

Myropi Margarita Tsomou | Essay | 14.06.2023

Der Skandal als Symptom

Kuratieren im Kontext epistemischer Brüche und dekolonialer Paradigmenwechsel

Die documenta fifteen scheint gescheitert zu sein. So unterschiedliche Referenzsysteme stießen aufeinander, dass ihr Gründungsauftrag diesmal nicht gelang: aus dem Land der Täter:innen heraus die Geste der interkulturellen Umarmung der Welt auszuführen, getragen von der Absicht, globale und historische Differenzen ästhetisch zu thematisieren und gegebenenfalls – auch im Namen der großzügigen und geläuterten Gastgeber nation – zu harmonisieren. Aus möglichen Encounters im Zeichen deutscher Internationalisierung wurden multiple Kollisionen auf ästhetischen und politischen Plateaus.

Diese Kollisionen sind indes nicht auf die Frage reduzierbar, wie viele von den ca. 15.000 auf der documenta fifteen gezeigten Kunstwerken eine antisemitische Bildsprache verwendeten:¹ Die mediale Omnipräsenz der Antisemitismusdebatte ist eher ein Symptom für andere, tiefere Probleme und sagt letztlich mehr über Deutschland als über die Ausstellung aus. Entgegen der vorherrschenden Sichtweise ist der Konflikt paradoxerweise gerade kein Beleg für das Scheitern, sondern für den Erfolg des kuratorischen Konzepts als dekoloniale Intervention und ästhetischer Regelbruch – resultierte dieser Konflikt doch nicht zuletzt aus einer Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Herausforderungen in einer sich postkolonial ordnenden Welt.

Der Skandal um die documenta fifteen soll hier als Symptom für aktuelle Entwicklungen diskutiert werden. Hierzu gehören die Zunahme epistemischer Krisen im Kunstfeld vor dem Hintergrund dekolonialer (Kunst-)Diskurse, das Ringen Deutschlands um seine Rolle inmitten geopolitischer Verschiebungen und die Funktion, die die Institution Documenta dabei haben soll, sowie schließlich die Instrumentalisierung des Kampfes gegen Antisemitismus im Kontext dekolonialer Paradigmenwechsel.²

Das kuratorische Konzept der documenta fifteen: Aufkündigung der Regeln durch Interrelationalität

Bekanntlich wurden durch das kuratorische Konzept vornehmlich Kollektive aus ehemals kolonialisierten Welten nicht nur, wie sonst oft, als wenig beachtete Kunstpraktiken

ausgestellt – sie wurden selbst zu kuratorischen Ausgangspunkten der Ausstellung.

Statt Kuratorenmacht wurde die Schwarmdynamik eines *collective of collectives* in Gang gebracht, die potenziell alle zu Akteur:innen des Kuratierens machte. Die eingeladenen 14 Lumbung-Mitglieder und 53 Lumbung-Künstler:innen, die meisten davon Kollektive, wurden nicht nur mit eigenen Budgets ausgestattet, sondern auch mit der Gestaltungsmacht, ihrerseits individuelle Menschen oder andere kollektive Zusammenschlüsse einzuladen. Dadurch wurden Selektionsmacht und Budgethoheit horizontal umverteilt und dezentralisiert. Eine unkontrollierbare Emergenz von Verbindungen planetarischer Kunstkontexte entschied nun darüber, wer in der documenta fifteen ausstellt. Statt zurechenbarer Autor:innenschaft fanden wir entgrenzte wabernde Kollektivitäten vor, statt Themen Praxen, statt Repräsentation ein dynamisches Feld der Interrelationalität.

Aus der Perspektive der kuratorischen Zunft wurde hier das seit Jahren anschwellende Begehren nach einer Art Sozialpolitisierung kuratorischer Ansätze quasi bis zur Perfektion ausgeführt: die partizipative Erarbeitung von Konzepten mit sozialen Kontexten, in der Prozesse wichtiger werden als Produkte, die Ausweitung horizontaler Teilhabe, die Öffnung von Räumen für *community building*.

Doch wer im Kunstgeschäft ist, weiß, dass Versuche des *commoning* uns eher schwer gelingen: zu oft verkommen solche Aktionen, sobald sie die Schwelle der Hochkulturstätten überschreiten, zu neutralisierten, ästhetisierten und neuerlich objektivierten Reenactments einer realen Verhandlung von Politik. ruangrupa dagegen ist *realness* gelungen: Das kuratorische Konzept perpetuierte Beziehungsarbeit, in der sich Kunst ereignete und zugleich als Vehikel diente für Organisationsprozesse, die nicht mit der Documenta endeten, sondern noch heute weiterlaufen.

