Die Eule ist gelandet. Die documenta 14 in Athen und Kassel

Von Johannes M. Hedinger

Die Eule mit umgelegtem Kopf war das Logo der documenta 14. *Als Begleiterin von Athene, der Göttin der Weisheit – und Namensgeberin von Griechenlands Hauptstadt –, ist die Eule ein bekanntes Symbol aus der griechischen Mythologie. Über die Jahrhunderte ist ihre symbolische Bedeutung vielschichtiger geworden und wird seit dem Mittelalter auch mit einem negativen Aberglauben assoziiert: die Eule als Symbol für den nahenden Tod.*

Indirekt hing dieser Schatten auch über den Vorbereitungen der *documenta 14,* die wir als Teil der *Grand Tour 2017* mit Studierenden des *Instituts für Kunst & Kunsttheorie* der Universität zu Köln besuchten. Als Adam Szymczyk 2013 zum künstlerischen Leiter gewählt wurde, hatte er sich mit einem kühnen Konzept gegen fünf Konkurrent*innen durchgesetzt: Er wollte die *documenta*, die seit 1955 traditionell in Kassel stattfindet, gleichberechtigt in zwei Städten stattfinden lassen. Noch vor ihrem offiziellen Beginn in Kassel sollte die Schau in dem von Finanz- und Flüchtlingskrise gebeutelten Athen eröffnet werden.

Athen als Schauplatz der anhaltenden ökonomischen Krise Europas sei ein „Sinnbild für eine sich rapide verändernde globale Situation“ (Szymczyk) und verkörpere „die wirtschaftlichen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Dilemmas, mit denen sich Europa heute konfrontiert sieht – ähnlich wie Kassel 1955 für die Notwendigkeit stand, mit dem Trauma der Zerstörung, das der Nationalsozialismus in Deutschland mit sich gebracht hatte, umzugehen.“

Groß war zu Beginn der Aufschrei und die Verlustangst in den deutschen Lokalmedien. „Der Pole nimmt uns die Documenta weg“, war hinter vorgehaltener Hand zu hören. Kassel war *documenta* und *documenta* war Kassel, dabei sollte es bleiben. Auch in Athen stieß das ‚Geschenk‘ der deutschen Kunstexpansion nicht nur auf Begeisterung. Schnell war der Verdacht geäußert, die Athener Krise könnte zur Ressource der Kreativen werden – nach dem Schuldenkampf die „ästhetische Ausbeutung“, von „Ruinenromantik“ und „Exotisierung“ des Südens war die Rede. Als wenig später, im Jahr 2015, die sogenannte Flüchtlingskrise ihren Höhepunkt erreichte und auch für den*die Zentraleuropäer*in sichtbar wurde, galt Szymczyk in vielen Augen plötzlich als Prophet.

Verlernen, um zu lernen?

Die erste *documenta* wurde 1955 von Arnold Bode als exemplarisches politisches Erziehungsprojekt der Nachkriegsjahre gegründet. Vor diesem Hintergrund erschien es nur konsequent, die Schau (teils) in ein zunehmend fragmentiertes und orientierungsloses Europa auszuquartieren. Kassel, so Adam Szymczyk, sollte seine alleinige Gastgeberrolle aufgeben und sich als Gast „dem Fremden“ stellen, um sich selbst und die Welt besser zu verstehen. Damit sollte die *documenta* jene weltpolitische Dringlichkeit wiedergewinnen, die das Anliegen Bodes ursprünglich ausgezeichnet hatte. Szymczyk bezeichnete *das Lernen* bei der Eröffnungspressekonferenz deshalb als „das Arbeitsprinzip der *documenta*“. Sie würde „keine Interpretationen oder wörtlichen Erläuterungen abgeben. Die große Lektion hier ist, dass es keine Lektion gibt.“ Die beste Art, sich der Ausstellung zu nähern, wäre also, zu verlernen, was wir zu wissen glauben – um sich wieder überraschen zu lassen.

Das große Unbehagen und ein neuer Anspruch

Wenig überraschend war allerdings der thematische Rahmen: behandelt wurden erneut die aufreibenden Fragen der Gegenwart – Flucht, Unsicherheit, Unterdrückung, Terror, Minderheiten, Ausbeutung, die Krise der Demokratien –, die *documenta 14* gab sich dabei immerhin aber interessanter und aktueller als die sich naiv-affirmativ auf bestehende Konzepte von Werk und Künstler*innen zurückziehende Venedig-Biennale.

