

1 Globale Perspektiven der *documenta*

1.1 Die *documenta* 12

Mit der Frage, wodurch sich eine zeitgemäße transkulturelle Ausstellungspraxis unter den sich wandelnden gesellschaftlichen Bedingungen der Globalisierung auszeichnet, wird die zwölfte Folge der Ausstellungsreihe *documenta* einer fundierten Analyse unterzogen. Ausgangspunkt dabei ist das von dem Ausstellungsmacher und Autor Roger M. Buergel und der Kunsthistorikerin Ruth Noack¹ in ihrer Funktion als leitende Kurator*innen² entwickelte Konzept der *documenta* 12, das neben der Ausstellung und ihrem grundlegenden Prinzip, die *Migration der Form*, ein Diskursformat vorsah. Dies baute auf drei *Leitmotiven*³ auf, die als grundlegende Fragen an das Publikum gerichtet wurden: »Ist die Moderne unsere Antike?«, »Was ist das bloße Leben?« und »Was tun?«. Anhand derer wurden jedoch nicht nur aktuelle Fragen von Kunst und Gesellschaft diskutiert. Sie sollten vielmehr einen breiten Diskurs über den Universalitätsanspruch der westlichen Kunstgeschichtsschreibung in Gang setzen und das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie die Teilhabe an Bildungsprozessen zur Debatte stellen. Der Diskurs war daher nicht nur Teil der Ausstellung, er stellte auch ein wesentliches Element weiterer Formate der *documenta* 12 dar, die einen sowohl lokalen als auch globalen Bezug herstellten: die *documenta* 12 *Magazines*, der *documenta* 12 *Beirat* und die *documenta* 12 *Kunstvermittlung*. Sie schlossen ihrerseits auf unterschiedliche Weise an die Ausstellung an und stellten ein sozial wie kulturell vielfältiges Angebot zur Partizipation verschiedener Akteur*innen vor Ort in Kassel und weltweit dar.

-
- 1 Zu den Biografien von Roger M. Buergel und Ruth Noack siehe: *documenta* 12: Pressemappe zur Pressekonferenz am 21.2.2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/pressemappe_21-02-2006.pdf.
 - 2 Wenn im Folgenden von den Kurator*innen der *documenta* 12 die Rede ist, sind in der Regel Buergel und Noack gemeint. Kuratorisch mitgewirkt haben jedoch auch viele weitere Personen, die namentlich genannt werden, sofern im Folgenden von ihnen die Rede ist.
 - 3 Ihre Kontextualisierung erhalten die drei *Leitmotive* über den eigens für die *documenta* 12 publizierten Reader: *documenta Magazine* N° 1-3 (Reader), hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Köln 2007.

Die Entscheidung der Kurator*innen, über die *Migration der Form* der Entwicklung und Parallelität von Formenschicksalen mehr Beachtung zu schenken als gängigen, etwa thematisch oder historisch orientierten Kriterien des Ausstellungsmachens und damit etwa auch künstlerische Positionen in den Fokus zu rücken, denen bislang nur wenig bis gar keine Beachtung geschenkt worden war, wurde insbesondere vom Fachpublikum kontrovers diskutiert. So wurde der *documenta 12* und ihren Macher*innen vorgeworfen, das Herausstellen formaler und motivischer Analogien der Kunst entspreche einem »Trivialisierungsprogramm reiner Effizienz«⁴. Dies manifestiere sich beispielsweise in der Präsentation von Werken ohne objektive Fakten und Informationen.⁵ Ebenso zeige die Ausstellung einen Mangel an politischem Bewusstsein: Da sie »selbst die durchaus vorhandenen politischen Arbeiten auf Objekte ästhetischer Kontemplation« reduziere, würde die *documenta 12* schließlich zu einer »Depolitisierungsmaschine«.⁶ Ein wesentlicher Aspekt der Kritik am Konzept der *Migration der Form* bildete demnach auch der kunstwissenschaftliche Umgang mit dem Formbegriff. Viele Kritiker*innen deuteten seine Verwendung im Kontext der *documenta 12* als Reduzierung von Kunst auf ein rein formales Verständnis, das nicht nur als Beweis für das Fehlen jeglicher Inhalte und historischer Kontextualisierungen herhalten müsse,⁷ sondern auch als eine Verstärkung des eurozentristischen Blicks auf die Moderne zu beurteilen sei.⁸

-
- 4 Egenhofer, Sebastian: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der *documenta 12*. In: Texte zur Kunst, Heft 67, 2007, S. 209–211, 200.
 - 5 Vgl. Kravagna, Christian: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der *documenta 12*. 2007, S. 203–206, 205.
 - 6 Marchart, Oliver: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel – Berichte von der *documenta 12*. 2007, S. 209–211, 209. Siehe hierzu auch Ders.: Hegemonie im Kunstfeld. Die *documenta*-Ausstellungen dx, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung. Köln 2008.
 - 7 So bemängelt etwa Holger Liebs, dass der Formbegriff im Gegensatz zum narrativen Drang der sogenannten nichtwestlichen Kunstproduktion stehe und mit ihm auch der Kunstkanon der westlichen Welt missachtet werde, wenn etwa Stile, Formen, Dokumente und Techniken verschiedener Epochen und Weltteile willkürlich über die Ausstellung verteilt präsentiert würden. (Vgl. Liebs, Holger: Boudoir und Baumarkt. In: Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 137, 16./17.6.2007, S. 15) Insgesamt, so Julia Voss und Niklas Maak, würde die Kunst durch die *Migration der Form* nicht nur von der Geschichte abgetrennt, sondern es würden auch »alle Unterschiede zugunsten des Allgemeinen« eingestampft. (Vgl. Voss, Julia; Maak, Niklas: So geht das alles nicht weiter. In: Frankfurter Allgemeine am Sonntag (FAZ), Nr. 44, 4.11.2007, S. 25) Aus kunsthistorischer Perspektive wird beanstandet, dass die *Migration der Form* dem »vergleichende[n] Botanisieren nach Art der ikonologischen Methode« gleichkäme und daher nur eine Bildtheorie sei, womit die *documenta 12* das Ende praktizierender Kunsttheorie besiegele und sich damit zwangsläufig von Theoretiker*innen der 1960er und 70er Jahre, wie etwa Lacan, Foucault und Derrida verabschiede. (Wyss, Beat: Hier spricht der Markt. In: Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 150, 3.7.2007, S. 13).
 - 8 Für Okwui Enwezor vernachlässigt etwa das zentrale Interesse an Objekten und Formen die differierenden, individuellen Praktiken und sozialen Kontexte, in denen die Kunstwerke produziert wurden. (Vgl. Enwezor, Okwui: History Lessons. In: Artforum, Vol. 46, No. 1, September 2007, S. 382–385, 384) Hans Belting spitzt dieses Argument noch zu, wenn er den Kurator*innen einen »kolonialen[n] Blick« vorhält und kritisiert, dass Formen, losgelöst von ihren Inhalten, hier als Garanten einer Moderne in Anspruch genommen würden, die ihren Ursprung in der westlichen Welt hätten, ohne dass dabei jedoch berücksichtigt würde, dass Formen auch jenseits des westlich geprägten Kunst-

Die Kritik lässt sich systematisch von der Auswahl von Kunst und Künstler*innen⁹ über die Präsentation der Werke,¹⁰ das Selbstverständnis der kuratorischen Position¹¹ bis hin zur Vermittlung von Kunst in der Ausstellung¹² nachverfolgen und weist einige

begriffs entstanden seien. (Vgl. Belting, Hans: Auf Chinesischen Stühlen? (Interview von Amine Haase) In: *Kunstforum International*, Bd. 187, 2007, S. 96-101, 98).

