

Diskurs, Differenz, documenta

Die Message einer Ausstellung wird im Museumsshop verkauft. Für die documenta 11 lässt dieser Umstand hoffen, denn im karg bestückten Souvenirshop der documenta gibt es – neben den obligatorischen Kaffeebechern und T-Shirts – Skizzenbücher und Klebeband (mit dem von Ecke Bonk entworfenen Schriftzug documenta11 versehen) zu kaufen. Architekten und Planerinnen lernen bereits im ersten Semester an der Universität oder im ersten Praktikum, dass Planen und Entwerfen, das ja mit dem Improvisieren beginnt, nicht ohne Klebeband zu bewerkstelligen ist. Mit Klebeband lassen sich Baustellen abstecken, Zettel, Bilder, Zeichnungen, Ideen festhalten, Handlungsfelder markieren.

Die gesellschaftspolitischen Handlungsfelder, mit denen die documenta 11 sich beschäftigt, steckte ihr Leiter Okwui Enwezor in Form von vier Diskussionsforen von März 2001 bis März 2002 bereits vor der Ausstellung selbst ab. Auf vier sogenannten Plattformen wurden von Fachleuten verschiedenster Bereiche die Themen „Demokratie als unvollendeter Prozess“, Rechtssysteme im Wandel, „Créolité und Kreolisierung“ und „Unter Belagerung: vier afrikanische Städte“ ausführlich diskutiert. Dieses Vorgehen brachte Enwezor sofort die nicht enden wollende Kritik der Theorie- oder Kopflastigkeit seiner Ausstellung ein. Die Kritik, in der Regel eher als Vorwurf formuliert, zeigt, dass Enwezor einen wunden Punkt vieler Kunstrezipierenden trifft: Kunst wird in einem gesellschaftlichen, historischen Kontext gemacht, präsentiert und wahrgenommen. Ein Kunstwerk hat autonom zu sein: es darf nicht zerredet werden, muss für sich wirken, die Meinung und Aussageabsicht der Künstler/-innen ist unantastbar, ein Kunstwerk muss innovativ sein – so oder so ähnlich lauten offensichtlich noch immer die so hartnäckigen wie langweiligen und bequemen Gesetze der westlichen Kunstinteressierten. Obwohl niemand, der vorher schon einmal eine Ausstellung unter der Leitung von Enwezor (s. z. B. Short Century) gesehen hat, ernsthaft eine mit Texttafeln überreich bestückte Ausstellung erwarten konnte (oder wie soll man sich Theorielastigkeit einer Ausstellung vorstellen?), war die Erleichterung allgemein groß, dass es auf der documenta 11 schließlich doch – Kunst – zu sehen gab. Nicht genug damit, auch der Rahmen der Ausstellung, die im Gegensatz zur documenta X hauptsächlich in Innenräumen gezeigt wird, entspricht dem allgemein üblichen Design. Die Präsentation gibt sich so, wie es sich für eine westliche Kunstausstellung gehört; Enwezor arbeitet vordergründig brav alle Eckdaten ab: die Galerieräume sind weiß, die Binding-Brauerei hat gerade den richtigen maroden Charme, um schick zu sein, ein paar Werke sind in der Karlsaue verstreut. Auf den zweiten Blick beginnen die Irritationen: der Fahrdienst zu Thomas Hirschhorns Bataille-Monument vor der Binding-Brauerei zieht die Aufmerksamkeit auf sich, die Eisverkäufer vor den documenta-Standorten verkaufen gefrorenes Trinkwasser (ein Projekt des Künstlers Cildo Meireles). In den Innenräumen eines der vier verschiedenen Ausstellungsorte angelangt, werden die Besucher/-innen dann endgültig Teil des großen Diskurses, der letzten Diskussionsrunde der documenta 11: der Plattform 5 – der Ausstellung selbst.

