

The Empire Curates Back

Indische zeitgenössische Kunst auf den documentas 11 und 12

zur Erlangung der Würde
der Magistra Artium
der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der
Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg im Breisgau

Vorgelegt von
Arnika Ahldag
aus Herford

WS 20011/12

Kunstgeschichte

1. Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
1.1	Zielsetzung und Vorgehensweise	3
1.2	Quellenlage und Forschungsstand	3
2.	Die Idee der documenta und der Standort Kassel	5
2.1	Das Museum der 100 Tage	5
2.2	Der Standort Kassel.....	7
2.3	Akteure	9
2.4	Zur Vorgeschichte der documenta	12
2.5	Die Vorläuferausstellung	12
2.5.1	<i>Die Ausstellung Entartete Kunst von 1937</i>	12
2.5.2	<i>Die Vorläuferausstellungen, die dem eurozentristischen Blick trotzen ...</i>	14
2.6	Die erste documenta - documenta3	16
2.7	documenta4 - documenta6	19
2.8	documenta7 - documenta9	21
2.9	documentaX - Kein Spaziergang	24
3.	Documenta11, 2002	26
3.1	Der künstlerische Leiter: Okwui Enwezor	26
3.2	Das theoretische Rahmenwerk der Documenta11	28
3.3	Die postkoloniale documenta	28
3.4	Postkolonialismus und <i>postcolonial studies</i>	29
3.5	Hybridität und Dritter Raum.....	31
3.6	Kritische Auseinandersetzung mit den Plattformen.....	32
3.6.1	<i>Plattform1 „Democracy unrealized“ - Demokratie als unvollendeter Prozess</i>	33
3.6.2	<i>Plattform2 „Experiments with Truth: Transitional Justice and the Process of Truth and Reconciliation“ – Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und der Prozess der Wahrheitsfindung und Versöhnung</i>	34
3.6.3	<i>Plattform3 „Créolité und Créolisation“ – Créolité und Kreolisierung</i>	36

3.6.4 Plattform4 „Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos“ - Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos	37
3.6.5 Plattform5 „Exhibition Documenta11“ – Ausstellung Documenta11 ..	38
3.1 KünstlerInnenauswahl	40
3.2 Die KünstlerInnen	41
3.2.1 Ravi Agarwal.....	41
3.2.2 Amar Kanwar	43
3.2.3 Raqs Media Collective.....	46
4. documenta12, 2007.....	48
4.1 Das Konzept „Die Kraft der Kunst“	48
4.1.1 Die Verantwortlichen: Buergel und Noack.....	49
4.1.2 „Die Migration der Form“	51
4.1.3 Bildung und ästhetische Erziehung	52
4.1.4 Künstlerauswahl und Internationalität.....	53
4.2 Leitmotive.....	54
4.3 Magazine: Modernity?, Life! und Education:	56
4.4 Die KünstlerInnen	58
4.4.1 Atul Dodiya	58
4.4.2 Sheela Gowda.....	60
4.4.3 Amar Kanwar	65
4.4.4 CK Rajan.....	66
5. Schlussbetrachtung	68
6. Literaturverzeichnis.....	71
6.1 Bücher/Kataloge	71
6.2 Zeitungen/Zeitschriften	75
6.3 Internetlinks	76
7. Abbildungsverzeichnis	77
8. Anhang	88
8.1 Bildmaterial	88
8.2 Künstlerlisten	89

1. Einleitung

„The Empire curates back“¹ ist eine Anspielung auf einen häufig zitierten Slogan der Postkolonialen Theorie. Er basiert auf einem Wortspiel mit dem Satz „The Empire writes back to the Centre“², erstmalig von Salman Rushdie gebraucht und dem Titel des *Star Wars Films* „The Empire Strikes Back“. Mit „writing back“, also „zurückschreiben“, bezog sich Rushdie auf die zahlreichen literarischen und kulturellen Strategien der ehemaligen Kolonien, um sich auf dem Weg zur Unabhängigkeit von der Fremdherrschaft zu befreien.

Die documenta³ trägt auch den Titel *Museum der 100 Tage*, eine Formel die auf Arnold Bode, den Initiator der ersten documenta, zurückgeht und wohl am besten die Dynamik beschreibt, die von einem Museum auf Zeit ausgeht.

Die documenta gilt als die Renommierteste unter den Ausstellungen weltweit und stellt die Weichen für die moderne Kunst.⁴ Sie unterliegt - im Gegensatz zur Institution des Museums - ihrem eigenen Anspruch der permanenten Neuerfindung, denn seit 1972 wechselte die künstlerische Leitung mit jeder Ausstellung und damit veränderten sich auch jeweils die kuratorischen Konzepte.

Die Documenta11 im Jahre 2002 markiert eine Zäsur in der Geschichte der documenta. Sie kann als die größte und wichtigste Ausstellung der politischen und nicht-westlichen Kunst gesehen werden. Unter der Leitung von Okwui Enwezor kam es zu einer radikalen kulturellen Politisierung, Dezentrierung des Westens aus dem Fokus der Ausstellung und verstärkten Theoretisierung des kuratorischen Konzeptes. Dabei nahm Enwezor Abstand zum einen vom Exotismus, dem eurozentristischen Blick auf das Fremde, allein auf den Aspekt des „Exotischen“ bezogen, zum anderen vom

¹ Moll, Frank-Thorsten: Die Documenta11 und der postkoloniale Diskurs. Kunstaussstellungen im Zeitalter von Globalisierung und Postkolonialismus, Saarbrücken, 2008, S.5.

² Ashcroft, Bill, Gareth Griffith, Helen Tiffin: The Empire writes back. Theory and Practise in Post-Colonial Literatures, New York, 2002.

³ Seit 1954 wurde von den Ausstellungsmachern die Kleinschreibung des Begriffes gewünscht, einzig die Documenta11 brach mit dieser Tradition. Die 10. Documenta taucht als documentaX auf und die 13. Documenta hat sich für das Logo dOCUMENTA 13 entschieden. Der Plural von documenta findet sich größtenteils als documentas, und nur selten als documenten. Dem wird in dieser Arbeit gefolgt.

⁴ Lenk, Wolfgang: Die Documenta als Herausforderung des Kunstmuseums, in: Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der Deutschen Museumskultur, Lutz Hieber, Stephan Moebius, Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), Bielefeld, 2005, S. 155.

Primitivismus, d.h. der Anregung der modernen Künstler durch die Kunst der Naturvölker und der Reduzierung dieser Kunst darauf. Wie kam es zu einem solch eklatanten Kurswechsel, weg von dem Bestreben die okzidentale Kunst zu zeigen, hin zu einer documenta, die die nicht-westliche Kunst in ihr Zentrum rückte?

Die documenta12, fünf Jahre später, orientierte sich laut ihrem künstlerischen Leiter Roger M. Buergel und der hauptverantwortlichen Kuratorin, seiner Lebensgefährtin Ruth Noack, an neuen Parametern wie der gegenseitigen Durchkreuzung von Kulturen und der ästhetischen Erziehung.

Sicher ist, dass die beiden documentas sich von den Vorangegangenen deutlich unterscheiden. Worin allerdings die tatsächlichen Unterschiede liegen, und ob nicht doch Vieles von dem was auf der Documenta11 problematisiert wurde, auch auf der documenta12 wieder auftaucht, soll im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden.

Darüber hinaus interessieren die Fragen: Inwiefern ist der Impuls zu einer solchen Veränderung in der Geschichte der documenta zu verorten? Woher stammen die Ideen für die Konzepte?

Indische zeitgenössische Kunst ist in der westlichen Kunstwelt lange unterrepräsentiert gewesen. Dies änderte sich, als thematische Ausstellungen versuchten, die indische Moderne nach westlichem Verständnis zu konstruieren. *Chalo India*, die Ausstellung der Sammlung Essl in Wien, entsprach mit ihren bunten und ausschließlich „indisch“ wirkenden Exponaten den exotischen Stereotypen, die der westliche Betrachter einer solchen Ausstellung eventuell erwarten könnte. Hier fand keine Aufklärung über die Moderne in Indien statt, vielmehr wurden die postkolonialen Erwartungshaltungen des Westens erfüllt. Die documenta hingegen näherte sich der nicht-westlichen Kunst unter der programmatischen Vermeidung von postkolonialen Positionen und nahm auch die indische Kunst mit in ihren Kanon auf.

Im zweiten Teil dieser Arbeit wird untersucht, inwiefern sich die Beiträge der indischen Künstler in die Programmatik der documentas 11 und 12 einfügen, und ob das Konzept der künstlerischen Leitung sich in der Wahl der Exponate wiederfinden lässt.

1.1 Zielsetzung und Vorgehensweise

Zunächst soll die Geschichte der documenta mit ihren Akteuren beleuchtet werden und in ihr die Motivation zu Kurswechseln, dem jeweiligen „Sich-Neu-Erfinden“. Weiter soll es um die Gründe für die zuvor eher schleppende Aufnahme von Kunst aus Regionen jenseits der europäischen Kernländer der modernen Kunst gehen. Und es wird die Frage gestellt, worin die Qualität der documenta für die zeitgenössische Kunst in Europa und darüber hinaus liegt. Zu diesem Zweck werden Vergleichsausstellungen hinzugezogen, die sich erstmalig mit dem Ausstellen nicht-westlicher Kunst befassten.

In einem zweiten Schritt werden die künstlerischen Leiter, die Konzepte und Publikationen der documentas 11 und 12 untersucht und ein Augenmerk auf die Biografien und Ausstellungstraditionen der Verantwortlichen geworfen, um ihre Motivation für die Programmatik besser zu verstehen.

In einem letzten Teil soll untersucht werden, inwiefern die künstlerischen Leiter und ihr Kuratoren-Team die Exponate tatsächlich in ihr Konzept eingliedern konnten, und ob sich die indische zeitgenössische Kunst frei von jeder eurozentristischen Interpretation in den vorgegebenen Kanon der Ausstellung eingliedern lässt. Dabei sollen nicht die Kunstwerke ganzheitlich oder das Œuvre der Künstler im Allgemeinen im Vordergrund stehen. Der Fokus dieser Arbeit liegt vielmehr auf der Legitimation der Exponate auf der documenta und deren thematischer Integration.

1.2 Quellenlage und Forschungsstand

Die vorliegende Arbeit streift mit ihrer Fragestellung verschiedene Forschungsgebiete innerhalb der Kunstwissenschaft und auch andere Disziplinen, wie die Geschichtswissenschaft und die Soziologie.

Zur mehr als 50jährigen Geschichte der documenta hat Harald Kimpel mit seinem Werk aus dem Jahr 2002 *documenta. Die Übersicht*⁵ eine Zusammenfassung der

⁵ Kimpel, Harald: Documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln, 1997.

ersten zehn Ausstellungen veröffentlicht. Eine frühere Publikation aus dem Jahre 1997 beschäftigt sich mit dem *Mythos*⁶ der documenta.

Roland Barthes⁷, der bereits Mitte der 60er Jahre versucht hat, diesen Mythos der documenta zu entschlüsseln, beschreibt ihn als eine Form. Nicht die Idee der documenta an sich, nicht die ausgestellten Werke begründen diesen Mythos, sondern er offenbart sich in „der Art und Weise, wie er die realen Objekte zu einer Aussage formt, in der sich ihrerseits die Hypothese einer erweiterten Kenntnis des Realen einnistet.“⁸

Zur Documenta 11 wurde eine Reihe von Sammelbänden veröffentlicht, die die Beiträge zu den Plattformen 1 - 4 wiedergeben und sich aus den unterschiedlichsten Disziplinen speisen.

Zur documenta 12 dagegen gibt es bedeutend weniger Literatur, was verschiedene Ursachen haben mag. Zum einen liegt das Ausstellungsende noch nicht einmal fünf Jahre zurück, zum anderen hat diese documenta selbst viel weniger publiziert als die vorherige. Roger M. Buergel und Ruth Noack gaben sich vor Beginn der Ausstellung betont zurückhaltend in Bezug auf Informationen über Konzept und Künstler. Allein die Leitmotive wurden vorab auf der Internetseite der documenta 12 öffentlich gemacht. Zu der Ausstellung selbst gab es im Jahr 2007 drei Magazine mit den Titeln *Modernity?*, *Life!* und *Education:*, die als Aufsatzsammlungen zu verstehen sind. Deshalb greift die vorliegende Arbeit auf die Magazine und Zeitungsartikel zurück.

Gayatri Sinha⁹ hat eine Einführung in die Indische Moderne herausgegeben, in der nahezu alle Künstler, die in dieser Arbeit besprochen werden, in ihrer Herkunft, Ausbildung und Zugehörigkeit zu Kunstströmungen zu bestimmen sind. Darüber hinaus sind die Kataloge der Kunstaussstellungen *Indian Highway*¹⁰ der Serpentine Gallery, der Katalog *Horn Please*¹¹ einer Ausstellung des Kunstmuseums in Bern

⁶ Ders.: Documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln, 1997.

⁷ Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main, 1964, S. 85.

⁸ Lenk, 2005, S.156.

⁹ Sinha, Gayatri: Indian Art. An Overview, New Delhi, 2003.

¹⁰ Peyton-Jones, Julia; Obrist, Hans-Ulrich; Madden, Kathleen (Hrsg.): Indian Highway, London/New York 2008.

¹¹ Kunstmuseum Bern (Hrsg.): Horn Please. Erzählen in der zeitgenössischen indischen Kunst, Ostfildern-Ruit, 2005.

zum Thema der Narrative Paintings und der Katalog *Chalo India*¹² der Essl Sammlung in Wien hilfreich. Dennoch sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die bisher in Europa zu sehenden Ausstellungen, stark von indischen Stereotypen und der Darstellung des Exotischen geprägt waren. Dies widerspricht den Ansätzen der Documenta 11 in vielerlei Hinsicht.

2. Die Idee der documenta und der Standort Kassel

2.1 Das Museum der 100 Tage

Die Idee eines Museums für Kunst entstand im 18. Jahrhundert, nach der Loslösung der Kunst von Kirche oder Palast. Zunächst ging sie hauptsächlich aus Privatsammlungen hervor und eine der ersten Kunstaussstellungen fand 1737 im Pariser Louvre statt.

In der Folgezeit bildeten sich die verschiedenen Typisierungen heraus, wie die Akademieausstellung, bei der Kunststudenten und -studentinnen sowie junge KünstlerInnen ihre Arbeiten präsentierten und auf diese Weise Sammler für sich gewinnen konnten. Einen weiteren Ausstellungstyp stellt das eher französische Prinzip der Kunst-Salons dar, wo sich KünstlerInnen und Kunstinteressierte unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Stand trafen, über Kunst diskutierten und (ver-)kauften. In diesem Umfeld entstanden auch viele Kunstzeitschriften, die sich häufig polemisch mit dem Gezeigten auseinandersetzten.

1912 wurde in Köln eine Ausstellung eröffnet, die große Veränderungen mit sich brachte und sich an dem gegen Ende des 19. Jahrhundert entstandenen Wiener Secessionsstil¹³ orientierte. Dieser gab eine purifizierte Innengestaltung des Kunstraumes vor, lehnte vor allem Plüsch und Gold des 19. Jahrhunderts ab und grenzte sich damit bewusst von Wohnräumen ab. Ein Jahr später fand in New York eine Ausstellung statt, die den Beginn der Moderne in Amerika markierte. Die Armory Show, die bis heute Fortbestand hat, idealisierte den historischen Bau mit weißem Raumkubus

¹² Essl, Karlheinz: Fumio Nanjo, Akiko Miki, Sabine B. Vogel, Peter Nagy Deepak Ananth (Hrsg.): *Chalo India. Eine neue Ära indischer Kunst*, München, 2009.

¹³ Vgl.: Varnedoe, Kirk: *Wien 1900. Kunst, Architektur & Design*, Köln, 1993.

als Ausstellungsraum. 1953, zwei Jahre vor der ersten documenta in Kassel, fand eine Picasso Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand statt, der ein als Ruine konservierter Renaissancebau mit Teilen einer Messeeinrichtung als Ausstellungsraum diente.

Arnold Bode kam durch diese Inspiration die Idee, das durch Bombenangriffe stark beschädigte Fridericianum in seiner Heimatstadt Kassel ähnlich zu inszenieren.¹⁴ Die provisorisch wieder aufgebaute Ruine des Fridericianums wurde mit Materialien ausgestattet, die bewusst „modern“ schienen (Plastikvorhänge, Sichtbeton und Stahlträger). Darüber hinaus war die Entscheidung für das Fridericianum auch mit versicherungstechnischen Bedingungen begründet, denn das Zelt, das im Rahmen der Bundesgartenschau zur Verfügung gestellt werden sollte, erfüllte die geforderten Auflagen nicht.¹⁵

Zum einen war dies der wirtschaftlichen Situation der Stadt Kassel geschuldet, da die finanziellen Mittel für eine Renovierung fehlten, zum anderen passte der „Mahnmalcharakter“ der Ruine in das Konzept.¹⁶ Ebenso bot die große Ausstellungsfläche die Möglichkeit, Kunstwerke in einem großzügigen Abstand voneinander zu präsentieren. Dies war insofern wichtig, als man sich deutlich von der Hängung der Bilder auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ der Nationalsozialisten abgrenzen wollte. Dort waren die Exponate mit dem Ziel einer Herab- bzw. Entwürdigung sehr nah beieinander aufgehängt worden.

Bis zu diesem Punkt wirkte es, als habe sich eine Kausalkette ergeben, die gar kein anderes Ausstellungsmodell zugelassen hätte. Es schien, als sei die documenta zwangsläufig nach Kassel gekommen, weil hier die Verbindung der Ruine eines klassizistischen Gebäudes und weißen Innenräumen gegeben war. Arnold Bode traf jedoch noch weitere Entscheidungen, die ein neues Ausstellungskonzept formten.

Arnold Bode verfolgte gemeinsam mit Werner Haftmann den Ansatz, eine Ausstellung für junge Menschen zu schaffen, die während ihrer Jugend oder Kindheit in erster Linie mit der Kunst der Nationalsozialisten konfrontiert waren und denen die

¹⁴ Buergel, Roger M: Der Ursprung, in: Documenta_12 Magazin Nr 1, Modernity?, Köln 2007, S.13-27.

¹⁵ Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: Documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945 – 1960, Frankfurt am Main/Berlin, 1994, S. 18.

¹⁶ Wollenhaupt-Schmidt, 1994, S. 155.

moderne Kunst als „entartet“ erklärt worden war. Werner Haftmann schreibt in seiner Einleitung zum Katalog der ersten documenta, die Kunst sei für die „heranwachsende Jugend gedacht, für deren noch unbekannte Maler, Dichter, Denker, dass sie erkennen mögen, welcher Grund ihnen zubereitet wurde und was es zu verwalten und was zu überwinden gibt.“¹⁷

Die elementare Idee der documenta war das Bedürfnis nach einer Ausstellung, die die Kunst der Moderne, ohne die Scheuklappen der Nationalsozialisten. Die documenta präsentierte sich als eine Art Rückschau auf die Avantgarde der ersten Jahrhunderthälfte.

Das Konzept der einzelnen documentas ist immer wieder ein anderes. Der Kurator hat die Möglichkeit, die Konzeptualisierung jeder Ausstellung neu zu entwerfen.

Die erste documenta hieß auch nur schlicht *documenta*, ohne Nummerierung, was ein deutlicher Hinweis darauf ist, dass zunächst nur eine einzelne Ausstellung geplant war und keine Dauerausstellung.

2.2 Der Standort Kassel

Die Verwunderung über den Standort Kassel besteht seit den Anfängen der documenta in den 1950er Jahren. Obwohl Kassel in der geographischen Mitte Deutschlands zu finden ist, kann nicht gerade behauptet werden, Kassel sei leicht zu erreichen oder veranstaltungsstrategisch günstig gelegen.

Man kann sich fragen, welche Voraussetzungen eine Stadt erfüllen muss, um sich zu einer international bedeuteten Kunstmetropole entwickeln zu können. Unumgänglich ist sicherlich eine gut ausgebaute Infrastruktur (unkomplizierte Verkehrsanbindung, vielfältige Gastronomie sowie Hotellerie). Die Einwohnerzahl Kassels hatte Ende des zweiten Weltkrieges einen Tiefpunkt von 71.209 erreicht und stieg in den folgenden Jahren bis 1959 durch zurückkehrende Zwangsevakuierte und Flüchtlinge rasant auf 200.000 Menschen an. Ein derart drastisches Wachstum konnte die Stadt kaum bewältigen und in kürzester Zeit mussten neuer Wohnraum und Arbeitsplätze geschaffen werden.

¹⁷ Haftmann, Werner: Vorwort zur documenta , in: Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Kunstausstellung im Museum Fridericianum, München, 1955, S. 23/24.

Kassel spielte bis nach dem Ende des zweiten Weltkriegs in der Kultur- und Kunstgeschichte keine herausragende Rolle. Die Sammlungen an kunsthistorischem Material sind zwar nicht bedeutungslos, jedoch im Bereich moderner Kunst hatte die Stadt nichts vorzuweisen. Die Pflege und Präsentation zeitgenössischer Kunst oblag nach dem zweiten Weltkrieg in erster Linie den Galerien und Kunstvereinen, da sämtliche staatlichen Einrichtungen bis 1945 „entartete Kunst“ nicht ausstellen durften und ihnen die Werke größtenteils enteignet worden waren. Die Ausstellungen des Kasseler Kunstvereins, der damals „Werkakademie“ genannt wurde, waren hauptsächlich von Studenten und Professoren besucht worden. Den Vorsitz der Werkakademie hatte Arnold Bode inne.¹⁸

Ferner war Kassel im Krieg zu 75 Prozent zerstört worden, besonders betroffen war der Innenstadtbereich mit seinen Wohnquartieren. Der Arbeitsmarkt war komplett zusammengebrochen. 40.000 Menschen hatten ihre Arbeit verloren, zumal viele von ihnen in den Kriegsjahren in der Rüstungsindustrie gearbeitet hatten.¹⁹ Die insgesamt 21 Betriebe hatten Kassel gegen Ende des Krieges zu einem häufigen Ziel für Luftangriffe gemacht, was das Ausmaß der Zerstörung der Stadt erklärt. Die Arbeitslosenquote war selbst 1955 mit 40 Prozent noch überdurchschnittlich hoch.²⁰

Der Wiederaufbau Kassels vollzog sich schleppend und die Inflation machte den Erwerb von Baustoffen schwierig. Durch die 30 Kilometer östlich der Stadt verlaufende Zonengrenze verlor Kassel die ökonomische Unterstützung des thüringischen Hinterlandes. Die Stadt sah sich in eine absolute Randlage gedrängt.

