

---

## Artikel

Barbara Lutz\*

# **Von der *documenta* lernen? Über die kulturelle Dringlichkeit im Ursprung der Ausstellungsreihe und ihre transkulturellen Implikationen für das kuratorische Konzept der *documenta 14***

 © 2017 Barbara Lutz, licensee De Gruyter Open.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 License.

**Abstract:** With the guiding principle „Learning from Athens“ the 14<sup>th</sup> edition of *documenta* took place in 2017 both in the Greek metropolis of Athens and the German city of Kassel. As such, *documenta 14* did not appear as a touring exhibition but as two single and at the same time correlated exhibitions in two different countries located in the middle of Europe and on its outskirts. With this curatorial approach, Artistic Director Adam Szymczyk goes counter the basic parameters of the well-established Western exhibition institution, which was founded in 1955 and, since then, is implemented as a periodical exhibition with a one hundred-day duration at its venue in Kassel. Taking a transcultural perspective, this article considers how the curatorial concept of *documenta 14* challenges not only the institutional history, structure and status of *documenta* but also how it resumes and transforms its initial understanding of an ethics of cultural connectivity in times of crisis and traumatic historical ruptures for today. Moreover, it critically scrutinizes, how far the curatorially initiated „terms of invitation“ and „forms of collaboration“ for the exhibition between Kassel and Athens can be acknowledged as a shared cultural practice.

**Keywords:** *documenta 14*; kulturelles Selbstverständnis; Ursprung der *documenta*; Biennale; Ausstellungspraxis/exhibition practice; terms of invitation; transcultural perspective; forms of collaboration; curatorial concept; role of guest; shared experience

\***Barbara Lutz:** Diplom-Kulturwissenschaftlerin und freie Kunstvermittlerin, Doktorandin an der Stiftung Universität Hildesheim, FB Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation, email: lutz.barbara@gmx.net

Unter dem Motto „Von Athen lernen“ hat die 14. Folge der *documenta* im April 2017 für jeweils 100 Tage in der griechischen Metropole Athen und anschließend im Juni in der deutschen Stadt Kassel eröffnet. Jedoch ist damit keine Wanderausstellung verbunden, sondern eine Teilung der *documenta 14* in „two autonomous, simultaneous and related exhibitions in two very different cities and countries“<sup>1</sup>, wie ihr künstlerischer Leiter, Adam Szymczyk, in seinem Konzept anlässlich seiner Wahl<sup>2</sup> Ende 2013 vorstellte. Zum ersten Mal in der Geschichte der Institution wird damit eine strukturelle Zweiteilung der *documenta* vor-

genommen, die – zumindest für die Dauer der 14. Ausgabe – die Verlagerung eines Teils der *documenta* aus der Mitte Europas an dessen südwestlichen Rand und eine zeitliche Ausdehnung der *documenta* um 63 weitere Tage mit sich bringt. Wie Szymczyk in seinem Vorhaben darüber hinaus deutlich macht, soll die *documenta* damit von ihrer angestammten Position als gastgebende Institution für Künstler\_innen und Kulturschaffende aus der ganzen Welt entbunden werden und die Rolle des Gastes – mit all den Möglichkeiten und Begrenzungen, die solch ein Status impliziert<sup>3</sup> – einnehmen und sich im Sinne einer „dissolution of barriers separating those who lack the simplest means from those who are usually all-too-willing to give them lessons but seldom a hand“<sup>4</sup> manifestieren.

Die teilweise räumliche Verlagerung und zeitliche Ausdehnung der *documenta*, die Neupositionierung der Institution als Gast, verbunden mit der grundlegenden Aufforderung von Athen zu

<sup>1</sup> Szymczyk, Adam: *documenta 14: Learning from Athens*. In: Eichel, Hans (Hg.) 60 Jahre *documenta*. Die lokale Geschichte einer Globalisierung. Berlin, Kassel 2015, S. 243.

<sup>2</sup> Die künstlerische Leitung einer *documenta* wird auf Vorschlag einer unabhängigen, internationalen Findungskommission vom Aufsichtsrat der *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (gegründet 1959) gewählt. Dem Aufsichtsrat der *documenta* GmbH gehören fünf Vertreter des Landes Hessen (Staatsminister und Staatssekretäre), fünf Vertreter der Stadt Kassel (Oberbürgermeister, Bürgermeister und Stadtverordnete) und zwei Vertreter der Kulturstiftung des Bundes (Vorstand der Verwaltungsdirektion und der künstlerischen Direktion) an.

<sup>3</sup> Szymczyk: *documenta 14: Learning from Athens*. 2015, S. 240f.

<sup>4</sup> Szymczyk: *documenta 14: Learning from Athens*. 2015, S. 243.

lernen und sich im gleichen Zuge der Situation in Griechenland anzunehmen sowie konkrete Hilfe zu leisten, all dies erscheint wie ein Affront gegen die grundlegenden Parameter der über sechzig Jahre bestehenden Ausstellungsinstitution, die eng an ihre Entstehung geknüpft sind: Die *documenta* wurde nach dem Zweiten Weltkrieg 1955 durch die Initiative einer Gruppe um den Künstler und Kunstpädagogen Arnold Bode in Kassel gegründet, der nicht nur die hunderttägige Dauer der Ausstellung verantwortet, die an seine Idee des *Museums der 100 Tage*<sup>5</sup> angelehnt ist, sondern auch die Realisierung und periodische Wiederkehr der Ausstellung am Austragungsort Kassel, die neben der jeweiligen Neuwahl der Künstlerischen Leitung<sup>6</sup> bis heute zu den wesentlichen Merkmalen einer jeden *documenta* gehören. Bode glaubte „an die Verbesserung der Zustände durch ästhetische Eingriffe“<sup>7</sup> und sah die „Notwendigkeit, sich wieder zurechtzufinden mit neuen Freunden in Kassel, in Deutschland, in Europa – sich ‚zurechtzufinden‘, aber nicht einfach wieder einzurichten“<sup>8</sup>.

Eine genauere Betrachtung des kuratorischen Konzepts der *documenta 14* zeigt jedoch, dass sich Szymczyk in besonderer Weise mit dem Ursprung der *documenta* auseinandersetzt, die aus seiner Sicht eine experimentelle Ausstellung hervorbrachte, die nicht nur als Vorbote eines Wandels verstanden werden kann, sondern auch „as a means to build a national and international com-

munity with the help of an aesthetic experience“<sup>9</sup>. Sein Anspruch ist es daher, die im Ursprung der *documenta* begründete „cultural urgency“<sup>10</sup> für die *documenta 14* wieder aufleben zu lassen. Im Vordergrund steht für Szymczyk dabei jedoch nicht die Affirmation eines Zustands, der nach dem Krieg herrschte und der heute so weder in Kassel noch in Athen gegeben ist, sondern eine kritische Auseinandersetzung mit gegenwärtigen virulenten Fragen in Bezug auf „the specific timing and choice of locale“<sup>11</sup>, die ihn dazu führten, die *documenta* räumlich und zeitlich zu verlagern und zu erweitern.