Es ist bezeichnend, dass diesem keineswegs selbstverständlichen Umstand in der deutschen Kunstkritik wenig Raum gegeben wurde. Die mangelnde Würdigung, so möchte ich behaupten, ist weniger darauf zurückzuführen, dass das Ausstellungskonzept nicht erfolgreich war, sondern vielmehr darauf, dass es gelungen ist! Denn die Umverteilung von kuratorischer Macht und Ressourcenhoheit unterwanderte zentrale epistemische Bedingungen des Kunstfelds, und zeitigte Folgen, die nicht auf Anhieb in seine Sprache und seine Wert-Matrizen übersetzbar waren. Die relational-prozessualen Praktiken haben die ohnehin im Kunstfeld virulenten epistemischen Krisen und die damit einhergehenden Auseinandersetzungen um seine Kolonialität, seine Objekt- und Kunstbegriffe, seine

elitären Produktionsbedingungen und Marktabhängigkeiten konkret getriggert. Dabei war das erstmalige Gelingen sozialer Relationalität in der Dimension eines Weltkunstereignisses so effektiv, dass es zu einem epistemischen Bruch mit den Regeln des Kunstbetriebs kam.

Epistemische Brüche kuratorischer Ordnungen

Kontrollverlust

Dass antisemitische Figuren auf Taring Padi's Banner „People's Justice“ auftauchten, wurde als Folge mangelnder Kontrolle kritisiert. Doch dieser Kontrollverlust war Programm: „This is not fully controllable. That's fine, we don't want to control“, so ruangrupa-Mitglied Farid Rakun.³ Man hatte bewusst darauf verzichtet, Kunstwerke im Vorhinein zu sichten und zu autorisieren. Anknüpfend an die Tradition der Kontingenz in der Kunst könnte das Ausgestellte nach Art von „objets trouvés der Interrelationalität“, betrachtet werden. In der Logik eines „objet trouvé“ hätte man die Genealogien untersuchen können, um zu verstehen, wie dieses Banner, samt seiner antisemitischen Bildsprache in zwei seiner Figuren, es auf den Platz des Fridericianums schaffte – nicht zuletzt auch, um die historische Emergenz von Antisemitismus in Indonesien kritisch zu reflektieren.⁴ Statt dessen wurde in der Folge eines westlich juristischen Prinzips nach dem Verantwortlichen gesucht. Mangels eindeutiger Autor:innenschaft und eines anzuklagenden Subjekts wurden sodann die Kunstwerke selbst wie Akteure behandelt und die documenta fifteen als Ganzes unter Antisemitismusverdacht gestellt.⁵ Es hätte sich aus kuratorischer Sicht gelohnt, hier Fragen nach kollektiver Verantwortung einer schwarmförmigen Formation nachzugehen. Die Debatte schlussfolgerte stattdessen die Notwendigkeit einer Aufwertung von Kontrollinstanzen für die Ausstellung. Kunstfreiheit wurde als „Ausrede“ für Antisemitismus diskutiert,⁶ während Kontrolle als eine Art beruhigende Abkürzung für die Fragen von kuratorischer und politischer Verantwortung angenommen wurde.⁷

Bruch mit der Wertproduktion des Kunstmarkts und Einführung eines anderen diskursiven Registers

Freilich ging und geht es in den Debatten um die documenta fifteen nicht nur um das Verhältnis von Kunst und Staat, sondern auch um das von Kunst und Markt. Das Selektionsprinzip verleiht Kurator:innen traditionell die Macht von Gatekeepern und garantiert Exklusivität. Nachdem die eisernen Exzellenz-Tore der Documenta durch die Kuration im Schneeballprinzip durchlässig gemacht worden waren, hatte eine Beteiligung an der Ausstellung nicht mehr den Charakter einer Auszeichnung. Damit wurde eine der

Regeln, nach der in der Kunstwelt die Zuschreibung von Werten erfolgt, neutralisiert – auf eine Art war so eine Umverteilung von Wert und Kapitalsorten gelungen. Dabei wurde auch die Rolle von Galerist:innen, Fonds, Auktionshäusern und Messen geschwächt, nicht zuletzt, weil für sie die documenta fifteen nicht als Fundgrube neu veredelter Künstler:innen-Trademarks dienen konnte.

