

2 Die Produktion von Diskursen: Die drei *Leitmotive*

2.1 Das Ermitteln und Artikulieren kunstspezifischer Motive

Über ein gutes Jahr vor der Ausstellungseröffnung trat die *documenta 12* mit drei Fragen an die Öffentlichkeit: »Ist die Moderne unsere Antike?«, »Was ist das bloße Leben?« und »Was tun?«. Als sogenannte *Leitmotive*, die in Form von Fragestellungen formuliert waren, gaben und geben sie bis heute Anlass für Überlegungen, die Anknüpfungspunkte zu verschiedenen Gebieten der Kulturwissenschaften herstellen. Sie reichen dabei etwa von kunst- und kulturgeschichtlichen über psychologische, soziologische, philosophische und politische Aspekte bis hin zu kultureller Bildung.

Der Künstlerische Leiter selbst führt in das Bedeutungsspektrum der *Leitmotive* ein.¹ Über die Verwendung eines kollektiven Wir werden hier auch weitere Akteur*innen der *documenta 12* oder zumindest die Leser*innen miteinbezogen: Mit dem ersten *Leitmotive* »Ist die Moderne unsere Antike?« wird die Moderne hinsichtlich ihrer grundlegenden und weitreichenden Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart ins Zentrum gerückt. Offenkundig ist für Buergel, »dass die Moderne, oder – vielleicht besser – ihr Schicksal, einen starken Einfluss auf zeitgenössische KünstlerInnen ausübt«. Er nimmt an, dass ihre »Faszination« damit zusammenhängt, dass »niemand so genau weiß, ob die Moderne nun ein abgeschlossenes Kapitel darstellt oder nicht«. Jedoch stellt er auch fest, dass die Moderne nicht nur ein wesentlicher Motor der »totalitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts« war, sondern auch ihr Abbild ist. Aufgrund der »gnadenlos einseitige[n] Umsetzung ihrer universalen Forderungen (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) als auch durch die simple Tatsache, dass Moderne und Kolonialismus historisch Hand in Hand gehen«, beurteilt er sie als »vollkommen kompromittiert«.

Damit spielt er auf die tiefen Widersprüche zwischen den Idealen der Aufklärung (u.a. die Menschenrechte) und der kolonialen Herrschaft Europas beziehungsweise die koloniale Wirklichkeit insbesondere ab Ende des 18. Jahrhunderts an. Gleichzeitig konstatiert er das Fortbestehen der Moderne im »Vorstellungsvermögen vieler Menschen

¹ Die folgenden wörtlichen Zitate zu den drei *Leitmotive* stammen von Roger M. Buergel und wurden im Dezember 2005 verfasst. Buergel, Roger M.: *documenta 12: Leitmotive*. (2005). URL: <https://documenta12.de/leitmotive.html>.

von modernen Formen und Visionen«. Diese sieht er nicht nur etwa im »Bauhaus« veranschaulicht, sondern auch in der andauernden Aufrechterhaltung von »Konzepte[n] der Moderne wie ›Identität‹ oder ›Kultur‹. Mit der Feststellung, dass »wir zugleich außerhalb und innerhalb der Moderne« stehen, also gleichzeitig »von ihrer tödlichen Gewalt angewidert« und »von ihrem zutiefst unbescheidenen Anspruch auf Universalisierbarkeit angezogen« sind, scheint er damit zunächst nur eine Brücke zu den Akteur*innen der *documenta 12* und den Leser*innen zu schlagen. Jedoch spricht er offensichtlich alle Menschen an, wenn er abschließend fragt, ob es »allen Widerständen zum Trotz, doch so etwas wie einen gemeinsamen Horizont für die Menschheit« gebe, und damit »ein Leben, das weder durch Differenz noch durch Identität bestimmt« sei.

Der Bezug zum menschlichen Leben, der im ersten *Leitmotiv* hergestellt wird, leitet indirekt zum zweiten *Leitmotiv* mit der Frage nach der Bedeutung des *bloßen Lebens* über. Hier betont Buerger die »absolute Verletzlichkeit und Ausgesetztheit menschlichen Lebens«. Er wendet sich damit dem »Teil unserer Existenz [zu], den keine wie auch immer geartete Sicherheitsmaßnahme je schützen wird«, und hebt in diesem Zusammenhang die »apokalyptische und unmissverständlich politische Dimension« des Lebens hervor. Das Leben lasse sich jedoch nicht auf den »apokalyptischen Aspekt« reduzieren, da es sich auch durch »eine lyrische oder sogar ekstatische Seite« auszeichne. Diese verbindet er mit einer »Freiheit für neue und unerwartete Möglichkeiten«, wie er sie ganz generell »in unserem Verhältnis [...] zur Welt, in der wir leben«, erkennt. In der Kunst sieht er daher ein Mittel, um »die Trennung zwischen schmerzvoller Unterwerfung und jauchzender Befreiung vergessen zu machen«.

Mit der Frage danach, was dies für das »Publikum und dessen moralische Standards« bedeute, wendet er sich im dritten *Leitmotiv* den Herausforderungen »der Bildung« zu. Er unterscheidet dabei zunächst zwischen der Art und Weise, wie sich Künstler*innen bilden, »indem sie Formen und Inhalte durcharbeiten«, und derjenigen, wie sich »das Publikum bilde [...], indem es Dinge ästhetisch erfährt«. Hinsichtlich der Gestaltung einer Ausstellung liegt für ihn »eine der großen Herausforderungen« jedoch grundsätzlich in der Frage, »[w]ie man der jeweils singulären Erscheinung dieser Dinge gerecht wird, ohne sie in Schubladen zu stecken«. In der Reflexion der Frage sieht er die Chance, eine »allumfassende öffentliche Debatte« über den »globale[n] Prozess kultureller Übersetzung« zu führen, wie er sich »[i]n der Kunst und ihrer Vermittlung« spiegele. Jedoch geht es ihm nicht nur darum, »Lernprozesse anzustoßen«, sondern auch darum, »für eine Öffentlichkeit tatsächlich zu sorgen«. Die einzige Alternative zu herkömmlichen Formen der Bildung, wie etwa »Didaktik und Akademismus«, sieht er deshalb in der »ästhetische[n] Bildung«.

Während sich in den Erläuterungen zum dritten *Leitmotiv* bereits indirekt andeutet, welche Idee von Vermittlung und Kunstrezeption Buerger für die *documenta 12* vorschlug, wird in seinen Erläuterungen zu den *Leitmotiven* insgesamt deutlich, dass ein Spektrum von Themen eröffnet werden sollte, die sowohl für sich alleine stehen als auch in Bezug zueinander oder allgemein zur Institution *documenta* gesetzt werden konnten.² So wird etwa mit dem ersten *Leitmotiv* nicht nur kritisch auf die untrenn-

² Wenngleich etwa das Ausstellungskonzept der *Migration der Form* zum Zeitpunkt der Bekanntgabe der *Leitmotive* noch nicht öffentlich erwähnt wurde, so wird mit dem ersten *Leitmotiv* bereits eine

bare Verbindung der Moderne mit dem europäischen Kolonialismus und die an ihn anknüpfenden, universalistischen Ansprüche hingewiesen, sondern auch auf die aus diesen Ansprüchen resultierenden, normativen Auffassungen von Identität und Kultur, die das Leben jedes einzelnen Menschen innerhalb und außerhalb Europas seitdem prägen. Indem damit insbesondere die Diskussion komplexer sozialer und politischer Verhältnisse in Bezug auf das Individuum in gesellschaftlichen Zusammenhängen fortgesetzt wird, schließt die Frage nach dem Wert beziehungsweise den verschiedenen Facetten menschlichen Lebens, wie sie im zweiten *Leitmotiv* gestellt wird, in unmittelbarer Weise an das erste *Leitmotiv* an. Das dritte *Leitmotiv* wiederum stellt nicht nur jedem Einzelnen die Frage, wie ein kulturelles Miteinander funktionieren kann und was wir voneinander lernen können. Es lud im Rahmen der *documenta 12* auch dazu ein, zu erkunden, welchen Beitrag eine Ausstellung leisten kann, die es sich schon in ihrem Ursprung zum Ziel gesetzt hatte, nicht nur künstlerische Entwicklungen in Zusammenhang mit den tatsächlichen kulturellen Verhältnissen von Kunst und Künstler*innen zu präsentieren, sondern – durch ihre spezifische Auseinandersetzung mit dem Raum³ – auch das Publikum produktiv miteinzubeziehen.

In diesem Sinne versammeln die *Leitmotive* nicht nur einzelne Themenkomplexe. Sie zeigen auch eine inhaltliche Anschlussfähigkeit untereinander und weisen damit auch auf einen größeren Zusammenhang hin, der grundlegende Fragen des Lebens in Verbindung mit Kunst zur Debatte stellt. Dies wird in einigen ergänzenden Fragen deutlich, welche in der Pressemappe zur *documenta 12* mit dem Ziel gestellt wurden, einen »produktive[n] Austausch zwischen Werk, Raum und Publikum«⁴ in Gang zu setzen:

»Ist die Menschheit imstande, über alle Differenzen hinweg, einen gemeinsamen Horizont zu erkennen? Ist die Kunst das Medium dieser Erkenntnis? Was ist zu tun, was haben wir zu lernen, um der Globalisierung seelisch und intellektuell gerecht zu werden? Ist das eine Frage ästhetischer Bildung? Was macht das Leben eigentlich aus, wenn man all das abzieht, was nicht wesentlich zum Leben gehört? Hilft uns die Kunst, zum Wesentlichen zu gelangen?«⁵

Auch diese Fragen scheinen nicht mehr nur an das kollektive Wir der Leser*innen oder Akteur*innen der *documenta 12* gerichtet zu sein, sondern an die gesamte Menschheit. Darüber hinaus verdeutlichen sie nicht nur die gesellschaftliche Relevanz der *Leitmotive*, sondern lassen in gewisser Weise auch die kulturelle Ethik der *documenta 12* zutage treten:

Über die Problematisierung von Differenzen, die es im Sinne eines *gemeinsamen Horizonts* beziehungsweise einer gemeinsamen Blickrichtung weder auszulöschen noch voranzustellen gilt, aber auch über die Fragen nach dem je individuellen Umgang mit den Auslösern und Effekten der Globalisierung und den existenziellen Bedingungen

Brücke zur Auseinandersetzung mit Formen der künstlerischen Moderne und ihrer Wanderung durch verschiedene Zeiten und Kulturen hindurch geschlagen (siehe Kap. IV.1.2.1).

3 Damit sind sowohl der spezifische Bezug und Umgang der *documenta 1955* mit der vom Zweiten Weltkrieg zerstörten Stadt Kassel gemeint, als auch das von Bode entwickelte Ausstellungsgesetz. Siehe hierzu Kap. I.1.2.

4 *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 5.

5 Ebd.

sowie der freien Entfaltung menschlichen Lebens, erfährt die kulturwissenschaftliche Kontextualisierung der *Leitmotive* hier eine transkulturelle Akzentuierung⁶. Bezugspunkt hierfür bildet nicht nur die Frage nach der Definition von Moderne, die in Zusammenhang mit der kulturellen Vielfalt und den Verflechtungen menschlichen Lebens in einer gemeinsamen Welt gesetzt wird, sondern auch die Frage nach Bildung, die sowohl die Aneignung von vorhandenem Wissen als auch subjektive Erfahrungen einschließt und im Kontext globaler Entwicklungen Wege der kulturellen Übersetzung mittels Kunst eröffnen kann. Desgleichen werden mit dem zweiten *Leitmotiv* nicht nur die grundlegende Bedeutung und der Wert jedes einzelnen Lebens zwischen Entmächtigung und Ermächtigung zur Debatte gestellt, sondern mit dem Anspruch auf eine politische und soziale, letztlich auch eine kulturelle Gleichberechtigung gefordert. Impliziert wird schließlich, dass die Kunst nicht nur ein Mittel zur Überwindung von Differenzen ist, sondern auch den Blick für die vielfältigen Verhältnisse des Lebens zu öffnen vermag.

Aufgrund der Erwartungen, die im Rahmen der *documenta 12* an die Kunst und ihre Betrachter*innen gestellt wurden, ergibt sich die Frage, ob und inwiefern sich die *Leitmotive* selbst auf Kunst oder Künstler*innen bezogen oder welchen Ursprung die Themenkomplexe hatten. Buergel und Noack zufolge gingen die *Leitmotive* zunächst aus ihrer eigenen Auseinandersetzung mit Kunst zu Beginn ihrer Arbeit an der *documenta 12* hervor:

»[T]hese questions really came from our looking at contemporary art. Artists are adapting and criticizing styles of Modernism; they are interested in the subject of bare life, not only in terms of war but of illness and health; and their specialist practices inevitably point to the question of how to bridge the gap between art and the general public's understanding, which makes education a key subject.«⁷

Ausschlaggebend für ihre Themenfindung war somit nicht nur der Umgang der Künstler*innen mit Stilen der Moderne und mit existenziellen Bedingungen des Lebens, sondern auch jener mit ihren spezifischen Praktiken, eine Öffentlichkeit für ihre Arbeit beziehungsweise für Kunst herzustellen. Auch für ihre eigene Praxis scheinen sich die Kurator*innen an der Produktion von Kunst orientiert zu haben: Da Künstler*innen mit ihrer Arbeit in der Regel weniger Ergebnisse konstatieren oder eindeutige Antworten auf Verhältnisse des Lebens geben, sondern sich mit diesen vielmehr auf spezifische Weise auseinandersetzen und diese Auseinandersetzung in ein Werk einfließen lassen, das dann der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, stellte auch die Kunsbetrachtung der Kurator*innen und die an sie anschließende Formulierung der drei *Leitmotive*

6 Inwiefern die Diskurse um die drei *Leitmotive* im Verhältnis zu transkulturellen Aspekten stehen, wird in Kap. IV.2.3 ausführlich erläutert.

7 Buergel; Noack: »What Is to Be Done?« In: Artforum, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173.

eine Art Angebot dar, das zwar mögliche Bedeutungen aktivieren konnte,⁸ aber offen blieb für weitere Bedeutungen und Interpretationen.

Ähnlich wie Künstler*innen in und mit ihrer Arbeit gesellschaftliche Themen, Bedingungen oder Prinzipien versammeln, erforschen oder bearbeiten, nahmen Buer gel und Noack die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst folglich zum Ausgangspunkt ihrer theoretischen und praktischen Überlegungen für die *Leitmotive*. Aus schlaggebend war dabei, dass sie keine Themen erfanden oder voraussetzten. Sie stellten stattdessen die kulturelle Komplexität und die Bedeutungsvielfalt von Kunst als schützenswerte Eigenschaften in den Vordergrund ihres Handelns. Diese beiden Eigen schaften bildeten nicht nur den Ausgangspunkt ihrer kuratorischen Praxis, sondern sie verdeutlichten zugleich ihr Verständnis von Bildung beziehungsweise den hohen Stel lenwert der Kunstvermittlung im Kontext der *documenta 12*. Indirekt lässt sich in diesem Vorgehen eine Parallele zum Konzept der Transkulturalität herstellen, das sich etwa aus philosophischer Perspektive ebenfalls an den tatsächlichen Verhältnissen von Kulturen im Kontext gesellschaftlicher Veränderungen orientiert und daraus eine Ethik des kul turellen Handelns entwickelt.⁹

In der Orientierung an künstlerischen Strategien lassen sich die *Leitmotive* darüber hinaus laut Buer gel mit den »Motive[n]« eines Musikstücks vergleichen, die »zueinan der in Beziehung treten, einander überlagern oder auch zerfallen« können.¹⁰ Damit macht er nicht nur auf ihre Relationalität, sondern auch auf ihr zeitgleiches Erschei nen und ihre Fragilität aufmerksam. Da das Motiv in der Musik generell als »kleinstes musikalische Einheit [...] eine Art Baustein« definiert, in dem »eine Kraft [lebt], die zur Erweiterung drängt«,¹¹ stellten die *Leitmotive* auch in diesem Sinne keine inhaltliche Festlegung oder theoretische Voraussetzung für die *documenta 12* dar. Sie können vielmehr als thematische Hinweise verstanden werden, die im Kontext der *documenta 12* mehrmals wiederkehrten und spezifische Assoziationen auslösten, wenn sie in ihrem Symbolgehalt¹² wiedererkannt wurden.

Den Drang zur Erweiterung brachten die *Leitmotive* bereits durch ihre Formulie rung als Fragestellungen mit, die als solche offensichtlich nicht nur vom Publikum zur

8 In dieser Art des Vorgehens lässt sich eine Verbindung zu Hans-Ulrich Obrists Redewendung vom »Kurator als Katalysator« herstellen, die dieser auf die Tätigkeit von Kurator*innen in den 1990er Jahren bezieht. Er geht davon aus, dass Kurator*innen spezifische Annahmen über mögliche Bedeutungen von Kunst aktivieren und dadurch eine verdichtete Reflexion anbieten, wobei die, von Künstler*innen intendierte Bedeutung des Werks erhalten bleibt und weitervermittelt wird. So ist der*die Kurator*in »im besten Fall ein Diener an der Kunst« bzw. »eine Passerelle zwischen der Kunst und der Welt«. Vgl. Obrist, Hans-Ulrich: Delta X. Der Kurator als Katalysator. Regensburg 1996, S. 51.

9 Siehe hierzu Kap. II.1.7.

10 Buer gel: *documenta 12: Leitmotive*. (Dezember 2005).

11 Vgl. Lemma »Motiv«. In: Herzfeld, Friedrich (Hg.): Ullstein Lexikon der Musik. Frankfurt a.M. u.a. 1989, S. 468. Wie hier weiter erläutert wird, »muß [das Motiv] wiederholt oder durch andere Ton folgen kontrastiert werden. Es wirkt wie ein ins Spiel geworfener Ball«.

12 Wie das Motiv kehrt auch das Leitmotiv »mehrma ls wieder und löst, wenn sich sein Symbolgehalt eingräßt hat, die gemeinte Assoziation aus«. Lemma »Leitmotiv«. In: Herzfeld: Ullstein Lexikon der Musik. 1989, S. 405.

Kenntnis genommen werden, sondern in Zusammenhang mit der *documenta 12* auch eine Diskussion in Gang bringen sollten. Die Absicht, diesen Fragen gemeinsam nachzugehen, zeigte sich auch in Buergels grundlegender Herangehensweise an die *documenta 12*: »[S]chließlich machen wir die Ausstellung, um etwas herauszufinden«¹³. Auch wenn zunächst unklar bleibt, ob mit diesem speziellen Wir das kuratierende Team und/oder das Publikum der *documenta 12* angesprochen waren, zeigt der Anspruch, neue oder weitere Erkenntnisse im Herstellungsprozess der Ausstellung zu gewinnen, auch, dass Buergel die Bekanntgabe der *Leitmotive* nicht als eine Präsentation in sich bereits abgeschlossener Ideen¹⁴ begriff.

Auch Noack hebt die offene Herangehensweise an die *documenta 12* über die drei Fragestellungen hervor, die aus ihrer Sicht im Wesentlichen dazu dienten, den »Prozess [zu] prägen, ohne ihn damit abzuschließen«¹⁵. Sie weist damit auf jene Phase im Herstellungsprozess hin, in der die Ausstellung zunächst erdacht beziehungsweise entworfen werden musste. Als Hilfsmittel schlug sie hier die Methode der »enabling phantasy« vor, unter der sie die Aktivierung von »produktiven Missverständnissen« versteht.¹⁶ Diese Arbeitsweise hält, wie Noack feststellt, einerseits Überraschungen bereit und dient andererseits dazu, Zwischenergebnisse zusammenzufassen, um weiter forschreiten zu können.¹⁷ In diesem Verfahren zeigt sich eine generelle Offenheit für Denkprozesse, in denen Orientierungslosigkeit oder Fehleinschätzungen bewusst zugelassen werden, um – wie bei der Erschaffung von Kunst – schöpferischen Prozessen während der Produktion der Ausstellung Raum zu geben.

Die kuratorische Praxis, *Leitmotive* zu ermitteln, zu versammeln und bekanntzugeben, lässt sich damit in zweierlei Hinsicht als transkulturelle Praxis verstehen: Einerseits kann sie mit Bhabhas Auffassung der produktiven Desorientierung verknüpft werden, die dieser für die Verhandlung von kultureller Differenz vorschlägt. Auch hier wird das Potenzial in nicht festlegbaren und offenen Denk- und Definitionsprozessen erkannt und fruchtbar gemacht.¹⁸ Andererseits schließt sie weder an ein intellektuelles Konzept von Wissen, noch an die Repräsentation einer unabhängig existierenden Realität an,¹⁹ sondern baut vielmehr auf dem jeweiligen Wissen der Einzelnen auf. Dieses kann sich aus angeeignetem (Theorie-)Wissen ebenso speisen wie aus tatsächlichen,

13 Buergel: *documenta 12: Leitmotive*. (Dezember 2005).

14 »[I]t's important to emphasize that these are, indeed, questions – meaning that Documenta 12 is not about presenting a set of finished ideas.« Buergel; Noack: »What Is to Be Done?« In: *Artforum*, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173.

15 Buergel, Roger M.; Noack, Ruth: *Bildungsanstalt documenta?* (Interview von Thomas Wulffen) In: *Kunstforum International*, Bd. 180, 2006, S. 418-423, 422.

16 Ebd., S. 422.

17 Vgl. ebd. Noack erläutert diese Situation hier wie folgt: »Du suchst dir die Kunst nicht aus, um irgendetwas zu illustrieren. Du machst es ja, um dich selber zu überraschen. Du hast bestimmte Kunstwerke im Kopf und du hast bestimmte Künstlerinnen und Künstler im Kopf. Und diese machen manchmal etwas ganz anderes als du erwartest. Das musst du irgendwie zusammenfassen, damit du fähig bleibst, weiter fort zu schreiten.«

18 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

19 Siehe hierzu Kap. II.2.5.

praktischen Erfahrungen und Erkenntnissen, die sich in Auseinandersetzung mit den leitmotivisch vorgegebenen Fragen ergeben.

In diesem Sinne stellten die *Leitmotive* eine spezifische Beziehung zwischen der *documenta 12* und der Öffentlichkeit her. Eine solche Beziehung kann als Grundlage für einen gemeinsamen Handlungs- beziehungsweise Herstellungsprozess der Ausstellung dienen, ohne die Aneignung von bereits vorhandenem Wissen vorauszusetzen. Im Rahmen der *documenta 12* sollte sie die an ihr Beteiligten zunächst dazu anregen, eigene Wege der Auseinandersetzungen zu gehen und zuzulassen.

2.2 Das Initiiieren von Diskursen über lokales Wissen in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen

Die *Leitmotive* stellten eine theoretische Orientierung und produktive Idee für die Konzeptionierung der *documenta 12* dar. Als Fragestellungen und in ihrem Bezug auf spezifische Themen boten sie die Möglichkeit, »eine Ausstellung, die erst im Entstehen begriffen war, zu denken und zu diskutieren«²⁰. Aus Sicht der Kurator*innen regten die *Leitmotive* aber nicht nur eine öffentliche Diskussion an, sondern stellten auch einen aktiven und bewussten Umgang mit der Öffentlichkeit und den Medien dar, welche die Entstehungsprozesse der *documenta* in der Regel mit Interesse verfolgen und nach Informationen verlangen. Buergel und Noack berichteten daher in der Presse und den Medien²¹ über die *Leitmotive* und erläuterten diese in Zusammenhang mit ihrem kuratorischen Ansatz auch in Vorträgen und Interviews²². Die frühzeitige Veröffentlichung der drei Fragen zielte laut Buergel darauf ab, »der Diskussion im Vorfeld der *documenta* eine Verbindlichkeit zu geben«²³, die über die reine Nennung der Künstler*innennamen hinausgehen sollte,²⁴ und »die Projektionsfigur, die diese Ausstellung durch ihren Zeithorizont darstellt, zu nutzen«²⁵. Zu Beginn des Jahres 2006, knapp eineinhalb Jahre vor Ausstellungseröffnung, sollte somit nicht nur das Interesse an der *documenta* gelenkt, sondern auch die von ihr ausgehende imaginative Kraft dazu eingesetzt werden, Themen zu diskutieren, denen während der hundertägigen Ausstellung inklusive ihrer öffentlichen Programme nicht genügend Aufmerksamkeit hätte gewidmet werden können.

20 Buergel; Noack: Basisinformationen zur Ausstellung. 13.6.2007, S. 3.

21 Nach der Pressekonferenz am 21.2.2006 unter dem Thema »Drei Leitfragen für *documenta 12* und ihr Publikum« wurde am 22.2.2006 z.B. in verschiedenen Tageszeitungen Deutschlands über die *Leitmotive* berichtet. Siehe hierzu: *documenta 12: Bibliografie Presseresonanz*, Januar-Juni 2006. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/presse_review/BibliografiePresseresonanzJan-Juni2006.pdf.

22 Siehe z.B. der Vortrag »*documenta* heute« von Buergel im Rahmen der Tagung »*documenta* zwischen Inszenierung und Kritik« anlässlich des 50jährigen Jubiläums der *documenta*, 27.-30.10.2005 in Hofgeismar, publiziert in: Stengel et al.: *documenta* zwischen Inszenierung und Kritik. 2007; Buergel; Noack: Bildungsanstalt *documenta*? In: *Kunstforum Int.*, Bd. 180, 2006.

23 Buergel: *documenta* heute. 2007, S. 164.

24 Wie Buergel erklärt, beschränkt sich das anfängliche Interesse an der *documenta* in der Regel auf die Künstler*innennliste. Vgl. ebd., S. 158.

25 Ebd.

Die *Leitmotive* stellten auch insofern einen spezifischen Umgang mit der Öffentlichkeit und eine spezifische Methode im Herstellungsprozess der *documenta 12* dar, als sie dazu dienten, frühzeitig mit verschiedenen Akteur*innen in Kontakt zu treten und mit ihnen an der Realisierung der Ausstellung zu arbeiten. Da die Fragestellungen in ihrer offenen Form mehr als eine einfache Bejahung oder Verneinung verlangten und auch mehr als einer Erläuterung bedurften, war es geradezu notwendig, die Öffentlichkeit nicht nur mit ihnen zu konfrontieren, sondern ihr einen Dialog anzubieten. Nach Noacks Einschätzung stellten die *Leitmotive* grundsätzlich eine gute Möglichkeit dar, um mit Menschen ins Gespräch zu kommen. Gerade Künstler*innen fühlten sich sehr viel ernster genommen, wenn sie als Kuratorin nicht mit den Traditionen einer Großausstellung an sie herantrete, sondern ein inhaltliches Gespräch über die Themen führe, die auch »in anderen Kulturreihen [...] keinerlei Probleme darstellen«.²⁶

Obwohl der Gebrauch des Begriffs ›Kulturreihe‹ fern der sozialen Realitäten einen kulturell abgegrenzten Bereich von annähernd einheitlichen Wertvorstellungen impliziert und etwa in der Ethnologie als veraltet gilt,²⁷ geben Noacks Erkenntnisse hier einen expliziten Hinweis darauf, dass die *Leitmotive* eine kulturenübergreifende Anschlussfähigkeit besitzen beziehungsweise in unterschiedlichen kulturellen Kontexten verstanden werden können oder auf Resonanz stoßen. Den *Leitmotiven* kann damit eine grundlegende transkulturelle Eigenschaft²⁸ zugeschrieben werden. Sie können als eine Art Medium verstanden werden, das – nicht nur aufgrund seiner inhaltlichen Akzentuierung, sondern auch aufgrund seiner organisatorischen Struktur in Form von Fragen – transkulturelle Erläuterungen oder Erzählungen ermöglicht und eine kulturenübergreifende Auseinandersetzung fördert.

Mit diesem Fokus auf der Realisierung der *documenta 12* durch direkte Kommunikation und Gespräche näherte sich die kuratorische Praxis hier insbesondere aus praxistheoretischer Sicht der Herstellung von Diskursen an.²⁹ Wennleich die Kurator*innen den praxistheoretischen Ansatz ihrer Arbeit selbst nicht explizit formulierten, scheint sich die *documenta 12* bereits in der Art der kommunikativen Auseinandersetzung, die weit vor Eröffnung der Ausstellung begann, ein Stück weit vergegenständlicht zu haben. Dies zeigt sich etwa darin, dass die *Leitmotive* in Form der Fragen nicht nur dazu eingesetzt wurden, einen Dialog mit unterschiedlichen Akteur*innen herzustellen, sondern auch dafür, sie auf ihre lokale Ausprägung in unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexten hin zu erforschen. Hierfür wurde der Kontakt zu verschiedenen Akteur*innen und Institutionen innerhalb und außerhalb Kassels aufgenommen:

26 Vgl. Buergel; Noack: Bildungsanstalt *documenta*? In: *Kunstforum Int.*, Bd. 180, 2006, S. 418ff.

27 Vgl. Dudenredaktion (Hg.): »Kulturreihe«, Duden online, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/85363/revision/572186>.

28 Siehe hierzu Kap. II.1.1.

29 In diesem Zusammenhang kann insbesondere auf Michel Foucaults Analyse des Diskurses verwiesen werden, für die er vorschlägt, »nicht – nicht mehr – die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen«. Demnach lässt sich der Diskurs nicht mehr »auf das Sprechen und die Sprache« reduzieren. Vgl. Foucault: *Archäologie des Wissens*. 1973, S. 74.

»We contacted artists and magazine editors and asked what they're reading; we went into Kassel and spoke with people who could transpose the show's questions into local formats – schools, social work, architecture – so it wouldn't matter whether the ›answers‹ were art or not. What matters is that the exhibition can provide a medium with which to high-light certain things, like social work, that [...] can be politically relevant in a broader sense given the aura and energy of Documenta.«³⁰

Bedeutsam erscheint dabei zum einen, dass die Kurator*innen das Gespräch mit Akteur*innen suchten, die sowohl im Kunstfeld, als auch außerhalb von ihm agierten, und zum anderen, dass die dabei entstandenen Erkenntnisse offensichtlich nicht als Kunst in die Ausstellung einfließen sollten. Vielmehr sollte das lokale Wissen der Akteur*innen genutzt werden, um die Ausstellung in ihrer vermittelnden Funktion zu prägen und gesellschaftspolitisch relevante Aspekte in Verbindung mit der Anziehungskraft und Popularität der *documenta* hervorzuheben.

Darüber hinaus sollten die *Leitmotive* der Herstellung und Umsetzung verschiedener lokaler Formate dienen. Hervorgehoben wurden damit insbesondere die als *Organisationsformen*³¹ bezeichneten Formate der *documenta 12*, welche die Ausstellung begleiteten – das global angelegte Zeitschriftenprojekt *documenta 12 Magazines*, der lokale Zusammenschluss des *documenta 12 Beirat* in Kassel und die *documenta 12 Kunstvermittlung* – und die zudem das gemeinsame Interesse verfolgten, »die *documenta 12* in verschiedene Kontexte zu bringen und einen Austausch mit lokalem Wissen herzustellen«.³² Da die *Kunstvermittlung* und ihre *Projekte* nicht unmittelbar oder in erster Linie aus der Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* hervorgingen, sind für die Untersuchung der Produktion von Diskursen hier vor allem der *Beirat* und das *Magazines*-Projekt relevant.

In beiden Formaten wurde die Arbeit im Jahr 2005 – weit vor Eröffnung der *documenta 12* – aufgenommen und die *Leitmotive* in verschiedenen disziplinären, praktischen, theoretischen und kulturellen Zusammenhängen diskutiert, bevor daran anknüpfend eigene Programme für die Öffentlichkeit entwickelt wurden. Ausgangspunkt war dabei sowohl die verbale als auch die lokale Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* über verschiedene *Projekte* und *Aktivitäten*,³³ die im Rahmen der *documenta 12* realisiert wurden.

Wie ich anhand der Beteiligung verschiedener Akteur*innen an den beiden Formaten noch darstellen werde, lässt sich hier nicht nur – im Sinne der von Noack eingeführten kulturenübergreifenden Anschlussfähigkeit – auf die transkulturelle Ausrichtung der *Leitmotive* rekurrieren. Durch die Art und Weise, wie sie in unterschiedlichen lokalen Kontexten zum Einsatz gebracht wurden, lassen sie sich auch als Medium für den (trans-)kulturellen Austausch verstehen.

Die Gründung des *Beirats* stellte das Ergebnis einer Suche nach der lokalen Anbindung der *documenta 12* über die *Leitmotive* im gesellschafts- und bildungspolitischen Be-

30 Buergel; Noack: »What Is to Be Done?« In: *Artforum*, Vol. 45, N° 9, May 2007, S. 173f.

31 Der Begriff wird in Presstexten zur Eröffnung und zum Abschluss der *documenta 12* verwendet, jedoch nirgends weiter erläutert. Siehe: *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 5. *documenta 12*: Pressemitteilung vom 23.9.2007.

32 *documenta 12*: Pressemitteilung vom 23.9.2007.

33 Siehe hierzu auch Kap. IV.3.1 und IV.3.2.

reich der Stadt Kassel dar. Er entstand durch eine Kooperation mit dem Kulturzentrum Schlachthof e.V.,³⁴ einer soziokulturellen Einrichtung in der Kasseler Nordstadt, die einen »wichtigen Knoten im Netz der gesellschaftspolitisch engagierten Szene Kassels« bildet und neben politischer Bildung daran interessiert ist, »möglichst allen Mitgliedern eines Gemeinwesens politische Teilhabe zu ermöglichen«³⁵. Die als *documenta 12 Beirat* bezeichnete Gruppe setzte sich aus den Kurator*innen und wechselnden Mitgliedern des Teams der *documenta 12*³⁶, aus Vertreter*innen des Kulturzentrum Schlachthof³⁷ sowie verschiedenen Kasseler Bürger*innen³⁸ zusammen, die beispielsweise in der Bildung, in politischen oder kulturellen Bereichen arbeiteten. Ein erstes Arbeitstreffen der Gruppe aus ca. vierzig Personen fand im November 2005 statt,³⁹ wie Ayşe Güleç, Mitarbeiterin des Kulturzentrum Schlachthof, und Wanda Wieczorek aus dem Team der *documenta 12* im Rückblick⁴⁰ erläutern. Bei weiteren Treffen stand die Diskussion der *Leitmotive* im Mittelpunkt. Die inhaltliche Arbeit folgte daher zunächst der konzeptionellen Herangehensweise der Kurator*innen,⁴¹ sie strukturierte aber auch den Austausch und half den beteiligten Akteur*innen »sich auf einen gemeinsamen Arbeitsprozess einzulassen, dessen Ziel noch weitgehend offen war«⁴². Aufgabe der

-
- 34 Das Kulturzentrum Schlachthof ist ein gemeinnütziger Verein, der sich durch ein Jugendzentrum, ein kulturelles Veranstaltungsprogramm und umfangreiches Bildungsangebot auszeichnet. Er versteht sich »als Impulsgeber für die Region – als Bühne für Kunst und Kultur mit einem Veranstaltungsprogramm auf hohem Niveau, als Gestalter von Integration und Teilhabe von Menschen unterschiedlicher sozialer und ethnischer Herkunft, als Ort, an dem Mitarbeiter*innen, Teilnehmer*innen und Bewohner*innen kulturelle Vielfalt und lebendiges Miteinander immer wieder neu gestalten«. Vgl. Kulturzentrum Schlachthof, Kassel. URL: <https://www.schlachthof-kassel.de/das-zentrum/das-sind-wir>.
- 35 Vgl. Wieczorek, Wanda: Die Kunst des Involvierens. Eine Ausstellung begegnet ihrer Stadt. In: Dossier »Kulturelle Bildung«. Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), 28.9.2011, o.S. URL: www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60372/die-kunst-des-involvierens.
- 36 Hierzu zählten etwa Mitarbeiter*innen aus den Bereichen Ausstellungsbüro, Vermittlung und Kommunikation. Vgl. Güleç, Ayşe; Wieczorek, Wanda: *documenta 12 Beirat*. Zur lokalen Vermittlung einer Kunstausstellung. In: Wieczorek, Wanda; Hummel, Claudia; Schötker, Ulrich; Güleç, Ayşe; Parzefall, Sonja (Hg.): *Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution*. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der *documenta 12*. Berlin u.a. 2009, S. 17–26, 19.
- 37 Zu den Vertreter*innen des Kulturzentrum Schlachthof zählten insbesondere Ayşe Güleç und Christine Knüppel.
- 38 Hierzu zählten z.B. Personen aus der Universität, der schulischen und informellen Bildung, der Kinder- und Jugendarbeit, der Architektur und Stadtplanung, aus Fraueninitiativen, Gewerkschaften, religiös-kulturellen Vereinigungen oder politischen Zusammenhängen. Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 18.
- 39 Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 19.
- 40 Während Güleç vom Kulturzentrum Schlachthof für die Kooperation mit der *documenta 12* freigestellt wurde, entwickelte Wieczorek als Assistentin der Künstlerischen Leitung u.a. die lokale Anbindung des *Beirats* vonseiten der *documenta 12*. Vgl. ebd., S. 18f.
- 41 In diesem Sinne war »der *documenta 12 Beirat* [...] von Beginn an ein konstitutives kuratorisches Element«. Wieczorek, Wanda; Hummel, Claudia; Schötker, Ulrich; Güleç, Ayşe; Parzefall, Sonja: *Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12*. In: Dies.: *Kunstvermittlung 1*. 2009, S. 9–13, 11.
- 42 Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12 Beirat*. 2009, S. 19.