Wodurch aber zeichnet sich die ursprüngliche kulturelle Dringlichkeit der *documenta*, mit dem Ziel, eine nationale und internationale Gemeinschaft mittels Kunst zu bilden, aus, und inwiefern prägt sie die kulturelle Ethik des kuratorischen Konzepts der *documenta 14*? In Szymczyks Vorhaben für die 14. Folge der *documenta* wird die Beziehung zum Ursprung nicht weiter erläutert. Im Folgenden werde ich daher zunächst der Frage nachgehen, wie sich das kulturelle Selbstverständnis im Ursprung der *documenta* darstellt und inwiefern hier von einer nationenübergreifenden Gemeinschaftlichkeit in Zeiten der Krise und der gesellschaftlichen Umbrüche gesprochen werden kann. Im Anschluss daran werde ich erörtern, inwiefern das kuratorische Konzept der *documenta 14* die Entstehung, die geopolitische Lage und den Status der im Westen etablierten Kulturinstitution aufgreift und auf heutige global-kulturelle Verhältnisse überträgt bzw. modifiziert. In diesem Zusammenhang soll die räumliche und zeitliche Spezifik der *documenta 14* sowie ihre Statusänderung aus transkultureller Perspektive reflektiert werden. Diese Perspektive bietet die Möglichkeit, Kultur als einen kontinuierlichen Herstellungs- und Neugestaltungsprozess zu begreifen, bei dem historische Einheiten und Grenzen nicht mehr als gegeben vorausgesetzt werden, sondern diese vielmehr als Untersuchungsgegenstand und als Produkt raumzeitlicher Verschiebungen herangezogen werden können.<sup>12</sup>

**5** Bode verwendete die Bezeichnung das erste Mal im Vorwort des Katalogs zur *documenta 3*, Band 1: Malerei und Skulptur. Kassel, Köln 1964, S. XIX. Er wollte damit nicht nur den für ihn zur damaligen Zeit unscharfen und sinnentleerten Begriff der internationalen Ausstellung rehabilitieren, sondern er kritisierte damit indirekt auch die bewahrende Funktion des Museums als eine Mumifizierung von Vergangenheit und appellierte stattdessen an das Museum als Produktionsstätte und lebendiger Ort der Begegnung. Vgl. Siebenhaar, Klaus: Die Ausstellung als Medium. Überlegungen zu einem Zentrum kuratorischer Theorie und Praxis. In: Eichel, Hans (Hg.) 60 Jahre *documenta*. Die lokale Geschichte einer Globalisierung. Berlin, Kassel 2015, S. 226f.

**6** Bode prägte die Position der Künstlerischen Leitung insofern mit, als er nach seiner Leitung der ersten vier *documenta*-Folgen aus dem Leitungsgremium des *documenta*-Rates austrat und Harald Szeemann als sogenannten ‚Generalsekretär‘ für die fünfte Folge einsetzte. Von da an regelte der Aufsichtsrat der *documenta* GmbH das Auswahlverfahren für die stets wechselnde Position des alleinverantwortlichen Kurators in einer *documenta*.

**7** Nemeček, Alfred: *documenta*. Hamburg 2002, S. 32.

**8** Nemeček: *documenta*. 2002, S. 12.

**9** Szymczyk: *documenta 14: Learning from Athens*. 2015, S. 237.

**10** Szymczyk: *documenta 14: Learning from Athens*. 2015, S. 237.

**11** Szymczyk: *documenta 14: Learning from Athens*. 2015, S. 239.

**12** Vgl. Juneja, Monica/Kravagna, Christian: *Understanding Transculturalism*. In: Model House Research Group

## Das kulturelle Selbstverständnis der *documenta*

Das kulturelle Selbstverständnis der *documenta* ist eng mit den zeitlichen und örtlichen Umständen ihrer Gründung durch Arnold Bode und dessen Auseinandersetzung mit der damals gegenwärtigen Situation der im Zweiten Weltkrieg großflächig zerstörten Stadt Kassel verbunden, die als „kulturell verödet“<sup>13</sup> galt. Als Kunstschaffender Visionär und Hochschullehrer<sup>14</sup> war es nicht nur sein Anliegen, wieder menschenwürdige Verhältnisse in der Stadt herzustellen, sondern insbesondere die durch die Herrschaft des Nationalsozialismus verlorenen Jahre der künstlerischen Entwicklung in Deutschland von 1933 bis 1945 zu kommentieren und zu dokumentieren.<sup>15</sup> Angesichts der ausgebombten Kriegsrune des klassizistischen Museum Fridericianum – dem ältesten, für die Öffentlichkeit konzipierten Museum auf dem europäischen Kontinent (erbaut 1779) – realisierte Bode in enger Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker Werner Haftmann eine „internationale Ausstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts“<sup>16</sup>. Er machte es sich zur Auf-

gabe, die „Entwicklung und Europäische Verflechtung der modernen Kunst“<sup>17</sup> darzustellen und bis dahin in Deutschland so nie ausgestellte Werke von im Dritten Reich verfeimten Künstler\_innen zusammen mit abstrakten und expressionistischen Werken von Künstler\_innen aus Westeuropa<sup>18</sup> und den Vereinigten Staaten von Amerika zu präsentieren. Wie Haftmann in Bezug auf das damalige Kunstschaffen feststellte, war „[g]anz Europa [...] daran tätig, in Ruf und Gegenruf die Ausdrucksweisen zu schaffen, in denen der bildnerische Ausdruck der zeitgenössischen Weltvorstellung möglich werden konnte.“<sup>19</sup> Um diesen wechselseitigen kulturellen Austausch auf ästhetischer Ebene nach der Isolierung Deutschlands durch den Krieg wieder aufzunehmen, lag der kuratorische Anspruch der ersten *documenta* darin, „den internationalen Kontakt in breiter Form aufzunehmen und in ein lange unterbrochenes Gespräch sozusagen im eigenen Hause wieder einzutreten“<sup>20</sup>.

Mit diesem Ziel der kulturellen Wiederbelebung der Stadt Kassel und des Wiederanschlusses an das künstlerische Schaffen in Europa kann die *documenta* nicht nur als ein Ort der Reflexion des damals gegenwärtigen Kunstgeschehens verstanden werden, sondern auch als ein Mittel für die Veränderung der damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse. In globaler Hinsicht schließt die erste *documenta* jedoch mit ihrem internationalen Anspruch an ein Kunstverständnis an, das lediglich die westliche Perspektive<sup>21</sup> der europäischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts repräsentiert.<sup>22</sup> Auch der kulturelle Dialog blieb dabei

(Hg.) *Transcultural Modernisms*. Akademie der Bildenden Künste Wien. Berlin 2013, S. 28.

**13** Nemeček: *documenta*. 2002, S. 16.

**14** Zusammen mit befreundeten Künstler\_innen und Kolleg\_innen gründete Bode nach dem Krieg nicht nur die Kasseler Kunstakademie wieder neu, sondern auch die Gesellschaft *Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts e. V.*, durch die er seine Projektpläne für eine große internationale Kunstausstellung, der ersten *documenta*, verwirklichen konnte.

**15** Mit diesem Anspruch der Dokumentation ist auch die Namensgebung der *documenta* verbunden. Die erste *documenta* trug jedoch nicht nur zur Aufarbeitung und Präsentation der durch den Nationalsozialismus und den Krieg verbotenen und verschütteten Kunst bei, sondern sie stellte auch eine kunsthistorische Bestandsaufnahme von Kunststilen und -richtungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bzw. der westlichen Moderne zwischen 1905 und 1955 dar. Vgl. Nemeček: *documenta*. 2002, S. 19f.

**16** Haftmann, Werner: Einleitung. In: Bode, Arnold/Nickel, Heinz/Schuh, Ernst (Hgg.) *documenta*. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, Katalog. München 1955, S. 15. Für einen Abgleich zwischen Anspruch und Wirklichkeit bezüglich der Internationalität der ersten *documenta*-Folgen siehe: Grasskamp, Walter: *Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback – documenta as an „International Exhibition“ (1955–1972)*. In: *Oncurating*, Issue 33/June 2017, S. 97–108.

