

Philosophische Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
ZEGK – Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften
Institut für Europäische Kunstgeschichte



Magisterarbeit

Die Bewertung der *documenta 11* in der Kunstkritik

Zwischen „*politischer Überfrachtung*“ und „*neuem Kunstbegriff*“ –
die postkoloniale Weltkunstaussstellung im Spiegel der internationalen
Tagespresse.

**Arbeit zur Erlangung des Grades einer
Magistra Artium an der
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg**

Erstgutachter: Prof. Dr. Raphael Rosenberg
Zweitgutachter: PD Dr. Ernst Seidl

vorgelegt von:
Ariane Elisabeth Hellinger
Heidelberg
März 2006

Danksagung

Mein großer Dank gilt Karin Stengel, der Leiterin des Documenta-Archives der Stadt Kassel, sowie allen dortigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern – insbesondere Frau Rübsam – die mich bei meiner Recherche vor Ort auf die bestmögliche Weise unterstützt haben.

Gleiches gilt für Elke Buhr (Kulturredakteurin der Frankfurter Rundschau), Dr. Harald Kimpel (Kulturamt der Stadt Kassel), Wilfried Kühn (Architekturbüro Kühn Malvezzi), und Markus Müller (Kommunikationsleiter der *documenta11*), deren Informationen mir beim Verfassen dieser Arbeit eine große Hilfe waren.

Bedanken möchte ich mich zudem bei meiner Familie und meinen Freunden – vor allem bei Andrea Crone, Heike Richini, Daniel Tibor und Mitja Turaev – für die beständige Motivation, das Korrekturlesen und die konstruktive Kritik, sowie bei Verena Jung für die Übersetzung des Plattform-Programms.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meinem Betreuer Prof. Dr. Raphael Rosenberg für die großzügige Auslegung der Seitenzahlbeschränkung.



Inhaltsverzeichnis

	<i>Seite</i>
1 Einleitung	1
1.1 Zielsetzung und Vorgehensweise	4
1.2 Forschungsstand und Quellenlage	6
2 Die <i>documenta11</i> als die „postkoloniale“ Documenta	12
2.1 Die Kritik der Postcolonial Studies: Theoretische Grundlagen und Begriffsklärung: <i>Transkulturalität, Kreolität, Hybridität</i>	12
2.1.1 <i>Transkulturalität</i> und <i>Hybridität</i>	15
2.1.2 <i>Kreolität (Créolité)</i> und <i>Kreolisierung (Créolization)</i>	17
2.2 „Die Horizonterweiterung des gegenwärtigen Kunstdiskurses“: Das Konzept für die <i>documenta11</i>	20
2.3 „Der kritische Rahmen für die Ausstellung“: Die Plattformen in Wien / Berlin, Indien, St. Lucia und Lagos	24
2.3.1 Plattform_1: Demokratie als unvollendeter Prozess	27
2.3.2 Plattform_2: Experimente mit der Wahrheit	29
2.3.3 Plattform_3: Créolité und Créolisation	32
2.3.4 Plattform_4: Unter Belagerung	33
2.4 „Kunst als Wissensproduktion“: Die Ausstellung in Kassel	37
3 Die kunstkritische Bewertung des Konzeptes der <i>documenta11</i> und der Ausstellung (Plattform_5)	46
3.1 Bandbreite und Formate	47
3.2 Die Bewertung des Konzeptes der <i>documenta11</i>	52
3.2.1 Die Bewertung der Künstlerauswahl	64
3.3 „Weniger theorielastig als erwartet“ – Die kunstkritische Bewertung der Ausstellung	71
3.3.1 Die Bewertung der Ausstellungsarchitektur und der Präsentation der Kunstwerke	88
3.4 Die Bewertung der Ausstellung im <i>Nigerian Guardian</i>	95

4	Die kunstkritische Bewertung der Konferenz-Plattformen der <i>documenta11</i> im internationalen Vergleich	98
4.1	Die Bewertung der ersten 4 Konferenz-Plattformen in Deutschland, Österreich und der Schweiz	99
4.1.1	Die Bewertung der Plattform_1 (Wien / Berlin)	99
4.1.2	Die Bewertung der Plattform_2 (Neu-Delhi)	102
4.1.3	Die Bewertung der Plattform_3 (St. Lucia)	105
4.1.4	Die Bewertung der Plattform_4 (Lagos)	108
4.2	Die Bewertung der Konferenz-Plattformen in Indien und Nigeria	110
4.2.1	Die Bewertung der Plattform_2 (Neu-Delhi)	111
4.2.2	Die Bewertung der Plattform_4 (Lagos)	113
4.3	Vergleich der Bewertung der Konferenz-Plattformen	116
5	Schlussbetrachtung.....	118
6	Literaturverzeichnis	121
7	Quellenverzeichnis	
7.1	Verzeichnis der untersuchten Zeitungen nach Ländern	130
7.2	Verzeichnis der untersuchten Artikel nach Plattformen und Ländern	132
8	Abbildungsverzeichnis	142
8.1	Abbildungen	144
9	Materialien zu den Plattformen 1 – 5	
9.1	Programm der Plattformen 1 – 4	153
9.2	Filmprogramm der Plattform_2	161
9.3	Künstlerliste der <i>documenta11</i>	165

Anhang

Zeitungsartikel

1 Einleitung

Die *documenta11* aus dem Jahre 2002 nimmt aus mehreren Gründen eine herausragende Stellung innerhalb der inzwischen 50jährigen Ausstellungsgeschichte der „Weltkunstausstellung“ ein.¹ Zum einen wurde nach der retrospektiv gehaltenen *documenta10* unter Catherine David ein Schlusspunkt unter eine Entwicklung hin zur umfassenden Theoretisierung des Ausstellungskonzeptes gesetzt; zum anderen hatte bisher keine *documenta* den Anspruch, so global zu sein, stellte keine *documenta* zuvor die Öffnung für gesellschaftliche und dezidiert außereuropäische Fragen und Themen bewusst ins Zentrum ihres Konzeptes. Mit der Ernennung des Nigerianers Okwui Enwezor zum ersten nichteuropäischen künstlerischen Leiter der elften *documenta* wurde diese „Öffnung“ nicht nur inhaltlich, sondern auch personell vollzogen. Enwezor, der als studierter Politologe gleichzeitig als Kurator, Herausgeber und Kunstkritiker tätig ist, machte die „kritische Horizonsweiterung“ thematisch und praktisch zum Kern seines Ausstellungskonzeptes. Das herkömmliche Format der 100-tägigen Ausstellung wurde mittels fünf sogenannter *Plattformen* räumlich und zeitlich ausgedehnt. Noch vor der eigentlichen Ausstellung in Kassel fanden vier internationale Konferenzen und Workshops in und außerhalb Europas statt, zu denen Wissenschaftler, Intellektuelle und Künstler eingeladen waren, um über globale Themen im Kontext der Globalisierung zu reflektieren und sich auszutauschen. Dabei wurden jedoch keine Fragen die zeitgenössische Kunst betreffend thematisiert, sondern Themenkomplexe gewählt, die auf übergeordnete politische, gesellschaftliche und soziokulturelle Fragestellungen abzielten. „Exportiert“ wurde der Diskurs dabei an den thematisch entsprechenden Ort (s. dazu ausführlich Kapitel 2.3). Getagt wurde demnach nicht in Kassel, sondern bereits anderthalb Jahre vor Ausstellungseröffnung in Berlin und Wien (Plattform_1, Berlin/Wien) zum Thema „*Unvollendete Demokratien*“, in Indien zum Thema

¹ Die erste *documenta* wurde 1955 unter der Leitung des Kassler Kunstprofessors Arnold Bode eröffnet und war ursprünglich als einmalige Ausstellung geplant. Aus heutiger Sicht stellt sie einen Querschnitt der bedeutendsten (europäischen) Künstler der klassischen Moderne dar. Aufgrund ihres großen Erfolges wurde die „*documenta*-Reihe“ vier Jahre später fortgesetzt und findet seither alle vier beziehungsweise seit 1972 alle fünf Jahre als internationale Ausstellung für Gegenwartskunst von Juni bis September in Kassel statt. Eine Findungskommission, die sich aus Fachleuten des internationalen Kunstbetriebs zusammensetzt, bestimmt den jeweiligen künstlerischen Leiter beziehungsweise die Leiterin, der (die) seine (ihre) vom Konzept bestimmte Auswahl an Gegenwartskunst zusammenstellt. Dennoch wird jede *documenta* ein Stück weit von der Erwartung bestimmt, wie 1955 ein „best-of“ Programm der zeitgenössischen Kunst zu liefern. Die kommende *documenta12* im Jahr 2007 wird Roger M. Buergel leiten, der seit 2001 als Dozent für visuelle Theorie an der Universität Lüneburg tätig ist.

„*Experimente mit der Wahrheit*“ (Plattform_2, Neu Delhi), in der Karibik zu „*Kreolität und Kreolisierung*“ (Plattform_3, St.Lucia), und in Afrika zu den sogenannten Megacities, den afrikanischen Metropolen Lagos, Freetown, Johannesburg und Kinshasa (Plattform_4, Lagos). „Über diese Struktur bindet die *documenta* nun auch Länder und Kontinente ein, die unter dem Primat des westlichen Kunstbegriffs bislang von der Weltkunstaussstellung ausgeklammert waren.“² Die Öffnung spiegelte sich auch in der Künstler- beziehungsweise der Werkauswahl wieder, die seitens Enwezors als ein weltweites „*Kompendium von Stimmen*“³ bezeichnet wurde und wesentlich mehr außereuropäische Künstler und Künstlerinnen präsentierte als die vorherigen *documenta*-Ausstellungen.⁴ Ansatzpunkt für die Themenauswahl und die damit verbundene Absicht, das „Projekt“ *documenta11* zum Ort einer „globalen Wissensproduktion“⁵ zu Beginn des 21. Jahrhunderts umzufunktionieren, war die Kritik der so genannten *postcolonial studies*. Ihre VertreterInnen konfrontierten den westlichen Kulturbetrieb mit der Forderung nach einer kritischen Reflexion seiner Kategoriengrundlagen und einer umfassenden Integration anderer Künstler und Kulturen, die außerhalb des „Zentrums“ der ehemaligen europäischen Kolonialmächte liegen, und zwar sowohl auf inhaltlicher als auch auf institutioneller Ebene.⁶ Wenngleich es seit Anfang der neunziger Jahre Bemühungen gab, diesen Forderungen nach adäquatem Umgang mit international vernachlässigten Künstlerinnen und Künstlern in Ausstellungen gerecht zu werden⁷, wurden erstmalig auf der *documenta11* die theoretischen Grundlagen

² Kimpel (2002), S. 139.

³ Enwezor (2002a), S. 48.

⁴ Trotz des internationalen Anspruchs der *documenta* wurden erst seit der *documenta4* auch nordamerikanische, bis in die 1990er Jahre hinein jedoch überwiegend westeuropäische Künstler ausgestellt. Der erste afrikanische Künstler wurde erst 1992 auf die *documenta9* eingeladen; auch lateinamerikanische, asiatische oder osteuropäische KünstlerInnen galten auf der *documenta* als unterrepräsentiert.

⁵ Enwezor verwendet den Begriff „Wissensproduktion“ in mehreren Kontexten. Sowohl Kunst als auch die Plattformen selbst werden als „Instrumente der Wissensproduktion“ bezeichnet.

⁶ Dies betrifft zum einen die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin, von der die kritische Einbeziehung außereuropäischer und nordamerikanischer Positionen in den westeuropäischen Kanon und somit eine Neuschreibung der Welt-Kunstgeschichte gefordert wird. Zum anderen zielt die postkoloniale Kritik auf die praktische Umsetzung innerhalb des Museums- und Ausstellungsbetriebes, welcher diese „anderen“ Künstler zumeist ausschließlich unter dem Label der (exotischen) „Andersartigkeit“ erfasst und ihnen keine gleichwertige Bedeutung neben den etablierten künstlerischen Positionen des Westens einräumt.

⁷ Als paradigmatisch für die Einbeziehung nicht-westlicher KünstlerInnen und eine neue Auseinandersetzung mit zeitgenössischer internationaler Kunst gelten die Ausstellungen „*Magiciens de la terre*“ (18.5.-14.8.1989, Centre Georges Pompidou, Paris) „*Inklusion:Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*“ (21.9.1996-26.10.96, Künstlerhaus Graz), sowie die Ausstellung „*Kunstwelten im Dialog – Von Gauguin bis zur globalen Gegenwart*“ (5.11.99-19.3.2000, Museum Ludwig, Köln).

und die Kritikpunkte der *postcolonial studies* zum Ausgangspunkt des Konzeptes einer der bedeutendsten Großausstellungen internationaler zeitgenössischer Kunst.

Die Reaktionen auf diese Öffnung der *documenta11* und ihre Bewertung sind Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Die Frage nach dem Werturteil über eine Kunstaussstellung führt direkt zur Kunstkritik, insbesondere zur Vermittlung und Kommentierung der *documenta* in den internationalen Medien. Neben dem wissenschaftlichen Diskurs spielt diese Bewertung seitens der Kunstkritiker und Kulturjournalisten eine zentrale Rolle hinsichtlich des Stellenwertes einer jeden *documenta* als Ordnungsfaktor für die zeitgenössische Kunst:

„Dort [in den Medien] werden ihre Dokumentationsbehauptungen und Durchsetzungsinteressen diskutiert, interpretiert und argumentativ weiterentwickelt.“⁸ Die Kunstkritik wird somit zum integralen Bestandteil der Ausstellung selbst.

Bezogen auf die *documenta11* stellen sich insbesondere die folgenden Fragen: Wie wurden das „postkoloniale“ Konzept der *documenta11* und die Öffnung der Ausstellung durch die vier Diskussions-Plattformen seitens der internationalen Kunstkritik wahrgenommen und bewertet? Wie wurde die Umsetzung dieses Konzeptes in Kassel angesichts der Forderungen nach „adäquater Präsentation“ von außereuropäischer Kunst eingeschätzt? Lassen sich dabei Unterschiede zwischen den das internationale Kunstgeschehen dominierenden „Zentren“ Westeuropa und Nordamerika und den außereuropäischen Veranstaltungsorten der *documenta*-Plattformen (Indien, Nigeria, St. Lucia) feststellen? Und nicht zuletzt: Was bedeuten die Öffnung und das kritische Hinterfragen eurozentrierter Kriterien und Praktiken des Kunstbetriebes für die theoretische und intellektuelle Auseinandersetzung mit der internationalen Gegenwartskunst? Mittels der Untersuchung der kunstkritischen Reaktionen auf die *documenta11* lässt sich einerseits die Bewertung der Theoretisierung und Politisierung der Ausstellung nachvollziehen. Andererseits kann anhand der Länderauswahl ansatzweise überprüft werden, inwieweit sich die Öffnung für einen kritischen postkolonialen Diskurs in der internationalen Berichterstattung und Kunstkritik auf einer gemeinsamen „sechsten Plattform“⁹ widerspiegelt.

⁸ Kimpel (2002), S. 10.

⁹ „Die Kritik als sechste „Plattform“ der „D11“? Darin liegt wohl der Zielpunkt eines Prozesses, den Okwui Enwezor und seine Mitarbeiter initiiert haben.“; Lüddemann (2004), S. 298.

1.1 Zielsetzung und Vorgehensweise

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll die Wahrnehmung und Bewertung der *documenta11* in der internationalen Kunstkritik vor dem Hintergrund des Ausstellungskonzeptes genauer untersucht und systematisch analysiert werden. Unter Kunstkritik werden dabei Artikel in den überregionalen Tageszeitungen verstanden, die sich mit Kunst befassen, diese reflektieren und bewerten.¹⁰ Nach wie vor sind es in erster Linie die Artikel in den Feuilletons, die als „*hochfrequentierte Museen aus Papiermaché*“¹¹ den Eindruck einer Ausstellung nachhaltig prägen und über ihr Ende hinaus „konservieren“. Es wurden demnach Zeitungsartikel ausgewählt, die sich sowohl wertend mit dem Konzept der *documenta11* und ihrer vom Kurator intendierten Öffnung durch die vier vorgelagerten externen Plattformen als auch mit der eigentlichen Ausstellung in Kassel auseinandersetzen. Dabei soll vor allem überprüft werden, inwieweit das Konzept und die Verlagerung der *documenta11* hin zu politischen und gesellschaftlichen Themen seitens der Kunstkritiker und Kulturjournalisten bewertet wurde. Innerhalb der Untersuchung werden zwei Schwerpunkte gesetzt: Zum einen soll anhand der ausgewählten Artikel auf die inhaltliche Ebene der Kunstkritik an der *documenta11* eingegangen werden und damit auf die Frage, ob sich eventuelle Gemeinsamkeiten und Schwerpunkte innerhalb der einzelnen Positionen feststellen lassen, die eine Kategorisierung ermöglichen. Bei einer Ausstellung in der Größenordnung der *documenta* können nicht alle Urteile über einzelne Kunstwerke berücksichtigt werden. Ziel ist es vielmehr, die Bewertung der *documenta11* in ihrer Gesamtheit darzustellen.

¹⁰ Die Arbeit folgt damit einer Vorgehensweise, die auch in vergleichbaren Untersuchungen angewandt wird: Als Kunstkritik wird bezeichnet, was in den Medien über Kunst gedruckt beziehungsweise gesendet wird. So untersucht Luise Horn in ihrer Dissertation paradigmatisch für die neueste Kunstkritik Feuilletonartikel zu den ersten vier *documenta*-Ausstellungen. („*KUNSTKRITIK meint in diesem Zusammenhang Artikel zur Bildenden Kunst, die in drei Zeitungen der BRD abgedruckt wurden: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Die Welt und Die Zeit.*“; in: Horn, Luise Christine (1976): *Begriffe der neuesten Kunstkritik*, Diss. Univ. München, S. 1.). Die fundiertere Beschäftigung mit dem „*Wildling*“ Kunstkritik (Dresdner (1915), S.22), der insbesondere für die zeitgenössische Kunstkritik nach wie vor unerforscht ist, kann diese Arbeit nicht leisten. Weder existiert eine Theorie der zeitgenössischen Kunstkritik noch lässt sich dieser Begriff einer klar definierten literarischen Gattung zuordnen; die Verwendung des Terminus reicht vielmehr vom Essay über die philosophische Abhandlung bis hin zur Karikatur. (Tietenberg (1999), S.39). Daher kann nicht immer trennscharf zwischen reiner „Kunstkritik“ und kulturjournalistischer Berichterstattung unterschieden werden. Auch die Frage nach den Bewertungskriterien, die KunstkritikerInnen an zeitgenössische Kunst anlegen, lässt sich nicht eindeutig präzisieren, sondern erfordert die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Kunstbegriff. (s. zur Literatur Fußnote 25)

¹¹ Weibel (1996), S. 236. (Quantum Daemon)

Der zweite Schwerpunkt der Analyse liegt auf dem internationalen Vergleich der kunstkritischen Berichterstattung zu den vier *documenta*-Plattformen. Dass angesichts einer geschätzten Anzahl von 15.000 Artikeln¹² keine Auswertung der weltweiten Kunstkritik über die *documenta11* geleistet werden kann, versteht sich von selbst. Vielmehr soll anhand der Kunstkritik in den außereuropäischen Plattformländern Indien, Nigeria und St. Lucia die Bewertung der *documenta11* exemplarisch für diejenigen Länder, die außerhalb der westeuropäischen und nordamerikanischen beziehungsweise japanischen Kunstmetropolen (Berlin, Paris, London, Tokio, New York) liegen, überprüft werden. Stellvertretend für die Kunstkritiken aus dem Westen werden Feuilletonartikel der deutschsprachigen Länder Deutschland, Österreich und der Schweiz sowie aus England und Frankreich und den Tageszeitungen der USA analysiert.

Die Medienanalyse erfolgt in den Kapiteln 3 und 4. Grundlage sind Artikel aus folgenden Tageszeitungen: Aus Deutschland die **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, die **Frankfurter Rundschau**, die **Süddeutsche Zeitung**, die **taz** und die **ZEIT**. Aus Österreich der **Standard** sowie die **Wiener Zeitung**, aus der Schweiz die **Basler Zeitung** und die **Neue Zürcher Zeitung**, aus Frankreich die Zeitungen **Le Monde**, **Libération** und **Le Figaro**, aus England die **Times**, der **Daily Telegraph** und der **Guardian** sowie aus den USA der **Boston Globe**, die **LA Times**, der **New York Times**, die **New York Herald Tribune**, der **New Yorker** und die **Washington Post**. Exemplarisch für die nicht-westlichen Länder werden aus Nigeria der **Nigerian Guardian**, der **Comet** und der **Post Express** untersucht. Für Indien werden die **Times of India**, die **Hindustian Times**, der **Hindu** und der **Business Standard** sowie für St. Lucia der **St. Lucia Star** ausgewertet (s. 7.1 Verzeichnis der untersuchten Zeitungen).

Der Medienanalyse vorgelagert ist eine Erläuterung der *documenta11* vor dem Hintergrund ihres theoretischen Konzeptes, das sich vor allem auf die sogenannte postkoloniale Kritik bezieht. Ziel der Arbeit ist es nicht, eine umfassende Analyse und Bewertung dieser „*post-colonial studies*“ und ihrer Auswirkungen auf die westeuropäische Kunstgeschichte vorzunehmen. Dennoch scheint es unerlässlich, die wichtigsten theoretischen Positionen und die möglichen Konsequenzen für die

¹² Pressemitteilung vom 15. September 2002 des Kommunikationsbüros der *documenta11* zum Abschluss der Veranstaltung.

westliche Ausstellungspraxis zu skizzieren (Kap. 2.1). Diese werden dem Konzept der *documenta11* vorangestellt (Kap. 2.2), bevor anschließend in Kapitel 2.3 die vier Plattformen in Wien und Berlin, Neu Delhi, St. Lucia und Lagos präzisiert und erläutert werden. Es folgt ein Überblick über die eigentliche Ausstellung in Kassel (Kap. 2.4) mit ihren zentralen Ausstellungsorten und den wichtigsten künstlerischen Positionen. Die Darstellung des „Projekt *documenta11*“¹³ erfolgt dabei stets vor dem Hintergrund der Konsequenzen, Möglichkeiten und Fragestellungen, die sich aus den theoretischen Grundlagen, dem Konzept und der eigentlichen Umsetzung für die Kunstkritik ergeben. An diesen Überblick schließt sich die Auswertung der kunstkritischen Zeitungsartikel an (Kapitel 3 und 4), wobei zunächst die Bewertung des Konzeptes und der Ausstellung und danach die Resonanz auf die ersten vier Konferenz-Plattformen im Ländervergleich untersucht werden.

Alle Artikel, die auf ihre kunstkritische Bewertung hin untersucht wurden, sind im Anhang als Fotokopie aufgeführt (s. 7.2 Verzeichnis der untersuchten Zeitungsartikel). Dies gilt nicht für Artikel, denen nur einzelne Zitate oder Überschriften entnommen wurden. Die Artikel werden dabei chronologisch und nach Plattformen und Ländern gegliedert, nummeriert und als solche bei Zitaten gekennzeichnet (z. B. Hindustian Times, Art. 27). Die Arbeit beschränkt sich auf die Kunstkritik in den Printmedien, genauer in den Tageszeitungen, wenngleich sich die Berichterstattung über die *documenta11* ebenso auf die audiovisuellen Medien (Hörfunk, Fernsehen und Internet) erstreckte.¹⁴ Auch die Diskussion in den Fachzeitschriften für zeitgenössische Kunst wird ausgeklammert, da diese Untersuchung den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

1.2 Forschungsstand und Quellenlage

Die vorliegende Arbeit streift mit ihrer Fragestellung nach der Bewertung der *documenta11* in der Kunstkritik unterschiedliche Forschungsgebiete innerhalb der Kunstwissenschaft: So geht es bei der Analyse einer Ausstellungskritik auch immer um das generelle Verhältnisses von Kunstkritik und zeitgenössischer Kunst. Zudem spielt im Falle der *documenta* ihre Bedeutung als kanonbildende Institution für die

¹³ Enwezor (2002a), S. 22.

¹⁴ Die Dokumentation der gesamten audiovisuellen Berichterstattung (Hörfunk, Fernsehen) findet sich ebenfalls im Documenta-Archiv der Stadt Kassel.

zeitgenössische Kunst eine Rolle. Nicht zuletzt wurden aufgrund des Konzeptes der elften *documenta* Fragen nach einer möglichen „Weltgegenwartskunst“ und den Konsequenzen dieses Begriffs für die westliche Wissenschafts- und Ausstellungspraxis aufgeworfen. Der Abriss des aktuellen Forschungsstandes ist daher nach einzelnen Teilbereichen geordnet; ihm folgen die Angaben zur Quellenlage und Erläuterungen zu der damit verbundenen Problematik der Recherche.

Forschungsstand

Innerhalb der umfangreichen Literatur zur *documenta* als „Überschau“¹⁵ sowie der Untersuchungen zu den einzelnen Ausstellungen stehen wissenschaftliche Analysen der *documenta11* noch aus.¹⁶ Bisherige Untersuchungen beziehen sich in erster Linie auf den Stellenwert der elften „Ausgabe“ der *documenta* innerhalb ihrer 50-jährigen Ausstellungsgeschichte,¹⁷ wobei sie zumeist mit dem Begriff der „Entortung“ (Harald Kimpel)¹⁸ in Verbindung gebracht wird. Gleichzeitig wird sie bereits drei Jahre nach ihrer Veranstaltung als wesentlicher Impulsgeber für die Diskussion um eine neue Weltgegenwartskunst angeführt:

„Für die institutionalisierte Kunstgeschichte besaß die Documenta 11 entscheidende Bedeutung, denn erst sie gab für die Disziplin den Anstoß, sich breiter mit der Relevanz der Frage nach der eigenen Positionierung in einem sich globalisierenden Kunstbetrieb zu beschäftigen.“¹⁹

Eine erste systematische Auswertung der Kunstkritik der *documenta* entlang der elf bisherigen *documenta*-Ausstellungen unternehmen Karin Stengel, die Leiterin des Documenta-Archivs der Stadt Kassel, und Friedrich Scharf im Ausstellungskatalog der Jubiläumsausstellung „50 Jahre/Years *documenta* 1955-2005“.²⁰ Die zehnte und

¹⁵ S. Buchtitel: Kimpel, Harald (2002): *documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*; DuMont, Köln.

¹⁶ Ursache hierfür könnte auch die kurze zeitliche Distanz sein, da die *documenta11* erst 2002 stattfand.

¹⁷ Als derzeit aktuellste Publikationen, in denen die *documenta11* angeführt wird: Kimpel, Harald (2002): *documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*, DuMont, Köln sowie: Schwarze, Dirk (2005): *Meilensteine. 50 Jahre documenta – Kunstwerke und Künstler*, und der Ausstellungskatalog „50 Jahre documenta 1955 – 2005“ (2005).

¹⁸ Kimpel (2002), S. 137.

¹⁹ Irene Below/Beatrice von Bismarck (2005), S. 9.

²⁰ Stengel/Scharf (2005): *Geschichte der documenta-Kritik. Ein roter Faden durch die Polyphonie der Presse*; in: Glasmeier, Michael/Stengel, Karin (Hg.): *archive in motion. Documenta-Handbuch*. Steidl, Göttingen, S. 1104-118. Band 2 des Ausstellungskataloges „50 Jahre/Years documenta 1955-2005“. Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1. September – 20. November 2005.

elfte *documenta* werden dabei unter der Überschrift „*Globalisierungsdiskurs und Kritik*“ gefasst. Für die *documenta11* wird eine weitaus differenziertere inhaltliche Bewertung durch die Kunstkritiker diagnostiziert, als sie ihre Vorgängerausstellung unter Catherine David erfahren hatte. Anhand von acht ausgewählten Artikeln (FAZ, SZ, Tagesspiegel online und *Kunstforum International*) wird ein erster Überblick über die Kunstkritik im internationalen Vergleich vorgenommen.²¹

Eine Kategorisierung des thematischen Diskurses der Kritik an der *documenta11* entwickelt Stefan Lüddemann in seiner Dissertation „*Kunstkritik als Kommunikation*“²² aus dem Jahre 2003, in welcher er 15 Artikel aus den Feuilletons der deutschsprachigen überregionalen Tageszeitungen (NZZ, SZ, FAZ) zur *documenta11* auswertet. Der Schwerpunkt Lüddemanns liegt jedoch nicht auf der Beurteilung des postkolonialen Konzeptes der *documenta11*, sondern er untersucht die Kritik zur *documenta* paradigmatisch für sein systemtheoretisches Konzept der Kunstkritik als Vermittlungsagentur.²³ Entsprechend dem begrenzten Umfang bleibt seine Analyse auf 18 Zeitungsartikel aus dem deutschsprachigen Raum beschränkt.²⁴ Zudem setzte man sich auf einer vom Documenta-Archiv initiierten Tagung („*documenta zwischen Inszenierung und Kritik*“; 27. - 30. Oktober 2005, Ev. Akademie Hofgeismar) mit dem Verhältnis von Kunstkritik und der *documenta* auseinander. Die Ergebnisse wurden anhand eigener Aufzeichnungen und Gespräche mit in die vorliegende Untersuchung einbezogen. Der größte Forschungsbedarf besteht jedoch hinsichtlich des Verhältnisses von Kunstkritik und zeitgenössischer Kunst.²⁵

²¹ Eine Anthologie zur modernen und zeitgenössischen Kunstkritik ist seitens des Documenta-Archivs geplant, die auch verstärkt die internationale Kunstkritik einbeziehen soll.

²² Lüddemann, Stefan (2004): *Kunstkritik als Kommunikation. Vom Richteramt zur Evaluationsagentur*; DUV, Wiesbaden.

²³ In seiner Dissertation geht Lüddemann nicht mehr von Kunstkritik als einem subjektiven Werturteil mit absolutem Anspruch aus, sondern entwickelt in Anlehnung an systemtheoretische Analysen zur Kommunikation ein Modell von Kunstkritik als „*Instanz kommunikativer Übermittlung*“; Lüddemann (2004): S. 7ff.

²⁴ Lüddemann untersucht 15 Artikel aus der FAZ, SZ, FR, dem Kunstforum international, der ART, dem Kunstbulletin und der ZEIT und unterteilt zwischen „wertender“, „kontextueller“, „verstehender“ und „evaluativer“ Kunstkritik; Lüddemann (2003), Kapitel 8, insb. S. 293.

²⁵ Wenngleich sich einige Sammelbände dem Thema Kunstkritik widmen, existiert kein systematischer Überblick zu den Formen und Kriterien von Kunstkritik und ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie und zeitgenössischen Kunst. Das Grundlagenwerk von Albert Dresdner („*Die Entstehung der Kunstkritik*“) aus dem Jahre 1915 endet mit Diderot, die Publikation „*Kunstkritik von Diderot bis zur Gegenwart*“ wird zwar im Hatje Cantz Verlag aufgeführt, ist aber noch nicht publiziert. Fragen zur Kunstkritik werden weniger seitens der Wissenschaft als vielmehr auf Symposien oder seitens des Verbandes der Kunstkritiker (AICA) unter dem Stichwort „die Krise der Kunstkritik“ behandelt. Siehe hierzu exemplarisch: Sitt, Martina/Ursprung, Philipp (1997): *Kunstkritik. Die Sehnsucht nach der Norm*; Deutscher Kunstverlag, Berlin. Kunststiftung Baden-Württemberg (1991): *Königsmacher. Zur Kunstkritik heute*, Hatje Cantz, Ostfildern; Honnef, Klaus

Der Forschungsstand zur Rezeption und Bewertung der *documenta11* lässt sich demnach sowohl was die allgemeine Literatur zur zeitgenössischen Kunstkritik betrifft als auch in Verbindung mit der *documenta11* als niedrig einstufen, wenngleich erste Untersuchungen vorgenommen wurden.

Die Auseinandersetzung mit postkolonialer Kritik und Kunst findet vor allem im englischen Sprachraum statt. Als eines der ersten Werke, das sich mit einem „*new internationalism in the visual arts*“²⁶ beschäftigt, gilt die Publikation *Global Visions* der Kritikerin und Künstlerin Jean Fisher aus dem Jahr 1994, die auch als Autorin im Ausstellungskatalog der *documenta11* vertreten ist. Möglichkeiten des „*transcultural curating*“ wurden ebenso thematisiert wie die Frage nach der „*Untranslatability of the other*“.²⁷ Grundlegend für den deutschsprachigen Raum ist die Dissertation von Inge Pett aus dem Jahr 2000 (*Annäherungen an den Rest der Welt*), in der die Kunsthistorikerin mögliche Strategien im Umgang mit „*fremder*“ zeitgenössischer Kunst untersucht und daraus kulturpolitische Handlungsanleitungen ableitet.²⁸ Das Ausstellungskapitel, in welchem sie die Umsetzung diskutiert, endet jedoch (gemäß dem Veröffentlichungsdatum der Arbeit) mit der *documenta10* unter der Leitung von Catherine David aus dem Jahr 1997. Entsprechend kann die *documenta11* nur als Ausblick und Hoffnungsträger für die Diskussion um eine internationale Kunstszene angeführt werden.²⁹ In der neuesten deutschsprachigen Literatur sind zudem die Sammelbände *Globalisierung und Hierarchisierung*³⁰ und *Kunstgeschichte und*

(1999): *Wege der Kunstkritik. Texte zwischen Theorie und Künstlerlob*; Schriften zur Kunstkritik Bd. 8, Internationaler Kunstkritikerverband, Köln. Tietenberg, Annette (1999): *Kunstkritik*; in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, S. 39-44; Wuggenig, Ulf (1996): *Macht und Ohnmacht der Kunstkritik*; in: Weibel, Peter (Hg.): *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft*, Passagen Verlag, Wien, S. 239-303; Demand, Christian (2003): *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*; zu Klampen Verlag, Springer; ELKINS, James (2003): *What happened to art criticism?*; Prickly Paradigm Press, Chicago. Daneben existiert eine ausführliche Bibliographie zur Kunstkritik (deutschsprachige Texte nach 1945), die im Jubiläumsband des AICA (Vitt (2001): „Vom Kunststück über Kunst zu schreiben“) aufgeführt wird. Honnef-Harling (2001), S. 62-89.

²⁶Volltitel: Fisher, Jean (Hg.): *Global Visions. Towards a new internationalism in the visual arts*. Kala Press, London.

²⁷Aufsätze von Sarat Maharaj (1994): „*Some problems in transcultural curating*“ und Gerardo Mosquero (1994) „*The Untranslatability of the other*“. Sarat Maharaj war Co-Kurator der *documenta11*, Gerardo Mosquero referierte auf der Plattform_3.

²⁸Pett, Inge (2002): *Annäherungen an den „Rest der Welt“*. *Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst*; LIT-Verlag, Münster, zugleich Diss., Humboldt-Univ., Berlin, 2000.

²⁹„*Wohin auch immer sich die öffentliche Diskussion um eine internationale Kunstszene entwickeln wird, vermutlich wird die kommende documenta – nicht nur in Deutschland – einen neuen Meilenstein setzen.*“; Pett (2002), S. 157.

³⁰Below, Irene/von Bismarck, Beatrice (Hg.) (2005): *Globalisierung / Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Jonas Verlag, Marburg.

*Weltgegenwartskunst*³¹ hervorzuheben, die sich mit der Problematik kultureller Dominanz in der Kunstgeschichte beziehungsweise den Möglichkeiten einer globalen Perspektive auf die internationale zeitgenössische Kunst befassen. Auch das Jahrbuch *Kunst und Politik* der Guernica-Gesellschaft widmete sich bereits im Jahr 2002 dem Postkolonialismus als Schwerpunktthema, allerdings konnte auch dort angesichts des frühen Zeitpunktes auf die *documenta11* nur verwiesen werden.³² Alle drei Bände weisen ihr jedoch eine entscheidende Rolle als Impulsgeber für die kritische Beschäftigung mit der Weltgegenwartskunst zu.

Quellenlage

Als „global event“ erzielte die *documenta11* eine umfassende Berichterstattung in der internationalen Presse, die mit weit über 15.000 Besprechungen, Meldungen und Artikeln (davon 7.000 im Ausstellungsjahr) beziffert wird und neben Tages-, Wochenzeitungen und Fachmagazinen auch Kundenzeitschriften, Illustrierte sowie Online-Magazine umfasst.³³ Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung der kunstkritischen Artikel in der internationalen Tagespresse ist der Bestand des Documenta-Archivs in Kassel, in welchem die nationale und internationale Berichterstattung zur *documenta* seit 1955 erfasst wird.³⁴ Der Bestand des Aktenarchivs setzt sich zusammen aus den Pressespiegeln und Unterlagen des temporären Pressebüros einer jeden *documenta* sowie den Suchergebnissen der Ausschnittdienste, die länderspezifisch die Printmedien auf das Stichwort „*documenta*“ hin überprüfen.³⁵ Die Quellenlage zur *documenta11* ist hinsichtlich der

³¹ Volkenandt, Claus (Hg.) (2004): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven*. Reimer, Berlin.

³² Schmidt-Linsenhoff, Victoria (Hg.) (2005): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*. Band 4/2002.

³³ Angaben in der Pressemitteilung des Kommunikationsbüros zur Abschlusskonferenz der fünften Plattform der *documenta11* am 15. September 2002.

³⁴ Das Documenta-Archiv in Kassel wurde 1961 auf Initiative des *documenta*-Gründers Arnold Bode hin gegründet. Kern des Sammlungsbestandes ist ein Aktenarchiv, welches neben originalen Arbeitsunterlagen einer jeden *documenta* über eine systematische Zeitungsausschnittssammlung zu den einzelnen Ausstellungen verfügt. Neben einem Medienarchiv (Bildarchiv und Videothek) sowie einer ausgedehnten Spezialbibliothek zur Gegenwartskunst (Bücher, Ausstellungskataloge, Kunstzeitschriften und Kleinschriften) verwaltet das Archiv die Nachlässe des *documenta*-Gründers Arnold Bode und des Künstlers Harry Kramer.

³⁵ Die Ausschnittdienste des Documenta-Archivs erfassen kontinuierlich die westeuropäischen Länder Deutschland, Österreich, Schweiz, Frankreich, Italien, Spanien, England, Belgien, Dänemark, Schweden, Norwegen sowie die USA. Als Gründe für diese selektive Überprüfung lassen sich zum einen Sprachbarrieren, zum anderen unzureichende finanzielle Mittel für eine weltweite Dokumentation vermuten. Zusätzlich finden sich Belegexemplare aller Artikel aus Zeitungen und

länderspezifischen Dokumentation jedoch nicht einheitlich. Während die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus Westeuropa, den USA und dem deutschen Sprachraum für die gesamte Zeitspanne der *documenta11* (von der Ernennung Okwui Enwezors im Oktober 1998 bis zum Ausstellungsende im September 2002) nahezu vollständig dokumentiert sind, gestaltet sich die Recherche nach Kunstkritiken jenseits der Kunstmetropolen schwierig. Über die weltweite Wahrnehmung und Bewertung der *documenta* – beispielsweise im arabischen Raum – kann nur spekuliert werden; eine Recherche und umfassende Dokumentation wäre (finanziell und organisatorisch) allerdings auch kaum umzusetzen. So waren für die nicht-westlichen Länder, in denen die Plattformen veranstaltet wurden (Nigeria, Indien und St. Lucia/Karibik), nur für Indien und Nigeria vereinzelt Artikel im Archiv vorhanden. Es kann daher nur bedingt von einem internationalen Vergleich gesprochen werden. Ergänzend zum Bestand des Archivs wurde in den Online-Archiven der ausgewählten Tageszeitungen recherchiert beziehungsweise für die nicht-westlichen Länder direkt in den Redaktionen angefragt, leider ohne Ergebnis.³⁶

Zeitschriften, die während der *documenta* seitens des jeweiligen Pressebüros gesammelt wurden, so auch beispielsweise aus Japan, China und Russland.

³⁶ Hinsichtlich der außereuropäischen Plattformen waren im Archiv ausschließlich Artikel aus Nigeria und Indien vorhanden. Keine Zeitungsartikel ließen sich hingegen für St. Lucia beziehungsweise die Karibik finden. Auch die Anfrage in den Redaktionen der indischen, nigerianischen und karibischen Zeitungen sowie bei den Veranstaltungsorten (Goethe Institut Lagos, India Habitat Center) per Email und Fax blieb bedauerlicherweise erfolglos. Die grundsätzliche Problematik der Materialbeschaffung stellt sicherlich neben den Sprachkenntnissen nicht nur für diese Arbeit, sondern auch für den internationalen Dialog eine nicht unwesentliche Hürde dar.

2 Die *documenta11* als die „postkoloniale“ *documenta*

„Die *documenta 11* gilt zurecht als erste postkoloniale *documenta*. Das hängt nicht allein damit zusammen, dass sie die unausgesprochenen Aufmerksamkeitshierarchien des westlichen Ausstellungswesens in Frage stellt. Sie zielt direkt auf eine Fülle von Tatbeständen, die geeignet sind, dem – von der Kunst ja nicht erst seit den Anfängen der Moderne eingeübten – exotisierenden Blick des Westens auf „das Fremde“ seine Legitimität abzusprechen und die Wahrnehmung mit jenen künstlerischen Aktivitäten zu konfrontieren, die unsere Projektionen durchkreuzen.“ (Wolfgang Lenk: „Die erste postkoloniale *documenta*“)³⁷

Die ironische Bemerkung einer Kunstkritikerin, ohne eine Einführung in die *post-colonial studies* sei es nicht möglich, die *documenta11* zu verstehen, zielt auf das theoretische Rahmenwerk ab, welches das Rückgrat des Ausstellungskonzeptes bildet. Wenngleich es sich bei der *documenta11* nicht um die Visualisierung oder Illustration eines wissenschaftlichen Diskurses handelt, so wird doch der Bezug zu den *post-colonial studies* ersichtlich, wenn in den Katalogtexten von „*Transkulturalität*“, dem „*dislozierten Ich*“ oder der „*diasporischen Formation*“ gesprochen wird.³⁸ Gleichzeitig erschließt sich angesichts der Fragestellungen und der Kritik der Forschungsrichtung nicht nur die Grundintention der *documenta11*, sondern auch ihre Themenwahl für die vier ersten *documenta*-Plattformen und die Auswahl einzelner künstlerischer Positionen. Die einzelnen Konzepte der *post-colonial studies* sind daher vermutlich nicht als Handlungsanleitung zu verstehen, sondern stellen eine komplexe theoretische Folie dar, auf der sich die für die Ausstellung ausgewählten Werke reflektieren und miteinander in Bezug setzen lassen – und ohne deren Kenntnis die Katalogtexte der Kuratoren schlicht nicht verständlich sind. Der Umfang des „theoretischen Unterbaus“ verdeutlicht gleichzeitig die Anforderungen, vor die sich KunstkritikerInnen hinsichtlich ihrer Bewertung gestellt sahen.

2.1 Die Kritik der *post-colonial studies* – theoretische Grundlagen und Begriffsklärungen: *Transkulturalität*, *Kreolität*, *Hybridität*

„Mit ihrer Forderung nach voller Integration in das globale System und dem radikalen Infrage stellen bestehender epistemologischer Strukturen sprengt die Postkolonialität den engen Fokus westlicher globaler Sicht und fixiert ihren Blick auf die große Sphäre der neuen politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg in Erscheinung getreten sind.“

(Okwui Enwezor im Katalogtext zur *documenta11*.)³⁹

³⁷ Lenk (2005), S. 375.

³⁸ Enwezor (2002a), S. 42ff.

³⁹ Enwezor (2002a), S. 44.

Als *post-colonial studies* oder Postkolonialismus Studien (in der dt. Übersetzung) wird eine akademische Forschungsrichtung innerhalb der Kultur- und Literaturwissenschaften bezeichnet, welche sich seit den siebziger Jahren kritisch mit den Auswirkungen der Kolonisation weiter Teile der Welt durch die europäischen Großmächte und den Folgen auf politischer, ökonomischer, aber vor allem kultureller Ebene und der Frage nach der „postkolonialen Identität“ auseinandersetzt.⁴⁰ Intendiert ist dabei weniger die empirische als vielmehr die kritisch-theoretische Analyse und die Dekonstruktion von Macht- und Abhängigkeitsstrukturen, die im Wesentlichen auf historisch bedingte Kolonialisierungsprozesse zurückzuführen sind.⁴¹ Die Auseinandersetzungen reichen dabei von Literaturanalysen über die Auswertung kolonialer Quellen, die Kritik medizinischer Texte und der Dependenztheorie bis hin zu Kulturanalysen und „*global feminism*“:⁴²

„Unter der Rubrik ‘postcolonial studies’ versammeln sich eine Reihe von kulturtheoretischen, sozialhistorischen und sozialwissenschaftlichen Arbeiten, die von der Kritik am europäischen Kolonialismus der 40er und 50er Jahre, über die Imperialismustheorie der 70er Jahre und den Auseinandersetzungen um Diaspora, Migration und Rassismus der 80er und 90er Jahre in den westlichen Ländern reichen.“⁴³

Im Zentrum der Kritik und Analyse stehen dabei Phänomene kultureller Ungleichheit, des alltäglichen Rassismus, der globalen Armutsverhältnisse als Folge von Diskriminierung und wirtschaftlichen Abhängigkeits- und Ausbeutungsverhältnissen weltweit. Die eigentlichen Zielsetzungen der Forschungsrichtung sind jedoch die Reflexion und Dekonstruktion dominanter eurozentristischer (sprich westlicher) Konzepte, Kategorien und Wissenschaftstheorien, die sich auf die Identität der kolonisierten Kulturen auswirken:

„Im Mittelpunkt der europäischen Kultur während der vielen Jahrzehnte imperialer Extensionen stand ein unbeeindruckter und unerbittlicher Eurozentrismus. Dieser Eurozentrismus akkumulierte Erfahrungen, Territorien, Völker, Geschichten, er studierte sie, klassifizierte sie, verifizierte sie [...] , vor

⁴⁰ Weiterführend als Zusammenfassung nach den wichtigsten theoretischen Konzepten gegliedert Ashcroft/Griffiths/Tiffin (1998): *Key concepts in post-colonial studies*, Routledge, London. Aktuell im deutschsprachigen Raum: Castro Varela/Dhawan (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*; transscript Verlag, Bielefeld; nach den drei Hauptvertretern gegliedert.

⁴¹ Dabei wird unter der Bezeichnung *post-colonial studies* weniger eine in sich geschlossene Theorie verstanden als vielmehr ein „*Set diskursiver Praktiken, die Widerstand leisten gegen Kolonialismus, kolonialistische Ideologien und ihre Hinterlassenschaften*“, (Castro Varela / Dhawan (2005), S. 25). Methodologisch finden sich sowohl Einflüsse des französischen Poststrukturalismus (Foucault, Jaques Derrida, Jaques Lacan) aber auch Ansätze aus der Psychoanalyse sowie der marxistischen und feministischen Theorie.

⁴² Rodriguez (2003), S. 17ff.

⁴³ Ebd., S. 18.

allem aber unterwarf er Völker, indem er ihre Identitäten aus der Kultur und sogar aus der Idee des weißen christlichen Europa verbannte. [...]

Die europäische Kultur kodifizierte und beobachtete alles im Umkreis der nicht-europäischen oder peripheren Welt und ließ nur wenige Kulturen unangetastet, wenige Völker und Landschaften unbeansprucht.“⁴⁴

Der Schwerpunkt der TheoretikerInnen liegt demnach in dem Bestreben, (verdeckte) kulturelle Hierarchien aufzudecken und zu durchleuchten, Dekolonisierungsprozesse anzuregen und eine neue Perspektive transnationaler Geschichtsschreibung („*re-writing / re-mapping*“) aufzuzeigen.⁴⁵ Die Aussage der Kunstkritikerin Johanna di Blasi, Enwezor kuratierte mit der *documenta11* die *Cultural Studies*,⁴⁶ bezieht sich auf die Wurzel der *post-colonial studies*, die angelsächsischen *Cultural Studies*.⁴⁷ Als deren Hauptvertreter gelten der palästinensische Literaturwissenschaftler Edward Said, die indische Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak sowie der indische Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha.⁴⁸ Vor allem letzterer befasst sich verstärkt mit dem Verhältnis von Repräsentation und kultureller Identität und war Gastredner (über Live-Schaltung) auf der ersten *documenta*-Plattform in Berlin (s. ausführlich Kapitel 2.3.1, Plattform_1). Ein weiterer prominenter Vertreter ist der jamaikanische Soziologe Stuart Hall, ein Mitbegründer der britischen *Cultural*

⁴⁴ Said (1994), S. 302.

⁴⁵ Wenngleich grundlegende Fragen nach der Ungleichheit zwischen europäischen und außereuropäischen Kulturen bereits in den fünfziger Jahren thematisiert wurden, lassen sich zwei Bücher gleichsam als Schlüsseltexte der postkolonialen Kritik bezeichnen. Frantz Fanon, dessen Konzept der „*tabula rasa*“ Enwezor in seinen Katalogtexten aufgreift, gilt dabei als Wegbereiter der Emanzipation und des Aufbegehrens der ehemals Kolonialisierten. Sein Hauptwerk „*Les damnés de la terre*“ ist der radikalen Forderung nach deren Selbstbestimmung und dem Befreiungskampf verschrieben. Neben Fanon gilt auf wissenschaftlicher Ebene der Literaturwissenschaftler Edward Said als Begründer der *post-colonial studies*. Sein „Gründungswerk“ „*Orientalism*“ von 1978 gilt dabei als die bedeutendste Analyse des Einflusses westlicher Projektionen bei der Konstruktion kultureller Identitäten, in diesem Fall die Beschreibung und Erforschung des Orients durch selbsternannte „Orientexperten“.

⁴⁶ Basler Zeitung, Art.74.

⁴⁷ Als *Cultural Studies* wird eine interdisziplinäre Forschungsrichtung im angelsächsischen Raum bezeichnet, die sich in den sechziger Jahren aus der britischen Erwachsenenbildung und den Literaturwissenschaften mit Interesse an Alltagskultur und auch im Zusammenhang mit der aufkommenden Popkultur entwickelt hat. Die *Cultural Studies* widmen sich dem Begriff der Kultur im weiteren Sinne, wobei die Forschungsgebiete von Rasse, Gender (Geschlecht) und Sexualität über Kulturpolitik, Körperdiskurse, interkulturelle Beziehungen und kulturelle Identität bis hin zu neuen Informationstechnologien und Cyberkulturen, Postkolonialismus und den Auswirkungen der Globalisierung reichen. Seit Ende der achtziger Jahre liegt ein Schwerpunkt auf postmodernistischen Identitäts- und Subjektivitätsvorstellungen sowie dem Begriff der „Differenz“. Erst seit Mitte der neunziger Jahre werden die vorrangig im englischen Sprachraum praktizierten *Cultural Studies* auch in der deutschsprachigen Forschung intensiver wahrgenommen. Ausführlich dazu beispielsweise Bromley, Roger u.a. (Hg.) (1999): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Zu Klampen, Lüneburg; Baker, Chris (2003): *Cultural Studies. Theory and Practice*; Sage, London.

⁴⁸ Während Said sich mit den kulturellen Produktionen des Westens auseinandersetzt und Strategien des postkolonialen Widerstandes entwickelt, wird Spivak eher unter dem Stichwort „marxistisch-feministische Dekonstruktion“ gefasst. Hingegen gilt das Interesse Bhabhas überwiegend den Repräsentationsformen kultureller Differenz sowie dem Zustandekommen kultureller Identität. (Ausführlich bei Castro Varela/Dhawan (2005), Kapitel 2, 3, und 4.)

Studies, der gleichfalls zu den *documenta*-Plattformen 1 und 4 eingeladen war. Aus den zahlreichen Schlüsselkonzepten der *post-colonial studies*, die von *Fanonism* über *Imperialism* bis zum *Rastafarianism* reichen,⁴⁹ sollen in den folgenden Kapiteln die beiden Konzepte umrissen werden, die sich mit kultureller Identität im Zeitalter von Migration und Globalisierung auseinandersetzen, und auf die sich die Schwerpunkte, die Künstlerauswahl sowie die Themen der Plattformen der *documenta11* zurückführen lassen.

2. 1. 1 *Transkulturalität und Hybridität*

„Gegen die vermeintliche Reinheit und Autonomie des Kunstobjektes setzt die vielfach vernetzte Ausstellung einen neuen Begriff von Moderne, der auf den Begriffen von Transkulturalität und Exterritorialität basiert.“

(Okwui Enwezor, im Katalog zur *documenta11*)⁵⁰

Eines der zentralen Themen der *post-colonial studies*, die für das Verständnis des Künstlerbegriffs der *documenta11* notwendig sind, sind die Auswirkungen postkolonialer Transformationsprozesse auf die kulturelle Identität. Entsprechend wird ein Kulturbegriff gefordert, der den vielfältigen Globalisierungsprozessen gerecht wird. Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist die weltweite kulturelle Vielfalt, die sich beispielsweise in der Musik in der Durchmischung einzelner Stilrichtungen widerspiegelt (*Salsa*, *Afropop*, *IndieRap* etc.) und den Begriff der kulturellen Authentizität in Frage stellt. Diese Frage zielt entsprechend auf Künstler und Künstlerinnen ab, die unter „transkulturellen“ Lebensbedingungen leben und arbeiten – beispielsweise in Ghana geboren sind, in Paris studiert haben und in New York leben und arbeiten – und deren Nationalität und kulturelle Identität somit nicht mehr deckungsgleich sind oder nicht mehr so empfunden werden (s. 9.3 die Künstlerliste der *documenta11*). Aufgrund der fortschreitenden weltweiten Vernetzung kann somit nach Ansicht der postkolonialen Kritiker nicht mehr trennscharf zwischen „Fremdem“ und „Eigenem“ unterschieden werden. Dies gilt angesichts der Mobilität und der medialen Durchdringung nicht nur für die (ehemals authentische) Kultur der Kolonialiserten, sondern für alle Kulturen weltweit. Gleichzeitig gelten nach wie vor politische Identitäten in Form von (an Territorien gebundenen) Staatsbürgerschaften, denen die Ideen einer nationalen Einheit und einer „Leitkultur“ zu Grunde liegen. Diesem Themenkomplex widmete sich die erste

⁴⁹ Vgl. Ashcroft/Griffiths/Timmins (199), S. 99, 122 und 206.

⁵⁰ Enwezor (2002a), S. 55.

documenta-Plattform „*Unvollendete Demokratien*“ in Berlin und Wien anderthalb Jahre vor der eigentlichen Ausstellung, indem sie das Modell der Demokratie als politische Ordnung überprüfte (siehe ausführlich in Kapitel 2.3.1).

Das Phänomen dieser kulturellen Transformation wird mit den Begriffen *Transkulturalität* und *Hybridität* zu fassen versucht, wobei beide Konzepte eine Überwindung hartnäckiger Dualismen wie Original/Kopie, Zentrum/Peripherie, Kolonisator/Kolonisierter anstreben.⁵¹ *Transkulturalität* wird als ein Kulturbegriff gebraucht, der Kultur nicht mehr als fixen identitätsstiftenden Bezugsrahmen fest schreibt, sondern im Sinne „*transkultureller Überschneidungen*“ als offene Praxis definiert, die fortwährend neue Identitäten kreiert.⁵² Ergänzend entwickelte Homi Bhabha das Modell der *Hybridität* beziehungsweise *Hybridisierung* als eines sozialen Transformationsprozesses, mit welchem er ursprünglich das Entstehen von Kulturen bezeichnet, die durch das Aufeinandertreffen von kolonisierter Kultur und autoritativer Kolonialmacht zustande kommen.⁵³ Gleichzeitig regt Bhabha eine Neuformulierung eines wirklich internationalen Kulturbegriffs an, der weder durch Multikulturalismus noch Diversität oder Exotismus gekennzeichnet ist. Diese neue Bezugnahme kann laut Bhabha als kulturelle Praxis in einem „*inbetween*“ entwickelt werden, dem sogenannten „*third space*“, der als „*Verhandlungsraum für die Neuinterpretation kultureller Symbole*“ dient.⁵⁴ Als eben solche „*diskursive Sphären*“ (Enwezor)⁵⁵ und Orte der Wissensproduktion waren auch die Plattformen der *documenta* konzipiert, auf denen allgemeingültige Theoriekonzepte reflektiert und reformuliert werden sollten (ausführlich 2.2).

Nach Ansicht der Kunsthistorikerin Victoria Schmidt-Linsenhoff nimmt diese „*Positivierung kultureller Differenz*“⁵⁶ in der Debatte um eine post- oder neokoloniale Kultur nach dem Ende des Kalten Krieges eine zentrale Stellung ein:

⁵¹ Schmidt-Linsenhoff (2002), S. 9ff.

⁵² Der Begriff des *transculturating* stammt ursprünglich aus der Ethnologie und wird verwendet „*um zu beschreiben, wie untergeordnete oder marginale Gruppen Materialien verwenden und neu erfinden, die ihnen aus einer dominanten oder metropolitanen Kultur übermittelt werden*“, Pratt (1992), S. 10. Ausführlich zum Begriff der Transkulturalität mit Literaturverweisen bei Höller (2002), S. 286ff.

⁵³ Der von Bhabha auf die Kultur übertragene Begriff stammt ursprünglich aus der Biologie. Als Hybride werden dort die aus einer Kreuzung verschiedener Arten beziehungsweise Rassen hervorgegangenen Pflanzen beziehungsweise Tiere bezeichnet.

⁵⁴ „*Der dritte Raum der Äußerung zerstört den Spiegel der Repräsentation, der Wissen als allgemeingültig und uniform darstellt.*“; Bhabha (1994) S. 37.

⁵⁵ Enwezor (2002a), S. 52.

⁵⁶ Schmidt-Linsenhoff (2005), S. 8.

„Die Bildung individueller und kollektiver Subjektivität in einem transkulturellen/transsexuellen *Inbetween* entspricht einem Subjekt- und Identitätsmodell, das nicht mehr von primordial und organisch imaginierten Entitäten wie Ich, Ethnos, Geschlecht, Nation, Kolonie ausgeht und die Differenzerfahrung nicht mehr im „konstitutiven Außen“ lokalisiert, sondern als Inkongruenz des Eigenen nach innen verlagert.“⁵⁷

Ohne die angesprochenen Aspekte vertiefen oder auf die Kritik an den Konzepten eingehen zu können⁵⁸ wird angesichts des obigen Zitates zudem deutlich, wo die Kritik an der elitären und oft „bombastischen“⁵⁹ Sprache der postkolonialen Theoretiker ansetzt, die sich auch bei der kunstkritischen Beurteilung der Katalogtexte der *documenta11* wiederfindet. (s. Kap. 3 und 4).⁶⁰

2. 1. 2 Kreolität (Créolité) / Kreolisierung (Créolization)

„Wenn die Globalisierung alte Kreisläufe des Kapitals definiert und umgestaltet hat, dann bildet die Kreolisierung ihren stärksten kulturellen Kontrapunkt. [...] Migrationswellen und Vertreibung haben in den letzten Jahren dazu geführt, dass Kreolisierung somit zu einer vorherrschenden Modalität zeitgenössischer Lebenspraxis geworden ist und Muster von Lebensräumen gestaltet, die von massenhaften Strömen kultureller Bilder und Symbole durchkreuzt und differenziert wird.“
(Okwui Enwezor im Katalog zur *documenta11*)⁶¹

Eine weiteres Konzept der *post-colonial studies*, welches versucht, die globalen kulturellen Transformationsprozesse theoretisch zu erfassen, ist das der „Kreolität“ beziehungsweise der „Kreolisierung“. Es war ausschlaggebend für die Themenwahl der dritten *documenta*-Plattform auf der Karibikinsel St. Lucia („*Créolité and Creolisation*“). Die Karibik gilt dabei als paradigmatisch für eine Region, in welcher die historische Erfahrung der Kolonialisierung zu einer eigenen kulturellen Identität und Sprache geführt hat⁶² – „wie wahrscheinlich keine andere Weltregion ist sie eine

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ So verweist Schmidt-Linsenhoff auf den „inflationären Gebrauch“ des Präfixes „trans“ (transkulturell, transsexuell, transnational). Ebd. S. 9. Auch der Begriff der Hybridität wird als nicht unproblematisch erachtet, da er - wie auch andere Schlüsselkonzepte der *post-colonial studies* - einen großen Interpretationsraum lässt, „der es scheinbar jedem offen stellt, sich als „hybrid“ oder „subaltern“ zu bezeichnen“. Castro Varela/Dhawan (2005), S. 113.

