

Bildersturm gegen die Globalisierung?

Rita Tüpper

Es gehört zur Tradition der Documenta, Anstoß zu erregen. Täte sie dies nicht, wären Zweifel angebracht an der Einlösung ihres Anspruches einer innovativen, Maßstäbe setzenden Weltausstellung der Gegenwart. Auch der ehemalige Oberbürgermeister von Kassel, Hans Eichel, nennt das 1955 durch Privatinitiative des Kasseler Künstlers und Kunstprofessors Arnold Bode entstandene Ereignis einen „Seismographen der aktuellen Kunstentwicklungen“ (*Handelsblatt*, 7. Juni 2002).

Die erste Documenta war zunächst nur als Einzelereignis parallel zur damals in Kassel präsentierten Bundesgartenschau geplant. Sie zielte darauf ab, den Anschluss an die internationale Kunstszene nach der desaströsen Kulturpolitik der Nationalsozialisten wieder zu finden. Sie wurde zu einem fulminanten Erfolg und zu einer demonstrativen Rehabilitierung der unter Hitler als „entartet“ gebrandmarkten Künstler (31 der 58 Beteiligten hatten dieses Schicksal erlitten).

Die Documenta war also von Beginn an nicht nur ein Spiegel formeller und stilistischer Neuerungen in der Bildenden Kunst, sondern ein kulturpolitisches Signal auf internationalem Resonanzboden. Dieses Signal für die künstlerische Freiheit impliziert die Wahrscheinlichkeit gesellschaftlicher Reibung, die das Selbstverständnis der Avantgarde seit der Erringung künstlerischer Autonomie immer schon wesentlich mitbestimmte.

Vor allem der Documenta 5 im Jahre 1972 unter der Leitung von Harald Szeemann war es um diese Reibung und die

Einbindung der künstlerischen Ausdrucksformen in die Bildwelten des Alltags zu tun. Damals aber war weniger der Kurator Fokus der Aufregung als Joseph Beuys, der hier sein „Büro für direkte Demokratie“ installierte.

Die Debatte

In diesem Jahr nun nahm das routinemäßige feuilletonistische Rumoren um das im Fünf-Jahres-Turnus stattfindende Kunstereignis (8. Juni bis zum 15. September) eine ungewöhnliche Schärfe an und führte zu Attacken in der *New York Times* (Michael Kimmelman) über die *Washington Post* (Blake Gopnik) bis zur *Zeit* (Hanno Rauterberg). Die amerikanischen Schreiber glaubten etwas Eiferndes oder gar eine globale linke Verschwörung gegen die USA in der Ausstellung zu erkennen, während man in Deutschland um die „Zersetzung der angestammten Rolle der Kunst“ besorgt war. Und selbst Bundeskanzler Schröder fühlte sich am Tag der Bundestagswahl bemüßigt, in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* kundzutun, dass ihn die spürbare politische Absicht einiger Werke der Documenta 11 verstimmt habe.

Die Polemik hatte der erste afrikanische Kurator der Documenta, der in New York lebende Nigerianer Okwui Enwezor, damit herausgefordert, dass er das Kunstereignis unter das Motto eines Diskurses zum Thema Globalisierung zu stellen versuchte und dazu selbst wenig sachliche Einlassungen machte. Einige eifrige und – wie es scheint – mit Kunst be-

rufsbedingt übersättigte Kritiker der hervorragenden und mit musealer Strenge präsentierten Ausstellung gingen in eben die Falle, die Enwezor sich selbst gestellt hatte: Die fragwürdige Theorieebene, die durch so genannte „Plattformen“, Symposien im Vorfeld der Ausstellung und durch Katalogbeiträge aufgespannt wurde, vernebelte offenbar den Blick auf das tatsächlich Gezeigte.

Geht auch die, zuletzt um einige Antigllobalisierungsaffekte geführte Debatte an ihrem Anlass – einer ungewöhnlich poetischen Ausstellung – vorbei, so gibt sie doch Aufschluss darüber, dass die afrikanische Sicht auf die globalen Vernetzungsprozesse mit einem immer noch wirksamen Trauma der Auslieferung an eine ausbeutende Übermacht belastet ist.