**17** Haftmann: Einleitung. 1955, S. 18.

**18** Neben etablierten Positionen der europäischen Moderne, wie z.B. Pablo Picasso, Henri Matisse oder Henry Moore, wurden auf diese Weise erstmals auch Begründer der modernen Kunst aus Deutschland, wie z.B. Paul Klee, Oskar Schlemmer und Max Beckmann, vorgestellt.

**19** Haftmann: Einleitung. 1955, S. 18.

**20** Haftmann: Einleitung. 1955, S. 23.

**21** Walter Grasskamp weist darauf hin, dass bis auf einige wenige Künstler\_innen, die ursprünglich aus Russland und Ungarn kamen (wie z.B. Marc Chagall, Wassily Kandinsky oder Victor Vasarely), keine Künstler\_innen aus Mitteleuropa, sowie Ost- und Südosteuropa an der ersten *documenta* beteiligt waren. Vgl. Grasskamp: *Becoming Global*. 2017, S. 98.

**22** Zum Ausdruck kommt diese Perspektive auch in dem Verständnis einer universell gültigen Weltvorstellung von Kunst, welche die Kunst weniger entsprechend ihrer da-

weitgehend auf Westeuropa begrenzt. Dies wird etwa in der Auswahl der Künstler\_innen und ihrer Auflistung im Katalog der ersten *documenta* deutlich. Sie galten als Repräsentanten einzelner Nationen und wurden in der damals noch als üblich und hilfreich erachteten Manier entlang einzelner Länder<sup>23</sup> aufgelistet: Über ein Drittel der beteiligten 148 Künstler\_innen sind Deutschland zugeordnet, danach folgen Frankreich mit 42 Künstler\_innen, Italien mit 28, England mit 8, die Schweiz mit 6, Holland mit 2 und als transatlantische Beteiligung drei Künstler\_innen aus den USA.<sup>24</sup> Die Einteilung der Künstler\_innen in sieben Nationen entsprach jedoch nur in einigen Fällen ihrer ursprünglichen nationalen Herkunft. Geht man dieser nach, so ergibt sich laut Walter Grasskamp eine inoffizielle Beteiligung von insgesamt 18 Nationen.<sup>25</sup> Laut einem Hinweis im Katalog trägt die Auflistung den damaligen Umständen Rechnung, dass „die nationale Zugehörigkeit bei einer Reihe von Künstlern“ – mit Vermerk auf die „politische Emigration aus Russland und Deutschland“ – „unsicher geworden“ ist und sie daher „je nach dem Grad ihrer Wirkung ihren Heimat- bzw. Gastländern zugeordnet“ wurden.<sup>26</sup> Exemplarisch hierfür ist etwa der Umgang mit den Biografien der in Deutschland geborenen

---

mals aktuellen Geografie situierte, als vielmehr über ein anthropologisches Weltbild erweiterte: Im Sinne eines internationalen Humanismus erhielt damit etwa die als *primitiv* oder *naiv* bezeichnete Kunst ihre kunsthistorische Legitimation innerhalb der Moderne. Vgl. Grasskamp: *Becoming Global*. 2017, S. 102.

**23** Wie Grasskamp erläutert, geht die Einteilung von Kunst entlang nationaler Geografien auf das 19. Jahrhundert zurück, als die europäische Kunst dazu eingesetzt wurde, Nationen mittels ihrer kulturellen Güter zu prägen und zu zelebrieren. Problematisch wurde diese Einteilung mit dem Aufkommen eines radikalen Modernismus in verschiedenen nationalen Zentren, der sich dann in internationalen Metropolen wie Berlin, Paris oder New York vermischte. Vgl. Grasskamp: *Becoming Global*. 2017, S. 99.

**24** Vgl. Bode, Arnold/Nickel, Heinz/Schuh, Ernst (Hgg.): *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, Katalog*. München 1955, S. 27.

**25** Während die meisten unter Deutschland und Italien aufgelisteten Künstler\_innen tatsächlich aus diesen Ländern stammten, kamen viele, die Frankreich zugeordnet wurden, ursprünglich aus Belgien, Spanien, Portugal oder Russland. Darüber hinaus stammten einzelne Künstler\_innen aus Ungarn, Dänemark, Böhmen, Österreich oder Griechenland. Vgl. Grasskamp: *Becoming Global*. 2017, S. 97f.

**26** Bode/Nickel/Schuh (Hgg.): *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*. 1955, S. 27.

und 1933 nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in die USA emigrierten Künstler Josef Albers und Kurt Roesch, die im Katalog den USA zugeordnet wurden, während etwa der in Amerika geborene Künstler Lyonel Feininger<sup>27</sup> Deutschland zugeordnet wurde.<sup>28</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Künstler\_innen, aufgrund ihrer temporären oder anhaltenden Mehrfachzugehörigkeit – ausgelöst durch freiwillige oder unfreiwillige Migration – nicht mehr in erster Linie entsprechend ihrer nationalen Herkunft, sondern vielmehr entsprechend ihrer kulturellen Zugehörigkeit im Hinblick auf ihr Leben und Wirken betrachtet wurden. Wenngleich die transkulturellen Biografien der Künstler\_innen aufgrund der damaligen Etikettierungsregeln nicht explizit im Kontext der ersten *documenta* ausgewiesen sind, so scheinen sie doch implizit anerkannt und berücksichtigt worden zu sein.<sup>29</sup>

Der spezifische Gegenwartsbezug der *documenta* zeichnet sich damit bereits in ihrem Ursprung durch einen kuratorischen Ansatz aus, Kunst und Künstler\_innen auch im Kontext transkultureller Verhältnisse zu betrachten und nicht lediglich im Kontext einzelner Nationen. Mit diesem kulturellen Selbstverständnis unterscheidet sich die *documenta* grundlegend von der Zielsetzung anderer großformatiger Ausstellungen wie etwa der Biennale, deren Geschichte auf der Idee der Weltaus-

---

**27** Feininger galt in Deutschland als amerikanischer Künstler, obwohl seine Eltern aus Deutschland kamen und er viele Jahre seines Lebens hier verbrachte, bevor er ebenfalls 1937 aus Deutschland floh und in die USA zurückkehrte.

**28** Vgl. Grasskamp, Walter: *Kunst, Medien und Globalisierung. Ein Rückblick auf die documenta 11*. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.) *Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter*. Wien 2003, S. 202.

**29** Auch im Kontext der *documenta 14* werden die unterschiedlichen nationalen oder kulturellen Zugehörigkeiten der Künstler\_innen nicht explizit ausgewiesen. Jedoch zeigt sich gerade in der Vernachlässigung jeglicher Form von linearer Künstlerbiografie im *Daybook* der *documenta 14* und in der nur gelegentlichen Beschreibung eines Lebenswegs zwischen den Zeilen der einzelnen Beiträge zu den Künstler\_innen eine Berücksichtigung ihrer nicht kategorisierbaren, transkulturellen Biografien. Im *Daybook* ist jede\_r Künstler\_in einem Tag der 163-tägigen Ausstellung zugeordnet und wird auf jeweils zwei Seiten mit eigens ausgewählten Bildern und einem, von Kunstkritiker\_innen, Kurator\_innen, Dichter\_innen, Schriftsteller\_innen oder Historiker\_innen verfassten Text zur künstlerischen Praxis vorgestellt.

stellung aus dem 19. Jahrhundert und deren Konstruktion von nationaler Identität über Ausstellungen in einzelnen Länderpavillons basiert.<sup>30</sup> Auch wenn sich nicht nur das, was präsentiert wird, sondern auch die Modi der Präsentation über die Jahrzehnte wesentlich verändert haben, wie etwa am Beispiel der ältesten, im Jahr 1895 gegründeten und bis heute regelmäßig stattfindenden Venedig-Biennale zu sehen ist, so ruft die Einteilung von Kunst und Künstler\_innen in einzelne Länderpavillons immer noch die national-kulturelle Klassifizierung von Objekten und Subjekten nach traditionellen, längst überholten Kriterien der westlichen Kunstgeschichtsschreibung ins Bewusstsein.

