

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 Kollegmitgliedern 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)

Kathrin Peters

Ausgabe #6
Juli 2017

Die folgende Ausstellungslektüre hebt auf die Verwicklungen ab, die die documenta 14 zwischen Objekten, Biografien und Besucher_innen stiftet. Sie verfolgt dabei die Überlegung, dass es sich um eine Ausstellung der kleinen Formen handelt, in denen sich die Gebundenheit ästhetischer Praktiken an Körper und Orte artikuliert.

Als einen der hervorstechendsten Züge dieser documenta habe ich die Wiederholungen und Wiederaufgriffe empfunden, nicht nur über die beiden Städte Athen und Kassel hinweg, sondern auch an den verschiedenen Ausstellungsorten. Edi Hila bin ich z.B. immer wieder begegnet. In Athen waren Gemälde und Zeichnungen aus den 1970er und 1980er Jahren zu sehen,¹ die in Albanien entstanden, teilweise unter Arbeitsverbot. Bacchantisches und Melancholisches mischen sich unter eine vordergründig sozialistische Ästhetik, bis diese zusammenbricht. In Kassel, wo ich ein paar Wochen später war, sind Hilas aktuelle Arbeiten ausgestellt, die sich mit Architektur beschäftigen, genauer, mit ebenso ins Phantastische wie Phantasmatische ragenden Entwürfen moderner Planung. Zu sehen sind diese verblichen wirkenden Gemälde u.a. in der von Ibrahim Mahama mit Jutesäcken vollständig verhängten Torwache, die ein Relikt früherer Stadtplanungen ist. In einem der Torhäuschen sollen mal die Brüder Grimm gewohnt haben. Mit den Jutesäcken, die aus Ghana oder eigentlich aus China stammen und für den globalen Handelsverkehr verwendet wurden, bekommt das restaurierte Denkmal etwas Abgenutztes übergestülpt, das Hessische wird mit einem Stoff (im Sinn von Material und Geschichte) – von woanders her überzogen und so in einem viel grundsätzlicheren Sinne provinzialisiert als es die Rede von der deutschen Provinz meint: In Frage steht der Universalismus der europäischen Perspektive, eine, die in dieser documenta 14 nicht nur als einheitliche zerfällt, sondern sich als eine unter anderen wiederfindet.



Ibrahim Mahama: *Check Point Sekondi Loko*. 1901–2030, 2016–2017,
Torwache Kassel
Foto: Kathrin Peters

Mir hat sich die Arbeit der documenta 14, die diesen Anspruch der partikularen Perspektiven verpflichtet ist, ganz konkret als eine der Vernähung und Verwicklung dargestellt, über Orte und Zeiten hinweg. Als „Arbeit“ auch insofern, als die Ausstellungen *entanglements* nicht nur präsentieren und durch die kuratorische Verstreuung erzeugen, sondern mich selbst verwickeln und auffordern, den Fäden nachzugehen, die auch in mein Leben hineinreichen.

In Athen habe ich *Vivian's Garden* (2017) von Rosalind Nashashibi angeschaut. Zunächst, weil ich Nashashibis Video über Frauen in Tahiti an einem anderen Ausstellungsort in der Stadt eine Entdeckung fand. ² *Why Are You Angry?* (mit Lucy Skaer, 2017) stellt Frauen in Gauguin'sche Kompositionen auf, was ich allerdings erst nach einer Weile verstanden hatte, in der ich mir über diesen (post-)kolonialen Ort und die dann doch nicht ganz alltägliche Gruppierung der Frauen Gedanken gemacht hatte. Auch in *Vivian's Garden* geht es um Frauen. Vivian Suter, Malerin, bearbeitet große Leinwände im Garten ihres Hauses in Guatemala. Die andere Frau, Elisabeth Wild, sitzt drinnen an einem Tisch und schneidet Bildteile aus Magazinen aus, die ihr von einem Angestellten stapelweise

gebracht werden.



