

Bazon Brock

Lehrende Aufklärer klären sich auf. Die documenta-Besucherschule 1968–1992

Vorbemerkung der Redaktion Bildung und Vermittlung

„(...) denn im kommenden Bilderkrieg
gibt es keine Neutralen,
aber eine Unzahl von Opfern:
die Bildanalphabeten.“

Bazon Brock
Besucherschule documenta 5, 1972

Wir freuen uns außerordentlich, für diesen Beitrag zu dem neu eingerichteten Redaktionsbereich *Bildung und Vermittlung* Bazon Brock – den radikalen Denker im Dienst der *Ästhetik als Vermittlung* – gewonnen zu haben. Anlässlich des Jubiläums der *kunsttexte.de* nimmt er uns noch einmal mit in seine legendären *Besucherschulen* der *documenta* von 1968 bis 1992. Seine Überlegungen und sein Beispiel begreifen wir als programmatischen Auftrag aller Bildung und Vermittlung in und von Kunstgeschichte: Publikum macht Kunst überhaupt erst möglich. Dessen Bildung an historischer und aktueller Kunst entscheidet darüber, ob es als „Medium der Öffentlichkeit“ den politischen Raum noch eröffnen kann.

Ulrich Heinen und Christian Nille

Triggerwarnung: Der nachfolgende Text ist in bildungsbürgerlicher Sprache verfasst.

Aus der Geschichte der Aufklärung entnehmen wir dem Gehege der Begriffe für diese Darstellung: die Bildung der Zeitgenossen zielt nicht auf Belehrung über geschichtliche Entwicklung einzelner Fachgebiete des menschlichen Wissensgewinns, sondern auf die Ertüchtigung der Adressaten zur Formierung von Öffentlichkeit. Denn die soziale Formation des Politischen ist das Publikum, das durch seine Anwesenheit die Orientierung auf die *res publica* einfordert und manifestiert. Wie nur gelehrt ist, was genutzt wird, ohne die Beschränkung der Aussagen auf einen Erwartungshorizont, so ist nur als Öffentlichkeit wirksam, was Publikum findet.

Obwohl „im antiken Athen“ heute nicht mehr zutreffende Auszeichnungen des Demokratischen galten, übernahmen die Aufklärer für die Rolle des Bürgers Anspruch und Fähigkeit, auf die Vorgaben der Machthaber aller Typen so zu reagieren, dass die bürgerliche Reaktion und nicht die tyrannische Aktion das politische Geschehen bestimmte. Das wurde im Begriff der Demokratie entfaltet und heißt kurz und knapp: nicht auf die Akteure kommt es an, sondern auf die Reakteure; wenn nämlich die Aktion auf ein Ziel ausgerichtet ist, dann bestimmt allein die Reaktion über den Erfolg der Aktion. Was immer Prätendenten der personalen Geltung durchzusetzen versuchen, so wird doch die Tat erst aus der Reaktion bewertbar. Spätestens mit dem Malergenie Pisanello, also seit Beginn des 15. Jahrhunderts, geht es den wahrhaften

Akteuren nicht vorrangig um ein handwerkliches Können, sondern um ihre Schöpferkraft. Sie nennen sich deswegen nicht bloß Malerarchitekten oder Bildhauer, sondern „Lebendigzeichner“ (*Zoográphos*) und „Lebengeber“ (*Alter Deus*). Dabei leuchtet jedem unmittelbar ein, dass nicht in der noch so faszinierend bemalten Leinwand, wie im primitiven Animismus angenommen, der Wirkungseffekt materiell enthalten ist, sondern durch den Betrachter des Gemäldes erzeugt wird, wenn dieser seelische Erregung unterschiedlichster Art zu erkennen gibt. Das Verständnis Pisanellos, durch Gestaltung im Betrachter, im Zuschauer, im Leser, im Zuhörer Beseelung zu erreichen, begleitete unterschwellig die Erzählungen der Kunstgeschichte bis in unsere unmittelbare Gegenwart. Als nämlich Marcel Duchamp 1957 seine vielbeachtete Rede in Philadelphia hielt, der Heimatstadt seines bedeutendsten Bewunderers und Sammlers, betonte er die Rolle des Betrachters bei der Entstehung der Werke. Mit dem Begriff des Kunstrezipienten sollte dem zukünftig Rechnung getragen werden, sogar in der Versammlung kunstwissenschaftlicher Großleister wie in der Gesellschaft *Poetik und Hermeneutik*. „Ist nicht Werk, was wirkt?“, ließ Thomas Mann anfragen und demonstrierte als Ad-hoc-Gelehrter für jedes seiner Romanprojekte, was belehrte Wissenschaft für das entscheidende Verhältnis von Werk und Wirkung, beziehungsweise von Wirkung als Werkschaffen, zu klären hat. Für das Verständnis von Aufklärung als Formierung von Publikum zum Medium der Öffentlichkeit galt und gilt analog, die Wirkmacht des beseelten Publikums in verständige Beziehung zu den enthusiastisierenden Aktionismen zu setzen. Primär ist die Bewegtheit des Publikums, zum Beispiel der Wähler, und es gilt darüber aufzuklären, welche aktionistischen Propagierungen / Ideologien / Weltanschauungen dahinter ausgemacht und modifiziert werden können. Es ist bezeichnend für die Deformation westlicher Demokratien heute, dass die Reaktion als reaktionär entwertet wird und der Aktionismus vor allem jugendbewegt als erstrangiger Attraktor des politischen Handelns beworben wird.

