DIE ROLLE DES KURATORS – Kritik des Kunstsystems [1]

„Ein Spruch besagt, dass ein Plan eine Liste von Dingen ist,
die nicht funktionieren werden."[2]

Beginnen möchte ich mit einer Vorbemerkung. Der Vortrag überprüft die sich gegenwärtig verändernde Rolle des Kurators.[3] Bekanntlich benötigen Kuratoren für die Vermittlung Künstler und ein Konzept für die Gestaltung des Ausstellungsraumes. Der Stand des Kunstsystems spiegelt sich in solchen Vermittlungskonzepten.
Gegenwärtig können wir vor allem zwei Formate der Vermittlung unterscheiden: Regelmäßige und einmalige Ausstellungen; Kunstausstellungen ohne oder mit einem Thema. Biennalen können sowohl einen Überblick über zeitgenössische Kunst geben. Sie können aber auch einem Thema oder Essay folgen. Damit lassen sich zwei Tendenzen der gegenwärtigen Ausstellungspraxis charakterisieren: die Biennale als urbane und der Ausstellungsessay als thematische Profilierung.

Regelmäßige Kunstausstellungen an einem bestimmten Ort

Eine Biennale ist ein Format für Ausstellungen. Durch die Wiederholung im Zweijahres-Rhythmus ist eine zeitliche Kontinuität festgelegt.[4] Biennalen finden an unterschiedlichsten Orten weltweit statt.

Jede Biennale versucht, ihr eigenes Profil zu finden. Sie müssen sich ständig zu erneuern.[5] Von daher sind Biennalen zeitgemäße Formate für Ausstellungen. Das jeweilige Profil einer Ausstellung bestimmt das inhaltliche Konzept. Umgekehrt beeinflussen die Ausstellungskonzepte das Profil einer jeden Biennale. Das Format der Biennale ist grundsätzlich unabhängig vom Inhalt.[6] Das Profil ist eng mit dem Standort der Biennale verknüpft. Durch das Profil macht der Austragungsort auf sich aufmerksam. Das ist wichtig für die Initiatoren und für die Geldgeber der Biennale. Hierin liegt ein permanentes Problem jeder Biennale und jeder Kunstausstellung: Es ist nicht vorhersehbar, ob das inhaltliche Konzept aufgeht, die Ausstellung ein Erfolg oder Misserfolg wird. Ist eine Ausstellung ein Flopp, fällt das auf den lokalen Standort zurück.

Urbane Großausstellungen wie die Berlin Biennale (seit 1998) sind in den meisten Fällen durch finanzielle und administrative Mittel abgesichert. Dadurch sind solche Biennalen autonom. Sie können eine eigene Informationspolitik betreiben. Der Besucher ist ein Kalkül dieser Informationspolitik. Metaphorisch gesprochen ist die vermeintliche Datenflut kein Nachteil: Eigentlich „schwimmt" jeder Teilnehmer des

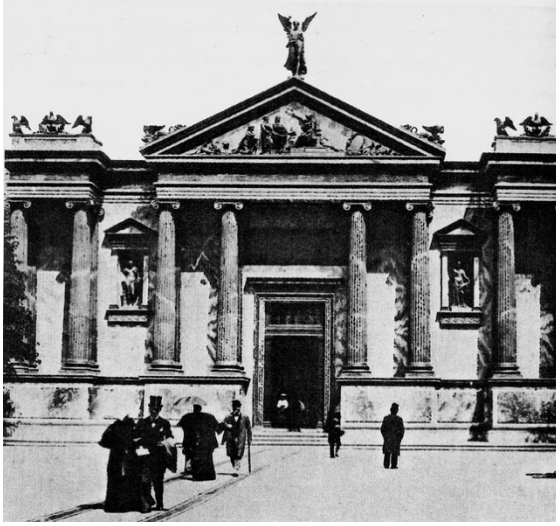
Kunstsystems, in einem „Meer von Informationen“. Biennalen sind wie Info-Tsunamis. Sie überschwemmen ausgesuchte Teilbereiche der Öffentlichkeit und überfordern gezielt ihre Adressaten.[7] Solche Datenströme ertränken den Medienalltag. Ein Vergleich aus dem Medienalltag dazu: Wer hat beispielsweise schon die Zeit, die Wochenendausgabe einer überregionalen Zeitung durchzuarbeiten? So benötigt man für die Wochenendausgabe New York Times drei Wochen. Bei der Durchführung von Großveranstaltungen nutzt die organisatorische Leitung alte und neue Medien. Dazu gehört eine höchst differenziert eingesetzte Publikationsmenge. An deren Spitze steht gewöhnlich ein Mammutkatalog. Eine nachbereitende Aufarbeitung wäre für den Besucher unumgänglich. Aber wer hat schon die Zeit und Energie für die Anlage eines eigenen Archivs? Es bleibt den interessierten Besuchern nichts anderes übrig als blind auf die Infopolitik vertrauen. Dadurch verliert der Ausstellungsbesuchen – und ganz allgemein der User – aber seine mediale Eigenständigkeit.

Die Planung und Durchführung von Ausstellungen ist ein Kerngeschäft der Kunstvermittlung. Dabei wenden sich Ausstellungen den jeweiligen Herausforderungen des Kunstsystems zu. Sie passen sich diesen an. In diesem System übernimmt der Kurator die Aufgabe der Durchführung und teilweise auch die der Vermittlung: Der Kurator ist also notwendig. Gegenwärtig benötigt das Kunstsystem den Kurator. Das Kunstsystem verändert sich fortlaufend. Es bleibt aber hierbei dauerhaft offen für immer wieder andere Ausstellungen. Der gesamte Prozess von der Planung bis zur Nachbereitung wird also von einer zur nächsten Kunstausstellung wiederholt.

Biennalen wollen gegenwärtige Fragestellungen ins Gespräch bringen. Sie verdeutlichen dies in der Regel anhand künstlerischer Projekte. Eine transparente thematisch-kunstgeschichtliche Präsentation ist eher nicht gefragt. Deshalb ist die Kooperation mit dem Kurator, der mit einer aktuellen Szene in Beziehung steht, zwingend. Aktualität ist im Kunstkontext jedoch nur bedingt kalkulierbar. Sammler, die sich mit zeitgenössischer Kunst beschäftigen, reagieren mit ihren jeweiligen Ankaufstrategien auf aktuelle Tendenzen. Erst rückblickend stellt sich heraus, ob etwas sich durchgesetzt und Anerkennung gefunden hat.

Der Prototyp aller Biennalen: Die Biennale in Venedig seit 1896

La Biennale di Venezia ist die Mutter aller Biennalen. Sie ist erst nach und nach zu einer der wichtigsten internationalen Kunstausstellungen herangewachsen.



