

Fünf Beiträge aus der Reihe DISKUSSION der Fachzeitschrift KUNST+UNTERRICHT

zur Annäherung an die documenta fifteen

Susanne Hesse-Badibanda

Auf dem Weg zur documenta fifteen. Ein Interview mit Farid Rakun.

Ingmar Saal

Kultur als Ressource. Sind zeitgenössische Kunst und Kultur zu affirmativ?

Ernst Wagner

Von der Entmachtung des westlichen Blicks.

Eine Prognose zum Ende der documenta als Ausstellungsformat.

Ernst Wagner

documenta fifteen – Iubung Reisscheune als Konzept

Ingmar Saal

Cancel Culture?

Museen als Symbol der White Supremacy.

Auf dem Weg zur documenta fifteen

Ein Interview mit farid rakun*

Die nächste documenta – documenta fifteen – wird traditionelle Erwartungen an die Weltkunstausstellung herausfordern und die Rezeptionsgemeinde mit einer künstlerischen Praxis und Modellen zu Erneuerung, Bildung und Ökonomie konfrontieren. KUNST + UNTERRICHT möchte mit vier Beiträgen in der Rubrik DISKUSSION und dem Themenheft „Kulturelle Transfers“ (April 2022) die documenta fifteen begleiten (s. Kasten). In diesem Heft führt Susanne Hesse-Badibanga, die Leiterin Bildung und Vermittlung der documenta fifteen, ein Gespräch mit farid rakun, einem Mitglied des Kuratorinnen- und Kuratorenkollektivs ruangrupa“.

Susanne Hesse-Badibanga: *Mein bisheriger Eindruck von euren Plänen für documenta fifteen ist, dass ihr ein sehr spezifisches Verständnis von Kunst habt. Wie würdest du deine Haltung zur Kunst beschreiben?*

farid rakun: Für uns ist Kunst etwas, das wir tun. Sie diffundiert in alle Lebensbereiche. Wir haben dabei ein zweifaches Interesse. Einerseits basiert es auf Kollektivität und der Errichtung eines Ökosystems in Verbindung mit dem Kollektiv selbst. Da wir aus einem sehr besonderen Umfeld von Jakarta kommen, ist der Aufbau eines Ökosystems, die Errichtung der Infrastruktur, die Bereitstellung von Dingen für Künstlerinnen und Künstler, der Schlüssel. Dazu gehört nicht nur die bildende Kunst, sondern auch Musik, Design, Sozialwissenschaften, Architektur, das Schreiben und Filmemachen. Andererseits interessiert uns die daraus entstehende Ästhetik. Dies geschieht auf der Grundlage, dass das Arbeiten im Kollektiv ästhetische Konsequenzen hat. Wir öffnen unser Verständnis von Kunst so weit wie möglich. Wir unterscheiden nicht einmal zwischen traditioneller Kunst, zeitgenössischer Kunst und Genres. Wir nehmen so viel wie möglich auf. Als Basis dafür dienen uns Menschen, mit denen wir zusammenarbeiten.

SHB: *Daher ist der ästhetische Output die kollektive Praxis und gleichzeitig die Infrastruktur?*

fr: Die Herausforderung dabei ist, dass vieles davon unsichtbar ist und nicht ästhetisiert werden kann. Wir scheuen uns nicht vor der Unsichtbarkeit der Ergebnisse und manchmal müssen sie auch nicht sichtbar sein, wie zum Beispiel der Aufbau der Infrastruktur. Wir büden uns nicht die Last auf, sie als Kunstwerke darzustellen.



farid rakun, 2019

SHB: *Gab es eine bestimmte Motivation für euch, vom traditionellen Bild des Kunstwerks und der individuellen Produktion wegzukommen?*

fr: Es basiert auf unserer Erfahrung seit unserer Gründung im Jahr 2000. Wir haben das Platzen der Kunstmarktblase zweimal miterlebt und aus erster Hand erfahren, wie wenig nachhaltig das ist. Deshalb versuchen wir jetzt, die Dinge anders anzugehen. Das basiert sehr auf unserer Erfahrung und unserem Umfeld. Deshalb setzen wir das, was wir aufbauen, fort und fragen uns, ob das auf andere Umstände, Bereiche oder Zusammenhänge übertragbar ist? Oft lauten die Antworten aus anderen Kontexten, dass sie ebenfalls unter ähnlichen Herausforderungen leiden. Es geht nicht nur um uns, wir sind in dieser Hinsicht nicht exklusiv.

SHB: Um sich auf das Konzept von Kunst in etablierten Institutionen wie Akademien, Kunstgalerien, Museen und Kunstmärkten zu beziehen, betrachtest du euer spezifisches Verständnis und eure Position als etwas anderes oder als das Gegenteil davon?

fr: Im Jahr 2000 zum Beispiel war es eigentlich eine Reaktion dagegen. Doch statt dagegen zu kämpfen, sind wir zu dem Entschluss gekommen, viel produktiver zu werden. Wir haben keine Kritik der Institution oder institutionelle Kritik betrieben oder was als eine solche angesehen wird. Wir verfolgen das Ziel, etwas Eigenes aufzubauen, das wesentlich konstruktiver ist – zumindest unserem Verständnis nach.

SHB: Kann documenta fifteen als institutionelle Kritik verstanden werden, als deren Erweiterung oder wird sie als Alternative verstanden?

fr: Der Begriff alternativ kann selbstverständlich so verstanden werden, wenn man aus Deutschland kommt. Aber aus indonesischer Perspektive sind wir nie alternativ gewesen, da der Mainstream nicht so stark ist oder war. Es gibt keine Alternative. Wir sind nicht alternativ zu irgendetwas. Es ist einfach für uns zu sagen, unser Weg ist der einzige Weg Dinge zu tun. Und wir sind nicht die einzigen, die Kollektive bilden.

Es ist auf die eine oder andere Art eine Bewegung. Bis jetzt kann man sie immer noch als einen der Wege betrachten, wie Leute Kunst praktizieren. In diesem Sinne sind wir nicht alternativ, weil es keinen Mainstream gibt. Aber aus westlicher sowie künstlerischer Sicht kann man uns selbstverständlich als alternativ ansehen, denn selbst wenn man den Kontext berücksichtigt, aus dem wir kommen, ist es schon etwas anderes.

SHB: Besteht ein Unterschied zwischen sozialer Praxis, Politik und kultureller Praxis als Kunst?

fr: Für uns besteht da kein Unterschied. Für uns muss Kunst, die wertvoll ist, einen direkten Einfluss auf das Leben der Menschen ausüben. Wo sollten wir da die Grenze zwischen Kunst, Kultur und Politik ziehen? Und wir sehen zumindest in diesen drei Bereichen Werte. Wir sagen nicht, dass wir zum Beispiel im politischen Aktivismus aktiv sind und dann stellen wir Kunstprojekte her, sondern wir machen alles gleichzeitig.

SHB: Welche Unterschiede siehst du zwischen westlichen und nichtwestlichen Kunstpraktiken?

fr: Es gibt Unterschiede, aber das hat nichts mit Geografie zu tun, sondern eher mit unterschiedlichen Modellen. Es gibt Leute in Asien, Afrika, im Nahen Osten und im Pazifik, die sich in der Kunstpraxis nach dem westlichen Modell richten. Vielleicht sind Unterschiede nicht im Geografischen zu suchen. Aber es gibt ein bestimmtes Modell, und da sind Unterschiede erkennbar. Letztendlich versuchen wir, auf ein Modell zu vertrauen, das nicht auf Wettbewerb beruht.

SHB: Kollektive künstlerische Praktiken gab es in der westlichen Welt bereits – beispielsweise zur Zeit der klassischen Avantgarde, in den 50er-Jahren und wieder in den 90er-Jahren des letzten Jahr-

hunderts. Ist eure künstlerische Praxis mit diesen Bewegungen vergleichbar?

fr: Sie ist nicht nur vergleichbar, wir lernen auch viel davon. Von den Situationisten, zum Beispiel, von Dada, von der Konzeptkunst und sogar von der relationalen Ästhetik als institutionelle Kritik. Vielleicht haben wir ein anderes Verständnis von unserer Stellung demgegenüber. Jedoch haben wir auch davon gelernt. Wir können nicht sagen, dass die Welt nicht globalisiert worden ist. Die westliche Kunst und die globale Kunstgeschichte sind Teil unserer Biografie.

SHB: Verfolgt ihr den Begriff der „Freiheit der Kunst“, vergleichbar mit dem westlichen Diskurs?

fr: Über das Verständnis von Freiheit und auch Demokratie haben wir sehr viel nachgedacht. In letzter Zeit haben wir die Grenzen gegenüber diesen Begriffen gesehen und wie sie korrumpiert werden. Ich denke, dass Freiheit an sich etwas ist, worüber wir übereinstimmen. Einer der wichtigsten lumbung**²-Werte ist Unabhängigkeit, die auch als Freiheit verstanden werden kann. Freiheit zum Beispiel von anderen Kräften, die uns zwingen, etwas zu tun, was wir nicht wollen usw. Aber wenn wir im Zusammenhang mit der Kunst die Freiheit der Kunst als autonomes Kunstwerk verstehen, dann sehen wir Probleme, denn dann wird es individualistisch, danach wird es unpolitisch. Als ruangrupa denken wir nicht, dass wir das unterstützen müssen, weil andere Leute es sowieso unterstützt haben.