Gruppe war es, »die Leitfragen auf die Stadt anzuwenden und ihre Bedeutung für Kassel herauszuarbeiten«⁴³. Dabei befasste sich der *Beirat* etwa mit der Bedeutung der *Leitmotive* für den lokalen Kontext, mit ihrer Verbindung zur Geschichte und dem aktuellen Leben in Kassel sowie mit der Möglichkeit, sie für dringliche Probleme umzuformulieren und zur Anregung öffentlicher Debatten einzusetzen.⁴⁴ Grundlegend für die gemeinsame Auseinandersetzung war, dass die Akteur*innen, die über das Kulturzentrum Schlachthof eingeladen wurden, ihr lokales Wissen zur Verfügung stellten und dabei »nicht als RepräsentantInnen ihrer Institution oder einer politischen Strömung, sondern als ‚lokale Expert_innen‘ angesprochen«⁴⁵ wurden. Auf diese Weise konnte der breit angelegte Austausch über die *Leitmotive* nicht nur eine inhaltliche und disziplinäre Erweiterung über die einzelnen Perspektiven der Mitglieder finden, sondern er ermöglichte auch reale Anbindungen an ortsspezifisch relevante Themen und Personen in Kassel. In dieser Hinsicht war der *Beirat* auch für einige Künstler*innen der *documenta 12* von Interesse, die ihre Arbeit vor Ort und mit Bezug zu Kassel entwickelten.⁴⁶ So stießen die *Leitmotive* in ihrer Eigenschaft als Medium für eine transkulturelle Auseinandersetzung zunächst einen Austausch zwischen den beteiligten Beiratsmitgliedern aus unterschiedlichen, nicht notwendigerweise kunstfachspezifischen Disziplinen auf lokaler Ebene an.

Das *Magazines*-Projekt, das bereits zu Beginn des Jahres 2005 der Presse vorgestellt wurde,⁴⁷ trat hingegen mit dem Anspruch an, die drei *Leitmotive* weltweit in Umlauf zu bringen und innerhalb verschiedener kultureller Kontexte zu reflektieren und zu diskutieren. Hierfür wurden schließlich rund neunzig Zeitschriftenredaktionen aus verschiedenen Regionen Asiens, Afrikas, Nord- und Südamerikas mit unterschiedlichen Ausrichtungen und Schwerpunktsetzungen ermittelt,⁴⁸ kontaktiert und dazu eingeladen, sich mit den drei Fragestellungen auseinanderzusetzen.⁴⁹ Wie Georg Schöllhammer

43 Güleç, Ayse: »Es lohnt sich, Bildungsarbeit mit künstlerischer Bildung zu verzahnen«. (Interview von Silke Kachtik), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-beirat/interview-ayse-guelec.html>.

44 Vgl. Güleç; Wieczorek: *documenta 12* Beirat. 2009, S. 19.

45 Ebd., S. 18.

46 Als »eine unersetzliche Wissens- und Kontaktressource« begleitete und unterstützte der *Beirat* verschiedene Künstler*innen der *documenta 12*, die ihre Projektideen und aktuellen Arbeitsprozesse in den Beiratssitzungen vorstellten. Hierzu gehörten etwa Ricardo Basbaum mit seiner Arbeit »Would you like to participate in an artistic experience?«, Danica Dakić mit »El Dorado« oder Jürgen Stollhans mit »Caput mortuum« (alle 2007). Vgl. ebd., S. 20. Zum Projekt von Basbaum siehe auch Kap. IV.3.2.3.

47 Vgl. *documenta 12*: Pressemitteilung vom 31.1.2005. URL: https://www.documenta12.de/fileadmin/pdf/d12_press_310105_ger.pdf.

48 Der Schwerpunkt für die Auswahl der Magazine lag dabei auf Kunst- und Theoriemedien, die in der Herangehensweise an Themen und der Intensität ihrer Vermittlungsarbeit Parallelen zur Arbeit der *documenta 12* aufwiesen, weniger marktkonform als nischenorientiert waren und zudem ein Feld aufbereiteten. Vgl. Schöllhammer, Georg: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«. (Interview von Elena Zanichelli), o.J., o.S. URL: <https://www.documenta12.de/100-tage/100-tage-archiv/documenta-12-magazines/interview-georg-schoellhammer.html>.

49 Darunter befanden sich z.B. auch Zeitschriften, die sich mit transkulturellen Wechselwirkungen beschäftigen, z.B. die 1993 gegründete Wochenzeitung »Akhbar Al-Adab« aus Kairo. Ihre Redaktion wird als ein Forum beschrieben, das die Übersetzungen unterschiedlicher Sprachen nicht nur

mer, der mit der Konzeption betraut war und die Leitung des Projekts als weiterer Kurator im Team der *documenta 12* innehatte,⁵⁰ zusammenfasst, ging es bei der Auswahl der Magazine darum, »eine Arena für das Spezifische zu finden und dann eine Debatte der teilnehmenden Magazine anzustoßen«: Entgegen einer »Vergleichbarkeit auf akademischer Ebene« standen deshalb nicht nur ein gegenwärtiges »Denken über Kunst an ganz bestimmten Orten« der Welt sowie »Parallelen der Herangehensweise und der Intensität der Vermittlungsarbeit« im Zentrum des Interesses, sondern auch die Suche nach »Schnittstellen [..], in denen ein lokaler Diskursraum in einem translokalen Resonanzraum produktiv werden« konnte.⁵¹ Die Zusammenarbeit mit weltweit ansässigen Redaktionen bedeutete jedoch nicht, lediglich einen Beitrag oder unabhängige Perspektiven von einzelnen Zeitschriften mit Bezug auf die *Leitmotive* einzuholen. Es ging darum, das Wissen und die Auffassungen Einzelner miteinander zu konfrontieren, zu vertiefen und produktiv zu machen. Realisiert wurde dieses Anliegen zunächst über die Einladung der Redaktionen, die *Leitmotive* an ihre Autor*innen weiterzugeben, sie mit ihnen zu diskutieren und ihnen die Möglichkeit zu geben, die Themen in spezifischer Weise für ihr jeweiliges Publikum zu bearbeiten.⁵² Dies mündete in sechs *Transregionale Treffen*. Sie fanden in der Zeit von September 2006 bis März 2007 in den Goethe-Instituten von Hong Kong,⁵³ Neu-Delhi,⁵⁴ São Paulo,⁵⁵ Kairo,⁵⁶ Johannesburg⁵⁷ und

präsentiert, sondern auch einen kulturenübergreifenden Austausch unterstützt und die Vermittlung verschiedensprachiger Schriften und Literaturen weltweit fördert. Vgl. *documenta Magazine*, № 1-3. 2007, S. 641.

- 50 Schöllhammer wird im Kontext der *documenta 12* als Chefredakteur, Autor und Herausgeber der in Österreich ansässigen Zeitschrift *springerin – Hefte für Gegenwartskunst* vorgestellt. Er nahm seine Arbeit im Team der *documenta 12* Mitte des Jahres 2004 auf. Vgl. *documenta 12*: Pressemitteilung »*documenta 12 magazines*« vom 13.7.2007. URL: https://documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/070713_magazines_pm_form_de.pdf.
- 51 Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.
- 52 Vgl. ebd.
- 53 Das erste *Transregionale Treffen* fand im September 2006 im Goethe-Institut Hong Kong statt. Thema war das erste *Leitmotive*. Teilnehmer*innen kamen aus China, Russland, Schweden, USA, Indonesien, Chile und dem Libanon.
- 54 Nähere Informationen zum Treffen in Neu-Delhi sind nicht veröffentlicht, jedoch belegen Fotos dies in einem Artikel über die *documenta 12*. Siehe Schwarze, Dirk: Global das Lokale suchen. Weltweit sind Arbeitsgruppen in die Vorbereitungen der *documenta 12* einbezogen. In: *Kunstforum International*, Bd. 183, 2006, S. 412-413, 413.
- 55 Das *Transregionale Treffen* im Goethe-Institut São Paulo fand im Oktober 2006 statt und widmete sich dem zweiten und dritten *Leitmotive*. Die Teilnehmer*innen kamen aus Brasilien, Singapur, Serbien, Argentinien, Kolumbien, Ägypten, Polen, dem Iran und den Niederlanden.
- 56 Das *Transregionale Treffen* im Goethe-Institut Kairo fand im November 2006 statt. Teilnehmer*innen kamen aus Ägypten, Belgien, Guatemala, Cuba, Kanada, Russland, Chile, Singapur und Österreich und diskutierten über ihre Zugänge zum zweiten und dritten *Leitmotive*.
- 57 Das *Transregionale Treffen* im Goethe-Institut Johannesburg fand im Februar 2007 statt und widmete sich auf der Grundlage des dritten *Leitmotive* den adäquaten Vermittlungs- und Kommunikationsformen von Zeitschriften. Teilnehmer*innen kamen aus Südafrika, Frankreich, Spanien, Kolumbien, Neuseeland, Korea, Kanada, Kroatien, Thailand und Japan.

New York⁵⁸ statt und brachten neben Redakteur*innen und Autor*innen auch Künstler*innen zusammen. Die in den *Leitmotiven* aufgeworfenen Fragestellungen wurden von diesen Akteur*innen sowohl im Rahmen interner, »stille[r] Kolloquia«⁵⁹ als auch auf öffentlichen Podien diskutiert. Bei einigen dieser Treffen wurden spezifische Themen explizit »über Format- und Kontextgrenzen wie geografische Grenzen hinweg«⁶⁰ diskutiert. Auch diese Formen transdisziplinären und translokalen Austauschs lassen sich als transkulturell verstehen.

Diesen Begegnungen gingen wiederum kleinere regionale Konferenzen in einzelnen Städten und verschiedenen Ländern voraus, etwa in Chiang Mai, Singapur, Beirut, São Paulo, Santiago de Chile oder Mexiko. Sie zeichneten sich durch die Teilnahme einer größeren Anzahl von Redaktionen, lokal ansässiger Wissenschaftler*innen und Künstler*innen aus, welche »die Fragen und Leitmotive der Documenta durchdekliniert und lokal noch einmal gebrochen, gespiegelt, reflektiert, aggregiert oder vermittelt haben«.⁶¹ Da die *Leitmotive* und weitere, an sie anknüpfende Themen immer »vor dem Hintergrund der jeweiligen Situationen der Publikationen reflektiert« wurden, ergaben sich laut Schöllhammer aber nicht nur zwangsläufig heterogene Antworten,⁶² sondern es ließen sich auch »Konfliktlinien aufbrechen«. Damit erwiesen sich die *Leitmotive* auch als »ein Medium [...], entlang dessen sich ein Diskurs und eine Debatte strukturieren« ließen.⁶³

Sowohl im *Beirat* also auch im *Magazines*-Projekt wurde der Diskurs der *Leitmotive* dazu eingesetzt, lokale Themen zu ermitteln und in verschiedenen Foren zur Diskussion zu stellen. Darüber hinaus strukturierte er die Zusammenarbeit zwischen Akteur*innen unterschiedlicher Disziplinen. Im Gegensatz zur Arbeit des *Beirats* verknüpfte das *Magazines*-Projekt jedoch verschiedene lokale Situationen und Perspektiven weit über Kassel, Deutschland und Europa hinaus und brachte mit dem Fokus der Zeitschriften auf Sprache, Schrift und Bild andere Formate des Diskurses hervor. Stärker als bei der Arbeit des *Beirats* ging es hier darum, anhand der verschiedenen lokalen Perspektiven und heterogenen Stimmen »ein Feld des offenen Konfliktes und offener Kontroversen zu öffnen«⁶⁴. Während der *Beirat* somit in erster Linie auf eine transdisziplinäre und transkulturelle Auseinandersetzung mit den *Leitmotiven* auf regionaler Ebene ausgerichtet war, brachte das *Magazines*-Projekt die kulturenübergreifende Beschaffenheit und transkulturelle Ausrichtung der *Leitmotive* nicht nur in den translokalen Austausch

58 Das letzte *Transregionale Treffen* fand im Goethe-Institut New York im März 2007 statt und widmete sich dem dritten *Leitmotiv*. Teilnehmer*innen kamen aus Äthiopien, Rumänien, USA, Schweden, Ägypten, Kanada, Singapur, der Schweiz, Deutschland und von den Philippinen.

59 Schöllhammer, Georg: »Die Moderne neu bearbeiten«. (Interview von Brigitte Werneburg) In: Die Tageszeitung (taz), 5.3.2007, S. 15. URL: <https://taz.de/!308586/>.

60 Ebd.

61 Vgl. ebd.

62 Wie Schöllhammer in diesem Zusammenhang feststellt, fällt »natürlich [...] die Antwort auf die Frage nach dem ›Uns‹ in der Moderne in China anders aus als in Argentinien, in London anders als in Lagos«. Ebd.

63 Vgl. Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

64 Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

über ein weltweites Netzwerk⁶⁵ von Akteur*innen im erweiterten Kunstmfeld⁶⁶ ein, sondern dort auch zur Anwendung.

Hinsichtlich der diskursiven Strukturierung und hinsichtlich des weltweit ausgerichteten, grenzüberschreitenden Formats des *Magazines*-Projekts lassen sich die *Transregionalen Treffen* auch zu früheren Formaten der *documenta* in Bezug setzen. So etwa zur Gesprächsreihe *100 Tage – 100 Gäste* der *documenta X* oder zu den *Plattformen* der *Documenta11*. Schöllhammer selbst stellt eine Verbindung zu diesen beiden Formaten her, wenn er feststellt, dass die *documenta 12* sowohl an »die Potenziale eines erweiterten Begriffs von Diskursivität« anschloss als auch an »die Wahrnehmung [...] einer spektralisierten Kunstwelt [...], die sich nicht mehr über eine Art von Zentrumsperipherie-Logik lesen lässt«⁶⁷. Allerdings setzten sich die *Transregionalen Treffen* seiner Ansicht nach auch in spezifischer Weise von den beiden erwähnten früheren Formaten ab. Sie hätten andere Vorgehensweisen und Ziele gehabt: Im Unterschied zu *100 Tage – 100 Gäste* ginge es bei der *documenta 12* »nicht darum, das Wissen der Welt in einem Veranstaltungsformat vorzuführen«, sondern darum, »Aufmerksamkeitsräume« zu schaffen, die sich über die spezifischen Arbeitsräume hinaus erstreckten und die Ausstellung selbst öffneten.⁶⁸ Im Gegensatz zu den *Plattformen* wiederum, so stellt Schöllhammer fest, stand die »Diskursarbeit selbst, nicht deren Präsentation« im Vordergrund. So sollte über die dezentrale Organisation des Projekts »in den kleinen Akademien – welche die Redaktionen von kritischen Magazinen oft sind – [...] ein unabhängiger Diskurs entstehen, um Fragen zu provozieren« und um »andere als die kanonisierten Lesarten der Geschichte der Gegenwartskunst« zu ermöglichen.⁶⁹

In diesem Sinne führte die *documenta 12* nicht nur die von postkolonialen Theoretiker*innen inspirierten Ideen der *documenta X* und der *Documenta11* samt ihrer diskursiven und strukturellen Erweiterung fort,⁷⁰ sondern trieb den globalen Öffnungsprozess des Ausstellungsformats auch über die alten Binaritäten hinaus voran: Mit der frühzeitigen Verbreitung der *Leitmotive*, ihrer gezielten Kommunikation und den daran anknüpfenden Entwicklungen weiterer Formate und Netzwerke nicht nur in und mit, sondern auch *durch* und *über* unterschiedliche lokale Kontexte *hinaus*, zeichnete sich die *documenta 12* hier durch transkulturelle Produktionsprozesse in Bezug auf verschiedene Diskurse aus und öffnete sich dabei auch kollektiven Prozessen der Bedeutungsproduktion.⁷¹

65 Das komplexe Netzwerk der Zeitschriften wird über eine animierte Graphik auf der Homepage der *documenta 12* visualisiert. Siehe: *documenta 12: Netzwerk der Magazine (Animation)*. URL: https://www.documenta12.de/magazine_network/, letzter Zugriff am 3.4.2020.

66 Wie die Selbstportraits der beteiligten Zeitschriften und Magazine zeigen, siedeln die Zeitschriften ihren Fokus in der Regel nicht nur im Kunstmfeld an, sondern setzen ihre Inhalte in einen breiteren kulturellen Kontext, der virulente gesellschaftspolitische Themen einbezieht. Vgl. Magazines. In: *documenta Magazine*, N° 1-3. 2007, S. 640-651.

67 Schöllhammer: »Wir erwarteten uns auch Antworten, die nicht harmonisch sind«, o.J., o.S.

68 Vgl. ebd.

69 Vgl. ebd.

70 Siehe hierzu Kap. I.1.2.

71 Siehe hierzu Kap. IV.3.2.

2.3 Jenseits der Metanarrative. Transkulturelle Themen, Perspektiven und Verhältnisse in der textuellen und visuellen Präsentation der Diskurse

Unter den Titeln »Modernity?«, »Life!« und »Education:« veröffentlichte die *documenta 12* mit Beginn des Jahres 2007 sukzessive drei Hefte,⁷² die neben dem Katalog und dem Bilderbuch einen bedeutenden Anteil der zweisprachigen Primärliteratur der *documenta 12* darstellen.⁷³ Jedes Heft widmet sich in Form verschiedener textueller und visueller Beiträge je einem der drei *Leitmotive* und eröffnet damit ein jeweils eigenständiges Diskursfeld. Zusammengefasst in einer Publikation bilden sie den im Juli 2007 vorgestellten Reader der *documenta 12 Magazines* N° 1-3.⁷⁴ Präsentiert wird darin ein Teil der über dreihundert Beiträge, Aufsätze, Interviews, Glossen und Bildessays, die aus der Zusammenarbeit der *documenta 12* mit den Zeitschriftenredaktionen hervorgingen.

Die textuelle und visuelle Auseinandersetzung mit den drei *Leitmotiven* bildete sich auch in Form des *documenta 12 Magazine Online Journal*⁷⁵ ab, das sowohl über das Internet gelesen als auch hier individuell zusammengestellt und ausgedruckt werden konnte. Im Gegensatz zum Reader wurden darin nicht nur eine Auswahl der im Rahmen des Zeitschriftenprojekts publizierten Texte präsentiert, sondern auch neu entstandene Beiträge aus aktuellen Diskussionen, die in Englisch und in der jeweiligen Originalsprache des Beitrags sowie zum Teil in Deutsch erschienen. Das Online Journal stellte damit nicht nur »ein Magazin der Magazine« dar, sondern bildete »den vielstimmigen, offenen und unabgeschlossenen Prozess des Austausches, der Übersetzung, Debatte und Kontroverse ab, der bei einer Reihe von transregionalen Treffen – und in einem virtuellen Redaktionsraum – zwischen den RedakteurInnen und AutorInnen der beteiligten Medien stattgefunden hat«.⁷⁶

Insgesamt bildet das aus dem *Magazines*-Projekt hervorgegangene »Material« aber nicht nur die stattgefundenen Prozesse ab. Es sollte »den LeserInnen und den BesucherInnen der *documenta 12* zur Navigation und ebenso auch zur Nachbereitung dienen«.⁷⁷ Im Gegensatz zum Online Journal eröffnen die drei im Reader zusammengefassten Hefte durch ihre bleibende Materialität somit die Möglichkeit, einen wesentlichen Teil der Diskursproduktion auch nach Ende der *documenta 12* nachzuverfolgen

72 Während das Heft zum ersten *Leitmotiv* im Februar und zum zweiten im Mai 2007 veröffentlicht wurde, erschien das zum dritten *Leitmotiv* kurz nach Ausstellungseröffnung Ende Juni 2007. Vgl. *documenta 12*: Pressemitteilungenarchiv. URL: <https://www.documenta12.de/presse/pressemittelungen/pressemittelungen-archiv.html>.

73 Wie der Katalog sind auch die drei Hefte der *documenta 12* in Englisch und Deutsch verfasst. Während der *documenta 12* waren sie z.B. in einem eigens für die Lektüre zur Verfügung gestellten Leseraum im *documenta archiv* in Kassel für die Öffentlichkeit zugänglich.

74 *documenta Magazine* N° 1-3. 2007. Für die Bekanntgabe siehe: *documenta 12*: Pressemitteilung »*documenta 12 magazines*« vom 13.7.2007.

75 Das *documenta 12 Magazine Online Journal* war für eine gewisse Zeit zur *documenta 12* über die Internetseite <http://magazines.documenta.de> abrufbar.

76 *documenta 12*: Pressemitteilung »*documenta 12 magazines*« vom 13.7.2007.

77 *documenta 12*: Magazines. URL: <https://www.documenta12.de/de/magazine.html>.

und die Präsentation der *Leitmotive* samt den jeweils an sie anknüpfenden oder sie kontextualisierenden Beiträgen auf ihr Verhältnis zur Transkulturalität hin zu prüfen. Im Folgenden wird daher sowohl die formale und visuelle Gestaltung der drei Hefte als auch die inhaltliche und theoretische Ausrichtung der Texte innerhalb der jeweiligen Diskursfelder hinsichtlich ihrer Anschlussfähigkeit an das Paradigma der Transkulturalität untersucht.

In Bezug auf die Produktion der Hefte lassen sich bereits einige grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen ihnen feststellen. Anders als herkömmliche Kunst- oder Theoriebände, die eine Ausstellung begleiten, vereinen die Hefte im Sinne der Diskursproduktion eine Vielfalt von Darstellungsformen: Neben theoretischen Abhandlungen⁷⁸ und begleitenden Abbildungen sowie Erläuterungen zu einzelnen Künstler*innen und deren Werken, die etwa in Form von Fotografien abgebildet sind, gibt es Zeichnungen, Gedichte, Comics, Dokumentationen und Berichte über ein Manifest sowie mehrere Performances, verschiedene Briefe und einen Ausschnitt aus einem Lexikon. Eingeleitet wird jedes Heft mit einem kurzen »Editorial« beziehungsweise Vorwort von Schöllhammer, das die Beiträge überblicksartig in Bezug zum jeweiligen *Leitmotiv* setzt. Auch hier lassen sich transkulturelle Perspektiven erkennen.

In Bezug auf die inhaltliche Struktur der Hefte, wurden Namen von bekannten Autor*innen oder etablierten Theoretiker*innen⁷⁹ in den jeweiligen Debatten nicht um ihrer selbst willen, sondern »immer in einen Zusammenhang eingebettet, der ihren Beitrag spezifisch macht«, wie Schöllhammer erläutert. Die Rhetorik der Beiträge sollte dabei nicht »zu weit vor der Arbeit und dem Inhalt« stehen. Auch sollten die Hefte »kein Seminar- oder Proseminarheft« im Sinne einer wissenschaftlichen Vertiefung darstellen. Vielmehr sollten sie ihre Wirkung genauso über »die Bildhaftigkeit wie das Exemplarische« entfalten.⁸⁰

Für die Koordination der Beiträge und der Redaktionen habe es ein Team von »sieben Bereichsredakteuren und -redakteurinnen« mit unterschiedlichen Expertisen gegeben,⁸¹ die von Wien aus einzelne Debatten begleiteten und unterstützten. Bei der Auswahl der Texte wurde Schöllhammer zufolge darauf geachtet, »dass sie einem nicht zweimal dieselbe Geschichte erzählen, aber trotzdem untereinander Anknüpfungen erlauben«. Dies habe in gewisser Weise auch für die Auswahl der Künstler*innen gegolten, die nur teilweise in der Ausstellung vertreten und vor allem danach ausgesucht worden waren, dass man sie im »internationalen Kanon bisher so nicht gesehen hat«.⁸²

78 Alle theoretischen Abhandlungen werden mit einem kurzen Text eingeführt und sind in Deutsch und Englisch verfasst.

79 Schöllhammer nennt hier z.B. den Philosophen Jacques Rancière, den Historiker und Gesellschaftskritiker Nidhi Eoseewong oder den Kunsthistoriker Gao Minglu. Vgl. Schöllhammer: »Die Moderne neu bearbeiten«. In: *taz*, 5.3.2007, S. 15.

80 Ebd.

81 Aus dem Redaktionsteam zählt Schöllhammer hier z.B. den Kunstkritiker und Kurator Hu Fang als Experten für China auf, die Soziologin und Autorin María Berrios als Expertin für Südamerika, den Autor und Kurator Cosmin Costinaş als Experten für Südosteuropa und den Sprachwissenschaftler Fouad Asfour als Experten für den sogenannten »Nahen und Mittleren Osten«. Vgl. ebd.

82 Vgl. ebd.

Während damit sowohl die Struktur als auch die Inhalte der einzelnen Hefte implizit vom Kanon der Kunst mit seinen Metanarrativen und dem Mainstream des internationalen Kunstmarkts Abstand nehmen, ist auch der Reader nicht im klassischen DIN-Format, sondern nahezu quadratisch gestaltet.⁸³ Zur Orientierung für die Leser*innen und Betrachter*innen sind einzelne Seiten grau unterlegt, sie kontrastieren so beispielsweise Bilder und Zitate oder markieren den Beginn eines neuen Abschnitts oder Inhalts.

2.3.1 Lokale Modernen im globalen Feld der Kunst. Über Theorien und Praktiken der Moderne in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen im ersten *Leitmotiv* »Ist die Moderne unsere Antike?«

Der Diskurs des ersten *Leitmotivs* beleuchtet bisherige Sichtweisen und Begriffe der Moderne und hinterfragt in diesem Zusammenhang kunstgeschichtliche Definitionen der Moderne als eine abgeschlossene stilgeschichtliche Epoche und rein europäische Entwicklung. Ausgangspunkt ist dabei die komplexe Situation zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in der die »Strukturen, Formen und Errungenschaften« von Moderne-Konzepten entweder in den »Transformationsprozessen der Gegenwart verschwunden« sind oder »ihren Sinn radikal verändert« haben, wie Schöllhammer im Vorwort zum Heft »Modernity?« festhält.⁸⁴

Aufgrund der vielfältigen Modernisierungsprozesse von Kulturen und Gesellschaften gehen die Beiträge des Hefts einzelnen »lokalen Modernen« und »deren zueinander verschobenen oder abgebrochenen Entwicklungen«, sowie »Gegen- und Parallelentwürfe[n] von Modernität« nach, die »unentwickelte oder ungedachte Übergänge und unerwartete Verbindungen zwischen Räumen und Praxen zutage treten« lassen. Der Blick auf diese Übergänge und Verbindungen von »konkreten Umständen lokaler und dennoch miteinander verschränkter und durchaus emanzipatorischer Momente und Utopien der Modernität«⁸⁵ kündigt nicht nur eine mehrdimensionale Perspektive, sondern auch ein Verständnis für transkulturelle Verhältnisse an, die über eine universelle, westlich geprägte Auffassung der Moderne deutlich hinausgehen. Bekräftigt wird dies durch den »kaleidoskopische[n] Blick [...] auf einzelne Momente, Konfigurationen und Positionen des Dispositivs Moderne«, den Schöllhammer dem Heft zuschreibt.⁸⁶

Das Interesse an unterschiedlichen Unabhängigkeits- oder »Ablösungsbewegungen«⁸⁷, das er in den Beiträgen einzelner Zeitschriften erkennt, reicht etwa von der »ganze[n] vernachlässigte[n] Geschichte der Blockfreien« – also derjenigen Staaten in

83 Der Reader hat die Maße (HxBxT) 25cm x 20,5cm x 3cm.

84 Schöllhammer, Georg: Editorial (documenta Magazine N° 1, 2007, *Modernity?*). In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, o.S. Wie Schöllhammer hierzu feststellt, erscheint die Art und Weise, in der »sich Kulturen und Gesellschaften modernisiert haben und modernisieren so unterschiedlich, wie die Transformationsgeschwindigkeiten, die ökonomischen Vorstellungen, die kulturellen Bilder und die sozialen Akteure, die als treibende Kräfte hinter den Modernisierungsprozessen stehen«.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Laut Schöllhammer »sind die heutigen Debatten stark von Ablösungsbewegungen geprägt, sowohl gegenüber den postkolonialen Debatten der Sechziger, wo es stark um Identität ging, etwa

Afrika, Südamerika und Asien, die sich weder dem Westen noch dem Osten zugehörig erklärten – bis zu persönlichen Migrationsgeschichten einzelner Künstler*innen, wodurch auch »andere Wege als die der großen Handelswege« zwischen den Mächten der östlichen und der westlichen Welt Beachtung finden. Angesprochen werden damit insbesondere Perspektiven der Moderne, die mit Erfahrungen des europäischen Kolonialismus in Verbindung stehen, wobei »die eigene Position [...] nicht mehr nur in [sic!] Widerspruch, sondern auch in dialektischer Verbindung zum Kolonialismus gesehen« wird.⁸⁸

In transkultureller Hinsicht ist dabei nicht nur die Anerkennung kulturell eigenständiger, lokaler Entwicklungen und Praktiken im globalen Kontext der Kunst relevant. Von Bedeutung sind auch die von Schöllhammer genannten Übergänge und Verbindungen zwischen unterschiedlichen Räumen und Praxisformen der Moderne sowie die Auseinandersetzung mit Auffassungen, die eine Kritik an universalistischen, in der Regel eurozentristischen Perspektiven auf moderne Entwicklungen darstellen. Fruchtbar erscheint diese Kritik vor allem dann, wenn Haltungen und Praktiken zutage gefördert werden, die sich bewusst von gesellschaftlich-kulturell normierten Wertvorstellungen abgrenzen und emanzipieren. Dabei werden jedoch selten lediglich unterschiedliche kulturelle Perspektiven gegenübergestellt, sondern immer auch sich überschneidende und wechselseitig aufeinander bezugnehmende Praktiken und Theorien sowie die kulturelle Zusammenarbeit unterschiedlicher Akteur*innen thematisiert.

Den Ausgangspunkt der Diskussion über einzelne so bezeichnete Räume und Praxen der Moderne bildet dabei die Ursprungsgeschichte der *documenta* selbst. Mit Bezug auf das Konzept und die Realisierung der ersten *documenta* im Jahr 1955 erläutert Buergel zu Beginn des Hefts die europäische Idee der Moderne und den Umgang mit dieser am Beispiel der Ausstellung an dem Ort in Deutschland, an dem im 18. Jahrhundert eines der ersten öffentlichen Museen in Europa gebaut wurde. Im Wiederaufbau der Stadt Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg erkennt er einerseits die Bestrebungen, ein modernes Raumbild herzustellen, das die historisch gewachsene Anlage der Stadt aufgrund moderner Ideale weitgehend ignorierte.⁸⁹ Andererseits hebt er hervor, dass die Ruine des Fridericianums für Arnold Bode einen geeigneten Ort darstellte, »um die deutsche Nachkriegsöffentlichkeit wieder an die internationale Moderne heranzuführen«: Erbaut als »ein Museum der Aufklärung« sei »dieser Bau, nicht anders als das Projekt der Aufklärung selbst [...] in Trümmern« gelegen und habe geradewegs zum Umgang mit der »deutsche[n] Bildungskatastrophe« herausgefordert. Für Buergel stellt die erste *documenta* daher »eine Ausstellung innerhalb einer Ausstellung« dar. Sie sei gerade durch die »formalen Qualitäten« des Rohbaus »zur Ausstellung moderner Kunst« geeignet gewesen, denn in ihm sei die »Spannung [...] zwischen der Strenge

der Pan-Afrika-Idee, aber auch gegenüber den späteren, regionalen Modernen der Befreiungsbewegungen«. Schöllhammer: »Die Moderne neu bearbeiten«. In: *taz*, 5.3.2007, S. 15.

88 Ebd.

89 Vgl. Buergel: Der Ursprung .2007 ,S.26 .Er weist hier auf die höchst ambivalente Modernisierungsleistung der Stadt durch die Erhaltung »urbaner Elemente (etwa die Achse mit der Treppenstraße) aus den Schubladen der nationalsozialistischen Planer« hin, während die Stadt und ihre Bewohner*innen mit dieser Vergangenheit hätten abschließen wollen.

und der Großzügigkeit seiner Raumgliederung« zutage getreten.⁹⁰ Wie sich Bode und sein Team diese baulichen Gestaltungsmerkmale für die Ausstellung zunutze machten, reflektiert Buergel anhand Bodes Idee vom Zusammenhang zwischen Kunstwerk, Raum und Besucher*in und dessen Implikationen für die ästhetische Erfahrung des Individuums in der Gesellschaft Mitte der 1950er Jahre.

Ein weiteres Beispiel für eine Praxis, welche die künstlerische Auseinandersetzung mit der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa aufgreift, ist der Beitrag von Helena Mattson und Sven-Olov Wallenstein.⁹¹ Sie leiteten das Forschungsprojekt »Architecture and Consumption in Sweden 1930-1970« und erläutern hier, wie der Modernismus in den 1930er Jahren in Schweden mit dem Manifest *acceptera!* einen Sonderweg beschritt, da er nicht wie bei der europäischen Avantgarde als ein Bruch mit der Tradition wahrgenommen wurde. Er sei »eher als ein Programm« wahrgenommen worden, »um traditionelle Werte mit der zeitgenössischen Entwicklung zu verbinden«: Im Kontext des Funktionalismus sollte sich der Einzelne mit dem Projekt der Modernisierung identifizieren, »indem man eine Mischung aus Altem und Neuem schuf, und eine Art ‚Patchwork-Historie‘« herstellte.⁹² Anschlussfähig an eine transkulturelle Praxis erscheint hier, dass der Sonderweg des schwedischen Modernismus den Autor*innen zufolge nicht »einen Gegensatz zwischen dem Durchbruch der Moderne und der Fortdauer der Tradition festzuschreiben« suchte⁹³. Vielmehr vermochte er eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen und folgte damit der Einsicht, dass »architektonische Stile nicht von anderen Problemen in der Gesellschaft getrennt werden können«.⁹⁴

Transkulturelle Praktiken werden auch in einigen Beiträgen mit Bezug zur Moderne in Osteuropa und im Libanon sichtbar. Sie zeigen sich hier etwa in der Erforschung konkreter sowie abstrakter räumlicher Grenzen, im Abbau von Hierarchien und der Verschiebung von Bedeutung oder in den Analogien verschiedener Weltsichten.

Genannt werden kann hier der Beitrag über das Werk der in Prag geborenen Künstlerin Mária Bartuszová (1936-1996),⁹⁵ die mit ihren, von organischen beziehungsweise unorganischen Formen geprägten Gipsskulpturen insbesondere die Grenzen etablierter Raumvorstellungen auslotet.⁹⁶

90 Ebd., S. 27f.

91 Mattson, Helena; Wallenstein, Sven-Olov: *acceptera!* Der schwedische Modernismus am Scheideweg. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 72-89.

92 Ebd., S. 74. Wie die Autor*innen hier ausführen, betraf dies etwa die Beziehung zwischen Konsumgegenständen und individuellen Geschmacksrichtungen. Sie weisen damit auch auf den Konflikt der Jahrhundertwende hin, als die ästhetische Kultur des 19. Jahrhunderts von den Avantgardebewegungen (z.B. das *Bauhaus*) aufgebrochen worden sei und ihre Teile in eine »universelle Sprache des Designs« integriert und auf rationale Weise kombiniert worden seien. Vgl. ebd., S. 75.

93 Ebd., S. 80.

94 Ebd., S. 88.

95 Beskid, Vladimír: Mária Bartuszová. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 192-197.

96 Laut Beskid gelangte sie in ihrem Werk über die Grundstrukturen hinaus »zum Schnittpunkt von Form und Nichtform« und brachte damit bisweilen »metaphysische Empfindung[en]« zum Ausdruck. Ihre Arbeit sei beeinflusst gewesen von der Auseinandersetzung anderer Künstler*innen (z.B. Henri Moore, Constantin Brancusi, Hans Arp und Lucio Fontana) mit der festen, geschlossenen Form. Vgl. ebd., S. 194.

Der Kunsthistoriker Łukasz Ronduda beschreibt in seinem Beitrag⁹⁷ am Beispiel zweier Aktionen der Gruppe *Proagit*, wie Künstler*innen (z.B. Zofia Kulik, Zygmunt Piotrowski, Paweł Kwiek) im Polen der 1970er Jahre eine Avantgarde begründeten, die »neue künstlerische Ausdrucksformen«, etwa Prozessualität, Minimalismus, Happening, Konzeptualismus, Interaktivität, Partizipation, Kollektivität, strukturelles Kino und ähnliches, mit der Politik⁹⁸ verknüpfte. Maßgeblich sei dabei gewesen, dass die Aktionen »eine offene Kritik⁹⁹ am verstaatlichten, autoritären und in Polen ›real existierenden Sozialismus‹ dargestellt, und gleichzeitig »die Rückkehr zu den ursprünglichen sozialistischen Ideen« zum Ziel gehabt hätten.¹⁰⁰ So sollten gesellschaftliche Strukturen nicht mehr vom Staat verordnet, sondern von unten her aufgebaut werden. Hierdurch habe sich das künstlerische Schaffen (etwa im Fall von Piotrowski) nicht an der Produktion von Objekten, sondern an der Formung des Subjekts orientiert, wodurch gleichzeitig »die kreative Tätigkeit zu einem Mittel der Bildung und der Erforschung der Welt« und das Kunstwerk zum Prozess geworden sei.¹⁰¹ In transkultureller Hinsicht sind hier die angewendeten emanzipatorischen Strategien von Bedeutung, die sich gegen Unterdrückung oder Bestrafung wenden und dabei eine eigene, unterschiedliche Vorstellungen kombinierende Form hervorbringen. Sie zeichnen sich etwa durch »gemeinschaftliches Denken, Interaktion, kollektive Kooperation der Individuen, Mobilisierung [...], soziales Engagement, das Recht [...] auf Selbstrepräsentanz, Selbstverwirklichung, Wertschätzung des Gemeinguts und des öffentlichen Raums«¹⁰² aus. Dies sind Themen, die Ronduda zufolge auch im Zentrum der Arbeit vieler zeitgenössischer Künstler*innen stehen.¹⁰³

Der Beitrag des Künstlers und Schriftstellers Tony Chakar geht mit seinem Beitrag¹⁰⁴ in ähnlicher Weise – wenngleich an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit – auf Methoden und Denkweisen ein, welche über die Grenzen moderner Systeme hinausgehen und andere Verbindungen aufzeigen. In einem Brief aus der Stadt Beirut, die er aufgrund israelischer Bombardements im Jahr 2006 nicht verlassen konnte,¹⁰⁵ reflektiert er, wie der Angriff beziehungsweise diese Katastrophe in Raum und Zeit »in

97 Ronduda, Łukasz: Neue rote Kunst. Soz-Art – ein Versuch der Revitalisierung avantgardistischer Strategien in der polnischen Kunst der 1970er Jahre. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 198-213.