Die ‚neue' *documenta* zeugte von einem tiefsitzenden Unbehagen an der Kunst: große zeitgenössische Namen waren in der wichtigsten Ausstellung der Welt rar gesät. Auffällig hingegen war die Hinwendung zu Werken aus nichtmodernen Traditionen, eine Liebe zur Vergangenheit und die vielen Referenzen auf die 1970er Jahre, deren Öffnung des Kunstbegriffs in Form partizipativer und utopischer Ansätze wieder ein breites Publikum findet.

Das spiegelte sich auch in der Verwendung der Formate und Medien: Selten wurde auf einer *documenta* aus kuratorischer Sicht so massiv die Beschränkung aufs Visuelle kritisiert. Stattdessen: viel Audio, Performance, Aktion, Theater, Musik, Film, Installation und Dokumentarmaterial. Sogar ein eigenes Radioprogramm wurde entwickelt. Weiter versuchte die *documenta 14* mit Bauten und Aktionen in öffentlichen Spielstätten, die Stadt und das Leben (um) zu gestalten. In Athen wurden etwa der Kotzia-Platz, der Syntagmaplatz oder der Filopappou-Hügel bespielt, in Kassel neben dem Friedrichsplatz und der Karlsaue auch der Königsplatz oder der Nordstadtpark.

Mit der *documenta* konnte man so die jeweilige Stadt, ihre unterschiedlichen Quartiere und Institutionen besser kennenlernen, da sich die Ausstellung nicht mehr auf einige wenige Ausstellungsorte beschränkte, sondern auf rund 50 (Athen) bzw. 35 (Kassel) ausbreitete. So besuchte man in Athen neben dem Museum für zeitgenössische Kunst (EMST) auch das Konservatorium (Odeion), das Benaki-Museum, die Kunstakademie (ASFA), das Polytechnion (Uni) oder das Archäologische Museum. In Kassel gesellten sich zu den bekannten Spielorten Fridericianum, documenta-Halle, Neue Galerie, Orangerie und Ottoneum als neue Orte die Neue Hauptpost, die Gottschalk-Halle, das Stadtmuseum, der Schlachthof und die Tofufabrik. In Kassel konnte man so auch ‚Problemquartiere' wie die Nordstadt kennenlernen, in Athen führte der Weg nach Piräus oder auf die Akropolis.

Die Künstler*innen

Die *documenta 14* listete mehr als 160 Künstler*innennamen. Allerdings waren davon auch mehr als 60 bereits verstorben. Die ältesten Teilnehmer*innen waren weit über 90; 30- bis 40-jährige Künstler*innen zählte man nur etwa ein Dutzend. Der wohl jüngste *documenta*-Teilnehmer war ein griechischer Rapper mit ghanaischen Wurzeln: der 1991 in Athen geborene Negros Tou Moria. Die älteste Künstlerin dürfte die 96-jährige Choreographin Anna Halprin gewesen sein, die rumänische Künstlerin Geta Brătescu wiederum feierte mit ihren 91 Jahren gerade erst ihren internationalen Durchbruch.

ATHEN – ENJOY THE RUINS

Am Ort der ultimativen Ratlosigkeit, im Epizentrum der europäischen Wirtschafts- und Flüchtlingskrise, wollte die documenta *zeigen, dass sie einen neuen, direkten Zugang zur Welt auftun kann. Adam Szymczyk versprach eine Ausstellung „in Echtzeit" und im „Ausnahmezustand". Eine gewisse Ruinenromantik ließ sich aber trotzdem nicht absprechen.*

In Athen waren neben Museen auch Kinos, Bibliotheken, Schulen, Fernseh- und Radiostationen, Konzerthäuser, private Liegenschaften und öffentliche Plätze ins Konzept integriert. Sie alle bildeten ein über die ganze Stadt gestreutes Netz an Austragungsorten, die teils nur schlecht auffindbar waren und sich auch nicht immer streng an die angegebenen Öffnungszeiten hielten. Dabei traf man nicht selten auf Straßen, in denen jedes zweite Haus leer stand und auf flächendeckende Graffiti, die der Krise und dem Aufbegehren der Athener Bevölkerung Luft verschafften. In Athen war der Eintritt zur *documenta* (im Gegensatz zu Kassel) fast überall kostenfrei. Zahlen würden aus der lokalen Szene wohl auch nur wenige: weil sie das Geld nicht hatten oder weil ihnen die *documenta* ziemlich egal war.