Kunst und Vermittlung

SHB: Denkst du, dass Kunst vermittelt werden muss oder vermittelt sich die Kunst eher selbst?

fr: Sie muss kommuniziert werden. Das könnte man machen durch eine dritte Partei. Eine dritte Partei ist gut. Aber sie ist nur ein Weg, dies zu bewerkstelligen. Die Vermittlung kann als eine Arbeit der Künstlerinnen und Künstler selbst verstanden werden. Das Werk beinhaltet seine Vermittlung selbst. Es kann von sich aus kommunizieren. Wie ein Wort kann ein Kunstwerk sich also selbst vermitteln. Und dann ist das Wort nicht statisch, es ist dynamisch. Das Wort kann sich nicht nur in seiner Form, sondern sogar in seinen Bedeutungen verändern, indem ein anderer versucht, es zu verstehen.

SHB: Können wir Vermittlung als ein eigenes Feld verstehen, nicht nur, um die Kunst zu erklären, sondern vielmehr im Sinne eines Kommentars?

fr: Ich denke, wenn du uns fragst, dann ist Mediation eine Kunst für sich. Sie sollte nicht von ihr getrennt werden. Sie ist nämlich auch Kunst, eine Art künstlerische Praxis.

SHB: Aber ein Bildungsprozess?

fr: Wir verstehen sie bereits als Bildung, wir haben Gründe dafür vorgebracht oder dafür argumentiert. Wir haben im Laufe der

Zeit nicht nur Erfahrungen aufgebaut, sondern auch die Art und Weise geschaffen, wie diese zu vermitteln und zu praktizieren ist.

SHB: Welche Aufgabe haben Kunstvermittlerinnen und -vermittler, wenn die Ausstellung sich selbst als Bildung versteht?

fr: Sie können dann auch Künstlerinnen / Künstler sein.

SHB: Wann ist deiner Meinung nach kulturelle Bildung erfolgreich?

fr: Der Erfolgsparameter ist für uns immer ein schwieriger gewesen, weil wir einfach nur gerne die Dinge tun. Wir lernen, indem wir etwas machen. Wir lernen, indem wir Erfahrungen sammeln. Wir wissen, dass etwas erfolgreich ist, wenn wir herausgefunden haben, dass das, was wir tun, das ist, was wir wollen und das ist, wie wir es tun werden. Und dann, wenn wir es schaffen, das zu tun, was wir tun wollen, betrachten wir uns als erfolgreich. Etwas ist dann erfolgreich, wenn es immer noch für uns ist, wenn wir spüren können, dass es weiterhin wertvoll ist, wenn es sich für uns immer noch lohnt weiterzumachen und wenn es für uns immer noch unterhaltsam ist. Und hoffentlich nicht nur für uns, sondern auch für andere Menschen. Dann sehen wir darin Werte. Manchmal kommen die Werte schon vorher. Zum Beispiel bei der Bildung eines Kollektivs: Dies ist der Weg und so wollen wir es machen; also müssen wir es jetzt machen. Und das war das Richtige, um ein Kollektiv aufzubauen. Aber häufig merken wir es auch erst danach: „Oh, wir sind eine Schule geworden.“ Für manche Leute, für uns zumindest, kommt das daher, dass eine Menge Leute Wissen gesammelt haben, während sie mit uns arbeiteten. Die Erkenntnis darüber kam erst nach einigen Jahren, zumindest, in denen wir Dinge zusammen gemacht haben. Erfolg oder kein Erfolg; dies ist etwas, worüber wir gerne miteinander reden, weil wir glücklicherweise alle Unterschiedliches darunter verstehen und das bereichert dann tatsächlich viele unserer Praktiken.

SHB: Ihr arbeitet mit vielen Graswurzelbewegungen zusammen. Was denkst du über die Institutionalisierung von kultureller Bildung an Universitäten und Schulen? Hältst du einen bestimmten Weg für den besseren?

fr: Wenn du uns in zehn Jahren fragst, können wir vielleicht genauere Antworten liefern, denn wir sind noch dabei, die Dinge auszuprobieren. Wir kennen die Grenzen oder die negativen Seiten des formalen Bildungssystems – zumindest von dem, was wir erlebt haben. Es geht darum, als Individuen individuelle Fähigkeiten aufzubauen, damit man sich später als Individuum behaupten oder durchlagen kann. Wir sehen die Grenzen dieses Systems, weil wir selbst aus dieser Art von Erziehungsumfeld kommen. Viele von uns haben Probleme damit. Seit der Schulzeit ist uns klar geworden, dass wir deshalb nicht so erfolgreich waren. Aufgrund dieser Erfahrungen haben wir später dann ein Kollektiv aufgebaut. Was wir gerade versuchen ist, eine andere Lehre für Leute anzubieten, denen es in der Vergangenheit ähnlich ergangen ist. Ich und meine Freundinnen und Freunde hatten Schwierigkeiten in der Schule, was nicht heißt, dass wir schlecht waren. Jedoch war uns klar geworden, warum wir des-

documenta fifteen – zur Diskussion

Welche Ansätze und Überraschungen zur Idee des „lumbung“ konkret ab dem 18. Juni 2022 zu sehen, partizipativ zu erfahren und zu diskutieren sein werden, bleibt spannend. Der indonesische Begriff lumbung steht für eine gemeinschaftlich genutzte Reisscheune, in der die überschüssige Ernte gelagert wird.

Nach dem Interview von Susanne Hesse-Badibanga mit farid rakun in dieser Ausgabe, beschäftigt sich Ingmar Saal in der nächsten Ausgabe mit dem Thema „Kultur als Ressource“ und fragt dabei, ob zeitgenössische Kultur zu affirmativ sei. Ernst Wagner diskutiert dann den absehbaren Paradigmenwechsel – weg vom klassischen westlichen Konzept, alles zu trennen und auszudifferenzieren.

Mit documenta fifteen geht es auch um die Aufhebung der Trennung von Werk und Betrachter, von Kunst und Gesellschaft, von Kunstvermittlung und Sozialarbeit, von Kunst und Vermittlung, von Künstlerinnen / Künstlern und Nicht-Künstlerinnen / -Künstlern, von Kunst und Politik, von Natur und Kultur – letztlich um die Aufhebung von Subjekt und Objekt.

Im Juni 2022, pünktlich zur Eröffnung, stellt der versierte documenta-Langzeitbeobachter Harald Kimpel die neue Ausgabe „documenta fifteen“ vor.

Johannes Kirschenmann

wegen zu kämpfen hatten. Und dann wollten wir etwas tun, weil wir erkennen, dass wir ausprobieren, wie man Dinge anders machen kann.

SHB: Denkst du, lumbung* könnte ein Modell für strukturelle Veränderung sein, zum Beispiel für Schulen oder Universitäten? Könnten darin Vorteile liegen?

fr: Hoffentlich kann es ein Modell sein, aber es sollte nicht das Modell schlechthin sein. Eben eines von vielen. Ein Modell zu sein ist in Ordnung. Was wir versuchen, ist die Art und Weise zu verändern, wie Institutionen arbeiten, es ist unsere Zeit herauszufinden, was wir verändern können. Diese Ambition ist unsere Basis, im alltäglichen Kampf sehen wir auch die Realität ... wir versuchen, unser Bestes zu geben. Es liegt nicht bloß in unseren Händen. Manchmal ist es Wunschdenken. Vielleicht könnten Institutionen – nicht nur die documenta – etwas von dem übernehmen, was wir machen, und es sich zu eigen machen. Das wäre wirklich toll und zudem überraschend.

SHB: Welche Rolle weist du der Kunstvermittlung konkret für die kommende documenta zu?

fr: Ich habe den Traum, dass documenta fifteen selbst als Wissensbank für Menschen, Erwachsene, Kinder, Gruppen, ältere Menschen und neurodiverse Menschen fungieren kann und sie zu einer persönlichen Erfahrung für alle wird. Es kann eine Art persönliche Sammlung von Wissen erstellt werden. Manchmal sind

die Leute nicht interessiert, manchmal schon und dann können sie metaphorisch eine Sammlung für sich selbst erstellen. So wie zum Beispiel: Dies ist Susannes Mappe von documenta fifteen. Sie könnte anders sein als Farids Mappe, Daniellas Mappe usw. Das ist es, was wir versuchen. Auch für die Medien, für Journalistinnen und Journalisten, können wir sagen, dass es keine einzige Wahrheit gibt, wie documenta fifteen zu verstehen ist. Aber man kann sie tatsächlich einfach erleben und aktiv am Aufbau dieser Wissensdatenbank mitwirken – das wäre toll. Wenn wir das erreichen, denke ich, ist unsere Arbeit erledigt, das wäre dann ein Erfolg.