- 9 Diese bezieht sich etwa auf die geografische und ethnische Herkunft von Kunst und Künstler*innen nach westlichen Wertmaßstäben. Laut Christian Kravagna lässt sich bei den Kurator*innen eine »eurozentristische Voreinstellung des Blicks« erkennen. Diese manifestiere sich etwa darin, dass »alle vormodernen Kunstwerke und alle kulturellen Artefakte aus Asien und Afrika [...] – wie in jedem Völkerkundemuseum – nicht aus Europa« stammten und sich im Gegensatz dazu »die zahlreichen Rückblicke auf die Geschichte der Avantgarde ausschließlich auf Europa und Amerika« richteten. (Kravagna: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 206) Oliver Marchart knüpft in gewisser Weise an diese Auffassung an, wenn er in der Perspektive der Kurator*innen auf die Kunst eine »Rückkehr zum kolonialen Gestus der Entdecker« sieht, der sich auch in der Formulierung einzelner Katalogtexte spiegele. (Marchart: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 209f).
- 10 Durch die Orientierung der Kurator*innen an formalen Analogien zwischen den Werken wird laut Kravagna die »problematische Tradition des eurozentristischen Kulturvergleichs« verstärkt. (Vgl. Kravagna: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 205) Marchart beanstandet in diesem Zusammenhang, dass die Werke ihren ursprünglichen Kontexten entrissen, häufig ohne Informationen dargeboten würden und darüber hinaus ein genereller Mangel an der konkreten Auseinandersetzung mit Kunst existiere. (Vgl. Marchart: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 209 und 211) Die Vernachlässigung von Informationen über die Werke zeigt sich laut Brigitta Huhnke nicht nur in der schlampigen Präsentation, sondern auch in ihrer mangelnden Erläuterung im Katalog, bei der die Namen der Künstler*innen ebenso unvollständig ausgewiesen seien, wie das Land ihrer Herkunft oder die Titel der Werke. Desgleichen blieben auch Hinweise auf postkoloniale oder poststrukturelle Theorien häufig ungeklärt. Sie fordert daher, Werke von Kontinenten wie etwa Asien oder Afrika mit einem Minimum an Informationen zu versehen. So erst bestehe überhaupt die Möglichkeit, »das Andere und das Fremde« erkennen und sich darauf einlassen zu können. (Vgl. Huhnke, Brigitta: *Einblicke und Einlassungen auf die Verbindung von Formlosigkeit und die weltweite Migration der Formen des Fremden auf der documenta 12*. In: *NachDenkSeiten*, 22.6.2007, S. 1-9, 3. URL: <http://www.nachdenkseiten.de/?p=2427&pdf=2427>).
- 11 Die Kritik erinnert bisweilen an die Kritik an der *documenta 5*, die ihrem Leiter Harald Szeemann vorwarf, sich über die Autor*innenschaft der Künstler*innen zu stellen und die Ausstellung als sein alleiniges Werk zu betrachten. (Zur Kritik an der *documenta 5* siehe z.B. Bismarck, Beatrice von: *Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens*. In: Michalka, Matthias (Hg.): *The Artist as... Nürnberg u.a.* 2006, S. 33-47; Grammel, Søren: *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*. Frankfurt a.M. 2005).
- 12 Die Kritik reicht von dem Vorwurf, dass Versuche »transcultural formal correspondences« über die Gruppierung von Werken in der Ausstellung identifizierbar zu machen, nicht nur den Ausstellungsstücken ein bestimmtes kuratorisches Programm auferlege, sondern auch die Betrachter*innen zwingt, irgendeinen Sinn darin zu finden (Vgl. Heiser, Jörg: *Documenta – Mixed Messages*. In: *Frieze*, September 2007, S. 136-139, 137), über die Feststellung, dass die ästhetische Erfahrung im »Netz des »radikal artifiziiellen Kontexts« der *Migration der Form* gefangen bleibe und keine Entfaltung einer eigenen Interpretation bei den Betrachter*innen hervorruft. (Egenhofer: *Betrachter- und Formenschicksale in Kassel*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 67, 2007, S. 200). Schließlich wird auch eine Vermittlung beanstandet, die willkürliche bzw. konstruierte Zusammenhänge herstelle. Diese würden laut Kravagna als »kulturelle und künstlerische Produktionen diverser

Parallelen zur Kritik an der Ausstellung *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) auf.¹³ Sie über-
sieht allerdings, dass das Konzept der *Migration der Form* nicht nur einen zeitgemäßen
Bezug zum globalen Phänomen der Migration herstellte, sondern auch, dass dieser An-
satz neue Möglichkeiten und Notwendigkeiten für die Betrachtung, Präsentation und
Vermittlung von Kunst im Kontext der großformatigen, global ausgerichteten *documen-
ta*-Ausstellung eröffnete und verdeutlichte.

Insofern lässt sich die *Migration der Form* nicht nur als eine spezifische Perspektive
auf die Kunst verstehen, sondern kann auch als eine alternative Praxis zu bestehen-
den Konventionen im Umgang mit Kunst in Ausstellungen verstanden werden. Nach
diesen wird Kunst beispielsweise immer noch ungeachtet ihrer vielfältigen kulturel-
len Verflechtungen nach dem Kanon der westlichen Kunstgeschichte in linearer Wei-
se historisch und geografisch eingeordnet. Die *Migration der Form* legte hingegen eine
spezifische Methode der Ausstellungspraxis nahe, mit welcher die Kurator*innen der
Notwendigkeit einer widerständigen – von musealen Traditionen und herkömmlichen
kunsthistorischen Kategorien abweichenden – Narration, Kontextualisierung und Ver-
mittlung von Kunst Rechnung trugen. Dies wurde in der Ausstellung etwa in der Ver-
knüpfung von typologisch differenten Exponaten aus den Bereichen Kunst, Natur und
Handwerk aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen von der Gegenwart bis ins 14.
Jahrhundert deutlich. Mit dieser Kombination sollte, so Buerge, auf »formale Entspre-
chungen und Verwandtschaften [...] historischer, konzeptueller, struktureller, visueller
oder auch intuitiver oder spielerischer Natur«¹⁴ eingegangen werden.

