



„I have no idea, what art is!“ Die dOCUMENTA (13) zwischen Peripherie und Zentrum

Autor: Tim Pickartz
Erschienen in: ALL-OVER, # 2, März 2012
Publikationsdatum: 1. März 2012

URL: <http://allover-magazin.com/?p=922>
ISSN: 2235-1604

Quellennachweis:
Tim Pickartz, „I have no idea, what art is!“
Die dOCUMENTA (13) zwischen Peripherie und Zentrum, in: ALL-OVER, Nr. 2,
März 2012, URL: <http://allover-magazin.com/?p=922>.

Texte, Abbildungen und Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne ausdrückliche Genehmigung der Urheber nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autorin oder Autor, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

© 2012 ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik, Wien/Basel

Tim Pickartz

„I have no idea, what art is!“
Die dOCUMENTA (13) zwischen Peripherie und Zentrum

Carolyn Christov-Bakargiev, die Leiterin der im kommenden Sommer stattfindenden dOCUMENTA (13), spricht dieser Tage viel über das anstehende Ausstellungsprojekt. Sie spricht über Hunde, ihre Reisen zu Freundinnen und Freunden und über altrömische Philosophen. Und es scheint fast so, als spräche sie ungerne über Kunst oder über das Konzept ihrer documenta – wie auch immer dieses geartet sein wird. In verschiedenen Vorträgen und Interviews konstatierte Carolyn Christov-Bakargiev schließlich fast provozierend, dass sie nicht wüsste, was Kunst sei. Diese Aussage sollte aber nicht vorschnell als naiv missverstanden werden, sondern ist von einem Skeptizismus beeinflusst, der die Konzeption der dOCUMENTA (13) entscheidend prägen wird.

Dass eine philosophische Position den Hintergrund für eine Ausstellung liefert, ist sicher nicht ungewöhnlich und dass das vermeintlich autonome Kunstwerk als Zentrum eine enorme Bandbreite an Peripherien hat, ist unbestritten: Kunstkritik, Kunstvermittlung, Kunstphilosophie und der Kunstmarkt sind Teil des Systems Kunstwelt. Wirft man einen Blick auf weitere mit der dOCUMENTA (13) assoziierte Wissensfelder, kann sich durchaus Verwunderung einstellen: Die Teilnehmenden der Kunstausstellung in Kassel sind laut der Homepage Agenten / Agentinnen, Aktivisten / Aktivistinnen, Anthropologen / Anthropologinnen, Archäologen / Archäologinnen, Biologen / Biologinnen, Choreographen / Choreographinnen, Dichter / Dichterinnen, Feministen / Feministinnen, Filmemacher / Filmemacherinnen, Historiker / Historikerinnen, Hypnotherapeuten / Hypnotherapeutinnen, Kritiker / Kritikerinnen, Kulturtheoretiker / Kulturtheoretikerinnen, Künstler / Künstlerinnen, Kunstwissenschaftler / Kunstwissenschaftlerinnen, Kuratoren / Kuratorinnen, Lehrer / Lehrerinnen, Philosophen / Philosophinnen, Physiker / Physikerinnen, Schriftsteller / Schriftstellerinnen, Tänzer /

Tänzerinnen, Übersetzer / Übersetzerinnen, Umweltschützer / Umweltschützerinnen, Wissenschaftler / Wissenschaftlerinnen, sowie Zoologen und Zoologinnen.¹ Die genuin Kunstschaffenden sind hier nur eine Gruppierung unter vielen, im Ankündigungstext für den Katalog wird ihnen lediglich zgedacht, die anderen Beiträge zu „bereichern“.² Handelt es sich bei der dOCUMENTA (13) wirklich noch um eine Kunstaussstellung oder rücken bisher periphere Themen in ihren Mittelpunkt?