First Biennale in Venice, central Exhibition Building and Exhibition Room, **1896**

Die Biennale in Venedig wurde 1896 gegründet. 1951 folgte die Biennale in São Paulo.[8]

First Biennale in São Paulo, temporary Construction by Luiz Saia and Eduardo Kneese de Mello, 1951

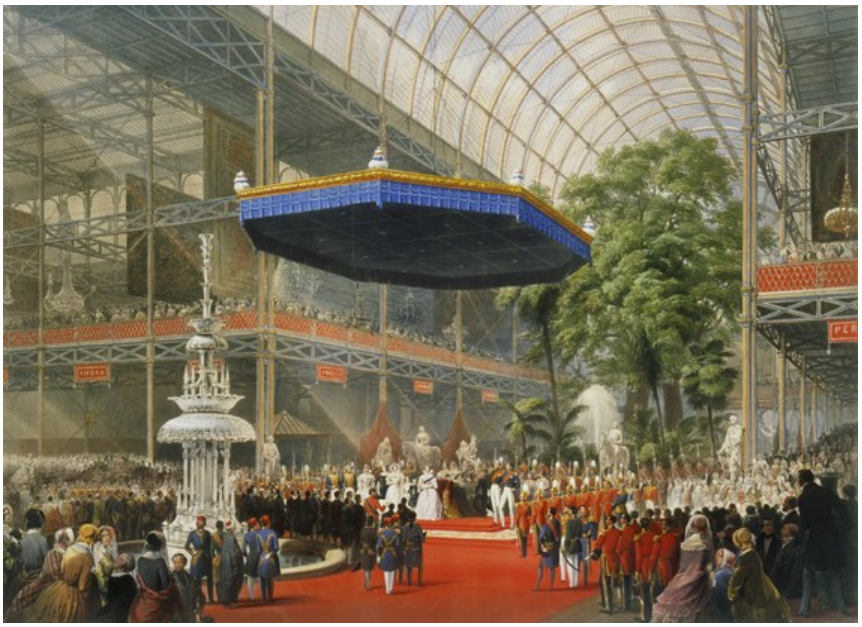
Man kann als Kontrast auch noch die documenta in Kassel hinzunehmen, die alle fünf Jahre stattfindet.

The Biennale in Paulo **in 1951** (temporary construction)

The documenta in Kassel, 1955 (main building, Fridecianum)

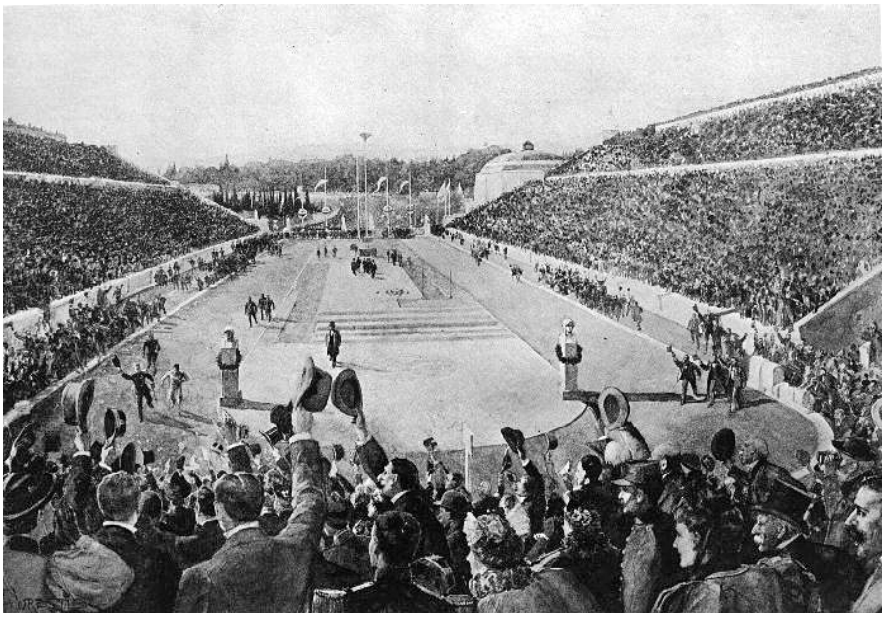
An der Biennale in Venedig als auch an der einzigartigen Großausstellung für zeitgenössische Kunst, der documenta in Kassel, orientieren sich mehr oder weniger alle international ausgerichteten Ausstellungsformate. Heute zählen wir ca. 150 internationale Projekte, die in Anlehnung an die ersten Biennalen in Venedig im Laufe der Zeit entstanden sind. Inspiriert wurde die Einrichtung der Biennale in Venedig von zwei anderen Großereignissen.

Einmal von den großen Weltausstellungen, die 1851 in London begannen.



First World's Exhibition in London, 1951

Zum anderen von Wiedereinführung der Olympischen Idee, die 1895 in Athen einsetzte.[9]



Olympic Games in Athens, 1895

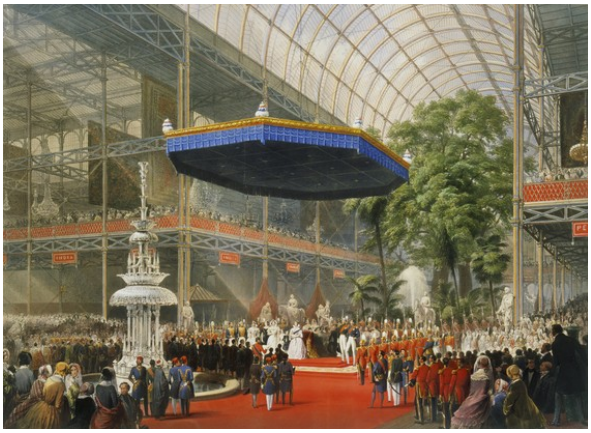
Anfangs war die Biennale auch eine Verkaufsausstellung. Sie motivierte in den folgenden zwei Jahrzehnten, also bis zum 1. Weltkrieg, sieben Länder zum Bau eines eigenen nationalen Pavillons. Die Stammorte der Biennale sind die Giardini im Stadtteil Castello neben den Arsenalen am Ende einer langen Uferpromenade (Riva degli schiavoni), die am Markusplatz beginnt. Die beiden Weltkriege erzwangen zwei längere Pausen. Letztes Jahr zählte man die 57. Biennale di Venezia.

57th Venice Biennale, 1895, Foto F. Engelbert

In den Giardini (Stammort) sind heute 29 Länderpavillons anzutreffen und ca. 60 weitere Ländervertretungen sind mittlerweile über das gesamte Stadtgebiet verteilt.[10] So gesehen ist die Biennale di Venezia heute sowohl eine urbane als auch internationale Kunstausstellung. Die Weltkarte der Kunst ist dadurch vielfältiger geworden.