Trotz dieses Unterschieds im Ursprung wird die *documenta* heute zu den weltweit über zweihundert existierenden Biennalen gezählt,<sup>31</sup> was sich darauf zurückführen lässt, dass der Begriff *Biennale* heute nicht mehr nur für einen zweijährigen Turnus steht, sondern generell für ein großformatiges, in regelmäßigen Abständen und auf verschiedenen Kontinenten wiederkehrendes Format einer global angelegten und ausgerichteteten sowie längst üblich gewordenen Ausstellungspraxis.<sup>32</sup> Im Vergleich der Biennalen weist Okwui Enwezor daher auf die jeweiligen Beweggründe ihrer Entstehung hin und hebt in diesem Zusammenhang etwa Nachkriegsgründungen hervor. Er vergleicht die *documenta* z.B. mit der Gwangju-Biennale in Südkorea und der Johannesburg-Biennale in

Südafrika<sup>33</sup> und fragt sich, „inwieweit das Projekt, solche Schauplätze zur Kunstrepräsentation einzurichten, auch als Teil einer Strategie gesehen werden kann, einen traumatischen historischen Umbruch zu bewältigen“<sup>34</sup>. Nach Enwezor spiegeln alle drei Ausstellungsprojekte auf jeweils eigene Weise „sehr präzise die politischen und sozialen Übergangsperioden der jeweiligen Länder wider, in denen sie angesiedelt sind“<sup>35</sup>.

### Die *documenta* als Strategie zur Bewältigung gesellschaftlicher Umbrüche

Szymczyks Idee, die *documenta 14* zu einem wesentlichen Teil in Athen anzusiedeln bzw. von dort aus zu denken, schließt indirekt an die von Enwezor diagnostizierte Strategie der *documenta* zur Bewältigung einer traumatischen Umbruchsituation mit Bezug zur Geschichte des Landes an. In dieser Hinsicht kann die *documenta 14* dazu beitragen, die politische und sozioökonomische Krisensituation Griechenlands als eine politische und soziale Übergangsperiode des Landes zu reflektieren. Die Argumente, die Szymczyk jedoch für die Wahl der Stadt Athen nennt, sind nicht nur von Interesse für Griechenland. Die *documenta 14* stellt vielmehr den Versuch dar, „to deliver a real-time response to the changing situation of Europe, which as a birthplace of both democracy and colonialism is a continent whose future must be urgently addressed“<sup>36</sup>. Er regt damit nicht nur an, über die antike Bedeutung Athens als Wiege bzw. als Ort der Entstehung der Demokratie nachzudenken, sondern auch über die sich vom 16. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hineinreichende gewaltsame Übernahme von Ländern und Kulturen durch europäische Mächte. Das Geschehen der am Rande Europas gelegenen Stadt Athen versteht Szymczyk daher als ein „model example of often extremely violent contradictions, fears,

**30** Die erste Weltausstellung fand 1851 unter dem Dach des *Crystal Palace* in London statt und begründete die Idee der Zurschaustellung von technischen und kunsthandwerklichen Leistungen. Im Zuge der Eroberung und Kolonialisierung verschiedener Länder wurden Entdeckungen und Errungenschaften aus fremden Ländern, u.a. in Form von Spektakeln und Völkerschauen präsentiert und mit zunehmendem Platzbedarf in einzelne Länderpavillons verlegt, die das universalistische Selbstbild der jeweiligen Nation nachhaltig stärken sollten. Siehe z.B. Pastor Roces, Marian (2005): *Crystal Palace Exhibitions* (S. 50–65); Preziosi, Donald (2001): *The Crystalline Veil and the Phallomorphic Imaginary* (S. 30–49), beide in: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hgg.) *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern-Ruit, Bergen 2010.

**31** Für einen Lageplan der *Biennalen* weltweit siehe z.B.: <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>, zugegriffen am 29.6.2017.

**32** Vgl. Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig: *Biennialogy*. In: Dies. (Hgg.): *The Biennial Reader*. 2010, S. 14.

**33** Beide fanden zum ersten Mal 1995 statt, wobei die zweite Johannesburg-Biennale im Jahr 1997 kurz vor Ende ihrer geplanten Dauer wieder eingestellt wurde.

**34** Enwezor, Okwui: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*. München 2002, S. 21.

**35** Enwezor: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*. 2002, S. 21.

**36** Latimer, Quinn/Szymczyk, Adam: *Editors' Letter*. In: *South as a State of Mind, Fall/Winter 2015/ Issue 6 [documenta 14 #1]*, S. 5.

and fragile hopes<sup>37</sup>, das heutzutage auch auf jede andere, von Schwankungen und existenziellen Veränderungen betroffene Demokratie übertragen werden kann. Damit spricht er einerseits die Auseinandersetzung Griechenlands und Europas mit den Konsequenzen der ökonomischen Krise des Landes und der Zerrüttung sozialer Strukturen, sowie mit dem Aufkommen rechtspopulistischer Strömungen an. Andererseits weist er damit auf die gemeinsame Herausforderung für Europa hin, mit den erhöhten Migrationsbewegungen an seinen Grenzen umzugehen.<sup>38</sup>

In gewisser Weise wird mit dieser räumlich und zeitlich spezifischen Ausgangsposition der *documenta 14* auch die relationale Perspektive der ersten *documenta* aufgegriffen: Wenngleich entsprechend der aktuellen Weltverhältnisse weit- aus globaler als noch Bodes westliche Perspektive auf die europäischen Entwicklungen der Kunst, betrachtet Szymczyk die Situation Griechenlands nicht als eine auf dieses Land begrenzte Angelegenheit. Er nimmt vielmehr die national und kulturell miteinander verwobenen Ereignisse innerhalb und außerhalb Europas zum Anlass, um die Gegenwart mit den Mitteln der Kunst kritisch zu reflektieren, bzw. über das Medium Ausstellung auch zu transformieren. Athen oder besser Griechenland ist damit nicht nur ein Beispiel für den Zustand und die unklare Zukunft westlicher Demokratien, sondern bildet laut Szymczyk geradezu „the most productive location from which to think and learn about the future to come“<sup>39</sup>. Ähnlich wie Bode scheint Szymczyk damit die gegenwärtigen dramatischen Ereignisse in Griechenland und Europa nicht als eine ausweglose Krise zu begreifen, sondern als eine Chance, die gemeinsame Zukunft Europas durch die kulturell miteinander verbundenen und verflochtenen Verhältnisse der Kunst und mittels des spezifischen Formats der *documenta 14* anders bzw. neu zu denken.

### Kulturelle und strukturelle Verflechtungen innerhalb Europas

<sup>37</sup> Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 241.

<sup>38</sup> Vgl. Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 241. In diesem Zusammenhang verweist Szymczyk etwa auf die ansteigende Zahl sogenannter illegaler Migranten aus dem Balkan, dem Mittleren Osten, Afrika und aus Südasien, die über den Grenzfluss Evros, der die Türkei von Griechenland trennt, nach Griechenland kommen.

<sup>39</sup> Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 241.