⁵⁹ Der Vorwurf an Enwezors „bombastic language“ u.A. bei Rasheed Araeen: „*The more I read his text the more I encounter the absurdity of his bombastic language*“. Araeen (2005), S. 56.

⁶⁰ Zur Kritik am Postkolonialismus ausführlich bei Castro Varela/Dhawan (2005), Kapitel 5.

⁶¹ Enwezor (2002a), S. 51.

⁶² Der Begriff „Karibik“ lässt sich sowohl kulturell als auch geographisch verwenden, wobei keine einheitliche Zuordnung existiert. So bezeichnet Karibik im geographischen Sinn die Inseln bzw. Inselketten des Karibischen Meeres und die Westindischen Inseln (Große und kleine Antillen sowie die Bahamas und die die Turks- und Caicosinseln). Als Kulturraum wird der Begriff jedoch auf Teile der USA ausgedehnt, in denen Créole-Sprachen gesprochen werden. Ausführlich bei Gewecke (1987), S. 9ff.

Schöpfung des Kolonialismus.“⁶³ Die erlebte Versklavung und Verschleppung im Zuge der Kolonialisierung, die koloniale Abhängigkeit von den rivalisierenden europäischen Großmächten und später von den USA haben zur Entstehung eines Kulturraumes geführt, der sich bis heute in einem Prozess der Entkolonisierung befindet.⁶⁴ Gleichzeitig ist die Karibik durch die Vielfalt indigener, spanischer, französischer, afrikanischer und englischer Einflüsse geprägt, die es unmöglich machen, Sprache und Kultur auf eine einzige „authentische“ Wurzel zurückzuführen. Es wird daher auch von einer „*Einheitlichkeit in der Vielfalt*“⁶⁵ gesprochen.

Der Versuch, diese Kultur, ihre Bewohner (und Waren) zu bezeichnen, begann recht früh.⁶⁶ Als *créole* wird zunächst eine Abweichung vom Gewohnten bezeichnet, die noch nicht inhaltlich bewertet ist. Während die Karibik in erster Linie im Zentrum sprachwissenschaftlicher Analysen steht, setzt das Konzept der *Créolization* aus kulturtheoretischer Perspektive an. „*Kreolisierung*“ wird in diesem Kontext als ein gesellschaftlicher Prozess der wechselseitigen kulturellen Durchdringung verstanden, der nicht ausschließlich an die Karibik gebunden ist, sondern sich vergleichbar etwa der wirtschaftlichen Globalisierung über die ganze Welt erstreckt. Als intellektueller Vordenker zu Fragen postkolonialer Identität und Kulturtheorie gilt der aus Martinique stammende Romancier und Kulturphilosoph Edouard Glissant, der den Prozess der Globalisierung frühzeitig als kulturelle Tendenz ausmachte und als eine „*Poetik der Vielheit*“ beschrieb.⁶⁷ Das eigentliche Manifest der *créolité* ist jedoch die „*Éloge de la créolité*“ aus dem Jahre 1989, die von den (ebenfalls aus Martinique stammenden) Schriftstellern Jean Bernabé – vertreten auf der Plattform_3 –, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant in einem Akt künstlerischer Selbstbestimmung verfasst wurde: „*Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles!*“⁶⁸ Ihr Ruf nach eigener Identität beginnt mit der Diagnose der Fremdbestimmung und Abhängigkeit von Frankreich⁶⁹ („*la littérature antillaise n'existe pas*“) und entwickelt aus der historisch gewachsenen kulturellen Vielfalt

⁶³ Hausberger (2005), S. 12.

⁶⁴ Vgl. dazu Gewecke (1983), S. 9ff. sowie Fleischmann (2005).

⁶⁵ Gewecke (1984), S. 7.

⁶⁶ Der Begriff *créole* leitet sich vermutlich vom spanisch-portugiesischen Verb *criar* (züchten, aufziehen) ab; so wurden Menschen und Produkte bezeichnet, die nicht aus dem Mutterland, sondern aus den Kolonien stammten. *Créole* grenzt sich damit von rassentypologischen Begriffen wie *Mulatte* und *Mestize* aus der gleichen Zeit ab und lässt sich anwenden, ohne wertend zu sein oder die Bindung an das jeweilige Mutterland zu betonen. S. Fleischmann (2005), S. 157ff.

⁶⁵ Glissant (2005).

⁶⁸ Bernabé/Chamoiseau/Confiant (1990), S.13.

⁶⁹ Bernabé u.a. (1990), S. 14.

heraus das Konzept einer eigenen kreolischen Identität als „*totalité kaléidoscopique*“, als einer „*conscience non totalitaire d’une diversité préservée*“.⁷⁰ Angesichts dieses kulturtheoretischen Modells, welches aus dem Wunsch des Künstlers, des Schriftstellers, nach Selbstbestimmung resultiert, widmet sich die *documenta11* der Überprüfung und Weiterentwicklung des Konzeptes der *Créolité*, indem sie seine Leistungen als mögliches kulturelles Gegengewicht zu den negativen Folgen der Globalisierung auf der dritten *documenta*-Plattform in der Karibik analysiert (ausführlich in Kapitel 2.3.3).

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit kultureller Differenz und möglichen Analyse- und Bewertungskriterien steckt jedoch hinsichtlich eines „transkulturellen“ *Kunstbegriffs* noch in den Anfängen. (Wie könnte ein es *hybride Kunst* aussehen?) Offen ist zudem, ob und wie sich die Konzepte der *post-colonial studies* (*Kreolität*, *Hybridität*, *Transkulturalität*) für eine mögliche Weltkunstgeschichte operationalisieren lassen könnten, ohne erneut den Vorwurf einer eurozentristischen und neokolonialen Kategorisierungspraxis zu provozieren.⁷¹

Was die Rezeption der postkolonialen Theorien speziell in Deutschland angeht, so wird weitgehend eine Ignoranz des *post-colonial turn* konstatiert.⁷² Ob die Ursachen dafür in der – verglichen mit Frankreich oder England – eher unbedeutenden „kolonialen Vergangenheit“ des ehemaligen Deutschen Reiches oder der Überlagerung durch den Holocaust und die Diktatur des Dritten Reiches liegen, bleibt umstritten.⁷³ Unabhängig von den Ursachen lässt sich jedoch für die Ausstellungsrezeption vermuten, dass – zumindest in Deutschland – nicht von einem breiten Kenntnisstand der postkolonialen Kritik ausgegangen werden konnte. Die Erwartungen, die sich an die erste *documenta* im 21. Jahrhundert richteten, nämlich theoretische und praktische Handlungsanleitungen auf die Frage nach dem Umgang mit „eigener“ und „fremder“ Kunst zu liefern, waren dennoch hoch.

⁷⁰ Ebd. S. 28.

⁷¹ Interessant sind in diesem Zusammenhang Kooperationen zwischen Kunstgeschichte und Ethnologie, die generell zwischen „emischer“ (aus der Perspektive des Mitgliedes des Kulturkreises) und „ethischer“ (aus der Perspektive des Außenstehenden) unterscheidet.

⁷² Schmidt-Linsenhoff (2002), S. 10.

⁷³ Ebd.

2.2 „Die Horizonterweiterung des gegenwärtigen Kunstdiskurses“ – das Konzept für die *documenta11*

„Wenn wir begreifen wollen, welchen Beitrag zeitgenössische Kunst und Künstler zur Gestaltung der Zukunft leisten können, dann versteht es sich von selbst – angesichts des unkontrollierbaren Zustandes der Spätmoderne und der Unzulänglichkeit von Handlungsräumen, die die ungleichen Bedingungen globaler Entwicklung und Herrschaft von heute hinterfragen –, dass der Horizont der *Documenta11* als intellektuelles Forum und als Ausstellungsprojekt neu definiert und erweitert werden muss.“

(Okwui Enwezor im Katalog zur *documenta11*)⁷⁴

Die vorangehenden Abschnitte verdeutlichen das theoretische Rahmenwerk, von dem sich Enwezor und sein internationales Team von sechs Co-KuratorInnen für ihr Konzept der *documenta11* inspirieren ließen (Abb. 1).⁷⁵ Das zentrale Element der *post-colonial studies* war demnach ausschlaggebend für die Zielsetzung des Ausstellungsprojektes: Die kritische Reflexion westlicher Denkmodelle und die Suche nach transkulturellen und nicht-hierarchischen Analysemodellen für eine alternative Kulturtheorie, die den komplexen Prozessen der Globalisierung gerecht wird. Angesichts ihres Finanzkapitals und ihres Bekanntheitsgrades wird die *documenta* dabei als ein potentielles Korrektiv für die westliche Kunstgeschichte erachtet:

„Speziell für die *documenta11* kann dies [*die Chance, ein Korrektiv zu sein*] die Herausforderung zur längst fälligen Umformulierung einer einseitig westlichen, linear geschriebenen Kunstgeschichte bedeuten, was in Zukunft eine Auseinandersetzung mit künstlerischen Positionen tatsächlich aus allen Teilen der Welt und deren spezifischen Produktionszusammenhängen unumgänglich machen würde.“

(Co-Kuratorin Ute-Meta Bauer)⁷⁶

Den Anlass für diese Reformulierung lieferte wie bei der *documenta* 1955 die gesellschaftliche Standortbestimmung „in einer unruhigen Zeit“.⁷⁷ Die *documenta11*

⁷⁴ Enwezor (2002a), S. 53.

⁷⁵ Als Co-Kuratoren der *documenta11* wählte Enwezor bereits kurz nach seiner Ernennung die Deutsche Ute-Meta Baur, selbständige Kuratorin und Professorin am Institut für Gegenwartskunst an der Akademie für Bildende Künste, Wien; den Argentinier Carlos Basualdo, Chefkurator am Wexner Center for the arts in Columbus, Ohio; die Amerikanerin Susanne Ghez, Direktorin und Chefkuratorin der Renaissance Society an der University of Chicago; den Südafrikaner Sarat Maharaj, Professor für Kunstgeschichte und Kunsttheorie am Londoner Goldsmiths College; den Engländer Mark Nash, Dozent für Filmgeschichte und -theorie an der School of Art and Theory der Universität London; und den selbstständigen Kurator und Kunstkritiker Octavio Zava. Bereits 1994 empfahl Gerardo Mosquero die Arbeit in einem Kuratoren-Team und auch Enwezor setzte diese Strategie bereits 1997 als Leiter der Johannesburg-Biennale mit 6 Co-Kuratoren um.

⁷⁶ Bauer (2002), S. 103.

⁷⁷ „Fast 50 Jahre nach ihrer Gründung sieht die *documenta* sich erneut mit den Gespenstern einer unruhigen Zeit fortwährender kultureller, gesellschaftlicher und politischer Konflikte, Veränderungen, Übergänge, Umbrüche und globaler Konsolidierungen konfrontiert.“ (Enwezor

zielte dabei auf die mit der Globalisierung einhergehenden Umbrüche und Veränderungen ab, die im Vorfeld der Ausstellungsvorbereitung noch durch die Terroranschläge auf die Weltkulturmacht USA am elften September 2001 zugespitzt worden waren. Entsprechend begann der Ausstellungskatalog mit einer „globalen Diagnose“ als großformatiger Aneinanderreihung von internationalen Pressebildern, die von dem (völkerrechtswidrigen) Gefängnis in Guantanamo und den Trümmern des World Trade Centers über Globalisierungsgegner in Seattle bis hin zu albanischen Flüchtlingsschiffen und Landbesetzern in Simbabwe reichten und ein Panorama der globalen Konfliktherde und kulturellen Kampfzonen lieferten. Die Notwendigkeit einer Neukonzeptionalisierung des Kulturbegriffs, wie sie Homi Bhabha fordert, wurde so visuell belegt.⁷⁸ Angesichts dieser globalen Umbrüche schien für Enwezor die postkoloniale Ordnung das adäquate Konzept zu sein, um diesem kulturellen Transformationsprozess gerecht zu werden:

„Postkolonialität, das bedeutet nicht so sehr unterschiedliche Entfernungen und Exotik, fremde Menschen und Kulturen, als vielmehr spektakuläre Mediatisierung und Repräsentation von Nähe als vorherrschender Modus, den gegenwärtigen Globalisierungsstand zu begreifen.“⁷⁹

Die *documenta* wurde für diese kulturelle Positionsbestimmung zu einem Instrument der „alternativen Wissensproduktion“⁸⁰ umfunktioniert. Sowohl als intellektuelles Forum als auch durch die Ausstellung künstlerischer Positionen in Kassel sollte diese „transparente Recherche“⁸¹ realisiert werden. Die Öffnung der eurozentrischen Perspektive wurde auch und gerade dadurch demonstriert, dass die *documenta* ihr angestammtes Terrain in Kassel zunächst verließ und mittels vier internationaler und interdisziplinärer Konferenzen auch in Gebiete außerhalb Europas verlagert wurde. Das „Wissenskapital“⁸² der *documenta* sollte so auch außerhalb Europas zugänglich gemacht werden und wurde seitens des Kuratorenteams einerseits als Vergrößerung und Aufbruch, andererseits als ein notwendiger Autoritätsverlust bezeichnet:

(2002a), S. 40.) Mit diesem Zitat knüpft Enwezor an das Vorwort der *documenta* von 1955 an, in dem Horst Lemke auf das Ziel der *documenta* verweist: „In einer Zeit, die alle menschlichen Maßstäbe und geistigen Ordnungen immer wieder neu in Frage stellt, müssen wir – ständig neu – versuchen, unseren eigenen Standort neu zu bestimmen.“ (documenta. Ausstellungskatalog (1955), S. 13)

⁷⁸ Plattform_5, Ausstellungskatalog (2002), die ersten 39 Seiten o. P.

⁷⁹ Enwezor (2002a), S. 44.

⁸⁰ Ebd., S. 40.

⁸¹ „Die *documenta11* dient als Versuchsanordnung, die Raum für Experimente liefert, Experimente im Denken, in methodischen Ansätzen, in Form von Übersetzungsarbeiten unterschiedlichster Art und einer anderen Form der Wissensproduktion.“ Beide Zitate bei Bauer (2002), S. 106.

⁸² Bauer (2002), S. 104.

„Die punktuelle temporäre Deterritorialisierung nach Wien, Berlin, Neu-Delhi, Santa Lucia und Lagos sowie in andere Themenfelder hinein ist nicht zuletzt auch als Reaktion auf den nicht mehr haltbaren Anspruch zu werten, die *documenta* habe zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Format für ein festes Publikum – sprich den westlichen Kunstbetrieb – so wie schon seit fünfzig Jahren stattzufinden.“⁸³

Im Vorfeld der Ausstellung sollten mittels dieses globalen kulturtheoretischen „Brainstormings“ die bestehenden Konzepte der *post-colonial studies* intellektuell erweitert werden, um anschließend als Reflexions- und Interpretationsgrundlage der in Kassel ausgestellten Kunstwerke zu dienen – wobei die Ausstellung selbst als produktiver Raum künstlerischen Austauschs konzipiert war. Dabei wurden die jeweiligen Diskurse aus dem Bereich der *post-colonial studies* an ihren thematischen Bezugsort nach Asien, Afrika und in die Karibik verlagert: das Thema der Wahrheitsfindung und Versöhnung in Anlehnung an die Biografie Mahatma Gandhis nach Neu Delhi, das Konzept der Kreolisierung auf die Karibikinsel St. Lucia und die Auseinandersetzung mit afrikanischen Metropolen nach Lagos (ausführlich zu den Konferenz-Plattformen in Kapitel 2.3). Thematisch verknüpft wurde diese „*Deterritorialisierung*“⁸⁴ mit der eigentlichen Ausstellung durch den Begriff der (von allen Seiten zugänglichen) „Plattform“ – während auf früheren Ausstellungen mit ähnlichen Schwerpunkten von einer neuen Kartographie („re-mapping“) der Kunst gesprochen beziehungsweise das Modell des Dialogs („*Kunstwelten im Dialog*“) verwendet wurde.⁸⁵ In der Definition des Künstlerischen Leiters:

Plattform – eine offene Enzyklopädie für die Analyse der Spätmoderne; ein Netzwerk an Beziehungen; eine offene Form für die Organisation von Wissen; ein nichthierarchisches Modell der Repräsentation; ein Kompendium von Stimmen, kulturellen, künstlerischen und Wissensnetzwerken.⁸⁶

In einem Akt der Schaffung „*öffentlicher Sphären*“⁸⁷ wurde die *documenta11* so zu einem Projekt von fünf aufeinander folgenden Plattformen und erhielt durch ihren Anspruch als Wissensnetzwerk ein prognostisches Moment gegenüber der retrospektiv gehaltenen *documenta10* – wenngleich diese einzelne Aspekte bereits fünf Jahre zuvor thematisiert und in Ansätzen vorweggenommen hatte.⁸⁸ Das

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Die Ausstellungen „Exklusion/Inklusion“ in Graz 1996 und die Ausstellung „Kunstwelten im Dialog“ in Köln 2000 gelten als wichtige frühere Auseinandersetzungen mit der Miteinbeziehung „vernachlässigter“ außereuropäischer Kunst. S. Fußnote 6.

⁸⁶ Enwezor (2002a), S. 48.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ „Die letzte *documenta* des Jahrhunderts mußte sich – ohne dem modischen Trend zur Jubiläumsfeier zu verfallen – die Aufgabe stellen, einen kritischen Blick auf die Geschichte der

Konzept der Wissensproduktion wurde jedoch nicht nur auf die Arbeit der KünstlerInnen beziehungsweise der ReferentInnen der Plattformen bezogen, sondern wurde als kreative und kritische Praxis für die gesamte Projektarbeit der elften *documenta* etabliert. Die Absicht, tradierte hierarchische Formen des (westlichen) Wissenstransfers und der Kriterienbildung aufzubrechen, wurde auf allen Ebenen umgesetzt. Die Umsetzung reichte von der Etablierung eines internationalen Teams von Co-KuratorInnen zur gemeinsamen Entscheidungsfindung über die für die Binding-Brauerei konzipierte Ausstellungsarchitektur, die als kollektive „*soziale Raumproduktion*“ im interaktiven Verfahren zwischen den Kuratoren, den Künstlern und dem Architekturbüro entwickelt wurde,⁸⁹ bis hin zur entsprechenden Ausbildung des für die Führungen verantwortlichen Personals der *documenta*. Unter dem programmatischen Titel „*thinking and doing documenta*“⁹⁰ begann vier Monate vor der Ausstellungseröffnung eine Reihe öffentlicher Vorträge, offener Künstlergespräche und Seminare, die unter anderem auch als Ausbildung für 120 Guides, die auf der Ausstellung tätig waren, dienten.⁹¹ Der Führungsdienst sollte der Komplexität des Ausstellungskonzeptes Rechnung tragen und wurde von rund einem Drittel der 650.000 Besucher der *documenta11* in Anspruch genommen.⁹²

Die *documenta11* wurde ausgehend von einem Theoriegebäude entwickelt, welches vielfältige Elemente der postkolonialen Kritik in sich vereint und sich als Interpretationsgrundlage für alle Teilbereiche des Ausstellungsprojektes heranziehen lässt. Die einzelnen tatsächlichen und medialen Ausstellungsorte (Museum, Bahnhof, Seminarraum, Industriegebäude, Radio, Internet etc.) werden zu einer „*temporären*

jüngsten Nachkriegsgegenwart zu werfen und auf das, was davon die Kultur und die zeitgenössische Kunst umtreibt: die geschichtlichen Ereignisse, das Gedächtnis, die Dekolonisierungsbewegungen, die „Enteuropäisierung“ der Welt, aber auch die komplexen – postarchaischen, posttraditionellen und postnationalen – Identifikationsbemühungen in den „fraktalen Gesellschaften“ (Serge Gruzinski), die aus dem Zusammenbruch des Kommunismus und der Brutalisierung des Marktes entstanden sind.“ Catherine David im Vorwort des Kurzführers zur documenta10, Documenta10 – Kurzführer (1997), S. 9.

⁸⁹ E-mailkorrespondenz mit Wilfried Kühn, dem Leiter des Architekturbüros KühnMalvezzi, welches mit der Ausstellungsarchitektur für die *documenta11* beauftragt wurde, am 11.2.2006.

⁹⁰ Die Bezeichnung „*thinking and doing documenta*“ stammt von Co-Kurator Sarat Maharaj, der unter diesem Titel im Vorfeld der Ausstellung ein Seminar an der Berliner Humboldt-Universität abhielt und für die Ausbildung des Besucherdienstes der *documenta11* ab Februar 2002 verantwortlich war.

⁹¹ Zur Timeline der *documenta11* siehe die Pressemitteilung *documenta11* (2002), S. 4ff.

⁹² Ab dem 4. Februar 2002 fand das so genannte „Education Project“ der *documenta11* statt, (Vorträge, Künstlergespräche, Seminare, Workshops), welches sowohl der Ausbildung des Führungsdienstes der *documenta11* diente, als auch junge internationale NachwuchskuratorInnen in die konzeptionelle Arbeit an der Plattform_5 mit einbinden sollte. Knapp 32% der 650.000 Besucher der *documenta11* nahmen an einer Führung teil (Pressemitteilung *documenta11*, S. 2).

Wahlheimat für die intellektuelle Diaspora“⁹³, die Plattformen gleichsam zu einem *third space*, in dem alternative Positionen verhandelt werden, und die Kunst zum „Zufluchtsort für experimentelle, kritische und nichtakademische Praktiken“.⁹⁴ Das Ziel der Kuratoren, die *documenta11* als gewaltigen intellektuellen und künstlerischen „Think Tank“ („*thinking and doing documenta*“) anzulegen, war zugleich mit der Hoffnung verbunden, dass sie ihre Wirkung mittels ihrer „produktiven Diskontinuität“⁹⁵ über das Ausstellungsende im September 2002 hinaus entfalten möge.⁹⁶

2.3 „Der kritische Rahmen für die Ausstellung“:

Die Plattformen in Wien/Berlin, Indien, St. Lucia und Lagos

Das Neue an der elften *documenta* war wie schon angedeutet vor allem ihre „Entortung“⁹⁷ durch die vier so genannten *documenta*-Plattformen, die in Form von internationalen Konferenzen und Workshops in Wien/Berlin, Neu Delhi, auf St. Lucia und in Lagos im Vorfeld der eigentlichen Ausstellung als fünfter Plattform stattfanden. Diese ersten vier Plattformen zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie nicht als „Ableger“ der *documenta* in Form von Ausstellungen konzipiert waren, sondern als internationale und interdisziplinäre Symposien mit Vorträgen von ReferentInnen, die überwiegend aus dem akademischen Bereich kamen, sowie Podiumsdiskussionen und Publikumsgesprächen. Thema der Plattformen war auch nicht die zeitgenössische Kunst in Indien, Nigeria oder der Karibik oder das mögliche „re-writing“ einer Weltkunstgeschichte, sondern es fand eine bewusste Verlagerung zu gesellschaftspolitischen beziehungsweise soziokulturellen und als global relevant erachteten Themen statt: Die kritische Analyse der politischen Ordnung (*Unvollendete Demokratien*, Plattform_1), die Frage nach der Anerkennung kultureller Wahrheiten (*Experimente mit der Wahrheit*, Plattform_2), der Begriff der Kréolität als ein möglicher Ordnungsbegriff für die Kultur der Globalisierung (Plattform_3) und schließlich die Suche nach Alternativen im Umgang mit der

⁹³ Bauer (2002), S. 105.

⁹⁴ Ebd., S. 106.

⁹⁵ Bauer (2002), S.106.

⁹⁶ „Und erst durch diese Verbindung der Aussagen der *documenta11* mit der nicht diskursiven Formation der Institution *Documenta* entsteht ein diskursives Feld und zugleich eine produktive DisKontinuität der *Documenta11* über das Ende der Plattform5 im September hinaus.“ Bauer (2002), S. 106.

⁹⁷ Kimpel (2002), S. 137.

zunehmenden Metropolisierung der Welt (*Afrikanische Megastädte*, Plattform_4). Der thematische Bezug zur Ausstellung ist zwar vor dem Hintergrund der ausgeführten Konzepte der *post-colonial studies* (und möglicherweise auch der Biografie Okwui Enwezors) schlüssig; ohne diese Vorkenntnisse lässt sich der Bezug zur *documenta* als Kunstaussstellung jedoch nur schwer herstellen. Entsprechend stand die Frage, was *Demokratisierung*, *Kreolität*, *Wahrheitsfindung* und *afrikanische Megastädte* mit zeitgenössischer Kunst oder der Kasseler *documenta* zu tun haben sollten, im Mittelpunkt der westlichen Kommentare und Kunstkritiken zu den ersten vier Plattformen (siehe dazu Kapitel 3 und 4). Die grundsätzliche Öffnung hin zu anderen Wissensbereichen und damit die „*Suche nach einer neuen Verknüpfung von ästhetischer Erkenntnis und anderen Wissensformen*“⁹⁸ ist hingegen innerhalb der Geschichte der *documenta* nicht gänzlich neu. Bereits 1997 hatte Catherine David mit ihrem Begleitprogramm „100 Tage – 100 Gäste“ mit Vorträgen von Literaturwissenschaftlern, Soziologen, Philosophen, Städteplanern, Architekten, Filmemachern bis hin zu Psychoanalytikern und Neurowissenschaftlern ihrer Ausstellung einen vergleichbaren kritischen Rahmen gegeben.⁹⁹ Neu in der Geschichte der *documenta* ist dagegen die räumliche und zeitliche Öffnung über die 100-tägige Ausstellung hinaus, die seitens der künstlerischen Leitung als „*paradoxe, aber notwendige kritische Geste*“¹⁰⁰ bezeichnet wurde. Das Verhältnis der Ausstellungsplattform zu den vorangegangenen vier Konferenz-Plattformen wurde nicht präzisiert – so bleibt es dahingestellt, ob die ausgestellten Kunstwerke den sprachlichen Diskurs bildnerisch veranschaulichen, begleiten oder erweitern sollten. Dennoch lassen sich einige auf der fünften Plattform vertretene künstlerische Positionen durchaus vor dem Hintergrund der ersten vier Plattformen und des Themenkomplexes der *post-colonial studies* deuten (ausführlich zur Ausstellungsplattform in Kapitel 2.4).

⁹⁸ Lenk (2005), S. 179f. Wolfgang Lenk unterteilt die elf bisherigen *documenta*-Ausstellungen in 4 konzeptionelle Phasen. Die ersten drei Ausstellungen fasst er unter dem Begriff „*Modernitätstraditionalismus*“ (d1-d3 / 1955-1964) zusammen, es folgt die Phase „*Turns to the real*“ (d4-d6 / 1968-1977) und schließlich die „*konzeptionelle Askese*“ (d7-d9 / 1982-1992). Mit der *documenta10* beginnt 1997 die Phase „*Suche nach einer neuen Verknüpfung von ästhetischer Erkenntnis und anderen Wissensformen*“, die auch die *documenta11* umfasst.

⁹⁹ Während der gesamten Ausstellungszeit hatten die Besucher täglich die Möglichkeit, Gastredner aus verschiedenen, auch nicht miteinander verwandten Fachbereichen zu hören. Auch Okwui Enwezor war 1997 als Kurator der Johannesburg-Biennale unter den Gästen. Liste der 100 Gäste mit biographischen Verweisen im Kurzführer der *documenta10*, *Documenta 10 – Kurzführer* (1997), S. 258-283.

¹⁰⁰ Katalog 5, S. 40.

Vergleichbar der gemeinsamen Arbeit im Team der Co-Kuratoren wurden die vier Plattformen in Kooperation mit internationalen Partnern veranstaltet, wodurch eine bessere Organisation, Vermittlung und Vernetzung vor Ort gewährleistet werden konnte.¹⁰¹ Für die Kulturjournalisten und Kunstkritiker standen die Publikationen der Aufsätze zum Veranstaltungszeitpunkt jedoch noch nicht zur Verfügung. Alle Informationen wie ReferentInnenliste, Einführungstexte, Programmablauf und die Abstracts der Vorträge sowie Mitschnitte der Vorträge als Videosequenzen waren über die ständig aktualisierte Website der *documenta11*¹⁰² sowie auf Anfrage an das Pressebüro in Kassel oder über die Kooperationspartner zugänglich. Trotz all dieser Bemühungen bleibt die Beschreibung und Beurteilung einer Veranstaltung ohne die direkte Teilnahme vor Ort generell problematisch – sowohl für die Kunstkritik als auch für die wissenschaftliche Untersuchung. Die Bewertung der Plattformen für die Journalisten und Kritiker erwies sich insofern aus zwei Gründen als schwierig: Neben dem finanziellen Aufwand für eine Reise nach Indien, St. Lucia oder Nigeria erforderte die Thematik der Konferenzen einen erhöhten Informationsaufwand und verließ zudem den eigentlichen Kontext der Kunstkritik, nämlich die Kunst.

Die nachfolgenden Ausführungen beruhen auf den Publikationen zu den Plattformen, den entsprechenden Texten aus dem Ausstellungskatalog und den ausführlichen Informationen auf den jeweiligen Websites der einzelnen Plattformen. Erklärungen die Ortswahl betreffend konnten insofern rekonstruiert werden, als sich dazu Informationen in einzelnen Artikeln finden ließen beziehungsweise die Themenwahl die Ortswahl nahe legte. Da sich im Zuge der Recherche keine wissenschaftlichen Abhandlungen zu den theoretischen Plattformen der *documenta11* finden ließen, sollen diese Veranstaltungen anhand der angeführten Quellen ausgeführt und die möglichen Zielsetzungen der d11-Macherinnen nachgezeichnet werden.

¹⁰¹ Kooperationspartner der ersten vier Plattformen waren die Akademie der Künste/Wien, das Haus der Kulturen der Welt/Berlin, der DAAD (Deutscher Akademischer Auslandsdienst), das Habitat Center, Neu Delhi, der CODESRIA (Council for the Development and Social Research in Africa)/Dakar sowie die Goethe-Institute Lagos und München.

¹⁰² Die ursprüngliche Website der *documenta11* (Stand: September 2002) ist weiterhin als Link über die aktuelle Website der kommenden *documenta12* zugänglich, url: www.documenta12.de.

2. 3. 1 Plattform_1: Demokratie als unvollendeter Prozess

„Das Projekt *Demokratie als unvollendeter Prozess* stellt eine hinterfragende Umkehrung der Theorien und institutionellen Politik dar, die das Feld der Demokratie als im Wesentlichen vollendet definiert haben. [...] Der Begriff „unvollendet“, der im Titel des Projektes auftaucht, spielt auf die vielfältigen Modifikationen an, denen die Ethik der Demokratie und ihre institutionellen Formen unterzogen sind – und noch immer unterzogen werden –, und die Demokratie zu einem eigentlich unrealisierbaren Projekt machen oder, anders ausgedrückt, zu einem Work in Progress.“

(Okwui Enwezor, im Katalog zur *documenta11*)¹⁰³

Das Projekt der *documenta11* begann auf der ersten Plattform mit der Reflexion über die Demokratie als „*die beste aller möglichen Formen politischer Partizipation und Volksvertretung*“.¹⁰⁴ Unter dem Titel *Demokratie als unvollendeter Prozess* fand die Plattform_1 zweigeteilt in der Akademie der Bildenden Künste in Wien (15. März - 20. April 2001, Akademie) und sechs Monate später im Haus der Kulturen der Welt in Berlin (9. - 30. Oktober 2001) statt. Die Ortswahl wurde mit der Aussage begründet, mit den Plattformen zunächst in Europa beginnen zu wollen, und wurde vermutlich aufgrund der personellen Verbindung der Co-Kuratorin Ute Meta Bauer nach Wien sowie der nahe liegenden Kooperation mit dem Haus der Kulturen in Berlin getroffen.¹⁰⁵ Ein direkter Bezug zur konkreten politischen Situation in Österreich, gemeint ist die Beteiligung der rechtspopulistischen FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs*) an der demokratischen Regierungskoalition, war seitens der künstlerischen Leitung allerdings nicht intendiert worden und wurde von der Kunstkritik bemängelt (siehe Kapitel 4.1.1). Ziel war weniger eine Standortbestimmung der Demokratie als politischer Ordnung nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Zusammenbruch der kommunistischen Systeme, sondern vielmehr die kritische Reflexion gängiger Demokratietheorien sowie die Analyse des Verhältnisses von Demokratie und nationaler beziehungsweise kultureller Identität (siehe Kapitel 2.1.1). Die *documenta*-Plattform greift dabei die grundsätzlichen Widersprüche auf, die sich bei der Analyse der Demokratie als an sich „bester“ politischer Ordnung ergeben: Der Siegeszug der Demokratie, die nach drei großen Demokratisierungswellen¹⁰⁶ nahezu alle politischen Systeme der Welt „erobert“ hat,

¹⁰³ Enwezor (2002a), S. 49.

¹⁰⁴ Ebd., S. 50.

¹⁰⁵ Bericht zu den Vorbereitungen der Plattform: „Meta-Morphosen der Kunst“, FALTER, 16.3.2001.

¹⁰⁶ Die drei großen globalen Demokratisierungswellen fanden im 19. Jahrhundert (Entstehung der Demokratien, 1928-1922/26) beziehungsweise im 20. Jahrhundert (2. Demokratisierungswelle nach

wird gleichzeitig vom Phänomen der Instabilität begleitet. Innerhalb der politischen Transformationsforschung werden einzelne Staaten demnach als „gelenkte“ oder „defekte“¹⁰⁷ Demokratien bezeichnet (beispielsweise Russland unter der Regierung Putin). Vor dem Hintergrund der Anschläge des elften Septembers 2001 auf die USA, die auch als Angriff auf das westliche Wertesystem gedeutet werden können, lassen sich gleichzeitig weltweit Gegenbewegungen zur demokratischen Ordnung in Form von Nationalismus, Fundamentalismus und Terrorismus feststellen. Doch auch innerhalb der gefestigten Demokratien des Westens treten Spannungen auf, entstehen im Verlauf von Zuwanderung Parallelgesellschaften, die Fragen nach der fairen Repräsentation und Integration von „neuen“ Staatsbürgern und einer möglichen „Leitkultur“ aufwerfen.¹⁰⁸ Demnach wurde die Plattform_1 in fünf thematische Blöcke gegliedert, in denen Fragen zu Minderheitenschutz, Souveränität, aber auch zu zivilem Ungehorsam und Widerstandsrecht diskutiert wurden und von der Konstruktion europäischer Identitäten bis zum Kampf der Roma um eine Anerkennung als nicht-territorialer Staat reichten (siehe Programm der Plattformen 1 bis 4 unter 9.1).¹⁰⁹ Die ReferentInnenliste der ersten *documenta*-Plattform setzte sich überwiegend aus Politologen, Soziologen und Philosophen zusammen. Außerdem kamen Orientalisten und Kulturwissenschaftler zu Wort, sowie Vertreter der „direkten Demokratie“, beispielsweise das Kölner Netzwerk *kein Mensch ist illegal* oder Mitglieder des Architektennetzwerkes *Arquitectos sin fronteras*, die zum Themenblock *Counter Politics: Direkte Aktion, Widerstand und bürgerlicher Ungehorsam* referierten. Der einzige Vortrag „zur Kunst“ wurde von Boris Groys, dem Rektor der Wiener Akademie der bildenden Künste, gehalten, der in Wien zum Thema „Kunst im Zeitalter der Demokratie“ referierte. Die Berliner Plattform war hingegen nicht wie die in Wien als ein kompakter Workshop konzipiert worden, sondern fand als Vortragsreihe im Haus der Kulturen statt. Auch hier wurden alternative Konzepte zu den geläufigsten politischen Theorien und Auffassungen von Gesellschaft gefordert.

dem Zweiten Weltkrieg 1943-1962 und die aktuelle Demokratisierungswelle, die sich seit 1974 in Süd- und seit 1989 in Osteuropa ausbreitet) statt. Ausführlich bei Merkel (1999), S. 173ff.

¹⁰⁷ Der Begriff „gelenkte Demokratie“ stammt ursprünglich von dem indonesischen Präsidenten Sukarno für das von ihm im Jahre 1959 eingeführte halbautoritäre Präsidialsystem; der Begriff „defekte“ Demokratie wurde von dem Politologen Wolfgang Merkel entwickelt. Aktuell werden beide Bezeichnungen vor allem auf Russland unter der Führung von Präsident Putin angewandt.

¹⁰⁸ „Als Beispiel hierfür sei an den Missbrauch der demokratischen Logik durch Rechtsextremisten und nationalistische Parteien in Europa, durch totalitäre Regime in den ehemals kommunistischen Ländern, durch Diktaturen in Afrika, Asien und Lateinamerika erinnert“. Okwui Enwezor im Einführungstext zur Plattform_1, url: <http://www.documenta12.de/data/german/platform1/.html>.

¹⁰⁹ Programm mit ReferentInnen unter der gleichen Internetadresse sowie im Anhang.

Die prominentesten Teilnehmer waren der *post-colonial* Theoretiker Homi K. Bhaba, die beiden (neomarxistischen) „*Empire*“-Autoren Michael Hardt und Antonio Negri sowie der Entwickler der Weltsystemtheorie, Immanuel Wallerstein. Die Zusammensetzung der ReferentInnen lässt sich somit durchaus als Ergänzung, wenn nicht gar als kritischer Gegenentwurf zu Institutionen der Demokratiemessung wie *Freedomhouse* oder Organisationen der weltweiten Demokratieförderung beschreiben.¹¹⁰

Die Auseinandersetzung mit der Demokratie stellt in der Geschichte der *documenta* keine komplette Neuerung dar. So diskutierte beispielsweise Joseph Beuys auf der *documenta5* in seinem „Büro für direkte Demokratie“ mit den Ausstellungsbesuchern. Die Intention der *d11*-MacherInnen lag jedoch weniger darin, Fragen nach der Rolle des Künstlers innerhalb der Demokratie oder den Auswirkungen der Demokratie auf die (elitäre) Kunst zu beantworten; vielmehr sollte diskutiert werden, inwieweit sich alternative Demokratie-Modelle zur „mainstream-Theorie“ entwickeln lassen.

2. 3. 2 Plattform_2: Experimente mit der Wahrheit

„Während sich Rechtsprechung und Wissenschaft mit den Aporien von Trauma und Zeugenaussage befassen, sind künstlerische und literarische Arbeiten in Erscheinung getreten, die den Überresten dieser Geschichten Form verleihen. Jeder dieser kulturellen Bereiche liefert einen anderen, ihm eigenen Blickwinkel auf die Grenzen der Repräsentation und Zeugenschaft, wobei die Flut von Mahnmalen und öffentlichen Gedenkveranstaltungen nach wie vor die Fantasie dort verfolgt, wo Künstler, Architekten, Schriftsteller, Filmemacher, Museen und Archive aufgerufen sind, in Räume der Interpretation zu intervenieren.“

(Okwui Enwezor, im Katalog zur *documenta11*)¹¹¹

Mit der zweiten Plattform des Projekts *documenta11* verlagerte sich der Themenschwerpunkt von der politischen Ordnung zur kollektiven

¹¹⁰ Die Organisation *freedomhouse* wurde u.a. von Eleanor Roosevelt gegründet und ist eines der prominentesten Organe der weltweiten Demokratiemessung. Demokratie wird als die einzig mögliche politische Ordnung erachtet, in der die persönliche Freiheit jedes einzelnen Staatsbürgers realisierbar ist. Entsprechend einigen Indikatoren der Demokratiemessung (wie freie Wahlen, Menschenrechte, etc.) lässt sich die Welt in Regionen einteilen, die als „*free*“, „*partly free*“ oder „*not free*“ angesehen werden. Daneben existieren insbesondere in den USA mehrere Organisationen, die gezielt Demokratisierung fördern und betreiben (z.B. im Irak, in Jordanien aber auch in der Ukraine oder in Weißrussland), seien es Parteistiftungen oder staatliche Organisationen, wie z. B. das National Endowment for Democracy, das unter Reagan 1983 gegründete IRI (International Republican Institute) oder die Parteistiftung der Republikaner NDI (National Democratic Institute).

¹¹¹ Enwezor (2002a), S. 50.

Vergangenheitsbewältigung, der politischen Wahrheitsfindung und generell dem Umgang mit Wahrheit als Grundlage gesellschaftlicher Versöhnung. Unter dem Titel *„Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung“* fand ein Workshop (7. - 21. Mai 2001) im India Habitat Center in Neu Delhi statt.¹¹² Rund 30 TeilnehmerInnen konferierten auf der Plattform_2, darunter Historiker, Rechtswissenschaftler, Filmemacher, Künstler, Psychoanalytiker, Kuratoren, Anthropologen, Kunsthistoriker und Theatermacher. Die Wahl Neu Delhis als Veranstaltungsort für die zweite *documenta*-Plattform erklärt sich durch die Bedeutung Indiens als Kulturnation und würdigt Indien als positives Beispiel für die Befreiung von kolonialer Unterdrückung. Im Vordergrund auf der Plattform_2 diskutierten Thematik stand weniger der Befreiungskampf gegen die Unterdrücker als vielmehr die Frage nach subjektiven und objektiven historischen Wahrheiten – der „Wahrheit“ der Kolonialherren gegenüber der „Wahrheit“ der Kolonialiserten. Der Titel der Plattform, *„Experimente mit der Wahrheit“*, knüpft dabei an die gleichnamige Autobiografie Mahatma Gandhis an, der mit seinem Konzept des gewaltfreien Widerstandes das Ende der britischen Kolonialherrschaft über Indien herbeiführte und bis heute als einer der wichtigsten politischen Denker und Theoretiker des Landes gilt.¹¹³ Neben den Vorträgen und Podiumsdiskussionen wurde die Plattform_2 als einzige der vier ausgelagerten Plattformen durch ein breit angelegtes Film- und Videoprogramm mit 35 Filmen und Videos von 26 internationalen Regisseuren ergänzt (s. 9.2 Filmprogramm), welches aber seitens der Kunstkritik unbewertet blieb.¹¹⁴ Gezeigt wurden vor allem Dokumentarfilme, aber auch Live-Videos und filmische Essays, die in verschiedenen Erzählformen die Spannbreite staatlicher Repressionen und kultureller Tragödien visualisierten. Die Frage nach alternativen Wahrheiten und unterschiedlichen Wahrnehmungen von Realität, die ihrerseits die Grundlage für individuelles und eigenverantwortliches Handeln bildet, wird somit durch das Medium des Films bezeugt und konserviert. Maßgeblich für die Plattform_2 waren insbesondere die so

¹¹² Das *India Habitat Center* ist ein großes Kulturzentrum in Neu Delhi mit Bibliothek und Ausstellungsfläche, zu dessen Programm auch die Erwachsenenbildung gehört.

¹¹³ Mahandas K. Gandhi (1927): *An Autobiography of the story of my experiments with truth*. Neben dem gewaltlosen Widerstand („Ahimsa“) machte Gandhi das sogenannte „Festhalten an der Wahrheit“ („Satyagraha“) zum konzeptionellen Kern seines Kampfes gegen die Kolonialmacht.

¹¹⁴ Verantwortlich für das Filmprogramm war Co-Kurator Mark Nash, der bereits das Filmprogramm zu Enwezors Ausstellung *„The short century“* - »Das kurze Jahrhundert« *Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945 - 1994* (München, 2001) zusammengestellt hatte. Das ausführliche Filmprogramm der Plattform_2 ist auch über die homepage der Plattform (url: <http://www.documenta12.de/data/german/platform2/index.html>) erhältlich.

genannten „Wahrheitskommissionen“, benannt nach der *Commission for Truth and Reconciliation* in Südafrika,¹¹⁵ die 1996 zur Vergangenheitsbewältigung im Hinblick auf das Apartheid-Regime eingesetzt wurde. Die Wahrheitskommissionen wurden von den Kuratoren der *documenta11* als „*alternative Räume*“¹¹⁶ aufgefasst, vergleichbar dem *third space*, in denen Menschenrechtsverletzungen bis hin zu Vertreibung, Völkermord und so genannten „ethnischen Säuberungen“ (Bosnien, Ruanda, Sudan) aufgearbeitet werden können. Neben diesen extremen Formen der Wahrheitsunterdrückung eröffneten die Vorträge der Plattform_2 ein breites Feld, das vom staatlichen Umgang mit alternativen Rechtstraditionen (Fehmemorden, Lynchjustiz) über den Umgang mit Ureinwohnern (Aborigines, Maori, Inuit) bis hin zu Darstellungen nationaler Vergangenheit in Geschichtsbüchern reichte. Die Kuratoren der *documenta11* wählten für ihre zweite Plattform somit ein Thema, das an der Schnittstelle von politischen, völkerrechtlichen, anthropologischen und theologischen Fragen liegt und seitens der Wissenschaft oft ausgeklammert wird. Es wurden zum einen alternative normative Interpretationen von Wahrheit und Gerechtigkeit analysiert, zum anderen die historische Arbeit der Wahrheitskommissionen und ihre Konsequenzen für die Theoriebildung und die künstlerische Arbeit untersucht.¹¹⁷ Entsprechend gliederte sich das Tagungsprogramm vergleichbar der ersten Plattform in Wien in fünf thematische Blöcke, deren Inhalte von Überlegungen zur Moralphilosophie Gandhis über staatliche Gewalt und deren Bewältigung durch die Arbeit der Wahrheitskommissionen bis hin zu Traumata, Zeugenschaft und kollektiver Erinnerung reichten (Programm siehe 9.1). Stärker als auf der ersten Plattform wurde in Neu Delhi die Rolle des Künstlers thematisiert, der als Beobachter und Archivar auftritt und als Zeuge und Vermittler von alternativen Wahrheiten wirken kann. Zu diesem Themenkomplex referierte der israelische Filmemacher Eyal Sirdan, dessen Film „*Ruanda – one genozide later*“ den Völkermord in Ruanda thematisiert und auch auf der abschließenden fünften Plattform in Kassel gezeigt wurde. Die

¹¹⁵ Südafrika ist das Land, das mittels der Trennung (*Apartheid*) von Bürgern unterschiedlicher Hautfarbe den Gedanken kultureller Hierarchien in seinem politischen System am radikalsten und dauerhaftesten verankert hatte.

¹¹⁶ Enwezor (2002a), S. 53.

¹¹⁷ „Das Projekt beschäftigt sich mit zwei normativen Interpretationen von Gerechtigkeit und ihren politischen, kulturellen, sozialen Konsequenzen für die Mechanismen von Verfolgung, Beweisführung, politischer Liberalisierung und sozialer Transformation im letzten halben Jahrhundert. Der zweite Teil des Projektes untersucht die historische Arbeit, die sich aus den Studien dieser Kommissionen ergeben hat, sowie die philosophisch-politischen Theorien und die künstlerischen und kulturellen Antworten, die ihre Herausbildung begleiten.“ Ebd. S. 50.

Auseinandersetzungen mit „alternativen Wahrheiten“ erfolgten auf der zweiten *documenta*-Plattform in erster Linie auf theoretischer Ebene. Die Suche nach Wahrheit und Versöhnung lässt sich auch als eines der zentralen Anliegen und Themen der in Kassel ausgestellten Künstler interpretieren – sei es in der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität „zwischen den Kulturen“, sei es angesichts der zahlreichen Dokumentationen und künstlerischer Reflexionen kultureller „Brennpunkte“ oder auch durch das Festhalten von Momenten kultureller Versöhnung (siehe Kapitel 2.4).

2.3.3 Plattform_3: Créolité und Créolisation

„Ist dieser Begriff [*der Kreolität*] geeignet, jede Art von Durchmischung zu beschreiben, oder bezeichnet er ein spezifisches Phänomen der französischen Karibik? Stellt er wirklich eine Alternative zu den fest etablierten Paradigmen dar, die die Untersuchung postkolonialer und postimperialer Identitätsformen bestimmt haben? [...] Kann der Begriff der Kreolisierung zum Verständnis des kulturellen Diskurses beitragen? In was für einem Verhältnis stehen Kreolität und Hybridität, Kreolität und Rassenmischung, Kreolität und Kosmopolitismus? (Okwui Enwezor, im Aufsatzband zur Plattform_3)¹¹⁸

Die dritte Plattform widmete sich einem der prominentesten Themen der *post-colonial studies*, dem Konzept der Kreolität und seinen möglichen Leistungen für die Beschreibung und Analyse kultureller Identität auf globaler Ebene (s. Kapitel 2.1.2). Veranstaltungsort war auf Einladung der Generalgouverneurin Dame Pearlette Luisy hin die westindische Insel St. Lucia, auf der als einziger Karibikinsel *créole* die offizielle Amtssprache ist. Die Diskussion auf der Plattform_3 fand „aus organisatorischen Gründen“¹¹⁹ als geschlossener Workshop statt. Mit einer Dauer von nur drei Tagen (13. - 15. Januar 2002) war sie die kürzeste Plattform der *documenta11* und erscheint gemessen an ihrem Veranstaltungsort, dem Hotel Hyatt Regency, auch als die exklusivste der vier Veranstaltungen. Alle Informationen wurden – wie bei den anderen Veranstaltungen auch – über das Internet publiziert; allerdings war die Dokumentation der Vorträge erst vier Wochen nach dem Veranstaltungswochenende online zugänglich.¹²⁰

Angesichts der weltweiten kulturellen Durchmischung als Folge von Migration, medialer Bilderflut und Mobilität befassten sich die TagungsteilnehmerInnen mit

¹¹⁸ Und weiter: *Lässt sich aus der „Ethik der Wachsamkeit“, die aus der Kreolität hervorgeht, eine politische Philosophie des Anderen ableiten?*“ Documenta11 Plattform_3 (S002), S. 9.

¹¹⁹ S. Einführungstext auf der Website der Plattform_3, folgende Anmerkung.

¹²⁰ Informationen und Verweis, url: www.documenta12.de/data/german/platform3/index.html.

dem Potential der Kreolität als kulturellem Ordnungsbegriff. Neben Fachleuten aus dem Bereich der Linguistik und Soziologie waren auch Kunsthistoriker, die Kunstkritikerin Annie Paul, der Dichter Derek Walcott (Literaturnobelpreisträger von 1992) und der Künstler Isaac Julien eingeladen. Erneut wurden in fünf thematischen Blöcken anhand von Fallstudien (die spezifische soziolinguistische Situation in La Réunion, die karibische Literatur der dreißiger Jahre, die jamaikanische *Dancehall*-Musik als Text der Kreolität) sowohl die kreolische Schrift und Sprache analysiert, als auch Fragen der kulturellen Produktion, urbaner Kultur und kreolischer Identität diskutiert (siehe unter 9.1 Programm der Plattform_3).¹²¹ Dabei waren überwiegend ReferentInnen eingeladen, die diese Thematik vor ihrem eigenen biografischen Hintergrund reflektieren konnten. Die Karibik-Plattform widmete sich wie ihre beiden Vorgängerinnen der Neubestimmung von Kategorien und Begrifflichkeiten, blieb jedoch in erster Linie fachspezifisch. Dennoch wurden auch künstlerische Fragen angeschnitten – so legte beispielsweise die britische Kunsthistorikerin und Kuratorin Petrine Archer Straw dar, wie die in den zwanziger Jahren entwickelten Ideen des *Primitivismus* bis heute die Selbstwahrnehmung und -definition der Bewohner der Karibik bestimmen.

2. 3. 4 Plattform_4: Unter Belagerung

„Dass afrikanische Großstädte fragile urbane Systeme sind, steht außer Frage, dennoch greift es zu kurz, sie lediglich als zukunftsunfähig, chaotisch und unkontrollierbar zu beschreiben, denn damit verkennt man eine kreative Dynamik, aus der heraus ihre Bewohner neue Texte der Spannkraft, des Überlebens und des Wachstums geschrieben haben.“

(Okwui Enwezor, im Katalog zur *documenta11*)¹²²

Auch die vierte Plattform der *documenta11* lässt sich als Ansatz verstehen, gemäß der Zielsetzung der *post-colonial studies* den Blickwinkel westlicher Konzepte und Kategorisierungen kritisch zu hinterfragen. Eine Woche lang (15. - 21. März 2002) konferierten Sozialwissenschaftler, Architekten und Städteplaner zum Thema „*Unter Belagerung: 4 afrikanische Megastädte: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*“ im Goethe-Institut Lagos, in der Hauptstadt Nigerias, dem Herkunftsland Okwui Enwezors. Die Verlagerung der vierten *documenta*-Plattform auf den afrikanischen Kontinent legt einen Zusammenhang mit der Biografie des künstlerischen Leiters

¹²¹ Das ausführliche Programm der Plattform_3 mit ReferentInnen findet sich auf der Website der Plattform unter der url.: <http://www.documenta12.de/data/german/platform3/index.html>.

¹²² Enwezor (2002a), S. 52.

nahe. Veranstaltet wurde auch diese Plattform in Zusammenarbeit mit Kooperationspartnern, nämlich den beiden Goethe-Instituten Lagos und München und dem CODESRIA (Council for the Development of Social Research)¹²³ sowie mit Unterstützung der US-amerikanischen Ford Foundation.¹²⁴ Während die Plattform_4 die gleichen kritischen Zielsetzungen wie ihre Vorgängerinnen hatte, wurde sie hinsichtlich ihres Untersuchungsgegenstandes am konkretesten, indem sie sich – exemplarisch für die zunehmende Verstädterung der Weltbevölkerung – mit vier afrikanischen Megastädten befasste: *Freetown*, der Hauptstadt Sierra Leones, *Johannesburg*, der größten Stadt Südafrikas, *Kinshasa*, Hauptstadt der Republik Kongo, sowie *Lagos*, der Hauptstadt Nigerias. Alle vier Städte gelten als „Moloch“ des südlichen Afrikas: Kinshasa, Lagos und Johannesburg zählen mit jeweils über sieben Millionen Einwohnern zu den größten Metropolregionen Afrikas, und Prognosen gehen von einem Bevölkerungszuwachs auf bis zu 15 Millionen in den kommenden 20 Jahren aus. Mit ihren Einwohnerzahlen stehen diese afrikanischen Städte exemplarisch für die Metropolisierung der Erde, die angesichts ihrer sozialen, politischen und ökonomischen Konsequenzen als ein „gesellschaftliches Totalphänomen“¹²⁵ bezeichnet wird. Dabei kommt den so genannten *Megacities*¹²⁶ eine große Bedeutung im globalen Urbanisierungsprozess zu, da sie als wirtschaftliche Knotenpunkte einerseits eine hohe Dynamik besitzen, andererseits die Kluft zwischen Land (Peripherie) und Stadt (Zentrum) beständig vertiefen. Nicht zuletzt sprengt die mit dem Wachstum einhergehende Überbevölkerung die Möglichkeiten verwaltungstechnischer Steuerung.¹²⁷ Während die Megastädte der Ersten Welt in der Regel Kontrollzentren und Management der Weltwirtschaft beheimaten, kollabieren die „peripheren“ Weltstädte zumeist schon angesichts ihrer

¹²³ Der CODESRIA wurde 1973 als unabhängige panafrikanische Forschungsinstitution gegründet, deren Schwerpunkt im Bereich der Sozialwissenschaften liegt und die weltweit mit anderen Forschungseinrichtungen, Projekten und Initiativen kooperiert.

¹²⁴ Die Ford Foundation wurde 1936 als US-amerikanische Stiftung von Henry und Edsel Ford gegründet, deren offizielle Ziele die Verbreitung der Demokratie, die Reduzierung der Armut und die Förderung der internationalen Verständigung sind. Sie unterhält Büros in Afrika, Asien, Lateinamerika und Russland. Seitens des US-amerikanischen Soziologieprofessors James Petras wurde die Stiftung hingegen als „front power“ im Kalten Krieg bezeichnet.

¹²⁵ Brauer (2004), S. 28.

¹²⁶ Die Bezeichnung Megacity ist nicht einheitlich festgelegt. Je nach der zugrunde gelegten Berechnungsmethode werden als *Megacities* Städte mit mehr als 5, 8 oder 10 Millionen Einwohnern bezeichnet, wobei sich entsprechend für das Jahr 2000 16, 24 oder 39 Megacities weltweit beziffern lassen. Die „Task Force Mega Cities“ der Universität Köln verzeichnet derzeit 34 Megacities. [Url: www.megacities.uni-koeln.de/documentation/megacity/start.htm](http://www.megacities.uni-koeln.de/documentation/megacity/start.htm) (29.12.2005).

¹²⁷ Ausführlich in den Bänden: Feldbauer u.a. (Hg.) (1997): „*Megacities. Die Metropolen des Südens zwischen Globalisierung und Fragmentierung*“; Bronger (2004): „*Metropolen, Megastädte, Global Cities. Die Metropolisierung der Erde*“ und konkret für Afrika: Gormsen u.a. (1994): „*Megastädte in der Dritten Welt*“ (siehe Literaturverzeichnis).

lokalen Kontrollfunktionen, gleichwohl beginnen sich die Hierarchien innerhalb der Kategorie der Megacities zu verschieben, und es wird in diesem Bereich der vergleichenden (Groß-)Stadtforschung Nachholbedarf diagnostiziert.¹²⁸ Dem konkreten Fall der *Megacities* als Phänomen der Globalisierung nimmt sich die vierte Plattform der *documenta* durch ihre Themenwahl an, die hinsichtlich ihres Entwicklungsgrades (Lebenserwartung, Bildungsniveau, Lebensstandard) als weit abgeschlagen von der westlichen Welt gelten.¹²⁹ Gleichzeitig üben diese Städte durch ihre von jeglicher Regulierung abgekoppelte „chaotische Ordnung“ eine Faszination aus, der sich beispielsweise ein französischer Bildband der Stadt Lagos (*Lagos, la tropicale*)¹³⁰ widmet. Auch der Architekt Rem Koolhaas untersuchte 2001 in einem *Project on a city*¹³¹ mit Studenten der Harvard Design School die Widersprüchlichkeiten der Stadt Lagos.

Die vierte *documenta*-Plattform widmete sich diesen Widersprüchlichkeiten, wobei ihr Akzent weniger auf der Entwicklung konkreter stadtplanerischer Konzepte zur Verbesserung der städtischen Infrastruktur lag als vielmehr auf einer Differenzierung des Blickwinkels hinsichtlich des Potenzials dieser Städte und des afrikanischen Kontinents an sich. Zu den Referenten der vorletzten *documenta*-Plattform gehörten überwiegend afrikanische Teilnehmer und ReferentInnen, die am Beispiel einzelner Städte übergeordnete Fragen zur Zukunft der afrikanischen Megastädte stellten (*Freetown: "From the Athens of West Africa" to a City under Siege*). Die Bandbreite der Vorträge reichte dabei von der *post-colonial city* über Migration innerhalb der Stadtgebiete Afrikas bis hin zur Analyse von Bewältigungsstrategien gegen die neue Ungleichheit im Post-Apartheids-Südafrika (Programm der Plattform_4 unter 9.1)¹³² Wenngleich sich über die Themen „Urbanistik“ und „Stadtplanung“ ein Bezug zur Architektur und zur Kunst herstellen lässt, so wurde mittels der spezifischen

¹²⁸ In diesem Zusammenhang verweist Dirk Bronger auf die katastrophalen sanitären Bedingungen in Manchester Ende des 19. Jahrhunderts und Hamburg in den Dreißiger Jahren, um auf die historische Realität in den Großstädten der Ersten Welt hinzuweisen: „Waren die Zustände der „Dritten“ Welt, die wir mit Armut, Wohnungselend gepaart mit mangelhafter Hygiene in Bombay oder Calcutta, Lagos oder Kinshasa gedanklich assoziieren (und medienwirksam anprangern) bei uns, in den Metropolen der ersten Welt, nie Realität? Bronger (2004), S. 17ff.

¹²⁹ Seit 1990 veröffentlicht das Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen (UNDP) einen jährlichen Entwicklungsbericht, der 177 der 184 Länder der Welt untersucht. Dabei nehmen die auf der Plattform_4 thematisierten Länder mit Sierra Leone (Platz 176), Kongo (167), Nigeria (158) und Südafrika (120) die untersten Plätze ein. (Deutschland Platz 20). In: UNDP (2005), S.220-222.

¹³⁰ „*Lagos, la tropicale*“, Fotos und Texte von Tony Soulié und Dominique Sigaud, Editions du garde-temps, Paris, 2002.

¹³¹ Koolhaas u.a. (2000).

¹³² Das ausführliche Programm der Plattform_4 mit ReferentInnen, Abstracts und Videosequenzen der Vorträge findet sich unter: <http://www.documenta12.de/data/german/platform4/index.html>. (22.12.2005).

