1 Einleitung

Der Begriff „Großausstellung“ bezeichnet temporäre Ausstellungen, die meistens einen Überblick über den aktuellen Stand der Kunst schaffen. Die Biennale di Venezia, die dOCUMENTA in Kassel und die Skulptur.Projekte in Münster sind weltbekannte Beispiele. Nicht nur für den Kunstbereich, sondern auch für die Kulturpolitik ist das Format „Biennale“ attraktiv: renommierte Kunst lockt Besucherströme an und gibt dem Image einer Stadt bzw. eines Landes neuen Glanz. Insbesondere die jüngeren Großausstellungen, die in den 1990er und 2000er Jahren gegründet wurden, erweisen sich als besonders kostengünstig. Um ihre jeweiligen Editionen mit starken thematischen Grundlagen zu versorgen, nutzen ihre Kuratoren bewusst vorhandene städtische Infrastrukturen „mit lebendiger Vergangenheit“ (Vogel 2010, S. 109). Die Kunst schreibt die Funktion solcher (oft zerfallender) Gebäude und Areale um und setzt damit nachhaltige Veränderungen in der Stadtlandschaft in Gang (ebd.). Oft initiiert dieses Phänomen die berüchtigte Gentrifizierung, einen sozioökonomischen Umstrukturierungsprozess von ursprünglich preisgünstigen Stadtvierteln[1]. Eklatante Beispiele der 1990er Jahren sind die radikale Umdefinition des Londoner East Ends[2] sowie der Leipziger Baumwollspinnerei[3]. Nach Jahren der Verwüstung wurden beide Areale von extrem lebendigen Kunstszenen revitalisiert. Der massive Erfolg der dort ansässigen Künstler brachte beiden Städte nationale wie internationale Aufmerksamkeit. Großausstellungen stehen demnach im Einklang mit einer heutzutage unverzichtbaren Kultur der Nachhaltigkeit. Für solche Kunstevents werden keine prestigeträchtigen Bauprojekte benötigt, deren Folgekosten kaum abschätzbar sind (vgl. Klein 2008, S. 122) und katastrophale Konsequenzen für die Kassen einer Stadt haben können. Ihre Budgetierung ist relativ übersichtlich.

Laut Angaben der Kunstkritikerin Sabine B. Vogel finden heute in mehr als 52 Ländern über 150 dieser im Mehrjahresrhythmus veranstalteten Kunstausstellungen statt (vgl. Vogel 2010, S. 6). Das Format ist also scheinbar so zugänglich und nutzbringend, dass keine Stadt bzw. kein Land darauf verzichten will. Diese „Biennale-Inflation“ wird einzig und allein als Grund für die mittelmäßigen

1 Diesbezüglich (und im Bezug auf Berlin) empfiehlt es sich folgenden Artikel zu beachten: Tillmann, S.: Gentrifizierung. In: Röger, K. (Hg.): Gentrifizierung, Mythos & Wahrheit und wie sich Mieter schützen können. Zitty, Berlin, Ausgabe 21, 2011, S.15

2 Muir, G.: Lucky Kunst. Aurum Press, London 2010

3 www.zeit.de/2010/17/S-Leipzig-Baumwollspinnerei (zugegriffen am 23.02.2012)

M. Cecchinato, *Schlaglichter der 4. berlin biennale für zeitgenössische kunst,*
DOI 10.1007/978-3-531-19841-5_1, © Springer Fachmedien Wiesbaden 2013

künstlerischen Leistungen dieser Events angegeben. In der einschlägigen Fachliteratur hingegen wird aber schon seit über einem Jahrzehnt immer wieder die kuratorische Standardisierung als Grundproblem benannt: viele Biennalen stellen austauschbare Konzepte vor. Überall auf der Welt werden die immer gleichen Künstler mit den gleichen Kunstwerken in den gleichen Zusammenhängen präsentiert (vgl. Liebs 2011, S. 71):

> „Nicht anders als bei den Olympischen Spielen bewerben sich hier Städte darum, führenden Göttern des künstlerischen und kuratorischen Avantgarde eine Heimstatt bereiten zu dürfen. Und so liegt auch der Impetus zu etlichen internationalen Großausstellungen nicht unbedingt darin, dem lokalen Publikum dadurch ein reicheres und komplexeres Verständnis künstlerischer Bewegung zu vermitteln, dass Formen und Konzepte international beachteter Kunstproduktion vorgestellt und in Dialog gebracht werden, sondern schlicht einen unbedingten Willen zur Globalität zu verkünden." (Enwezor 2002, S. 25)

Es geht nur bedingt um Kunst und nicht zwangsläufig um einen Platz in der globalen Kunstszene. Vielmehr interessiert, damit einen Platz in der weltwirtschaftlichen und weltpolitischen Szene zu gewinnen (vgl. Storr (Hg.) 2007, S. 202). Nicht das Format „Großausstellung" ist nun schwierig, sondern wie in diesem Zusammenhang mit Kunst kommuniziert wird.