In Bezug auf Zentrum und Peripherie stellt Marius Babias in seinem Sammelband zur Kunstvermittlung eine bemerkenswerte Behauptung auf: „Die Peripherie beginnt das Zentrum – die autonome künstlerische Behauptung – auszuhöhlen. Kunst entsteht heute in dem Bewusstsein, dass sie auf ein Fachpublikum und eine Kennerschaft hin produziert und in einer gleichbleibenden Hierarchie rezipiert wird.“³ Die daraus resultierende Ratlosigkeit bei einem Großteil der Besucherinnen und Besucher hat zur Folge, dass Peripherien für viele einen zentraleren Stellenwert einnehmen können als das Kunstwerk selbst. Dies beginnt bei der vermeintlichen Pflichtlektüre von Katalogtexten, geht über die Angebote der Museumspädagogik bis hin zur künstlerischen Kunstvermittlung. Durch letztere könnten sogar verschiedene Gegenöffentlichkeiten geschaffen werden, die sich mehr oder minder stark von der institutionellen Verankerung des Feldes Kunst abgrenzen.

Diese Entwicklung selbst lässt sich aber kaum als peripher, also randständig, bezeichnen und ist deutlich an den Kunst-Großausstellungen um die Jahrtausendwende, insbesondere den documenta-Ausstellungen 10 bis 12, und deren Standpunkten zu den Polen Zentrum und Peripherie abzulesen. Oliver Marchart beschreibt die Positionen dieser Ausstellungen als Grabenkämpfe zwischen Politisierung und Ästhetisierung – dem Außen und Innen der Kunst.⁴ Die dOCUMENTA (13) scheint nun bevorzugt Randbereiche der Kunstwelt, das Außen der Kunst in den Fokus zu nehmen. Höhlt die Peripherie damit das Zentrum endgültig aus?

Um sich der Antwort auf diese Frage anzunähern, muss auf die Entwicklung der Ausstellungsreihe in den letzten zwei Jahrzehnten eingegangen werden: Nachdem Jan Hoet die eigene körperliche Erfahrung als Leitidee seiner vermeintlich konzeptfreien documenta IX (1992) postuliert hat, gelang es Catherine David mit der documenta X (1997), eine gewisse Politisierung von Kunst- und Ausstellungspraxen im Zentrum des Kunstfeldes zu ermöglichen, wie sie sich an der Peripherie des Kunstfeldes durchaus bereits seit Längerem vollzog.⁵ Die Stadt Kassel wurde in Form eines Parcours in die documenta miteinbezogen und fungierte als Projektionsfläche für eine Bandbreite zunächst kunstferner Themen wie zum Beispiel „Weltkapitalismus“, „Eigentlichkeit“, „Vernetzung“ oder „Exotismus“. Diese Verschiebung zum Politischen ist besonders deutlich am Katalog selbst ablesbar, der unter dem Titel „politics/poetics“ eher ein Reader postmoderner Theorien als ein Ausstellungskatalog im klassischen Sinne ist. Interessanter Weise stand die Kunstvermittlung, der die Leiterin Catherine David misstrauisch gegenüberstand,

in keiner angemessenen Relation zu diesem theoretischen Überbau, sodass die Theorien hinter Ausstellung und Katalog trotz ihrer Fülle für viele unzugänglich blieben.⁶ Die Peripherie hatte in diesem Fall das Zentrum möglicherweise nicht ausgehöhlt, aber es wurde in jedem Fall versäumt, den Überblick auf das Gesamtwerk documenta X zu ermöglichen.