Vivian Suter, Einladungskarte *Intrépida*, Kunsthalle Basel, 2014
Foto: Kathrin Peters

Wiederum verzögert wurde mir klar, dass ich Vivian Suters Arbeiten schon einmal gesehen hatte, vor ein paar Jahren in der Kunsthalle Basel, wo Adam Szymczyk, damals Direktor dort, eine Einzelausstellung Suters kuratiert hatte. In einem Anflug von Begeisterung oder Übermut, falls das beides nicht ohnehin ineinander übergeht, hatte ich mit dem Gedanken gespielt, mir ein Bild von Suter zu kaufen, den ich bald verwarf und mir stattdessen die Einladungskarte, auf der ein grünes Bild im grünen tropischen Garten zu sehen ist, in die Küche hängte. Als ich diesen Zusammenhang zwischen dem Film in der Kunstakademie Athen und dem Bild in meiner Küche begriff, bin ich noch mal zurückgegangen, um den Film, den ich zuvor documenta-ökonomisch nur halb gesehen hatte, ganz zu schauen. Es ist ein schöner Portraitfilm, der die beiden Frauen in ihrem Arbeitsalltag zeigt; eine von ödipalen Konflikten unbehelligte Mutter-Tochter-Gemeinschaft, in der man sich kümmert und füreinander Sorge trägt. In einer traumartigen Sequenz, wenn ein Palmbblatt auf eine offene Stelle im Dach gelegt wird, erzählt *Vivian's Garden* von Unbehauetheit und vom Zu-Hause-Sein.



Vivian Suter: *Niysyors (Vivian's bed)*, 2016-2017, Glas-Pavillon
Kassel
Foto: Kathrin Peters

Ich bin den beiden Künstlerinnen dann in Kassel wieder begegnet. Suters Leinwände hängen dort dicht von der Decke eines Glas-Pavillons aus den 1950er Jahren, ein wenig wie Schlingpflanzen. Davor verläuft eine Hauptverkehrsstraße, an der sich das Hansa-Haus mit sechs Glas-Pavillons, die ehemals Läden waren, erstreckt – ein Gebäudekomplex als Zeugnis der Stadtplanung Kassels nach dem zweiten Weltkrieg, als man für eine Zukunft ohne Vergangenheit baute, die doch anders kam, die Zukunft wie die Vergangenheit. In einem anderen der Pavillons hat Mounira Al Solh eine Bäckerei ihres Vaters in Beirut nachgebaut, die so lange es ging, ihren Betrieb während des libanesischen Bürgerkrieges aufrecht erhielt (*Nassib's Bakery*, 2017). Elisabeth Wilds kleinformatischen, abstrakten und bunten Collagen sind in der Neuen Galerie ausgestellt.

Auch die Neue Galerie mit ihren kleinen Räumen ist dicht gehängt. Es ergeben sich Narrative von einer Arbeit zur nächsten, Pfade, die man selbst legt, die sich verlieren und in andere übergehen – abgebrochene Biografien, versteckte und erbeutete Kunst, Gedenken und Restitution sind das übergeordnete Thema, das Menschen wie Kunstobjekte betrifft und oft in nur wenigen Arbeiten erzählt wird, die sich zu Sätzen und

Sinnabschnitten zusammenfügen. Wilds Collagen verbinden sich hier mit der Arbeit Geta Brătescus zu einer Aufmerksamkeit für Kunst von Frauen; ‚kleiner‘ Kunst, könnte man sagen, nicht nur von der Größe her, sondern vor allem, weil sie eine ‚große‘ Kunst im Sinne von abgeschlossenen, repräsentativen Werken der Umstände halber nicht realisieren konnten oder überhaupt nicht im Sinn haben. Es sind Arbeiten, die mit Zeitungsseiten, Schere und Kleber an Esstischen hergestellt werden können, oder die, wie bei Brătescu, in ihrem Atelier in Bukarest mit Filzstiften auf Papier im Minutentakt entstehen.³ In diesem Sinne könnten selbst Suters Leinwände, die nicht nur im Garten, sondern unter Beteiligung des Gartens entstehen, ‚klein‘ genannt werden, weil sie keiner repräsentationalen Ordnung verschrieben sind und einen Bezug zum Realen und zum Moment haben.⁴ Suter, die in den 1970er Jahren u.a. mit Miriam Cahn eine feministische Künstlerinnengruppe in Basel bildete, ging später mit ihrer Mutter zurück nach Südamerika.⁵ Wilds Arbeiten verbinden sich in der Neuen Galerie auch mit den Zeichnungen Cornelia Gurlitts aus den 1910er Jahren, der Schwester des nationalsozialistischen Kunstbürokraten. An deren Arbeit und frühen Suizid erinnert Yael Davids’ Installation aus Glas und Holz ein paar Räume weiter (*A Reading That Loves – A Physical Act*, 2017); von Davids war auch in Athen eine Installation mit Panzerglas zusehen, das in einer Fabrik in einem Kibbutz hergestellt wird, in dem Davids aufgewachsen ist.⁶ Diese Verknüpfungen, Aufgriffe und Weiterverarbeitungen können sehr greifbar machen, was ‚verkörpertes Wissen‘ heißt,⁷ oftmals auch Nichtwissen oder Nichtweiterwissen, und wie sehr das mit einer ‚weiblichen‘ Ästhetik verbunden sein kann, ohne in irgendeiner Weise essentialistisch zu werden.