Ein solcher Ansatz schafft folglich nicht nur Situationen, in denen neue und andere
Beziehungen zwischen den Exponaten und ihren ursprünglichen Kontexten deutlich
werden können, sondern ermöglicht auch eine Begegnung zwischen Kunst und Publi-
kum, die jenseits klassischer Bildungsvorstellungen angelegt ist. Mit der Auffassung
der Kurator*innen, dass Ähnlichkeiten zwischen Exponaten Differenzen umso mehr
hervortreten lassen,¹⁵ sollten kulturelle Differenzen in der Ausstellung weder einfach
gegenübergestellt noch aufgelöst werden, sondern konstruktiv für neue Seh- und Sicht-
weisen auf die vielfältigen Zusammenhänge von Kunst über nationale Grenzen und
westlich geprägte Denkmuster hinaus eingesetzt werden. Statt dem eurozentristischen
Blick der Kunstgeschichtsschreibung zu folgen und damit dem Kanon der westlichen
Kunstgeschichte und den von dieser Disziplin legitimierten Narrativen und Deutungen
von Kunst in einzelnen Weltregionen, sollte die Ausstellung den Besucher*innen die

Regionen und Kontexte aus einer Metaperspektive kulinarisch an[ge]richtet wie eine Kreativkü-
che, die uns Mozzarella und Blutwurst serviert, weil ihre Formen ähnliche Rundungen aufweisen«.
(Kravagna: Betrachter- und Formenschicksale in Kassel. In: Texte zur Kunst, Heft 67, 2007, S. 205f).

- 13 Die von Jean-Hubert Martin kuratierte Ausstellung gilt als ein Wendepunkt in der Ausstellungsgeschichte hinsichtlich der Idee einer gleichberechtigten Präsentation von Kunst und eines gleichberechtigten Umgangs mit Künstler*innen aus verschiedenen Kulturen. Erläuterungen zu verschiedenen Aspekten der Ausstellung *Magiciens de la Terre* siehe in Kap. III.1, III.2 und III.3.
- 14 Siehe Buerge, Roger M.: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« (Sprecher: Martin Engler), Dauer: 61 Minuten. Kassel 2007, TC 00:08:41-00:08:52. Siehe hierzu auch Kap. IV.2.4.3.
- 15 Vgl. Buerge, Roger M.; Noack, Ruth: Die Lehre des Engels. Das erste große Gespräch nach Eröffnung der *documenta*. (Interview von Heinz-Norbert Jocks) In: Kunstforum International, Bd. 187, 2007, S. 102-139, 133.

Möglichkeit bieten, auf individuelle, kollektive und selbstbestimmte Weise eigene Sinnstiftungsprozesse zu durchlaufen: als eine »ästhetische Erfahrung, die dort beginnt, wo Bedeutung im herkömmlichen Sinne endet«¹⁶.

Mit dieser Idee eines produktiven Austauschs zwischen Kunst und Publikum widmete sich die *documenta 12* der zunehmenden Notwendigkeit, die Vermittlung von Kunst über die westlich geprägte Tradition der Präsentation von Exponaten innerhalb eines neutral gehaltenen, von der Außenwelt isolierten und anonymisierten Ausstellungsraums¹⁷ hinaus zu erweitern. Die auch in transkultureller Hinsicht grundlegende Frage nach der Bedeutung von Differenz wurde dabei etwa über die Diskurse der drei *Leitmotive* thematisiert. Sie warfen die Frage auf, ob Kunst – und letztlich auch das Format der Ausstellung – im Kontext historischer wie gegenwärtiger globaler Verflechtungen ein Medium der Erkenntnis sein kann, das Menschen in die Lage versetzt, »über alle Differenzen hinweg, einen gemeinsamen Horizont zu erkennen«¹⁸. Wenngleich die Auseinandersetzung mit Differenz in der Ausstellungspraxis schon damals nicht neu war, so wurde und wird sie bislang in erster Linie anhand dichotomer Begriffe und Konzepte¹⁹ sowie im Kontext postkolonialer Diskurse geführt. Die Orientierung der *documenta 12* an dem durch alle Zeiten und Kulturen hindurch in Erscheinung tretenden Phänomen der Migration rückte hingegen die Frage in den Mittelpunkt, wie sich die vielfältigen Geschichten der Kulturen der Welt mittels Kunst auf transkulturelle Weise zusammendenken, erforschen und erzählen lassen. Die *documenta 12* richtete also den Blick in globaler Hinsicht auf sowohl historische und gegenwärtige als auch ästhetische Bezüge der Kunst und ermöglichte damit ein Denken jenseits der herkömmlichen Auseinandersetzung mit Dichotomien. Darüber hinaus eröffnete sie eine Perspektive auf das Miteinander von Menschen und Dingen, die nicht nur die vielfältigen Beziehungen zwischen Kulturen berücksichtigte, sondern auch Impulse für eine praktische gesellschaftlich-kulturelle Auseinandersetzung damit gab.

Obwohl weder der Begriff noch die Theorie der Transkulturalität im Kontext der *documenta 12* explizit verwendet oder behandelt wurden,²⁰ geben sowohl das kuratorische Konzept (inklusive der darin aufgeworfenen Themen und Fragen) als auch die Realisierung der Ausstellung (samt der mit ihr verbundenen Programme) Anlass, sie unter der

16 Vgl. Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: *documenta 12: Ausstellung*. URL: www.documenta12.de/auss-telung.html.

17 Siehe hierzu insbesondere die Erläuterungen zum White Cube in Kap. IV.1.3.1.

18 *documenta 12: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007*, o.V., S. 1-44, 5. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/13.8_Pressemappe_de_gesamt.pdf. Weitere Ausführungen hierzu siehe in Kap. IV.2.1.

19 Hierzu gehören etwa: Westen vs. Nicht-Westen, Zentrum vs. Peripherie etc.

20 Das Adjektiv taucht lediglich in der medialen Rezeption der *documenta 12* mit Bezug zur *Migration der Form* auf (siehe Heiser: *Documenta – Mixed Messages*. In: Frieze, September 2007, S. 137) und in der Reflexion eines Kunstvermittlungsprojekts (siehe Wienand, Kea: Was darf ich denn überhaupt noch sagen? Überlegungen zu einer nicht normierenden und nicht rassistierenden Kunstvermittlungspraxis. In: Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der *documenta 12* Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich u.a. 2009, S. 125-143).

Prämisse eines transkulturellen Denkens und Handelns umfassend zu analysieren. Dafür ist es notwendig, den Blick von der Ausstellung auf die anderen mit ihr verknüpften Formate und Programme auszuweiten. Ausgangspunkt der Analyse ist die These, dass die Ausstellung sowohl eine theoretische als auch eine praktische Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Transkulturalität darstellt.