Die Documenta11 (2002) unter der Leitung von Okwui Enwezor, dem ersten nicht-europäischen Kurator einer documenta, führte den Weg der Politisierung fort und versuchte sich nicht nur in einer theoretischen, sondern auch geografischen Dezentralisierung: Die Ausstellung in Kassel war nur eine von fünf Plattformen, die gemeinsam die Documenta11 bildeten. Die Plattformen 1 – 4 fanden als Tagungen in Berlin, Neu Delhi, St. Lucia und Lagos statt. Dort wurden allerdings nicht wie in Kassel künstlerische Arbeiten ausgestellt, sondern in verschiedenen Diskussionsrunden Themen wie „Creolite und Creolisierung“ oder „Experimente mit der Wahrheit“ abgehalten. Die Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler, die sich also auch mit Themen des Postkolonialismus, Orientalismus und der Institutionskritik auseinandersetzen mussten, bildeten die inoffizielle „Plattform 6“, und waren nach ihrer Schulung sicherlich in der Lage, die verschiedenen Peripherien ebenso wie die vielfältigen Kunstwerke der Ausstellung mit den Besucherinnen und Besuchern zu diskutieren.⁷ Es sollte allerdings hinterfragt werden, ob es nicht zwei verschiedene documenta-Ausstellungen im Jahre 2002 gab: Die ideale Konzeption einer dezentralisierten Kunstaussstellung – die nur ein peripherer Aspekt unter anderen sein konnte – auf der einen Seite und andererseits eine klassische und klassisch rezipierte Kunstaussstellung, deren Theoriegehalt in der Wahrnehmung des Publikums an den Rand gedrängt wurde. Hier zeigt sich, wie schwierig es den Bemühungen der institutionskritischen Peripherie mitunter fällt, gegen hegemoniale Wahrnehmungsformen anzugehen. Das Kunstwerk und seine eurozentristische Rezeption ließ sich selbst durch den anerkannten Machtapparat „documenta“ weder aushöhlen noch verschieben. Dies hätte nach Oliver Marchart funktionieren können, wenn Okwui Enwezor die Ausstellung hätte ausfallen lassen und somit seine Dezentralisierung absolut umgesetzt hätte – doch damit hätte man sich gleichzeitig des Apparates beraubt, der diese radikale Nicht-Ausstellung publik machen könnte.⁸

Im Jahre 2007 ließ sich mit der documenta 12 eine deutliche Gegenbewegung beobachten, die als Rezentrierung und Re-Kasselisierung bezeichnet werden kann: Der theoretische Überbau wurde zugunsten einer Ästhetisierung entscheidend geschmälert.⁹ Das Kuratorenteam Ruth Noack und Roger Buergel löste mit dem Konzept der Migration der Form die Werke aus ihren tradierten Kontexten und setzte sie in neue, provisorische Zusammenhänge. Erläuternde Beschriftungen der Werke in der Ausstellung waren selten und auch der Katalog bietet wenig mehr als die Basisinformationen zu den Künstlerinnen und Künstlern. Diese Konzentration auf das autonome Kunstwerk als Zentrum sollte den Rezipierenden ermöglichen, sich die Arbeiten aus einer ästhetischen Argumentation heraus zu er-

schließen und nicht durch ein wie auch immer geartetes Metawissen. Damit einher ging auch ein besonderer Fokus auf die Vermittlungsprogramme, welcher sich insbesondere in einer umfangreichen Begleitforschung unter der Leitung von Carmen Mörsch abzeichnet.¹⁰

Rückblickend scheint es, als hätte die documenta 12 durch ihren Fokus auf das Werk einem Großteil der Besucherinnen und Besucher mehr Zugang ermöglicht als die beiden vorherigen Ausstellungen, dennoch wurde das Konzept von Roger Buegel und Ruth Noack von der Fachpresse größtenteils kritisch beurteilt, da es die Komplexität der Einzelwerke und der (Kunst-)Welt im Allgemeinen zu stark vereinfachte.