Trauma und Kurzschluss

Allenfalls ein solches Trauma könnte verständlich machen, warum intellektuelle Kurzschlüsse zu Stande kommen, wie sie dem Katalogbeitrag von Enwezor (und auch anderen seiner Äußerungen, etwa der Berliner Thyssen-Vorlesung, herausgegeben von Gottfried Boehm und Horst Bredekamp) zu entnehmen sind: Hier spricht er mit Michael Hart und Antonio Negri von einem monströsen „Empire“, das „weltweit sämtliche Formen sozialer Beziehungen und kulturellen Austausches materialisiert, hegemonisiert und zu regulieren sucht“. Seinem Totalisierungsanspruch sei das Modell der „Multitude“, der Menge und Vielfalt, der drängenden anarchischen Forderungen entgegenzusetzen, aus der neue Modelle von Subjektivität resultieren sollen.

Solche Vereinfachungen, die von der paradiesischen Zielvorstellung einer Menschheit ohne Hegemoniestreben getragen werden, sind mit viel Habermasscher, kommunikationstheoretischer Überwölbung versehen. Und man könnte sie schlicht für romantisch halten, wenn sie nicht zu so gefährlichen Fehlschlüssen

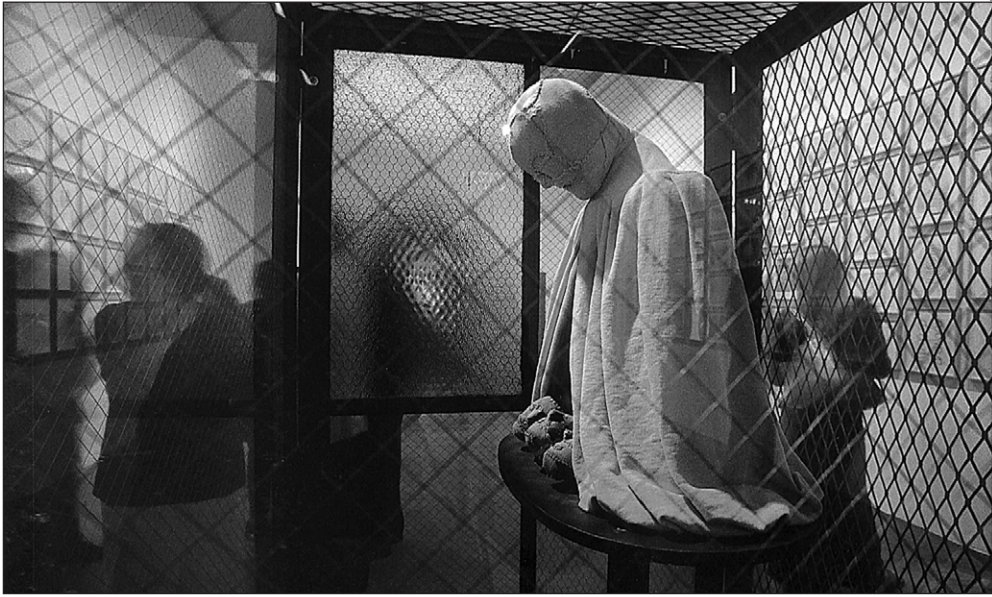
geführt hätten wie dem: Mit der Zerstörung des World Trade Center sei die „Peripherie“ durch einen wenn auch grausamen und nicht zu verharmlosenden Akt ins „Zentrum“ gerückt; damit stelle der „Ground Zero“ quasi eine „Tabula rasa“ dar – so Enwezor im Katalog zur Documenta. Wird Unterdrückung weltweit monokausal auf eine einzige Kraft, etwa „den“ Westen, ein einziges monströses Subjekt der Unterdrückung zurückgeführt, kann folglich jeder Gewaltakt, der nicht durch dieses „Empire“ ausgeübt wird, als Aufschrei von Unterdrückten missdeutet werden.