98 Ebd., S. 201.

99 Da die Aktionen der sogenannten »Soz-Art«-Künstler*innen in den 1970er Jahren von offizieller bzw. staatlicher Seite Polens weitgehend ignoriert oder bestraft wurden, entwickelten Künstler*innen subversive Strategien, wie Ronduda erläutert. Über Bezüge, z.B. zu Marx, Lenin oder spezifischen sozialistischen Grundideen, hätten sie eine anscheinend identifikatorische Haltung zum (tatsächlich) kritisierten System zur Schau gestellt. Gleichzeitig hätten sie in ihren Arbeiten Bedeutungsverschiebungen vorgenommen, die das System kritisch beleuchteten. Vgl. ebd., S. 212.

100 Ebd., S. 204.

101 Vgl. ebd., S. 206.

102 Ebd., S. 212.

103 Vgl. ebd., S. 213. Von zeitgenössischen Künstler*innen werden hier die Gruppe Superflex, Marysia Lewandowska, Neil Cummings oder Thomas Hirschhorn genannt.

104 Chakar, Tony: Bis ans Ende der Welt. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 220-227.

105 Mit dem Brief antwortet er auf seine Einladung zum *Transregionalen Treffen des Magazines*-Projekts in Hong Kong.

ihrer Irrationalität und in ihren logischen Systemen« der Moderne oder vielmehr ihrer Kehrseite ähnelt,¹⁰⁶ und macht damit gleichzeitig auf das gemeinsame Schicksal von Opfer und Täter*innen¹⁰⁷ aufmerksam.

Fortgeführt wird die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Praktiken der Moderne von theoretischen Beiträgen mit Bezug zu Nord- und Südamerika. Genannt werden kann hier zum einen der Beitrag des Künstlers Mark Lewis,¹⁰⁸ der in seinem Text nicht nur auf die Bedeutung und Einbindung von Begriffen, wie Modernität (nach Charles Baudelaire, 1859/1999) und Modernismus (nach T.J. Clark, 1999) eingeht, sondern die Auseinandersetzung mit modernen Formen etwa am Beispiel eines modernistischen Gebäudes in seiner Heimatstadt Vancouver reflektiert. Zum anderen deckt der Schriftsteller Rubén Gallo in seinem Beitrag¹⁰⁹ anhand der irreführenden Werbung einer Tabakfirma die vermeintliche Verquickung der mexikanischen Radiogeschichte in den 1920ern mit der Entdeckung des Nordpols auf. Ein weiterer Beitrag berichtet über die dritte »United Nations Conference on Trade and Development« in Santiago de Chile im Jahr 1971/1972, die im Lateinamerika der späten 1960er Jahre eine »noch nie dagewesene Zusammenarbeit von Politik und Kultur« geschaffen habe, die wiederum »verschiedene Arten der Annäherung an die utopische Vorstellung von Räumen ›vom Volk für das Volk‹« dargestellt hätten.¹¹⁰

Praktiken der Moderne werden auch in den zwei Beiträgen über das Werk von Ruth Vollmer (1903-1982)¹¹¹ und Mira Schendel (1919-1988)¹¹² vorgestellt. Beide Künstlerinnen

106 Vgl. Chakar: *Bis ans Ende der Welt*. 2007, S. 225.

107 Chakar beschreibt dies wie folgt: »Die israelische Armee und die KämpferInnen der Hisbollah waren beide Opfer des größten Projekts der Moderne: der Geometrisierung der Welt. Tragisch ist nur, dass beiden nicht bewusst ist, wie sehr sich ihr jeweiliges Verständnis der Welt ähnelt und wie repressiv und grausam ihre Welt ist.« Ebd., S. 226.

108 Lewis, Mark: »Ist die Moderne unsere Antike?« In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 40-65.

109 Gallo, Rubén: Das mexikanische Radio auf dem Weg zum Nordpol. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 110-119.

110 Asfour, Fouad; Berrios, María; Cosmin Costină; Fang, Hu; Sei, Keiko (Redaktion): UNCTAD III, Santiago de Chile 06/1971-04/1972. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 90-103, 91.

111 Wie Nadja Rottner erläutert, lässt sich Vollmer, die 1935 aus Deutschland in die USA emigrierte, nicht zu den Vertreter*innen der Konzeptkunst und des Minimalismus zählen. Mit ihren von der Mathematik geprägten Zeichnungen und Skulpturen, für die sie sich »in eklektizistischer Weise konstruktivistischer, konzeptualistischer und minimalistischer Strategien bedient[e]«, habe sie das vorherrschende kritische Verständnis von Form, Konzept und Idee vielmehr in Frage gestellt und »verschiedene Wissensbereiche wie Literatur, Geometrie, Mathematik und Linguistik miteinander verknüpft. Vgl. Rottner, Nadja: Ruth Vollmer. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 66-71, 68 und 70.

112 Obwohl Schendel, die auch in der *documenta 12* vertreten war (siehe hierzu Kap. IV.1.1.1 und IV.1.3.2), die längste Zeit ihres Lebens in Brasilien verbrachte, arbeitete sie laut Redaktion »weitgehend unabhängig von den brasilianischen Avantgarden der neokonkretenischen oder konstruktivistischen Kunst«. Als maßgeblich für ihre Arbeitsweise wird der Austausch mit verschiedenen Schriftsteller*innen, Philosoph*innen und Künstler*innen zwischen Europa und Brasilien genannt, der sich in ihrem heterogenen Werk etwa in philosophisch-phänomenologischen Betrachtungen und der Erforschung von Material (z.B. Papier, Glas, Nylon) niederschläge. Trotz der Verwendung eines modernen Formenvokabulars zeichne sich ihre Arbeit daher weniger durch die Herstellung von Skulpturen oder Objekten aus, als vielmehr durch den Umgang »mit dem Begriff der Transparenz und dem Verhältnis zwischen leerer und beschriebener Fläche« in den 1960er und 1970er Jahren.

weisen in ihrem Leben und Wirken Bezüge zu Europa auf, verbrachten jedoch nach ihrer Flucht vor dem Nationalsozialismus den Großteil ihres Lebens in Nord- beziehungsweise Südamerika und entwickelten jeweils eigenständige Ausdrucksweisen und Formensprachen in Auseinandersetzung mit verschiedenen künstlerischen Strömungen innerhalb und außerhalb Europas. Eine weitere künstlerische Position mit Bezug zu den USA wird mit einem Beitrag über die Arbeit Lee Lozanos (1930-1999) vorgestellt,¹¹³ die eine radikale, vom New Yorker Minimalismus geprägte Variante der Malerei darstellt.

Aus der Perspektive Afrikas thematisieren vier Autor*innen verschiedene Bedeutungen der Moderne, die mit Erfahrungen des europäischen Kolonialismus in Verbindung stehen: Die Beiträge der Schriftstellerin Toni Maraini¹¹⁴, des Künstlers und Schriftstellers Rasheed Araeen¹¹⁵, des Literaturwissenschaftlers Denis Epko¹¹⁶ und des Künstlers und Kulturwissenschaftlers Olu Ougibe¹¹⁷ verdeutlichen in unterschiedlicher Aspektierung und Argumentation einerseits die Grenzen, die der Kunst von Künstler*innen aus den Ländern Afrikas durch den etablierten Kanon der westlichen Kunstgeschichte auferlegt sind. Andererseits stellen sie auf jeweils spezifische Weise gleichzeitig ein Plädoyer für eine transkulturelle Kunstgeschichtsschreibung dar, womit abseits von Binaritäten eine gleichberechtigte Sicht auf lokale künstlerische Entwicklungen im globalen Kontext der Kunst eingefordert wird.

Maraini bezieht sich hierbei auf die Gründung der Zeitschrift *Souffles*, die sie im Jahr 1966 mit ins Leben rief, und macht deutlich, wie diese nach der Unabhängigkeit Marokkos als ein Appell verstanden werden konnte, der bis dahin unbeachtete transkulturelle Lebensweisen und Kunstformen von Künstler*innen in Marokko berücksichtigte, die ihre Wurzeln etwa in Europa und Afrika hatten und sich von der Wissensproduktion des französischen Kolonialismus befreien wollten.¹¹⁸

Vgl. Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinăş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Ed.): Mira Schendel. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 104-109, S. 105f.

¹¹³ Laut Susanne Neuburger wendete sich die u.a. in den Naturwissenschaften ausgebildete Künstlerin in ihren verschiedenen Schaffensperioden etwa wissenschaftlichen, strukturanalytischen und mathematischen Überlegungen zu, die sie letztlich auch mit an sich selbst gerichteten Handlungsanweisungen verknüpfte. Vgl. Neuburger, Susanne: Lee Lozano. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 214-219.

¹¹⁴ Maraini, Toni: Schwarze Sonne der Erneuerung. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 120-131.

¹¹⁵ Araeen, Rasheed: Im Würgegriff des Westens? Moderne, Modernismus und die Stellung Afrikas in der Kunstgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 132-139 und ders.: Offener Brief an afrikanische PhilosophInnen, TheoretikerInnen und KunsthistorikerInnen. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 140-144.

¹¹⁶ Epko, Denis: Die Vereitelung der afrikanischen Moderne. Eine Antwort auf Rasheed Araeens offenen Brief. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 145-149.

¹¹⁷ Ougibe, Olu: »Wir waren auch da.« Zur Einordnung von Ernest Mancobas Modernismus. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 150-151.

¹¹⁸ Am Beispiel der Zeitschrift, deren Cover durch die reduzierte und klare Gestaltung sowie quadratisch angeordnete Schriftzüge an die frühe Moderne erinnert, erläutert Maraini ihre Entstehung als eine modernistische Bewegung, die eigene, von kolonialen Ideologien und alten Traditionen unabhängige poetisch-avantgardistische Kunst- und Kulturformen entwickelte, und es neben Sprachexperimenten etwa ermöglichte, verschiedene und bis dahin getrennte Sprachen (z.B. literarisches Französisch, klassisches Arabisch und mündliche Überlieferungen in verschie-

Araeens Essay zur Moderne und der Position Afrikas in der Kunstgeschichte sowie sein »Offener Brief an afrikanische PhilosophInnen, TheoretikerInnen und KunsthistorikerInnen« lassen sich als grundlegende Reflexion über den Status und die Anerkennung der Kulturen Afrikas im Kontext einer Geschichte der Moderne begreifen, an deren Ende nicht nur die Empfehlung steht, sich aus dem »Würgegriff des Westens« zu befreien. Vielmehr empfiehlt er, »eine Reihe neuer philosophischer Ideen« voranzutreiben, die »eine neue Interpretation der Moderne« anbieten, um letztlich die Menschheit in sämtlichen, vom Westen kolonisierten Teilen der Welt zu befreien.¹¹⁹

Ekpo richtet in der Erwiderung dieses Briefs darüber hinaus einen detaillierten Blick auf die Rolle der »Modernismus-Rhetorik und Praxis in der afrikanischen Kunst, Literatur und Ideologie« selbst (z.B. bei Léopold Sédar Senghor oder Chinua Achebe).¹²⁰ Er rät letztlich dazu, auch die darin zum Ausdruck kommenden Feindbilder gegenüber dem Westen aufzudecken und die »unangenehmen Fakten, die auf unsere eigenen Schwächen und Fehler« verweisen würden, zu bearbeiten, damit das »geistige Dilemma der Moderne beziehungsweise des Modernismus in Afrika« überwunden werden kann.¹²¹

Ougibe setzt die durch den Brief angestoßene Diskussion insofern fort, als er sich gänzlich von der Idee verabschiedet, »einen Platz in Europas Version der Weltgeschichte« ergattern zu wollen. Er fragt daher nicht nur nach den Bezügen zwischen den Arbeiten einzelner Protagonist*innen,¹²² die eine »afrikanische Moderne« in den Ländern Afrikas selbst aufzubauen wollten.¹²³ Es geht ihm vielmehr um die generelle Frage, »was einige von uns dazu beigetragen haben [...], und in welche Richtung wir daran anschließen wollen«.¹²⁴ Mit Blick auf den größeren historischen Zusammenhang des Kolonialismus plädiert er grundsätzlich für eine wertschätzende Haltung gegenüber Künstler*innen aus den Ländern Afrikas in Vergangenheit und Gegenwart.

Abgerundet wird die von Araeen angeregte Diskussion zur Moderne auf dem afrikanischen Kontinent mit einem Beitrag über seine eigene künstlerische Arbeit, die hier sowohl mit Skulpturen als auch Zeichnungen und Ausstellungsansichten veranschaulicht ist.¹²⁵ Darin wird noch einmal seine kritische Sicht auf die Moderne »und alles, was aus dem Westen kommt«¹²⁶ hervorgehoben und an einzelnen Werken beispielhaft

denen Berbersprachen) »als komplementäre historische Realitäten« gleichzeitig und gemeinsam im Rahmen einer neuen Epistemologie zu publizieren. Vgl. Maraini: Schwarze Sonne der Erneuerung. 2007, S. 128.

119 Araeen: Offener Brief. 2007, S. 143f.

120 Vgl. Ekpo: Die Vereitelung der afrikanischen Moderne. 2007, S. 145f.

121 Vgl. ebd., S. 149f.

122 Ougibe weist hier auf die Arbeiten der Künstler und Schriftsteller Uzo Egonu, Ernest Mancoba, Emmanuel Jegede, Chinua Achebe, Ngugi na Thiong'o, Frantz Fanon, Amílcar Cabral und Ousmane Sembène hin. Vgl. Ougibe: »Wir waren auch da.« 2007, S. 151.

123 Ebd., S. 150.

124 Vgl. ebd., S. 151.

125 Asfour, Fouad: Rasheed Araeen. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 152-157.

126 Araeen, Rasheed: A Journey of the Idea. (Vortrag am 15.11.2006 am Institut nationale d'histoire de l'art (INHA), Paris), zit.n. Asfour: Rasheed Araeen. 2007, S. 153.

erläutert.¹²⁷ In Verbindung mit dem darauffolgenden Beitrag über die künstlerische Arbeit von Nasreen Mohamedi (1935-1990)¹²⁸ stellen beide Beiträge auch einen Übergang zur Diskussion über Praktiken und Räume der Moderne in Asien dar. Araeen und Mohamedi verbindet die Geburt in Karachi Mitte der 1930er Jahre, das damals noch zu Indien gehörte, sowie eine Lebensphase in London¹²⁹. Mohamedis künstlerische Arbeit ist im Kontext transkultureller Moderne-Entwicklungen insbesondere deshalb relevant, weil sie kulturell unterschiedlich geprägte Kunstströmungen und -stile in ihren Zeichnungen und Fotografien miteinander verknüpft. Damit schafft sie, wie im Katalog herausgestellt wird, exakte und differenzierte Formen der Abstraktion, die den amerikanischen abstrakten Expressionismus und Minimalismus mit Zen-Buddhismus, indischer Musik und islamischer Architektur kombinieren.¹³⁰

Der Kunsthistoriker Gao Minglu widmet sich in seinem Beitrag¹³¹ vor allem den gegenläufigen Entwicklungen der Moderne in Europa und China und stellt dabei Bezüge zwischen künstlerischen Praktiken und der Bedeutung von Raum her. Er vergleicht die Geschichte der europäischen Moderne mit derjenigen der sogenannten »Dritten Welt-Länder« und stellt fest, dass die Moderne »kein absoluter, allgemeingültiger Begriff [ist], der einen eindeutigen Wert beschreibt«, sondern vielmehr ein »vielschichtiger, praxisbezogener«, der sich nicht »mit jene[m] Europas und Amerikas deck[t]«. Insofern könne »das Wesen der Moderne nur in der Interaktion zwischen kulturellen Differenzen gefunden werden« und entspreche nicht dem westlichen Verständnis von »Vormoderne, Moderne und Postmoderne«. Auch könne das ihm zugrunde liegende »typische Modell einer linearen Zeit« nicht einfach auf China übertragen werden.¹³² Dennoch erkennt Minglu auch in China modernistische Strömungen, die sich allerdings zeitversetzt ab den 1930er Jahren entwickelten. Sie brachten etwa die Avantgar-

127 Araeens künstlerische Arbeit wird hier in ihrer Orientierung an Symmetrien beschrieben, die er z.B. aus der Natur bezieht. Die Veröffentlichung seiner Arbeit wird dabei als ein weiteres schöpferisches Moment verstanden: Sie mache diese »zu einem unendlich fortsetzbaren Prozess, indem sie die ursprünglich vom Künstler festgelegte Struktur auflöst und ihre eigenen Variationen schafft«. Mit dieser Praxis habe sich Araeen bereits »hin zu einer kritischen, diskursiven Praxis« gewendet und den Schwerpunkt seiner Arbeit »auf das Publizieren von Zeitschriften, zuerst *Black Phoenix* [1978] und später *Third Text* [seit 1987]« verlegt. Vgl. Asfour: Rasheed Araeen. 2007, S. 153 und 156.

128 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinăş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Nasreen Mohamedi. In: *documenta Magazine* № 1-3. 2007, S. 158-163. Zu Mohamedis Werk siehe auch die Werkkonstellation in der Neuen Galerie in Kap. IV.1.3.2.

129 Während Araeen (*1935) im Jahr 1964 nach London übersiedelte, studierte Mohamedi Mitte der 1950er Jahre an der St. Martin's School of Art in London, bevor sie ihren Lebensmittelpunkt unter Beibehaltung verschiedener Auslandsaufenthalte wieder nach Indien verlegte.

130 Vgl. Asfour et al.: Nasreen Mohamedi. In: *documenta Magazine* № 1-3. 2007, S. 160. Wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Geeta Kapur erläutert, gründe Mohamedis minimalistische Formgebung, die an extreme Formen der Abstrakten Kunst heranreiche, sowohl auf Abwesenheit als auch auf metaphysischer Abstraktion. So stellten insbesondere Mohamedis Zeichnungen »auf unterschiedliche Weise die Frage nach der Perspektive [...] als allgegenwärtige Prämisse des Denkens«. Kapur, Geeta: *When was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Neu-Delhi 2000, S. 82 und 61, zit.n. Asfour et al.: Nasreen Mohamedi. 2007, S. 160 und 162.

131 Minglu, Gao: »Bestimmter Ort, konkrete Zeit, meine Wahrheit«. Moderne und Avantgarde in China. In: *documenta Magazine* № 1-3. 2007, S. 178-191.

132 Ebd., S. 179.

dekunst der 1980er Jahre hervor, bis sich ihr Betätigungsfeld im Zuge der Globalisierung verlor und sie sich etwa als »sogenannte Apartment-Kunst [...] gegen den zweifachen Systemdruck seitens der Politik und des Kunstmarktes widersetzt«¹³³. Wenngleich die chinesische Avantgardekunst Minglu zufolge im Gegensatz zu ihrem westlichen Pendant allmählich erlosch, bestehe ein weiterer Unterschied insbesondere darin, dass die Avantgardekunst in China nicht auf der »Trennung zwischen Ästhetik und Gesellschaft« [gründete], die das Narrativ der modernen westlichen Kunstgeschichte und Kunstkritik [...] bildet« und insgesamt als »die treibende Kraft hinter der Entwicklung der modernen und postmodernen Kunst in Europa und Amerika« angesehen werden kann.¹³⁴ Kunst lasse sich jedoch nicht derart aufteilen, da sie »Wirklichkeit, Raum und Werte [...] organisch integriere«. So habe sich auch der »ganzheitliche Charakter der chinesischen Moderne« immer an der gesellschaftlichen Lebenswelt in einer spezifischen Zeit orientiert, über die dann ein Verständnis von Raum beziehungsweise eine »spezielle Totalität des Räumlichen« entstanden sei. Bedeutsam für die zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit der Problematik des Raums ist laut Minglu daher weniger die »ursprüngliche zeitgebundene Bedeutung [...] traditioneller oder moderner westlicher Ressourcen« als die Fähigkeit von Künstler*innen, diese Bedeutung »in eine heute relevante Sprache zu verwandeln«.¹³⁵

Den Blick auf Südostasien gerichtet, setzt sich auch der Schriftsteller und Aktivist Goenawan Mohamad in seinem Aufsatz über die Moderne in Indonesien¹³⁶ mit verschiedenen, getrennten wie auch miteinander verwobenen Räumen auseinander. Die Geschichte Südostasiens ist für ihn von »zahlreichen Kämpfen, Überschneidungen und Verhandlungen« zwischen zwei wesentlichen Raumauffassungen geprägt, dem »L-Raum« und dem »R-Raum«. Der Erste stelle sich als ein eindeutig definierter Raum dar, der in jeder Gesellschaft eine Rolle spiele, sich leicht kontrollieren ließe und mit der Macht der Moderne verbunden sei. Der Zweite sei hingegen ein durch die Gesellschaft und über Zeiten hinweg geschaffener Raum, der von Erinnerung, Hoffnung und Angst geprägt sei.¹³⁷ Während beide Raumauffassungen im heutigen Indonesien existierten, führe der »R-Raum« jedoch ein Schattendasein in Form von »unsichtbaren Protokollen«, die von »dem übergeordneten Plan« für den Raum, den Mohamad aufgrund des Bezugs zur Macht der Moderne beklagt, verdrängt würden. Die-

133 Ebd., S. 189. Mit der Apartmentkunst bezeichnet er hier das Phänomen, als die Avantgardekunst zum Rückzug in Künstlerkolonien und -wohnungen gezwungen war und sich die kreative Arbeit in die Privatsphäre verlagerte.

134 Vgl. ebd., S. 180.

135 Vgl. ebd., S. 181 [Herv. i.O.].

136 Mohamad, Goenawan: Über Räume und Schatten. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 164-173.

137 Vgl. ebd., S. 169f. Wie er hier ausführt, steht der Buchstabe »L« für »linear« bzw. im Indonesischen für »lurus« und »lekas« und bedeutet damit auch »gerade« und »schnell«, während »R« für »renitent« bzw. im Indonesischen für »rumit« und »redup« steht und damit auch »komplex« sowie »verschwommen, schattenhaft« bedeutet.

ser Plan bestehe »vor allem in der Verpflichtung der National-Staaten¹³⁸ zur ›Sichtbarkeit‹¹³⁹«.¹⁴⁰ Er weist damit auf die Tatsache hin, dass die Grenzen dieser Staaten nicht den gelebten Erfahrungen der Menschen vor Ort entsprechen, sondern auf der Bestätigung früherer Grenzziehungen der Kolonialmächte im 20. Jahrhundert beruhen.¹⁴¹ Mit der Feststellung, dass »der Nationalismus, [...] eine säkuläre Umwandlung von Schicksalhaftigkeit in Kontinuität [...], von Kontingenz in Bedeutung, von Zufälligkeit in Bestimmung«¹⁴² bewirkt habe, zieht er eine Parallele zu den seit geraumer Zeit anwachsenden islamistischen Bewegungen. Da auch sie dazu neigten, »ganz im Geist der Moderne [...] die Tradition zu enthistorisieren« und »das Wort Gottes« für sich als einen eindeutig interpretierbaren, »vollkommen lesbaren[n] Text« zu beanspruchen, bezweifelt er, dass diese Bewegungen eine »Alternative zum vorherrschenden Diskurs des Nationalismus und der Moderne in Südostasien bieten« könnten.¹⁴³ Er weist damit folglich auf die gegenwärtige Gefahr hin, die Geschichte der Moderne nachzuahmen.

Der Beitrag über die Arbeit des 2007 verstorbenen Künstlers Redza Piyadasa¹⁴⁴ (*1939) schließt insofern an Minglus und Mohamads Beiträge an, als auch Piyadasa sich mit der Vorstellung von Raum und der Erfahrung von Raum und Zeit mit Bezug zur Moderne in Asien auseinandersetzte. Seine kritische Auseinandersetzung mit historischen und kulturellen Narrativen im Kontext der Entfaltung politischer und gesellschaftlicher Themen in der kulturellen Produktion Malaysias während der 1960er und 70er Jahre stellt einen weiteren Einblick in den produktiven Umgang mit westlichen Sichtweisen in der Kunst dar.¹⁴⁵ Ähnlich wie bei Goenawan werden hier zum Schluss auch nationalistische Entwicklungen in Südostasien angesprochen. Thematisiert wird etwa Piyadasas Teilnahme an der Ausstellung *Towards a Mystical Reality* im Jahr 1974 in Kuala Lumpur, die in Anlehnung an den Kurator Ahmad Mashadi vor dem Hintergrund des damals zunehmenden »Einfluss[es] fundamentalistischer Ansichten über

138 Mit dem Bindestrich hebt er die »nicht immer feste Symbiose zwischen dem ›L-Raum und dem ›R-Raum oder zwischen einem konstruierten Gebilde und der bestehenden historischen Ausdehnung von Land« hervor. Ebd., S. 172.

139 Für den Begriff »Sichtbarkeit« bezieht sich Goenawan auf Henri Lefebvres Werk »La production de l'espace« (1974), das für ihn »trotz seiner eurozentristischen Ausrichtung tiefere Einsichten in die Problematik von Raum – und Schatten – bereithält«. Ebd., S. 168f.

140 Vgl. ebd., S. 171.

141 Vgl. ebd.

142 Ebd., S.172 .

143 Vgl. ebd.

144 Mashadi, Ahmad: Redza Piyadasa. In: *documenta Magazine N° 1-3. 2007*, S. 174-177.

145 Wie Ahmad Mashadi erläutert, entwickelte Piyadasa zusammen mit Sulaiman Esa ein Manifest für eine »andere Betrachtungsweise der Produktion und Rezeption von Kunst«: Mit dem Ziel, »etwas zur internationalen Moderne ›beizutragen‹«, anstatt deren Diskurse nur zurückzuweisen, erörterten sie darin »das Verhältnis ihrer Praktiken zu westlichen Betrachtungsweisen« und formulierten »die Notwendigkeit [...] eine Reihe grundlegender Prinzipien vor dem Hintergrund der philosophischen Traditionen Asiens zu schaffen«, wie sie etwa im Taoismus oder Zen zu finden sind. Sie näherten sich dabei z.B. den räumlichen, zeitlichen und sensorischen Überlegungen »westliche[r] KünstlerInnen« von einem mentalen, meditativen und mystischen Standpunkt aus. Vgl. ebd., S.176f.

das Malaysisch-Sein und Islamisch-Sein« eine kritische Auseinandersetzung über »zukünftige Vorstellungen von formalen und konzeptuellen Herangehensweisen« in Verbindung mit »den Problemen von Kontext und Rezeption« bringen sollte.¹⁴⁶

2.3.2 Emanzipation und Gleichberechtigung. Über den Menschen als politisches und kulturelles Wesen im zweiten *Leitmotiv* »Was ist das bloße Leben?«

Mit dem zweiten *Leitmotiv*, der Frage nach dem *bloßen Leben*, wird das Individuum als menschliches Subjekt und Teil der Gesellschaft in den Vordergrund der künstlerischen Reflexion gerückt. Das Subjekt wird dabei nicht nur im Kontext einer politischen und von Machtverhältnissen geprägten Dimension des Lebens, sondern auch als eigenständiges und selbstbestimmtes kulturelles Wesen betrachtet.

Wie Schöllhammer im Vorwort erläutert,¹⁴⁷ widmet sich das Heft mit dem Titel »Life!« der »Frage, was denn mit der Redeweise vom ›bloßen Leben‹, die in vielen der gegenwärtigen ästhetischen und politischen Diskussionen eine zentrale Denkfigur geworden ist, gemeint sei«. In vielen Gesprächen und Diskussionen über das zweite *Leitmotiv* erkennt er die Auseinandersetzung mit einer »dynamische[n] Situation« und einem »Spiel der Übertragungen und Übergänge«, in dem das »Konfliktfeld der ›kulturellen Ungleichzeitigkeit‹ zutage trete, »das unsere Fähigkeit, nicht nur über Grenzen hinweg, sondern auch an, mit und über Grenzen zu denken, herausfordert«. Die Auseinandersetzung mit kulturellen Ungleichzeitigkeiten und die implizite Aufforderung für ein grenzüberschreitendes Denken setzt die transkulturellen Bezüge des ersten *Leitmotivs* in einigen Aspekten weiter fort. Während sie sich den unterschiedlichen zeitlichen Entwicklungen der künstlerischen Moderne in verschiedenen Kulturen hauptsächlich über die Betrachtung von Schnittstellen, Gemeinsamkeiten, Unterschieden und Verflechtungen widmen, wird diese Untersuchung im Kontext des zweiten *Leitmotivs* auf spezifische Lebenswelten und -entwürfe übertragen. Auch hier geht es keineswegs darum, kulturelle Differenzen als unveränderliche, zum Beispiel historische Ungleichheiten zu konstatieren und es damit auf sich beruhen zu lassen. Schöllhammer weist vielmehr darauf hin, wie wichtig es ist, »die Kultur der Übergänge, Übertragungen, Analogien und Brüche nicht als etwas Marginales« zu betrachten, sondern »als die fruchtbarste Form der Offenheit«, die im bestmöglichen Fall einen »Polylog [...] zwischen dem Wissen der KünstlerInnen, dem unserer PartnerInnen in den Redaktionen, jenem der AusstellungsbesucherInnen und den kuratorischen Tableaus der Ausstellung« herzustellen vermag.

Im Heft schlägt sich diese Perspektive etwa in einigen Beiträgen nieder, die Schöllhammer zufolge »aus Gegenden [stammen], die im Licht der kanonproduzierenden Öffentlichkeit der letzten 20 Jahre weniger auftauchten«¹⁴⁸, womit er die Zeit ab 1987 anspricht. Jedoch werden damit nicht wie häufig in postkolonialen Debatten lediglich

146 Ebd., S. 177.

147 Alle folgenden Zitate aus: Schöllhammer, Georg: Editorial (documenta Magazine N° 2, 2007, Life!). In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, o.S.

148 Schöllhammer: »Die Moderne neu bearbeiten«. In: taz, 5.3.2007, S. 15.

peripherie Betrachtungsweisen des Lebens ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt. Im Anschluss an eine transkulturelle Perspektive wird hier aufgedeckt, wie unterschiedliche kulturelle Lebenswelten – oder ganz allgemein der Mensch und seine Umwelt – ineinander greifen. Die Auseinandersetzung mit *Analogien*, *Brüchen*, *Übergängen* und *Übertragungen* zeigt sich dabei als ein reichhaltiges Spektrum von theoretischen und künstlerischen Beiträgen. Diese sind allerdings weniger nach einzelnen Regionen oder Kontinenten geordnet, wie dies noch im ersten Heft der Fall war. Sie werden daher im Folgenden nach den vier genannten Begriffen auf ihre transkulturellen Aspekte hin erläutert.

Die künstlerischen Arbeiten zeigen in Zusammenhang mit diesen Begriffen eine verstärkte Auseinandersetzung mit zeitbasierten Medien und Formaten. Präsentiert und theoretisch reflektiert werden etwa dokumentarische Fotoserien (z.B. Zoe Leonard, Lidwien van de Ven, Mircea Cantor) und konzeptuelle Fotoserien (z.B. Dimitri Gutov, Joe Spence, Simryn Gill), Dokumentationen performativer Arbeiten (z.B. Mladen Stilinović, Lili Dujourie), Fotocollagen (Ines Doujak), Sequenzen von Comiczeichnungen (z.B. Ko Young-il, Masist Güл), Prosatexten und Gedichten (z.B. Yang Jian, Bruce E. Wiest) sowie ein Film, der den Ausgangspunkt für einen ebenfalls im Heft befindlichen Aufsatz von Esther Hamburger über Cao Guimarães bildet.

Eingeleitet wird das Heft mit einer Untersuchung des Literaturtheoretikers Leo Bersani¹⁴⁹ zum Verhältnis von Subjekt und Welt. Sie stellt den Auftakt für die Auseinandersetzung mit *Analogien* zwischen privaten und öffentlichen Lebenswelten sowie zwischen realen und imaginären Fantasie- und Gegenwelten dar und bildet, laut Schöllhammer, auch aufgrund der hierin angesprochenen »komplexe[n] Fragen [...] den Subtext vieler weiterer Beiträge in diesem Heft«¹⁵⁰. Bersani reflektiert anhand der Idee des Subjekts in der Psychoanalyse über eine umfassende Korrespondenz von Form. Im Gegensatz zum psychoanalytisch orientierten Umgang mit Kunst geht Bersani davon aus, dass »das ästhetische Subjekt, das Kunstwerke herstellt und gleichzeitig von ihnen hergestellt wird, eine relationale Seinsweise verkörpert, die über den Bereich der Kunst hinausgeht und allgemeine Seinswahrheiten enthält«. Insofern stelle »Kunst [...] universelle Relationalität anschaulich dar«.¹⁵¹ Er verdeutlicht diese Relationalität beziehungsweise die individuelle Fähigkeit des Subjekts, sich mit der Welt zu verbinden, am Beispiel einer Analyse der Subjektidee des Ich-Erzählers im literarischen Werk »La Grande Beune« von Pierre Michon (1996).¹⁵²

149 Bersani, Leo: Die Psychoanalyse und das ästhetische Subjekt. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 237-257. Zuerst veröffentlicht in: *Critical Inquiry* 32, Nr. 2, 2006, S. 161-174.

150 Schöllhammer: Editorial (Life!). 2007, o.S. Die Fragen lauten: »Wie ist das ästhetische Subjekt der Welt gegenüber situiert? Welche Zeichen von Subjektivität sendet ein Kunstwerk aus? Wie lässt sich Kunst denken, die weder eine bloße Projektion des Subjektiven noch die genussreiche Zerstörung alles Objektiven ist?«.

151 Bersani: Die Psychoanalyse und das ästhetische Subjekt. 2007, S. 242.

152 Nach einer ausführlichen Beschreibung der Erzählerfigur kommt er zu dem Schluss, dass nicht die Innerlichkeit des Subjekts die Welt in eine psychische Obsession – wie im Roman verhandelt – umgestalte, sondern diese vielmehr durch die Welt selbst produziert werde. Die Subjektivität des Protagonisten erscheine in dieser Lesart somit als ein Effekt der ihn umgebenden Realität. Vgl. ebd., S. 246.

Transkulturell erscheint Bersanis Perspektive in mehrerer Hinsicht: Zum einen leitet er aus seinen Erkenntnissen ab, dass es generell »weder einen Subjekt-Objekt-Dualismus noch eine Verschmelzung von Subjekt und Objekt« gebe,¹⁵³ sondern zwischen beiden »eine Art schleifenförmige Bewegung« stattfinde, über welche sich die Welt und das Subjekt wechselseitig prägten.¹⁵⁴ Damit geht er nicht nur über die Subjekt-Objekt-Spaltung hinaus, wie sie in der Aufklärung formuliert und im deutschen Idealismus angefochten wurde, sondern stellt auch etablierte Grundsätze der modernen, westlichen Philosophie und der Aufklärung in Frage. Zum anderen plädiert er, ähnlich wie Bhabha, für einen produktiven Umgang mit Differenz. Er weist jedoch gleichzeitig auch über die Verhandlungsbestrebungen hinaus, wie sie in der postkolonialen Theorie¹⁵⁵ formuliert sind: Mit dem Ziel, den »Antagonismus zwischen Subjekt und Welt« oder vielmehr den »irreduziblen Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt« aufzuheben, macht er auf die grundlegende Problematik der Wahrnehmung des Menschseins in der Welt aufmerksam. Diese basiere darauf, dass »Differenz zu verhandeln [...] in unserer Kultur der vorherrschende Beziehungsmodus« sei. Damit spricht Bersani offensichtlich Beziehungen an, wie sie in der westlichen Welt geführt werden. Anstatt jedoch, wie in diesem Zusammenhang üblich, »Differenz zu überwinden oder zu zerstören oder bestenfalls zu tolerieren«, schlägt er vor, »in der Bildung, in der Politik, in der Praxis der Geselligkeit, in der Organisation lebendiger Räume [...] eine auf Korrespondenzen beziehungsweise in unserem Zuhausesein im Sein der Welt gründende Relationalität ins Leben zu rufen«¹⁵⁶. Damit lenkt Bersani den Blick im Umgang mit Differenz und Andersheit auf Übereinstimmungen und Entsprechungen zwischen Subjekt und Welt, wie sie etwa auch in transkulturellen Biografien zu finden sind.¹⁵⁷ Das Subjekt kann damit als einzigartig in seinem Verhältnis zur kulturellen Vielfalt der Welt betrachtet werden. In der Kunst sieht Bersani sodann ein Mittel, das uns lehren könnte, »unsere vorgängige Gegenwart in der Welt zu sehen«¹⁵⁸ und uns nicht aufgrund von Andersheit von ihr abzukoppeln.

Der künstlerische Beitrag zur Arbeit von Mladen Stilinović (1947-2016),¹⁵⁹ der auch mit einer Installation in der Ausstellung vertreten war, greift dieses Subjekt-Welt-Verhältnis auf und setzt es mit seiner Vorstellung von gegensätzlichen Welten zwischen Ost und West in Verbindung. Im Heft werden Bilder seiner achtteiligen Foto-serie »Künstler bei der Arbeit« (1978) gezeigt, in der er – wach und schlafend in einem Bett liegend – über sein Dasein als Künstler und die Interdependenzen zwischen dem Privaten, alltäglichen Dingen und der politischen Sphäre reflektiert. In dem dazuge-

¹⁵³ Bersani hebt hervor, dass die allseitige Gegenwart des Subjekts in der Welt nicht etwa als individuelle Projektion der Psyche zu verstehen sei, bei der alles Anwesende lediglich als Spiegelung des »Eigenen« angesehen und somit »jede Andersheit ausgelöscht« werde. Vgl. ebd., S. 248.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 249.

¹⁵⁵ Siehe hierzu Kap. II.2.3.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 253.

¹⁵⁷ Siehe hierzu z.B. Kap. II.1.8.

¹⁵⁸ Bersani: Die Psychoanalyse und das ästhetische Subjekt. 2007, S. 257.

¹⁵⁹ Asfour, Fouad; Berrios, María; Cosmin Costinăş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Mladen Stilinović. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 259-261.

hörigen »Loblied auf die Faulheit«¹⁶⁰ (Vortragsperformance, 1993) kontrastiert er zwei stereotype Auffassungen der Kunstwelt – die rationale, erfolgsorientierte Kunstwelt »des Westens« mit der kontemplativen, am Leben und Alltag orientierten Kunstwelt »des Ostens«¹⁶¹ – und kritisiert damit indirekt das erfolgs- und vernunftgeleitete Fortschrittstreben der westlichen Moderne und ihrer Institutionen.

