

van den Berg, Karen:

Documenta 11. Kunstspektakel ohne Spektakel,

in: Studium fundamentale. WS 02/03, Witten 2002:
S. 8.

documenta 11 Kunstspektakel ohne Spektakel
Karen van den Berg

I. Looking Forward

Gelobt und getadelt von den Ureinwohnern des Kunstsystems, bestöhnt von Tagestouristen: seit ihren Anfängen muss der Institution Documenta die Gratwanderung gelingen, einerseits ein überzeugendes Angebot für die große Masse des sogenannten Laienpublikums zu bieten – also für ein Publikum, das sich nur sporadisch in eine Kunstausstellung begibt, und andererseits die hochgesteckten Erwartungen eines globalen Fachpublikums zu befriedigen. Während das Fachpublikum von der Documenta verlangt, neue Perspektiven auf die Weltkunst vorzuführen, erwarten sporadische Kunsttouristen eher zugängliche Einblicke, Informationen und Unterhaltung.

Diese Spannweite unterschiedlich gesteckter Erwartungen bildete auch das aus der uni-wh angeregte Exkursionsseminar ab. Schon auf dem leeren Platz vor dem Kassler Fridericianum trauerte Mitveranstalter Stephan A. Jansen einige dem belgischen Museums- mann Jan Hoet nach, dem es vor zehn Jahren mit seiner Documenta IX gelungen war, im Modus der Ekstase nicht nur den Stadtraum zu erobern, sondern irgendwie beide Seiten der Erwartungen zu befriedigen und dabei auch noch der Gier des Kunstmarktes gerecht zu werden. Die diesjährige Documenta dagegen schien mit dem unbesetzten Stadtraum zunächst eher an Hoets Nachfolgerin, die Französin Catherine David anzuschließen. Sie hatte sich mit dem spröden theoretisierenden Konzept ihrer Documenta X gegenüber allen Begehrlichkeiten verweigert und war durch ihren Versuch, die Gegenwartskunst durch eine wissenschaftliche Brille als System mit unterschiedlichen Subsystemen zu beschreiben, in die Rolle der prüden Intellektuellen geschlüpft. Die gefiel zwar Freunden der Systematik, nicht aber denen, die einen einfachen Zugang zum Kunstgeschehen oder gar Sinnlichkeit und Emotionen suchten. Was aber versprach die Documenta XI?

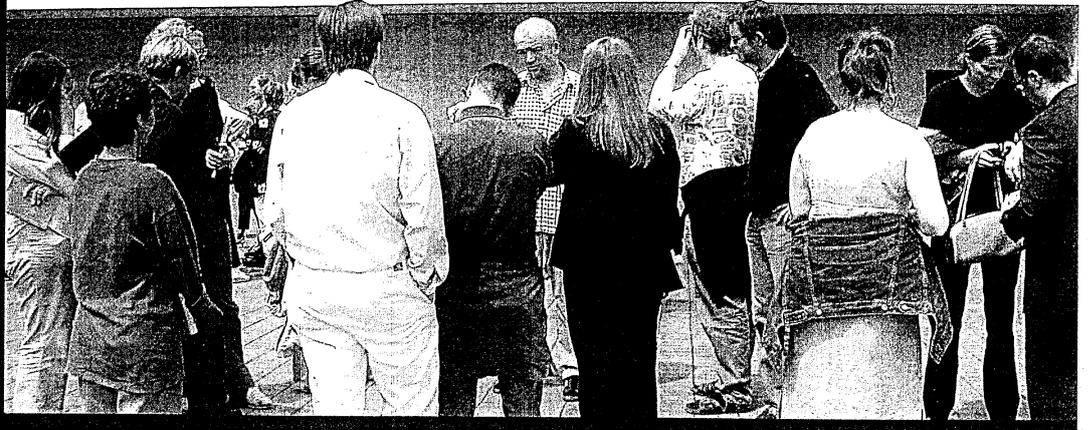
II. Änderung der Blickrichtung

Beiden Vorgängern wurde in der Öffentlichkeit gleichermaßen zum Vorwurf gemacht, in Zeiten der Globalisierung keine wirklich globale Weltausstellung verwirklicht zu haben. Obwohl gerade Jan Hoet eine Reihe Co-Kuratoren von dem Erdball geschickt hatte, war am Ende die Dominanz des westlichen Blicks nicht zu überspielen. Insofern war es mehr als konsequent, für die Documenta XI einen Kurator wie den Nigerianer Okwui Enwezor zu bestellen. Enwezor ist ein Mann, der nicht nur die Johannesburg Biennale ins Leben rief und sich in der Kunst seines Kontinents bestens auskennt, er hat sich darüber hinaus auch seit Jahren als Ausstellungsmacher auf dem New Yorker Kunstparkett einen Namen gemacht. Folglich konnte man von ihm eine Neuorientierung des Blicks erwarten, der aus der Documenta eine Verherrschung der Kunst machen würde, die mit der Vorherrschaft des westlichen Kunstverständnisses brechen würde.