Kritik der lokalen Szene

Viele der lokalen Künstler*innen kritisierten die deutsche Großausstellung. Das Motto *Learning from Athens* wurde nicht nur als gut gemeinte, demütige Geste verstanden, sondern auch als beinahe-kolonialistischer Eingriff. Dutzende von kritischen Graffiti und „documenta – Fuck off"-Postern ließen die aufgeheizte Grundstimmung auch für den Außenstehenden unschwer erahnen.

Programmatisch war auch der vom Dachgeschoss des Nationalen Museums für zeitgenössische Kunst (EMST) deutlich sichtbare Graffito „WELCOME AND ENJOY THE RUINS“ zu deuten: die Antike wurde als Panorama auf Augenhöhe geboten – nachgefragt (und hiermit angeklagt) wurde aber nicht zuletzt eine Art neuer Katastrophentourismus.

Weder Szymczyk noch seinen zahlreichen Kurator*innen und lokalen Kontaktleuten war es offenbar gelungen, die griechische Kunstszene für sich zu gewinnen; von einem Interesse der breiteren Öffentlichkeit ganz zu schweigen: an den meisten Ausstellungsorten waren kaum Einheimische anzutreffen. Und dennoch lohnte sich die Reise nach Athen gleich mehrfach. Auf dem – zugegebenermaßen oft langen und schon mal mühsamen – Weg in die Außenstationen der Ausstellung bekam man so viel mehr von der Stadt, ihren Problemen, aber auch Schönheiten mit, dass manchmal das Kunstwerk, das es zu besichtigen galt, sekundär hinter das Gesamterlebnis zurücktrat. Selbst wenn – oder gerade weil – mal wieder die Öffnungszeiten nicht eingehalten wurden oder man die Lokalität (eine Privatwohnung, ein Community-Center oder eine Außenskulptur) schlicht nicht finden konnte, „von Athen lernen“ konnte man ganz hervorragend. Auch die Athener hatten durchaus etwas von dem Trubel, gerade weil der indirekte Mehrwert der Kunstausstellung sich nicht selten außerhalb der Künste manifestierte: So verteilte der englischpakistanische Künstler Rasheed Araeen zweimal täglich warme Mahlzeiten auf dem Kotzia-Platz und der US-Amerikaner Rick Low gründete am Syntagmaplatz gar ein Gemeinschaftszentrum, das ein Jahr über die *documenta* hinaus betrieben wurde.

KASSEL – COMING HOME

Etwas zeitversetzt startete die documenta *in Kassel. Was hatte sie zuvor von Athen gelernt und wie präsent war Griechenland in Kassel?*

Unübersehbar nahm ein monumentaler Nachbau des berühmtesten griechischen Tempels, des Parthenon, das geographische Zentrum der Ausstellung vor dem Fridericianum ein. Der Nachbau des Akropolistempels aus rund 40 000 verbotenen Büchern war eine Arbeit der Argentinierin Marta Minujín – und eine Rekonstruktion ihrer früheren Arbeit *Parthenon der Bücher*, die sie 1983 in Buenos Aires aus Baugerüsten errichtete und mit Büchern behängte, die während der Militärdiktatur auf dem Index standen. Die Kurator*innen verstanden die Wiederauflage als eine Kritik an der weltweit wachsenden Einschränkung der Meinungsfreiheit. Aber auch jenseits solcher Rezeptionshinweise war der monumentale Tempel mit seinen schimmernden, in Plastik eingeschweißten Büchern formal beeindruckend: der Bau schien riesig und leicht zugleich.



Abb. 1: Auf dem Filopappou-Hügel mit Blick auf die Akropolis: Aus Marmor gehauenes Flüchtlingszelt von Rebecca Belmore (Kanada), *Biinjiya'iing Onji [from Inside]* (2017).



Abb. 2: Masken von Beau Dick (Kanada) aus der Serie *Undersea Kingdom* (2016/17) im EMST in Athen.