„Wir konstruieren einen Ort, an dem das, was Pierre Bourdieu ‚das Feld der kulturellen Produktion‘ nennt, mit der Öffentlichkeit verschmelzen kann. Das ist der beste denkbare Plan für eine documenta.“¹

Okwui Enwezor

Wie kann eine Ausstellung diskutieren? Kunst ist eine spezielle Form der Kommunikation, die eine Möglichkeit, einen Entwurf von Welt in der sinnlich wahrnehmbaren Welt erzeugt und zur Betrachtung und Diskussion freigibt. Enwezor fasst diese verschiedenen Versuche in einem übergeordneten Kontext zusammen, so dass sie in diesem Rahmen – gesteckt durch die vier vorangehenden Plattformen – miteinander oder in Abgrenzung zueinander wahrgenommen werden. Damit schafft er einen Raum, in dem sich die verschiedenen Kunstwerke inhaltlich und ästhetisch gegenseitig kommentieren, irritieren oder ergänzen. Die verschiedenen Exponate sind, wie das in nordwestlichen Kunstaustellungen üblich ist, nur mit einem Minimum an Eckdaten versehen. Auch der Kurzfürer liefert außer der stets angegebenen Herkunft der Künstler/-innen nur wenig produktive Informationen – und dennoch scheint die Ausstellung im Sinne der Diskussion und Irritation zu funktionieren.

Die Werke und Künstler/-innen, die Enwezor und sein Team ausgewählt haben, setzen sich mit gesellschaftlichen, politischen, urbanen und sozialen Alltäglichkeiten auseinander. Sie produzieren das, was mit dem Schlagwort engagierte Kunst am ehesten zu fassen wäre, allerdings würden viele der Künstler/-innen diese Kategorie für ihre Kunst vermutlich von sich weisen. Die Vorgänge des Kategorisierens, Registrierens, Archivierens und Kartografierens spielen auf der documenta 11 eine besondere Rolle: sie werden als Mittel der Machtausübung und -manifestation beschrieben; sie sind eine Form von Ordnung der Welt, indem sie Differenzen reduzieren. Und schließlich konservieren und sortieren sie Dinge, die der Bewahrung und Rekonstruktion von Geschichte dienen können oder sollen. Gleichzeitig führen einige Arbeiten oder aber auch die Zusammenstellung von Arbeiten vor, dass diese Festlegungen immer wieder nicht funktionieren, immer wieder verändert und korrigiert werden müssen, um dann doch nicht zu stimmen. Die Ausstellungsbesucher/-innen erfahren, allerdings nur implizit, dass es zumindest eine angemessene Reaktion auf das intensive Miteinander und Nebeneinander der gezeigten Kunstproduktionen gibt: das Hinnehmen und Stehenlassen von Differenzen und darauf folgend das Sich-Daran-Abarbeiten.

Im Fridericianum empfängt die Besucher/-innen eingangs an zentraler Stelle Hanne Darbovens „Kontrabasssolo opus 45“ (1998–2000), das sich über alle drei Stockwerke zieht und somit einen thematischen und ästhetischen Orientierungspunkt oder Kontrapart zu den übrigen Ausstellungsobjekten bildet. In seiner hellen, streng gefassten sterilen Ordnung steht es den im Erdgeschoss angrenzenden Arbeiten von Chohreh Feyzdjou und Leon Golub entgegen, deren künstlerische Mittel erdige Farben und das einfache Rohmaterial bzw. das verwesende Material sind. Sowohl bei Hanne Darboven, als auch bei Chohreh Feyzdjou steht die Relativierung von Zeit und damit die Relativierung bestimmter Regeln und Gültigkeiten im Vordergrund. Während Hanne Darboven dies hauptsächlich durch die klinische Präsentation des Regelwerks ihrer Zahlenreihen ästhetisch umsetzt, zeigt Chohreh Feyzdjou, wie die im