1.2 Globale Ansätze in der Ausstellungspraxis vor und nach der *documenta 12*

Der spezifische kuratorische Ansatz der *documenta 12*, die Vermittlung von Kunst und gesellschaftlichen Fragen nicht nur auf die Ausstellung zu beschränken, sondern neben dem Diskurs auch weitere Formate für die Vermittlung von Kunst einzubeziehen, lässt sich als eine unmittelbare Reaktion auf die kuratorischen Entwicklungen der beiden Vorgängerfolgen und deren Antworten auf die globalen Herausforderungen der Ausstellungspraxis lesen. Andererseits schließt die *documenta 12* an den Ursprung der *documenta* an. So lassen sich nicht nur Bezüge zu dem kunst- und kulturenverbindenden Ansatz der ersten *documenta* im Jahr 1955 aufzeigen, sondern auch Parallelen zur ortsspezifischen Gestaltung der Ausstellung durch ihren Initiator Arnold Bode.²¹

Dieser und einige Mitorganisator*innen der ersten *documenta* waren mit dem Ziel angetreten, die Stadt Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg kulturell wiederzubeleben und die unter der nationalsozialistischen Diktatur verfeimten Künstler*innen und ihre als »entartet« bezeichnete Kunst wieder in Dialog mit den künstlerischen Bewegungen Europas zu bringen.²² So stellte die *documenta* bereits in ihrem Ursprung unter Berücksichtigung der Gegenwart einen Bezug zur Geschichte her, wenngleich diese aus heutiger Sicht²³ als lückenhaft bezeichnet werden muss. Sie begründete damit dennoch die Idee, historische wie gegenwärtige künstlerische Entwicklungen in Zusammenhang

21 Siehe hierzu Buerge, Roger M.: Der Ursprung. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 25-39.

22 Mit dem ausdrücklichen Ziel von Bodes Mitarbeiter, dem Kunsthistoriker Werner Haftmann, die »Entwicklung und Europäische Verflechtung der modernen Kunst« zu dokumentieren und zu kommentieren, wurden in der ersten *documenta* z.B. Werke von in Deutschland verfeimten und während des Nationalsozialismus emigrierten Künstler*innen zusammen mit abstrakten und expressionistischen Werken aus Westeuropa und den Vereinigten Staaten ausgestellt. Haftmann, Werner: Einleitung. In: *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*. (Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum, 15.7.-18.9.1955 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. Gesellschaft für Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts. München 1955, S. 15-25, 18.

23 Wie Erkenntnisse der aktuellen Forschung verdeutlichen, wurde das Unrecht, die Verfolgung und die Ermordung etwa vieler jüdischer und kommunistischer Künstler*innen im Nationalsozialismus sowie die Zerstörung ihrer Werke im Rahmen der ersten *documenta* nicht aufgearbeitet, artikuliert oder dargestellt. Mit dem Wissen über die Mitgliedschaft einiger Organisator*innen der ersten *documenta* in der NSDAP, SA oder SS tritt damit etwa die Frage in den Vordergrund, welche Motivation für die Entwicklung einer kulturellen Moderne im 20. Jahrhundert existierte. Aufschlussreich hierzu Friedrich, Julia: Kunst als Kitt. Spuren des Nationalsozialismus in der ersten *documenta*. In: Gross, Raphael mit Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss und Dorothee Wierling (Hg.): *documenta. Politik und Kunst*. (Deutsches Historisches Museum, 18.6.2021-9.1.2022 Berlin), Ausst. Kat., München u.a. 2021.

mit jeweils aktuellen kulturellen Verhältnissen und internationalen Beziehungen – zunächst und in erster Linie innerhalb Europas, später zunehmend global²⁴ – zu betrachten, anstatt dies auf althergebrachte Weise im Kontext einzelner Nationen zu tun.²⁵ Bodes Anliegen war es, in der vom Zweiten Weltkrieg großflächig zerstörten und in der Folge auch kulturell verödeten Stadt Kassel wieder menschenwürdige Verhältnisse herzustellen und insbesondere die durch die Zeit des Nationalsozialismus verlorenen Jahre der künstlerischen Entwicklung in Deutschland zu dokumentieren und zu kommentieren.²⁶

Mit diesem internationalen und hochpolitischen Anspruch schließt die erste *documenta* einerseits an ein Kunstverständnis an, das aus heutiger Sicht die westliche Perspektive der europäischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts repräsentiert.²⁷ Andererseits folgt sie damit dem damals gängigen Verständnis der Institution Museum und weist gleichzeitig darüber hinaus: Bode prägte die *documenta* im Kontext ihrer dritten Folge (1964) mit der Bezeichnung »Museum der 100 Tage«²⁸ und wollte damit nicht nur den für ihn zur damaligen Zeit unscharfen und sinnentleerten Begriff der »internationalen Ausstellung« rehabilitieren, sondern kritisierte damit insbesondere auch die bewahrende Funktion des Museums als eine Mumifizierung von Vergangenheit. Daraus entwickelte er die Vision eines Museums als Produktionsstätte und lebendigen Ort der Begegnung.²⁹ Deutlich wird dieser Ansatz etwa im Umgang mit dem musealen Raum in den notdürftig ausgebauten und mit damaligen modernen Mitteln gestalteten Räumen des Museum Fridericianum, das mit seiner Gründung im Jahr 1779 nicht

-
- 24 Für den Abgleich von Anspruch und Wirklichkeit bezüglich der Internationalität einzelner *documenta*-Folgen und der Veränderungen ihres geografischen Einzugsbereichs bis zur *Documenta 11* siehe z.B. Grasskamp, Walter: *Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback – documenta as an »International Exhibition« (1955-1972)*. In: Richter, Dorothee; Buurman, Nanne (Hg.): *OnCurating*, Issue 33/June 2017, S. 97-108; Grasskamp, Walter: *Kunst, Medien und Globalisierung. Ein Rückblick auf die documenta 11*. In: Liessmann, Konrad P. (Hg.): *Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter*. Wien 2003, S. 195-213.
- 25 Für ausführliche Erläuterungen zum kulturellen Selbstverständnis im Ursprung der *documenta* siehe auch: Lutz, Barbara: *Von der documenta lernen? Über die kulturelle Dringlichkeit im Ursprung der Ausstellungsreihe und ihre transkulturellen Implikationen für das kuratorische Konzept der documenta 14*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Nr. 1, 2017, S. 76-87. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3596>.
- 26 Aufgrund dieser Entstehungsgeschichte zeichnet sich die *documenta* durch ein kulturelles Selbstverständnis aus, das sich von demjenigen der Biennale als Abkömmling der Weltausstellungen im 19. Jahrhundert und deren Konstruktion und Präsentation von national-kultureller Identität maßgeblich unterscheidet. Vgl. Nemeček, Alfred: *documenta*. Hamburg 2002, S. 16ff.
- 27 Siehe hierzu z.B. Grasskamp, Walter: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. München 1989.
- 28 Bode verwendete die Bezeichnung das erste Mal im Katalog zur dritten *documenta*. Bode, Arnold: Vorwort. In: Förster, Klaus; Hagen, Siegfried: Bd. 1. Malerei, Skulptur. *documenta III. (Internationale Ausstellung 27.6.-5.10.1964 Kassel, Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie)*, Ausst. Kat., Köln 1964, S. XIX.
- 29 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 u.a. 2015, S. 223-229, 226f.

nur eines der ersten öffentlichen Museen auf dem europäischen Kontinent darstellt, sondern bis heute ein Hauptausstellungsort der *documenta* ist.