Kassel erhielt jedoch auch viele öffentliche Hilfestellungen im Rahmen des Wiederaufbaus, wie zum Beispiel Steuererleichterungen und Investitionshilfen zur Förderung von Unternehmensansiedlungen. Auch die Kasseler Bürger und die Stadtverwaltung sahen sich gefordert, die ökonomische Lage der Stadt zu verbessern, wengleich die fehlgeschlagene Bewerbung zur Bundeshauptstadt der Stadt den scherzhaften Namen „Budenhauptstadt“ eintrug, womit der provisorische Charakter der Stadt unterstrichen wurde.

¹⁸ Westecker, Dieter: Documenta-Dokumente 1955-1968, Kassel, 1972, S. 1.

¹⁹ Wollenhaupt-Schmidt, 1994 S. 111-112.

²⁰ Kimpel, Harald: Documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln, 1997, S. 95.

Bewusst wurde 1955 eine Bundesgartenschau inszeniert, die das Image der Stadt aufpolieren und Besucher anlocken sollte. Die documenta war zunächst als eine Begleitausstellung gedacht. Im Zuge der Bauarbeiten für die Bundesgartenschau wurde die Karlsaue, die lange Zeit als Lagerplatz für Trümmerschutt gedient hatte, zur Gartenanlage umfunktioniert und mit einem Pavillon ausgestattet, der für die Besucher als Ruhezone dienen sollte. Paul Bode, der Bruder von Arnold Bode, lieferte dafür den Entwurf. Gegenüber der Ruine der ehemaligen Orangerie wurde ein gläsernes Gebäude errichtet, das an ein Gewächshaus erinnerte, aber nach der Bundesgartenschau wieder entfernt wurde.

Selbst nachdem sich die documenta als immer wiederkehrende Ausstellung etabliert hatte und ihre Bedeutung dem internationalen Gros der Kunstszene bewusst geworden war, blieben die Stimmen zum Standort kritisch. Der amerikanische Kunsthistoriker Benjamin H.D. Buchloh äußerte sich anlässlich der 7. documenta so: „The blandness of the architecture is only exceeded by the blandness of the inhabitants.“ und beschrieb Kassel als „one of the ugliest cities west of Siberia“.²¹

Es bleibt spekulativ, warum gerade Kassel zum Standort der documenta wurde.

Wenn auch die Gründungslegende der documenta in erster Linie auf Arnold Bode als Initiator Bezug nimmt, steht hinter der damaligen Konzeption natürlich nicht nur er allein, sondern ein befreundeter Künstlerkreis, der zum richtigen Zeitpunkt die richtige Motivation mitbrachte.

2.3 Akteure

Es ist von Nutzen, die bisher in nahezu jedem Werk zur documenta erwähnte Gründungslegende auch hier noch einmal anzuführen, wird doch durch sie verdeutlicht, wie es zu einer regelrechten Mystifizierung der Person Arnold Bodes kommen konnte.

Im Jahre 1954 besuchte „der kleine, energetisch auftretende Mann mit lebhaften Gesten“²², der Künstler und Professor für Malerei an der Kasseler Werkakademie, Arnold Bode, mit einigen Studenten die Ausstellungsräume des Kasseler Kunstver-

²¹ Kimpel, Mythos, 1996, S. 89.

²² Kimpel, Mythos, 1996, S. 86.

eins, das Ottoneum. Bode und seine Studenten beklagten die beengten räumlichen Verhältnisse und die nicht gerade mutigen Ausstellungskonzeptionen des Vereins, der zwar keineswegs schlechte Kunst zeigte, jedoch auch nichts wirklich Beeindruckendes. Unzufrieden mit diesem Besuch begab sich Bode mit seinen Studenten zu der Ruine des Fridericianums, mitten in der Innenstadt gelegen. In den großen, ausgebrannten Räumen bat der Professor seine Studenten den Raum nur per Augenmaß zu vermessen und bekam sehr unterschiedliche Antworten. Erheitert beauftragte er seine Studenten, die Raumgröße durch Abschreiten festzustellen und den Preis abzuschätzen. Als dies getan war, murmelte der Professor: „Ja, dann lässt sich´s machen.“²³

Auch Arnold Bode war im Jahre 1933 als Künstler durch die Kunstpolitik der Nationalsozialisten direkt betroffen gewesen. Seit 1929 war er Mitglied der SPD und wurde vermutlich deshalb kurz nach der Machtübernahme von seiner Lehrtätigkeit am Berliner Werkseminar entbunden.²⁴

Bereits zuvor, in den 20er Jahren, hatte sich Bode an der Organisation von Ausstellungen einer privaten Malschule beteiligt. Durch sein Interesse am Bauhaus und den Schwerpunkten in Raum, Farbe, Fläche (Johannes Itten) war es nicht weit zur Tätigkeit eines Bühnenbildners. Der Künstler Ewald Dülberg hatte ihn hier wohl am meisten geprägt: „Er brachte das Element des Auftritts, des Effektivollen, des aus dem Augenblick für den Augenblick Gestalten, des sich Verändernden, das Gefühl für Bezüge, Kontraste, für Expressivo und Ritardando als Stilelemente in der Begabung des jungen Bode recht zu Wirken.“²⁵

Werner Haftmann, der den intellektuellen Beitrag zur documenta leistete, stand immer ein wenig im Schatten Bodes. 1912 geboren, studierte er in Berlin und Göttingen Kunstgeschichte und Archäologie und veröffentlichte 1936 seine Dissertation. Danach ging er nach Florenz um als Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität zu arbeiten. Sei primäres Interesse galt der italienischen Kunst, jedoch verlor er auch die französischen zeitgenössischen Künstler nicht aus dem Auge.

²³ Der Gründungsmythos ist bei vielen Autoren zu finden, z.B.: Kimpel, Mythos, 1996, S.86/87.

²⁴ Wollenhaupt-Schmidt, 1994, S 42.

²⁵ Herbert von Buttlar, Arnold Bode und die Idee der Documenta, in: Bode 1975, S. 113.

Während des Krieges wurde Haftmann inhaftiert und später jedoch wieder freigelassen. Es ist auffällig, dass er sein Augenmerk in erster Linie jener Kunst widmete, die wenig politisch war. Der italienische Futurismus der Zwischenkriegszeit interessierte ihn, während Bauhaus oder deutsche Kunst der zwanziger Jahre von ihm eher unberücksichtigt blieben, was aus heutiger Sicht schwer nachzuvollziehen ist. Haftmann nannte die politisch motivierte Kunst „art dirigé“ und äußerte sich wie folgt:

„Art engagé, bisher verstanden wir darunter eine Kunst, die von großen und allgemeinen Ideen und Gläubigkeiten ihre Inhalte bezog. Nun aber mischte sich das Politische ins Gespräch, die Welt des politischen Etaismus. Der leninistisch-stalinistische Staatsdirigismus hatte auch die Kunst unter Kontrolle genommen und ex-cathedra – aus der behaupteten kulturerzieherischen Funktion des Staates gegenüber den Künstlern – den sozialistischen Realismus befohlen. Das ergab eine neue Spielart – die art dirigé.“²⁶

Aus diesem Verständnis entwickelte Haftmann seine Forderung nach der absoluten Freiheit der Kunst und prägte den Begriff des „Wirklichkeitsgrundes“, der sich aus Wirklichkeitsbewusstsein und Wirklichkeitsempfindung zusammensetzt. Der Begriff beinhaltete das Ich und die Welt, die Idee und die Realität. Dies alles bildete den „Wirklichkeitsgrund“, der in Kunstwerken dargestellt werden sollte.

Insgesamt war Haftmann auch ein großer Kritiker der documenta. Er stellte sich gegen die Vergesellschaftlichung der Kunst in Künstlergruppen, da sie für ihn eine Endindividualisierung der KünstlerInnen bedeutete.

Alfred Hentzen, Kustos der Kestner-Gesellschaft in Hannover, der während der nationalsozialistischen Herrschaft wegen seines Bekenntnisses zur modernen Kunst von seinem Posten als Assistent an der Deutschen Nationalgalerie in Berlin beurlaubt worden war, veröffentlichte 1934 das Werk *Deutsche Bildhauer der Gegenwart*, das kulturpolitisch gerade noch für die Nationalsozialisten akzeptabel gewesen war. Nach der documenta im Jahre 1955 wurde er Direktor der Hamburger Kunsthalle.

²⁶ Wollenhaupt- Schmidt, 1994, S. 51.

2.4 Zur Vorgeschichte der documenta

2.5 Die Vorläuferausstellung

2.5.1 Die Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937

Die Ausstellung *Entartete Kunst* fand vom 19. Juli bis zum 30. November 1937²⁷ in München statt. Veranstaltet wurde sie vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Joseph Goebbels hatte sie in Auftrag gegeben. Gezeigt wurden circa 600 Exponate, darunter Malerei, Skulptur, Grafik, Fotografie und literarische Beiträge von 118 KünstlerInnen. Der Eintritt war frei, jedoch für Jugendliche verboten. Zu der Wanderausstellung kamen mehr als zwei Millionen Besucher.

Goebbels hatte den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste Adolf Ziegler mit der „Säuberung des Kunsttempels“ beauftragt. In einer Ausstellung sollten Werke gezeigt werden, die „entweder das deutsche Gefühl beleidigen oder die natürliche Form zerstören oder verwirren oder schließlich den Mangel genügenden handwerklich künstlerischen Könnens des Fertigen offensichtlich dartun.“²⁸ Zuvor hatte es bereits eine Vielzahl von Diffamierungsprogrammen gegen die Kunst der Moderne gegeben.

Unter Mithilfe einer Kommission ging Adolf Ziegler in die verschiedenen Museen und beschlagnahmte Kunstgegenstände, die durch ihn und die Kommission als „Verfallkunst“ betitelt worden war. Die Kommission war mit Kunsthistorikern besetzt worden, die sich mit Hetzschriften oder Karikaturen gegen bestimmte KünstlerInnen einen Namen gemacht hatten. Sie konfiszierten deutlich mehr Werke, als jemals in Ausstellungen gezeigt worden waren.

In den Hallen der Gipsabguss-Sammlung in München wurden die Ölgemälde und Grafiken zum Teil einfach an die Wand geheftet, die Hängung war bewusst dicht gedrängt. In den dunklen Räumen des Obergeschosses waren zusätzliche Wände eingezogen worden, die die Fenster halb verdeckten. Namen der KünstlerInnen, Titel

²⁷ Ursprünglich war sie bis zum 30. September 1937 geplant, wurde jedoch verlängert.

²⁸ Von vielen Autoren zitiert, an dieser Stelle übernommen von: Bollé, Michael: Stationen der Moderne, Berlin, 1988, S. 289.

und Entstehungsjahr der Werke waren direkt auf die Wand geschrieben worden. Um die Aggressionen der Besucher zusätzlich zu schüren, wurde bei Bildern, die während der Inflationszeit erworben wurden, absichtlich der Preis nicht dazugeschrieben, um so die Phantasie über vermeintlich hohe Kaufsummen zu beflügeln. Unter andere Kunstwerke wurde ein Hinweiszettel geklebt, der besagte, dass das Werk „Bezahlt (sei) vom Steuergroschen des arbeitenden deutschen Volkes“.

Ein klares inhaltliches Konzept oder kuratorische Überlegungen sind nur insofern festzustellen, als die Ausstellungsmacher Unruhe und Chaos vermitteln wollten. Vielmehr bekamen bestimmte Künstlergruppen einen Slogan aufgedrückt, der an die Wand geschrieben wurde, wie beispielsweise: „Offenbarung der jüdischen Rassenseele“. Zitate zu *Entarteter Kunst* von Hitler, Goebbels oder Rosenberg fanden sich in großen Lettern ebenfalls an den Wänden. Sie attestierten der modernen Kunst etwas „Krankhaftes“ und „Unreines“, und auf politischer Ebene „Bolschewistisches“ und „Anarchistisches“. Dies wurde zuvor in Paul Schultze-Naumburgs Schrift von 1928 über „Kunst und Rasse“ ausgeführt, womit die nationalsozialistischen Aussagen auf pseudowissenschaftlicher Ebene untermauert wurden.

Das Abweichen von der akademischen Maltradition, die neuen Bildthemen, die schnell wechselnden Stile seit 1910 und der Abstraktionsgrad, die Ungegenständlichkeit und Skizzenhaftigkeit der Kunst war zur Zielscheibe der Nationalsozialisten geworden. Entweder wurde sie mit Wahnsinn oder mit Nichts-Können der KünstlerInnen erklärt. Hitler äußerte einmal, Kunst, die nur kleine Cliques anspreche und nicht die breite Masse des Volkes, sei unerträglich und verwirre das Volk.²⁹

Besonders betroffen waren die Künstler Emil Nolde, dessen Kreuzigungsaltar *Leben Christi* als Gotteslästerung diffamiert wurde, die Mitglieder der Brücke und des Blauen Reiters, einige Bauhaus Künstler oder auch Max Beckmann und Oskar Kokoschka. Goebbels nannte ihre Werke „weltanschauliche Entgleisungen“. Die gleichgeschaltete Presse unterstützte diese Sicht.

Den Deutschen wurde mit der Inszenierung der Ausstellung zum einen ein Ventil gegeben, durch das sie in Bezug auf etwaige Unzufriedenheit regelrecht „Dampf ablassen“ konnten, zum anderen war diese Inszenierung der durchaus von Erfolg gekrönte Versuch, von Missständen und politischen Rückschlägen abzulenken.

²⁹ Westecker, Stationen der Moderne, S. 292

Festhalten lässt sich aber, dass die Moderne Kunst in Deutschland in ihrer Vermittlung hier zum Stehen kam. Den Menschen wurde die Moderne Kunst somit bis über das Ende des zweiten Weltkrieges hinaus vorenthalten.

2.5.2 Die Vorläuferausstellungen, die dem eurozentristischen Blick trotzen

Es zeichnen sich zwei grundlegende Positionen beim Ausstellen von westlicher und nicht-westlicher Kunst ab: Die eine besagt, dass in Zeiten der Globalisierung und der damit einhergehenden globalen Internetvernetzung und kulturellen Durchmischung, die Frage nach einer Differenz der Ästhetik obsolet geworden ist. Die andere spricht sich für eine Gegenüberstellung der beiden Kategorien aus, um regionale Identitäten, Fremdheit und Differenz herauszuarbeiten.³⁰

1932 wurde von den Surrealisten Aragon, Eluard und Tanguy die Ausstellung *La vériété sur les colonies*³¹ initiiert, die als Protest gegen eine *Exposition Colonial* und eine eurozentristische Kolonialpolitik gesehen werden kann. Jedoch blieb der Versuch weitestgehend erfolglos: Die Besucherströme blieben aus, und auch die Kunst war im Grunde lediglich eine koloniale Inbesitznahme durch westliche KünstlerInnen.³²

Das New Yorker Museum of Modern Art³³ zeigte 1984 die Ausstellung *Primitivism in the 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, die rigorose Vergleiche zwischen der westlichen modernen Formensprache und der als „primitiv“ angesehene Kunst vollzog. Paradox daran ist: Genau durch das Lob des Primitivismus und die vermeintliche Wertschätzung entsteht eine Ausgrenzung, mit der die koloniale Denkart weitergeführt wird. Primitivismus bedeutet in diesem Kontext, dass Denken und Schaffen moderner KünstlerInnen durch Kunst und Kultur der Naturvölker ange-

³⁰ Brüderlin, Markus: Westkunst-Weltkunst. Wie lässt sich der Dialog der Kulturen im Ausstellungskontext inszenieren?, in: Volkenandt, Claus (Hrsg.), Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte-Methoden-Perspektiven, Bonn, 2003, S.121.

³¹ Weibel, Peter (Hrsg.): Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln, 1996, S. 33.

³² Weibel, 1996, S. 33.

³³ Im weiteren Verlauf als MOMA abgekürzt.

regt wird. So entstand das Bild des „edlen Wilden“, ein Konstrukt, das sich bei Goethe und Herder findet.³⁴

„Dementsprechend entwarf Europa das Bild des edlen Wilden, des zivilisatorisch unverdorbenen Künstlers, mit inneren und nicht anerzogenen schöpferischen Impulsen ausgestattet, der ohne akademische Ausbildung nur seiner inneren Stimme folgt.“³⁵

Natürlich ist diese Sichtweise nicht zu unterstützen, denn die Bezeichnung „Wilde“ strahlt Primitivität aus. Auch wird die Kunst nur im wechselseitigen Verhältnis zur westlichen Kunst betrachtet und erhält lediglich dadurch ihre Legitimation.

Als Reaktion auf die Ausstellung im MOMA trumpfte das Centre Pompidou 1989 (13 Jahre vor der Documenta 11) mit der Ausstellung *Magiciens de la Terre* auf, kuratiert von Jean-Hubert Martin. Zentrale These der Ausstellung war, dass auch in anderen Kulturen eine zeitgenössische Kunstproduktion geschieht, die der westlichen in nichts nachsteht. Kunst aus der ersten und dritten Welt sollten zusammen ausgestellt werden. Jedoch wurde auch hier die Kritik laut, der Kurator habe nach westlichen Paradigmen ausgewählt und er habe die nicht-westlichen KünstlerInnen erneut in die Rolle des Stellvertreters des „Anderen“ gedrängt, indem er sie symbolisch hatte eingliedern wollen.³⁶

Okwui Enwezor, wie auch Catherine David, die künstlerische Leiterin der documentaX, lehnten das Konzept der Gegenüberstellung von westlicher Kunst und „primitiver“ Kunst ab, da sie zu Fremdheit und Differenzierung führe.³⁷

Diese Problematik des Ein- und Ausschlusses wurde in der Ausstellung *Inklusion: Exklusion - Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* von Peter Weibel 1996 in Graz thematisiert. Der Katalog ist eine Zusammenstellung von

³⁴ Nicht-akademische Kunst Europas nennt man Folklore, bzw. Volkskunst.

³⁵ Weibel, 1996, S. 33.

³⁶ Moll, Frank-Thorsten: Die Documenta 11 und der postkoloniale Diskurs. Kunstausstellungen im Zeitalter von Globalisierung und Postkolonialismus, Saarbrücken, 2008, S. 10

³⁷ So äußert sich Enwezor in einem Interview von Tim Griffin im Artforum, Griffin, Tim: Global Tendencies. Globalism and the large scale Exhibition, Artforum International, November 2003, 152-164.

Schlüsseltexen von Edward W. Said, Olu Oguibe³⁸, Rasheed Araeen³⁹. Sie sind Theoretiker, die sich mit Politik, Ökonomie, Postkolonialismus und Kunst auseinandersetzen.

Im Folgenden werden die Tendenzen der documentas 1 - 10 zusammengefasst vorgestellt und auf ihren Einfluss auf die documentas 11 und 12 untersucht.

2.6 Die erste documenta - documenta3

Die erste bis vierte documenta fanden unter der künstlerischen Leitung von Arnold Bode statt, der - wie bereits beschrieben - mit Werner Haftmann zusammengearbeitet hatte. Auf den ersten drei documentas wurden ausschließlich Malerei und Skulptur ausgestellt.

Der Titel der ersten documenta lautete: *Kunst des 20. Jahrhunderts, eine internationale Ausstellung* und war im Grunde eine rehabilitierende Gegenposition zur nationalsozialistischen Wanderausstellung *Entartete Kunst* von 1937 in München. 31 der 58 ausgestellten KünstlerInnen der ersten documenta waren auf der Ausstellung *Entartete Kunst* diffamiert worden. Die Exponate reichten von der Klassischen Moderne über den Kubismus, den deutschen Expressionismus und italienischen Futurismus bis hin zur Abstrakten Gegenwart.

Werner Haftmann, der sein Hauptinteresse in der ungegenständlichen Malerei gefunden hatte, veröffentlichte 1954 eine Studie zum Thema *Malerei im 20. Jahrhundert*, ein Pamphlet für die Abkehr der Moderne von der gegenständlichen Malerei, hin zum evokativen Bild. Diese Studie war die Grundlage zur Programmatik der ersten documenta. Die Auswahl der Exponate ist daher auf Haftmann zurückzuführen, während Arnold Bode, als unumstrittener Leiter der documenta, sich um die Rahmenbedingungen und Repräsentation kümmerte.⁴⁰ Haftmann und Bode entwickelten ein

³⁸ Professor für afrikanische Kunst ans der University of South Florida, publiziert gemeinsam mit Enwezor die Zeitschrift *Journal of contemporary African Art*.

³⁹ Hrsg. der Zeitschrift *Third Text*, die afrikanische und asiatische KünstlerInnen und Kritiker fördert, die von großen Institutionen nicht berücksichtigt werden.

⁴⁰ Vgl.: Georgsdorf, Heiner (Hrsg.): *Arnold Bode. Schriften und Gespräche*, Berlin, 2007.

Programm der „Entnazifizierung“, das auf der Ausbreitung der abstrakten Kunst beruhte und Kunstwerke ausschloss, die sich nicht in dieses Schema einfügen ließen. Amerikanische Kunst war erst auf der documenta2 vertreten. Auf der documenta3 wurden Werke der Pop Art von Robert Rauschenberg, Allan Jones und Roland B. Kitaj unter dem Titel „Aspekte 1964“ präsentiert. Sie nahmen eine Sonderstellung im Ausstellungsprogramm ein.

Walter Grasskamp spricht in Bezug auf das Konzept der ersten Jahre von einer „wohlwollenden Fälschung der Moderne“, die die Kunst der 50er und 60er Jahre bewusst auf einen Weg abseits der Gegenständlichkeit lenken wollte. Er beschreibt dies als Merkmal dieser Zeit. Er entschuldigt die Strategie gleichzeitig damit, dass der Faschismus die Tradition des sozialkritischen Denkens ausgeradiert habe.

Darüber hinaus stand Haftmann für die Individualität in der Kunst in Abgrenzung zur Massengesellschaft ein. Er forderte von der Kunst die Durchsetzung dessen, was die demokratische Ordnung versprach, und wollte die Massengesellschaft und den Konformismus deinstallieren. Die Kunst an sich sollte zur Gegenbewegung werden.

Bode, der in den Jahren 1946/47 die Kasseler Werkakademie wieder eröffnet hatte, setzte sich darüber hinaus für die Verbindung zwischen Industrie und Kunst ein. Ihm schwebte eine engere Zusammenarbeit von KünstlerInnen und ArchitektInnen vor.⁴¹ Begriffe der Kunstgeschichte und -philosophie bezeichnete er als „elitär“⁴².

Auf der ersten und zweiten documenta war Bodes Intention allerdings noch nicht erkennbar. Erst auf der documenta3 wurde folgendes Konzept ersichtlich:

1. Zusätzliche Ausstellungen im Gebäude der Staatlichen Werkkunstschule:
 - a) Fotografie, b) Beispiele guter Gebrauchsgrafik, c) Industrial Design, d) Architektur in Fotos und Modellen, e) wichtige Filme der letzten Jahre

2. Sonderveranstaltungen:
 - a) Theater, b) Musik c) Poesie/Philosophie

⁴¹ Georgsdorf, 2007, S. 74.

⁴² Lenk, 2005, S.163.