¹ taz 01./02.06.2002

Archiv oder Magazin aufbewahrten Gegenstände zerfallen und verwesen. Was wird aufbewahrt, um Bilder zu vermitteln? Was ist gewesen und wie wird es erinnert? Von hier aus ergeben sich viele Assoziations- und weitere Fragemöglichkeiten: Wie werden im Museum die Objekte gesammelt und geordnet? Was wird erfasst und (zu welchem Zweck) katalogisiert? Welcher Wert wird dem Aufbewahren dieser Objekte beigemessen und in welchem Verhältnis steht dies zu anderen kulturellen und sozialen Praktiken? Nach Chohreh Feyzjdjou ist letztendlich keines der Museumsobjekte konservierbar, der gesamte Inhalt des Magazins ist verfallen; in ihrem Werk ist der Verfall künstlich hergestellt, also simuliert oder vorweggenommen. Dass dieser Verfall im (klinisch reinen) weißen Galerieraum ausgestellt ist, kann wiederum als Institutionenkritik, auch an der documenta, gelesen werden. Im Ausstellungsraum auf der gegenüberliegenden Seite werden Gemälde von Leon Golub gezeigt, in denen er Gewalt- und Folterszenen darstellt. Neben großformatigen Arbeiten hängen eher skizzenhafte Malereien auf ungründlicher Leinwand, ungerahmt direkt auf die Wand geheftet, wie auf einer Pinnwand lose nebeneinander – ein weiterer ästhetischer Widerpart zu Hanne Darbovens Werk.

Im ersten Stock wird die Thematik des Regelwerkes „Zeit“ an zentraler Stelle mit On Kawaras Projekt „One Million Years“ wieder aufgenommen. Eine besondere Verbindung mit den gemalten Folter- und Bedrohungsszenen von Leon Golub geht die Arbeit „Spiegel“ (1991) von Isa Genzken ein, die im Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ veröffentlichte Fotos von Verbrechen ausschneidet und auf Karton klebt. Die Nachrichtenbilder, die die Betrachtenden bei Leon Golub mitdenken und mitsehen, werden bei Isa Genzken selbst zum Ausstellungsobjekt und zum Ausstellungskontext. Im zweiten Stockwerk des Fridericianums finden sich zwei weitere Zusammenstellungen, an denen die Arbeitsweise Enwezors und seines Teams deutlich wird: Zum einen hängen Fotografien von Santu Mofokeng in einem Raum mit der Installation „Homebound“ von Mona Hatoum; zum anderen werden die Videoinstallationen von Chantal Akerman und Shirin Neshat nebeneinander ausgestellt. Die ästhetischen Konzepte und der Umgang mit der gewählten Thematik unterscheiden sich bei den jeweils zusammengestellten Werken erheblich. Während Mona Hatoums Installation mit einem komplett unter Strom gesetzten Wohnkäfing auch akustisch bedrohlich wird, durch das Nachahmen der zunehmenden Stromspannung, laden die stillen, schönen Fotografien Mofokengs zum Verweilen und Schauen ein. Die Irritation erfolgt beim Lesen der Objektbeschriftung: Mofokeng hat Gefängnis-Innenhöfe fotografiert, in denen Menschen widerrechtlich gefangen gehalten, bedroht und gefoltert wurden. Wo die eine Arbeit plakativ und nahezu unmissverständlich das Thema des Gefangenseins visuell umsetzt, nutzt die andere subtil, ganz im Stil des Dokumentarischen, den Schrecken der Betrachter/-innen, die erst im Nachhinein bemerken, welches Motiv sie sich genießerisch angeschaut haben – und vielleicht auch darüber erschrecken, wie unspektakulär und alltäglich diese Tatorte aussehen. In der Nebeneinanderstellung der beiden Videoarbeiten von Shirin Neshat und Chantal Akerman kommt es durch den Kontrast zu ähnlich intensiven Differenzen zwischen dem eher dokumentarisch zu nennenden, sammelnden, zeigenden und montierenden Vorgehen von Chantal Akerman im Gegensatz zu der eher pathetischen und ästhetisch reduziert umgesetzten Arbeit von Shirin Neshat.