Die Selektionskriterien orientierten sich nicht am Kunstmarkt, aber auch nicht am Kunstdiskurs, was wiederum die Referenzsysteme für Kunstkritiker:innen und Kunstexpert:innen verunsicherte: die von den Kollektiven mitgebrachten Diskurse über historische Genozide, Krieg, Ökozide oder geopolitische Zusammenhänge, ob aus Indonesien, dem Mittleren Osten oder der Subsahara, artikulierten eine andere diskursive Ordnung als die gewohnte Syntax der Kunstkritik.⁸

„Keine Objekte“

Und so wie die aus allen Ecken der Welt zusammengetragenen Geschichten vielen nicht als diskussionswürdige „Themen“ galten, so vermochten andere in der Ausstellung keine Kunstobjekte zu erkennen. Die Rede davon, dass „mehr Sesselkreise als Bilder“⁹ zu sehen waren, ist bezeichnend dafür, dass das Gezeigte nicht von allen wirklich als „Kunst“ ernstgenommen wurde. Die Filme, Skulpturen, Gemälde, Publikationen und Mappings schafften es interessanterweise nicht, den Status von Kunstobjekten zu erlangen, sondern wurden gemeinhin eher unter der Bezeichnung „Soziales“ diskutiert. Das eröffnet Fragen nach der epistemischen Ordnung unseres modernistischen Kunstdiskurses sowie nach den Kriterien, was überhaupt als Kunstobjekt gelten soll: etwa ein vom Subjekt und seinen sozialen Produktionsbedingungen getrenntes und damit autonomes Objekt-Gegenüber, das im vermeintlich neutralen *white cube* seine ganz eigene Aura auszustrahlen hat, damit es seine Erhabenheit entfalten kann? Tatsächlich war auf der documenta fifteen vielmehr eine Methode zu beobachten, bei der Objekte nicht in ihrer Objekthaftigkeit ausgestellt wurden, sondern sich eher als Knotenpunkte und prozessuale Stationen von kollektiven Praxen präsentierten.

Epistemischer Bruch als Frontstellung gegen Moderne und Staat

Es ging also, mit anderen Worten, um Interrelationalität, nicht um die Essenz oder Substanz eines Objekts oder Subjekts. Verschränkungen und Interdependenzen wurden auf der documenta fifteen nicht nur „(re)präsentiert“, sondern vielmehr aktiviert und animiert. Der epistemische Bruch, den all dies impliziert, hätte zur produktiven Herausforderung werden

können, sich auf die minoritären Wissensformen oder die Transformation von Kunstbegriffen einzulassen. Stattdessen wurde er als Affront oder Provokation gewertet: dem Lumbung-Ansatz wurde ein romantisches Begehren nach „anti-modernistischen Utopien“¹⁰ vorgeworfen oder eine „postkolonial romantische Verklärung von Blut und Boden“,¹¹ womit er in die Nähe faschistischer Traditionen der Gemeinschaft gebracht wurde – ein Argument, das die Kritik des strukturellen Antisemitismus nährte.

Dass die Kuration, von (anti-)deutscher Seite aus, als „anti-modern“ kritisiert wurde, ist genauso symptomatisch wie die Kritik, dass ruangrupa und ihr Konzept „anti-staatlich“ seien. Natürlich – die Distribution von kuratorischer Kontrolle und Budgethoheit stößt nicht nur diskursiv, sondern auch ganz materiell an institutionelle Grenzen und lässt deren Souveränität porös werden. So verwundert es nicht, dass ruangrupa auch im Abschlussbericht des fachwissenschaftlichen Gremiums als institutions- und staatsfeindlich kritisiert wird: Nach Ansicht des Gremiums hatte das Konzept insofern „problematische Implikationen“, als es dazu einlud, „Grenzlinien zu ziehen und Kontrastbilder zu erzeugen, die ein geradezu unversöhnliches Gegenüber definieren. Dazu gehört alles Institutionelle, der Staat und staatliche Finanzierung, der Kapitalismus, Europa und der Globale Norden sowie dessen ausbeutende Agenden, die Systeme des freien Kunstmarkts“.¹² Es ist bezeichnend, dass der Bottom-up-Ansatz, die Kapitalismus-, Moderne- und Institutionenkritik, die auch in der hiesigen Kunstwelt bereits diskursiver Standard sind, hier nicht als Analyse historisch-ökonomischer Dominanzen, sondern als „Frontstellung“¹³ projiziert werden. Die nicht mehr nur implizite, sondern angewandte Institutionskritik generierte eine Abwehrreaktion – und zwar in der Logik einer *reverse accusation*, formuliert von der Seite derjenigen, die angesichts der globalen Ungleichverteilung von Macht und Ressourcen im Kunstfeld schon seit eh und je die Privilegierten sind.

Insofern ist die kuratorische Absicht durchaus gelungen: ihr Lumbung, ihre „tribalistische“ Reishütte hatte den westlich-modernistischen Kunst-Palästen erfolgreich den Krieg erklärt.

Dekolonisierung als strukturelle Operation

Dabei unternahm die interrelationale Unterwanderung des Kunst-Regelwerkes zum ersten Mal wirklich eine konsequente Dekolonisierung der Institution Documenta – sie wurde durch das ruangrupa-Konzept konkret gehackt und umorganisiert. Genau darin liegt seine dekoloniale Kraft.