In Venedig bestehen zwei unterschiedliche Formate nebeneinander. Einerseits gibt es die Kuratoren der Länderpavillons, die eher eine nationale Aufgabe haben. Andererseits gibt es die berufenen Kuratoren, die eine internationale Kunstschau in den Arsenalen arrangieren. Nationale Kuratoren sind für die Präsentation eines Landes zuständig. Während internationale Kuratoren den italienischen Pavillon betreuen. Im Laufe der Jahre sind riesige Ausstellungsflächen – wie die ehemaligen historischen Schiffswerke, der Arsenale – hinzugekommenen.

Weltausstellungen erlauben uns auch einen Ausblick auf den Zusammenhang von Ware und Kunstwerk.



First World's Exhibition in London, 1951

Expo in Milan, Italian Pavilion, 2015, Foto F. Engelbert

Die Produktion und der Einfluss der Waren sowie der Kunstwerke hat zugenommen. Er bestimmt unseren Alltag. So überwältigen die unüberschaubare Menge der Waren und Kunstwerke sowohl den Käufer als auch den Ausstellungsbesucher. Jedes Einzelstück trägt zur ästhetischen Verblendung des Gesamtangebots bei. Käufer und Ausstellungsbesucher, Shopping-Mall und Großausstellungen haben vieles gemeinsam. Kunstmesse und Kunstausstellung bedingen sich wechselseitig. In der Tradition markierten sie einmal einen Unterschied. Denn eine Kunstausstellung im Museum verfolgt eine andere Strategie als die Verkaufs-Kojen auf Kunstmessen. Diese ästhetische Arbeitsteilung scheint sich aufzulösen, sieht man einmal davon ab, dass die erste Biennale in Venedig tatsächlich eine Verkaufsausstellung war. Dennoch galt bislang ein ungeschriebenes Gesetz der ästhetischen Gewaltenteilung zwischen Künstler, Kurator, Kritiker oder Besucher. Von dieser idealisierten Vorstellung eines ästhetischen Reiches mit eigener Gesetzgebung muss man sich wohl lösen. Zweckfreie und zweckgebundene ästhetische Objekte werden ununterscheidbar. Der ästhetische Wert wird zum Kaufwert. Das ist wie bei Aktienkursen, die den Marktwert bestimmter Segmente anzeigen.

Doch wieder zurück zur Geschichte der Kunstausstellungen. Nach 1989 veränderte sich die globale politische Situation entscheidend. Die Stichworte dazu lauten: Globalisierung und Digitalisierung. Dies hatte auch für die Biennale in Venedig Folgen. Die Trennung zwischen Ost und West entfiel und damit auch der ideologische Graben zwischen Ost- und Westkunst. Überall gelten ähnliche Voraussetzungen. Denn die internationale Kunst hat kein Delay mehr: Sei es in Shanghai oder sei es in Berlin, jeder Standort ist mit allen anderen zur gleichen Zeit vernetzt.

Aufgrund von ökonomischen Tendenzen, die länderübergreifend und aufgrund von politischen Tendenzen, die länderkonform sind, hat sich die Situation der Weltkunst im Stadium der Globalisierung verändert. Auf der einen Seite teilen das internationale Finanzkapital und internationale Großkonzerne den globalen Raum im Wettbewerb untereinander auf. Auf der anderen Seite grenzen sich Staaten als nationale Volksgemeinschaften wieder stärker voneinander ab und versuchen sich gegenüber der globalen Macht der Finanzmärkte zu behaupten. National identifizierbare Kunstwerke treten unter internationalen Rahmenbedingungen auf. Die Politik ihrer Präsentation bestimmt ihre Wahrnehmung. Die Identifikation eines Werkes ist etwas anderes als seine Zuordnung zur internationalen Kunst.

Der Kurator Harald Szeemann als Vorbild

1999 und 2001, gleich zweimal hintereinander, war Harald Szeemann der Direktor der Biennale in Venedig. Er leitete den symbolischen Übergang der Weltkunst ins neue Jahrtausend ein. Aber es war noch weit mehr. Szeemann vollzog auch einen Systemwechsel von der internationalen zur globalen Kunst. Aus dem westlichen wurde ein globales Kunstsystem. Ein Indikator dafür ist die weltweite Konjunktur von Biennalen und Kunstmessen.

Seither misst sich an der Person von Harald Szeemann die Integrationskraft des Kurators. Das Erbe von Szeemann ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Szeemann hat über Jahrzehnte hinweg wichtige und richtungsweisende Kunstausstellungen im 20. Jahrhundert konzipiert und durchgeführt. Dazu gehört auch, dass er den Rollenaustausch, den Marcel Duchamp als Künstler, Ausstellungsmacher, Theoretiker und Kritiker vollzog, kannte und hinsichtlich der Inszenierung von Kunstausstellungen verwertete.[11]

„Tableau der Menschheit" nannte Harald Szeemann seine globale Kunstschau in Venedig 1999. Damit

Ron Mueck, untitelt (Boy), Arsenale, 490 x 490 x 250 cm, 48. Biennale in Venice 1999, Fotos von A. Engelbert

machte er auf die neue Situation der international erweiterten Weltkunst programmatisch aufmerksam. Venedig ist nicht allein die bekannteste und älteste Biennale. Sie ist nicht nur eine der größten und sicherlich wichtigsten Kunstausstellungen der Gegenwart. Vielmehr entscheidet sich in Venedig, inwiefern unterschiedliche Kulturen, die national gewichtete Kunst präsentieren, zusammenkommen werden: Das globale Kunstsystem differenziert sich durch unterschiedliche Kulturen lokal aus. In diesem dramatischen Prozess zwischen Kultur und Kunst spielt die Biennale von Venedig eine wichtige Rolle. Sie ist eine Weltausstellung der Kunst unter den Bedingungen verschiedener Kulturen. Biennalen sind spezielle Produkte des Kunstsystems. Der Kurator dient als Oberfläche für das Profil, als Allzweckmittel für das Konzept und als Vorwand für das Format der Ausstellung. Er ist heutzutage bloß ein Effekt des Kunstsystems. An einem Ort wie der Biennale verdichtet sich internationale Kunst.[12]

Spätestens seit der globalen Mammutschau von Szeemann sind weitere Differenzierungen sichtbar geworden. Kunst differiert in Bestimmungen, die ihr hinzugefügt werden. Dadurch wird die Einheit des Kunstbegriffs aufgelöst und in ein Spektrum anteiliger Werte zerlegt. Das monotheistische Erbe der westlichen Kunst zerfällt in ein polyvalentes Spektrum der Weltkunst. Die Werteskala globaler Kunst stellt sich wie folgt dar: Informationswert, Marktwert, Kulturwert bzw. transkultureller Wert, Aktualitätswert, Kunstwert und Ausstellungswert.