Thematik der Plattform_4 erneut ein Diskussionsfeld eröffnet, das jenseits herkömmlicher (westlicher) kunsthistorischer und kunstkritischer Fragen liegt. Ein direkter Bezug zum Westen – beispielsweise mittels eines Vergleiches der Metropolen des Südens und des Nordens oder auch einer thematischen Einbeziehung des *documenta*-Standortes Kassel – erfolgte nicht.

Zusammengenommen lassen sich die vier ersten Plattformen der *documenta11* als Aufgabe betrachten, bedeutende globale Fragestellungen an den Schnittstellen zwischen Politik, Gesellschaft und Kultur kritisch zu reflektieren und internationalen Wissenschaftlern und Künstlern den intellektuellen und interkulturellen Austausch zu ermöglichen. Dabei setzte das Kuratorenteam auf Themen jenseits des wissenschaftlichen „Mainstreams“ und bemühte sich verstärkt, gemäß der postkolonialen Kritik, die westliche Deutungshoheit über die globalen Probleme aufzubrechen und Themen aufzugreifen, die nicht primär im Fokus westlicher Analyse liegen. Gleichzeitig wurde mittels der „Auslagerung“ der *documenta* ihr kreatives Potenzial genutzt, um Leute aus den verschiedensten Bereichen zusammenbringen zu können. Der Bezug zur zeitgenössischen Kunst wurde auf den Plattformen jedoch nur indirekt hergestellt und bleibt letztendlich eine Frage der Interpretation. Enwezor und sein Co-Kuratorenteam hatten nicht eindeutig begründet, in welchem Verhältnis die theoretischen Plattformen zu der eigentlichen Kunstaussstellung stehen sollten und warum dort nicht über Kunst diskutiert wurde:

„Die fünf Plattformen bilden eine Konstellation disziplinärer Modelle, die fortlaufende historische Prozesse und radikale Veränderungen, räumliche und zeitliche Dynamiken, Aktionsfelder und Denkbereiche sowie Interpretations- und Produktionssysteme zu erklären und zu hinterfragen versuchen und das Ausstellungsformat der *Documenta11* erheblich erweitern.“¹³³

Für die KunstkritikerInnen wurde so der Bezugsrahmen der *documenta* als Kunstaussstellung und Standortbestimmung der internationalen Gegenwartskunst global und thematisch ausgedehnt, ihr Informationsbedarf zu den Themenkomplexen der einzelnen Plattformen und der Bezug zu ihren Veranstaltungsorten stark erhöht. Gleichzeitig konnten sie über das Verhältnis der vier theoretischen Plattformen zur fünften Plattform, der Ausstellung in Kassel, nur spekulieren. Neben der für die westlichen Journalisten schwer überbrückbaren räumlichen Distanz dürfte der

¹³³ Enwezor (2002a), S. 49.

immense Bedarf an Informationen zu den vielschichtigen Themenkomplexen somit die größte Hürde bei der kunstkritischen Bewertung der ersten vier Plattformen gewesen sein (siehe dazu auch die Bewertung der Plattformen in Kapitel 4).

2.4 „*Kunst als Wissensproduktion*“: Die Ausstellung in Kassel

„Als diagnostisches Instrumentarium bemüht sich die Ausstellung aktiv, die Beziehungen, Verbindungen und Trennungen zwischen unterschiedlichen Realitäten in Szene zu setzen, zwischen Künstlern, Institutionen, Disziplinen, Genres, Generationen, Prozessen, Formen, Medien und Aktivitäten sowie zwischen Identität und Subjektivierung.“

(Okwui Enwezor, Katalog *documenta11*)¹³⁴

Gemäß des Konzepts des Kuratorenteams erfolgte nach der intellektuellen abschließend die künstlerische Form der Wissensproduktion mittels der vom 8. Juni bis zum 15. September 2002 in Kassel gezeigten Kunstwerke auf der so genannten Plattform_5. Als ein „*Kompendium von Stimmen*“¹³⁵ sollten sich die Künstler gleichsam experimentell, kritisch und jenseits akademischer Regeln artikulieren (s. 2.2 Das Konzept für die *documenta11*). Wenngleich die Ausstellung laut Aussagen des Kuratorenteams nicht als visuelle Umsetzung oder „Illustrierung“ der vorausgegangenen Konferenzen konzipiert worden war, so sollten die Diskussionen um die Themenkomplexe der ersten vier Plattformen doch in die Ausstellung in Kassel einfließen.¹³⁶ Entsprechend mussten sich die auf der Plattform_5 ausgestellten Werke durchaus als künstlerische Auseinandersetzungen mit den Themen Wahrheitsfindung, alternative Perspektiven der sozialen Umwelt, politische Realitäten in einer postkolonialen Welt und kulturelle Identität betrachten lassen: Sei es als Konfrontation mit der persönlichen Biographie, mit Rollenerwartungen, sei es als Dokumentation von kulturellen „Brennpunkten“ oder als künstlerische Initiative, die sich kritisch mit landesspezifischen kulturellen Praktiken befasst. Ihrem

¹³⁴ Enwezor (2002a), S. 55.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ „Der intellektuelle Ort der *Documenta11* ist einer der Debatte und der Kontroverse, wo theoretische Ideen mit der Praxis gekreuzt werden. Intellektuell bestimmt und methodologisch wagnisreich soll die Ausstellung, die am 8. Juni 2002 eröffnet, als Kulmination der Plattformen die sie bestimmenden komplexen Überschneidungen verdeutlichen. Die Plattformen können daher als Konstellationen verstanden werden, die eine kritische Betrachtung von Prozessen in einer Reihe von Wissensproduktionen eröffnen. Diese Plattformen üben jedoch zugleich eine zweite Rolle aus, indem sie der *Documenta11* die Möglichkeit geben, die Reichweite ihres intellektuellen Interesses und ihrer Forschungen transparent zu machen. So ist die konzeptuelle Ausrichtung der Ausstellung auch ausdrücklich interdisziplinär und verbindet eine große Spanne von Wissenschaftlern, Philosophen, Künstlern und Filmemachern, Institutionen, Städten und Besuchern.“ Einführungstext zu den vier *documenta*-Plattformen u.a. unter <http://www.documenta12.de/data/german/platform1/index.html>.

Anspruch nach einer Öffnung wurde die *documenta11* hinsichtlich der unterschiedlichen Herkunftsländer der Künstler durchaus gerecht: Ausgestellt wurden in Kassel rund 450 Werke von 116 Künstlerinnen, Künstlern sowie Künstlergruppen und Künstlerinitiativen aus 45 Ländern (siehe 9.3 Künstlerliste mit Herkunftsländern). Was die Zahl der ausgestellten Kunstwerke angeht, lag die *documenta11* im Vergleich zu ihren Vorgängerausstellungen im Mittelfeld, hinsichtlich der Anzahl der außereuropäischen Herkunftsländer der KünstlerInnen ging sie jedoch weit über die zehn vorigen Ausstellungen hinaus. Auch gemessen an KünstlerInnen, die erstmalig an einer *documenta* teilnahmen, besaß diese die höchste „Innovationsquote“ (80,7 Prozent).¹³⁷ Neu war zudem die hohe Anzahl eigens für die Ausstellung kreierter Werke (etwa 60 Prozent). Gleichzeitig bedeutete dies für die KunstkritikerInnen erneut einen erhöhten Informationsbedarf, da zahlreiche KünstlerInnen zum Zeitpunkt der Veranstaltung (in der westlichen Kunstszene) noch relativ unbekannt waren.¹³⁸

Die *documenta* ist traditionell an die Stadt Kassel als Standort gebunden und findet dort in ausgewählten Gebäuden (Museum Fridericianum, Orangerie, Documenta-Halle) sowie im Stadtgebiet statt, wobei der jeweilige künstlerische Leiter (beziehungsweise die Leiterin) befugt ist, neue Ausstellungsorte zu etablieren oder alte umzufunktionieren. Jede *documenta* entstand auch immer als eine Reaktion auf ihre Vorgängerinnen – sei es als Weiterentwicklung und Fortführung (wie bei der *documenta11*) oder als Gegenpol (so die *documenta10* auf die *documenta9*)¹³⁹ – und bietet so Raum für unterschiedliche Vergleichsmöglichkeiten und Erwartungshaltungen. (So wurde beispielsweise die Halbrunde des Museums Fridericianum, in der 1955 Lehmbrucks *Kniende* ausgestellt worden war, zu einem Fixpunkt des Interesses der Kunstkritiker.¹⁴⁰) Nachdem Catherine David fünf Jahre zuvor den Südflügel des Kasseler Hauptbahnhofes in den so genannten *Kulturbahnhof* umfunktioniert und als neuen Ausstellungsort etabliert hatte, erweiterte Enwezor die 11. *documenta* um die ehemalige Braustätte der *Binding-*

¹³⁷ Die von Gerhard Panzer ermittelte „Innovationsquote“ ergibt sich aus dem Verhältnis erstmalig auf einer *documenta* ausgestellten Künstler. Sie liegt für die *documenta11* höher als die *documenta10* (72,7%) und die *documenta9* (69,1%). Panzer (2005), S. 198.

¹³⁸ Gespräch mit der Kulturredakteurin der Frankfurter Rundschau, Elke Buhr, am 28.10.2005.

¹³⁹ Nachdem Jan Hoet 1992 sich gegen ein theoretisches Konzept und einen übergeordneten thematischen Rahmen entschieden hatte („die *documenta* zeigt Kunst“), setzte sich Catherine David mit der *documenta10* deutlich von dieser Position ab und legte den Grundstein für eine Inanspruchnahme der *documenta* als Instrument kritischer Auseinandersetzung mit der Gegenwart.

¹⁴⁰ So stellte Enwezor einen gläsernen Totenschädel vor dem Kontrabassolo der Künstlerin Hanne Darboven aus; Catherine David hatte 1997 die prominente Stelle bewusst freigelassen.

Brauerei als Präsentationsfläche: ein Gebäudekomplex in der Kasseler Hafenstraße, der 1999 seitens der Binding-Brauerei-AG zum Verkauf angeboten wurde. Erstmals wurde so ein Industriegebäude zum Ausstellungsort einer *documenta*. Mit der Ausstellungsarchitektur wurde im Februar 2002 das Berliner Architektenbüro *KühnMalvezzi* beauftragt, das sich mit einem „interaktiven Verfahren für Raumbildung“¹⁴¹ im Wettbewerb für die Umsetzung qualifiziert hatte. Die ursprünglichen Bestandswände und Stützen des Brauereigebäudes waren nicht mehr sichtbar, der gesamte Innenraum wurde mit einer „modularen Matrix“¹⁴² aus weißen Trennwänden durchzogen, die in Zusammenarbeit mit den Künstlern bis kurz vor Ausstellungsbeginn konkretisiert wurde (Grundriss und Innenarchitektur der Binding-Brauerei siehe Abb. 3 und 4). Dadurch entstand eine einheitliche „Verschachtelung“ des Gebäudes, ein labyrinthartiges offenes Geflecht von Räumen und Kunstwerken, die es dem Betrachter ermöglichte, die unterschiedlichsten Bezüge zwischen den einzelnen Räumen/Werken herzustellen. Als neuer und damit herausragender Spielort der *documenta11* zog die Binding-Brauerei die Aufmerksamkeit der Kunstkritik auf sich (siehe 3.3.2 Die Bewertung der Ausstellungsarchitektur).

Die Plattform_5 der *documenta11* setzte sich aus den Ausstellungsgebäuden Museum Fridericianum, der *Documenta*-Halle, der Orangerie mit der Karlsäule, dem Kulturbahnhof und der Binding-Brauerei zusammen¹⁴³ (siehe Abb. 2, Plan der Veranstaltungsorte). Alle Gebäude waren durch Fußwege oder den Busverkehr beziehungsweise durch einen eigenen Shuttle-Service miteinander verbunden, wenngleich die Spielorte thematisch nicht so stark miteinander verknüpft waren, wie es noch beim *Parcours* Catherine Davids der Fall gewesen war.¹⁴⁴ Die einzelnen Ausstellungsorte waren dabei nicht streng themenbezogen konzipiert; dennoch ließen

¹⁴¹ Emailkorrespondenz mit dem Architekten Wilfried Kühn am 7. Februar 2006.

¹⁴² Gemäß der Vorgabe Okwui Enwezors entwickelten die Architekten ihren Wettbewerbsbeitrag ohne Kenntnisse der künstlerischen Positionen und Arbeiten: „Es ging darum, ein bis zum letzten Moment bewegliches Raumsystem zu schaffen, das trotzdem eine jederzeit klar lesbare Form haben sollte. Wir haben daher eine modulare Matrix vorgesehen, die alle Stützen und Bestandswände der Brauerei „unsichtbar“ gemacht hat und die unabhängig von der am Ende gewählten Größe und Anzahl der Räume eine Ordnung definiert, die auf der Besucherbewegung aufbaut. D.h. wir haben vom Besucher und seiner Wahrnehmung her gedacht mit dem Ziel, jedem (Künstler)Raum zugleich Freiheit und Beziehung zur Gesamtausstellung zu geben.“ Ebd.

¹⁴³ Darstellung im Bildband „Ausstellungsorte“ der *documenta11* mit zahlreichen Fotos, die während der Ausstellungszeit aufgenommen wurden. *Documenta11_Plattform5 / Ausstellungsorte* (2002).

¹⁴⁴ Auf der *documenta10* waren die einzelnen Spielorte vom Hauptbahnhof (mit dem zum „Kulturbahnhof“ umfunktionierten Südflügel) durch einzelne Unterführungen über die Treppenstraße zum Fridericianum, dem Ottoneum über die *documenta*-Halle bis zur Orangerie als „Parcours“ verknüpft, an dem entlang zahlreiche Kunstwerke im Außenraum ausgestellt waren.

sich ansatzweise Schwerpunkte in der Auswahl der präsentierten Kunstwerke ausmachen. Am deutlichsten wurde dies beim Kulturbahnhof, der sich Architektur-Utopien im weitesten Sinn widmete. Mit den Themen der Plattform_4 im Hinterkopf boten sich dem Betrachter dort weitere Interpretationsmöglichkeiten.

Die *Documenta*-Halle bot mit einer Mediothek und Internetplätzen die Möglichkeit zur Interaktion und lieferte zudem Informationen über die vorangegangenen vier Plattformen. Dennoch wurden diese nicht in prägnanter Form präsentiert – beispielsweise in Form von eigenen Plattform-Räumen oder Informationsecken mit Bildmaterial –, so dass für diejenigen Besucher, die nicht den internen Führungsdienst in Anspruch nahmen, das übergeordnete Konzept der Plattform_5 als „Finale“ eines internationalen Projektes vermutlich nicht unmittelbar ersichtlich wurde.

Neben den Spielorten standen die ausgestellten KünstlerInnen und ihre Werke im Vordergrund des kunstkritischen Interesses. Die *documenta11* war generationenübergreifend angelegt, wobei sich unter dem Konzept „Kunst als alternatives Wissen“ auch *documenta*-Veteranen wie Hanne Darboeven oder On Kawara, die im Museum Fridericianum ausgestellt waren, in einem neuen Kontext interpretieren ließen (s. 3.3.2 Bewertung der Kunstwerke). Die Ausstellung bemühte sich, möglichst vielfältige künstlerische Positionen zu versammeln und somit ihrem Anspruch nach globaler und nicht-hierarchischer Repräsentation gerecht zu werden. Die mediale Bandbreite reichte von Dokumentarfilmen, Fotografie und Videoinstallationen über (interaktive) Internet-Performances, Skulpturen, Architekturmodelle und Gemälde bis hin zu sozialen Projekten von Künstlerkollektiven. Dadurch entstand ein Panorama vielfältiger Formen der künstlerischen Kritik und unterschiedlicher kultureller Blickwinkel. Gleichzeitig warfen zahlreiche ausgestellte Werke grundsätzliche Fragen nach ihrer Daseinsberechtigung als autonomes Kunstwerk mit ästhetischem Eigenwert auf, wobei sich die *documenta11*-MacherInnen konzeptionell bewusst um eine Gegenperspektive zur Idee des autonomen Kunstwerks bemüht hatten. Das so erzeugte Spannungsfeld zwischen der Erwartungshaltung der westlichen Ausstellungsbesucher und Kunstkritiker gegenüber der *documenta* als einer Kunstaussstellung und der Absicht der Ausstellungsmacher, dem westlichen Konzept des autonomen Kunstwerks alternative Formen „künstlerischen Wissens“

entgegenzusetzen, spiegelt sich auch in den Bewertungen der Kunstkritik wider (siehe Kapitel 3 und 4).

Ein Überblick über das gesamte Projekt mit 450 ausgestellten Kunstwerken kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, vielmehr soll anhand einzelner ausgestellter Werke das Spektrum der künstlerischen Positionen und die Akzentuierung der AusstellungsmacherInnen verdeutlicht werden. Als postkoloniale Kritik aus westlicher Sicht lässt sich die *Aktiengesellschaft* der Künstlerin Maria Eichhorn anführen, die mittels einer eigens gegründeten Kapitalgesellschaft (Kapital 500.000 Euro), deren Kapital per Statut nicht vermehrt werden darf, das (selten hinterfragte) Ziel des Kapitalzuwachses als Wesenskern des Kapitalismus ad absurdum führt (Abb. 5).

Nicht als konzeptionelles Kunstwerk, sondern mittels des Mediums der Fotografie hält die Österreicherin Lisl Ponger durch „stille Details“ (verschweißte Abflussdeckel, Graffiti an Mauerwänden) das erste große Ereignis des Globalisierungswiderstandes fest, den G8-Gipfel in Genua im August 2001, bei dem es erstmalig zu massiven Konfrontationen zwischen Polizisten und Globalisierungsgegnern gekommen war (Abb. 6). Neben Ponger waren zahlreiche andere FotografInnen auf der *documenta11* vertreten, deren künstlerische Arbeiten von der Dokumentation des Johannesburgs der siebziger Jahre (David Goldblatt) und der zerbrochenen Fassaden japanischer Häuser nach dem Erdbeben in Kobe 1995 (Ryuji Miyamoto), über ein Foto-Essay zu Lagos (Olumuyiwa Olamide Osifuye) bis hin zu Portraits von New Yorkern nach dem 11. September 2001 reichten (Touhami Ennadré). Angesichts des zumeist dokumentarischen Charakters der Arbeiten überwog bei zahlreichen Filmen, Videos und Fotografien die realistische Darstellungsweise. Auch Ulrike Ottinger, die in ihrem Film *Südostpassage* gleichsam die weißen Flecken auf der Landkarte Europas thematisierte, lässt sich den westlichen KünstlerInnen zuordnen, die ihre Blicke kritisch auf Phänomene kultureller Hierarchien und auf globale Brennpunkte richten und diese künstlerisch reflektieren.

Eine weitere Gruppe von Künstlern tut dies vor dem Hintergrund der eigenen (bedrohten) Kultur im Rahmen ihrer Möglichkeiten zur künstlerischen Opposition und lässt sich somit dem Konzept der „kulturellen Gegenwelt“ zuordnen (siehe 2.2 Konzept für die *documenta11*). So bemüht sich die von Inuit geführte

Produktionsfirma *Igloolik Isuma Productions* seit Mitte der achtziger Jahre um die Sicherung ihrer 4000 Jahre alten Erzählkultur, indem sie ihre Alltagsbräuche als Ureinwohner der Arktis filmisch festhält und so für die Nachwelt dokumentiert (Abb. 9).¹⁴⁵ Auf der *documenta11* wurden auf mehreren Fernsehmonitoren die 13 halbstündigen Episoden der „*Inuit-Seifenoper*“ (Kurzführer)¹⁴⁶ *Nunavut* gezeigt, die in den fünfziger Jahren spielt und die Inuit in traditioneller Kleidung bei Tätigkeiten des Fischens und Jagens etc. zeigt (Abb. 10).

Ebenfalls anknüpfend an die Thematik der zweiten Plattform, des Künstlers als „Archivaren“, lassen sich einige Kunstwerke zusammenfassen, die sich mit den Tragödien staatlicher Repression und Gewalt auseinandersetzen. So der bereits auf der Plattform_2 gezeigte Film *Ruanda – one Genozide later* (Abb. 11) des Israeli Eyal Sivan, aber auch die Fotogravuren aus der sogenannten *Torture-series* von Luis Camnitzer aus den frühen achtziger Jahren, die Details gefolterter Körperteile zeigen (Abb. 12). Der Künstler greift auf Berichte tatsächlicher Folterungen zurück und zitiert diese in seinen Bildern („*He was known for his precision*“). Camnitzer kontrastiert die vordergründige Ästhetik seiner Darstellungen mit dem grausamen Bildinhalt: Erst beim genauen Betrachten entpuppen sich die Finger als Teil einer mittels Elektroschocks gefolterten Person.

Daneben waren auf der *documenta11* KünstlerInnen mit echten, persönlichen „Wissensarchiven“ unterschiedlicher Objekte und Materialien vertreten, die zum Teil retrospektiv gezeigt wurden – wie beispielsweise die *Große Tischruine* des 1998 verstorbenen Künstlers Dieter Roth und die Installation *Produkte von Chohreh Feyzджou* (Abb. 13), benannt nach der Künstlerin, die 1996 starb. Eine „Collage des Wissens“ erstellt auch der aus Benin stammende Georges Adéagbo, der in seinen Installationen eigene Texte mit mannigfaltigen (meist vor Ort gefundenen) westlichen und nicht-westlichen Zeitschriften, Büchern, Bildern und Objekten verknüpft und so ein persönliches Erinnerungsarchiv schafft (Abb. 14).

Zu den Werken, die sich konkret mit dem Thema der Postkolonialität auseinandersetzen, zählen das so genannte *Bété-Alphabet* von Frédéric Bruly

¹⁴⁵ *Inuit* (auf Inuktitut: „Menschen“) ist die Selbstbezeichnung der Bewohner der Arktis; die Bezeichnung „Eskimos“ bedeutet wörtlich „Rohfleischfresser“ und war ursprünglich abwertend gemeint. Die kanadischen Inuit lassen sich paradigmatisch für das Schicksal der Ureinwohner anführen, deren Kulturen weltweit durch Fernsehen, christliche Mission und westliche Schulbildung bedroht werden.

¹⁴⁶ *Documenta11 – Kurzführer* (2002), S. 118.

Bouabré (Abb. 8) und die Installation „*Gallantry and Criminal Conversation*“ (Abb. 7) des Engländer Yinka Shonibare. Das *Bété-Alphabet* besteht aus 415 kleinformatigen, figürlichen Zeichnungen mit Filzstift, Tinte, Bleistift und Kugelschreiber auf Karton, mittels derer Bouabré seit den vierziger Jahren ein (fiktives) Alphabet für seine Muttersprache *Bété* (Elfenbeinküste) als Gegenentwurf zum Alphabet der ehemaligen französischen Kolonialmacht gestaltet. Auch hier bleiben die Darstellungen für sich genommen als „naiv“ angreifbar und erhalten ihren Eigenwert erst angesichts ihres konzeptionellen Hintergrundes. Hingegen greift Yinka Shonibare auf Kunstwerke des europäischen Kanons zurück (beispielsweise „*Die Schaukel*“ von Fragonard), die er in Form von Installationen nachstellt und gleichzeitig persifliert. In seinem auf der *documenta11* gezeigten Werk befasst er sich mit der europäischen Erzählung der *Grand-Tour*, dem im 18. Jahrhundert „üblichen sexuellen Initiationsritus“¹⁴⁷ junger britischer Adliger, deren Protagonisten er in seiner Installation als kopflose Puppen zeigt. Sie kopulieren in den unterschiedlichsten Stellungen und sind in historische Kostüme im Schnitt ihrer Zeit gekleidet, die wiederum aus afrikanischen Stoffen gefertigt sind. Die vielschichtigen Konsequenzen der europäischen Mythen werden so mittels der Persiflage als künstlerisches „Re-writing“ neu formuliert – gleichzeitig setzt Shonibares Werk die Kenntnisse der *Grand-Tour* unmittelbar voraus.

In die Reihe „*nichtakademische urbane Forschungspraktiken*“¹⁴⁸ fällt eine Reihe von Initiativen, die an unterschiedlichen Ecken der Welt nach künstlerischen Praktiken mit unmittelbarer sozialer Relevanz suchen: So das senegalesische Künstlerkollektiv *Huit Facettes*, das seit 1996 durch Kunstworkshops gegen die kommerzialisierte Kunstproduktion opponiert, oder die Initiative *Park Fiction* aus Hamburg, die sich für einen kollektiv gestalteten Park in St. Pauli einsetzte, der inzwischen auch erfolgreich realisiert wurde („*Der Park verspricht, was die Welt sein könnte*“¹⁴⁹). Nicht alle ausgewählten Kunstwerke auf der *documenta11* setzen sich jedoch ausschließlich mit politischen Themen im engeren Sinn auseinander. Dazu zählen die Videoinstallation *Flow* der Russen Igor und Svetlana Kopystianski, die auf drei Videoleinwänden die Bewegungen von sechs unterschiedlichen Gebrauchsgegenständen (Plastikbecher, Mülltüte) im Wasser festhalten und dadurch die „Poesie des Zufalls“ konservieren (Abb. 16). Die Absurdität und Obsession des

¹⁴⁷ Documenta11 – Kurzführer (2002), S. 208.

¹⁴⁸ Bauer (2002), S. 105.

¹⁴⁹ Filmzitat aus dem Film „Park Fiction“, zitiert im Documenta11 – Kurzführer (2002), S. 180.

Expertenwissens hingegen porträtiert der türkische Dokumentar- und Spielfilmregisseur Kutlug Ataman in seinem Film *Die vier Jahreszeiten der Veronica Read*, der auf vier Videoleinwänden die Besitzerin der größten Ritterstern-Sammlung Englands bei ihrer exzessiven Pflanzenzucht zeigt (Abb. 15).

Ein externer Ausstellungsort der *documenta11* ist das *Bataille-Projekt* des Schweizers Thomas Hirschhorn. Wie bereits 1999 in Amsterdam (Benedict de Spinoza) und 2000 in Avignon (Gilles Deleuze) realisierte Hirschhorn in Kassel ein „zeitlich begrenztes Denkmal“¹⁵⁰, in diesem Fall für den französischen Philosophen Georges Bataille, das so genannte *Bataille-Monument*, welches er gemeinsam mit den Anwohnern der Friedrich-Wöhler Siedlung, einem sozialen Brennpunkt in der Kasseler Nordstadt, realisierte. Per Shuttleservice in alten, graffiti-besprühten Mercedes-Benz Autos (Abb. 17) konnten sich die Besucher der *documenta11* direkt in die Wohngegend chauffieren lassen, in welcher der Künstler mit den Bewohnern unter anderem eine Bataille-Bibliothek (Abb. 18), ein Filmstudio, eine Skulptur sowie eine Dönerbude (Abb. 19) errichtet hatte.¹⁵¹ Der Kontrast zwischen anspruchsvoller „alternativer Wissensproduktion“ und unmittelbarer Umgebung wird ebenso thematisiert wie die Erprobung neuer Möglichkeiten sozialen Engagements und der Kunst im öffentlichen Raum. Durch das *Bataille-Monument* erfolgte die einzige direkte Anbindung an den *documenta*-Standort Kassel – und entsprechend fokussierten sich die Kunstkritiken auf das Projekt Thomas Hirschhorns (s. 3.3.2).

Die *documenta* war stets mehr als eine reine Kunstaussstellung – bereits 1955 war ein Kino und Theaterprogramm geplant – und auch unter Okwui Enwezor wurde das Programm der Plattform_5 ausgedehnt. Ergänzend zur Ausstellung fand ein umfangreiches Film- und Audioprogramm (Hörspiel, Lesungen), darunter mehrere Erstaufführungen und Welturaufführungen sowie Performances, Round Tables und Vorträge.¹⁵² Allein die Vielzahl der Ausstellungsorte sowie die Fülle an Kunstwerken und die Dichte des Ausstellungsprogramms verdeutlichen die Schwierigkeit (wenn nicht die Unmöglichkeit), eine *documenta* in ihrer Gesamtheit zu erfassen und kunstkritisch zu bewerten. Verdichtet wurde dieser „Informations-

¹⁵⁰ Documenta11 – Kurzführer (2002), S. 108.

¹⁵¹ Weiterführend die Magisterarbeit zum Thema „Das Bataille-Projekt auf der *documenta11*“ von Ariane Braun. Braun, Ariane (2005).

¹⁵² Vgl. das ausführliche Programm zur *documenta11* während der 100 Tage auf der homepage der *documenta11*, die über die Internetadresse der *documenta12* archiviert wird. Url: www.documenta12.de/data/german/index.html (05.01.2006).

Overkill“, der durchaus seitens der künstlerischen Leitung intendiert war, noch durch die zahlreichen Publikationen der *documenta11*: Neben dem gut 600seitigen Ausstellungskatalog und dem Kurzführer umfasste diese insgesamt fünf Aufsatzsammlungen zu den Theorieplattformen und einen umfangreichen Internetauftritt.¹⁵³ Sowohl die Essays der Kataloge als auch die Aufsätze der Plattform-Dokumentationen sind dabei auf dem Niveau einer wissenschaftlichen Abhandlung verfasst und ohne Kenntnisse der zu Grunde liegenden Theoriekonzepte (und deren Fachterminologie, zumal aus dem Englischen übersetzt) nur bedingt verständlich.

Das Ausstellungsprojekt in Kassel wird so zu einem komplexen und konzeptionell sehr anspruchsvollen Vorhaben, welches unter dem „Dach“ der postkolonial-globalen künstlerischen Wissensproduktion von den Fotografien Candida Hoefers über das *Bété*-Alphabet bis hin zu den Stadtutopien des Kongolesen Bodys Isek Kinglez aus Verpackungsmaterial die unterschiedlichsten künstlerisch-kreativen Ausdrucksformen miteinander verknüpft. Die *documenta11* umgeht dadurch aber auch die Auseinandersetzung mit einem „globalen Kunstbegriff“, indem sie nicht vorgibt, Kunstwerke im westlichen Sinn oder afrikanische, karibische, indische etc. Gegenmodelle auszustellen. Die große Frage, ob es sich bei Kunst um ein rein westliches Konzept handelt und wenn ja, wie damit in einer globalen Perspektive umzugehen sei, blieb unbeantwortet beziehungsweise wurde auch auf den intellektuellen Plattformen nicht gestellt. Neben dem erhöhten Informationsbedarf und der Ausweitung durch die ersten vier Plattformen außerhalb Kassels (und zum größten Teil außerhalb Deutschlands), wurde der Umgang mit dem Kunstbegriff der *documenta11* zur großen Herausforderung für die Kunstkritik.

¹⁵³ Telefoninterview mit Markus Müller, dem Pressesprecher der *documenta11* am 2. November 2005.

3 Die kunstkritische Bewertung des Konzeptes der *documenta11* und der Ausstellung (Plattform_5)

Wenngleich sich das Projekt *documenta11* – wie ausgeführt – sowohl inhaltlich als auch organisatorisch um eine kritische Erweiterung des Konzeptes der reinen Kunstaussstellung bemüht hatte, stand nach wie vor die Präsentation der Kunstwerke in Kassel, und somit die Frage nach der „gelingenen Umsetzung“ des Konzeptes im Zentrum der internationalen Kunstkritik. Daher soll – entgegen der chronologischen Reihenfolge – in diesem Kapitel zunächst die Inhaltsanalyse der Bewertung des Konzeptes und der Ausstellung (Plattform_5) erfolgen, bevor in Kapitel 4 die kunstkritischen Reaktionen auf die vier einzelnen Konferenz-Plattformen in Berlin, Wien, Neu Delhi, St. Lucia und Lagos miteinander verglichen werden.

Untersucht wurden hinsichtlich der Bewertung des Konzeptes und der Ausstellung insgesamt 97 kunstkritische Artikel zur *documenta11*, darunter 69 Artikel aus den **deutschen** (FAZ, FR, SZ, taz, ZEIT), fünf aus den **österreichischen** (Standard, Wiener Zeitung), sieben aus den **schweizerischen** (Basler Zeitung, NZZ), vier aus den **französischen** (Le Monde, Le Figaro, La Libération, Journal des arts), drei aus den **britischen** (Daily Telegraph, Times, Guardian) und neun Artikel aus den **US-amerikanischen** überregionalen Tageszeitungen (NYT, Herald Tribune, LA Times, Boston Globe, Washington Post). Auch nach umfangreicher Recherche¹⁵⁴ ließen sich jedoch bis auf einen Artikel im *Nigerian Guardian*¹⁵⁵ in den außereuropäischen Ländern der drei vorangegangenen *documenta*-Plattformen (Indien, St. Lucia und Lagos) keine Artikel zur Bewertung der eigentlichen Ausstellungsplattform in Kassel finden.

Trotz ihres gemeinsamen Themas – der *documenta11* – und aller inhaltlichen und formalen Korrespondenzen weisen die kunstkritischen Zeitungsartikel Unterschiede in Format, Umfang, Vorgehensweise und Sprachstil auf. Zudem variieren sie hinsichtlich des Umgangs mit dem Bewertungsgegenstand – so erfolgt beispielsweise ein kunstkritischer Überblick über die gesamte Ausstellung oder es wird nur ein einzelnes Kunstwerk exemplarisch für eine übergeordnete Fragestellung der

¹⁵⁴ Die Redaktionen der überregionalen Tageszeitungen in Nigeria, Indien und St. Lucia wurden per Email und Faxanfrage kontaktiert, leider ohne Resonanz.

¹⁵⁵ Uche Okechukwu: „*Journeying Through The Mine of Art, Idea*“, NgG, 14.9.2002, Art. 142.

documenta11 abgehandelt. Bevor in den beiden folgenden Unterkapiteln die Auswertung der inhaltlichen Bewertung des Konzeptes und der Ausstellung erfolgt, soll daher ein knapper Überblick zur Bandbreite der kunstkritischen Berichterstattung, den Vermittlungsstrategien der einzelnen Zeitungen sowie den unterschiedlichen kunstkritischen Formaten gegeben werden.

3.1 Bandbreite und Formate

Als kulturelles „global event“, das die *documenta* seit den siebziger Jahren darstellt, erzielte auch die elfte *documenta* eine entsprechend hohe Berichterstattung in den Medien. Weit über 15.000 Meldungen, Besprechungen und Artikel erschienen in nationalen und internationalen Zeitungen und Zeitschriften – rund 7.000 allein im Ausstellungsjahr.¹⁵⁶ Die Bandbreite reicht von Artikeln in überregionalen und regionalen Tages- und Wochenzeitungen und internationalen Fachmagazinen über Wochenmagazine wie *Stern*, *Spiegel* und *Bunte* bis hin zu Kundenzeitschriften wie *Die Bahn* oder dem *Diners Club Magazine*.¹⁵⁷ Die kontinuierlichste und ausführlichste Berichterstattung und eigentliche kunstkritische Auseinandersetzung mit der *documenta* fand jedoch in den Tagesszeitungen statt.

Spätestens seit der *documenta5* (1972) und der damit verbundenen, herausgehobenen Stellung des jeweiligen künstlerischen *documenta*-Leiters (beziehungsweise der Leiterin) folgen die KunstkritikerInnen einem bestimmten „Schema“, indem sie einzelne herausragende Stationen zwischen dem Zusammentreten der Findungskommission und dem Abschlusswochenende der Ausstellung kommentieren und bewerten: Die Berichterstattung in den Tageszeitungen beginnt stets mit der Wahl des neuen künstlerischen Leiters beziehungsweise der künstlerischen Leiterin, so auch zur Ernennung Okwui Enwezors am 27. Oktober 1998. Es folgen Reaktionen auf die Vorstellung des künstlerischen Konzeptes¹⁵⁸, sowie als „highlight“ die Bewertung der Künstlerliste, die für die *documenta11* am 30. April 2002 veröffentlicht wurde. Im Fokus steht allerdings, wie eingangs erwähnt, die Ausstellung selbst, wobei sich die Artikel auf den

¹⁵⁶ Angaben in der Pressemitteilung *documenta11* (2002), S. 3.

¹⁵⁷ Eine Liste aller (Fach-)Zeitschriften, in denen in Kurzmeldungen, Artikel, Reportagen, Fotoserien und zum Teil mittels Sondernummern über die *documenta11* berichtet wurde, befindet sich im Documenta-Archiv in Kassel. Auffällig in der Berichterstattung zur *documenta11* ist die Resonanz in Zeitschriften und Zeitungen, die sich den Bereichen Entwicklungshilfe und Kirche zuordnen lassen.

¹⁵⁸ Pressekonferenz zum Konzept der *documenta11* am 12. Oktober 2000.

Ausstellungsbeginn¹⁵⁹, mehrere Zwischenbilanzen und ein abschließendes Fazit zum Ausstellungsende konzentrieren. Für die Kunstkritiker besteht durch die lange Vorbereitungszeit die Möglichkeit, den Ausstellungsparcours zu begleiten und eigene Informationen bereits weit im Voraus einzuholen.¹⁶⁰ Gleichzeitig entstehen durch die Kommentare, Berichte und Spekulationen schon im Vorfeld einer *documenta* bestimmte Erwartungshaltungen, die insbesondere bei der *documenta11* aufgrund des theoretischen Vorlaufes von Skepsis bis hin zu Misstrauen ob der „Kopflastigkeit“ des Konzeptes reichten (s. 3.2 Bewertung des Konzeptes). Eine ausführliche, chronologische Analyse aller Zeitungsartikel entlang der vierjährigen Vorbereitungszeit würde den Umfang der Arbeit sprengen, dennoch soll in den folgenden Kapiteln auf die Erwartungshaltung gegenüber der Ausstellungsplattform eingegangen werden.

Die breiteste Berichterstattung zur *documenta11* findet (aufgrund des Veranstaltungsortes) erwartungsgemäß in Deutschland statt, gefolgt von Österreich und der Schweiz. Alle untersuchten Tageszeitungen berichten in mehreren großformatigen Artikeln über die Ausstellung, und auch die großen Feuilletons der englischen, französischen und US-amerikanischen Tageszeitungen bewerten die *documenta11*, jedoch in geringerem Umfang als die deutschsprachigen. Entsprechend den oben skizzierten Stationen lassen sich die Artikel grob in Einschätzungen und Bewertungen des Eröffnungswochenendes, mehrere Zwischenbilanzen durch Kommentare, Serien und Gastautoren und ein abschließendes Resümee zum Ausstellungsende einteilen. Nahezu alle untersuchten Zeitungen veröffentlichen direkt zum Eröffnungswochenende (8. Juni 2002) beziehungsweise in der Eröffnungswoche eine erste kunstkritische Einschätzung zur Ausstellung. Gleiches gilt für das Ausstellungsende der *documenta11* am 14. September 2002, zu dem vor allem die deutschsprachigen Zeitungen ein kunstkritisches Resümee publizieren.¹⁶¹

¹⁵⁹ Das Eröffnungswochenende der *documenta11* war am 8./9. Juni, letzter Öffnungstag war der 18. September 2002.

¹⁶⁰ Gespräch mit Elke Buhr von der Frankfurter Rundschau am 28. Oktober 2005.

¹⁶¹ Siehe dazu ausführlich das unter 7. 2 aufgeführte Verzeichnis der Zeitungsartikel mit Datumsangaben, anhand dessen sich die Berichterstattung jeder Zeitung zur *documenta11* gut ablesen lässt.

Innerhalb des 100-tägigen Ausstellungszeitraumes erscheinen unterschiedliche kunstkritische Zwischenbilanzen, zum einen in Form von Artikeln, die sich bestimmten Einzelaspekten der Ausstellung widmen, wie beispielsweise den Spielorten der *documenta11* („*Jenseits von Afrika. Die documenta hat mit dem Gebäude der Binding-Brauerei einen attraktiven neuen Schauplatz erhalten*“, SZ, Art. 39) zum anderen in Form von Kommentaren, die nach den präsentierten Kunstgattungen und Medien fragten – so zur Videokunst („*Ich und mein Medium. Die „black cubes“ der documenta und die neuen Höhlenbilder der Videokunst*“, SZ, Art. 44) und zur Architektur („*Megapolis und Megapixel: Architektur auf der Documenta 11 zwischen Chaos und Utopie*“, FR, Art. 26). Der lange Ausstellungszeitraum und die Bedeutung des nur alle fünf Jahre stattfindenden Ereignisses für die zeitgenössische Kunst ermöglichen zudem eine sehr ausgedehnte und vertiefende Berichterstattung, der die meisten deutschen Zeitungen mit Artikelserien nachkommen.¹⁶² Neben den festangestellten KritikerInnen und KulturjournalistInnen der jeweiligen Zeitungen, die oft gleich mit mehreren Artikeln über die *documenta11* berichten, kommen dabei „Experten“ zu Wort – vergleichbar den „Testimonials“ in der Werbung – seien es Künstler und Kulturschaffende aus der Praxis wie beispielsweise LeiterInnen von Kunstvereinen, MuseumsdirektorInnen, KuratorInnen, KünstlerInnen oder Fachleute aus der Wissenschaft wie KunsthistorikerInnen, Kultur- und BildwissenschaftlerInnen. Mittels ihrer Expertise sollen sie strittige Punkte vertiefen, Außenansichten einbringen und nicht zuletzt Kompetenz gegenüber dem Leser vermitteln.

So bittet die FAZ sechs Kunsthistoriker und eine Kunsthistorikerin (Andreas Beyer, Beatrice von Bismarck, Horst Bredekamp, Michael Diers, Werner Hofmann, Martin Warnke und Beat Wyss) zu einem ersten Rundgang über die *documenta11* und veröffentlicht bereits am Eröffnungswochenende „*einen ersten kurzen Führer*“ (FAZ, Art. 3) für die „*die wichtigste Ausstellung des Jahres*“ (ebd.): „*Documenta11 – ein Führer. 7 Kunsthistoriker berichten aus Kassel*“, (FAZ, Art. 4-10.) Die FR nimmt hingegen unter der Überschrift „*Die documenta ist ein Wimmelbild – wir zoomen auf die Details*“ während der gesamten Veranstaltungsdauer vor allem einzelne Kunstwerke, aber auch Fragen bezüglich des Konzeptes oder einzelner

¹⁶² Neben den für diese Arbeit ausgewählten Medien veröffentlichten auch andere Zeitungen kunstkritische beziehungsweise Kunst erklärende Artikel-Serien während des Ausstellungszeitraums der *documenta11*, so beispielsweise die HNA unter dem Stichwort „*Thematische Linien durch die Documenta11*“, und auch DIE WELT erläutert unter dem Stichwort „*Documenta zum Mitreden*“ einzelne Begriffe aus dem Kontext der in Kassel ausgestellten Werke.

Kunstgattungen unter die Lupe (FR, wöchentlich zwischen dem 20.6. und dem 12.9.2002, Art. 21-25 und 27-34).¹⁶³ Einen interessanten Sonderfall stellt die ZEIT dar, die den multidisziplinären Anspruch der *documenta11* aufgreift und diesen in ihrer Serie „*Auf der Documenta*“ überprüft, indem sie zwei Philosophen (Martin Seel und Rüdiger Bubner), einen Ethnologen (Karl-Heinz Kohl), eine Romanistin (Barbara Vinken) sowie einen Literaturwissenschaftler (Sebastian Kleinschmid) als „fachfremde“ Experten von ihren Eindrücken des Ausstellungsbesuches berichten lässt (ZEIT, zwischen dem 20.6. und 18.7.2002, Art. 65-69).¹⁶⁴ (Ob ähnliche Vorgehensweisen bei vorherigen *documenta*-Ausstellungen auch schon angewandt wurden, müsste überprüft werden.)

Neben dem Expertenwissen in Form von Artikeln wird die kunstkritische Berichterstattung durch Umfragen unter den Fachleuten ergänzt. Entsprechend schließt die SZ ihr Fazit zur *documenta11* mit einer großen Umfrage unter 14 prominenten Künstlern, Kritikern, Sammlern, Museumsdirektoren und Kulturpolitikern ab, die in knappen Stellungnahmen ihre persönliche Bilanz ziehen.¹⁶⁵ Die unterschiedlichen Perspektiven werden durch die New York Times (Künstlerbefragung) und den Boston Globe (Kuratorenbefragung) komplettiert.¹⁶⁶ Nicht zuletzt bieten zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften dem künstlerischen Leiter selbst eine Plattform, indem sie im Vorfeld der *documenta* Interviews mit Okwui Enwezor führen und ihn kritisch zu seiner Ausstellungenskonzeption befragen.¹⁶⁷

¹⁶³ Als Autoren fungierten neben den hauseigenen Redakteuren und Kritikern vor allem Kulturschaffende vor Ort, wie Nicolas Schaffhausen, Leiter des Frankfurter Kunstvereins („*Globaler Katastrophenmix*“, gemeinsam mit dem niederländischen Filmemacher Willem de Roij, FR, Art. 27), die Kunsthistorikerin Isabelle Graw, die Kunsttheorie an der Städelschule lehrt („*Das Diagramm*“, FR, Art. 31) sowie der Leiter der Städelschule und Direktor des Frankfurter Portikus, Daniel Birnbaum („*Der Fluchtplan*“, FR, Art. 34).

¹⁶⁴ Die ZEIT begründet ihre Zielsetzung anlässlich des ersten Artikels der Serie wie folgt: „*Die Documenta 11 in Kassel will nicht nur Kunst zeigen, sondern auch Wissen ansammeln und Theorien diskutieren. Sie möchte die strengen Grenzen zwischen den Disziplinen überspringen. Ob ihr dies gelingt? In einer ZEIT-Serie werden Vertreter der Philosophie, der Ethnologie, der Germanistik und der Theologie von ihren Documenta-Erfahrungen berichten.*“ (ZEIT, Art. 65).

¹⁶⁵ Unter den Kommentatoren der SZ waren unter anderem der Publizist Roger Willemsen, die Künstlerin Rosemarie Trockel, der Kunstkritiker des Guardian, Adrian Searle, der damalige Kulturstatsminister Julian Nida-Rümelin, der Kunsthistoriker Wieland Schmid, sowie der Kunstsammler Christian Boros.

¹⁶⁶ Die New York Times veröffentlichte unter dem Titel „*What documenta meant to them*“ (NYT, Art. 94) knapp eine Woche vor Ausstellungsbeginn elf Statements ehemaliger *documenta*-KünstlerInnen (unter anderem Bill Viola, Jeff Wall, und Richard Serra), die sich an ihre persönlichen Eindrücke und Erlebnisse als *documenta*-TeilnehmerInnen erinnern. Der Boston Globe hingegen befragt vier lokale MuseumskuratorInnen nach ihren Eindrücken der Ausstellung („*Back from Kassel, curators reflect on the show*“, BG, Art. 90).

¹⁶⁷ Interviews mit Okwui Enwezor führen beispielsweise die SZ („*Mehr Horizont für Kassel*“, 28. Februar 2001), der Standard („*Okwui Enwezor hat die „Documenta“-Doktrin der 100 Tage*

Abgesehen von den Formaten weisen die untersuchten Artikel unterschiedliche Formen der Kritik auf, die vom kunstkritischen Kommentar über die Ausstellungsanalyse bis hin zur wissenschaftlichen Diskussion einzelner Kunstwerke sowie Fachfragen reichen und zudem stark vom individuellen Schreibstil der einzelnen Autoreninnen und Autoren geprägt sind¹⁶⁸, was gleichzeitig den besonderen Reiz der Texte ausmacht.¹⁶⁹ Die überwiegende Anzahl der KunstkritikerInnen, die sich mit der Ausstellung der *documenta11* als Ganzem befassen, reflektiert und bewertet diese entlang ihres Ausstellungsbesuches. Zumeist gruppiert nach den einzelnen Ausstellungsgebäuden werden einzelne Kunstwerke exemplarisch positiv oder negativ hervorgehoben oder nach Kriterien geordnet: welche Kunstgattungen überwiegen, welche Themen unterrepräsentiert sind, welche Zusammenstellung gelungen ist etc. Gleichzeitig finden sich einige Kritiken, die durchaus den Kriterien einer wissenschaftlichen Abhandlung entsprechen, übergeordnete Fragen, beispielsweise zur Medienkunst, diskutieren und so den Bezugsrahmen über die *documenta11* hinaus erweitern. Dem gegenüber stellt ein knapper Kommentar eines Museumsleiters im Rahmen einer Umfrage sicher keine Kunstkritik im Sinne einer fundierten Ausstellungsanalyse dar. Gleichwohl bringen gerade die prägnanten Stellungnahmen zur *documenta11* die strittigen

gesprengt“, 27./28. Januar 2001) und die Basler Zeitung („Kunst als Netzwerk und als Abbild der globalen Wirklichkeit“, 18. Februar 1999). Der Vollständigkeit halber und da sie sich aufgrund der oft kritischen Fragen entfernt unter der Rubrik „Kunstkritik“ fassen lassen, werden auch diese Interviews angeführt, aufgrund ihrer Textgattung werden sie jedoch in der folgenden Analyse nicht berücksichtigt.

¹⁶⁸ Gerade bezüglich des individuellen Schreibstils fällt die wesentlich lockerere Sprache der US-amerikanischen KunstkritikerInnen („*This work is thrilling!*“, LA Times, Art. 92) im Vergleich zu ihren deutschen KollegInnen auf. Allein innerhalb der westlichen Kunstkritik wird somit die Frage nach einheitlichen Erwartungshaltungen hinsichtlich einer Kunstaussstellung und kunstkritischen Bewertungskriterien aufgeworfen, die für diese Untersuchung allerdings unberücksichtigt bleiben. Dem Phänomen der oft unverständlichen Sprache der deutschen Kunstkritik widmet sich die Kunstkritikerin Naomi Smolek in ihrem Aufsatz „*Sprache als Tarnung. Zum Stand der heutigen Kunstkritik*“. Smolek (2001).

¹⁶⁹ Ausgehend von dieser Vielfalt vergleicht der amerikanische Kunsthistoriker James Elkins die zeitgenössische Kunstkritik mit einer Hydra und macht entsprechend der Anzahl ihrer Köpfe sieben verschiedene „Typen“ von Kunstkritik aus: Das Katalogessay („*catalg essay*“), die wissenschaftliche Abhandlung („*academic treatise*“), die Kultur-Kritik („*cultural criticism*“), die konservative Moralpredigt („*conservative harangue, in which the author declaims how art ought to be*“), das philosophische Essay („*philosophers essay*“), die deskriptive Kunstkritik („*descriptive art criticism*“) und die poetische Kunstkritik („*poetic art criticism*“). Elkins (2003) S. 16-18 und ausführlich S. 19-53. Eine ausführliche Überprüfung der untersuchten Artikel hinsichtlich der vorgeschlagenen Kategorien würde den Rahmen der Arbeit sprengen – zumal das Korpus als reine Ausstellungskritik sicher nicht repräsentativ ist.

kunstkritischen Fragen auf den Punkt oder verweisen auf interessante Aspekte, so dass sie stark zum Gesamteindruck beitragen.¹⁷⁰

Angeichts der formalen, methodischen und stilistischen Unterschiede in der Bewertung der *documenta11* wird die Bandbreite der kunstkritischen Berichterstattung deutlich, gleichzeitig aber auch die Frage nach den Möglichkeiten des direkten Vergleiches der Artikel aufgeworfen, zumal die einzelnen Bewertungsgegenstände wie Konzept, Künstlerauswahl, Kunstwerke und Ausstellungsarchitektur nicht immer trennscharf voneinander abgegrenzt werden können. In den folgenden Unterkapiteln soll dennoch versucht werden, das sich ergebende Bild der kunstkritischen Bewertung nachzuzeichnen, ähnliche Argumentationslinien zusammenzufassen und Gegensätze gegenüberzustellen. Gleichzeitig soll so weit wie möglich der Bezug zu den im ersten Teil der Arbeit ausgeführten konzeptionellen Zielsetzungen hergestellt werden.

3.2 Die Bewertung des Konzeptes der *documenta11*

„Die Documenta 11 wurde [...] zum Erprobungsfeld künstlerischer und intellektueller Praktiken, aber auch zum Medium einer symbolischen Politik, die in der strukturellen Formung der Institution Documenta ihren konkreten Ausdruck fand. Die Loslösung von einem einzigen Zentrum, die zeitliche Ausweitung des Documenta-Geschehens und die reflektierte Begleitung des Arbeitsprozesses sind Entscheidungen, deren Gewicht und politische Dimension leicht übersehen und als politisch korrektes Handeln interpretiert werden.“ (Kurt Klader, NZZ, Art. 80)

Enwezor und sein Kuratorenteam hatten sich konzeptionell um eine „*Neudefinition und Erweiterung*“¹⁷¹ der *documenta* als westliches Ausstellungsformat bemüht und sie daher in ihrer 11. „Ausgabe“ zu einem Instrument der globalen theoretischen und künstlerischen Wissensproduktion auf mehreren Ebenen umfunktioniert. Diese Entscheidung zog eine Standortverlagerung nach Wien/Berlin, Indien, Nigeria und St. Lucia in Form der vier ersten Plattformen mit sich und bestimmte gleichzeitig das

¹⁷⁰ Darüber hinaus gibt es einzelne Strategien, die aus dem Gros der untersuchten Artikel herausfallen. So macht sich der Kunsthistoriker Martin Warnke mit der Zielsetzung nach Kassel auf, kulturübergreifend nach „der Schönheit“ zu suchen („*ich wollte [diesmal] zielorientiert vorgehen, oder wenigstens eine Frage beantwortet haben*“) FAZ, Art. 8). Blake Gopnik von der Washington Post hingegen skizziert den fiktiven Besuch eines Durchschnittspaares auf der *documenta11* („*For all their initial doubts, I imagine that they would have ended up impressed*“, WP, Art. 96), um daran anschließend seine eigene negative Kritik zwar differenzierter, aber umso gnadenloser anzubringen („*Which, I am afraid, is pretty much the opposite of how I felt*“, ebd.). Auch Niklas Maak greift für seinen Artikel zur Ausstellungseröffnung (FAZ) eine besondere Form, indem er – in Anspielung auf den Gelehrtenspaziergang – seine Kritik als einen Rundgang mit dem Kunsthistoriker Bernard Wyss konzipiert, den er immer wieder als Dialogpartner ins Spiel bringt.

¹⁷¹ Enwezor (2002a), S. 53.

Thema der Ausstellung: die kulturkritische Positionsbestimmung in einer globalisierten Welt. Darüber hinaus sollte die *documenta* als westliche Institution selbst kritisch hinterfragt werden, indem nichthierarchische Entscheidungsprozesse etabliert und transparent gemacht wurden (s. 2. 2 Das Konzept der *documenta11*). Für die Kunstkritiker stellte sich somit die Frage, wie sie diesen „kritischen Akt“ unabhängig von der Qualität der für Kassel ausgewählten Kunstwerke bewerten sollten, zumal Enwezor zwar mittels der *post-colonial studies* einen theoretischen Überbau für sein Vorhaben geliefert hatte, dabei aber bewusst auf zentrale künstlerische Punkte nicht eingegangen war. Das galt für das Verhältnis der ersten vier Plattformen zur eigentlichen Kunstaussstellung ebenso wie für seinen Kunstbegriff und die Kriterien, die seine Künstlerauswahl bestimmt hatten (s. 3.3.2 Bewertung der Künstlerauswahl). Im folgenden Kapitel soll überprüft werden, wie das Konzept der *documenta11* – die theoretischen Grundlagen der *post-colonial studies*, die Öffnung durch die ersten vier Plattformen und vor allem die Kontextverlagerung der künstlerischen Produktion in den globalen gesellschaftspolitischen Bereich – bewertet wurde.

Innerhalb der untersuchten Artikel fallen zunächst zwei Phänomene auf: Zwar setzen sich nicht alle KritikerInnen inhaltlich mit dem Konzept und den theoretischen Grundlagen der *documenta11* auseinander, sondern kommentieren in erster Linie die Ausstellung, allerdings zielen diejenigen AutorInnen, die das Konzept analysieren und kritisieren, direkt auf seine strittigen Punkte ab. Auffällig ist zudem die Bewertung – oder vielmehr die Nicht-Bewertung – der ersten vier *documenta*-Plattformen, deren Themen nahezu ausgeklammert, um nicht zu sagen ignoriert werden. Dieses Phänomen wird im abschließenden Kapitel 4 anhand der Kritiken zu den einzelnen Plattformen präzisiert und auf mögliche Ursachen hin überprüft.

Die auffälligste Neuerung war in den Augen der KritikerInnen die „Politisierung“ der *documenta11*. Zahlreiche KritikerInnen kommentieren das Konzept Enwezors demnach als „eine Beschäftigung mit den großen Fragen der Globalisierung“ (BZ, Art. 75) beziehungsweise als Kulturkritik: „Der in seinen Augen kapitalistischen und totalitären westlichen Monokultur hält Enwezor ein vielgestaltiges Bild kultureller Differenz entgegen“ (WZ, Art. 74). Die *documenta11* wird dabei allerdings weniger bewertet als vielmehr beschrieben, zum Beispiel als „gesellschaftskritisches Projekt“

(ZEIT, Art. 63) und als „*Bestreben, die Fragen weniger an die Kunst, als an die Welt zu stellen*“ (taz, Art. 61) oder als Diagnose, „*how art stands in the world*“ (New Yorker, Art. 93).

Was die inhaltliche Bewertung der vier theoretischen Plattformen angeht, halten sich fast alle AutorInnen – wie eingangs erwähnt – eher bedeckt; die Anmerkungen bleiben überwiegend deskriptiv-informativ beziehungsweise abwertend. In den meisten Fällen werden die vier Konferenzen zu einem einheitlichen Block zusammengefasst und wertneutral betitelt, etwa als „*Kongresse*“ (taz, Art. 61), „*auf denen die Documenta 11 gar nicht genug bekommen konnte von Politik und Diskurs*“ (FR, Art. 22) oder als „*high-minded conferences at far-flung places where thinkers chewed over topics like postcolonialism*“ (NYT, Art. 95) beziehungsweise „*formes de colloques només plates-formes, tournant autour des grands problèmes qui se posent au monde pris dans la globalisation*“ (Le Monde, Art. 88). Etwas ironischer kommentierte der Standard: „*Ein Pulk namhafter Kulturwissenschaftler wurde gebeten, einen Überbau aus den Gender-, Rassismus-, Migrations-, Identitäts- und Kolonialdebatten der späten 80er und 90er Jahre zu sampeln*“ (Standard, Art. 73). Auch die Wiener Zeitung sprach von „*symbolträchtigen Operationen*“ (WZ, Art. 74), während die ZEIT die ersten vier Plattformen gar als „*Pilgerweg*“ bezeichnete, „*auf denen wenige diskutierten, was die Masse angehen mag, dieser aber verschlossen blieb*“ (ZEIT, Art. 68) – eine Terminologie, die auf den „missionarischen“ Charakter des Konzeptes abzielte, der sich auch an Äußerungen wie „*Enwezor, der Engel der Entrechteten*“ (SZ, Art. 39) ablesen lässt.