Denn Dekolonisierung bedeutet nicht, wie Françoise Vergès betont, dass „Africa has

become a fascinating new space for ‚discovery‘ in the art market“. „To decolonise means to learn to see again – transversally and intersectionally. [...] It means to learn to place all the pieces into the puzzle and to study relationships, circulation, and intermingling.“¹⁴ Folgt man Vergès' Ansatz, dann geht es bei der Dekolonisierung des Kunstfelds auch und insbesondere darum, die strukturelle Organisation der Produktion und des Vertriebs von Werken zu verändern.

Eine andere Institution zu schaffen, war das erklärte Ziel von ruangrupa: „[L]earning from the accumulation of collective experiences in directly practicing institutional building as an artistic form“. ¹⁵ Es ist gewiss kein Zufall, dass diese, zum ersten Mal in der Dimension eines Megakunstevents ausgeübte Form der Dekolonisierung von denjenigen praktiziert wurde, die die Erfahrung der Kolonisierung im Körper haben. Denn Interrelationalität ist die Waffe der Subalternen: In einer Welt, die sich darauf vorbereiten muss, in den Ruinen planetarischer Katastrophen zu leben – und dies vielerorts auch bereits tut – wird Beziehungs- und Sorgearbeit zu den Hauptbeziehungsmedien der Subsistenz der Subalternen.

Vielleicht weil Dekolonisierung nicht zuletzt in dem Ablösungsprozess von den Referenzsystemen des Hegemons besteht, waren ruangrupa nicht besonders darum bemüht, Deutschlands aus seiner eigenen Geschichte des Antisemitismus heraus entwickelte Staatsräson anzunehmen. Zumal diese Debatte nicht mit der Einladung verbunden war, sich reziprok mit den Differenzen von Positionalitäten in historisch begründeten Genealogien auseinanderzusetzen, sondern bisweilen wie eine belehrende mediale Delegitimations-Lawine anmutete – und damit auch als koloniale Geste wirkte.

Das hieraus entstandene diskursive Klima empfanden viele Künstler:innen durchaus als unangemessen, mitunter sogar als diskriminierend. Dass ihre Hinweise in Bezug auf, ihrer Ansicht nach, rassistische Zuschreibungen als vernachlässigbar behandelt wurden, bestätigte ihren Eindruck. Weder die lange Liste an pejorativen Artikeln in der Presse noch die Beschwerden der Künstler:innen über rassistische Adressierungen¹⁶ waren Grund genug, um Nachforschungen oder auch nur eine Diskussion über Rassismus anzuregen. Umgekehrt: die Rassismusrwürfe wurden als Abwehrmechanismen bagatellisiert. Hinsichtlich rassistischer Projektionen und Sprechakte schien es eine Art kognitive und affektive Barriere zu geben.

Diese Barriere und die alle anderen Themen wie auch Diskriminierungen überschattende Empörung über antisemitische Bildsprachen stehen aus meiner Sicht in einem

Zusammenhang mit den oben beschriebenen Prozessen: dem Unbehagen gegenüber dem Bruch der Regeln der hegemonialen Kunstsyste (1); der Dekolonisierung der Documenta durch das kuratorische Konzept (2); und schließlich mit der simplen Tatsache, dass die Akteur:innen der documenta fifteen sich selbst mit dem „Globalen Süden“ identifizierten.¹⁷ Es ist, als ob die documenta fifteen eine Rolle in einem vorgeschriebenen Skript einnehmen musste, das den Kampf gegen Antisemitismus notwendigerweise immer schon im Widerspruch zu de- und postkolonialer Theorie, (eben auch kuratorischer) Praxis *und* Selbstverortung versteht.

Damit offenbart sich der Antisemitismus-Skandal aber auch als Symptom für ein grundsätzliches und immer größer werdendes Problem hinsichtlich der Doppelrolle, die die Institution der Documenta zu spielen hat. Als deutsche und zugleich internationale Ausstellung befindet sich die Documenta schon immer in einem Spagat von Aufgaben der Repräsentation: zum einem soll sie als internationale Ausstellung, nach außen, Weltoffenheit signalisieren – um nicht zuletzt Deutschlands Stellung in der Gemeinschaft der Kulturnationen zu rehabilitieren; zum anderen steht sie, nach innen, für nationale Selbstkonsolidierung, der identitätswirksame und staatstragende Bedeutung zugewiesen wird.

Heute stellt sich nun zunehmend die Frage, wie viel Dekolonisierung die Documenta im Kontext dieser Gratwanderung ertragen kann – vor allem, wenn globale geopolitische Interessenwidersprüche durch die gönnerhafte Einladung der Welt ‚zu sich‘ kulturell nicht mehr überbrückt werden können.