Die lose thematische Abfolge der Arbeiten und das Neben- und Gegeneinandersetzen der verschiedenen ästhetischen Umsetzungen hat, in Kombination mit der spärlichen Information vor Ort, tatsächlich die Qualität einer Diskussion. Die Ausstellungsbesucher/-innen müssen sich, sofern sie dem in der Aussage eher beliebigen Kurzfürher nicht trauen wollen, die Werke in der Ausstellung selbst erklären – und hierzu die Werke selbst befragen und analysieren. Als weitere Information bieten sich die anderen Ausstellungsobjekte an, da es immer wieder ästhetisch oder thematisch ähnlich Arbeiten oder Gegenprogramme gibt. In diesem Moment geht Enwezors Konzept auf: die ausgewählten Arbeiten und die Art und Weise der Ausstellung führen immer wieder dazu, dass die ausgestellten Werke selbst befragt werden – und Fragen und Differenzen aufwerfen, die wiederum zu einem Befragen der Kunstwerke führen. Die documenta 11 ist also das genaue Gegenteil einer „theorielastigen“ (im Sinne einer textlastigen) Ausstellung, sie ist vielmehr genau das, was sie immer sein sollte: ein öffentlicher Diskurs über zeitgenössische Kunst als gesellschaftlich relevanter Entwurf. Als solcher ist sie natürlich wiederum theoretisch – aber Denken und Kunst gehören, wie wir es spätestens seit Joseph Beuys wissen, untrennbar zusammen. Der Vorwurf an eine Kunstausstellung, sie sei „theorielastig“, zieht implizit die Vorstellung nach sich, Kunst müsse unterhalten oder schön sein. Sie dürfe keinesfalls gesellschaftspolitisch relevante und damit problematische und unbequeme Themen aufgreifen und bearbeiten, sonst sei sie keine Kunst mehr. Gerade die Frage nach dem was Kunst und was nicht Kunst sei, ist aber eine der uninteressantesten auf der documenta 11.

„Look at the order outside, but take care of the disorder inside“²

Fiona Tan

Mitten in diesem Diskurs, gebannt von dem, was es zu lernen gibt, fällt plötzlich auf, dass Bewertungs-Kategorien zu kippen beginnen. Oder eher noch: völlig belanglos und uninteressant werden. Wen interessiert denn noch, ob diese oder jene Arbeit wirklich Kunst ist, wen interessiert, ob sie innovativ ist? Vielmehr taucht die Frage auf, wie es möglich ist, von der hier gezeigten Fülle nicht vorher schon mehr gekannt, gewusst zu haben. Im Vorfeld der documenta 11 wurde sehr viel über außereuropäische Kunst, und wie sie einzuordnen und zu bewerten sei, diskutiert. Okwui Enwezor, gebürtiger Nigerianer, schien per se Garant für eine Schau außereuropäischer Kunst mit einem Schwerpunkt auf afrikanischer Kunst zu sein. Eine Annahme, die allein schon von Enwezors Sozialisation ad absurdum geführt wird: in Nigeria besuchte er ein britisches Internat, mit 18 Jahren beginnt er ein Studium in New York. Er selbst begreift diese Annahme als positiven Rassismus – eine Komponente, die nicht von der Hand zu weisen ist. Auf seiten der ehemaligen Kolonisierer gibt es keine unverdächtigen Begriffe, keine unverdächtigen Bewertungen und Einschätzungen mehr. Beispielsweise bescheinigt ausgerechnet die taz – in diesem Falle übermäßig politisch korrekt – dem hierzulande sogenannten Minderheiten-Angehörigen Enwezor „makellose[s] Englisch“³. Ein positi-

² Fiona Tan, *Countenance*, 2002

³ taz 22.05.2001

ver Rassismus, der für Deutsche, deren Eltern oder Großeltern in anderssprachigen Ländern geboren wurden, zu den alltäglichen Diskriminierungen gehört.

Auf der documenta 11 lässt sich sehr anschaulich nachvollziehen, welchen Nachteil es in sich birgt, sich als führende Kultur zu begreifen, die sich gegen sogenannte primitive Kulturen abgrenzt. Während die kolonisierten Länder – notgedrungen – kulturelle Praktiken und Ausdrucksweisen der Kolonialisierer integriert haben, lehnten die Kolonialisierer jede andere als eine unreflektiert schwärmerische Auseinandersetzung in die andere Richtung ab.