Die Finanzierung dieser zusätzlichen Programmteile sollte außerhalb des documenta3-Etats durch Spenden erfolgen.

Auffällig ist hier die Integration der „Schwesterkünste“⁴³ und die Erweiterung der Ausstellungsräume. Zwar wurden nicht alle der oben genannten Punkte realisiert, jedoch waren sowohl die documenta2 als auch die documenta3 thematisch und räumlich wesentlich weiter gefächert als die erste documenta. Die zweite documenta zeigte Werke aus der Zeit nach 1945 und beschränkte sich somit auf den relativ kurzen Zeitraum der Nachkriegsjahre. Hier wurde der Grundstein dazu gelegt, dass sich die documenta von nun an immer wieder neu erfinden musste. Die Exponate sollten die Haftmannsche These, die Kunst sei abstrakt geworden, untermauern und bezeichnen Abstraktion als „Weltsprache“. Auffällig ist, wie umfassend der Amerikanische Expressionismus präsentiert wurde, wohingegen eine derartige Orientierung auf der ersten documenta außer Diskussion gestanden hatte. Die Werkauswahl der amerikanischen Kunst wurde jedoch nicht von Bode oder Haftmann getroffen, sondern von dem Direktor des *Museum of Modern Art* in New York, Porter A. McCray.

Darüber hinaus hatten sich die rechtlichen Rahmenbedingungen geändert. Aus dem gemeinnützigen Verein wurde eine GmbH, deren Aufsichtsrat mit Vertretern der Stadt Kassel, des Landes Hessen und der Kulturstiftung des Bundes besetzt war. Dieses Konstrukt hat auch heute noch Bestand.

Die documenta3 präsentierte im Jahr 1964 ein Œuvre, das mit großen retrospektiven Anteilen die Kunstgeschichte der Ästhetischen Moderne, beginnend mit Cezanne und van Gogh, zeigte. Dabei standen insbesondere 500 Handzeichnungen aus den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts im Vordergrund.⁴⁴ Die Pop Art jedoch wurde immer noch als Strömung negiert.

Die Ausstellung war in ihrem Konzept und ihren Erklärungen recht sparsam. Der Titel lautete schlicht *Internationale Kunstausstellung*. Das Motto „Kunst ist das, was berühmte Künstler machen“ ließ viele Fragen offen. Tatsächlich war es auch die letzte documenta, bei der Bode durch die Haftmannschen Thesen dominiert wurde.⁴⁵

⁴³ Lenk, 2005, S. 164.

⁴⁴ Lenk, 2005, S. 165.

⁴⁵ Kimpel, Harald: documenta, Die Überschau, Köln, 2002, S. 42.

Die nächste documenta stellte bereits die Frage: Was kommt nach dem Abstraktwerden der Kunst?

2.7 documenta4 - documenta6

Im Jahr 1968 hatte die documenta mit der Kritik der Bevölkerung zu kämpfen. Der sogenannte 68er Geist stellte die etablierten Institutionen umfassend in Frage.

Zum letzten Mal war Bode künstlerischer Leiter der documenta. Werner Haftmann, zum damaligen Zeitpunkt Direktor der Nationalgalerie in Berlin, zog sich völlig aus dem documenta-Rat zurück. So konnte sich die documenta nun auch der Popart mehr öffnen, wenngleich dies zunächst nur zaghafte geschah (ausschließlich in Tafelbild und Plastik).

Ausgewählt wurden die Exponate von einer Vielzahl von Mitgliedern des Rates, der neu zusammengesetzt worden war, um eine möglichst demokratische Verfahrensweise zu gewährleisten. Der Rat in seiner Gesamtheit stimmte ab, welche KünstlerInnen in das Programm aufgenommen werden sollten. Jan Leering, der Eindhovener Museumsdirektor, stand Bode zur Seite. Sein Einfluss, Popart als Erweiterung von Architektur zu sehen, wurde durch die Präsentation der Exponate im Fridericianum als Kunst am Bau deutlich. Darüber hinaus wurden die Environments zum ersten Mal auf einer documenta präsentiert.

Zu Schlagzeilen führte die Aktion der Fluxus-Künstler Wolf Vostell und Jörg Immendorf, die während der Pressekonferenz Honig über den Tisch gegossen und die Parole „Herr Bode, wir Blinden danken Ihnen für diese schöne Ausstellung.“ auf einem Banner präsentiert hatten. Diese Aktion war Ausdruck der Missbilligung über den Ausschluss von Happenings und Fluxus und die Reaktion auf Bodes Anmerkung, dass „deren Anerkennung als Kunst (...) ein Signum von Blindheit in Geschmacksfragen darstellt“.⁴⁶

Der Ausschuss der documenta5 ernannte Harald Szeemann zum Generalsekretär. Szeemann hatte zuvor im Jahre 1969 sein Amt als Direktor der Züricher Kunsthalle aufgegeben, da er unzufrieden mit der Institution Museum war. Er hatte die *Agentur*

⁴⁶ Lenk, 2005, S. 169.

für geistige Gastarbeit gegründet, um von nun an als freier Kurator tätig zu sein. Aus seiner ablehnenden Haltung gegenüber der traditionellen Kunstaussstellung, machte er bei der documenta5 keinen Hehl und entwickelte das Modell einer „begehbaren Ereignisstruktur mit verschiedenen Aktionszentren“⁴⁷. Er ließ den KünstlerInnen die Freiheit, die Ausstellung selbst zu gestalten und legte nur den zeitlichen Rahmen von 100 Tagen für das Kunstereignis fest. Dies sollte den Weg für die Aktions-KünstlerInnen in die documenta ebnen. Jedoch verlief der „Probelauf“, die Veranstaltung für den Kölner Kunstverein von 1970 mit dem Titel „happening und fluxus“, nicht wie gewünscht. Die Öffentlichkeit zeigte sich enttäuscht. Kimpel war der Meinung, dass „offensichtlich die Kreativen nicht in der Lage sind, eine selbstbestimmte, von der Dominanz eines Kurators „unabhängige Künstlergesellschaft“ zu verwirklichen“⁴⁸. Daraufhin nahm Szeemann einen Kurswechsel vor und die documenta wurde doch wieder zu dem, was sie eigentlich war: eine Ausstellung, jedoch zum ersten Mal mit einem Thema und einem theoretischen Rahmen, der von Bazon Brock formuliert wurde. Titel der Ausstellung war „Befragung der Realität – Bildwelten heute“, mit dem medienwirksamen Untertitel: „Besser sehen durch documenta5“. Dieser Leitsatz wurde im Laufe der Vorbereitungen zu „Kunst ist überflüssig“ und sorgte als Banner über dem Portal des Fridericianums für Aufsehen. Die ausgestellten Werke sollten nicht nur als Kunsterlebnis bestaunt werden, sondern sich in das theoretische Rahmenwerk einfügen und sich darüber selbst rechtfertigen. Innovativ an der documenta5 war die Integration von „alltagsästhetischen Bildsemantiken“⁴⁹, die in einem Katalog, der vielmehr eine lose Blattansammlung war und dadurch Erweiterbarkeit suggeriert, mit Texten das Ausgestellte analysierte. Dazu gehörten Werke, die den folgenden Gruppierungen zugeordnet waren: „emblematischer Realismus (Kitsch), Bilderwelten der Frömmigkeit, Konsum-Realismus (Produktwerbung), politische Plakate und Propaganda, Bildwelten der Science Fiction, „gesellschaftliche Ikonographie“ und eine Sammlung der „Bildneri der Geisteskranken“ aus der Psychiatrie Bern. Szeemann setzte seinen museums- und institutionskritischen Ansatz um, indem er die Ausstellung durch eben diese Bereiche erweiterte. Die documenta5

⁴⁷ Kimpel, 2002, S. 68.

⁴⁸ Kimpel, 2002, S. 69.

⁴⁹ Lenk, 2005, S. 171.

von 1972 erweiterte den Kunstbegriff über alle Maßen und verwischte die Grenzen zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Kultur und Alltag.

Danach steckte die documenta finanziell und ideell in der Krise. Manfred Schneckenburger⁵⁰ der künstlerische Leiter der documenta6 von 1977, erstellte zusammen mit Lothar Romain als „Formulierungshelfer“ ein Medienkonzept mit dem Titel: „Stellenwert und Standort der Kunst in der Mediengesellschaft“. Die These lautete, aktuelle Kunst sei medienreflexiv bzw. medienkritisch gewesen, sie habe hauptsächlich auf die Medien reagiert und sich auch derselben als Technik bedient. Die Öffentlichkeit jedoch lehnte dieses Modell zunächst ab, da es nicht wirklich innovativ erschien. Zum ersten Mal wurden Werke von KünstlerInnen der DDR gezeigt, woraufhin es zwischen zwei von ihnen und Manfred Schneckenburger zum Zerwürfnis kam. Sie zogen ihre Werke kurz vor der Eröffnung zurück.

Evelyn Weiß und Klaus Honnef gaben ihre Verantwortung für den Bereich der Malerei daraufhin ab und es kam zu einer Umhängeaktion, die von Kunsthändlern initiiert wurde. In der Folge ließ Gerhard Richter seine Bilder entfernen, da sie sich für sein Empfinden in einer Nachbarschaft befanden, die er nicht gut heißen konnte.⁵¹ Die Eröffnung der documenta6 erfolgte mit großer Presseresonanz. Der hessische Rundfunk übertrug die Performance von Nam June Paik und Charlotte Moormann weltweit. Komplexe Videoinstallationen wurden zahlreich präsentiert und die documenta wurde zumindest in diesem Bereich ihrem Anspruch auf Innovation gerecht.

2.8 documenta7 - documenta9

Der künstlerische Leiter der documenta7 war Rudi Fuchs, der Direktor des Eindhovener Museums. Er ließ im Jahr 1982 eine wohlgeplante Ausstellung entstehen, die keine thematische Fokussierung hatte und auch nur den Untertitel „Eine Erzählung“ trug. Mit einer eher konservativen Kunstauffassung ordnete er Kunstwerke in einer Reihenfolge nebeneinander an, die allesamt nicht älter als zwei Jahre waren. Der Besucher sollte durch die Ausstellung gleiten und sich nicht aufreiben. Laut Fuchs sollte Kunst sublim und diskret sein, während alles darum herum laut, roh und

⁵⁰ Direktor der Kölner Kunsthalle

⁵¹ Kimpel, 2002, S. 84

brutal sei. Er meinte damit Alltagskultur, Städtebau und Politik und er sah die Kunst in Gefahr, vom Alltag verdrängt zu werden. Diese Auffassung stand in Gegenposition zur documenta5, in der Kunst und Alltag miteinander verschmolzen. Insgesamt nahm Fuchs Abstand von Konzepten und bewies sich auch nicht als experimentierfreudig. Die documenta sollte wieder mehr den Eindruck eines Museums vermitteln. Die Findungskommission der documenta8 schlug 1983 eine Doppelspitze mit zwei künstlerischen Leitern vor: Harald Szeemann und Edy de Wilde⁵², ein Team, das niemals zu Stande kam. Erneut war es Manfred Schneckenburger, der daraufhin die künstlerische Leitung übernahm. Er ist damit auch der Einzige, der dieses Amt zweimal übernehmen durfte. Er knüpfte inhaltlich durchaus an die documenta7 an. Auch für ihn kam eine thematische Ausstellung nicht in Frage. Auch er wollte die Kunst im Mittelpunkt sehen, nicht die Theorien. „Die Kunst gewinnt eine neue historische und soziale Dimension“⁵³, lautete das Leitmotiv Schneckenburgers. Es beschrieb die Kunst der späten 80er Jahre, die sich wieder mehr dem Kontext Geschichte und Gegenwart widmete. Die thematische Orientierung der Exponate in der Kasseler Orangerie bezog sich vor allem auf Krieg, Unterdrückung, Gewalt, individuelle und kollektive Bedrohungen.⁵⁴

Erweitert wurde das Spektrum der documenta erstmals durch Architekturtheorie. Heinrich Klotz⁵⁵ stellte in diesem Zusammenhang die Frage nach dem idealen Museum. Ebenfalls in der Orangerie lud er zehn Architekten ein, die Entwürfe zum idealen Museum anfertigten und diese Fragestellung teils ernsthaft, teils mit Ironie bearbeiteten.

Auch in ihrem Aufbau folgte die documenta8 der documenta7 und beschrieb die Ausstellung als einen „Erlebnisraum“. Großinstallationen bildeten die Zentren, während sich die anderen Gattungen abwechselten und die Besucher wieder dazu ermutigt wurden, die Kunst einfach zu erleben.

Auffällig ist jedoch, dass bis dato die KünstlerInnen der Ostblockstaaten nicht auf der documenta repräsentiert waren.

⁵² Museumsdirektor des Amsterdamer Stedelijk Museums und bekannt für seine Pop Art Ausstellung von 1964

⁵³ Kimpel, 2002, S. 106.

⁵⁴ Kimpel, 2002, S. 110-110.

⁵⁵ Direktor des Deutschen Architekturmuseums Frankfurt/M

Jan Hoet ging es 1992 um Chaos und Masse und Material, die es zu bewältigen galt. Er hatte sich zum Ziel gesetzt, eine „bewusste und persönliche Stellungnahme zu unserer Zeit“⁵⁶ abzugeben. Sein Credo lautete: „Vom Körper zum Körper zu den Körpern“; im Mittelpunkt standen Körperlichkeit, Körperfunktionen und Körpererfahrung. Dieses Motto wurde allerdings nicht als Auswahlkriterium entworfen, sondern wurde von Hoet nachgereicht und an die Auswahl der Exponate angepasst. Ferner stellte sich Hoet bewusst nicht als Intellektueller dar, sondern als „Magier der Zukunft“ oder „Verrückter“⁵⁷. Er bezog sich auf *displacement* als Ausstellungsgrundlage, dem Theorem von Leibniz und Newton. Das Theorem beruft sich darauf, dass Erkenntnisobjekte durch Verrückung, das heißt durch Neukontextualisierung, eine neue Bedeutung erhalten. „Die documenta9 ist vielleicht mehr noch als die vorangegangenen documenta-Ausstellungen eine bewusste und persönliche Stellungnahme zu unserer Zeit. Eine Argumentation in Bildern, die gleichermaßen die Augen, das Gefühl, die Erfahrung des Einzelnen fordert.“⁵⁸ Dies unterstrich Hoets Kunstauffassung, beantwortete jedoch nicht die Frage nach seinem Ausstellungsprinzip, welches auch unter Berücksichtigung der Kataloge und Texte zur documenta unbestimmt blieb. Das Chaos, das diese Documenta ausstrahlte, sollte den Besucher ermutigen, sich selbst zu orientieren. So verspernte er die Empfangshalle des Fridericianums mit einem riesigen Kubus⁵⁹, tapeziert mit Peter Koglers Ameisentapete, um den Besucherstrom zu teilen.

Die documenta9 wurde zur populärsten documenta bis zum damaligen Zeitpunkt. Jedoch befürchtete Kimpel, der documenta drohe der Verlust ihres autoritären Anspruchs, wenn die Auswahl der Exponate und das Konzept subjektiver Natur seien. Jan Hoet systematisierte und strukturierte mit dieser Schau nicht, sondern er bildete nur noch ab. Das führte immerhin zu einer wohlwollenden Aufnahme beim Publikum, wenn auch der künstlerische Leiter sich hier selbst zum wichtigsten Kunstwerk erhob.

⁵⁶ Kimpel, 2002, S. 115.

⁵⁷ Kimpel, 2002, S. 118.

⁵⁸ Fietzek, Gerti (Hrsg.): Kurzführer / Documenta 11: Plattform 5: Ausstellung, Exhibition, Ostfildern-Ruit, 2002, S. 6.

⁵⁹ In dem sich die Installation „Help me/Hurt me/Sociology“ von Bruce Nauman befand.

2.9 documentaX - Kein Spaziergang

Die documentaX im Jahre 1997 war als große Retroperspektive angelegt, angeleitet von der Französin Catherine David. Die zehnte documenta, sozusagen die Jubiläumsausstellung, sollte zum ersten Mal von einer Frau kuratiert werden. Die deutschen Medien reagierten misstrauisch und die kunstinteressierte Bevölkerung sorgte sich, es könne eine feministische documenta werden.

Die Themen waren zwar gesellschaftskritisch, aber auf eine andere Art. David ging es um Urbanität, Globalisierung und soziopolitische Themen außereuropäischer Kulturkreise. Sie verabschiedete sich von den Konzepten der kulturtouristisch wertvollen documenta8 sowie der subjektiven und chaotisch gestalteten documenta9 und nahm Kurs auf eine intellektuelle und konzeptuelle documenta mit hohem Anspruch. Sie zeigte die Kunst der letzten drei Jahrzehnte vor dem Fin-de-Siècle, eine retrospektive Rundschau der wichtigsten Positionen seit den 60er Jahren. Jedoch muss rückblickend festgestellt werden, dass die nicht-westliche Kunst nur schwach repräsentiert war. Ein starker Fokus lag auf Israel⁶⁰, mit sechs KünstlerInnen. Afrika wurde durch je einen südafrikanischen und einem nigerianischen Künstler vertreten, Asien nur durch den in Singapur lebenden Künstler Matthew Ngui repräsentiert. Lygia Clark, Helio Oiticica, Tunga und Gabriel Orozco, die KünstlerInnen Lateinamerikas, hatten bereits im westlichen Kunstbetrieb Fuß gefasst.

Anders als Hoet wollte David ihre Besucher nicht zerstreuen, sondern leitete sie über einen Parcours, eine feste Abfolge von Besucherstationen durch die Kunstwerke, die sich im öffentlichen Raum befanden. Den Exponaten im öffentlichen Raum kam auch deswegen eine besondere Bedeutung zu, da Urbanität der wichtigste Schwerpunkt Davids war, weshalb auch Unterführungen, Leerstände, städtebauliche Schwachstellen und Fußgängerzonen⁶¹ zu Ausstellungsräumen erschlossen wurden. Mit ihrem Begleitprogramm „100 Tage – 100 Gäste“, das mit Vorträgen von Literaturwissenschaftlern, Soziologen, Philosophen, Städteplanern, Architekten, Filmemachern bis hin zu Psychoanalytikern und Neurowissenschaftlern gefüllt war, sollte die

⁶⁰ Marchart, Oliver: Die Politik, die Theorie und der Westen. Der Bruch der Documenta 11 im Biennalekontext und ihre Vermittlungsstrategie, in: Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte-Methoden-Perspektiven, Claus Volkenandt (Hrsg.), Bonn, 2003, S. 108.

⁶¹ Kimpel, 2002, S. 131.

Theorie noch vertieft werden. Auch Okwui Enwezor, der Kurator der Documenta11, war einer dieser Gäste.⁶²

Und auch dem Begriff „Ausstellung“ wurde ein neuer gegenübergestellt: „manifestation culturelle“. Die documentaX zeigte nicht nur Kunst, sie gliederte sich vielmehr in einen politischen Diskurs ein und wurde so selbst zur Theorie. Der Katalog war nicht länger ein Katalog; er wurde zum „Buch zur documentaX“. Auch das Internet wurde einbezogen. Es gab erstmalig ein Forum, in dem acht KünstlerInnen Projekte zur documenta der Zukunft präsentierten und größere virtuelle Anteile erahnen ließen. David wollte die documenta nicht als Publikumsereignis im Kunstsommer sehen, sondern als Arbeitsplatz, als Archiv oder Lernort. Dabei sparte sie die Malerei fast ganz aus. Videoprojektionen, Monitore und Fotografie hob sie in den Vordergrund.

Es ist auffällig, dass jede documenta auch immer als Gegenreaktion zur vorherigen entstand. Sie entwickelten sich als Gegenpol wie bei der documentaX auf die documenta9 oder aber als Weiterentwicklung wie bei der Documenta11 als Reaktion auf die documentaX. Okwui Enwezor, der künstlerische Leiter der Documenta11, gab später in einem Interview zu verstehen, dass der Bruch zwischen der documentaX und Documenta11 im Umgang mit der Globalisierung und Dezentralisierung des Westens zu suchen sei. Während David versucht hatte, postkoloniale und nicht-westliche Ansätze in ihrem Theorie Programm unterzubringen, scheiterte sie in der Praxis durch eine Unterpräsenz von nicht-westlichen KünstlerInnen. Okwui Enwezor gelang es mit der Documenta11 eine Dezentralisierung des Westens vorzunehmen, und „das Andere“ zu zentralisieren.

⁶² Liste der 100 Gäste mit biographischen Verweisen im Kurzführer der documenta10: Joly, Françoise (Hrsg.): Documenta10-Kurzführer, Ostfildern-Ruit, 1997, S. 258-283.

3. Documenta11, 2002

3.1 Der künstlerische Leiter: Okwui Enwezor

Der zum künstlerischen Leiter der Documenta11 gewählte Nigerianer Okwui Enwezor hatte sich bereits vor diesem Amt als Kurator zeitgenössischer Kunst hervortun können. Er verfolgte dabei im Besonderen die afrikanische Kunst.

Im Folgenden soll ein Blick darauf geworfen werden, woher Enwezors Ideen zur Documenta11 stammten.

Enwezor wurde 1963 in Kalaba geboren, einer kleinen Stadt im Osten Nigerias. Er siedelte im Alter von 20 Jahren nach New York um, wo er das Studium der Politikwissenschaft am Jersey City State College aufnahm. 1997 leitete er die 2. Johannesburg Biennale. Bald darauf kuratierte er die Ausstellung *Global Conceptualism*. Schon in dem Katalogtext zur Ausstellung, die 1999 im *Queens Museum of Art in New York* stattfand, sind die Wurzeln der Documenta11 zu erkennen. Lokale Einflüsse auf die Kunst der ganzen Welt wurden hier thematisiert, die zu unterschiedlichen Formen der Konzeptkunst geführt haben. Die Beiträge der KünstlerInnen kamen aus Europa, Osteuropa, Russland, den kanonischen Mutterländern der Konzeptkunst, aber auch aus Asien, Afrika und Lateinamerika.⁶³ Ein Auslöser für die Konzeptkunst waren die Studentenbewegungen und Proteste Intellektueller der 60er Jahre, in die auch KünstlerInnen eingebunden waren. Ein weiterer Aspekt Enwezors Kunstauffassung war, dass die anfängliche Funktion der Konzeptkunst als „Akt eines politischen Engagements“⁶⁴ nur in Anbetracht ihrer lokalen Verortung gesehen werden kann. Auch wäre die Konzeptkunst in Afrika hauptsächlich in Diktaturen und politischen Krisensituationen aufgeblüht. Bereits hier ließ sich feststellen, dass Enwezor nach einer universal gültigen Kunstauffassung suchte.

⁶³ Farver, Jane (Hrsg.): *Global Conceptualism*, New York, 1999, S. 7.

⁶⁴ Farver, 1999, S. 9.