Das Temporäre gehört damit zum grundlegenden Kriterium der *documenta*. Es zeigt sich nicht nur in ihrer bis heute relevanten hunderttätigen Dauer, sondern auch in der flexiblen Nutzung von verschiedenen – historischen, vorgefundenen oder neugebauten – Ausstellungsorten in Kassel und darüber hinaus. Erschloss die II. *documenta* (1959) zunächst auch andere museale Räume, wie etwa die Orangerie, das Schloss Bellevue oder die Alte Galerie in Kassel, so wurde die Präsentation von Kunst etwa mit der *documenta* 4 (1968) auch in den Außenraum (Karlsaue) und mit der *documenta* 8 auch auf weitere, nichtmuseale Räume, zum Beispiel die Diskothek New York oder die Karlskirche in Kassel ausgedehnt. Mit dem Bau der *documenta*-Halle anlässlich der *documenta* IX (1992) wurde schließlich dem Museum Fridericianum ein zeitgenössischer Ausstellungsbau zur Seite gestellt. Die Präsentation von Kunst im Kontext der *documenta* findet bis heute in unterschiedlicher Form an musealen und nichtmusealen Orten in und außerhalb Kassels sowie seit der *DOCUMENTA* (13) (2012) auch außerhalb Deutschlands statt.

Die räumliche Ausdehnung und Erweiterung der *documenta* ist dabei immer auch ideologisch geprägt: Welche kunstvermittelnde Aufgabe einer global angelegten und ausgerichteten Ausstellung zukommt und in welcher Art und Weise sie Kunst präsentiert und für die Gesellschaft zugänglich macht, ist bis heute Kernthema einer jeden *documenta*. Die konkrete Ausprägung jeder einzelnen Folge ist dabei eng im Anschluss und in Abgrenzung zu ihrer jeweiligen Vorgängerin zu betrachten und spielt im Rahmen der Analyse einer sich verändernden globalen Perspektive in der Ausstellungspraxis mit Bezug auf die *documenta* 12 eine bedeutende Rolle.

Als letzte Folge des 20. Jahrhunderts warf die *documenta* X (1997) im Sinne einer »Retrospektive«³⁰ nicht nur einen kritischen Blick auf die historischen Ereignisse und künstlerischen Positionen seit Gründung der *documenta*, sondern sah sich angesichts der zunehmenden Globalisierungsprozesse und der sie begleitenden ökonomischen und gesellschaftlichen Umbrüche am Ende des vergangenen Jahrhunderts auch dazu verpflichtet, die »Vielfalt symbolischer und imaginärer Darstellungsweisen« der zeitgenössischen künstlerischen Praxis auf ihre »ästhetische wie politische Potenz« hin zu befragen und diese auch zu thematisieren.³¹ Nachdem die *documenta* IX (1992) als erste in der Geschichte der Ausstellungsreihe den eurozentristischen Blick auf die Kunst kritisiert hatte,³² ging es der *documenta* X nicht mehr allein darum, Kunst in ihrer jeweiligen Situiertheit zu dokumentieren. Sie regte vielmehr dazu an, die vielfältigen gesellschaftspolitischen Kontexte von Kunst zu diskutieren und die westlich geprägte Perspektive auf die Kunst um eine weltweite Kulturdiskussion zu erweitern, deren

30 David, Catherine: Introduction/Vorwort. In: dX – short guide/Kurzführer. (*documenta* X, 21.6.-28.9.1997, Kassel), hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltung-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit 1997, S. 6-13, 9f.

31 David: Introduction/Vorwort. 1997, S. 7.

32 Vgl. *documenta* IX: *documenta* Retrospektive. URL: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_ix#. Zum Ende des 20. Jahrhunderts schärfte die neunte Folge etwa das Bewusstsein für Kunst aus Asien und aus sogenannten Dritte-Welt-Ländern.

Ausgangspunkt nun auch außerhalb Europas und Nordamerikas lag.³³ In der Konsequenz dehnte ihre Künstlerische Leiterin Catherine David die *documenta* maßgeblich in diskursiver und struktureller Hinsicht auf verschiedene Formate aus: Während die dreiteilige Heftserie *documenta X documents* die Arbeitsprozesse vor Eröffnung der Ausstellung unterstützend begleitete,³⁴ wurde zur Ausstellung ein umfangreicher Katalog unter dem Titel »Politics – Poetics« herausgegeben. Laut David wird darin die künstlerische Produktion von 1945 bis 1997 in ihren politischen, ökonomischen und kulturellen Zusammenhängen dargestellt.³⁵ Er gibt zudem Anlass, diese hinsichtlich neuer, durch die Globalisierung entstandener Verschiebungen und Definitionen zu betrachten.³⁶ Zusätzlich zu den einzelnen Ausstellungsorten wurde für die Besucher*innen ein *Parcours* zu einzelnen Kunstwerken in der Stadt Kassel entwickelt – »als privilegierter Ort zeitgenössischer ästhetischer Erfahrung«, der die institutionell vorgegebenen Rahmungen von Innen- und Außenraum kritisch hinterfragte und sowohl einen realen Spazierweg durch Kassel als auch einen symbolischen Weg »durch das mögliche Anderswo, durch die urbanen und kulturellen Realitäten« der Welt bieten sollte.³⁷ In der Gesprächsreihe *100 Tage – 100 Gäste*, zu der Akteur*innen aus Kunst, Kultur, Politik und Wissenschaft aus verschiedenen Teilen der Welt nach Kassel eingeladen wurden, sollten, »entsprechend ihrer Tätigkeitsfelder, die brennenden ethischen und ästhetischen Fragen am Ende des Jahrhunderts« debattiert werden. Dabei spielten Themenfelder wie Urbanismus, Territorium, Identität, Bürgerrechte, Staat und Rassismus, Globalisierung der Märkte und nationale Politik, Universalismus und Kulturalismus, Kunst und Politik³⁸ eine Rolle. Die diskursive Erweiterung der *documenta X*³⁹ und ihre Perspektive

33 Zu den von der *documenta X* eingeleiteten Umbrüchen siehe z.B.: Lenk, Wolfgang: Die Documenta als Herausforderung des Kunstmuseums? In: Hieber, Lutz; Moebius, Stephan; Rehberg, Karl-Siebert (Hg.): Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur. Bielefeld 2005, S. 155-183.

34 Wie David erläutert, war die Heftserie einerseits als Grundlage dafür gedacht, innerhalb des vorbereitenden Teams nachdenken und Entscheidungen treffen zu können, andererseits aber auch um im Dialog mit den an der *documenta X* beteiligten Künstler*innen, Philosoph*innen und Autor*innen stehen zu können. Zudem wurden in jedem Heft »Fragen gestellt, Gedanken verfolgt, Arbeitsthesen geprüft, die zusammengetragen eine Art Niederschrift des Ausstellungsprozesses« bildeten und »das ›hic et nunc‹ der *documenta X*« bestimmten. Vgl. David, Catherine: Editorial. In: *documenta X documents*. 1, hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit 1996, S. 1-3, 2.