Die europäische Aufklärung zielt darauf ab, Zeitgenossen von noch so hilfreichen Vorurteilen oder ideologischen, vornehmlich theologischen Täuschungen zu befreien. Demzufolge empfinden alle Beteiligten

die Anstrengungen der Aufklärung als enttäuschend. Ein leistungsfähiges Publikum entsteht unter Teilnehmern, die Enttäuschung nicht als Widerlegung eines Geltungsanspruchs abweisen, sondern die entscheidende Lernerfahrung in der Zumutung sehen, dass gerade Unverständnis und Egozentrierung produktiv genutzt werden können. Zum Beispiel durch die akzeptierte Erfahrung, dass Wissen und Evidenzerleben kaum je identisch sind, aber in der Dissonanz von Wissen und Augenschein die Quelle aller Lernerfolge liegt.

Die europäische Aufklärung konnte für dieses Verständnis des Publikums als Konstituenten der Öffentlichkeit auf Humanisten geläufige Begründungen des Politischen aus dem antiken Athen zurückgreifen. Damals kennzeichnete man die Rolle der Zuschauer im Theater als die der Theoretiker, denn namentlich hieß der Zuschauer im attischen Kult *Theorós*. Mit der nachdrücklichen Bedeutung des Betrachters verlagerte sich der Geltungsanspruch der Festspiele von der *Skené* ins *Théatron*, denn die Zuschauer erbrachten die grandiose intellektuelle Leistung, das auf der *Scena* Wahrgenommene in einen Sinnzusammenhang einzustellen. Auf der Bühne werden ja nur einzelne Wahrnehmungsanlässe geschaffen, deren Bedeutung erst als Zusammenhang, zum Beispiel als Erzählung, vom Publikum erstellt werden muss. Und das geschieht durch Überführung der sichtbaren Vorgänge in den gedanklichen Zusammenhang einer Erzählung. Genau das heißt theoretisieren: die Überführung des Sinnlichen ins Begriffliche oder der Gedanken in den sprachlichen Ausdruck.

Den europäischen Aufklärern ging es demnach um die Anleitung der Adressaten, sich aus den sichtbaren Gegebenheiten der Welt um sie herum etwas zu machen, also Gedanken zu entwickeln. Denn erst aus dieser Fähigkeit ergeben sich die Einstellung zu und die Urteile über die wahrgenommenen Sachverhalte. Deshalb begründeten die Aufklärer vor allem mit den von ihnen entwickelten Lehrmethoden eine nachhaltige Korrespondenz von interessegeleitetem Begreifen zum eingreifenden Gestalten in die Welt der Tatsachen. Dabei galt die Fähigkeit, zu zeichnen, als primäre Form des gedanklichen Arbeitens, die jedes Eingreifen lenkt. Das bezeichnete aber nicht die Vorherrschaft des Begreifens vor dem Ergreifen, vielmehr

konnte das händische Ergreifen der Welt nur bedeutsam, das heißt nutzbringend, werden durch die Begriffe, die gedankliche Ordnung. Goethe begründete diesen Sachverhalt in seinem Diktum vom 24. April 1819: „Man sieht nur, was man weiß.“