Auch zwei Fotografien aus der in der Ausstellung präsentierten Medieninstallation »document« von Lidwien van de Ven¹⁶² heben unmerkliche Zustände des Lebens zwischen Privatem und Öffentlichem hervor und thematisieren gleichsam den Kontrast zwischen dem sichtbar-realen wie dem unsichtbar-imaginären Raum. Mit Bezug zu verschiedenen Ländern der arabischen Welt, jedoch ohne Bezüge zu konkreten Ereignissen, werden hier Bildwelten vermittelt,¹⁶³ die das Verhältnis von Religion und Politik in gegenwärtigen Gesellschaften ins Gedächtnis rufen.

Weitergeführt wird die Verknüpfung von Öffentlichem und Privatem sowie *Analogien* zwischen östlichen und westlich geprägten Lebensräumen auch in der dreiteiligen Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien (»Abkürzungen«, 2004) des in Rumänien geborenen Künstlers Mircea Cantor (*1977), der ausgetretene Fußgängerwege zwischen modernen Wohnblöcken in einer nicht konkret benannten Stadt in Osteuropa zeigt.¹⁶⁴ Die Bilder sind in den Text des Philosophen und Kulturtheoretikers Ovidiu Tichindeleanu eingeflochten.¹⁶⁵ Er erläutert in seinem Beitrag, wie mit dem Einzug der Moderne in Osteuropa und Russland »die Verinnerlichung der öffentlichen Räume des Westens in östliche Wohnungseinrichtungen und Landschaften beziehungsweise die materielle Produktion westlicher Symbolik in postkommunistische Kulturen« stattfand und eine »Produktion von Räumen und Werten dar[stelle], die von einer anderen zeitlichen Struktur bestimmt« werde.¹⁶⁶ Entgegen »der Imitation von Klassikern der Moderne« stellt sich für ihn die »Modernisierung [...] als ein paramodernes Phänomen« dar, als »eine Parallelexistenz, die jederzeit und unerwartet gegenwärtig werden kann [...] und keinen zeitlichen Endpunkt kennt«.¹⁶⁷ Mit dem Motiv des »Paralleluniversums« liefert

160 Hierin behauptet er, dass Faulheit eine der großen Tugenden der Kunst sei. Die Ausübung dieser Tugend unterscheidet »KünstlerInnen im Osten« von sogenannten »KünstlerInnen im Westen«. Letztere seien nicht faul und deshalb keine Künstler*innen, sondern lediglich »ProduzentInnen von irgendetwas«. Stilinović führt den Mangel dieser Tugend auf »die Beschäftigung mit bedeutungslosen Dingen wie Produktion, Werbung, Galerien, Museen, Konkurrenzkampf« oder das »Sichversenken in Objekte« zurück – zusammengekommen auf ein »System unbedeutender Dinge«, welches im ›Osten‹ nicht existiere. Vgl. Stilinović, Mladen: Ausschnitt aus »Loblied auf die Faulheit« (Vortragsperformance, Erstpräsentation, Galerie Opus Operandi, Gent 1993). In: Asfour et al.: Mladen Stilinović. 2007, S. 259.

161 Als in Serbien geborener Künstler, der in Kroatien lebte, bezieht er sich hierin selbst mit ein.

162 Vgl. documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 298-299. Zu van de Ven siehe auch Kap. IV.1.3.2, S. 104.

163 »Isfahan, 14.10.2000« zeigt ein Paar, das auf einer Mauer sitzt bzw. eine Frau, die den Kopf eines Mannes unter ihrem schwarzen Schleier auf dem Schoß verbirgt, während »Jerusalem, 24.4.2006« einen Ausschnitt der Jerusalemer Stadtmauer mit einem verblassten, unleserlichen Graffiti zeigt.

164 Asfour, Fouad; Berriós, María; Cosmin Costinăş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Mircea Cantor. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 304, 311, 317.

165 Tichindeleanu, Ovidiu: Moderne Bau(t)en. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 305-317.

166 Ebd., S. 315.

167 Ebd., S. 314f.

Țichindeleanu somit eine Metapher, die das Aufeinandertreffen ungleicher Strukturen der Modernisierung »des Ostens« durch den Austausch mit »dem Westen« verdeutlicht. Er plädiert damit indirekt für ein Denken, das an geografischen oder nationalen Grenzen nicht Halt macht und das gleichermaßen über räumliche wie auch binäre Strukturen hinausgeht.

Die Auseinandersetzung mit parallelen Lebenswelten zeigt auch der Beitrag der Künstlerin und Schriftstellerin Lucy Davis¹⁶⁸ über den Umgang mit Tieren oder angeblichen Schädlingen im Stadtstaat Singapur. Im Vordergrund steht der Umgang der Regierung mit sogenannten »fremdländischen[n] Eindringlinge[n]«¹⁶⁹. Dabei stellt sie einen Vergleich zwischen der staatlichen Regulierung der Fortpflanzung bei streunenden und sich schnell vermehrenden Straßenkatzen und bei zwei Gruppen von »devianten Frauen« aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten her. Im einen Fall wurden, angeblich zum »hygienischen Schutz« der Bevölkerung, im Auftrag der Regierung im Jahr 2003 massenweise Straßenkatzen getötet.¹⁷⁰ Im anderen Fall geht es einerseits um ein Geburtenförderprogramm (das sogenannte »»Graduate Mother Scheme««), das in den 1980er Jahren finanzielle Anreize für eine Erhöhung der Geburtenrate bei alleinstehenden Akademiker*innen (hauptsächlich Chines*innen) setzte, die angeblich zu lange mit der Heirat und der Familiengründung warteten. Andererseits geht es darum, dass »jegliche Unterstützung für kinderreiche Familien mit niedrigem Bildungs- und Einkommensniveau« – »sprich Mitglieder der malaiischen oder indischen Minderheit« – gekürzt wurden, wodurch verheiratete Frauen aus der sogenannten »Arbeiterklasse« ausgegrenzt wurden.¹⁷¹ Durch die Engführung der beiden Beispiele weist Davis nicht nur auf die Symmetrie der staatlichen Maßnahmen hin. Sie verdeutlicht auch den dahinterliegenden Biologismus, der hier gleichermaßen auf Geschlecht, Herkunft und soziale Schicht angewendet wird. Indem Davis die Hintergründe der staatlichen Maßnahmen aufdeckt und vergleicht, wird auch deutlich, welche rassistischen Formen der Diskriminierung hier praktiziert wurden.

Gegen eine biologistische Auffassung des Lebens richtet sich auch der grundlegende, theoretische Beitrag des Sozial- und Kulturwissenschaftlers Klaus Ronneberger unter dem Titel »Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?« Auch er wird zusammen mit einigen Abbildungen präsentiert. Sie sind Teil der Serie »Analog« (1998-2007)¹⁷² von Zoe

168 Davis, Lucy: Anmerkungen zu einem Singapur-Bestiarium. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 366-379.

169 Ebd., 369. In diesem Zusammenhang berichtet sie von verschiedenen, weit verbreiteten Kakerlakenarten, wie die deutsche und die amerikanische Schabe, die ägyptische Tigermücke oder Moskitos und Krähen, die ganz Singapur erobern. Auch Migrant*innen, die vom chinesischen Festland kommen, werden häufig mit diesen Tieren verglichen und etwa abfällig als »Krähen« bezeichnet. Vgl. ebd., S. 371.

170 Die Beseitigung der Tiere gründete auf der angeblichen Gefahr der Übertragung der »Infektionskrankheit SARS«. Sie wurde im Nachhinein von der Regierung als »allgemeine Hygienemaßnahme« ausgegeben, die jedoch in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit SARS gestanden sei. Vgl. ebd., S. 372f.

171 Ebd., 374f.

172 Asfour, Fouad; Berrios, María; Cosmin Costinăș; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): *Zoe Leonard*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 262, 267, 270-271, 275-277.

Leonard (*1961). Während bereits der Titel der Serie auf *Analogien* hinweist, sind auch ihre Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografien, die auch in der Ausstellung vertretenen waren, in einem analogen Bildverfahren angefertigt. Darüber hinaus bilden sie Situationen des öffentlichen Alltags ab, die *Brüche* oder Veränderungen bisheriger Zustände markieren. Leonard nimmt dabei den Wandel verschiedener Stadtteile New Yorks in den Blick, deren Bild sich im Zuge wirtschaftlicher und infrastruktureller Interessen Ende der 1990er Jahre stark veränderte.

Nicht nur Leonards Dokumentation urbaner Gegebenheiten, sondern auch ihr Vorname bilden eine Art Überleitung zu Ronnebergers theoretischen Ausführungen zum *bloßen Leben*. Hierin bezieht er sich zunächst auf die von Giorgio Agamben postulierte »Trennung zwischen dem schieren Faktum des Lebens (*zoe*) und einer bestimmten Lebensweise, die einem Individuum oder einer Gruppe zukommt (*bios*)«¹⁷³, welche laut Agamben die politische Tradition des Abendlandes seit der griechischen Antike bestimmt: Das ›bloße‹ beziehungsweise »nackte Leben«¹⁷⁴ sei vor diesem Hintergrund geprägt vom Einschluss bestimmter Menschen in die politische Gemeinschaft und einem damit verbundenen rechtlichen Status, der gleichzeitig einen Ausschluss anderer Menschen bedinge, denen eben dieser rechtliche Status nicht zuerkannt werde.¹⁷⁵ Unter dem »nackten Leben« verstehe Agamben demnach »einen Zustand, der künstlich hergestellt wird« und über den »der Souverän uneingeschränkt verfügen« könne. Für Agamben sei dabei die Souveränität vom Staat auf das Lager übergegangen, so dass sich »[d]as Lager [...] als ›biopolitisches Paradigma der Moderne‹ [erweise], als Territorialisierung des Ausnahmezustandes, der gegenwärtig seine weltweit größte Ausdehnung erreiche.¹⁷⁶

Ronneberger macht nicht nur darauf aufmerksam, dass Einschluss und Ausschluss heute nicht mehr klar voneinander zu trennen sind,¹⁷⁷ sondern er kritisiert auch, dass Agamben die Moderne lediglich als den finalen Endpunkt einer kontinuierlichen Entwicklung begreift, die ihren Ursprung in der griechischen Antike hat und zielgerichtet zu den NS-Vernichtungslagern führt.¹⁷⁸ Er erweitert daher Agambens Perspektive mit denjenigen von Michel Foucault und Walter Benjamin. Er hebt hier vor allem Letzteren

173 Ronneberger, Klaus: *Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?* In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 263-274, 264.

174 Siehe hierzu: Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002 und ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich u.a. 2001.

175 Vgl. Ronneberger: *Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?* 2007, S. 264. Wie Ronneberger erläutert, stünden am Anfang einer jeden Politik für Agamben daher ein Akt der Grenzziehung und die Etablierung eines Raums, der dem Schutz des Gesetzes entzogen sei. Mit Bezug auf die Geschichte der abendländischen Politik führt er Beispiele für verbannte Menschen an, z.B. römische Exilanten, mittelalterliche Vogelfreie oder Insassen der deutschen Konzentrationslager und schließlich auch gegenwärtige Staatenlose und Geflüchtete sowie die Gefangenen von Guantánamo.

176 Ebd., S. 264f.

177 Laut Ronneberger ist das Leben, das ursprünglich nur an den Rändern der Ordnung zu finden war und von Agamben als »Ausnahme« bezeichnet wird, immer weiter ins Zentrum des politischen Raums gewandert.

178 Vgl. Ronneberger: *Bloßes Leben oder gerechtes Dasein?* 2007, S. 265.

hervor, auf den »[d]ie Terminologie des ‚bloßen Lebens‘« ursprünglich zurückgeht.¹⁷⁹ Ein entscheidender Unterschied, den Ronneberger hier herausarbeitet, besteht darin, dass »Benjamin [...] nicht nur eine Argumentationsfigur [kritisiert], die ›das Leben‹ biologisiert und zugleich ›verheiligt‹, sondern er will auch die damit ausgesprochene Verurteilung revolutionärer Gewalt zurückweisen«¹⁸⁰ – eine Gewalt, die von Agamben lediglich als ein Grauen beschrieben werde, das die Geschichte seit Urzeiten beherrsche und scheinbar nur von einer höherstehenden Machtposition ausgeübt werden könne¹⁸¹. Während das moderne politische Subjekt bei Agamben also einer alles bestimmenden, übergeordneten Macht- und Rechtsordnung unterworfen ist, wird diese bei Benjamin angezweifelt und relativiert. Ronneberger sieht darin eine Parallele zu Foucault, der Benjamins Verständnis von »Politik als Konstruktion, als Überwindung und Emanzipation von Gewalt«¹⁸² teile. Foucault gehe es, ähnlich wie Benjamin, nicht um die Macht in Form eines hermetischen Blocks, sondern um die Macht in der Art »relationale[r] Kräfteverhältnisse«¹⁸³. Mit der Erkenntnis, dass die Moderne – im Hinblick auf das durch die sozialen Kämpfe verdeckte Wissen und den »gesamte[n] Komplex der Widerstandsbewegungen« – nicht nur für »eine disziplinierende und normalisierende Macht« steht, sondern dass »die ›Dialektik der Aufklärung‹ [...] auch Kritikformen hervor[bringt], die Foucault mit den Techniken der ›Selbstregierung‹¹⁸⁴ in Beziehung setzt«,¹⁸⁵ lassen sich auch für Ronneberger Techniken des Selbst nicht auf Techniken der Unterwerfung reduzieren. Vielmehr bewege sich das »›Selbst‹ [...] zwischen Vermachtung und Ermächtigung«.¹⁸⁶ So kommt er zu dem Schluss, dass die Moderne nicht nur das Lager, sondern auch den Widerstand gegen das Lager hervorbringt und dass dieser nicht zuletzt von einer Idee der Gerechtigkeit getragen wird.

Ronnebergers Auseinandersetzung mit dem *bloßen Leben* stellt insofern eine bereichernde Perspektive in transkultureller Hinsicht dar, als er auf die Möglichkeit aufmerksam macht, Verhältnisse des Lebens in ihrer Relation zu begreifen und dabei den Blick auf das individuelle Emanzipationspotenzial beziehungsweise die Fähigkeit eines

179 Ronneberger zieht hier Benjamins Werk »Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze« (Frankfurt a.M. 1965) heran. Benjamin erhebe darin unter Bezugnahme auf das Gebot »Du sollst nicht töten« Einspruch dagegen, dass man das Leben um seiner selbst willen heilige, »denn der Mensch falle um keinen Preis mit dem bloßen Leben zusammen«. So mache der Wert menschlichen Daseins nach Benjamin erst die Möglichkeit für ein gerechtes Dasein aus. Vgl. ebd., S. 268.

180 Ebd., S. 269.

181 Vgl. ebd., S. 272.

182 Ebd.

183 Ebd.

184 Diese Techniken stellen in Verbindung mit der Regierung eines Staates strukturelle Verstrickungen in den Gesellschaften des Westens dar, die Foucault unter dem Begriff »Gouvernementalität« fasst. Siehe hierzu z.B. Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernementalität. Band I: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung (1977-1978) und Band II: Die Geburt der Biopolitik (1978-1979). Frankfurt a.M. 2006.

185 Ronneberger: Bloßes Leben oder gerechtes Dasein? 2007, S. 272. Ronneberger verweist in diesem Zusammenhang vor allem auf Foucaults Studien zu den »Selbsttechniken« bzw. seinen Essay »Was ist Kritik« (1978/1990): Hier widme sich Foucault der entscheidenden Frage, wie sich »trotz der Disziplinierung und Unterwerfung der Subjekte eine ›Kunst der Kritik‹ entfalten« konnte.

186 Vgl. ebd., S. 273.

Menschen lenkt, die eigene Existenz auch abseits politischer Machtgefüge zu entwerfen und zu gestalten. Er schließt damit implizit an Formen des Widerstands und der Selbstbestimmung mit Bezug auf die Begriffe Kultur und Identität an, wie sie in den Postcolonial Studies diskutiert werden. Da diese im Kontext des Kulturenkonflikts zwischen Kolonisierten und Kolonialmächten darauf abzielen, antagonistische Begriffspaare in Frage zu stellen und die in ihnen ausgedrückten Machtgefüge aufzuzeigen, werden damit auch dekoloniale Zusammenhänge in den Vordergrund gerückt. Mit ihnen werden darüber hinaus individuelle und gesellschaftliche Entwicklungen hervorgehoben, die weder von einer übergeordneten Macht verordnet noch verhindert werden können und sich daher als transkulturell darstellen.¹⁸⁷

Der hierauf folgende Beitrag des Historikers und Gesellschaftskritikers Nidhi Eoseewong¹⁸⁸ greift indirekt jenen Aspekt in Ronnebergers Ausführungen auf, der das Selbst in einer Situation zwischen Staat und den vom Staat Ausgeschlossenen thematisiert. Dabei zieht er eine Parallele zwischen einem Befehl, der von einer Regierung ausgeht, und einem, der von Bandit*innen erteilt wird und setzt seine Erläuterungen in Bezug zum demokratischen Verständnis der Bevölkerung Thailands¹⁸⁹: Während die »wahre Autorität« eines Staates »auf einem geteilten Einverständnis seiner StaatsbürgerInnen« beruhe, das auch dann gegeben werden müsse, wenn es um »betrügerische« Befehle gehe, setzten umgekehrt Befehle von Bandit*innen oder Betrüger*innen »dieses Einverständnis nicht voraus«.¹⁹⁰ Für Eoseewong vermischen sich diese gegensätzlichen Verhältnisse in Thailand. Er fragt sich, »welches Defizit in der Kultur Thailands dazu führt, dass wir uns immer wieder betrügerische PolitikerInnen oder auch Militärdiktaturen einhandeln«. Demokratie ist für ihn »eine Kultur, an der die thailändische Bevölkerung nicht teilhat«.¹⁹¹

Nachdem er diese Frage am Beispiel der Geduld und des Durchhaltevermögens der Bevölkerung erörtert, kommt er zu dem Schluss, dass das Problem der Demokratie in der Entstehungsgeschichte des thailändischen »Nationalstaates« oder genauer: der »thailändischen Nationalkultur« liege. Diese sei »unter einer absoluten Monarchie« entstanden, weshalb sich der Nationalismus – im Gegensatz zur Entwicklung in anderen Gesellschaften – »von oben nach unten ausgebreitet« habe. Der »Nation« Thailands schreibt er daher von Beginn an einen »antidemokratischen Charakter« zu.¹⁹² Dieser sei durch ein allgemeinmenschliches Bestreben befördert worden, das Vertrauen für Problemlösungen stets in Anführer zu setzen und nicht in das eigene, individuelle Potenzial. Eoseewong schlägt daher vor, die »Nation« – nicht wie bisher in Thailand üblich – lediglich zu schützen. Ihre Bevölkerung müsse stattdessen über Demokratie nachdenken und die prävalenten Vorstellungen von nationaler Souveränität und Nationalismus

¹⁸⁷ Siehe hierzu Kap. II.1.2 bis II.1.6.

¹⁸⁸ Eoseewong, Nidhi: Banditen-Territorium, staatliches Territorium und nationale Souveränität. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 278-290.

¹⁸⁹ Er reagiert damit indirekt auf den Staatsstreich vom 19. September 2006 in Thailand, der die demokratische Entwicklung des Landes durch einen weiteren Militärputsch unterbrach.

¹⁹⁰ Eoseewong: Banditen-Territorium, staatliches Territorium und nationale Souveränität. 2007, S. 280f.

¹⁹¹ Ebd., S. 284f.

¹⁹² Ebd., S. 287.

hinterfragen.¹⁹³ Eoseewangs Erläuterungen zur Entwicklung Thailands verdeutlichen, dass der Nationalstaatsgedanke eine vereinheitlichende hegemoniale Ideologie bleibt, bei der – trotz demokratischer Bestrebungen – die Macht und die Regierung nicht vom Volk ausgehen, sondern von einer herrschenden Elite in Anspruch genommen werden. Er appelliert daher vor allem an die Bevölkerung, ihre Rechte einzuklagen und Widerstand für mehr Gerechtigkeit zu wagen. Er fordert damit auch einen Umbruch durch das Volk, der den widersprüchlichen Handlungen der Regierung, ihrem autoritären Führungsstil und ihrer Vetternwirtschaft ein Ende setzt. Er weist damit implizit auf die Voraussetzungen hin, die aus transkultureller Sicht für eine gleichberechtigte, heterogene Gesellschaft ohne Unterdrückung benötigt werden.

Die auf Eoseewongs Beitrag folgende Kinderzeichnung »The Battle of the Fruit and Vegetable Soldiers« (ca. 1850) von Francis Darwin schließt insofern an seinen Text an, als sich auch hier zwei Welten gegenüberstehen, die sich in ihren kämpferischen Mitteln letztlich kaum voneinander unterscheiden.¹⁹⁴

Der Hinweis auf das emanzipatorische Potenzial von Individuen innerhalb einer Gesellschaft, über das ein *Bruch* oder eine Veränderung bisheriger Lebensverhältnisse eingeleitet werden kann, wird auch von der Kulturtheoretikerin und Kuratorin Nancy Adajania aufgegriffen. In ihrem Beitrag¹⁹⁵ wendet sie sich der Situation marginalisierter Menschen in Indien zu, deren Schicksale häufig von TV-Sendern zur Schau gestellt und ausgebeutet werden. Wie sie am Beispiel einer Unterhaltungssendung und deren tragischem Ende zeigt,¹⁹⁶ werden die von der Verfassung Indiens geltend gemachten Rechte ziviler Kompetenz und Partizipation hier ausgenutzt, um auf unrechtmäßigen Wege wirtschaftliche Profite für Unternehmen zu erzielen. Dem mit der zitierten Geschichte markierten und von Adajania so bezeichneten »Fernseh-Tribalismus« setzt sie das »Projekt Cybermohalla« entgegen, bei dem junge Erwachsene aus städtischen Elendsvierteln mit Kulturschaffenden der neuen Medien zusammenarbeiten, um in fortwährenden Austausch zu treten. Über die Art und Weise, in der hier auf

193 Vgl. ebd., S. 289f.

194 Zu sehen ist die Gegenüberstellung zweier Reiter – offensichtlich diejenige eines Staatmannes auf einer Karotte und diejenige eines Banditen auf einer Pflaume. Das Bild, erstmals publiziert in Cabinet, Nr. 23. Herbst 2006, wird hier dem Sohn von Charles Darwin zugeschreiben, der auf die Rückseite eines von seinem Vater verworfenen Manuskripts mit dem Titel »The Origin of Species« (1859) zeichnete. Vgl. documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 291.

195 Adajania, Nancy: Der Sand des Kolloseums, der grelle Schein des Fernsehers und die Hoffnung auf Emanzipation. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 386-401.

196 Zur Zielscheibe wurde laut Adajania eine »unterprivilegierte Muslimin aus einem Dorf im Norden Indiens«, die sich in der schwierigen Lage befand, sich von ihrem Ehemann trennen zu wollen, der in den Krieg gezogen war und als verschollen galt, jedoch nach fünf Jahren Gefangenschaft wieder zurückkehrte. Inzwischen hatte die junge Frau neu geheiratet und erwartete ein Kind. Der TV-Sender rief eine Art Dorfrat ein und verhandelte die persönliche Lage der Frau in der Öffentlichkeit nach den Regeln der für sie geltenden Scharia. Der Sender begab sich damit in die Rolle der Justiz, ohne sich jedoch auf tatsächlich geltende Gesetze berufen zu können. Die Frau wurde so – und hier wird der »Medienexzess« mit einer Tötung verglichen – unrechtmäßiger Weise gezwungen und öffentlich unter Druck gesetzt, zu ihrem ersten Ehemann zurückzukehren. Laut Bericht starb sie einige Monate später an Organversagen. Vgl. ebd., S. 392-394.

einer Basis des Vertrauens und des gleichberechtigten Umgangs zwischen verschiedenen in Indien lebenden Kulturen und Religionen zusammengearbeitet werde, versucht sie aufzuzeigen, wie die Figur des *homo sacer* nicht mehr »als Objekt der Diskurse anderer konstruiert wird«, sondern »in ein Subjekt der Selbstermächtigung« verwandelt werden kann.¹⁹⁷ Indirekt anschließend an eine transkulturelle, antidiskriminierende Auffassung symbolisiert das Projekt für sie nicht nur einen »Akt des Widerstands gegen Unterdrückung«, sondern auch »eine Politik, die darauf abzielt, im Gemeinwesen einen Halt für sich zu finden [...] und die eigene Position in einem kollektiven Gespräch zum Ausdruck zu bringen«. Und so schließt sich für sie »der Kreis zwischen intervenierenden KünstlerInnen und dem *homo sacer*: Emanzipation ist eine Feedbackschleife, sie verändert alle daran teilnehmenden AkteurInnen«. Laut Adajania bildet die Voraussetzung für eine solche »Interaktion« daher ein »geteiltes Engagement«.¹⁹⁸

Weitere emanzipatorische Haltungen und Weltsichten, die persönliche Lebensgeschichten zum Ausgangspunkt nehmen und unterschiedliche kulturelle Bezüge eröffnen, werden im Heft darüber hinaus in den künstlerischen Arbeiten von Ko Young-il¹⁹⁹, Masist GÜL²⁰⁰, Bruce E. Wiest²⁰¹ sowie in der queeren Zusammenarbeit der in Kanada und den USA gebürtigen Künstler*innen Onya Hogan-Finley, Logan MacDonald und Ginger Brooks Takahashi unter dem Namen »The Third Leg«²⁰² vermittelt.

197 Ebd., S. 396.

198 Ebd., S. 399-401.

199 Auf die Anfrage einer Zeitschriftenredaktion, sich zu seiner »Zeit als studentischer Aktivist« zu äußern, sprach Ko Young-il mit ehemaligen Studienkolleg*innen und Freund*innen, die mit ihm in den 1990er Jahren an der Yonsei-Universität in Wonju eingeschrieben waren und sich teilweise mit ihm in der studentischen Demokratiebewegung engagiert hatten. Die daraus entstandenen, hier abgedruckten Dialoge bestehen aus persönlichen Erzählungen über die Vergangenheit und Gegenwart der Gesprächspartner*innen und lassen Ko Young-il damit schließen, dass er sich und sein Dasein nicht darauf reduzieren lassen könne und wolle, ein Aktivist (gewesen) zu sein. Zwischen den Dialogen sind Ausschnitte seines Schwarz-Weiß-Comics »On the Edge of the Blue« abgedruckt, die im Jahr 2006 im koreanischen Magazin *Sai Comics* erschienen. Vgl. Ko, Young-il: Erzähl mal, Young-il! In: *documenta Magazine* № 1-3. 2007, S. 402-411.

200 Der Beitrag widmet sich dem Leben des 1947 in Armenien geborenen und 2003 in Istanbul verstorbenen Schauspielers und Künstlers und seiner 1985 veröffentlichten Erzählung »Das Leben des Rinnsteinwolfs«. Diese spielt zwischen 1905 und 1973 und basiert zum Großteil auf GÜLs eigener Lebens- bzw. Familiengeschichte. Anhand zehn kurzer Gedichte, welche die einzelnen Serien bzw. Comicbücher einleiten, stellt er das Schicksal seines Lebens dar, wobei er sich immer wieder als größten Feind seiner selbst bezeichnet, zugleich aber auch als Held. Laut Kinky Imam entpuppt er sich als ein Anarchist und artikuliert mit seiner Arbeit gleichzeitig eine Art »rebellion gegen probleme wie kindesmissbrauch, intoleranz und ausbeutung«. Imam, Kinky: Masist GÜL. In: *documenta Magazine* № 1-3. 2007, S. 412-419, 419 [Kleinschreibweise i. Orig.].

201 Wiest, Bruce E.: Diplomatie: Ein innerer/persönlicher Kampf. In: *documenta Magazine* № 1-3. 2007, S. 420-427. Wiests Beitrag zeigt verschiedene Ausschnitte seiner Textarbeit »privat(es) < > streckt > < öffentlich(es)«, die zwischen aneinander gereihten Begriffen oder Sätzen und Prosa- texten in Form eines Fragenkatalogs und einer Art Anleitung variieren. Er thematisiert dabei etwa den Umgang mit seinen widersprüchlichen Gedanken und Stimmungen nach einem Bombenabgriff und Gewehrschüssen im Libanon, und fokussiert dabei insbesondere auf die Reaktion seines Hundes und den Anruf seiner Mutter.

202 Vgl. *documenta Magazine* № 1-3. 2007, S. 426f. Auf einer Doppelseite des Hefts wird die Zeichnung mit dem Titel »Welcome to Gayside« (2006) präsentiert, die im Original eine Tinte-Zeichnung auf

Neben dem Fokus einiger Beiträge auf Praktiken der Emanzipation und der Gleichberechtigung, die einen Umbruch oder eine Zäsur bestehender Verhältnisse bedingen, zeigen sich *Übergänge* von verschiedenen Lebensräumen im Heft vor allem in der Darstellung von persönlichen Erfahrungen, die ein Zwischenstadium markieren oder einen Wechsel hin zu etwas Neuem darstellen.

Zwischen realen und imaginativen Bildern der arabischen Welt oszillierend erzählt beispielsweise die Schriftstellerin Adania Shibli²⁰³ in metaphorischer Weise von ihrem Verhältnis zur eigenen Uhr und persönlichen Erfahrungen des Übergangs. Zuhause in Palästina scheint diese Uhr eine Art Eigenleben zu entwickeln, das es ihr bisweilen leichter gemacht hat, mit gewissen Restriktionen, wie etwa den Polizeikontrollen an der Grenze zu Israel, umzugehen.

In zwei zeitgenössischen Gedichten mit dem Titel »Kanal« und »Erinnerung« schildert der Schriftsteller Yang Jian²⁰⁴ seine Wahrnehmung eines erdrückenden Lebens in China und vermittelt damit einen Eindruck von den erschütternden Umwälzungen durch politische und technologische Entwicklungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Ein weiterer Beitrag behandelt das Werk von Dimitri Gutov (*1960).²⁰⁵ In der hier unter anderem vorgestellten Fotoserie »Mama, Papa und die Champions League« (2002) geht Gutov auf persönliche Weise der Leidenschaft für den Massensport Fußball nach.²⁰⁶ Der Künstler überträgt den professionellen Fußballsport in die Natur Russlands und wendet eine leicht veränderte Ästhetik moderner Bildmedien an,²⁰⁷ die sowohl eine Auseinandersetzung mit historischen und ästhetischen Widersprüchen zeigt, die im Bezug zur sowjetischen Geschichte stehen, als auch eine durch die Mediatisierung der westlichen Welt aufgekommene Entfremdung zwischenmenschlicher Beziehungen.

Darüber hinaus dokumentieren vier Fotografen aus China – Wang Zi (*1983), Hu Yang (*1959), Song Chao (*1979) und Pok Chi Lau (*1950) – auf unterschiedliche Weise ihr jeweiliges Lebensumfeld.²⁰⁸ Ihre Serien geben Einblick in sich verändernde städtische Wohnviertel in Beijing, in private Räume von Familien in Shanghai, in das Leben verschiedener Generationen in ländlichen Gegenden sowie in das Leben von chinesischen Gemeinschaften in Nordamerika.²⁰⁹

Karton (38,1 x 58,4 cm) darstellt. Zu sehen ist die topografische Karte eines fiktiven Inselstaats mit homosexuell geprägten Ortsnamen und Gegenden.

203 Shibli, Adania: Außerhalb der Zeit. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 300-303.

204 Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinăş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): *Yang Jian*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 292-297. Das Geburtsjahr des Schriftstellers ist nicht angegeben.

205 Riff, David: *Dimitri Gutov*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 318-323.

206 Gutov zeigt seine Eltern in gesponserten Fußballtrikots, wie sie in einer naturbelassenen, »typisch russischen Landschaft« Fußball spielen bzw. ein »sportliche[s] Gefecht« imitieren, die der »Leidenschaft [...] professioneller Fußballspieler in nichts nachsteht«. Ebd., S. 318.

207 Gutov verzichtet in seinen Farbfotografien bewusst auf die Bildästhetik von Pressebildern oder weitwinkligen Kameraeinstellungen, wie sie im Massenmedium des Fernsehens zum Einsatz kommen.

208 Vgl. *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 434-439.

209 Der genannten Reihenfolge der Künstler entsprechend sind dies die Serien »Leben in den hutongs« (2004-2005), »Familien in Shanghai« (2004-2005), »Alte Fotorahmen« (2006) und »Dreams of the Golden Mountain« (1976 und 1981). Ebd.

Die Auseinandersetzung mit *Übertragungen* in Bezug auf das *bloße Leben* zeigt sich bei verschieden Künstler*innen dadurch, dass sie den Körper (meist ihren eigenen) oder das menschliche Subjekt zum Anlass nehmen, um über hierarchische, soziale, politische oder koloniale Verhältnisse zu reflektieren. Dabei geht es in der Regel auch um ein Querdenken zu bestehenden Normen und den wechselseitigen Transfer von individuellen oder menschlichen Belangen und gesellschaftlichen Interessen. Als zentral erweist sich dabei die Umwandlung und Infragestellung von Dualismen der westlichen und östlichen Welt, der kulturellen Traditionen und modernen Forderungen, der Formen des Rationalen und des Spirituellen. Grundsätzlich geht es in all diesen Arbeiten auch um die Befreiung von kunsthistorischen Konventionen sowie die Veränderung herkömmlicher Blickrichtungen und Betrachtungsweisen.

Als ein maßgeblicher Beitrag kann hier die theoretische und künstlerische Position von Jo Spence (1934-1992) genannt werden,²¹⁰ die sich mit konzeptueller Fotografie in Bezug auf das Leben und das Individuum auseinandersetzt und dabei eigene Erfahrungen in allgemeine Betrachtungen überträgt. Begleitet wird ihr Beitrag von einem Text über ihre künstlerische Arbeit.²¹¹ In ihrem Beitrag diskutiert Spence die ethischen und politischen Probleme des Dokumentarischen. Neben der Schilderung ihrer eigenen prekären Arbeitsbedingungen stellt sie etwa herrschende Machtverhältnisse gegenüber Frauen, die Geschichtsschreibung zur Theorie der Fotografie²¹² oder den existierenden Kunstbetrieb in Frage. Da ein Teil ihrer Selbstreflexion auf kulturellen Debatten und der Auseinandersetzung mit visueller Repräsentation basiert, die von Feminismus, Marxismus und Psychoanalyse geprägt sind,²¹³ verdeutlicht sie hierin, wie auch in ihrer künstlerischen Arbeit, »dass es sich beim wahren künstlerischen Experiment um eine untrennbar mit dem politischen Experiment verbundene Form der Selbsterziehung und Selbstdarstellung handelt«²¹⁴. Einige ihrer ins Heft aufgenommen Fotoserien, wie zum Beispiel »Photo Therapy« (1982-1989) und »The Picture of Health?« (1982-1986),²¹⁵ zeigen – teils am Beispiel der Krebserkrankung der Künstlerin selbst – wie der Körper in der vorherrschenden Bildkultur auf das *bloße Leben* reduziert wird. Gleichzeitig findet Spence in ihnen auch einen Ausdruck für die Machtlosigkeit und das Schweigen ange- sichts des gesellschaftlichen Blicks auf Krankheit und des medizinischen Systems, das dem Subjekt nicht nur den letzten Respekt, sondern auch jegliche Handlungsfähigkeit abzusprechen droht.

²¹⁰ Spence, Jo: Die dokumentarische Praxis infrage stellen? Das Zeichen als Schauplatz des Kampfes. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 324-341. Ihre Fotografien sind eingebettet in ihren eigenen Text, eine im Jahr 1987 auf der ersten Nationalkonferenz für Fotografie in Großbritannien gehaltene Rede.

²¹¹ Ribalta, Jorge: Die anhaltende Relevanz von Jo Spence. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 326; 328.

²¹² Hierzu nimmt auch ihre Serie »Remodelling Photo History« (1982) mit Schwarz-Weiß-Fotografien und Text auf Karton Bezug. Vgl. Spence: Die dokumentarische Praxis infrage stellen? 2007, S. 335.

²¹³ Vgl. ebd., S. 325.

²¹⁴ Ribalta: Die anhaltende Relevanz von Jo Spence. 2007, S. 326.

²¹⁵ Während sie die erstgenannte Serie gemeinsam mit Rosy Martin herstellte, entstand die Zweitge- nannte darüber hinaus mit Maggie Murray und Terry Dennett.

Weitere künstlerische Arbeiten, die im oben beschriebenen Sinne eine Auseinandersetzung mit *Übertragungen* oder Übersetzung von individuellen oder gesellschaftlichen Belangen auf den menschlichen Körper zeigen und dabei nicht nur verschiedene Grenzen überschreiten, sondern auch Übersetzungen zwischen üblicherweise separierten oder kaum beachteten Bereichen vornehmen, stammen etwa von Lili Dujourie, Ion Grigorescu, Yutaka Matsuzawa, Ines Doujak und Simryn Gill.

Wie die Kulturtheoretikerin Mieke Bal erläutert, schafft Dujourie (*1941) in ihren Arbeiten²¹⁶ »Begegnungen zwischen Bereichen, die traditionell voneinander getrennt sind«²¹⁷ (siehe z.B. die Videoarbeit »*Hommage à ... I-V*«, 1972). Sie wende sich dabei gegen »konventionelle Gegensatzpaare« wie etwa »Gegenständlichkeit/Abstraktion, Ruhe/Bewegung, Distanz/Nähe, groß/klein; oder gegen Dualitäten wie Subjekt/Objekt, männlich/weiblich, innen/außen, Körper/Geist« und lege damit »die Untrennbarkeit von Denken und sinnlicher Erfahrung nahe«.²¹⁸

Grigorescu (*1945) setzte sich in seiner künstlerischen Arbeit in den 1970er und 80er Jahren mit den Beschränkungen des Lebens unter dem kommunistischen Regime Rumäniens auseinander. Für den Autor und Kurator Cosmin Costinaş verbindet er in seinen Fotografien²¹⁹ insbesondere den »Umgang mit Sexualität als mystischem Instrument einer spirituellen Suche [...] mit der Erkundung der organischen Dimensionen der Realität«.²²⁰ So komme in ihnen letztlich »eine universelle Geschichte über Menschen und Daseinsmuster, über die Subjektivität des wahren Lebens hinter den historischen Kräften zum Ausdruck«²²¹.