Es gibt keinen besseren Beweis für die Blindheit dieser schwarz-weißen linkshegelianischen Auffassung von Herrschaft und Knechtschaft als die Arbeiten von Künstlern, die aus stark islamisch geprägten Ländern stammen, insbesondere jene exzellenten Beispiele der Iranerinnen Shirin Neshat und Chohreh Feyzjou und ihres männlichen Kollegen Seifollah Samadian, die auf der Documenta 11 zu sehen waren. Sie arbeiten mit archetypischen Bildern und Allegorien menschlicher Verletzlichkeit und Bedrohlichkeit (umschließende Mauern ohne Ausweg, eine Männern ausgelieferte Frau, nicht enden wollende Schneestürme, geschwärzte Verpackungen und Gepäckstücke), die vielmehr an Todesgefahr, Kälte und Missachtung der individuellen Würde im eigenen Land denken lassen als an einen globalen Unterdrücker ihrer Kultur.

Globalisierung nüchtern betrachtet

Dass eine Hegemonialmacht wie die USA auch – bei aller Kritikwürdigkeit ihrer Politik im Einzelnen – Freiheit und Demokratie grundlegend sichernde Funktionen übernimmt, etwa Geschlechter diskriminierende Wertvorstellungen abweist und damit zugleich eine Schutzmacht ist, unter deren „Mantel“ eine Künstlerin wie die in New York lebende Shirin Neshat frei produzieren kann,

Installation aus der Reihe „Zelle/Porträt“ (2000) von Louise Bourgeois, hier in der Binding-Brauerei, Kassel © VG Bild-Kunst, 2002



diese Tatsache scheint der Wahrnehmung des globalisierungskritischen, postkolonialen Bewusstseins zu entgehen. Die Vermutung eines virulenten traumatischen Hintergrundes im Zusammenhang mit den Folgen der Kolonialzeit macht eine rationale Auseinandersetzung mit den realen Faktoren und Gefahren der Globalisierung nicht überflüssig – im Gegenteil.

Eine klare und ungeschminkte Analyse liefert (in dieser Ausgabe der *Politischen Meinung*) Peter Molt; er stellt heraus, dass die Ziele vieler Globalisierungsgegner nicht etwa zurückzuweisen, sondern sehr ernst zu nehmen sind, aber politisch, ökonomisch und institutionell durchbuchstabiert werden müssen; die Bestrebungen zur Eingrenzung und Neubestimmung der Aufgaben und Strategien des Internationalen Währungsfonds sowie der Weltbank bedürfen der vernunftgeleiteten Erwägung und der kritischen Unterstützung mehr als einer undifferenzierten Revolte.

So wie es keine politische Lösung der komplexen Vernetzungsprobleme ohne Anwendung des politischen Handwerkes geben kann und die Handwerker hier auf ihrem Vorrecht zum Nutzen aller bestehen müssen, so bleibt es das Vorrecht der Kunst, alle Winkel der Schönheit und des Grauens – auch des durch politische Missstände verursachten Grauens – ohne jede einschränkende Konvention auszu-leuchten und gerade das Verstoßene ans Licht zu bringen, dem Verstummtten Sprache zu geben.

Kunst und Politik

Diese eminent wichtige gesellschaftliche Aufgabe der Kunst sollte nicht durch einen Metadiskurs um Kapitalismustheorien überlagert werden; zu leicht wird – auch durch Kuratoren und Feuilletonisten – die fragile Sprache der Kunst über-tönt. Die Documenta 11 hatte Enwezor als fünfte „Plattform“ definiert, nachdem vier „Plattform“ genannte Symposien in Wien, Neu-Delhi, Santa Lucia und Lagos

stattgefunden hatten. Es ist nicht recht zu verstehen, warum er glaubte, erst durch einen hohen Aufwand an theoretischer Reflexion deutlich machen zu müssen, dass Kunst etwas zu sagen habe – in Enwezors Sprachduktus: Teil eines un abgeschlossenen Diskursprozesses sei. Die Tatsache, dass der heute 39-Jährige sich früh auch als Dichter hervortat, macht diese intellektuelle Überfrachtung noch unbegreiflicher.