Negativ wertend, aber ebenso wenig informativ, was den Inhalt oder das Ziel der Veranstaltungen angeht, waren schlagwortartige Bezeichnungen für die ersten vier Plattformen wie „*geheimbündlerische Diskursperformance*“ (BZ, Art. 76), „*mausgrau-theorielastige Diskurs-Plateaus*“ (SZ, Art. 45) und „*intellektuelles Fatburning*“ (BZ, Art. 75), beziehungsweise – stärker den Bildungsanspruch persiflierend – „*anstrengendes Akademieprogramm mit Ringvorlesung*“ (BZ, Art. 76), „*think tanks on contemporary art*“ (BG, Art. 89) und „*halböffentliche Oberlehrerseminare, in denen er [Enwezor] die postkoloniale Situation diskutieren ließ*“ (NZZ, Art. 78). Einzig Maria Lind, die Direktorin des Münchner Kunstvereins, bilanzierte die Standortverlagerung der *documenta* positiv – „*durch die Idee der Plattformen konnte eine interessante und wichtige Deterritorialisierung durchgesetzt werden*“ (SZ, Art. 54) – sie zeigte sich jedoch enttäuscht vom Ergebnis der fünften

Plattform als „*traditioneller Megaausstellung*“ (s. 3.5 Das Fazit der KunstkritikerInnen). Die Bedeutung und Einmaligkeit der Plattformen als Innovation innerhalb der zeitgenössischen Großausstellungsstruktur – „*the Platform-Structure came first in documenta*“ (NgG, Art. 142) – wird nur seitens des Nigerian Guardian betont:

„It [...] took the discussions down to the real world, that is, participants are able to feel and smell the issues, people and cultures being discussed and members of such locales are able to participate in some sort of way“ (NgG, Art. 142)

Ohne auf die Plattformen und die dort diskutierten Themen inhaltlich einzugehen, bemühen sich einzelne KritikerInnen vor allem, den konzeptionellen Bezug der *documenta*-Konferenzen zur eigentlichen Ausstellung zu vermitteln. Als „*globale Recherche*“ fügen sich für Elke Buhr die ersten vier Plattformen in das Konzept der „Wissensproduktion“ ein, wie sie Enwezor und sein Team angekündigt hatten:

„Seine [Enwezors] vier der Kasseler Schau vorangegangenen Plattformen waren ein exzessives Forschen nach allem, was die Welt zusammenhält – oder sie gerade zu sprengen droht. Die Documenta-Crew hat sich wie ein Maulwurf durch alle Aspekte menschlicher Existenz gebohrt, ästhetisch, politisch, sozial. Enwezor fasst die Welt als Geflecht von Diskursen und will sie alle, alle abbilden. So hat auch er seine Form des *documenta*-typischen Größenwahns entwickelt: er versucht sich an der Verdoppelung der Welt als Ganzes.“ (FR, Art. 18)

Für Matthias Frehner machen – nach einem ersten Besuch der *documenta11* – gerade die Entkoppelung von Theorie (Plattformen 1 – 4) und Kunst (Plattform_5) den eigentlichen „*Coup*“ Enwezors aus, da nach der theoretischen Reflexion über die Weltlage seine Kunstausswahl dennoch eigenständig bestehen konnte:

„Die generationenübergreifende Theorieproduktion war mit der vierten Plattform abgeschlossen. Enwezors Coup: Er hat die beiden Bereiche nicht in einen kausalen Zusammenhang gestellt, sondern parallel abgehandelt. Der theoretische Teil vergegenwärtigte die Voraussetzungen der aktuellen Weltlage, indem er Begriffe wie Kolonialisierung und Globalisierung verknüpft. Gefragt war an der Documenta dann nur Kunst, die vor diesem ernststen Hintergrund eigenständig zu bestehen vermag.“ (NZZ, Art. 79)

Hingegen bilden für Gottfried Knapp die vier „*Rede-Plattformen*“ vor allem die theoretische Legitimation für die Künstlerauswahl der eigentlichen Ausstellung, die es Enwezor ermöglichte, seinen alternativen Kunstbegriff durchzusetzen:

„Enwezor hat auf den vier vorab veranstalteten Rede-„Plattformen“ seiner Documenta ein Theoriegebäude errichten lassen, das ihn dazu ermächtigte, auf der fünften Plattform, also in der Ausstellung in Kassel, die „bildenden Künste“ weitgehend durch die „sammelnden Künste“ zu ersetzen.“ (SZ, Art. 43)

Weitgehend außen vor bleibt innerhalb der Bewertung der KritikerInnen die theoretische Grundlage des Konzeptes. Einzig Johanna di Blasi erläutert in ihrem Artikel den Bezug zu den *post-colonial studies* und stellt eine inhaltliche Verbindung zu den Vorgängerplattformen her:

„Der Begriff Kreolität bezeichnet im Kontext des Postkolonialismus nicht nur eine Mischsprache, sondern den vorherrschenden Lebensmodus in einer Zeit, in der sich Bilder, Symbole und Zeichen überlagern. Die Documenta Plattform 4 versuchte nachzuweisen, dass die chaotisch erscheinenden Mega-Cities Afrikas wie Lagos, Freetown, Johannesburg oder Kinshasa in Wahrheit kreolisch-kreative Gebilde sind.“ (WZ, Art. 74)

Gleichwohl bemängelt Di Blasi die „*Vokabelflut*“ der Katalogtexte als „*von mäßigem heuristischem Gehalt*“ (ebd.), wobei die schärfste Kritik diesbezüglich von Blake Gopnik in der Washington Post geäußert wird, der sich geradezu vernichtend zu den Katalogtexten der „*muddle-headed thinkers*“ und dem zugrunde liegenden Kunstverständnis äußert:

„This [the work of *Multiplicity*] is a classic example of the kind of art and writing favoured in this show. It is art which begs for catalogue essays like – I kid you not! – “*Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Arts as Knowledge Production and the Retinal shift.*” [...] Politics, and especially politics that push against the status quo, matter too much to be left in the hands of such muddle-headed thinkers, who try to hide their woolliness behind a fog of fancy words. They produce texts – and sometimes works of art – that say precisely nothing, and say it badly, too.” (WP, Art. 96)

Die Kritik an der Sprache der Katalogtexte zur *documenta11*, in denen Enwezor und seine Co-Kuratoren ihr Konzept erläutern, wird allerdings ebenso gegenüber den postkolonialen Kritikern geäußert. Aufgrund ihrer „*kryptischen*“ und „*notorisch schwer verständlichen*“ Terminologie gelten ihre Texte als kontraproduktiv für die Dekonstruktion der westlichen Begriffshoheit, da sie sich letztlich doch an die westliche Elite richten.¹⁷²

Die Entscheidung Enwezors, seine *documenta11* konzeptionell überwiegend auf die Kritik der *post-colonial studies* zu stützen, führte zu weiteren strittigen Punkten. Neben der formalen Kritik an der Sprache offenbart sich in der Auseinandersetzung mit den Theorien für einige KritikerInnen eine problematische Kluft zwischen der

¹⁷² Die beiden Autorinnen Castro Varela/Dhawan verweisen darauf, dass aufgrund der Unverständlichkeit vieler postkolonialer Texte letztlich die ganze Theorie angeklagt wird „*die ausgrenzenden Praktiken des Nordens zu wiederholen*“. Castro Varela / Dhawan, Nikita (2005), S. 119f.

Kulturkritik an der Hegemonie des Westens, die dem Konzept der *documenta11* zu Grunde liegt, und den Realitäten des politischen Tagesgeschehens, in erster Linie verkörpert durch die Terroranschläge des 11. Septembers 2001. Die Frage, wann kultureller Widerstand in politischen Terrorismus umschlägt und somit nicht mehr zu legitimieren ist, konnte die *documenta11* zumindest konzeptionell nicht beantworten. (s. dazu die Kritik an der Plattform_1, Kapitel 4.2.1). Angesichts dieser Thematik zeugen das Konzept und vor allem die Katalogtexte der *documenta11* nach Einschätzung Blake Gopniks erneut von einer tiefen Abscheu der globalen Linken gegenüber Amerika (WP, Art. 96):

„A visit to documenta 11 [...] or even just a quick leaf through the catalogue of this ultra-prestigious show, serves as a useful reminder of the deep loathing that the farther reaches of the global left can have for our country.” (WP, Art. 97)

Sein Vorwurf bezieht sich dabei insbesondere auf eine Textpassage aus dem Katalogtext Enwezors, in dem dieser den 11. September als *“tabula rasa”*¹⁷³ bezeichnet, *„als den Fall, mit dem die Peripherie ins Zentrum rückt“*¹⁷⁴, und in dem er den radikalen Islam als *„einzige antihegemonistische kulturelle Opposition“* gegenüber *„der globalen politischen und kulturellen Vormacht des Westens“* darstellt.¹⁷⁵

„Luckily for Documenta visitors, Enwezor wasn’t really able to find much art in support of his position, and what he did find is never quite as bad as his own text. Art can be dumb, but it can never be as idiotic as a full-blown half-baked argument in words.” (WP, Art. 97)

¹⁷³ Zitat bei Enwezor (2002a), S. 47. Die betreffenden Passagen lauten: *„Die Ereignisse des 11. Septembers haben uns eine Metapher geliefert, anhand derer wir benennen können, worum es in der radikalen Politik und in den experimentellen Kulturen von heute geht, und gleichzeitig einen Raum eröffnet, von dem aus die Kultur – qua zeitgenössischer Kunst – eine Epistemologie des nichtintegrativen Diskurses entfalten können. [...] Ground Zero als Tabula rasa, die globale Politik und kulturelle Differenzierung definiert, weist eine Richtung zu jenem Raum, wo die absoluten Gewissheiten der dichotomischen Gegensätze des Kolonialismus und die epistemologischen Konzepte der westlichen Welt zum Management und zur Bewahrung von Modernität in die Krise geraten sind.“* Enwezor (2002a), S. 47f. Der Begriff der *„tabula rasa“* bezieht sich auf Frantz Fanon, der den Dekolonisationsprozess zunächst als radikalen Zusammenstoß der beiden Protagonisten bezeichnet, bei dem *„die letzten die Ersten sein werden“*. Fanon (1966/1969), S. 27 der dt. Ausgabe.

¹⁷⁴ Enwezor (2002a), S. 47.

¹⁷⁵ Enwezors Aussagen zum Islam als Gegenpol zur westlichen Hegemonie lauten: *„Andererseits ist innerhalb des Islam (bei seinen aufgeklärten wie fundamentalistischen Vertretern) auch die klare Erkenntnis vorhanden, dass der Islam als lebensfähige Weltkultur die einzige Kraft darstellt, die in der Lage wäre, die globale politische und kulturelle Vormacht des Westens in Frage zu stellen. Deshalb ist der radikale Islam in dieser Hinsicht als antihegemonistische Opposition zu begreifen, zumindest auf der politischen Weltbühne.“* Enwezor (2002a), S. 48.

Dieser negativen Bewertung hinsichtlich des Antiamerikanismus schließt sich die Kritikerin der Wiener Zeitung (beziehungsweise der WELT)¹⁷⁶ an, für die die *documenta11* – ebenso wie der Anschlag auf die USA – eine „*Speerspitze gegen den Westen*“ darstellt. Ihrer Einschätzung nach werden die konzeptionellen Überlegungen des Kuratorenteams von der politischen Realität ad absurdum geführt:

„Das Grunddilemma der Documenta11 offenbart sich in ihrem halbherzigen Umgang mit dem 11. September: Enwezor und seine Crew hatten einen anti-westlichen, antiamerikanischen Angriff vor, als ihre Pläne vom terroristischen Anschlag gegen das World-Trade-Center durchkreuzt wurden, der dem selben Ziel galt, aber mit einer Wucht erfolgte, die alle intellektuellen Winkelzüge in den Schatten stellte.“ (WZ, Art. 74)

Auf diese Kritik beziehend verteidigt Niklas Maak in der SZ die *documenta11* gegen den Vorwurf an Enwezor, die Terroranschläge als ernst zu nehmende kulturelle Opposition legitimiert zu haben:

„Selten ist Kunst so unverfroren kriminalisiert worden wie mit der absurden Behauptung, Documenta-Leiter Okwui Enwezor verfolge im Bereich der Ästhetik dasselbe wie die Massenmörder des 11. Septembers und unterscheide sich von deren Motivation nur graduell. Sicher war es mehr als ungeschickt, dass Enwezor in seinem Katalogtext die Anschläge auf das World Trade Center zur 'Abrechnung mit den Werten des Westens' erklärt. Es wäre aber voreilig, die Ausstellung dafür in Sippenhaft zu nehmen.“ (SZ, Art. 16)

Auch Diedrich Diedrichsen bemüht sich diesbezüglich um Schadensbegrenzung, indem er die Aussagen Enwezors auf „*ein fragwürdiges Verhältnis zur Inhaltsdimension*“ zurückführt:

„Verknüpfungs- und Zusammenstellungsprobleme und ein fragwürdiges Verhältnis zur Inhaltsdimension gipfeln in zwei prekären öffentlichen statements. Enwezor schmiedet in seinem Katalogessay eine Achse des Antihegemonialen und schließlich Antiwestlichen, für die er Globalisierungsgegner und Islamisten in einen Topf wirft. Falsche Verknüpfung, falsche Politik, falscher Topf!“ (FR, Art. 32)

Der Vorwurf des Antiamerikanismus gegenüber dem Konzept für die *documenta11* stellt sicher eine extreme Position innerhalb der Kunstkritik dar, gleichwohl wird das problematische Verhältnis zwischen postkolonialer Kritik und Realpolitik deutlich.

Zudem ergab sich für die KunstkritikerInnen ein grundsätzliches Problem durch die thematische Verlagerung der *documenta11* in die politische Sphäre, nämlich der

¹⁷⁶ Johanna di Blasi veröffentlichte neben ihrem Artikel in der Wiener Zeitung (Art. 74) eine vergleichbare Kritik in der WELT (*Kunstfregatte auf Kollisionskurs*“, 5.9.2002), in der sie die „*antiwestlichen Pläne*“ der D11-Macher vom 11. September zerstört sah. Die zitierte Passage findet sich in beiden Artikeln.

Verlust ihrer genuinen Funktion als Kunstaussstellung. So schrammt für den Museumsdirektor Peter Weibel¹⁷⁷ die *documenta11* konzeptionell an ihrer Aufgabe, als Kunstaussstellung die Fragen und Themen der Kunst zu visualisieren, vorbei. Indem sie „*sich nicht der aktuellen Bedeutung des Visuellen stellt [...], sondern die Rhetorik der Politik imitiert*“ (Neues Dtl., Art. 37), verliert sie nach Einschätzung Weibels letztendlich ihre Eigenständigkeit:

„Die Documenta imitiert die Rhetorik der Politik, das hat auf den Plattformen stattgefunden. Die Kunst stellte die Fragen der Politik und verlor ihre Eigenständigkeit. [...] Die Documenta stellt sich der Problematik [der Attacke des westlichen Kunstsystems durch die Dritte Welt] nicht, das ist mein größter Vorwurf. Man müsste Künstler zeigen, die, sagen wir, bei der osmanischen Tradition bleiben. Dann können wir lernen, den anderen wirklich zu sehen. [...] Die Documenta folgt den Vektoren der Politik. Ich vermute, das wird sogar ein Auslöser für den Erfolg der Documenta sein. Das Publikum ist die Rhetorik der Politik gewöhnt. [...] Es kennt die sozialkritischen Bilder aus dem „Stern“ und freut sich, sie auf der Documenta wieder zu finden.“ (Neues Dtl., Art. 37)

Dieses Argument findet sich auch in anderen Kritiken wieder, zielt dabei aber vor allem auf die Kunstwerke ab (s. 3.3.1), wird jedoch so prägnant nur von Weibel geäußert.

Die nachdrücklichste Gegenposition bezüglich dieser Kritik am Autonomieverlust der Kunst wird von dem Literaturprofessor Peter Bürger vertreten, der einen neuen Kunstbegriff „*jenseits von ästhetischer Autonomie und politischem Engagement*“ ausmacht (FAZ, Art. 14), allerdings weniger vor dem Hintergrund des Ausstellungskonzeptes, als der in Kassel ausgestellten Werke (s. 3.3.1 Bewertung der Kunstwerke). Die kuratorische Entscheidung Enwezors für eine *documenta*, „*die nicht den gegenwärtigen Stand der Kunst dokumentieren will, sondern in erster Linie die politischen und sozialen Probleme der gegenwärtigen Weltgesellschaft sichtbar machen im Medium der Kunst*“ (FAZ, Art. 14) mündet für Bürger nicht in einer Politisierung und dadurch einer Abwertung der Kunst, sondern in einem autonomiekritischen und aufklärerischen Impuls:

„Aus dieser Entscheidung für eine andere Documenta ergeben sich weitreichende Konsequenzen. Sie impliziert nämlich einen Kunstbegriff, der

¹⁷⁷ Peter Weibel war von 1993-99 künstlerischer Leiter der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz und ist seit 1999 Vorstand des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe. Zeitgleich mit der *documenta11* hatte er die Ausstellung „Iconoclah“ kuratiert, die gleichberechtigt künstlerische und wissenschaftliche Formen der Bildbearbeitung vorlegte und diskutierte und demnach die Untersuchung des Bildwerks als Medium vornahm, die Weibel auch seitens der *documenta11* erwartet hatte.

grundsätzlich von den Begriffen abweicht, die die Auseinandersetzungen um die moderne Kunst geprägt haben. [...] Die Entschiedenheit, mit der sich die Werke der Documenta 11 gegen die letztlich auf die idealistische Ästhetik des Werkes und damit zugleich gegen eine kontemplative Rezeption sperren, ist so augenfällig, dass man dahinter ein Programm vermutet.“ (FAZ, Art. 14)

Trotz thematischer Bezüge zu ihrer Vorgängerausstellung liegt für Bürger die Besonderheit der *documenta11* „in der Entschiedenheit, mit der Enwezor und seine Mitarbeiter mit der fast fünfzigjährigen Geschichte der *documenta* auf eine unspektakuläre Weise gebrochen haben“ (ebd). Elke Buhr schließt sich dieser Einschätzung in ihrem Fazit zum Ausstellungsende an:

„Enwezors Kritik am abendländischen Begriff von der ‚Autonomie‘ der Kunst – geradezu ein Fetisch in der Diskussion – bedeutet keine Negation des Ästhetischen, keine brutale Loslösung des Werkes aus den kunstimmanenten Bezügen, sondern zielt auf eine Verschiebung der Perspektive: Sie zeigt das Konzept von Kunstautonomie als Ergebnis historischer, sozialer und letztlich politischer Bedingungen.“ (FR, Art. 35)

Neben der Auseinandersetzung um den Kunstbegriff der *documenta11* fallen zwei ganzseitige Artikel ins Auge, in denen Kurt Klader und Gregor Wedekind die differenzierteste und umfangreichste Analyse des Konzeptes der *documenta11* vornehmen. Die Kritiker reflektieren dieses vor der Ausstellungsgeschichte der *documenta*,¹⁷⁸ beziehungsweise überprüfen sie den Anspruch Enwezors, die *documenta* zu einem Instrument der globalen kulturellen Positionsbestimmung umzufunktionieren.¹⁷⁹

Kurt Klader registriert und kommentiert dabei als einziger Kunstkritiker ausführlich die „signifikanten Weichenstellungen“ (NZZ, Art. 80), die Enwezor mittels des *Educational Projects*, der Etablierung seiner Co-Kuratoren und des Projektes „*Thinking and doing documenta*“ vorgenommen hatte (s. 2. 2 Das Konzept) und bezieht sie auf die *documenta* von 1955, die ebenfalls einen hohen politischen Anspruch besaß.¹⁸⁰ Das Konzept für die *documenta11* bewertet Klader als deutliche Absage an die Erwartungshaltungen an Enwezor, in seiner Ausstellung Bereiche

¹⁷⁸ NZZ, „Credo des universalen Realismus. Die Documenta 11 im Fokus der Ausstellungsgeschichte“, Art. 81.

¹⁷⁹ NZZ, „Wissensproduktion als Ausstellungspraxis. Wie sich die Documenta 11 wieder politische Prägnanz angeeignet hat“, Art. 80.

¹⁸⁰ Die *documenta* von 1955 wurde zum einen als „Wiedergutmachung“ für die in der NS-Zeit als „entartet“ diffamierten KünstlerInnen der Klassischen Moderne betrachtet, zum anderen markierte sie gewissermaßen den Wiedereintritt Deutschlands in den Kreis der europäischen Kulturnationen.

kultureller Produktion zu zeigen, „*die durch die Hegemonie der westlich geprägten Kunstwelten in randständige Positionen gedrängt werden*“ (NZZ, Art. 80).

„Okwui Enwezor überraschte deshalb zum Beginn seiner Tätigkeit mit programmatischen Entscheidungen, die direkt das Format der Ausstellung und der Struktur der Institution Documenta betrafen. Er wies die ihm in der Öffentlichkeit zugewiesene Rolle zurück, die ihn durch seine Herkunft zur Vermittlung dominierter künstlerischer Positionen legitimieren sollte. Diese Geste, sein Mandat anders zu definieren, war eine signifikante Weichenstellung. Er versuchte explizit, nicht zum Vertreter einer offenen Kunstwelt zu werden, für die er neue Bereiche erschließt und in deren Sphäre er Produkte ausstellt, die als Kunst klassifiziert werden oder die den Kunstbegriff zu bereichern und zu verändern in der Lage sind.“ (NZZ, Art. 80)

Klader wertet diese „Neudefinition“ des Mandats des künstlerischen Leiters jedoch nicht als positiv oder negativ, sondern würdigt sie als „*aktive Arbeit mit der Institution Documenta als einem disponiblen Material*“ (ebd.). Unter Bezugnahme auf die Gründungs-*documenta* von 1955 stellt sie für ihn eine „*Wiederaneignung der politischen Prägnanz des Unternehmens*“ dar, indem die Institution Documenta selbst „*Produkt und Medium eines politisch motivierten Gestaltungsprozesses wird*“ (NZZ, Art. 80).

Gregor Wedekind sieht in dem Konzept Okwui Enwezors ebenfalls keine radikale Neuerung innerhalb der *documenta*-Geschichte, wie sie Enwezor postuliert hatte¹⁸¹:

„[...] es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Documenta 11 in wesentlichen Zügen eine Fortsetzung der Documenta 10 darstellt. Die Ausweitung der Ausstellung zu einer ‘manifestation culturelle’ ist der Verdienst Davids, nicht Enwezors. Er musste nur aufnehmen, was er vorfand, es fortführen, dem zeitgenössischen Diskurs anpassen und dem Ganzen den postkolonialen Hut aufsetzen. [...] Ganz und gar entspannt segelt er im Windschatten der Leistung Catherine Davids.“ (NZZ, Art. 81)

Zudem verweist Wedekind auf eine weitere Problematik, die sich durch die „Politisierung“ der *documenta11* und den Anspruch Enwezors ergaben, als „*Generalsekretär globaler kritischer Netzwerke*“ seine „*kulturelle Weltzuständigkeit zu erklären*“ (ebd.): Die Frage, wie die „transnationale Identität“ einer Weltkulturbürgerschaft mit rechtlichen Grundlagen in Einklang zu bringen sei, die nach wie vor an (national)staatliche politische Instanzen gebunden sind. Enwezors Auseinandersetzung mit Politik bleibt nach Einschätzung Wedekinds auf einer rein kulturellen Ebene, die jedoch wesentliche politische Bereiche – wie die Rechtslage – ausklammert und somit im Kern unpolitisch bleibt:

¹⁸¹ S. Zitat Enwezor auf S. 21 der Arbeit.

„Sein [Enwezors] Standort ist radikal unpolitisch. Er bürdet dem von Herrschaft geknechteten, aber nach herrschaftsfreien kulturellen Netzen suchenden Individuum die Last auf, Weltbürger zu werden, ohne zu erklären, wie die deterritorialiserten Netze dem kulturbürgerlichen Individuum seine Rechte garantieren können sollen.“ (NZZ, Art. 81)

Als größtes konzeptionelles Defizit der *documenta11* bemängelt Wedekind demnach, dass Enwezor keine selbstkritische Haltung gegenüber seinem eigenen Konzept einnimmt und seine „Diskurshoheit“ letztendlich auch in eine kulturelle Dominanz zu kippen droht:

„Enwezor betritt das Feld des Politischen nicht mehr, um nach den subversiven Möglichkeiten der Kunst zu fragen, sondern er fragt nur noch, in wie fern das Künstlerische einen Beitrag bei der globalen Abstraktion der Politik als Kultur leistet. Diesem Prozess steht Enwezor nicht kritisch, sondern affirmativ gegenüber. [...] Deshalb kippt auf der Documenta11 das weltweit mobilisierte kritische Potenzial, das Plädoyer für die transnationalen, exterritorialen und transkulturellen Werte um, in das, was es eben auch ist: die kulturelle Speerspitze realer Machtausübung, die Formulierung herrschender Diskurse.“ (NZZ, Art. 81)

Der Vorwurf der „Diskursverweigerung“ klingt auch in anderen Artikeln durch, wenn beispielsweise auf die „didaktische“ Tendenz der Ausstellung verwiesen wird, sie wird aber nicht weiter ausgeführt:

„Hinter dem Diskursprimat der Ausstellung versteckt sich genau gesehen rigide Diskursverweigerung. Diese Documenta kennt kein Erbarmen, wenn es um die Begriffshoheit geht, man kann mit ihr nicht streiten.“ (BZ, Art. 77)

Nicht zuletzt äußern einige Kritiker Zweifel, ob es überhaupt ein Konzept für die Ausstellung gegeben hätte, so in der NZZ („*Fragen nach dem Konzept der Ausstellung blieben unbeantwortet*“, NZZ, Art. 79), und auch für den Kunstkritiker der Basler Zeitung ergibt sich aus den Theorie-Plattformen kein Konzept für die Ausstellung:

„Nun könnte man sich ja vorstellen, dass dieser theoretische Prozess [durch die Plattformen] in eine Art Konzept oder These hätte münden müssen. Auf dieser Grundlage hätten Thesen für die fünfte Plattform, die Ausstellung in Kassel entwickelt werden können. Doch das ist nicht der Fall: Es gibt weder Konzept noch These noch Kriterien.“ (BZ, Art. 75)

Insgesamt lässt sich die kunstkritische Bewertung des Konzeptes der *documenta11* in drei große (Kritik-)Punkte fassen: Zum einen blieb trotz des Etiketts „postkolonial“ eine Auseinandersetzung mit den *post-colonial studies* nahezu außen vor. Auch die vier ersten *documenta*-Plattformen und die vorgenommene „Deterritorialisierung“

wurden weder inhaltlich noch konzeptionell bewertet. Eine Ausnahme bildet Andreas Beyer, der die Thematik der Plattform_4 (*afrikanische Megastädte*) in seinem Artikel zu den architekturbezogenen Arbeiten der *documenta11* erwähnt (FAZ, Art. 5). Matthias Frehner bringt insofern die Erwartungshaltung der meisten KunstkritikerInnen auf den Punkt, nach den kunstfernen Diskussionsplattformen eine „politisch korrekte Trockenübung“ in Kassel vorzufinden. Eine Einschätzung, die sich seiner Meinung nach jedoch nicht bewahrheitete:

„Die Kunstkritiker-Kommentare zu den „postkolonialistischen“ und „transnationalen“ Diskursen der „International Enwezor Tours“ wurden von Plattform zu Plattform schneidender: Über alles wurde diskutiert, nur nicht über Kunst, so dass manche schon glaubten, Catherine Davids enzyklopädisches „Oberseminar“ von 1997 könnte sich wiederholen. Noch am 1. Juni ließ der Documenta-Leiter Okwui Enwezor verlauten: „Auf keinen Fall wird bei der Documenta 11 die Kunst der alles dominierend Faktor sein.“ – Also machte man sich in der ergebnen Gewissheit nach Kassel auf, eine politisch korrekte Trockenübung zugunsten des nicht-westlichen, nicht-weißen, nicht-männlichen Teils der Kunstwelt mit klarer Rollenverteilung vorzufinden.“ (NZZ, Art.79)

Angeichts des umfangreichen konzeptionellen Rahmens, den die *documenta11*-MacherInnen in ihren Katalogtexten und Publikationen vorgelegt hatten, ist diese Unterbewertung einerseits erstaunlich, verdeutlicht allerdings, wie unklar der Bezug zwischen Theorieplattformen und der Ausstellung bis zuletzt blieb. Mögliche Ursachen könnten in der Unkenntnis der Theorien und ihrer Begriffe, der „Sperrigkeit“ oder schlicht der Fülle der Texte und der „Auslagerung“ der vier ersten Plattformen liegen (s. Kapitel 4).

Problematisch an dem Konzept blieb nach Einschätzung der KunstkritikerInnen zum zweiten das (ungeklärte) Verhältnis von Kunst, Politik und Kulturkritik. Wenngleich die wenigsten AutorInnen die Extremposition Blake Gopniks und seinen Vorwurf des Antiamerikanismus teilte, wird das grundsätzliche Dilemma zwischen Realpolitik und postkolonialer Theorie deutlich.¹⁸² Die Problematik ergab sich für einige KritikerInnen auch bezüglich des Eigenwerts der Kunst. Der Vorwurf Peter Weibels, dass durch die thematische Verlagerung in die Weltpolitik die eigentliche Sphäre der Kunst verlassen worden sei, findet sich auch in anderen Kritiken wieder,

¹⁸² Auch wenn die Ausstellungsmacher auf den fünf *documenta*-Plattformen keine politischen Handlungsanleitungen entwickeln wollten und sich eher der kulturellen (und vielleicht sogar völkerverständigenden) Wissensproduktion durch die Kunst widmeten, bleibt der konzeptionelle Bezug zur Politik angreifbar, sobald postkoloniale Kritik auf ganz pragmatische Fragen heruntergebrochen wird.

für die sich schlicht eine „*politische Überfrachtung*“ (ZEIT, Art. 64) der Kunst darstellt. Andererseits wurde diese Missbilligung nicht von allen Kritikern geteilt, sondern angesichts der Qualität der in Kassel ausgestellten Kunstwerke sogar zurückgewiesen (s. 3.3 Die Bewertung der Ausstellung).

Nicht zuletzt wird durch die Bewertungen der KunstkritikerInnen deutlich, dass zentrale „Eingriffe“, die die Ausstellungsmacher an der Struktur der *documenta* als Institution vorgenommen hatten (Transparenz durch öffentliche Seminare, kollektive Entscheidungsfindung im Kuratorenteam, Sichtbarmachung der immanenten Hierarchien der *documenta* als westlicher Ausstellung etc.), seitens der KritikerInnen kaum registriert wurden.

3. 2. 1 Die Bewertung der Künstlerauswahl

„Man kommt sich ein bisschen albern vor, wenn man die 118 Namen auf Nationalität und Herkunft abzählt. Aber schließlich wird dies die Documenta sein, auf der sich deutlicher denn je die geopolitischen Koordinaten verschieben: wie auf den Biennalen von Istanbul, Kwangju oder Yokohama ist nun auch in Kassel der Exotenstatus des nicht-westlichen, nicht-weißen, nicht-männlichen Teils der Kunstwelt offiziell beendet.“ (Jörg Heiser, Süddeutsche Zeitung)¹⁸³

Auch die Auswahl derjenigen Künstlerinnen und Künstler, die alle fünf Jahre als „*documenta*-würdig“ erachtet werden, stellt eines der zentralen Bewertungsobjekte der KunstkritikerInnen dar. Angesichts der globalen Öffnung, die Okwui Enwezor und seine Co-Kuratoren angestrebt hatten und ihren Bemühungen, eine „transnationale“ Auswahl jenseits nationalstaatlicher Grenzen vorzulegen (s. Kapitel 2.1.1), war das Interesse an den „Auserwählten“ entsprechend hoch. Die Frage, ob sich der Anspruch Enwezors, den westlichen Kanon aufzubrechen, in einer Dominanz von KünstlerInnen aus Zweit- und Drittweltländern niederschlagen und dadurch westliche Positionen „zurückdrängen“ würde, interessierte die KritikerInnen ebenso wie die Frage, ob die Künstlerauswahl Rückschlüsse auf die Auswahlkriterien der *documenta* 11-MacherInnen erlauben würde.

¹⁸³ SZ, Jörg Heiser: „*Im Weltparlament der Künste*“, 2.5.2002. Da einzelne Artikel zur Künstlerauswahl in dem beiliegenden Verzeichnis aufgeführt sind (da sie nur die Künstlerliste bewerten), werden die entsprechenden Zitate nicht im Fließtext, sondern mit Datum und Titel in den Fußnoten belegt.

Die ersten Reaktionen seitens der Kunstkritik erfolgten nach der Bekanntgabe der Künstlerliste rund anderthalb Monate vor der Ausstellungseröffnung.¹⁸⁴ Die Urteile reichen dabei vom „*risikofreien Querschnitt*“¹⁸⁵ – „*Okwui Enwezor und sein Team [...] haben eine Auswahl vorgelegt, die Vorurteile, Befürchtungen und Erwartungen weder bestätigen noch widerlegen*“¹⁸⁶ – bis hin zur Skepsis ob der vielen „altbekannten“ Positionen („*Wer nicht zum ersten Mal nach Kassel fährt, wird womöglich Sehnsucht nach einem Generationenwechsel verspüren*“)¹⁸⁷ und bestätigen zunächst die hohe Anzahl bisher unbekannter KünstlerInnen („*Wie ein Code, den es noch zu knacken gilt, wandern die Pressemappen in die Taschen.*“).¹⁸⁸ Trotz der Absicht Enwezors, sich mittels seines Konzeptes von der nationalstaatlichen Perspektive zu lösen, wurde die Künstlerliste von den KritikerInnen auf ihren gerechten „Länderproporz“ hin überprüft. So unter anderem in der FAZ,

„Immerhin etwa ein Drittel der Eingeladenen stammt aus Afrika, Asien und Lateinamerika, wenn auch viele von ihnen seit längerem in den Kunstmegapolen des Westens leben. Die Mehrzahl kommt nach wie vor aus dieser Hemisphäre.“¹⁸⁹

und ebenso in der FR:

„Und wirklich: Knapp die Hälfte der 118 eingeladenen Künstler und Künstlerinnen stammt nicht aus den klassischen Kunstländern Westeuropas und den USA, sondern aus Neuseeland, Japan oder China, aus Kuba und Argentinien, aus afrikanischen Staaten oder Osteuropa.“¹⁹⁰

Gleichzeitig klingt bereits bei der Veröffentlichung erste Kritik an, dass es sich bei den meisten nicht-westlichen Künstlerinnen und Künstlern nicht um „authentische“ Vertreter ihres Landes und ihrer Kultur handle, da diese doch überwiegend in den westlichen Metropolen studiert hätten, dort lebten und/oder arbeiteten und so nicht

¹⁸⁴ Die Bekanntgabe der Künstlerliste für die *documenta11* am 30. April 2002 kommentierten unter anderem die Berliner Zeitung („*Unvollendete Demokratie. Der König von Kassel präsentierte die Teilnehmerliste der Documenta 11*“, 2.5.2002), die HNA („*Ein fast Risikofreier Querschnitt. Pressestimmen zur Künstlerauswahl der Documenta 11*“, 3.5.2002), die FAZ („*118 für 11. Die documenta will vor allem transnational sein*“, 2.5.2002), die FR („*Die Liste. Künstler der documenta11*“, 2.5.2002), die SZ („*Im Weltparlament der Künste. Wird aus notwendiger Gleichberechtigung leidenschaftslose Indifferenz? Die Liste der 118 Documenta-Teilnehmer ist so bunt wie nie zuvor*“, 2.5.2002), sowie der Tagespiegel („*Die Globalisierungsfalle. Außer Thesen nichts gewesen: Documenta-Chef Okwui Enwezor stellt seine Künstlerliste vor*“, 2.5.2002), der Münchner Merkur („*Vergessene Erdteile. Die Künstler der documenta11 stehen fest*“, 2.5.2002), der Standard („*Eine Künstlerliste mit 118 Positionen*“, 2.5.2002) und die Basler Zeitung („*Wo ist er bloß, der Beitrag zum Globalisierungsdiskurs?*“, 12.5.2002).

¹⁸⁵ Berliner Zeitung, Sabine Vogel: „*Unvollendete Demokratie*“, 2.5.2002.

¹⁸⁶ Standard, Markus Mittringer: „*Eine Künstlerliste mit 118 Positionen*“, 2.5.2002.

¹⁸⁷ SZ, Jörg Heisler: „*Im Weltparlament der Künste*“, 2.5.2002.

¹⁸⁸ SZ, Jörg Heisler: „*Im Weltparlament der Künste*“, 2.5.2002.

¹⁸⁹ FAZ, Thomas Wagner: „*118 für 11*“, 2.5.2002.

¹⁹⁰ FR, Elke Buhr: „*Die Liste*“, 2.5.2002.

repräsentativ für eine wirkliche „Öffnung“ innerhalb der zeitgenössischen Kunstwelt angesehen werden könnten (s. 9.3. Künstlerliste mit den Angaben zu Geburts- und Lebensort):

„So ist auch die Aussage, dass rund ein Drittel der eingeladenen Künstler aus Afrika, Asien und Lateinamerika komme, irreführend: Fast die Hälfte der Geladenen, wie die als Kind aus Uganda nach London geflohene Multimedia-Künstlerin Zarin Bhimji [...], sind dem westlichen Kulturkreis schon lange nahe. [...] Zudem verführt der Globalitäts-Anspruch zu einer kunstfernen Länder-Arithmetik: Aus Asien, das im sechsköpfigen Kuratorenteam nicht vertreten war, kommen gerade einmal drei Künstler, aus Russland oder den Ländern der ehemaligen UdSSR niemand.“¹⁹¹

Es herrschte Uneinigkeit darüber, ob die Ausstellungsmacher nun ein repräsentatives „*Weltparlament der Künste*“ mit einer „*Regierung der Erfahrenen*“ versammelten, das einen Proporz nach Land, Alter, Geschlecht und künstlerischem Medium anstrebte¹⁹², oder ob es sich doch primär um eine Auswahl der von Enwezor angekündigten alternativen und unterrepräsentierten künstlerischen Positionen unter dem Stichwort „Wissensproduktion“ handle:

„Wer die Liste genauer betrachtet, der wird trotz der Verschwiegenheit des Documenta-Leiters eine Tendenz feststellen können. Im Grunde versucht Enwezor umzusetzen, was er – mehr oder weniger deutlich – von Beginn an angekündigt hatte: die Widerspiegelung einer alternativen, in der öffentlichen Wahrnehmung unterrepräsentierten Wissensproduktion durch Kunst. Das klingt spröde und ist es zum Teil auch. Also wird alles auf die Art der Inszenierung ankommen.“¹⁹³

Enwezor selbst kommentierte die Liste kaum, sondern sprach auf der Pressekonferenz von einer „*eklektischen*“ und „*transnationalen*“ Auswahl,¹⁹⁴ was die Kritiker letztlich dazu veranlasste, ihre Urteilsbildung auf die Ausstellung zu vertagen.

„Kriterien der Auswahl? Aber wo denken sie hin. Das ist doch keine Frage. „*Es gibt*“, sagte Enwezor, erst streng, dann mit aufgesetztem Lachen, „*keine Kriterien. Ich möchte eigentlich nicht in diese Falle tapen.*“ Und er setzte hinzu: „Jedes Projekt wirft Fragen auf.“ Da hat er Recht!“¹⁹⁵

Der zweite Aspekt, den die KunstkritikerInnen hinsichtlich der Künstlerauswahl aufgriffen, war die so genannte Generationenfrage, da für die *documenta11* Künstler

¹⁹¹ Der Tagesspiegel, Christina Tilmann, 2.5.2002. Die Autorin unterschlägt in ihrer Argumentation allerdings das russische Künstlerpaar Igor & Svetlana Kopystianski.

¹⁹² „SZ, Jörg Heisler: „*Im Weltparlament der Künste*“, 2.5.2002.

¹⁹³ FAZ, Thomas Wagner: „*118 für 11*“, 2.5.2002.

¹⁹⁴ Diese Aussagen Enwezors auf der Pressekonferenz am in Kassel werden von fast allen Kritikern in der Liste zur zitiert, s. folgende Fußnote.

¹⁹⁵ FAZ, Thomas Wagner: „*118 für 11*“, 2.5.2002.

aus drei Generationen vertreten waren. Vermisst wurden die aktuellen Positionen des Kunstmarktes dabei nicht („*Von aktuellen Marktlieblingen wie Andreas Gursky oder Neo Rauch hat sich Enwezors Team weise fern gehalten.*“) ¹⁹⁶, sondern der Verzicht auf jene wurde eher als Widerstehen Enwezors gegen den Jugendwahn des Kunstmarktes aufgefasst: „*Enwezor does not share the market's fixation on youth and novelty*“ (NYT, Art. 95).

In den eigentlichen Ausstellungskritiken setzen sich die Urteile aus der Bewertung der Künstlerliste weitestgehend fort. So bleibt einer der zentralen Vorwürfe an Enwezor und sein Kuratorenteam, keine wirkliche Repräsentation nicht-westlicher Künstler erzielt zu haben. Ein Kritikpunkt, der am schärfsten von Peter Weibel geäußert wurde: „*Produzieren Künstler der Dritten Welt, die in den Hauptstädten der Ersten arbeiten, wirklich eine Ausstellung über die Kunst der Dritten Welt?*“ (SZ, Art. 46). Zudem verliere sie als Weltkunstaussstellung ihre „*kanonische Position*“, in dem sie keine Künstler mehr einführe, sondern nur die zeige, „*die sich schon durchgesetzt haben*“ (Neues Dtl., Art. 37). Ähnlich negativ äußerte sich auch Markus Mittringer (Standard), der die Auswahl der „*Nicht-G-8-*“ beziehungsweise „*Diaspora-Künstler*“ weitestgehend als „*Spagat*“ beurteilte (Standard, Art. 73):

„Die längst unüberhörbaren und selbst im Handel schon ansatzweise erhörten Rufe nach einer Öffnung über die Kunst der G8 hinaus hat David für Kassel eingeleitet, Enwezor sollte sie endgültig umsetzen. Was er gemacht hat, ist, genau den Spagat zu illustrieren, der zu seiner Wahl führte. Ein Gutteil der ausgestellten Nicht-G-8-Künstler ist durch große Galerien bestens vertreten, durch Ausstellungen in Museen und Kunstvereinen, durch Beteiligungen an den Biennalen von Venedig oder Johannesburg bestens eingeführt. Okwui Enwezor hat „*Diaspora-Künstler*“ eingeladen, westlich geschulte bzw. mit dem Kunstmarktregelwerk und den gerade aktuellen Theoriemodellen bestens vertraute Produzenten. Die Stimme der „*Namenlosen*“ vernimmt man nicht.“ (Standard, Art. 73)

Auch Michel Nuridsany (Le Figaro, Art. 85) hatte erwartet, mehr Künstler aus unterrepräsentierten Ländern wie Afrika oder Indien zu sehen ¹⁹⁷. Philippe Regnier hingegen schätzte die Auswahl bereits bekannter nicht-westlicher Künstler wie Bodys Isek Kingelez, Quattara Watts und George Adéagbos eher als Bemühung ein, einen „*ästhetischen Graben*“ zu den westlichen Positionen und die Abstempelung der Arbeiten nicht-westlicher Künstler als „*Folklore*“ zu vermeiden:

¹⁹⁶ FR, Elke Buhr: „*Die Liste*“, 2.5.2002.

¹⁹⁷ „*On s'attendait à y voir plus et mieux les artistes des pays rarement montrés dans les grands rendez-vous de ce type, comme l'Inde ou l'Afrique.*“ Le Figaro, Art. 85.

„Ce Choix [Kingeles, Adéagbo, Watts, etc.] a certainement permis d'éviter qu'on trop grand fosse esthétique ne se forme avec les autres pièces de l'exposition et de ne pas confiner plasticiens non-occidentaux dans une démarche 'folklorique'." (JdA, Art. 87)

Die etablierten Positionen und „*seasoned documenta veterans*“ (DT, Art. 91) wie On Kawara, Hanne Darboeven und Bernd und Hilla Becher wurden weitestgehend angenommen, aber auch spitz kommentiert: „*Do we need another Louise Bourgeois Installation?*“ (Guardian, Art. 83). Gerade diese Auswahl etablierter Positionen macht jedoch für Elke Buhr (FR) und Richard Dormant (Daily Telegraph) die eigentliche Strategie der Kuratoren aus, ihre Ausstellung von „*tragenden Säulen*“ oder auch einer *Achse*“ aus zu entwickeln, die komplexe Lesarten ermöglichten:

„Hanne Darboeven und On Kawara sind zwei Beispiele für die Strategie dieser *documenta* in der Auswahl ihrer Künstler; sie funktioniert nicht schier repräsentativ, ist eben kein nach Quote ausgewähltes Weltparlament der aktuellen Künste, wie es Enwezors Betonung der „Transnationalität“ und der Berücksichtigung aller Generationen nahe legen könnte: sie zieht stattdessen etablierte Positionen wie die von Darboeven und Kawara – die man ja auch als allzu bekannt abtun könnte – in die Ausstellung ein wie tragende Säulen, von denen aus ein ganzer Komplex von Werken aus sichtbar wird.“ (FR, Art. 82)

Beziehungsweise im Daily Telegraph:

„In fact, it's the work of the long established artists, that, like the hub of a great wheel, establish the themes explored in this year's Documenta (Bechers, On Kawara, Leon Golup, Louise Bourgeois).“ (DT, Art. 82)

Für die kritischen Stimmen sind es jedoch – „*what's even sadder*“ – gerade die Werke der älteren Künstler, die neben den „*truly second-rate postmodernists*“ oft noch am besten und frischesten wirken:

„Many of this exhibition's featured artist were special favourites of the 1980s. Louise Bourgeois, Jeff Wall, On Kawara, Leon Golup and Bernd and Hilla Becher all get big play. Which is no great shame, since they're mostly who deserve the fame they achieved back then. What's sadder, however, is that compared with the truly second-rate postmodernists they're stuck among, they often are the best and freshest thing on view.“ (WP, Art. 96)

Wenngleich sich Enwezor hinsichtlich seiner Künstlerauswahl nicht konkret geäußert hatte, machen die meisten KritikerInnen vor dem Hintergrund des Ausstellungskonzeptes die Vorgehensweise und Themenwahl der KünstlerInnen als das zentrale Auswahlkriterium aus – also ihre Auseinandersetzung mit politischen Vorgängen, mit der sie umgebenden Welt und ihrem „*Selbstverständnis als Forscher, Rechercheure und Reporter*“ (ZEIT, Art. 64). Hierzu der Daily Telegraph:

“What all these figures have in common is their engagement with the world around them, an approach that is the opposite of art for art’s sake and has very to do with minimalism, pop or pure abstraction.”(DT, Art. 82)

Auch die taz schließt sich dieser Einschätzung an:

„[...] deshalb legt er [Enwezor] mit seiner Auswahl so viel Wert auf Künstler, die sich mit politischen Vorgängen beschäftigen, und auf Künstler, die diese Vorgänge jenseits der Aktualität in visuelle Erzählformen überführen – das ist der ‘Dialog der Kulturen’, den Enwezor mit seiner *documenta* propagiert.“ (taz, Art. 60)

Einzig Johanna di Blasi zieht explizit den konzeptionellen Bogen zu den *Cultural Studies* und ihren „Minderheitenthematiken und -forderungen“, als deren Stellvertreter Enwezor ihrer Einschätzung nach seine Künstlerinnen und Künstler gewählt hatte:

„Die *Cultural Studies* kuratieren gewissermaßen die Minderheitenthematiken und -forderungen und Okwui Enwezor kuratiert augenscheinlich die *Cultural Studies*: Die Vorreiterin des Feminismus, der erste sich öffentlich zu Homosexualität bekennende türkische Dokumentarfilmer, die deterritorialisierte Aborigines-Künstlerin, der sozioökonomisch marginalisierte und abnormale Charaktere thematisierende kapitalismuskritische US-Amerikaner – entlang solcher Kategorien wird man vom papiernen Kurzführer und den *Documenta*-Guides durch die Ausstellung geleitet.“ (WZ, Art. 74)

Okwui Enwezor hatte es bewusst vermieden, dem westlichen Kunstpublikum „kulturelle Exoten“ aus „vergessenen Erdteilen“ zu präsentieren. Seine Künstlerauswahl für die *documenta11* umfasste „bekannte“ westliche Positionen, aber auch deutlich mehr KünstlerInnen aus nicht-westlichen Ländern, als bisher in Kassel gezeigt worden waren. Die KritikerInnen spekulierten demnach zunächst über die Länderquote, kamen diesbezüglich aber zu keiner einheitlichen Einschätzung. Wenngleich sich die *documenta11*-MacherInnen sicher um eine Öffnung bemüht hatten, scheint eine globale Auswahl nach Länderproporz ausgeschlossen, da Teile der Welt wie Russland, Osteuropa und Asien in Kassel unter- beziehungsweise gar nicht repräsentiert waren. Vielmehr überwog das Interesse Enwezors für die „dislozierten“ Biographien, so dass sich der stärkste Vorwurf der Kunstkritik zunächst auf die mangelnde Authentizität der nicht-westlichen KünstlerInnen bezog, die nur einen marktkonformen Kompromiss darstellen würden. Ähnlich wie bei der Beurteilung des Konzeptes wird bei der Begründung der Auswahl kaum ein Bezug zwischen den Entscheidungen Enwezors und dem theoretischen Konzept hergestellt, sondern eher mit Begriffen wie „Minderheitenthematiken“ zu erklären versucht.

Es sind, auch nach Einschätzung der KritikerInnen keine eindeutigen Kriterien auszumachen, nach denen die Künstlerauswahl vollzogen wurde. Möglich ist ein Bezug zu Enwezors Geburtsland, da eine leichte Bevorzugung der afrikanischen KünstlerInnen festzustellen ist, die größtenteils auch in seinen früheren Ausstellungsprojekten vertreten waren.¹⁹⁸ Die Art des Auswahlverfahrens über eine kollektiv entscheidende Jury¹⁹⁹ dürfte sicherlich auch zu dieser viele Spekulationen ermöglichenden Entscheidungsfindung beigetragen haben. Dies würde die These unterstützen, dass tatsächlich auch keine übergeordneten Auswahlkriterien angestrebt worden waren.

Die kritische Frage nach einer möglichen kulturellen Authentizität wurde mittels der Künstlerwahl nicht beantwortet. Dennoch fällt auf, dass sich zentrale Kritikpunkte an der von Enwezor getroffenen Auswahl nicht-westlicher Künstlerinnen und Künstlern auch gegenüber den postkolonialen KritikerInnen – ähnlich wie bei ihren Texten – wieder finden: eine in den europäischen Hauptstädten domestizierte Elite zu sein, die keine eigene authentische Position vertritt, sondern sich anhand von Minderheitenthematiken an den westlichen Positionen abarbeitet.²⁰⁰ Ob sich durch die Auswahl Enwezors eine neue Kategorie des „postkolonialen“ oder „transnationalen“ Künstlers etablieren wird, bleibt abzuwarten.

¹⁹⁸ So waren nahezu alle afrikanischen KünstlerInnen auf der *documenta11* bereits 2001 auf der von Okwui Enwezor kuratierten Ausstellung „*The Short Century - Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945 - 1994*“ vertreten, die vom 15.2. – 22.4.2001 im Museum Villa Stuck, München sowie im Martin-Gropius Bau, Berlin (18.5. – 29.7.2001) stattfand: Georges Adéagbo, Zarina Bhimji, Frédéric Bruly Bouabré, Touhami Ennadre, Kendell Geers, David Goldblatt, William Kentridge, Body Isek Kingelez, Santu Mofokeng, Yinka Shonibare und Ouattara Watts. Künstlerliste für „Short Century“, Url: www.universes-in-universe.de/africa/short-cent/d-list.htm (17.2.2006).

¹⁹⁹ Gespräch mit der Künstlerin Ulrike Ottinger am 27. 2005.

²⁰⁰ Siehe dazu ausführlich das Kapitel V. *Postkoloniale Theorie kritisch betrachtet* bei Castro Varela / Dhawan (2005), S. 111 - 128.

3.3 „Weniger theorielastig als erwartet“ - Die kunstkritische Bewertung der Ausstellung

„Keine Sorge: jeder der denken und sehen kann versteht diese Schau.“
(Thomas Wagner, FAZ, Art. 2)

Aus den konzeptionellen Entscheidungen, die Enwezor und seine Co-KuratorInnen für die *documenta11* getroffen hatten, ergaben sich weitreichende Konsequenzen für die Ausstellung in Kassel (s. Kapitel 2. 4). Zunächst wurden die KunstkritikerInnen durch die Kontextverlagerung zur globalen Wissensproduktion mit Kunstwerken konfrontiert, die politische und gesellschaftsrelevante Fragen im engeren und weiteren Sinn thematisierten, aber nicht unbedingt den Kriterien einer politisch engagierten Kunst entsprachen. Neben der „Politisierung“ der Ausstellung, die bereits konzeptionell für kontroverse Einschätzungen gesorgt hatte, galt es vor allem die künstlerischen Ergebnisse der „Wissensproduzenten“ zu bewerten – gleichzeitig wartete die Ausstellung selbst mit einem sehr hohen Informationsgehalt auf. Es wurden in Kassel neben Archiven zahlreiche Kunstwerke gezeigt, die ein konkretes politisches Ereignis (beispielsweise ein Schiffsunglück) thematisierten und daher entweder einen gewissen Kenntnisstand voraussetzten oder diesen mittels des Kurzführers kenntlich machen mussten. Fraglich blieb, ob sich diese Kunstwerke dem Betrachter auch ohne den Katalog oder die *documenta*-Guides erschließen würden.

Neben der Wissensproduktion sollte die postkoloniale Kritik der *documenta11* im Interesse der KritikerInnen stehen. Es galt zu bewerten, wie Enwezor die bisher unterrepräsentierten KünstlerInnen der nicht-westlichen Länder innerhalb seiner Ausstellung eingebunden hatte, ob sich möglicherweise Unterschiede innerhalb der Kunstwerke feststellen lassen und nicht zuletzt welche Rolle die vier Konferenz-Plattformen auf dem „Finale“ in Kassel spielen würden. Überdies versuchten die KritikerInnen die auffälligsten Besonderheiten der Ausstellung zu bewerten, beziehungsweise in einzelnen Artikeln näher zu beleuchten. Es herrschte eine gewisse „Medienflut“ in Kassel, sprich es wurde eine große Anzahl an fotografischen und filmischen Arbeiten gezeigt – wobei dies in der zeitgenössischen Kunst sicher kein ausschließlich auf die *documenta* beschränktes Phänomen ist, jedoch wurde es hier durch die Thematik der Ausstellung noch verstärkt. Besonders

die realistische und oft dokumentarische Darstellungsweise zahlreicher Kunstwerke warf für die KritikerInnen Fragen nach dem Unterschied zwischen Reportage(foto) beziehungsweise Dokumentarfilm und Kunst auf. Nicht zuletzt galt es den Gesamteindruck der Ausstellung zu kommentieren und dem Leser zu vermitteln, welche „Atmosphäre“ in Kassel herrschte und ob es Okwui Enwezor gelungen war, sein Projekt *documenta11* in einer fesselnden Kunstschau enden zu lassen.

Erwartungsgemäß fand die *documenta11* bei den KunstkritikerInnen weder ungeteilte Zustimmung noch wurde sie hingegen kollektiv von ihnen „verrissen“. Die unterschiedlichen Werturteile lassen sich vielmehr grob in drei Lager einteilen: Diejenigen, die sich begeistert von der fünften Plattform zeigten und vor allem die Universalität der Kunstschau lobten; daneben eine zweite kleinere Gruppe, die zwar einzelne Aspekte bemängelte, aber die Zielsetzung der Ausstellung und ihre Gesamtwirkung würdigten und zuletzt einige Kritiker, für die in Kassel schlicht die Kunst zu kurz kam und von einem aufgeblähten Konzept erdrückt wurde. Zur besseren Gegenüberstellung werden die wichtigsten kunstkritischen Werturteile entlang der einzelnen Bewertungsgegenstände (atmosphärischer Gesamteindruck, Kunst als Wissensproduktion, globale Öffnung der *documenta11*) untersucht.

Nachdem die Kritiker aufgrund des theoretischen Vorlaufes erwartet hatten, bei der eigentlichen Ausstellung in Kassel mehr Diskurs als Kunst vorzufinden, machte sich zur Eröffnung vor allem bei den meisten deutschen KritikerInnen Erleichterung breit, dass es sich bei der *documenta11* – „*die sich so angestrengt hat, anders zu sein als ihre Vorgängerinnen*“ (Standard, Art.71) – nun doch um eine „*muntere Kunstausstellung*“ (FAZ, Art. 2) handelte die „*durchaus ins vertraute Schema passt*“ (WZ, Art. 74):

„Es wird Kunst präsentiert, ruhig und solide, fast wie in einem Museum der 100 Tage, dass die *documenta* auch immer gewesen ist. Was zählt ist die Sensation des Faktischen, der stille Rausch der Erkenntnis.[...] Blickt man auf die D11 nicht durch die Brille eingeübter Kategorien, so scheint die Ausstellung vor allem eins zu versuchen: Elemente unterschiedlicher Kulturen kollidieren, Verschmelzungen und neue Standardisierungen, Verklumpungen und Zerfallsprozesse sichtbar werden zu lassen und in Wissen zu überführen.“(FAZ, Art. Art. 12)

Als „*solide et plaisante*“ (Figaro, Art. 85) gefiel die fünfte Plattform und auch der Kritiker des Daily Telegraph zeigte sich vor allem von der überraschenden Vielfalt der ausgestellten Kunstwerke begeistert:

„Enwezor has come up with a strong, distinctive, surprising and often visually exciting exhibition that encompasses works of art in every conceivable medium by more than 100 artists from every corner of the world.“ (DT, Art. 82)

Der theoretische Bezug durch die vier Konferenz-Plattformen bildete nach Einschätzung der meisten KritikerInnen auf der Ausstellung nur noch den „*Subtext*“:

„Zwar bleiben die vier ersten, über den Globus verteilten Plattformen für Okwui Enwezor und sein Team nach wie vor essentieller Bestandteil des Gesamtprojekts D11. Nun aber kann jeder sehen, dass der Strategie diese zweifellos auch benutzt hat, um verborgen hinter dem Schirm der Diskurse eine muntere Kunstaussstellung zimmern zu können, die weder auf das ganz Andere zielt noch Kunst anders als gewohnt präsentiert [...] Nur als Subtext spuken die Ergebnisse der Plattformen eins bis vier noch durch die hintere Ecke der documenta-Halle.“ (FAZ, Art. 2)

Auch Elke Buhr sah die anstrengende Debatte um die Theorielastigkeit durch die fünfte Plattform überwunden und lobte die Ausstellungsschau als „*durchdacht und ambitioniert*“:

„Man möchte nach einem ersten Rundgang dieser *documenta* nur wünschen, dass es ihr gelingt, die überzogene Opposition von Theorie und künstlerischer Praxis, von Politik und Ästhetik, die sich durch die Rezeption des Konzeptes von Anfang an hindurch zieht, abzubauen. Denn diese Schau ist nicht grau und nicht humorlos, sie ist durchdacht, ambitioniert und ebenso sorgfältig wie zurückhaltend arrangiert.“ (FR, Art.18)

Dem schloss sich Niklas Maak an, für den der Vorwurf der „Diskurslast“ in Kassel gleichfalls entkräftet wurde und der vor allem von der Ausdruckskraft der Kunstwerke überzeugt wurde – wenn auch nicht ohne einen kleinen Seitenhieb auf die *documenta*-Konferenzen in Übersee:

„Skeptiker hatten dem Kurator der Documenta Okwui Enwezor vorgeworfen, einen verwirrenden Diskurs um zu vage oder kryptische Begriffe wie „Globalisierung“, „postkolonialer Blick“ oder „Kreolisierung“ geführt zu haben. Doch der Rundgang über die Documenta entkräftet diese Bedenken immer wieder. Was der Begriff „Kreolisierung“ meint zeigt Georges Adéagbos Arbeit besser als eine Diskussionsrunde in der Karibik.“ (FAZ, Art. 3)

Für die KunstkritikerInnen wurde vor allem die überwältigende Fülle an Informationen und Bildern aus allen Weltgegenden zum Kernelement der *documenta11* – „*die Kunst verleiht den Katastrophen der Welt ein Gesicht*“ (NZZ, Art. 79) und es erschloss sich für viele ein globales Kunst-Panorama, welches „*das Dröhnen der Welt*“ (FAZ, Art. 17) erst sichtbar machte:

„Hier [in der Binding-Brauerei] wird auch die Malerei hybrid und übermütig, [...] hier fischt man mit den Inuit und ruht in den kühlen Bildern feuchter Regenwälder. Überhaupt ziehen Nachrichten aus allen Problemzonen dieser Welt, Desaster von Ruanda bis Palästina, oft politisch-moralisch herausgeputzt, auf der D11 am Betrachter vorüber.“ (FAZ, Art. 2)

Von der medialen und thematischen Vielfalt der ausgestellten Werke ließen sich die KritikerInnen – ähnlich wie bei der Bezeichnung der vier Theorieplattformen – zu prägnanten „Etiketten“ für die *documenta11* inspirieren. So wurde die Ausstellung aufgrund ihres informativen Gehaltes als „*lesbarer Kosmos*“ (FAZ, Art. 1) und „*globaler Katastrophenmix*“ (FR, Art. 27), als „*Weltspiegel*“ (SZ, Art. 45) und als „*Universität von Babel*“ (FAZ, Art. 2) betitelt, aber auch – ganz im Sinne des „re-mapping“ – die „*neue Weltkarte der Kunst*“ genannt, „*die nunmehr auf den Kartierungsvorgaben der Dritten, nicht mehr der Ersten Welt beruht*“ (SZ, Art.40).²⁰¹ Gerade in dieser „*Spannweite der Kunstformen*“ und ihrer „*heterogenen Inszenierung*“ lag nach Einschätzung des Philosophen Martin Seel die Kraft der *documenta11*:

„Nicht ihre Diskurse, nicht allein ihre Objekte, nicht einmal nur ihre Inszenierungen machen die Kraft der diesjährigen Documenta aus. Es ist die Spannweite, mit der sie Kunstformen ausstellt, die an ihrer eigenen Realität etwas über die Realität der globalisierten Gegenwart zu entdecken geben. Sie verschafft der Fotografie ein großes Comeback. Sie lädt den Film zu sich ein. Sie toleriert den Videoessay. [...] Diese heterogene Inszenierung ist um Klassen besser als die an ihrem Konzept erstickte documenta X von 1997, die sich in das Depot des Malers Gerhard Richter flüchten musste, um wenigstens einen überwältigenden Ort zu finden.“ (ZEIT, Art. 65)

Für einige KritikerInnen warf die *documenta11* in all ihrer medialen Fülle die Frage auf, ob es sich überhaupt um eine Kunstaussstellung im klassischen Sinn handelte – „*it's not an art exhibition*“ (NgG, Art. 142) – und Peter Schjedahl, der Kritiker des New Yorker, kreierte den Begriff des „*festivalism*“ :

„Documenta brings to robust maturity a style of exhibition – I call it *festivalism* – that has long been developing on the planetary circuit of more than fifty biennials and Triennals. Mixing entertainment and soft-core politics, festivalism makes an aesthetic of crowd-control. It favours works that don't demand contemplation but invite, in passing, consumption of interesting – just not too interesting – spectacles.“ (NY, Art. 93)

Neben der Bandbreite der künstlerischen Medien und ihrem informativen Gehalt wurde die *documenta11* von den meisten KritikerInnen als eine sehr ruhige, zurückhaltende Ausstellung empfunden, die „*alle plakativen Zeichen von Erotik und Gewaltexzessen vermeidet*“ (FAZ, Art. 5) und die dokumentiert, „*ohne dabei Tabus zu brechen oder zu schockieren*“ (FAZ, Art. 1):

²⁰¹ Holger Liebs vergleicht die *documenta11* in seinem Artikel „*Die Sonne scheint für alle*“ mit dem Superkontinent Pangaea, aus dem vor achtzig Millionen Jahren die Kontinente erwachsen und erachtet diesen als die neue Leitmetapher für die zeitgenössische Kunst. (SZ, Art. 40)

„Die Documenta 11 ist geradezu konservativ, was ihre Rückbesinnung auf das Humane betrifft. Sie ist das vorläufige Ende einer Kunst, die sich damit begnügte, die Kühle der Gesellschaft in frostigen Gewaltexzessen abzubilden. Keine lustvoll gemarterten Körper, keine schreienden Köpfe, keine zersägtem Kühe begegnen dem Besucher in Kassel; an die Stelle eines elegischen Nihilismus tritt die Renaissance der Utopie [...] als paradoxes, nie erreichbares Ideal.“ (FAZ, Art.16)

Auch für Horst Bredekamp ging Enwezor mit seiner Werkauswahl „*das Wagnis ein, auf deklamatorische Provokation zu verzichten*“ (FAZ, Art. 5). Vor allem durch ihre Ruhe wirkte diese *documenta* im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen nach Einschätzung des Kunsthistorikers geradezu „*avantgardistisch*“ (ebd.).