Die 4. berlin biennale für zeitgenössische kunst[4] fand im Frühling 2006 statt. Inmitten der „Biennale-Inflation" und in einer kritischen Phase der Kulturpolitik Berlins wurde die sogenannte bb4 zum Überraschungserfolg. Die internationale und nationale Presse als auch die vielen Fachbesucher lobten sie ausdrücklich. Mehr als 800 Berichte wurden darüber geschrieben. Neben der erwarteten Berichterstattung in allen relevanten Tages-, Wochenzeitungen und Fachpresse aus Deutschland, Österreich und der Schweiz war das Medienecho auch in Italien, Großbritannien, Polen, Luxemburg, Schweden, Niederlande, Russland, China, USA, Indonesien und Japan umfangreich. Aber nicht nur beim Fachpublikum, sondern auch beim breiten Publikum war das Interesse überraschend groß. Die Eröffnungstage vom 24. bis 26. März 2006 deuteten einen überragenden Erfolg bereits an. Allein während dieser Tage besuchten ca. 10.000 Gäste die bb4. Nach zehn Wochen ging die Biennale dann mit über 83.000 zahlenden Besuchern zu Ende. In jeder Hinsicht war sie die bis dato erfolgreichste Ausstellung der KW Institute for Contemporary Art[5]. Die Faszination und Anziehungskraft dieser Veranstaltung sind eindeutig. Warum aber haben sich so viele Menschen

4 In allen offiziellen Pressemitteilungen der 4. Edition der Berlin Biennale, in ihrem Katalog sowie auf der Webseite der KW Institute for contemporary art wurde „4. berlin biennale für zeitgenössische kunst" immer kleingeschrieben. Diese besondere Schreibweise wird in der vorliegenden Arbeit unverändert übernommen.

5 KW steht für Kunst-Werke des gleichnamigen Vereins, der die Institution trägt. In der Kunstszene wird die Institution (sowie in der vorliegenden Arbeit) einfach nur KW genannt.

besonders von dieser Biennale angesprochen gefühlt?

Nach Meinung der Autorin begründet sich der Erfolg der bb4 im experimentierfreudigen, wie auch sorgfältigen Umgang der Kuratoren mit den grundlegenden Institutionen der Kunst – Museum, Ausstellung und Katalog (vgl. Lüddemann 2007, S. 53). Dieses Spektrum an Institutionen wird hier auf die Ausstellung mit einer Auswahl von drei Kunstwerken reduziert. Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Rezeption der Kunstwerke bei den Betrachtern. Ziel ist es die Überlappungen der Lebenswelten der Künstler und der Rezipienten innerhalb des von den Kuratoren kreierten Kontexts der bb4 zu identifizieren. Dahinter liegt die Überzeugung der Autorin, dass diese den Publikumserfolg der Biennale begründen. Ulrich Oevermanns Objektive Hermeneutik liefert dafür nicht nur einen passenden theoretischen Rahmen. Vielmehr stellt sie mit jener Sequenzanalyse ein wissenschaftliches Verfahren zur Verfügung, welches die Durchführung mehrerer auf Objektivität gerichteter Analysen erlaubt. In der Sequenzanalyse der drei ausgewählten Kunstwerke wird immer das gleiche, von Lüddemann schon erfolgreich angewandte Gerüst befolgt (vgl. Heinze / Lüddemann / Heinze-Prause 2009, S. 57). Lüddemanns Gerüst wird jedoch leicht verändert, um die sehr prägenden Ausstellungsorte dieser Biennale in die Analyse zu integrieren. In der abschließenden Gegenüberstellung der zusammengefassten Interpretationen der drei Kunstwerke soll ein roter Faden erkannt werden, der zugleich als Begründung des Erfolgs dieser Biennale dient. Schließlich wird im Pressespiegel der Biennale nach Indizien gesucht, die das Ergebnis der Analysen verifizieren können.

http://www.springer.com/978-3-531-19840-8

Schlaglichter der 4. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst
Lebenswelten von Künstlern und Besuchern
Cecchinato, M.
2013, XI, 85 S. 23 Abb., 7 Abb. in Farbe., Softcover
ISBN: 978-3-531-19840-8