Der Kurator trat mit der Nobilitierung des Beiprogramms direkt in die Fußstapfen von Catherine David, deren theoriebeladene Documenta 10 als die „papierne“ in die Geschichte eingegangen ist.

„Deterritorialisierung“

Enwezors Idee einer „Deterritorialisierung“ der Ausstellung mit dem Ziel der Einbindung auch jener Menschen, denen eine Reise von Neu-Delhi etwa nach Kassel unmöglich wäre, ist ehrenwert. Sie bleibt aber ein Konstrukt, weil eben jene Kommunikationsebene, die nur die Werke selbst entfalten können, so niemals erreicht werden kann. Was die Kunst selbst zu sagen, das heißt: zu zeigen hat, etwa zu den auf den Symposien verhandelten Themen, bleibt in diesem Metadiskurs gerade ausgeschlossen. Die Plattformen zu „Demokratie als unvollendeter Prozess“, Wien März/April 2001, „Experimente mit der Wahrheit“, Neu-Delhi, Mai 2001, „Kreolisierung“, Santa Lucia, Januar 2002, „Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte“, Lagos, März 2002, wirken auf den Außenstehenden (und zu diesen gehören zwangsläufig etwa 99 Prozent aller direkten und indirekten Rezipienten der Documenta) wie ein schwebender Elfenbeinturm.

Dieser Eindruck wurde von Enwezor selbst unfreiwillig bestätigt, als er in Wien, nach seiner Einschätzung der Lage der österreichischen Demokratie gefragt, spontan antwortete, Österreich gehe ihn nichts an. Mit seinem „deterritorialen“

Konzept scheint Enwezor ebenfalls seiner französischen Vorgängerin zu folgen, die 1997 in einem Interview geäußert hatte, sie halte es für gefährlich, „die Leute dazu zu ermutigen, sich an ihren Wurzeln zu orientieren“ (Materialband zur Documenta 10). Die Gefahren der Entwurzelung sind es jedoch gerade, die viele Globalisierungsgegner bewegen. Sie erfordern Antworten, nicht das Opium eines Überbaus.

Glänzende Komposition

Wenn auch nicht als kulturpolitischer Denker, so hat sich Enwezor mit der Documenta 11 umso mehr als begnadeter Gestalter erwiesen. Den Besucher erwartete zunächst ein Schock: Wer sich voller Spannung dem traditionellen Kernstück, dem klassizistischen Friedericianum mit seiner weit ausladenden Grünfläche, näherte, fand zunächst nichts als gähnende Leere. Keine noch so anstößige Skulptur auf dem Friedrichsplatz hätte eine größere Provokation darstellen können als diese Negation des Spektakels. Auch die Eingangshalle, in der sich die Besucher allenfalls gegenseitig mustern konnten, blieb leer und nährte die Befürchtung des enttäuschten Kunstliebhabers, vom Kuratorenteam zu einer visuellen Askese gezwungen zu werden.

Melancholische Erinnerungen an die Documenta 9 wurden wach, als Jan Hoet die Flächen üppig bespielte und hier die schreiende Videoinstallation von Bruce Naumann präsentierte – und auch Befürchtungen, den Kampfplatz eines modernen Bildersturmes unter der Flagge von „Attac“ zu betreten.

Wer weiterschritt, wurde vom Gegenteil überzeugt. Er sah sich in der Rotunde dem „Kontrabasssolo, opus 45“ (einer holzgerahmten, die Rundwände über alle Stockwerke füllenden Aufreihung von Partiturbältern mit einer in Zahlen gefassten Notenschrift) von Hanne Darboven (* 1941) gegenüber und an einen Ort

der Kontemplation versetzt; unterstrichen durch die Orgelmusik einer ihrer Videoarbeiten („Der Mond ist aufgegangen“ von 1983), erwies diese Präsentation dem Museum als Kunsttempel alle Ehre.