Daraufhin widmete er sich der Ausstellung *The Short Century*⁶⁵ zusammen mit Rory Bester, Lauri Firstenberg, Chika Okeke und Mark Nash (der Mitglied in seinem Co-Kuratoren Team zur Documenta11 wurde). *The Short Century* war eine interdisziplinäre Ausstellung zum Thema der Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegung in Afrika in den Jahren 1945-1994, bei der Enwezor historische Dokumente mit künstlerischen Beiträgen verband. Die Ausstellung verfolgte die Intention, die Geschichte Afrikas als koloniales Konstrukt zu entlarven und das Ergebnis den darauf resultierenden Formen von Modernismus entgegenzustellen.⁶⁶ Ferner vertrat er den Standpunkt, Europa habe sich seiner Verantwortung nicht gestellt und negiere deshalb auch den Prozess der Entkolonialisierung. Sein Anliegen war es, Afrika zu einem neuen kulturellen Selbstbewusstsein zu verhelfen und die Autonomie des Landes voranzutreiben. Ferner war es eines seiner wichtigsten Ziele, dem kulturellen Diskurs der Entkolonialisierung zu einer weltweit stärkeren Repräsentation zu verhelfen. Politik und Kultur waren für Enwezor nicht nur miteinander verknüpft, sondern bedingten und informierten sich gegenseitig. Ebenfalls erwies sich der Katalog zu *The Short Century* (eine Sammlung mit Manifesten, Reden und politischen Texten) als ein Modell, das bei der Documenta11 wieder aufgenommen werden sollte. Enwezor stellte auch hier der Ausstellung einen politischen Diskurs voran.⁶⁷

Die *Landkarte mit vielen Zentren* ist ein Denkmodell des postkolonialen Diskurses, das bei Enwezor immer wieder auftauchte. Es war die Suche nach einer neuen Kartographie, die sich der althergebrachten Zentrum-Peripherie-Einteilung entgensetzte.

⁶⁵ Die Ausstellung wurde als Wanderausstellung in Zusammenarbeit mit der New Yorker Galerie PS1, der Münchener Villa Stuck, dem Museum of Contemporary Art in Chicago und dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin konzipiert.

⁶⁶ Enwezor, Okwui: *The Short Century. Independence und Liberation Movements in Africa, 1945-1994. An Introduction*, in: ders. (hrsg.) *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Afrika, 1945-1994*, München/London/New York, 2001, S.10-16.

⁶⁷ Vergleichbar ist auch der Katalog von Peter Weibel: *Inklusion:Exklusion*. Auch hier findet man eine Sammlung von politischen Texten. Ebenfalls sind viele KünstlerInnen der *Inklusion:Exklusion*-Ausstellung auch auf der Documenta11 zu sehen.

3.2 Das theoretische Rahmenwerk der Documenta11

Die erste documenta im neuen Jahrtausend trumpfte unmittelbar mit einer Überraschung auf. Zwar war durch die Auswahl des Nigerianers Okwui Enwezor zum künstlerischen Leiter bereits zu vermuten, dass die documenta ihre eurozentristische Position verlassen würde, jedoch nicht so früh. Enwezor begann schon im März 2001 mit der ersten vorbereitenden Veranstaltung und ließ die documenta in 400 Tagen um die Welt ziehen, bevor sie nach Kassel zurückkehrte. Es war die globale documenta, die die soziopolitischen Gegebenheiten der Verortung von Kunst auslotete, und diese Orte des künstlerischen Schaffens besuchte. Die hierbei Verantwortlichen versprachen, die erarbeiteten Ergebnisse der Plattformen während der Ausstellung mit der Praxis zu verbinden.

Enwezor stellte kurz nach seinem Amtsantritt ein Team aus Co-Kuratoren zusammen: die Deutsche Ute-Meta Baur, selbstständige Kuratorin und Professorin am Institut für Gegenwartskunst an der Akademie der bildenden Künste in Wien; den Argentinier Carlos Basualdo, Chefkurator am Wexner Center for the Arts in Columbus, Ohio; die Amerikanerin Susanne Ghez, Direktorin und Chefkuratorin der Renaissance Society an der University of Chicago; den Südafrikaner Sarat Maharaj, Professor für Kunstgeschichte und Kunsttheorie am Londoner Goldsmiths College; den Engländer Mark Nash, Dozent für Filmgeschichte und –theorie an der School of Art and Theory der University of London und den selbstständigen Kurator und Kunstkritiker Octavio Zava. Damit hatte sich Enwezor ein internationales Expertenteam mit verschiedenen Interessensgebieten zusammengestellt.

3.3 Die postkoloniale documenta

Wirft man einen Blick auf das theoretische Rahmenwerk der Ausstellung, so wird deutlich, dass der postkoloniale Diskurs das grundsätzliche Konzept der elften documenta gewesen ist. Zweifelsohne ist die geographische Ausweitung der Vorarbeit ein klarer Hinweis auf eine forcierte Internationalität. Die vier vorbereitenden Plattformen, bestehend aus Konferenzen, Workshops und Debatten, fanden auf vier Kontinenten statt: Europa (Berlin und Wien), Asien (Neu Delhi), Amerika (St. Lucia) und Afrika (Lagos). Enwezor sprach in dem Vorwort des Kataloges zur Docu-

mentall die globalen Veränderungen an und sah in diesen Veränderungen die Grundproblematik für die zeitgenössische Kunst.⁶⁸ Die Plattformen hatten die Aufgabe, die Schnittstellen zwischen dem lokalen Aspekt der Kultur und anderen Wissenssystemen aufzuspüren. Dies war namensgebend für die Titel der Plattformen: Plattform1, „Demokratie als unvollendeter Prozess“, Plattform2, „Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung“, Plattform3 „Créolité und Kreolisierung“, sowie Plattform4, „Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos“ und schließlich Plattform5, die Ausstellung selbst.

Die zentralen Leitbegriffe der Ausstellung waren Transkulturalität, Kreolität und Hybridität. Auch waren die Hauptvertreter dieser theoretischen Konzepte auf den Plattformen als Gastredner eingeladen. Die theoretische Grundlage der Documenta11 ist somit in den *postcolonial studies* zu suchen. Sie bildeten die Projektionsfläche, auf der sich die Fragestellungen der Documenta11 bewegten.

3.4 Postkolonialismus und *postcolonial studies*

Parallel zu den Plattformen der Documenta11 fand auch die von Peter Weibel kuratierte Ausstellung mit dem Titel *Inklusion:Exklusion* statt, die sich mit dem Thema Postkolonialismus in der Kunst beschäftigte; allerdings nicht aus der Sicht eines Nigerianischen Kurators, sondern eines westlich geprägten Kunsthistorikers. In der Einleitung des Kataloges zur Ausstellung schrieb Weibel über Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus und über das Versagen der Moderne. Die Moderne stelle sich blind gegenüber den Problemen der Nationalität, der Partikularität (der europäischen Kunstgeschichte) und Universalität (der globalen Kunstgeschichte).

Der „weiße Würfel“, wie Brian O’Doherty 1976 in *Inside the White Cube* den Mythos von der Neutralität des Galerie- oder Museumsraumes genannt hat, steht als Symbol für nordamerikanisch-europäische Kunst, die alle sozialen, geschlechtlichen, religiösen und ethnischen Differenzen im Namen einer ästhetischen Autonomie und universalen Formensprache ausblende und damit die sozialen, nationalen, ethnischen,

⁶⁸ Enwezor, 2002, S. 40.

religiösen und geschlechtlichen Bedingungen des Entstehens von Kunst unterschläge. Enwezor antwortete darauf in seinem Einleitungstext zur Documenta11 mit dem Konzept der „Black Box“: Die „spektakuläre Andersheit“⁶⁹ der Documenta11 bestehe darin, dass sie Räume zur „Diskursivität, Debatte, Örtlichkeit und Übertragung, kulturelle Situationen und Lokalitäten“ schaffe. Die Plattformen 1 - 4, die auf vier Kontinenten verteilt wurden, bieten eine Gegenposition zum „White Cube“.⁷⁰ Die postmoderne, institutionskritische Dekonstruktion des „weißen Würfels“ ist die systemkritische Dekonstruktion der „weißen Kunst als Feld hegemonialer und kolonialer Praktiken“.

Enwezors und Weibels Ausführungen ist gemein, dass Postmoderne nicht als „Nach dem Kolonialismus“ zu verstehen ist. Die Folgeschäden des Kolonialismus bleiben weiter bestehen, und damit auch der Kolonialismus selbst, dessen Spuren sich auch nach dem Ende der Fremdherrschaft europäischer Mächte tief in die Kulturen der jeweiligen Länder eingräbt. Allerdings formulieren die Veranstalter auch Kritik an der Postmodernen Theorie: Diese habe zwar geholfen den postkolonialen Diskurs zu eröffnen, sei aber mehr als nur ein politischer Aspekt der Postmoderne. Die postmoderne Theorie, wie sie in Europa und den USA entwickelt wurde, steht dem postkolonialen Diskurs in einem entscheidenden Punkt entgegen: Postmoderne als die Philosophie der Differenz postuliert das *Andere* als grundsätzliche Kategorie; dieses *Andere* sei in seiner Existenz anzuerkennen und dürfe in seiner Repräsentation nicht unterdrückt werden. Die Kategorie des Anderen, so die Kritik der Veranstalter, reproduziere allerdings auch die Unterschiede, die zur Legitimierung kolonialer Gewalt überhaupt erst geführt haben.

Der Postkolonialismus ist der Diskurs, der unserer Aufmerksamkeit kritisch auf die Effekte der kolonialen und postkolonialen Herrschaftsformen bzw. Gesellschaften lenkt. Kolonialisierung im kulturellen Bereich beinhaltet, dass die eigenen Wertvorstellungen auf fremde Gebiete ausgedehnt werden und die eigene Partikularität als

⁶⁹ Enwezor, 2002, S. 43.

⁷⁰ Vergl. Weibel, Peter (Hrsg.): Inklusion:Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln, 1996.

universal gültig dargestellt wird, beziehungsweise den *Anderen* gewaltsam aufgezungen wird.

Die Kunst ist dabei in die Dialektik der Differenzierung eingebettet. Stil und Stilrichtungen sind dadurch definiert, dass sie unterschieden werden können. Und durch Differenz entsteht Identität.

„To relocate the culture of western modernity from the postcolonial perspective“ (Homi K. Bhabha)⁷¹

Die *postcolonial studies* beschäftigen sich seit den 1970er Jahren mit den Auswirkungen der Kolonialisierung und ihren Folgen. Es handelt sich um ein sehr lose umrissenes interdisziplinäres Feld von Methoden, Theorien und Perspektiven, das sich mit der Deutung von Dimensionen kolonialer Herrschaft befasst. Gleichzeitig postuliert es die Dekonstruktion bis in die Gegenwart anhaltender kolonialer Diskurse und Denkmuster. Dabei wird häufig der Frage einer kulturellen Identität nachgegangen.⁷² Im Zentrum stehen dabei Phänomene kultureller Ungleichheit, des alltäglichen Rassismus, der globalen Armutsverhältnisse als Folge von Diskriminierung und wirtschaftlichen Abhängigkeits- und Ausbeutungsverhältnissen weltweit. Zu den Hauptvertretern der *postcolonial studies* gehören die Literaturwissenschaftler Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak und Homi K. Bhabha. Bhabha hielt auf der ersten Plattform einen Vortrag über eine Liveschaltung.

Die *postcolonial studies* nehmen einen hohen Stellenwert in der Entwicklung der Fragestellungen der Plattformen auf der Documenta11 ein. Sie bilden das theoretische Gerüst und den ideologischen Hintergrund der gesamten Ausstellung.

3.5 Hybridität und Dritter Raum

Hybridität bedeutet zunächst nur die Vermischung oder Überschneidung von zwei unterschiedlichen Systemen. Homi K. Bhabha prägte diesen Ausdruck in seinem

⁷¹ Bhabha, Homi K.: Das Zwischen der Kultur, in: Weibel, Peter (Hrsg.) Inklusion:Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln, 1996, S.70.

⁷² Vgl. dazu: Castro Varela, Maria Do Mar, Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung, Bielefeld, 2005.

Werk *Die Verortung der Kultur*⁷³ als eine Mischform der eigenen und fremden Identität. Diese Vermischung geschieht meist durch Migration oder Kolonialismus und erfordert einen Raum, der von Bhabha „Dritter Raum“ genannt wird. In diesem Raum, der geschützt ist vor der herrschenden Dialektik, findet keine Gegenüberstellung der Strukturen statt (Zentrum-Peripherie, Kolonialherr-Kolonialisierter). Es besteht keine Dominanz einer herrschenden Form. Bhabha erkennt darin den Ort des Widerstandes gegen die Kolonialmacht, an dem sich Identität konstruiert. Enwezor rezipiert diesen dritten Raum auf seiner Ausstellung *The Short Century*. In ihm bilden sich Formen der Hybridisierung, unter anderem Synkretismus und Kreolisierung. Jedoch auch die KünstlerInnen der Documenta11, die einen hybriden Hintergrund haben, sollten zu einer alternativen Moderne herangezogen werden. Dies machte Enwezor zu einer seiner Hauptaufgaben, indem er die Werke von Künstlern mit hybriden Biografien präsentiert.

Kunstwerke können ebenfalls hybrid auftreten, wenn in einem Kunstwerk mehrere kulturelle Traditionen sichtbar werden und es zu einer Durchmischung kommt.

3.6 Kritische Auseinandersetzung mit den Plattformen

„**Plattform** – eine offene Enzyklopädie für die Analyse der Spätmoderne, ein Netzwerk an Beziehungen; eine offene Form für die Organisation von Wissen; ein nicht hierarchisches Modell der Repräsentation; Ein Kompendium von Stimmen, kulturellen, künstlerischen und Wissensnetzwerken.“⁷⁴

(Okwui Enwezor im Katalog der Documenta11)

Durch den Einfluss der *cultural studies* und der *postcolonial studies* auf den Plattformen sollte die Theorie, auf der die Documenta11 fußte, gebildet werden. Daran beteiligt waren neben den Co-Kuratoren auch internationale Partner. Die Ergebnisse waren damals über die Website der Documenta11 abrufbar. Jedoch ist es problematisch die Plattformen zu bewerten, wenn man nicht selbst an ihnen teilgenommen hat, da nur in einer Aufsatzsammlung jeweils die verschiedenen Standpunkte der Redner

⁷³ Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, aus dem englischen: *The location of culture*, 1994, Übersetzt von M. Schiffmann und J.Freudl, 5. Auflage, Tübingen, 2007.

⁷⁴ Enwezor, 2002, S. 8.

verdeutlicht werden, es aber leider keine Dokumentation zum direkten Austausch gibt.

3.6.1 Plattform1 „Democracy unrealized“ - Demokratie als unvollendeter Prozess⁷⁵

Für die Ortswahl war entscheidend, dass die Plattformen von Europa ausgehen sollten. Ziel war es, die Verbindungen zwischen gängigen Demokratietheorien und dem Verhältnis von Demokratie und kultureller Identität herzustellen.

Demokratie und Kapitalismus seien eng miteinander verknüpft und da der Kapitalismus weltweit in jede Facette des Lebens eindringe, tue es ihm die Demokratie gleich. Trotzdem sei eine kritische Hinterfragung dieser Umstände notwendig. Durch die neoliberale Demokratie würden Gesellschaften verdrängt und es entstehe ein postkolonialer Staat, der vom Vermächtnis des Imperialismus und Kolonialismus nicht frei sei. Die Plattform1 hatte nicht den Auftrag, einer Versammlung der institutionellen Politik gleich zu kommen. Sie sollte vielmehr ein Kompendium von Stimmen aus Philosophie und Politik, von Wissenschaftlern und Studenten (politisch aktiv und nichtaktiv) sein. Diese besagten in einer Vielzahl von Reden, dass Demokratie ein Prozess sei, der sich im Wandel befinde.⁷⁶ Ferner wurden Fragen nach der „Leitkultur“⁷⁷ von möglichen neuen Staatsbürgern gestellt und nach der Entstehung von Parallelgesellschaften in Ländern mit hoher Zuwanderungsrate. Fünf thematische Blöcke entstanden, die sich mit Minderheitenschutz, Souveränität oder auch zivilem Ungehorsam und Widerstandsrecht befassten.

Zu den prominentesten Rednern gehörten der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha und der Entwickler der Weltsystemtheorie Immanuel Wallerstein. Darüber hinaus waren das Kölner Netzwerk *kein Mensch ist illegal* und Mitglieder des Archi-

⁷⁵ Wien, Akademie der bildenen Künste, 15. März-20. April 2001 und Berlin, Haus der Kulturen, 9.-30. Oktober 2001

⁷⁶ Enwezor 2002. S. 49.

⁷⁷ Enwezor, Okwui (Hrsg.): Democracy Unrealized, Docuemnta11_Plattform1, Ostfildern-Ruit, 2002, S. 14.

tektennetzwerks *Arquitectos sin fronteras* beteiligt. Einzig zur Kunst referierte der Direktor der Wiener Akademie der Künste Boris Groys „Kunst im Zeitalter der Demokratie“.⁷⁸

3.6.2 Plattform2 „Experiments with Truth: Transitional Justice and the Process of Truth and Reconciliation“ – Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und der Prozess der Wahrheitsfindung und Versöhnung⁷⁹

Die zweite Plattform stellte die Frage nach der kollektiven Wahrheit und ihren Grenzen. Der Titel ist der Autobiographie Mahatma Gandhis entliehen: *The Story of my Experiments with Truth*⁸⁰. In Gandhis Autobiografie geht es selbstverständlich um das Ende des britischen Kolonialreiches und die damit verbundenen Transformationsprozesse. Außerdem stellt er die Frage nach subjektiven und objektiven historischen Wahrheiten. Das Festhalten an der Wahrheit (sanskrit: Satyagraha) bezieht sich auf den indischen Kontext, die Wahrheit der Kolonialherren gegenüber der Wahrheit der Kolonialisierten. Enwezor schreibt 2002, diese Fragen seien aktueller denn je.⁸¹

Die Teilnehmer der Plattform waren Historiker, Rechtswissenschaftler, Filmemacher, Künstler, Psychoanalytiker, Kuratoren, Anthropologen, Kunsthistoriker und Theatermacher. Es referierte u. a. der israelische Filmemacher Eyal Sirdan, der den Film *„Rwanda – One Genocide Later“* auch auf der 5. Plattform der Ausstellung zeigte.

⁷⁸ Demokratie war bereits auf der documenta 5 ein Thema, als Joseph Beuys sein *Büro für indirekte Demokratie* eingerichtet hatte.

⁷⁹ Neu-Delhi, India Habitat Centre, 7.-21.Mai 2001

⁸⁰ Gandhi, Mahatma: An Autobiography or the Story of My Experiments with Truth, Birmingham, 1927.

⁸¹ Enwezor, Okwui (Hrsg.): Experiments with Truth. Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation, Documenta11_Plattform2, Ostfildern-Ruit, 2002, S.15.

Als Veranstaltungsort der Plattform wurde Indien ausgewählt. Enwezor rechtfertigte dies damit, dass Indien als ein positives Beispiel für die Befreiung von kolonialer Unterdrückung gelten könne.

Nach dem Ende der Apartheid in Südafrika gründeten die Opfer „Wahrheitskommissionen“⁸², die über die bestehenden Rechtssysteme hinaus versuchten, durch das Regime begangene Verbrechen aufzuklären. Die Kommissionen wollten den Opfern eine Plattform geben und zu einer kollektiven Vergangenheitsbewältigung anregen. Unter den vielen Beispielen, die auf der Plattform thematisiert wurden, stellten die Wahrheitskommissionen in Südafrika den bekanntesten Fall dar. Im Mittelpunkt stand die Debatte über diese Kommissionen, die damit verknüpften philosophischen und politischen Theorien, sowie die künstlerischen und kulturellen Antworten darauf.

Während der Plattform wurde ein ausgedehntes Film- und Videoprogramm angeboten. Gezeigt wurden 35 Filme und Videos von insgesamt 26 internationalen Regisseuren, die hauptsächlich kulturelle Tragödien abbildeten. Mark Nash hatte dieses Programm zusammengestellt. Vor allem Dokumentarfilme, aber auch Live-Mitschnitte und filmische Essays über staatliche Repression, alternative Wahrheiten und unterschiedliche Wahrnehmungen von Realität, waren der Fokus der Veranstaltung.

Die documenta sollte als „alternativer Raum“ genutzt werden, als „third place“, in dem traumatische historische Ereignisse wie Vertreibung oder Völkermord aufgearbeitet werden konnten. Während der Plattform wurde die Rolle der KünstlerInnen stärker thematisiert: als BeobachterIn und ArchivarIn sowie als Zeugen und VermittlerInnen alternativer Wahrheiten.

⁸² Benannt nach der Commission for Truth and Reconciliation in Südafrika, die 1996 zur Vergangenheitsbewältigung nach dem Apartheid Regime in Südafrika gebildet wurde.

3.6.3 Plattform3 „Créolité und Créolisation“ – Créolité und Kreolisierung⁸³

Créolité als Konzept geht auf Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphael Confiant aus Martinique zurück, die 1989 ihre Schrift „Éloge de la Créolité“⁸⁴ veröffentlichten. Sie gehen davon aus, dass die kulturelle Welt von den Folgen der Kolonialherrschaft, besonders der Sklaverei, bestimmt ist.

Kreolisierung beschreibt die Veränderungen bei der Übernahme fremder Kulturen, die dann entstehen, wenn eine fremde Kultur auf eine traditionelle lokale Kultur trifft. Inhalte und Formen der fremden Kultur werden in Teilen angenommen und an die lokalen Gegebenheiten angepasst. Die dabei entstehende Kreolkultur gleicht weder der alten Lokalkultur noch der fremden, sondern formt eine eigene Kultur. In hohem Maße trat das Phänomen zuerst im Zuge des Kolonialismus in den eroberten Kolonien auf. Es lässt sich aber auch seit 1945 in Folge der Verwestlichung, Amerikanisierung und Globalisierung weltweit feststellen.⁸⁵

Der dem zugrunde liegende Prozess wurde zuerst von Sprachforschern wissenschaftlich untersucht. Der Begriff der Kreolisierung leitet sich daher von den Kreolsprachen ab.

Die Plattform 3 fand auf Einladung der Generalgouverneurin Dame Peralette Luisy auf St. Lucia statt, der einzigen karibische Insel, auf der créole die offizielle Amtssprache ist. Während der Veranstaltung setzten sich die Teilnehmer, bestehend u.a. aus der Kunstkritikerin Annie Paul, dem Dichter Derek Walcott und dem Künstler Isaac Julien, ausschließlich mit dem kulturellen Aspekt der Kreolisierung auseinander. Themen waren dabei die jamaikanische *Dancehall*-Musik und die Literatur in der Karibik der 30er Jahre, die unter dem Gesichtspunkt der Identität betrachtet wurden. Die britische Kunsthistorikerin Petrine Archer Straw verdeutlichte hierbei, wie

⁸³ St Lucia, 11.-16. Januar 2002

⁸⁴ Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant: *Éloge de la Créolité*, In *Praise of Creolness*, zweispr. Ausgabe, engl. Übersetzung von Mohamed B. Thaleb. Kyar, Paris, 1993.