Yutaka Matsuzawas²²² Gedichte und performativen Aktionen zielen aus Sicht des Kunstkritikers Arata Tani grundsätzlich darauf, »die Beschränkungen, die den jeweiligen Sprachen eigen sind, [zu] überschreiten und in alle Welt [zu] übermittel[n]« beziehungsweise einen Weg des Austausches zu ermöglichen.²²³

²¹⁶ Dujouries Werk, das von verschiedenen Medien, Konzeptionen und Materialien geprägt ist, war auch in der Ausstellung vertreten.

²¹⁷ Vgl. Bal, Mieke: Lili Dujourie. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 342-347, 343.

²¹⁸ Ebd., S. 343 und 346.

²¹⁹ Während er in der Ausstellung mit der Fotografie »*The Flight with the Dragon* (1986) vertreten war, werden im Heft verschiedene Fotografien aus den 1970er und 80er Jahren präsentiert.

²²⁰ Costinaş, Cosmin: Ion Grigorescu. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 348-353, 349f.

²²¹ Ebd., S. 352.

²²² Matsuzawa, der von 1922 bis 2006 in Japan lebte und Ende der 1950er Jahre in New York Kunst und Philosophie studierte, wird lediglich im Heft mit einigen performativen Arbeiten sowie Gedicht- und Sprachkunst vorgestellt. Hierzu zählen z.B. die Papierarbeit »*What are Nine Letters*« (1972) oder eine Rezitation in der Ausstellung *The Unfinished Century: Legacies of 20th Century Art*, die 2002 im National Museum of Modern Art in Tokyo stattfand.

²²³ Vgl. Tani, Arata: Yutaka Matsuzawa. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 354-359, 356.

Doujak (*1959) schafft mit ihren Fotocollagen aus der Serie »Siegesgärten« (2007)²²⁴ verdichtete Räume, die aktuelle Bezüge zu kolonialen Praktiken herstellen. Diese kommentiert sie karikierend, indem sie historische Figuren²²⁵, Muster und Formen zitiert und sie mit neuzeitlichen Gegenständen kombiniert. Wie die Kunstkritikerin Carola Platzek erläutert, verbildlicht Doujak damit die nicht nur die »Kontinuität und Transformation kolonialer Unterwerfungsmuster«²²⁶ bis in die Gegenwart hinein, sondern auch die mit diesen Mustern verbundenen Macht- und Ausbeutungspraktiken.

Die Arbeit der in Malaysia und Australien lebenden Künstlerin Simryn Gill²²⁷ zeigt laut des Kurators Russell Storer eine Beschäftigung mit der Frage, »wie Menschen Gegenstände, Bilder und Materialien dazu einsetzen, um ihren Bezug zu bestimmten Orten in der Welt zu artikulieren«²²⁸. In den fotografischen Portraits von Menschen, die alle ein Arrangement von tropischen Früchten auf dem Kopf tragen, sodass ihre Gesichter vollständig bedeckt sind, nimmt Gill ihren Protagonist*innen nicht nur die Individualität,²²⁹ sondern setzt darüber hinaus alle Menschen gleich. Der vielfach beinahe automatisierte Impuls von Betrachter*innen, sich »ein Urteil über ihre ethnische Zugehörigkeit, ihre Gesellschaftsschicht und ihre wirtschaftlichen Verhältnisse« zu bilden, läuft damit ins Leere. Der hier unwillkürlich zum Exotismus neigende Blick der Betrachter*innen werde damit auf sie rückübertragen, so dass sie selbst »zu ExotInnen und AußenseiterInnen gemacht werden«.²³⁰

Auch der Beitrag der Sozialanthropologin und Autorin Esther Hamburger,²³¹ die sich dem von Cao Guimarães in Brasilien produzierten Kurzfilm DA JANELA DO MEU QUARTO (Vom Fenster meines Zimmers, 2004) widmet,²³² setzt sich mit der Übertragung des Blicks auseinander. Laut Hamburger zeigt der Film das »kämpferische Ballett«

²²⁴ Während Doujaks Serie »Siegesgärten« in der Ausstellung zu sehen war, werden im Heft verschiedene Fotografien ihres Werks präsentiert. Die Serie wird im Heft als eine »Anspielung auf das koloniale Eroberungsgehege des botanischen Gartens« vorgestellt, »das nicht nur der Systematisierung von Natur dien[e], sondern zunehmend mit der Genindustrie kooperier[e]«, womit etwa auf die »neokoloniale Praktik der Biopiraterie« verwiesen wird. Platzek, Carola: Ines Doujak. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 360-365, 361.

²²⁵ Genannt wird zum einen der Naturwissenschaftler Alexander von Humboldt, der »die gezielte Erkundung, Sammlung und Archivierung biologischen Materials« (Bioprospektion) im 18. Jahrhundert betrieb und in seinen Schriften trotz Bezugnahme zu anderen Wissenssystemen »im Endeffekt aber den europäischen Wissenschaftskanon« privilegiert habe. Zum anderen wird der US-amerikanische Biochemiker J. Craig Venter genannt, der das menschliche Genom entschlüsselte, aber seit 2002 auch sämtliche Mikroorganismen »ungeachtet staatlicher Souveränitätsrechte« sequenziert habe, weshalb sein Unternehmen »des Biokolonialismus bezichtigt« wird. Vgl. ebd., S. 362.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Zu Gill siehe auch Kap. IV.1.3.2, S. 104.

²²⁸ Storer, Russell: Simryn Gill. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 380-385, 380.

²²⁹ Sie weist damit implizit auch die menschlichen Versuche zurück, die tropische Vegetation zu klassifizieren und zu beherrschen.

²³⁰ Vgl. Storer: Simryn Gill. 2007, S. 382.

²³¹ Hamburger, Esther: Vom Fenster meines Zimmers. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 428-433.

²³² Guimarães, Cao: Da Janela Do Meu Quarto. Brasilien, 2004. In dem Film finden keine Dialoge statt, er ist lediglich mit einem atmosphärischen Ton unterlegt.

zweier Jugendlicher oder »Menschen, die aus ärmeren Gesellschaftsschichten stammen«,²³³ und verfolgt die Ereignisse aus erhöhter Perspektive »von der Totalen bis zur Nahaufnahme« mit versteckter Kamera. Hamburger interpretiert diese Verfahren »als kleine klassische Aufführung«²³⁴. Die Art und Weise, wie die Betrachter*innen hier über den Blick des Autors »aus einer Außenperspektive – der Poesie einer Beziehung bei[wohnen]«, steht für Hamburger im Gegensatz zu »anderen zeitgenössischen Werken, die auf die ein oder andere Weise versuchen, sich mit dem beständig einstellenden Gefühl der Andersheit auseinanderzusetzen«. Im genannten Film werde »die poetische Natur des anderen« jedoch »nicht zum Spektakel gemacht«.²³⁵ Stattdessen werde die Nähe und die Beziehung zwischen dem Autor und seinem Gegenstand betont.²³⁶

2.3.3 Gegen vorherrschende kulturelle Normen und Werte.

Über die Herausforderungen ästhetischer Bildungsformen im dritten *Leitmotiv* »Was tun?«

Anlässlich des dritten *Leitmotivs* widmet sich das Heft der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Bildungsformen in Bezug auf die Vermittlung von Kunst, wobei das Publikum eine zentrale Rolle erhält. Schöllhammer führt im Vorwort zunächst das grundlegende Interesse des Künstlerischen Leiters an,²³⁷ der es sich nicht nur zum Ziel gemacht habe zu erkunden, wie sich das Publikum im Kontext der Ausstellung bilden und ästhetische Erfahrungen machen kann, ohne das Gesehene und/oder Erlebte einfach »in Schubladen zu stecken«, sondern dabei auch festgestellt habe, dass sich in der Kunst selbst sowie in ihrer Vermittlung »der globale Prozess kultureller Übersetzung« spiegelt und dadurch »eine öffentliche Debatte« angeregt werden kann. In diesem Zusammenhang hebt er sodann Buergels Folgerung hervor, dass »ästhetische Bildung [...] die einzige tragfähige Alternative« zu vorherrschenden Bildungsformen darstelle.²³⁸ Im Kontext des Zeitschriftenprojekts beziehungsweise der »über alle Kontinente verstreuten Redaktionen« fragt Schöllhammer daher, was »unter diesem Begriff von einer ›ästhetischen Bildung‹ in den so unterschiedlichen wie spezifischen Situationen und Zusammenhängen zu verstehen« sei.²³⁹

233 Ebd., S. 429.

234 Ebd., S. 431.

235 Ebd.

236 Mit Blick auf Guimarães' künstlerischen Umgang mit dem Gegenstand, seiner Perspektive und seiner Ästhetik ordnet Hamburger den Film in den Kontext zeitgenössischer Kunst und des Dokumentarfilms ein. Im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Werken erkennt sie in diesem Film u.a. einen »Streit über die Kontrolle der Visualität«. Als »effektives Vergleichskriterium zur Analyse einer Reihe zeitgenössischer brasilianischer Filme« schlägt sie daher vor, sich an der »Vorstellung einer ›Inbesitznahme der Mechanismen künstlerischer Darstellung‹ zu orientieren. Vgl. ebd., S. 432.

237 Schöllhammer bezieht sich hier auf Buergels Erläuterungen zu den *Leitmotiven*, wie sie im Rahmen der Pressekonferenz am 21.2.2006 veröffentlicht wurden. Siehe hierzu auch Kap. IV.2.1.

238 Buergel, Roger M., o.A., zit.n. Schöllhammer, Georg: Editorial (documenta Magazine N° 3, 2007, Education:). In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, o.S.

239 Schöllhammer: Editorial (Education:). 2007, o.S.

In dem Interesse an einer Diskussion über die kulturelle Übersetzung oder (Be-)Deutung von Kunst in globalen Zusammenhängen, die von jeglichen Kategorisierungen absieht, zeigt sich bereits der Anspruch, autoritäre Formen der Kunstvermittlung kritisch zu hinterfragen und den Blick im transkulturellen Sinne für einen gleichberechtigten Umgang mit Kunst aus verschiedenen kulturellen Zusammenhängen zu öffnen, sowie die Vermittlung von Kunst für ein heterogenes Publikum zugänglich zu machen. Hinsichtlich einer öffentlichen Debatte über kulturelle Übersetzungsprozesse, welche die Ausstellung ermöglichte, wird zudem die Relevanz für eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit transkulturellen Verhältnissen, Darstellungen und Interpretationen hervorgehoben.

Für die Auseinandersetzung mit Bildung im Kontext der Ausstellung stellt sich laut Schöllhammer darüber hinaus ganz allgemein die Frage, »welche bestimmten Weisen von Erfahrung und Bildung Kunst erzeugen kann, die auf der Widersprüchlichkeit des Ästhetischen und seiner Produktionsweisen gründet«.²⁴⁰ Mit der Feststellung prinzipieller Gegensätzlichkeiten in künstlerischen wie auch gesellschaftspolitischen Verhältnissen bezieht er sich hier auf einige Äußerungen des Philosophen Jacques Rancière, die aus dem einleitenden Beitrag des dritten Hefts stammen,²⁴¹ auf den im Folgenden noch genauer eingegangen wird. Aus transkultureller Perspektive ist hierbei der Blick auf die Komplexität von Kunst bedeutsam, die sich sowohl durch weltweit unterschiedliche und ineinander verwobene ästhetische Prägungen als auch Herstellungsprozesse auszeichnet. Sie dient hier einerseits als Ausgangspunkt für die Vermittlung von Kunst, andererseits wird sie als ein Potenzial begriffen, das offensichtlich nicht auf der Weitergabe vorgefertigter Wissenseinheiten beruht, sondern ebenso vielschichtige Bildungsmöglichkeiten eröffnet.

Zum Tragen kommt die Auseinandersetzung mit der Komplexität von Kunst auch in einigen theoretischen und künstlerischen Beiträgen, die sich laut Schöllhammer »der Neuinterpretation von historischen Figuren und Momenten der Gegenwartskunst« widmen: Sie bezögen sich dabei entweder »auf einen von künstlerischer Aufbruchsstimmung gekennzeichneten Zeitpunkt zurück« oder interpretieren »das pädagogische Potenzial von heute längst durch die Kunstgeschichte kanonisierten ästhetischen Ideen [...] neu«. Genannt werden können in diesem Zusammenhang etwa der Beitrag der Zeitschrift *Metronome* Nr. 10/2006 sowie der von Raimond Chaves, Sonia Abián Rose und David Riff oder jener über die sozialdokumentarische Arbeit von Darcy Lange. Einige Beiträge lenkten den Blick in diesem Zusammenhang auf die »politischen Motive der Zeit der Gründerjahre der Konzeptkunst, von Video, Performance und Body Art«, deren »Formate und Methoden von Repräsentation« von vielen nachfolgenden Künstler*innen in spezifischer Weise weiter be- oder verarbeitet wurden. Hierzu können etwa die Beiträge über Andrej Monastyrskij, VALIE EXPORT, Charlotte Posenenske und die Performancereihe »9 Evenings« oder jener von Justo Pastor Mellado gezählt werden. Schließlich beschäftigten sich einige Beiträge im Heft mit »der immer wieder notwendigen Analyse [von] und Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Machtapparaten des kulturellen Feldes«. Siehe hierzu beispielsweise die Beiträge von Alice Creischer

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Rancière; Höller: Entsorgung der Demokratie. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 449-465.

oder Philippe Rekacewicz und Stany Grelet. Dabei komme »[d]as historische Projekt einer neuen ästhetischen Bildung« für die Gegenwart insbesondere auch »in den abgebrochenen Projekten, den verdrängten, verqueren Zugängen, verwundenen Wegen, verborgenen, korrumptierten und ins Negative gewendeten Utopien« zum Ausdruck.²⁴² Dies wird etwa in den Beiträgen von Hassan Khan und Farish A. Noor deutlich.

Der Rückbezug auf unterschiedliche historische Entwicklungen einerseits, der hierbei häufig auf eine Zeit des Aufbruchs oder des Wandels bestehender Verhältnisse fokussiert und zum Anlass gegenwärtiger künstlerischer Praktiken genommen wird, zeigt insofern transkulturelle Bezüge, als hier Merkmale und Maßstäbe des Kunstkanons – sei es die lineare Auffassung von Geschichte oder die westlich verankerte Klassifizierungslehre – infrage gestellt werden. Mit dem Bezug künstlerischer Praktiken auf die Gegenwart werden hier in Theorie und Praxis aber auch Perspektiven aufgezeigt, die quer zu tradierten historischen Einheiten oder geopolitischen Einteilungen und somit auch kulturellen Fixierungen stehen. Die Auseinandersetzung mit Machtstrukturen als auch der Blick auf Brüche, alternative Zugänge, Verwicklungen und Entwürfe fiktiver Gesellschaftsordnungen zeigen andererseits Gemeinsamkeiten mit den Legitimierungsprozessen transkultureller Lebensformen. Auch wird dabei der Blick nicht etwa an einer eindimensionalen Geschichtsschreibung ausgerichtet, sondern an mehrdimensionalen, zeitlich nicht zwingend aufeinanderfolgenden Narrativen und vielfältigen Verflechtungen von Kulturen durch Räume und Zeiten hindurch.

Als eine praxisbezogene Antwort auf die Frage »Was tun?« folgt am Ende des Hefts – anders als bei den vorigen Heften – eine kurze Darstellung der drei *Organisationsformen*²⁴³ der *documenta 12* (*Magazines*, *Beirat*, *Kunstvermittlung*) sowie eine Erläuterung zur kuratorischen Idee des *documenta 12 Filmprogramm*²⁴⁴. Die Beiträge sind von der Redaktion des Hefts oder den jeweils Beteiligten, wie beispielsweise Kurator*innen, Programmleiter*innen, Berater*innen oder Organisator*innen verfasst. Bis auf den Beitrag des Zeitschriftenprojekts²⁴⁵ stellen sie die Vermittlungsidee ihres Programms vor, teilweise mit Bezug zu einzelnen *Aktivitäten* oder *Projekten*.

Das dritte Heft eröffnet mit einer Abbildung aus der Serie »Enquête sur le/notre dehors«/»Untersuchung über das/unser Außen« (2004-2007) von Alejandra Riera (*1965),²⁴⁶ mit der die Künstlerin auch in der Ausstellung vertreten war. Ihre Montage von Bild und Text stellt eine Analyse der Außenwelt in städtischen und ländlichen Zusammenhängen dar, welche die Ränder der Gesellschaft (hier in Paris) visualisiert und dabei die ebenso komplexen Strukturen des sozialen Gefüges aufdeckt.

242 Schöllhammer: Editorial (Education:). 2007, o.S.

243 Zu den *Organisationsformen* siehe auch Kap. IV.2.2, IV.3.1 und IV.3.3.

244 Auch in der zur *documenta 12* öffentlich ausgelegten Broschüre zum Filmprogramm wird dies noch einmal erläutert. Vgl. *documenta Kassel*, 16/06-23/09 2007, »Filmprogramm«. (Broschüre der *documenta 12*), 05/07, o.V., o.S.

245 Die *documenta 12 Magazines* präsentieren hier 94 der am Projekt beteiligten Zeitschriften mit jeweils einem kurzen Selbstporträt, einem Bild ihres Covers und ihrer Website. Vgl. Reaktion: *Magazines*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 640-651.

246 Vgl. *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 448, 454f, 460f.

Die Arbeit nimmt indirekt Bezug zum Beitrag von Rancière und Höller²⁴⁷ unter dem Titel »Entsorgung der Demokratie«²⁴⁸, mit dem sich einige Abbildungen der Serie abwechseln. In Form eines Interviews widmet er sich der Diskussion zu Fragen der Bildung und Subjektbildung in gesellschaftlichen Zusammenhängen und thematisiert dabei unter anderem auch die soziale Position sogenannter Randgruppen beziehungsweise die Einbeziehung bislang Ausgeschlossener in das politische Leben. Rancière und Höller sprechen hier über die Bedeutung von Demokratie oder vielmehr über »das westliche demokratische System«, das bis heute »als modellhafte Vorgabe« für den Rest der Welt fungiere, obwohl es »intern mit allen möglichen Herausforderungen zu kämpfen« habe.²⁴⁹ Ausgangspunkt von Rancières Kritik an der Demokratie bildet die Spaltung des Demokratiediskurses, die laut Höller darauf zurückgeführt werden kann, dass Demokratie einerseits als »Schutzschild gegen Tyrannie, Barbarei und Totalitarismus ins Treffen geführt« und andererseits für »die Verfolgung allerlei Partikularinteressen durch radikal verschiedene Subjekte und Gesellschaftsteile« missbraucht wird.²⁵⁰ Rancière macht diesen Missstand an zwei antagonistischen Prinzipien fest, die seiner Meinung nach das politische Leben in einer Demokratie bestimmen: Dem Prinzip der »Polizei«, demzufolge die Macht einzig jenen zusteht, die dazu aufgrund bestimmter Qualitäten oder Fähigkeiten berechtigt sind«, und dem Prinzip der »Politik«, demzufolge die Macht grundsätzlich niemandem zusteht, [so] dass ›Politik‹ vielmehr die spezifische Macht all jener bedeutet, die keine Qualifikation dafür haben«.²⁵¹ Mit Letzterem wird dem Volk eine besondere Relevanz zugesprochen.²⁵² Die Frage nach dem Platz der Menschen in der Gesellschaft wird auch in Höllers Bezug zu Rancières Buch »Das Unvernehmen« deutlich: Demnach bestehe »Politik primär in der Geltendmachung eines ›Anteils der Anteillosen‹, also jener, denen bislang keine Teilhabe am gemeinsamen Wohlergehen gestattet war«²⁵³. So begreift Rancière »Politik nicht einfach in der Neuverteilung der Anteile verschiedener sozialer Gruppen [...]. Vielmehr ist sie die Verwirklichung der Macht all jener, die keiner speziellen Gruppe angehören, die kollektive Fähigkeit jener, die keine spezielle Fähigkeit haben – kurzum: die Macht, die von irgendjemandem, egal wem, ausgeübt wird«²⁵⁴. In seinem Werk »Hatred of Democracy« schreibt er der Demokratie daher »die Rolle [zu], die jede und jeder im politischen Leben

247 Christian Höller ist, wie auch Schöllhammer, Redakteur und Mitherausgeber der deutschsprachigen Zeitschrift *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*.

248 Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 449-465.

249 Vgl. ebd., S. 449.

250 Vgl. ebd., S. 452.

251 Ebd.

252 Wie Rancière hierzu erläutert, wurde es nach der Englischen, der US-amerikanischen und der Französischen Revolution zu einer Art Allgemeinplatz, »dass Politik die Macht des Volkes bedeutete«. Mit der Moderne bzw. der Französischen Revolution sei zudem das Verständnis von Demokratie »als Aufruhr des Volkes und individueller Konsumismus« wiederbelebt worden – und damit fälschlicherweise auch Platons Staatstheorie. Vgl. ebd., S. 452f.

253 Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002, zit.n. Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 457.

254 Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 457.

spielen kann«.²⁵⁵ Wie Rancière deutlich macht, kann die Erweiterung der »politischen Sphäre« jedoch nicht einfach durch die ›Integration‹ gesellschaftlich Ausgeschlossener oder etwa dadurch verwirklicht werden, dass Politik auf die Ansprüche der Anteillosen begrenzt wird.²⁵⁶ Er schlägt vielmehr vor, »das Problem des Ausschlusses in Form eines Konflikts²⁵⁷, als Gegensatz zwischen verschiedenen Welten zu inszenieren«²⁵⁸. Voraussetzung dafür ist die Erkenntnis, dass sich »das Volk« der Demokratie laut Rancière nicht als eine homogene, soziale Gruppe formiert, sondern vielmehr durch die Widersprüchlichkeit und Differenz seiner Subjekte: Es wird »durch Subjektivierungsformen, durch die Konfiguration verschiedener Dissens-Szenarien geschaffen«. Entsprechend der Bedeutung von Dissens, die mit einer widerständigen Praxis verbundenen ist,²⁵⁹ liege die Voraussetzung für die Existenz eines »politischen Volk[s]« darin, dass es »die polizeiliche Verteilung der Anteile, die verschiedenen Teilen der Gesellschaft zugestanden werden, aufbricht oder durcheinanderbringt«.²⁶⁰ In diesem Sinne ist die Demokratie für Rancière kein »perfekter Zustand der Gleichheit«²⁶¹, den es zu erreichen gelte, und auch das demokratische Volk kein »gesellschaftlicher Körper«, der sich in der Zukunft zunehmend vervollkommen werde: Vielmehr »existiert [ein politisches Volk] in der Gegenwart, indem es seinen eigenen Raum schafft. Es ist nicht das Volk einer ›kommenden Demokratie‹«.²⁶² Aus der Sicht Rancières entsteht Demokratie demnach durch die Möglichkeit gemeinsamer und differenter Handlungen im Hier und Jetzt, wobei der »Horizont der Gleichheit« nicht den Marsch in eine gemeinsame Richtung

255 Rancière, Jacques: *Hatred of Democracy*. London u.a. 2006, S. 47, zit.n. Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 458. Wie Rancière hier erläutert, betrifft dies folglich »all jene, die keine wie [auch] immer geartete Eigenschaft aufweisen, die sie mehr zum Regieren als zum Regiert-Werden befähigen würde«. Damit stellt er indirekt eine Brücke zu Foucaults Begriff der »Gouvernementalität« her, der bereits im Kontext des zweiten *Leitmotivs* angesprochen wurde (Kap. IV.2.3.2).

256 Vgl. Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 459. Dies erläutert er wie folgt: »Der Anteil der Anteillosen ist nicht einfach die Miteinbeziehung von AsylbewerberInnen oder SchwarzarbeiterInnen. Politik besteht nicht darin, die Ausgeschlossenen in unsere Gesellschaft zu integrieren.«

257 Was Rancière unter dem notwendigerweise sichtbar und erfahrbar zu machenden Konflikt im Kontext einer demokratischen Gesellschaft versteht, wird in seiner Auffassung vom *bloßen Leben* deutlich. So bestehe der Konflikt jedoch nicht in jener von Agamben definierten Gegenüberstellung des politischen und des *bloßen Lebens*. Nach dem demokratischen Prinzip gebe es nicht einmal eine Grenze zwischen diesen beiden Leben. Im Gegenteil werde die Frage nach dieser »Grenze selbst zu einem politischen Thema«. Vgl. ebd., S. 462.

258 Ebd., S. 459.

259 Nach Gerald Raunig bezeichnet Rancières Begriff des Dissens »keineswegs einfach eine inhaltliche Opposition oder Abweichung, sondern gerade den Ungehorsam gegenüber der Aufteilung des sinnlich und sozial gerasterten Raums, den Aufstand gegen die Form der Polizei, die Usurpation der Gleichheit«. Raunig, Gerald: *Instituierung und Verteilung. Zum Verhältnis von Politik und Polizei nach Rancière als Entwicklung des Verteilungsproblems bei Deleuze*. In: *transform*, 9/2007, o.S. URL: http://transform.eipcp.net/transversal/1007/raunig/de.html#_ftn13.

260 Rancière; Höller: *Entsorgung der Demokratie*. 2007, S. 463.

261 Ebd., S. 464.

262 Ebd., S. 463.

bedeutet, sondern vielmehr das ist, »was die Bühne bereitstellt, die unser Denken und Handeln ermöglicht«.²⁶³

Rancière endet jedoch nicht mit seinen Erläuterungen über die gegenwärtige Bedeutung des politischen Lebens in einer Demokratie. Vielmehr setzt er seine Gedanken über Politik mit Kunst in Verbindung. Aus seiner Sicht leistet diese einen wesentlichen Beitrag zur so bezeichneten Konfiguration verschiedener Dissens-Szenarien. Maßgeblich hierfür sei ihre primäre »Wirksamkeit [...] »im Verwischen von Grenzen« und »in der Neuauftteilung der Beziehungen zwischen Räumen und Zeiten, zwischen dem Realen und dem Fiktiven«, womit sie eine »wichtige Rolle gegenüber der Logik des Konsenses einnehmen« kann.²⁶⁴ Bedeutsam für diese Einschätzung von Kunst ist Rancières Erkenntnis, »dass die Kunst ihre eigene Politik hat« und »eine politische Wirksamkeit genau aufgrund der Abgekoppeltheit der ästhetischen Sphäre entfaltet«. Diese Abgekoppeltheit sei jedoch nicht gleichbedeutend mit der »»Autonomie« des Kunstwerks«, sondern gehe »mit dem Verlust jeglichen Unterscheidungskriteriums« dafür einher, »was als Kunst zu betrachten ist und was zum nicht künstlerischen Leben zählt«.²⁶⁵ Mit Bezug auf die Gegenwartskunst stellt er daher fest, dass diese »disjunkte Verbindung zwischen ästhetischer Abgekoppeltheit und Nichtunterscheidbarkeit in künstlerischer Hinsicht Form und Inhalt der Kunst selbst«²⁶⁶ sei. Mit Rancière zeichnet sich politische Kunst folglich dadurch aus, dass sie die Beziehung von Ästhetik und Politik kritisch beleuchtet.

In Rancières Erläuterungen zur Bedeutung von Demokratie lassen sich verschiedene Bezüge zur Transkulturalität herstellen. Grundsätzlich zeigen sie eine Orientierung an gesellschaftlichen Verflechtungen und zielen auf einen emanzipatorischen Umgang mit Differenz in einer gemeinsamen Welt. Ausgangspunkt ist dabei eine Kritik am westlichen Modell der Demokratie, das dem Verständnis der europäischen Moderne folgt und dementsprechend als ein das Individuum letztlich bevormundendes Organisationsprinzip²⁶⁷ dargestellt wird. Für eine am Gemeinwesen orientierte, gleichberechtigte Aufteilung von Macht ist daher seine Idee der Beteiligung all derjenigen Personen von Bedeutung, die von der demokratischen Gesellschaft ausgeschlossenen sind, wie etwa Asylsuchende. Entgegen der herkömmlichen Anpassung der Ausgeschlossenen an die Mehrheitsgesellschaft, die das Ziel einer konsensorientierten Vereinheitlichung aller nach dem Prinzip der »Integration« verfolgt, ist Rancières Blick vielmehr auf Gegensätze zwischen verschiedenen Welten gerichtet. Die soziale und kulturelle Differenz der Subjekte innerhalb einer Gesellschaft und folglich auch die Produktion von Dissens sieht er dabei als eine wesentliche Grundlage für die Herstellung einer Demokratie an.

²⁶³ Ebd., S. 464.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 465.

²⁶⁵ Ebd., S. 464.

²⁶⁶ Ebd., S. 465.

²⁶⁷ Hier verweist Rancière auf Platons Staatstheorie. Laut dieser Theorie leidet Demokratie an einem Übermaß an individueller Freiheit, die zu Lasten des Gemeinwesens geht, sowie an der politischen Teilhabe unvernünftiger, eigennütziger Personen. Nach Platon müsse das Individuum dementsprechend bevormundet und zu seinem Glück gezwungen werden. Siehe hierzu Platon: Der Staat.

Er schließt hier insofern an *Postkoloniale Studien* an, als es auch ihm darum geht, Differenzen zu berücksichtigen sowie Konflikte anzuerkennen und ihnen darüber hinaus eine Bühne zu bereiten, auf der sie in gleichberechtigter und emanzipatorischer Weise verhandelt werden können.²⁶⁸

Aus der Tatsache heraus, dass sich Rancière gegen das Streben des Staates nach einem perfekten Zustand der Gleichheit ausspricht und stattdessen die Vorstellung eines von Gleichheit geprägten Horizonts – im Sinne einer Basis für ein gegenwärtiges Denken und Handeln in der Demokratie – verfolgt, lässt sich bei ihm zudem eine ethische Grundhaltung erkennen, die derjenigen der Macher*innen der *documenta 12* ähnelt: Mit Bezug auf die Kunst und die Beteiligung der Besucher*innen an der Ausstellung wird hier der Anspruch geäußert, einen alle Differenzen einbeziehenden und dennoch *gemeinsamen Horizont*²⁶⁹ anzuerkennen. Eine Analogie zu diesem Anspruch der *documenta 12* und zum transkulturellen Umgang mit Differenzen zeigt sich auch in Rancières Verständnis von Kunst. Ausschlaggebend für ihn ist dabei ihre Eigenschaft, Grenzen unkenntlich zu machen oder gar zu beseitigen sowie unterschiedliche oder gegensätzliche Dinge in räumlicher und zeitlicher, fiktiver und realer Hinsicht neu zu verbinden oder aufzuteilen. Die politische Dimension der Teilhabe an einer demokratischen Gesellschaft, die Rancière in seinem Beitrag einfordert, überschneidet sich im transkulturellen Sinne folglich mit dem Anspruch der gemeinsamen Teilhabe sozial und kulturell heterogener Akteur*innen an der *documenta 12*.

Eine andere Art, über die Selbstbildung von Individuen in gesellschaftlichen Zusammenhängen zu reflektieren, stellt der Beitrag über die dokumentarische Praxis von Darcy Lange²⁷⁰ (1946-2005) dar. Er geht auf die filmische und fotografische Arbeit des Künstlers während der 1970er Jahre ein, in der dieser die klassische Rollenverteilung von Akteur*innen vor und passiven Zuschauer*innen hinter der Kamera aufzubrechen begann. Der sozialdokumentarischen Tradition folgend, nahm Lange etwa Arbeitsabläufe in englischen Fabriken, Bergwerken und Schulen²⁷¹ in Neuseeland auf. Da die technischen Mittel zur Nachbearbeitung in den Anfängen des Videofilms noch fehlten, verfolgte er, wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Mercedes Vicente erläutert, eine »»prozesshafte Ästhetik««, die nicht etwa in »ein fertiges ›Produkt‹ resultierte, sondern die Möglichkeit bot, ein »unmittelbares Feedback« für Analysezwecke zu erhalten.²⁷² So habe Lange das Medium des Videofilms nicht nur zur Erforschung der Lebens- und Arbeitsumstände der Menschen genutzt, sondern gleichzeitig auch eine Selbstreflexion²⁷³ bei den beobachteten Personen in Gang gesetzt, indem sie die Videos über sich

268 Siehe hierzu Kap. II.1.6, II.1.13 und II.2.4.

269 Siehe hierzu auch Kap. IV.2.1.

270 Vicente, Mercedes: Darcy Lange. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 466-471.

271 Siehe hierzu z.B. die Arbeit »Work Studies in Schools« (1976-1977).

272 Vicente: Darcy Lange. 2007, S. 467f.

273 Das »selbstreflexive Verfahren« seiner Studien habe auch dazu beigetragen, dass er »seine Videoaufnahmen eher als ›Forschungen‹ und ›erzieherischen Vorgang‹ verstand und weniger als fertige Kunstwerke« Brett, Guy: Introduction. In: *Work Studies in Schools – Darcy Lange*. 1977, S. 3, zit.n. Vicente: Darcy Lange. 2007, S. 470.

und ihre Tätigkeiten im Nachhinein betrachtet hätten.²⁷⁴ So sei es Langes Wunsch gewesen, »den Techniken, mit denen die Massenmedien beeinflussen und manipulieren, etwas entgegen[zu]setzen« und die gefilmten Personen zu kritischen Zuschauer*innen zu machen, womit das »Werk ein radikales Potenzial für gesellschaftliche Veränderungen« erhalten habe. Abseits eines reinen Selbstzwecks hätten Langes Videos »das Unterrichten als gesellschaftlich konstruierten Vorgang dar[gestellt], ohne ihm eine vordergründige Wertigkeit zuzuweisen«.²⁷⁵ So habe er »Bildung und Erziehung als ›subtil, aber vollständig politisch‹ und ›der Festlegung von Werten und Verhaltensparametern dienend‹ betrachtet²⁷⁶. Die unvoreingenommene Herangehensweise an gemeinsame Bildungsprozesse mit einem offenen Ende, die Lange durch seine Arbeit ermöglichte, stellen demnach auch eine Grundlage für die Berücksichtigung und Prägung transkulturneller Verhältnisse dar.

Während Langes Arbeitsweise der medialen Reflexion bereits eine gängige Methode in der künstlerisch-pädagogischen Praxis darstellt, widmet sich der Beitrag mit einem Auszug des Magazins *Metronome* Nr. 10 (Oregon 2006)²⁷⁷ der Wiederaufnahme und Adoption von Konzepten aus einer ähnlichen Zeit. Hier geht es um alternative Lebensentwürfe im Amerika der 1960er und 70er Jahre, die auf ihre gegenwärtige Relevanz und Wirksamkeit hin befragt werden. Unter dem Titel »Future Academy: Shared, Mobile, Improvised, Underground, Hidden, Floating« wird ein »Survival-Guide für zukünftige Kunstakademien sowie KünstlerInnen« präsentiert, der »Ratschläge zum mobilen Wohnen und Leben mit einem Minimum an Ausgaben« gibt. Er basiert auf den Gedanken und Erfahrungen von vier Reisenden,²⁷⁸ die sich im März 2006 auf die Suche nach den Herausgeber*innen Bert und Holly Davis des hier als Vorbild fungierenden Hippie-Survival-Magazins »Dwelling Portably« machten und sich hierfür mit einem Wohnmobil, in dem unter anderem ein vorübergehendes Redaktionsbüro eingerichtet war, auf eine 3.500 Kilometer lange Reise durch die USA begaben.²⁷⁹ Deutlich wird in dem Magazin insbesondere die Idee einer wechselseitigen Angleichung von Denken und Handeln in Bezug auf das Wohnen in mobilen Räumen unter gegenwärtigen Lebens- und Arbeitsbedingungen.

Welchen Einfluss die Bewegung des Körpers auf den Geist hat, wird auch im Beitrag »Der Grund des Denkens«²⁸⁰ erörtert. Er stellt einen Ausschnitt aus einem Gespräch

²⁷⁴ Vgl. Vicente: Darcy Lange. 2007, S. 468. Aufnahme- und der Betrachtungszeit entsprachen dabei der Echtzeit.

²⁷⁵ Ebd., S. 470.

²⁷⁶ Brett: Introduction. 1977, S. 18, zit.n. Vicente: Darcy Lange. 2007, S. 471.

²⁷⁷ Asfour, Fouad; Berríos, María; Cosmin Costinăş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): *Metronome* Nr. 10 (Oregon 2006). In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 550-557.

²⁷⁸ Zu den Reisenden gehörten die Kuratorin Clémentine Deliss, die Künstler*innen Oscar Tuazon und Marjorie Harlick sowie der Neurowissenschaftler Guy Billings. In kurzen Abschnitten schreiben sie hier zu einzelnen Themen oder Tätigkeiten, wie z.B. »Working Portably«, »Small Vehicles Better for Mobile Dwelling« oder »The Architecture of a Dispersed Life«.

²⁷⁹ Vgl. Asfour et al.: *Metronome* Nr. 10. 2007, S. 552.