Das zentral platzierte Vanitasmotiv in Gestalt einer der Maya- oder Inkatradition entstammenden Schädelskulptur aus weiß-grauem Quarz, ein persönliches Sammlerstück der Künstlerin, löste den ersten Eindruck des kühl Seriellen ebenso auf wie die intimen Glückwunschkarten zur Konfirmation oder zu Geburtstagen in ihrer Kindheit. Letztere sind Teil der in Vitrinen präsentierten Arbeiten „opus 17 b“ und „opus 18 a“.

Enwezor ging es vermutlich weder vorrangig darum, Darboven, die bereits auf der Documenta 7, 1982 vertreten war, zur „Königin“ der diesjährigen Documenta zu machen, noch um eine besondere Auszeichnung der konzeptuellen Kunst.

Zu viele Arbeiten sprechen insgesamt gegen diese Annahme, auch wenn dem Konzeptkünstler On Kawara im Friedericianum ebenfalls eine herausragende Rolle zukam. Seine Arbeit „One Million Years“ wurde hier abwechselnd von zwei Vorlesern vorgetragen, die nichts anderes als aufeinander folgende Tagesdaten abzulesen hatten; solche Daten trägt der aus Japan stammende Künstler schon seit Jahrzehnten auf kleine Leinwandformate auf, um sich so zum Medium seiner fortschreitenden Lebenszeit und sein eigenes Schaffen zum wortwörtlichen Zeitdokument zu machen.

Enwezor ist mit Darboven und On Kawara eine eindrucksvolle Erinnerung an die Unendlichkeit und Unfassbarkeit der Zeit und damit zugleich an die menschliche Endlichkeit gelungen. Diese ist zumal als Auftakt nicht gerade spaßverdächtig; er illustriert viel mehr den kantischen Begriff des Erhabenen, das ein Erschauern angesichts unbegreiflicher Größen oder Weiten meint. Die menschliche Existenz

befindet sich in einem unabschließbaren Prozess, den sie verstehend nicht einholen kann. So wurde eine Ausstellung ohne jede Erklärungstafel auf einem durchtragenden Grundgedanken aufgebaut, ohne ihr (ausstellungsintern) eine Ideologie überzustülpen.

Es ist nur folgerichtig, dass Enwezor auch im Weiteren auf jede Effekthascherei verzichtet. Selten war eine Ausstellung eine so mutige Hommage an ihre subtilsten, ernsthaftesten Werke, die offenbar fundamentale Impulse hervorgebracht haben und nicht ein in der Moderne zur Verführung gewordenen Innovationsstreben.

„Illuminated Manuscript“

Eine der programmatischsten, von den Feuilletons aber völlig ignorierten Arbeiten findet sich entsprechend in einem eher versteckten kleinen Nebenraum des Friedericianums: Sie stammt von dem Amerikaner David Small (* 1965) und trägt den Titel „The Illuminated Manuscript“: In einer dunklen Kammer liegt auf einem Pult ein großes, aufgeschlagenes Buch mit weißen Seiten. Beim Herantreten zeigt sich, dass durch Lichtprojektoren oberhalb des Buches Texte auf die leeren Blätter geworfen werden. Beim Umblättern erscheint jeweils ein anderer Text. Die aufgeführten Passagen entstammen Schriften oder Reden von Abraham Lincoln, John Locke, Mahatma Gandhi und Franklin D. Roosevelt sowie dem Lukas-Evangelium und der Universal Declaration of Human Rights. Die Projektionen sind nicht starr, sondern von einer quasi organischen Lebendigkeit, indem sie etwa auf Handbewegungen der Betrachter zwischen Lichtquelle und Buch reagieren und sich zu wellenförmigen Anordnungen verformen.