Anstatt die Krise nach Kassel zu importieren, dort ihren Zustand zu bezeugen, sie zu diskutieren, auf ästhetischer Ebene zu reflektieren und eine zentrale Kunstaussstellung mit Bezug zur spezifischen Situation Griechenlands in Anbindung zum übrigen Weltgeschehen zu veranstalten, verlagert Szymczyk von Beginn der Vorbereitungen an einen Teil ihres Produktionsortes direkt nach Athen und wendet sich damit den gegenwärtigen transkulturellen Verhältnissen im globalen Kontext auch auf struktureller Ebene der *documenta* zu.

Die damit eingeleitete Dezentralisierung der *documenta 14* gründet laut Szymczyk auf einem Misstrauen gegenüber „any essentializing and reductive concepts of identity, belonging, roots, and property in a world that is visibly out of joint“<sup>40</sup>. Wenngleich dieses Misstrauen nicht genauer spezifiziert wird, so lässt sich das Infragestellen einer wesensbedingten und reduzierenden Auffassung von Identität, Zugehörigkeit und Eigentum prinzipiell mit einem transkulturellen Verständnis in Einklang bringen.<sup>41</sup> In der Kunst steht dieses Verständnis etwa mit der Entgrenzung der Künste, ihrer Pluralisierung, Dezentralisierung und Verflechtung hinsichtlich ihrer Produktion und Rezeption in Verbindung. Während die transkulturelle Perspektive in der kunsthistorischen Forschung etwa ermöglicht, die Kategorisierung von Kunst nach nationalen, stilistischen oder epochalen Kriterien der westlichen Kunstgeschichtsschreibung zu revidieren,<sup>42</sup> kann sie im Kontext einer global orientierten Ausstellungspraxis insbesondere dazu beitragen, die etablierte zentraleuropäische

<sup>40</sup> Latimer/Szymczyk: Editors' Letter. 2015, S. 5.

<sup>41</sup> Wie Christian Kravagna mit Bezug zu verschiedenen Kulturstudien insbesondere in Südamerika zwischen 1920 und 1940 darstellt, zeichneten sich bereits die Ursprünge eines transkulturellen Denkens dadurch aus, dass – entgegen der modernen, westlichen Auffassung von Kultur, die Menschen, Nationen oder Rassen als Inhaber und Repräsentanten *einer* Kultur begreift – nicht nur das Verständnis von Rasse vom Kulturbegriff entkoppelt wurde, sondern auch die Grenzen zwischen europäischen, indianischen und afrikanischen Kulturen als durchlässig betrachtet und ihre hybriden Formen anerkannt wurden. Vgl. Kravagna, Christian: *Transcultural Beginnings. Decolonisation, Transculturalism, and the Overcoming of Race*. In: Model House Research Group (Hg.) *Transcultural Modernisms*. Akademie der Bildenden Künste Wien. Berlin, 2013, S. 36.

<sup>42</sup> Vgl. Falser, Michael/Juneja, Monica: *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hgg.) *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld 2013, S. 21.

Position der Institution *documenta* in ihrem Verhältnis zur Welt kritisch zu reflektieren.

Mit Blick auf die einzelnen Ausstellungsfolgen der *documenta* ließe sich einwenden, dass die Kritik der *documenta 14* an der westlichen Perspektive und Verankerung der Institution nicht neu ist und in unterschiedlicher Weise und Dimension bereits im Konzept ihrer drei Vorgängerinnen berücksichtigt wurde: Sowohl die *documenta 11* (2002) als auch die *documenta 12* (2007) und die *documenta 13* (2012) haben spezifische Formate entwickelt, die außerhalb Deutschlands und Europas auf verschiedenen Kontinenten vor oder parallel zur Ausstellung in Kassel stattfanden.<sup>43</sup> Mit unterschiedlichen Akzentuierungen wurde auch hier, explizit oder implizit, die westliche Zentrierung der Institution hinterfragt oder zumindest für die Dauer der jeweiligen Folge destabilisiert.

Die 14. Folge schließt in gewisser Weise an ihre Vorgängerinnen an, wenn sie mit Athen bzw. Griechenland eine gegenhegemoniale Position zum etablierten Zentrum des Westens schafft, wie es etwa auch im Namen des Magazins *South as a State of Mind*<sup>44</sup> der *documenta 14* zum Ausdruck kommt. Rein faktisch geht die *documenta 14* zwar nicht über den Kontinent Europa hinaus, jedoch verlagert sie ihre Ausgangsperspektive in den Süden Europas und fokussiert damit einen Knotenpunkt, an dem verschiedene Weltperspek-

tiven und verschiedene Kulturen zusammentreffen und miteinander konfrontiert werden: Athen bzw. Griechenland steht damit gegenwärtig für einen Ort, „where the contradictions of the contemporary world, embodied by loaded directionals like East and West, North and South, meet and clash“<sup>45</sup> – insbesondere in Zeiten immens hoher Flucht- und Migrationsbewegungen, wie sie sich etwa auch in Verbindung mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg ereigneten.<sup>46</sup>

Die durch die *documenta 14* hergestellte Beziehung zwischen Kassel und Athen weist damit nicht in erster Line auf Kontraste oder Differenzen zwischen den beiden Nationen – etwa auf ökonomischer, politischer oder sozialer Ebene – hin, sondern sie hebt vielmehr ihre kulturelle Verwobenheit hervor, die gleichermaßen von ökonomischen Abhängigkeiten wie von einer gemeinsamen Verantwortung für die gegenwärtige und zukünftige gesellschaftspolitische Lage Europas geprägt ist.

### Statusänderung der Institution *documenta*

Das spezifische Verhältnis zur Welt, das die *documenta 14* mit ihrer Zweiteilung eingeht, beruht nicht auf einer einseitigen Bezugnahme Kassels zu Athen, auf ihrer Gegenüberstellung, ihrem Austausch oder gar auf einem Vergleich zwischen Deutschland und Griechenland, bei dem etwa Gemeinsamkeiten, Unterschiede oder Verbindungslinien zwischen den Nationen für einen interkulturellen Dialog und eine darauf aufbauende Projektarbeit genutzt werden sollen. Vielmehr betrachtet Szymczyk Deutschland und Griechenland „as simultaneously real and metaphorical sites“, die es erfordern „to think in solidarity“<sup>47</sup>. Letzteres setzt für ihn voraus, dass die *documenta* ihre, über die Jahrzehnte angenommene exklusive Gastgeberrolle aufgibt und in die Rolle des Gastes schlüpft: „[T]he position of host that *documenta* played toward even the widest variety of guests invited to Kassel [...] becomes ideologically difficult to maintain if the host never dares

**43** Ein Jahr vor Eröffnung der *documenta 11* in Kassel brachten vier transdisziplinäre *Plattformen* zu verschiedenen Themen Schriftsteller, Architekten und Wissenschaftler in Wien, Berlin, Neu-Delhi, St. Lucia und Lagos zusammen. Im Rahmen des Publikationsprojekts *documenta 12 Magazines* fanden vor Eröffnung der Kasseler Ausstellung *Transregionale Treffen* in Hongkong, Neu-Delhi, São Paulo, Kairo, Johannesburg und New York statt und brachten Herausgeber, Autoren und Theoretiker von lokalen Zeitschriften aus verschiedenen Teilen der Welt zusammen. Die *documenta 13* organisierte eine öffentliche Ausstellung in Kabul, die für einen Monat zeitgleich zur Ausstellung in Kassel lief, sowie verschiedene nichtöffentliche Programme, wie z.B. ein Studienaustauschprogramm in Kairo und Alexandria oder ein Forschungs- und Residenzprogramm im kanadischen Banff vor und während der Ausstellung in Kassel.