Die Documenta als kulturpolitisches Medium mit staatstragender Rolle

Löst man sich von der engen Fokussierung auf die Antisemitismusdebatte und betrachtet man in erster Linie den Konflikt um Dekolonisierung, so ist die documenta fifteen weder ein Präzedenzfall noch ein Einzelfall: Ähnliche Anzeichen zeigten sich bereits im Rahmen der documenta fourteen – der sogenannten „griechischen Documenta“, die 2017 in Athen und in Kassel stattfand. Die Parallelen zeigen, inwiefern der Eklat ein Symptom für ein strukturelles Problem der Weltausstellung im Kontext internationaler Dominanzverhältnisse ist.

Parallelen zur documenta fourteen

In der aufgeheizten politischen Stimmung zwischen Deutschland und Griechenland nach

2015 stockte schon damals der Dialog mit der griechischen Bevölkerung mittels des Kulturverständigungsvehikels Documenta. Auch wenn die Leitung der Documenta mit dem Motto „Von Athen lernen“ angekündigt hatte, traditionelle koloniale Lehrpositionen umdrehen zu wollen, gelang es ihr nicht, die *hard facts* des von Kritiker:innen als Wirtschaftskrieg betrachteten Konflikts über die (maßgeblich von Deutschland betriebene) europäische Austeritätspolitik kulturell aufzufangen.¹⁸ Die documenta fourteen wurde in der griechischen Bevölkerung weniger als eine kosmopolitische, sondern als eine deutsche Institution wahrgenommen und entsprechend empfangen, nämlich mit Berührungsschwierigkeiten und Misstrauen. Der documenta fourteen gelang es nicht, den offiziellen deutschen Narrativen etwas Wirkungsvolles entgegenzusetzen: abgesehen von einigen Aufsätzen und Veranstaltungen wurden die brennenden Themen der europäischen Schuldenpolitik und des deutsch-griechischen Verhältnisses, bei dem die eine Seite sich als Hegemon durchgesetzt hatte, in den meist abstrakten Floskeln der Kunst nicht deutlich genug benannt, um den Verantwortlichen der Ausstellung abzunehmen, dass es ihnen ernsthaft um eine Verschiebung des Lehr- und Lernverhältnisses ging. Es blieb der Eindruck zurück, dass die deutsche Ausstellung sich hier – ob bewusst oder einfach habituell – im Rahmen dessen bewegte, was in Deutschland als sagbar galt.

Mehr noch: Angesichts des Antisemitismusskandals bei der documenta fifteen ist es bezeichnend, dass auf der Agenda der documenta fourteen ein für das griechisch-deutsche Verhältnis überaus brisantes Thema fehlte: die Aufarbeitung der NS-Verbrechen während der deutschen Besatzung Griechenlands im Zweiten Weltkrieg.¹⁹ Und das, obschon die Frage von Kriegsreparationen und Rückzahlung des Nazi-Kredites im öffentlichen Streit zwischen den Ländern allgegenwärtig war.²⁰ So scheint es nicht abwegig, zu fragen, warum die in der griechischen Öffentlichkeit erhobenen Forderungen nach einer Aufarbeitung der NS-Vergangenheit auf deutscher Seite nicht den gleichen Elan im Hinblick auf einen verantwortungsbewussten Umgang mit der eigenen Geschichte zu mobilisieren vermochte, wie die Debatten im Rahmen der documenta fifteen.

Als gescheitert galt die documenta fourteen schließlich auch, weil sie, zu ihrem Ende hin, mit einem Verschuldungsskandal an die Wand gefahren wurde. Dass die deutsche Weltausstellung sich mit der gleichen ‚Krankheit‘ bei denjenigen ansteckte, denen sie als kulturelles Hilfspaket geschickt worden war, scheint wiederum kein Zufall der Geschichte: in der deutschen Presse wurde vornehmlich der in Athen gezeigte Teil der Ausstellung für die (konstruierte)²¹ Überschuldung verantwortlich gemacht, was sich wunderbar mit bestimmten, nicht zuletzt vom Boulevard genährten Vorurteilen über den vermeintlichen Volkscharakter der Griechen deckte, die als „faul“ oder auch als Ökonomie-Analphabeten

dargestellt wurden.

Spagat zwischen kosmopolitischem Anspruch und der Repräsentation Deutschlands in der Welt

So machten sich in der documenta fifteen und in der documenta fourteen ähnliche strukturelle Projektionsreflexe und Stereotype geltend: Ein vermeintlicher Hang zur Verschuldung bei Griech:innen hier, ein Verdacht des Antisemitismus bei Indonesier:innen dort.