Der Kurator fungiert – positiv ausgedrückt – als ein Bindeglied zweier Welten und negativ verstanden reibt er sich in einer Doppelrolle auf. Dieser dient als Medienprodukt allein der Strategie des Kunstsystems.[13] Der Kurator ist nur eine Marke, die dem Produkt z.B. einer Biennale zum Erfolg verhelfen soll. Demgegenüber bin ich zuversichtlich: alle beteiligten Akteure im globalen Kunstsystem sind miteinander verbunden sind. So gehört die insulare Stellung des Künstlers der Vergangenheit an. Auch der Ausstellungsbesucher ist kein die Szene bestimmender Diktator mehr. Vielmehr ist der Ausstellungsbesucher aufgrund des quantitativen Überangebotes von Großausstellungen deutlich in der Defensive. Verglichen mit der anschaulichen Herausforderung tradierter Kunstwerke, die ihm schon alles abverlangten, ist der Ausstellungsbesucher nun ein Sklave der kunstorientierten Warenauslage: Modern gesprochen – Er betreibt ästhetisches Shopping. Provokation, Schock und ästhetisches Neuland sind längst Bestandteile von Kunstausstellungen. Sie gehören zur festen Erwartungstoleranz des Publikums.

Der Typ des ausstellungsbasierten Essays – Themenausstellungen

Seit den Anfängen der Ausstellungskunst sind neben Einzel- und Gruppen- auch Themenausstellungen geläufig. Hierbei passt sich die Vermittlungsform dem Ausstellungstyp an. Je nachdem, ob es sich mehr um eine Werkschau oder einen historischen Überblick handelt. Recherche und kreative Umsetzung ergänzen sich bei Präsentationen. Insbesondere Themenausstellungen sind eng mit einer Vermittlungsidee verbunden. Die Frage, die sich gegenwärtig stellt, ist, wie die Inszenierung als Vermittlungsidee weiterentwickelt wird.

Inszenierungen sind nicht allein für den Ausstellungs-, sondern auch für den Bühnenraum wichtig geworden. Ist das Format einer Ausstellung eher raum-, so ist das einer Bühne eher zeitbezogen. Man könnte die Inszenierung mit der Einführung der Illustrierten in den Printmedien vergleichen. Diese hatte sowohl eine visuelle Bereicherung für den Leser als auch eine intellektuelle Einschränkung mit sich gebracht.

Außer den Mitteln der Inszenierung sind weitere Faktoren hinzuziehen, die die Ausstellung und die Bühne prägen: Erfolg und Anerkennung. Das heißt, der ökonomische Wert von Kunst ist ungleich größer als der der Bühne. Während die Bühne gegenüber der ökonomischen Welt draußen unabhängiger zu sein scheint, ist der Ausstellungsraum ökonomisch abhängiger und offen für die Außenwelt: Im Bühnenraum überwiegt die Medienkombination und im Ausstellungsraum die Medienreflexion. Während die Bühne hinsichtlich des politischen Diskurses weniger von ökonomischen Interessen belastet erscheint, ist der Ausstellungsraum besser dazu geeignet, die Vermittlungsformen anderer Medien aufzuzeigen. Wir erleben derzeit eine Überkreuzung von Theaterzuschauer und Ausstellungsbesucher.[14]

In den Kunstwerken in Berlin wurden 2005 mit der Ausstellung „Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF“ neue Wege beschritten. Es ging darum, ein Thema der Zeitgeschichte in einer Ausstellung zu präsentieren.[15]

Rückblickend ging es um eine spezifisch europäische Rebellion vor 1989. Die RAF (Rote-Armee-Fraktion) hatte vereinfacht gesagt die zentralen Staatsorgane in Deutschland herausgefordert. Darauf reagierte der wiederum Staat. Es kam auf beiden Seiten zur Eskalation der Gewalt. Der Höhepunkt war die hart durchgreifende Hand des Staates in Deutschland. Diese Ereignisse, die sich durch die deutsche Gesellschaft zogen, sind bis in unsere Tage unaufbereitet geblieben. Nur im Bereich der Kunst hat man sich um eine Versöhnung hat man sich – verkürzt gesagt – um eine Versöhnung von Recht und Rebellion gekümmert. Der Clou der Essay-Ausstellung in Berlin war, dass die medienspezifischen, textorientierten Standards mit Vermittlungsformen in einem Ausstellungsraum kombiniert wurden. Hierbei griff man seitens der Kuratoren auf bekannte Vermittlungsformen der Massenmedien zurück. Das Prinzip der Wiederaneignung eines historischen Stoffes, wie es für Reenactment–Ausstellungen bekannt ist, wurde mit den Möglichkeiten der Kunstpraxis verknüpft. Dadurch wurde die Form eines Essays unter den Bedingungen der Kunst eingeführt und die Thematik konnte anschaulich erfahrbar gemacht werden.[16] Inhaltlich resultiert daraus die Frage, ob die historische Entwicklung der Demokratie, die Medienberichterstattung und die Idee des politischen Widerstandes alter und neuer Prägung durch die Bedingungen des Ausstellungskontextes aufeinander bezogen werden können.

Politik als Thema: Die 7. Berlin Biennale 2012 und die documenta 14 in Kassel 2017

Die Berlin Biennale steht seit 1998 für ein unabhängiges Profil. Sie profiliert sich als Biennale als Standort im Kunstsystem. Das äußert sich in den Ausschreibungskonzepten hinsichtlich der Aktualität der Kunst, der Besetzung der Jury[17] und der Wahl der Kuratoren.[18] Jede Berlin Biennale wird mit 2.5 Mill. Euro gefördert.[19] Kontinuierliche Organisation und Management gewährleisten Kontinuität, eigentlich ist alles in Ordnung. Zum Kurator Artur Zmijewski wurde mit seinem Thema „Forget Fear" berufen.[20]

7. Berlin Biennale, Kunstwerke, 2012, Foto von A. Engebert

Installationsfotos, Kunstwerke, 2012, Foto von A. Engebert

Im Focus der 7. Berlin Biennale (2012) war die Einbeziehung der Occupy-Bewegung. Die Occupy-Bewegung (2011) setzte sich vor allem mit der globalen Finanzsituation auseinander. Sie bezog gegenüber den großen Bankhäusern (wie Goldman Sachs) auf der Wallstreet – physikalisch sichtbar – Position. Vertreter dieser Bewegung aus New York, oder Amsterdam und Frankfurt erhielten im zentralen Ausstellungsraum der Berlin Biennale eine ständige Wirkungsstätte. Das Risiko des Kurators in der Zusammenführung unterschiedlicher Aktionsfelder verpuffte jedoch bereits am spektakulären Eröffnungstag: Aktivisten wurden von Ausstellungsbesuchern wie Kunstobjekte und Ausstellungsbesucher von Aktivisten wie Realitätsflüchtige wahrgenommen.