Allerdings werden bereits was die Atmosphäre der *documenta11* angeht die ersten kunstkritischen Kontroversen deutlich: Gerade das ruhige und „*zurückhaltende Arrangement*“ der Ausstellung (FR, Art. 18) wurde in Verbindung mit einer Kunst „*jenseits der monströsen Hodenheberwirbel, die Mathew Barney in die Welt hinaussendet*“ (SZ, Art. 43) von einzelnen KritikerInnen nicht positiv gewürdigt, sondern vielmehr als „*eigentümlich flach*“ (ZEIT, Art. 68) in seiner Wirkung und als „*manchmal zu brav*“ (FAZ, Art. 12) empfunden. Vor allem die amerikanischen Kritiker bewerteten die Ausstellung als „*mostly joyless*“ (LA Times, Art. 92), beziehungsweise als „*nearly humorless*“ und „*puritanical*“ (beide NYT, Art. 95):

„It gives the impression of having been conceived by people for whom the messiness and frivolity of art are almost moral failures. Some control over the organization of a show this size is necessary. Too much is alarming.“ (NYT, Art. 95)

Problematisch ist dabei allerdings weniger die „politische Agenda“ der *documenta11*, sondern vielmehr ihre Monotonie – „*one type of art, over and over*“ (LA Times, Art. 92).

„It isn't the presence of a political agenda, though, that is the problem with this installment of Documenta [...]. It's the near absence of diversity that grates. Through sheer numbers, Documenta insists that one kind of art – political art – is most significant today.“ (LA Times, Art. 92)

Doch auch für manch deutsche(n) KunstkritikerIn blieb die Ausstellung in einigen Spielorten zu didaktisch-ernst und angesichts der vielen „schweren“ Themen von globaler Bedeutung vermisste man den einen oder anderen „Störenfried“ unter den KünstlerInnen:

„Im Fridericianum, in dem sich die Werke [...] zuweilen auch ins Kitschig-Kunstgewerbliche verheddern, offenbart sich am deutlichsten, wie ernst sich die Kunst in Kassel gibt. Einen Kippenberger, der den braven Gesangverein wenigstens hier und da mit schrillen Schreien störte, wünscht man sich da manchmal schon zurück.“ (FAZ, Art. 2)

Ähnliches lässt sich auch aus der Kritik Susanne Hohmanns schließen, die im Rahmen der *documenta*-Serie in der Frankfurter Rundschau das skurrile Aktionstheater des Künstlers John Bock in der Karlsaue beschreibt:

„Auf einer *documenta*, auf der künstlerische Statements gegen Folter, gegen Unterdrückung, gegen Ungerechtigkeit formuliert werden, also gegen Dinge, bei denen man ohnehin noch nie auf die Idee kam, dafür zu sein, fühlt es sich ganz gut an, plötzlich nicht mehr zu wissen, wo man steht und wofür. [...] Es scheint als sei John Bock mit seinem Aktionstheater für all die Themen zuständig, die auf der *documenta* sonst auffällig vermieden werden: Sex, Chaos, Irrsinn. Auch Humor.“ (FR, Art. 23).

Für die amerikanischen Kunstkritiker macht sich in Kassel inmitten der freudlosen Kunst und der politischen Thematik vor allem eines breit: Langeweile. „*By insisting that only works with an agenda matter, the new edition of Documenta is dull indeed*“ (LA Times, Art. 92). Die unterschiedlichen Eindrücke der Ausstellung(satmosphäre) als ruhig und klar – beziehungsweise langweilig und monoton – spiegeln sich auch in den Bewertungen der Ausstellungsarchitektur und der Präsentation wieder (s. Kapitel 3.3.2).

Kunst als Wissensproduktion

Neben der Medienvielfalt und der globalen Bilderflut setzten sich die KunstkritikerInnen vor allem mit der künstlerischen Wissensproduktion und der Kontextverlagerung der *documenta11* zu globalen gesellschaftspolitischen Fragen auseinander. Der schmale Grat zwischen Kunst, Politischem Engagement und Wissensproduktion wurde dabei kontrovers diskutiert. Positive Werturteile beziehen sich in erster Linie auf den Vermittlungsanspruch der *documenta11*. Als eine *Filiale für die Ethnologie*“ (SZ, Art. 38) operiere die sie gleichsam als „*Seherschule*“ (FAZ, Art. 11) „*mit einer Art Sondierkamera samt offenem Mikro für das Weltgeschehen*“ (SZ, Art. 38). Die zahlreichen Archive, die realistischen Fotografien und der Charakter vieler Filmarbeiten veranlasste die Kritiker zu der Vermutung die

documenta11 verfolge ihre Aufgabe der Wissensproduktion, indem sie als „*Forum der Dokumente*“ (ZEIT, Art. 64) vor allem eins tue - dokumentiere:

„Aufklärung im Sinne von dokumentarischer Unterrichtung ist das Leitthema dieser *documenta*, die nie ihrem Namen gerechter wurde als.“ (FR, Art. 26)

Gleichzeitig stellte sich angesichts der Vielzahl künstlerischer Arbeiten, die in realistischer Weise Wirklichkeit abbildeten, für einzelne KritikerInnen die Frage nach einem neuen Dokumentarismus in der Kunst:

„In vielen Kritiken wurde bereits festgestellt: Keine *documenta* zuvor kam ihrem Label so nahe wie diese. Auch der europäische Kunstkontext der letzten Jahre hat es gezeigt: Es scheint sich ein Genre heraus zu kristallisieren, das sich im Zwischenbereich von Kunst und Dokumentation befindet. Es stellt sich die Frage, ob sich diese Positionen im Kunstkontext behaupten werden, oder ob wir es nur mit einer Zeiterscheinung zu tun haben: Kunst auf der Suche nach Identität, nach gesellschaftlich relevantem Branding, der Suche nach der richtigen Zahlenkombination.“ (FR, Art. 27)

Gleichzeitig bestätigen die KritikerInnen den Ausstellungsmachern, mit ihrem Ausstellungskonzept im Trend zu liegen – „*Enwezor has hit a nerve*“ (Times, Art. 83) und attestieren ihm zugleich, für mehr Subtilität innerhalb der Diskussionen gesorgt zu haben: „*Enwezors documenta restores some of the subtlety to the debates*“ (Art. 84).

Begeistert von „*dieser großartigen Documenta*“ (ZEIT, Art. 67) ist vor allem die Romanistin Barbara Vinken. Ihrer Einschätzung nach erreicht die Ausstellung gerade durch ihre mediale Spiegelung der Realität eine neue Qualität von Wahrheit „*jenseits der nackten Fakten der Dokumentation*“ (ebd.) und lässt sich nicht zuletzt als eine „*Abrechnung mit den Medien*“ lesen:

„Die *Documenta 11* steht im Jahr 2002 im Zeichen der Vergänglichkeit alles Irdischen; sie exponiert Globalisierung im Zeichen der Vanitas. [...] Das ist die Rettung dieser großartigen *Documenta*, ihre geheime Quintessenz. Leid, Gewalt und Tod sind auf ihr allgegenwärtig, ohne je gezeigt zu werden. [...] Der Raum der Kunst ist hier gegen den Raum der Medien, ihre objektive Darstellung in Direktzeit und Klartext gerichtet – es ist ein Raum, der grundsätzlich anders, verschoben und verrückt ist, in der Entrückung aber zu einer Wahrheit kommt, die er gegen die Oberfläche der Medienwirklichkeit erst gewinnt. [...] Wahr ist die Kunst nicht, indem sie die nackten Fakten der Dokumentation bringt, sondern wahr, weil sie anderes zeigt, als die Ausbeutung der Medienöffentlichkeit verlangt.“ (ZEIT, Art. 67)

Für die kritischen Stimmen waren es hingegen zwei problematische Punkte, die sich durch das Konzept der Wissensproduktion und der Kontextverlagerung in die politische Wirklichkeit auf der *documenta11* ergaben. Zum einen wurde die Vermischung von Kunst, sozialem Engagement und Dokumentation beklagt, und zum anderen der didaktische Impetus der Ausstellung, der nach Einschätzung mehrerer Kritiker zudem die Note der „political correctness“ enthielt. Entsprechend spitz fielen die „Etiketten“ für die Kasseler Ausstellung aus, die diesmal nicht von der Begeisterung über das neue Kunstpanorama zeugten, sondern die Ausstellung vor allem in Anlehnungen an den politischen Gehalt und die vielen Filmprojektionen als „*CNN-Documenta*“²⁰² und „*Encyclopedia of politically correct positions*“ (WP, Art.96) bezeichneten, beziehungsweise ihre Themen als „*Diskurse der guten Absichten*“ (taz, Art. 61) abtaten. Besonders der Kritiker der ZEIT fällt durch eine Reihe kreativer Wortschöpfungen innerhalb seines Artikels auf, die von „*Okwui Enwezors großem Erdkunde-LK*“ über „*das Fest der Fernseher*“, die „*Infobörse der Bewegten*“ bis zur „*NGO namens Kunst*“ reichten (ZEIT, Art. 64).

Zunächst wurde als wesentlicher Punkt – vergleichbar der generellen Kritik an der Konzeptkunst – ein grundsätzlicher Unterschied zwischen „Kunst“ und „Kunst als Wissensproduktion“ ausgemacht, der nach Meinung des Kritikers der New York Times, Michael Kimmelman, in Kassel nicht deutlich genug gemacht wurde.

„The goal of the show is knowledge through art, which is not the same thing as art. Nobody here seems to care about the difference.“ (NYT, Art. 95)

Vor allem die auf der *documenta11* präsentierten Kollektive – seitens der Kuratoren als „*nichtakademische urbane Forschungspraktiken*“²⁰³ betitelt – wurden von Michael Kimmelman schlicht als „*ästhetisch verhungerte Forschungsprojekte*“ (NYT, Art. 95) abgetan. Das Filmprojekt der Iglooik Isuma Productions soll dabei exemplarisch den Unterschied von „*good art*“ gegenüber „*social documentaries*“ verdeutlichen und wird gleichzeitig zur Essenz der *documenta11* deklariert: Eine Ausstellung mit hehren Absichten, die aber zunächst nichts mit guter Kunst zu tun haben:

„If you want the essence of the show, you need to go no further than a series of charming films produced by Iglooik Isuma Productions [...]. Making visually

²⁰² Unter dem Titel *CNN-Documenta* veröffentlichte Kim Levin am 3.7.2002 einen Artikel zur *documenta11* in der amerikanischen Wochenzeitung *Village Voice*.

²⁰³ Bauer (2002), S. 105.

engrossing social documentaries of this sort, like writing strong advocacy journalism (which is what much of what's here comes down to), is honourable and difficult work. Making art, good art anyway, is something else that's difficult and no less necessary to the well-being of society.” (NYT, Art. 95)

Dem schloss sich der Daily Telegraph an, *“Some of the work in Documenta 11 may not be art at all”* (DT, Art. 82) und auch Hanno Rauterberg von der ZEIT stellte die grundsätzliche Wirkung von musealisierter Aktivkunst, die die Plattform_5 seiner Einschätzung nach zur *„documenta der Generation Attac“* werden ließ, in Frage:

„Zahlreiche Künstler der *documenta11* verstehen sich als Entwicklungshelfer, als Aktivisten, als Mitglieder einer NGO namens Kunst. [...] Da beschleicht einen das ungute Gefühl, dies sei die *documenta* der Generation Attac, eine Infobörse der politisch Bewegten, die sich überall einmischen und einbinden – und nur in Kassel auf verlorenem Boden stehen. Ihre Realpräsenz ist anderswo und lässt sich nicht herüberretten, so sehr sich Enwezor dieses auch wünschen mag. Einzig dort, wo sich die Künstler auf die Gegenwart in Kassel einlassen, spürt man etwas von der unruhigen, anarchischen Kraft dieser Aktivkunst.“ (ZEIT, Art. 64)

Neben den sozial engagierten Künstlerkollektiven waren es zum anderen die „transnationalen“ Biographien und die Auseinandersetzungen *„entlang der Bruchlinien des eigenen Ichs“* (FR, Art. 18), denen nach Einschätzung einzelner Kritiker auf der *documenta11* mehr Ansehen gezollt wurde, als es ihre Werke rechtfertigten. Jenseits von ästhetischer Qualität reiche es demnach aus, vor dem Hintergrund einer gebrochenen Biographie Wissen zu produzieren, wie Markus Mittringer am Beispiel des Künstlers Kutlug Ataman erläuterte, der die obsessive britische Blumenzüchterin Veronica Read portraitierte (s. Abb. 15):

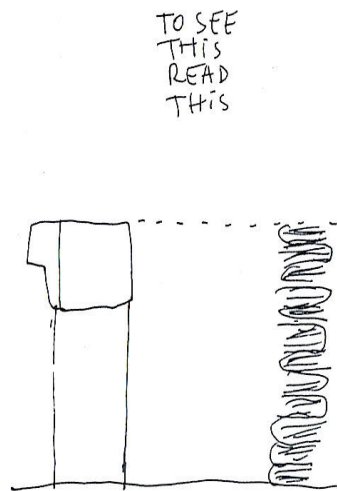
„Okwui Enwezor definiert Kunst als etwas der Produktion von Wissen Zweckdienliches. [...] Kutlug Ataman ist einer aus dieser Serie neuer Künstler: Er häuft (vorhandenes) Wissen an und verdoppelt so – ohne weiteres Ergebnis – Gegenwart. Die Einladung zur Documenta dient der Definition seines Tuns als künstlerisch. [...] Sein Leben produziert Dokumente. Das reicht. Da die weder wissenschaftlich exakt noch journalistisch genau noch dekorativ, aber im aktuellen Verständnis korrekt sind, sind sie Kunst.“ (Standard, Art. 72)

Nicht mehr der authentische „Spleen“ der Züchterin ist es, *„der 1972 unter Harald Szeemann noch als Indiz für das Künstlerische im Trivialen galt“* (ebd.), es sind laut Mittringer nur die Zusatzinformationen – Ataman als der erste türkische Filmregisseur, der sich den Themen Homosexualität und Transsexualität annahm – die dem Werk seine Bedeutung verleihen sollen:

„Vor diesem Hintergrund [Atamans Biographie] – in diesem Kontext – muss Veronica Read heute gesehen werden. Das erst ergibt Fragen hoch zehn, das eröffnet ihre globale Dimension, so erst kann die NATO ins Spiel gebracht werden, so erst können die Kulturwissenschaften kritisch ansetzen.“ (Standard, Art. 72).

Die wesentliche Kritik an der Kontextverlagerung wird in der kanadischen *Globe and Mail* unter der Überschrift „*when you can't read art without a guidebook*“²⁰⁴ prägnant zusammengefasst und findet sich auch in Karikaturen zur *documenta11* wieder:

Karikatur (1): „To see this read this“



– Dan Perjovschi, *d'Land Spezial*, Nr. 35 / 30. August 2002 –

Neben der Biographie ist es der politische Kontext, „*das globale Drama*“ (Standard, Art. 71), dem nach Einschätzung einiger Kritiker die ästhetische Qualität mancher Werke geopfert wird. Dazu erneut Markus Mittringer:

„Und steht ein persönliches oder gar globales Drama im Hintergrund, scheint jede noch so hoffnungslose Ästhetik gerechtfertigt: Chohreh Feyz-djous Materialschlacht um den inneren Frieden, Ivan Kozarics angerammeltes Atelier.“ (Standard, Art. 71)

Zum zweiten erfolgte aus Sicht einzelner Kritiker keine positive Vermittlerleistung der *documenta11* im Sinne von gesellschaftlicher Aufklärung durch Kunst, sondern eine dogmatische Didaktik, die zudem durch die gesellschaftliche Kontextverlagerung ausschließlich „politisch korrekt“ aufgeladenes Wissen produziert und gleichzeitig jeglicher Selbstironie entbehrte. Für Blake Gopnik, der

²⁰⁴ Titel des Artikels zur *documenta11* im kanadischen *Globe and Mail*, Russel Smith, 13.07.2002.

bereits die Katalogtexte als antiamerikanisch gezeißelt hatte, waren der „*verbissene Vorwand politischen Engagements*“ (WP, Art. 96) und die plakativen Botschaften mancher der in Kassel ausgestellten Kunstwerke unerträglich:

„The dominant mode in this Documenta's art is a grim pretence of political engagement, that drowns any subtlety of thoughts. [...] The exhibition favours works that begs to be deciphered into simple slogans: "Capitalism is bad", "Up with the Third World", "Cops are Pigs". No one piece has the time to engage in a true political debate or make a measured point about a real position." (WP, Art. 96)

Erneut setzte auch hier Markus Mittringer vom Standard an, der neben Blake Gopnik von der Washington Post und Niklas Hablützel von der taz zu den schärfsten Kritikern der *documenta11* gehörte:

„Irgendwann beim Nachdenken hat sich dann offenbar jeder Humor verabschiedet und in der Verkrampfung auch gleich die Sinnlichkeit. Kassel erlebt eine korrekt eingeleitete Bedeutungsschwangerschaft. [...] Die Konstruktion ist ein ausufernder Vorwurf. Die Weltkunstschau spielt Oberlehrer, rät, jedem unmittelbaren Eindruck, jeder möglichen Ausstrahlung zu misstrauen – vor allem der eigenen Einschätzung. Dass dabei Kunst wie Künstler instrumentalisiert werden, scheint nicht weiter problematisch.“ (Standard, Art. 71)

Auch für den Literaturwissenschaftler Sebastian Kleinschmid resultierten die „*Gefahren*“ für die Kunstbetrachtung aus der „*enzyklopädischen Ambition*“ der *documenta11*-MacherInnen, wenngleich er sich diesbezüglich wesentlich zurückhaltender äußert als Mittringer und Gopnik:

„Wir begegnen [auf der *documenta11*] einer Art enzyklopädischer Ambition, einem aufklärerischen, extrem rationalistischen Begriff künstlerischen Tuns. Die Gefahren liegen auf der Hand. Das Auge muss immerfort den Kopf befragen, den begrifflich kommentierenden Kommentator, den konzeptiven Ideologen, um den Sinn und gegebenenfalls auch den Nichtsinn zu entschlüsseln. [Es bleibt] letztlich ein amusischer Raum abstrakter, epistemologischer Sinnlichkeit.“ (ZEIT, Art. 69)

Sowohl bezogen auf den politischen Kontext der in Kassel ausgestellten Kunstwerke als auch hinsichtlich ihres konzeptionellen Charakters diagnostizieren insbesondere die US-amerikanischen Kritiker einen grundsätzlichen Gegensatz der beiden „*separate solar systems*“²⁰⁵ Kunstmarkt und Museum – wobei dieses Auseinanderdriften durch den Kommentar des einzigen Kunstsammlers unter den Experten der SZ-Umfrage, Christian Boros, eindrucksvoll unterstrichen wird:

²⁰⁵ „Today's institutional and commercial art worlds are separate solar systems. If the former has lost its memory, the latter seems close to losing its mind.“ (NY, Art. 93)

„Außer John Bocks herausragender Position, Shonibares Installation und dem überragenden Turm von Pernice entdeckte ich fast nur gute Absicht und ästhetischen Journalismus. Der größtenteils gezeigte „*political corecctness*“-Kitsch in Volkshochschulausführung befriedigt höchstens den Schlenderkulturtourismus. Statt dass politische Missstände formal banalisiert werden, habe ich auf mehr Visionen und Entwürfe gehofft. Das Plakat und die Ausstellungsarchitektur waren spannender als die Betroffenheitsklischees der Fotos und Videos.“ (SZ, Art. 56)

Die „postkoloniale Öffnung“ der der documenta11

Neben den strittigen Fragen, die sich durch die Verquickung von Kunst, Theorie und politischem Kontext ergeben hatten, galt es für die KunstkritikerInnen zu bewerten, ob die Öffnung der Institution *documenta* für die nicht-westlichen KünstlerInnen gelungen war und wie sich das Verhältnis zwischen ihnen und ihren westlichen KollegInnen gestaltete. Ein zentraler Anspruch Okwui Enwezors und seines Teams war es gewesen, die westliche Deutungshoheit kritisch zu hinterfragen und künstlerische Produktionen eingebettet in ihren sozialen Kontext zu präsentieren. Diesem Vorhaben wird für die meisten KunstkritikerInnen durch die Ausstellung als einem „*Lehrstück ausgleichender Gerechtigkeit*„ (FAZ, Art. 9) Rechnung getragen:

„Enwezor hat den Vorhang zu bisher im internationalen Kunstbetrieb wenig bis nicht beachteten Welten aufgerissen. Doch anders, als viele es erwartet hatten. [...] Er hat sich für ein fundamental entgegengesetztes Programm entschieden: für eine Absage an die Spielregeln des Marktes und kunstinterne Fragestellungen. Für die Verabschiedung des im Verlauf der Avantgarden erkämpften Autonomiestatus der Kunst. Für eine radikale Kontextualisierung durch Ein- und Rückbeziehung auf das soziale Umfeld und die (institutionellen) Bedingungen von Kunst. All das ist nicht neu. [...] Neu aber ist die Entschlossenheit des Nigerianers, die bisher bestimmende, einseitig westliche Sicht von Kunst, Avantgarde und Moderne aufzubrechen und den Kanon „von unten“ aus südwärts aufzubrechen.“ (WZ, Art. 74)

Für einige KritikerInnen gelingt durch die Präsentation darüber hinaus „*eine interkontinentale Verschränkung ohne ideologische Anstrengungen*“ (FAZ, Art. 13) jenseits der Deutungshoheit der Ausstellungsmacher und es wird erstmalig „*reale Universalität*“ (FAZ, Art. 13) auf der Weltkunstausstellung erzielt. Dazu begeistert Eduard Beaucamp:

„Nie waren in Kassel die Fenster zur Welt so weit geöffnet! An die Stelle eines längst verkümmerten westlichen Monopolanspruchs in Sachen Kunstfortschritt und Kunstrepräsentanz ist zum ersten Mal reale Universalität getreten. Enwezor, Nigerianer mit amerikanischem Paß, setzte sich souverän über die niedrigen Kompromisse und Betriebskonventionen hinweg, die das Ausstellungswesen in unseren Breiten verfilzen lassen.“ (FAZ, Art. 13)

Auch der nigerianische Kunstkritiker erachtet die Präsentation jenseits von Dualismen (westlich/nicht westlich) als gelungen und vergleicht die Ausstellung mit „*einem Dorfplatz, auf dem Meinungsfreiheit herrscht*“:

„It [the exhibition] is like a village square where everyone can freely say their mind, a one-stop shopping mall for new trends in art and creativity-related technology, networking and project collaboration, cultural interborrowings, intelligence trading, connecting with deep-seated fears and aspirations of distant peoples etc.“ (NgG, Art. 142)

Dabei ergibt sich jedoch für die Kritikerinnen auf der Ausstellung trotz aller Erzählungen keine übergeordnete narrative Verknüpfung, wobei dies weder ausdrücklich begrüßt noch verurteilt wird (s. 3.3.1 Die Bewertung der Präsentation):

„Okwui Enwezor, soviel lässt sich nach einem ersten Rundgang bereits sagen, hat nicht versucht, all die politischen, sozialen, ethnographischen, territorialen oder einfach nur vielfältigen Dokumentationen und topographischen Untersuchungen narrativ zu verbinden. Er erzählt keine Geschichte, nicht einmal jene von der Zersplitterung der Welt, von den Kolonisatoren und den langen Schatten der Epoche einst mächtiger Imperien. Mal eng, mal weitmaschig knüpft er sein Netz, verbindet was thematisch ohnehin zusammengehört, stellt Foto neben Foto, Monitor neben Monitor.“ (FAZ, Art 2)

Ein Augenmerk richteten die KunstkritikerInnen zudem auf die nicht-westlichen Künstler, wobei unter dem Stichwort „*Die Entdeckten entdecken die Entdecker*“ (FAZ, Art. 13) eine „*Umkehr des ethnographischen Blicks*“ konstatiert wird, der sich vor allem im Archiv des Künstlers Georges Adéagbos manifestiert (vgl. Abb. 14). Auch für Beat Wyss ist es vor allem der Westen, der quasi durch die „*Nachhilfe*“ der *documenta11* aus seinem „*Dornröschen-Schlaf*“ gerissen wird und sich einer Überprüfung seines Kanons unterziehen sollte:

„Künstler aus Afrika, Indien oder Südamerika haben heute die besseren Antworten auf die Probleme der Globalisierung. [Sie] kennen nicht nur ihre verschütteten Herkunft; auch mit Kultur und Sprache der Kolonisatoren sind sie vertrauter als diese, durchschaut sind die Rollen, die ihnen zugeordnet sind. [...]“

Dabei ist es nach der Einschätzung des Kunsthistorikers vor allem die von Enwezor propagierte Kreolität, „*die nicht von einer fundamentalen Rückkehr zu den Ursprüngen träumt*“ (FAZ, Art. 11), sondern als Haltung einer kulturellen Positionierung dienen könnte:

„Kreolität ist eine Haltung, die uns Europäern gut zustatten käme. Wir müssen das Paradox aushalten, den weltweiten Bedeutungsverlust unseres Kanons zu akzeptieren, und zugleich dessen alte, vernachlässigte Werte für uns zu erneuern.“

Nur wer sich selber kennt, hat Wertschätzung für andere. Die Europäer sind aufgerufen sich zu ethnisieren als Abendländer, damit die weltweite Kreolität um die Spolien burgundischer, bretonischer, masurischer und alemannischer Färbungen bereichert wird. [...] Adégbos Installation lädt ein zur Schnitzeljagd nach den Herkunftsen seiner selbst.“ (FAZ, Art. 11)

Eine gegensätzliche sehr interessante Position stellen in diesem Kontext die Anmerkungen des Ethnologen Karl-Heinz Kohl in der ZEIT dar, der die differenzierteste Kritik bezüglich der Darstellungsstrategien der nicht-westlichen KünstlerInnen liefert und der die ganze Problematik postkolonialer Identität und künstlerischer Reflexion deutlich macht:

„So erhellend aber die Aneignung des ethnografischen Blicks erscheint, wenn er sich auf die Kultur des Westens richtet, so konventionell und überraschend stereotyp werden bei einigen Künstlern die Aussagen, sobald es um die Darstellung der eigenen Herkunftskultur geht.“ (ZEIT, Art. 66)

Kohls Einschätzung nach stehen die Künstler aus ehemaligen Kolonien vor dem Problem, auch ihre eigene kulturelle Identität kritisch wahrnehmen zu müssen. Es könne nicht bei einer bloßen künstlerischen „Fixierung“ auf die Epoche der Kolonialzeit und die unreflektierte Übernahme nationaler Mythen bleiben:

„Die Ironie, die aus der Mimesis des fremden Blicks resultiert, sucht man in solchen künstlerischen Selbstdarlegungen vergebens. Wenn es um die Darstellung der eigenen Kultur geht, dominiert mit einem Mal der bittere Ernst. Distanzlos werden mit einem Mal jene Romantizismen reproduziert, die eben Rassismen und Dämonisierungen ebenfalls in die Inventarkammer des westlichen Exotismus gehörten. Deutlich wird an ihnen die zentrale Schwäche der von vielen Intellektuellen vertretenen postkolonialen Position. Die Fixierung auf eine Epoche der Geschichte, der die Verantwortung für alles und jedes zugeschoben werden kann, erweist sich letztlich als Hemmschuh.“ (ZEIT, Art. 66)

Seine Kritik verdeutlicht Kohl an drei Kunstwerken der *documenta11*. Unter Verweis auf den „*ethno-romantischen Mythos: Naturvölker*“ spricht er den Filmen die Iglooig Isuma Productions die im Kurzführer betonten neuen ästhetischen Ausdrucksformen ab:

„Von einer Inuit-Produktionsgesellschaft heisst es im Documenta-Katalog, sie hätte mit den narrativen Konventionen des ethnographischen Films gebrochen. Doch zeigen die Filme von neuen ästhetischen Ausdrucksformen kaum eine Spur. Die gefährliche Jagd auf das Walross, das Kajak, das mit dem Horizont verschmilzt [...], dies alles hatte vor 80 Jahren schon Robert Flaherty in seinem Klassiker *Nanook of the North* auf die Leinwand gebracht.“ (ZEIT, Art. 66)

Auch das Video Shirin Nesahts, das von dem Literaturwissenschaftler Sebastian Kleinschmid als „*sinnliche Erlösung*“²⁰⁶ inmitten der Konzeptkunst der *documenta11* gefeiert wurde, wird von Kohl als „kolossaler Ethnokitsch“ kritisiert:

„Die Selbstromantisierung der arktischen Fischer mag indes noch angehen, wenn man sie mit dem kolossalen Ethnokitsch der iranischen Künstlerin Shirin Neshat vergleicht. Unter wagnerhaften Klängen zelebriert sie in ihrem dramatischen Videoclip *Tooba* einen Naturmystizismus, dessen Pathos fatal an Leni Riefenstahls *Tiefeland* aus dem Jahr 1940 erinnert.“ (ZEIT, Art. 66)

Eine vergleichbar konträre Einschätzung zwischen dem Ethnologen und anderen Kunstkritikern wird auch bei der Kritik an dem Werk Fared Armalys *From/To*²⁰⁷ deutlich, dessen künstlerische Auseinandersetzung mit dem Nah-Ost Konflikt bei Kohl „*Assoziationen von Blut und Boden*“ auslösen, „*die sich durch die Aufführung eines melodramatischen Flüchtlingslagerfilms von 1972 noch verstärken*“ (ZEIT, Art. 66). Für die Dozentin für Kunsttheorie, Isabell Graw, ist es jedoch gerade dieses Werk „*eine der gelungensten kunstpolitischen Installationen*“ der Ausstellung (FR, Art. 31):

„Wie lässt sich ein politisch brisantes Thema – der Nah-Ost Konflikt, umstrittene Grenzen, besetzte Gebiete, Flüchtlingslager – in eine künstlerische Arbeit transportieren? Mit Hilfe eines so abstrakten wie kooperativen künstlerischen Verfahrens. *From/To* ist die Verräumlichung einer geopolitischen Situation, allerdings unter Hinzunahme eines externen Faktors: dem digitalisierten Stein. Dieser Stein steht für künstlerische Willkür ebenso, wie er kunsthistorisch (Earth Art) und politisch aufgeladen ist. Denn solche Steine blockieren die Wege an den israelischen Checkpoints, sind demnach Symbol der israelischen Besatzungspolitik.“ (FR, Art. 31)

Der sarkastische Kommentar Blake Gopniks gegenüber der Bodenprojektion verdeutlicht zudem den stark subjektiven Charakter vieler kunstkritischer Werturteile: „*The one virtue of this work is that it is so easy to step over it on your way to someone else's better art!*“ (WP, Art. 97).

Kritik bezüglich des problematischen „Blicks auf den anderen“ findet sich auch in der taz, für deren Kritiker einzelne Kunstwerke hinter den Diskussionsstand um

²⁰⁶ „Gott sei Dank sind nicht alle Künstler Konzeptionalisten, selbst auf der Documenta nicht. Sodass einem auch noch etwas anderes zu sehen vergönnt ist als semantisches Minus und visueller Diskurs. Zum Beispiel Neshats Film *Tooba*, eine poetische Meditation über die islamische Symbolik des Gartens Eden, sehr emotional, sehr konzentriert, sehr musikalisch. Die auf zwei Leinwänden simultan laufenden Sequenzen [...] verraten glücklicherweise keinen in Ideensackgassen verrennenden Kunstwillen. Es gleicht einer Erlösung.“ (ZEIT, Art. 69)

²⁰⁷ Fared Armalys digitalisierte im Rahmen seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Nah-Ost Konflikt die Oberfläche eines originären Steines von den Grenzübergängen zwischen Israel und den palästinensischen Autonomiegebieten und projizierte dessen Konstruktionsraster als schematische Landkarte der Gebiete auf den Fußboden der *documenta*-Halle.

Exotismus und Postkolonialismus deutlich zurückfallen – wobei diese Anmerkung vor dem Hintergrund der vorangegangenen Ausführungen geradezu verkürzt wirkt²⁰⁸:

„[...] und im Kulturbahnhof feiern Videos das ursprüngliche Leben von Ureinwohnern, als habe es nie eine Debatte um den kolonialistischen Blick auf die Exotik der Primitiven gegeben.“ (taz, Art. 61)

Neben den Fragen der Eigen- und Fremdwahrnehmung knüpfen einzelne Kritiker an den durch die Künstlerauswahl ausgelösten Diskurs um Authentizität an, wobei dieser nicht bewertet, sondern eher als offene Fragestellung formuliert wird:

„Die Globalisierung treibt neue Unterschiede hervor, und zwar so zahlreich und schnell, dass noch keine Kategorien bereitstehen, diese einzuordnen. [...] Auch die Wiederkehr eines Diskurses von Authentizität ist in Kassel zu beobachten: Denn Kriterium der Auswahl ist vor allem die Biographie. Ob sich das neue Heroentum der Patchworkidentitäten, ob sich die Besonderheiten multipler Identitäten auch im Werk wiederfinden lassen, mag dahin gestellt sein. Denn selbst in der Abweichung wird Identität abermals standardisiert.“ (FAZ, Art. 12)

Auch für den Philosophen Rüdiger Bubner stellt sich trotz der politischen Bewusstseinsweiterung und der stärkeren Repräsentanz nicht-westlicher KünstlerInnen die Frage nach dem übergeordneten Erkenntniswert der Ausstellung:

„Wenn nun vorwiegend Künstler aus Ländern der Dritten Welt dargestellt sind, kommt mit ihnen der Widerspruch gegen die Westdominanz der Moderne wie von selbst zur Sprache. Wir erfahren wieder, dass die Armen stets schlechter gestellt sind und dass Migration an verriegelte Grenzen stößt und dass in Vorstädten soziale Brennpunkte existieren. Sicher, das politische Problembewusstsein soll in der internationalen Dimension geschärft werden. Ob es dazu der aufwändigen Documenta mit ihrem bewährten Aktualitätsanspruch bedarf, scheint mir fraglich.“ (ZEIT, Art. 68)

Dennoch fällt auf, dass der „postkoloniale Diskurs“ innerhalb der kunstkritischen Debatte um die Ausstellung im Vergleich zu der Frage nach „Kunst oder Nicht-Kunst“ nur eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint.

Zusammenfassend lässt sich zunächst festhalten, dass die Plattform_5 von vielen KunstkritikerInnen als eine sehr interessante Kunstaussstellung wahrgenommen wurde, womit die Skepsis, die nach den Theorie-Plattformen aufgekommen war,

²⁰⁸ Möglicherweise meint der Kunstkritiker ebenfalls die Videos der Iglooik Isuma Production, die allerdings in der Binding-Brauerei liefern. Der „kolonialistische Blick“ von außen fand wenn überhaupt nur indirekt statt, da die Inuit selbst die Produzenten des Films waren. Gleichwohl verdeutlicht das Zitat des Kritikers, wie sehr die Interpretation vieler Werke auf der *documenta11* auf Hintergrundinformationen angewiesen waren.

mehr oder weniger hinfällig wurde. Dennoch finden sich Kritikpunkte, sowohl was die konkrete Werkauswahl Enwezors als auch die Gesamtwirkung der Ausstellung angeht. Am schärfsten wurde die *documenta11* diesbezüglich in den USA kritisiert, doch auch einzelne europäische KollegInnen ließen sich von der fünften Plattform nicht überzeugen. Dabei fällt auf, dass die positiven Kritiken vor allem auf die Wirkung der Kunstwerke in ihrer Gesamtheit eingehen und die vielfältigen Medien und Formate als anregend empfinden. Hingegen wird in den negativen Beurteilungen weniger die Qualität der Kunstwerke an sich bemängelt, als vielmehr der konzeptionelle Überbau der Ausstellung kritisiert, der für die Vermischung von „good art“ und „social documentaries“ sorgte (NYT, Art. 95) Es überwiegt, vor allem in den USA, die Erwartung in Kassel „gute Kunst“ sehen zu wollen.

Zu allen untersuchten Aspekten finden sich, wie eingangs erwähnt, konträre Werturteile: Während einige KritikerInnen die Ruhe und Unaufgeregtheit der *documenta11* lobten, bemängelten andere die puritanische und monotone Atmosphäre. Gleiches gilt für die gesellschaftspolitische Ausrichtung der Ausstellung, die für viele den hohen Reiz der Kasseler Schau ausmachte, für andere jedoch in eine politisch korrekte und pseudo-didaktische Illustrierung umschlug. So wurde der *documenta11* einerseits die Leistung zugesprochen, einen neuen Blick auf die Wirklichkeit eröffnet zu haben, andererseits wurde ihr vorgeworfen, die Kunst mit politischer Bedeutung überfrachtet und in ihrer Eigenwirkung eingeschränkt zu haben.

Die wichtigste Neuerung der *documenta11*, die Einbeziehung bisher unterrepräsentierter KünstlerInnen und Themen, stand jedoch nicht unmittelbar im Zentrum der kunstkritischen Bewertung, sondern wurde von den mit der Politisierung und der Wissensproduktion verbundenen Fragen verdrängt. Zwar wurde die mangelnde Repräsentanz „authentischer“ KünstlerInnen der Dritten Welt noch zur Veröffentlichung der Künstlerliste beklagt, dieser Vorwurf wurde jedoch bei der Ausstellungsbewertung bereits nicht mehr aufgegriffen.

Nicht zuletzt wird gerade durch den Vergleich unterschiedlicher Bewertungen zum gleichen Kunstwerk deutlich, wie stark das kunstkritische Urteil vom individualistischen Geschmack der KritikerInnen abhängt. Auffällig ist zudem der sarkastische Tonfall der oft nur schlagwortartigen Bewertungen, der zwar für den Leser einen hohen Unterhaltungswert hat, dem aber auch oft genug die differenzierte und nachvollziehbare Kritik geopfert wird.

Die zentralen Werturteile gegenüber der Ausstellung, sowohl positiv (klar konzipierte Ausstellung, gelungenes Panorama, die Kunst leistet Aufklärungsarbeit, die *documenta11* überwindet den westlichen Monopolanspruch) als auch negativ (das Konzept presst die Kunst in ein Korsett, politische Überfrachtung, die Ausstellung blieb puritanisch und ästhetisch verhungert) spiegeln sich in weiten Teilen in den Bewertungen der KunstkritikerInnen wieder.

3.3.1 Die Bewertung der Ausstellungsarchitektur und der Präsentation der Kunstwerke

„Nun aber flaniert man, leider ohne Navigationshilfe, durch das Labyrinth der Binding-Brauerei und staunt ob der eleganten Ausstellungsarchitektur und der höchst konventionell – und darüber hinaus flächendeckend – präsentierten Fotografie.“
(Holger Liebs, Süddeutsche Zeitung, Art. 45)

Neben den Kunstwerken und der Auswahl der KünstlerInnen gilt das Interesse der Kritiker der Präsentation der Werke in Kassel. Im Fokus stand besonders die Frage, welche Inszenierungsmöglichkeiten Okwui Enwezor und sein Kuratorenteam wahrgenommen hatten, um die *documenta* als Institution kritisch zu erweitern und global zu öffnen. Dabei wurde zum einen die Anordnung der Kunstwerke innerhalb der Gebäude bewertet, zum anderen die Ausstellungsarchitektur in der Binding-Brauerei, sowie ferner der sich durch die Präsentationsformen ergebende Gesamteindruck der Ausstellung.²⁰⁹

Gemäß ihrem Konzept hatten sich die Ausstellungsmacher bemüht, die Kunstwerke unhierarchisch und somit gleichwertig zu präsentieren, keine „Themen-Gebäude“ zu inszenieren, sondern eine Architektur zu kreieren, die einerseits den Vorstellungen der einzelnen Künstlerinnen und Künstler gerecht werden sollte, es andererseits jedoch erlaubte, die Werke untereinander in Bezug zu setzen. Gleichwohl suchten die KunstkritikerInnen nach thematischen Linien innerhalb der Ausstellungsinszenierung, wobei das Zusammenspiel der Gebäude untereinander vor allem seitens der französischen *Libération* für subtil und äußerst gelungen befunden wurde:

²⁰⁹ Ausstellungsarchitektur und Präsentation wurden überwiegend in den Artikeln bewertet, die einen Überblick über die gesamte Ausstellung gaben, jedoch nicht von allen KritikerInnen. So findet sich beispielsweise in den US-amerikanischen Artikeln nur eine Bewertung zur Ausstellungsarchitektur.

„Non sans subtilité, l'équipe à joué la dispersion, en quatre bâtiments distinct, l'esprit ou le tempérament de chacun des lieux permettant de dialectiser l'expo qu'on vient de voir avec celle qu'on a vu ou qu'on va voir.“ (Libération, Art. 86)

Die KritikerInnen konzentrierten sich bei ihrer Bewertung überwiegend auf die Binding-Brauerei als dem neuen Ausstellungsort der *documenta11*, die als das „*neue Herz*“ der Ausstellung begrüßt wurde (FAZ, Art. 1) – zumal sich dort an der eigens entwickelten Architektur am deutlichsten die Position der Ausstellungsmacher ablesen ließ. Diese Verlagerung weg vom eigentlichen „Zentrum“ der *documenta*, dem Museum Fridericianum, bettet Thomas Wagner (FAZ) gleichsam als „Deterritorialisierung“ in das Konzept Enwezors ein, wenn auch nicht ohne ironischen Unterton:

„Und damit sich der Horizont unseres Wahrnehmens und Denkens postkolonial erweitere, ein jeder die Veränderung im Verhältnis von Zentrum und Peripherie auch deutlich vor Augen habe, wurde 'deterritorialisiert' und der Schwerpunkt vom Fridericianum in ein ehemaliges Industriegebäude an den Rand verlagert.“ (FAZ, Art. 2)

Die Ausstellungsarchitektur in der Binding-Brauerei, die „*zu einem spannenden Labyrinth aus Räumen und Zellen umgebaut*“ (FAZ, Art. 2) worden war, findet überwiegend Anklang, wenngleich die „*traditionelle*“ (FAZ, Art. 17) beziehungsweise „*höchst konventionelle*“ (SZ, Art. 45) Präsentation einige KritikerInnen auch überrascht: „*Auf fast altmodische Weise wird der Ausstellungsraum wieder ernst genommen*“ (FAZ, Art. 4). Die mittels der modularen Wände erzeugten Ausstellungsräume werden als „*ausgefeilte, sehr noble white-cube Inszenierung*“ (SZ, Art. 45) und „*großzügig gegliedertes modulares Raumsystem*“ (SZ, Art. 39) wahrgenommen und als „*elegantely proportioned spaces and restrained gray-and-white décor frame installations*“ (NY, Art. 93) und „*feine weiße Zellen*“ (FAZ, Art. 2) bewundert, in denen die Kunst „*so sorgfältig wie zurückhaltend arrangiert ist*“ (FR, Art. 18). Vor allem die französische Kunstzeitung *Journal des Arts* würdigt die seltene Sorgfalt, mit der auf die Werke und die Wünsche der Künstler eingegangen worden war, und sah dadurch den leicht „sterilen“ Eindruck der Präsentation aufgewogen:

„Certains pourront peut-être regretter un côté aseptisé, clinique, mais fort et de constater que rarement les oeuvres et les désirs des artistes sont traités avec autant de considération. [...] Rarement dans une exposition temporaire les oeuvres sont aussi bien accrochées, dans des espaces aussi parfaitement adaptés ou refait, comme la Binding-Brauerei.“ (JdA, Art. 87)

Auch das Ziel des Berliner Architekturbüros KühnMalvezzi, eine „unsichtbare“ Ausstellungsarchitektur zu kreieren, „*die von den Bewegungen des Besuchers aus gedacht ist*“, ²¹⁰ wird gemäß den Bewertungen der KritikerInnen erreicht und positiv als „*professionelle Inszenierung*“ mit einer „*ebenso seriösen wie unauffälligen Ausstellungsarchitektur*“ beschrieben (SZ, Art. 44). Zudem zeigen sich vor allem die KritikerInnen der französischen Zeitungen sehr beeindruckt von der technischen Perfektion der Präsentation („*la qualité des projections et du son est également remarquable*“, JdA, Art. 87; und „*tout roule, et c'est une première!*“, Libération, Art. 86) und diagnostizieren einen „*professionalisme à l'américaine*“ (JdA, Art. 87).

Gleichwohl dürfte die Entscheidung Enwezors für eine sehr zurückhaltende und „*klassische, aber nicht konservative*“ ²¹¹ Ausstellungsarchitektur zum Eindruck der Ausstellung als „*aufgeräumt*“ und „*an der Oberfläche recht klar strukturiert*“ (Standard, Art. 73) beigetragen haben: „*Selten hat eine documenta einen so einen unaufgeregten, aufgeräumten, fertigen, zu Ende gedachten, präzise kuratierten Eindruck gemacht*“ (BZ, Art. 76; und „*keine documenta wirkte aufgeräumter*“, Standard, Art. 73). Diese „Ordnung“ wurde insbesondere im Vergleich mit der *documenta10* positiv bewertet, deren „*zerfranste Präsentation in zusammenhanglose Zellen zerfallen war*“ (Standard, Art. 73), allerdings auch persifliert:

„Und nicht nur die Dritte Welt ist weit weg in Kassel. Kaum sonst wo ist alles derart ordentlich. Kein Schlangestehen, kein Verirren, keine Pannen. Raus aus dem Fridericianum, kurz in die Documenta-Halle, rein in den Shuttlebus, rüber in die Binding-Brauerei, morgen Kulturbahnhof. Abreise. Passt!“ ²¹²

Bezüglich der übrigen Ausstellungsgebäude bewerten die KritikerInnen vor allem den Kulturbahnhof als den thematisch am einheitlichsten Ort; insbesondere die Präsentation der dort ausgestellten Architekturmodelle wird als gelungene Gegenüberstellung hervorgehoben, vor allem die „*kongeniale Kreuzung*“ (NZZ, Art. 79) der Architekturvisionen Constants und Kingeles: „*Nur selten schnappt eine thematisch motivierte Konstellation so gelungen ein wie bei der Sequenz im ersten Stock des Kulturbahnhofs*“ (FR, Art. 10) und ähnlich im Standard: „*Eine der wenigen logischen Querverbindungen dieser Schau bietet das Nebeneinander der Architekturvisionen von Kingeles, Constant und Friedman*“ (Standard, Art. 71).

²¹⁰ Beide Zitate aus der Emailkorrespondenz mit Wilfried Kühn, Architekturbüro KühnMalvezzi; ausführlich zitiert in Fußnote 143.

²¹¹ Emailkorrespondenz mit Wilfried Kühn, Architekturbüro KühnMalvezzi.

²¹² Standard, Art. 71.

Wenig Beachtung oder Lob erzielt hingegen die *documenta*-Halle, die als „*belangloser Internet-Bazar*“ (NZZ, Art. 79), als „*enttäuschend bürokratisch*“ (FAZ, Art. 3) oder schlicht als „*etwas verschusselt*“ (BZ, Art. 75) abgetan wird. Einen interessanten Gegenpart hierzu bietet allerdings die Einschätzung Elke Buhrs (FR), die gerade in diesem Ausstellungsgebäude den möglichen Wesenskern der *documenta11* ausmachte:

„Aber vielleicht kommt die Ausstellung in der Documenta-Halle am ehesten zu sich selbst. Hier nämlich weicht das Geschlossene dem Chaos, hier gehen Museumsshop, Archiv, Leseraum, Internet-Cafe und Werke unmerklich ineinander über, hier franzt die Kunst endgültig in das aus, was Enwezor immer wieder Diskurs genannt hat. Und der Zuschauer muss das tun, wozu ihn auch so viele Werke dieser *documenta* voller Schriftzeichen zwingen: lesen.“²¹³

Was die Kunst im Außenraum anging, werden die Werke in der Karlsau eher beiläufig als „*schüchterne Unterplattformen*“ (Standard, Art.71) beziehungsweise als „*joker*“ (Libération, Art. 86) erwähnt, wobei das Bataille-Monument Thomas Hirschhorns stets die positive Ausnahme darstellt (s. 3.3. Die Bewertung der Ausstellung). In einigen Artikeln wird die fehlende Vernetzung mit der Stadt beklagt und ein Stück weit scheinen die KritikerInnen das Gefühl des „Happenings“ beziehungsweise spektakulärer Aktionen (wie die 7000 Eichen oder die Versenkung des Erdkilometers) zu vermissen – „*über dem weiten Platz vor dem Fridericianum liegt gelegentlich die Stimmung eines evangelischen Kirchentages*“ (taz, Art. 61). Gegenstimmen konstatieren hingegen gerade in der unaufgeregten Form der Präsentation die Konzentration und Wucht der Inszenierung: „*Der Platz vor dem Fridericianum ist zum ersten Mal leer, im Innern herrscht jedoch vom ersten Augenblick an Hochspannung!*“ (NZZ, Art. 79). Um so „exotischer“ erscheint die Kritik von Uche Okechukwu im Nigerian Guardian, der begeistert von der *documenta*-Atmosphäre in Kassel berichtet (s. 3.4): „*From the parks to the castles, the train station, city shops, the Binding-Brewery that was specifically converted to house the show, the entire city of Kassel is on show!*“ (Ng. Guardian, Art. 142.)

Kritisiert werden an der Präsentationsform beziehungsweise Ausstellungsarchitektur auch Aspekte ganz pragmatischer Art. Dies bezieht sich teils auf den eingeschränkten Kunstgenuss durch die Sauerstoffarmut in den Räumen der Video- und Filmarbeiten („*Die Besucher drängen in die dunklen Kammern, lassen sich von*

²¹³ FR vom 8.6.2002, Art. 18.

der Enge nicht abschrecken und nicht von der dicken Luft, die man eigentlich nur mit Sauerstoffmaske erträgt“, ZEIT, Art. 64), teils auf die ungeschickte Hängung mancher Monitore im Verhältnis zur Länge der ausgestrahlten Filme (*„I could spend six-and-a-bit hours watching walrus hunts and ice-cutting in the Arctic, but not on multiple monitors ranged along a busy corridor!“* (Guardian, Art. 83, s. Abb. 10).

Neben der konkreten Bewertung der Ausstellungsarchitektur in den einzelnen Ausstellungsgebäuden der *documenta11* thematisieren drei Kunstkritiker vor allem angesichts der weißwandigen Architektur in der Binding-Brauerei die übergeordnete Problematik der so genannten *White Cube*-Inszenierung²¹⁴ – die Präsentation von Kunst im weißen Galerieraum. Als traditionelles westliches Ausstellungsmodell werden dem „weißen Würfel“ mögliche Nivellierungstendenzen gegenüber nicht-westlichen Kunstwerken zugeschrieben – wobei auch hier unterschiedliche Einschätzungen aufeinander prallen. Peter Weibel dehnte seine Kritikpunkte gegenüber dem ganzen Konzept der Ausstellung (s. 3.2) auch auf die Präsentation der *documenta11* aus. Seiner Ansicht nach konnte Enwezor den kritischen Anspruch seiner Katalogtexte nicht in der Ausstellung realisieren und schwankt entsprechend in der Inszenierung zwischen Musealisierung und Standardisierung:

„Ist die Präsentation [der *documenta11*] nach den Standards des eurozentrischen, musealen ‘weißen Würfels’ eine Rückkehr zum Realismus und zu den Repräsentationsstrategien des 19. Jahrhunderts auf Kosten der Dritten Welt – oder vielmehr Ausdruck einer Unterwerfung unter das globale Standardisierungs- und Normengeflecht, wie wir es aus der Wirtschaftswelt kennen – also gerade nicht Ausdruck einer wünschenswerten Heterogenität?“²¹⁵

Weibel knüpft damit an einen Aufsatz im Katalog zu der von ihm kuratierten Ausstellung *Inklusion : Exklusion* (Graz 1996) an, in dem er den ‘weißen Würfel’ als eurozentristische Präsentationsform kritisiert hatte.²¹⁶

„Der ‘weiße Würfel’, wie Brian O’Doherty 1976 kritisch den Mythos von der Neutralität des Galerie- oder Museumsraums genannt hat, steht als Synonym für eine nordamerikanisch-europäische Kunst, die alle sozialen, geschlechtlichen, religiösen, ethnischen Differenzen im Namen einer ästhetischen Autonomie und

²¹⁴ O’Doherty (1986). In seinem Essay *Into the white cube*, das zunächst 1976 in drei Ausgaben der Zeitschrift ARTFORUM veröffentlicht wurde, setzt sich Brian O’Doherty mit der Bedeutung des weißen, fensterlosen Galerieraumes und seinen Musealisierungstendenzen auseinander. Eine Problematisierung gegenüber nicht-westlicher Kunst, wie sie Weibel in seiner Argumentation anführt, wird im Essay selbst jedoch nicht direkt geäußert.

²¹⁵ Peter Weibel im SZ-Kommentar, 14./15.9.2002, Art. 46.

²¹⁶ Peter Weibel kuratierte 1996 die Ausstellung „Inklusion:Exklusion“ (22.9. - 26.10.1996, Graz), die sich bereits sieben Jahre vor der *documenta11* um eine „neue Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und Migration“ (Untertitel) bemüht hatte.

universalen Formensprache ausblendet und damit die sozialen, nationalen, ethnischen, religiösen, geschlechtlichen Bedingungen des Entstehens von Kunst unterschlägt.“²¹⁷

Auch der Einschätzung Thomas Wagners nach bleibt auf der *documenta11* „alles vertraut und westkunstmarktkompatibel – auch die Präsentation, die sich defensiv auf den ‘White Cube’ und die Tradition des europäischen Kunstmuseums stützte“ (FAZ, Art. 17), letztlich bleibt für ihn „die Präsentation klassisch, bleibt europäisch/amerikanisch“ (FAZ, Art. 2). Für Holger Liebs ist diese Inszenierung in westlicher Manier hingegen ein genialer Schachzug Enwezors, durch den dieser endgültig die Nobilitierung seiner „postkolonialen“ Künstlerauswahl durchsetzen konnte:

„Enwezor hat seine postkolonialen Schäfchen dadurch ins Trockene gebracht, dass er die Kunst des beginnenden 21. Jahrhunderts wie im ausgehenden 19. Säkulum installierte. Bemerkenswert ist das vor allem deswegen, weil die aus Amerika importierte, politisch korrekte cultural-studies-Bewegung in der Kunst, der historische Vorläufer von Enwezors Panoramafenster zur großen weiten Welt, sich noch vor zehn Jahren nicht etwa puristisch verfeinert, sondern in seminaristisch-wirrer Zettelkasten-Ästhetik darbot.“²¹⁸

Dem Vorwurf des Konservativen begeben die Ausstellungsarchitekten mit der bewussten Entscheidung des Kurators, nicht (augenfällig) mit den tradierten Wahrnehmungsmustern der *documenta* als einer westlichen Großausstellung brechen zu wollen. Gerade in dem sie nicht in ein „quasi-künstlerisches“ kuratorisches Präsentationskonzept gepresst werden, soll den einzelnen Arbeiten größtmögliche Wirkungsfreiheit garantiert werden.

„Im Kontext einer etablierten Kunstaussstellung in Westeuropa wäre etwas anderes als der europäische Galerieraum mit seinen sehr präzisen Codes aus kuratorischer Sicht nur möglich im Rahmen einer den Kurator zum Künstler erhebenden totalisierenden Ausstellung, die die einzelne Arbeit bewusst einer Manipulation im Interesse des Ereignisses unterordnet; das Gegenteil war Enwezors ausdrückliches Ziel.“²¹⁹

Die *documenta11* wartete angesichts der Diskussion um die adäquate Präsentationsform westlicher und nicht-westlicher zeitgenössischer Kunst nicht mit einer „bahnbrechenden“ Alternative zum herkömmlichen westlichen Ausstellungsmodell auf, sondern entwickelte ihre Präsentationsform innerhalb des westlichen Rahmens. Das Modell, die Ausstellungsarchitektur interaktiv und im

²¹⁷ Weibel (1996), S. 9.

²¹⁸ Artikel „Weltspiegel“, SZ, 14./15.9.2002, Art. 45.

²¹⁹ Emailkorrespondenz mit Wilfried Kühn, Architektenbüro KühnMalvezzi.

Dialog mit den Künstlern und Künstlerinnen zu entwickeln, stellt dabei sicher ein plausibles und „gerechtes“ Verfahren dar, allerdings wurde die „*soziale Raumproduktion*“²²⁰ für den Betrachter nur als statisches Ergebnis ersichtlich und war daher ohne die Hintergrundinformationen nicht direkt als kritischer Prozess zu entschlüsseln.

