

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)

Felix Laubscher

Ausgabe #6
Juli 2017

Wie verhält sich der politische Anspruch der Documenta-Macher_innen zur Realität, die sie mit der Schau generieren? Der Artikel geht dieser Frage mit Blick auf die Arbeitsbedingungen der Kunstvermittler bei der *d14* nach und vollzieht einen Abgleich zwischen Anspruch und Wirklichkeit.

Der (Eigen-) Anspruch der diesjährigen documenta könnte kaum größer sein: Mit Vehemenz widmet sich die 14. Ausgabe des größten internationalen Ausstellungsprojekts den brennenden politischen und sozialen Fragen einer Welt unter den Vorzeichen „des real existierenden Neoliberalismus, jenes Ort- und gesichtslosen Gebildes mit seinen mannigfaltigen Apparaten, das heute innerhalb des allgemeinen Rahmens der Kolonialität die Existenz aller auf dem Planeten lebenden Menschen bestimmt.“¹ Das Themenspektrum reicht dementsprechend von den Ursachen und Konsequenzen von Krieg und Gewalt, Vertreibung und Unterdrückung über rassistische, ethnische und sexuelle Diskriminierung, den weltweiten Aufschwung nationalistischer Tendenzen und der nicht weniger verbreiteten Erosion demokratischer Strukturen bis hin zu den mannigfaltigen Formen der Ausbeutung natürlicher und menschlicher „Ressourcen“: Für Adam Szymczyk ist die Documenta „eine Ausstellung zu zeitgenössischen Themen, nicht zwingend von zeitgenössischer Kunst.“² Doch den Macher_innen der *d14* reicht der kritische Hinweis auf die Weltlage und ihre „vergessenen“ Krisen nicht aus, hegen sie doch die Hoffnung, „dass die Dokumenta 14 einer von vielen Schritten sein wird auf dem Weg in eine Welt, in der wir leben wollen.“³ Und so darf sich die Kunst nicht mit der Dokumentation der Zustände begnügen, sondern soll zur Einmischung anregen, Wirkung im Realen zeigen und uns zu „Inhaber_innen statt Konsument_innen“ unseres Lebens machen.⁴

Die Vermittlung dieses anspruchsvollen Programms und seiner nicht minder anspruchsvollen Inhalte obliegt den *Choristen*. Sie sollen dem Publikum Ausstellung und Kunstwerke nicht in „Führungen“ erläutern, sondern die Besucher_innen auf „Spaziergängen“ zur kollektiven Auseinandersetzung mit und zum Austausch über Kunst und Konzept animieren und anleiten. Dabei weist das Vermittlungskonzept der *d14* dem *Chorus* die dem antiken Theater entlehnte Position zwischen Publikum und Bühne zu, von welcher aus das Geschehen mal kommentiert und interpretiert, mal beeinflusst wird. Andererseits soll die Vielstimmigkeit des *Chorus* auf die Individualität der Zugänge zur Ausstellung verweisen, die seine Mitglieder mitbringen. Vermittelt werden soll ganz im Sinne des von Szymczyk propagierten „unlearning“ nicht einfach Wissen, sondern „eine Erfahrung“, die ein „anderes Lernen“ und Bildung als „offene Form“ ermöglicht.⁵ Mit diesem Programm wollen sich die Macher_innen der *d14* nicht zuletzt von den vorangegangenen Ausgaben der Schau abgrenzen, die sie einem „Ausstellungskomplex“ zurechnen, der „die Bürger_innen so erziehen soll, dass sie sich freiwillig selbst beherrschen“.⁶



Abb. 1
Felix Laubscher: Tasche einer Chorist_in, getragen in Kassel, Juni 2017.
Digitale Fotografie.
© Felix Laubscher.

Um so mehr überrascht es, dass Adam Szymczyk und sein Team, wie schon ihre Vorgänger_innen bei der *d13*, die Planung und Umsetzung ihres Vermittlungskonzeptes an die Münchner Kreativagentur *Avantgarde* abgibt, deren Expertise laut Selbstdarstellung vor allem darin liegt, „mitreißende Markenerlebnisse zu konzipieren, die Konsumenten zu Fans macht.“⁷ Auch die 200 *Choristen* in Kassel sind wieder als freie Mitarbeiter für *Avantgarde* tätig. Anders bei den *worldly companions* der *d13* handelt es sich aber nicht um interessierte Laien, sondern um professionelle Kulturarbeiter unterschiedlichster Couleur, die gerade wegen ihrer Qualifikation ausgewählt wurden. Dennoch erhalten auch die *Choristen* – wie schon 2012 – eine Vergütung von lediglich 70 € pro Spaziergang. Vergütet wird damit aber nicht allein die zweieinhalbstündige Führung, sondern pauschal auch die täglich anfallende inhaltliche und organisatorische Vorbereitung, die vertraglich geforderte Zusatzversicherung, die obligatorische Weiterbildung, die im Vorfeld der *d14* an sechs Wochenenden in Kassel zu durchlaufen war, und die dabei angefallenen Reise- und Unterbringungskosten für die aus ganz Deutschland

und Europa stammenden *Choristen*. Gleichzeitig enthebt sich Avantgarde per Rahmenvereinbarung jeglicher Verpflichtung ein Minimum an Einsätzen zu garantieren: Arbeit gibt es nur, wenn der Kunde nach der Dienstleistung verlangt. Damit reproduziert die d14 und ihre Macher_innen jenes neoliberale Gebaren, in dem sie den Grund allen Übels sehen. Sie zwingen ihre eigenen Mitarbeiter in eben diese prekären Verhältnisse, die sie andernorts zurecht kritisieren und scheinen in bester neoliberaler Tradition zu glauben, sich durch Outsourcing der Verantwortung entledigen zu können. Nicht nur die Rede Szymczyks von der Documenta als „ausgezeichnetes Vehikel, um über die Rolle nachzudenken, die die Kulturproduktion in diesem scheinbar eingerichteten System aus Produktion und Konsumtion, ästhetischer Betrachtung und Investition üblicherweise zu spielen hat, sowie unserer spezifischen Funktionen darin“⁸ wird vor diesem Hintergrund zur leeren Phrase.

- 1 Szymczyk, Adam: „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“, in: Latimer, Quinn/Szymczyk, Adam (Hg.): *Der documenta 14 Reader*, München/London 2017, S. 17-42, hier: S. 23.
- 2 Vgl. Lorch, Catrin: „Der blinde Fleck“ (Interview mit Adam Szymczyk), in: *Süddeutsche Zeitung*, 15. April 2015, URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-der-blinde-fleck-1.2434563> (letzter Zugriff am 22.08.2017).
- 3 Szymczyk 2017, S. 42.
- 4 Vgl. ebd.
- 5 Zum Kunstvermittlungskonzept der documenta 14 vgl.: URL: <http://www.documenta14.de/de/public-education/> (letzter Zugriff am 22.08.2017).
- 6 Bennet, Tony: „Der Ausstellungskomplex“, in: Latimer, Quinn/Szymczyk, Adam (Hg.): *Der documenta 14 Reader*, München/London 2017, S. 355-400, hier: S. 360.
- 7 Onlineauftritt von Avantgarde, URL: <https://www.avantgarde.net/de/about/> (letzter Zugriff am 22.08.2017).
- 8 Szymczyk 2017, S. 24.