

Die folgenden kurzen Texte zur documenta 14, geschrieben von Kollegensmitgliedern und Gästen, setzen an kleinen Beobachtungen an, greifen einzelne künstlerische Arbeiten und Konstellationen auf und versuchen so im Schreiben fortzusetzen, was das Potenzial partikularer Standpunkte sein könnte, wie es die documenta 14 vertritt.

Es verstand sich von selbst, dass wir die documenta 14 besuchen. Denn von einer Großausstellung wie der documenta ist zu erwarten, dass sie die Institution Kunst kritisch befragt und über die Hybridität von Gegenwartskunst nachdenkt. So etwas steht auf dem Programm eines Graduiertenkollegs an der Universität der Künste Berlin. Als wir im Mai gemeinsam in Kassel waren – einige waren zuvor und danach auch in Athen –, hat sich gezeigt, dass die documenta 14 über dieses allgemeine Interesse an einer Verhandlung von Gegenwartskunst hinaus viel spezifischer noch ein Thema für das „Wissen der Künste“ ist, ein Thema, mit dem wir uns in je einzelnen Forschungsprojekten beschäftigen, die aber allesamt die Frage nach den epistemischen Möglichkeiten ästhetischer Praktiken im Blick haben. Im vergangenen Jahr haben wir begonnen, uns mit dem Konzept des situierten Wissens in Bezug auf die Künste zu befassen; wir haben über dekoloniale Ästhetiken diskutiert sowie über Zeitkonzepte die in eine ebenso spekulative Zukunft wie spekulative Vergangenheit entlassen werden.

In einer solchen Perspektive lässt sich dem, was die documenta 14 unternimmt, womöglich etwas genauer und auch offener nachgehen, als es den erwartungsgemäß und notorisch negativen Besprechungen in den überregionalen Feuilletons gelungen ist. Überregionalität wäre dabei schon ein Stichwort, denn die documenta 14 setzt sehr entschieden auf partikuläre Perspektiven, die man in einem bestimmten Blick auf ‚die‘ Gegenwartskunst zwar als regionalistisch beschreiben kann, die sich aber eben auch als eine Absage an Internationalität und große Gesten verstehen lässt, die immer von den selben Standorten aus formuliert werden. Ist darin, lässt sich fragen, nicht eine Kunst-Nichtkunst-Unterscheidung eingelassen, die oft genug einhergeht mit einer Unterscheidung zwischen ‚westlicher‘ Kunst einerseits und irgendwie peripheren oder ethnischen ‚kleinen‘ Praktiken andererseits? Noch so selbstkritischen Autonomie- und Entgrenzungsdiskursen zum Trotz? Welche epistemische Ordnung der Künste zeigt sich in einer Rede von der durchaus politischen, aber nicht ästhetischen Relevanz solcher Praktiken und Artefakte? Wie passen feministische und queer-feministische Positionen und ein verkörpertes Wissen hier hinein oder gerade nicht hinein?

Auch die Frage nach der Gegenwart von Gegenwartskunst knüpft hier an: Welches Zeitkonzept wird bestritten, wenn Gegenwartskunst in die Vergangenheit verlängert wird, Genealogien entfaltet werden, die von aktuellen Restitutionsansprüchen zu Phantasien des Europäischen im 18. Jahrhundert führen? Wenn eine Zeitgenossenschaft von Positionen behauptet wird, die jahrzehntelang im Verborgenen ausgearbeitet wurden? In welchem Verhältnis stehen Herkünfte und Besitz von Kunst in Bezug zu einem Wissen über Kunst?

Ein Workshop war der Exkursion vorausgegangen, in dem wir mit dem Kunstwissenschaftler Lutz Hengst die Geschichte der documenta und ihrer immer wieder politisch bekräftigten Modernität haben Revue passieren lassen; die Autorin und Dramaturgin Margarita Tsomou berichtete von ihrer Arbeit im öffentlichen Programm „Parlament der Körper“ in Athen und dem vielleicht gescheiterten, mindestens heiklen Versuch, von Deutschland aus

dort eine Gesellschaft der Zu- und Zusammengehörigkeit zu initiieren. Jedes „Learning from“ setzt voraus, die Bedingungen zu thematisieren, unter denen der eine von der anderen lernen kann oder auch soll, nicht zuletzt die ökonomischen.