Abb. 3: *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper* (2017) von Guillermo Galindo (Mexiko). Zu Musikinstrumenten umgebaute Überresten von an Lesbos angespülten Schiffswracks in der documenta-Halle in Kassel.



Abb. 4: Blick vom obersten Stock des Museums für zeitgenössische Kunst (EMST) in Athen: Graffito *Welcome and enjoy the ruins* (Autor unbekannt).

Auf Tuchfühlung in der Tofufabrik

Während die liebliche Karlsaue den eigentlichen Mittelpunkt der *documenta 13* bildete, hatte sich Szymczyk dafür entschieden, eine ganze Reihe von anderen Institutionen und Orten zu bespielen. Er zeigte vor allem auch das Kassel, das wirklich hässlich ist. Wenn man etwa entlang einer lauten Ausfallsstraße im Norden, vorbei am trostlosen Straßenstrich mit dutzenden Sexarbeiter*innen, ins postindustrielle Hinterland zur Tofufabrik gefunden hatte, wurde es wirklich düster.

Der süßliche Tofugeruch hing noch immer in der Halle, die gut auch als Filmset für einen Horrorfilm durchgegangen wäre. Zu sehen waren zwei Filmprojektionen des schweizerisch-britischen Duos Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor, die einem den Atem stocken ließen.

In einem experimentellen Dokumentarfilm (Commensal, 2017) kam man dem psychopathischen Frauenmörder und Kannibalen Issei Sagawa viel näher, als einem lieb war. Es war eines der wenigen Werke dieser *documenta*, das nicht auf Diskurs oder Abstraktion setzte, also verschlossen in einer sicheren Vitrine aus historischer Distanz betrachtet werden konnte, sondern direkt berührte. Das lag nicht zuletzt an der es umgebenden Architektur. Ähnliches gelang auch im spannendsten der großen Ausstellungsorte, der Neuen Neuen Galerie (Neue Hauptpost): Im tristen, brutalistischen Betonbau bekamen alle ausgestellten Werke eine andere Dringlichkeit, etwa Ahlam Shiblis Fotoserie *Heimat* oder die forensische Spurensuche der *Society of Friends of Halit* (u.a. Forensic Architecture), die den Mord am Kasseler Halit Yozgat, einem von rund zehn NSU-Mordopfern Anfang der 2000er Jahre, minutiös nachkonstruiert hatte. Hier hätte die Ausstellung dann auch *Learning from Kassel* heißen können.

Versöhnung mit der Stadt (und der Welt und der Kunst) boten die betörenden Musikfilme von Romuald Karmakar in der Oran-

gerie oder die Frosch-Sinfonie des kürzlich verstorbenen Fluxus-Künstlers Benjamin Patterson in der Karlsaue hinter der Kunsthochschule Kassel.

DOPPELT HÄLT BESSER?

Die Idee des künstlerischen Leiters der documenta 14 *war, dass jede*r Künstler*in ein Werk für Athen und ein Werk für Kassel einreichte. Wie eng die Verbindung zwischen beiden Arbeiten sein würde, blieb den Eingeladenen selbst überlassen. Hatte sich diese Strategie ausgezahlt?*

Während einige Künstler*innen individuell auf den jeweiligen Ort und seine Situation eingegangen waren (z.B. Maria Eichhorn, die in Athen ein Haus „vor Spekulanten rettete" und sich in Kassel mit dem Thema NS-Raubkunst auseinandersetzte), zeigten andere die gleiche Arbeit an beiden Orten, mit durchaus unterschiedlicher Wirkung. Dabei zeigte sich auch der durch die Spaltung gewonnene Nachbild-Effekt: Es war, als träfe man alte Bekannte. Dieser Vertiefungseffekt fiel für diejenigen weg, die nur einen Teil der Ausstellungen sahen.

Viele Künstler*innen wiederum ließen ihre beiden Arbeiten miteinander kommunizieren (wie etwa Bili Bidjocka, in deren Schachspiel Besucher*innen aus Athen gegen Kasseler*innen antreten konnten) oder thematisierten die Reise zwischen den beiden Orten. Der Inder Nikhil Chopra beispielsweise legte die 3000 km zwischen Athen und Kassel in drei Wochen mit dem Auto zurück und zeigt die auf dem Weg entstandenen Arbeiten nun in Kassel.