Besucherschulen sind Bürgerschulen

Eine grundlegende Voraussetzung für die Ausbildung der Fähigkeit, sich aus der Welt etwas zu machen, also bei allem Gegebenen sich etwas zu denken, ist seit dem 18. Jahrhundert als die zu bildende Fähigkeit angesehen worden, das jeweils konkret Gesehene, Wahrgenommene und händisch Bearbeitbare auf den Weltbestand zu beziehen, der augenblicklich unsichtbar oder unzugänglich oder unbekannt bleibt – also nur gedacht werden kann. So bekamen für die Aufklärer wieder die Vorgaben Descartes' höchste Bedeutsamkeit, das Verhältnis von *res extensa*, also dem wahrnehmbaren materiellen Weltbestand, in Beziehung zu der *res cogitans*, also den Gedanken, zu setzen. Die Aufklärer betonten die Macht der *res cogitans*, also des Denkens, auf die Materie durch Gestaltung, Formgebung, Konfiguration und Kontextualisierung. Dieses Verhältnis beschrieben sie als Dialektik. Im Bereich der bildenden Künste war die dialektische Vermittlung zwischen sichtbar und unsichtbar, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen *Psyché* und *Sóma* (Leib und Seele) unabdingbar, etwa für die Präsentation von Kunstwerken. Es gab so lange kein Problem der Präsentation, also keine ausdrückliche Hängelehre, solange man annehmen konnte, jeder zeigte bei jeder Gelegenheit alles, was er besaß – und das waren ja tatsächlich keine überwältigenden Mengen. Sobald die simple Petersburger Hängung als Präsentationsform von Gesamtbesitz von neueren Anreizen der Wahrnehmung z. B. in englischen Gärten oder touristischen Attraktionszentren überboten wurde, konnte die Attraktivität durch das Prinzip der Auswahl gesteigert werden. Denn das Ausgewählte verweist denknötwendig auf das nicht Gezeigte und damit auf die Kriterien der Auswahl – oder *the Taste, le Goût* oder *den Geschmack*. Lichtenberg und Chodowiecki veröffentlichten dezidierte Anleitungen zur Unterscheidung von Geschmackvollem und Geschmacklosem, also von wertvoll und wertlos oder von Gewähltem und nicht zu Wählendem. In den 1830er Jah-

ren wurde dieses Verfahren handlungsbestimmend für das bildungswillige Bürgertum, das z. B. in den allenthalben etablierten Kunstvereinen und Tanzschulen in so gut wie jeder Stadt die Besucher darin bildete, mit den dargebrachten Werken auch die Werke in den Blick zu nehmen, die nicht gezeigt wurden. Alles mit Bestimmtheit Gezeigte verwies also auf nicht Gezeigtes der gleichen Objektklasse. Das Verfahren war so bedeutsam, dass Aussteller förmlich das nicht Gezeigte, das Ausgeschiedene, das Refusierte, in eigenen Ausstellungen präsentierten. Systematisch wurden diese Überlegungen mit den Sezessionisten in allen Ausstellungsbereichen zu ganz eigenständigen Präsentationsformen des anderen Orts Ausgeschiedenen.

Das Gezeigte im Verhältnis zu dem nicht Gezeigten sehen zu können, hieß künstlerisch gebildet zu sein. Und man betonte, dass diese Bildung demonstriert werden sollte, in dem allgemeinen schulischen Zeichen- und Gestaltungsunterricht.

Mit der Etablierung der Besucherschule im Kontext der *documenta* von 1968 bis 1992 wurde dieses Bildungsverständnis wieder aktuell, weil die Financiers den *documenta*-Leitungen einen Bildungsauftrag für das Publikum erteilt hatten. Zunächst hatte der Verfasser des vorliegenden Beitrags an der Hamburger Kunsthochschule versucht, unter Bezug auf Duchamps Behauptung, die Kunstbetrachter seien mindestens zur Hälfte an der Entstehung des Kunstwerkes beteiligt, Klassen für die Ausbildung von Publikum einzurichten. Grundvoraussetzungen für die derartigen Leistungen der Rezipienten bei der Entstehung der Kunstwerke war die möglichst umfassende Kenntnis der Werkangebote von Künstlern. Bevor eine bestimmte Rezeption einer bestimmten Werkvorlage der Künstler initiiert werden konnte, musste man den Bestand des prinzipiell Angebotenen kennen. Daraus ergab sich, dass jede Kunstausstellung zweifach geboten werden müsse: zum einen als der Bestand der generell angebotenen künstlerischen Wahrnehmungsanlässe und zum anderen als der Bestand der in Geltung gesetzten Auswahl. Man gab dem Verfasser den Bescheid, dass es aus rein finanziellen Gründen unmöglich sei, neben den von Kuratoren ausgewählten Kunstwerken in einer zweiten Ausstellung jene zu präsentieren, die sie nicht für ausstellungswürdig hielten.