Die folgenden kurzen Texte von Kollegsmitgliedern und Gästen, die wir nach und nach veröffentlichen, setzen an kleinen Beobachtungen an, greifen einzelne künstlerische Arbeiten und Konstellationen auf und versuchen so im Schreiben fortzusetzen, was das Potenzial partikularer Standpunkte sein könnte. (Kathrin Peters)

Theo Eshetus *Atlas Fractured* besteht größtenteils aus auf menschliche Gesichter projizierte Weltkulturgeschichten und den Stimmen bekannter Dichter_innen und Denker_innen des 20. Jahrhunderts. Die Frage globaler Gleichheit beantwortet seine Arbeit enigmatisch.



Abb. 1

Theo Eshetu: *Atlas Fractured*, documenta 14, Odeion, Athen, 2017.

Film-Still von Digitales Video, Farbe, Ton, 18 min.

© Theo Eshetu, Courtesy Axis Gallery, NY

Aus dem Nichts erscheint ein Kopf als Weltkugel aus Satellitenbild-Perspektive. Der Gesicht-Globus taucht wie ein durch die Sonne erhellter Planet im Bild auf – und verschwindet in gleicher Weise wieder. Wie ein Lichtstreifzug vom Tag zur Nacht. Oder wie ein Augenblick zwischen zwei Wimpernschlägen. Theo Eshetus *Atlas Fractured*, das in zwei Versionen (Athen/Kassel) bei der diesjährigen *documenta* zu sehen ist, zeigt in der Version im Athener Odeion als vierte Einstellung dann auch den antiken Titanen Atlas, bzw. einen Menschen auf den die Farnese Atlas-Statue projiziert wird: der Kopf taucht im Globus auf oder der Globus im Kopf. Eshetus Arbeit besteht größtenteils aus auf menschliche Gesichter projizierte Weltkulturgeschichten und den Stimmen bekannter Dichter_innen und Denker_innen des 20. Jahrhunderts. So projiziert er Masken aller Art auf lebendige Gesichter: beispielsweise eine Mwana-Pwo-Maske der Chokwe, eine hellenistische Maske eines Sklaven, eine Punu-Maske aus Gabun, die Elfenbeinmaske der Edo-Königsmutter Idia, eine Haida-Maske, die Grabmaske des Königs Pakal von Palenque oder eine aztekische Xipe-Totec-Maske. Zugleich sind diese Masken nicht einfach projiziert, sondern amalgamieren mit den als Projektionsfläche dienenden Gesichtern zu neuen Physiognomien, produzieren regionale Unlesbarkeiten im Zeitalter der Globalisierung. Eshetu lässt aber nicht nur durch die Projektion von Masken, sondern auch von Statuen, Gemälden, Fotografien und Filmmaterial neue Antlitze entstehen.

Titelgetreu veruneindeutigt sich die Arbeit durch ihre fragmentarische Form; die Bild- und Wort-Fragmente gehen nur brüchige Verbindungen ein. Selten sind sie so eindeutig, wie wenn Langston Hughes sein Gedicht *Mulatto* rezitiert, während vornehmlich Masken vom afrikanischen Kontinent auf Gesichter unterschiedlichster Provenienz projiziert werden. Das Gedicht, das die Konstruktionen von Weißsein und Schwarzsein über die

Figur des *Mulatto* verhandelt, kommentiert gemeinsam mit den Gesichter-Palimpsesten Praktiken rassistischer Körperunterscheidungen. Der Stimme werden Neubeleuchtungen, Gesicht-Neuschöpfungen anheimgestellt, die sich kategorialen Beschreibungen entziehen. So transportiert Eshetu trotz der Spezifik des Gedichtes die Frage der ‚Rasse‘ auf ein allgemeineres Terrain: der generellen Frage der Zuschreibung.