Es gab in der Regel keinen Austausch und keine Distanz. Die Rechnung des Kurators hinsichtlich der Konfrontation ging auf. Der Kunstort aber blieb merkwürdig leer. Die Realität wurde durch die Ausstellung

in einen Käfig gesperrt. Man sollte aber die kulturelle Differenz hierbei in die Überlegungen mit einbeziehen. Wie müssen berücksichtigen, dass Besucher aus Ägypten, dem Iran oder China andere Realitätsmaßstäbe als Europäer haben, also infolgedessen die Aktivisten anders wahrgenommen haben dürften.

Documenta 14, Kassel 2017, Tempel vor dem Fridericianum, Fotos von A. Engebert

Detail, Säule mit Büchern

Obwohl das Thema Zeitpolitik in Berlin grandios gescheitert ist, hat man sich fünf Jahre nach der Berliner Ausstellung in Kassel entschieden, das Thema wieder aufzugreifen. Wir sprechen von der documenta 14, die dieses Mal sowohl in Kassel als auch in Athen von 8. April bis zum 17. September 2017 stattfand.[21] Nur meinte man dieses Mal, es könne nichts schiefgehen. Schließlich ging es um Europa, um das Verhältnis des verschuldeten Griechenlands und Europa. Um es vorwegzunehmen: In Kassel war keine Vision für ein zukünftiges Europa oder dem „Global Village" erkennbar. Außerdem war keine Kritik an der gegenwärtigen Politik Europas, der europäischen Krise, vernehmbar. Die documenta 14 in Kassel hatte zwar den größten Besuchererfolg,[22] sie wurde aber von internationalen Kritik einhellig zerrissen.[23] Dennoch kann man sich zur documenta 14 in Kassel in einem übergeordneten Sinne verhalten: Untergang oder Selbsterneuerung. Löst sich zeitgenössische Kunst wie von selbst auf? Oder schaffen es vor allem die Künstler selbst, der Kunst neues Leben einzuhauchen. Im Grunde genommen steht dafür die Geschichte der documenta seit 1955.[24] Meiner Meinung nach sollte man das in die Überlegungen einbeziehen. Es gibt zwei Gründe für das Scheitern in Kassel. Erstens lag es an dem Konzept oder an den Kuratoren. Zweitens befindet sich das Kunstsystem gegenwärtig in einer Krise. Der globale vernetzte Kunstbetrieb hat eine Grenze zwischen der Kunst und der Realität gezogen. Es besteht also eine erfolgreiche Trennung zwischen der Welt der Kunst und der Lebenswirklichkeit. Diese Grenzziehung lässt sich nicht mehr aufheben. Auch wenn alle hochrangigen Beteiligten des Kunstsystems dies wollen und z.B. sagen, das Europa bzw.

die ganze Welt eine Vision benötige. Man hat es verlernt, auf die Lebenswelt zu reagieren und Vorschläge für diese zu machen. Der globale Kunstbetrieb dreht sich nur um sich selbst. Ihm fehlt eine systemunabhängige Kraft zur Selbsterneuerung.

Tendenzen des diskutierten Ausstellungsbetriebs

Zwei Gesichtspunkte sollen abschließend kritisch beleuchtet werden.

Erstens hat der weltweite kommerzielle Wettbewerb Folgen für das globale Ausstellungsgeschäft. Das Ausstellungsgeschäft steht in unmittelbarer Nähe zu den Tendenzen des internationalen Finanzmarktes. Es ist noch weniger kontrollierbar und wesentlich regelloser als jener, hat aber bislang zu keinem Crash des Kunstmarktes geführt. Der internationale Ausstellungsbetrieb ist ein Wildwest-Relikt des unbegrenzten Kapitalismus. Deshalb sind hier auch die mafiähnlichen Strukturen brutaler. Schon längst werden Biennalen oder bekannte Museen in einem internationalen Ranking eingestuft. Folgende Faktoren sind dafür ausschlaggebend: die medienwirksame Bedeutung, der öffentlichkeitswirksame Radius sowie die ästhetische Diskursmacht bzw. die Bedeutung der Kunstpolitik. Einen zwingenden Unterschied gegenüber profitorientieren Konzernen oder Banken gibt es nicht. Die Professionalität internationaler Biennalen und Leitmuseen ist jedoch im Kampf um kulturpolitische Förderer, Mäzene, Sponsoren oder Leihgeber ungezügelter, d.h. unzivilisiert. Offensichtlich ist der Ausstellungsbetrieb noch korrupter als alle anderen Teilnehmer am kapitalistischen Markt. Allerdings gibt es einen Unterschied. Bislang gibt noch eine kritische Distanz gegenüber zweckorientierten Konzernen. Diese kritische Distanz profitiert von der zweckfreien Logik musealer Unternehmen. Als ließe sich das Ungenügen bzw. das Unbehagen am gesellschaftlichen Betrieb durch eine solche kritische Distanz noch immer nachweisen. Biennalen sind unter den gegenwärtigen Bedingungen ästhetische Raubtiere. Sie sind ständig auf der Suche nach strittigen, problematischen, aktuellen und risikofreudigen Themen. Hierbei ist der Kurator ein am Halsband der Biennale und der Leitmuseen geführtes Raubtier. Früher haben die Direktoren der Museen die Zähne gefletscht. Sie haben die Interessen durchgeboxt. Nun tritt das kooperative Ensemble, der global weitsichtige, vernetzte und moderate ästhetische Geschäftsmann auf.

Zweitens gehören mediale Informationen zu den Voraussetzungen, die am Ausstellungsgeschäft nicht spurlos vorbeigegangen sind. Das Format der Essay-Ausstellung bezieht sich auf medial basierte Themenvermittlungen. Das Format einer Essay-Ausstellung kann durchaus in der Konzeption von Biennalen Berücksichtigung finden. Essay-Ausstellungen konfrontieren den Besucher mit seinem eigenen Kontextwissen, indem sie unter den Bedingungen der Ausstellung eine Distanz zur Wissensvermittlung herstellen: Dadurch kann der Besucher mediale Vermittlung reflektierten. Die Essay-Ausstellung erweitert die Möglichkeiten der Kunstvermittlung, indem sie die mediale Informationspolitik anhand von Präsentationsformen analysiert. Im Unterschied zum Format der Biennale verfolgt das Format der Essay-Ausstellung eine Politik der Vermittlung. Sie legt unabhängig von kommerziellen Tendenzen interessengebundene Inhalte offen. Das Format der Biennale ist offen für andere Ausstellungsformate. Von daher könnte es auch das Konzept einer Essay-Ausstellung nutzen.

Kunstausstellungen, insbesondere Biennalen treiben den Diskurs der Kunst vor sich her. Biennalen sind dabei, diesen durch interessante Projekte zu fördern und langfristig zu übernehmen. Unbestreitbar ist aber auch, dass die Rolle des lokalen und überregionalen Publikums blass bleibt. Der Besucher ist sich

selbst überlassen. Er nimmt das Service-Angebot der Ausstellungen nur passiv an. Denn er wird mit den Hinweisen der Kritiker und der Selbstdarstellung der Vermittler konfrontiert. Daraufhin soll er sich eine eigene Meinung bilden. Nur Eine kleine Gruppe mobiler Besucher, Künstler, Sammler, Galeristen und Kuratoren ist überhaupt nur noch in der Lage, an dem internationalen und transkulturellen Diskurs der Kunst teilzunehmen.

