DEBATTE

Ängste im Machtfeld

Eine Kritik an der Kritik der Kasseler Documenta / *Von Roger M. Buergel*

NORBERT NORDMANN

Buergel, 44, ist der Leiter der Documenta 12, die noch bis zum 23. September läuft. Sie zog bis Mitte vergangener Woche 553 000 Besucher an. Die Documenta, die alle fünf Jahre in Kassel stattfindet, gilt als die weltweit wichtigste Ausstellung zur Gegenwartskunst.

Auf der Documenta 12 ergibt sich eine auffällige Diskrepanz. Es lässt sich eine unterschiedliche Herangehensweise an die Kunst beobachten, je nachdem, ob man sich an das Publikum hält oder an die Experten.

Das Publikum formuliert seine Meinung nicht unmittelbar. Es kommt einfach. Zynische Menschen mögen behaupten, dass sich die Leute alles anschauen, wenn der Name „Documenta“ draufsteht. Freundlicher gewendet würde das bedeuten, dass die Leute der Ausstellung einen Vertrauensvorschuss entgegenbringen – unabhängig von den Personen, die die künstlerische Verantwortung tragen. Tatsächlich hat sich die Documenta im Laufe ihrer 50-jährigen Geschichte dieses Vertrauen erarbeitet.

Über das Publikum kann ich nur spekulieren. Die gute Atmosphäre in der Ausstellung fällt mir auf, das lange Verweilen, das konzentrierte Schauen, die Hingabe. Ich habe kein Problem, wenn mir die Alchemie dieses Prozesses letztlich unbekannt bleibt. Gut, der eine kommentiert dies oder jenes, aber ästhetische Erfahrung lässt sich selten mit den Händen greifen. Dazu ist sie zu vertrackt, zu immateriell, zu schwer in Worte zu fassen.

Leichter machen es mir die Experten. Sie müssen sich artikulieren, allein um ihr professionelles Selbstverständnis zu demonstrieren. Sie sagen viel, auch viel Unterschiedliches, und sie haben sich in weiten Teilen entschlossen, die Ausstellung zu hassen.

Mir sind tiefe Gefühle lieb, sie brechen etwas auf und bringen etwas voran – zumindest solange sich die Beteiligten einigermaßen im Griff haben und über sich selbst lachen können. Manchmal ist schwer auszumachen, was denn nun die Gefühlsaufwallungen verursacht. Bei der Documenta 12 sind es ganz unterschiedliche Auslöser. Offensichtlich weiß die Kritik nicht so genau, was sie hassen soll. Sie weiß nur, dass sie hassen soll.

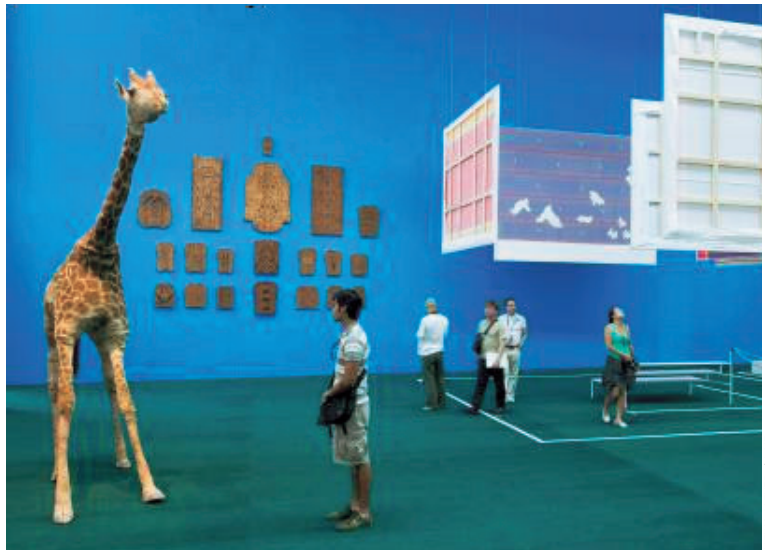
Das liest sich dann in etwa so: Es gibt überhaupt kein Konzept, die Kunstwerke sind völlig bezugslos aneinandergereiht. Oder aber: Die Ausstellung ist überkuratiert, jedes einzelne Werk ist dem rigiden Schema der Kuratoren unterworfen.

Und: Die Documenta trieft vor politischer Korrektheit, überall wird man auf die Missstände dieser Welt aufmerksam gemacht. Oder: Die Ausstellung ist ein rein konservativer Eskapismus, der das politische Moment einer jeden Arbeit verschenkt.