Dass sich dieses Verfahren zudem nicht immer als gelungenes Modell für Gleichwertigkeit, sondern ebenso als Ausdruck „*eines nivellierten Einheitsprogramms unter einer One-World unter Führung des universalen, säkularisierten Kunstbegriffs des Westens*“²²¹ interpretieren ließ, verdeutlicht die Bewertung der Ausstellungsinszenierung der *documenta11* in der Wissenschaft. So führt Markus Brüderlin in seinem Aufsatz *Westkunst ↔ Weltkunst* von 2004 die „*weißen, perfekt inszenierten Hallen*“ und das gesamte Präsentationskonzept der *documenta11* als Negativbeispiel gegenüber der Ausstellung *Ornament und Abstraktion* (Fondation Beyerler, 2001) an. Diese hatte die unterschiedlichen kulturellen Ästhetiken im „*Trialog*“ vermittelt: westliches Kunstwerk, nicht-westliches Kunstwerk und dazu die „postkoloniale“ Position – allerdings ebenfalls in den weißen Ausstellungsräumen der Fondation Beyerler.²²²

„Eine Methode, Widerstände und damit Differenzen auf der Ebene der Kunstpraxis einsichtig zu machen, wären Gegenüberstellungen, die als eine Art Dialog/Triialog der Kulturen dem Besucher über die Vergleichbarkeit Unterschiede nahe bringt. Dazu war das Präsentationskonzept der *documenta* [11] jedoch wenig geeignet, das sich als eine Aneinanderreihung von Einzelausstellungen las, die in zumeist abgeschotteten Kojen keinen Dialog erlaubten.“²²³

Brüderlins Vorwurf der Aneinanderreihung und Abschottung wird jedoch vom Großteil der KritikerInnen nicht geteilt. Das Konzept geht für die meisten auf, die Binding-Brauerei wird „*als Spielraum für die Synopse, die kein übergreifendes Urteil will, sondern die Anerkennung des Vielfältigen*“ bewertet (FAZ, Art. 1), und zustimmend als ein: „*[...] Labyrinth der Kunst in den Zeiten des Postkolonialismus*“ erlebt, „*das immer neue Anschlussstellen produziert und sowohl überraschende als auch vorhersehbare Verbindungen legt.*“ (ebd.)

Ausstellungsarchitektur und Präsentation der *documenta11* setzen gemessen am Urteil der Kritiker keine neuen Maßstäbe innerhalb der „transkulturellen“

²²⁰ Ebd.

²²¹ Brüderlin (2004), S. 124.

²²² Ebd.

²²³ Ebd. S. 125.

Ausstellungspraxis, sondern werden mehrheitlich als konventionelle und technisch perfekt umgesetzte Inszenierung bewertet, deren Homogenität nach Ansicht einiger Kritiker jedoch zu Lasten der Spannung ging und eine gewisse Flachheit in der Ausstellungs-dramaturgie mit sich brachte. Dass sich hinter der *white-cube*-Architektur das Konzept einer sozialen Raumproduktion verbarg, blieb – ähnlich wie es bereits bei der kritischen Auseinandersetzung mit den *documenta*-Strukturen der Fall gewesen war – jedoch den meisten KritikerInnen verborgen.

3.4 Die Bewertung der *documenta11* im *Nigerian Guardian*

„For those who are used to the normal art exhibitions in Lagos, it may not be easy let imagination stray far enough to grasp *documenta11*’s scope, conceptual, formalistic dimensions and directions.”

(Uche Okechukwu, *Nigerian Guardian*, Art. 142)

Die Bewertung der Kasseler Plattform der *documenta11* im *Nigerian Guardian* stellt die einzige Ausstellungskritik der untersuchten Zeitungen aus den außereuropäischen Plattformländern dar.²²⁴ Wenngleich diese Fallzahl sicher nicht repräsentativ ist und der Autor zudem Künstler und kein Kunstkritiker ist, scheint die exemplarische Überprüfung wichtig, da doch einige prägnante Unterschiede gegenüber den westlichen Artikeln auffallen. Vor allem die Begeisterung des Nigerianers gegenüber der Ausstellung taucht die *documenta11* gegenüber den westlichen Kritiken in ein neues Licht und unterstreicht die Zielsetzung der KuratorInnen, mit ihrem Projekt einen Raum für vielfältige Sichtweisen zu schaffen. So werden beispielsweise angesichts der Anmerkungen des Autors vor den Fotos seiner Heimatstadt Lagos (*Olumuyiwa Olamide*) die Unterschiede in der Wahrnehmung von Lebenswelten deutlich:

“For anyone who lives in Lagos or has been there long enough to see the city, Muiwa Osifuye’s photographs have a jolting effect. Away, in the heart of Europe, surrounded by people mostly from distant cultures, images of Lagos will first look strangely familiar, before the excitement of the recognition of ‘home’ takes over.” (NgG, Art. 142)

Ein Aspekt, der auch von Ulf Jonak aufgegriffen wird, der sich zu dem Verhältnis von Architekturutopien und Fotografien im Kulturbahnhof äußert:

²²⁴ Weder im Documenta-Archiv noch über die Online-Archive der entsprechenden Tageszeitungen wurden Artikel zur *documenta11* gefunden. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass in anderen Magazinen oder publiziert wurde.

„Die Visionen werden von der Wirklichkeit übertroffen: Lagos, in den Fotografien Osifuyes, mag für den Europäer ein städtischer Alptraum sein, nur unter Lebensgefahr zu durchfahren. Für den Einheimischen jedoch ist es labyrinthische Heimat, in der man sich einrichtet, wie die ameisenhaften Menschen in Piranesi's Carceri.“ (FR, Art. 26)

Zudem wird anhand einer Bemerkung Okechukwu ablesbar, dass es bei aller „Transkulturalität“ doch spezifische, kulturell geprägte Bilderzählungen gibt, die sich dem „outsider“ (NgG, Art. 142) nicht unmittelbar erschließen – so vor dem Archiv der Künstlerin Chohreh Feyzjdjou:

“Chohreh Feyzjdjou's exhibition would look quite distant to an outsider yet seems to be a familiar European story of multiple travelling, immigration, displacement and change.” (NgG, Art. 142)

Ein weiteres augenfälliges Merkmal ist, wie eingangs erwähnt, der durchweg enthusiastische Ton des Autors –, „*without the feel, it is all incomplete*“ (Ng. Guardian, Art. 142) – der sich stark vor dem oft zynisch-sarkastischen Stil der westlichen KunstkritikerInnen unterscheidet. Die Begeisterung macht ein Stück weit die Abgeklärtheit und die Erwartungshaltung der westlichen KunstkritikerInnen gegenüber der *documenta* deutlich, alle fünf Jahre erneut eine Steigerung des Spektakels erleben zu wollen. Während die meisten westlichen KritikerInnen auf die nüchterne, ruhige Stimmung in Kassel verweisen, zeigt sich Okechukwu begeistert von der Atmosphäre rund um die *documenta11* und den vielen Besuchern:

“Also, the descriptions can not fully capture the vivid realities of the real works set in the various exhibition spaces complete with mood and environment. It does not capture the picture of crowd of people milling around (umherlaufen) the walkways, lying on the lawns taking the summer sun, queuing to buy tickets to see the show or just enjoying the communality of shared, viewing or listening experiences.” (NgG, Art. 142)

Schlussendlich machen besonders die Anmerkungen des Autors zu den eingeschränkten finanziellen Möglichkeiten der nigerianischen Kunstszene, die nahezu komplett vom Sponsoring der westlichen Welt abhängig ist, die ganz pragmatischen Hürden des interkulturellen Austausches deutlich:

“Beside the governments and the business community in Germany, several international organisations [...] made contributions towards the project. This precludes the Nigerian Government or any Nigerian institution. Even the few Nigerians that made it to Kassel were sponsored by German Federal Government or by Documenta. There is no evidence that any Nigerian institution sent its staff or

sponsored artists to Kassel either as visitors or as participants in the numerous events.” (NgG, Art. 142)

Nicht zuletzt an einer Karikatur an den mit dem Ausstellungsbesuch der *documenta11* geknüpften Kosten wird deutlich, dass es sich allen Bemühungen der postkolonialen Öffnung zum trotz um eine westliche Ausstellung mit einem westlichen Zielpublikum handelt:

Karikatur (2): „Exhibition about Post Colonialism“

EXHIBITION ABOUT
POST COLONIALISM:

WATER 2€	COFFEE 2.50€
CATALOGUE 55€	
SOUP 70€	SHORT GUIDE 15€
ENTRY 10€	PLATFORM 1 30€
HOTEL 80€	TRAIN 400€
LUGGAGE 2€	

– Dan Perjovschi, **d’Land Spezial**, Nr. 35 / 30. August 2002 –

Auch wenn der Artikel nur einen kleinen Ausschnitt liefert, verdeutlichen die Bewertungen und Kommentare des nigerianischen Autors doch, wie wichtig der direkte Austausch und die Wahrnehmung konträrer Erfahrungen und Einschätzungen für den Umgang mit internationaler, zeitgenössischer Kunst ist. Gerade durch den anderen Blickwinkel stellen die Ausführungen Uche Okechukwus eine Bereicherung für die westliche Wahrnehmung der Ausstellung dar. Angesichts der Zielsetzung der KuratorInnen, durch die Öffnung der *documenta11* ein Bewusstsein für außereuropäische Diskurse zu schaffen, wäre es sicher von Vorteil gewesen – beispielsweise mittels einer Kooperation der Zeitungen – auch an nicht-westlichen Einschätzungen gegenüber der Ausstellung teilhaben zu können (s. Kapitel 4).

4 Die kunstkritische Bewertung der Konferenz-Plattformen der *documenta11* im internationalen Vergleich

„Die Kunstwelt im *documenta*-Heimatland hat es ihm [Enwezor] nicht gedankt, sie fürchtete um ihr Terrain. Wer Laissez-Faire-artig gestimmt war, sagte: lasst sie mal um die Welt reisen und konferieren, Hauptsache es bleibt noch genug Geld für die eigentliche Ausstellung übrig. Übler gelaunte Geister beklagten sich bitter darüber, dass da Teile der *documenta* in Indien, der Karibik oder Nigeria abliefen, wo niemand – gemeint war, man selbst als Deutscher – zuhören konnte. Man benahm sich wie ein Kind, das statt der ersehnten Schokolade mit Graubrot hingehalten wird und wartete auf die Stunde des Eigentlichen.“

(Elke Buhr, Frankfurter Rundschau, Art. 18)

Die kritische Öffnung des Ausstellungsformates der *documenta* brachte als auffälligste Neuerung die inhaltliche und praktische Verlagerung hin zu den nicht-westlichen Teilen der Welt mit sich – konkretisiert durch die vier *documenta*-Plattformen (s. 2. 3 Die Plattformen in Wien/Berlin, Indien, St. Lucia und Lagos). Wenngleich die eigentliche *documenta*-Ausstellung in Kassel stattfand, war von Okwui Enwezor und seinem Kuratorenteam versucht worden, das Potential der *documenta* als Veranstaltung zu exportieren und mittels interdisziplinärer und dezidiert nicht-westlicher Themen- und Fragestellungen in die Ausstellungsumsetzung mit einzubeziehen. Für die Analyse der kunstkritischen Bewertung stellten sich daher zwei zentrale Fragen: Erstens wie dieser „kulturelle Wissenstransfer“ seitens der westlichen KunstkritikerInnen aufgenommen und bewertet würde, und zweitens wie die Kollegen aus den nicht-westlichen Ländern auf diese Öffnung und die ihnen ermöglichte Teilhabe an dem Projekt *documenta11* reagierten.

Die Plattform-Reihe der *documenta11* begann bereits anderthalb Jahre vor der eigentlichen Ausstellungseröffnung in Wien/Berlin und endete ein Jahr später in Lagos. Entsprechend wurden die Veranstaltungen, meist zum Zeitpunkt ihres Stattfindens seitens der KunstkritikerInnen bewertet. Dabei lässt sich die kunstkritische Bewertung nicht immer trennscharf von der reinen journalistischen Berichterstattung abgrenzen – zumal die Plattformen zwar in ein künstlerisches Konzept eingebettet waren, es sich aber nicht um künstlerische Veranstaltungen mit künstlerischen Themen, sondern eher um Fachtagungen handelte.

Die inhaltliche Analyse der Artikel erfolgt wie bei der Ausstellungskritik nach den einzelnen Bewertungsgegenständen: Das Thema der Plattform (Demokratie, Wahrheitsfindung, Creolité, Megastädte), die Wahl des jeweiligen Landes/Ortes als Tagungsort, die Veranstaltung als solche (Referentenliste, Programm, Publikumsresonanz) sowie die Plattform als Teil der *documenta* und ihr möglicher Beitrag zur zeitgenössischen Kunst. Zudem soll angesichts der konzeptionellen Zielsetzung der „Wissensproduktion“ überprüft werden, welche Fragen und Überlegungen die Plattformen bei den einzelnen AutorInnen auslösten beziehungsweise wie diese das Gesamtprojekt *documenta11* beurteilten.

4.1 Die Bewertung der ersten vier Plattformen in Deutschland, Österreich und der Schweiz

Betrachtet man die Resonanz auf die vier *documenta*-Plattformen in den untersuchten westlichen Tageszeitungen, so fällt diese gegenüber der eigentlichen *documenta*-Ausstellung deutlich geringer, um nicht zu sagen verschwindend gering aus. Berichtet wurde ausschließlich im deutschsprachigen Raum und auch dort wurden über die außereuropäischen Plattformen nie mehr als vier Artikel verfasst. Ausgewertet wurden insgesamt 27 Artikel, darunter acht aus **Deutschland** (Art. 98-100, 112, 113, 126-128), drei aus der **Schweiz** (Art.105, 111 und 129) sowie sieben aus **Österreich** (Art. 101-104, 110, 114 und 115). Neben den generell untersuchten Zeitungen wurden für die Plattform_2 zwei Kritiken aus dem Documenta-Archiv ergänzend hinzugezogen, da diese wesentliche Ergänzungen beinhalten.

4.1.1 Die Bewertung der Plattform_1 (Wien/Berlin)

„Der höchst akademische Akzent der Veranstaltung verband sich aufs vortrefflichste mit ihrem Ort: die Aula der Akademie der bildenden Künste. Unter Anselm Feuerbachs dräuendem Fresko vom Titanensturz würde vielleicht auch der Kunst-Kanon in Schräglage versetzt werden.“ (SZ, Art. 100)

Gemessen an der Anzahl der Zeitungsartikel ist die zweigeteilte erste Plattform der *documenta11* zum Thema „*unvollendete Demokratien*“ die Plattform mit der

höchsten Medienresonanz im deutschsprachigen Raum, was vermutlich auf die Veranstaltungsorte zurückzuführen ist.²²⁵

Wien: Die breiteste Berichterstattung über die Tagung findet sich mit insgesamt drei Artikeln im **Standard** („*Okwui Enwezors Unvollendete*“, Art. 101, „*Wo (noch) über Kunst redet...*“, Art. 103, und „*Die andere Freiheit*“, Art. 102), der zudem zwei Interviews mit den TeilnehmerInnen Stuart Hall und Chantall Mouffe veröffentlicht.²²⁶ Einen längeren Kommentar bietet auch die **Weltwoche** („*Alles klar auf Plattform eins*“, Art. 104) und in Deutschland berichten die **SZ** („*Im Theorie-Tross*“, Art. 100) und die **FR** („*Kuratoren und Kannibalen*“, Art. 99) über die Demokratieplattform in Wien. Grundsätzlich wurde bereits die erste *documenta*-Plattform von allen AutorInnen skeptisch bewertet und eher „*als Aushängeschild eines saturierten akademischen Lehrbetriebs*“ denn als „*offenes Diskussionsforum zu Kunst und Gesellschaft*“ (WW, Art. 104). Die meisten Vorträge wurden als „*recht akademisch*“ beanstandet, „*wobei Cultural-Studies-Terminologie jenseits empirischer Daten heruntergespult wurde*“ (FR, Art. 99). Die Plattform fand dennoch Resonanz, „*So platzt die Aula der Akademie Woche für Woche nicht aus den Nähten, ohne deshalb besorgniserregend leer zu sein*“ (Standard, Art. 103). obwohl nach Ansicht des Autors des Standards ebenfalls ein grundlegendes Problem in der Verquickung von politischem Thema und Kunst entstand:

„Und so ist zu hundert Prozent eingetroffen, was der Politologe Oliver Marchart gegenüber dem Standard vermutet hat: „Möglich, dass die Veranstaltung eher ein Symposiums- denn ein reines Kunstpublikum anspricht.“ Das Nachdenken über die Demokratie als unvollendetem Prozess findet [...] weitgehend ohne die in Wien prominenten Vertreter von Kunst und Kultur statt. [...] Und noch eine Spezies fehlt im Publikum auffällig: jene, die professionell an Demokratie, Justiz und Menschenrechte Hand anlegt.“ (Standard, Art. 103)

Nicht nur die Wiener Veranstaltung, auch die *documenta*-Plattformen in ihrer Gesamtheit werden als „*Theorie-Tross*“ eher skeptisch beurteilt:

²²⁵ Die Berichterstattung stützt sich dabei überwiegend auf Tageszeitungen in Wien und Berlin selbst, die beiden Veranstaltungsorte. Zur Documenta-Plattform_1 berichteten in Österreich neben dem Standard außerdem Die Presse (Wien) (*Documenta global – Start in Wien*, 26.1.2001), die Neue Kronenzeitung (Wien) (*Documenta-Chef Okwui Enwezor in Wien: „Für andere Ideen öffnen“*; 26.1.01), die Salzburger Nachrichten (*Formen der Demokratie – Okwui Enwezor bereitet auch in Wien die Documenta vor*; 26.1.01), und die Neue Zeit. (Graz) (*Documenta startet in Wien*; 26.1.01).

²²⁶ „*Die andere Freiheit. Stuart Hall über die Chance der Demokratie*“, Art. 102 und „*Antwort auf McGuggenheim. Kunst in Zeiten des Populismus – Chantal Mouffe im Interview*“, 18.3.2002.

„Die Sorte Symposium, wie man sie in Wien inszeniert, ist die Praxis, für deren Theorie sie sich hält. Insofern ist die Frage müßig, was das mit Kunst zu tun hat. Im kreisrunden Raum der Autonomie funktioniert die Realität als perfektes Rohmaterial und ob die Plastik, die dabei produziert wird, nun aus Holz oder aus Holismus besteht, bleibt nachgeordnet.“ (Rainer Metzger, SZ, Art. 100)

Patricia Grzonka von der Weltwoche bezweifelt ebenso den Mehrwert der Öffnung der *documenta* hin zur Politik ²²⁷ und kritisiert zudem ganz pragmatisch die Tagungszeiten, die eine Teilnahme für Berufstätige unmöglich mache:

„Okwui Enwezors Suche nach einem neuen *documenta*-Modell mag glaubwürdig wirken, sofern er erstmals außereuropäische Austragungsorte einbindet. [...] Die Organisationsform dieser Plattform in Wien ließ allerdings wenig Zweifel daran, dass auch die neue *Documenta* den Regeln von Ausschluss und Einschluss folgt. Wer unter der arbeitenden Bevölkerung hat schon Zeit, sich einmal die Woche tagsüber einen Vortrag anzuhören?“ (WW, Art. 104)

Die Thematik der PlatKritik wird gegenüber der ReferentInnenliste geäußert, die es nach Einschätzung Rainer Metzgers versäumt, eine Gegenposition aufzuzeigen:

„Hat eine dieser zahllosen Diskussionsforen, die die Szene seit einigen Jahren liebt, je daran gedacht, etwa John Rawls einzuladen, den Chefdenker des Liberalismus, an dem man so beflissen Anstoß nimmt? Der Kunstbetrieb bleibt selbstbezüglich, auch wenn er allein von Politik zu reden meint.“ (SZ, Art. 100)

Das größte Manko der Wiener Plattform scheint jedoch der unzureichende inhaltliche Bezug der *documenta11*-Macher zur spezifischen Situation in Österreich (mit der rechtspopulistischen FPÖ unter Jörg Haider) und damit die Anbindung der theoretischen Diskussion an einen konkreten Bezugsrahmen zu sein:

„Von vorneherein stand weniger die Politik als deren Theorie zur Debatte. So konnte Enwezor mit der Chuzpe des Weitgereisten auf die Frage, ob man wegen oder trotz der speziellen Situation nach Wien gekommen sei, antworten: „Österreich geht uns nichts an“ („We are not concerned about Austria“). Wer aber von Rassismus redet kann von Haider nicht schweigen, und so wurde Enwezor schnell gewahr, dass die Wirklichkeit als unvollendeter Prozess gerade vor der Akademietür stattfindet.“ (SZ, Art. 100)

Gleiches bemängelt die Kritikerin der Weltwoche,²²⁸ die außerdem beklagte, dass man sich „mit den konventionellen Frontalvorträgen begnügte“ und nicht nach einer demokratischeren Form mit „mehr Partizipationschancen“ gesucht hatte.

²²⁷ „Da meint die *Documenta*, aus dem Reich der Kunst ausbrechen zu müssen, wagt sich mit hoch spezialisierten Diskussionsforen aufs politische Terrain – und fällt ins bodenlos Unverbindliche.“ (Weltwoche, Art. 104)

²²⁸ „Merkwürdigerweise ließ das *Documenta*-Team ausrichten, die Wahl des Standortes hätte nichts mit der aktuellen politischen Situation in diesem Land zu tun. Man käme von außen und sehe Wien eigentlich nicht als den Ort, an dem ein markant anderes Demokratieverständnis als in anderen westlichen Staaten vorherrsche. Also diskutiere man Österreich nicht als exemplarischen Fall.“ (Weltwoche, Art. 104)

Berlin: Die Berichterstattung zu Teil zwei der ersten Plattform, die in Berlin stattfand, fällt deutlich geringer aus als die in Wien, da es sich bei der Berliner Ausgabe der ersten *documenta*-Plattform im Kern um fünf Vortragsabende mit anschließender Diskussion handelte. Neben dem **Standard** berichtet die **Berliner Zeitung** („*Gegen das Wort als Waffe. Der Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha eröffnete die Plattfor_1 der Documenta*“, Art. 106) sowie die **taz** mit zwei Artikeln („*Terror ist eine politische Entscheidung*“, Art. 108 und „*Undenkbarkeit konstruieren*“, Art. 109). Des Weiteren kommentiert die NZZ in ihrer Reihe „AA – Auswärtige Autoren“, (Art. 111) sowie die FAZ („*documenta11 global*“, Art. 107). Die Artikel fallen im Vergleich zur Wiener Plattform weniger inhaltlich aus und setzen sich fast ausschließlich mit der Eröffnungsveranstaltung auseinander. Dennoch klingen im Prinzip die gleichen Vorwürfe an, wie sie bereits gegenüber der Vorgängerveranstaltung geäußert wurden. Innerhalb der untersuchten Artikel ist es vor allem die Autorin der NZZ, die die Atmosphäre und Problematik der Tagung und nicht zuletzt der gesamten ersten Plattform prägnant vermittelt::

„Auf der Pressekonferenz, die Anfang Oktober im Berliner Haus der Kulturen der Welt [...] über die Bühne ging, herrschte denn auch eine reichlich unbehagliche Stimmung. Ein Kunstkritiker hatte die berechtigte Frage nach dem Zusammenspiel von Theorie und künstlerischer Praxis und damit die Befürchtung formuliert, Enwezors Documenta, die soviel Wert auf den politischen Diskurs lege, könne ähnlich unsinnlich ausfallen, wie Catherine Davids theorielastige Vorgängerschau von 1997. Dass der unglückliche Journalist nicht nur vom autonomen Kunstwerk sprach, sondern auch noch vom Diskurs der sechziger Jahre sprach, erwies sich als Fehler: „Von wessen sechziger Jahren sprechen Sie?“, fuhr Enwezor den Mann unfreundlich an und unterstellte ihm einen unreflektierten Eurozentrismus. „Gibt es sonst noch Fragen?“ – Schweigen. Keiner der Anwesenden traute sich, etwas zu sagen. Wer möchte sich schon vor den versammelten Kollegen der politischen Unkorrektheit überführen lassen.“ (NZZ, Art. 111)

Was die Auftaktveranstaltung der Plattformreihe angeht, kann somit von keinem glücklichen Start gesprochen werden.

4. 1. 2 Die Bewertung der Plattform_2 (Neu Delhi)

„Wer auf ganz spezifische und originelle Weise die Konferenz mitgestaltet hat, war ein kritisches, selbstbewusstes und vor allem ein politisch klar profiliertes Publikum. Und diesem Publikum, das leidenschaftlich und konsequent fast jedes auf dem Podium artikuliert Problem mit den TeilnehmerInnen und untereinander diskutierte, ist in beträchtlichem Maße der Erfolg der Veranstaltung zu verdanken.“ (Springerin, Art. 114)

Gegenüber der ersten, „noch“ europäischen *documenta*-Plattform, fällt die Berichterstattung zur zweiten Plattform („*Experimente mit der Wahrheit*“) rein quantitativ deutlich ab, dafür erfährt die Konferenz in Neu Delhi aber die inhaltlich beste Bewertung seitens der westlichen Kunstkritiker. Mit nur zwei ausführlichen Berichten in der österreichischen Tageszeitung **Der Standard** („*Die Textform des Totschlagens*“, Art. 114), einer dpa-Meldung in der **FR** („*Documenta11*“ über das Thema *Gewalt in Neu Delhi*“, Art. 112) sowie einer wertfreien Ankündigung in den **HNA** („*Documenta-Plattform. Die Frage nach Wahrheit und Erinnerung*“, Art. 113), stellt die Berichterstattung zur Plattform_2 wie eingangs erwähnt die knappste in den untersuchten westlichen Tageszeitungen dar. Zusätzlich findet sich allerdings, wie bei der Plattform_1 in Wien, ein Artikel in der österreichischen Kunstzeitschrift **Springerin** („*Plattform 2_Documenta11*“, Heft 2/ Juni 2001, Art. 115), welcher der Vollständigkeit halber mit in die folgende Auswertung einbezogen werden soll.

Sowohl die knappe Pressemeldung in der FR als auch die Ankündigung in den HNA enthalten keine Bewertungen der Plattform, sondern ausschließlich knappe Informationen zur Veranstaltung („*Symposium und Videogalerie*“, FR, Art. 112) und zum Thema. Allerdings wird in den HNA zumindest auf die Schwerpunktverlagerung zur Kunst im Vergleich mit der ersten Plattform verwiesen.²²⁹ Die beiden Artikel in den österreichischen Medien stellen hingegen hinsichtlich der Thematik und Zielsetzung der *documenta*-Plattform die beiden differenziertesten und ausführlichsten positiven Bewertungen innerhalb der gesamten Berichterstattung dar. Nicht nur die Themenwahl für die Plattform in Indien wurde gelobt – „*Das Thema war für den Kontext gut gewählt*“ (Standard, Art. 114) – sondern auch die Umsetzung vor Ort und das Konzept der Standortverlagerung an sich:

„Die Documenta aus Kassel zu dislozieren und in die weite Welt zu zerstreuen, war offensichtlich keine schlechte Idee. In New Delhi hat sie sich jedenfalls bewährt“ (Springerin, Art. 115).

Auch die ReferentInnen werden im Standard positiv bewertet, so die „*brilliant* Analyse“ oder der „*überzeugende Beitrag*“ des Filmemachers Eyal Sirdan (Art. 114), wenn auch auf das Filmprogramm der Plattform nicht eingegangen wird. Als wesentlichen Erfolgsfaktor der Veranstaltung machen beide Kritiker allerdings die

²²⁹ „*Stärker als bei der ersten Plattform in Wien, die sich der „Demokratie als unvollendetem Prozess“ gewidmet hatte, wird in Neu Delhi der Bogen von der Diskussion über politische und moralische Probleme zu künstlerischen Ausdrucksweisen geschlagen.*“ (HNA, Art.0).

Anteilnahme des indischen Publikum aus: „*Wer auf ganz spezifische und originelle Weise mitgestaltet hat, war ein kritisches, selbstbewusstes und vor allem ein politisch klar profiliertes Publikum*“ (Springerin, Art. 115) Ebenso im Standard:

„Das Publikum bewies bei seinen Interventionen einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit. Die Dramatik der Diskussionen ließ die Plattform 1 in Wien retrospektiv recht blass erscheinen.“ (Art. 114).

Die beiden folgenden Plattformen werden in den beiden ausführlichen Artikeln nicht erwähnt, vielmehr wird der Vergleich zur Vorgängerplattform gezogen, die nach Einschätzung beider AutorInnen gegenüber der indischen Veranstaltung an Qualität verlor: „*Die Dramatik der Diskussionen ließ die Plattform_1 in Wien retrospektiv recht blass erscheinen*“ (Standard, Art. 114). Weder im Standard noch in der Springerin wird wie dies in Wien geschah, der fehlende Bezug der Veranstaltung zur Kunst bemängelt, vielmehr reichern beide KritikerInnen die Thematik durch eigene Reflexionen und Hintergrundinformationen an. So bezieht sich Angelika Fitz auf den speziellen Kontext der Kunstschaaffenden in Indien, die sich zwischen „*Nivellierung indischer Formensprachen im postmodernen Universum globalisierter Kunstproduktion*“ und „*den engen Grenzen der Forderung nach dem spezifisch Indischen*“ (Standard, Art. 114) befinden. Gleichzeitig wird die Themenwahl der Plattform_2 in Bezug zur indischen Landesgeschichte gesetzt – „*denn auch der indische Subkontinent trägt ein schweres Erbe*“ (ebd.). Trotz der positiven Berichterstattung klingt auch bei Buden die Frage nach dem Zusammenhang der Plattformen mit der Kasseler Ausstellung an:

„Okwui Enwezor, der künstlerische Leiter der *documenta 11* wurde jedenfalls nicht müde, dem Publikum klar zu machen, dass die Plattform 2 in Delhi – wie auch die anderen Plattformen außerhalb Deutschlands – keine Art Vorspiel zur eigentlichen *Documenta*-Ausstellung sind, sondern schon einen notwendigen Bestandteil der *Documenta11* darstellen. Seine ständig wiederholende Botschaft lautete: Der wahre Inhalt der *Documenta* ist schon in Delhi präsent, und dieser Inhalt ist ein Effekt eben dieser Dislozierung.“ (Standard, Art. 115)

Dennoch stellt die Berichterstattung zur zweiten *documenta*-Plattform innerhalb der ausgewerteten Artikel die positivste und die differenzierteste Bewertung zu den vier Konferenzen dar - sowohl was ihre Thematik als auch was ihre Umsetzung vor Ort angeht. Über die Bewertung der Plattformen hinaus schlugen beide Autoren einen Bogen zu weiter gefassten Fragen und vor allem zur Kunst.

Die qualifizierte Berichterstattung hängt möglicherweise mit der Expertise der AutorInnen zusammen.²³⁰

Gerade angesichts des Erfolges der Veranstaltung in Indien ist es erstaunlich, dass die Plattform in Neu-Delhi in den Medien insgesamt so wenig Resonanz fand und der Erfolg der Veranstaltung auf diese Weise kaum wahrgenommen wurde.

4. 1. 3 Die Bewertung der Plattform_3 (St. Lucia)

„Die Tagung Kreolität und Kreolisierung hatte zwei Motti und zwei Inspiratoren: die Autorengruppe Bernabé, Chamoiseau und Confiant [...] und den Einzelauteur Eduard Glissant, der 1990 sagte: „Die ganze Welt kreolisiert sich!“ Vier Autoren mit schönen und passenden Namen (Eduard Gleitend – wie der Name, so die Theorie!), ein Jahr Zeit, zwei Konzepte, so nahe haben wir die Arbeit am Begriff noch nie beobachten können. Die Differenz von Kreolisierung und Kreolität und Kreolisierung war jedenfalls weit genug, um eine Tagung, ein Hyatt Regency und ein one acre swimming lagoon aufzunehmen.“ (ZEIT, Art. 125)???

Im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Plattformen fällt die Berichterstattung zur dritten *documenta*-Plattform in St. Lucia am wenigsten wohlwollend und am wenigsten informativ aus. Nur in den deutschen Zeitungen wurde über das Tagungswochenende berichtet; überregional wurden drei Artikel veröffentlicht, davon zwei in der **FAZ** („*Vorsicht, Rutschgefahr!*“, Art. 123 und „*Wenn bei St. Lucia die Kunst im Diskurs versinkt*“, Art. 124) sowie je ein Artikel in der **ZEIT** („*Mahlstrom. Die documenta fand in der Karibik zu sich selbst*“, Art. 125) und in den Kasseler **HNA** („*Blick in das kreative Chaos*“, Art. 122). Die vier Artikel stellen dabei sehr unterschiedliche Formen (kunstkritischer) Berichterstattung beziehungsweise Bewertung dar: Während für die HNA ein inzwischen emeritierter Kasseler Verwaltungsprofessor über die Karibik berichtet und vor allem den historischen Kontext und das Thema der Kreolität erläutert, ist der Artikel in der ZEIT als bissiger Kommentar zu werten. Eine inhaltliche Wertung des Veranstaltungsprogramms nimmt keiner der vier Autoren vor, wobei die HNA als einzige Zeitung zumindest Hintergrundinformationen zur Themenwahl und der Karibik anführt. Der „*workshop*“ erfährt eine knappe positive Bewertung– „*so ließ sich tatsächlich der Entstehungsprozess von Erkenntnis betrachten*“ (HNA, Art.122).

²³⁰ Die Autorin Angelika Fitz (geb. 1967) ist selbst Kulturwissenschaftlerin, Autorin und Kuratorin in den Feldern Kunst und Architektur. Sie hat insgesamt mehr als drei Jahre im südasiatischen Raum zu postkolonialer Kulturproduktion und -vermittlung unter den Bedingungen von Globalisierung und Fragmentierung recherchiert und während dieser Zeit in Indien und Europa mehrere Projekte mit südasiatischen KulturwissenschaftlerInnen, KünstlerInnen, ArchitektInnen konzipiert und realisiert.

Problematisiert wird hingegen wie bereits in Wien und Berlin der Bezug der Plattform_3 zur Kunst und zur *documenta*, der sich dem Autor der HNA erst über den Künstler Isaak erschloss, der vor Ort sein Filmprogramm für die Plattform_5 vorstellte: *„Spätestens hier schien auf, was das Rahmenwerk theoretischer Plattformen mit der schließlichen Weltkunstausstellung in Kassel zu tun hat“* (Art. 122). Diesen beiden informativ gehaltenen Artikeln stehen drei sehr kritische Bewertungen gegenüber. In ironischer Weise wird in der ZEIT die gesamte Karibik-Plattform mit ihrem Tagungsort, dem Hotels Hyatt Regency, persifliert, indem der Autor über eine mögliche *„peripheren Teilnahme vom Pool aus“* sinniert (ZEIT, Art. 125). 565 US-Dollar aufwärts, so lässt Wolfgang Kemp wissen, koste die Teilnahme als *„Romance-package“* – *„Es gibt nur eine Person die ein Romance-Packaga auf sich alleine anwenden kann, und das ist Woody Allen“* (ebd.) Von seiner Ironie gefiltert lässt sich der Artikel dennoch als deutliche Kritik an der Plattform_3 lesen, vor allem was die Teilnahmekosten als auch die räumliche Distanz angeht:

„Ohne hier Verstehen heucheln zu wollen [...] haben wir doch das Gefühl, dass kein Ort, nirgends, keine „diasporische Formation“ (Enwezor), diesen Satz besser belegen könnte als genau dieses Hotel, das nämlich ein Nachbau des britischen Antillenforts Pigeon Island ist, dabei im Inneren Plantagenstil zeigt und mit allen Annehmlichkeiten der neuen Hegemonialsphäre ausgerüstet ist: Jacuzzi, Spa, Health Clu et cetera.“ (ZEIT, Art. 125)

Weniger ironisierend, aber vergleichbar kritisch geht Thomas Wagner im zweiten Artikel der FAZ vor. Der Autor nimmt zwar auch keine inhaltliche Bewertung der Karibik-Plattform vor, setzt sich jedoch kritisch mit den Plattformen in ihrer Gesamtheit auseinander und nimmt im Wesentlichen den Tenor der späteren Ausstellungskritik vorweg. Ähnlich wie bei der Ausstellung etikettiert Wagner die Plattformen als *„problematisches akademisches Vorprogramm“* beziehungsweise als *„postkolonialistischen Gesprächskreis“*, sowie als *„D11 Reisekader“* und *„International Enwezor Tours“* (FAZ, Art. 124). Wenngleich der Kritiker in seinem Artikel nähere Informationen zu den drei übrigen Plattformen liefert und auf die Cultural Studies als dem theoretischen Bezugsrahmen verweist, vsteht er dem ganzen Projekt der globalen Wissensproduktion kritisch gegenüber:

„Sie [die Documenta 11] läuft schon – als „transparent research“, wie Enwezor das nennt, als von Ort zu Ort ziehendes Oberseminar, in dem eine kleine Schar Wissender politisch korrekt Nachhilfeunterricht für all jene erteilt, die nicht aufgepasst haben, als die „cultural studies“ auf dem Stundenplan standen, oder sich schlicht weigern, sich dem Machtanspruch dieses Paradigmas zu unterwerfen.“ (FAZ, Art. 124)

Auch Wagner problematisiert die die Publikumsferne der Veranstaltungen, wobei er weniger die Reisekosten, als die Distanz zum heimischen Betrachter bemängelt: „[...] *doch erreicht man mit an fernen Orten abgehaltenen Seminaren nichts so wenig wie das Publikum*“, ebd.) beziehungsweise die Konsequenz der Distanz, die Tagungsergebnisse nur nachlesen zu können: „*Der Rest des Publikums wird am Ende ohnehin nur mit Readern abgespeist*“ (ebd.). Es wird zwar viel über das Konzept spekuliert, aber bemängelt wird in erster Linie, dass zwar viel über die Theorie, hingegen zu wenig über die konkrete Ausstellung zu erfahren sei:

„Auf welche Weise die ‘erweiterte’ Documenta an all diesen Orten aufblühen könnte, welche Künstler dabei sein werden und welchem Konzept die Präsentation folgen soll, solch triviale Fragen verbieten sich angesichts der vorausseilenden Kohorte intellektueller Macht anscheinend von selbst.“ (FAZ, Art. 124)

Weder wurde die Thematik des Begriffes „Kreolität“ verdeutlicht, noch die Zielsetzungen der Plattform vermittelt - es bleibt die Kritik an der „Diskursmacht“ Enwezors als „*eine neue Form der Hegemonie*“ (FAZ, Art. 124).

Für sich genommen stellen die untersuchten vier Artikel zwei sehr entgegen gesetzte Bewertungen der Plattform₃ dar. Die überwiegend informativen Berichterstattungen in den HNA und dem Resümee der FAZ stehen der ironische „Verriss“ in der ZEIT sowie die negative Kritik in der FAZ gegenüber. Während einerseits konkret der exklusive Veranstaltungsort der 3. Plattform kritisiert wird, wird die inhaltliche Seite hingegen nicht direkt bewertet. Abgesehen vom Unterhaltungswert des ZEIT-Artikels – „*In den Tropen sagt man; „Für manchen Freund der Kokosnuss ist überm Kleinhirn plötzlich Schluss*“, (Art. 125) – wird durch die Kritik dennoch die Diskrepanz zwischen der Exklusivität des Tagungsortes und der Thematik der Plattform deutlich. Den Kritikern war nicht bekannt, dass Tagungsort von den *documenta*-MacherInnen nicht expliziert ausgewählt worden, sondern im Rahmen einer Einladung angeboten worden war.²³¹

Es entsteht für den Betrachter das Bild einer teuren Exklusivveranstaltung, deren Sinn mehr als fraglich ist und zu der auch durch die Wortwahl der anderen Autoren („*kreatives Chaos*“, „*schlüpfrige Theorie*“, „*Vorsicht, Rutschgefahr*“) noch verstärkt wird. Dennoch veranlasst die Plattform die Autoren zu generellen Überlegungen, wenn auch das eigentliche Thema der Plattform, die Kreolität als

²³¹ Gespräch mit Markus Müller am 2. November 2005.

möglicher Kulturbegriff (s. 2.1.2 Kreolität und Kreolisierung), relativ unberührt bleibt.

4. 1. 4 Die Bewertung der Plattform_4 (Lagos)

„Das hyperbolische Verschwinden kultureller Identitäten in solch brodelnden Stadttagglomerationen schärft, wie Enwezor betont, den Blick für die Vergänglichkeit eurozentrierter Stadtmodelle, für nordhessische allemal – doch was folgt daraus für die Kunst? [...] Kassel wird derzeit als Weltausstellung zeitgenössischer Bedeutungsschwere, als intellektuelles Dorado neu erfunden.“ (SZ, Art. 126)

Auch die Bewertung der vorletzten *documenta*-Plattform in Nigeria fällt in den westlichen Medien so knapp wie bei den vorangegangenen außereuropäischen Veranstaltungen aus. Die Recherche ergab nur vier Artikel aus den untersuchten Zeitungen in Deutschland und der Schweiz, allerdings handelte es sich bei zweien (taz und ZEIT) um umfangreiche Reportagen. Die SZ berichtete noch während der Plattform_4 in Lagos („*Eins A Kasseler. Der Reisetross der elften Documenta macht in Lagos Station und sucht nach der Balance zwischen Theorie und Kunst*“, Art. 126), während die ZEIT („*Die Kunst im Chaos*“, Art. 128), die taz („*Learning from Lagos*“, Art. 127) und die NZZ („*Wege aus dem Untergang. Afrikas Metropolen im Blick der Documenta-Plattform*“, Art. 129) erst nach dem Ende der Veranstaltung Artikel veröffentlichen, beziehungsweise „das Ende“ zum Ausgangspunkt ihrer Reportage machten. Während sich die Artikel in SZ und NZZ eher als informative Artikel verstehen, veranlasst das Thema der Plattformen sowohl die ZEIT als auch die FAZ zu einer Reportage. Beide Autoren nutzen die Teilnahme an der Plattform_4 für eine ausgedehnte Schilderung ihrer Eindrücke in der Stadt, die es dem Leser erlauben, mit den Blicken des Westlers auf die afrikanische Metropole zu schauen.

Neben der Plattform_2 lassen sich die vier Artikel zur Plattform_4 als die informativste Auseinandersetzung mit dem ersten Block der *documenta11* einstufen. Die Wahl des Plattform-Themas bleibt zwar unkommentiert, die weltpolitische Brisanz des Phänomens Megastädte wird aber von allen Autoren bestätigt.²³² Es wird zwar auch auf die Veranstaltung an sich verwiesen, im Zentrum steht jedoch ausschließlich Lagos, der Veranstaltungsort – die drei anderen afrikanischen

²³² „Nach Lagos ist man gekommen um über Lagos zu sprechen und über drei andere Metropolen, die meist als Menschenschlucker beschrieben werden, als unrettbare Orte der Anarchie und des Chaos“; Art.0/ZEIT)

Megastädte, denen sich die Plattform_4 widmete (Freetown, Johannesburg und Kinshasa), werden in keinem der Artikel thematisiert. Sehr informativ sind die Artikel im Gegensatz zu Plattform_3 allerdings hinsichtlich des Plattformthemas: Neben der Reportage Rauterbergs liefert die NZZ unter Verweis auf eine Studie der Vereinten Nationen gute Hintergrundinformationen zum Zustand Lagos. Kritisiert wird allerdings die Abgeschottetheit der TeilnehmerInnen der Tagung, die sich der Stadt verweigern; *„Sie stellen sich lieber auf ihre Plattformen, als sich der Stadt selbst zu stellen“* (ZEIT, ebd.).

„Vorsichtshalber aber, um das Gedankengebilde nicht durch zu viel Realität zu gefährden, tagt man hinter schwarzen Gardinen und im kleinen Kreis der Geladenen – im blickdichten Klimakasten“, (ZEIT, Art. 128)

Problematisiert wird zudem in der NZZ der „Nutzen“ der Plattform für die Stadt selbst: *„Dennoch blieb die inhaltliche Auseinandersetzung mit den Plattform-4 Ideen dürftig“* (NZZ, Art. 129). Auch die ZEIT wirft die Frage nach den Handlungsmöglichkeiten auf, *„Was also lässt sich tun, wenn man nicht nur städtebauliche Kosmetik betreiben will?“* (Art. 128) und verweist als Perspektive auf den *„sorgenden Realismus“* (ebd.) kleinerer Initiativen und Architekturbüros.

Die Plattformen an sich werden, ähnlich wie bei den Veranstaltungen zuvor, eher skeptisch beurteilt, zum Beispiel als *„gedankenlastiges Exil“* (SZ, Art. 126).

Neben der Bewertung der Plattform selbst steht in den Artikeln zur Plattform_4 erneut die Frage nach dem Verhältnis der Veranstaltungen zur Kunst und zur *documenta* im Vordergrund, *„Was folgt daraus für die Kunst?“* (SZ, Art. 126). Hier wird in der NZZ der Eindruck erweckt, die Plattform_4 schließe die inländische Kunstszene aus:

„Nigerianische Maler, Bildhauer und Literaten standen schon Schlange und warteten auf ihr großes Los. Dann mussten sie erfahren, dass die Vorkonferenz der elften Documenta keine Möglichkeiten zum Präsentieren der eigenen Werke bietet“ (NZZ, Art. 129).

Ein Eindruck, der sich nur im Vergleich mit den nigerianischen Artikeln revidieren lässt (s. 4.2.2 Die Bewertung der Plattform_4 in Nigeria). Kritisiert wurde erneut die Vernachlässigung künstlerischer Themen, *„Die große Künstlerdiskussion blieb eigenartig“*; ZEIT, Art. 128), und die nach Meinung der Autoren wichtigen Fragen die Kunst betreffend, *„ob es so etwas wie afrikanische Malerei noch gebe“* oder *„wie man sich zu einer eigenen Moderne durchringen und den Fallstricken eines kolonial geprägten Selbstbildes entkommen könne“* (ebd.) wurden (wie auf den

Plattformen zuvor) nicht beantwortet: „auf alle diese Fragen der Versammelten antwortete der Kurator nur ausweichend und dunkel“ (ZEIT, Art. 128).

Die Berichterstattung über die Plattform_4 und ihre Bewertung in den westlichen Medien stellen somit neben der ersten Plattform die inhaltlich informativste Auseinandersetzung dar. Dies mag ein Stück weit an der „Griffigkeit“ des Themas Megastädte liegen, welches – im Vergleich zu den eher theorielastigen Themen der ersten drei Plattformen – mit Fakten gut zu unterfüttern ist, zudem war es die Plattform, die zeitlich am dichtesten an der eigentlichen Ausstellung lag. Wenngleich die Reportagen in der ZEIT und der taz nur wenig über die Plattform selbst berichten, so lassen sie sich dennoch als Beitrag zum kritischen Diskurs bewerten. Dennoch kommt die Veranstaltung an sich bei den Kritikern nicht gut an. Bemängelt wird sowohl, ähnlich wie bei der Karibik-Plattform, die Abschottung im exklusiven Rahmen und auch die Distanz gegenüber der Kunst.

4.2 Die Bewertung der Konferenz-Plattformen in Indien und Nigeria

Sowohl in den untersuchten indischen als auch den nigerianischen Medien beschränkt sich die Berichterstattung über die vier Plattformen der *documenta11* auf die Konferenz im eigenen Land.²³³ In beiden Ländern wird in mehreren Zeitungen und mit teils großformatigen Artikeln und Artikelserien über die jeweilige Plattform berichtet. Insgesamt wurden für Indien (Plattform_2) sechs Artikel (Art.116-121) ausgewertet, für Nigeria (Plattform_4) elf (Art. 130-140). Ohne Resultate blieb hingegen die Recherche in den karibischen Zeitungsarchiven, was möglicherweise an der Exklusivität der Veranstaltung lag, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfand.²³⁴ Die Quellenbasis für die nicht-westlichen Plattformen ist mit 13 Artikeln sicher zu „dünn“, um exemplarische Aussagen für andere nicht-westliche Länder zu überprüfen, dennoch lassen sich – ähnlich wie bei der Ausstellungskritik zur Plattform_5 im Nigerian Guardian – einige zentrale Unterschiede gegenüber den westlichen Kunstkritiken zu den Plattformen 1 - 4 feststellen.

²³³ Im Zuge der Recherche wurden weder in den ausgewählten indischen, noch den nigerianischen Tageszeitungen Artikel zu den jeweils verbleibenden drei *documenta*-Plattformen gefunden.

²³⁴ Im St. Lucia-Chronicle wurde laut Online-Archiv über die Kréolité-Plattform berichtet, was vermutlich mit der Exklusivität der Tagung unter Ausschluss der Öffentlichkeit zusammenhängt.

4. 2. 1 Die Bewertung der Plattform_2 (Neu-Delhi) in Indien

„How does this [a discourse on Ghandi] link up with an art exhibition? In a sense, that depends on how you frame an exhibition, particularly so in the twenty-first century when it seems impossible to create art without alluding to, even confronting, issues that stare us in the face.“ (Business Standard, Art. 116.)

Die Berichterstattung und Kunstkritik zur Plattform_2 beginnt in den indischen Medien mit einer kurzen Ankündigung der Konferenz als „*unique meeting between the world of academic and arts*“ in der **Times of India** (TI, Art.121) und erstreckt sich mit fünf Artikeln vom ersten Tag des Workshops über den gesamten Veranstaltungszeitraum der Plattform: Zwei Artikel werden im **Hindu** veröffentlicht (Art. 117 und 118) sowie je einer in der **Hindustian Times** (Art. 119), dem **Indian Express** (Art. 120) und dem **Business Standard** (Art. 116). Wenngleich alle Artikel über einen Informationsteil hinsichtlich der Plattform verfügen (Veranstaltungsort, Thema, Referenten), so lassen sich doch nur drei der fünf Artikel als inhaltliche Auseinandersetzung mit den Themen und Zielsetzungen der Veranstaltung einstufen: Art. 116, Art. 117 und Art. 119.²³⁵

Im Gegensatz zu den westlichen Kritiken wird in den indischen Artikeln zunächst auf das Format der *documenta* als internationale (europäische) Ausstellung für zeitgenössische Kunst und ihre Bedeutung verwiesen. Die AutorInnen stellen den Status der *documenta* als eine Instanz der zeitgenössischen Kunstwelt nicht in Frage: Die Ausstellung wird wechselweise als „*prestigious art event*“ (Art. 117) bezeichnet, als „*one of the world's best known and keenly followed art exhibitions*“ (BS, Art. 116) und als „*forum, which has since then [1955] set standards for discourses on art*“ (HT, Art. 119). Die Wahl Indiens als Veranstaltungsort wird als überraschende – „*Documenta XI has made an unprecedented stopover here in India*“ (Hindu, Art. 117) –, aber angesichts des Themas (*Experimente mit der Wahrheit*) und dem Bezug

²³⁵ Hingegen setzt sich die zweite Mitteilung des Hindu („*A once-in-a-five-years-event*“, Art. 3) im Wesentlichen aus Zitaten Okwui Enwezors und vermutlich aus Auszügen der Pressemitteilung zusammen. Auch der Artikel des Indian Express („*Art Expert Okwui Enwezor on art, new media and why Delhi feels like home*“, Art. 5) ist eher als lockeres Kurzinterview einzustufen und konzentriert sich verstärkt auf persönliche Assoziationen des künstlerischen Leiters zu seinem Aufenthalt in Indien („*I have seen more Indian films than Hollywood Films*“, ebd.). Zudem liefert der Artikel eine Fehlinformation hinsichtlich der *documenta*, die er als „*Platform for debate and discussion in interdisciplinary art*“ bezeichnet.

zur eigenen Geschichte als plausible Entscheidung begrüßt: „[...] *where the theme was linked with the destination through a discourse on Ghandi*“ (BS, Art. 116).

Vor allem die Öffnung der *documenta* und die damit verbundene Möglichkeit der Teilhabe der Plattformländer wird im Gegensatz zu den meisten westlichen Kritiken positiv aufgefasst – „*now with the eleventh documenta underway it has become possible to participate in the event in four cities outside Kassel*“ (ebd.). Das Konzept der Ausstellungsmacher, durch die Plattform(en) eine inhaltliche Diskurserweiterung hin zu außereuropäischen Themen vorzunehmen, wird demnach angenommen: „*An exhibition that moves away from its Eurocentric moorings to broadly humanistic issues of truth and democracy.*“ (Hindu, Art. 117).

Zwar wird die Frage nach der Verbindung zwischen Kunst und Wissensdiskurs durchaus aufgeworfen („*How does this link up with an art exhibition?*“ (BS, Art. 116), sie wird aber nicht kritisiert, sondern als eine der Ausstellung zu grunde liegende Verbindung akzeptiert: „*Instead of issues of art, the lead in is via the social sciences.*“ (Hindu, Art.117). Auch die Auswahl der „kunstfernen“ ReferentInnen der Plattform_2 wird nicht beklagt, sondern in ihrer Vielfalt positiv als „*rich diversity*“ erachtet, „*which will inform Documenta and is expected to sharpen the articulation of what an international art exhibition can do.*“ (BS, Art. 116). Zudem findet sich in allen Artikeln eine Auflistung der prominentesten inländischen, sprich indischen TeilnehmerInnen, wohingegen in den westlichen Artikeln nur auszugsweise beziehungsweise gar nicht aus dem Programm zitiert wird. Die drei anderen Konferenz-Plattformen werden allerdings nur thematisch und ohne Hintergrundinformationen angeführt.

Gemessen an der inhaltlichen Resonanz in den indischen Medien erfüllt die Plattform_2 die übergreifende Zielsetzung der *documenta11*-MacherInnen, gesellschaftlich relevante Diskussionen und Diskursprozesse anzuregen: Die AutorInnen reflektieren über das Thema *Wahrheitssuche und Gerechtigkeit* in Bezug auf die konkreten politischen Verhältnisse in Indien und nutzen die Berichterstattung gleichzeitig, um kunstspezifische Fragen anzusprechen. Die *documenta*-Plattform wird diesbezüglich nicht nur als konkrete Chance für die einheimische Künstlerszene erachtet, sondern veranlasst zu Spekulationen über die alte und neue Rolle der afrikanischen, asiatischen und polynesischen Kunst im weltweiten kulturellen

Austausch – auch als ein mögliches Gegengewicht zu den negativen Folgen der Globalisierung.²³⁶ Zudem greifen die Autoren in ihren Artikeln einzelne Aspekte der Plattform_2 auf, so zum Beispiel die Rolle der Kunst in der Dokumentation subjektiver Wahrheiten. Soll Kunst, die nach Wahrheit sucht, ausschließlich „*in privileged spaces like museums*“ präsentiert werden? (BS, Art. 166) Konkret erläutert dies der Autor des Business Standards am Beispiel des Filmes *Ruanda – One Genozid later*: „*Would the film also be shown in Rwanda, to the subjects?*“ (ebd).²³⁷ Nicht zuletzt die starke Resonanz des Publikums führt – wie in den beiden österreichischen Artikeln beschrieben – zu einem einhelligen positiven Fazit der AutorInnen. Der Blickwinkel der Besucher wird ihrer Einschätzung nach durch die Veranstaltung erfolgreich erweitert – „*the representation opened the audiences mind to other possibilities*“ (BS, Art. 116).

Zusammenfassend lässt sich die Resonanz auf die Plattform_2 in den indischen Medien als eine sehr gute Bewertung des Vorhabens der Macher der *documenta11* deuten. Die thematische Verlagerung hin zu übergeordneten gesellschaftlichen Fragen wird nicht kritisiert, sondern übereinstimmend als positive Wendung innerhalb der Ausstellungsgeschichte der *documenta* betrachtet. Gleichzeitig veranlasst die Themenwahl der Plattform die Autoren sowohl zu Überlegungen und Reflexionen über das Thema Wahrheit, als auch zu kritischen Überlegungen zur Rolle der nationalen Kunst und der KünstlerInnen. Unbewertet und unkommentiert bleibt hingegen das Filmprogramm der indischen Plattform. Dennoch bleibt es bei einem übereinstimmenden Urteil: Die Plattform_2 mit ihrer Suche nach Wahrheit, Identität und künstlerischer Repräsentation als *true expression of Documenta11*“ (BS, Art. 116).

4. 2. 2 Die Bewertung der Plattform_4 (Lagos) in Nigeria

Auch in Nigeria beschränkt sich die Berichterstattung zu den vier Plattformen der *documenta11* auf die Veranstaltung im eigenen Land. Die überwiegende Anzahl der ausgewerteten Artikel veröffentlicht der **Nigerian Guardian** zwischen dem 12. und

²³⁶ „*Considering the powerful infusion of African, Polynesian and Asian influences in the art studios across Europe at the beginning of the 20th century, we may well be poised, against the backdrop of globalisation for another level of exchange.*“ (The Hindu, Art. 2).

²³⁷ Nicht der Film „*One genozid later*“, aber der Wettbewerbsbeitrag „*Sometimes in April*“ auf der Berlinale 2005, der gleichfalls den Völkermord in Ruanda und die Teilnahmslosigkeit in aller Welt thematisiert, wurde 2005 in Ruanda in einem Stadion gezeigt. Bei der Aufführung wollten 30.000 Menschen den Film sehen.

25. März 2002 (Art. 131 - 139). Dazu kommen je ein Artikel im **Comet** („*Meeting in the fourth platform*“, Art. 130) und dem **Post Express** („*Today, Lagos under siege of documenta*“, Art. 140). Neben einem Interview mit dem assistierenden Koordinator der Konferenz vor Ort, dem nigerianischen Kunsthistoriker und Kurator Chika Okeke, sowie einem großformatigen Resümee kurz nach Abschluss der Veranstaltung, werden vor allem im Nigerian Guardian mehrere Berichte sowie eine Buchbesprechung und ein historischer Abriss über die städtebauliche Entwicklung der Stadt publiziert (Art.). Zudem finden sich neben einer generellen Ausführung vier kleinere Artikel zu den drei anderen Städten im Titel der Plattform_4: Kinshasa, Freetown und Johannesburg.²³⁸ Ergänzt wird die nigerianische Berichterstattung durch zwei Zeichnungen des Autors und Künstlers Chuka Nnabuife, die Enwezor und seine Co-Kuratoren als globales Team vor einem zur Weltkugel stilisierten Football beziehungsweise als Redner im afrikanischen Gewand zeigen.

Was die Bewertung der *documenta* als internationale Großausstellung angeht, so teilen die nigerianischen AutorInnen die Einschätzung ihrer indischen KollegInnen: Die *documenta* wird als ein Ordnungsfaktor für die zeitgenössische Kunst eingestuft und fungiert als „*main arena of assessing global progressions in contemporary art*“ (NgG, Art. 134) beziehungsweise als „*the most reputable arena for the display of the latest innovations in modern art*“ (NgG, Art.135). Auch die Wahl des eigenen Landes als Veranstaltungsort und die Öffnung des ursprünglichen Ausstellungsformates wird wie in Indien begrüßt: „*Kassel through documenta reaches out for the world*“ und „*documenta assumes a new garb embracing other disciplines*“ (beide im Post Express, Art. 140). Die Themenwahl für die Plattform jenseits der Kunst wird nicht kritisiert: „*interestingly, none of the platform conferences is based on art*“ (Comet, Art.130), jedoch scheint sich die Verbindung zwischen der *documenta* als Ausstellung und dem Thema „*afrikanische Megastädte*“ nicht derart direkt zu erschließen, wie es bei der Plattform in Indien der Fall war: „*What relationship is there between the world’s biggest art event and cosmopolitan city of Lagos?*“ (Post Express, Art. 130). Zudem wird die Plattform_4 selbst – „*a summit of world intelligentsia on African crisis*“ (NgG, Art. 138) – zwar als

²³⁸ Obwohl die drei Städte formal gleichberechtigt im Titel der Plattform angeführt waren, lag ein Schwerpunkt auf Lagos als dem Veranstaltungsort. Eine erste Überprüfung in den Online-Archiven der drei anderen afrikanischen Länder (Sierra Leone, Demokratische Republik Kongo und Südafrika) ergab jedoch keine Artikel zu der *documenta*-Plattform_4. Vertreten wurden die Länder vielmehr durch die ReferentInnen der Tagung.

sinnvolle Herausforderung angesichts der Globalisierung bewertet, aber seitens der Journalisten inhaltlich nicht kommentiert.