35 Der umfassende Katalog nimmt eine politische Kontextualisierung der ausgewählten Kunst in vier zeitlichen Etappen vor (1945, 1967, 1978, 1989) und fungiert mit der Einbindung spezifischer theoretischer Konzepte – z.B. von Theodor W. Adorno, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari oder Édouard Glissant – gleichzeitig auch als Impulsgeber möglicher Interpretationen der Kunst. Er kann daher als ein essenzieller Teil des Ausstellungskonzepts betrachtet werden. Siehe: *documenta X: Politics – Poetics*. Das Buch zur *documenta X*. (*documenta X*, 21.6.-28.9.1997 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit 1997.

36 Vgl. David: Introduction/Vorwort. 1997, S. 13.

37 Ebd., S. 11.

38 Ebd., S. 13.

39 Zu dieser diskursiven Erweiterung gehörte auch der *Hybrid WorkSpace*, der während der hundert Tage der *documenta X* in der Kasseler Orangerie eingerichtet wurde und im Sinne eines offenen Me-

auf die Gegenwart über einen Rückblick in die Geschichte hatte zur Konsequenz, dass auch die Ausstellung selbst nicht mehr *einem* linear nachvollziehbaren Argument folgte, das etwa von einem zum nächsten Kunstwerk führte.⁴⁰

Die *Documenta11* (2002) schloss an diese diskursive und strukturelle Erweiterung insofern an, als ihr Künstlerischer Leiter Okwui Enwezor vier transdisziplinäre *Plattformen* konzipierte. Diese wurden ein Jahr vor der offiziellen Eröffnung der *Documenta11* auf vier verschiedenen Kontinenten veranstaltet.⁴¹ Gemeinsam mit der Kasseler Ausstellung als fünfter *Plattform* sollte von diesen Denkort aus der Versuch gemacht werden, »den gegenwärtigen Ort der Kultur und ihre Schnittstellen mit anderen komplexen globalen Wissenssystemen zu beschreiben«⁴². Wurde die Definition und Deutung von Kunst bei der »documenta X« vor allem hinsichtlich ihres eurozentristischen Herrschaftswissens in Bezug zum Kolonialismus hinterfragt, so siedelte sich die *Documenta11* nicht nur theoretisch, sondern erstmals auch faktisch außerhalb Europas an. Während die Diskurse der vier *Plattformen* jeweils Eingang in einzelne Publikationen fanden, visualisierte die Ausstellung in Kassel als fünfte *Plattform* die von gegenseitigen Abhängigkeiten geprägten gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse von Westen und »Nicht-Westen« beziehungsweise verschiedenen binären Ordnungen etwa über ihr Display. Dies zeigte sich insbesondere darin, dass ihre innenarchitektonische Gestaltung noch weitgehend an der, von der westlichen Moderne beeinflussten Tradition des White Cube und ihrer anonymen Raumgestaltung orientiert war und den Besucher*innen eine netzwerkartige Wegführung innerhalb eines Rastersystems vorgeschlagen wurde, die einzelne Räume miteinander verband.⁴³ Im Kontrast zur weißen Ausstellungswand griff Enwe-

dienstudios für verschiedene Akteur*innen die Möglichkeit für Austausch (auch in digitaler Weise) bot. Zudem konnten hier Informationen und Inhalte erstellt, gesammelt, ausgewählt, verknüpft oder verteilt werden.

- 40 Wie der Kunstpädagoge und Kurator Bernhard Balkenhol feststellt, bot die *documenta X* vielmehr »sich überschneidende und überlagernde Ebenen, die bei jedem Durchlaufen ein anderes Bild ergaben«. Als es nun darum ging, »die verschiedenen möglichen Sichtweisen und Wahrnehmungen, Erfahrungen und Kenntnisse als Kontexte der vorgestellten Arbeiten zu verstehen und miteinander in divergierende Systeme von Diskurs auslaufen zu lassen«, ergab sich in der Folge auch eine neue Herausforderung für das Personal der angebotenen »Führungen«. Balkenhol, Bernhard: »Ich war ein Fremdling, und ihr habt mich beherbergt – Methoden und Entwicklungen von Vermittlungskonzepten am Beispiel der *documenta*«. Vortrag im Rahmen des Symposiums »Ohne geht gar nichts!?« zur Vermittlung von Gegenwartskunst, 9.9.2017, Kunstverein Hannover (unveröffentlichtes Manuskript).
- 41 Die vier *Plattformen* fanden in einzelnen Etappen von März 2001 bis März 2002 statt und brachten Schriftsteller*innen, Architekt*innen und Wissenschaftler*innen zu verschiedenen Themenkomplexen zusammen: »Demokratie als unvollendeter Prozess« (*Plattform 1*, Wien und Berlin), »Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung« (*Plattform 2*, Neu-Delhi), »Créolité und Kreolisierung« (*Plattform 3*, St. Lucia) und »Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos« (*Plattform 4*, Lagos).
- 42 *Documenta11*: *documenta Retrospektive*. URL: <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta11#>.
- 43 Siehe hierzu den unveröffentlichten Vortrag des Architekten Wilfried Kuehn im Rahmen des Symposiums »White Cube – Right Cube?« am 23.3.2012 im Sprengel Museum Hannover. Das Architektenbüro Kuehn-Malvezzi war für die Ausstellungsgestaltung der *Documenta11* in Kassel verant-

zor das Modell der Black Box⁴⁴ auf, das im Kontext der *Documenta11* insbesondere ein Gestaltungsmittel zur Präsentation von Film- und Videokunst in einzelnen abgedunkelten Räumen darstellte.

Die *documenta 12* baut in kuratorischer Hinsicht auf den Entwicklungen der *documenta X* und *Documenta11* auf und präzisiert diese in Anbetracht der für sie aktuellen, globalen künstlerischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart: Während die *Documenta11* bereits in elementarer Weise zur Aufarbeitung der Geschichte des Kolonialismus – für die Migration und Mobilität als konstitutiv gelten – beitrug, führte die *documenta 12* diesen Diskurs über eine erweiterte Perspektive auf das globale Phänomen der Migration fort, das auch in Bezug zu kulturellen Lebensrealitäten in Kassel⁴⁵ gesetzt wurde. Darüber hinaus veranstaltete die *documenta 12* ähnlich wie die *Documenta11* vor Beginn der Ausstellung auf verschiedenen Kontinenten sogenannte *Transregionale Treffen*.⁴⁶ Im Rahmen des Publikationsprojekts *documenta 12 Magazines* versammelten sich Herausgeber*innen, Autor*innen und Theoretiker*innen von unterschiedlichen Zeitschriftenredaktionen aus der ganzen Welt, um über drei so bezeichnete *Leitmotive* zu diskutieren. Im Unterschied zu den vier *Plattformen* der *Documenta11* fanden die lokalspezifischen Diskussionen dieser Treffen auch eine konkrete Rückbindung an die Ausstellung in Kassel und ihr Publikum, beispielsweise in einer Reihe von Vorträgen und Gesprächen⁴⁷ oder in einem eigenen Ausstellungsteil in der *documenta*-Halle, in der über neunzig unterschiedliche und in mehreren Sprachen verfasste Zeitschriften mit über dreihundert Text- und Bildbeiträgen in Anlehnung an die *Leitmotive* präsentiert wurden. In Auseinandersetzung mit dem ersten *Leitmotiv* »Ist die Moderne unsere Antike?«⁴⁸ trieb die *documenta 12* zudem die Kritik an der universellen Legitimität der westlichen Kunstgeschichtsschreibung, wie sie von ihren beiden Vorgängerinnen bereits angestoßen worden war, voran und versuchte hierfür eine adäquate Umsetzung in der Ausstellung zu finden. Darauf aufbauend bestand die grundlegende Neuerung der *documenta 12* darin, dass im Rahmen einer eigenen Abteilung ein spezifisches Vermitt-