SHB: Vielen Dank Farid für das Interview und für deine Zeit.

Vermittlungsangebote der documenta fifteen

Informationen zu Workshopangeboten und speziellen Formaten für Schülerinnen und Schüler finden Sie ab Ende September auf der Website www.documenta-fifteen.de

Anmerkungen

* Übersetzung: Nils Zumbansen

** zu den Begriffen „ruangrupa“ und „lumbung“ s. <https://documenta-fifteen.de/glossar/>

Anzeige



Gerstaecker

Das Beste für Ihren Kunstunterricht

- Europas größter Versandhändler für Künstlermaterial
- Mehr als 70.000 Artikel ständig auf Lager
- Attraktive Aktionsangebote zu günstigen Preisen



Gutschein-Code einfach online einlösen:

GERST2021KU3

www.gerstaecker.de

Kultur als Ressource

Sind zeitgenössische Kunst und Kultur zu affirmativ?

Seit vielen Jahren wird das westliche Kunstsystem zunehmend als starres System von Interessensgemeinschaften und Allianzen wahrgenommen. Bei der *documenta fifteen* sollen hingegen Initiativen und Kollektive, die außerhalb des westlichen Kunstsystems mit ihren künstlerischen Strategien agieren, produktiv eingebunden werden.

Die desillusionierte Diagnose, die Hito Steyerl in ihrem Essay „Duty Free Art“ trifft, formuliert treffend das Unbehagen vieler Kulturschaffender: „Zeitgenössische Kunst wird ermöglicht durch das neoliberale Kapital plus Internet, Biennalen, Kunstmessen, parallel dazu gestrickter Geschichten und zunehmende Einkommensungleichheit.“ (Steyerl 2018, S. 86)

Eine aktuelle Ausgabe des Kunstforums mit dem Titel „Überleben und Kunst“ charakterisierte die Kunstwelt als ein engmaschiges Geflecht aus Lobbyismus, kapitalistischen Strukturen und mauscheliger Clusterbildung, angetrieben von knallharten wirtschaftlichen Interessen. Ziel dieser Akteure ist es, Wertschöpfungsprozesse zu initiieren und damit die Valorisierung der Arbeiten einzelner Künstlerinnen und Künstler zu forcieren. Komplementär zu dieser Dynamik der Preissteigerung erfolgt gleichzeitig die Exklusion einer wesentlich größeren Menge von Kulturschaffenden (vgl. Kaiser 2021, S. 84).

Hier setzt die *documenta fifteen* in einer Geste kritischer Selbstreflexion den kuratorischen Hebel an. Aktivistische Praktiken und eine Verortung in der Mitte der Gesellschaft betonen die gesellschaftspolitische Relevanz der Großausstellung in Kassel.

Das Kuratorenteam der *documenta fifteen*

Eine exponierte Funktion in der Öffentlichkeitsarbeit der Großausstellung nimmt das indonesische Kuratorenteam *ruangrupa* ein. In ihrem Kurzkonzept formulieren die Kunstaktivistinnen und -aktivisten eine Agenda, die als Reaktion auf die Mechanismen des Kunstsystems Praxen der Solidarisierung und Enthierarchisierung propagiert. Ihr verbindendes Motto: die Harmonie.

Die Initialzündung für die Gründung des Projekts war ein kunstmarktkritischer Impuls. Ende der 1990er-Jahre expandierte das westliche Kunstsystem im asiatischen Raum, ohne Rück-

sicht auf die schon vorhandenen kulturellen Praxen zu nehmen. Im Gegenzug implantieren *ruangrupa* nun Modelle, die auf Teilhabe, Zugang und Inklusion basieren.

In ihrem Kurzkonzept beschreibt sich das Kollektiv als eine „global ausgerichtete, kooperative und interdisziplinäre Kunst- und Kulturplattform“ und weiter: „Unser kuratorischer Ansatz zielt auf ein anders geartetes, gemeinschaftliches Modell der Ressourcennutzung – ökonomisch, aber auch im Hinblick auf Ideen, Wissen, Programme und Innovationen.“ (*documenta-fifteen.de*)

Zukunftsfähigkeit und Interdisziplinarität sind zentrale Bestandteile ihres Programms. In einem Interview in der Zeitschrift *ARCH+* präzisiert *farid rakun* die Strategie des 10-köpfigen Teams: „An der *Gudskul* sehen wir uns selbst als Ressource. Das ist sozusagen der Grundgedanke des Projekts, dass wir ein Bestand an physischen und intellektuellen Ressourcen sind.“ (*ARCH+* 2021, S. 13)

Kunst, Kultur und Bildung als Ressourcen

Dieses Konzept stellt die Kunstproduktion in den Dienst einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung, die positiv beeinflusst werden soll und Zielen und Werten folgt, die auf einen breiten Konsens hoffen können. Das Zitat der Kuratorengruppe könnte allerdings auch von einem kreativen Ökonomen oder einem Marketingprofi formuliert worden sein. Kunst, Kultur und Bildung werden zu Ressourcen erklärt. Es handelt sich dann um Mittel, auf die die Gesellschaft zurückgreifen kann, um Ziele zu erreichen, die einen praktischen Nutzen haben. Auch die Kulturschaffenden und Partizipierenden werden als Teil des Kollektivs zu Ressourcen und müssen an ihren Verhaltens- und Denkweisen arbeiten, um Veränderungen einzuleiten. Einige Themen des Diskussions- und Bildungsformats „*lumbung calling*“, das auf dem YouTube-Kanal der *documenta fifteen* (<https://www.youtube.com/c/documentafifteen>) niederschwellig präsentiert wird, ähneln Tagesordnungspunkten, die auch in Firmenfortbildungen zur Mitarbeitergesundheit als Lösungsmodelle angeboten werden: Regeneration, Genügsamkeit, Humor usw. Diese sozietätsstiftenden Praxen sollen kulturelle Gräben überwinden. Es wird aber zugleich eine Selbstoptimierung im Rahmen eines gesteuerten Prozesses eingeleitet.

ruangrupa führt in diesem Zusammenhang den Begriff „*lumbung*“ ein, der im engeren Sinne eine Hütte bezeichnet, in der

landwirtschaftliche Erzeugnisse gelagert werden, im weiteren Sinne aber die Praxis des Sammelns und Teilens gemeinschaftlicher Ressourcen symbolisiert. Das Bild der Hütte dient als Deutungsrahmen – als „Frame“ – und erzeugt positive Bilder und Gefühle der Sicherheit und Geborgenheit.

Das freundliche Kollektiv möchte alle unangenehmen Klippen der spätkapitalistischen Gesellschaft umschiffen. Die Veränderungen sollen aus der Mitte der Gesellschaft entstehen und zwar durchweg positiv. „Make friends not art“ ist einer ihrer Wahlsprüche und ihre Reaktion auf das elitäre Kunstsystem Europas.

Diese strukturell eingebettete, interdisziplinäre Vorgehensweise, die ganz dezidiert der Konfliktvermeidung geschuldet ist, hat paradoxerweise zur Folge, dass eine Homogenität der Akteure erzeugt wird und die einzelnen Künstlerinnen und Künstler unsichtbar werden. Radikaler Widerspruch und die Geste der Verweigerung – beides Momente, die die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmten – spielen in dieser vereinnahmenden kooperativen Vorgehensweise keine Rolle mehr.

Wolfgang Ullrich beobachtete in seiner Analyse des Kunstbegriffs, dass der Kunstbetrieb die Leitdiskurse und Themen der jeweiligen Zeit vereinnahmt, um die Relevanz der aktuellen Kunst zu garantieren. Interessanterweise attestiert er, dass die „angesammelten Leitvokabulare simultan aktiviert werden können“ (Ullrich 2003, S. 116).

In aktuellen Begründungen des Kunstschaffens wird von konstruktiven Wechselwirkungen, Interdisziplinarität und von Synergien gesprochen. Der Jargon der Verweigerung, der die Bildende Kunst als eine Gegenwelt etabliert, scheint im Kunstsystem allerdings nicht mehr reanimierbar zu sein.

Die Kunst der Verweigerung

Vielleicht bedarf es gerade heute der beinahe nostalgisch anmutenden Geste der Verweigerung, um ein heterogenes Denken zu fördern und eine Vielfalt an Haltungen zu ermöglichen. Die schwierige Frage ist: Kann und sollte die Kunstwelt heute noch die Möglichkeit einer Gegenwelt zur Gesellschaft anbieten? Muss die Fähigkeit der Verweigerung wieder Teil der Kultur und damit auch der Kunstpädagogik an Schulen werden?

Möglicherweise ist es erhellend, die aktivistischen Strategien der Gegenwart mit vergangenen Konzepten zu konterkarieren und einen Blick in ein Standardwerk der Studentenbewegung der 1960er-Jahre zu werfen. In seinem Buch „Der eindimensionale

Mensch“ (1964), einem Klassiker der spätmarxistischen Kapitalismuskritik, entwickelt Herbert Marcuse eine Philosophie der Verweigerung. Seine Argumentation unterscheidet sich diametral von heutigen Vorstellungen, da er das gesellschaftsverändernde Potenzial des Kunstschaffens gerade im Spannungsfeld interkultureller Reibungen sah und gesellschaftliche Differenzen und Konflikte als Motoren radikaler Auseinandersetzung bejahete. Das oppositionelle Verhältnis von bürgerlicher Hochkultur und Populärkultur bildete das Zentrum seiner Überlegungen.