Insbesondere Oliver Marchart ist in seiner Kritik an der documenta 12 recht hart und schießt meines Erachtens in seiner Beurteilung mehrfach über das Ziel hinaus. Dennoch zieht er aber mit Blick auf die Vermittlung ein treffendes Resümee: Die Kunstvermittlung der documenta 12 konnte noch so ambitioniert sein, emanzipatorische, dekonstruktivistische und transformative Vermittlungsformate zu entwickeln – da die Ausstellung als solche keine emanzipatorische war, mussten die Vermittlerinnen und Vermittler an ihrer Aufgabe scheitern, oder zumindest auf halbem Wege innehalten.¹¹ Oder um es mit den Worten der Ausgangsfrage zu formulieren: Möglicherweise ist das Zentrum ohne seine Peripherien zu leer, um wirklich autonom zu bestehen.

Trotz aller und zum Teil sicherlich berechtigter Kritik an der documenta 12 sollte allerdings nicht übersehen werden, dass sie etwas geleistet hat, was die Jahre zuvor weniger gut gelungen ist: Das Publikum – welches sich nicht nur aus Expertinnen und Experten zusammensetzt – hatte mit der Migration der Form einen Zugangsschlüssel, mit dem die Ausstellung und die Einzelwerke selbstständig bis zu einem gewissen Grade erschlossen werden konnten.

Damit ist mit Blick auf die Kunstvermittlung eine entscheidende Herausforderung für die zukünftige documenta formuliert: Ist es möglich, eine Ausstellung zu konzipieren, die sowohl dem Kunstwerk als auch seinen Peripherien gerecht wird und gleichzeitig entsprechende Zugänge für alle Interessierten bereithält?

Die im nächsten Sommer stattfindende 13. Ausgabe der documenta scheint nun die vermeintlichen Randbereiche der Kunstwelt wieder verstärkt in den Fokus zu nehmen. Und dennoch lassen sich die Peripherien, mit denen sich Carolyn Christov-Bakargiev beschäftigt, nur bedingt mit denen von Catherine David oder Okwui Enwezor vergleichen: Schlagwörter wie „Hunde“ oder „Steine“, wie sie bereits in der Navigation der dOCUMENTA (13) Homepage zu finden sind, sucht man bei diesen vergeblich. Und was hat das überhaupt noch mit dem Zentrum – der Kunst – zu tun? Um diese Frage zu beantworten, muss ein erneuter Blick auf eben dieses Zentrum geworfen werden: Mit welchem Kunstbegriff geht Carolyn Christov-Bakargiev an ihre Aufgabe als Leiterin der documenta heran?

Ihre Behauptung, nicht zu wissen, was Kunst sei, gründet sich wohl kaum auf einem Informationsmangel, sondern eher auf einer Pluralität von Kunstbegriffen, die sich laut Christov-Bakargiev auf

keinen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Deshalb wird sie wohl keine einfache Antwort geben, sondern eine Strategie der Skepsis wählen. Diese entwickelt sie auf Grundlage des Philosophen Sextus Empiricus, der in seiner Schrift *Grundzüge der pyrrhonischen Skepsis*, auf die bereits auf mannigfaltige Art und Weise von Carolyn Christov-Bakargiev verwiesen wurde, zehn Gründe anführt, warum wir unserer Wahrnehmung kritisch gegenüber stehen sollten.

Als ersten Grund führt Sextus Empiricus die Problematik an, dass es für den Menschen nicht möglich sei, die Welt auf die gleiche Art wie Nicht-Menschen – also zum Beispiel die bereits mehrfach erwähnten Hunde – wahrzunehmen. Somit können auch keine Urteile über diese anderen Wahrnehmungsweisen gefällt werden: Sie bleiben uns unbekannt.¹² Weitere Gründe für Unentscheidbarkeiten sind die kulturellen Differenzen zwischen verschiedenen Völkern oder die Entwicklung von verschiedenen Wahrheiten über die Zeit hinweg. Sextus Empiricus behauptet nicht, dass es keine Wahrheiten gibt, sondern dass es uns als Menschen nicht möglich ist, diese ohne Weiteres durch Wahrnehmung zu erkennen. Wir verbleiben in der Rolle der Suchenden.