So rätselhaft die diffizile Lichttechnik dieser interaktiven Installation erscheint, so deutlich ist ihr metaphorisches Spiel mit dem Licht der Erkenntnis, welches

das an sich unbeschriebene Buch des Lebens erst füllt und belebt, indem es ihm Begriffe und Namen aufprägt. Mit dem Licht als der verbindenden Macht zwischen Sehendem und Gesehenem greift Small eine alte philosophische Metapher für das Kontinuum zwischen Erkenntnis-subjekt und -objekt auf. Im Prolog des Johannes-Evangeliums hat die religiöse Qualität der Analogie von Wort und Licht im Sinne einer Uranfänglichkeit der erhellenden Kraft des Geistes ihren prominentesten Ausdruck gefunden. Er wirkt hier in einem Werk nach, das in diesem Jahr (wie etwa sechzig Prozent der gezeigten Arbeiten) für die Documenta entstand. „The Illuminated Manuscript“ spiegelt die Absicht der gesamten Ausstellung insofern, als sie die Kunst selbst als Erleuchtende, als Medium der Erkenntnis und Wissensmehrung verstanden wissen wollte.

Subjekt im Zentrum

Die „Plattform 5“ der Documenta 11, also die eigentliche Ausstellung, kreiste um anthropologische Grundfragen zu Ungunsten der sekundären Probleme virtueller Realität und sich auflösender Subjektbegriffe. Diesen Auflösungstendenzen stellte sie sich entgegen, indem sie sich auf das Subjekt, sein menschliches Antlitz, seine Lebenswelten, seine Zeitlichkeit und sein Erkenntnisstreben konzentrierte. Mit der Renaissance des Humanen, die sich im Aufleben des Konkreten und Realitätsbezogenen zeigte, war vorerst noch eine überproportionale Hinwendung zu Videoarbeiten und Fotografien verbunden. Malerei und Plastik wurden weitgehend an den Rand gedrängt – vielleicht auch eine Reaktion darauf, dass die in diesen Gattungen vollzogene kubistische Auflösung des Figürlichen und Gegenständlichen ihnen immer noch anhaftet.

Die Documenta 11 wollte – so Carlos Basualdo, argentinischer Schriftsteller im Kuratorenteam – das „Bild in seiner

Ganzheit“ wiederherstellen (Interview mit Armine Haase, *Kunstforum* 161).

Die Energie des Ethischen

Das Bedürfnis nach Verständlichkeit und Aussagekraft der Kunst mahnen eine verbindlichere Beziehung von Realität und Bild an; diese kann jedoch nicht in einem Rückfall in simple Abbildtheorien bestehen. Die durch die Globalisierung gekennzeichnete Gegenwart verlangt nach fassbaren Zusammenhängen, nach Übersichten und Einsichten in die sich auflösenden Lebensräume und Identitäten. Der „zerbrochene Spiegel“ der Moderne steht diesem Verlangen hilflos gegenüber. Dies ist das Signal der Documenta 11, ein Signal für den Mut zum lange tabuisierten ganzheitlichen Bild.

Es weist in eine dem spektakulären Aktionismus entgegengesetzte Richtung. Die Werkreihe „Zelle/Porträt“ (2000) der ältesten Teilnehmerin Louise Bourgeois (*1911) zeichnet diese exemplarisch vor. Sie zeigt in der (erstmalig als Ausstellungsgebäude hinzugekommenen) Binding-Brauerei aus genähten, ausgestopften Stoffen gestaltete Figuren und Köpfe in käfigartigen Kästen – darunter auch die hier abgebildete. Den Kopf tief auf die Brust geneigt, blickt eine weibliche Gestalt auf Säuglingsköpfe herab, die unter ihrem weiten, in Falten geworfenen und zeltartig geöffneten Mantel hervorschauen – eine ergreifende Verknüpfung eines mütterlichen, ja madonnenhaften Schutzgestus mit tiefer Trauer und auswegloser Gefangenschaft.

Carlos Basualdo hat die Essenz des Documenta-Konzeptes als Einziger unmissverständlich auf den Punkt gebracht:

„Es geht also gar nicht so sehr um Politik im Sinne von links und rechts, sondern vielmehr um unser Bestreben, die ästhetische Geste ethisch zu untermauern, ihr eine ethische Position zu verleihen und somit die Energie des Ethischen durch die Kunst deutlich werden zu lassen.“