Die bürgerliche Kultur des 20. Jahrhunderts – die westliche Hochkultur – stand der „Ordnung des Geschäfts“, also dem ökonomischen Gütertausch, stets antagonistisch gegenüber (Marcuse 1970, S. 78) und enthielt Spuren der vortechnischen Welt. Deshalb waren ihre Erzählungen und Kunstwerke immer noch von destruktiven Charakteren bevölkert. Hier identifizierte Marcuse – in einer Linie mit Verbrechern, Räufern und der Figur des Schelms – den Künstler als destruktives Gegenmodell zur bestehenden gesellschaftlichen Ordnung (ebd. 1970, S. 78).

Künstler und Kunst hatten für Marcuse die wichtige Funktion, ein Gegenbild zu den akzeptierten Lebensformen darzustellen. Sie standen für Marcuse schon in der Vergangenheit in einem Konflikt mit der Welt des Fortschritts und stellten eine Negation der herrschenden materialistischen Ordnung dar. Kurz: Die Bildende Kunst hatte immer auch eine antibürgerliche Seite und diente als soziales Regulativ. In diese Sphäre wurden Wünsche, Triebe und auch negative Verhaltensweisen, wie Gewalt und Zersetzung, ausgelagert.

Enttäuscht führte er an, dass diese Funktion der Bildenden Kunst schon in den 1960er-Jahren der Vergangenheit angehörte, da die Kulturwerte der Hochkultur in die etablierte Ordnung, also die kommerziell strukturierte Massenkultur, integriert und damit zu „Instrumenten des gesellschaftlichen Zusammenhalts“ wurden (ebd. 1970, S. 77). Heute würde man die Vermischung von Hoch- und Popkultur positiv beurteilen. Nach Marcuse glichen sich aber als negative Folge dieser Verbindung die künstlerischen Erzeugnisse einander an. Damit wurde auch die Möglichkeit einer Auseinandersetzung schwieriger, da die existenziellen Konflikte nicht mehr sichtbar und greifbar waren.

Gesellschaftliche Widersprüche, radikale Konflikte, wie sie beispielweise in der Form der antiken Tragödie ausgedrückt wurden, mussten in ihrer emotionalen Tiefe noch ausgehalten werden. Die Welt der bildenden Kunst, das Feld der Hochkultur, thematisierte „unmögliche Lösungen, [...] das unglückliche Bewusstsein der gespaltenen Welt, [...] die Hölle, die der Mensch

dem Menschen bereitet hat“ (Marcuse 1976, S. 81) – letztendlich den Kampf zwischen Libido und Todestrieb. Hochkultur hatte die Aufgabe, sperrig zu sein, zu quälen und weh zu tun. Hierarchien, gesellschaftliche Zwänge Schuld und Freiheit, Liebe und Tod waren die Themen, die nach der Lektüre eines Romans, dem Besuch einer Theateraufführung oder einer Ausstellung diskutiert werden sollten. Die Konflikte, die hier ausgetragen wurden, entspringen nach Marcuse aus der Dynamik von Herrschaft und Entfremdung, die die vormoderne Gesellschaft charakterisiert. Dieser Mechanismus löst sich in der Gegenwart auf, wird zumindest unsichtbar, da alle Beteiligten dem Leistungsprinzip unterworfen sind. Seine kritische Prognose lautete: Kultur und Kunstschaffen zeichnen sich ab dem Moment, in dem ihre Inhalte in die Massenkultur integriert werden, durch einen affirmativen Charakter aus, da dem Menschen die Möglichkeit genommen wird, eine konträre Position außerhalb seines sozialen und kulturellen Feldes einzunehmen.

Tatsächlich scheint für den romantischen Akt der Verweigerung heute kein Platz mehr in der Kunstwelt zu sein. Unlösbare Konflikte werden nicht mehr ausgehalten, stattdessen werden praktische Lösungsvorschläge erarbeitet. Die Themen, die eine künstlerische Umsetzung erfahren, müssen Diskurse fruchtbar bereichern oder innovativ variieren. Viele der aktuellen Ausstellungskonzepte folgen höchst respektablen Anliegen. Das Irrationale und Abgründige, die Geste der Destruktion, die für viele Künstler der Moderne eigentümlich war, spielt zumindest im Rahmen der großen Ausstellungsproduktionen, wie der Biennale in Venedig oder eben auch der documenta fifteen, keine entscheidende Rolle mehr.

Kunstunterricht als Gegenwelt

In einem gesellschaftlichen Umfeld lebt die Aufgabe der Kunstschaffenden heimlich fort, eine Opposition zur spätbürgerlichen Welt einzunehmen: im Kunstunterricht. Schülerinnen und Schüler suchen nach alternativen Lebensmodellen. Im Rahmen der Sozialisierung müssen sie sich in die Struktur der Erwachsenenwelt einordnen, mit all ihren Zwängen und zweckrationalen Vorgaben. Sie werden dazu angehalten, das kindliche Spiel und das fantastische Entwerfen sinnloser Welten aufzugeben und

sich anzupassen. Teil dieses Transformationsprozesses der Heranwachsenden ist es, die eigene Rolle in der Hierarchie ihres Umfelds auszuloten. Der Kunstunterricht funktioniert in diesem Zusammenhang als Schutzraum und Korrektiv und wird von den Heranwachsenden auch als subversiver Ort wahrgenommen. Die Haltung der Verweigerung – als wichtiger Teil der Persönlichkeitsentwicklung – darf hier noch eingenommen werden.

Folgerungen für das Kunstschaffen im Kunstunterricht

- Für Heranwachsende stellt das Feld der Bildenden Kunst die Möglichkeit dar, eine abweichende Position zum eigenen sozialen Feld innerhalb der Gesellschaft einzunehmen.
- Es dürfen Rollen und Fantasien ausprobiert und visualisiert werden, die destruktiv und unproduktiv sind. Auch die Haltung der begründeten Verweigerung wird akzeptiert, da sie den Moment persönlicher Freiheit beinhalten kann.
- Kunstunterricht kann ein Raum sein, der abweichende und vergessene Erzählungen zelebriert und alternative Lebensentwürfe zulässt.
- Wichtig sind die persönlichen, biografischen Ansätze, das belanglos Private, die Schwächen und Vorlieben der Einzelnen.
- Jugendlichen soll die Möglichkeit gegeben werden, eine eigene Haltung zu entwickeln und diese künstlerisch auszudrücken. Diese Haltung muss nicht gesellschaftskonform sein.
- Auch die Ablehnung aktueller Kunstwerke und das Unverständnis vonseiten der Jugendlichen sind wichtig. Konflikte und Gegensätze müssen in ihrer Spannung ausgehalten werden können.

Literatur

- ARCH+features: ruangrupa, Totaler Fußball und das Projekt der Moderne. In: ARCH+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus: Contested Modernities. Postkoloniale Architektur und Identitätskonstruktion in Südostasien. Bd. 243, April 2021.
- Kaiser, Paul: Schwindelgefühl im Umbruch. Die Dynamik des Wandels beschleunigt die Fliehkräfte des Kunstsystems. In: KUNSTFORUM International, Bd. 274, Mai 2021.
- Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Neuwied / Berlin 1970.
- Steyerl, Hito: Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs. Zürich 2018.
- Ullrich, Wolfgang: Tiefer hängen. Über den Umgang mit Kunst. Berlin 2003.

Internet

- <https://documenta-fifteen.de/>
<https://documenta-fifteen.de/faq/>

Von der Entmachtung des westlichen Blicks

Eine Prognose zum Ende der documenta als Ausstellungsformat

Wird das westlich dominierte Kunstsystem durch das Konzept der documenta fifteen entmachtet? In diesem Beitrag stellt Ernst Wagner die aktuellen Transformationsprozesse in einen global gesellschaftspolitischen Kontext und denkt über die Folgen der aktuellen Entwicklungen nach.

Gestolpert bin ich über folgendes Zitat aus einem Gespräch, das im neuesten Kunstforum veröffentlicht wurde. „Hans-Norbert Jocks: ‚Als ich las, dass ruangrupa die documenta macht, war mein erster Gedanke, dies könne zu einer Verschiebung und Entmachtung des westlichen Blicks führen.‘ Mirwan Andan: ‚Ja, gelänge dies nur ein bisschen, wäre das ein großer Schritt.‘“ (Jocks 2022, S. 230)

Jocks ist Kunstkritiker, Andan ist Mitglied von ruangrupa, also der im Gespräch genannten Gruppe, die die documenta fifteen als künstlerische Leitung kuratiert. Andans Bescheidenheit in dem Zitat („gelänge dies nur ein bisschen“) ist jedoch Taktik. Es geht nicht um „ein bisschen“. Vielmehr können wir konstatieren, dass mit dem Jahr 2022, in dem die documenta stattfindet, das westliche Kunstkonzept nun auch im deutschen Diskurs endgültig als Kollateralschaden daraus hervorgehen wird. Ein uns fremder Kunstbegriff beschädigt die documenta – die zentrale westliche Instanz zeitgenössischer Kunst im Kunstunterricht und zugleich die Repräsentantin des westlich dominierten globalen Kunstsystems – nicht nur, sondern übernimmt regelrecht eben diese Zentralinstanz.