„Während der transatlantische Nordwesten sich stets nur für sich selbst interessierte, seine Privilegien mit ignoranter Schläfrigkeit auf immer garantiert wähnte, muss er jetzt feststellen, dass er während seines Dornröschenschlafs sehr genau beobachtet worden ist. Der gegenwärtige Rechtspopulismus ist eine Reaktion auf die beschämende Einsicht, von Kanaken und Negern als unwissend ertappt worden zu sein.“⁴

Beat Wyss

Besonders die Arbeit von George Adégabo „Der Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckung...das Theater der Welt“ in der Binding-Brauerei macht diesen Umstand deutlich: In dem Sammelsurium von Büchern, Zeitschriften, Schallplattenhüllen und unendlich vielen unterschiedlichen Alltagsgegenständen ist eine deutliche kulturelle Zuordnung im Sinne einer nationalen Zuordnung nicht mehr möglich. Die Kataloge der aktuellen und der vorangegangenen documenten sind Teil der Installation und so wird die Institution documenta in ihrem eigenen Kontext in ihrer Rolle als das Bild des „Anderen“ prägendes Element hinterfragt. Diese institutioneninterne Kritik ist ganz im Sinne Enwezors, dessen erklärtes Ziel es war, nicht hinter die Aufarbeitung der documenta X zurückzufallen.

Obwohl viele der gezeigten Werke sich mit kritischen und für die reichen nordwestlichen Industriestaaten oft unangenehmen, weil schuldbehafteten Themen befassen, ist ein moralisierender Unterton eher die Ausnahme. Zwar arbeiten viele Künstler/-innen mit Schockeffekten, indem sie die Betrachter/-innen offen oder zunächst versteckt mit Gewalttaten, u. a. als Folgen der Kolonialisierung, konfrontieren. Es gibt aber genauso viele andere Arbeiten, die den Bestand erheben und zeigen, die Ideen und Alternativen produzieren, Handlungsmöglichkeiten oder Handlungsansätze zu sehen geben. Enwezor entzaubert schließlich den letzten großen im Zusammenhang mit der Ausstellung immer wieder bemühten Gegensatz, indem er die Dichotomie „der Westen – die Anderen“ als Konstrukt benennt:

„Mag sein, daß diese Sehnsucht nach einer erkennbar ‚anderen Kultur‘ eine sehr westliche ist.

Aber auch der Westen, so Enwezor, sei ‚vielleicht nur eine Erfindung‘.“⁵

⁴ FAS 09.06.2002, S. 25

⁵ FAZ 07.06.2002

Mit dieser Verpflichtung zur Differenzierung, die bereits in den ausgewählten Kunstwerken und ihrer Zusammenstellung angelegt ist, spielen Fragen der (ohnehin relativen) richtigen Ein- und Zuordnung keine Rolle mehr. Kategorien, Begriffe, Nationalitäten als fixe Kennzeichen eines bestimmten, definierbaren kulturellen Hintergrundes werden ersetzt durch andere – politische, gesellschaftliche und historische Kategorien. Wirtschaftliche Macht, Demokratie, der Alltag und die Zukunft der Städte, die Verteilung und Besetzung von Territorien, Grenzerfahrungen, die Knappheit von Gütern, Gewalt und viele andere Themen nehmen die Besucher/-innen in Anspruch. Die im nordwestlichen Kontext konstruierte gedachte Trennung von Leben und Kunst erweist sich angesichts der Fülle der gesellschaftlichen Entwürfe von Kunst als unproduktiv.