In beiden Fällen zeigen sich damit fast schon klischeehaft deutsche Projektionen; und diese offenbaren weniger über diejenigen, denen diese Zuschreibungen gelten, als vielmehr etwas über Deutschlands Sensibilitäten in seinem Verhältnis zu den – um mit der Fanon'schen Figur der doppelten kolonialen Abwertung zu sprechen – als „minderwertig“ und zugleich „gefährlich“ imaginierten Anderen. Wir erfahren hier, was in Deutschland das politische Gemüt und den Konsens verletzt und was eher nicht – die bis heute ausgebliebene Aufarbeitung der NS-Vergangenheit und der deutschen Kriegsverbrechen in Griechenland eher nicht.

Letztlich ist es die Institution der Documenta selbst, die ihren Anspruch auf Weltoffenheit nicht erfüllen kann. Denn solange ihr von Politik, Presse und Öffentlichkeit eine staatstragende Rolle zugewiesen wird und sie damit auch – allerdings selten explizit – der normativen Kraft der deutschen Dominanzkultur Ausdruck verleiht, bestimmen auch deutsche Sensibilitäten und Reflexe, ob und wann etwas thematisiert werden muss oder nicht. Deutschland lädt die Welt zu sich, verlangt aber gleichzeitig, den Rahmen des Sagbaren und Zeigbaren setzen zu können. Dieser Widerspruch wurde nicht aufgelöst.

Der Umstand, dass in erster Linie Fragen von Antisemitismus die öffentliche Debatte prägten, zeigt, wie sich affektive Sensibilitäten und deutsche Staatsräson, im Kontext einer staatstragenden Apparatur wie der Documenta, wechselseitig mobilisieren und stabilisieren. Die documenta fifteen ist dabei kein Einzelfall, sondern nur ein weiteres Beispiel im Kulturfeld für das Ringen um eine angemessene Sicht auf Antisemitismus und auf die (De-)Legitimierung von Kritik an israelischen Politiken. Die Schärfe erhielt die Debatte – wie schon bei der Causa Mbembe – auch dieses Mal wieder, weil sie zumindest von Teilen als eine Art urdeutsches Gegen-Terrain benutzt wurde, auf dem man sich versammelte, um sich gegen diejenigen zu positionieren, die sich geopolitisch und diskursiv als postkolonial verorteten. Dass die partikuläre Genese der deutschen Verantwortung den

Anspruch erhebt, eine normative Richtschnur für die politische Vergangenheitsbewältigung aller vorzugeben, hat im Fall der documenta fifteen die Chance versperrt, Deutschlands Erinnerungspolitik im Dialog mit der Welt (und nicht gegen sie) weiterzuentwickeln. Der Skandal ist deshalb kein Beleg, der zeigt, wie antisemitisch die Ausstellung war, sondern auch diesbezüglich ein Symptom; er verdeutlicht, dass Debatten um israelbezogenen Antisemitismus im Kontext der kulturellen Aushandlung geopolitischer Verschiebungen missbraucht werden können und progressiv angeeignet werden müssen, um nicht von rechter Seite instrumentalisiert zu werden.

An der documenta fifteen ließ sich – wie schon an der documenta fourteen – beobachten, wie der Drahtseilakt zwischen dem kosmopolitischen Anspruch, ein offener und aufgeschlossener Gastgeber der Weltkunst zu sein, und der implizit damit verbundenen Aufgabe, das Image Deutschlands in der Welt zu repräsentieren, in einer sich postkolonial verändernden Welt prekärer wird; wie ein nüchternes Lehrstück bar jeder künstlerischen Aura veranschaulicht der als Symptom verstandene Skandal die Spannungen und Reibungen zwischen dem deutschen staatlichen Stakeholder und den Positionen und Artikulationen aus dem „Globalen Süden“, die – mit neuem Selbstverständnis und eher ‚en passant‘ als vorsätzlich – Prinzipien der deutschen Staatsräson verletzt und modernistische Kunstverständnisse dekolonisiert haben.

Dabei hat das Gelingen des kuratorischen Konzepts, das bewusst einen epistemischen Bruch anstrebte, um Repräsentation, Autor:innenschaft oder Subjekt-Objekt-Souveränität zu transzendieren und die Kunstinstitution ‚von unten‘, also dekolonial zu reformieren, auch symptomatische Abwehrreaktionen hervorgerufen: in der Institution Documenta sollen zukünftig die Kontrollmechanismen von Geschäftsführung und Bund gestärkt werden – es drohen ein Backlash sowie eine Re-Zentralisierung.²²

Symptomatisch sind die Erfahrungen mit der documenta fifteen schließlich auch in der Hinsicht, dass nicht „vom Süden gelernt“ werden kann, wenn auf einem moralischen Universalitätsanspruch beharrt wird, der andere Referenzsysteme – ästhetische wie politische – diskursiv abwertet, statt sie als gleichberechtigte Dialogangebote anzunehmen. Wenn die Documenta als Institution nicht zu einer dominanzkulturellen Repräsentationsveranstaltung Deutschlands werden soll, müssen wir den Raum der Kunst nutzen, um in Beziehungsarbeit einen offenen Diskurs über Kunstbegriffe und ihre Rolle in der deutschen wie auch in der globalen Vergangenheit und Gegenwart anzuregen.