Nur wenige Kritiker haben denn auch bestritten, dass Enwezor und seinem Team die Einlösung dieses Anspruchs gelungen sei. Kritik wurde dagegen vor allem daran geübt, dass er das Gesicht seiner Documenta weder an dominierenden Künstlerpersönlichkeiten noch an neuen, vermeintlich richtungsweisenden Strömungen künstlerischer Praxis zu orientieren suchte. Doch genau darin läßt sich auch ein Paradigmenwechsel ablesen: Enwezor entschied sich gegen eine Ausstellung von Kunstrichtungen und für eine Themenausstellung. Eine Themenausstellung, welche die naheliegende Frage zum Leitfadern machte, wie eine Weltausstellung die Lebensformen einer globalisierten, postkolonialistischen Welt zeigen könnte? Und genau dieser Leitfadern blieb durchweg ablesbar: Offenkundig traf er die Auswahl der Projekte und Künstler, um – wie er es selbst sinngemäß formulierte – ein Spektrum zu entwerfen, das die gesellschaftlichen Brüche nach dem Ende des Imperialismus offenlegt, das hybride Identitäten und Lebensräume beschreibt und die Demokratisierung der Welt als unvollendeten Prozess schildert. Zwar lassen diese Maximen durchblicken, dass hier ein studierter Politikwissenschaftler am Werke ist, doch bewies die Ausstellung, dass hieraus mehr zu machen ist, als die Schlagworte der cultural studies abzugrasen.

III. Rote Fäden

Diesjenigen unter uns, die allerdings Spektakel, buntes Kunsttreiben, Humoriges und Poppiges erwarteten, wurden heftig enttäuscht. Lachen konnte man höchstens in der Karlsau beim neodadaistischen Franz-



Erhard-Walther-geschädigten Performance-Künstler John Bock, der mit seinen trashigen zusammengeschusterten Requisiten, die allzu ersten Ansätze seiner Künstler- und Theorieväter ironisiert. Aber nicht nur die spekulativ-heitere Seite hatte die diesjährige Documenta fast gänzlich ausgespart, auch alles emotional offenkundig bedrängende oder mit biographischen Abrüden und Eskapaden konfrontierende fehlte. Trotz der überall auftauchenden Kriegs- und Unterdrückungsthematik gab es keine extremen Konfrontationen mit Sex and Crime, keine finsternen Psychonummern, keine Schauermärchen. Stattdessen zog sich eine eher dokumentarisch neutrale Stimmungslage durch die gesamte Ausstellung. Anprangernde oder ergreifende, einseitig politisch engagierte Schreckensbilder tauchten nicht auf. Womöglich sind diese durch die Medien denn auch schon allzu verbraucht. Gewalt und Unterdrückung zeigte sich vor allem diskret oder indirekt; etwa im Film »Out of Blue« der aus Uganda stammenden Künstlerin Zarina Bhimji – eine der ersten Arbeiten gleich am Eingang ins Fridericianum. Hier wurden die verlassenen Schauplätze der Terrorregimes von Idi Amin in langsamen Kamerafahrten abgetastet, untermauert mit Musik und dem Ton vergangener Ereignisse. Was wirklich passiert ist, bleibt Imagination, und seltsam ambivalent zwischen Sentimentalität, Trauer, Grauen und Schönheit.

Endlichkeit, Tod, Grenze und Historizität zogen sich wie ein roter Faden durch das gesamte Fridericianum: angefangen beim leise bedrückenden Archiv der in Teheran geborenen Jüdin Chohreh Feyzjoui, die bis zu ihrem frühen Tod in Paris ihr gesamtes malerisches Werk in eine angeschwärtzte, verkohlte Archivform brachte und damit gleichermaßen konservierte und vernichtete, gefolgt von Harne Darbovens zwanghaft akribischen Schreibarbeiten zur Zeitvermittlung in der zentralen Rotunde und On Kawaras Vorleser der »One Million Years (Past and Future)«, dann Ecke Bonks Ausgabensammlung des Grimmschen Wörterbuchs oder die Überwachungssituation »From the other Side« an der amerikanisch-mexikanischen Grenze von der Belgierin Chantal Akerman, bis hin zu den nachgestellten August-Sander-Fotos der Indonesierin Fiona Tan und schließlich Shirin Neshats mystischen Bildern von Kulthandlungen im Gewand islamischer Religion.