Widersprüche? Ja.

Eine sichere Angriffsfläche bieten künstlerische Arbeiten, die als gescheitert gelten. Ferran Adrià, der spanische Starkoch, kocht nicht in Kassel. Das Mohnfeld von Sanja Ivecović blüht nicht zur Eröffnung. Das Reisfeld von Sakarin Krue-On ist eine Baustelle. Der Tempel von Ai Weiwei im Innenhof des Auepavillons stürzt bei Unwetter ein.

Überhaupt: der Auepavillon. Die 10 000 Quadratmeter große Halle in der Karlsaue, ein für die Dauer der Documenta errichtetes Gewächshaus, wird als Katastrophe empfunden. Es unterdrückt, so heißt es, die Präsenz der Kunst. Andere nennen es den „inszenatorischen Absturz, den GAU“.



HEIKO MEYER / LAIF

Ausstellungsraum in der Documenta-Halle: *Schlampiger Lynchmob*

Es ist kein Zufall, dass sich die meisten Einwände, es gibt noch mehr, in Form von Statements auflisten lassen. Denn es gehört zu den Untugenden der Kritik, gleichgültig ob die Experten nun den Medien oder den Institutionen entstammen, dass nicht wirklich begründet wird.

Unterziehen sich Kritiker dann einmal doch den Mühen der Werkbeschreibung, gehen sie wie Pawlowsche Hunde auf das los, was sie kennen. Das heißt in diesem Fall: Alles, was nicht zur typisch westlichen Kunst gezählt wird, bleibt außen vor.

Die Werkbeschreibungen selbst wiederum sind schlampig. Über eine Fotoarbeit der Amerikanerin Mary Kelly schreibt das Magazin „Monopol“, die „kitschigste aller feministischen Künstlerinnen“ schneide sich die Fußnägel. Das klingt seltsam – und es stimmt nicht. Niemand behauptet ungestraft, die „Mona Lisa“ sei ein Selbstporträt von Leonardo. So nachlässig aber nähert man sich der Kunst dieser Documenta. Klar ist, dass man über eine falsche Beschreibung zu keiner schlüssigen Interpretation gelangt. Doch an Interpretationen ist niemand interessiert, man will rasch zu einer Bewertung kommen. Wie bei jedem Lynchmob ist das Interesse am Urteil größer als am Prozess.

Ich gehe nicht so weit zu sagen, dass sich die Documenta 12 nicht mit guten Gründen kritisieren lässt. Einige Kritikveteranen wie die Amerikaner Walter Robinson („Boston Globe“) oder Jerry Saltz („Village Voice“) haben das gezeigt, und die Lektüre ihrer Texte ist vergnüglich. Hier denken Leute mit, sie denken auch dagegen, aber sie sind keine ratlosen, auf Reflexe getrimm-

ten Kaninchen, wie sie der deutschen Medienlandschaft so gern entspringen. Doch auch Reflexe ergeben zusammengenommen ein Verhaltensmuster. Man kann von Panikattacken auf die Ursachen der Panik schließen.

Um es kurz zu machen: In der Verurteilung der Documenta 12 drücken sich Ratlosigkeit und Angst aus. Ratlosigkeit und Angst vor der Globalisierung in einem Land, das zwar über jede Menge Fernsehwissen verfügt und die Folgen im Produktions- und Arbeitsmarktbereich verspürt, das aber keinen unmittelbaren Kontakt, keine sinnliche Berührung mit dieser aktuellen „Umwertung aller Werte“ hat.

Das Publikum: Es erscheint neugierig auf diese Phänomene, die sich hier mal ohne westlichen Beißkorb artikulieren. Die Kritik wiederum, mit einem Bein im hochmobilen Machtfeld der Kunst verankert, gibt das Ventil für unbewusste Ängste. Die Documenta 12, so scheint es, stellt nicht nur die Zerbrechlichkeit unseres weltweiten Gemeinwesens aus, sondern führt diese Zerbrechlichkeit wirklich vor. Sie gibt sich schwach, sie tut nicht so, als gäbe es einen Halt, und wird dafür geschlagen. Zerbrechlichkeit bezieht sich aber nicht nur auf eingestürzte Tempel, sondern auch auf das Schlüsselkonzept der Ausstellung: die „Migration der Form“. Schenkt man der Kritik Glauben, dann ist es nahezu obszön, ganz unterschiedliche Dinge ästhetisch aufeinander zu beziehen.