Endnoten

1. In dieser Frage kommt das Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen in seinem [Abschlussbericht](#) zu folgender Antwort: „Auf der Ebene der Werke besteht ein Konsens im Gremium, dass vier Werke der documenta fifteen auf antisemitische visuelle Codes verweisen oder Aussagen transportieren, die als antisemitisch interpretiert werden können beziehungsweise interpretiert werden müssen. Eindeutige visuelle antisemitische Codes finden sich in *People's Justice* von Taring Padi und einer Zeichnung von Naji al-Ali, die in den Archives des luttes des femmes en Algérie dokumentiert ist. Die Werke *Tokyo Reels*, *Guernica Gaza* und weitere Zeichnungen und Landkarten in den Archives des luttes des femmes en Algérie können zudem plausiblerweise als antisemitisch im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus interpretiert werden.“ (S. 5) Insgesamt werden also zwei Karikaturen als eindeutig antisemitisch deklariert, weitere zwei Kunstwerke „können bzw. müssen“ nach Ansicht des Gremiums als antisemitisch im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus interpretiert werden.
2. Die Instrumentalisierung betrifft nicht zuletzt auch Einschränkungen von Grundrechten, wie z. B. in diesem Fall der Kunstfreiheit.
3. Zitiert nach Catherine Hickley, [The Bumpy Road to a Group-Led Documenta](#), in: The New York Times, 16.1.2023.
4. Siehe hierzu u.a. A. Dirk Moses, [Die documenta15, Indonesien und das Problem geschlossener Welten](#), in: Geschichte der Gegenwart, 24.7.2022.
5. Was die Antisemitismus-Warnungen im Vorfeld der Ausstellungseröffnung zu bestätigen schien. Siehe hierzu Andreas Martin, [Wenn Bilder töten](#), in: Zeitzeichen. Martin schreibt: „Wie eine Polonium-Injektion verändern diese wenigen Werke alles, was wir sehen, sie durchdringen und beschädigen es; ihr Gift wuchert.“
6. Siehe etwa den Titel der Konferenz [„Kunstfreiheit als Ausrede? Salonfähiger Antisemitismus und die documenta 15“](#).
7. So heißt es im [Abschlussbericht](#) des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen auf S. 129: “[W]ichtig ist aus Sicht des Gremiums eine Stärkung der Geschäftsführung gegenüber der künstlerischen Leitung, die mehr mit dem

Verständnis ihrer Aufgabe als mit rechtlichen Befugnissen zu tun hat.“ Es müssten „Kollisionsregeln entwickelt werden, die der Geschäftsführung Interventionsrechte an die Hand geben für den Fall, dass grundlegende Normen verletzt werden, ohne dass die künstlerische Leitung einschreitet.“

8. Es scheint erstaunlich, dass die Ergebnisse künstlerischer Auseinandersetzungen mit historischen Ereignissen keine breiteren Diskussionen zu initiieren vermochten. Das gilt nicht nur für die Arbeiten von Sada [regroup], der Siwa Plateforme, The BlackArchives oder von Trampoline House, sondern auch für die deutsche Geschichte betreffende Werke wie die von RomaMoma über die Massenmorde der Nazis an Roma.
9. Siehe Amira Ben Saoud, [Documenta: Wo Wettbewerb durch ausgelassenes Miteinander ersetzt wird](#), in: Der Standard, 16.6.2022.
10. Jan von Brevern, [Lumbung: The Return of the Barn](#), 7.10.2021.
11. Siehe Helena Gries / Mark-Christian von Busse, [Antisemitismus-Vorwürfe gegen die documenta: Oberbürgermeister Geselle bezieht Stellung](#), in: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 16.1.2022; Bert Rebhandl, [Documenta Kassel: Vorwurf des Antisemitismus](#), in: Der Standard, 25.1.2022.
12. Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen, [Abschlussbericht](#), S. 99.
13. Ebd., S. 100. Ausführlich heißt es an der betreffenden Stelle: „Wurde im Laufe der öffentlichen Auseinandersetzung um die documenta vielfach kritisiert, es sei eine ‚deutsche‘ Diskussion und in Deutschland gebe es Vorbehalte gegenüber dem ‚global south‘ (der Begriff wurde während der documenta-Debatte inflationär verwendet), so muss man sich darüber klar werden, dass eine solche Frontstellung von Anfang an im Konzept der documenta fifteen lag. Vor diesem Hintergrund ist der von ruangrupa zentral gesetzte Begriff des „Gewinnens von Freunden“ („Make friends not art“) gewiss so zu lesen: Teilst Du unsere Werte, so bist Du unser Freund. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts lehrt jedoch, Begriffen wie ‚Frieden‘ und ‚Freundschaft‘ nicht vorbehaltlos zu vertrauen. Zu oft wurden diese missbraucht, etwa im Kalten Krieg; und die Ideologie des ‚Kollektivs‘ war in vielen Ländern mit Enteignung, Diktatur und Unrecht verknüpft.“

