Flachware‘ feste Ankaufstetats gibt und eine Kommission, die darüber befindet.

Publikum: Haben die geringe Akzeptanz der Außenraumobjekte und die Tatsache, dass überhaupt

so wenige Außenraumobjekte gekauft werden in Kassel, nicht auch mit dem Thema Ortsbezug zu tun? Wenn man sich den finalen Standort des Himmelsstürmers, der ja nun eine Art Wahrzeichen von Kassel ist, anguckt, wie er so an den Rand des Kulturbahnhofs gepflanzt wird, wo er überhaupt keinen Bezug mehr hat... Es kann ja kaum darum gehen, Objekte anzukaufen und sie dann irgendwo in den Stadtraum zu schmeißen. Da frage ich mich, ob das nicht auch im Zusammenhang steht mit der städtischen Akzeptanz von öffentlichen Aktivitäten.

Harald Kimpel: Es gibt in Kassel die Grundregel, den Friedrichsplatz – also Kassels Gute Stube – von dauerhaften Möblierungen aller Art freizuhalten. Und das ist auch gut so, denn sonst wäre dieses begrenzte Platzstück nach mehreren Ausstellungen möglicherweise komplett bestückt. Daher musste auch für Borofskys *Man walking to the Sky* ein neuer Standort gefunden werden.

Aber es ist ja vielleicht nicht Zufall, dass ausgerechnet dieses Stück, der später so genannte „Himmelsstürmer“, in Kassel auf so große Begeisterung gestoßen ist, während an ähnlicher Stelle einige Ausstellungen zuvor Arbeiten wie z.B. Richard Serras *Terminal* bespuckt und bepinkelt wurden. Da mochte niemand über einen Verbleib reden, während eine der – wie ich meine – eher belangloseren Arbeiten Borofskys bezeichnenderweise zum Fortschrittssymbol für die gesamte Region avancieren konnte. Vor dem Kulturbahnhof scheint mir dieses gefällige Objekt keineswegs abgestellt, sondern an einem zukunftssträchtigen Kasseler Kulturstandort sehr genau platziert und – im Sinne seiner erstaunlichen allgemeinen Wertschätzung – angemessen gewürdigt.

Philipp Oswald: Ich würde jetzt die Frage nach dem Beirat aufgreifen und damit zur aktuellen documenta kommen. Christoph Schäfer hat in seinem Vortrag sehr explizit Stellung genommen. Vielleicht an Sie, Herr Kimpel, die Frage nach Ihrer Einschätzung des Beirats, der ja ein Versuch war, die documenta mit der stets von außen kommenden Kuratorenschaft wieder stärker in der Stadt zu verankern. Was war der Beirat und was hat er bewirkt?

Harald Kimpel: Ja, ja, der Beirat... [Lachen] Ich bin da durchaus der ungeeignete Gesprächspartner, weil ich bis heute nicht recht begriffen habe, was der Beirat eigentlich wollte oder effektiv bewirkt hat. Ich befinde mich diesbezüglich allerdings in guter Gesellschaft, weil ich den Eindruck habe, dass die Mitglieder des Beirats selber gar nicht so genau wissen, was sie eigentlich repräsentieren. Es hat zahlreiche Diskussionen gegeben mit Vertretern dieses Beirats, bei denen es immer nur auf die Standardantwort hinauslief: „Wir wollen die Fragen von Roger M. Bürgel in der Stadt verorten“.

Für mich hat diese Form der Partizipation eher die Funktion von Ausgrenzung: Denjenigen, die aus verschiedenen Kasseler gesellschaftlichen Sphären

diesmal eine Beteiligung eingefordert haben, werden durch diese besondere Form der Teilnahme in Wahrheit außen vor gelassen, abgefangen in einem äußeren Kreis aus Debatten und Aktivitäten, in dessen Schutz das eigentliche Kerngeschäft der documenta-Macher um so ungestörter vonstatten gehen kann: Teilnahme als eine Form des Ausgegrenztseins oder der Verhinderung, ausgegeben als Partizipation: das ist zumindest mein Eindruck von der Position des Beirates. Es gehen derzeit viele Personen mit dem Bewusstsein durch die Stadt „Ich nehme diesmal an der documenta teil“, ohne zu bemerken, dass sie eigentlich keineswegs teilnehmen, sondern auf Abstand gehalten werden und gar keine Möglichkeit haben, tatsächlich im Inneren Einfluss zu nehmen auf das, was sich an documenta 12 hier ereignet.