Weltwahrnehmung und Wissensproduktion

In dem Gespräch mit Jocks fährt Andan fort, dass – seit dem Beginn der nachkolonialen Globalisierung – die weltweite Wissensproduktion immer noch durch die westliche Zivilisation standardisiert würde und dass dies nicht länger der Fall sein könne. Der Zusammenhang von Blick und Wissensproduktion bzw. Wissenssystemen liegt dabei auf der Hand: Der Blick auf die Welt – etwa ein christlich geprägter oder ein neoliberaler, kapitalistischer – formt die jeweiligen Wissenssysteme, und diese wiederum prägen die jeweilige Art der Weltwahrnehmung, die jeweilige Art des Blicks.

Und nun soll der westliche Blick – und damit das westliche Wissenssystem – entmachtet werden, mithilfe eines Paradig-

menwechsels in der globalen zeitgenössischen Kunst und mit der documenta als letzte Hürde.

Schließlich wird der Paradigmenwechsel ja nicht erst seit ruangrupa sichtbar, sondern wurde schon viel früher, spätestens seit der dritten Biennale von Havanna 1989 (Marchart 2017), markiert. „Der Westen beginnt zu wackeln. Ein regelrechter Boom von Biennalen katapultiert derzeit [2013 – Anm. d. Verf.] das bis vor kurzem noch sicher auf ‚westlichem‘ Terrain verankerte Karussell periodisch stattfindender internationaler Großausstellungen heraus in den globalen Raum: Dakar, Shanghai, Moss, Montreal, Taipeh, Lima heißen die neu hinzugekommenen ‚Spielstätten‘ – um nur einige zu nennen“, diagnostizierte bereits 2013 Sabine B. Vogel im Kunstforum. Diese Veränderung ist eingebettet in einen umfassenderen Transformationsprozess. Es handelt sich also ein globales, grundlegendes und anhaltendes Phänomen, eben um einen Paradigmenwechsel (Kuhn 1976).

Auflösung von Grenzen

Im Herbst 2020, nachdem ruangrupa die ersten lumbung-members (<https://documenta-fifteen.de/lumbung/>) bekannt gegeben hatte, führte ich an der Uni Erlangen ein Seminar zu eben diesen lumbung-members (Kollektiven) durch. Die zentrale Frage, die uns vor über einem Jahr dabei immer wieder bewegte, war die, was denn diese Gruppen – von Landkooperativen in Spanien über Flüchtlingsheime in Dänemark bis zu Festivals in Niger – mit Kunst zu tun hätten. Gehörten sie nicht vielmehr in ganz andere Sparten, wie z. B. Sozialarbeit oder ggf. Kulturmanagement – sicherlich immer gut gemacht, politisch anständig und darüber hinaus ökologisch orientiert?

Jedoch fanden wir damals das entscheidende Unterscheidungsmerkmal zur Kunst nicht. Und wir werden es auch weiterhin nicht finden, weil diese Unterscheidung eben das Resultat eines bestimmten westlichen Denkens ist, das nur solange noch relevant bleiben wird, bis die im Westen fundierten hegemonialen Strukturen obsolet geworden sein werden.

Solange wir aber im westlichen Wissenssystem bleiben, solange wir den westlichen Blick weiterpflegen, werden wir die Differenz weiter – und weiter vergeblich – suchen, da es eine Differenz ist, die bereits heute im größten Teil dieser Welt, in vielen Gesellschaften, aber auch in vielen Milieus in Europa vollkommen irrelevant ist. Joseph Beuys hätte sich wohl darüber

gefreut, da er bereits mit seiner Aktion *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* bei der documenta 1982 die Grenzen zwischen Kunst, Ökologie und Urbanplanung aufgelöst hatte.

Dies war für den Westen im Kontext einer Kunstausstellung jedoch nur deshalb erträglich, da Beuys seinen Grenzen sprengenden Ansatz durch eine umso grandiosere Aufplusterung der westlichen Figur des visionären Künstlergenies als geheimnisvollen Schamanen kompensiert hatte – mit dem Resultat, dass er damit für den heutigen Diskurs, der ausschließlich das Kollektiv gelten lässt, vollkommen irrelevant wird. Vielleicht wären da Gruppierungen wie die Nazarener, die von Werner Hofmann beschriebenen „verlorenen Paradiese“, die von Harald Szeemann ausgestellten idealen Gegenentwürfe im „Hang zum Gesamtkunstwerk“ oder die alternativen Kollektive der Nachkriegsmoderne von CoBrA über SPUR bis zu „Geflecht“ die relevanteren Paten aus der europäischen Kunstgeschichte und besseren Leitfiguren für einen zeitgemäßen Kunstunterricht?

Transformationsprozess: Öffnung für andere Bildwelten

Aber die Leistungsfähigkeit des Westens beruht ja gerade auf dem Konzept des innovativen und visionären Individuums (von Beuys über Zuckerberg bis Musk) – wie auch auf Differenzierung. Mit Differenzierung ist Unterscheidung gemeint, Unterscheidung etwa von Sparten und die daraus folgenden Spezialisierungen und Professionalisierungen, samt der entsprechenden Institutionalisierung (Kunstunterricht an Schulen! Professuren für Kunstdidaktik!? Werkstätten für Lithografie!?). Die Kosten dafür werden u. a. in den Ländern des globalen Südens erwirtschaftet.

Und nun soll dieses „erfolgreiche“ klassische westliche Konzept, alles fein säuberlich zu trennen, ausdifferenzieren und zu professionalisieren, aufgehoben werden: die Aufhebung der Trennung von high und low, von Kunst und angewandten Künsten, von Werk und Betrachter, von Kunst und Gesellschaft, von Kunstvermittlung und Sozialarbeit, von Vermittlung und Kunst, von Künstler und Nicht-Künstler, von Politik und Kunst.

Paradoxerweise erscheint diese Aufhebung gerade heute auch für den Westen – jenseits absurder Romantizismen z. B. identitärer wie esoterischer Bewegungen, die ich hier sehr bewusst ausschließe – durchaus attraktiv. Sie sind attraktiv, weil der Westen langsam begreift, dass die dichotomischen Entgegensetzungen, die ja immer auch eine Wertigkeit beinhalten und damit ein Machtgefälle zumindest konzeptionell anlegen, keine Lösung von Problemen bieten, sondern das Problem selbst darstellen. Dies wird besonders deutlich, wenn wir etwa auf die Entgegensetzung von Mensch und Natur, von Kultur und Natur, letztlich von Subjekt und Objekt schauen. Und in diesem größeren Kontext, der im heutigen Diskurs durch den New Materialism (Hoppe/Lemke 2021) markiert ist, ist die documenta fifteen zu sehen.

Nochmals zur Einordnung. Bei der documenta fifteen geht es nicht mehr um eine Zulassung einer „anderen“, nicht-westlichen Position im Sinne der Pluralisierung und auch nicht um eine Projektion oder Weiterentwicklung einer europäischen Position. Dagegen wird jetzt ein Denksystem aus dem globalen Süden auf ein Struktursystem des globalen Nordens, die documenta, angewandt. So wird die documenta auf die gleiche Weise transformiert wie es bis vor Kurzem noch die Europäer im Zuge der Missionierung oder Kolonialisierung gemacht hatten und wie sie es heute mit einem globalen Lifestyle machen.

Die documenta fifteen dreht den Kolonialismus, die Missionierung um. Das sieht man schon bei der Einführung einer neuen Terminologie, die die jetzt neu Missionierten in den westlichen Kunstleten erst einmal lernen müssen: lumbung, majelis, meydan, nonkrong, ruruhaus oder warung kopi (<https://documenta-fifteen.de/glossar/>). Mühselig buchstabieren wir diese Begriffe, versuchen zu verstehen und im rechten Moment zu erinnern, was sie bedeuten und wie sie zusammenhängen: Welche Philosophie verbindet sie, welche Kosmologie steht dahinter? Welches Knowledge System? Noch irritierender für die nun zu Bekehrenden ist die Notwendigkeit, sich auf einen anderen Lebens- und Arbeitsstil einzulassen, um in dem Kontext überleben zu können: „Abhängen“ ist die zentrale Leitfigur.