Deswegen beschloss der Verfasser, in Besucherschulen das Verhältnis von Gewähltem und Refusiertem, von zu Zeigendem und nicht zu Zeigendem zum Thema zu machen, um dem Bildungsauftrag der *documenta*-Kuratoren damit gerecht werden zu können. Der Vorschlag des Verfassers bot eine Alternative zu dem bloß formal demokratisch oder abstrakt rechtsstaatlich begründeten Prinzip der Inklusion und andererseits eine Alternative zur geläufigen Unterscheidung zwischen den Aktivitäten der Kolonisatoren und der Kolonisierten, zwischen westlicher Welt und dem Süden, zwischen inklusivem beziehungsweise exklusivem Wir. Wenn man davon ausgehen durfte, dass alle Künstler der Nachkriegszeit in etwa die gleichen Ausbildungsgänge an Hochschulen durchlaufen hatten oder auf rein anthropologischer Ebene ein gleiches Gestaltungspotenzial bewirtschafteten, war Auswahl nicht mehr die banale Unterscheidung zwischen wertvoll und wertlos. Vielmehr verlangte das vernünftige Prinzip der Auswahl die Anerkennung der prinzipiellen Gleichwertigkeit des Angebots. In bestimmter Absicht auszuwählen, also eine Unterscheidung zu behaupten, bedeutete, das Abgewiesene als ein anderes zu würdigen, das zwar aktuell nicht gemeint sein konnte, aber prinzipiell unter anderen kuratorischen Gesichtspunkten durchaus hätte ausgewählt werden können. Insofern bedeutete die Auswahl denknötwendigerweise auch die Anerkennung des nicht Gewählten als potenziell Wählbares. Das Zeigen des Bestimmten war also keine Herabwürdigung des nicht Gezeigten, sondern die notwendige Begründung der Unterscheidung nach Kriterien. Damit wurde das Geschmacksurteil außerordentlich erweitert zu einem Bekenntnisurteil oder Erkenntnisurteil. In den 60er Jahren war eine solche Urteilsfähigkeit bereits von aufgeklärten Konsumenten verlangt, denn z. B. die hohen Standards der Qualitätskontrollen auf Seiten der Produzenten verlangten vom Konsumenten nicht mehr die Unterscheidung von Genießbar und Ungenießbar, zwischen Förderlich und Krankmachend, zwischen Preiswert und Billig. Das nicht Gekaufte war prinzipiell gleichwertig in Hinblick auf *Common Sense*, allgemein gültige Kriterien der Unterscheidung. Die Begründung des Kaufes verlangte darüber hinausgehende Gründe, also eine Fähigkeit von gebildeten Konsumenten. Mit Blick auf diese allgemeinen Erfahrungen erschien es dem

Verfasser erst recht vertretbar, neben der Warenkonsumentenbildung die Kunstrezipientenbildung, die alten Bürgerbildungspflichten, zu aktivieren, und das hieß z. B. neben der Produzentenhaftung auch eine Konsumentenhaftung zu betonen, neben die Aktivität der Politiker die verantwortliche Reaktivität der Wähler zu stellen.

Für die Nachkriegsbemühungen, die wild durcheinandergewürfelten Deutschen zu einem recht- und sozialstaatlichen Zusammenleben mit einer demokratischen Verfassung zu bewegen, war es hilfreich gewesen, die Erfahrungen aus dem Kunstbereich mit der Beteiligung der Betrachter an der Entstehung der Werke einzubringen. Denn als Bürger wurden seit einigen hundert Jahren in Europa diejenigen anerkannt, die durch eigene Beteiligung und nicht nur durch die Leistung anderer werktätig werden wollten. Selbst in Wirtschaftsunternehmen wurde so großer Wert auf Mitwirkung, Mitbestimmung und Miteigentum gelegt. Teilhabe war aber ein zu zahmer Begriff, um die tatsächliche Gleichwertigkeit von Produzieren und Konsumieren, von kreativem Hervorbringen und konsumierender Aufhebung, von Gestalten und Vermüllen zu Geltung zu bringen. Es galt vielmehr grundlegend zu klären, in welchen Verhältnissen Werk und Wirkung, Lehren und Lernen, Anstrengung und Muße, Schreiben und Lesen gesehen werden konnten. Da galt es zunächst, einige Verfahren des Unterscheidens angemessen zu modifizieren: darunter das Entscheidende der ästhetischen Operation, die landläufig der künstlerischen Arbeitspraxis vorbehalten wurde. Der Verfasser verwies auf die Aufklärerschule zu Frankfurt an der Oder, in der z. B. ein Professor Baumgarten in Kooperation mit seinem Assistenten Meyer in Abarbeitung an antiken Traditionen die Orientierung auf das Schöne nicht dem künstlerischen Arbeiten vorbehielt und das Wahre nicht den Philosophen und das Gute nicht den Priestern. Vielmehr wies der Aufklärer Baumgarten lange vor Kant nach, dass derartige Qualifizierungen von Unterscheidungen für jede Art menschlicher Tätigkeit Geltung besitzen. Der Verfasser ging über diesen Ansatz in entscheidender Weise hinaus, insofern er seit den 60er Jahren die nicht-normative Ästhetik, Ethik und Epistemologie zur Geltung brachte. Das bedeutet, sich nicht mehr an normativen Vorgaben dessen zu orientieren, was als schön, gut