⁸⁵ Enwezor, Okwui et al (Hrsg.): *Créolité und Créolization*, Documenta11_Plattform3, Ostfildern-Ruit, 2004, S.13-16.

der Begriff des Primitivismus, der in den 20er Jahren entwickelt wurde, bis heute das Selbstbild der Karibikbewohner bestimmt.⁸⁶

3.6.4 Plattform4 „Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos“ - Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos⁸⁷

„Dass afrikanische Großstädte fragile urbane Systeme sind, steht außer Frage, dennoch greift es zu kurz, sie lediglich als zukunftsunfähig, chaotisch und unkontrollierbar zu beschreiben, denn damit verkennt man eine kreative Dynamik, aus der heraus ihre Bewohner neue Texte der Spannkraft, des Überlebens und des Wachstums geschrieben haben.“⁸⁸

(Okwui Enwezor im Katalog zur Documenta 11)

Diese Plattform, die im Goethe Institut der Stadt Lagos⁸⁹ stattfand, beschäftigte sich hauptsächlich mit der zunehmenden Verstädterung der Weltbevölkerung und den globalen Urbanisierungsprozessen. Es gab bei dieser Plattform einen relativen Bezug zur *documentaX*, da dort bereits ein Schwerpunkt auf Architektur und Urbanisierung gelegt worden war, wobei es aber eher um die politische Architektur und Architekturtheorie in Bezug auf Räume und Raumgestaltung ging. (s. Kap. 2.7)

Die Plattform4 hatte sich am Beispiel von vier afrikanischen Städten (Freetown, Johannesburg, Lagos und Kinshasa) mit urbanen Systemen auseinandergesetzt, die in den vergangenen 20 Jahren ein enormes Bevölkerungswachstum aufwiesen und so zu den am schnellsten wachsenden Metropolen der Welt gehören.⁹⁰ Diese Städte drohen auf Grund einer Vielzahl von Indikatoren zu kollabieren. Die Megastädte der ersten Welt sind in der Regel Heimat von Wirtschaft und Fortschritt, während die

⁸⁶ Archer-Straw, Petrine: Paradise, Primitivism, and Parody, in: *Créolité and Creolization*, Ostfildern-Ruit, 2003, S.63-77.

⁸⁷ Lagos, Goethe-Institut, 15.-20. März 2002

⁸⁸ Enwezor, 2002, S.52.

⁸⁹ Hauptstadt Nigerias und Heimatstadt Enwezors.

⁹⁰ Moll, 2002, S. 59.

Großstädte in Entwicklungsländern von Slums, Armut und Krankheit dominiert werden. Die Teilnehmer setzten sich deshalb mit Faktoren des Entwicklungsgrades, wie Lebenserwartung, Bildungsniveau und Lebensstandard, in afrikanischen Megacities auseinander. Dabei sollten die Ergebnisse keineswegs die Umstände optimieren oder Entwicklungshilfe leisten, sondern vielmehr den Blick (bezogen auf das Potential dieser Städte und deren Menschen) schärfen. Was passiert, wenn Gegensätze wie Armut und Reichtum, Fortschritt und Rückstand, Tradition und Moderne aufeinander treffen? Die daraus resultierende Dynamik dieser Orte war Kernthema der Plattform.

Die Teilnehmer der Plattform waren überwiegend Afrikaner, die Vorträge zu postcolonial cities, Migration und Post-Apartheid hielten. Jedoch wurde auch Kritik laut. Hanno Rauterberg, der während der Plattform anwesend war, äußerte sich danach wie folgt: „Sie stellen sich lieber auf die Plattform, als sich dieser Stadt zu stellen.“ Aus seiner Sicht setzten sich die Teilnehmer zwar theoretisch mit dem Problem auseinander, standen aber in keinem Kontakt zu der Stadt an sich.

Insgesamt hatten es sich die Plattformen 1 - 4 der Documenta11 zum Auftrag gemacht, die globalen Schnittstellen zwischen Politik, Gesellschaft und Kultur auszuloten. Sie sollten eine Austauschmöglichkeit für internationale Wissenschaftler vieler Disziplinen bieten, sich jenseits der konventionellen Brennpunkte mit den oben genannten Themen zu befassen. Die Ergebnisse wurden dokumentiert, standen auf der Internetseite bereit und wurden als Buchedition veröffentlicht.

3.6.5 Plattform5 „Exhibition Documenta11“ – Ausstellung Documenta11

Enwezors kuratorischer Fokus ist auf die Legitimation der Kunstaussstellung an sich gerichtet. Deshalb öffnete sich die Documenta11 so sehr und betrachtete sich selbst eher als einen Diskurs, als dass sie den Ansatz des museologischen Ausstellens vertreten wollte. Das Konzept beinhaltete eine „Konstellation öffentlicher Sphären“ mit den Themenfeldern Kunst, Kultur, Politik, Wissenschaft und Ökonomie, damit ein deterritorialisertes Kulturverständnis Gestalt annehmen konnte. Die Ausstellung reagierte damit auf die globalen Transformationsprozesse und wollte sich einem neu-

en Publikum öffnen. Ein neuer Aspekt der Moderne sollte hier definiert werden, der auf den Ideen der Transkulturalität und Exterritorialität beruhte.

Auf der Ausstellung waren rund 450 Werke von 116 KünstlerInnen (s. Materialanlage) aus 45 Ländern zu sehen, darunter eine Vielzahl von KünstlerInnen, die zum ersten Mal an einer documenta teilnahmen. Die Anzahl der KünstlerInnen ist im Vergleich zu den vorherigen documentas durchschnittlich, jedoch waren viel mehr KünstlerInnen aus dem außereuropäischen Ausland vertreten, was dem Anspruch nach einer Öffnung der documenta nur gerecht wurde. Zudem ist von Bedeutung, dass, ebenfalls erstmalig, die Anzahl der eigens für die documenta produzierten Werke besonders hoch lag, bei etwa 60 Prozent.⁹¹

Ähnlich wie Catherine David, die den Kasseler Bahnhof bei der documentaX zum Kulturbahnhof ernannt hatte, entschied sich Enwezor, die Binding Brauerei als Ausstellungsraum zu nutzen. Zum ersten Mal wurde ein Industriegebäude in den documenta-Komplex einbezogen. Der Ausstellungsraum der *Binding* Brauerei wurde von dem Architektenbüro KühnMalevezzi mit einer modularen Matrix ausgestattet, d.h. mit beweglichen Trennwänden, so dass die KünstlerInnen selbst bis kurz vor der Eröffnung der Ausstellung die Möglichkeit hatten, Veränderungen vorzunehmen. Enwezor gab hier die Verantwortung für einen beachtlichen Bereich ab. Auch der Kulturbahnhof wurde wieder eingerichtet und thematisierte hauptsächlich Fragen zur Architektur, womit er sich auf Plattform4 bezog.

Die documenta-Halle wurde mit einer Mediathek und Internetplätzen ausgestattet und vermittelte den Eindruck eines Lern- und Studierzentrums (auch dies ähnelt dem Ansatz Catherine Davids auf der *documentaX*). Hier waren für die Besucher die Ergebnisse der Plattformen aufrufbar. Jedoch ist die Präsentation nicht besonders zugänglich gestaltet worden, was die Frage offen lässt, inwiefern sich die Besucher hier tatsächlich informiert haben.

⁹¹ Panzer, 2005, S. 198.

3.1 KünstlerInnenwahl

Bei der Auswahl der KünstlerInnen kam das Team der Documenta11 seinem globalen Postulat nach und zeigte so viele künstlerische Positionen wie möglich. Dokumentarfilme, Fotografie und Videoinstallationen, interaktive Internet-Performances, soziale und politische Projekte von Künstlerkollektiven sowie Skulptur, Malerei und Architektur wurden geboten. Die Ausstellungsmacher hatten sich konkret mit der Berechtigung des autonomen Kunstwerkes beschäftigt, was zur Folge hatte, dass viele der Kunstwerke in der Kunstkritik hinsichtlich der Ästhetik bemängelt wurden. Jedoch hatten die Verantwortlichen zuvor bereits angemerkt, bei dieser documenta handele sich es um „Kunst als alternatives Wissen“, was die mögliche Bandbreite des Zeigbaren ins Unendliche erweiterte.

„Man kommt sich ein bisschen albern vor, wenn man die 118 Namen auf Nationalität und Herkunft abzählt. Aber schließlich wird dies die Documenta sein, auf der sich deutlicher denn je die geopolitischen Koordinaten verschieben: wie auf den Biennalen von Istanbul, Kwangju oder Yokohama ist nun auch Kassel der Exotenstatus des nicht-westlichen, nicht-weißen, nicht-männlichen Teils der Kunstwelt offiziell beendet.“

(Jörg Heiser, Süddeutsche Zeitung)⁹²

Die globale Öffnung, die Enwezor bei seiner Auswahl der KünstlerInnen verfolgte, wirft ganz klar die Frage auf, inwiefern diese als authentische Vertreter ihres Landes gelten können. Die Hälfte der eingeladenen KünstlerInnen lebt in westlichen Ländern und dies schon über einen längeren Zeitraum hinweg⁹³, seit dem Studium oder sogar seit ihrer Kindheit (siehe Materialhang, KünstlerInnenliste). Peter Weibel hat daran oft Anstoß genommen, denn es ist in Frage zu stellen, inwiefern KünstlerInnen, die in der ersten Welt sozialisiert sind, wirklich Kunst der dritten Welt produzieren. Darüber hinaus handelt es sich meist um KünstlerInnen, die bereits zuvor auf Biennalen ausgestellt haben oder bereits Einzelausstellungen hatten.

⁹² Hellinger, Ariane-Elisabeth: Die Bewertung der Documenta11 in der Kunstkritik. Zwischen „politischer Überfrachtung“ und „neuem Kunstbegriff“ - die postkoloniale Weltkunstausstellung im Spiegel der internationalen Tagespresse, Heidelberg, 2002, S. 64.

⁹³ Hellinger, 2002, S. 66.

Die indischen Künstler, die in den nächsten Kapiteln behandelt werden, leben und arbeiten alle in Indien. Wenn sie im Ausland studiert haben, wird das am Anfang des Kapitels genannt.

3.2 Die KünstlerInnen

3.2.1 Ravi Agarwal

Down and Out: Labouring under Global Capitalism

Fotografien, alle 40x60cm, ausgestellt im Kulturbahnhof

Slum Dwellers in Front of Skyscraper, Gudjarat, 1999 (Bild 1)

Hindu Procession, New Delhi, 1993 (Bild 2)

Street, Jaipur, 1993 (Bild 3)

Beggar Woman, New Delhi, 1994 (Bild 4)

Alleyway, Jaipur, 1994 (Bild 5)

Band Boys, New Delhi, 1994 (Bild 6)

Road Side Books Sellers, New Delhi, 1994 (Bild 7)

“We are confronted not only with the asymmetry and limitations of globalism’s materialist assumptions but also with the terrible nearness of distant places that global logic sought to abolish and bring into one domain of deterritorialized rule.”⁹⁴

Ravi Agarwal lebt und arbeitet als Foto- und Video-Künstler in Delhi. Seine Arbeiten zeigen mehrheitlich das Alltagsleben indischer Arbeiter, das Leben in Großstädten oder aber verunreinigte Flüsse und Städte. Seine künstlerische Tätigkeit verbindet er mit seiner Arbeit als Umweltaktivist und Gründer der NGO Toxic Link, einer von

⁹⁴ Enwezor, Okwui: The Black Box, in: Documenta11 Plattform5, Exhibition Catalogue, Ostfildern-Ruit, 2002, S.44.

Indiens führenden Non-Profit-Organisationen. Diese Themen wiederum wirken sich auf die Motive seiner Fotografien und Filme aus.⁹⁵

Die Fotografien von Ravi Agarwal⁹⁶ sind Dokumente einer fotojournalistischen Reise in den Alltag von Arbeitern aus Gujarat. Die insgesamt 53 Bilder erschienen im Jahr 2000 unter dem Titel: *Down and Out, Labouring under global Capitalism* in einem Buch, herausgegeben von Ravi Agarwal unter Mitarbeit von Jan Bremer.⁹⁷ „Labouring“ kann mit Vertragsarbeit übersetzt werden und geht darauf zurück, dass die Engländer seit dem 14. Jahrhundert in ihren Kolonien Vertragsarbeiter eingesetzt haben. Labouring taucht sowohl bei der Besiedlung Nordamerikas auf, als auch ab 1834 beim Einsatz indischer Arbeitskräfte in Übersee. Die *Labourer*⁹⁸ wurden in ihren Rechten drastisch beschnitten und auch nicht gerecht entlohnt. Unter anderem war es den ArbeiterInnen nicht erlaubt, ihre Provinz zu verlassen, denn es gab ein Verbot der „Landstreicherei“, was die Menschen dazu zwang, Arbeit in den Provinzen aufzunehmen, in denen sie eingesetzt worden waren.⁹⁹ Ravi Agarwal benutzt den Begriff mit dem Zusatz *under global Capitalism*, um einen Bezug zur gegenwärtigen Situation herzustellen und dokumentiert die Arbeitsbedingungen von Menschen im Staat Gujarat von 1993 bis 1997. Die Bilder zeigen Arbeiter im „informal Sector“ der indischen Ökonomie, hauptsächlich in der Textilproduktion, beim Diamantschneiden, der Zuckerproduktion und auf Baustellen. Zu sehen sind überwiegend männliche Arbeitskräfte, aber auch Frauen und Kinder sind abgebildet. Mitunter gibt es Bilder von einem Durchgang oder einer Prozession. Die Farbigkeit aller Bilder ist sehr hoch und der Ausdruck der Menschen steht im Vordergrund. Manche der Bilder sind Nahaufnahmen von Gesichtern, immer jedoch sind es Momentaufnahmen und keine Arrangements.

⁹⁵ Peyton-Jones, Julia; Obrist, Hans-Ulrich; Madden, Kathleen (Hrsg.): *Indian Highway*, London/New York, 2008, S. 50.

⁹⁶ Agarwal ist außerdem Vorsitzender der beiden indischen NGOs *Toxic Link* und *Srishti*, die sich für Umweltschutz und Menschenrechte einsetzen.

⁹⁷ Agarwal, Ravi, Jan Bremer, Arvind Das, Britta Datta: *Down and Out. Labouring under global Capitalism*, Oxford University Press, New Delhi, 2000.

⁹⁸ Gemeinhin auch als „coolies“ oder Kulis bekannt, dazu: Bremer, Jan, E.Valentine Daniel: Conclusion. The making of a coolie, in: *Journals of pleasant Studies* 19, 1992, S. 268-295.

⁹⁹ Mann, Michael: *Geschichte Indiens. Vom 18. Bis ins 21. Jahrhundert*, Paderborn, 2005, S. 222-223.

Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, auf alle Photographien einzugehen, möchte ich nur das Bild *Slum Dwellers in Front of Skyscraper* aus dem Jahr 1999 thematisieren. (Bild 1) Im Vordergrund befindet sich eine Gruppe von Slumbewohnern, sowohl Kinder als auch Erwachsene, auf einer Plane und mit verschiedenen Stoffballen. In der hinteren Bildfläche ist eine Häusergruppierung der Mittelklasse zu sehen, vielstöckig und mit Balkonen, die sich wie eine Art Mauer aufbauen, und den Anschein erwecken, die Menschen im Vordergrund auszuschließen.

Ravi Agarwal zeigt in seinen Fotografien Menschen, die in ein soziopolitisches Umfeld gedrängt wurden, das vergessen scheint. Die Anzeichen einer ungleichen Modernisierung sind unverkennbar. So spiegeln sich verschiedene Themen der Plattformen und Leitgedanken der documenta11 wieder: Die voranschreitende Globalisierung, die aber eben nicht gleichmäßig stattfindet und weniger privilegierte Gruppen an den Rand drängt. Gleichzeitig ist Migration ein Thema. Die Anspielung im Titel des Kunstwerkes, die sich auf den Sklavenhandel im 19. Jahrhundert bezieht, findet man im heutigen Indien immer noch in Form ausgebeuteter Arbeiter, jedoch nun als Opfer der Globalisierung. Ravi Agarwal macht auf diese rechtlich ungeschützte Gruppe von Arbeitern aufmerksam, die zum Strukturwandel in Indien beitragen, wenn sie selbst auch nicht davon profitieren.

Die Tatsache, dass Ravi Agarwal diese Menschen vom marginalisierten Randbereich der Gesellschaft in den Mittelpunkt seiner Fotoserie erhebt, rechtfertigt seine Arbeit auf der Documenta11. Es geht in seinen Fotografien um Urbanisierung, Zwangsumsiedlung und Globalisierung, was die Themen der 4. Plattform widerspiegelt. Seine Bilder weisen zudem einen hohen dokumentarischen Gehalt auf, scheinen also wie eine Sammlung fotografischer Beweise für die Theorien in dem zur Plattform4 erschienenen Sammelband.

3.2.2 Amar Kanwar

A Season Outside, 1997/1998, ausgestellt im Fridericianum, (Bild 8)

Video: Farbe mit Ton, 30min

Amar Kanwar ist ein unabhängiger Dokumentarregisseur und Künstler, der in Delhi lebt und arbeitet. Häufig verarbeitet er den Indien-Pakistan-Konflikt nach der Teilung Indiens im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen des Subkontinentes. Über vierzig Filme gehören zu seinem Œuvre, die häufig dokumentarisch sind und Reisetagebüchern ähneln.¹⁰⁰ Zwei seiner Arbeiten waren auf der Documenta11 und der documenta12 vertreten.

Amar Kanwars 30-minütige Videoinstallation zeigt das tägliche Ritual der Grenzöffnung zwischen Indien und Pakistan. Der Grenzübergang auf der Straße zwischen Amritsar in Punjab (Indien) und Lahore in Punjab (Pakistan) in Wagah wird allabendlich, begleitet von einer Militärparade, geöffnet. Auf Grund terroristischer Anschläge in der Vergangenheit ist es nicht möglich, die Grenze mit einem Fahrzeug zu passieren, sodass die Menschen ihre Waren in Behältnissen auf den Köpfen über die weiße Demarkationslinie tragen müssen. Die Öffnung wird durch Applaus der Schaulustigen auf beiden Seiten begleitet. In Zeitlupentempo werden Szenen der Gewalt und Unterdrückung gezeigt, die sich täglich abspielen. Ein Polizist schlägt einen Demonstranten, ein Kind stößt ein anderes um, ein Mann versucht mit einem anderen Mann auf der gegenüberliegenden Seite der Grenze Kontakt aufzunehmen und ruft etwas, doch der Andere dreht sich plötzlich um und geht davon.¹⁰¹

Dazu spricht Kanwar über seine eigene Familiengeschichte und erzählt, dass sie 1947 aus dem geteilten Punjab fliehen mussten. In seinem Monolog tauchen Visionen von einer gewaltfreien Gesellschaft auf, und lassen unmittelbar an Gandhi denken, auch wenn er in dem Film niemals auftaucht.

Der Film ist dokumentarisch aufgebaut und die Militärparade wirkt choreografiert. Die Aufnahmen, die zum Teil in Zeitlupe gehalten sind, regen zum Nachdenken über Gewalt und Gewaltlosigkeit an. Die Militärparade wird dabei zu einem täglichen Ritual, eine Zeremonie, bei der “only the butterflies and birds are free to cross or rest on the wire as they do not disturb the circuit”.¹⁰² Es geht Kanwar nicht um diese spezifische Grenze an sich, sondern um die omnipräsente Militärgewalt in der Region

¹⁰⁰ Peyton-Jones, Julia; 2008, S. 82.

¹⁰¹ http://www.frieze.com/issue/review/amar_kanwar/ (aufgerufen am 06.02.2012)

¹⁰² Textauszug aus dem Film, gelesen von Amar Kanwar.

Kaschmir. Der Film ist nahezu meditativ in seiner Gestaltung, was zusammen mit den Szenen der Gewalt eine Gegenüberstellung dieser Extreme ausmacht. Der Betrachter wird dazu eingeladen, über Gewalt nachzudenken.

Der Film regt den Betrachter zur Selbstreflektion an, für den indischen Betrachter stellt sich die Frage nach dem „Wir“ und „Ihr“. Auf welche Seite der Grenze würde er stehen? Wie ginge er mit Gewalt um? Kanwar spricht am Anfang über seine eigenen Erwartungen bezüglich dieser Region und nennt die beteiligten Gruppen „us“ und „they“, und darüber, dass man an der Farbe ihrer Gewänder die Zugehörigkeit zu den Hindus und Sikhs¹⁰³ erkennen kann. Er gibt dem Betrachter also eine gewisse Anleitung zum Verstehen.

Jedoch ist der Kaschmir Konflikt selbst in Indien nicht allgegenwärtig, beziehungsweise ist auch der indische Betrachter nicht mit den Bildern vertraut¹⁰⁴. Kanwar ist sich dessen bewusst und verweist auf die Vielschichtigkeit der Bilder. Er nutzt in dem Film sehr verschiedene Symbole, um das Thema Gewalt zu erläutern. Manche dieser Symbole sind allen Betrachtern zugänglich, einige nur denen, die Motive der Ausschreitungen zwischen Hindus und Sikhs kennen.

Auch Gandhi wird zitiert, aus den *Concepts fundamental to Satyagraha* aus dem Jahr 1912, in dem Gandhi über Wahrheit spricht.

“Sir Chimanlal: However honestly a man may strive in his search for truth, his notions of truth may be different from the notions of others. who then is to determine the truth? Gandhi: The individual himself would determine that. Sir Chimanlal: Different individuals would have different views as to truth. Would that not lead to confusion? Gandhi: I do not think so. Sir Chimanlal: Honestly striving after a truth differs in every case. Gandhi: That is why the nonviolence part was a necessary corollary. Without that there would be confusion or worse.”

Kanwar beschreibt, dass durch den Prozess der Teilung mehrere Wahrheiten entstünden, was wiederum eine mögliche Quelle für Gewalt sei. „You could be armed with

¹⁰³ Anhänger einer monotheistischen Religion aus Nordindien (Punjab), die sich auf den Wanderprediger Guru Nanak bezieht. In der Vergangenheit kam es immer wieder zu Ausschreitungen zwischen Hindus und Sikhs.

¹⁰⁴ Interview mit Amar Kanwar: <http://vimeo.com/16823718> (aufgerufen am 02.02.2012)

your truth. What happens if you start arming your truth?“¹⁰⁵ An dieser Stelle wird thematisiert, worauf der Focus der 2. Plattform lag.

Der Film ist eine persönliche Reise in die Region Kashmir, der Heimat des Künstlers, und eine Stellungnahme zur Philosophie der Gewaltlosigkeit.