**44** In Bezug auf Françoise Vergès Beitrag in der ersten Ausgabe des Magazins verstehen die Herausgeber dieses als eine „gegenhegemoniale Bibliothek für die Schlachten von heute“ – voller Essays, Bilder, Geschichten, Reden, Tagebücher und Gedichte“, die sie auch als ihre Leitidee für das gesamte Publikationsprogramm der *documenta 14* betrachten. Latimer/Szymczyk: Editors' Letter. 2015, S. 6.

**45** Latimer/Szymczyk: Editors' Letter. 2015, S. 6.

**46** Zu Migrationsbewegungen zwischen 1933 und 1945 siehe z.B. Oltmer, Jochen: Migration und Zuwanderungen im Nationalsozialismus. Bundeszentrale für politische Bildung. 2005, o.S.

**47** Latimer/Szymczyk: Editors' Letter. 2015, S. 5f.



to assume the role of guest and leave home."<sup>48</sup> Er spricht damit die Rolle des Gastes in der Position eines Fremden an, der sich den Bedingungen des Gastgebers zu stellen und sich dabei dessen Regeln unterzuordnen hat. Mit der Vorstellung der *documenta 14* als Gast in der Stadt Athen fordert er indirekt ihre Gastfreundschaft heraus und impliziert ihr und ihrer Bevölkerung gegenüber eine Haltung der Demut, die von einer Belehrung der politisch wie kulturell in Deutschland verankerten Institution absieht und stattdessen – im Sinne der Auflösung alter Dichotomien und Hegemonien zwischen Norden und Süden oder Westen und Osten – etwas lernen will.<sup>49</sup>

Für die Position des\_r Kurators\_in einer Ausstellungsinstitution scheint dies jedoch ein geradezu paradoxes Unterfangen, wenn man davon ausgeht, dass eine kuratorische Situation immer eine der Gastfreundschaft ist, in der Einladungen ausgesprochen werden – etwa an Künstler\_innen, Kunstwerke, Kurator\_innen, Besucher\_innen oder Institutionen, die daraufhin ihre gewohnte Umgebung verlassen und sich in die Rolle eines Gastes begeben.<sup>50</sup> Ob die etablierte Gastgeberrolle der Institution in kulturpolitischer und föderaler Hinsicht für die Herstellung einer *documenta* überhaupt aufgegeben werden kann<sup>51</sup> und damit auch die Deutungshoheit der Institution über die Definition von zeitgenössischer

Kunst,<sup>52</sup> muss bezweifelt werden. Mit der eher symbolisch gemeinten Umkehrung der etablierten Gastgeberrolle der *documenta* trägt Szymczyk jedoch dem Umstand Rechnung, dass Athen „metonymically for the `rest` of the world that is lacking privileges“<sup>53</sup> steht. Implizit bezieht er sich damit auf die binäre, im kulturtheoretischen Diskurs verankerte Vorstellung des ‚Westens‘ im Kontrast zum ‚Rest‘ der Welt, die insbesondere in der postkolonialen Theorie (z.B. Zentrum vs. Peripherie) aufgegriffen wurde und die kulturelle Vorherrschaft des (eurozentristischen) Westens und der daran anschließenden Unterdrückung und Unterordnung der nicht-westlichen Welt kritisch reflektiert.<sup>54</sup> Obwohl Szymczyk Athen aus der Rolle der Unterlegenen befreien bzw. die Stadt erst gar nicht in diese hineindrängen will, spricht er dennoch Einladungen aus. Diese richten sich jedoch nicht an ein fremdes Gegenüber, sondern gleichermaßen an alle, die bereits Teil der *documenta 14* sind oder noch werden wollen, und fordert sie im übertragenen wie im realen Sinne dazu auf, sich auf eine gemeinsame Reise (durch Kassel und Athen) zu begeben, um zu einem besseren Verständnis von der Welt und letztlich auch von sich selbst zu gelangen.<sup>55</sup> Diese Reise hat jedoch kein klares Ziel und soll auch nicht als eine Forschungsreise missverstanden werden. Sie ist vielmehr als eine innere Reise und eine Selbstbefragung hinsichtlich des jeweils eigenen Verhältnisses zur Welt zu verstehen, bzw. als „willful estrangement that is supposed to lead to new realizations for those who undertake it“<sup>56</sup>. Es handelt es sich damit sowohl um eine Einladung zu einem individuellen wie auch zu einem kollektiven Prozess, der gewohnte Perspektiven hinterfragen oder gar *ver-lernen* bzw. verändern oder hinter sich lassen will, um neue Erkenntnisse gewinnen zu können.

**48** Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 240.

**49** Annette Bhagwati weist darauf hin, dass viele Biennalen neben ökonomischen Motivationen und Implikationen für den Status der Gastgeberländer allein mit ihrer Anwesenheit darauf abzielen, die Kartografie der zeitgenössischen Kunst von und in den ehemals als Peripherien bezeichneten Regionen der (nicht-westlichen) Welt neu zu schreiben. Vgl. Bhagwati, Annette: *Of Maps, Nodes and Trajectories: Changing Topologies in Transcultural Curating*. In: Dornhof, Sarah/Hopfener, Birgit/Lutz, Barbara et al. (Hgg.) *Situating Global Art. Topologies – Temporalities – Trajectories*. Bielefeld (im Erscheinen), S. 200f.

**50** Vgl. Bismarck, Beatrice von/Meyer-Krahmer, Benjamin: *Introduction*. In: Dies. (Hgg.) *Hospitality. Hosting Relations in Exhibitions*. Berlin 2016, S. 8.

**51** Jede *documenta* wird zu einem Teil durch Mittel der Stadt Kassel, des Landes Hessen und der Bundeskulturstiftung gefördert, während der andere Teil durch die Ausstellung selbst (Eintrittsgelder, Kataloge, etc.) und durch Sponsorengelder erwirtschaftet werden muss. Die Ausstellung der *documenta 14* in Athen wurde zusätzlich durch das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland und das Goethe-Institut gefördert.

**52** In Bezug auf den Anspruch heutiger Biennalen, nicht nur einen Austausch zwischen Lokalem und Globalem herzustellen, sondern auch gleiche Wettbewerbsbedingungen für zeitgenössische Künstler zu ermöglichen, stellt Bhagwati infrage, ob solche Kunst-Events überhaupt in der Lage sind, eine Vision der dezentralisierten, diversen und vielschichtigen Geografie von Kunst umzusetzen. Vgl. Bhagwati: *Of Maps, Nodes and Trajectories*. (im Erscheinen), S. 200.

**53** Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 243.

**54** Beispielhaft hierfür ist etwa Stuart Halls Aufsatz „The West and the Rest: Discourse and Power“ aus dem Jahr 1992.

**55** Vgl. Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 240.

**56** Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 240.

Für die Realisierung der Ausstellung sowie für die vorher und parallel dazu stattfindenden Projekte, öffentlichen Treffen und Veranstaltungen der *documenta 14* ging es daher nicht um das Erfüllen eines vorgegebenen Szenarios, das über die gut dreijährige Herstellungsphase der *documenta* erfüllt werden sollte.<sup>57</sup> Vielmehr ging es um verschiedene Prozesse der Zusammenarbeit, bei der „terms of invitation“ verhandelt und „forms of collaboration“<sup>58</sup> erst entwickelt werden sollten. Notwendige Voraussetzung für die Zusammenarbeit sollte eine gründliche Recherche an beiden Orten sein, um Verbindungen auch auf politischer Ebene herstellen und Partner für eine engagierte Zusammenarbeit finden zu können.<sup>59</sup> Die Struktur der Zusammenarbeit sollte Diskrepanzen, irritierende Wiederholungen oder Verschiebungen mit einbeziehen und so auch diskontinuierliche Prozesse umfassen.<sup>60</sup> Sie wendet sich damit ab von der Vorstellung einer „bridge in the form of projects that complete each other between the two locations, or end up as two isolated sequences of displays addressing the specifics of each of the two sites separately“<sup>61</sup>. In Bezug auf das Display resultierte dies etwa darin, dass die Ausstellung in Kassel die gleichen Künstler\_innen wie in Athen involvierte, wobei sie entweder das gleiche Werk oder verschiedene Werke an beiden Orten ausstellten und damit verschiedene Kontextualisierungen der Werke eröffnet werden konnten.