Die Idee „Kunst für Alle“ aus dem letzten Jahrhundert oder der erweiterter Kunstbegriff von Josef Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler“ wirken gegenwärtig wie Fremdkörper: We also have to say goodbye forever to old and new expressions like "The Beauty" or "Smart Things" (“Good Usage”). We are connected to different universes now. Actually we have to replace the concept “Our Life on Earth” and learn through the visions (“Gestaltung”) of virtual spaces.

Worum geht es in diesem Diskurs? Geht es um Vermittlungsformen, um Ausstellungsformate, um Thematiken oder um einzelne Kunstwerke? Meine These ist, dass bloß noch ein imaginärer Diskurs stattfindet, der keinen fixierbaren Ort mehr hat: Die erfolgreiche Erfindung des europäischen Ausstellungsraumes muss kritisch hinterfragt werden. Die Trennung von Kunst- und Lebenswelt hat das System der Künste von der Realität isoliert. Dadurch sind die Künste in eine schwere Krise gestürzt.

Dennoch bin ich trotz aller Kritik und Skepsis zuversichtlich, auch wenn ich hier nur erste Andeutungen machen kann: Kunstwerke verweisen über sich hinaus schon immer auf etwas Allgemeines. Sie verlangen nach dem Gemeinsamen aller Beteiligten.[25] Dieses Allgemeine ist auf eine neue Weise sozial und revolutionär. Eine andere Form der ästhetischen Erfahrung ist notwendig. Nennen wir diese noch zu generierende Struktur „Kunst und Meditation“. Deshalb verlangt meiner Meinung nach die Allgemeingültigkeit der Künste eine moralische Kraft und die Freisetzung eines sozialen Antriebes. Denn die hermetische Grenze zwischen Kunst und Realität sollte in Zukunft aufgehoben werden: Das wäre ein Novum. Das Soziale wäre hinsichtlich innerer und äußerer Kunsterfahrung neu zu erfinden. An dieser Zukunftsaufgabe möchte ich mitwirken. Um es in einer alten Forme zu sagen: Kunst und Lebenswelt sollten vereint werden.

Anmerkungen

[1] Dieser Text hat eine lange Vorgeschichte; ursprünglich mündlich in Zusammenarbeit mit den Kunstwerken in Berlin [Renate Wagner] entwickelt, konnte er an verschiedenen Orten, unterschiedlichen Zuhörern bekannt machen. Der Vortrag greift einige Fragestellungen auf, die zum ersten Mal in Seminaren erörtert und ab 2013 in Vorträgen erprobt und seitdem ständig erweitert wurden:
__Vortrag: Die Kunst des Möglichen, 7. Jahrestagung des Fachverbands Kulturmanagement, 17.-19. Januar 2013, Potsdam.
__Am 03.03.2018 fand im NGMA (National Gallery of Modern Art) der Vortrag "Die Rolle des Kurators. Eine Kritik des Kunstsystems heute" statt. Finanziert wurde der Vortrag, der anlässlich der Ausstellung "Nature Embedded. A Design Technology Experience" (02.02.-04.03.2018) – kuratiert von Dr. Ajanta Sen, durch das Goethe-Institut/ Max Mueller Bhavan und dem IIT/IDC Bombay.
__Im Oktober entstand 1919 diese Textform des Vortrages.

[2] Katalog Berlin: Forget Fear, 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, KW Institute for Contemporary Arts, hg. von Artur Zmijewski und Joanna Warsza, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2012, S.270.

[3] Wir sagen hier im folgenden Kurator, meinen aber immer KuratorInnen.

[4] LITERATURAUSWAHL

Altshuler, Bruce: Biennials and Beyond. Exhibitions that Made Art History: 1962-2002, Berlin: Phaidon 2013.
Altshuler, Bruce: Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, Vol. 1: 1863-1959, Berlin: Phaidon 2007.
Ardenne, Paul: From Biennale to Banal? Schmooze and Globalization, in: Art Press 291 (June 2003), S.40–43. Bauer, Ute Meta; Hanru, Hou (Hg): World Biennale Forum No 1 – Shifting Gravity, with contributions by Ute Meta Bauer, Hou Hanru, Wang Hui, Nikos Papstergiadis, Chantal Mouffe, René Block, Hans Ulrich Obrist, Yongwoo Lee, Marieke van Hal, Elke aus dem Moore, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag; Gwangju: Gwangju Biennale Foundation 2013.
Insbesondere:
Block, René: We hop on, we hop off: the ever-faster spinning carousel of biennials, in: Bauer, Ute Meta; Hanru, Hou (Hg.): World Biennale Forum No 1 – Shifting Gravity, a.a.O., S.104-109.
Bauer, Ute Meta: Kuratorische Praxis. Interviews und Gespräche, Neuer Berliner Kunstverein, n.b.k., Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2012.
Bonami, Francesco: I Have A Dream, in: Katalog Venedig: Dreams And Conflicts. 50th International Art Exhibition, hg. von La Biennale di Venezia, Direktor Francesco Bonami, Venedig 2003, o. S. (3 Seiten Einführung) Bonami, Francesco: Debate: Biennials, in: Frieze, Nr. 92 (July–August–September 2005): S.104-105.
Bradley, Jessica: International Exhibitions: A Distribution System for a New World Order, in: Townsend, Melanie (Hg.). Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices, Banff: Banff Centre Press 2003.
Esche, Charles: Debate: Biennials, in: Frieze, Nr. 92, S.105. Farquharson, Alex: I Curate, You Curate, We Curate: Feature on Curating, Part 1, in: Art Monthly, Nr. 269 (September 2003), S.7–10.
Ferguson, Bruce W., Greenberg, Reesa und Naire, Sandy: Mapping International Exhibitions, in: dies. (Hg.): Thinking About Exhibitions, London und New York: Routledge 1996. Filipovic, Elena; Hal, Marieke van; Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader, Bergen: Bergen Kunsthall; Ostfildern: Hatje Cantz 2010.
Filipovic, Elena: The Global White Cube: in: The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Bienni- als in Post-wall Europe, hg. von Barbara Vanderlinden und Elena Filipovic, Brüssel und Cambridge, Mass.: MIT Press 2005. (A Roomade Book)
Fleck, Robert: Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts, 2. bearb. u. erg. Aufl., Hamburg: Philo Fine Arts Verlag 2012. (FUNDUS; 177)
Obrist, Hans Ulrich: Everything You Always Wanted to Know About Curating, Berlin: Sternberg Press 2011.
O'neill, Paul: Culture of Curating and the Curating of Culture(s), Cambridge: MIT Press 2012.
Katalog Berlin: Forget Fear, 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, KW Institute for Contemporary Arts, hg. von Artur Zmijewski und Joanna Warsza, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2012.
Katalog Kassel: documenta 14, reader, hg. von Quinn Latimer und Adam Szymczyk sowie documenta und Museum Fridericianum gGmbH Kassel, München: Prestel Verlag 2017.
Katalog Kassel: documenta 14: Daybook, hg. von Quinn Latimer und Adam Szymczyk sowie documenta und Museum Fridericianum gGmbH Kassel, München: Prestel Verlag 2017.
Katalog Kassel: documenta 13, hg. von documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH Kassel, 3 Bde., Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2012. Katalog Venedig: The Encyclopedic Palace. 55th International Art Exhibition, hg. von La Biennale di Venezia, Direktor Massimiliano Gioni, Venedig 2013.
Katalog Venedig: The Encyclopedic Palace. 55th International Art Exhibition, hg. von La Biennale di Venezia, Direktor Massimiliano Gioni, Venedig 2013.
Katalog Kassel: documenta 13, hg. von documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 3 Bde., Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2012. Katalog Venedig: The Encyclopedic Palace. 55th International Art Exhibition, hg. von La Biennale di Venezia, Direktor Massimiliano Gioni, Venedig 2013.
Kunstforum 219: Supermarktsystem Biennalen, Shanghai, Busan, Gwangju, Jan./ Feb. 2013. Leon, Dermis P.: Havana, Biennial, Tourism: The Spectacle of Utopia, in: Art Journal 60, no. 4 (winter 2001) S.17-23. Marchart, Oliver: Das kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität, The Curatori- al Subject. The figure of the curator between individuality and collectivity, in: Texte zur Kunst: The Curators, Heft 86, 22. Jg., Juni 2012, S.28-41.
Marchart, Oliver: Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung, Köln: Verlag der