Die Auseinandersetzung mit dem städtischen Alltag ist ein deutlich hervorstechendes Thema der Künstler/-innen der documenta 11. Dabei geht es nicht nur um Architektur fotografie und -entwürfe, sondern um die Gestaltung des Zusammenlebens im öffentlichen und gemeinschaftlichen Raum. Zwei Arbeiten hierzu, die sich in Ansatz, Konzept und Umsetzung diametral gegenüberstehen, sind das Bataille-Monument, das Thomas Hirschhorn in der Kasse der Nordstadt initiiert und das Projekt von Park Fiction, das 1994 gegründet, das Verbauen der letzten Freifläche im Hamburger Stadtteil St. Pauli zugunsten eines mit der Bevölkerung zu planenden Parks verhinderte. Hirschhorn initiiert sein Projekt für die Zeit der Ausstellung mit den Anwohnerinnen und Anwohnern sehr ernsthaft. Er hat sich eine Wohnung im Viertel genommen, wo er bis zur Beendigung seines Projektes wohnt. Die dauerhafte Präsenz vor Ort verschafft ihm den deutlich erkennbaren Respekt der Anwohner/-innen, die sich offensichtlich gern engagieren – nicht zuletzt deshalb, weil das Projekt einigen von ihnen bezahlte Arbeit verschafft. Das Bataille-Monument, dem französischen Philosophen Georges Bataille (1897–1962) gewidmet, besteht aus vier provisorisch zusammengezimmerten Spanplatten-Bauten – einer Bibliothek, einem Ausstellungsraum, einem Videoraum und einem Kiosk sowie einer begehbaren Plastik. Den Weg zwischen den Aufbauten weisen Glühbirnen-Schnüre, von der Binding-Brauerei bringt ein eigens eingerichteter Fahrdienst die Besucher/-innen in bunt angemalten Taxis vor Ort. Die Fahrerinnen und Fahrer kommen ebenfalls aus dem Stadtviertel und stimmen die documenta-Gäste auf ihren Besuch in der Nordstadt ein. Für die Zeit der Ausstellung hat Hirschhorn im Abstandsgrün der Hochhaussiedlung einen kommunikativ funktionierenden gemeinschaftlichen Freiraum geschaffen. Dabei ist das keinesfalls die direkte Absicht des Künstlers. Im Gespräch macht er deutlich, dass es ihm darum gehe, andere Menschen an seiner Begeisterung für Bataille teilhaben zu lassen, er sei kein Sozialarbeiter. Im Rahmen des Labels Kunst scheinen dennoch andere Dinge denkbar und schließlich umsetzbar zu sein, als in planerischen, städtischen Rahmenbedingungen. Kunst ist experimenteller, im Falle Hirschhorns temporär, eben ein Versuch – und als solcher relativ ungefährlich für die zuständigen Verwaltungsbehörden. Auf seiten der zu beteiligenden Anwohner/-innen ist ein künstlerisches Event weit unverdächtiger als ein städtisches Beteiligungs- oder Sanierungsprogramm, das oft schon an den nicht überschreitbaren gegenseitigen Hemmschwellen im Vorhinein zum Scheitern verurteilt ist.

Mit genau entgegengesetzten Intentionen, nämlich der dauerhaften Änderung vor Ort, gründete sich 1994 die Künstler/-innengruppe Park Fiction, die sich einer Bürgerinitiative in St.

Pauli zum Erhalt der letzte Freifläche des ärmsten Wohnquartiers in Hamburg anschloss. Warum sollten Künstler/-innen nicht auch Sozialarbeiter oder Freiraumgestalter sein, fragten sich die Beteiligten und machten sich pragmatisch daran, die Träume der Anwohnerinnen und Anwohner festzuhalten und letztendlich mit zu verwirklichen. Die Künstler/-innen entwickelten verschiedene Werkzeuge zum Aufzeichnen der Entwürfe, die alle gesammelt in der documenta-Halle in einer Art Archiv oder Magazin einsehbar sind. Des Weiteren sind dort Einzelentwürfe, von den Anwohner/-innen ausgefüllte Fragebögen, Sitzungsprotokolle und ein Film über den Planungsprozess von Margit Czenki (1997) zu sehen. Die Freifläche wurde nicht bebaut, der Entwurfs- und Umsetzungsprozess läuft weiter. Thomas Hirschhorn macht seine Kunst auf der documenta 11, indem er temporäre Stadtteilarbeit leistet – Park Fiction machen Stadtteilarbeit vor Ort und bringen die Ergebnisse des laufenden Prozesses als Reflexionsangebot in den Kontext der Kunstaussstellung zurück. Beide Projekte stellen Interventionen in den Wohn- und Planungsalltag dar, die weit über den Kunstkontext hinaus wirksam sind.