Daybook, Doppelseite Elisabeth Wild (7. August)
Foto: Kathrin Peters

So könnte es weitergehen. Ich blättere das Begleitbuch, das *Daybook*, und die verschieden gestalteten Hefte hin und her, die der Orientierung und Verstreuung zugleich dienen. In den Innenklappen des Begleitbuchs ist ein Datum zu ermitteln, an dem etwas über die jeweilige Künstlerin steht und da, wo man eine Kurzbiografie erwarten würde, erscheint ein Eintrag zu einem weiteren, von den Künstler_innen genannten Datum. Biografien können nicht anders, als Herkünfte und Ausbildungsgänge wie in einem ewigen Bewerbungsschreiben festzulegen und das, was immer ein wenig erfunden ist, mit Realitätseffekten zu versehen. Im *Daybook* wird stattdessen eine ganz subjektive Zeitlichkeit entworfen, die dem Nicht-Chronologischen von Erinnerung Rechnung trägt. Elisabeth Wild hat den Eintrag „Januar 1938“ beigegeben, als sie, österreichische Jüdin, mit dem Schiff in Buenos

Aires ankam: „Ich werde nie den ersten Schritt vergessen, den ich auf dieses großartige Land setzte. Das war im Januar 1938. Ich war 15 Jahre alt.“⁸

- 1 Im EMST (National Museum of Contemporary Art) und im Athens Conservatoire (Odeion) Athen.
- 2 Vivian's Garden wurde gezeigt in der Athen's School of Fine Arts und im Ottoneum Kassel; *Why Are You Angry?* war im EMST zu sehen.
- 3 Im EMST war ein schönes Video zu sehen, *Linia* (2014), das ein Blatt Papier und Brätescus alten Hände beim Zeichnen in Aufsicht zeigt. In der Neuen Galerie Kassel sind u.a. ihre Arbeiten aus den 1970er Jahren zu sehen.
- 4 Hiermit beziehe ich mich auf Roland Barthes' Überlegungen zur „kleinen Form“, in: ders.: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesungen am College de France 1978-1979 und 1979-1980*, Frankfurt/M. 2008, insbesondere S. 126-167.
- 5 Suter ist in Argentinien geboren, kam in den 1960er Jahren mit ihren Eltern nach Basel und zog in den 1990ern nach Guatemala.
- 6 Die Installationen im EMST und in der Neuen Galerie wurden auch zu Orten für Performances. Neben Cornelia Gurlitt bezieht sich Davids auf Else Lasker-Schüler, Iulia Aquilia Severa und Rahel Varnhagen.
- 7 Hier wie zuvor schon spiele ich an auf Donna Haraway: *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur*, Frankfurt/M. 1995, S. 73-97.
- 8 *documenta 14: Daybook*, hrsg. v. Quinn Latimer, Adam Szymczyk, o.S. (7. August). Die Gestaltung des *Daybooks* wurde von Julia Born & Laurenz Brunner besorgt. Die Gestaltung des *Athens Map Booklet* stammt von VIER5, Paris, die des *Kassel Map Booklet* von Mervis & van Deursen. Alle sind in Optik und Materialität eher low.