²⁸⁰ Whitehead, Gregory: Der Grund des Denkens. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 558-565.

zwischen dem Radiomacher Gregory Whitehead und dem Psychologen Joachim Entremer vor.²⁸¹

Eine Erinnerung an vergangene künstlerische Praktiken oder eine Neuinterpretation (kunst-)historischer Werke oder Bauten stellen auch die folgenden drei Beiträge dar: Der Künstler Raimond Chaves (*1963)²⁸² berichtet von speziellen Postern, Plakatwänden und Heften in Lateinamerika, Spanien und den USA, an deren Gestaltung er auch selbst mitwirkte. Unter der Bezeichnung »*Hangueando: periódo con patas*« präsentieren sie eine Auswahl von Geschichten beziehungsweise Texten, verschiedenen Materialien und visuellen Eindrücken, die nach einem längeren Aufenthalt in einer Stadt²⁸³ gesammelt wurden.²⁸⁴ Die Plakate sind dabei an die Tradition der »literatura de cordel« angelehnt, eine Form der Volksliteratur und ein populäres Format im Lateinamerika des 19. Jahrhunderts, das einfache Geschichten oder Gedichte in Vers- oder Liedform an einer Kordel aufgehängt verbreitete.²⁸⁵

Ähnlich wie Chaves mit der gegenwärtigen Anpassung einer Form der traditionellen lateinamerikanischen Volksliteratur in verschiedenen spanischsprachigen Städten oder Ländern eine transkulturelle künstlerische Praxis eröffnet, nimmt die Künstlerin Sonia Abián Rose (*1966) vorherrschende Verhältnisse kritisch in den Blick, wenn sie Alltags-szenen aus argentinischen Stadtvierteln mit historischen Gemälden zu Collagen unter dem Titel »*Supermarketgate*« kombiniert. Abián, die auch mit einer Medieninstallat-on in der *documenta 12* vertreten war, präsentiert in ihrem Beitrag²⁸⁶ Ausschnitte eines Artikels aus der von ihr mitherausgegebenen spanisch-deutschsprachigen Zeitschrift »*archivos del aparato barrio*«/»Archive des Stadtviertelapparats« (Nr. 1, 2005), welche die Vorlage für ihre Collagen²⁸⁷ bildeten. Während die verschiedenen Szenen – etwa an der Kasse eines Supermarkts, im Wohnzimmer einer Familie, im Internetcafé oder in der Bank – zunächst nichts miteinander zu tun haben scheinen, gibt es Personen oder Dinge, die sie inhaltlich verbinden. Gemeinsam ist ihnen auch die Situation einer Stadt, in der Straßen geplündert werden und Arbeitslose zu Wort kommen. Indirekt sind sie mit realen Umständen in Argentinien verknüpft. Darüber hinaus kombiniert sie ihre Collagen mit Bildern von einem alles torpedierenden Wesen, das sich hie und

281 Letzterer erläutert darin das therapeutische Verfahren des Im-Kreis-Gehens als Anfang einer Reise durch das Innere, Geist wie Körper. Er macht dabei auf ekstatische Zustände aufmerksam, die gleichermaßen erhebend wie erniedrigend sein könnten und keinesfalls nur chemischen Prozessen des Gehirns entsprächen. Vgl. ebd., S. 564.

282 Chaves, Raimond: Raimond Chaves. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 572-577.

283 Abgebildet sind hier drei von Chaves im Jahr 2003 gestaltete Plakatzeitungen aus den Städten Bogotá, Puerto Rico und Terrassa.

284 Laut Chaves nimmt »*Hangueando* alle möglichen Bedeutungen in sich auf und nutzt Missverständnisse und Widersprüche als produktive Impulse. Zudem sammelt und verbreitet *Hanguenado* alles, was wissenswert erscheint: Ereignisse, Erinnerungen, Gerüchte, Rezensionen, Witze, Werbung, Fakten und Dinge, die unterwegs gefunden werden«. Chaves: Raimond Chaves. 2007, S. 575.

285 Vgl. ebd., S. 575 und 577.

286 Abián Rose, Sonia: *Supermarketgate*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 578-585.

287 Im Vordergrund einer jeden Collage befinden sich der Gang eines geplünderten Supermarktregals und ein Einkaufswagen in Schwarz-Weiß, den Hintergrund bilden meist verschiedene historische Gemälde in Farbe.

da in die Szenen einschleicht: Laut Abián ist dies ein kleiner Wurm, der eine Art Informant oder Informationensammler darstellt, ein Wesen, das im digitalen Zeitalter alles aufnimmt und weiterleitet und mit der menschlichen DNA gleichgesetzt werden kann.²⁸⁸ Abián präsentiert mehrere Würmer in Form eines in Öl gemalten Gehirns unter dem Titel »Cerebro de Xenoturbella« (2005) und bringt damit gleichermaßen ihre durch historische Kunstepochen wie kulturelle, reale und fiktive Räume hindurchgehende künstlerische Perspektive zum Ausdruck.

Die sozialkritische Perspektive auf das städtische Leben erweiternd, nimmt sich der Schriftsteller und Künstler David Riff in seinem Beitrag²⁸⁹ dem Erbe der westlich geprägten Architektur der Moderne in St. Petersburg nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Systems mit dem Jahr 1989 an. Anhand einer Bierwerbung, die ganz ohne Menschen auskommt und die 2006 im russischen Fernsehen ausgestrahlt wurde, fragt sich Riff, wie der soziale Raum definiert ist, der sich für ihn »durch die Ordnung des Konsums konstruiert (Bier, Zigaretten, gesalzene Nüsse, Fast Food), in kleinen Gruppen, isoliert voneinander« beziehungsweise durch eine Aneignung des öffentlichen Raums, jedoch weitgehend ohne politische Gespräche.²⁹⁰ Die Architektur der Stadt, die wiederum politischen Modellen entsprang, hat für ihn dabei einen großen Einfluss. Er erörtert dies mit Bezug zum St. Petersburger Stadtviertel Narvskaya Zastava und am Beispiel eines Projekts aus dem Jahr 2004 der Arbeitsgruppe *Chto delat (Was tun)*²⁹¹, der er angehörte. Neben der Erkenntnis der »Abwesenheit des Proletariats«²⁹² kritisierte Riff die Aktion der Gruppe damals bisweilen selbst als »unverantwortliches Slumming in den Ruinen der Moderne«. Die beteiligten Künstler*innen seien »obsessiv mit ihrer eigenen kollektiven (linken, neomodernistischen, kritischen, radikalen, antagonistischen) Identität beschäftigt« gewesen und hätten »ihre eigene kollektive Autonomie und ihre Freundschaft« unbewusst fetischisiert.²⁹³ Mit der künstlerischen Erforschung des postsozialistischen Raums zeigt Riff jedoch nicht nur den desolaten Zustand einer russischen Stadt, sondern vor allem auch die Suche nach einem produktiven, selbstbestimmten Umgang mit dem vom kulturellen und sozialen Umbruch gekennzeichneten Leben.

Weitere Beiträge im Heft, die eine Wiederaufnahme oder Neubearbeitung historischer Begebenheiten, künstlerischer Konzepte oder politischer Motive darstellen und

288 Vgl. Abián Rose: Supermarketgate. 2007, S. 582.

289 Riff, David: »Es geht um die Menschen...«. Eine Selbsterziehung im postsowjetischen Raum. In: documenta Magazine N° 1-3. 2007, S. 586-595.

290 Vgl. ebd., S. 588.

291 Die Gruppe hatte sich zum Ziel gesetzt, die »Möglichkeiten militanter Investigation und politischer Beteiligung in diesem Raum« zu erforschen. Riff bediente sich dabei unterschiedlicher »Methoden, vom traditionellen soziologischen Datensammeln bis zu der psychogeografischen Technik des situationistischen derivé (Umherschweifens)«, und erkundete »die psychogeografischen Zonen« des Viertels mit Hilfe von Kameras und Logbüchern. Vgl. ebd., S. 589f.

292 Im Rückblick stellte sich für Riff auch die Frage, welche Kollektivität sich im Prozess des Umherschweifens konstituiert und welche Beschränkungen diese Kollektivität mit sich bringt bzw. wie man daraus ausbrechen könnte. Vgl. ebd., S. 594f.

293 Vgl. ebd., S. 595. Wie Riff hier erläutert, pochten sie insbesondere »auf den Gebrauchswert [...] ihrer unwirksamen Aktivität« und entzogen »sich jeder genuin politischen Operation«.

insbesondere Bezüge zur Kunst seit den 1960er Jahren herstellen, sind zum einen Texte und Dokumentationen über die konzeptkünstlerische Arbeit von Július Koller, Andrej Monastyrskij und Charlotte Posenenske. Zum anderen sind dies verschiedene Beiträge zur Performancekunst: Neben einem Ausschnitt aus dem *Performance Research Lexikon* wird hier die künstlerische Arbeit von VALIE EXPORT, Era Milivojević und Marcos Kurtycz vorgestellt, die Performancereihe »9 Evenings: Theatre and Engeneering« sowie ein Projekt der Theatergruppe *Theatre Pupilija Frerkenerk*. Darüber hinaus berichtet der Kunstkritiker und Kurator Justo Pastor Mellado in seinem Text über eine besondere Form der Zusammenarbeit zwischen Politik und Kunst in Chile.

Die beiden Beiträge von Koller und Monastyrskij eröffnen den Blick auf den Themenkomplex von konzeptuellen Kunstformen, die auf politische Momente reagieren oder diese behandeln. Mit ihnen werden zwei künstlerische Positionen vorgestellt, die nicht nur zeigen, wie Ideen des westlichen Konzeptualismus auf künstlerische Entwicklungen in Osteuropa beziehungsweise der Sowjetunion angewendet wurden und daraus im transkulturellen Sinne eine eigene Sprache entwickelten. Sie zeigen auch, wie sich Kunst innerhalb eines unterdrückerischen politischen Systems dessen Strukturen aneignete und sich diesen gleichzeitig entgegensezte.

Koller (*1939)²⁹⁴, der 2007 verstarb, wird im Beitrag als einer »der Hauptvertreter einer offiziellen slowakischen Kunstszene« beschrieben, »die nach 1968 durch das kommunistische Regime repressiv mit einem Bann der Unsichtbarkeit belegt wurde«²⁹⁵. Mit seinem »Manifest ›Antihappening‹«, das laut Schöllhammer »auf eine kulturelle Neuformierung des Subjekts, auf Bewusstheit, auf das Umfeld und die wirkliche Welt« zielte, habe der Künstler versucht, verschiedene Einflüsse der damaligen Zeit über so bezeichnete »Anti-Bilder« oder »Anti-Environments« aufzunehmen und ins Gegen- teil zu kehren.²⁹⁶ Laut Redaktion schloss er damit an »Denkansätze der internationalen modernistischen Avantgarden« wie den »Nouveau Réalisme und Fluxus« sowie die »Situationistische Internationale« an. In ihnen habe er die Formulierung für »ein neues Verständnis des sozialen Raums der Stadt« gefunden, das er zum Ausgangspunkt seiner Arbeit machte.²⁹⁷

294 Asfour, Fouad; Berriés, María; Cosmin Costinaş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): Július Koller. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 472-477.

295 Ebd., S. 474.

296 Schöllhammer, Georg: Engagieren statt arrangieren.... In: Koller, Július: *Univerzálne Futurologické Operácie*. Köln 2003, S. 33 [Herv. i.O.], zit.n. Asfour et al.: Július Koller. 2007, S. 474. Wie er hier ausführt, zeigt das Manifest »konzeptuelle Handlungen oder Objekte und schafft kulturelle Situationen, ›Vorzeigoperationen‹, mittels derer Koller über Formen der funktionalen oder emotionalen Nutzung oder Besetzung eines Ortes oder einer Situation nachdenkt«.

297 Asfour et al.: Július Koller. 2007, S. 474. Als Beispiel für seine Arbeit wird hier das Projekt »U.F.O.-Galéria« [U.F.O. steht hier für *Univerzálna Futurologická Orientácia* J.K./Universelle Futurologische Orientierung J.K.] präsentiert, das auf einem von 1971 bis 1989 existierenden Konzept basiert und »einen schwer erreichbaren[...] fiktiven Raum für die gedankliche Kommunikation zwischen den ErdbewohnerInnen und einer unbekannten kosmischen Welt« darstellt. Dieser Raum wurde in verschiedenen Zeichnungen und beschrifteten Fotografien (z.B. aus dem Jahr 1971, 1981 und 1983) auf einem Plateau in der Hohen Tatra unterhalb des Gipfels des Bergs Ganek verortet. Ebd., S. 476.

Ähnlich wie Koller lehnt sich auch der zum Moskauer Konzeptualismus zählende Künstler Monastyrskij (*1949) mit seiner Arbeit²⁹⁸ indirekt gegen die kommunistische Politik seines Landes auf. Er wird hier von zwei, ungefähr eine Generation jüngeren Protagonisten der Moskauer Kunstszene, Anatolij Osmolovskij (*1969) und Bogdan Mamonov (*1964), vorgestellt.²⁹⁹ In Monastyrskis Arbeit als »Organisator künstlerischer Prozesse« erkennt Osmolovskij einen politischen Aspekt, den er zwischen einer »Akzeptanz seiner Version des Kapitalismus [...] auf der Ebene ideologisch-konzeptueller Strukturen« einerseits und dem Verlust von Macht oder vielmehr einer »seriöse[n] Aufmerksamkeit« aufgrund der »spezifischen Körperlichkeit, Immanenz und Beschaffenheit seiner Arbeiten« andererseits verortet. So ist Monastyrskis Werk für Osmolovskij gerade hinsichtlich »nichtspektakulärer Praktiken« von Bedeutung: In konzeptualistischer Manier baue sein »rhetorische[s] Argument« nicht auf der »leuchtende[n] Zukunft des Kommunismus« auf, wie es der Parteiapparat formuliert habe, sondern auf dem »»Kanon der Leere« beziehungsweise dem Nichts. Monastyrskis Werk zeige daher auf intuitive Weise, »dass diese Ästhetik strukturell auf ein anderes politisches Projekt hinwirken kann, das trotz seiner geringen Ressourcen langfristig der Explosionskraft einer Neutronenbombe gleicht«.³⁰⁰ Die damit verbundene, nichtmaterielle Eigenschaft seiner Kunst oder seiner kollektiven Aktionen wird auch in dem anschließenden Text von Mamonov³⁰¹ hervorgehoben.

Der Beitrag über das Werk von Charlotte Posenenske (1930-1985),³⁰² deren Arbeiten auch in der Ausstellung vertreten waren, führt die Vorbildfunktion der vorigen, ausschließlich männlichen Konzeptkünstler in gewisser Weise fort. Posenenskes künstlerischem Schaffen, das insbesondere in den 1960er Jahren eine Auseinandersetzung mit dem Raum in der Malerei zeigte,³⁰³ wird ein starker Einfluss auf die Entwicklung der Konzeptkunst in Deutschland zugesprochen. Vorgestellt werden in diesem Zusammenhang etwa ihre, Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre gefertigten, reliefartigen »Streifenbilder« sowie die später entstandenen Skulpturen mit dem Titel »Vierkantrohre Serie D und DW« (1967) oder die in ihrer Stellung im Raum veränderbare Serie

298 Abgebildet sind hier Fotos von zwei älteren Arbeiten, die Performance »Ich atme und ich höre« (1983) und »Der Atem« (1977), sowie ein Ausschnitt von »Dyptichon« (2007).

299 Osmolovskij, Anatoli; Mamonov, Bogdan: Andrej Monastyrskij. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 478-483. In der Ausstellung wurden Kunstwerke von Monastyrskij und Osmolovskij präsentiert.

300 Vgl. Osmolovskij: Andrej Monastyrskij. 2007, S. 479f.

301 Mamonov erklärt hier, dass es zwar ein Archiv, eine Dokumentation sowie Texte der kollektiven Aktionen gebe, dass aber die Kunst Monastyrskis an sich nicht rekonstruiert werden könne, da die spezifischen Umstände, die Menschen zu einer spezifischen Zeit an einem spezifischen Ort versammeln ließ, nicht wiederholbar seien. Vgl. Mamonov: Andrej Monastyrskij. 2007, S. 482.

302 Wege, Astrid: Charlotte Posenenske. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 500-505.

303 Laut Wege stellen ihre »plastischen Bilder« ein »wichtiges Bindeglied zwischen ihrem malerischen Werk und den dreidimensionalen Arbeiten« dar. Sie relativierten »die Vorstellung eines Bruchs zwischen malerischem und plastischem Werk« und setzten sich dabei auf neue Weise mit dem Raum in der Malerei auseinander. Vgl. ebd., S. 502.

»Drehflügel Serie E« (1967/1968).³⁰⁴ Wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Astrid Wege feststellt, teilt Posenenske »mit anderen Strömungen der damaligen Kunst [...] das Bestreben, den illusionistischen Bildraum zu überwinden und schließlich *im* beziehungsweise *mit* dem tatsächlichen Raum zu arbeiten«.³⁰⁵ Darüber hinaus sei der Einbezug von Betrachter*innen als Handelnde³⁰⁶ zunehmend bedeutsam für ihr Werk geworden. Rückblickend könne »der gemeinsame Auf- und Umbau« ihrer Arbeit als »performativ, demokratische Dimension« verstanden werden, der ihr Werk auch vom Minimalismus abgrenzt.³⁰⁷

Der Beitrag über die Performancereihe »9 Evenings: Theatre and Engeneering«,³⁰⁸ die 1966 in der Armory Hall in New York City stattfand, setzt die Arbeit mit dem Raum in Verbindung mit der Faszination für Technik und der Frage nach der Beteiligung der Betrachter*innen fort. Erläutert wird hier die Arbeit von verschiedenen Künstler*innen und Techniker*innen,³⁰⁹ die der Idee folgten, ein Konzept für eine Performance zu entwerfen, die moderne Technologien in einer öffentlichen Großperformance unter Berücksichtigung des Publikums umsetzt.³¹⁰ Wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Chantal Pontbriand darlegt, wurde das Projekt im Nachhinein mit Verweis auf das »Fehlen von Proben«, die »Verunsicherung des Publikums durch prozesshafte Darbietungen« oder auch »technische Mängel« von vielen Beteiligten als problematisch oder unzureichend beurteilt. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts galten die »9 Evenings« jedoch »als fortschrittliche, sogar zukunftsweisende Versuche, das Verhältnis von künstlerischem Schaffen und Technik auszuloten«, wie die Autorin erläutert. Ungeachtet der im Nachhinein geäußerten Kritik am Projekt markierten sie hinsichtlich der »Entwicklung innovativer ästhetischer Strategien und Erwartungen der ZuschauerInnen [...] einen wichtigen Wendepunkt«.³¹¹ Dass sich in dieser Zeit eine veränderte Sichtweise auf das Projekt durchsetzte, wird auch durch die Ausstellung *9 Evenings Reconsidered*³¹² deutlich, die im Jahr 2006 stattfand.

304 Die Serien zeigen einen allmählichen Übergang von der Fläche zu raumgreifenden Objekten und Skulpturen, die dann auf der Grundlage von Zeichnungen aus billigen, industriell für den Konsum gefertigten Materialien produziert wurden.

305 Ebd. [Herv. i.O.].

306 Mit der Präsentation der »Vierkantrohre« etwa auf einer Verkehrsinsel habe Posenenske nicht nur »ihre Kunst mit Verkehr und Technik visuell in Szene« gesetzt, sondern bereits auf ihre Vorliebe für »Knotenpunkte des Sozialen [Orte, an denen Menschen, Waren und Geld zirkulieren]« aufmerksam gemacht, die für sie mit der Faszination des von modernen Technologien und Geschwindigkeit geprägten Raums korrespondierten. Vgl. ebd., S. 505.

307 Vgl. Brunn, Burkhard: 1976, Charlotte Posenenske. In: *documenta 12. Katalog*. 2007, S. 76.

308 Pontbriand, Chantal: *9 Evenings*. In: *documenta Magazine N° 1-3*. 2007, S. 506-511.

309 Organisiert von dem Elektrotechniker Billy Klüver zählten hierzu z.B. Komponist*innen, Tänzer*innen, Choreograf*innen und bildende Künstler*innen.

310 Dokumentiert werden hier im Kontext von »9 Evenings« etwa Yvonne Rainers »Carriage Discreteness« (first performance), Robert Whitmans »Holes of Water – 3« und Robert Rauschenbergs »Open Score« (second performance).

311 Vgl. Pontbriand: *9 Evenings*. 2007, S. 510f.

312 Die Ausstellung *9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engeneering, 1966* fand vom 4.5. bis 9.7.2006 am MIT List Visual Arts Center in Cambridge/MA statt und wurde von Catherine Morris kuratiert.

Von einer Rekonstruktion beziehungsweise Wiederholung zweier in den 1960er und 1970er Jahren stattgefundenen Performances in Jugoslawien und Serbien, die in die Theatergeschichte der jeweiligen Länder eingegangen sind, berichten auch die Beiträge über das Projekt »Pupilija, papa Pupilo pa puplicki/»Pupilija, Papa Pupilo und die Pupilceks«³¹³ und die Arbeit des Künstlers Era Milivojević (*1944)³¹⁴. Ersterer nimmt die Performance einer Gruppe slowenischer Dichter*innen, bildender Künstler*innen und Lai*innen zum Ausgangspunkt, die 1969 an verschiedenen Orten in Jugoslawien (*Theatre Pupilija Ferkeverk*) aufgeführt und im Jahr 2006 in Ljubljana von dem Tanztheoretiker Emil Hrvatin und der Performancekunst-Zeitschrift *maska* rekonstruiert wurde.³¹⁵ Zweiterer bezieht sich auf die Erfahrungen und Erläuterungen Milivojevićs, der in den Jahren 1973 und 1994 Performances in Belgrad und Zagreb realisierte, die in Bezug miteinander stehen.³¹⁶

In beiden Beiträgen geht es um die Rekonstruktion mehrerer Jahrzehnte zurückliegender Performances mit den Mitteln der Fotografie und um die Frage, wie sich historische Ereignisse in die Gegenwart einschreiben. Die künstlerischen Arbeiten stellen sich aufgrund der politischen Bezüge zu den jeweiligen Ländern zwar unterschiedlich dar, jedoch eint sie der Ansatz, die Wiederholung spezifischer, bisweilen anachronistischer Aktionen als eine Transformation zu begreifen: Für Hrvatin liege die »verstörendste Provokation des Stücks« weniger in, aus heutiger Zeit so nicht mehr durchführbaren Aktionen (beispielsweise dem Schlachten eines Huhns auf der Bühne), sondern vor allem im »Rezitieren von Koseskis Hymne«³¹⁷, die patriotische Themen behandelt.³¹⁸

Für Milivojević hingegen stellt die Wiederholung die einzige Möglichkeit der Erinnerung dar. Angeregt durch die Fotografien von 1973 sieht er mehr als dreißig Jahre später »ein Bindeglied zwischen verschiedenen sozialen und kulturellen Randbereichen im Jugoslawien jener Zeit«, die auf den Kalten Krieg, Friedensbewegungen und die Bedeutung von Utopien hinweisen. Bilder und Erfahrungen ebneten so den Weg für neue Kunstaktionen, »als Ereignisse, die Situationen des täglichen Lebens in gemeinschaftsbildende verwandeln«.³¹⁹

313 Zakravsky, Katherina: *Theatre Pupilija Ferkeverk*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 512-521.

314 Vuković, Stevan: Era Milivojević. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 522-527.

315 Die ursprüngliche Performance und das Reenactment sind im Heft durch Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentiert, die kaum zeitliche Unterschiede erkennen lassen. Die spätere Performance markiert laut Katherina Zakravsky jedoch »die gewaltigen historischen Umwälzungen seit 1969 durch die Entfaltung zweier Flaggen, der alten kommunistischen und der neuen Nationalflagge«. Zakravsky: *Theatre Pupilija Ferkeverk*. 2007, S. 519.

316 Als Leiter einer Gruppe von Schriftsteller*innen, darunter Nebojša Janković und Žarko Radaković, realisierte Milivojević 1973 die Performance »Frieden ist das Merkmal der Revolution« in der Galerie des Studierendenkulturzentrums in Belgrad sowie die Performance »Neue Kreativität, aber es ist gar nicht so einfach ...« Rekonstruktion des »Künstlers« in Zagreb, die auf die erste Performance Bezug nimmt. Letztere würdigte er 1994 mit einer Performance unter dem gleichen Titel in Belgrad. In allen genannten Performances befreit er sich u.a. aus einem um seine Arme und Beine gewickelten Gummiband.

317 Die Hymne geht auf den slowenischen Richter und Dichter Jovan Vesel Koseski (1798-1884) zurück.

318 Hrvatin, Emil, o.A. zit.n. Zakravsky: *Theatre Pupilija Ferkeverk*. 2007, S. 519.

319 Milivojević, Era: Unveröffentlichtes Interview (März 2007), zit.n. Vuković: Era Milivojević. 2007, S. 525 und 527.

Die zeit- und ortsspezifische Eigenschaft von Aktionskunst wird mit den beiden Beiträgen über das *Performance Research Lexikon*³²⁰ und die künstlerische Arbeit von VALIE EXPORT³²¹ weiter spezifiziert. Während der Performancekünstler und Mitherausgeber des Lexikons Mike Pearson hier einen Ausschnitt mit Schlüsselbegriffen über zeitgenössische Vorstellungen von Performance zu Beginn des 21. Jahrhunderts erläutert,³²² widmet sich der Beitrag über VALIE EXPORT (*1940) einigen ihrer Zeichnungen aus den 1970er Jahren³²³ sowie der interaktiven Videoinstallation »Autohypnose« (1969/1973) samt Konzept, Zeichnung und einem Foto, das einen Ausschnitt der Videoinstallation dokumentiert. Im Beitrag über ihr Werk, das nicht in der *documenta 12* vertreten war, weist die Kunsthistorikerin und Philosophin Keti Chukhrov zunächst darauf hin, dass es sich – entgegen der Auffassung von Arbeiten anderer Künstler*innen in den 1960er und 1970er Jahren – nicht auf Erkundungen des weiblichen Körpers mit einem »feministischen Anspruch« oder »die Einforderung einer matriarchalen Urmythologie« reduzieren lasse. Vielmehr stütze sich VALIE EXPORT bei ihren Erkundungen auf »transzendentale Kategorien«, sodass ihr »weiblicher Körper [...] zum Lösungswerkzeug für komplexe theoretische, politische und ästhetische Aufgaben« werde, zu einer »Leinwand, auf der sich Themen überschneiden« und etwa zu einem »Assimilierungswerkzeug für Raum und Zeit« würden.³²⁴ Diese Deutung interferiert mit VALIE EXPORTs eigener Einschätzung. So bestehe einerseits die Grundlage ihres gesamten Schaffens darin, »[d]ie Wahrnehmung, das Konzept und die Darstellung der Realität in Frage zu stellen«.³²⁵ Andererseits sei »[d]er einzige Weg, der gesellschaftlichen und kulturellen Kodifizierungen zu entgehen«, »sie zu negieren, zu verändern und zu zerstören«.³²⁶

Obwohl beide vorgestellten Ansätze unterschiedliche künstlerische Praktiken und Medien anwenden, die sich weder zeitlich noch räumlich überlagern, zeigen sie doch auch Ähnlichkeiten in ihrer Konzeption. Beide Ansätze setzen sich mit gesellschaftlich-

320 Pearson, Mike: *Performance Research Lexikon*. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 484-493.

321 Chukhrov, Keti: VALIE EXPORT. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 494-497. Der Name der als Waltraud Lehner geborenen Künstlerin wird ihr zufolge in Versalien geschrieben.

322 Das im Jahr 2006 publizierte Lexikon trägt der Tatsache Rechnung, dass sich Diskurse über Performance in den vergangenen Jahren verändert haben. Es richtet den Blick daher laut Pearson auf »Begriffe, die umstritten und beständig in Bewegung sind und deren landläufiger Gebrauch eine künstlerische, politische und intellektuelle Kultur« untersuchen. Beispielhaft dargestellt wird dies an den Begriffen »Geographie« (verfasst von Mike Pearson), »Freundschaft – Drei Beispiele« (verfasst von Lone Twin bzw. Gregg Whelan und Gary Winters) und »Gefahr« (verfasst von Ric Allsopps und David Williams). Ähnlich wie »die zeitgenössische Performance« selbst bleibe es im Sinne eines Projekts »partiell, fragmentarisch, provisorisch, utopisch und schlussendlich uneinlösbar«. Pearson: *Performance Research Lexikon*. 2007, S. 486.

323 Zu den hier vorgestellten Zeichnungen zählen die drei im Jahr 1973 gefertigten »Liebe-Angst«, »Badezimmerspiegel« und »Madonna auf den Gasherd« sowie »Die Träume eines Kindes – Kla-vierzimmer« (1972).

324 Vgl. Chukhrov: VALIE EXPORT. 2007, S. 495.

325 Müller, Roswitha: VALIE EXPORT. Bild-Risse. Wien 2002, S. 213, zit.n. Chukhrov: VALIE EXPORT. 2007, S. 494.

326 Müller: VALIE EXPORT. Bild-Risse. 2002, S. 214, zit.n. Chukhrov: VALIE EXPORT. 2007, S. 497.

kulturell geprägten Konventionen und politischen Betrachtungen auseinander und eröffnen über ihr Werk einen eigenen Reflexionsraum.

Ein weiterer Beitrag, der Performancekunst thematisiert, widmet sich dem in Polen geborenen Künstler Marcos Kurtycz (1934-1996).³²⁷ Kurtycz, der seinen Lebensmittelpunkt 1968 nach Mexico verlegte, wird hier mit der Aktion »La rueda«/»Das Rad« (1976) vorgestellt, bei der er sich – mit dem Bestreben, das Stadtbild und die Wahrnehmung der Menschen zu verändern – mit einer Scheibe durch Mexico City bewegte, auf der eine Farbskala abgebildet war.³²⁸ Wie der Kunstkritiker und Kurator Francisco Reyes Palma hervorhebt, kann Kurtyczs Performance als eine »vom Aktionismus und einer widerständischen Praxis geprägten Arbeitsweise« verstanden werden, welche »Kunst im Zwischenbereich von Körper und Werk, Öffentlichem und Privatem, Straße und Museum« verortet.³²⁹

Die politische Dimension künstlerischer Aktionen in den 1970er Jahren aufgreifend, berichtet Pastor in seinem Beitrag von der kulturellen Entwicklung Chiles unter der 1970 neu gewählten Regierung von Salvador Allende.³³⁰ Wie Pastor erläutert, wurden Künstler*innen und Intellektuelle im Jahr 1971 dazu eingeladen, auf die »weltweite mediale Blockade« beziehungsweise die »Manipulation durch die großen internationalen Medienkonzerne« über die sogenannte »Operación Verdad« zu reagieren. In Übereinstimmung mit der politischen Entwicklung des Landes, das unter Allende auf demokratischem Wege in eine sozialistische Gesellschaft geführt werden sollte, entstanden verschiedene Aktionen. Pastor berichtet hier zum einen von der Gründung des Museo de la Solidaridad, das infolge eines noch fehlenden Kultusministeriums vom Kunstinstitut der Universität in Santiago de Chile übernommen worden war und fortan die Werke für das Museum zusammentrug.³³¹ Andererseits erläutert er, wie sich eine Gruppe von Künstler*innen formiert und eine druckgrafische Produktion aufgebaut habe, über die mehr als hundert Siebdrucke angefertigt worden seien. Sie hätten die Maßnahmen des aktuellen Parteiprogramms vermittelt und wären schließlich durch ihre Verbreitung im ganzen Land zum Kennzeichen von Allendes Wahlkampf geworden.³³² Bedeutend war zudem der soziale Charakter der Aktion. So sei über ein Förderprogramm der Regierung für sozial schwache Schichten ab 1972 gar ein Großteil der Bevölkerung in die Siebdruckherstellung einbezogen worden.³³³ Pastor weist abschließend darauf hin, dass die

327 Reyes Palma, Francisco: Marcos Kurtycz. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 570f.

328 Wie Reyes Palma argumentiert, stelle Kurtycz nicht nur »symbolische Bezüge zu Prozessionen oder öffentlichen Protestkundgebungen« her, sondern auch »eine Vorstellung von bewegten Bildern« dar, die »das filmische Werk Marcel Duchamps in Erinnerung« gerufen habe. Da die Absicht darin bestand, nicht das Publikum, sondern das Kunstwerk zu bewegen, habe die Performance einen »Ort der Sensationen und Irritationen geschaffen [...], der Raum und Zeit der BetrachterInnen veränderte – im Sinne des »zufällige[n] Eintreten[s] eines unwiederbringlichen Moments«. Ebd., S. 571.

329 Vgl. ebd.

330 Pastor Mellado, Justo: Städtische Konflikte, institutionelle Kämpfe und die Hochkonjunktur des Siebdrucks in Chile. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 566-569.

331 Vgl. ebd., S. 567. Laut Pastor begründete der Staat damit über die Universität die Sammlung selbst.

332 Vgl. ebd., S. 568.

333 Vgl. ebd.

Aktion von internationalen Medienverbänden zwar hart bekämpft wurde und nur kurze Zeit andauerte, sie jedoch ebenso wenig wie die Gründung des Museums, das seit 1991 unter dem Namen *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* geführt wird, als »mikropolitische Initiative« zu verachten sei. Aus heutiger Sicht stellten die Initiativen wie auch das Museum immerhin »fragile, wenn nicht gar politisch naive Beispiele einer Utopie« dar.³³⁴

In den verbleibenden Beiträgen des Hefts wird der Blick schließlich auf die theoretische und künstlerische Auseinandersetzung mit historischen wie gegenwärtigen Machtverhältnissen in architektonisch-visionären, politischen, religiösen und sozialen Zusammenhängen gerichtet. Untersucht werden dabei universelle Lebensentwürfe in den USA (Felicity D. Scott), eine politische Oppositionsbewegung in Ägypten (Hassan Khan), rechtslastige und Menschen verachtende Ideologien in der Geschichte Deutschlands (Alice Creischer) und in der Gegenwart asiatischer Inselstaaten (Farish A. Noor) sowie die Willkommenskultur und Abgrenzungspolitik bürgerlicher Gruppierungen in Großstädten westlicher Länder beziehungsweise die Grenzpolitik verschiedener Länder in Verbindung mit Migration (Philippe Rekacewicz und Stany Grelet). Diese Auseinandersetzung zeigt insofern Anschluss an ein transkulturelles Denken, als hier Projekte und Geschichten behandelt werden, die sich gegen vorherrschende kulturelle Normen und Werte wenden oder nationalistische, antideokratische Ideologien und deren Fortsetzung in der Gegenwart kritisch beleuchten. Im Rückblick auf diese Beiträge der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts zeigt sich einmal mehr, welche Aktualität einzelne Themen und Sachverhalte bis heute haben.

Der Beitrag der Architekturtheoretikerin Felicity D. Scott handelt von den Wahrnehmungs-, Kunst- und Architekturmodellen in der US-amerikanischen Gegenkultur der 1960er Jahre.³³⁵ Als zentrales Element wird hier Buckminster Fullers Erfindung des »geodätisch[en]«³³⁶ Kuppelbaus angeführt, die sich laut Scott gegen die »Maschinerie der Massenproduktion« wendete und eine »Technologie des Ausstiegs darstellte«.³³⁷ Beschrieben wird hier die »Verbindung zwischen Fullers strukturellem Prototyp und der psychedelischen Kultur«,³³⁸ womit eine »Revolution durch Design« gemeint war, die »eine gemeinsame Welt postulierte« und sich unter anderem etwa der »Antikriegsbewegung sowie der Öko- und Umweltbewegung« verschrieben hatte.³³⁹ Scott weist darauf hin, wie sich damals eine »symptomatische Allianz mit neuen technologischen Kräften und neuen Modalitäten der Macht« bildete und sich die Rhetorik für die Konfrontation mit solcher Art Umgebungen »eines geopolitischen Registers bedient[e] – vor allem in den Forderungen nach einer Überwindung nationaler

334 Vgl. ebd., S. 569.

335 Scott, Felicity D.: Acid-Visionen. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 528-549.

336 Fuller selbst versteht darunter »eine Form der Wahrnehmung«, die durch »eine nur aus Polyedern bestehende Struktur [...] gekennzeichnet ist«. Ebd., S. 529.

337 Ebd.

338 Laut Scott wurde damit nicht nur Drogen eine »bewusstseinsverändernde« Wirkung zugesprochen, sondern auch der »Umgebung, in denen, so glaubte man, die Sinne der Individuen von den Zwängen einer normativen physischen und visuellen Welt ebenso »befreit« würden, wie sich ihr Bewusstsein vom Ego befreien ließe«. Ebd., S. 530f.

339 Ebd., S. 530 [Herv. i.O.].

Grenzen«.³⁴⁰ Anhand verschiedener Interviews und Aussagen von Zeitzeugen, sowie Erläuterungen zur Intermedia-Produktion der Kommune »Drop-City«, zeigt Scott auch den Beginn neuer multimedialer, elektronischer und computergenerierter Entwicklungen auf, die grundlegend an der »Frage des Egos und seiner Überwindung«³⁴¹ zugunsten einer friedfertigen Gemeinschaft interessiert waren. Scott macht jedoch auch die Gratwanderung dieser Unternehmungen³⁴² deutlich.

Eine Beschäftigung mit der Geschichte und ihrer Wirkungsmacht bis in die Gegenwart hinein präsentiert die Künstlerin Alice Creischer (*1960) in ihrem Beitrag über die Serie »Mach doch heute Lobby« (1998–2007).³⁴³ Sie besteht insgesamt aus sieben- und zwanzig Zeichnungen, Collagen, Bildern, Fotos und verschiedenen Hörstücken und war in Form einer Medieninstallation in der Ausstellung vertreten.³⁴⁴ Der Künstlerin zufolge erzählt das Werk »eine Geschichte über Nachkriegsmodelle von Wirtschaftsdemokratie, über die faschistische Kontinuität in der deutschen Wirtschaft und Nomenklatura und wie sich diese bis heute fortschreibt«³⁴⁵. Mit ihren Papier- und Fotocollagen – vier davon sind im Heft abgedruckt – erschafft Creischer nicht nur buchstäblich Geschichtsbilder, wenn sie zum Beispiel Ausläufer der NS-Vergangenheit in der heutigen Politik aufzeigt. Sie kreiert auch eine spezifische Art der Erzählung und Kontextualisierung von Fakten, so beispielsweise durch kurze Erläuterungen zu einzelnen Bildern, die biografische Details bestimmter Führungskräfte der deutschen Wirtschaft und Politik³⁴⁶ beleuchten.