Viele weitere Arbeiten in der documenta-Halle beziehen sich ebenfalls auf den Kontext Stadt, Stadtplanung, die Besetzung von Räumen und Markierungen in der Landschaft. Sie führen vor, dass und wie sich gesellschaftliche Zustände im Raum festschreiben. Eine beeindruckende Arbeit zu der Frage, wie die Besetzung von Territorien, das Ziehen von Grenzlinien und die kartografische Eintragung derselben Machtverhältnisse schafft und manifestiert, präsentieren Fareed Amaly und Rashid Masharawi im ersten Stockwerk. Auch die in der übrigen documenta-Halle gezeigte Kunst präsentiert Entwürfe, Ideen davon, wie die Welt gut gestaltet werden kann; sie klärt auf über Vorgänge und Arbeiten jenseits des Tagesschau-Wissens und der Klischees, die Film-Arbeiten von Huit Facettes oder Le Groupe Amos stehen beispielhaft dafür.

Im Kulturbahnhof bilden die weltumspannenden Architektur-Utopien einen deutlichen Schwerpunkt. Die Architekturmodelle von Isa Genzken, Bodys Isek Kinglez und in großem Umfang die „New-Babylon“-Modelle von Constant (aus den 1960er Jahren) werden mit der Realität verschiedener Architektur-, Alltags-, Peripherie- und Vorortfotografien von Hilla und Bernd Becher, Kendell Geers, William Eggleston, David Goldblatt und Ravi Agarwal konfrontiert. Die documenta 11 lässt aber auch diese Bilder nicht ungebrochen: Im zweiten Stockwerk des Kulturbahnhofes zeigt die Gruppe Multiplicity mit ihrem Projekt „A Journey Through A Solid Sea“ eine ganz andere kartografische Erfassung des Raumes. Sie erforscht und kartiert das Mittelmeer als Raum illegalen Handelns aus verschiedenen Motiven heraus und vollziehen die verschiedenen Bewegungen von Immigranten, Flüchtlingen, Händlern, Fischern und Seeleuten nach. Einen weiteren Irritationsanlass liefert die Atlas-Group. Sie bearbeitet ein fiktives Archiv, aus dem sie angeblich erforschte und aufbereitete Teile ausstellt. Fotografien, Zeitungsausschnitte, Filmmaterialien und Tagebücher werden als Dokumente zum Beweis von behaupteten Fakten und Geschichten herangezogen und ausgestellt. Die Betrachter/-innen werden daran erinnert, dass die Autorität dessen, der informiert, immer mit reflektiert werden muss, um die gegebenen Informationen einschätzen zu können.

Überraschungen und Irritationen dieser Art, das Streiten der Kunst mit sich selbst und mit ihren Betrachter/-innen, die Gegenprogramme im Programm führen im Laufe des Besuchs

der Ausstellungsorte zu einer immer intensiver werdenden Auseinandersetzung mit der ausgestellten Kunst und ihren Inhalten.

„Find your own voice and use it – use your own voice and find it.“

Jayne Cortez

Staunen, Begeisterung und zumindest die Entdeckerfreude am Kommunikationsprozess Kunst holen die Besucher/-innen spätestens in der Binding-Brauerei ein. Die dicht aber dennoch großzügig arrangierten Arbeiten fordern abwechselnd, vor allem bei den unendlich vielen und langen Videofilmen, allein in ihrer Fülle Hingabe oder Widerstand. Zwischenzeitlicher Orientierungsverlust und allgemeine Konfusion sind mit Sicherheit seitens der Ausstellungsmacher eingeplant. In der Binding-Brauerei wird Enwezors Ausstellungskonzept der Rede und Gegenrede ohne Versöhnung auf engstem Raum deutlich: die Gegenüberstellung von Touhami Ennadres hochgradig inszenierten, artifiziellen Fotografien zum 11. September hängen in einer Linie mit den Osifuyes Alltags-Fotografien aus Lagos. In William Kentridges Videoinstallation „Confessions of Zeno“ werden die Themen Architektur, Heimat, Krieg, Territorium, Reichtum und Ausgrenzung poetisch-zeichnerisch umgesetzt. Im Raum vor der Videokabine baut Carlos Garaicoa Havannas unvollendet gebliebene Bauruinen mittels Computerelementen und Modellen zu Ende.