Im Rückblick auf den Beginn der Auseinandersetzungen vor über 20 Jahren wird dies sehr deutlich. Schon Hans Belting, der profilierteste deutsche Kunsthistoriker, der wie kein anderer an der Öffnung unseres Blicks für andere Bildwelten arbeitet, hat bereits damals im Hinblick auf die weltweit aufpoppenden Biennalen, „auf denen wir selber [die westliche Kunstbeobachter – Anm. d. Verf.] mit nicht-westlicher Kunst in Berührung kommen“ von seiner eigenen Einschätzung berichtet: „Da geht es um unser eigenes [westliches] Kunstkonzept, das von einem solchen Pluralismus auf die Dauer nicht unbeschädigt bleibt. [...] Nicht-westliche Kunst bringt möglicherweise einen ganz fremden und unverständlichen Kunstbegriff in Institutionen hinein, die unsere eigene [westliche] Kultur repräsentieren.“ (Belting 1999, S. 324) Gerade im Hinblick auf diese Argumentation können wir sagen: Die documenta fifteen ist nicht nur ein – weiterer – Beitrag zur Entmachtung des westlichen Blicks, sie ist ein Beitrag zur Abschaffung der documenta.

Literatur

- Belting, Hans: Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade. In: Scheps, M./Dzwiewior Y./Thiemann B. (Hg.): Kunst-Welten im Dialog. Museum Ludwig Köln. Köln 1999.
- Hoppe, Katharina/Lemke, Thomas: Neue Materialismen – zur Einführung. Hamburg 2021.
- Jocks, Hans-Norbert: ruangrupa – Verkolektivierung der Welt. In Kunstforum Bd. 279, 2022.
- Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt/M. 1976.
- Marchart, Oliver: Zehn Thesen zur Globalisierung der Kunst anhand der „Biennalen des Widerstands“. In: Paragrana 26, 2017.
- Vogel, Sabine B.: Globalkunst – Eine neue Weltordnung. In: Kunstforum Bd. 220, 2013, S. 32.

documenta fifteen – lumbung

Reisscheune als Konzept?

Die documenta ist die weltweit wichtigste Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Doch die Nachrichten über die bevorstehende documenta fifteen in den Medien lösten beim deutschen Publikum Staunen und Irritationen aus.

Als die ersten Nachrichten über die kommende documenta erschienen, ging ein Raunen durch die Szene: Der zentrale Pilgerort des globalen Kunstpublikums soll eine Reisscheune werden? Die Liste der Künstlerinnen und Künstler wird in einer von Obdachlosen verkauften Straßenzeitung in Hannover veröffentlicht? Die ersten benannten Projekte sind nichts anderes als ambitionierte Sozialarbeit? Ein indonesisches Kollektiv unbekannter Größe leitet das Ganze?

Es erscheint schwierig, bei all diesen Unkenrufen, die documenta ernst zu nehmen. Um dies dennoch zu tun, können wir eine Beobachtung des Soziologen Hartmut Rosa nutzen, der in einem vor drei Jahren erschienenen Buch über die Bedeutung der Kunsterfahrung für Menschen nachdenkt:

„Was moderne Menschen in die Museen [oder Kunstausstellungen wie die documenta – Anm. d. Verf.] treibt [...] ist der Umstand, dass sie spielerisch und explorativ ganz unterschiedliche Arten und Formen der Weltbeziehung – die Einsamkeit und Verlassenheit, die Melancholie, die Verbundenheit, den Überschwang, die Wut und den Zorn, den Hass und die Liebe – [...] einüben und ausprobieren können und dass dabei ihre eigene Bezogenheit auf die Welt [...] modifiziert wird.“ (Rosa 2019, S. 483).

Können wir in diesem Sinne die nächste documenta als eine (weitere) ernsthafte Chance betrachten? Kann sie uns eine Mög-



Foto: © Ursula Schulz-Dornburg (<https://fr.vlg.de/bzuu52>)

1 | Lumbung, Entstehungsjahr?, Reisspeicher in Sulawesi

lichkeit bieten, unsere Beziehungen zur Welt – und zur Kunst – spielerisch und explorativ auszuprobieren? Einen Versuch, an dem wir viel über uns und unsere heutige Welt lernen können?

Faktensicherung: Wie die documenta fifteen zustande kam und wer was macht

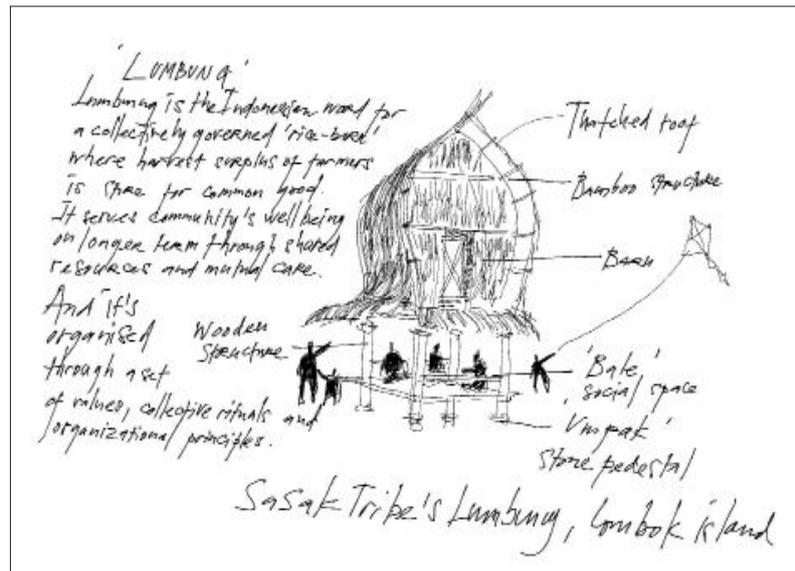
Die künstlerische Leitung der kommenden documenta wurde – wie längst erfolgreich eingeübt – von einer international besetzten Findungskommission vorgeschlagen. Diese besteht aus renommierten Expertinnen und Experten. Die Kommission hat im Jahr 2019 – zur Überraschung der Fachwelt – die ziemlich unbekannt indonesische Gruppe ruangrupa (wörtlich übersetzt: „Kunstraum“ bzw. „Raumform“) als Kuratorinnen und Kuratoren vorgeschlagen. Als solche entscheiden sie über die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler, die eingeladen werden, über die Orte, an denen ausgestellt wird, über die Art der Ausstellung – eigentlich über alles Wichtige. Die Kommission begründete ihre Wahl wie folgt:

„Wir ernennen ruangrupa, weil sie nachweislich in der Lage sind, vielfältige Zielgruppen – auch solche, die über ein reines Kunstpublikum hinausgehen – anzusprechen und lokales Engagement und Beteiligung herauszufordern. Ihr kuratorischer Ansatz fußt auf ein internationales Netzwerk von lokalen Community-basierten Kunstorganisationen. Wir sind gespannt, wie ruangrupa ein konkretes Projekt für und aus Kassel heraus entwickeln wird. In einer Zeit, in der innovative Kraft insbesondere von unabhängigen, gemeinschaftlich agierenden Organisationen ausgeht, erscheint es folgerichtig, diesem kollektiven Ansatz mit der documenta eine Plattform zu bieten.“ (<https://fr-vlg.de/kzq81n>)

Wer oder was ist ruangrupa?

Die Gruppe ruangrupa kann man vielleicht am besten als ein Künstler-Architekten-Aktivist*innen-Journalisten-Kollektiv bezeichnen. Dieses wurde im Jahr 2000 in politisch turbulenten Zeiten in Indonesiens Hauptstadt Jakarta gegründet. Dort startete das Kollektiv eine ganze Reihe von lokalen Projekten. ruangrupa beteiligte sich auch international an mehreren zeitgenössischen Kunstausstellungen und kuratierte 2016 eine Ausstellung im niederländischen Arnheim. Die Gruppe besteht aus einem festen Kern von 10 Menschen, es gelten aber ca. 80 Personen als „dazugehörig“.

Das Profil der Gruppe ist durch ein Verständnis bestimmt, das Kunst als eine Form gesellschaftlich-sozialer Praxis sieht. Diese Praxis ist damit in den jeweiligen lokalen Kontext eingebunden und mit seiner je spezifischen Kultur verbunden; im Fall von ruangrupa ist es die indonesische. Und hier spielen Freundschaft, Solidarität, Nachhaltigkeit und Gemeinschaft als erstrebte Werte zentrale Rollen – was sicher auch in Zusammenhang mit der politischen Situation zur Gründungszeit in Indonesien zu sehen ist.



2 | Iswanto Hartono (*1972):
lumbung, 2020, Zeichnung, documenta fifteen
Die Reisscheune in Indonesien als Modell für das Teilen von Ressourcen innerhalb der lumbung-Praxis im Rahmen der documenta fifteen

Eine neu zu lernende Sprache

Die erwähnte Verankerung von ruangrupa in Indonesien, also einem Land des „Globalen Südens“ (s. Kasten 1), sowie das bewusste und programmatische Anknüpfen an die kulturellen Traditionen des eigenen Landes führen auch dazu, dass die documenta – und damit das westliche Kunstsystem – mit indonesischen Begriffen und damit mit anderen Konzepten gedacht wird: lumbung, majelis, meydan, nonkrong, ruruhaus oder warung kopi (s. Kasten 1). Mit dieser Strategie der Nutzung eines anderen Vokabulars wird zum einen ein existierendes Machtverhältnis umgedreht: Nicht mehr der globale Süden übernimmt das in Begriffe gegossene Denksystem aus dem globalen Norden, sondern umgekehrt. Zum andern besteht so die Möglichkeit, tatsächlich über die Rolle von Kunst und Kultur in unserer Gesellschaft außerhalb eingeübter Denkroutinen nachzudenken. Zur jeweiligen Übersetzung der unvertrauten Begriffe steht ein extra eingerichtetes Wörterbuch (<https://fr-vlg.de/m1um3l>) zur Verfügung.