3.2.3 Raqs Media Collective

28°28`N /77°15`E, 2001-2002

Multimedia-Installation, Documenta Halle, (Bild 9)

Die Gruppe *Raqs Media Collective* aus Delhi setzt sich aus den Mitgliedern *Jeebesh Bagchi* (* 1965), *Monica Narula* (* 1969) und *Shuddhabrata Sengupta* (* 1968) zusammen. Alle drei sind in Delhi geboren, haben dort studiert und arbeiten auch in der Stadt. Die Internet Forschungsplattform Sarai wurde im Jahr 2000 von ihnen ins Leben gerufen. Ausgehend von der Dokumentarfilmpraxis sind sie heute als Kuratoren tätig oder erschaffen Werke der Fotografie- und Videokunst, Performance und Installation.

Das Kunstwerk *28°28`N /77°15`E* besteht aus drei Videoinstallationen an den Wänden, einer Projektion am Boden und verschiedenen Aufklebern¹⁰⁶, die im öffentlichen Raum während der Documenta11 in Kassel verteilt worden sind. Der Zahlen- und Buchstabencode im Titel des Kunstwerkes und setzt sich aus den Koordinaten von Delhi und der Zeitangabe zusammen.¹⁰⁷

Der Fokus der Arbeit liegt einerseits auf Delhi, andererseits wird thematisiert, wie unterschiedlich Raum genutzt wird. Das Kunstwerk bezieht sich darauf, dass die Stadt Delhi einen Masterplan herausgegeben hatte, wie Delhi umgestaltet, *redesigned*, werden sollte, um auf diesem Weg die Kontrolle über die Urbanität wiederzuerlangen. Delhi hatte in Hinblick auf die Commonwealth Games im Jahr 2010 eine

¹⁰⁵ Minute 7.10, *A Season Outside*.

¹⁰⁶ (in Hindi, Englisch, Türkisch und Deutsch)

¹⁰⁷ RAQs Media Collective: Seepage, Berlin, 2010, S. 134-155.

Vielzahl von städteplanerischen Veränderungen geplant. Unter anderem sollten die Flussufer mit Einkaufszentren, Grünanlagen, Fußgängerwegen und einem Wasserpark ausgestattet werden. Der Fluss *Yamuna* ist aber ein ritueller Ort, an dem hinduistische Rituale vorgenommen werden, ein gesellschaftlich sozial genutzter Ort, an dem die Bevölkerung Wasser bezieht und lokale Märkte stattfinden. Bei diesen Sanierungsplänen wird in die Nachbarschaft eingegriffen. Zwangsumsiedlungen können dazu führen, dass ehemalige Bürger zu Unbefugten in ihrer alten Nachbarschaft werden.

Die Projektion am Boden zeigt eine Satellitenaufnahme von Delhi, an den Wänden befinden sich grellbunte Aufkleber, die mit Parolen versehen sind. Die Parolen strahlen eine gewisse Aggression, ein Gefühl des Nicht-Willkommen-Seins aus und sind hauptsächlich Verbote: „Your are entering a zero-tolerance zone. Make no trouble here“, „ Keep your identity¹⁰⁸ with you all the times, you must be able to produce it on request“.

Die erste Videoinstallation zeigt Textfelder aus einem kommunalen Gesetzesbuch, in dem Definitionen für „land“ und „slum“ mit Kommentaren festgehalten sind. Die Definitionen geben vor, wie sich die Bürger innerhalb dieser urbanen Bereiche zu verhalten haben. Die Kommentare beziehen sich dabei auf den Masterplan der Stadt Delhi.

Das zweite Video spielt mit Mobilität und Migration. Es zeigt die Ankunft eines Zuges in Delhi bei Nacht, aus dem viele Menschen strömen. Die Lichter erinnern an Ampeln und andere Signale, die den Ablauf für die Menschenmassen regulieren sollen.

Das dritte Video zeigt das illegal besetzte Gebiet LNJP (Lok Nayak Jai Prakash Colony) in Delhi, ein Gebiet, das immer wieder kurz vor dem Kollaps steht. Im Gegensatz dazu wird auch *Narela* gezeigt, die „resettlement colony“ in einem Randbezirk von Delhi, in die Bürger durch ein staatliches Programm umgesiedelt wurden. Gemeinsam haben beide Bezirke, dass sie mit Armut, Arbeitslosigkeit und Kriminalität zu kämpfen haben.

¹⁰⁸ Identity bedeutet hier Ausweis, Papiere

Die Kombination der drei Projektionen ist nicht aufeinander abgestimmt.

Das Kunstwerk von RAQs Media Collective ist auf die Plattform4 zu beziehen. Fragen der Urbanität, des schnellen Städtewachstums, der Zwangsumsiedlung werden gestellt. Delhi ist ebenfalls eine Megacity¹⁰⁹ und hat mit ähnlichen Problemen zu kämpfen, wie die afrikanischen Metropolen, die auf der der Plattform4 thematisiert wurden. Darüber hinaus nimmt das Kunstwerk eine kritische Haltung zu den Verbesserungsvorschlägen der Stadt ein und stellt heraus, dass ihre Alternative eigentlich keine Verbesserung darstellt, bzw. viele Menschen in die Kriminalität gedrängt werden. Der lokale Bezug zu Kassel ist dadurch hergestellt, dass die Aufkleber in der Stadt verteilt wurden. Es geht also nicht nur um Delhi im Besonderen, sondern die Problematik ist übertragbar, wenn auch Kassel nicht mit den gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat wie Delhi. Nichts desto trotz geht es auch um die Gegenüberstellung von Globalisierung in den reicheren Weltregionen, die mit Kapitalismus, Markt und Demokratie einhergehen, während in ärmeren Regionen Globalisierung zu strukturellen Anpassungen und dem Verlust der nationalen Autonomie, sowie dem Ansteigen der staatlichen Disziplinierungsmaßnahmen führt.¹¹⁰

4. documenta12, 2007

4.1 Das Konzept „*Die Kraft der Kunst*“

„Die Besucher der documenta12 sind eingeladen, sich mit Kunst zu beschäftigen, die sich selten einfach, häufiger gar nicht verstehen lässt. Die Ausstellung wird ihr Publikum fordern und auffordern, sich auf die ästhetische Erfahrung und die mit ihr verbundenen Entdeckungen einzulassen. In der documenta12 werden die Besucher angehalten, ihre eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten zu betrachten und an sich selbst zu arbeiten. [...] Dass das Vergnügen und die Herausforderung des Ausstellungsbesuchs jenseits rationalen Verstehens liegen, ist eine Erfahrung, die viele Besucher der vergangenen documenta-Ausstellungen gemacht haben. Gerade auf die Bereitschaft

¹⁰⁹ Je nach Definition gehören dazu Städte mit mehr als 3 oder 8 Mio. Einwohnern.

¹¹⁰ Appadurai, Arjun: Traditionsängste im globalen Kunstkontext, in: springerin 1, Höller, Christian, Georg Schöllhammer, Hedwig Saxenhuber (Hrsg.), Wien, 1999, S. 54.

des Publikums, sich auf eine solche Begegnung einzulassen, setzen die Ausstellungsmacher – und auf die Kraft der Kunst.“¹¹¹

4.1.1 Die Verantwortlichen: Buergel und Noack

Zum künstlerischen Leiter der documenta12 wurde Roger M. Buergel berufen, der bis dato weder eine Biennale, noch einen Kunstverein oder ein Museum geleitet hatte. Er hatte an der Wiener Kunstakademie Philosophie und Wirtschaftswissenschaften studiert. Nach dem Studium war er Privatsekretär des österreichischen Aktionskünstlers Hermann Nitsch und Mitbegründer der Kunstzeitschrift *Springerin*, außerdem hatte er mit seiner Lebensgefährtin Ruth Noack Gruppenausstellungen organisiert. 2003 bekam er den Walter Hopps Award für seine Tätigkeiten als Kurator, was letztlich einer der Gründe gewesen sein könnte, dass die Findungskommission der documenta ihn zum künstlerischen Leiter ernannte. Ebenfalls, und das mag das schlagkräftigere Argument gewesen sein, erhoffte man sich nach den beiden vorangegangenen documentas, die sehr theorielastig gewesen waren, einen Kurswechsel. Buergel nannte in seiner Bewerbung keinen einzigen Künstlernamen, sprach sich aber vehement für die ästhetische Bildung durch die Kunst aus. Es gelang ihm auch, seine Lebensgefährtin an der documenta zu beteiligen; ihr wurde das Kuratorenamt anvertraut. (Die Statuten der documenta schreiben vor, dass nur eine Person zum künstlerischen Leiter berufen werden darf.)

Beide zogen zwei Jahre vor der documenta12 von Wien nach Kassel, was zuvor noch kein künstlerischer Leiter getan hatte. Sie sprachen sich ausdrücklich dafür aus, eine enge Zusammenarbeit mit den Bürgern der Stadt anzugehen, die Ausstellung eng mit der Stadt zu vernetzen. Es wurde ein Bürgerbeirat gegründet, die Islamische Gemeinde einbezogen und während der documenta gab es einen Arbeitslosen-Salon. Darüber hinaus engagierte sich das Paar für mehr Fußgängerzonen in Kassel.

Buergel suchte Anknüpfungspunkte in der Historie der documenta: Er fand sie in der Geschichte des Fridericianums und der documenta von 1955, die als Begleitpro-

¹¹¹ nach DOCUMENTA KASSEL 16/06–23/09 2007, Faltblatt der documenta 12, Drucklegung 2006-11

gramm einer Bundesgartenschau geplant gewesen war. Er ließ von den französischen Architekten Lacaton & Vassal in der Orangerie ein neues Gebäude bauen, das „Gewächshaus“, das mit Palmen ausgestattet war und zum Ausruhen und zum Meinungsaustausch anregen sollte. Schon für die erste documenta hatte Arnold Bode ein provisorisches Glashaus errichtet, das nach der Ausstellung wieder abgerissen worden war.

Das Fridericianum, das 1955 durch seine ruinenhafte Erscheinungsform eher nur provisorisch genutzt werden konnte, ließ Bürgel wieder als Provisorium reproduzieren. Er ließ die nachträglich eingebauten Trennwände herausreißen und die Kunst mit Stahlseilen an den Decken befestigen.¹¹² Die Ruinenhaftigkeit sollte die deutsche Bildungskatastrophe ausgehend von totalitären Systemen symbolisieren.

Die Wände und teilweise auch der Boden des Fridericianums wurden in Rot- und Grüntönen gestrichen, um Abstand vom White Cube zu nehmen. Auch hier findet sich ein Bezug zu Enwezors Dekonstruktionsansatz des „weißen Würfels“.

Dazu kam ein weiterer historischer Rückgriff. Bürgel forschte in der Geschichte des Fridericianums und stellte fest, dass die finanziellen Mittel für den Bau im Jahre 1779 aus dem Verkauf von Söldnern nach Übersee stammten¹¹³. Er attestiert der Moderne in diesem Punkt ihre Nachteiligkeit und spannte den Bogen zurück zu seiner Ausstellung, die sich mit dem vermeintlichen Scheitern der Moderne auseinandersetzte.

Die documenta12 konnte zwar einen Besucherzuwachs von über 100.000 gegenüber der Documenta11¹¹⁴ vorweisen, wurde aber in den Medien scharf kritisiert.

¹¹² <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/er-ist-ein-romantiker-einer-der-fuer-die-schoenheit-plaediert-und-im-alten-das-neue-entdeckt-trotzdem-seine-documenta-ist-nichts-fuer-traeumer-wer-ist-roger-m-buergel/866436.html> (aufgerufen am 03.01.2012)

¹¹³ Rauterberg, Hanno: Revolte in Kassel. Sieben Gründe warum die Documenta die Gesetze des Kunstbetriebs umstürzen wird, in: Die Zeit, 16. Ausgabe, 12.02.2007.

¹¹⁴ Auf der Documenta11 waren 754.301 Besucher

4.1.2 „Die Migration der Form“

Im Vorwort des Katalogs zur documenta12 beschreibt Buergel die Intention der Ausstellung als eine Kombination von Präzision und Großzügigkeit. Die documenta12 widme sich keinem großen Thema, keiner Epoche, keinem Phänomen, selbstverständlich auch keiner Künstlerpersönlichkeit.

Der Katalog ist chronologisch geordnet und die Wahl der Exponate zeitlich sehr ausgedehnt. Frühestes Werk ist eine Miniatur aus dem 14. Jahrhundert, die der preußische Botschafter Heinrich Friedrich von Diez von Konstantinopel nach Berlin gebracht hatte. Die „Diez Alben“ sind vor allem Landschaftsdarstellungen in Malerei und Skizze. „Gerade die persischen Miniaturen des 14. Jahrhunderts erzählen von dem Einfluss chinesischer Darstellungsweisen, die mit der mongolischen Eroberung Persiens Einzug hielten.“¹¹⁵ Dies nennt Buergel die „Migration der Form“: Kulturen nebeneinander zu präsentieren, die sich durchkreuzen, ein globales Zusammenleben, das Überschreiten von geographischen und kulturellen Grenzen. Er sieht in dem Lösen aus Kontexten, zum Beispiel dem lokalen Bezug, die Lösung zur Krise der documenta. Indische Kunst sei in Kassel anders zu verstehen, als wenn man sie in Bangalore betrachte.¹¹⁶ Und im Rückschluss erscheint dem Betrachter, dem westlichen wohlgemerkt, auch die Kunst, die ihm aus seinem Kulturkreis bekannt ist, in einem neuen Licht.

Mit der *Migration der Form* rechtfertigte Buergel die Zusammenstellung der Exponate, die zeitliche Dimension, den historische Rückgriff und die globale Ausdehnung. Er brachte Kunstwerke zusammen, die auf den ersten Blick nicht zusammengehören, aber auf subtile Weise ein Symbol teilen oder sich durch die Form verbinden lassen. Er erfand eine Art Scheinbeziehung zwischen den Bildern.

¹¹⁵ Buergel, Roger M., Isabelle Marté: Documenta Kassel 16/06 - 23/09, Ostfildern-Ruit, 2007, S.16.

¹¹⁶ Buergel, Roger: Die Migration der Form, In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S. 48.

4.1.3 Bildung und ästhetische Erziehung

Die documenta12 sollte ein Ort der Bildung ohne Didaktik sein und zur antiautoritären Konversation einladen. Deshalb wurde auch das Gewächshaus zum Meinungsaustausch gebaut. Bewusst verzichtete man auf die politische Aufklärung zu den Werken. Die Ausstellungsmacher verließen sich auf „eine Kunst, die einem die Kunst lehrt“¹¹⁷, getreu ihrem Motto: „Die Kraft der Kunst“. Buergel und Noack zielten nicht darauf ab, den Betrachter auf der documenta zu schulen oder ein Bildungsprojekt zu veranstalten, wie es bei den beiden vorherigen Ausstellungen der Fall gewesen war, sondern propädeutisch auf ein Bildungserlebnis vorzubereiten. Den Besuchern sollten Denkanstöße gegeben werden, um so eine ästhetische Erfahrung zu ermöglichen.

Kunstvermittlung und Bildungsergebnis waren integrale Bestandteile des Konzeptes, aber nicht im Sinne eines Programmes oder einer autoritären Bildung, sondern die Kunst sollte für sich selbst sprechen. Zur Unterstützung wurden die Palmenhaine eingeführt: Stuhlreihen, auf denen die Gruppenbesucher zwischen Kunstwerken Platz nehmen sollten, um zu diskutieren. Bei der Beschilderung der Kunstwerke ging man äußerst sparsam vor, denn es wurden nur Name des Künstlers, Entstehungsjahr und Titel des Exponates angegeben, nicht aber das Entstehungsland. Der Betrachter sollte so möglichst unvoreingenommen an das Werk herangeführt werden. Die Audioguides lieferten kaum Informationen zu den Kunstwerken, sondern waren von Buergel verfasste und vorgelesene Gedanken zu den Leitmotiven.

Darüber hinaus nahm Buergel auch hier einen historischen Rückgriff vor und bezog sich auf die erste documenta. Bode hatte 1955 bei der Planung seiner documenta gesagt, er mache eine Ausstellung für „junge Menschen“, die wegen des Zweiten Weltkrieges den Verlauf der Moderne nie kennengelernt bzw. verpasst hätten. (s. Kap. 2.1)

¹¹⁷ Katalog, Documenta 12, S.11.

4.1.4 Künstlerauswahl und Internationalität

Die Künstlerauswahl der documenta12 war sowohl auf der zeitlichen als auch auf der geographischen Achse stark ausgedehnt, eine deutliche Parallele zur Documenta11.

Ein Schwerpunkt lag im Bereich der KünstlerInnen der 1950er bis 1980er Jahre, die laut Kuratorenteam noch nicht ausreichend gewürdigt worden waren. Diese Einschätzung stieß auf herbe Kritik seitens der Presse.

Buergel selbst drückte es so aus, dass die Auswahl der KünstlerInnen weniger dokumentarisch, dafür aber global zu verstehen sei: „für ein Denken jenseits eurozentristischer Muster“¹¹⁸. „Zwar wird es diesmal in Kassel nicht wie bei den beiden letzten documentas zahllose Videos und Dokumentar fotografien zu diversen Krisengebieten der Welt geben, aber Buergel holt KünstlerInnen von den verschiedenen Kontinenten in seine Schau, um sie international zu vernetzen.“¹¹⁹

Damit drücke Buergel aus, dass die Paradigmen der Documenta11 auch für die documenta12 gelten sollten. Ein deutlicher Kurswechsel war nicht vorgesehen.

Zu dem Repertoire gehörte Kunst seit dem 14. Jahrhundert. Auffällig ist dabei eine Hinwendung zur indischen Kunst vom 16. bis ins 20. Jahrhundert, darunter beispielsweise eine Kalligrafie aus dem Mogulreich.¹²⁰ Eine weitere Darstellung, die das Feuerwerk beim Fest der Barat-Nacht am Mogulhof aus dem 17. Jahrhundert zeigt, wird als Beweis der gegenseitigen globalen Durchdringung der Kunst angeführt: „Architektur und Tracht der Frauen (sind) indisch, der Malstil vereint hauptsächlich iranische und einzelne indische Elemente mit der europäischen Zentralperspektive.“¹²¹ In der Tat haben sich Rajput- und Moghulschulen gegenseitig beeinflusst. Gleichmaßen markierten sie auch eine Zäsur in der östlichen Kunstgeschichte, da sie Neuerungen wie das Einbeziehen von Zeitbezügen oder präzise Darstel-

¹¹⁸ Katalog Documenta 12, S. 11.

¹¹⁹ Kuhn, Nicola: Wer ist Roger M. Buergel? Einer der für die Schönheit plädiert und im Alten das Neue entdeckt, in: Der Tagesspiegel, 10.06.2007.

¹²⁰ Katalog Documenta 12, S. 18-19.

¹²¹ Katalog, Documenta 12, S.24-25.

lungsweisen von Architektur einführten. Außerdem verfügen die Bilder über einen sehr hohen Grad an Realismus.¹²²

Die gegenseitige Durchdringung und die Migration der Form sind die bestimmenden Themen der documenta12 und lassen sich in der Auswahl der Kunstwerke wiedererkennen. Die Leitmotive sind eher als Denkanstöße und weniger als bestimmende Form der Ausstellung gedacht gewesen.

4.2 Leitmotive

Die Leitmotive wurden als Fragen formuliert, da Buergel und Noack die Aufgabe einer Ausstellung weniger darin sahen, Antworten zu finden, als vielmehr ästhetischen und politischen Problemen nachzuforschen.¹²³ Diese wurden bereits Anfang 2006 veröffentlicht. Dazu wurde eine Sammlung von rund 90 Publikationen unterschiedlicher Formate angelegt und auf der Internetseite der documenta bereitgestellt.

Es ist aber nicht ganz klar, inwieweit diese Leitfragen wirklich zur Auswahl der KünstlerInnen beigetragen haben und ob sie überhaupt als Auswahlkriterien gedacht waren. Die Fragen richteten sich zunächst an die KünstlerInnen, dann an die Medien und schließlich an das Publikum. Die Fragen wurden so offen gestellt, dass sie sich dem Besucher zur freien Assoziation anboten aber keineswegs durch die Ausstellung leiten sollten.

„Ist die Moderne unsere Antike?“

Diese Leitfrage beschäftigt sich in erster Linie mit dem Problem, ob die Moderne überhaupt abgeschlossen und nicht vielmehr durch die großen totalitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts delegitimiert sei. Des Weiteren schreibt Buergel, „dass

¹²² Kapur, Geeta: Parteiische Ansichten über die menschliche Gestalt, in: Horn Please. Erzählen in der zeitgenössischen indischen Kunst, Ostfildern-Ruit, 2005, S. 37.

¹²³ Die Informationen zu den Leitfragen und Magazinen befinden sich im online Documenta Archiv: <http://archiv.documenta12.de/leitmotive.html> (aufgerufen am 01.02.2012)

Moderne und Kolonialismus historisch Hand in Hand gehen.“¹²⁴ Identität und Kultur seien fest in den Vorstellungen der Menschen verwurzelt. Er fragt, ob es einen gemeinsamen Horizont der Menschen gebe, der weder nach Identität noch Differenz bestimmt sei.

„Was ist das bloße Leben?“

Wie auch viele der anderen Verlautbarungen zum Programm der documenta12 lässt sich der Inhalt dieses Konzepts nur schwer in einer kohärenten Form wiedergeben: Mit „bloßem Leben“ ist dann offenbar der Teil der menschlichen Existenz gemeint, welcher sich nicht ausreichend schützen lässt, d.h. ständig einer grundsätzlichen Gefährdung ausgesetzt bleiben muss. Ihn betreffen sowohl die Momente extremer Grausamkeit, der Text nennt Folter und Konzentrationslager, als auch Momente ekstatischer Freiheitserfahrungen. Integrierend kann hier die Kunst wirken: „Mitunter gelingt es der Kunst, die Trennung zwischen schmerzvoller Unterwerfung und jauchzender Befreiung vergessen zu machen. Doch was bedeutet das für ihr Publikum und dessen moralische Standards?“¹²⁵

„Was tun?“

Die letzte der drei Fragen beschäftigt sich mit der Bildung. Wie kann man den Kern der Dinge verstehen, ohne sie in Schubladen zu stecken? Und auch hier stellt sich wieder die Frage nach Kultur und Identität. Wie versteht man die andere Kultur, ohne in dieser gebildet zu sein. Sie möchte dem Besucher keine Vorgaben geben und ihn nicht didaktisch anleiten, sondern lässt die Ästhetik zu einer Erfahrung werden und für sich sprechen. „Heute erscheint ästhetische Bildung als die einzig tragfähige Alternative zu Didaktik und Akademismus auf der einen und Warenfetischismus auf der anderen Seite.“ Außerdem soll die Frage die Menschen ermutigen, überhaupt

¹²⁴ <http://archiv.documenta12.de/leitmotive.html> (aufgerufen am 22.01.2012)

¹²⁵ <http://archiv.documenta12.de/leitmotive.html> (aufgerufen am 22.01.2012)

etwas zu tun. „Was“ tun impliziert, dass der Mensch sich aus seiner Passivität begibt und Teil von etwas wird, „Teil einer planetarischen Gesellschaft“¹²⁶ in diesem Fall.