Das Herstellen verschiedener Kollaborationsformen widerspricht somit der Vorstellung einer Brücke als Verbindungsglied für den Dialog zwischen den Kulturen. Auf kulturpolitischer Ebene beschreibt die Brücke üblicherweise eine Zusammenarbeit im Sinne einer Kooperation, die aus transkultureller Perspektive<sup>62</sup> jedoch auf einem veralteten, homogenen Kulturkonzept beruht.

<sup>57</sup> Vgl. Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 245.

<sup>58</sup> Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 241.

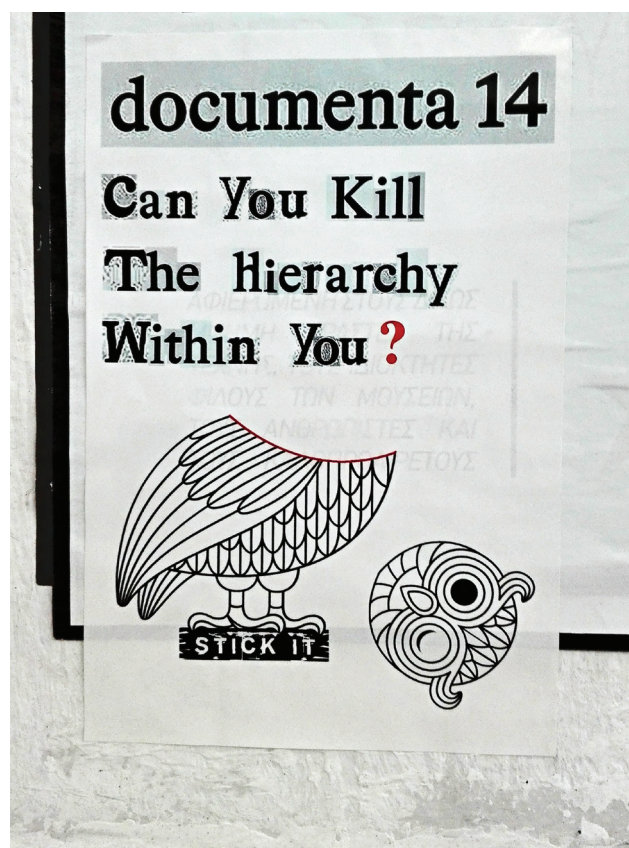
<sup>59</sup> Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 241.

<sup>60</sup> Vgl. Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 244.

<sup>61</sup> Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 244.

<sup>62</sup> Für Wolfgang Welsch treffen bei einer Kooperation im Gegensatz zu einer Kollaboration lediglich verschiedene Akteure aufeinander, die sich nach ihrer gemeinsamen Tätigkeit wieder in intakte Einheiten auflösen und somit auch weiterhin voneinander abgegrenzt bleiben. Vgl. Welsch, Wolfgang: „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today.“ In: Featherstone, Mike/Lash, Scott (Hgg.) *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London, Thousand Oaks 1999, S. 197.

Nach Mark Terkessidis beschreibt Zusammenarbeit im Sinne von Kollaboration hingegen einen Prozess, innerhalb dessen sich Akteure verändern und dieser Umstand von diesen auch begrüßt wird.<sup>63</sup> Geht man mit Terkessidis davon aus, dass Kollaboration immer von Subjektivierung getragen ist und sich durchaus an einem Ergebnis, auch in Form eines Prozesses, orientiert, dann geht es weniger darum, Autorität – oder im Fall der *documenta 14* die Überlegenheit und Verantwortung des Geldgebers – zu verleugnen, als diese im Sinne der Zusammenarbeit transparent zu gestalten.<sup>64</sup> Insofern scheint der Wunsch nach dem Abbau hierarchischer Strukturen im Kontext der *documenta 14*, wie er insbesondere in Griechenland geäußert wurde, zwar nachvollziehbar, aber am eigentlichen Problem vorbeizugehen.



Plakat auf dem Gelände der Hochschule der Bildenden Künste Athen (ASFA), 2017.

Foto: Barbara Lutz

<sup>63</sup> Terkessidis, Mark: *Kollaboration*. Berlin 2015, S. 14.

<sup>64</sup> Terkessidis, Mark: *Kollaboration*. Berlin 2015, S. 15.

In diesem Sinne lässt sich das Motto der *documenta 14* „Von Athen lernen“ als ein Arbeitstitel verstehen,<sup>65</sup> der weder eine einseitige noch eine wechselseitige Belehrung zwischen Athen und Kassel zum Ziel hatte, sondern von Beginn an eine prozessbasierte „shared experience mediated by culture and, more specifically, by the contemporary art exhibition“<sup>66</sup> einforderte. Bezüglich der Umsetzung dieses sowohl ethisch, kulturell als auch strukturell progressiven kuratorischen Vorhabens ergeben sich nach Ende der *documenta 14* jedoch einige Fragen: Lässt sich solch eine ‚geteilte Erfahrung‘ auf kulturpolitischer Ebene überhaupt herstellen, wenn die beteiligten Partner nicht nur ideell, sondern auch finanziell nicht die gleiche Verantwortung tragen (können)? Oder haben die Interessensvertreter und die Geldgeber der *documenta 14* mit dem Ziel eines immer größeren Publikumserfolgs nur nicht realisiert, was es auch finanziell bedeutet, eine der wichtigsten Kunstausstellungen der Welt an zwei Orten bzw. in zwei Ländern auszutragen – ohne dabei ausbeuterische Arbeitsbedingungen zu provozieren oder die Ausstellung als Ort der Kritik und als künstlerisches Experimentierfeld zu gefährden, wie Szymczyk und sein Team in einem offenen Brief formulierte?<sup>67</sup> Und darüber hinaus: Inwiefern vermag der Anspruch auf eine gemeinsame und geteilte Erfahrung die Besucher\_innen miteinzubeziehen, die dann konsequenterweise vor der finanziellen und logistischen Herausforderung standen, beide Städte zu besuchen, um so die *documenta 14* nicht nur in ihren ethischen Zielen verstehen zu können, sondern auch die Kunstwerke in ihren jeweiligen lokalen Relationen sowie an ihren jeweiligen Ausstellungsorten – etwa mit ihren visuellen Referenzen, historischen Parallelen, gestalterischen Differenzen oder kontextuellen Überschneidungen – im Sinne des

**65** Alle Newsletter der *documenta 14*, die ab ihrer neunten Ausgabe am 15. November 2016 digital verschickt wurden, markieren das Motto mit einem blau eingefügten Schriftzug als „working title“. Siehe: *documenta 14* – Newsletter Archiv. URL: <http://www.documenta14.de/de/press-materials>, zugegriffen am 26.10.2017.

**66** Szymczyk: *documenta 14*. 2015, S. 243.

**67** Vergleiche hierzu den offenen Brief des künstlerischen Leiters und seines Teams als Antwort auf die Kritik an der Verschuldung der *documenta 14*, wie sie in der deutschen Presse kursierte. „Documenta 14 curators respond to criticism.“ *ArtReview*, 14.09.2017.