Während die westliche Kunstwelt im Moment nun mühsam diese neue Terminologie lernt und die damit verbundene Metaphorik bzw. Denkweise zu begreifen versucht, setzt sich vor allem ein Begriff durch: lumbung. Dies ist eine Reisscheune, die eine für Indonesien typische Architekturform darstellt. Solche Reisscheunen dienen in den Dörfern der Lagerung von überschüssiger Reisernte, die dann allen gehört und von dem ganzen Dorf gemeinschaftlich verwaltet wird. Damit sichert das Dorf das Leben aller Mitglieder der Dorfgemeinschaft ab. Die zum Teil großen Scheunen sind auf hohen Stelzen gebaut, um etwa Mäuse und Feuchtigkeit abzuhalten. Darunter befindet sich ein Holzboden, auf dem sich die Familien versammeln oder die Bewohner des Dorfes treffen (Abb. 1 u. 2).



Foto: © Pandu Rahadian

3 | Jatiwangi art Factory (JaF):
Eröffnung des *Village Video Festival*, Jatiwangi, 2017
Mit diesem Bild wird das lumbung member JaF auf der Website der documenta präsentiert (<https://fr-vlg.de/33j5zj>)

Bei der Nutzung des Begriffs lumbung durch ruangrupa geht es jedoch nicht um diese spezifische Architekturform, sondern um das damit verbundene Wirtschaftsprinzip sowie die damit zusammenhängenden sozialen Werte: gemeinsame Nutzung von Ressourcen, gegenseitige Fürsorge, gemeinschaftliches Arbeiten an dem Versorgungssystem. Die Ressourcen, die nun bei der documenta – jetzt verstanden als gemeinsamer „Reisspeicher“, als lumbung – gesammelt werden, sind Ideen, Wissen, symbolisches Kapital, aber auch ganz konkret Arbeitskraft oder Finanzmittel sowie andere, gemeinsam nutzbare Ressourcen. Diese bieten allen Teilnehmenden eine Chance, ihre jeweiligen Projekte in Kooperation weiterzuentwickeln und damit im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext vor Ort wirksam zu werden. So sollen neue Modelle nachhaltiger Praktiken entstehen. Grundprinzipien des lumbung-Prozesses sind dabei:

- Bereitstellung von Raum zur Anregung von Gesprächen, um Ideen zu sammeln, zu erkunden und einen Schmelztiegel für Gedanken, Energien, inspirierende Methoden und Ideen zu schaffen,
- Solidarität und Freundschaft,
- kollektive Entscheidungsfindung, Auflösung von Zentralisierung, Pendeln zwischen formalen und informellen Strukturen, Mitwirkung möglichst vieler Beteiligten vor Ort,
- tiefgehende Verwurzelung in lokalen sozialen Strukturen (lokale Verankerung) sowie bewusster Umgang mit der unmittelbaren Umwelt, der Umgebung, dem Kontext.

Wer kommt nach Kassel? lumbung members, Künstlerinnen und Künstler

Im Juni 2020 gab ruangrupa die ersten Namen von nach Kassel Eingeladenen bekannt – keine einzelnen Künstlerinnen oder Künstler, die in ihren Ateliers Kunstwerke schaffen, um sie dann in einer Galerie auszustellen, sondern ausschließlich Kollektive, Organisationen und Initiativen von Gruppen. Bei diesen sehen sie die für sie wichtigen sozialen Werte verkörpert. Es sind die Werte, die lumbung entsprechen. Die so benannten Gruppen nennt ruangrupa „lumbung members“.

Mit ihnen zusammen wird ruangrupa die documenta fifteen gestalten – eher als Plattform für aktuelle Diskurse als klassische Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Und „jedes der lumbung member wird verschiedene Ressourcen in die kollektive Reisscheune einbringen. Gemeinsam werden sie einen langfristigen Diskurs über die documenta fifteen hinaus aufbauen, in dessen Verlauf das Wohlergehen ihrer jeweiligen lokalen Einrichtungen sowie ihres gesamten Ökosystems durch geteiltes Wissen, Solidarität und Ressourcen gesteigert wird.“ (<https://fr-vlg.de/m1um3l>)

Am 1. Oktober 2021, gab ruangrupa die Liste der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler bekannt – in der von Obdachlosen in Hannover verkauften Straßenzeitung Asphalt. Die benannten Künstlerinnen und Künstler arbeiten nun in Gruppen (mini-majelis) zusammen, wobei sie sich selbst organisieren und auch über die zur Verfügung stehenden Finanzen gemeinsam entscheiden.

Foto: © Alma Noxa



Foto: © Alma Noxa



4a-d |
Factory (JaF):
Ceramic Music Festival,
seit 2012 (<https://fr-vlg.de/pm93ux>)

Foto: © Alma Noxa



Foto: © Didi



Glossar

Globaler Süden

Ende der 1980er-Jahre wurde der Begriff Globaler Süden (Global South) / Globaler Norden (Global North) erstmals von der Weltbank benutzt. Er löst seitdem zunehmend andere Begriffe wie „Dritte Welt“, oder „Entwicklungs- oder Schwellenländer“ ab. Die Kritik an jenen war und ist, dass sie eine falsche Vorstellung transportieren: Alle Länder dieser Erde würden einem einzigen Entwicklungsmuster folgen – und die reichen Industrienationen würden dabei jeweils den Fortschritt und höchsten Entwicklungsstand verkörpern: Industrialisierung, Wohlstand, Demokratie, formale Bildung, Gleichberechtigung usw.

Mit dem neutraleren Begriff wird zugleich betont, dass nationalstaatliche Konzepte zunehmend durch globale Perspektiven abgelöst werden müssen.

Diaspora

Als Diaspora bezeichnet man die emigrierten Künstlerinnen und Künstler, die einerseits starke Verbindungen zu ihren Herkunftsorten haben und andererseits im Aufnahmeland integriert sind, deren „Zugehörigkeit“ also zwischen möglichen Identitäten liegt und deren künstlerische Ansätze vielfältige Bezüge aufgreifen.

Oud

Die Oud ist ein Musikinstrument aus dem Vorderen Orient – eine Laute. Sie kam vermutlich im 7. Jahrhundert nach Europa. Bis heute ist sie in der arabisch geprägten Volksmusik ein weit verbreitetes Instrument.

Indonesische Begriffe im Kontext der documenta fifteen

- lumbung – „Reisscheune“ – meint die kollektive Praxis zur Entwicklung der documenta fifteen.
- majelis ist eine Zusammenkunft als wichtiges Instrument des lumbung-Netzwerks, um sich auszutauschen.
- meydan bedeutet „Marktplatz“ und bezeichnet den Teil der documenta fifteen, in dem der Austausch mit der Öffentlichkeit stattfindet.
- nongkrong bedeutet „gemeinsam abhängen“ und meint das ungezwungene Miteinander und Teilen von Zeit, Ideen oder Essen.
- ruruHaus setzt sich aus „ruru“ (= Raum) und „Haus“ zusammen. Es ist ein ehemaliges Kaufhaus im Zentrum Kassels, wo Räume für kollektive Praxis bereitstehen sollen.
- warung kopis sind Straßencafés in Indonesien und stehen für Begegnungsräume auf der documenta, um Gespräche in einer entspannten Umgebung zu ermöglichen.

Beispiel eines lumbung members:

Jatiwangi art Factory (JaF)

JaF (Abb. 3) wurde 2005 in Jatiwangi, einer kleineren Ortschaft in Indonesien, ca. 200 km von der Hauptstadt Jakarta entfernt, gegründet. In Jatiwangi befand sich in den letzten hundert Jahren die größte Ziegelindustrie Südostasiens. Durch die aktuelle ökonomische Entwicklung im globalen Maßstab unterliegt die Gegend einem dramatischen Strukturwandel. Die Initiative agiert in verschiedenen Formaten vor Ort. Beispielsweise veranstaltet sie ein Video- und ein Musikfestival, betreibt einen TV- und Radiosender oder unternimmt Gestaltungsprojekte im öffentlichen Raum. Dabei werden immer die lokalen Bedingungen des Ortes Jatiwangi und dessen Tradition der Ziegelindustrie aufgegriffen. So arbeitet JaF etwa mit dem vor Ort gewonnenen Ton, der früher für die Ziegelfabriken gebraucht wurde und ermutigt die Menschen, durch kulturelle Aktivitäten,

die mit dem Ton arbeiten, ein neues kollektives Bewusstsein und eine gemeinsame Identität in ihrer Region auszubilden. Der Bezug zur lumbung Idee liegt auf der Hand.