Insgesamt ist festzustellen, dass die Leitfragen sehr offen gestellt sind und sich nur bedingt zur Interpretation und Auswertung der Legitimation der Kunstwerke anbieten. An dieser Stelle finden sich in den Magazinen, die zur documenta veröffentlicht wurden, mehr Anknüpfungspunkte.

4.3 Magazine: Modernity?, Life! und Education:

Die drei Magazine, Modernity?, Life! und Education: sind eine Zusammenstellung der Texte, die zu den Leitmotiven veröffentlicht wurden.

Buergel, der den ersten Essay „Der Ursprung“ des Magazins Modernity? beigesteuert hatte, forscht in der Geschichte der documenta und des Fridericianums. Die Methode der Improvisation, die bei seiner (Bezugs-)documenta5 von Harald Szeemann schon eine Rolle gespielt hatte, sollte der rote Faden sein, der sich durch die Geschichte der documenta zieht. Ein Beispiel ist die erste documenta, die den Menschen auf den Trümmern einer zerstörten Stadt die verpasste Moderne vorführte. In den Wurzeln der documenta legitimiert Buergel das Konzept bzw. die Konzeptlosigkeit seiner Ausstellung und schließt damit, dass es doch schon immer die Kunst war, die für sich selbst sprechen konnte und mit der es sich zu beschäftigen galt.¹²⁷

Im gleichen Magazin findet sich außerdem auch ein Text von Rasheed Araeen, Künstler und Herausgeber der Zeitschrift *Third Text*¹²⁸. Araeen sieht ein Problem im Modernismus Afrikas, der in einem Abhängigkeitsverhältnis zum westlichen Modernismus stehe. Recht schroff äußert er die These, dass ein Land, das nichts Eigenes erfinden könne, auch nicht in der Lage sei, kreative KünstlerInnen hervorzubringen. Darüber hinaus bemängelt er, es existiere zwar Kunst, die afrikanisch aussehe, jedoch nur „ein afrikanisch gefärbtes Werk mit westlichen Inhalten“ sei. Die Ursache liege darin, dass in Afrika ein Mangel an Förderungsprogrammen und Institutionen

¹²⁶ Rauterberg, 12.02.2007.

¹²⁷ Buergel, Roger M.: Der Ursprung, in: Modernity? Documenta Magazine, 2007, S.27.

¹²⁸ Third Text erscheint seit 1987 und bemüht sich um eine Plattform für marginalisierte KünstlerInnen aus Dritte Welt Ländern.

herrsche, während die KünstlerInnen, die in die westliche Welt auswanderten, als „Primitive“ oder „Andere“ an den Rand gedrängt würden. Araeen dekliniert das am Beispiel des Künstlers Mancoba durch und kommt zu dem Ergebnis, der westliche Eurozentrismus schließe absichtlich KünstlerInnen aus dem westlichen Kunstbetrieb aus und erkenne deren Leistungen nicht an. Er stellt in Frage, ob die Moderne auf ihrem Siegeszug nicht eigentlich gescheitert sei, wenn sie „nicht aus dem Würgegriff des Westen“ befreit werden könne.

Im zweiten Magazin findet sich ein Artikel von Nancy Adajania, Kulturtheoretikerin aus Mumbai, die sich dem „nackten Leben“ („vita nuda“) in Indien und der Macht der Medien zuwendet. Laut Adajania ist der „homo sacer“ die Verkörperung des nackten Lebens. Und dieser sei allzu oft den Medien und Talkshows in Indien ausgeliefert. Im Folgenden beschreibt sie einen Vorfall, bei dem eine junge Inderin und ihr persönliches Schicksal ins Licht der Medien gezerrt wurden. Die Frau zerbrach schließlich unter dem Druck der Öffentlichkeit und starb an Organversagen.

In einem zweiten Teil stellt sie das Projekt „Cybermohalla“ vor, das in Verbindung mit Sarai¹²⁹ entstanden ist. Cybermohalla verknüpft fünf Medienlabors in Delhi miteinander verknüpft und erschließt auf einer Internetplattform mit verschiedenen Medien den urbanen Raum Delhis. Dazu dienen Computeranimationen, Fotografien und Tonaufnahmen ebenso wie lyrische Texte, die online zur Diskussion gestellt werden. Dieser virtuelle Raum soll eine Rückzugsmöglichkeit für Jedermann bieten, besonders aber für die marginalisierten und subalternen Bürger Delhis.¹³⁰

Das dritte Magazin beschäftigt sich mit einem Interview, das Christian Höller, Herausgeber des Magazins *Springerin*, mit Jaques Rancière, emeritierter Professor der Philosophie an der Universität Paris VIII, führte. Das Gespräch drehte sich um Fragen zum drohenden Scheitern der Demokratie. Das Magazin *Education: ist als Parallele zu den politischen Plattformen der Documenta11 zu sehen und auch hier geht es wieder um Bedrohung, Macht und politische Bildung.*¹³¹

¹²⁹ Forschungsplattform der Künstlergemeinschaft RAQ's Media Collective, Kapitel 3.2.3

¹³⁰ Adajania, Nancy: Der Sand des Kolosseums, der grelle Schein des Fernsehers und die Hoffnung auf Emanzipation, in: *Life!*, Documenta Magazine 2007, S. 162-177.

¹³¹ Rancière, Jacques, Christian Höller: Entsorgung der Demokratie, in: *Education:*, Documenta Magazine 2007, S. 13-29.

Die documenta12 war eine Ausstellung, die sich bewusst KünstlerInnen zuwendete, die im Strom der Moderne keine allzu große Rolle spielten. Das gilt für die Auswahl der KünstlerInnen aus den 80er und 90er Jahren, aber auch in Bezug auf die nicht europäischen KünstlerInnen. Für die indischen KünstlerInnen wird das im folgenden Abschnitt verdeutlicht.

4.4 Die KünstlerInnen

4.4.1 Atul Dodiya

Antler Anthology I-XII, 2003

Aquarelle, 193x144cm, Holzkohle und Marmorstaub auf Papier, ausgestellt im Fridericianum, (Bild 10)

Atul Dodiya wurde in Mumbai geboren, wo er studierte und auch heute lebt und arbeitet. Seine frühen Bilder stehen dem Fotorealismus nahe. Sein Werk verfügt seit Beginn der 1990er Jahre über regionale wie thematische und stilistische Varietäten. Seine breitgefächerten Interessensgebiete wie religiöse Holzschnitte und auch moderne Werbeplakate verschmelzen in seinem Werk zu radikalen Bildwelten.

Atul Dodiya spricht von der „Hierarchie der Erkenntnis“, einer Vorgehensweise die er dem Betrachter abverlangt. Seine Kunstwerke sollen auf verschiedenen Ebenen entschlüsselt werden. Schrift, Material und seine Beschaffenheit, sowie Symbolik und Ikonografie gilt es dabei zu erkennen und verstehen.

Die Aquarelle der Antler Anthology teilen sich in drei wesentliche Merkmale, den gemalten Text, der in Gujarati¹³² verfasst ist, und piktorale Elemente, wie Pflanzen, Tiere und skelettierte Gestalten, die sich kauern und lesend teilweise in Gefäßen befinden. Die Bilder sind auf der Oberfläche mit Schlieren aus Marmorstaub überzogen, die den Eindruck von Trockenheit und Wüste neben der Farbigkeit verstärken.

¹³² Gujarati ist die Muttersprache von Atul Dodiya, aber auch von Mahatma Gandhi und dem Gründungsvater Pakistans, Muhammad Ali Jinnah.

Die documenta hatte die Gedichte auf Englisch übersetzen lassen und neben die Bilder gehängt. Dennoch kann die Sprache an sich als Hinweis auf eine regionale Konnotation gelesen werden. Gujarat ist zum einen die Heimat vom Mahatma Gandhi, zum anderen Ort der tragischen Auseinandersetzungen zwischen Muslimen und Hindus im Jahre 2002, dem Jahr in dem auch die *Antler Anthologies* entstanden sind. Die Tiere und Pflanzen sind hauptsächlich der Heimat Dodiya zuzuordnen. Die Wüste steht metaphorisch für das Verhältnis von Leben und Tod, da sie sowohl Lebensraum für Tier und Mensch ist, als auch auf Grund der Trockenheit todbringend und bedrohlich erscheint. Gujarat besteht größtenteils aus Wüste.

Auf einem der Bilder ist die Darstellung eines Rhinoceros zu sehen und eindeutig als das Panzernashorn von Albrecht Dürer auf einem Holzschnitt von 1515 zu identifizieren; es trägt auch eine Signatur AD über dem Nashorn. (Bild 17) AD ist gleichzeitig die Signatur Atul Dodiya und verweist auf eine Zeile des Gedichtes: "I've got two of everything, Every door, every wall, every moon..."¹³³ Dürer hatte die Skizze eines unbekanntes Künstlers gesehen, und daraufhin den Holzschnitt angefertigt. Dies geschah anlässlich des Transportes eines indischen Nashorns über die gerade neu angelegte Seeroute zwischen Indien und Lissabon in Portugal. Es war ein Geschenk des Herrschers von Gujarat, Sultan Muzaffar II an den Gouverneur von Portugiesisch Indien, Alfonso d'Albuquerque, der das Tier wiederum an König Manuel I in Lissabon sandte, wo es am 20. Mai 1515 eintraf.

Dürer selbst hatte das Nashorn jedoch nie gesehen und verließ sich auf die Skizze und Berichte. Der Holzschnitt wies daher einige Fehler auf, blieb jedoch bis ins 18. Jahrhundert Vorlage für zahlreiche Kopien und prägte das Bild eines indischen Nashorns in Europa.¹³⁴

Auf diesem Weg lassen sich alle der 12 Tafeln entschlüsseln und es besteht ein reger Bezug zwischen den Tieren, Menschen und Gedichten.

Die Aquarelle der *Antler Anthology* sind eine Überlappung von verschiedenen Traditionen und Inhalten. Vor allem steht ein regionaler Zusammenhang zu Dodiya

¹³³ aus persönlicher Korrespondenz mit dem Künstler, 10.02.2012

¹³⁴ Bedini, Silvano A.: *Der Elefant des Papstes*. Stuttgart, 2006, S. 139–169.

Heimat im Vordergrund. Das Kunstwerk kann als eine Stellungnahme zum Bildungsaspekt der documenta gesehen werden. Der Betrachter wird durch die Bilder ermutigt, seinen eigenen Standpunkt, seine regionalen Bezüge sowie die fremden Symbole und Metaphern zu entschlüsseln. In der Darstellung des Rhinoceros wird der Exotismus verarbeitet. Ähnlich wie beim Orientalismus hat der Westen ein genaues Bild von Asien, das durch das Nashorn an dieser Stelle symbolisiert wird. Ebenso werden die Migration und die gegenseitige Durchdringung von Kulturen thematisiert. Die Gedichte, die Pflanzen- und Tierdarstellungen, sowie das Nashorn zeugen von unterschiedlichen Zeiten, Kulturen und Lebensräumen und resultieren in einem hybriden Kunstwerk.

4.4.2 Sheela Gowda

„I work towards layers of meaning while trimming the form to the extent possible, where the reference or the source is suggested but not stated literally.“¹³⁵

(Sheela Gowda)

Sheela Gowda wurde 1957 in Bahadravati in Indien geboren und lebt und arbeitet heute in Bangalore. Sie studierte bis 1979 Malerei an der Ken School of Art in Bangalore und absolvierte bis 1982 ein Postdiplom Studium in Malerei an der Vishwabharati University, Shantiniketan. Zwei Jahre später erhielt sie ein Stipendium für ein Master-Studium am Royal College of Art in London und einen Gastaufenthalt an der Cité Internationale des Arts in Paris.¹³⁶

Häufig verwendet sie Materialien, die sowohl einen Bezug zur indischen traditionellen Kultur, als auch zum Alltagsleben in Indien haben und zunächst banal wirken. Ein Beispiel dafür ist Kuhdung, der auf der einen Seite als heilig angesehen wird und auf der anderen Seite zum Bau von Hütten und zum Feuer machen in der Küche verwendet wird. Weitere Materialien sind Kokosnusssfasern, Nadeln und Fäden. In-

¹³⁵ http://www.iniva.org/press/2011/sheela_gowda (aufgerufen am 08.02.2012)

¹³⁶ Please Horn, Ausst. Kat, S. 227.

haltliche Themen für ihre Arbeiten sind der Nationalismus und die Rolle der Frau in der indischen Gesellschaft, häufig häusliche Gewalt tangierend.¹³⁷ Auf der documenta12 waren drei Werke von ihr ausgestellt. Zwei Werke verfügen über eine gewisse Nähe zum Kunsthandwerk und zu Alltagsgegenständen, eines widmet sich der Darstellung von Gewalt.

And... Tell him of my pain, 1998

Installation, Kordel, Silbernadeln, Gummi Arabikum und Kumkum, ausgestellt im Fridericianum, (Bild 11)

And... Tell him of my Pain besteht aus 89 Nadeln, durch die je ein hundert Meter langer Faden gezogen wurde. Die Fäden sind in Bündeln zusammengenommen, gedreht und mit Gummi Arabikum ummantelt, das auch als Bindemittel für das *Kumkum* dient, und die rote Färbung ausmacht. Diese Kordeln sind aufgehängt und schwingen sich in Kurven und Schlaufen durch den Raum, liegen teilweise am Boden und führen an den Enden zu Bündeln mit Silbernadeln. Der Betrachter kann das Kunstwerk betreten und unter den Kordeln durchlaufen. Betrachtet man das Kunstwerk aus einigem Abstand, wirkt es wie ein Gemälde. Es ist Skulptur, Zeichnung, Malerei und Installation zugleich und spielt mit Zwei- und Dreidimensionalität. Der Titel scheint ein autobiographischer Hinweis zu sein.

Gowda geht es in ihren Werken nach 1992 um die Neukontextualisierung von Materialien. Das rote Kurkuma ist ein beliebtes Pigment, das im Hinduismus genutzt wird, um den Familienstand anzuzeigen, also ob man verheiratet oder unverheiratet ist oder aber welcher religiösen Gemeinschaft man anhängt. Die Verwendung von traditionellen indischen Materialien führt dazu, dass das Kunstwerk möglicherweise in Kassel von westlichen Betrachtern anders wahrgenommen wird als auf einer Ausstellung in Indien, wo die Materialien dem Betrachter vertraut sind.

Ferner kann ein Zusammenhang zur politischen Ökonomie und dem Textilhandwerk in Indien hergestellt werden. Näher liegt jedoch die Thematik, der sich Gowda in fast all ihren Kunstwerken zuwendet: Der körperlichen und häusliche Gewalt und der

¹³⁷ Sinha, Gayatri (Hrsg.): *Indian Art. An Overview*, New Delhi, 2003, S.123.

kulturellen, sowie wirtschaftlichen Rolle der Frau in der indischen patriarchalischen Gesellschaft.¹³⁸

In der Presse¹³⁹ und bei Buergel¹⁴⁰ wird häufig angeführt, „*And... Tell him of my pain*“ könne ein formaler Hinweis auf die Drip Paintings von Jackson Pollock sein. Sheela Gowda äußert sich dazu aber nie und auch unter Rücksichtnahme ihres Werkes im Allgemeinen liegt der Bezug nicht sehr nah.

Collateral, 2007

Installation, Metallrahmen mit Netzen, Räucherwerk, ausgestellt in der Neuen Galerie (Bild 12)

Collateral ist eine Installation aus acht Rahmen mit Metallnetzen unterschiedlicher Größe, die 30 Zentimeter über dem Boden aufgehängt sind. Sie sind geometrisch angeordnet und auf ihnen befindet sich Agarbathi (Räucherwerk), beziehungsweise die Asche, die zurückbleibt, wenn man Räucherstäbchen verbrennt. Gowda selbst hatte in Kassel das Agarbathi hergestellt und verschiedene Formen daraus geknetet. Dann nahm sie die Formen und verteilte sie auf den Rahmen, um diese verbrennen zu lassen. Das Endprodukt wurde auf der documenta ausgestellt.

Auch hier verwendet Gowda typische Materialien des indischen Alltagslebens, da Räucherwerk bei jedem religiösen Ritual eine Rolle spielt aber auch in Haushalten ständig verwendet wird. Dabei besteht die Gefahr, dass die Neukontextualisierung von Materialien ein bloßes Zitieren der eigenen Kultur ist und beim Betrachter unvorhergesehene Assoziationen und Verknüpfungen entstehen. Auch hier spielt wieder eine große Rolle, wo das Kunstwerk ausgestellt wird. Die ästhetischen Ansprüche mögen beim okzidentalen Betrachter die gleichen sein wie beim nicht-westlichen Betrachter, jedoch versteht erst ein Inder die ikonographische Bedeutung religiöser Elemente bzw. versteht diese anders als ein westlicher Betrachter.

¹³⁸ Peyton-Jones, Julia 2008, S. 42.

¹³⁹ <http://latitudes.walkerart.org/artists/index7845.html> (aufgerufen am 09.02.2012)

¹⁴⁰ Buergel: Die Migration der Form, S. 48.

Allerdings ist bei diesem Kunstwerk der Titel entscheidend, *Collateral* bietet Deutungsmöglichkeiten: collateral (noun 1. [mass noun] something pledged as security for repayment of a loan, to be forfeited in the event of a default. 2. a person having the same ancestor as another but through a different line.)¹⁴¹ Die Begriffe „lineare Verwandtschaft“ und „kollaterale Verwandtschaft“ entstammen der Sozioethnologie, die besagt, dass kollaterale Verwandte auch als Seitenverwandte bezeichnet werden. Die Begriffe dienen zur Unterscheidung zweier Arten von Blutsverwandtschaft.

Beide Kunstwerke zeigen einen Aspekt von Frauenarbeit und Haushalt. Die Fäden mit Nadeln sind nicht nur ein Hinweis auf die Textilindustrie sondern auch auf das Nähen an sich. Die Herstellung von Agarbathi ist eine traditionelle Frauenarbeit. Auf diese Weise werden jedoch auch Stereotypen bedient.¹⁴²

Asche kommt als Material in der Kunst häufig in Form von verbranntem Papier vor, wobei auf einen zerstörerischen Akt hingewiesen wird.¹⁴³ Von Zerstörung kann man beim Verbrennen von Agarbathi auch sprechen, aber es ist ein geplanter Vorgang, das Räucherwerk wurde nur zu dem Zweck geschaffen, um es zu verbrennen. Agarbathi¹⁴⁴ findet bei einer Vielzahl von Zeremonien Verwendung, sowohl bei Pujas¹⁴⁵, bei Hochzeiten aber auch bei rituellen Verbrennungen von Leichnamen.

Häufig wurde in Presseartikeln¹⁴⁶ oder durch Buergel selbst der Bezug zu einer Kriegslandschaft, von oben gesehen, hergestellt. Diese Assoziation wird unter Umständen vom Titel *Collateral* und der Nähe zum Begriff *Collateral Damage* unterstützt. Allerdings verweist auch hier die Künstlerin nicht darauf, beziehungsweise

¹⁴¹ Oxford Dictionary of English. Edited by Angus Stevenson. Oxford University Press, 2010. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Universitätsbibliothek Freiburg. 13 February 2012 <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t140.e0162500>>

¹⁴² Jumbahoy, Zehra: Sheela Gowda, in: Frieze Magazine, Issue 121, März, 2009.

¹⁴³ Hackenschmidt, Sebastian: Papier, in: Lexikon des KünstlerInnenischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, Monika Wagner (Hrsg.), München, 2002, 194.

¹⁴⁴ <http://www.gov.mu/portal/sites/smeportal/documents/NSIC%20Projects/agarbathi.pdf> (aufgerufen am 12.02.2012)

¹⁴⁵ Hinduistische Zeremonien

¹⁴⁶ <http://www.rivingtonplace.org/SheelaGowda> (aufgerufen am 12.12.2011)

gibt es keine weiteren stichhaltigen Anhaltspunkte, dass die Darstellung einer Landschaft von oben von der Künstlerin gewollt ist.

Sanjaya Narrates, 2004

14 Bilder je 25,4 x 33 cm, ausgestellt in der Neuen Galerie, (Bild 13)

Die Sanjaya Narrates sind eine Abfolge von 14 Aquarellen, die nebeneinander wie ein Filmstreifen aufgehängt sind. Der Titel ist aus einem indischen Epos, dem Mahabharata, entlehnt, worin Sanjaya einem blinden König Bilder eines Krieges beschreibt, auf dessen Schlachtfeld sich seine Kinder gegenseitig umbringen. Neben den Gemälden wurde von den Kuratoren ein Zettel an der Wand befestigt, der die Bilder erläutern soll.

„Ein französisches Fernsehteam ist zur Stelle, als sich am 30. 9. 2000 in Nezarim im Gazastreifen palästinensische Miliz und israelische Soldaten beschließen. Bei dem Gefecht kommt ein 12-jähriger Junge ums Leben. Im Rücken seines Vaters hatte er vergeblich Schutz vor den Kugeln gesucht. Die Fernsehbilder gingen um die Welt.“

Die Bilder sind verschwommen und ausschnitthaft. Das Nebeneinander der Darstellungen scheint den Ablauf einer Szene nachzuerzählen. Die Bilder sind angelehnt an ein Foto, das Mediengeschichte geschrieben hat. (Bild 18) Bei dem Fall Muhammad Al-Durrah handelt es sich um einen Vorfall vom 30.09.2000 im Gazastreifen. Bei Schießereien zwischen israelischen und den palästinensischen Soldaten, kurz nach Beginn der zweiten Intifada, gerieten der Junge und sein Vater ins Kreuzfeuer, in dem der Junge erschossen wurde. Danach wurde das Kind zum palästinensischen Märtyrer instrumentalisiert, woraufhin die israelische Seite Zweifel am Tod des Jungen äußerte. Bis heute ist nicht geklärt, ob der Junge tatsächlich ums Leben kam, oder ob die Bilder gefälscht wurden.

Gowda nimmt Stellung zu diesem Ereignis in dem sie Szenen dieser Situation nachzeichnet und als Detailaufnahmen aneinanderreicht. Allerdings sind auf dem Pressefoto nur der Junge und sein Vater zu sehen, wie sie sich hinter einer Mülltonne verste-

cken. Auf den Bildern von Sheela Gowda sind mehrere Frauengesichter und u.a. die Beine einer roten Hose zu sehen.

Es ist unklar, warum die documenta sich entschieden hat, den Zettel mit dem Text zur Kontextualisierung aufzuhängen, als könnten die Bilder nicht für sich sprechen. Es spricht für Gowdas Programmatik, Frauen und Gewalt in Darstellungen zu thematisieren. Sie erweitert das universal präsente Foto um Emotionen und Figuren.