„Parlaments der Körper“<sup>68</sup> selbst erfahren und begreifen zu können?

Die *documenta 14* zeigt, dass Konzeption und Realisation eines solchen internationalen Großprojekts nicht zwangsläufig übereinstimmen. Jedoch markiert die Zweiteilung und die damit verbundene zeitweise Dezentralisierung und Statusveränderung der Institution bereits heute einen Wendepunkt in ihrer Geschichte, der sie einmal mehr mit ihrem aus dem Erbe der Moderne erwachsenen Selbstverständnis konfrontiert. Damit jedoch solch ein transkultureller kuratorischer Ansatz nicht nur eine Vision bleibt, sondern auch als ein maßgeblicher Impuls für kommende *documenta*-Folgen genutzt werden kann, bedarf es veränderter Strukturen, die die Institution hinsichtlich ihrer repräsentativen Funktion hinterfragen und die das Grundprinzip der Gastfreundschaft nicht etwa als eine heroische Geste begreifen, sondern als kulturelle Notwendigkeit einer ethischen Praxis in der globalisierten (Kunst-)Welt.

## Literaturverzeichnis:

Bhagwati, Annette (o. J.): Of Maps, Nodes and Trajectories: Changing Topologies in Transcultural Curating. In: Dornhof, Sarah/Hopfener, Birgit/Lutz, Barbara et al. (Hgg.) *Situating Global Art*. Bielefeld: transcript, S. 191–211. (Erscheint vorauss. 2017)

**68** „Das Parlament der Körper“ vereinte verschiedene öffentliche Programme der *documenta 14*, die zum Ziel hatten, gegen wesenhafte Ursprünge, verdinglichte Grenzen und Identitätspolitiken einen Raum für kulturellen Aktivismus zu eröffnen, der neben neuen Affekten synthetische Bündnisse zwischen dem weltweiten Kampf um Souveränität, Anerkennung und dem Überleben hervorbringen sollte. Im Sinne etwa von gemeinschaftlichen Praktiken stellte das Parlament der Körper einen kritischen Apparat dar, der sowohl die Ruinen demokratischer Institutionen als auch traditionelle Formate von Ausstellungen und öffentlichen Programmen durchkreuzte und hinsichtlich ihrer Normen hinterfragte. Als ein Kollektiv von etwa Künstler\_innen, Aktivist\_innen, Theoretiker\_innen, Arbeiter\_innen, Migrant\_innen und vielen anderen Agent\_innen sollte gemeinsam an den Bedingungen für einen radikalen Wandel der Öffentlichkeit und an einer Vielzahl neuer Formen von Subjektivität gearbeitet werden. Vgl. *Das Parlament der Körper*: <http://www.documenta14.de/de/public-programs/927/das-parlament-der-koerper>, zugegriffen am 27.10.2017.

- Bismarck, Beatrice von/Meyer-Krahmer, Benjamin (2016): Introduction. In: Dies. (Hgg.) *Hospitality. Hosting Relations in Exhibitions*. Berlin: Sternberg, S. 6–15.
- Bode, Arnold/Nickel, Heinz/Schuh, Ernst (Hgg.) (1955): *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*, Katalog. München: Prestel.
- Bode, Arnold (1964). Vorwort. In: Förster, Klaus/Hagen, Siegfried/Nemeczek, Alfred (Hgg.) *documenta III (1964)*. Internationale Ausstellung. Katalog. Band 1: Malerei und Skulptur. Kassel, Köln: M. DuMont Schauberg.
- documenta 14 – Newsletter Archiv: <http://www.documenta14.de/de/press-materials>, zugegriffen am 26.10.2017.
- documenta 14 – Das Parlament der Körper: <http://www.documenta14.de/de/public-programs/927/das-parlament-der-koerper>, zugegriffen am 27.10.2017.
- Enwezor, Okwui (2002): Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form. München: Wilhelm Fink.
- Falser, Michael/Juneja, Monica (2013): Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung. In: Dies. (Hgg.) *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 17–34.
- Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (2010): *Biennialogy*. In: Dies. (Hgg.) *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern-Ruit, Bergen: Hatje Cantz, S. 12–27.
- Grasskamp, Walter (2017): *Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback – documenta as an „International Exhibition“ (1955–1972)*. In: Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.) *documenta. Curating the History of the Present*. *Oncurating*, Issue 33/June 2017, S. 97–108.
- Grasskamp, Walter (2003): *Kunst, Medien und Globalisierung. Ein Rückblick auf die documenta 11*. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.) *Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter*. Wien: Zsolnay, S. 195–213.
- Haftmann, Werner (1955): Einleitung. In: *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*, Katalog. München: Prestel, S. 15–25.
- Hall, Stuart (1992): *The West and the Rest: Discourse and Power*. In: Hall, Stuart/Geiben, Bram (Hgg.) *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity, S. 275–295.
- Juneja, Monica/Kravagna, Christian (2013): *Understanding Transculturalism*. In: Model House Research Group (Hg.) *Transcultural Modernisms*. Akademie der Bildenden Künste Wien. Berlin: Sternberg, S. 22–33.
- Kravagna, Christian (2013): *Transcultural Beginnings: Decolonisation, Transculturalism, and the Overcoming of Race*. In: Model House Research Group (Hg.) *Transcultural Modernisms*. Akademie der Bildenden Künste Wien. Berlin: Sternberg, S. 34–47.
- Latimer, Quinn/Szymczyk Adam (2015): *Editors' Letter*. In: *South as a State of Mind, Fall/Winter 2015/Issue 6 [documenta 14 #1]*, S. 5–6.
- Nemeczek, Alfred (2002): *documenta*. Hamburg: Sabine Groenewold.
- Oltmer, Jochen (2005): *Migration und Zuwanderungen im Nationalsozialismus*. Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/56358/nationalsozialismus>, zugegriffen am 25.10.2017.
- Pastor Rocas, Marian (2005): *Crystal Palace Exhibitions*. In: Filipovic, Elena, Hal, Marieke van, Øvstebø, Solveig (Hgg.) (2010) *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern-Ruit, Bergen: Hatje Cantz, S. 50–65.
- Preziosi, Donald (2001): *The Crystalline Veil and the Phallic Imaginary*. In: Filipovic, Elena, Hal, Marieke van, Øvstebø, Solveig (Hgg.) (2010) *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern-Ruit, Bergen: Hatje Cantz, S. 30–49.
- Siebenhaar, Klaus (2015): *Die Ausstellung als Medium. Überlegungen zu einem Zentrum kuratorischer Theorie und Praxis*. In: Eichel, Hans (Hg.) *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung*. Berlin, Kassel: B & S Siebenhaar, S. 223–229.
- Szymczyk, Adam und das Team der documenta 14 (14.09.2017): *Documenta 14 curators respond to criticism*. *ArtReview*, 2017/9: [https://artreview.com/news/news\\_14\\_sept\\_2017\\_documenta\\_14\\_curators\\_respond\\_to\\_criticism/](https://artreview.com/news/news_14_sept_2017_documenta_14_curators_respond_to_criticism/), zugegriffen am 26.10.2017.
- Szymczyk, Adam (2015): *documenta 14: Learning from Athens*. In: Eichel, Hans (Hg.): *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung*. Berlin, Kassel: B & S Siebenhaar, S. 237–246.
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang (1999): *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*. In: Featherstone, Mike/Lash, Scott (Hgg.) *Spaces of Culture. City, Nation, World*. London and Thousand Oaks: Sage, S. 194–213.