Noch länger unterwegs waren die Pferde von Ross Birell: bei der Eröffnung in Athen im April schickte er vier Reiter los, die zu Pferd nach Kassel unterwegs waren. Sie sollten am 9. Juli dort eintreffen. Getauscht wurde natürlich auch: Während die *documenta* in Athen die Räume des dortigen Museums für zeitgenössische Kunst (EMST) bespielte, zogen ausgewählte Werke der EMST-Sammlung ins Kasseler Fridericianum.

Sokol Beqiri wiederum holte sich Zweige von Beuys-Eichen aus Kassel und pfropfte diese auf eine griechische Eiche in Athen (*Adonis,* 2017). Das konnte man durchaus als eine Anspielung auf den deutschen Kunstwahn um 1800 lesen, als Denker*innen und Künstler*innen gen Süden zogen und an den Gestaden des Mittelmeers von „idealer Schönheit" und „dem Wahren" träumten. Auch die Zeichnungen vom *documenta*-Gründer Arno Bode, die er während seiner Reisen nach Griechenland anfertigte, spiegelten diese Sehnsucht. Sie wurden in der Neuen Galerie gezeigt, wo Fragen nach Eigentum und Nationalität behandelt wurden.

Lange hatte sich die *documenta* um den vieldiskutierten Gurlitt-Nachlass bemüht, den man gerne hier gezeigt hätte – bis ein Jahr vor der Ausstellung die deutsche Kulturstaatsministerin Grütters den Riegel vorschob. Ersatzweise gab es in der Neuen Galerie zwei Bilder von Cornelius Gurlitts Urgrossvater Louis Gurlitt zu sehen: seine Akropolis-Malereien im Sonnenuntergang (ca. 1858) schlossen den Kreis.

Experiment geglückt – Patient gestorben?

Man kann bestätigen: das Experiment – der Tausch und das Aufbrechen der Ausstellung auf zwei Standorte – ging auf. Es brachte die Welt (und das Denken) nicht nur ins beschauliche Kassel, sondern auch unsere beschauliche Welt hinaus in die Welt. Es wird spannend sein, zu beobachten, wie auf diese neue Ansage in den nächsten Jahren reagiert wird.

Werden die Befürchtungen der Kasseler schneller wahr, als ihnen lieb ist – und die *documenta* wird zur Wanderausstellung, wie es die *Manifesta* bereits praktiziert? Die *documenta 14* beweist: so schlimm wäre das gar nicht. [1]



Abb. 5: *Parthenon of Books* (2017) von Marta Minujín (Argentinien) auf dem Friedrichsplatz in Kassel, behängt mit einst oder immer noch verbotenen Büchern.



Abb. 6: *Check Point Sekondi Loco 1901–2030. 2016–2017* (2016/17) von Ibrahim Mahama (Ghana) – mit Kohlensäcken verhängte Torwache in Kassel.

Anmerkungen

[1] Der vorliegende Text ist eine leicht adaptierte Fassung eines Ausstellungsberichtes, der erstmalig im Juli 2017 im *Schweizer Monat*, Nummer 1048, S. 38-44 erschienen ist: schweizermonat.ch [12.09.2019]

Abbildungen

Abb. 1: Auf dem Filopappou-Hügel mit Blick auf die Akropolis: Aus Marmor gehauenes Flüchtlingszelt von Rebecca Belmore (Kanada), *Biinjïya'iing Onji [from Inside]* (2017).

Abb. 2: Masken von Beau Dick (Kanada) aus der Serie *Undersea Kingdom* (2016/17) im EMST in Athen

Abb. 3: *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper* (2017) von Guillermo Galindo (Mexiko). Zu Musikinstrumenten umgebaute Überresten von an Lesbos angespülten Schiffswracks in der documenta-Halle in Kassel.

Abb. 4: Blick vom obersten Stock des Museums für zeitgenössische Kunst (EMST) in Athen: Graffito *Welcome and enjoy the ruins* (Autor unbekannt).

Abb. 5: *Parthenon of Books* (2017) von Marta Minujín (Argentinien) auf dem Friedrichsplatz in Kassel, behängt mit einst

oder immer noch verbotenen Büchern.

Abb. 6: *Check Point Sekondi Loco 1901–2030. 2016–2017* (2016/17) von Ibrahim Mahama (Ghana) – mit Kohlensäcken verhängte Torwache in Kassel.