Philipp Oswalt: Nicht nur im Bezug auf den Beirat sondern auch auf die documenta als Ganzes haben wir natürlich die Schwierigkeit, dass die Exponenten selbst nicht da sind und auch nicht auf die Kritik reagieren können. Wir hatten uns bemüht, sie einzuladen, es war in dem aktuellen Zeitrahmen nicht möglich. Herr Kimpel, möchten Sie zur Ausstellung noch Ihre Sicht der Dinge darstellen?

Harald Kimpel: Mit Blick aufs Ganze möchte ich es auf folgendes Fazit bringen: Für mich ist die gegenwärtige documenta – durchaus im Gegensatz zur Meinung anderer – ein (wie ich es einmal nennen möchte) multidimensionaler Eklektizismus. Roger M. Bürgel bedient sich mit seiner Konzeption im Ganzen wie in Einzelheiten der Gesamtheit der documenta-Geschichte – nicht nur der documenta 1, zu der er sich ja bekennt, sondern sämtlicher elf Vorläuferveranstaltungen. Er extrahiert ihnen, was er für das Beste hält und macht es zu etwas, das er als etwas Eigenes ausgibt. Was uns heute hier als aktuell geboten wird, lässt sich in allen Details wie in den groben Linien auf Konzeptionen und Erfindungen von documenta 1 bis 11 zurückführen. Dies jetzt im Detail nachzuvollziehen, würde uns den restlichen Abend beschäftigen. Für mich liegt hier keine Retroperspektive vor, wie sie Catherine David unternommen hatte, sondern nur eine Retrospektive, die nicht nach vorne weist. Das Klee-Exponat – der oft bewunderte und befragte *Angelus Novus* an der angeblich rekonstruierten Treppe im Fridericianum – ist für mich die Quintessenz der kuratorischen Haltung von Roger M. Bürgel – und zwar gemäß der Interpretation von Walter Benjamin von dem Engel der Geschichte, der nach rückwärts auf die Trümmer des Gewesenen blickt, um von dort durch den Wind, der aus der Geschichte weht, mit dem Rücken der Zukunft zugewandt in eben diese geblasen zu werden. Das ist für mich exakt die Position des diesjährigen künstlerischen Leiters.

Philipp Oswalt: Gut, das lassen wir jetzt einfach mal so stehen. Wie gesagt, es fehlen uns die Gesprächspartner. Vielen Dank an alle für das Gespräch.

## Referenten

*Peter Arlt*

Soziologe, Linz, hat eine Vielzahl von urbanen Interventionen in Kooperation mit Architekten und Künstlern realisiert.

*Brigitte Franzen*

Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Kuratorin der skulptur projekt münster 2007, beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit dem Verhältnis von Kunst, Landschaft, Architektur und Öffentlichkeit.

*Harald Kimpel*

Kunstwissenschaftler, Kulturamt Stadt Kassel, ist einer der profiliertesten Forscher der documenta-Geschichte.

*Christoph Schäfer*

Künstler, Hamburg, war unter anderem am Projekt Park Fiktion beteiligt (präsentiert auf der documenta 11) und ist Vertreter einer politisch-gesellschaftlich geprägten Kunst, die u. a. in urbane Zusammenhänge interveniert. Eine Version seines Vortrags finden Sie online unter [www.saloon-la-realidad.com/texte/zierereyten.html](http://www.saloon-la-realidad.com/texte/zierereyten.html)

## Moderation

*Philipp Oswalt*

Architekt und Publizist, Universität Kassel, hat gemeinsam mit *Carola Ebert* das Studienprojekt documenta EFFECTS geleitet.

[www.documentaeffects.com](http://www.documentaeffects.com)

## **IMPRESSUM**

Herausgegeben vom  
Fachgebiet Architekturtheorie und Entwerfen  
Prof. Philipp Oswalt  
Universität Kassel  
Henschelstraße 2, Raum 1129  
D-34109 Kassel  
Fon 0561 804-2393 (Skr.)  
Fax 0561 804-3875  
[theorie@asl.uni-kassel.de](mailto:theorie@asl.uni-kassel.de)  
[www.uni-kassel.de/asl/theorie](http://www.uni-kassel.de/asl/theorie)

Dezember 2009

Redaktion und Satz: Carola Ebert  
Grafisches Konzept: Arne Sanger