4.4.3 Amar Kanwar

The lightning Testimonies, 2007

Videoinstallation, Farbe und Ton, 32 Minuten, ausgestellt in der Neuen Galerie, (Bild 14)

Das Video von Amar Kanwar, der schon auf der Documenta 11 mit der Videoinstallation „A Season Outside“ vertreten war, setzt sich hier mit Macht, Recht, Sexualität und Gewalt auf dem indischen Subkontinent auseinander. Es werden mehrere Frauen aus Indien, Pakistan und Bangladesch porträtiert, die körperliche Gewalt und sexuellen Missbrauch erfahren haben. Auf acht Bildschirmen werden die Biografien gezeigt, die die traumatischen Ereignisse teils wehklagend und laut schreiend wiedergeben. Der Film ist mit englischen Untertiteln versehen. Durch das übereinanderlegen der Tonspuren sind die einzelnen Kanäle teilweise schwer zu verstehen. Dazwischen werden Informationen zu den Gewalttaten eingeblendet, wie zum Beispiel die Entführung und Vergewaltigung von 75.000 Frauen im Jahr 1947 bei den Ausschreitungen zwischen Pakistanis und Hindus.

Im Video werden Interviews mit Frauen gezeigt. Die Nahaufnahmen und großformatigen Bilder erzeugen eine Nähe zwischen dem Betrachter und der Person auf der Leinwand. Es wird über Widerstand und Erinnerung gesprochen und darüber, wie die „communities“ mit diesen Frauen umgegangen sind.

Es sind nicht nur Interviews in den Videos, sondern auch andere Wege der Verarbeitung solcher Traumata aufgenommen. Gedichte, Theater Performances und musikalische Stellungnahmen sind enthalten, die sich dem Thema anschließen. Kanwar stellte

zwei grundlegende Fragen an seine eigene Arbeit: zum einen, wie es zu solcher Brutalität kommen kann und zum anderen, wie man diese abbilden kann. Des Weiteren beschäftigte ihn, mit welchen Worten und Bildern man die Erzählung unterstützen kann.¹⁴⁷

Kanwar setzte sich mit Verarbeitung von Traumata und dem fehlenden Raum dafür auseinander und fand auf seiner Reise viele Beispiele für den individuellen Umgang damit, aber auch die Reaktionen von Familienmitgliedern oder Communities. Immer wieder stieß er auch auf Stille und Nicht-Aufarbeitung der Erlebnisse. Er macht es zu einem seiner Hauptanliegen, darüber aufzuklären und das Stillschweigen zu brechen.

Das Motiv des blauen Fensters (Bild 15), das in den Videos auftaucht, ist für ihn eine Metapher für die erzählten und die im Verborgenen gebliebenen Geschichten. Vielleicht kann hier eine Parallele zu der Videoinstallation *A Season Outside* gezogen werden, in der auch das Motiv des blauen Fensters auftaucht. Das Motiv ist als Third Place gedacht, als Raum zur Verarbeitung von kulturellen und persönlichen Tragödien. Auch hier ist der Bogen zur Documenta11 gespannt.

4.4.4 CK Rajan

Untitled, Collage 1992-96

12 Collagen, verschiedene Größen, Papierbögen, ausgestellt in der Neuen Galerie, (Bild 16)

CK Rajan wurde 1960 in Kerala, im Süden Indiens geboren und lebt in Hyderabad. Er war in den 1980er Jahren Mitglied der *Radical Group*, einer studentischen Gruppe marxistisch inspirierter KünstlerInnen, die sich an der Kunsthochschule in Baroda gegründet hatte. Ihr Hauptanliegen war die kritische Auseinandersetzung mit den sozialen und politischen Verhältnissen in Indien. Ihr gesellschaftliches und politisches Bewusstsein war gegen die dort etablierten Traditionen gerichtet und im Besonderen gegen die *Narrative Paintings*, eine der Hauptströmungen der Indischen

¹⁴⁷ <http://www.Documenta11.de/amarkanwar.html?L=1> (aufgerufen am 12.02.2012)

Moderne. Die Gruppe konnte die gemeinsame Agenda aber nicht halten und fiel auseinander. Auch Rajan selbst verfasste kritische Schriften.¹⁴⁸

Auf der documenta12 waren in der Neuen Galerie 12 Collagen in Schaukästen zu sehen, deren Ausschnitte er aus indischen überregionalen Zeitschriften entnahm. Die Anfang der 1990er Jahre entstandenen Collagen illustrieren den Wandel der Medien und der Ökonomie in Indien.

Die Collagen sind kleinformig und assoziativ und zeigen häufig Architektur, Straßenaufnahmen und Menschen. Rajan nimmt dabei immer eine einfache Verfremdung des Alltäglichen vor, integriert Teile in die Bilder, die auf Grund ihrer Größe häufig skurril wirken. Menschen ohne Gesichter und eine Tänzerin mit einem fehlenden Bein, das zu Gunsten der Darstellung eines Gebäudes im Hintergrund abgeschnitten wurde. Oder aber er setzt ein Körperteil an Architektur an, ohne den Menschen zu zeigen. Ein automatisiertes Wahrnehmen wird durch ein reflektiertes abgelöst. Statt wiederzuerkennen, soll der Betrachter neu verstehen. CK Rajan reagiert auf eine visuelle Welt um ihn herum, die unlesbar geworden zu sein scheint. Er stellt weitverbreitetes Medienmaterial historischen Fragmenten gegenüber und hält die Spuren des globalen Modernisierungsprozesses¹⁴⁹ fest. Seine Collagen wirken surreal und nahezu komisch. Aufgrund der Motive wie einem Tankzapfhahn, der für die alljährliche Monsunflut zu sorgen scheint, oder dem modernen Wolkenkratzer, der über menschliche Arme verfügt, liegt die Vermutung nahe, dass CK Rajan den Kapitalismus kritisiert. Indien verfügt über eine der höchsten volkswirtschaftlichen Wachstumsraten der Welt, jedoch lebt ein Viertel der Bevölkerung unterhalb der Armutsgrenze. Außerdem haben die Internet-Technologie und transnationale Medien die lokale Medienkultur zerstört.¹⁵⁰

Der Begriff der Globalisierung ist schwer zu fassen und unterliegt vielen Deutungsebenen, abhängig davon ob man im Bereich der Politik, Wirtschaft oder Umwelt sucht. Arjun Appadurai, Ethnologe aus Indien, schlägt vor, den Begriff zumindest im

¹⁴⁸ Sinha, 2003. S. 200-214.

¹⁴⁹ <http://archiv.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=D&level=&knr=26> (aufgerufen am 12.02.2012)

¹⁵⁰ Kallat, Jitish: Übergangsszenarien: Gegenwartskunst in Indien, 1992-2007, in: Horn Please. Erzählen in der zeitgenössischen Indischen Kunst, Ostfildern-Ruit, 2008, S.57.

Bereich der Kunst und Kultur in Asien auf Massenmigration und Massenmedien zu beschränken.¹⁵¹ CK Rajans Collagen sind genau hier zu verorten.

Die von ihm bevorzugten Themen, wie Globalisierungsprozesse und Liberalisierung in Indien und Seherfahrungen und Reflexion über die eigene Lebenswelt, gliedern sich gut in die Agenda der documenta12 ein. Gleichmaßen haben seine Bilder einen erzieherischen Aspekt. Sie wollen den Betrachter anleiten, seine Umwelt neu wahrzunehmen.

5. Schlussbetrachtung

Die historischen Untersuchungen zu Beginn dieser Arbeit und die kritische Auseinandersetzung mit den Vorläuferausstellungen ergaben, dass bereits früh die Weichen für die documentas des 21. Jahrhunderts gestellt wurden. Bereits in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts hatte es Ausstellungen gegeben, die die eurozentristische Sichtweise auf die Kunst der Moderne einerseits thematisierten und andererseits zu vermeiden suchten. Doch wurden der bis dato gängigen Ausgrenzung der nicht-westlichen Kunst zunächst lediglich Exotismus und Primitivismus entgegengestellt (z.B. noch 1989 auf der *Ausstellung Magiciens de la Terre*). Langsam, unter dem Einfluss postkolonialer Theorien, entwickelte die westliche Kunstwelt ein Gespür für das Ausstellen nicht-westlicher Kunst, ohne dabei den kolonialen Denkmustern zu folgen.

Auch die documentas, die der Documenta11 und der documenta12 vorausgingen, waren Impulsgeber für die künstlerischen Leiter Enwezor und Buerger: So blickten sie auf die von Jan Hoet kuratierte Ausstellung im Jahr 1992 zurück, die chaotisch und konzeptarm war. Fünf Jahre später hatte Catherine David eine intellektuelle und übertheorisierte documentaX präsentiert, die den Besucher auf einem vorgefertigten Parcours durch die Ausstellung führte und ihm wenig Raum für eigene Assoziationen ließ. Vor diesem Hintergrund wurden die Konzepte der documentas 11 und 12 entwickelt.

¹⁵¹ Appadurai, Arjun: Traditionsängste im globalen Kunstkontext, in: springerin 1, Höller, Christian, Georg Schöllhammer, Hedwig Saxenhuber (Hrsg.), Wien, 1999, S. 63.

Unter dem Einfluss der eigenen Biografie, der *postcolonial studies* und verschiedenen Kunsthistorikern und Kulturwissenschaftlern, richtete Okwui Enwezor mit der ersten documenta im neuen Jahrtausend eine Ausstellung aus, die dem von ihm geforderten Universalismus in der Kunst gerecht wurde. Was schon zuvor auf den Ausstellungen *The Short Century* und *Global Conceptualism* zur Sprache kam, machte Enwezor auf der Documenta11 zum Konzept. Die Kunst des Westens stand nun nicht mehr im Zentrum der Ausstellung. Die Betonung lag allerdings so stark auf der nicht-westlichen Kunst, dass ein neues Zentrum-Peripherie-Gefüge entstand. Dabei richtete sich die Documenta11 vorwiegend gegen Orientalismus und Exotismus. In vielen der gezeigten Exponate, vor allem denen aus Afrika, wurde auf globale Armutsverhältnisse aufmerksam gemacht. Die zu den Plattformen eingeladenen Theoretiker hielten Vorträge zu Globalisierung, Hybridisierung und Transnationalität. Diese Schlagwörter hatten das Konzept für die documenta gestaltet. Inhaltlich unterfüttert wurden sie durch die Essays und Vorträge zu Themen wie Demokratie und kulturelle Identität auf der Plattform1, Wahrheitsfindung und Verarbeitung von Traumata auf der Plattform2, der Übernahme von fremden Kulturen in die eigene und die damit verbundenen Identitätsfragen auf der Plattform3 und schließlich die Themen der Megacities: Urbanisierung und Globalisierung auf der Plattform4.

Diese Themen fanden sich in den Exponaten der indischen Künstler Ravi Agarwal und Amar Kanwar wieder, die in Filmen und Fotografien Inhalte wie Urbanisierung und Migration erarbeiteten.

Die Künstlergruppe *Raqs Media Collective* setzte sich mit dem urbanen Raum und der Notwendigkeit eines „Third Place“ auseinander, weitete ihr Kunstwerk auf den urbanen Raum der Stadt Kassel aus und zog damit eine Parallele zu Delhi.

Die Kunstwerke entsprachen deutlich der Programmatik der Documenta11.

Roger M. Buergel und seine Lebensgefährtin Ruth Noack kreierten fünf Jahre später eine documenta, die sich zunächst stark von der Vorangegangenen unterschied. Buergel forschte in der Geschichte der Ausstellung und stellte das Ruinenhafte des Friedericianums von 1955 in Ansätzen wieder her. Er ließ dem Bildungsanspruch der documenta besonderes Interesse zukommen, jedoch ohne autoritär zu sein. Die ästhetische Erziehung jenseits von eurozentristischen Sichtweisen war sein Anliegen. Das

Konzept war bestimmt durch die Migration der Form und die gegenseitige Durchdringung von Kulturen. Während Enwezor die Documenta11 konzeptionell zeitlich und räumlich bereits ausgedehnt hatte, wählte Buergerl Exponate aus dem 14. Jahrhundert und spannte dann doch den Bogen zur Moderne, um diese im historischen Kontext neu verorten zu können.

Einer der auf der documenta12 vertretenen indischen Künstler war Atul Dodiya, der den Einfluss mehrerer Kulturen auf seine Kunst dargestellt hatte; ein gutes Beispiel für Buergerls Theorie der „Migration der Form“.

Sheela Gowda, die sich hauptsächlich mit häuslicher Gewalt, der Rolle der Frau in der indischen Gesellschaft und Neukontextualisierung von Materialien beschäftigt, fügte sich am wenigstens in das Programm der documenta12 ein. Von ihrem Werk *Sanjaya Narrates* lässt sich ein Bezug zu dem Beitrag von Nancy Adajania im ersten documenta-Magazin herstellen, in dem Adajania den Einfluss populärer Medien auf die Menschen anprangert. Die Exponate *Collateral* und *And... Tell him of my pain* verweisen eher auf eine narrative Indische Moderne und auch auf Kunst zwischen traditionellen Elementen und zeitgenössischen Rauminstallationen.

Amar Kanwar, der auch schon auf der Documenta11 vertreten war, und CK Rajan äußerten sich hingegen eher kritisch über die kulturellen und ökonomischen Umstände auf dem indischen Subkontinent und entsprachen damit eher die Themen der Documenta11 an.

Festzustellen ist, dass sich viele der Kunstwerke auf der documenta12 ebenfalls in die Programmatik, die auf den Plattformen zur Documenta11 entwickelt worden waren, eingliedert hätten. Buergerl hatte allerdings mehrfach darauf verwiesen, dass es auch ihm um eine Abkehr vom Eurozentrismus ging, er jedoch mehr auf das persönliche ästhetische Erlebnis der Besucher bedacht war. Das Streben nach einer universalen Betrachtungsweise von Kunst ist beiden documentas gemeinsam.

Im Jahr 2012 wird die nächste documenta stattfinden. Die dOCUMENTA13 steht unter dem Leitmotiv *Collapse and Recovery*, kuratiert durch Carolyn Christov-Bakargiev. Auch sie dehnt den zeitlichen Rahmen der documenta aus und gab schon im Vorfeld der Ausstellungseröffnung drei Künstler bekannt. Bereits 2010 wurde ein erstes Kunstwerk eingeweiht.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Bücher/Kataloge

Ashcroft, Bill, Gareth Griffith, Helen Tiffin: *The Empire writes back. Theory and Practise in Post-Colonial Literatures*, New York, 2002.

Agarwal, Ravi, Jan Breman, Arvind Das, Britta Datta: *Down and Out. Labouring under global Capitalism*, Oxford University Press, New Delhi, 2000.

Archer-Straw, Petrine: *Paradise, Primitivism, and Parody*, in: *Créolité and Creolization*, Ostfildern-Ruit, 2003.

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur, aus dem englischen: The location of culture*, 1994, Übersetzt von M. Schiffmann und J. Freudl, 5. Auflage, Tübingen, 2007.

Ders.: *Das Zwischen der Kultur*, in: Weibel, Peter (Hrsg.) *Inklusion:Exklusion, Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln, 1996.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main, 1964.

Bedini, Silvano A.: *Der Elefant des Papstes*. Stuttgart, 2006.

Bernabé, Jean, Patrick Charmoiseau, Raphael Confiant: *Éloge de la Créolité, In Praise of Creolness*, zweispr. Ausgabe, engl. Übersetzung von Mohamed B. Thaleb. Kyar, Paris, 1993.

Bollé, Michael: *Stationen der Moderne*, Berlin, 1988.

- Bordieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main, 1970.
- Buergel, Roger M., Isabelle Marte: Documenta Kassel 16/06 - 23/09, Ostfildern-Ruit, 2007.
- Brüderlin, Markus: Westkunst-Weltkunst. Wie lässt sich der Dialog der Kulturen im Ausstellungskontext inszenieren?, in: Volkenandt, Claus (Hrsg.), Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte-Methoden-Perspektiven, Bonn, 2003, S.121-143.
- Castro Varela, Maria Do Mar, Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung, Bielefeld, 2005.
- Enwezor, Okwui: The Short Century. Independence und Liberation Movements in Africa, 1945-1994. An Introduction, in: ders. (Hrsg.) The Short Century: Independence and Liberation Movements in Afrika, 1945-1994, München/London/New York, 2001.
- Ders.: Democracy Unrealized, Documenta11_Plattform1, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Ders.: Experiments with Truth. Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation, Documenta11_Plattform2, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Ders.: Créolité und Créolization, Documenta11_Plattform3, Ostfildern-Ruit, 2004.
- Ders.: Enwezor, Okwui: The Black Box, in: Documenta11_Plattform5, Exhibition Catalogue, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Essl, Karlheinz: Fumio Nanjo, Akiko Miki, Sabine B. Vogel, Peter Nagy Deepak Ananth (Hrsg.): Chalo India. Eine neue Ära indischer Kunst, München, 2009.
- Farver, Jane (Hrsg.): Global Conceptualism, New York, 1999.

Fietzek, Gerti (Hrsg.): Kurzführer / Documenta 11: Plattform 5: Ausstellung, Exhibition, Ostfildern-Ruit, 2002.

Gandhi, Mahatma: An Autobiography or the Story of My Experiments with Truth, Birmingham, 1927.

Georgsdorf, Heiner (Hrsg.): Arnold Bode. Schriften und Gespräche, Berlin, 2007.

Hackenschmidt, Sebastian: Papier, in: Lexikon des KünstlerInnenischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, Monika Wagner (Hrsg.), München, 2002.

Haftmann, Werner: Vorwort zur documenta , in: Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Kunstausstellung im Museum Fridericianum, München, 1955.

Hellinger, Ariane-Elisabeth: Die Bewertung der Documenta11 in der Kunstkritik. Zwischen „politischer Überfrachtung“ und „neuem Kunstbegriff“ - die postkoloniale Weltkunstausstellung im Spiegel der internationalen Tagespresse, Heidelberg, 2002.

Joly, Françoise (Hrsg.): Documenta10-Kurzführer, Ostfildern-Ruit, 1997.

Kallat, Jitish: Übergangsszenarien: Gegenwartskunst in Indien, 1992-2007, in: Horn Please. Erzählen in der zeitgenössischen Indischen Kunst, Ostfildern-Ruit, 2008.

Kapur, Geeta: Parteiische Ansichten über die menschliche Gestalt, in: Horn Please. Erzählen in der zeitgenössischen indischen Kunst, Ostfildern-Ruit, 2005.

Kimpel, Harald: Documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln, 1997.

Ders.: documenta, Die Überschau, Köln, 2002.

- Lenk, Wolfgang: Die Documenta als Herausforderung des Kunstmuseums, in: Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der Deutschen Museumskultur, Lutz Hieber, Stephan Moebius, Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), Bielefeld, 2005.
- Luhmann, Niklas: Inklusion und Exklusion, in: ders.: Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch, Opladen, 1995.
- Mann, Michael: Geschichte Indiens. Vom 18. Bis ins 21. Jahrhundert, Paderborn, 2005.
- Marchart, Oliver: Die Politik, die Theorie und der Westen. Der Bruch der Documenta 11 im Biennalekontext und ihre Vermittlungsstrategie, in: Volkenandt, Claus (Hrsg.), Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte-Methoden-Perspektiven, Bonn, 2003, S. 95-119.
- Moll, Frank-Thorsten: Die Documenta11 und der postkoloniale Diskurs. Kunstaustellungen im Zeitalter von Globalisierung und Postkolonialismus, Saarbrücken, 2008.
- Peyton-Jones, Julia; Obrist, Hans-Ulrich; Madden, Kathleen (Hrsg.): Indian Highway, London/New York, 2008.
- Sinha, Gayatri (Hrsg.): Indian Art. An Overview, New Delhi, 2003.
- Varnedoe, Kirk: Wien 1900. Kunst, Architektur & Design, Köln, 1993.
- Weibel, Peter (Hrsg.): Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln, 1996.
- Westecker, Dieter: Documenta-Dokumente 1955-1968, Kassel, 1972.

Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: Documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945 – 1960, Frankfurt am Main/Berlin, 1994.

6.2 Zeitungen/Zeitschriften

Adajania, Nancy: Der Sand des Kolosseums, der grelle Schein des Fernsehers und die Hoffnung auf Emanzipation, in: Life!, Documenta Magazine, Kassel, 2007, S. 162-177.

Appadurai, Arjun: Traditionsängste im globalen Kunstkontext, in: springerin 1, Höller, Christian, Georg Schöllhammer, Hedwig Saxenhuber (Hrsg.), Wien, 1999, S. 54-63.

Araeen, Rasheed: Im Würgegriff des Westens, in: Modernity? Documenta Magazine, Kassel, 2007.

Buergel, Roger: Die Migration der Form, In: F.A.Z., 21.04.2007, Nr. 93, S. 48.

Griffin, Tim: Global Tendencies. Globalism and the large scale Exhibition, Artforum International, November 2003, 152-164.

Ders.: Buergel, Roger M.: Der Ursprung, in: Modernity? Documenta Magazine, Kassel, 2007, S.13-27.

Jumbahoy, Zehra: Sheela Gowda, in: Frieze Magazine, Issue 121, März, London, 2009.

Kuhn, Nicola: Wer ist Roger M. Buegel? Einer der für die Schönheit plädiert und im Alten das Neue entdeckt, in: Der Tagesspiegel, 10.06.2007.

Ranciére, Jacques, Christian Höller: Entsorgung der Demokratie, in: Education:, Documenta Magazine, Kassel, 2007, S. 13-29.

Rauterberg, Hanno: Die Kunst im Chaos, in: DIE ZEIT, Nr. 15, 14. April 2002, S.35.

Ders.: Rauterberg, Hanno: Revolte in Kassel. Sieben Gründe warum die Documenta die Gesetze des Kunstbetriebs umstürzen wird, in: DIE ZEIT, Nr. 16., 12. Februar 2007.

6.3 Internetlinks

http://www.frieze.com/issue/review/amar_kanwar/ (aufgerufen am 06.02.2012)

Interview mit Amar Kanwar: <http://vimeo.com/16823718> (aufgerufen am 02.02.2012)

<http://archiv.documenta12.de/leitmotive.html> (aufgerufen am 01.02.2012)

http://www.iniva.org/press/2011/sheela_gowda (aufgerufen am 08.02.2012)

<http://latitudes.walkerart.org/artists/index7845.html> (aufgerufen am 09.02.2012)

<http://www.gov.mu/portal/sites/smeportal/documents/NSIC%20Projects/agarbathi.pdf> (aufgerufen am 12.01.2012)

<http://www.rivingtonplace.org/SheelaGowda> (aufgerufen am 12.12.2011)

<http://www.Documenta11.de/amarkanwar.html?L=1> (aufgerufen am 12.02.2012)