Wir aber haben das getan. Und so kommt Peter Friedls tragische Giraffe aus einem Zoo im palästinensischen Westjordanland neben einem iranischen Gartenteppich aus dem 18. Jahrhundert zu stehen. Beide tragen Fell. Beide sind ornamentiert. Beide handeln von einem anderen Leben: Die Giraffe ist im Bombenlärm eines Militärkonflikts zu Tode erschreckt worden; der Teppich zeichnet eine paradiesische Zukunft.

Mir ist bewusst, dass man sich über formale Bezüge furchtbar aufregen kann. Sie untergraben die Herrschaft des lokalen Kontexts, stellen auch die Relevanz des bekannten Ordnungssystems in Frage. Teppiche gehören demnach ins Museum für angewandte Kunst. Eine ausgestopfte Giraffe ist kein Pop. Nun, die ästhetische Ordnung einer Ausstellung ist nicht willkürlicher oder zufälliger als jede natürliche oder gesellschaftliche Ordnung – von Linnés Pflanzenschema zum hinduistischen Kastenwesen.

Die Kuratoren, so war in der Schweizer „Weltwoche“ zu lesen, wollten „dem Publikum weismachen, dass alles mit allem zusammenhängt“. „Das Formenwanderungskonzept entpuppt sich als intellektuelle Luftblase“, befand die „Welt am Sonntag“.

Der vehemente Widerstand gegen die Darstellung einer Migration der Formen beruht auf einer Angst vor Verlust: Es herrscht die Sorge, man könnte den Kanon, den man sich erkämpft hat, verlieren.

Aber das Leben geht weiter. Tatsächlich können Menschen gar nicht anders, als Formen visuell aufeinander zu beziehen. Sie tun das ständig. Bei der Documenta 12 dient diese Formenanalogie dazu, das Bekannte mit dem Unbekannten zu verknüpfen, das heißt: möglichst voraussetzungslos zu schauen. Selbstverständlich gibt es kein Schauen, das an sich voraussetzungslos wäre. Gar so romantisch bin ich nicht. Es handelt sich eher um ein Ziel in weiter Ferne, das man ansteuert, um sich hin und wieder selbst beim Schauen zuschauen zu können. Wo das misslingt, bleiben uns Dinge entweder vollkommen fremd oder erscheinen uns bloß als Variationen des Gleichen, des Vertrauten.

„Wie blöd muss man eigentlich sein, hier von ‚seltsamen Weltecken‘ zu sprechen?“

So kann es kommen, dass die Zeitschrift „Art“ das Werk der indischen Documenta-Künstlerin Nasreen Mohamedi auf die Beobachtung reduziert, dass es auch in Indien Minimalismus gegeben habe. Damit soll belegt werden: Es gibt nichts Neues in Indien, nichts, was wir nicht schon im Westen kennen. Welch eine Froschperspektive. Die Froschperspektive ist einerseits das Resultat einer Ignoranz, einer Abwehrhaltung, eines Mangels an Lust auf Erfahrungen. Da ist es bezeichnend, dass der „Rheinische Merkur“ die Ausstellung als „kleinkuratiert“ abwertet. Denn, so lautet die Verlustanzeige: „Kein Glamour, wie ihn die prickelnden Hysterien des boomenden zeitgenössischen Kunstmarkts verbreiten.“

Die eingeengte Perspektive ist andererseits aber auch eine Flucht aus der Realität einer Ausstellung, die laut „FAZ“ in „seltsamen Weltecken“ bohrt. Die künstlerisch so überaus vitalen „seltsamen Weltecken“ sind unter anderem Mexiko, Brasilien, Südafrika, Indien und China. Zu Zeiten der Documenta 10 (1997) haben die acht führenden Wirtschaftsnationen der Welt das Achtfache dieser Länder erwirtschaftet. Heute ist es nur noch das Fünffache. Zum Zeitpunkt der nächsten Documenta werden die „seltsamen“ Länder weiter aufgeschlossen haben, irgendwann werden sie gleichauf liegen. Mindestens. Ab dann darf sich der Westen freuen, wenn er weiter zu Weltwirtschaftsgipfeln eingeladen wird. Von der Kunst mal abgesehen: Wie blöd muss man eigentlich sein, hier von „seltsamen Weltecken“ zu sprechen?

Nun gut, für die Kunst sind diese Verschiebungen am Ende gar nicht so wichtig. Imperien kommen und gehen; die Künstler selbst sind unendlich clever und beweglich. Für das westliche Publikum aber steht eine Menge auf dem Spiel. Man nenne es interkulturelle Bildung oder auch Emanzipation. ◆