und wahr zu gelten habe; vielmehr belegte der Verfasser, dass in der Lebenspraxis jenseits macht begründeter Geltungsansprüche die alltägliche Erfahrung des Hässlichen, des Falschen und des Böartigen grundlegend für die Ausprägung der Denkfiguren, der Begriffe Schönheit, Gutheit und Wahrheit ist. Niemand weiß jenseits von Machtgesten, was gut, wahr und schön sei, aber jedermann weiß sehr gut, sich gegen das Falsche, das Böse und das Hässliche abzugrenzen.

Solche nicht-normative Orientierung auf das Wahre, Gute und Schöne setzte der Verfasser sehr anschaulich in Relation zur nicht-normativen Geltung von Gleichheit aller Menschen. Denn Menschen sind weder genetisch noch nach Kriterien ihrer Entwicklung unter ökonomischen, klimatischen und gesellschaftsformativen Kräften gleich. Das Postulat der Gleichheit ist erst begründet, wenn der Erfolg der Erforschung gerade darin besteht, immer mehr und besser zu wissen, was man nicht weiß; oder wenn man erfahren hat, dass Macht und Besitz prinzipiell nicht nach objektiven Kriterien zu erreichen sind, weil unter den Reichsten und Mächtigsten einer Gesellschaft die gleichen Psychodynamiken herrschen, wie zwischen Mittel- oder Unterschichtlern. Unter diesen Bedingungen die Gleichheit der Menschen vernünftig vertreten zu können, heißt zu wissen, dass tatsächlich alle gleich sind in Hinblick auf das, was sie nicht wissen, nicht können und nicht haben. Der banale Einwand, ein Professor wisse mehr als ein Straßenfeger, ist leicht widerlegbar, denn im Hinblick auf das, was es zu wissen gelte, ist das Wissen eines Professors genauso geringfügig wie das Wissen eines Straßenfegers.

Derartige Überlegungen zur nicht-normativen Ästhetik, Ethik und Epistemologie mussten in den Besucherschulen produktiv gemacht werden. Beispiel: seit Ende der 50er Jahre gab es immer wieder Versuche, eine angemessene Repräsentation für den Holocaust in der Öffentlichkeit zur Geltung zu bringen. Auch meisterliche Entwürfe sogenannter großer bedeutender Künstler, wie Henry Moore oder Joseph Beuys, erwiesen sich als peinliches Versagen vor der Herausforderung. Für die nicht-normative Ästhetik in den Besucherschulen wurde deshalb ein anderes Vorgehen qualifizierbar. Demzufolge war jeder künstlerische

Verweis auf den Holocaust gerade wertvoll in Hinblick auf sein Versagen, jegliches künstlerische Versagen, vor der Bewältigung der Aufgabe. Aber, und darauf legte der Verfasser größten Wert, es galt und gilt nicht nur die Unvorstellbarkeit des großen Verbrechens und seine Undarstellbarkeit, ja Undenkbarkeit, zu konstatieren, sondern (und das sei erst künstlerisch-denkerische Fähigkeit) das Undenkbare eben als das Undenkbare zu denken, die Undarstellbarkeit eben darzustellen und das Unvorstellbare als Unvorstellbarkeit zum Ausdruck zu bringen und das Unvorstellbare nicht einfach nur zu unterlassen.