Abb. 2
Theo Eshetu: Atlas Fractured, documenta 14, Odeion, Athen, 2017.
Film-Still von Digitales Video, Farbe, Ton, 18 min.
© Theo Eshetu, Courtesy Axis Gallery, NY

Vielleicht sind diese palimpsestartigen Gesichter am besten mit dem rhetorischen Verfahren der *Prosopopoiia* beschrieben: Gesichter, die gegeben werden. Gesichter, die aber brüchig bleiben, weil sie nicht aufhören von ihrer Entstehung zu sprechen. Zwei Gesichter, die dann zusammenfallen, wenn ihr Entstehungsmoment nahezu zu verschwinden scheint. Die Gesichter, die hier auftauchen, fehlten bislang und decken sich gerade dadurch aber immer wieder als gemacht, als Repräsentationen auf.

Allerdings dienen die Projektionen zwischendurch immer wieder auch einfach der Bebilderungen des Gesprochenen. James Baldwins „Everything you find out, you find out through your senses“ wird beispielsweise mit einem erotischen Basrelief des Hindu-Tempels in Khajuraho bebildert. Oder wenn Carl Gustav Jung erklärt: „when you observe yourself within, you see moving images“, gibt uns Eshetu den olympischen Siegeslauf des Athleten Abebe Bikila auf/in den Kopf einer Person projiziert zu sehen.



Abb. 3
Theo Eshetu: Atlas Fractured, documenta 14, Odeion, Athen, 2017.
Film-Still von Digitales Video, Farbe, Ton, 18 min.
© Theo Eshetu, Courtesy Axis Gallery, NY

Gleichzeitig unterlässt er es nicht mit diesen Formen der Bebilderung auch zu irritieren: Wie ist die Projektion von der Zerstörungswut der Terrormiliz ‚Islamischer Staat‘ im Mosul Museum auf Gesichter mit geschlossenen Augen zu lesen, wenn Eshetu Baldwin parallel dazu verlauten lässt: „And one has got to decide, I think, that the actual and the moral basis of which the world we know now rest are obsolete, must be changed“? Gerade durch ihren Quellenreichtum entzieht sich Eshetus Arbeit einer eindeutigen Interpretation. Sie erzählt Kultur und Kunst als sedimentierte historische Schichten, aber auch als Abstraktion, als Sprachrohr, auratisches Objekt oder Propaganda. Sie erzählt sie als Ausgangspunkt für Kategorisierungen und verwirft sie zugleich als solche.



Abb. 4
Theo Eshetu: *Atlas Fractured* (Kassel Version), Neue Neue Galerie,
documenta 14, Kassel, 2017.
Auf Banner projiziertes Film-Digitale Fotografie.
© Mathias Völzke

Viele dieser Ambivalenzen gehen in der Kasseler Version der Arbeit wegen ihrer überdimensionierten Form – sie wird vervielfacht auf riesige Banner der ethnologischen Sammlungen Berlin-Dahlems projiziert – und der schlechten Akustik in der Neuen Neuen Galerie verloren. Beinahe wirkt es so als habe Eshetu hier ein Monument, etwas Erhabenes erschaffen wollen.

Doch mögen in *Atlas Fractured* auch kosmologische oder teleologische Fragen aufgeworfen, Überlegungen zu Zivilisation oder zum Menschsein zur Disposition gestellt werden, Antworten gibt es keine. Seine menschliche Gemeinschaft scheint vielmehr enigmatisch gesetzt. Wir bekommen keine hoffnungsvolle Erlösungsesoterik zu Gesicht, keinen naiven Appell. Die Arbeit erzählt nicht einfach von Gleichheit, Hybridität oder Transnationalität, sondern ist als flüchtig, zwischen Tag und Nacht aufgenommenen Istzustand zu verstehen. Am Ende bleibt die Ununterscheidbarkeit eines Sonnenauf/untergangs als verdunkelte Lichtreflektion auf schwarzer See. Ein Blick der den Blick gen Horizont verweigert.