wortlich. Neben dem Museum Fridericianum, der Karlsaue, der *documenta*-Halle und dem Kulturbahnhof konzipierten sie auch die Räume in der ehemaligen Binding-Brauerei am Kasseler Hafen, die den Ausgangspunkt für den architektonischen Gesamtentwurf dieser *documenta* bildete.

- 44 In seinem Essay am Anfang des Katalogs der *Documenta11* widmet sich Enwezor theoretischen und praktischen Fragen einer zeitgemäßen Ausstellungspraxis im globalen Kontext und setzt sich dabei mit der Bedeutung der Black Box auseinander. Enwezor, Okwui: Die Black Box. In: *Documenta11_Plattform5: Ausstellung*. (*Documenta11*, 8.06.-15.09.2002 Kassel), Ausst. Kat., hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Ostfildern-Ruit 2002, S. 42-55.
- 45 Siehe hierzu insbesondere die in Kap. IV.3.2.2 erläuterten *Projekte* der *documenta 12 Kunstvermittlung* sowie die in Kooperation mit dem *documenta 12 Beirat* durchgeführten *Projekte* in Kap. IV.3.2.3.
- 46 *Transregionale Treffen* fanden in Hongkong, Neu-Delhi, São Paulo, Kairo, Johannesburg und New York statt.
- 47 Hierzu können etwa die täglich stattfindenden *Lunch Lectures* in der *documenta 12 Halle* gezählt werden, in deren Kontext neben verschiedenen Künstler*innen und eingeladenen Gästen auch Akteur*innen des Zeitschriftenprojekts, des *Beirats* und der *Kunstvermittlung* ihre Arbeitsprozesse oder -ergebnisse präsentierten und mit der Öffentlichkeit diskutierten.
- 48 Siehe hierzu insbesondere die Publikation: *documenta Magazine* N° 1, 2007. *Modernity?*, hg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel. Köln 2007.

lungsprogramm⁴⁹ innerhalb ihres kuratorischen Gesamtkonzepts entwickelt wurde,⁵⁰ um die begonnen Diskussionen über die *Leitmotive*⁵¹ sowohl für die Präsentation von Kunst in der Ausstellung als auch für die Öffentlichkeit und verschiedene, an der *documenta 12* beteiligte Akteur*innen (z.B. *documenta 12 Beirat*) vor Ort in Kassel produktiv werden zu lassen.

Mit der praktischen Umsetzung theoretischer Implikationen in der Ausstellung und der Vermittlung von Kunst stellte die *documenta 12* auch die Weichen für ihre Nachfolgerinnen: Während die *dOCUMENTA (13)* über die Wahl ihrer Formate unter anderem an die *documenta X* anknüpfte,⁵² schloss sie insofern auch an die Vermittlungsidee der *documenta 12* an, als sie ebenfalls eine eigene Abteilung für Vermittlung und andere öffentliche Programme – unter dem Namen »Maybe Education«/»Vielleicht Vermittlung«⁵³ – schuf, und Vermittler*innen beziehungsweise Bürger*innen verschiedener Generationen mit unterschiedlichen Lebenserfahrungen, unterschiedlichem Wissen und fachlicher Expertise als »Worldly Companions«/»Weltgewandte Begleiterinnen und Begleiter« für verschiedene Touren zur Kunst in Kassel einsetzte. Eine maßgebliche Weiterentwicklung des Ausstellungsformats bestand zudem darin, dass die Künstlerische Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev erstmals einen Teil der Ausstellung in Kabul realisierte. Er war für die Dauer eines Monats zeitgleich zur Kasseler Ausstellung in der afghanischen Hauptstadt zu sehen. Zudem wurden weitere, nicht öffentliche und au-

-
- 49 Die *Kunstvermittlung* der *documenta 12* verstand sich nicht mehr als eine Dienstleistung, die nach Eröffnung der Ausstellung lediglich verschiedene Deutungen über Kunst an das Publikum weitergibt. Ausführliche Erläuterungen hierzu siehe in Kap. IV.3.2.2.
- 50 Für die Vermittlung von Kunst im Kontext der *documenta 12* wurde erstmals auch ein eigenes Budget akquiriert, das traditionell nicht im Budget der *documenta* enthalten ist. Jede *documenta* wird zu einem Teil durch Mittel der Stadt Kassel, des Landes Hessen und der Kulturstiftung des Bundes gefördert, während der andere Teil durch die Ausstellung selbst (Eintrittsgelder, Kataloge etc.) und durch Sponsor*innengelder erwirtschaftet werden muss.
- 51 Zu den drei *Leitmotiven* der *documenta 12* wurde jeweils ein Heft mit künstlerischen Arbeiten, theoretischen Aufsätzen und Essays publiziert, das den Leser*innen und Besucher*innen der *documenta 12* sowohl zur Orientierung als auch zur Reflexion dienen sollte, siehe *documenta Magazine* N° 1-3. 2007.
- 52 Eine offensichtliche Anleihe an die Gesprächsreihe der *documenta X* bildet das Programm *100 Notizen – 100 Gedanken*, das in ähnlicher Weise wie die Veranstaltung *100 Tage – 100 Gäste* Akteur*innen aus verschiedenen Disziplinen, wie etwa Kunst, Naturwissenschaft, Philosophie, Psychologie, Anthropologie, Ökonomie, Politik-, Literatur- und Sprachwissenschaft sowie der Dichtkunst nach Kassel einlud. Im Kontext der *dOCUMENTA (13)* sollten die Gäste jedoch aus den von dieser Folge herausgegebenen Notizbüchern lesen, diese auf ihre Art und Weise kommentieren und so ein künstlerisches Denken jenseits intellektueller Vorgaben einzelner Disziplinen erzeugen.
- 53 Der Name der Abteilung gründete auf der Auffassung, dass sich Kunst und Wissen nicht festlegen oder nur schwer in Worte fassen lassen. Mit der Absicht, das »Fehlen von Gewissheit« über Bedeutungen nicht als ein Manko, sondern als eine Chance zu begreifen, bestand die Vermittlungsidee darin, darüber nachzudenken, »wie Wissen im Kontext von Kunst vorgestellt wird« und dabei »innerhalb verschiedener Ideen und Logiken zu agieren«, ohne Kunst [...] auf eine einzige Erklärung, Frage oder Thematik« zu reduzieren. *dOCUMENTA (13)*: »Vielleicht Vermittlung und andere Programme«. URL: http://d13.documenta.de/de/#/de/no_cache/programme/?sword_list%5B%5D=Vermittlung.