Buchhandlung Walther König 2008. Vanderlinden, Barbara; Filipovic, Elena (Hg.): The Manifesta Decade, a.a.O. Wyss, Beat: Vom Bild zum Kunstsystem, 2 Bde., Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2006.
Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen, Bielefeld: Transcript Verlag 2010.
LINKS
Imdahl, Georg: Die wichtigsten Kunst-Events 2012, in: Süddeutsche Zeitung, 09.01.2012. http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/von-kassel-bis-venedig-die-wichtigsten-kunst-events-1.1253531.
Imdahl, Georg: Damit fängt Kultur erst an, in: Süddeutsche Zeitung, 25.04.2012. http://www.sueddeutsche.de/kultur/occupy-bewegung-besetzt-berlin-biennale-damit-faengtkultur- erst-an-1.1341660.
Riff; David: The First Ural Industrial Biennial of Contemporary Art. Ders.: The 2nd Ural Industrial Biennial of Contemporary Art.
http://en.uralbiennale.ru; http://auditorium-moscow.org/.
Journal Of Curatorial Studies, zum Beispiel: http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-issue,id=2463/ und auch Volu- me 2, Number 1. World Biennal Forum, South Korea, 2000 (René Block).
Gwangju Biennale Foundation, South Korea, 2012.
http://www.worldbiennialforum.org.
http://en.first.uralbiennale.ru/Biennale_169/novyj_uzel_191. http://baibakovartprojects.wordpress.com/2012/07/03/the-2nd-ural-biennale-reveals-its-roster/.
http://www.bbc2009.no/.
http://www.biennialfoundation.org.
http://cms.ifa.de/info/biennalen-datenbank/.
http://www.e-flux.com/journals.
insbesondere: http://www.e-flux.com/journal/post–sharjah-biennial-10-institutional-grease-and-institutional-critique/.
http://www.e-flux.com/journal/the-state-of-spain-nationalism-critical-regionalism-and-biennialization/.
http://www.e-flux.com/issues/17-june-august-2010/. (Sonderausgabe in Kommission der 6. Berlin Biennale)
http://www.e-flux.com/journal/earthworms-dancing-notes-for-a-biennial-in-slow-motion/.
http://www.e-flux.com/journal/the-next-documenta-shouldn't-be-in-kassel/.
http://www.oncurating-journal.org. http://universes-in-universe.org/eng/bien.

[5] Block, René: We hop on, we hop off, a.a.O., S.104.
Siehe auch:
Der Katalog "Das Lied von der Erde" dokumentiert zwar die Ausstellung, jedoch nicht die beabsichtigten Kriterien des neuen Kuratierens.
Katalog Kassel: Das Lied von der Erde, hg. von René Block, Fridericianum Kassel 2000.
Congress of Biennials, Fridericianum Kassel, 2000.

[6] Wir beschäftigen uns hier allein mit Biennalen, die bildende Kunst zeigen. Sobald man den Inhalt des Formates wechselt, hat man es zwangsläufig mit anderen Kriterien zu tun.

[7] Hierzu ein Beispiel anhand der 7. Berlin Biennale:
„Wie keine Ausgabe zuvor löste die 7. Berlin Biennale bereits lange vor der Eröffnung ein breites Medieninteresse aus. Mit weit über 1.000 Artikeln in der Tages- und Fachpresse ist die Berichterstattung so umfangreich wie nie zuvor. Entsprechend der kuratorischen Forderungen wurden die Inhalte nicht mehr allein im Kunst-Fachbereich verhandelt – die extreme Resonanz auf die 7. Berlin Biennale umfasste über die gängigen Fachpublikationen hinaus vor allem auch die nationale und internationale Tagespresse sowie Nachrichtenmedien wie Al-Jazeera, CNN oder die Tagesschau."
Siehe den Bericht „Die 7. Berlin Biennale rief so viel Diskussionen hervor wie nie",
in: http://www.berlinbiennale.de/blog/1-6-biennale/7-berlin-biennale, letzter Zugriff 06.02.2016.

[8] 1895 fand die erste Biennale in Venedig statt. 1925 startete die Biennale in Sao Paulo.

[9] 1894 regte Pierre de Coubertin die Einführung der Olympischen Spiele der Neuzeit an. Alle vier Jahre finden seit 1896 die Olympische Spiele. Im zweijährigen Rhythmus werden die olympischen Winter- und Sommerspiele im anderen Orten der Welt ausgetragen.
Siehe auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Olympische_Spiele; letzter Aufruf: 22.01.2018.

[10] Fleck, Robert: Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts, 2. korrigierte Aufl., Hamburg: Philo Fine Arts Verlag 2012.

[11] Siehe hierzu zwei Abbildungen von Marcel Duchamp: a) Surrealist Exhibition, New York, 1942 und Marcel Duchamp; b) Shop Window, New York, 1960.