Ausgangspunkt für die Erläuterungen des Schriftstellers und Künstlers Hassan Khan zum Werk der ägyptischen Aktivistin und Schriftstellerin Arwa Saleh ist seine zufällige Begegnung mit ihrem Bruder in einer Kairoer Bar im Jahr 1997.³⁴⁷ Saleh, die 1951 in Kairo geboren wurde und 1997 Selbstmord beging, wird hier als Protagonistin der ägyptischen Studierendenbewegungen der 1970er Jahre beschrieben, die wiederum verschiedene linke Gruppierungen in ihrem Aufbegehren gegen die Regierung Ägyptens vereinten. In seinem Beitrag widmet sich Khan Salehs Buch »Al-Mubtaseroun«/»Die Unreifen«³⁴⁸ und reflektiert ihre darin geäußerte, sehr per-

340 Vgl. ebd., S. 530f.

341 Ebd., S. 536.

342 Trotz des Anliegens der Kommune »eine systemkritische und politische Ablehnung des amerikanischen und damit globalen Kapitalismus zum Ausdruck [zu] bringen«, würden die historischen Praktiken auch »auf die Gefahr des Mystizismus« verweisen und eine »unabsichtliche Integration in zeitgenössische Ausprägungen der Geopolitik mitsamt ihren digitalen Hilfsmitteln« darstellen, die der kapitalistisch orientierten Medienindustrie bisweilen zugearbeitet habe. Vgl. ebd., S. 548f [Herv. i.o.].

343 Creischer, Alice: Alice Creischer. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 596-601.

344 Laut Creischer bestehen die Stücke aus Berichten von Parlamentsverhandlungen, aus Gedichten, Rollenspielen und Memoiren. Die Arbeit, die auch Gastbeiträge anderer Künstler*innen integriert, habe sie von Anfang an immer wieder überarbeitet, übermalt oder mit neuen Informationen bestückt. Vgl. ebd., S. 597.

345 Ebd.

346 Siehe hierzu Creischers Erläuterungen zu den Abbildungen. Ebd., S. 598.

347 Khan, Hassan: Die Desillusionierten. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 602-607.

348 Laut Khan beklagt Saleh in ihrem Buch letztlich das Bewusstsein einer Generation, die es nicht geschafft habe, ein Begriffsvermögen jenseits des herrschenden Systems zu entwickeln, welches

söhnliche Auseinandersetzung mit der Rolle der Intellektuellen in der politischen Oppositionsbewegung Ägyptens in den 1970er und 1980er Jahren. Dabei geht es ihm weniger um die Darstellung von Tatsachen, als um Salehs Auffassung über die angebliche Korrumperbarkeit von Intellektuellen, um ihr Gespür für Sprache und ihren Rückgriff auf den »uralten literarischen Trick, jede Verantwortung für den Text, den wir zu lesen bekommen, von sich zu weisen«, indem sie »die ganze damit verbundene Erfahrung in einen historischen Zusammenhang« stellte.³⁴⁹ Laut Khan stellt ihr Buch ein unentbehrliches Werk dar, das durch den Einfluss, den diese Generation letztlich auf die moderne ägyptische Gesellschaft hatte, zudem an Bedeutung gewinnt.³⁵⁰

Der Politikwissenschaftler und Menschenrechtsaktivist Farish A. Noor berichtet von seiner Recherchereise zur politischen Geografie der Religion in Asien,³⁵¹ für die er im Jahr 2006 zwei Städte auf der Insel Java in Indonesien besuchte.³⁵² Dort sprach er mit ausschließlich männlichen Vertretern islamistischer Gruppen, die verschiedene Landstriche mit ihren radikalen und gewaltvollen Ideologien beherrschen. In seinem Beitrag beklagt er, dass der Erfolg der religiös-politischen Gruppen in Indonesien von der indonesischen Politik meist ignoriert und übersehen werde, und dass »ein erbitterter Revierkampf zwischen muslimischen und christlichen Gruppen«, aber auch Milizen stattfinde.³⁵³ Noor nimmt diese Entwicklungen und ihre Protagonist*innen jedoch ernst. Sein Beitrag kann als eine Art Aufklärungsarbeit über menschenverachtende Ideologien angesehen werden, die er am Beispiel von Interviewausschnitten aufzeigt und die durch die Einbettung in eine *documenta*-Publikation nicht mehr unbeachtet bleiben beziehungsweise einfach hingenommen werden können.

Der Sozialwissenschaftler Stany Grelet widmet sich in seinem Text verschiedenen Formen der Gastfreundschaft und ihre Verweigerung in nachbarschaftlichen Zusammenhängen in Paris.³⁵⁴ Der Beitrag wird von vier Zeichnungen des Kartografen und Journalisten Philippe Rekacewicz aus der Serie »Frontières mouvantes, peuples en mouvement«/»Grenzen in Bewegung, Menschen in Bewegung« (2006) begleitet,³⁵⁵ die »das Verhältnis zwischen Migration und politischer Grenze« in Form einzelner Karten³⁵⁶

sie selbst hervorgebracht habe, und das daher zu keiner prägenden Bewegung werden konnte.
Vgl. ebd., S. 606.

349 Ebd., S. 605.

350 Vgl. ebd., S. 604.

351 Noor, Farish A.: Feuer und Schwefel. Yogja und Solo, Zentraljava, 2006. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 608-621.

352 Anlass seiner Recherche war die Feststellung, dass sich »die Mitte der öffentlichen Meinung zum Islam in Indonesien eindeutig nach rechts verschoben« habe und »zahlreiche religiöse Gruppen und NGOs die rasche Einführung der Scharia« forderten oder bereits praktizierten. Ebd., S. 611.

353 Ebd., S. 617f.

354 Grelet, Stany: Ein Stein vor der Haustür. Was die NIMBYs uns über Gastfreundschaft lehren. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 623-638.

355 Vgl. *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 622, 630f, 639.

356 Die Karten widmen sich z.B. den sogenannten »Vor- und Nachgrenzen«, mit denen sich Europa in verschiedenen Zonen »weit von seinem eigenen Territorium entfernt«, über »Schutzzonen« vom Rest der Welt abschottet (S. 622) bis zu den »innere[n] Schutzzonen« in Ländern wie Brasilien, China oder Russland, über die versucht wird zu verhindern, dass arme Bevölkerungsschichten in Zonen mit starkem wirtschaftlichem Wachstum flüchten (S. 630). Darüber hinaus widmen sie sich

darstellen. Wie Rekacewiczs erläutert, entsprechen die Karten nicht nur »vorbereitenden Skizzen, deren Unbestimmtheit andeutet, was eine Grenze eigentlich ausmacht: Ambivalenz und Widersprüchlichkeit (sie trennt und gliedert zugleich)«, sondern sie erfüllen damit auch eine Absicht.³⁵⁷

Grelet schließt mit seinem Text inhaltlich an diese Grenzziehungen im urbanen Raum an. Er zeigt am Beispiel der Formierung verschiedener Gruppierungen für oder gegen die Anwesenheit von Drogenabhängigen in unterschiedlichen Pariser Stadtteilen auf, welches Spektrum Gastfreundschaft haben kann beziehungsweise entlarvt die eigentlichen Ziele verschiedener bürgerlicher Initiativen, die vorgeblich »zum Schutz des gemeinschaftlichen Raums vor ›unbeliebten‹ oder ›unberechenbaren Bürger*innen‹ einer Stadt agierten.³⁵⁸ Er fragt sich in diesem Zusammenhang etwa, »[w]ie man die politische Gastfreundschaft vom Modell der privaten Gastfreundschaft trennen [könne], ohne sie auf ein Recht gegenseitiger Gleichgültigkeit im öffentlichen Raum zu reduzieren«, und schlägt vor, »die Konturen der betreffenden Orte präziser zu fassen, und zwar eher in einem ethischen denn in einem architektonischen Sinn«.³⁵⁹ Abschließend nennt er hierfür zwei beispielhafte Viertel in Paris,³⁶⁰ die lebendig und hoch frequentiert seien und »einen bleibenden Eindruck von Gastfreundschaft« vermittelten.³⁶¹

Der Beitrag des *documenta 12 Beirat*³⁶² am Ende des Hefts gibt einen Einblick in dessen Idee und Ziele sowie in seine Projektarbeit. Neben einführenden Worten von Ayşe Güleç und Wanda Wieczorek berichtet Ralf Pasch als Journalist und Mitglied des Beirats über einzelne *Aktivitäten*³⁶³ in Kassel.³⁶⁴ Da transkulturelle Bezüge im Konzept

dem Volk der Roma und ihrem Leben in verschiedenen Ländern und Regionen ohne Anspruch auf ein Territorium, aber auch ohne staatliche und soziale Anerkennung (S. 631) sowie der Flucht von Menschen, insbesondere in Ostafrika, die – um dem Krieg zu entgehen – ins Exil ziehen und viele Jahre ohne Rechte leben (S. 639). Vgl. Erläuterungen zu den Bildern, o.V., ebd.

- 357 Vgl. Rekacewicz, Philippe: Philippe Rekacewicz. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 624.
- 358 Er kommt dabei auf eine Reihe von Gruppierungen zu sprechen, die sich mittlerweile in verschiedenen Ländern – mit Vorbild in den USA – formierten, wobei die »NIMBYS (Not In My Backyard)« eine Vorreiterrolle einnähmen. Sie hätten wiederum einige Gegenbewegungen hervorgerufen, z.B. die »YIMBYS (Yes In My Backyard)« oder die »WIMBYS (Welcome In My Backyard)«. Grelet: Ein Stein vor der Haustür. 2007, S. 626-628.
- 359 Ebd., S. 636f.
- 360 Während das eine Viertel »›ohne Ansprüche und Vorurteilung‹ Menschen empfange, aber auch ›ohne die Unterstützung der BewohnerInnen weder [hätte] entstehen noch sich halten können‹, stelle das andere eine »›vorübergehend selbst verwaltete Autonomiezone‹ dar, die ›den ViertelbewohnerInnen gleichsam zurückerstattet‹ worden wäre. Vgl. ebd., S. 637f.
- 361 Vgl. ebd., S. 638.
- 362 Güleç, Ayşe; Wieczorek, Wanda; Pasch, Ralf: Beirat. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 652-658.
- 363 Genannt werden hier z.B. die Gruppe »Experiment Exkursion«, die Projekte »Mach-was-TRäume«, »Die unsichtbare Stadt – sichtbar machen« und »Around the World – Welten im Koffer« sowie der »Salon des Refusés« und die »Bildungsstraße«, die unterschiedliche Publikumsgruppen einbezogen. Erläuterungen zu den *Aktivitäten* des Beirats siehe in Kap. IV.3.2.3.
- 364 Gezeigt werden dazu drei Abbildungen: Ein Unterrichtsraum im Kulturzentrum Schlachthof e.V. mit einer Kreidezeichnung von Jürgen Stollhans an der Tafel, die wiederum eine Arbeitssituation des Beirats in eben jenem Raum darstellt; ein Tafelbild mit den drei Leitfragen der *documenta 12* nebst einigen assoziativen Begriffen, sowie eine Grafik von Stollhans, die verschiedene Bildungs-

und in der Struktur des *Beirats* in Kapitel IV.2.2 erläutert sind und diese mit Bezug zur Projektarbeit von *Beirat* und *Magazines* auch in Kapitel IV.3.2.3 erörtert werden, wird der Fokus im Folgenden auf transkulturelle Aspekte im Konzept der *documenta 12 Kunstvermittlung* und des *documenta 12 Filmprogramm* gerichtet.

Hinsichtlich des dritten *Leitmotivs* und der Frage nach Bildung erhält das Konzept der *Kunstvermittlung* und seine Umsetzung eine besondere Relevanz im Kontext der *documenta 12*. Aus transkultureller Sicht ist das hier geäußerte Verständnis von Identität und der Umgang mit Machtverhältnissen wegweisend.

Carmen Mörsch³⁶⁵ erläutert in ihrem Beitrag unter dem Titel »Extraeinladung«³⁶⁶ zunächst ihr grundlegendes Verständnis der Kunstvermittlung als einer »kritische[n] Praxis«, die nicht etwa die Aufgabe erfülle, Kunst zu erklären. Kunstvermittlung könne vielmehr – und hier ähnelt Mörschs Auffassung derjenigen von Buergel³⁶⁷ – als ein unabsließbarer Prozess kultureller Übersetzung verstanden werden, bei dem das Wissen der BesucherInnen und die von den KunstvermittlerInnen angebotenen Kenntnisse und Praktiken sich verschränken und widerstreiten. Vermittlung wird damit nicht nur als ein permanenter, sondern auch als ein wechselseitiger Prozess verstanden, bei dem das Wissen verschiedener Akteur*innen im Austausch steht.

Neben dem Anspruch eines wechselseitigen Austauschs ist aus transkultureller Sicht auch bedeutend, dass die Institutionen, in denen Kunstvermittlung stattfindet, mit all dem in ihnen versammelten Wissen laut Mörsch nicht nur »als spezifische Wissensspeicher [...] für Bildungszwecke« gelten, sondern auch »herrschaftskritisch hinterfragt« werden. Darüber hinaus geht es um die Frage, für wen und wie Kunstvermittlung angeboten wird. Das von ihr formulierte »Bedürfnis, Extraeinladungen auszusprechen« ziele darauf, »bestimmte Konventionen, Ausschlussmechanismen und Besucherprofile zu unterlaufen«.³⁶⁸ Diese Forderung sei »unverzichtbar, soll die Institution als durchlässiges und relationales Gebilde begriffen werden und nicht als isolierte, von struktureller Amnesie geplagte Einheit«. Umgesetzt wurde diese Forderung von den Kunstvermittler*innen der *documenta 12* etwa dadurch, dass sie »Angebote für spezielle Interessensgruppen [...]«³⁶⁹ die nicht unbedingt zur Ausstellung kommen würden« entwickelten und diese dazu einluden, »sich am Prozess der Vermittlung als einer spezifischen Form der kontextualisierten Übersetzung zu beteiligen«. Zudem

oder soziale Einrichtungen um das Kulturzentrum zeigt, so z.B. die Universität Kassel, eine Berufsschule und eine Beratungsstelle.

365 Mörsch arbeitete im Rahmen der *documenta 12* als wissenschaftliche Begleiterin und Beraterin der *Kunstvermittlung*. Siehe hierzu auch Kap. IV.3.2.2.

366 Mörsch, Carmen: Extraeinladung. Kunstvermittlung auf der *documenta 12* als kritische Praxis. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 659-661. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich alle folgenden Zitate zur Kunstvermittlung auf die deutsche Version des Textes auf S. 660.

367 Wie zu Beginn dieses Kapitels erläutert, spricht Buergel von Kunst und Vermittlung als einem »globale[n] Prozess kultureller Übersetzung«.

368 Als Strategie schlägt Mörsch z.B. eine »kollektive ›Arbeit an der Repräsentation‹« vor. Hierfür verweist sie auf Garoian, Charles R.: Performing the Museum. In: *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, Volume 42, Nr. 3, 2001, S. 234-248.

369 Solcher Art Angebote seien seit Herbst 2006 in Zusammenarbeit mit dem *documenta 12 Beirat* entwickelt worden.

sollte der Austausch mit dem Publikum nicht in klassischen »Führungen«³⁷⁰ realisiert werden. Das »Dilemma« liegt Mörsch zufolge jedoch generell in der Frage, wie etwas für eine spezifische Gruppe entwickelt werden kann, »ohne gleichzeitig identitäre [sic!] Zuschreibungen vorzunehmen«. Während die Beantwortung dieser Frage für sie immer von der »konkreten Gestaltung der Kunstvermittlung« abhänge, bestehe die grundsätzliche »Herausforderung [...] darin, die Arbeit mit Identitätskonzepten nicht kategorisch zu denunzieren, sondern Strategien zu entwickeln, sie zu durchkreuzen, zu ironisieren und ihre Energie zu nutzen, ohne die Herrschaftsverhältnisse [...] aus dem Blick zu verlieren«.

Mit dieser Aussage schließt sie indirekt an die transkulturelle Auffassung von Identität an, nach der diese weder ethnisch determiniert noch als homogene Gegebenheit verstanden werden kann.³⁷¹ Gleichzeitig weist sie damit auch auf die Vermittlung als eine Methode hin, über die transkulturelle Zusammenhänge nicht nur gemeinsam ver-gegenwärtigt, sondern auch über eine gleichberechtigte Beteiligung eines heterogenen Publikums produktiv gemacht werden können.

Da diese Arbeit unweigerlich darauf abzielt, Herrschaftsverhältnisse und Hierarchien zu hinterfragen und gegebenenfalls abzubauen, siedelt Mörsch die kritische Praxis der Kunstvermittlung bewusst »innerhalb der Institution« an. Um die damit verbundene gleichsam »solidarische und kritische Haltung von Forschenden« deutlich zu machen, die an einer »positiven Entwicklung« der Situation interessiert seien und sich immer als Teil dieser begriffen, spricht sie von der Kunstvermittlung als einer »kritischen Freundin«. In diesem Sinne entfalte die Kunstvermittlung »ihre Kritik ausgehend von der Prämisse, dass es kein Außen der Verhältnisse und keine umkompromittierte [sic!] Perspektive gibt«. Für Mörsch ist Kunstvermittlung – insbesondere im Kontext der *documenta 12* – vielmehr »selbstreflexiv und sucht nach Möglichkeiten, einen Reflexionsprozess durch Kunst gemeinsam mit allen Beteiligten zu gestalten«.

Ausgehend von der Frage, wie sich »Filmgeschichte auf kompakte Weise nachholen« beziehungsweise »im Rahmen einer Ausstellung präsentieren« lasse, erläutert der Beitrag mit dem Untertitel »Zweimal Leben. Eine Nachholpädagogik des Kinos«³⁷² die Ideen Alexander Horwaths, der das Filmprogramm für die *documenta 12* kuratierte.³⁷³ Anknüpfend an das »zentrale pädagogische Moment« der ersten *documenta 1955*, »das nachzuholen, was infolge von Nationalsozialismus und Krieg in Deutschland nicht rezipiert hatte werden können«, schließe Horwaths fünfzigteiliges Filmprogramm an den Ursprung der *documenta* an und zeige Filmwerke der letzten fünfzig Jahre. Zudem setzt

³⁷⁰ Laut Mörsch galt es einerseits, die Zahl der Führungen zu reduzieren und Gruppen auf verschiedene Räume zu verteilen. Andererseits hätten die Kunstvermittler*innen Orte innerhalb der Ausstellungsarchitektur entworfen, die als »Schutzzäume und Präsentierflächen« (z.B. die *Palmenhaine*) Raum zur Konzentration, Ablenkung oder Beobachtung bieten sollten. Vgl. Mörsch: *Extraeinladung*. 2007, S. 660.

³⁷¹ Siehe hierzu z.B. Kap. II.1.8 und II.1.9.

³⁷² Asfour, Fouad; Berriés, María; Cosmin Costinăş; Fang, Hu; Sei, Keiko (Red.): *documenta 12* Filmprogramm. In: *documenta Magazine* N° 1-3. 2007, S. 663-664. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich alle folgenden Zitate auf die deutsche Version des Textes auf S. 663.

³⁷³ Neben dem Text des Beitrags sind zwei Film-Stills abgebildet, eines von Roberto Rossellinis »Viaggio in Italia« (1953/54) und von Chris Marker »La Jetée« (1962/63).

es laut Horwath zeitlich bei der »Halbzeit der ersten 100 Jahre Kino« an, die gleichzeitig eine »Art Kippunkt« der Kinogeschichte darstelle, mit dem eine »zweite Phase des Kinos«, samt »Entwicklungen im unabhängigen avantgardistischen Film«³⁷⁴ einsetzte.³⁷⁵

Da das Filmprogramm in dem ebenfalls im Jahr 1955 eröffneten und noch existierenden Gloria Kino in Kassel gezeigt wurde, stellt die *documenta 12* hier gleich zweimal einen Bezug zur Nachkriegsgeschichte her. Das »zweite Leben«, das mit der zweiten Hälfte der Kinogeschichte verknüpft wird, stellt sich laut Redaktion aber auch der Unmöglichkeit, diese Geschichte und ihre Rezeption als Ganzes zu repräsentieren oder zu erfassen. Stattdessen gehe es darum »[v]erschiedene Gattungen, Formate oder Genres des Filmischen gleich stark aufleben und miteinander sprechen zu lassen«.

Laut Horwath stellt es den Versuch dar, »absolut Kanonisches«³⁷⁶ mit »absolut Unkanonischem oder Gegenkanonischem zu mischen«. So sollte diese »Konfrontation verschiedener Denkschulen [...] die prinzipielle Unmöglichkeit einer Gesamtdarstellung bewusst werden« lassen. Die Gegenüberstellungen ließen aber nicht nur »extrem Unterschiedliches aufeinanderprallen«. Vielmehr machten sie auch »Analogen erkennbar«, etwa über »[t]hematische Bezüge [...] innerhalb einzelner Programme« wie »auch über mehrere Blöcke hinweg«.³⁷⁷ In transkultureller Hinsicht gewinnt das Programm daher insbesondere durch die kuratorische Zusammenstellung der Filme an Bedeutung. Sie ist quer durch die Kinogeschichte angelegt und verfolgt weder den Anspruch, diese Geschichte in umfassender Weise zu präsentieren oder zu vermitteln, noch nimmt sie den Kanon des Films samt seinen Klassifizierungen zum Maßstab.

2.4 Widersprüche als produktive Impulse für neue Formen des Verstehens. Die verbale Vermittlung der Diskurse mit Bezug auf die Ausstellung

Der diskursive Anspruch der *documenta 12* zeigt sich zum einen in der Darbietung multiperspektivischer Beiträge und Aufsätze verschiedener Autor*innen aus aller Welt in den drei *Magazines*, die eine breite Diskussionsgrundlage für die Öffentlichkeit herstellen. Zum anderen werden die Diskurse um die drei *Leitmotive* auf verschiedene Weise fortgesetzt und materialisieren sich nicht nur in den textuellen und visuellen Präsentationen, sondern auch in verbaler beziehungsweise mündlicher Form. Neben verschiedenen kommunikationsorientierten Formaten, in denen sich Diskurse und Subjekte etwa über dialogische Gespräche sowie im Rahmen der so bezeichneten *Aktivitäten* oder

374 Genannt werden z.B. Peter Kubelka und Robert Breer.

375 Horwath, Alexander, zit.n. Asfour et al.: *documenta 12* Filmprogramm. 2007, S. 663. Laut Redaktion markiert die Zeit Mitte des 20. Jahrhunderts »eine entscheidende Veränderung, was die Selbstreflexivität und das Selbstbewusstsein des Kinos betrifft« und die zunehmende »Gründung von Cinematheken und Filmarchiven«.

376 Genannt werden Alfred Hitchcocks »Vertigo« (1958) und Michelangelo Antonionis »Professione: Reporter« (1975).

377 Horwath zit.n. Asfour et al.: *documenta 12* Filmprogramm. 2007, S. 663.

Projekte wechselseitig prägen,³⁷⁸ werden die *Leitmotive* in ihrem Bezug zur Kunst allgemein und zur Ausstellung im Besonderen mit Hilfe technischer Medien vermittelt³⁷⁹. Von Bedeutung für die Ausstellung ist hier der Audioguide,³⁸⁰ der im Rahmen der *documenta* eine Neuerung in der Kunstvermittlung darstellte. Er war der gestalt konzipiert, dass er sowohl beim Gang durch die Ausstellung als auch auf dem Weg zwischen den Ausstellungsorten und beim Erkunden der Stadt Kassel eingesetzt werden konnte. Die sich darauf befindlichen Hörbeiträge in überwiegend deutscher und englischer Sprache stellen daher viele Bezüge zwischen der Ausstellung und den Besucher*innen der *documenta 12* her. Wenngleich der Audioguide folglich für den Gebrauch der sich durch die Ausstellung bewegenden Besucher*innen konzipiert war, haben die Hörbeiträge auch im Nachhinein noch Bestand und ergeben auch außerhalb der Ausstellung einen Sinn.³⁸¹

Der Künstlerische Leiter, der für die Inhalte des gesamten Audioguides verantwortlich zeichnet, weist in der kurzen, allgemeinen Einführung des Audioguides darauf hin, dass die Themenführungen zu den drei *Leitmotive* »nicht als Ersatz für den Katalog oder die Wandtexte« zu verstehen sind.³⁸² Wie jeweils zu Beginn der drei Hörbeiträge zu den *Leitmotive* prinzipiell erläutert wird, hätten sie auch »keinen Anspruch auf Vollständigkeit«, sondern stellten »nur einen von vielen möglichen Standpunkten« dar.³⁸³ Er gibt daher den Rat, sie »als eine Art Erzählung, die sich zwischen den einzelnen Räumen und Orten entspinnt« zu begreifen und sich nicht zu wundern, hier und dort »auf Lücken oder Widersprüche [zu] stoßen«. Ähnlich wie Mörsch Kunstvermittlung nicht als Erklärung von Kunst begreift, sieht Buergel etwa von abschließenden Werkinterpretationen ab, wenn er den Hörer*innen in Aussicht stellt, dass sich ihnen die »meisten Arbeiten [...] erst durch ihre persönliche Rezeption und Erfahrung erschließen« werden.

In diesem Sinne stellt der Audioguide folglich einen Teil der im Rahmen der *documenta 12* angebotenen *Kunstvermittlung* dar. Die Auseinandersetzung mit Lücken beziehungsweise Widersprüchen zeigt dabei eine Fortführung der Auseinandersetzung mit transkulturell relevanten Begriffen und Inhalten, wie sie bereits in Verbindung mit

378 Ausführliche Erläuterungen hierzu siehe in Kap. IV.3.2.2. und IV.3.2.3.

379 Informationen und Kommentare zu den *Leitmotive* und zur *documenta 12* allgemein waren auch im Internet, etwa über die Homepage (www.documenta12.de) oder einen Blog (www.documenta12blog.de), abrufbar.

380 Der Audioguide konnte während der *documenta 12* in Form von tragbaren digitalen Medienabspielgeräte (ipods) ausgeliehen werden und stand auch als mp3-Datei zum Download auf der Homepage der *documenta 12* bereit. Vgl. *documenta 12: S-Guide/Audioführung*. URL: <https://documenta12.de/kunstvermittlung/audio-fuehrungen.html>. Die Texte der Hörbeiträge sind zudem im *documenta archiv* (Findbuch *documenta 12*, Mappe 125) verfügbar.

381 Insbesondere zusammen mit dem Katalog bzw. den Abbildungen der Kunstwerke oder mit Fotografien der Ausstellungsräume (z.B. aus dem Bilderbuch der *documenta 12*) ergeben die Hörbeiträge auch rückwirkend einen Sinn.

382 Buergel, Roger M.: Einführung des Audioguides der *documenta 12* (mp3-Download, Dauer: ca. drei Min.), im Anschluss Musik: »Seit ich ihn gesehen« (Larghetto) von Robert Schumann, op. 42, aus dem Liederzyklus »Frauenliebe und Leben« (1840), nach dem gleichnamigen Gedichtzyklus von Adelbert von Chamisso (1830).

383 Alle folgenden wörtlichen Zitate in diesem Kapitel stammen, sofern nicht anders angegeben, aus der von Buergel formulierten Einführung zu den Hörbeiträgen der *Leitmotive*.

den Beiträgen zu den *Leitmotiven* in den drei Heften angesprochen sind. Widersprüche verschiedener Art werden hier nicht als Unvereinbarkeiten festgeschrieben, sondern als Potenzial verstanden: So gilt es etwa, die europäische Moderne nicht mehr im Gegensatz zu lokalen Modernen außerhalb Europas, sondern in ihren dialektischen Verbindungen zu begreifen, künstlerische Beiträge als imaginäre Gegenwelten im Widerspruch zu herrschenden politischen Systemen zu betrachten oder Widersprüche als produktive Impulse zu nutzen.

Der Audioguide ergänzt laut Buergel die Beiträge der Hefte und soll noch einmal verdeutlichen, »in welch enger Wechselbeziehung die drei Leitfragen zueinander stehen«. Wenngleich die einzelnen Titel des Audioguides auch direkt angewählt werden konnten, ist er wie folgt aufgebaut: Nach einer Einführung in die mit dem Audioguide verbundene Idee gibt der Künstlerische Leiter eine Führung durch verschiedene Räume und Ausstellungsorte,³⁸⁴ bei der er sowohl exemplarisch als auch spezifisch auf einzelne Kunstwerke und deren Beziehungen zueinander eingeht. In drei eigenständigen Hörbeiträgen werden sodann die *Leitmotive* kurz vorgestellt und mit theoretischen Überlegungen verknüpft sowie exemplarisch zu ausgewählten Kunstwerken, Künstler*innen, Werkgruppen und/oder Ausstellungsorten ins Verhältnis gesetzt.³⁸⁵ Dabei werden immer wieder Bezüge entweder zu den Betrachter*innen oder zu verschiedenen Lebenszusammenhängen hergestellt. Der Audioguide sowie die drei Hörbeiträge³⁸⁶ enthalten darüber hinaus Musikeinspielungen³⁸⁷ aus verschiedenen Jahrhunderten und kulturellen Zusammenhängen, womit der implizit formulierte transkulturelle Anspruch der *documenta 12* ein weiteres Mal deutlich wird.

2.4.1 Über multiple Perspektiven auf die Moderne im Hörbeitrag zum ersten *Leitmotiv*

Im Hörbeitrag zum ersten *Leitmotiv* zeigt sich ein transkultureller Ansatz bereits in Buergels anfänglicher Feststellung, dass es »mehrere Theorien darüber [gibt], wann genau die Moderne einsetzte, welche Strömungen sie umfasst und ob sie schon zu Ende ist oder nicht«. Da er die Moderne grundsätzlich als »eine Verschiebung weg von der Ausrichtung auf alte Traditionen und Vorbilder, hin zu einer imaginierten Zukunft« be-

384 Die Führung wird in sechs Sprachen angeboten. Zu den Orten gehören das Museum Fridericianum, die Neue Galerie, die *documenta*-Halle und der Aue Pavillon.

385 Die Hörbeiträge zu den drei *Leitmotiven* dauern jeweils ca. eine Stunde. Die ersten ca. 5 Minuten sind inhaltlich jeweils identisch; hier wird die grundsätzliche Idee der *Leitmotive* erläutert.

386 Die Musikpassagen im Hörbeitrag zum ersten *Leitmotiv* stammen von *Kuramusik* aus Mali, aus dem Album »New Ancient Strings« von Toumani Diabate und Ballake Sissoko; im Hörbeitrag zum zweiten *Leitmotiv* von der Geigerin, Sängerin und Komponistin Iva Bittová und dem Gitarristen und Schlagzeuger Vladimír Václavek aus dem Album »Bilé inferno«/»Weißes Inferno«; im Hörbeitrag zum dritten *Leitmotiv* von der Gruppe *The Summer* aus dem Album »Nine Shrine Pieces«, wobei alle Stücke auf dem »Lyrics Projekt« von Saâdane Afif (*1970), das auch in der Ausstellung vertreten ist, basieren.

387 Hierzu gehört auch das Musikstück »The Ballad of Kastriot Rexhepi« (Dauer: 17:42 Min.) vertont von Michael Nyman (Six Celan Songs, MN Records, CD, 2006). Ausführende: Sarah Leonard (Sopran) und *The Nyman Quartet*. Es steht auch in Bezug zur gleichnamigen Arbeit von Mary Kelly, siehe Kap. IV.2.4.2.

greift, liegt für ihn der Bezug zur Vergangenheit gerade in der »Infragestellung der Traditionen«. Indem er die Linearität der westlichen Kunstgeschichtsschreibung kritisch betrachtet und gleichzeitig eine Multiperspektivität in Bezug auf verschiedene Auffassungen der Moderne annimmt, nähert sich Buergel hier dem transkulturellen Denken an. Deutlich wird dies auch in seiner Feststellung, »dass verschiedene Kulturen in anderen Teilen der Welt ihre ganz eigene Moderne erlebt haben, zeitversetzt und in unterschiedlicher Ausprägung«. Demnach seien stets »von lokalen Bedingungen und Geschichten« geprägte »[m]oderne Kunstströmungen [...] in vielen Kulturkreisen außerhalb der anerkannten Zentren Westeuropas und Nordamerikas« entstanden.³⁸⁸

Am Beispiel der Arbeit des Architekten David Aradeon (*1932) aus Lagos thematisiert Buergel anschließend die »historischen Beziehungen zwischen Afrika und Lateinamerika als direkte Folge der Kolonialisierung und des Sklavenhandels«, die »einen gewaltigen Einfluss auf die Kunst und Kultur Brasiliens« gehabt hätten. Aradeons Installation belegt für Buergel, »die wechselseitige ›Migration der Formen‹ zwischen Nigeria und Brasilien«, während die Recherche des Künstlers »die Durchlässigkeit und den beständigen Wandel der Kulturen im Laufe der Jahrhunderte[,] seit der Mensch reist und interagiert«, demonstriere. Buergels Schlussfolgerung erweist sich als explizit transkulturell, wenn er feststellt: »Dieser stete Fluss läuft natürlich nie nur in eine Richtung, Kulturen beeinflussen einander stets gegenseitig.«³⁸⁹ Mit Bezug zur Kolonialgeschichte führt er aus:

»Die Einflussnahme einer Kultur auf eine andere hat im Laufe der Geschichte ganz unterschiedliche Formen angenommen, angefangen bei den imperialistischen Invasionen der Antike bis hin zur modernen Kolonialerfahrung. Die im 16. Jahrhundert einsetzende europäische Kolonialisierung Afrikas, der beiden Amerikas, von Teilen Asiens und des Nahen Ostens, des australischen Kontinents und der Pazifikregion war sowohl auf Seiten der Kolonialmächte als auch der kolonisierten Gesellschaften eine entscheidende Voraussetzung für die Moderne.«³⁹⁰

Bedeutsam ist dabei aus transkultureller und postkolonialer Perspektive, dass die Geschichte wechselseitiger kultureller Einflussnahmen nicht nur auf die weltweiten Eroberungen Europas, ihre gewaltigen Vorstöße und die Machtkämpfe mit verschiedenen Kulturen im Kontext des Kolonialismus zurückgeführt wird und hier endet, sondern auch, dass diese Geschichte in Verbindung mit der Moderne gesetzt wird, die sich aus diesen Erfahrungen speist und bis heute ihre Auswirkungen zeigt.

So werde nicht nur am Beispiel der Gemälde von Juan Davila (*1946) auf »[da]s komplexe Feld des Kolonialismus und seiner Auswirkungen« verwiesen. Vielmehr sei es »Thema einer Reihe von Arbeiten [...] auf der documenta« gewesen.³⁹¹ Zudem hebt Buergel hervor, dass »[d]ie Spaltung der eigenen Persönlichkeit [...] eine maßgebliche Erfahrung der Moderne« ist, und »die unmittelbaren Folgen, die der Kolonialismus auf

³⁸⁸ Buergel, Roger M.: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« (Sprecherin: Isabell Lenke), Dauer: 66 Minuten. Kassel 2007, TC 00:06:50-00:07:45.

³⁸⁹ Ebd., TC 00:26:24-00:27:30.

³⁹⁰ Ebd., TC 00:32:53-00:33:31.

³⁹¹ Ebd., TC 00:33:33-00:33:40.

die lokale Bevölkerung hatte, [...] langfristige verheerende Auswirkungen auf das Verhältnis der Menschen zu ihrer Heimat, ihrer Familie und Religion« zeigten – Faktoren also, »die unsere Position in der Welt seit jeher bestimmen«.³⁹² So wird hier zum einen auf die Notwendigkeit verwiesen, die Entstehung transkultureller Lebensgeschichten zu berücksichtigen: Denn, »um ein tieferes Verständnis der Moderne zu erlangen«, gehe es laut Buergel darum, »auch die Verschiebungen der Subjektivität anzuerkennen, die andernorts stattgefunden haben«.³⁹³ Zum anderen wird gegen Ende des Hörbeitrags eine direkte Brücke zu den Besucher*innen der *documenta 12* geschlagen, die hier in die Produktion von Wissen miteinbezogen werden: Denn »[w]ie sich die Geschichte als unsere Antike auf die Gegenwart auswirkt«,³⁹⁴ hängt Buergel zufolge, »eindeutig davon ab, in welchen Rahmenbedingungen wir uns selber bewegen«³⁹⁵.

Zum Abschluss des Hörbeitrags fasst Buergel die Auseinandersetzung mit der Moderne noch einmal zusammen: So zeichne die *documenta 12* zwar einerseits die »Migrationsrouten nach, die die Form auf ihren Reisen zwischen den Orten und historischen Zeitabschnitten und zwischen Objekten innerhalb des Ausstellungskonstrukts zurückgelegt« habe. Andererseits und indirekt bezugnehmend auf die eingangs erläuterte Möglichkeit, in der Ausstellung mit Lücken beziehungsweise Widersprüchen konfrontiert zu werden, bemerkt Buergel jedoch auch, dass sich diese Auseinandersetzung als eine »Symphonie aus Lücken und blinden Flecken, aus Fehlinterpretationen und Voreingenommenheiten« erweist. Da sich eine Symphonie generell als eine »gewaltige Fülle« darstellt, in der »verschiedenartige Einzelheiten eindrucksvoll zusammenwirken«³⁹⁶, kann folglich auch die Moderne weder geglättet noch als konstant fortlaufende und am Fortschritt orientierte Erzählung präsentiert werden. Sie bedarf per se einer Form der transkulturellen Kunstvermittlung. In solchen, von Leerstellen und Irrwegen geprägten Situationen zwischen Werken und Betrachter*innen setzt für Buergel dementsprechend »echtes Wissen und ein potentiell tiefergrifftes Verständnis ein«.³⁹⁷

2.4.2 Über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft im Hörbeitrag zum zweiten *Leitmotiv*

Mit der Frage nach der Bedeutung des *bloßen Lebens* wendet sich der Hörbeitrag zum zweiten *Leitmotiv* einer ähnlich grundsätzlichen Thematik zu, wie es im ersten die Definition von Moderne war. Im Kontext der Vermittlung wird daher auch hier danach gefragt, wie wir das *Leitmotiv* »auf unsere eignen Erfahrungen und Einstellungen anwenden können«. Damit rückt Buergel »das Verhältnis zwischen Politik und menschli-

392 Ebd., TC 00:35:41-00:36:02.

393 Ebd., TC 00:36:19-00:36:27.

394 Buergel weist in diesen Zusammenhang etwa auf Simon Wachsmuths Installation und Ai Weiweis Arbeit im Erdgeschoss des Fridericianums hin. »Mit ihrer ästhetischen Untersuchung des Fragments« zeigen für ihn beide Werke »die Lücken und Grenzen unseres Wissens auf« und »eröffnen sozusagen einen Weg, die Gegenwart durch die Ruinen der Vergangenheit zu interpretieren«. Ebd., TC 00:58:46-00:59:06.