In der Binding-Brauerei gelingt Enwezor und seinem Team der Aufbau einer wirklich hinreißenden Abfolge: In einem Raum hängen die menschenleeren schwarz/weißen Architektur-Fotografien des Erdbebens in Kobe von Ryuji Miyamoto. Ein Teil der Fotos ist wie ein Stapel übereinander, über die Stellwand hinaus, gehängt. In der Mitte des Raumes steht ein Spanplattenaufbau von Manfred Pernice: „Estrel: Quattro Stagioni“. Die inhaltliche Korrespondenz erschließt sich über die Hochbauten, die merkwürdig kalt und sachlichen Wohnbauten, beliebig belanglos bis zu ihrer Zerstörung. Im Raum gegenüber sind die utopischen architektonischen Entwürfe von Yona Friedman ausgestellt. Seine Entwürfe orientieren sich an der Bedürfnisbefriedigung der Einwohner/-innen, z. B. sollen die von ihm entworfenen Strukturen mit der Stadt verschmelzen und in benachteiligten Ländern durch die existentielle Versorgung den Bewohner/-innen die Hilfe zur Selbsthilfe bieten. Innerhalb dieses kontextuellen Ablaufes sind die aufmerksamen Betrachter/-innen in der Lage, die Qualität der architektonischen Utopie zu erahnen. Sie bekommen einen Eindruck davon, dass es tatsächlich andere Möglichkeiten des Bauens und Lebens in Städten gegeben hätte oder noch gibt. Nicht nur an dieser Stelle des großen Kunstdiskurses der documenta 11 wird deutlich, dass Entwerfen im Sinne von versuchen, ausprobieren, improvisieren, lernen und diskutieren ein notwendiger gesellschaftlicher Prozess ist.

Engagierte Kunst, Wissensproduktion, Differenz, politischer, ethischer, sozialer Diskurs – ob Kunst ihm noch Spaß mache, wird Enwezor in einem Interview⁶ gefragt und bleibt die überlegte Antwort nicht schuldig:

⁶ mobil (Zeitschrift der Deutschen Bahn) 06/2002, 72

„Aufregend finde ich zum Beispiel Gegensätze und Frustration. Dinge, die ich nicht verstehe und die ich vielleicht nie verstehen werde, die aber mein Interesse wach halten, oder auch Kunst als Dissonanz. Als Kurator habe ich ein ständiges Interesse an den kritischen Manövern, die an dem Ort stattfinden, der Kunstwerk heißt. So macht Kunst mir Spaß.“⁷

Mir auch.

Literatur

documenta 11, Plattform 5: Ausstellung, Katalog, 2002

documenta 11, Plattform 5: Ausstellung, Kurzführer 2002

Okwui Enwezor: Die Black Box. In: documenta 11, Plattform 5: Ausstellung, Katalog, 2002, S. 42–55

FAS Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 09.06.2002: Documenta 11 – ein Führer. Sieben Kunsthistoriker stellen die interessantesten Werke auf der internationalen Kunstschau in Kassel vor. Ein Rundgang durch die wichtigste Ausstellung des Jahres. S. 23–25

FAZ Frankfurter Allgemeine Zeitung 07.06.2002: Plattformer.

mobil (Zeitschrift der Deutschen Bahn): Offenheit als Konzept. 06/2002, S. 71–73

taz Die Tageszeitung 22.05.2001: Der Gesandte.

taz Die Tageszeitung 01./02.06.2002: Wir bringen dem Markt keine Opfer.

SZ Süddeutsche Zeitung 12.06.2002: Ausweitung der Randzone.

SZ Süddeutsche Zeitung 20.06.2002: Rechner, die die Welt bedeuten.

Fiona Tan, Countenance, documenta 11, Kassel 2002

⁷ mobil (Zeitschrift der Deutschen Bahn) 06/2002, 72