ßerhalb Europas angesiedelte Programme⁵⁴ vor und während der Kasseler Ausstellung veranstaltet. Mit dieser Ausdehnung der Ausstellung versuchte die *dOCUMENTA (13)* insbesondere eine Verbindung zwischen der (Kriegs-)Geschichte Kassels und der Gegenwart in Kabul herzustellen: Unter dem Stichwort »Collapse and Recovery«⁵⁵ knüpfte sie damit auch an den Ursprung der ersten *documenta* im Jahr 1955 an und thematisierte diesen Bezug insbesondere entlang der Vorstellung von Kriegstraumata durch den Zweiten Weltkrieg und deren Überwindung mit den Mitteln der Kunst beziehungsweise ihrer Präsentation im wiederaufgebauten Museum Fridericianum.⁵⁶

Durch zwei eigenständige, nahezu gleichzeitig stattfindende Ausstellungen in Kassel und der südeuropäischen Metropole Athen unter dem Motto »Von Athen lernen« wurde mit der *documenta 14* (2017) schließlich eine noch tiefgreifendere strukturelle Erweiterung und globale Öffnung der *documenta* vorgenommen.⁵⁷ Mit der Idee ihres Künstlerischen Leiters Adam Szymczyk, die *documenta 14* zu gleichen Teilen auch in Athen anzusiedeln beziehungsweise von dort aus zu denken, zielte das kuratorische Konzept der 14. Folge darauf ab, eine direkte Antwort auf die sich verändernde Situation Europas zu geben. Die Zukunft jenes Kontinenten, der zugleich Geburtsort der Demokratie und des Kolonialismus ist, bedurfte dringend der Thematisierung.⁵⁸ Athen sollte im Rahmen des Konzepts insofern ein Musterbeispiel für die oft extrem gewaltsamen Widersprüche, Ängste und fragilen Hoffnungen darstellen, die heutzutage auch jede andere, von Schwankungen und existenziellen Veränderungen betroffene Demokratie betreffen können.⁵⁹ Mit dem vierteiligen Magazin *South as a State of Mind* verlagerte die *documenta 14* zudem ihre Ausgangsperspektive in den Süden Europas und fokussierte damit einen Knotenpunkt, an dem verschiedene Weltperspektiven und Kulturen zusammentreffen und miteinander konfrontiert werden. Obwohl beide Ausstellungen geographisch nicht über den Kontinent Europas hinausgingen, schloss die *documenta 14* in gewisser Weise an ihre drei Vorgängerinnen an, indem sie mit Athen und dem an der Peripherie Europas gelegenen Griechenland eine gegenhegemoniale Position zum

54 Hierzu zählen z.B. ein Studienaustauschprogramm in Kairo und Alexandria sowie ein Forschungs- und Residenzprogramm im kanadischen Banff.

55 Vgl. *dOCUMENTA (13)*: *documenta Retrospektive*. URL: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13#.

56 Bezüge zwischen der Zerstörung und dem Wiederaufbau Kassels bzw. des Museum Fridericianum und verschiedenen historischen Kontexten und Gebäuden in Kabul wurden etwa über die künstlerischen Arbeiten von Goshka Macuga und Mariam Ghani im 2. Stockwerk des Museum Fridericianum hergestellt.

57 Siehe Lutz, Barbara: *Learning from Crisis? On the Transcultural Approach to Curating documenta 14*. In: *The Journal of Transcultural Studies*. Vol. 10, No. 1, 2019, S. 89-120. URL: <https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/23786/17718>.

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

59 Vgl. Szymczyk, Adam: *documenta 14: Learning from Athens*. In: *Eichel: 60 Jahre documenta. 2015*, S. 237-246, S. 241. Szymczyk spricht hier nicht nur die Auseinandersetzung zwischen Griechenland und der Europäischen Union mit den Konsequenzen der ökonomischen Krise des Landes, der Zerrüttung vieler seiner sozialen Strukturen und dem Aufkommen rechtspopulistischer Strömungen an. Er weist darüber hinaus auch auf die Herausforderungen für Europa durch die erhöhten Migrationsbewegungen an seinen Grenzen hin.

etablierten Zentrum des Westens einzunehmen suchte und damit zur Reflexion über den Status der westlich geprägten Kunstinstitution *documenta* aufforderte. Während die Ausstellung über das kuratorische Konzept und die Präsentation von teils identischen Kunstwerken und/oder Künstler*innen an beiden Orten verbunden war, entwickelte das Vermittlungsprogramm der *documenta 14* unter dem Namen »aneducation«⁶⁰, beziehungsweise in der deutschen Version »eine Erfahrung«, einen von Künstler*innen geleiteten prozessorientierten Vermittlungsansatz, der – ähnlich dem Vermittlungsansatz der *documenta 12* – durch Forschung, Begegnungen, Zuhören, Unterhaltungen, Spaziergänge, Lektüren und Betrachtungen nicht nur Wissen aus verschiedenen Kontexten (ver-)sammeln, sondern auch gleichzeitig in Umlauf bringen sollte.⁶¹

60 Wie die Leiterin der Vermittlung, Sepake Angiama, in einem Interview erläutert, verweist die Vorsilbe »an-« in Verbindung mit »education« auf das Rückgängig machen von etwas bzw. definiert Lernen als eine Fähigkeit, Positionen zu verschieben oder etwas aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Darüber hinaus basiere Lernen auf dem Verständnis davon, wie Wissen geformt wird und wie wir uns damit verbinden – etwa, wenn wir uns auch der Existenz anderer, als der eigenen, uns bekannten Narrative bewusst sind. Vgl. Angiama, Sepake; Moore, Elke aus dem: *Under the Mango Tree* (Im Gespräch mit C&). In: *Contemporary And (C&)*, Print Edition No. 7, 2017, S. 40–43, 42.

61 Vgl. *documenta 14*: Vermittlungsprogramm. URL: www.documenta14.de/de/public-education/. Gemäß diesem Ansatz beruhte das Vermittlungsprogramm der *documenta 14* »nicht auf Einteilungen in Entweder-Oder: Wissen und Nicht-Wissen, Sinn und Unsinn, Bedeutung und Belanglosigkeit, sondern vielmehr auf dem Fehlen eines Gesamtkonzepts der Geschichtsschreibung« und strebte damit eine Neuorientierung des Arbeitens und gemeinsamen Lernens an.