Ähnlich wie in Indien wird sie angesichts der bisherigen Marginalisierung afrikanischer KünstlerInnen auf der *documenta* jedoch als Chance begrüßt – „*When will another come?*“ (NgG, Art. 134). Vor diesem Hintergrund bezieht sich die Kritik der nigerianischen Autoren nicht auf die Plattform selbst, sondern vielmehr auf die Art-Community im eigenen Land, die gemäß den Aussagen des Conveners die Chancen, die sich durch die Veranstaltung vor Ort böten, nicht im geringsten genutzt hätte: „*The Artists at home obviously have positioned themselves to waste this chance*“ (NgG, Art. 134). Wenngleich der Guardian größtenteils die kritischen Worte des Conveners der Plattform übernimmt, so führt dessen Kritik dennoch zu einer Reflexion des Autors über die generelle Ignoranz der nigerianischen Künstler und Galeristen, beispielsweise als Nation des Commonwealth und den damit verbundenen, zumeist ungenutzten Möglichkeiten des kulturellen Austausches. „*Even certain art events that are globally acknowledged as influential to determining the movement of contemporary arts are largely ignored by Nigerian artists*“, (NgG, Art. 134). Die Kritik am mangelnden Enthusiasmus der einheimischen Galerien und KünstlerInnen wird auch vom Autor des Post Express aufgegriffen, wenngleich er die Chancen auf eine Teilnahme an der *documenta* 2007 eher ironisierend kommentiert.

Dennoch wird der *documenta11*-Leiter als „*a Nigerian who made history as the first non-European artistic director of the show*“ (NgG, Art. 134), als erfolgreicher Ausstellungsmacher gefeiert, dem gleichzeitig die Anerkennung in seiner eigenen Heimat versagt bleibt: „*The obvious case of a prophet who is honoured abroad and snubbed at home*“ (Post Express, Art. 140).

Alle AutorInnen der nigerianischen Berichterstattung zur Plattform_4 beschränken sich im Wesentlichen auf die Wiedergabe der Themenwahl und die Vermittlung der Ziele der Veranstalter, die sie mittels Zitaten ausführen. Die Informationen fallen allerdings deutlich umfangreicher und detaillierter aus als die in den indischen Medien zur Plattform_2.²³⁹ Dies gilt auch für Informationen über Okwui Enwezor als

²³⁹ So veröffentlicht der Nigerian Guardian unter der Überschrift „*selected speakers under siege*“ beziehungsweise „*selected abstracts under siege*“ detaillierte Informationen zu den einzelnen Rednern der 4. Plattform, als auch Auszüge aus den Abstracts zu den Vorträgen). Gleiches gilt für die abschließende Berichterstattung am 22.3., in der auch zu den einzelnen Städten die Resumés der jeweiligen Referenten zusammengefasst beziehungsweise in Auszügen zitiert werden.

dem künstlerischen Leiter der *documenta11*, dessen Tätigkeiten als Kurator, Kunstkritiker, Autor und Herausgeber im Nigerian Guardian umfangreich dargestellt werden: „*Enwezor sits in the Arthouse today*“ (NgG, Art. 133). Als einem gebürtigen Landsmann wird seiner Person deutlich mehr Interesse entgegengebracht, als es in Indien der Fall war. Kritisch hinsichtlich der Exklusivität der Tagung äußert sich der Autor des Comet, der den damit verbundenen Ausschluss der ortsansässigen KünstlerInnen problematisiert: „*It would then look as if the community is being left out of the show that she expects to be part of*“, Art. 130). Auch im Post Express wird – wie in der NZZ – ganz pragmatisch über die Chance der Umsetzbarkeit der wissenschaftlichen Verbesserungsvorschläge sinniert – „*if the concerned authorities noted*“ (PE, Art. 140).

In ihrer Gesamtheit lässt sich auch die Bewertung der zweiten untersuchten nicht-westlichen Konferenz-Plattform der *documenta11* durch die Medien des Gastgeberlandes als eine positive bezeichnen, wenngleich die Autoren weniger eigene Bewertungen äußern und verstärkt auf Informationen und Zitate der Veranstalter zurückgreifen. Anders als in Indien scheint jedoch der thematische Bezug zwischen *documenta* und der Themenwahl der Plattform im Land nicht eindeutig zu sein. Wesentlich stärker als in den indischen Medien wird in der nigerianischen Berichterstattung auf Hintergrundinformationen Wert gelegt, wodurch das Bild, das dem Leser von der Plattform vermittelt werden soll, sehr viel eindeutiger und klarer wird.

4.3 Vergleich der Bewertung der Konferenz-Plattformen

Vergleicht man die Artikel der indischen und nigerianischen Tageszeitungen mit denen im deutschsprachigen Raum, so lassen sich zwar einzelne Parallelen erkennen, dennoch treten deutliche Unterschiede in der Bewertung zwischen den westlichen und nicht-westlichen Autoren auf. Entsprechungen gibt es vor allem auf formaler Ebene; so fällt auf, dass die meisten Artikel überwiegend in den Zeitungen des jeweiligen Veranstaltungslandes der Plattformen veröffentlicht wurden.

Eine weitere auffällige Gemeinsamkeit findet sich auch in der Bewertung der Plattform_2, die übereinstimmend von beiden Seiten als äußerst gelungene

Veranstaltung eingestuft wurde und die somit deutlich macht, wie die erfolgreiche Umsetzung der Plattformen aussehen konnte.

Der augenfälligste Unterschied liegt jedoch in der Bewertung der Öffnung der *documenta*, die in Nigeria und Indien als positiver Schritt zu mehr Austausch begrüßt wird, während in den westlichen Kritiken der Vorwurf des exportierten Diskurses anklingt. Gerade die Verquickung von Politik und Kunst und der unklare Bezug zur *documenta* werden in den westlichen Medien als weitaus problematischer erachtet. Abgesehen von der positiven Bewertung der Plattform_2 bleiben die westlichen AutorInnen und Kunstkritiker skeptisch gegenüber dem inhaltlichen Konzept der Plattformen. Umso erstaunlicher ist es, wie positiv die Resonanz in Indien und Nigeria ausfällt.

Übereinstimmungen finden sich zudem bei der Bewertung der Plattform 4. Zum einen eröffnet sich beiden „Lagern“ durch die Thematik (Megastädte) ein weites Feld der Berichterstattung (Reportagen, Fotoserie), zum anderen werfen sowohl westliche als auch nichtwestliche AutorInnen Fragen nach der konkreten Relevanz der Veranstaltung auf und bemängeln vor allem die Exklusivität der Plattform. Wenngleich sich auch für die nigerianischen Autoren der thematische Bezug zur zeitgenössischen Kunst und der Konferenz nicht unmittelbar erschließt, so wird die Veranstaltung zumindest seitens der Medien als Chance und Anregung begriffen.

5 Schlussbetrachtung

Für die erste *documenta* des 21. Jahrhunderts sah sich die Findungskommission für den neuen künstlerischen Leiter vor die Aufgabe gestellt, die Rolle der Weltkunstaussstellung als maßgebliche Instanz für die zeitgenössische Kunstwelt zu sichern. Mit der Wahl Okwui Enwezors zum ersten außereuropäischen Kurator stiegen die Erwartungen in der internationalen Kunstkritik, dass durch seine Konzeption die europäische und nordamerikanische Dominanz innerhalb des Ausstellungswesens aufgehoben und stattdessen wesentliche Impulse für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer nicht-westlicher Kunst geliefert werden könnten.

Enwezor hatte für seine *documenta11* eine Umfunktionierung der Ausstellung vorgenommen, indem er sie in ein Projekt der internationalen und interdisziplinären kulturellen Positionsbestimmung einbettete. Kein kuratorisches Diktat nach westlichen Kriterien, sondern vielmehr ein transparenter Prozess sollte für die Öffnung der *documenta* gegenüber der nicht-westlichen Welt sorgen. Im Spiegel der internationalen Kunstkritik wird jedoch deutlich, wo die Schwächen dieses Projektes lagen und wieso es Okwui Enwezor trotz seiner unbestreitbar positiven Zielsetzung nicht gelang, dieses erfolgreich umzusetzen.

Deutlich wird an der Kunstkritik vor allem, dass die Ausstellungsmacher weder die theoretischen Grundlagen ihres Konzeptes noch die Themenwahl der Plattformen plausibel vermitteln und in Bezug zur *documenta* als Kunstaussstellung zu setzen vermochten. Während sich die KritikerInnen noch auf der Plattform_1 bemühten, den Zusammenhang zwischen Kunst und Demokratie herzustellen, wurde die Kritik angesichts der Schwierigkeit dieses Unterfangens im Verlauf der Plattformreihe immer schärfer. Problematisch war weniger die Idee, die *documenta* auf Tour zu schicken, als die Tatsache – und das machen die Kunstkritiken sehr deutlich – dass es auf den Konferenzen nicht um Kunst ging.

Durch seine Anlehnung an die *post-colonial studies* hatte Enwezor zwar einen theoretischen übergeordneten Rahmen gefunden, konnte die eigentlich kritischen Fragen, die sich im Umgang mit zeitgenössischer Kunst stellen jedoch nicht beantworten. Die zentrale Frage nach der künstlerischen Umsetzung der von ihm ins

Spiel gebrachten Themen und Theorien wurde weder auf den Konferenzen angegangen noch durch die Katalogtexte transparent vermittelt.

Noch problematischer war der Bezug zur *documenta* in Kassel. Fragen, die das Verhältnis zwischen den Konferenzen und der Ausstellung betrafen, wurden immer wieder an Enwezor herangetragen, aber nicht beantwortet – eine Tatsache, die die KritikerInnen (aus ihrer Warte zu recht) negativ bewerteten. Gleichwohl fand die Ausstellung bei den Kritikern eine positive Resonanz, obgleich der konzeptuelle Fokus weit weniger auf künstlerischen als auf gesellschaftspolitischen Aspekten lag. Indem Enwezor es vermied einen eindeutigen thematischen Standpunkt innerhalb seines breit angelegten Konzeptes einzunehmen, umging er zudem alle brisanten Fragen, die sich daraus ergaben. Durch diese fehlende Einbindung in die dem Konzept zugrunde liegenden Theorien, verlagerten sich die Diskussionen der KritikerInnen auf rein kunstspezifische Themen. Gerade die Anmerkungen des Ethnologen verdeutlichen jedoch die Möglichkeiten, die sich für eine stärker auf die Kunst ausgerichtete Diskussion aus den Plattformen ergeben hätten.

Die Kritiken weisen dennoch auf dieses Manko hin, ebenso wie auf die fehlende thematische Verknüpfung der Konferenzen und der Ausstellung, was implizit auf die versäumte Annäherung zwischen Europa und den Plattform-Ländern verweist. Vor allem die kritischen Artikel zur Wiener Plattform veranschaulichen, wie wenig Enwezor letztlich daran lag, seine Diskurse auch in Europa zu verorten. In einem anderen Sinne gilt das auch für den Präsentationsort Kassel, wo der fehlende Bezug zur Stadt beklagt wurde und die Publikumswirksamkeit des Hirschhorn-Projektes darauf schließen lässt, dass eine stärkere Einbindung der Ausstellung in den Stadtraum von den Kritikern und den Zuschauern begrüßt worden wäre.

Die Idee, die *documenta* als Vermittlungsforum für aktuelle gesellschaftspolitische Themen zu nutzen, ist durchaus als konzeptionelle Leistung zu würdigen. Enwezor fokussierte durch seine Themenwahl die „blinden Flecken“ in den Kultur- und Politikwissenschaften. Welches Potential in kulturellen Veranstaltungen wie den ausgelagerten Konferenzen lag, verdeutlichen die positiven Kritiken in Indien und Nigeria. Umso bedauerlicher ist, dass die erfolgreichste Plattform von den westlichen Medien nicht aufgegriffen wurde. Ein Defizit, das auf die mangelnde Begünstigung

einer Kommunikation zwischen Teilnehmern und Berichterstatlern der Konferenz-Plattformen und den westlichen Teilnehmern und Kritikern aufmerksam macht. Nicht zuletzt verweisen die zynischen Verweise zu den Katalogtexten und der Sprache Enwezors darauf, dass die Schwäche der postkolonialen Theorie nicht zuletzt in ihrer unverständlichen Sprache liegt.

Das Potential der *documenta* als prestigeträchtige (und finanzstarke) Institution wurde genutzt, um Menschen unterschiedlichster Fachrichtungen zu versammeln und eine kulturelle Standortbestimmung vorzunehmen. Bezogen auf die Vermittlung und Verbreitung der Themen, hat die *documenta11* sicher einiges erreicht. Bezogen auf die Kunst wurde jedoch die Chance vertan, zentrale Fragestellungen – wie die Formulierung eines internationalen Kunstbegriffs oder die Möglichkeiten der transnationalen Ausstellungspraxis (*transnational curating*) – im internationalen Rahmen zu diskutieren. Die übergeordnete Zielsetzung Okwui Enwezors und seines Kuratorenteams, mittels der *documenta11* den Horizont des gegenwärtigen Kunstdiskurses zu erweitern, dürfte sich jedoch erfüllt haben.

6. Literaturverzeichnis

Publikationen der documenta11:

Documenta11_Plattform 1 (2002):

Demokratie als unvollendeter Prozess, (Hg.): Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Hatje Cantz, Ostfildern.

Documenta11_Plattform 2 (2002):

Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung, (Hg.): Okwui Enwezor u.a., Hatje Cantz, Ostfildern.

Documenta11_Plattform 3 (2002):

Créolité und Kreolisierung, (Hg.): Okwui Enwezor u.a., Hatje Cantz, Ostfildern.

Documenta11_Plattform 4 (2002):

Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, (Hg.): Okwui Enwezor u.a., Hatje Cantz, Ostfildern.

Documenta11_Plattform 5 / Katalog (2002):

Ausstellung – Katalog, (Hg.): Okwui Enwezor u.a., Hatje Cantz, Ostfildern.

Documenta11_Plattform 5 / Ausstellungsorte (2002):

Ausstellung – Ausstellungsorte, (Hg.): Okwui Enwezor u.a., Hatje Cantz, Ostfildern.

Documenta11 – Kurzführer (2002):

Documenta11_Plattform5: Kurzführer / Short Guide, Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Hatje Cantz, Ostfildern.

Internetauftritt zur Ausstellung mit Links zu den Internetseiten der Plattformen:

Url: www.documenta12 / documenta11.html. (8.September 2005).

Pressemitteilung documenta11 (2002):

Abschlussbericht des Kommunikationsleiters der documenta11 vom 15. September 2002.

Sekundärliteratur:

Areen, Rasheed (2005):

Euro-centricity, Canonisation of the White / European Subject in Art History, and the Marginalisation of the other, in: Below, Irene / Bismarck, Beatrice von (Hg.): *Globalisierung / Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Jonas Verlag, Marburg, S. 54-61.

Ashcroft, Bill / Griffiths, Gareth / Tiffin, Helen (1998):

Key Concepts in Post-Colonial Studies, Routledge, London, New York.

Ausstellungskatalog „50 Jahre documenta 1955 – 2005“ (2005):

Glasmeier, Michael / Stengel, Karin (Hg.), Bd. 1: *Diskrete Energien*, Bd. 2: *archive in motion*, Steidl, Göttingen.

Barker, Chris (2003):

Cultural Studies. Theory and Practice. Sage Publications, London, New Delhi.

Bauer, Ute Meta (2002):

Der Raum der documenta 11. Die documenta als Handlungszone, in: Okwui Enwezor u.a. (Hg.): *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung – Katalog*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 103 - 106.

Bhabha, Homi (1994):

The location of culture, Routledge, London, New York.

Bernabé, Jean / Chamoiseau, Patrick / Confiant, Raphaël (1990):

Éloge de la Créolité. In praise of creoleness, (Edition bilingue), Gallimard, Paris.

Braun, Ariane (2005):

Das Bataille-Monument von Thomas Hirschhorn auf der Documenta 11, Magisterarbeit an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Bromley, Roger u.a. (Hg.) (1999):

Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Zu Klampen, Lüneburg.

Bronger, Dirk (2004):

Metropolen, Megastädte, Global Cities. Die Metropolisierung der Erde, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Brüderlin, Markus (2004):

Westkunst <—> Weltkunst. Wie lässt sich der Dialog der Kulturen im Ausstellungskontext inszenieren?, in: Volkenandt, Claus (Hg.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven*, Reimer, Berlin, S. 121-146.

Butin, Hubertus (2002):

Kunst und Politik in den achtziger und neunziger Jahren, in: Ders. (Hg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, DuMont, Köln, S. 176 - 182.

Castro Varela, Maria do Mar / Dhawan, Nikita (2005):

Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, transcript Verlag, Bielefeld.

Demand, Christian (2003):

Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte, zu Klampen Verlag, Springe.

Documenta – Ausstellungskatalog (1955):

documenta. kunst des XX. jahrhunderts, 15. Juli bis 18. September in Kassel, Vorwort von Heinz Lemke, Prestel-Verlag, München.

Documenta10 – Kurzführer (1997):

documenta10. short guide / kurzführer, Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Hatje Cantz, Ostfildern.

O'Doherty, Brian (1986):

Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space, The Lapis Press, San Francisco. Essays erstmalig veröffentlicht im *Artforum*, 1976.

Downey, Anthony (2003):

The Spectacular Difference of Documenta XI, in: *Third Text*, Vol. 17 / 1, S. 85-92.

Dresdner, Albert (1915):

Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, Verlag F. Bruckmann AG, München, Neuauflage mit einem Nachwort von Lothar Müller, Verlag der Kunst, Amsterdam, Dresden, 2001.

Elkins, James (2003):

What happened to art criticism?, Prickly Paradigm Press, Chicago.

Enwezor, Okwui (1999):

In der Welt zu Hause: Afrikanische Schriftsteller und Künstler in "Ex-ile", in: Scheps, Marc / Dziwior, Yilmaz / Thiemann, Barbara (Hg.): *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Ausstellungskatalog, DuMont, Köln.

Enwezor, Okwui (2002a):

Die Black Box, in: Ders. u.a. (Hg.): Documenta11_Plattform 5: Ausstellung – Katalog, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 42-55.

Enwezor, Okwui (2002b):

Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, Berliner Thyssen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart, Wilhelm Fink Verlag, Berlin.

Fanon, Frantz (1966):

Les damnés de la terre, Maspero, Paris. Dt. Ausgabe: *Die Verdamnten dieser Erde*, Rowohlt Verlag, Reinbek, 1969.

Fisher, Jean (1996):

Wo ich sichtbar bin, kann ich nicht sprechen: Kulturübergreifende Praxis und „Multikulturalismus“, in: Weibel, Peter (Hg.): *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Ausstellungskatalog, Du Mont, Köln, S.79-86.

Fleischmann, Ulrich (2005):

Kreolisierung als sprachwissenschaftliches und kulturtheoretisches Phänomen, in: Hausberger, Bernd / Pfeisinger, Gerhard (Hg.): *Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492-2000*, Promedia Verlag, Wien, S.158-172.

Gewecke, Frauke (1984):

Die Karibik. Zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region, Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt.

Gandhi, Mahandas K.(1927 / 1929):

An Autobiography of the story of my experiments with truth, I, Ahmedabad, 1927, II, Ahmedabad, 1929, engl. 1940, dt. ⁷2001, Hinder & Deelmann, Gladenbach. .

Glissant, Édouard (2005):

Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit, Wunderhorn, Heidelberg.

Gormsen, Erdmann / Thimm, Andreas (1994):

Megastädte in der dritten Welt. Interdisziplinärer Arbeitskreis Dritte Welt, Bd. 8, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Hardt, Michael / Negri, Antonio (2002):

Empire. Die neue Weltordnung, Campus Verlag, Frankfurt / New York, Originalausgabe „*Empire*“ veröffentlicht 2000 bei Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Hausberger, Bernd / Pfeisinger, Gerhard (2005):

Die Karibik. Eine Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492 – 2000*, Promedia Verlag, Wien, S. 11-18.

Höller, Christian (2002):

Transkulturalität, in: Butir, Hubertus (Hg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, DuMont, Köln, S. 286-291.

Honnef, Klaus (1999):

Wege der Kunstkritik. Texte zwischen Theorie und Künstlerlob, Schriften zur Kunstkritik Bd. 8, Internationaler Kunstkritikerverband, Köln.

Honnef-Harling, Gabriele (2001):

Bibliographie Kunstkritik, in: Vitt, Walter (Hg.): *Vom Kunststück über Kunst zu schreiben. 50 Jahre AICA Deutschland*, Steinmeier, Nördlingen, S. 62-89.

Horn, Luise Christine (1976):

Begriffe der neuesten Kunstkritik, Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München.

Kemp, Wolfgang (1997):

Moderne Kunst und Ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen, in: Stehr, Werner / Kirschenmann, Johannes (Hg.): *Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 18-31.

Kien, Nghi Ha (1999):

Ethnizität und Migration, Verlag Westphälisches Dampfboot, Münster (Einstiege, Bd. 9).

Kimpel, Harald (2002):

documenta. Die Übersicht, DuMont, Köln.

Kimpel, Harald (1997):

documenta. Mythos und Wirklichkeit, DuMont, Köln.

Koolhaas Rem u.a. (2001):

Mutations. Harvard Design School Project on the City. Arc en rêve centre d'architecture.

Korff, Rüdiger (1997):

Globalisierung der Megastädte, in: Feldbauer, Peter u.a. (Hg.): *Mega-Cities. Die Metropolen des Südens zwischen Globalisierung und Fragmentierung*, Brandes & Apsel, Frankfurt a. M., S. 21-36.

Kunststiftung Baden-Württemberg (1991):

Königsmacher. Zur Kunstkritik heute, Hatje Cantz, Ostfildern.

Lenk, Wolfgang (2005a):

Die erste postkoloniale Documenta, in: Glasmeier, Michael / Stengel, Karin (Hg.): *archive in motion – 50 Jahre Documenta*, Ausstellungskatalog, S. 375-387.

Lenk, Wolfgang (2005b):

Die documenta als Herausforderung des Kunstmuseums?, in: Hieber, Lutz u.a. (Hg.): *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*, transcript, Bielefeld.

Lüddemann, Stefan (2004):

Kunstkritik als Kommunikation. Vom Richteramt zur Evaluationsagentur, DVU, Wiesbaden.

Marchart, Oliver (2004):

Die Politik, die Theorie und der Westen. Der Bruch der Documenta11 im Biennalekontext und ihre Vermittlungsstrategie, in: Volkenandt, Claus (Hg.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven*, Reimer, Berlin, S. 95-120.

Merkel, Wolfgang (1999):

Systemtransformation, Leske+Budrich, Opladen.

Nash, Mark (2002):

Bildende Kunst und Kino. Einige kritische Betrachtungen, in: Enwezor u.a. (Hg.): *Documenta11_Plattform 5: Ausstellung – Katalog*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 128-136.

Panzer, Gerhard (2005):

documenta: Temporale Musealisierung und die Paradoxien musealer Präsentation, in: Hieber, Lutz u.a. (Hg.): *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*, transcript, Bielefeld, S. 185-204.

Pett, Inge (2002):

Annäherungen an den „Rest der Welt“. Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst, LIT Verlag, Münster, zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2000.

Pratt, Mary Louise (1992):

Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, London, Rutledge.

Rodriguez, Encarnación Gutierrez (2003):

Repräsentation, Subalternität und postkoloniale Kritik, in: Steyerl, Hito / Ders. (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch?*, Unrast Verlag, Münster, S. 17-37.

Said, Edward W. (1978):

Orientalism. Vintage, New York, Neuauflage 1994.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2002):

Kunst und kulturelle Differenz oder: warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen?, in: Dies. (Hg.): *Kunst und Politik – Jahrbuch der Guernica Gesellschaft. Schwerpunkt: Postkolonialismus*. Band 4 / 2002, Universitätsverlag Rasch, Osnabrück, S. 7-16.

Schwarze, Dirk (2005):

Meilensteine: 50 Jahre documenta – Kunstwerke und Künstler, Bostelmann und Siebenhaar, Berlin.

Sitt, Martina / Ursprung, Philipp (1997):

Kunstkritik. Die Sehnsucht nach der Norm, Deutscher Kunstverlag, München.

Smolek, Noemi (2001):

Sprache als Tarnung. Zum Stand der heutigen Kunstkritik, in: Vitt, Walter (Hg.): *Vom Kunststück über Kunst zu schreiben. 50 Jahre AICA Deutschland*, Steinmeier, Nördlingen, S. 101-107.

Soulie, Tonyu / Sigaud, Dominique (2002):

Lagos, la tropicale. Editions du garde-temps, Paris.

Stengel, Karin / Scharf, Friedrich (2005):

Geschichte der documenta-Kritik. Ein roter Faden durch die Polyphonie der Presse, in: Glasmeier, Michael / Stengel, Karin (Hg.): *archive in motion*. Documenta-Handbuch. Steidl, Göttingen, zugl. Schriftenreihe des documenta Archivs, Band 14, S. 104-118.

Tietenberg, Annette (1999):

Kunstkritik, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Nr. 3 / 12, S. 39-44.

United Nations Development Program (2005):

2005 Human Development Report, url:<http://hdr.undp.org/reports/global/2005> (2.1.2006)

Vitt, Walter (2001):

Vom Kunststück über Kunst zu schreiben. 50 Jahre AICA Deutschland, Steinmeier, Nördlingen.

Wahrheits- und Versöhnungskommission Südafrika (Hg.) (2000):

Das Schweigen gebrochen. Out of the shadows: Geschichte – Anhörungen – Perspektiven
Wahrheits- und Versöhnungskommission Südafrika, Brandes & Apsel, Frankfurt a. M.

Weibel, Peter (1996):

Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus, in:
Ders. (Hg.): *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter*
von Postkolonialismus und globaler Migration, Ausstellungskatalog, Du Mont, Köln,
S.8 - 36.

Wuggenig, Ulf (1996):

Macht und Ohnmacht der Kunstkritik, in: Weibel, Peter (Hg.): *Quantum Daemon.*
Institutionen der Kunstgemeinschaft, Passagen Verlag, Wien, S. 239-303.

Gespräche / Interviews:

- | | |
|--------------------------|--|
| <i>Elke Buhr</i> | Kulturredakteurin der Frankfurter Rundschau, Gespräch am
28. Oktober 2005. |
| <i>Markus Müller</i> | Leiter des Kommunikationsbüros der <i>documenta11</i> ,
Telefoninterview am 2. November 2005. |
| <i>Dr. Harald Kimpel</i> | Kulturamt der Stadt Kassel, Kunsthistoriker und Autor, Gespräch am
29. Oktober 2005. |
| <i>Manfred Kühn</i> | Architekt und Leiter des Büros <i>KühnMalvezzi</i> , Emailkorrespondenz
im Februar 2006. |
| <i>Ulrike Ottinger</i> | Künstlerin der <i>documenta11</i> , Gespräch am 28. Oktober 2005. |

7.1 Verzeichnis der untersuchten Zeitungen nach Ländern

Deutschland:

Abk.

Berliner Zeitung	(BZ)
Frankfurter Allgemeine Zeitung	(FAZ)
Frankfurter Rundschau	(FR)
Hessisch-Niedersächsische Allgemeine	(HNA)
Süddeutsche Zeitung	(SZ)
Tagensanzeiger	(TA)
Die Tageszeitung	(taz)
Die Zeit	(ZEIT)

Österreich:

Der Standard	(Standard)
Wiener Zeitung	(WZ)

Schweiz:

Basler Zeitung	(BZ)
Neue Züricher Zeitung	(NZZ)
Weltwoche	(WW)

Frankreich:

Le Figaro	(Figaro)
Journal des Arts	(JdA)
Liberation	(Liberation)
Le Monde	(Monde)

England:

Daily Telegraph	(DT)
The Guardian	(Guardian)
The Times	(Times)

Indien:

The Hindu (Hindu)

Hindustian Times (HT)

Nigeria:

The Comet (Comet)

The Nigerian Guardian (NgG)

The Post Express (Post Express)

USA:

Boston Globe (BG)

New York Herald Tribune (NHT)

The Los Angeles Times (LA Times)

The New Yorker (NY)

New York Times (NYT)

Washington Post (WP)

7. 2 Verzeichnis der untersuchten Artikel nach Plattformen und Ländern

Plattform_5: Kassel

Deutschland:

<i>Nr.</i>	<i>AutorIn / Artikel</i>	<i>Zeitung</i>	<i>Datum</i>
01	Rose-Maria Gropp: <i>Die Kunst sichtbar machen</i>	FAZ	08.06.2002
02	Thomas Wagner: <i>Streifzüge durch die Universität von Babel</i>	FAZ	08.06.2002
03	Niklas Maak: <i>Documenta 11 - ein Führer. 7 Kunsthistoriker berichten aus Kassel</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
04	Andreas Beyer: <i>Die Stadt bleibt draußen</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
05	Beatrice von Bismarck: <i>Acht für Arkadien</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
06	Horst Bredekamp: <i>In den Zeitraubhöhlen der Kunst</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
07	Michael Diers: <i>Taxi Driver</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
08	Martin Warnke: <i>Was gibt es Schönes?</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
09	Beat Wyss: <i>Kreolität für Europa!</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
10	Werner Hofmann: <i>Vom Möglichkeitssinn</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
11	Julia Voss: <i>Ein Garten Eben</i>	FAZ (Sonntag)	09.06.2002
12	Thomas Wagner: <i>Der stille Rausch der Erkenntnis</i>	FAZ	10.06.2002
13	Eduard Beaucamp: <i>Die Entdeckten entdecken die Entdecker</i>	FAZ	14.06.2002
14	Peter Bürger: <i>Was zerstreuend wirkt, zwingt zu aufmerksamer Betrachtung</i>	FAZ	16.07.2002
15	Bert Rebhandl: <i>In Kassel schlägt die globale Geisterstunde</i>	FAZ	05.09.2002
16	Niklas Maak: <i>Das Stöhnen der Kritik. Die Documenta war so erfolgreich wie nie</i>	FAZ	14.09.2002
17	Thomas Wagner: <i>Das Dröhnen der Welt. Die Documenta war so global wie nie</i>	FAZ	14.09.2002
18	Elke Buhr: <i>Die ganze Welt. Heute eröffnet in Kassel die „documenta11, Plattform 5“</i>	FR	08.06.2002

Nr.	AutorIn / Artikel	Zeitung	Datum
19	Ralf Pasch: <i>Kassel wirkt wie ausgewechselt</i>	FR	10.06.2002
20	Peter Iden: <i>Eine Fremde im globalen Dorf</i> <i>Ist das Ende der Malerei gekommen?</i>	FR	11.06.2002
→ FR- Serie: <i>Die Documenta ist ein Wimmelbild – wir zoomen auf die Details:</i>			
21	FR-Serie (1): Elke Buhr: <i>Die Notizen der Atlas Group</i>	FR	20.06.2002
22	FR- Serie (2): Vanessa Joan Müller: <i>Meeresforscher: Die Gruppe Multiplicity</i>	FR	21.06.2002
23	FR- Serie (3): Silke Hohmann: <i>Scheitern mit Schokobanane: John Bock</i>	FR	26.06.2002
24	FR- Serie (4): Peter Iden: <i>Auf Außenposition:</i> <i>Hirschhorns Bataille-Monument</i>	FR	03.07.2002
25	FR- Serie (5): Lotta Görgen: <i>Die Welt im Kopf: Eija-Liisa Ahtila</i>	FR	11.07.2002
26	Ulf Jonak: <i>Megapolis und Megapixel:</i> <i>Architektur auf der Documenta 11 zwischen</i> <i>Chaos und Utopie</i>	FR	13.07.2002
27	FR- Serie (6): Willem de Rooij / Nicolas Schaffhausen: <i>Globaler Katastrophenmix</i>	FR	17.07.2002
28	FR- Serie (7): Frank Keil: <i>Blaue Engel</i>	FR	25.07.2002
29	FR- Serie (8): Thomas Medicus: <i>Selbsterlösung durch Vereindeutigung</i>	FR	31.07.2002
30	FR- Serie (9): Harry Nutt: <i>Bildverlust</i>	FR	02.08.2002
31	FR- Serie (10): Isabelle Graw: <i>Das Diagramm</i> <i>Fareed Armaly und Rashid Mashawari</i>	FR	07.08.2002
32	FR- Serie (12): Diedrich Diedrichse: <i>Wo ist nur das Konzept?</i>	FR	13.08.2002
33	FR- Serie (13): Ina Hartwig: <i>Blasphemisches Stofftierballett</i>	FR	21.08.2002
34	FR- Serie (15): Daniel Birnbaum: <i>Der Fluchtplan</i>	FR	12.09.2002
35	Elke Buhr: <i>Nachbilder. Noch drei Tage d 11</i>	FR	13.09.2002

Nr.	AutorIn / Artikel	Zeitung	Datum
36	Ralf Pasch: <i>Ende eines epischen Ereignisses</i>	FR	16.09.2002
37	Gespräch mit Peter Weibel: <i>Sie wissen nicht, was sie tun</i>	Neues Dtl.	13.06.2002
38	Holger Liebs: <i>Durch schwarze Löcher ins Licht. Ein Rundgang durch die Kasseler Weltkunstschau mit dem Kunsthistoriker Beat Wyss</i>	SZ	8./9.06.2002
39	Dorothee Müller: <i>Jenseits von Afrika</i>	SZ	8./9. 06. 02
40	Holger Liebs: <i>Die Sonne scheint für alle. Die neue Weltkarte der Documenta</i>	SZ	12.06.2002
41	Holger Liebs: <i>Mit sieben Spiegeln. Kunst: Die Bewegten bewegen die Beweger</i>	SZ	15./16.6.02
42	Ulrich Raulff: <i>Das Elend der Kritik. In den Reflexzonen der Gesinnung</i>	SZ	15./16.6.02
43	Gottfried Knapp: <i>Rechner, die die Welt bedeuten</i>	SZ	20.06.2002
44	Walter Grasskamp: <i>Ich und mein Medium</i>	SZ	14.08.2002
45	Holger Liebs: <i>Weltspiegel. Zum Abschluss der Documenta. Eine Bilanz</i>	SZ	14./15.9.02
46	D11-Kommentar: <i>Dämmerung</i> (Peter Weibel, Leiter des ZKM Karlsruhe)	SZ	14./15.9.02
47	D11-Kommentar: <i>Im Korsett</i> (Nicolas Schaffhausen, Direktor Kunstverein Frankfurt)	SZ	14./15.9.02
48	D11-Kommentar: <i>Traumatisch</i> (Kasper König, Direktor Museum Ludwig, Köln)	SZ	14./15.9.02
49	D11-Kommentar: <i>Kein Beweis</i> (Klaus Biesenbach, Leiter Kunst-Werke, Berlin)	SZ	14./15.9.02
50	D11-Kommentar: <i>Keine Eier</i> (Roger Willemsen, Publizist)	SZ	14./15.9.02
51	D11-Kommentar: <i>Kein Auge.</i> (Adrian Searle, Kunstkritiker des Guardian)	SZ	14./15.9.02
52	D11-Kommentar: <i>Abstraktion und Einfühlung</i> (Wieland Schmied, Kunsthistoriker)	SZ	14./15.9.02

Nr.	AutorIn / Artikel	Zeitung	Datum
53	D11-Kommentar: <i>Schaulust</i> (David Wagner, Schriftsteller)	SZ	14./15.9.02
54	D11-Kommentar: <i>Masse macht's</i> (Maria Lind, Direktorin Kunstverein München)	SZ	14./15.9. 02
55	D11-Kommentar: <i>Keine Zeit</i> (Rosemarie Trockel, Künstlerin)	SZ	14./15.9.02
56	D11-Kommentar: <i>Reiner Kitsch</i> (Christian Boros, Kunstsammler)	SZ	14./15.9.02
57	D11-Kommentar: <i>Nichts zu beißen</i> (Marcel Odenbach, Videokünstler)	SZ	14./15.9.02
58	D11-Kommentar: <i>Kontrapunkt</i> (Julian Nida-Rümelin, Kulturstatsminister)	SZ	14./15.9.02
59	D11-Kommentar: <i>Blinde Flecken</i> (Tom Holert, Kulturwissenschaftler)	SZ	14./15.9.02
60	Harald Fricke: <i>Kunst = kollektives Bildgedächtnis</i>	taz	08.06.2002
61	Niklaus Hablützel: <i>Diskurse der guten Absichten</i>	taz	09.06.2002
62	Jan Engelmann: <i>Hermeneutische Glücksmomente</i>	taz	10.09.2002
63	Sandrine Blanchard: <i>Zwiespalt „documenta 11“</i>	ZEIT	12.06.2002
64	Hanno Rauterberg: <i>Infobörse der Bewegten</i>	ZEIT	13.06.2002
65	ZEIT-Serie (1): <i>Auf der Documenta: Martin Seel, Philosoph</i>	ZEIT	20.06.2002
66	ZEIT-Serie (2): <i>Auf der Documenta: Karl-Heinz Kohl, Ethnologe</i>	ZEIT	27.06.2002
67	ZEIT-Serie (3): <i>Auf der Documenta: Barbara Vinken, Romanistin</i>	ZEIT	04.07.2002
68	ZEIT-Serie (4): <i>Auf der Documenta: Rüdiger Bubner, Philosoph</i>	ZEIT	11.07.2002
69	ZEIT-Serie (5): <i>Auf der Documenta: Sebastian Kleinschmid, Literaturwissenschaftler</i>	ZEIT	18.07.2002

Nr.	AutorIn / Artikel	Zeitung	Datum
Österreich:			
70	Markus Mittringer: <i>Bewältigung von Vergangenheit</i>	Standard	06.06.2002
71	Markus Mittringer: <i>Bildungsreise für Weltkunstbetrachter</i>	Standard	08.06.2002
72	Markus Mittringer: <i>Wissen aus der Maschine</i>	Standard	11.06.2002
73	Markus Mittringer: <i>Danke für den herzlichen Empfang</i>	Standard	11.06.2002
74	Johanna di Blasi: <i>Die Peripherie im Zentrum. Eine kritische Bilanz der documenta 11 in Kassel</i>	WZ	06.09.2002
Schweiz:			
75	Samuel Herzog: <i>Die Trennung der siamesischen Zwillinge Kunst und Theorie</i>	BZ	8./9.06.2002
76	Hans-Joachim Müller: <i>Documenta11 – unerwarteter Sieg der Kunst über die Theorie</i>	BZ	10.09.2002
77	Hans-Joachim Müller: <i>Ein Nachwort zur Documenta 11</i>	BZ	10.09.2002
78	Gerhard Mack: <i>Eis am Stiel und sakrale Gesten. Die Documenta 11 ist eröffnet</i>	NZZ	8./9.6.2002
79	Matthias Frehner: <i>Ernst statt Spass – Die Kunst stellt sich der Realität</i>	NZZ	8./9.6.2002
80	Kurt Klader: <i>Wissensproduktion als Teil der Ausstellungspraxis</i>	NZZ	31.8./1.9.02
81	Gregor Wedekind: <i>Credo des universalen Realismus</i>	NZZ	31.8./1.9.02
England:			
82	Richard Dorment: <i>The show that maps out art's future</i>	DT	12.06.2002
83	Adrain Searle: <i>Being here now</i>	Guardian	23.07.2002
84	Roger Boyes: <i>Visions and nightmares</i>	Times	26.06.2002

Nr.	AutorIn / Artikel	Zeitung	Datum
Frankreich:			
85	Michel Nuridsany: <i>Documenta de Kassel: faut-il dégraisser le mammoth?</i>	Figaro	14.06.2002
86	Elisabeth Lebovici: <i>Kassel deplace les foules</i>	Liberation	11.06.2002
87	Philippe Régnier: <i>Quand la documenta se fait documentaire</i>	JdA	29.08.2002
88	Geneviève Breerette: <i>La Documenta ne rigole pas avec l'art miroir des malheurs contemporains</i>	Monde	20.06.2002
USA:			
89	Christine Temin: <i>Bigger than ever, documenta brings the art world together</i>	BG	07.07.2002
90	Christine Temin: <i>Back from Kassel, area curators reflect on the show</i>	BG	07.07.2002
91	David Galloway: <i>The silence is broken in Kassel</i>	HT	15./16.6.02
92	Christopher Knight: <i>All politics – little art</i>	LA Times	07.07.2002
93	Peter Schjeldahl: <i>The Global Salon European Extravaganzas</i>	NY	24.06.2002
94	Steven Henry Madoff: <i>SURVEY: What Documenta Meant to Them</i>	NYT	02.06.2002
95	Michael Kimmelman: <i>Global Art Show With an Agenda</i>	NYT	14.06.2002
96	Blake Gopnik: <i>Fully Freighted Art (1)</i>	WP	16.06.2002
97	Blake Gopnik: <i>Fully Freighted Art (2)</i>	WP	16.06.2002
Nigeria:			
142	Uche Okechukwu: <i>Journeying Through The Mine of Art, Idea</i>	NgG	14.09.2002

Plattform_1/Wien:

<i>Nr.</i>	<i>AutorIn / Artikel</i>	<i>Zeitung</i>	<i>Datum</i>
Deutschland:			
98	Katrin Wittneven: <i>Spurlos vorbeigerauscht</i>	Art	01.01.2002
99	Doris Kruppl: <i>Kuratoren und Kannibalen</i>	FR	21.03.2001
100	Rainer Metzger: <i>Im Theorie-Tross. Die D11 begann in Wien mit ihrer ersten Plattform</i>	SZ	19.03.2001

Österreich:

101	Markus Mittringer: <i>Okwui Enwezors Unvollendete</i>	Standard	26.01.2001
102	Richard Reichensperger: <i>Die andere Freiheit: Stuart Hall über die Chance der Demokratie</i>	Standard	19.03.2001
103	Markus Mittringer: <i>Wo (noch) keiner über Kunst redet</i>	Standard	28.03.2001
104	Patricia Grzonka: <i>Alles klar auf Plattform eins</i>	WW	29.03.2001

Schweiz:

105	Dietrich Heissenbüttel: <i>Kunst und die Defizite der Demokratie. Der Tagungsband zur ersten Plattform der Documenta 11</i>	NZZ	28.11.2002
-----	---	-----	------------

Plattform_1/Berlin:

Deutschland:

106	Ralf Hertel: <i>Gegen das Wort als Waffe</i>	BZ	11.10.2001
107	Moritz Schuller: <i>documenta 11 global</i>	FAZ	10.10.2001
108	Harald Fricke: <i>Terror ist eine politische Entscheidung</i>	taz	09.10.2001
109	Jan Engelmann: <i>Undenkbarkeit rekonstruieren</i>	taz	18.11.2001

<i>Nr.</i>	<i>AutorIn / Artikel</i>	<i>Zeitung</i>	<i>Datum</i>
Österreich:			
110	Bert Rebhandl: <i>Documenta diskutiert Demokratie und Terror</i>	Standard	11.10.2001
Schweiz:			
111	Claudia Spinelli: <i>AA Auswärtige Autoren</i>	NZZ	01.11.2001
Plattform_2: Neu - Delhi			
Deutschland:			
112	Kurzmeldung: <i>documenta 11 über das Thema Gewalt in Indien</i>	FR	10.05.2001
113	Dirk Schwarze: <i>Documenta-Plattform. Die Frage nach Wahrheit und Erinnerung</i>	HNA	07.05.2001
Österreich:			
114	Angelika Fritz: <i>Textform des Totschlagens.</i>	Standard	25.05.2001
115	Boris Buden: <i>Plattform_2 Documenta 11</i>	Springerin	Nr.2/06/01
Indien:			
116	Bharati Chaturvedi: <i>Experimenting with truth. The preparation for Documenta 11 throws up unusual concerns from the world of art</i>	Business St.	19./20.05.01
117	Gayatri Sinha: <i>Some more 'Experiments with Truth'</i>	Hindu	04.05.2001
118	Staff-Report: <i>A once-in-five-years event</i>	Hindu	07.05.2001
119	Anand K. Sahay: <i>The truth to be told</i>	HT	08.05.2001
120	Checking in: <i>Art expert Okwui Enwezor on art, new media and why Delhi feels like home</i>	Indian Express	08.05.2001
121	News Service: <i>Experiments with Truth</i>	TI	26.04.2001

Plattform_3: St. Lucia

<i>Nr.</i>	<i>AutorIn / Artikel</i>	<i>Zeitung</i>	<i>Datum</i>
Deutschland:			
122	Hans Brinckmann: <i>Blick in das kreative Chaos</i>	HNA	20.01.2002
123	Rudolf Schmitz: <i>Vorsicht, Rutschgefahr!</i> <i>Fruchtbar-chaotisches Palaver in der Karibik</i>	FAZ	26.01.2002
124	Thomas Wagner: <i>Wenn bei Santa Lucia die</i> <i>Kunst im Diskurs versinkt</i>	SZ	22.01.2002
125	Wolfgang Kemp: <i>Mahlstrom. Die documenta 11</i> <i>fand in der Karibik zu sich selbst</i>	ZEIT	31. 01.2002

Plattform_4: Lagos

Deutschland:			
126	Holger Liebs: <i>Eins A Kasseler. Der Reisetross</i> <i>der elften Documenta macht in Lagos Station und</i> <i>sucht nach der Balance zwischen Theorie und Kunst</i>	SZ	15.03.2002
127	Jochen Becker: <i>Learning from Lagos</i>	taz	30.03.2002
128	Hanno Rauterberg: <i>Die Kunst im Chaos. Wohl</i> <i>keine andere Metropole kennt härtere Gegensätze</i> <i>als Lagos. Sie ist Fluch und Faszinosum zugleich</i> <i>und hat nun auch die documenta angelockt.</i>	ZEIT	04.04.2002

Schweiz:

129	Hakeem Jimo: <i>Wege aus dem Untergang. Afrikas</i> <i>Metropolen im Blick der Documenta-Plattform</i>	NZZ	05.04.2002
-----	---	-----	------------

Nigeria

130	Okechukwu Uwaezuoke: <i>Meeting on the</i> <i>fourth platform</i>	Comet	12.03.2002
131	Jahman Anikulapo: <i>Lagos...Under Siege</i>	NgG	09.03.2002

Nr.	AutorIn / Artikel	Zeitung	Datum
132	Jahman Anikulapo: <i>Lagos...of their love</i>	NgG	09.03.2002
133	Jahman Anikulapo: <i>Documenta. Enwezor Sits In The Arthouse Today</i>	NgG	12.03.2002
134	Chuka Nnabuife: <i>Apathy at home as the world comes around</i>	NgG	12.03.2002
135	Chuka Nnabuife: <i>Documenta XI heats up the Lagos Scene</i>	NgG	16.03.2002
136	Chuka Nnabuife: <i>Selected Speakers At Under Siege</i>	NgG	16.03.2002
137	Chuka Nnabuife: <i>Selected Abstracts For Under Siege</i>	NgG	16.03.2002
138	Chuka Nnabuife: <i>Experts advocate blend of African, Western ideologies</i>	NgG	22.03.2002
139	Timeyin Uwejamomere: <i>Lagos platform seeks place for African cities on global terrain</i>	NgG	25.03.2002
140	Eyitayo Aloh: <i>Today, Lagos under Siege of Documenta</i>	Post Express	18.03.2002

Plattformen 1 – 4 allgemein:

141	Christoph Blasé: <i>Diktatur, Demokratie und andere Probleme der Kunsttheorie</i>	ART	01.06.2002
------------	---	-----	------------

8 Abbildungsverzeichnis

- Abb. (1):** *Okwui Enwezor, künstlerische Leiter, der documenta11 und seine sechs Co-Kuratoren*, in: Homepage der *documenta11* über: <http://www.documenta12.de/data/german/index.html>.
- Abb. (2):** *Die Ausstellungsorte der documenta11 in Kassel*, in: Homepage der *documenta11* über: <http://www.documenta12.de/data/german/index.html>.
- Abb. (3):** *Innengestaltung der Binding-Brauerei*, in: documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11_Plattform5: *Ausstellungsorte*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 119.
- Abb. (4):** *Innenarchitektur in der Binding Brauerei*, in: documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11_Plattform5: *Ausstellungsorte*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 148.
- Abb. (5):** *Maria Eichhorn: „Kapitalgesellschaft“ (2002)*, in: documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11_Plattform5: *Kurzführer*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 68.
- Abb. (6):** *Lisl Ponger: Sommer in Italien, Genua, August 2001*, in: Enwezor u.a. (Hg.): Ausstellungskatalog Plattform_5, Hatje Cantz, Ostfildern, S.464.
- Abb. (7):** *Yinka Shonibare: Gallantry and Criminal Conversation, 2002*, in: documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11_Plattform5: *Ausstellungsorte*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 172.
- Abb. (8):** *Frédéric Bruly Bouabré: Bété-Alphabet (1990/91)*, in: Enwezor u.a. (Hg.): Ausstellungskatalog Plattform_5, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 208.
- Abb. (9):** *Igloolik Isuma Produktions: Nunavut – unser Land (1995)*, in: Enwezor u.a. (Hg.): Ausstellungskatalog Plattform_5, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 355.
- Abb. (10):** *Igloolik Isuma Produktions: Präsentation in der Binding-Brauerei*; in: documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11 Plattform5: *Ausstellungsorte*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 122 u. 123
- Abb. (11):** *Eyal Sivan: Itsembatsemba, Ruanda, einen Völkermord später (1996)*; in: Enwezor u.a. (Hg.): Ausstellungskatalog Plattform_5, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 508.
- Abb. (12):** *Luis Camnitzer: From the Uruguayan Torture Series (1983-84)*, in: Enwezor u.a. (Hg.): Ausstellungskatalog Plattform_5, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 222.
- Abb. (13):** *Chohreh Feyzjdjou: Produkte von Chohreh Feyzjdjou (1995)*, in: documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11_Plattform5: *Kurzführer*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 76.

- Abb. (14):** **Georges Adéagbo: *Afrikanischer Sozialismus (2001/2002)***, in:
documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.):
Documenta11_Plattform5: *Kurzführer*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 8.
- Abb. (15):** **Kutlug Ataman: *The Four Seasons of Veronica Read (2002)***, in:
documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.):
Documenta11_Plattform5: *Kurzführer*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 24.
- Abb. (16):** **Igor & Svetlana Kopystiansky: *Flow (2002)***, in:
documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.):
Documenta11_Plattform5: *Kurzführer*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 140.
- Abb. (17):** **Thomas Hirschhorn: *Bataille Projekt in der Siedlung, 2005***, in:
documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11
Plattform5: *Ausstellungsorte*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 208.
- Abb. (18):** ***Bataille-Projekt: Shuttle-Service***, in:
documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11
Plattform5: *Ausstellungsorte*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 208.
- Abb. (19):** ***Bataille Projekt: Döner-Bude***, in:
documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11
Plattform5: *Ausstellungsorte*, Hatje Cantz, Ostfildern, S. 209.

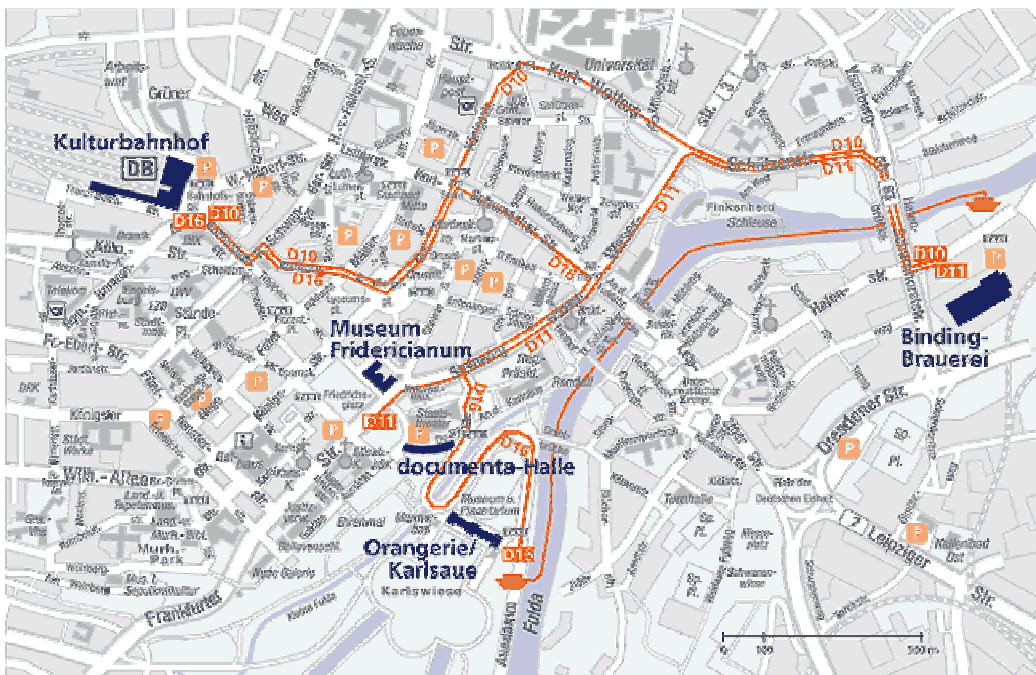
8.1 Abbildungen

Abb. (1): Okwui Enwezor, künstlerische Leiter, der *documenta11* und seine sechs Co-Kuratoren

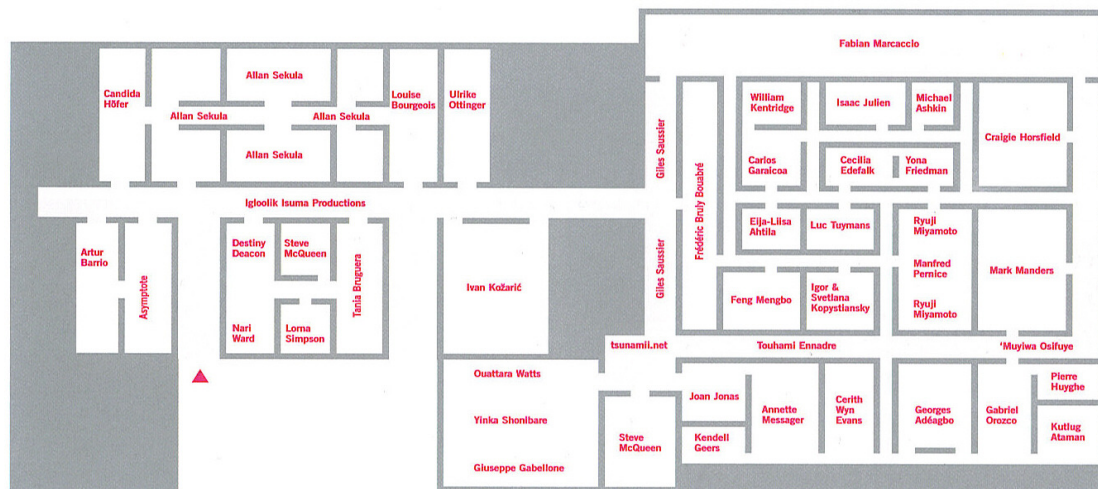


(v.l.) Carlos Basualdo, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Okwui Enwezor, Ute Meta Bauer, Octavio Zaya, Mark Nash.

Abb. (2): Die Ausstellungsorte der *documenta11* in Kassel.



Die Ausstellungsorte Kulturbahnhof, Museum Fridericianum, documenta-Halle, Orangerie/Karlsaue und der Binding-Brauerei.

Abb. (3): Die Innengestaltung der Binding-Brauerei

Die interaktiv entstandene Innenarchitektur des Architekturbüros Kühn Malvezzi mit den Namen der ausgestellten KünstlerInnen in den Ausstellungsräumen.

Abb. (4): Innenarchitektur in der Binding Brauerei

Die Innenarchitektur in der Binding-Brauerei (Details).

Abb. (5): Maria Eichhorn: „*Kapitalgesellschaft*“ (2002)



Die Gründungsverhandlung und konstituierende Aufsichtsratssitzung der Maria Eichhorn Aktiengesellschaft am 22. März 2002 in Berlin. **Von links nach rechts:** Klaus Mock (Notar), Dr. Tilmann Bezenberger (stellvertretender Vorsitzender des Aufsichtsrats), Ochwuchukwui Enwezor, Vorsitzender des Aufsichtsrats, Denise Terry Williams (Mitglied des Aufsichtsrats), Maria Eichhorn (Gründerin, Vorstand).

Abb. (6): Lisl Ponger: *Sommer in Italien, Genua, August 2001.*



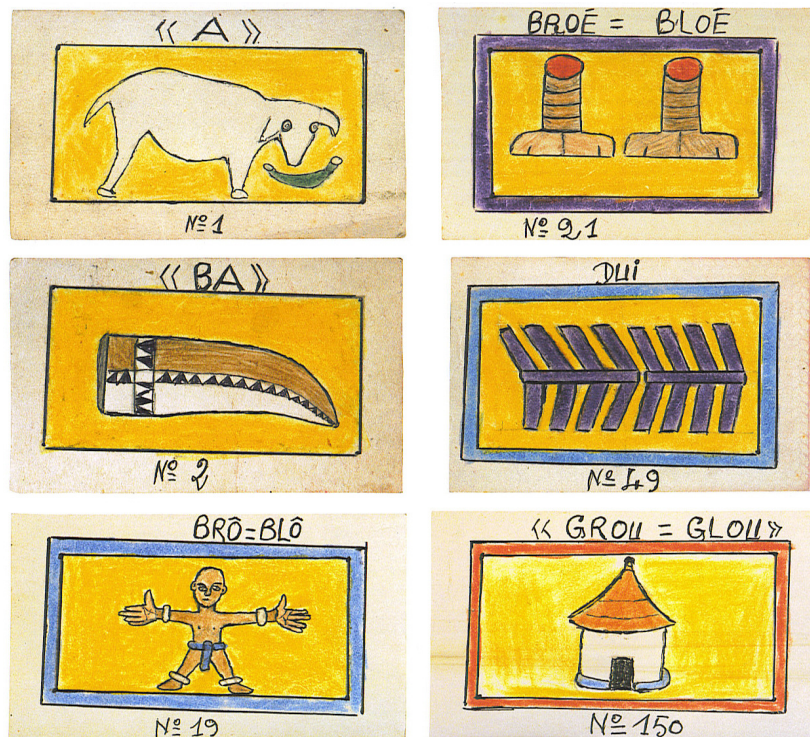
Graffiti „2001 inizio apocalisse“ (dt. Beginn der Apokalypse) auf dem Gelände des G8-Gipfels in Genua, August 2001.

Abb. (7): Yinka Shonibare: *Gallantry and Criminal Conversation*, 2002.



Installation einer „Grand-Tour“ mit Kutsche, Reisetruhen und Protagonisten, die kopflos in verschiedenen Stellungen kopulieren. Die Personen sind in Kleidung inszeniert, die aus starkfarbigen afrikanisch-holländischen Baumwollstoffen gefertigt sind.

Abb. (8): Frédéric Bruly Bouabré: *Bété-Alphabet*, 1990/91



448 Zeichnungen mit Farbstift und Kugelschreiber auf Karton (9,5 x 15 cm) als alternatives Alphabet der Bété (Elfenbeinküste) gegenüber der frz. Kolonialmacht.

Abb. (9): Igloolik Isuma Productions: *Nunavut – unser Land* (1995)



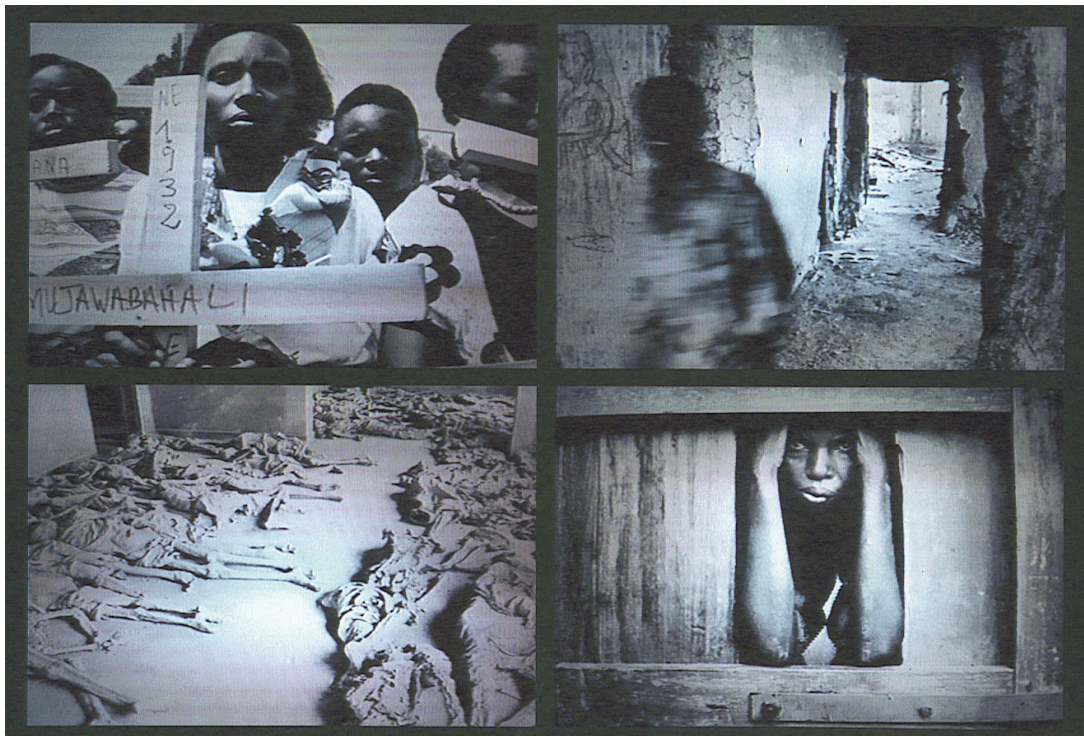
Stills aus der Episode 12: „Unaaq“ / Harpune. (Video, Farbe, 28 min. 50 sek.).