Im Vergleich zu diesem thematisch dichten Zusammenwirken im Fridericianum, erschien die Ausstellungssituation in der Documentahalle eher aufgelockert – ein trügerischer erster Eindruck. Waren hier doch alle Arbeiten, die Lektüre und Interaktion erfordern, zusammengefasst. Eine in Gegenwartskunstausstellung inzwischen übliche Situation, des Lesens, Surfens oder Stöberns in Ordnern und Büchern war gefragt. Inszenatorisch war dies der am wenigsten gelungene Teil der Documenta. Es wirkte eher seltsam, dass die kommunikativeren Arbeiten, die viel Zeit erfordern, hier in einer Art ausstellungstechnischer Monokultur auftauchten. Selbst unsere motivierte Gruppe ermüdete an dieser Stelle, und das obwohl man es mit der komplexen Installation »From/To« von Faeed Armaly und Rashid Masharawi zu tun hatte, die auf beeindruckende Weise die historischen und politischen Zusammenhänge Palästinas präsentierte oder man in der großen Halle die vielseitige, witzige Präsentation des Hamburger »Park Fiction«-Projekts vorand – eine der wenigen Spaßfaktoren der Documenta XI.

Den vielleicht kuratorisch gelungensten Teil der Ausstellung bildete in unseren Augen die Binding-Bräuerei. Das alte Fabrikareal war durch die Ausstellungsarchitektur von »Kühn Malvezzi Architekten« in einer Weise überformt und strukturiert worden, die im besten Sinne einen global gültigen Stil nach Kassel brachte. Die labyrinthische White-Cube-Architektur, die wie aus einer guten New Yorker Loft-Galerie nach Kassel transformiert war, vermittelte Kühle und zugleich erhabene Größe und verweigerte geradezu jede Orientierung und Hierarchie. Die Kunstauffassung des Enwezor-Teams, welche Künstler nicht als exemplarische Individualisten begreift, sondern als bildnerische Erzähler und Beschreiber von Umwelten, als Produzenten »kulturellen Wissens«, trat hier vielleicht am offensten zu Tage. Beeindruckende Sinesereignisse boten nur wenige Arbeiten. Ausnahmen waren etwa die mystische Videoinstallation »Paradise Omeros« von Isaac Julien oder die gleichermaßen ironische wie bedrückende Raumarbeit aus postkolonialistischer Kostümierung von Yinka Shonibare. Ansonsten summieren sich in der Binding-Bräuerei vor allem die Erzählungen von Nischenexistenzen wie die Blumenzüchterin Veronica Read in der Videoarbeit des türkischen Künstlers Kutlug Ataman oder das wahrhaftige Changieren von Fiktion und Realität einer einsamen Finnin in Eija-Liisa Ahtila's Film »The House« oder die fiktiven Dokumentarfilme über die Inuits von Zacharias Kunuk und Norman Cohn, die eine orale Geschichte eines durch Christianisierung und Modernisierung aufgelösten Volkes fortsetzen.

Während sich im Brauereigebäude ein unübersichtliches, heterogenes Tableau hybrider Identitäten und Lebensentwürfe ausbreitete, ließen sich die Arbeiten im sogenannten Kulturbahnhof unter der Überschrift Architektur und Lebensräume zusammenfassen. Die Öffnung durch das fotografische Archiv hessischer Fachwerkhäuser von Bernd und Hilla Becher wirkte im Zusammenhang mit David Goldblatts Fotografie der südafrikanischen Neubaugebiete oder dem Dokumentarfilm über das Leben in einem afrikanischen Dorf und den utopischen Architektorentwürfen des belgischen Allroundkünstlers Constant aus den 60er Jahren auf überzeugende Weise kalkuliert. In welchen Räumen leben wir? Wie wollen wir leben? könnte man als Headline über diesen Teil der Ausstellung setzen.