Gleiches gilt nach Carolyn Christov-Bakargiev für den Begriff Kunst: Jeder Kunstschaffende hat ein anderes Verständnis davon, was Kunst ist. Aber radikaler: Wie kann behauptet werden, dass die Arbeit aus den Gebieten der Physik, der Archäologie oder der Übersetzung (vgl. Liste der Teilnehmenden) keine Kunst ist? Und Carolyn Christov-Bakargiev geht noch weiter: Könnte man die Tomate, die immerhin von der Tomatenpflanze hervorgebracht wurde, als Kunst betrachten?¹³

Ob diesen Sommer tatsächlich Tomaten im Fridericianum zu sehen sein werden, wird sich zeigen – aber es lässt sich bereits jetzt absehen, dass die dOCUMENTA (13) im Vergleich zu den anderen besprochenen Ausstellungen in mehreren Bereichen zwischen den Polen von Peripherie und Zentrum stehen wird: Dies gilt nicht nur für den Kunstbegriff, sondern auch für die (geografische) Verortung und insbesondere die Kunstvermittlung.

Ähnlich wie die Konzepte von Catherine David und Okwui Enwezor zieht auch die kommende documenta etliche Peripherien zu den Kunstwerken hinzu, es scheint sogar, als würden diese überwiegen. Gleichzeitig öffnet Christov-Bakargiev durch ihren skeptischen Kunstbegriff das Zentrum dermaßen, dass annähernd jedes Produkt, Konzept und jeder Prozess der dOCUMENTA (13) als autonomes Kunstwerk verstanden werden könnte. Folgt man diesem Verständnis, müsste es möglich sein, all diese Dinge auch ästhetisch zu erfahren, wodurch Peripherie und Zentrum im Aspekt des Kunstbegriffs annähernd zusammen fallen.

Die Kunstschaffenden und Kunstwerke, die bereits im Vorfeld bekannt gemacht wurden, lassen erahnen, dass die dOCUMENTA (13) bemüht ist, keine eurozentristische Ausstellung zu werden und anhand der Handlungs- und Ausstellungsorte – zum Beispiel Kabul oder das Banff Centre, Calgary – zeigt sich eine auch geografische Dezentralisierung. Gleichzeitig wird erneut eine Re-Kassalisierung

forciert: Die Stadt Kassel und ihre Bürgerinnen und Bürger sollen stark in die Ausstellung eingebunden werden beziehungsweise die Ausstellung soll sich verstärkt mit Kassel verbinden. Dabei werden allerdings die Pole gewahrt: Kassel bleibt Kassel, andere Orte woanders. Es herrscht keine Gleichheit, aber es lässt sich eine gewisse Vergleichbarkeit feststellen, wie sie zum Beispiel die künstlerische Arbeit von Mariam Ghani deutlich macht, die die Ruinen aus Kabul im Jahre 2011 denen aus Kassel von 1943 gegenüberstellt.¹⁴ Geografische und inhaltliche Peripherien und das Zentrum wahren also ihre Position, allerdings wird Kassel zu einem möglichen Zentrum unter vielen.

Es ist zu erwarten, dass ein Großteil des Publikums in Konfrontation mit Christov-Bakargievs radikal skeptischem Kunstbegriff und der Bandbreite an Themen ähnlich ins Straucheln gerät wie bereits bei den vorhergegangenen documenta-Ausstellungen und die Angebote der Kunstvermittlung großen Zuspruch finden werden. Und wieder trifft man auf einen Terminus der Ungewissheit: Vielleicht Vermittlung!