14. Françoise Vergès, [Let´s decolonize the arts! A long, difficult, and passionate struggle](#), in: Artalk Revue 4, Winter 2020.
15. Siehe ruangrupa.id/en/documenta-fifteen/.
16. N.N., [Documenta Artists Condemn “Racist Attacks” Following Vandalism](#), in: Artforum, 6.6.2022.
17. Wie problematisch die Wahrnehmung von Menschen aus dem Globalen Süden und wie verbreitet offenbar ein gegen sie gerichteter Generalverdacht des Antisemitismus qua Herkunft ist, wird unter anderem daran deutlich, dass Claudia Roth in der Bundestagsdebatte um die documenta fifteen meinte, darauf hinweisen zu müssen, dass „Menschen aus dem globalen Süden [...] nicht notwendig antisemitisch“ seien. Siehe Hanno Hauenstein, [Claudia Roth: „Menschen aus dem globalen Süden sind nicht notwendig antisemitisch“](#), in: Berliner Zeitung, 7.7.2022.
18. Charakteristisch für die zeitgenössische Unüberbrückbarkeit der politischen Interessengegensätze und Dominanzverhältnisse ist etwa der Umstand, dass zur selben Zeit, als der damalige Außenminister Frank-Walter Steinmeier die documenta fourteen als kulturelle Geste der Solidarität gegenüber Griechenland in Athen eröffnete, die griechische Regierung auf politischem Terrain zur Abschaffung der Flächentarifverträge genötigt wurde. In diesem Kontext konnte die documenta fourteen kaum glaubhaft ein Gefühl der Solidarität vermitteln.
19. Für die Verbrechen der Wehrmacht an der Zivilbevölkerung hat sich – als erster deutscher Politiker in der Nachkriegsgeschichte – im Jahr 2014 der damalige Bundespräsident Joachim Gauck entschuldigt: Florian Gathmann, [Verneigung im Dorf der Märtyrer](#), in: Spiegel Online, 7.3.2014. Die Debatte um NS-Verbrechen in Griechenland wird von deutscher Seite nicht gerne geführt, auch deshalb, weil an der Anerkennung Reparationsforderungen hängen. Man versucht hier eher einen „Schlussstrich“ zu ziehen, um nicht mit Vergangenheits-Anhänglichkeit die Beziehungen der beiden Länder zu vergiften. Siehe hierzu unter anderem den [Arbeitskreis Distomo](#) und das [Projekt „Erinnerungen an die Okkupation in Griechenland“](#).
20. Die Erwartungen wurden umso mehr enttäuscht, als der Eröffnungstermin der documenta fourteen in Kassel, als bittere historische Ironie, ausgerechnet auf den

Jahrestag zur Erinnerung an die zivilen Opfer der von der Wehrmacht in Griechenland verübten Massaker fiel – ohne dass dies in der Öffentlichkeitsarbeit der documenta fourteen besondere Erwähnung gefunden hätte.

21. Zum Hintergrund siehe: <https://conversations.e-flux.com/t/a-statement-by-the-artists-of-documenta-14/7031>.
22. Damit wird auch die Herausforderung zurückgewiesen, die Unterwanderung klassischer Ausstellungsstrukturen für ein Neudenken von Institutionalisierung und der Umverteilung von kuratorischer Souveränität zu nutzen. So wurde die Antisemitismusdebatte im Fall der documenta fifteen zum Nachteil progressiver Diskurse und Akteure im Kunstfeld instrumentalisiert.

Myropi Margarita Tsomou

Myropi Margarita Tsomou ist Professorin für Zeitgenössische Theaterpraxis an der Hochschule Osnabrück und Kuratorin für Theorie und Diskurs am HAU – Hebbel am Ufer in Berlin. Außerdem gehört sie zum Gründerinnen- und Mitherausgeberinnenkreis der popfeministischen Zeitschrift „Missy Magazine“. Sie publiziert und forscht zu den Themen Queer-Feminismus und Gendertheorien, interventionistische Kunst, Performance- und Körpertheorien, Digitalität und Theater, kulturelle Bildung und Intermedialität sowie zu Diskriminierungskritik und Theaterpädagogik.

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Karsten Malowitz.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/der-skandal-als-symptom.html>