[12] Eines darf man dabei nicht außer Acht lassen: Einerseits gibt es das eigenständige Format der Biennale; andererseits gibt es das verkaufsabhängige Format der Kunstmesse. Die Biennale in Venedig und die Art Basel vermischen zunehmend ihre Profile. Beide Eröffnungstermine liegen zeitlich immer nah beieinander.

[13] Heidenreich, Stefan: Schafft die Kuratoren ab! Ob Documenta oder Biennale, überall herrschen Ausstellungsmacher und schaden der Kunst und den Künstlern, in:
http://www.zeit.de/2017/26/ausstellungen-kuratoren-kuenstler-macht; letzter Aufruf 24.01.2018.

[14] Siehe hierzu die Fotos im Katalog „Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, Kunstwerke Berlin 2005", insbesondere die Abbildungen zu Josef Beuys Aktion „Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V".

[15] Siehe hierzu auch das Ausstellungsarchiv der Kunstwerke Berlin: http://www.kwberlin.de/de/exhibitions/regarding_terror_the_raf_exhibition_113, letzter Zugriff 06.02.2016.

[16] In wenigen Sätzen hat der Kurator der Ausstelung die inhaltlichen Möglichkeiten umrissen: „Die Ausstellung und der Katalogband Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung zeigen Arbeiten von rund 40 Künstlern, die sich direkt mit der RAF auseinandergesetzt und

hierzu Bilder geschaffen haben, eigene und teilweise von Medienbildern, Fahndungsplakaten oder Literatur der Zeit abgeleitete Bilder. Dabei haben wir ausschließlich ausgestellt und abgebildet, was schon öffentlich, das heißt bereits veröffentlicht war.“[16] Man muss zunächst zwischen den Begriffen Anspruch und Wirklichkeit unterscheiden. Es gibt verschiedene Instanzen, die das im Rahmen ihrer Möglichkeiten zeigen oder darauf hinlenken, dies zu verändern. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, ergeben sich komplexere Bezüge. So lässt sich über die Erstunterscheidung hinaus fragen: Gibt es zwischen den realen politischen Instanzen, die Interessen regeln, und der Revolte, die auf Veränderung drängt, sowie den Medien, die dieses Verhältnis spiegeln und kommentieren, einen Zusammenhang, der durch die Reflexion des Künstlers und die Vermittlungsinstanz der Ausstellung sichtbar gemacht werden kann?
Katalog Berlin: Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF-Ausstellung, Bd. 2, hg. von Klaus Biesenbach, KW Institute for Contemporary Art, 2 Bde., Göttingen, Berlin: Steidl Verlag 2005, S.11.

[17] Das Auswahlkomitee für die Kuratorenschaft der 8. Berlin Biennale bestand aus Sergio Edelsztein (Direktor und Chefkurator, The Centre for Contemporary Art, Tel Aviv); Cao Fei (Künstlerin, Peking), Susanne Gaensheimer (Direktorin, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.), Koyo Kouoh (Gründungsdirektorin und künstlerische Leiterin, Raw Material Company – Center for Art, Knowledge and Society, Dakar), Matthias Mühling (Sammlungsleiter und Kurator, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), Bisi Silva (Direktorin und Gründerin, Centre for Contemporary Art, Lagos) und Patricia Sloane (assoziierte Kuratorin, MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo und Beraterin des Abteilungsleiters für visuelle Kunst, UN-AM Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico Stadt).

[18] Die bisherigen Berlin Biennalen:
1. Berlin Biennale (1998): Klaus Biesenbach mit Nancy Spector und Hans Ulrich Obrist
2. Berlin Biennale (2001): Saskia Bos
3. Berlin Biennale (2004): Ute Meta Bauer
4. Berlin Biennale (2006): Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni und Ali Subotnick
5. Berlin Biennale (2008): Adam Szymczyk und Elena Filipovic
6. Berlin Biennale (2010): Kathrin Rhomberg
7. Berlin Biennale (2012): Artur Zmijewski zus. mit den assoziierten Kuratorinnen Voina und Joanna Warsza
8. Berlin Biennale (2012): Juan A. Gaitán (Kanada/ Kolumbien

[19] „Seit ihrer vierten Ausgabe wird die Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst von der Kulturstiftung des Bundes als „kulturelle) Spitzeneinrichtung“ gefördert. Die Förderung von 2,5 Millionen Euro pro Ausgabe garantiert die Planungssicherheit, die es den VeranstalterInnen der Berlin Biennale erlaubt, sich in grundsätzlicher Art und Weise auf inhaltliche Aspekte zu konzentrieren.“

[20] Der Kurator hat aufgrund seiner politischen Intention einen aktuellen Bezug zur Realität hergestellt. Hierbei hat er die internationale Finanzkrise am Beispiel der Occupy-Bewegung aufgegriffen und in den musealen Kontext einer Kunstausstellung überführt. So wurden zwei Netzwerke miteinander verbunden – das der Aktivisten und das der Entscheidungsträger im Umfeld der Biennale. Hinsichtlich der Verknüpfung ist der Kurator ein kalkuliertes Medium und verkörpert eine gesellschaftsrelevante Tendenz.

[21] Der künstlerische Leiter heißt: Adam Szymczyk. Zum Team der documenta 14 siehe: http://www.documenta14.de/de/team; letzter Aufruf: 22.01.2018.

[22] „Mehr als eine Million Besucher_innen sahen die Ausstellung in beiden Städten während der Laufzeit von 163 Tagen. Das macht die documenta 14 zur meistbesuchten Ausstellung zeitgenössischer Kunst aller Zeiten.
Während der 100 Tage der documenta 14 in Kassel wurden 891.500 Besucher_innen begrüßt, die Events und die Werke im öffentlichen Raum besuchten. 65 Prozent der Besucher_innen kam aus Deutschland und die restlichen 35 Prozent aus 76 Ländern der Welt.“
In: http://www.documenta14.de/de/news/25596/closing; letzter Aufruf: 30.12.2017.

[23] Stellvertretend für die vielen kritischen Stimmen steht hier exemplarisch der langjährige Begleiter der documenta in Kassel Bazon Brock, der grundsätzliche Hinweise zum künstlerbedingten System gibt: https://www.youtube.com/watch?v=5F94LtuZsVA; letzter Aufruf: 22.01.2018.

[24] Die documenta wurde 1955 von Arnold Bode in Kassel, also der Nähe zur Grenze der DDR, gegründet. Sie sollte vereinfacht gesagt einen Neuanfang der Künste nach dem 2. Weltkrieg und ein Signal der freien Kunst des Westens gegenüber dem Osten darstellen.

[25] Dies habe ich schon oft theoretisch und praktisch thematisiert.
Siehe u.a.: Engelbert, Arthur: Help! Gegenseitig behindern oder helfen. Eine politische Skizze zur Wahrnehmung heute, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
Siehe u.a. auch: https://i-a-r.org; letzter Aufruf: 05.02.2018.