395 Ebd., TC 00:56:57-00:57:06.

396 Dudenredaktion: »Symphonie«, o.J. URL: <https://www.duden.de/node/178171/revision/178207>.

397 Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« 2007, TC 00:59:08-00:59:36.

cher Subjektivität oder einfacher gesagt zwischen Gesellschaft und Individuum in den Vordergrund«.³⁹⁸ Neben der Überlegung zur »bloße[n] Existenz« menschlichen Lebens würden damit auch Fragen darüber angestoßen, wie »wir unsere Beziehungen zu anderen Menschen, zur Natur, zu unserer Umwelt wieder aufbauen«, »[w]elches Verständnis der Welt [...] wir von dieser Position der Verletzlichkeit aus« haben und ob »diese Verletzlichkeit oder Ausgesetztheit vielleicht auch eine positive Seite« hat.³⁹⁹

Nachdem der Begriff des *bloßen Lebens* auf Walter Benjamin, Michel Foucault, Hannah Arendt und Giorgio Agamben zurückgeführt wird, weist Buergel darauf hin, dass »all diese Aspekte für eine Diskussion des zweiten Leitmotivs [...] lediglich als Bezugspunkte dienen«.⁴⁰⁰ Er schafft sodann in erster Linie eine Anbindung an die Kunst und die Ausstellung, indem er das *Leitmotiv* »mit der Stadt Kassel als Lebensraum der *documenta*«⁴⁰¹ in Verbindung setzt: Das »totalitäre Desaster des dritten Reichs und die Zerstörung des Zweiten Weltkriegs« sieht er »als Kassels kollektive Erfahrung des bloßen Lebens [...]«, in deren Folge sich die Stadt physisch wie psychisch erneuern musste⁴⁰² und auf welche die »erste *documenta* [...] gewissermaßen die Antwort«⁴⁰³ gewesen sei. Mit der »Frage, welche Möglichkeiten [...] Künstler_innen und Künstler [haben,] etwas darzustellen, das sich eigentlich gar nicht darstellen lässt«,⁴⁰⁴ stellt Buergel etwa Verbindungen zu Werken von Sheela Gowda (*1957), Amar Kanwar (*1964), Abdoulaye Konaté⁴⁰⁵, Lukas Duwenhögger (*1956), Churchill Madikida (*1973) in der Neuen Galerie her. Mit einem Hinweis auf Entwicklungen der 1960er Jahre, in denen »die Überwindung der Kluft zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen zu einer zentralen Strategie der Identitätspolitik«⁴⁰⁶ geworden sei, und einem weiteren auf den Umgang mit »Licht« in der Kunst als »eine[r] allgemein gültige[n] Metapher für Offenbarung und Erkenntnis«⁴⁰⁷, werden zudem solche auf der *documenta 12* gezeigten Werke erläutert, die sich mit dieser Kluft⁴⁰⁸ beschäftigten.⁴⁰⁹ Der Blick wird dabei etwa auf die Problema-

398 Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?« (Text: Roger M. Buergel, Sprecherin: Sophie Rois), Dauer: 60 Minuten. Kassel 2007, TC 00:04:53-00:05:11.

399 Ebd., TC 00:05:12-00:05:44.

400 Ebd., TC 00:07:49-00:07:57.

401 Ebd., TC 00:08:11-00:08:15.

402 Ebd., TC 00:09:02-00:09:16. Hier verweist Buergel auf die visuell und strukturell erkennbaren Narben der Stadt Kassel und auf ihre Stadtplanung, die auf Plänen der Nationalsozialisten basiert.

403 Ebd., TC 00:08:16-00:08:21.

404 Ebd., TC 00:10:28-00:10:35.

405 Zu Konaté siehe auch Kap. IV.1.3.2 und IV.1.4.2.

406 Ebd., TC 00:20:52-00:21:00.

407 Ebd., TC 00:22:24-00:22:28.

408 Ebd., TC 00:25:17-00:25:27.

409 Erläutert werden im Anschluss daran Werke von Mary Kelly, Zofia Kulik, Tseng Yu-Chin, Jirí Kovanda, Anatoli Osmolovsky, Sanja Iveković, Martha Rosler oder David Goldblatt, die an verschiedenen Ausstellungsorten wie etwa im Aue-Pavillon, im Fridericianum oder in der Neuen Galerie ausgestellt waren.

istik der Politisierung intimer Beziehungen gelenkt, die normalerweise ins Privatleben gehörten und politisch würden, sobald sie öffentlich sind.⁴¹⁰

Maßgeblich für die Vermittlung ist die Feststellung des Künstlerischen Leiters, dass »der Körper den Dreh- und Angelpunkt der drei documenta-Leitmotive« darstellt, denn er »ist nicht nur ein zentrales Thema in der Auseinandersetzung über die Moderne, er ist auch der Ort des bloßen Lebens und Produzent und Rezipient von Bildung«.⁴¹¹ So hofft Buergel in Bezug auf das zweite *Leitmotiv*, dass die Besucher*innen nach dem Gang durch den Park eine Veränderung durchlaufen haben beziehungsweise »[d]urch die ästhetische Erfahrung in so viele und vielfältige Konstellationen von Formen, Gedanken und Handlungen eingetaucht« sind.⁴¹² Die hier eröffneten Bezüge zwischen der Kunst und den eigenen Erfahrungen der Betrachter*innen sollen Buergel zufolge verdeutlichen, dass das *bloße Leben* keine übergeordnete theoretische Perspektive darstellt, sondern sich nur in Verbindung mit einer subjektiven Position – also nur durch eigene Sichtweisen, Erfahrungen und Gefühle – begreifen lässt. Er sieht es daher als unerlässlich an, dass »wir unsere Position für neue Begegnungen öffnen und uns selbst sozusagen mit ins Bild setzen«, um »neue Horizonte erschließen« zu können.⁴¹³

Abschließend äußert sich Buergel unter Bezugnahme auf Gonzalo Díaz (*1947) noch einmal allgemein zur Rolle der Kunst. Díaz' Installation, die im sogenannten Beuys-Raum der Neuen Galerie ausgestellt war, verweise indirekt auf Joseph Beuys' Arbeit »Das Rudel« (1969)⁴¹⁴ und greife Beuys' berühmtes Zitat »Jeder kann Künstler sein« auf. Anhand der Installation, die auf der Integration der Betrachter*innen basiert,⁴¹⁵ macht Buergel noch einmal deutlich, dass bisweilen »die Produktion des Kunstwerks auf uns, unseren eigenen Körper und dessen Platz in der Welt zurück[fällt]« und »jeder einzelne Mensch das Potential zu kreativem Handeln besitzt«.⁴¹⁶

Ein verbindender Aspekt zwischen der Thematik des zweiten *Leitmotivs* und dem Paradigma der Transkulturalität besteht insbesondere in der Reflexion des *bloßen Lebens* als Ausgangspunkt für die individuellen Gestaltungsmöglichkeiten eines jeden menschlichen Subjekts. In diesem Sinne besitzt jeder Mensch eine eigene, nicht nur geistige und körperliche, sondern in Verbindung damit auch kulturelle Prägung, die ihn dazu befähigt, sich selbst in der Welt zu situieren. Damit werden indirekt die im Kontext des zweiten *Leitmotivs* präsentierten Beiträge von Klaus Ronneberger und Leo Bersani

410 Vgl. ebd. Genannt werden hier z.B. die Werke »Primapara, Manicure/Pedicure Series« und »The Ballad of Kastriot Rexhepi« von Mary Kelly oder »Who's listening?« (No. 1 und 5) von Tseng Yu-Chin.

411 Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?«, TC 00:38:49-00:39:05.

412 Vgl. ebd., TC 00:52:54-00:53:11.

413 Vgl. ebd., TC 00:54:43-00:55:24.

414 Beuys' Werk kam im Rahmen einer Privatsammlung als Leihgabe in die Neue Galerie, Kassel. Seit 1976 befindet es sich dort im Beuys-Raum, den der Künstler selbst einrichtete.

415 Díaz' Installation »Eclipsis« (2007) bestand aus dem Lichtstrahl eines Scheinwerfers, der lediglich über den Schatten des/r Besucher*in einen Satz an der Wand innerhalb eines quadratischen Rahmens zu erkennen gab. Dieser lautete: »Du kommst zum Herzen Deutschlands, nur um das Wort Kunst unter Deinem eigenen Schatten zu lesen.« Vgl. Oyarzun, Pablo: 2007, Gonzalo Díaz. In: *documenta 12. Katalog. 2007*, S. 234.

416 Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was ist das bloße Leben?«, TC 00:54:10-00:54:27.

angesprochen.⁴¹⁷ Für den Gang durch die Ausstellung wird der Fokus damit insgesamt auf die jeweils eigene Situation der Betrachter*innen gelenkt. Nahe gelegt wird damit eine Art Selbstpositionierung und -vergewisserung, einerseits als Rezipient*in des Dargestellten und andererseits als Produzent*in, der*die sich als Teil eines Publikums innerhalb der Strukturen und Inhalte der Ausstellung orientieren, zurechtfinden und schließlich eine eigene Haltung dazu entwickeln muss.

2.4.3 Über individuelle Erfahrungen und selbstbestimmte Handlungsmöglichkeiten im Hörbeitrag zum dritten *Leitmotiv*

Im Vergleich zu den beiden ersten *Leitmotiven* stellt das dritte *Leitmotiv* mit der Frage »Was tun?« laut Künstlerischem Leiter »eine noch größere Herausforderung« dar, weil sie offener formuliert ist und zunächst kein konkretes Themen- beziehungsweise Diskussionsfeld eröffnet. Sie bezieht sich »auf den Bildungsaspekt der *documenta* 12, denn wenn wir eine Ausstellung besuchen, wollen wir etwas herausfinden«.⁴¹⁸ Dieser Anspruch, den Buergel hier kollektiv auf die Besucher*innen projizierte, zeigt sich jedoch nicht erst in der Vermittlung des dritten *Leitmotivs*. Wie die schlagwortartige Betitelung der drei *Leitmotive* samt der ihnen jeweils zugeordneten Satzzeichen – »Modernity?«, »Life!« und »Education:« – in den Publikationen der *documenta* 12 zu erkennen gibt, stellt sich dieses letzte der drei *Leitmotive* als eine Art logische Fortsetzung der ersten beiden und ihrer Erforschung dar. So differenziert Buergel die Frage des dritten *Leitmotivs* hier noch einmal: »Wir sind aufgefordert darüber nachzudenken, wie die Vergangenheit aussah, wo wir heute stehen und was wir uns für die Zukunft wünschen.«⁴¹⁹ Während die Moderne damit auf ihre historische Dimension hin befragt und das *bloße Leben* in der Gegenwart betrachtet wird, gilt es, wie der Doppelpunkt plastisch veranschaulicht, herauszufinden, welche Folgen sich daraus für die Bildung ergeben.

Geht man der Herkunft des Namens *documenta* und seiner lateinischen Bedeutung nach, wird deutlich, dass der Bildung im Kontext der *documenta* grundsätzlich eine besondere Bedeutung zukommt. So wurde die *documenta* ursprünglich mit »der Belehrung des Geistes«⁴²⁰ in Verbindung gebracht. Die Frage »Was tun?« erweitert jedoch den spezifischen Bildungsanspruch der *documenta* 12, denn er ist damit weitaus weniger didaktisch und passiv-rezeptiv gesetzt, als dies noch im Ursprung der *documenta* der Fall war. Wie die Ausführungen im Hörbeitrag verdeutlichen, zielt die Frage nach

417 Siehe hierzu Kap. IV.2.3.2

418 Vgl. Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:04:42-00:05:11.

419 Ebd., TC 00:05:12-00:05:20.

420 *documenta*: Nominativ Plural von *documentum* (lat.): Lehre, Belehrung, Warnung; beweisende Urkunde, Testament (mittellat.). *documentum* ist zusammengesetzt aus 1.) *docere* (lat.): lehren, unterrichten, bzw. jemanden benachrichtigen, in Kenntnis setzen, aber auch: zeigen, darten, berichten, und 2.) *mens* (lat.): das Denken, der denkende Geist, der Verstand, aber im übertragenen Sinne auch: die Seele oder der Geist von etwas. So habe in der Belehrung des Geistes die Kernabsicht des Unternehmens gelegen, wie Ernst Schuh, der Assistent Arnold Bodes, im Kontext der ersten *documenta* formulierte. Vgl. dOCUMENTA (13): »Tatsachen und Gerüchte«. URL: <http://d13.documenta.de/start>.

dem Tun auf eine Auseinandersetzung mit Körper und Geist, während sie gleichzeitig eine Aufforderung zum Handeln darstellt.

In Analogie zu den beiden anderen *Leitmotiven* verweist Buergel auf einen theoretischen beziehungsweise »historische[n] Bezug«, der »lediglich als Ausgangspunkt dienen« sollte. So habe die Wortwahl des dritten *Leitmotivs* »einen politischen Ursprung«. Buergel zitiert mit ihm den gleichlautenden Titel einer Publikation Lenins aus dem Jahr 1902⁴²¹. Lenin selbst wiederum habe mit der Überschrift »Was tun?« den gleichnamigen »utopistischen Roman von Nikolai Tschernyschewski aus dem Jahr 1863« gewürdigt. Der Hörbeitrag thematisiert in diesem Zusammenhang Lenins Auffassung: Demnach könne eine »Revolution [...] nur mit einer strengen Führungsriege und einer gehorsamen, disziplinierten Masse gelingen. Die Arbeiterklasse müsse in allen relevanten Themen und Theorien gut informiert, erfahren, geschult und gebildet sein. Nur dann wäre sie in der Lage, die Gesellschaft zu verändern«.⁴²²

Obwohl der Bezug des dritten *Leitmotivs* zu Lenins Schrift und Politik im Kontext der *documenta 12* sonst keine Erwähnung⁴²³ fand, scheint er für das konzeptionelle Bildungsverständnis der *documenta 12* doch relevant gewesen zu sein. Denn wenngleich Lenins Plan für die Verwirklichung der genannten Ziele noch mit der Billigung von Gewalt einherging, wird hier deutlich, dass dem dritten *Leitmotiv* zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein gesellschaftsverändernder Impetus ohne die Anwendung von Gewalt zugrunde lag. Mit Blick auf Lenins Schrift zeigt sich, dass dieser Impetus jedoch auch nicht darin bestand, einen klaren Weg vorzugeben, sondern darin, praktische Schritte zu erörtern,⁴²⁴ die im Sinne einer Veränderung umgesetzt werden können.

Dieser strategische Plan, der offensichtlich nach Handlungsmöglichkeiten für die Veränderung der Gesellschaft in der Gegenwart fragte, zeigt insofern eine Parallele zum Paradigma der Transkulturalität, als dies ebenfalls ein praxisorientiertes Verständnis

421 Lenin, Wladimir I.: *Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung*. Berlin 1983. Lenin äußerte darin die Idee, die unorganisierten revolutionären Kräfte, die sich um das, unter elenden Bedingungen lebende Proletariat Russlands gruppieren, in Taten zu verwandeln und einen neuen Typus von Partei herzustellen, der weniger auf theoretische Reformen als auf die praktische Organisation gründen sollte. Vgl. Bronner, Stephen E.: »Was tun?« und Stalinismus. In: *Utopie kreativ*, Heft 151, Mai 2003, S. 425-434, 427.

422 Vgl. Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:05:22-00:06:11.

423 Ohne konkreten Bezug zum dritten *Leitmotiv* gaben lediglich die *documenta 12 Magazines* einen Hinweis auf Lenins Werk »Was tun?« in Zusammenhang mit ihrer Veranstaltung »The Living Newspaper«. Die Veranstaltung reagierte auf die sogenannte erste »Lebende Zeitung«, die um 1917 in Russland entstand und Analphabet*innen die täglichen Nachrichten präsentieren sollte. Lenins Verständnis der Zeitung als einen »kollektiven Organisator [...]«, der die Kommunikation sowohl innerhalb Russlands als auch international [habe] fördern« können, bildete dabei die Grundlage für die Zusammenarbeit mit einigen internationalen Zeitschriftenredaktionen. Vgl. *documenta 12: »documenta 12 magazines – Living Newspaper«*. URL: <https://www.documenta12.de/index.php?id=1008&L=0>.

424 Siehe Lenin: *Was tun?* 1983, S. 7: »Die Frage ›Was tun?‹ drängt sich in den letzten Jahren [...] mit besonderer Kraft auf. Es handelt sich dabei nicht um die Wahl des Weges [...], sondern darum, welche praktischen Schritte wir [...] tun sollen und auf welche Art wir sie tun sollen. Es handelt sich um das System und den Plan der praktischen Tätigkeit.«

eröffnet,⁴²⁵ das auf kulturelle Veränderungen der Gesellschaft reagiert beziehungsweise als maßgeblich für ein kulturell verändertes Verständnis von Gesellschaft erachtet wird.

Ähnlich wie sich dieses praxisorientierte Verständnis als eine Anleitung zum Handeln verstehen lässt, scheint die konkrete Ausgestaltung von Bildungsprozessen, wie sie im Rückbezug Buergels auf Lenin deutlich wird, gleichermaßen an Handlungsmaximen ausgerichtet gewesen zu sein und nicht etwa an vorbestimmten theoretischen Kategorien. Deutlich wird diese weniger inhaltliche als strukturelle Vorgehensweise des Künstlerischen Leiters auch darin, dass er »die Ausstellung [...] an das Publikum [übergeben] oder metaphorisch gesprochen [...] uns ins Bild [setzen]« wollte.⁴²⁶ Damit griff er nicht nur das bereits im Kontext des zweiten *Leitmotivs* geäußerte Postulat der Öffnung und den Anspruch, sich selbst – etwa durch das Erschließen neuer Horizonte⁴²⁷ – einzubringen, erneut auf. Beides wird vielmehr mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung⁴²⁸ in Verbindung gesetzt, der für das Vermittlungsprojekt der *documenta 12* grundlegend ist. In der Ermöglichung eines solch offenen, auf »ästhetische[r] Erfahrung« aufbauenden Bildungsprozesses sieht Buergel »das Potential für neue Formen des Verstehens«.⁴²⁹ Diese manifestierten sich auf körperlicher und geistiger Ebene und kämen vor allem an den Grenzen des Wissens zum Tragen:

»Ästhetische Erfahrung geht immer auch mit Gefühlen und Gedanken einher. Deshalb hilft sie uns, unser Bewusstsein zu schärfen, nicht nur mit Blick auf unsere eigenen Erlebnisse, Erfahrungen und Interessen, sondern auch in Bezug auf die Grenzen und Lücken unseres Wissens. In dem Moment, wo wir etwas nicht verstehen, wo wir nicht genau wissen, was wir vor uns haben oder wo wir hinwollen, öffnen wir uns neuen Möglichkeiten der aktiven und kreativen Bedeutungsproduktion durch Kommunikation, Diskussion, Interaktion, Forschung und gemeinsames oder selbstorganisiertes Handeln.«⁴³⁰

Kunstvermittlung bedeutet demnach keine Belehrung, sondern vielmehr das Ermöglichen einer eigenverantwortlichen Selbstbildung⁴³¹ durch eine aktive geistige und körperliche Beteiligung, die gerade in Situationen des Nichtwissens oder Nichtverständens gefragt ist. Der Blick, der hier auf das Potenzial von Grenzen und Lücken des Wissens und die an sie anschließende Option (oder auch den Bedarf) zu handeln und zu interagieren gerichtet wird, schließt an den Umgang mit kultureller Differenz im Kontext der postkolonialen Theorie an. Ähnlich der von Bhabha postulierten produktiven

⁴²⁵ Siehe hierzu z.B. Kap. II.1.10 und II.2.5.

⁴²⁶ Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:06:19-00:06:27.

⁴²⁷ Siehe Kap. IV.2.4.2.

⁴²⁸ Siehe hierzu Kap. IV.1.4.1 und IV.1.4.2.

⁴²⁹ Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:06:33-00:06:38.

⁴³⁰ Ebd., TC 00:06:39-00:07:16.

⁴³¹ Dies wird auch in Noacks rückblickender Feststellung deutlich: »Wo sie [die Besucher*innen] nicht verwirrt aufgaben, war tatsächlich ein Selbstbildungsprozess der Individuen und von Gruppen wahrzunehmen, der sich im Verlaufe der Ausstellung nicht nur in der Ausstellungsatmosphäre niederschlug, sondern auch in zunehmender Eloquenz der Publikumsfragen.« Noack: Die Ausstellung als Medium. 2009, S. 335.

Desorientierung können Differenzen auch bei ästhetischen Erfahrungsprozessen als Potenzial für Veränderungen verstanden werden. Die an den Umgang mit Differenzen anknüpfende kulturelle Interaktion basiert dabei ebenfalls auf der Auseinandersetzung mit symbolischen Grenzen, an denen insbesondere kulturelle Bedeutungen und Werte nur unzureichend verstanden oder ihrem originären Kontext entlehnt werden.⁴³²

Buergels Hinweis auf die aus einer so bezeichneten aktiven und kreativen Bedeutungsproduktion folgenden Interaktion⁴³³ impliziert darüber hinaus, dass Bildung⁴³⁴ nicht nur als reiner Selbstzweck zu verstehen ist, sondern auch einen maßgeblichen Wert für das Miteinander unterschiedlicher Akteur*innen in der Ausstellung hat.

In Anlehnung an die Konzeption und Rezeption der Ausstellung weist Buergel auch im Kontext des Hörbeitrags zum dritten *Leitmotiv* noch einmal auf die grundlegend »künstliche Situation«⁴³⁵ der *documenta* hin, die sich durch die Zusammenstellung von »Kunstwerke[n] aus den unterschiedlichsten Kontexten für hundert Tage in Kassel« ergibt. Mit der Feststellung, dass es unmöglich sei, »die Entstehungsbedingungen aller gezeigten Arbeiten zu kennen« oder »diese Bedingungen in ihrer Gänze auf der *documenta* darzustellen«, hebt er hier auf »die Notwendigkeit einer anderen Form der Kontextualisierung« ab. Das Konzept der *Migration der Form* bot demnach in der Umsetzung nicht nur die Möglichkeit, die »eigene Konstruktion und Künstlichkeit« der *documenta* zum Anlass zu nehmen, verschiedene Bedeutungsebenen herzustellen, sondern auch, auf »formale Entsprechungen und Verwandtschaften« in der Ausstellung einzugehen. Auf unterschiedliche Weise sollte die Ausstellung damit Besucher*innen »in den neuen Kontext mitein[beziehen], in dem die Werke präsentiert wurden und [...] ihn bewusster« machen.⁴³⁶ Die transkulturellen Zusammenhänge, die hier über Formen hergestellt werden, basieren folglich nicht zwingend auf tatsächlichen Beziehungen zwischen Künstler*innen, Kunststilen oder -schulen, sondern fordern die Besucher*innen vielmehr auch dazu auf, ihre eigenen kulturellen Prägungen und Kenntnisse in den Rezeptionsprozess miteinzubeziehen.

Mit Blick auf »die Struktur der [...] Weltkunstschau« wird am Beispiel verschiedener Werkkonstellationen der *documenta 12* ermittelt, wie es der Ausstellung gelingt »die Werke, die Räume und uns als Zuschauer produktiv miteinander zu verbinden«, und gefragt, wie »die Idee der ›Migration der Formen‹ durch die Entwicklung einer aktiven Kontinuität zwischen den Werken dazu bei[trägt], Information zu visualisieren«.⁴³⁷ Neben verschiedenen Beispielen, die hier mit Bezug zu ausgewählten Werken im Fridericianum erläutert werden, lässt sich eine produktive Verbindung zwischen einzelnen Werken bezüglich transkultureller Verflechtungen etwa in Buergels Erläuterungen zu den Werken von Kerry James Marshall (*1955) und Juan Davila erkennen. Sie

432 Siehe hierzu Kap. II.2.3.

433 Siehe hierzu auch Noacks Auffassung von Kunstvermittlung in Kap. IV.1.4.2, S. 157f.

434 Dieser gesellschaftliche Bezug wird auch in Buergels grundlegendem Verständnis von Bildung deutlich. Dies beruhe eben nicht nur darauf, »dass man sich etwas erschließt oder erarbeitet«. Bildung sei »auch in dem Sinne [zu verstehen], dass sich das Vermögen bzw. das Bewusstsein formiert, selber Welt machen zu können«. Buergel: *documenta heute*. 2007, S. 167.

435 Siehe hierzu auch Kap. IV.1.3.2.

436 Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:07:58-00:08:59.

437 Ebd., TC 00:20:40-00:21:04.

wurden nicht nur im selben Raum gezeigt, sondern zogen sich, ähnlich anderen Arbeiten auch,⁴³⁸ »wie ein roter Faden durch die Ausstellungsorte« und verwenden »eine Reihe von malerischen Idiomen,⁴³⁹ um Darstellungssysteme zu analysieren und zu kritisieren«⁴⁴⁰: Während »Marshalls ästhetisch schöne Arbeiten« hier als Malereien vorgestellt werden,⁴⁴¹ die »das Leben und die Geschichte der Afroamerikaner – ein Sujet das in der Kunst jahrzehntelang unterrepräsentiert war« –, behandeln,⁴⁴² werden Davilas Arbeiten als »Gemälde« vorgestellt,⁴⁴³ welche »die Abschaffung von Missverhältnissen in der Kunst« thematisieren und »Menschen von gemischter Herkunft, Männer und Frauen mit indigenem Hintergrund«⁴⁴⁴ zeigen, womit »die europäisch-amerikanische Kunstgeschichtsschreibung aus der Perspektive eines Exil-Chilenen in Australien« hinterfragt wird⁴⁴⁵. So wie diese beiden Künstler laut Buergel mit ihrer Kunst kritisierten, dass »bestimmte Kulturen, Rassen und Figuren in der etablierten Malerei schlicht nicht vorkommen«, zielten auch viele andere Arbeiten der *documenta 12* darauf ab, »unsere Wahrnehmung für die Diversität und die unterschiedlichen Zusammenhänge in der zeitgenössischen Kunst zu schärfen«.⁴⁴⁶

Weitere Zusammenhänge zwischen verschiedenen Werken innerhalb eines Ausstellungsorts oder -raums werden auch mit Blick auf die *documenta*-Halle und das Schloss Wilhelmshöhe erläutert: »[V]ielschichtige Verbindungen«, wie etwa »ästhetische, materielle, formale, historische oder konzeptuelle« zeigten sich in der *documenta*-Halle etwa als »ein komplexes Geflecht von Beziehungen zwischen Werken aus unterschiedlichen Perioden und Kontexten«.⁴⁴⁷ Zwischen dem Gartenteppich aus dem 18. Jahrhundert und anderen, modernen Werken in diesem Raum stößt Buergel »unweigerlich auf Parallelen«: Durch die Zusammenschau mit den benachbarten Arbeiten, verändere der Teppich unsere Wahrnehmung und eröffne neue Möglichkeiten der Interpretation.⁴⁴⁸ Auch im Schloss Wilhelmshöhe, das 1786 erbaut wurde und »eine umfangreiche Gemäldegalerie mit wichtigen Werken von Rembrandt und Rubens« beherbergt, seien in »einige Ausstellungssektionen [...] ausgewählte *documenta*-Werke integriert« worden,

438 Siehe hierzu auch die Installation »Black Chords plays Lyrics« von Saâdane Afif, die zudem als exemplarisch für die Vermittlungsstrategie der *documenta 12* betrachtet wird. Vgl. ebd., TC 00:09:00-00:09:11.

439 Genannt werden hier »die klassischen Traditionen, wie die Figuration und das narrative Tableau, aber auch die moderne und die postmoderne Abstraktion, die Geste, die Fragmentierung und die Collage«. Ebd., TC 00:24:55-00:25:07.

440 Ebd., TC 00:24:43-00:25:12.

441 Die meisten auf der *documenta 12* gezeigten Arbeiten von Marshall sind Acryl-Collagen auf Leinwand. Beispiel hier ist etwa die Arbeit »Garden Party« (2003-2007).

442 Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:25:13-00:25:23.

443 Die meisten auf der *documenta 12* gezeigten Arbeiten von Davila sind Ölmalereien u.a. mit Collagen. Beispiel hier ist etwa die Arbeit »The Arse End of the World« (1994).

444 Wie in diesem Zusammenhang erläutert wird, kombiniert Davila »dabei das Format des narrativen Tableaus und traditionelle australische Landschaftsmalerei mit der Collage und pornografischem Bildgut«. Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:26:37-00:26:45.

445 Ebd., TC 00:25:56-00:26:18.

446 Ebd., TC 00:26:46-00:27:06.

447 Ebd., TC 00:28:40-00:28:57.

448 Ebd., TC 00:30:01-00:30:20.

womit »bewusst eine Brücke zwischen dem Historischen und dem Jetzigen⁴⁴⁹ geschlagen« wurde.⁴⁵⁰ Über die bewusste Anordnung der Werke durch Zeiten und Kulturen hindurch werden somit transkulturelle Beziehungen hergestellt, die dazu anregen, diese auf ihre tatsächliche, ästhetische oder fiktive Grundlage zu erforschen.

Mit der Frage, inwiefern »Größe und Raumkonfiguration den Besucher und seine Rezeption der ausgestellten Werke« beeinflussen, wird in diesem Hörbeitrag auch das »Architekturprogramm der documenta 12« erläutert, »das der Ausstellung ihren äußeren Rahmen« gab⁴⁵¹: Als Orte werden hier neben dem erstmals in die *documenta* einbezogenen Kulturzentrum Schlachthof⁴⁵² insbesondere der eigens für die *documenta 12* gebaute Aue-Pavillon hervorgehoben – »ein temporäres Bauwerk ohne abgeschlossene Räume, in dem der Blick auch die Umgebung miteinbezieht«. Als weitere Gebäude werden »das Museum Fridericianum, die Neue Galerie und die *documenta*-Halle« genannt, die »allesamt nicht den Kriterien des White Cube« entsprochen, sondern »farbig gestrichene Wände und Vorhänge an den Fenstern« gehabt hätten. Die kuratorische Idee der Farbgebung oder vielmehr der weitgehende Verzicht auf weiße Wände,⁴⁵³ sollte die »Aufmerksamkeit auf die spezifischen Eigenschaften jedes Gebäudes« lenken und »auf die Epoche schließen [lassen], in der es erbaut wurde«. Damit sollte auch generell daran erinnert werden, »dass die Ausstellung nicht neutral, ort- und zeitlos ist, wie es weiße Wände suggerieren, sondern ein zeitlich begrenztes, speziell auf die Stadt Kassel ausgerichtetes Ereignis«.⁴⁵⁴ Die ästhetische Aktivierung der Besucher*innen über die Gestaltung der Räume stellte insofern eine Form transkultureller Vermittlung dar, als die westlich geprägte Architekturgeschichte reflektiert beziehungsweise über die Farbigkeit der Wände auch konterkariert und damit implizit auch auf die kulturelle Vielfalt jenseits westlicher Blickregime verwiesen wurde.

Die Abwendung von westlichen Idealen und die Einbeziehung der Besucher*innen in die Herstellung der Ausstellung wurde im Aue-Pavillon in anderer Weise fortgesetzt: Die Idee, dass der Pavillon als »temporäre[s] Gebäude«, das »auf moderner Gewächshausarchitektur« basierte und mit seiner »luftige[n], durchlässige[n] Architektur [...] dem Prinzip der Offenheit und Transparenz« folgte, habe »auf ein mobiles, heterogenes modernes Publikum« gezielt.⁴⁵⁵ Die Umsetzung des Baus, der damit das ursprüng-

449 Als Beispiel wird das Selbstportrait von Zofia Kulik (*1947) genannt, auf dem sie sich als Mitglied eines barocken Königshauses darstellt, und das mit einem Rembrandt-Gemälde korrespondiert, auf dem dieser in den Jahren 1634-1642 seine Frau Saskia in einem Theaterkostüm verewigte und auf dem sichtbar wird, wie man sich in der Renaissancezeit die Antike vorstellte. Vgl. ebd., TC 00:32:14-00:32:36.

450 Ebd., TC 00:31:47-00:32:13.

451 Ebd., TC 00:11:54-00:12:22.

452 Wie hier erläutert wird, wurde dass das Kulturzentrum Schlachthof im Kontext der *documenta 12* etwa dazu genutzt, um Exponate, Veranstaltungen und Projekte zu präsentieren. Zudem wird darauf hingewiesen, dass das ehemals als Schlachthof genutzte Gebäude im Jahr 1978 von Student*innen, Architekt*innen, Musiker*innen und Migrant*innen zu einem »eigene[n] Raum für interkulturelles Zusammenleben und Verständigung« umgewidmet wurde. Ebd., TC 00:47:59-00:48:13.

453 Erläuterungen zur Farbgebung der Wände siehe Kap. IV.1.3.1, zur Vernachlässigung des White Cube siehe Kap. IV.1.4.1.

454 Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:12:23-00:13:09.

455 Ebd., TC 00:15:50-00:16:12.

lich an Objektivität ausgerichtete Motiv der Moderne bewusst aufnahm und wendete,⁴⁵⁶ stellte für Buergel, den Versuch dar, »Individualität mit kollektiver Aktivität zu vereinen«: Der Bau sollte über »[a]usgewiesene Bereiche«, wie etwa die sogenannten *Palmenhaine* »zur Diskussion, Interaktion und Kontemplation ein[laden]«. Sie hätten nicht nur »den Vermittlungsspektrum der *documenta 12* sichtbar« gemacht, sondern wären auf diese Weise auch »selbst Gegenstand der Ausstellung« gewesen.⁴⁵⁷ Die Konzeption des Pavillons thematisierte dabei insbesondere die Verbindungen zwischen Innen- und Außenraum, die sich auch in der Gliederung des Innenraums darstellen sollten.⁴⁵⁸ Kunstvermittlung sei »also kein Zusatzangebot, sondern ein integraler Bestandteil der *documenta 12*« gewesen, der sich zudem in einem »vielfältige[n] Programm«⁴⁵⁹ fortsetzte.⁴⁶⁰ Ziel des Ausstellungskonzepts und seiner Vermittlungsidee war es demnach, den Besucher*innen Methoden an die Hand zu geben. Diese sollten laut Buergel »Intellekt und Empfinden miteinander koppeln und Möglichkeiten eröffnen, uns selbst zu verändern – denn genau darum geht es letztendlich bei ästhetischer Bildung«⁴⁶¹.

Die besondere Aufgabe der *Kunstvermittlung* lag im Kontext der *documenta 12* folglich darin, dem Publikum Möglichkeiten zu bieten, sich von den vielfältigen ästhetischen Phänomenen der Kunst beeindrucken und leiten zu lassen, ohne dabei einer vorgegebenen Auffassung oder Einordnung von Kunst nach spezifischen Regeln oder Kategorien folgen zu müssen. Mit dem Fokus auf Bildung wurden zudem Werke gezeigt, »die wegen der besonderen Dynamik von Mode und Kunstmarkt leicht [hätten] übersehen werden« können⁴⁶². Damit habe die Ausstellung »Auslassungen oder bestimmte Versionen der Kunstgeschichte« korrigiert oder kompensiert.⁴⁶³ Mit diesem Anspruch wirkte die *documenta 12* nicht nur der westlichen, linearen Kunstgeschichtsschreibung entgegen,⁴⁶⁴ sondern diversifizierte diese gleichzeitig in kultureller Hinsicht und schuf neue Zusammenhänge.

456 Wie im Kontext des ersten *Leitmotivs* erläutert wird, impliziert Transparenz als Motiv der Moderne »eine objektive Sichtweise, die sich vor allem im aufklärerischen Potential der reinen Vernunft manifestiert. Das lässt sich auch z.B. in der modernen Architektur weiterverfolgen, wo Glas eingesetzt wird, um Offenheit und Fortschritt zu signalisieren. [...] Im Namen der Transparenz entstehen aber auch Systeme der Überwachung und Bürokratisierung.« Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« 2007, TC 00:46:00-00:46:38.

457 Buergel: Hörbeitrag zum dritten Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:16:13-16:32.

458 Auch im Kontext des ersten *Leitmotivs* wurde mit Bezug zum Aue-Pavillon auf »verschiedene Relationen von drinnen zu draußen« hingewiesen, die sich »wiederum in der relativ offenen Gliederung des Innenraums niedergeschlagen« hätten. Buergel: Hörbeitrag zum Leitmotiv »Ist die Moderne unsere Antike?« 2007, TC 00:47:39-00:47:52.

459 Hingewiesen wird in diesem Zusammenhang etwa auf den *documenta 12 Beirat*, die *documenta 12 Magazines* sowie verschiedene weitere *Projekte*.

460 Buergel: Hörbeitrag zum dritten Leitmotiv »Was tun?« 2007, TC 00:16:33-00:16:43.

461 Ebd., TC 00:54:26-00:54:50.

462 Als Beispiele werden hier Werke von Atsuko Tanaka, Lee Lozano, Charlotte Posenenske, Jorge Oteiza (1908-2003), Mária Bartuszová, Lili Dujourie, Poul Gernes (1925-1996), Juan Davila, Jo Spence und Nasreen Mohamedi genannt, die außerhalb ihrer lokalen Zusammenhänge nicht unbedingt bekannt seien, aber dennoch ein tieferes Verständnis von den Strömungen der zeitgenössischen Kunst eröffnen könnten. Vgl. ebd., TC 00:36:40-00:37:07.

463 Ebd., TC 00:36:25-00:36:38.

464 Siehe hierzu Kap. II.2.6.