IV. Weiße Wände

Was bei dieser Documenta gerade vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Diskurses innerhalb des Betriebssystems Kunst überraschte, war das konsequente Durchhalten der White-Cube-Ästhetik und die rigorose Museumskompatibilität der gezeigten Kunst; oder anders gesagt, die tradierte Inszenierung der schweigenden Betrachtung. Erstaunlich war dies deshalb, weil der (westliche) Kunstdiskurs der letzten Jahre, der nicht mehr von Kunstwerken, sondern von künstlerischer Praxis spricht, vor allem eine Auflösung der institutionellen Grenzen durch Interaktivität und Handlungsbezogenheit forcierte. Alle Verrenkungen, die damit den Besuchern gegenwärtiger Kunstausstellungen häufig zugemutet wurden, vermied diese Documenta zugunsten einer relativ konventionellen, fast unterkühlten musealen Präsentation. Alles erschloss sich durch Davorstellen, Schauen und Zuhören. Werke, die allererst durch Interaktionen entstehen, waren fast vollkommen vermieden.

Eine für die Interpretation der gesamten Documenta entscheidende Ausnahme war dabei allerdings Thomas Hirschhorns Bataille Monument. Eine wilde Streuung von Hütten in einer Wohnsiedlung etwas außerhalb des Stadtzentrums, welche aufgrund des hohen Ausländer- und Arbeitslosenanteils gemeinhin als sozialer Brennpunkt gilt. Hier hat der Schweizer Künstler eine Zeit lang gelebt und gemeinsam mit den dortigen Jugendlichen aus Dachlatten, Folien, Pappen und Paketklebeband Gebäude und Skulpturen zusammen geschustert, in denen eine Bibliothek, eine Skulptur und eine Ausstellung zu George Bataille, ein unabhängiges Fernsehstudio, Workshops und ein Imbiss Platz fanden. Das ungewöhnliche Treiben, das hier entstand, und die Belange der Bewohner auf überraschend einfache Art mit den Erwartungen von uns hereinspazierenden Kunsttouristen zu verbinden vermochte, schuf eine ganz neue soziale Wirklichkeit auf Zeit. Utopisches und »Real Life« verschwisterten sich im Modus eines Zeltlagers, das ein geistig freies Leben als zerwühlten Zettelkasten offener Bild- und Lektürangebote zelebrierte.

Obwohl Hirschhorns Projekt nicht nur durch den abgelegenen Standort, sondern vor allem durch seine soziale Einbindung in einen alltäglichen Lebenszusammenhang aus dem ansonsten musealen Rahmen der Documenta herausfiel, passte es inhaltlich doch nur zu gut in das hinein, worin die besondere Leistung dieser Ausstellung lag. Es ist in dieser Weltausstellung der Kunst gelungen, hybride Patchworkexistenzen einer globalisierten Welt ins Bild zu setzen, ein Konvolut sozialer Brüche, Krisen und unbewältigter politischer Probleme offen zu legen, ohne Systeme zu bewerten oder zu verabsolutieren oder sich parasitär an die Betroffenheit gegenüber sozialem Elend zu hängen. Die Welt, die sich hier als Bild entwarf, war nicht eine Welt, sondern viele. Und diese Welten wurden weder angeprangert, noch als emotionales Szenario unserem Blick aufgezwungen, wir wurden weder mit tendenziösen Therapievorschlügen belästigt noch von ihrer Schönheit überwältigt, wir wurden nicht mit einem selbstbezüglichen Diskurs des Kunstsystems belämmert, noch wollte ein Kurator uns durch neue Entdeckungen beeindrucken. Enwezor und seinem Team schien es eher um eine Bildproduktion denn um eine Kunstproduktion zu gehen, darum ein Spektrum von Perspektiven und Herangehensweisen zu entwerfen, das unseren Blick reicher macht. Und bei allem, was man an seiner Ausstellung aussetzen mag: er hat eine Ausstellung hingestellt, in der bildnerische Produktion sich als eigenständige Form kultureller Erkenntnisproduktion erweist und nicht dahinterstehende Theorien bildet. So ist mit dieser Documenta ein leiser aber eindrucksvoller Paradigmenwechsel geschehen, in dem die Eigenwertigkeit bildnerischer Erkenntnis weder durch einen übersteigerten Authentizitätsbegriff untermauert wird, noch aus einem systeminternen Diskurs seine Legitimation bezieht, sondern durch eine Vielfalt von Bildern gezeigt wird, was nur Bilder in der Perspektiv-Vielfalt belassen können, ohne beliebig zu sein.