Dass eine Mehrzahl der Zeitgenossen immer wieder im Brustton völliger Überzeugung die „modernen Kunstavantgarden“ für enttäuschende Demonstrationen des Nichtkönnens und Nichtwissens darstellte, lässt sich keinesfalls, so der Verfasser, als Ausdruck von Nichtbildung abtun, sondern entspricht tatsächlich den Erfahrungen der Künstler, die sich mit jedem Arbeitsschritt ihrer beschränkten Fähigkeiten bewusst werden und in jeder Entwicklung des Könnens auf einen Verweis auf die immer größer werdende Erkenntnis ihres Unvermögens stoßen. Etwas Ähnliches hatte wohl einer der Adressaten des Verfassers, nämlich Theodor W. Adorno, mit dem Begriff der negativen Ästhetik ins Spiel zu bringen gedacht und damit jede Humanität aus der jeweils eigenen Erfahrung von Begrenztheit, noch besser Beschränktheit oder Verschränktheit, begründet.

Auch in sozialpsychologischer Hinsicht galt es in den Besucherschulen, die Kriterien für die Bewertung von Künstlerhaltungen, Künstlerwerken, Künstlerkönnen zu verfeinern. Nachdem es geradezu mit Mitteln der Warenpropaganda modisch attraktiv geworden war, als Höhepunkt des eigenen Tätigseins „etwas mit Kunst zu tun haben zu wollen“, kam es darauf an, die Realität des künstlerischen Arbeitens bewusst werden zu lassen: statt künstlerischen Erfolgsstrategien sich hinzugeben, bot die alltägliche Selbstbehauptung bestenfalls ein erregendes Vabanquespiel – aber 96% aller Beteiligten landeten in der Erfolglosigkeit, in Depression und sozialer Ausgrenzung in materieller wie ideeller Hinsicht. Realistisch war die Erfahrung, dass sich die überwiegende Zahl aller Kunstprätendenten nicht einmal in der Märtyrerrolle für den Geltungsanspruch der hohen Kunst sehen konnten, wie üblich

die Märtyrer geehrt wurden für die Durchsetzung von Glaubensgewissheiten. Künstlerdasein hieß nicht nur „eine Saison in der Hölle“ zu verbringen und sein Innerstes und „Herz ganz zu entblößen“, wie das noch ein Baudelaire gerechtfertigt zu haben schien. Alle Künstlersozialkassenzusicherungen und Notversorgung des Sozialstaats bewahren nicht vor der existenziellen Bedrohung, geschweige denn vor der seelisch-geistigen. Erst wer das weiß, als Schreiber wie als Leser, als Komponist wie als Hörer, als Maler wie als Betrachter, sollte die Chance ergreifen, gestalterisch Sinn im Sinnlosen stiften zu wollen. Mit dem vollen Risiko, dass das keinen Hund interessiert und erst in der größten Nation, dem Reich der Toten, als Ausweis von Bedeutsamkeit anerkannt wird.

Bibliographie

Anstelle eines Endnotenapparats und einer Bibliographie sei auf die Online-Edition der nach frei gewählten Stichwörtern durchsuchbaren Schriften Bazon Brocks verwiesen: <https://bazonbrock.de/>.

Autor

Seit den späten 1950er Jahren wirkt Bazon Brock als „Denker im Dienst“ und „Generalbeauftragter für die Professionalisierung des Dilettantismus“. Als Begründer der *Besucherschulen* zur *documenta* 4 bis 9 transformierte der „Künstler ohne Werk“ die Kunstvermittlung in ein Exerzitium der Urteilskraft und eine radikale Prophetenschule. Nach Professuren in Hamburg und Wien lehrte er bis 2001 Ästhetik an der Universität Wuppertal und initiierte 2011 die Berliner *Denkerei* als *Amt für Arbeit an unlösbaren Problemen und Maßnahmen der hohen Hand*. Er ist Träger der Ehrendoktorwürden der ETH Zürich und der HfG Karlsruhe, Honorarprofessor für Prophetie an der HBK Saar, Träger des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse sowie das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse. Seine Arbeit statuiert die Strategische Ästhetik und die Pathosformeln der Moderne als unbedingte Überlebensstrategie; sie erzwingt eine ästhetische Erziehung als zivilisatorisches Training, um die aktuelle *Polykrise nicht als Schicksal, sondern als Herausforderung zur radikalen Neukonstituierung des Humanen zu bestehen*.

Titel

Bazon Brock, *Lehrende Aufklärer klären sich auf. Die documenta-Besucherschule 1968–1992*, in: *Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren*, *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2026 (6 Seiten), DOI <https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115204>.