Carolyn Christov-Bakargiev scheint der klassischen Kunstvermittlung ebenso zu misstrauen wie Catherine David, aber ist sich wohl im Klaren darüber, dass ihre documenta sie benötigt, um nicht unter der Last der eigenen Anforderungen zusammenzubrechen. Sie spricht davon, dass sie das Vielleicht gerne hinter sich lassen möchte, aber noch nicht weiß, wie sich die Kunstwerke und die Ausstellung angemessen vermitteln lassen werden – auch hier zeigt sie sich als Skeptikerin.¹⁵ Eines allerdings macht sie ganz deutlich: Die Kunstvermittlung der DOCUMENTA (13) hat die Aufgabe, nicht bloß durch die Ausstellung zu führen, sondern zu emanzipieren.¹⁶ Das ist sicherlich nicht nur im Hinblick auf die assoziierten Themenfelder eine Herausforderung für die so genannten Worldly Companions! Diese soll dadurch gemeistert werden, dass die Vermittelnden eine ähnliche Bandbreite wie die künstlerisch Teilnehmenden abdecken, aber auch eine persönliche Verbindung zu Kassel haben und somit selbst den Freiraum zwischen Peripherie und Zentrum überbrücken sollen.¹⁷ Die DOCUMENTA (13) geht also gewissermaßen einen Umweg zur Kunst, was auch bereits durch den Namen der Führungen angedeutet wird: dTOUR. Das kleingeschriebene d steht einerseits sicherlich für documenta, andererseits wird auf die englische Vokabel detour, also Umweg verwiesen. Und vielleicht (!) schaffen es diese Vermittelnden tatsächlich, einen Zugangsschlüssel zur Verfügung zu stellen ohne das Gezeigte zu trivialisieren und somit die Besucherinnen und Besucher so weit zu emanzipieren, dass all diese Peripherien sich in seinem Zentrum verorten lassen.



Anmerkungen

- 1 Navigation der Unterseite Teilnehmer auf der dOCUMENTA (13) Homepage. URL: <http://d13.documenta.de/de/#de/teilnehmer/> [30.10.2011].
- 2 Ankündigungstext für den Katalog der dOCUMENTA (13). URL: <http://d13.documenta.de/de/#de/publications/> [30.10.2011].
- 3 Marius Babias, Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren, Dresden 1995, S. 9.
- 4 Oliver Marchart, Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung, Köln 2008, S. 10.
- 5 Marchart 2008, S. 27.
- 6 Hubert Sowa, Agonale Betrachtung. Zur Phänomenologie und Hermeneutik der Ausstellungssituation, in: Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium, Ostfildern-Ruit 1997, S. 57.
- 7 Marchart 2008, S. 77.
- 8 Marchart 2008, S. 60 ff.
- 9 Marchart 2008, S. 75.
- 10 Vgl. Carmen Mörsch, Kunstvermittlung. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich/Berlin 2009.
- 11 Marchart 2008, S. 81.
- 12 Sextus Empiricus, Grundzüge der pyrrhonischen Skepsis, Frankfurt am Main 2008, S. 110.
- 13 Vortrag und Workshop von Carolyn Christov-Bakargiev in der Kunstakademie Münster am 18.10.2011.
- 14 Vgl. Mariam Ghani, Dar ul-Aman 2010 / Fridericianum 1943. URL: <http://www.kabul-reconstructions.net/mariam/correspondences/Correspondences/> [30.10.2011]
- 15 Vortrag und Workshop von Carolyn Christov-Bakargiev in der Kunstakademie Münster am 18.10.2011.
- 16 Carolyn Christov-Bakargiev im Gespräch mit Hanno Rauterberg, Kassel ist Australien, in: Die Zeit, 2. Juli 2009, Nr. 28.
- 17 Vgl. Offene Ausschreibung zum Wordly Companion auf der Homepage der dOCUMENTA (13). URL: <http://d13.documenta.de/de/#de/arbeiten/offene-ausschreibung/> [30.10.2011]

Autor

Tim Pickartz studierte von 2005 – 2010 Kunst und Philosophie an der Universität Paderborn. Derzeit arbeitet er an seiner Dissertation, die sich mit kuratorischer Praxis und Kunstvermittlungsstrategien auf Kunst-Großausstellungen auseinandersetzt.