Abb. (10): Igloolik Isuma Productions: *Präsentation in der Binding-Brauerei*



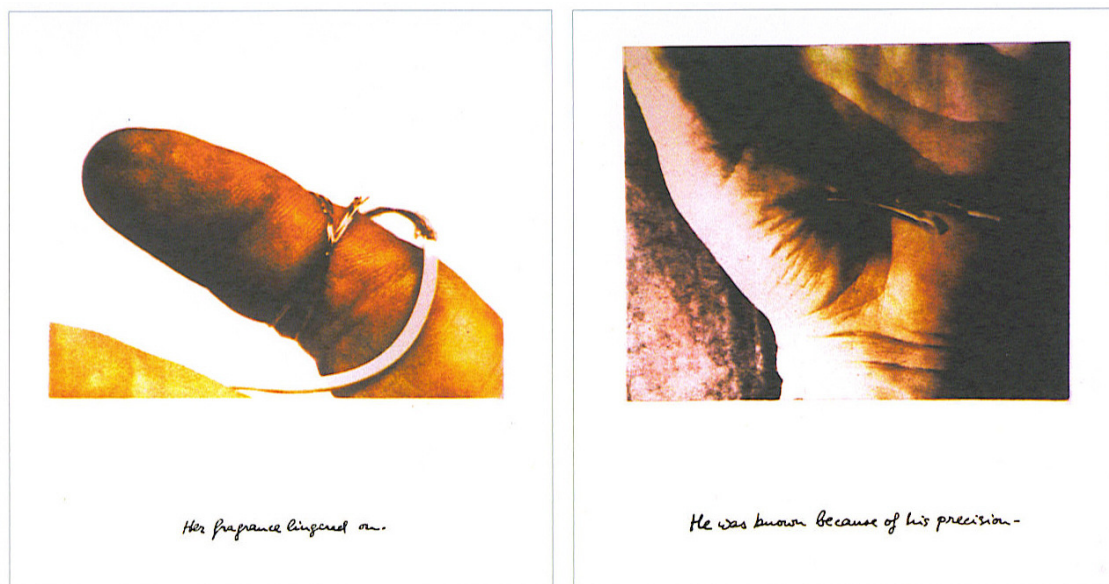
Präsentation über Videomonitor in der Binding-Brauerei.

Abb. (11): Eyal Sivan: *Itsembatsemba, Ruanda, einen Völkermord später* (1996)



Filmstills aus „One Genozid later“ (33mm, 13 min.). Eine Kombination von Fotos und Nachrichtenmaterial über den Genozid in Ruanda (1994) mit den Radioübertragungen des Senders RTLM (Radio Télévision Mille Collines), in denen von April bis Juni 1994 zum Massaker an den Tutsi aufgerufen wurde.

Abb. (12): Luis Camnitzer: *From the Uruguayan Torture Series* (1983-84)



Gruppe von 35 Fotogravuren. Die Darstellung von Folter mittels Details (ein mit Draht umwickelter Finge, eine mit Nägeln durchstoßene Hand), die mit Bildunterzeilen unterlegt sind: „Her fragrance lingered on“ (links); „He was known because of his precision“ (rechts).

Abb. (13): Chohreh Feyzjdjou: *Produkte von Chohreh Feyzjdjou* (1995)



Mit dem blasslila Label „Product of Chohreh Feyzjdjou“ kennzeichnete und archivierte die Künstlerin jedes ihrer Objekte, die zusätzlich mit einem schwarzen Pigment bedeckt wurden - Schriftrollen, Gemälde und Zeichnungen aber auch Gegenstände in Glasgefäßen (s. Bild), Holzkisten oder Schubladen. (Installation, Detail).

Abb. (14): Georges Adéagbo: *Afrikanischer Sozialismus* (2001/2002)



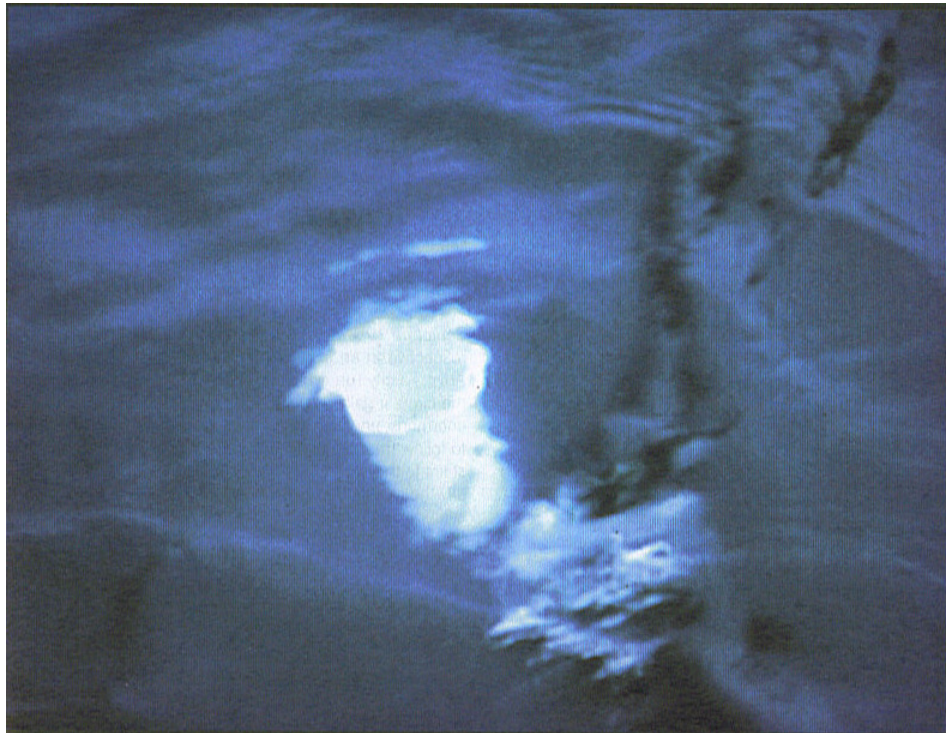
Installation/Sammlung aus zahlreichen Zeitschriften, Plakaten, persönlichen Gegenständen, Gebrauchsmaterialien, Aufklebern und Fotografien. (Installation Agdéabos in der Villa Stuck, 2001).

Abb. (15): Kutlug Ataman: *The Four Seasons of Veronica Read* (2002)



Portrait und Interviews der Britin Veronica Read, die mit Obsession die größte Ritterstern-Sammlung Englands in ihrer Wohnung kultiviert. (Videoprojektion auf vier Leinwänden).

Abb. (16): Igor & Svetlana Kopystiansky: *Flow* (2002)



Projektionen unterschiedlicher Objekte, die im Wasser schwimmen; hier ein weißer Plastikbecher. (Video- und Soundinstallation für sechs Projektionsflächen).

Abb. (17): Thomas Hirschhorn: *Bataille Projekt*, 2005



Abb. (18): Bataille-Projekt: *Shuttle-Service*



Abb. (19): Bataille-Projekt: *Döner-Bude*



9. 1 Programm der Plattformen 1 – 4

Programm der Plattform 1 / Wien: 15. März – 20. April 2001:

1. Woche: Demokratie als unvollendeter Prozess: Alternativen, Grenzen und Neue Horizonte

15. März 2001

- 10.00 Registrierung
 10.30 Begrüßung und Einführung
 Carl Pruscha, ehem. Rektor der Akademie der Bildenden Künste Wien
 Boris Groys, Rektor der Akademie der Bildenden Künste Wien
 Okwui Enwezor, Künstlerischer Leiter Documenta 11
 11.00-12.30 Eröffnungsrede
 Stuart Hall, Institut für Soziologie, The Open University, Milton Keynes
 13.30-15.00 **Akeel Bilgrami**, Johnsonian Professor für Philosophie, Columbia University,
 New York
 15.15-16.45 **Bhikhu Parekh**, Institut für Politik und Asien-Studien, University of Hull
 17.00-18.30 Panel mit Stuart Hall, Akeel Bilgrami und Bhikhu Parekh

16. März 2001

- 11.00-12.30 **Slavoj Zizek**, Kulturwissenschaftliches Institut, Essen
 13.30-15.00 **Chantal Mouffe**, School of Social Sciences, Humanities and Languages,
 University of Westminster, London
 15.15-16.45 **Immanuel Wallerstein**, Fernand Braudel Center, Binghamton University,
 Senior Research Scholar, Yale University, New Haven
 17.30-19.00 Panel mit Chantal Mouffe, Immanuel Wallerstein und Slavoj Zizek

17. März 2001

- 11.00-12.30 Panel mit Stuart Hall, Chantal Mouffe, Akeel Bilgrami und Immanuel Wallerstein
 13.30 Workshop

2. Woche: Demokratie, Justiz, Minderheiten und Menschenrechte

23. März 2001

- 11.00-12.30 **Upendra Baxi**, School of Law, University of Warwick, Coventry
 13.30-15.00 **Sean Nazerali**, Romani Secondary School of Social Work, Kolin, Tschechien
 15.15-16.45 Panel mit Upendra Baxi und Sean Nazerali

3. Woche: Dialektik der Souveränität: Nationen, BürgerInnen, Subjekte

30. März 2001

- 11.00-12.30 **Ruth Wodak**, Institut für Sprachwissenschaft, Universität Wien
 13.30-15.00 **Iain Chambers**, Instituto Universitario Orientale, Neapel
 15.15-16.45 Panel mit Ruth Wodak und Iain Chambers

4. Woche: Counter Politics: Direkte Aktion, Widerstand und Bürgerlicher Ungehorsam

6. April 2001

- 11.00-12.30 **Florian Schneider**, *kein mensch ist illegal*, München
 13.30-14.30 **Mark Potok**, Southern Poverty Law Center, Montgomery, Alabama

- 14.45-15.45 **Stefano Boeri**, Francesca Insulza, John Palmesino, *multiplicity*, Milan
 16.15-17.15 **Elsa López, Marta Calsina**, *Arquitectos sin Fronteras*, Barcelona
 17.30-18.30 Robert Misik, Rudolf Scholten, Gerald Eibegger, Isolde Charim,
 Demokratische Offensive, Wien
 Moderation: Helmut Draxler

7. April 2001

- 11.00-12.30 **Oliver Marchart**, Institut für Philosophie, Universität Wien, Institut für
 Politikwissenschaft, Universität Innsbruck
 13.30-15.00 **Enrique Dussel**, Institut für Philosophie, Universidad Autónoma Metropolitana,
Colonia Hipodromo, Mexiko, School of Divinity, Harvard University,
 Cambridge, Massachusetts
 15.15-16.45 **Cornelia Klinger**, Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Wien
 17.00-18.30 **Boris Groys**, Rektor der Akademie der bildenden Künste Wien
 Moderation: Lutz Musner

5. Woche: Ausblick

20. April 2001

- 11.00 Begrüßung
Okwui Enwezor, Künstlerischer Leiter Documenta 11
 11.30-13.00 **Michael Hardt**, Literature Program, Duke University, Durham, North Carolina
 14.30-15.30 **Manuel de Landa**, Columbia University, New York
 16.00-18.00 Panel mit **Michael Hardt, Antonio Negri** (Videokonferenz), Manuel de Landa
 und Sarat Maharaj
 Moderation: Sarat Maharaj

Programm der Plattform 1 / Berlin: 9. – 30. Oktober 2001

9. Oktober 2001

- 19.00 Begrüßung
Dr. Hans-Georg Knopp, Generalsekretär, Haus der Kulturen der Welt
Okwui Enwezor, Künstlerischer Leiter Documenta 11
 20.00 **Homi K. Bhabha**, Professor für englische und amerikanische Sprach-
 und Literaturwissenschaften und African-American Studies an der
 Harvard University, Cambridge, Massachusetts

16. Oktober 2001

- 20.00 **Wole Soyinka**, Schriftsteller, Theaterregisseur, Professor für Vergleichende
 Literaturwissenschaften an der Emory University, Atlanta, Georgia,
 Literaturnobelpreisträger (1986)

18. Oktober 2001

- 20.00 **Ernesto Laclau**, Professor für Politikwissenschaften am Institut für Theoretische
 Studien in den Geistes- und Sozialwissenschaften, University of Essex, Colchester

27. Oktober 2001

- 20.00 **Zhiyuan Cui**, außerordentlicher Professor für Ökonomie an der Universität Peking
 sowie Gastprofessor am Ostasien-Institut der Universität Singapur (2001-2002)

30. Oktober 2001

- 20.00 **Harbans Mukhia**, Professor für Geschichte, Rektor der Jawaharlal Nehru
 University, Neu-Delhi

Programm der Plattform 2 / Neu Delhi: 7. – 21. Mai 2001:

- 8. Mai 2001** *Experimente mit der Wahrheit: Der Leitgedanke von Gandhis Moralphilosophie.*
- 09.00 – 09.30 Begrüßung und Einführung
Alka Pande, Art Consultant und Kuratorin der Visual Arts Gallery, India Habitat Centre
Okwui Enwezor, Künstlerischer Leiter *documenta11*
- 09.30 – 11.00 Vortrag über den Leitgedanken
Mahmood Mamdani, Herbert Lehman Professor of Government und Leiter des Instituts für Afrikanistik, Columbia University, New York
Die politische Gewalt im postkolonialen Afrika verstehen
- 11.15 – 12.45 **Boris Buden**, politischer Essayist, Kroatien und Österreich
Versöhnung als Frage politischer Solidarität
- 13.45 – 15.00 **Geneviève Morel**, Psychoanalytikerin und Leiterin des Projektes Knowledge and Clinical Practice (Savoirs et Clinique), Lille
Die "Melancholisierung" von Zeugen: Die Bedeutung von Worten, die Macht von Bildern
- 15.15 – 16.30 **Shahid Amin**, Leiter des Fachbereichs Geschichte und Dekan der Fakultät für Sozialwissenschaften, University of Delhi, New Delhi
Geschichten über Siege / Erinnerungen an Niederlagen?: Das lange Leben nach dem Tod eines indoislamischen Heiligen Kriegers, 1033 – 2000
- 17.15 – 18.15 Podiumsdiskussion mit Shahid Amin, Boris Buden, Mahmood Mamdani und Geneviève Morel
- 9. Mai 2001** *Unzivilisiertes Verhalten: staatliche Gewalt, ethnische Konflikte und Zivilgesellschaft.*
- 09.00 – 10.30 **Yadh Ben Achour**, Professor für Recht an der Fakultät für Rechtswissenschaften der Universität Tunis III, Tunis
Die Ordnung der Wahrheit und die Gesellschaftsordnung
- 10.45 – 12.30 **Philip Simeon**, wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Oxfam-India, Neu-Delhi
Ein ausgewogeneres Verhältnis
- 15.15 – 16.45 **Urvashi Butalia**, Mitbegründerin des feministischen Verlagshauses Kali for Women, Neu-Delhi
Die Beharrlichkeit der Erinnerung: Die Suche nach Wahrheit, Gerechtigkeit und Versöhnung
- 17.30 – 18.30 Podiumsdiskussion mit Yadh Ben Achour, Urvashi Butalia und Dilip Simeon

- 10. Mai 2001** *Verbrechen gegen die Menschlichkeit: Wahrheitsfindungskommissionen und das Streben nach Gerechtigkeit.*
- 09.00 – 10.15 **Gurjot Malhi**, Einsatzleiter Vereinte Nationen, Internationales Kriegsverbrechertribunal für das frühere Jugoslawien (ICTY), Den Haag
Ein Experiment der internationalen Straffjustiz: Die Philosophie, Methodologie und Funktionsweise des Internationalen Kriegsverbrechertribunals
- 10.30 – 11.45 **Vojin Dimitrijevic**, Leiter des Belgrader Menschenrechtszentrums, Präsident der Yugoslav Association for Human Rights, Belgrad
Wahrheit vs. Tatsachen
- 14.15 – 15.30 **María Jose Guembe**, Projektkoordinatorin „Erinnerung und Verantwortlichkeit“ am Center for Legal Studies and Social Studies (CELS), Buenos Aires
Das Anrecht auf Wahrheit vor Gericht
- 15.45 – 17.00 **Ruti Teitel**, Ernst Stiefel Professorin für Vergleichende Rechtswissenschaft an der New York Law School, New York
Übergangsgerichtsbarkeit als liberale Legende
- 17.45 – 18.45 **Podiumsdiskussion** mit Vojin Dimitrijevic, María Jose Guembe, Gurjot Malhi und Ruti Teitel
- 11. Mai 2001** *Das immersive Spektakel: Historische Zeugnisse und die Grenzen der Darstellung.*
- 09.00 – 10.15 **Franz Kaltenbeck**, Leiter der Association Lilloise pour l'étude de la Psychoanalyse et de son Histoire (ALEPH), Lille
Das Leugnen von Gerechtigkeit und der Verlust des Subjekts
- 10.30 – 11.45 **Eyal Sivan**, Regisseur und Drehbuchautor, Jerusalem
Archivbild: Wahrheit oder Erinnerung
- 12.00 – 13.15 **Alfredo Jaar**, bildender Künstler, New York
Es ist schwierig
- 14.15 – 15.30 **Barbara Stafford**, William B. Ogden Distinguished Service Professor und Professorin für Kunstgeschichte, University of Chicago, Chicago
Die Logik der Versöhnung
- 15.45 – 17.00 **Manthia Diawara**, Professor für Film und Vergleichende Literaturwissenschaften und Leiter des Instituts für Afrikanistik, New York University, New York
Die dargestellte Wahrheit: Der ruandische Genozid in Film und Literatur
- 17.45 – 18.45 Podiumsdiskussion mit Manthia Diawara, Alfredo Jaar, Franz Kaltenbeck, Eyal Sivan und Barbara Stafford

- 12. Mai 2001** *Die Stadien eines Zeugen: Traumata, Erinnerung und die Schilderung der Wahrheit.*
- 09.00 – 10.15 **Susana Torre**, Architektin, Independent Scholar und Mitglied von Team Design Associates New York
Das Unaussprechliche darstellen: Scham, Schuld und öffentlicher Raum
- 10.30 – 11.45 **Rory Bester**, Kurator und Independent Scholar, Auckland Park, Südafrika
Verhör, Folter und die ästhetische Politik der Wahrheit
- 12.00 – 13.15 **Susan Slyomovics**, Geneviève McMillan-Reba Stewart Professor of the Study of Women in the Developing World und Professorin für Anthropologie am Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts
Folter, Rekonvaleszenz und Wahrheit in Marokko
- 14.15 – 15.45 **Rustom Bharucha**, freier Schriftsteller, Theaterleiter und Dramaturg, Kalkutta
Zwischen Wahrheit und Versöhnung: Experimente in Theater und öffentlicher Kultur
- 17.45 – 18.45 Podiumsdiskussion mit Rory Bester, Rustom Bharucha, Susan Slyomovics und Susana Torre

Programm der Plattform 3 / St. Lucia: 13. – 15. Januar 2002:

13. Januar 2002

- 10.00 Begrüßung
Okwui Enwezor, künstlerischer Leiter Documenta11
Françoise Vergès, Projektberaterin und Dozentin am Centre for Cultural Studies, Oldsmiths College, University of London
- 10.00 – 12.00 Plenarsitzung: *Für eine Ethik der Wachsamkeit: Créolité und Kreolisierung*
Derek Walcott, Lyriker, Dramatiker, Professor für englische Literatur an der Boston University und Literaturnobelpreisträger (1992)
Stuart Hall, Emeritierter Professor an der Open University und Gastprofessor am Goldsmiths College, University of London
Ginette Ramassamy, Linguistin, Ausbildungsprogramme für kreolische Sprache
Moderatorin: Françoise Vergès
- 14.00 – 15.00 Diskussion
- 15.30 – 16.30 Plenarsitzung: *Modernität, Kreolisierung und Globalisierung*
Petrine Archer-Straw, Beratende Kuratorin an der National Art Gallery of the Bahamas
Gerardo Mosquera, Kurator am New Museum of Contemporary Art, New York
Virginia Pérez-Ratton, Direktorin von TEOR/ética, San José, Costa Rica
Moderatorin: Françoise Vergès
- 17.00 – 18.00 Diskussion

14. Januar 2002

- 10.00 – 11.00 Plenarsitzung: Kulturelle Produktion
Dame Pearlette Louisy, Generalgouverneurin von St. Lucia
Isaac Julien, Künstler, Großbritannien
Annie Paul, Publications Officer, Sir Arthur Lewis Institute für Sozial- und Wirtschaftswissenschaften, University of the West Indies, Mona, Jamaica
Gerardo Mosquera, Kurator am New Museum of Contemporary Art, New York
Jean Bernabé, Université des Antilles et de la Guyane
Moderatorin: Françoise Vergès
- 11.30 – 12.30 Diskussion
- 14.00 – 15.00 Plenarsitzung: *Kosmopolitismus, Urbane Kultur und Kreolische Identität im 21. Jahrhundert*
Juan Flores, Professor im Fachbereich für Black and Puerto Rican Studies am Hunter College (CUNY) und im Fachbereich für Soziologie am CUNY Graduate Center, New York
Stuart Hall, Emeritierter Professor an der Open University und Gastprofessor am Goldsmiths College, University of London
Françoise Vergès, Dozentin am Centre for Cultural Studies, Goldsmiths College, University of London
Moderator: Gerardo Mosquera
- 15.30 – 17.00 Diskussion

15. Januar 2002

- 10.00 – 11.00 Plenarsitzung: *Kreolisches Schreiben - Erzählung, literarische Produktion und die Sprache der Kreolität*
Robert Chaudenson, Professor an der Université de Provence, Aix-en-Provence und Präsident des Comité International des Etudes Créoles
Carpanin Marimoutou, Professor am Institut d'Etudes Créoles et Francophones
Derek Walcott, Lyriker, Dramatiker, Professor für englische Literatur an der Boston University und Literaturnobelpreisträger (1992)
Moderator: Sarat Maharaj, Professor für Kunstgeschichte und -theorie am Goldsmiths College, University of London; Gastprofessor an der Jan van Eyck Academy in Maastricht, Rudolf Arnheim Professor für Kunstgeschichte an der Humboldt Universität Berlin und Co-Kurator der Documenta 11
- 11.30 – 12.30 Lesung von John Robert Lee, Jane King, Kendel Hippolyte und Derek Walcott
- 14.00 – 15.00 Zusammenfassung: Runder Tisch mit allen Beteiligten

Programm der Plattform 4 / Lagos: 16. – 20. März 2003:**18. März 2002**

- 10.00 *Begrüßung*
Okwui Enwezor, Künstlerischer Leiter Documenta11
Sheila Bunwaree, Leiterin der Forschungs- und Entwicklungsabteilung des Rates für die Entwicklung der sozialwissenschaftlichen Forschung in Afrika (CODESRIA), Dakar, Senegal
- 10.30 – 11.30 *Vortrag über den Leitgedanken*
Abdou Maliq Simone, Graduiertenprogramm Internationale Politik der New School University, New York City, und des Instituts für Sozial- und Wirtschaftsforschung der University of the Witwatersrand, Johannesburg, Südafrika
Eine Städtepolitik der Unsichtbarkeit: afrikanische Städte erhalten
- 11.30 – 12.30 **Carole Rakodi**, Fachbereich Internationale Entwicklung, Institut für Staatliche Politik, University of Birmingham, Großbritannien
Öffentliche Ordnung und Unruhen in afrikanischen Städten: Governance, Politik und Verfahren zur Erschließung von Bauland in den Städten
- 14.00 – 15.00 **Sheila Bunwaree**, Leiterin der Forschungs- und Entwicklungsabteilung des Rates für die Entwicklung der sozialwissenschaftlichen Forschung in Afrika (CODESRIA), Dakar, Senegal
- 15.15 – 16.15 **Lindsay Bremner**, Lehrstuhl für Architektur an der University of the Witwatersrand, Johannesburg, Südafrika
Das moderne Johannesburg : Kulturen, Räume, Identitäten
- 16.15 – 17.15 **Koku Konu**, Architekt, Leiter von dkr associates – architects and designers, Lagos, Nigeria, Generaldirektor der Stadtplanungsgruppe Creative Intelligence Agency (CIA), Lagos, Nigeria
Vorschläge zur Erneuerung der Innenstadt von Lagos
- 17.30 – 18.30 *Podiumsdiskussion*
Moderator: David Aradeon, emeritierter Professor für Architektur an der University of Lagos

19. März 2002

- 09.30 – 10.30 **Mayamba N'landu**, Professor für angloamerikanische Literatur am Fachbereich Englisch der University of Kinshasa, Demokratische Republik Kongo, sozialpolitischer Aktivist des Groupe Amos, Kinshasa
Kinshasa: Jenseits des Chaos
- 10.30 – 11.30 **Maxine Reitzes**, Forschungsleiterin des „Programms für Demokratie und Governance“ des Rates für geisteswissenschaftliche Forschung (HSRC), Johannesburg, Südafrika
„Raum für Afrika im neuen Südafrika (?)“: afrikanische Migranten und Stadtpolitik in Johannesburg.

- 11.45 – 12.45 **Ibrahim Abdullah**, University of Western Cape, Kapstadt, Südafrika
Kulturwissenschaftliche Forschung in Afrika (CODESRIA) und Mitglied
des South African History Project (eine Kommission von Historikern, die
im Auftrag der Regierung die südafrikanische Geschichte überarbeiten)
*Bauland und Makler im modernen Freetown: das Entstehen und Neu-
Entstehen einer postkolonialen Stadt*
- 14.00 – 15.00 **Rem Koolhaas**, Architekt, Rotterdam, Niederlande
- 15.00 – 16.00 **Filip de Boeck**, außerordentlicher Professor für Anthropologie an der
Katholischen Universität Leuven, Belgien
Die Zweite Welt und die 'Unsichtbare Stadt' Kinshasa
- 16.30 – 18.30 *Podiumsdiskussion*
Ibrahim Abdullah, Filip de Boeck, Rem Koolhaas, Mayamba N'landu,
Maxine Reitzes
Moderator: Ako Amadi, Vorstandsmitglied Community Conservation and
Development Initiatives, Lagos, Nigeria
- 20. März 2002**
- 10.00 – 11.30 **Babatunde A. Ahonsi**, leitender Programmdirektor des Ford Foundation's
Office für Westafrika, Lagos, Nigeria
*Die Gestaltung weltstädtischer Formen und Prozesse: Einblicke und
Deutungen eines gebildeten Lagoser*
- 11.30 – 13.00 **Alfred Babatunde Zack-Williams**, Dozent am Fachbereich Soziologie
der University of Central Lancashire, Preston, Großbritannien
Freetown: Vom „Athen Westafrikas“ zu einer Stadt unter Belagerung
- 14.00 – 16.00 **John Godwin**, Architekt und Stadtplaner, Programmkoordinator,
Fachbereich Architektur der Fakultät für Umweltwissenschaften,
Postgraduierten-Programme, University of Lagos, Nigeria
*Präsentation des Fachbereichs Architektur der University of Lagos
(UNILAG)*
- 16.15 – 17.15 *Podiumsdiskussion*
Okwui Enwezor, John Godwin, Alfred Babatunde Zack-Williams
Moderator: Gillian Hopwood

Quelle: Programm aller vier *documenta*-Plattformen auf den Homepages der jeweiligen Plattformen.;
Url: <http://www.documenta12.de/data/german/platform1-4/index.html>. (22.12.2005)
Plattform 2 und 4 aus dem Englischen übersetzt von Verena Jung.

9.2 Filmprogramm der Plattform_2

1. From the Ashes

Mosambik 1999 / 26 Min. / Regie: Karen Boswall

Mosambik: Die Versuche einer Gemeinschaft, die Traumata des Bürgerkriegs zu verarbeiten. Drei Veteranen versuchen, sich mit unterschiedlichen Ritualen zu läutern.

2. I Have Seen

Namibia 1999 / 26 Min. / Regie: Richard Pakleppa

Namibia: Stimmen erzählen von Kriegsverbrechen, die durch die Befreiungsorganisation Namibias begangen wurden. Seitdem diese in die Regierung gewählt wurde, drängt sie darauf, dass die Vergangenheit vergessen und vergeben sein möge.

3. Soul in Torment

Zimbabwe 1999 / 26 Min. / Regie: Prudence Uriri

Zimbabwe / Südafrika: Die Enttäuschungen der Vergangenheit und das Bedürfnis nach Vergebung, erzählt am Beispiel eines ehemaligen Soldaten der Brigade Mugabes, eines ehemaligen Dissidenten und eines Opfers von Folterungen durch die Opposition zu Beginn der Unabhängigkeit Zimbabwes.

4. The Unfolding of Sky

Südafrika 1999 / 26 Min. / Regie: Antjie Krog & Ronelle Loots

Südafrika: Im Kontext der „Wahrheitskommission“ steht der Dialog eines weißen Journalisten, eines Afrikaans und einer schwarzen Frau, über den die Bedeutung der Konzepte von Wahrheit, Versöhnung und Vergebung vermittelt wird.

5. Long Night's Journey Into Day

USA 2000 / 90 Min. / Regie: Deborah Hoffmann & Frances Reid

Mit der Auflösung der Herrschaft der Apartheid lockerte sich auch der Würgegriff der „Wahrheit“ des Regimes. Durch die Vermittlung der „Wahrheitskommission“ verlagerte sich schließlich die Vergeltung der Opfer und ihrer Familien in die Gemeindehallen und auf die Versammlungsplätze, während der Selbstschutz die vergangenen vierzig Jahre geprägt hatte. Der Film *Long Night's Journey into Day* dokumentiert vier bedeutende Ereignisse aus der Zeit des Apartheid-Regimes, indem er einzelne persönliche Auseinandersetzungen nachzeichnet.

6. Nuba Conversations

Großbritannien 1999 / 55 Min. / Regie: Arthur Howes

Der Film über die Nuba, eine Gemeinschaft 700 km von Khartoum, der Hauptstadt des Sudans, entfernt berichtet von einer wenig bekannten humanitären Katastrophe. Zehn Jahre nachdem er im Sudan lebte, Englisch lehrte und den Film *Kafi's Story* drehte, kehrt der Regisseur Howes zurück, um seinen Film zu zeigen und einige der damaligen Dorfbewohner ausfindig zu machen. Opfer der Regierungspolitik der Islamisierung schlugen sich mühsam als Flüchtlinge durch. Andere wurden gezwungen, als Soldaten der Armee gegen die eigenen Leute vorzugehen.

7. Nuremberg Trial (Der Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozeß)

Die Anklage, Die Verteidigung, Das Urteil

BRD 1967 / 3 x 100 Min. / Regie: Bengt von zur Mühlen

Filmdokumentation zu den 218 Tagen des Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozesses (20. November 1945 bis 1. Oktober 1946) in drei Teilen: Die Anklage, Die Verteidigung, Das Urteil. Die Dokumentation soll die Atmosphäre des Gerichtsverfahrens vermitteln: Das Ringen der Anklage um die Wahrheitsfindung, Zeugen, die über Gräueltaten in den Konzentrationslagern berichten, das Urteil. Darüber hinaus werden Einblicke in die Zellen der Angeklagten gewährt.

8. Return to Ngu Thuy

Vietnam 1997 / 28 Min. / Regie: Le Manh Thich & Do Khanh Toan

Die Mädchen-Artilleriekompanie in Ngu Thuy wurde während des Krieges dafür bekannt, fünf amerikanische Kriegsschiffe versenkt zu haben. 1971 drehte Lo Minh einen Film über die Mädchen von Ngu Thuy, mit dem er mehrere Preise gewann. Nach fast dreißig Jahren begeben sich Lê Manh Thich und Do Khanh Toan wieder nach Ngu Thuy, um die Protagonistinnen des Films zu treffen.

9. Shoah

Frankreich 1986 / 566 Min. / Regie: Claude Lanzmann

Claude Lanzmanns episches Werk ist der – wenn auch unmögliche – Versuch, die Totalität des Holocaust und seinen Ursprung in einer defekten menschlichen Psyche darzustellen. Da er nicht auf filmisches Archivmaterial zurückgreifen wollte, verwendete Lanzmann sowohl Gespräche mit Überlebenden, die als Zeugen über ihren Aufenthalt in den Konzentrationslagern berichten, als auch Schilderungen von Nazifunktionären, die sich unfähig zeigen, den Prozess, an dem sie selbst teilhatten, zu verstehen.

10. The Specialist

Österreich / Belgien / Frankreich / Deutschland / Israel 1999

128 Min. / Regie: Eyal Sivan

Der Film über das Gerichtsverfahren Adolf Eichmanns, der auf archiviertem Originalfilmmaterial basiert, ist von Hannah Arendts Buch *Eichmann in Jerusalem* inspiriert. Gezeigt wird ein verheerendes Porträt dessen, was Arendt als die „Banalität des Bösen“ bezeichnet hat. Am 11. Mai 1960 wurde Eichmann vom israelischen Geheimdienst in Argentinien festgenommen, wo er als 'Ricardo Klement' lebte. Ein Jahr später wurde er in Jerusalem vor Gericht gestellt. Mit dem Titel des Films bezieht sich Eyal Sivan direkt auf den SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann, der als „Spezialist“ für die Frachtbeförderung auf Schienen galt.

11. The Truth Commission (La Commission de la Verité)

Frankreich 1999 / 140 Min. / Regie: André Van In

Bis 1994 hatte Südafrika niemals eine demokratische Regierung besessen, es musste daher ein eigenes demokratisches Modell entwickelt werden. Eine der ersten Entscheidungen, die Nelson Mandela traf, nachdem er an die Macht gelangt war, war die Etablierung der Truth and Reconciliation Commission, mit der Versöhnung, Wiedergutmachung, Urteilsfällung und Bewältigung der Vergangenheit erzielt werden sollten. Die Bildung und Entwicklung der Kommission ist ein wesentlicher Bestandteil des Films. Wie Südafrika selbst durchlaufen auch die Protagonisten dieses Films einen komplizierten Prozess der Umwandlung.

12. Videograms of a Revolution

Deutschland 1992 / 106 Min. / Regie: Harun Farocki & Andrei Ujica

Auf der Basis von filmischem Material, das die Revolution in Rumänien Ende 1989 dokumentiert, wird eine präzise Chronologie der Ereignisse zwischen dem 21. und 26. Dezember 1989 beschrieben und reflektiert. Videogramme sind als Aufzeichnungen zu betrachten, die audiovisuelle Geschichte (be-)schreiben.

13. We Aren't Dead Anymore (Nous ne sommes plus morts)

Belgien / Frankreich / Ruanda 2000

126 Min. / Regie: François L. Woukoache

Der Völkermord in Ruanda wurde von langer Hand geplant und vorbereitet. Afrikaner machten sich der Verbrechen gegen die Menschlichkeit schuldig. Mehr als eine Million Männer, Frauen und Kinder wurden in einem Zeitraum von hundert Tagen ermordet. Die zentrale Fragestellung des Films lautet: Wie geht das Leben weiter? Der Film ist eine Reise durch das Land, er sucht nach Symbolen und Zeichen der Erinnerung zwischen Worten und alltäglichen Gesten, Körpern und Räumen, hält Momente des Lebendigseins und der anhaltenden Hoffnung auf eine Zukunft fest, einen Traum, an den es zu glauben gilt, ein Leben, das weitergeht im heutigen Ruanda.

14. Ye Wonz Maibel (Deluge)

USA 1997 / 61 Min. / Regie: Salem Mekuria

Ein einstündiges filmisches Essay über Geschichte, Konflikte, Verlust und Versöhnung. In der Ichform erzählt, beschreibt der Film die folgenschweren Ereignisse in Äthiopien zwischen 1974 und 1991. Der Film erzählt eine Geschichte von Liebe und Betrug, von Idealismus und den Verlockungen der Macht; im Andenken an einen Bruder, der verschwand, und einen Freund, der hingerichtet wurde, wird die Geschichte der äthiopischen Studenten, ihrer „Revolution“ und deren Nachwirkungen erzählt.

15. The Witness Archive

Diese Sammlung besteht aus elf Videodokumentationen aus Algerien, Bosnien, dem Kongo, Ost-Timor, Haiti, dem Kosovo, Nigeria, Nordirland, Ruanda, Sierra Leone und Zaire, die in Zusammenarbeit mit dem Witness Archive produziert wurden und von diesem verteilt werden.

16. A Massacre Remembered

Witness 2000 / 226 Min. / Erzähler: Michael Stipe / Musik: Philip Glass

Der sechsendreißig Jahre währende Bürgerkrieg in Guatemala kostete 200.000 Menschen das Leben. Millionen wurden vertrieben, viele von ihnen waren Mayas. Der Film erzählt die Geschichte von Jesus Tecu Osorio, einem der wenigen Überlebenden des Rio Negro Massakers am 13. März 1982. Nachdem sie das Massaker an mehr als

hundert Kindern und nahezu achtzig Frauen durch Mitglieder der guatemalteckischen Armee und Zivilmilizen mit angesehen hatten, wurden Jesus und siebzehn andere Kinder als Bedienstete in die Häuser jener Milizen gebracht, die ihre Familien ermordet hatten. Jesus lebte für drei Jahre in Gefangenschaft, bis er von seiner Schwester Laura, die als einzige Angehörige überlebt hatte, befreit wurde.

17. Expelled

National Coalition for Haitian Rights

und Columbia University Human Rights Law Clinic 2001

Ein Video, das die illegale Vertreibung in der Dominikanischen Republik lebender Menschen mit haitianischer Herkunft durch die Dominikanische Regierung dokumentiert. Das Video wurde im März 2001 für das UN-Komitee für Menschenrechte gedreht, während das Komitee den von der dominikanischen Regierung vorgelegten Menschenrechtsbericht bewertete.

18. Going Home

Guinea 1997 / 31 Min. / Regie: Emily Marlow

1997 nahm Guinea ungefähr 430.000 Flüchtlinge auf: 190.000 Menschen aus Sierra Leone und 240.000 Liberier, die dem acht Jahre währenden Bürgerkrieg entkommen waren. Der Film konzentriert sich auf den zehn Jahre alten Mohammed, der gezwungen wurde mit Rebellen im Dschungel von Sierra Leone zu kämpfen. Anhand der Situation des Jungen wird verfolgt, mit welchem Erfolg UNHCR und die Regierung von Guinea jene Rechte schützen, die den Flüchtlingen durch die OAU Konvention zugestanden wurden.

19. If Hope Were Enough

Women's Caucus for Gender Justice

in Zusammenarbeit mit Witness 2001

Das Video dokumentiert das historisch bedeutungsvolle Zusammentreffen von Frauen, die gemeinsam auf die Struktur des Internationalen Gerichtshofes einwirken, um auf internationaler Ebene der Verletzung der Menschenrechte von Frauen entgegenzuwirken. Durch die Stimmen weiblicher Überlebender, die sowohl in Kriegssituationen als auch in Friedenszeiten Gewalt ausgesetzt waren oder sind, dokumentiert dieses Video einen beispielhaften Kampf für Gerechtigkeit und das Ende der Straffreiheit für Gewalt gegen Frauen.

20. Kosovo & Beyond

Witness 2000 / 388 Min.

Der Film demonstriert, wie in Zukunft Opfer von Menschenrechtsverletzungen - wie jene, die Albaner im Kosovo erfahren mussten - durch die Gründung des International Criminal Court (ICC) vertreten werden können. Ein Kosovo-Albaner, der ein Massaker durch serbische Streitkräfte mit ansah, bezeugt das Gesehene. Der Film beschreibt zudem die Bemühungen von NGOs und Menschenrechtsvertretern, die die Bedeutung dieser wichtigen Institution weltweit kommunizieren. Filmmaterial der Witness-Partnerorganisationen wird mit öffentlich geschalteten Filmclips, die die Ratifizierung des ICC fordern, verschmolzen.

21. Mirror to History

Cristian DeFrancia

und Witness 2000

In einem Land, das sich durch eine außerordentliche Schönheit und kulturellen Reichtum auszeichnet, werden die Bemühungen der Menschen, ihr Leben neu zu gestalten, durch die Kriegsverbrechen, wie sie seit den Konzentrationslagern des Zweiten Weltkrieges in Europa in dieser Form nicht wieder vorkamen, immer wieder zunichte gemacht. Ist es möglich diesen Kreislauf des Rachenehmens zu durchbrechen? Zeugen des Konflikts beschreiben und entmystifizieren den Bosnischen Krieg mit beweiskräftigen Zeugenaussagen der Demoralisierung, des Widerstandes und des Kampfes für ein tolerantes und multi-ethnisches Bosnien.

22. PSA for the Campaign for a Permanent

International Criminal Court (ICC PSA)

Coalition for an International Criminal Court, Asphalt Films und Witness 1999

93 Min.

Der von Witness, der Coalition for an International Criminal Court und Asphalt Films produzierte Kurzfilm basiert auf Filmmaterial, das die Greueltaten des 20. Jahrhunderts dokumentiert und somit die Notwendigkeit der Schaffung eines permanenten Internationalen Gerichtshofes vermitteln möchte, um Verbrechen, Völkermord und Menschenrechtsverletzungen ahnden zu können.

23. Policing the Police

Committee on the Administration of Justice in Northern Ireland
und Witness 1997

18 Min.

Dieses Video ist eine Koproduktion von Witness und seinem Partner, der Administration of Justice in Northern Ireland. Es dokumentiert die brutale Polizeigewalt während der Protestmärsche in Nordirland.

24. The Diamond Life

Guerrilla New Network

in Zusammenarbeit mit Witness 2000

408 Min. / Commentary: Aroun Rashid Deen

Der Angriff auf Freetown im Januar 1999 durch die Revolutionary United Front (RUF) war die Kulmination eines jahrelangen blutigen Kampfes zwischen der RUF und der Regierung von Sierra Leone. Die von der früheren Armee Sierra Leones unterstützten Rebellen, die die Regierung stürzten, belagerten die Stadt und ermordeten, verstümmelten und vergewaltigten in einem fortdauernden Krieg um die reichen Diamantenvorkommen des Landes Tausende von Menschen. Seit 1990 wurden fünf Millionen Menschen, etwa die Hälfte der Bevölkerung des Landes, vertrieben. Heute kommen aus Sierra Leone mehr Flüchtlinge als aus jedem anderen Land Afrikas.

25. The Drilling Fields

Catma Films production mit Witness 1994

51 Min. / Regie: Glenn Ellis

Das Video des Movement of the Survival of the Ogoni People (MOSOP) beschreibt den Kampf der Ogoni gegen die Umweltschäden durch die Ölproduktion im Nigerdelta. Die friedlichen Aktionen der Ogoni, mit denen sie auf die Misere aufmerksam machten, und der nachfolgende Aufschrei der Entrüstung zogen eine militärische Einmischung mit brutaler Gewalt nach sich. Die nigerianische Regierung weist jede Verantwortung für diese Rechtsverletzungen zurück. Der Film stellt den Präsidenten von MOSOP, Mr. Ken Saro-Wiwa, in den Mittelpunkt und beschreibt die Bemühungen, die zur Verbreitung der Menschenrechte unternommen werden.

26. Triumph Over Terror

Television Trust for the Environment (TVE)

in Zusammenarbeit mit Witness

Sechsteilige Serie, 6 x 30 min.

Triumph Over Terror ist eine Serie halbstündiger Filme aus Bangladesch, Guinea, Nepal, Nigeria, Südafrika und Thailand. Diese ist lediglich eine von vier Serien und drei verschiedenen Dokumentationen zu Menschenrechtsthemen, die TVE aus Anlass des fünfzigsten Jahrestages der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte weltweit Fernsehsendern oder Organisationen, die im erzieherischen Bereich tätig sind und entsprechende Kampagnen entwickeln, anbietet.

27. Witness Video for Change

Witness 2000 / 25 Min.

Witness Video for Change ist das zweite von Witness produzierte Schulungsvideo. Auf der Basis von Filmmaterial, das von Menschenrechtsaktivisten aus der ganzen Welt erstellt wurde, werden unterschiedliche Strategien und Wege der Nutzung von Video- und Internet-Technologien aufgezeigt, die im Rahmen der Bemühungen zum Schutz der Menschenrechte eingesetzt werden können. Zum Video gehört ein Handbuch, das Menschenrechtsaktivisten eine Anleitung zur Videodokumentation vermittelt.

Quelle: Filmprogramm auf der Website der Plattform_2 über das Archiv der Homepage der documenta12,
Url: <http://www.documenta12.de/data/german/platform2/index.html>. (23.12.2005)

9.3 Künstlerliste der *documenta11*

<i>Nr.</i>	<i>Name</i>	<i>Geburtsdaten</i>	<i>Lebensort</i>
1.	<i>Georges Adéagbo</i>	*1942 in Cotonou, Benin	Cotonou, Benin
2.	<i>Ravi Agarwal</i>	*1958 in Neu-Delhi, Indien	Neu-Delhi, Indien
3.	<i>Elija-Liisa Ahtila</i>	*1959 in Hämeenlinna, Finnland	Helsinki, Finnland
4.	<i>Chantal Akerman</i>	*1950 in Brüssel, Belgien	Paris, Frankreich
5.	<i>Gaston André Ancelovici</i>	*1945 in Santiago de Chile	Santiago de Chile
6.	<i>Fareed Armaly</i>	*1957 in Iowa, USA	Stuttgart, Deutschland
7.	<i>Michael Ashkin</i>	*1955 in Morristown, New Jersey	New York, USA
8.	<i>Asymptote</i>	gegr. 1989 in New York, USA	
	<i>Hani Rashid</i>	*1958 in Kairo, Ägypten	New York, USA
	<i>Lise Anne Couture</i>	*1959 in Montreal, Kanada	New York, USA
9.	<i>Kutlug Ataman</i>	*1961 in Istanbul, Türkei	London, Großbritannien.
10.	<i>The Atlas Group</i>	gegr. 1999 in New York, USA	
	<i>Walid Raad</i>	*1967 in Chbanieh, Libanon	New York, USA
11.	<i>Julie Bargmann</i> (D.I.R.T. Studio)	*1958, lebt in Charlottesville, USA	
12.	<i>Stacy Levy (Sere LTD.)</i>	*1960 in Philadelphia, USA	Spring Mills, USA
13.	<i>Artur Barrio</i>	*1945 in Porto, Portugal	Rio de Janeiro, Brasilien
14.	<i>Bernd und Hilla Becher</i>	*1931 in Siegen, Deutschland *1934 in Potsdam, Deutschland	Düsseldorf, Deutschland
15.	<i>Zarina Bhimji</i>	*1963 in Mbarara, Uganda	London, Großbritannien
16.	<i>Black Audio Film Collective</i>	gegr. 1983 in Großbritannien, (aufgelöst 1998)	
17.	<i>John Bock</i>	*1965 in Gribbohm, Deutschland	Berlin, Deutschland
18.	<i>Ecke Bonk</i>	*1953 in Berlin, Deutschland	Karlsruhe, Deutschland Fontainebleau, Frankreich
19.	<i>Frédéric Bruly Boabré</i>	*1923 in Zéprégühe, Elfenbeinküste	in Abidjan, Elfenbeinküste
20.	<i>Louise Bourgeois</i>	*1911 in Paris, Frankreich	New York, USA
21.	<i>Pavel Bräila</i>	*1971 in Chisinau, Moldawien,	Maastricht, Niederlande Chisinau, Moldawien
22.	<i>Stanley Brouwn</i>	(Auf Wunsch des Künstlers gibt es keine biographischen Angaben im Katalog)	
23.	<i>Tania Bruguera</i>	*1968 in Havanna, Kuba	Havanna, Kuba Chicago, USA

<i>Nr.</i>	<i>Name</i>	<i>Geburtsdaten</i>	<i>Lebensort</i>
24.	<i>Luis Camnitzer</i>	*1937 in Lübeck, Deutschland (Staatsbürger von Uruguay)	New York, USA
25.	<i>James Coleman</i>	*1941 in Ballagherren, Irland	Dublin, Irland
26.	<i>Constant</i>	*1920 in Amsterdam, Niederlande	Amsterdam, Niederlande
27.	<i>Hanne Darboven</i>	*1941 in München, Deutschland	Hamburg, Deutschland
28.	<i>Destiny Deacon</i>	*1957 aus dem Volk der Kuku (Far-North Queensland), Australien	Melbourne, Australien
29.	<i>Stan Douglas</i>	*1960 in Vancouver, Kanada	Vancouver, Kanada
30.	<i>Cecilia Edefalk</i>	*1954 in Norrköping, Schweden	Stockholm, Schweden
31.	<i>William Eggleston</i>	*1939 in Memphis, USA,	Memphis, USA
32.	<i>Maria Eichhorn</i>	*1962 in Bamberg, Deutschland	Berlin, Deutschland
33.	<i>Touhami Ennadre</i>	*1953 in Casablanca , Marokko	Paris, Frankreich
34.	<i>Cerith Wyn Evans</i>	*1958 in Llanelli, Wales, UK	London, Großbritannien
35.	<i>Feng Mengbo</i>	*1966 in Beijing, China	Peking, China
36.	<i>Chohreh Feyzjou</i>	*1955 in Teheran, Iran,	gest. 1996 in Paris
37.	<i>Yona Friedman</i>	*1923 in Budapest, Ungarn	Paris, Frankreich
38.	<i>Meschac Gaba</i>	*1961 in Cotonou, Benin	Amsterdam, Niederlande
39.	<i>Giuseppe Gabellone</i>	*1973 in Brindisi, Italien	Mailand, Italien
40.	<i>Carlos Garaicoa</i>	*1967 in Havanna, Kuba	Havana, Kuba
41.	<i>Kendell Geers</i>	*1968 in Johannesburg, Südafrika	London, Großbritannien Brüssel, Belgien
42.	<i>Isa Genzken</i>	*1948 in Bad Oldesloe, Deutschland	Berlin, Deutschland
43.	<i>Jef Geys</i>	*1934 in Leopoldsburg, Belgien	Balen, Belgien
44.	<i>David Goldblatt</i>	*1934 in Randfontein, Südafrika	Johannesburg, Südafrika
45.	<i>Leon Golub</i>	*1922 in Chicago, USA	New York, USA
46.	<i>Dominique Gonzales-Foerster</i>	*1965 in Strassburg, Frankreich	Paris, Frankreich
47.	<i>Renée Green</i>	*1959 in Cleveland, USA	New York, USA und Wien, Österreich
48.	<i>Victor Grippo</i>	*1936 in Junin, Argentinien	gest. 2001 in Buenos Aires, Argentinien
49.	<i>Le Groupe Amos</i>	gegr. 1989 in Kinshasa, Demokratische Republik Kongo	ansässig in Limite, Dem. Rep. Kongo
50.	<i>Jens Haaning</i>	*1965 in Hørsholm, Dänemark	Kopenhagen, Dänemark
51.	<i>Mona Hatoum</i>	*1952 in Beirut, Libanon	London, Großbritannien
52.	<i>Thomas Hirschhorn</i>	*1957 in Bern, Schweiz	Paris, Frankreich

<i>Nr.</i>	<i>Name</i>	<i>Geburtsdaten</i>	<i>Lebensort</i>
53.	<i>Candida Höfer</i>	*1944 in Eberswalde Deutschland	Köln, Deutschland
54.	<i>Craigie Horsfeld</i>	*1949 in Cambridge, Großbritannien	London, Großbritannien
55.	<i>Huit Facettes</i>	gegr. 1996 in Dakar, Senegal	Dakar, Senegal
	<u>Gegenwärtige Mitglieder sind:</u>		
	<i>Abdoulaye N'Doye</i>	*1951 in Dakar, Senegal	
	<i>El Hadji Sy</i>	*1954 in Dakar, Senegal	
	<i>Cheikh Niass</i>	*1966 in Pikine-Dakar, Senegal	
	<i>Jean Marie Bruce</i>	*1965 in Mbuur, Senegal	
	<i>Mor Lisa Ba</i>	*1961 in Kaolack, Senegal	
56.	<i>Pierre Huyghe</i>	*1962 in Paris, Frankreich	Paris, Frankreich
57.	<i>Iglolik Isuma Productions</i>	gegr. 1990 in Igloolik, Kanada	Igloolik, Kanada
	<u>GründerInnen:</u>		
		Norman Cohn, Zacharias Kunuk, Pauloosiep Qulitalik, Apak Angilirq, Emile Immaroitok, Natar Ungalaaq, Pakak Innuksuk.	
58.	<i>Sanja Iveković</i>	*1949 in Zarg, Kroatien	Zagreb, Kroatien
59.	<i>Alfredo Jaar</i>	*1956 in Santiago de Chile, Chile	New York, USA
60.	<i>Joan Jonas</i>	*1936 in New York, USA	New York, USA
61.	<i>Isaac Julien</i>	*1960 in London, Großbritannien	London, Großbritannien
62.	<i>Amar Kanwar</i>	*1964 in Indien, lebt in Neu Delhi	Indien, Neu Delhi
63.	<i>On Kawara</i>	*in Japan	New York, USA
64.	<i>William Kentridge</i>	*1955 in Johannesburg, Südafrika	Johannesburg, Südafrika
65.	<i>Johan van der Keuken</i>	*1938 in Amsterdam, Niederlande	gest. 2001, Amsterdam
66.	<i>Bodys Isek Kingelez</i>	*1948 in Kimbembebe Ihunga, Demokratische Republik Kongo	Kinshasa, Dem. Rep. Kongo
67.	<i>Ben Kinmont</i>	*1963 in Burlington, USA	New York, USA
68.	<i>Igor & Svetlana Kopystiansky</i>	*in Woronezh, Russland; *in Lvov, Ukraine	Berlin, Deutschland und New York, USA
69.	<i>Ivan Kozarić</i>	*1921 in Petrinja, Kroatien	Zagreb, Kroatien
70.	<i>Andreja Kulunčić</i>	*1968 in Subotica, Jugoslawien	Zagreb, Kroatien
71.	<i>Glenn Ligon</i>	*1960 in New York, USA	New York, USA
72.	<i>Ken Lum</i>	*1956 in Vancouver, Kanada	Vancouver, Kanada
73.	<i>Mark Manders</i>	*1968 in Volkel, Niederlande	Arnheim, Niederlande
74.	<i>Fabian Marcaccio</i>	*1963 in Rosario, Argentinien	New York, USA
75.	<i>Steve McQueen</i>	*1969 in London, Großbritannien	Amsterdam, Niederlande
76.	<i>Cildo Meireles</i>	*1948 in Rio de Janeiro, Brasilien	Rio de Janeiro, Brasilien
77.	<i>Jonas Mekas</i>	*1922 in Semeniškiai, Litauen	New York, USA

<i>Nr.</i>	<i>Name</i>	<i>Geburtsdaten</i>	<i>Lebensort</i>
78.	<i>Annette Messenger</i>	*1943 in Berck, Frankreich	Malakoff, Frankreich
79.	<i>Ryuji Miyamoto</i>	*1947 in Tokio, Japan	Tokio, Japan
80.	<i>Santu Mofokeng</i>	*1956 in Johannesburg, Südafrika	Johannesburg, Südafrika
81.	<i>Multiplicity</i>	gegr. 2000 in Mailand, Italien	Mailand, Italien
	<u>GründerInnen:</u>	Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Francisca Insulza, Francesco Jodice, Giovanni La Varra, John Palesino.	
82.	<i>Juan Muñoz</i>	*1953 in Madrid, Spanien	gest. 2001 auf Ibiza
83.	<i>Shirin Neshat</i>	*1957 in Qazvin, Iran	New York, USA
84.	<i>Gabriel Orozco</i>	*1962 in Jalapa, Veracruz, Mexiko	New York, USA
85.	<i>Muyiwa Osifuye</i>	*1960 in Lagos, Nigeria	Lagos, Nigeria
86.	<i>Ulrike Ottinger</i>	*1942 in Konstanz, Deutschland	Berlin, Deutschland
87.	<i>Quattara Watts</i>	*1957 in Abidjan, Elfenbeinküste	New York, USA
88.	<i>Park Fiction</i>	gegr. 1994 in Hamburg, Deutschland	
	<u>Mitglieder (2002):</u>	Christoph Schäfer, Margit Czenki, Günther Greis, Dirk Mescher, Thomas Ortmann, Klaus Petersen, Sabine Stoevesand, Axel Wiest	
89.	<i>Manfred Pernice</i>	*1963 in Hildesheim, Deutschland	Berlin, Deutschland
90.	<i>Raymond Pettibon</i>	*1957 in Tuscon, Arizona, USA	Hermoas Beach, USA
91.	<i>Adrian Piper</i>	*1948 in New York, USA	New York, USA
92.	<i>Lisl Ponger</i>	*1947 in Nürnberg, Deutschland	Wien, Österreich
93.	<i>Pere Portella</i>	*1927 in Figueras, Spanien	Barcellona, Spanien
94.	<i>Raqs Media Collective</i>	gegr. 1991 in Neu Delhi, Indien	Neu Delhi, Indien
	<u>GründerInnen:</u>	Monica Narula, Jeebesh Bagchi und Shuddhabrata Sengupta	
95.	<i>Alejandra Riera</i>	*1965 in Buenos Aires, Argentinien	Paris, Frankreich
	<i>mit Doina Petrescu</i>	*1960 in Ramicu Vallea, Rumän.	Paris und Sheffield
96.	<i>Dieter Roth</i>	*1930 in Hannover, Deutschland	gest. 1998 in Basel
97.	<i>Doris Salcedo</i>	*1958 in Bogota, Kolumbien	Bogota, Kolumbien
98.	<i>Seifollah Samadian</i>	*1954 in Orumieh, Iran	Teheran, Iran
99.	<i>Gilles Saussier</i>	*1965 in Les Hauts-de-Seine à Suresnes, Frankreich	Paris, Frankreich
100.	<i>Allan Sekula</i>	*1951 in Erie, Pennsylvania, USA	Los Angeles, USA
101.	<i>Yinka Shonibare</i>	*1962 in London, Großbritannien	London, Großbritannien
102.	<i>Andreas Siekmann</i>	*1961 in Hamm, Deutschland	Berlin, Deutschland
103.	<i>Simparch</i>	gegr. 1996 in Las Cruces, USA	
104.	<i>Lorna Simpson</i>	*1960 in New York, USA	New York, USA
105.	<i>Eyal Sivan</i>	*1964 in Haifa, Israel	Paris, Frankreich

<i>Nr.</i>	<i>Name</i>	<i>Geburtsdaten</i>	<i>Lebensort</i>
106.	<i>David Small</i>	*1965 in Manchester, USA	Cambridge, USA
107.	<i>Fiona Tan</i>	*1966 in Indonesia	Amsterdam, Niederlande
108.	<i>Pascale Marthine Tayou</i>	*1967 in Kamerun	Yaounde, Kamerun und Brüssel, Belgien
109.	<i>Jean-Marie Teno</i>	*1954 in Femleng, Kamerun	Chantillion, Frankreich
110.	<i>Trinh T. Minh-Ha</i>	*1952 in Vietnam	Berkeley, USA
111.	<i>Tsunami.Net</i> <u>Gründer:</u> Woon Tien Wie Charles Lim Yi Young	gegr. 2001 in Singapur (*1975 in Singapur) (*1973 in Singapur)	Singapur
112.	<i>Joëlle Tuerlinckx</i>	*1958 in Brüssel, Belgien	Brüssel, Belgien
113.	<i>Luc Tuymans</i>	*1958 in Mortsel, Belgien	Antwerpen, Niederlande
114.	<i>Nomeda & Gediminas Urbonas</i>	*1968 in Kaunas, Litauen *1966 in Vilnius, Litauen	Vilnius, Litauen
115.	<i>Jeff Wall</i>	*1946 in Vancouver, Kanada	Vancouver, Kanada
116.	<i>Nari Ward</i>	*1963 in St. Andrews, Jamaika	New York, USA
117.	<i>Yang Fudong</i>	*1971 in Peking, China	Shanghai, China