- Durch die Mitwirkung großer Teile der Bevölkerung vor Ort, deren „kollektives Glück erhöht“ werden soll, ist JaF ein echtes Gemeinschaftsprojekt.
- Das Vorhaben ist in der von Strukturwandel betroffenen ländlichen Gegend Indonesiens lokal verankert.
- Die von JaF intendierte Sensibilisierung für einen wertschätzenden und kreativen Umgang mit dem traditionellen Werkstoff Ton führt zur Nachhaltigkeit – gerade auch im ökologischen Sinne.
- Die einzelnen Projekte verbinden aktuelle Formen zeitgenössischer Kunst – im Sinne von global art – mit lokalen kulturellen Praktiken.

Zwei Beispiele aus der Arbeit von JaF machen dies besonders deutlich:

- Beim Ceramic Music Festival (Abb. 4a–d und Cover-Abbildung), erstmals 2012 durchgeführt, werden Dachziegel, wie sie hier traditionell hergestellt wurden, von bis zu über tausend Menschen (von Schulklassen bis zu Polizeieinheiten aus der Gegend) transformiert, d. h. als Musikinstrumente genutzt und gespielt (s. Kasten 2).
- Im neuesten Projekt Kota Terakota wiederum wird die Stadt – nach den Wünschen ihrer Bewohnerinnen und Bewohner und gemäß gemeinschaftlicher Vereinbarungen – umgestaltet. Diese Interventionen in das Erscheinungsbild der Stadt markieren den Beginn einer neuen „Lehmkultur“ für Jatiwangi (s. Kasten 2).

Jatiwangi art Factory (JaF) – div. Links

Ceramic Music Festival:

<https://fr-vlg.de/qt6nxb>

Kota Terakota:

<https://fr-vlg.de/domf0c>

<https://fr-vlg.de/xkpy8r>

<https://fr-vlg.de/cxala5>



© Foto: Pinar Öğrenci

5 | Pinar Öğrenci (*1973):
LED Light City Istanbul, 2016 ((*Ist der Titel OK?*)), Ausstellungsansicht: 6th Athens Biennial, 2018

Beispiel von der Künstlerinnen- und Künstlerliste: Pinar Öğrenci, Istanbul – Berlin

Pinar Öğrenci hat in der Türkei Architektur studiert, ehe sie als Schriftstellerin und Künstlerin bekannt wurde. Derzeit lebt sie in Berlin und lehrt an der Weißensee Kunsthochschule. Seit den späten 1990er-Jahren hat Öğrenci zahlreiche Texte zu zeitgenössischer Kunst und Architektur publiziert und 2010 die Kunstinitiative MARS Istanbul gegründet. Man kann sie jener Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern zuordnen, die heute als Diaspora (s. Kasten 1) bezeichnet werden.

Ihre poetischen und experimentellen, meist videobasierten Arbeiten thematisieren oft Spuren und Geschichten von Migration – aber auch Krieg, Vertreibung, kollektive Bewegungen, Nationalismus und urbane Transformation. Ihre künstlerische Praxis bedient sich neben Video auch anderer Medien wie Fotografie, Performance und Installation.

In ihrem Werk *A Gentle Breeze Passed Over Us* (2017) thematisiert die Künstlerin Krieg, Migration und Asyl – und wählte für ihre Erzählung das Schicksal des heute in Wien lebenden Irakers Ahmed Obaid Shaqaqi. In der Vier-Kanal-Videoinstallation sieht man den jungen Iraker, dessen Vater als Intellektueller und Journalist in die Flucht gedrängt wurde. Über Istanbul und einen Schlepper kam der ehemalige Musikstudent nach Wien. Nicht einmal seine Oud (s. Kasten 1) ist ihm geblieben.

Die Multi-Screen-Videoinstallation *LED Light City Istanbul* (Abb. 5), die erstmals 2016 in Istanbul gezeigt wurde, besteht aus vielen rechtwinkligen, zusammenmontierten Filmaufnahmen von LED-Anzeigen, die heute das Stadtbild von Istanbul prägen. Die Videos wurden v. a. dort gedreht, wo arabische Communities leben. Die einzelnen Schriftfelder sind dauernd in Bewegung – als permanent fließende Bänder. Die Installation, in der jeder der großen Bildschirme einen der Istanbuler Bezirke darstellt, zeigt auch die demografischen Veränderungen der Stadt durch die sichtbar werdenden Sprachen.

Dieses Beispiel macht – stellvertretend – deutlich dass der unmittelbare Bezug zur Lumbung-Idee bei den einzelnen Künstlerinnen und Künstlern nicht mehr so stark ist. Überblickt man aber die Gesamtauswahl, zeigt sich eine zunehmende Bedeutung von künstlerischen Positionen aus dem bislang wenig zur Geltung gekommenen Globalen Süden oder der Diaspora. Auch das Verhältnis Frauen / Männer / Queer wird sich deutlich ändern. Mit dieser Diversifizierung geht ein dekolonisierender, machtkritischer Ansatz ebenso einher wie eine Rückkehr des Narrativen über das Prinzip des story tellings.

Literatur

Rosa, Hartmut: *Resonanz*. Frankfurt/M. 2019, S. 483.

INGMAR SAAL

Cancel Culture?

Museen als Symbol der White Supremacy

Das *Feminist Collective With No Name* verbindet politischen Aktivismus mit künstlerischen Strategien. Es verknüpft identitätspolitische Fragestellungen mit Institutionskritik.

Das feministische Kollektiv wurde 2016 von Dina El Kaisy Friemuth gegründet und kritisiert die Idee der Kunstfreiheit – nach dem Motto: Kunst muss moralischen Werten verpflichtet sein!

2018 inszenierte die Gruppe eine eigene Nachrichtensendung – FCNN News – in der es seine Ziele vorstellte (<https://fcnnnews.love/about/>). Visuell angelehnt an eine Breaking News-Ausgabe des Senders CNN treten die Künstlerinnen als kritische Antwort auf

die großen Nachrichtenformate an. Ihr Ziel ist es, diese Informationsform als ideologisch motiviert bzw. als Ausdruck einer weißen herrschenden Oberschicht zu dekonstruieren. In den einzelnen Episoden machen sie Ausgrenzungsmechanismen sichtbar, treten für die Rechte von Minoritäten, insbesondere von BIPOC (Black, Indigenous, People of Color) und Menschen der queeren Community ein. Dina al Kaisy Friemuth selbst ist nonbinär.

Gesellschaftliche Verantwortung

“FCNN News is not for you, who believe in the freedom of art”,
“FCNN is not for you, who keeps fighting for white supremacy”



Foto: © Anders Sune Berg

1a | Dina El Kaisy Friemuth (*1988):
No History at all, 2021, Installationsansichten, Copenhagen, Overgaden



Foto: © Anders Sune Berg

2 | Dina El Kaisy Friemuth (*1988):
No History at all, 2021, Installationsansichten, Copenhagen, Overgaden

deklamieren die Kunstaktivistinnen in der Eröffnungseinstellung der ersten Episode. Die Idee der freien Kunst gehöre der Vergangenheit an, so die Künstlerinnen. Kunst habe stattdessen eine gesellschaftliche Verantwortung und müsse ethischen Werten folgen. Diese Haltung stößt mehr und mehr auf einen breiten Konsens.

Im Geiste der Cancel Culture greift das Kollektiv Kunstschaffende an, die sich politisch unkorrekt verhalten. „Either you are with us, or you get out of our way“, schließt El Kaisy Friemuth provozierend. Der Satz spielt auf die historische Phrase „you are either with us, or against us“ an, die von George W. Bush in seiner Anti-Terrorismus Kampagne verwendet wurde, und dreht die Machtverhältnisse um. Jetzt sind es die Aktivistinnen, die ein Ultimatum setzen. Sie wenden die Logik der Cancel Culture an, um Hierarchien zu verändern.

„Some ideas have to die“ steht auf einem Banner, das die Ausstellung *No history at all* von El Kaisy Friemuth einleitet. Gemeint ist die Idee des Rassismus. Verbindet man den Slogan mit dem Titel, so wird die inhaltliche Zielrichtung der Ausstellung deutlich. Die Geschichtsschreibung ist nicht neutral, sondern als Ausdruck der weißen Vorherrschaft – „White Supremacy“ – eurozentriert und ideologisch motiviert.

Ausstellungsräume als Zeugnis kultureller Dominanz

Der Ausstellungsraum wirkt leer. Damit wird er selbst zum Gegenstand der Betrachtung. Die elitäre Architektur von Museen und Galerien wird als Zeugnis kultureller Dominanz gewertet und sichtbar gemacht. „Als farbige Person fühlt es sich eigenartig an,

diese weißen Institutionen zu betreten, in denen alles weiß ist. Ich meine nicht nur, dass die Menschen, die dort arbeiten weiß sind. Alles ist weiß. Selbst die Wände.“ (Stokkebo Sørensen 2021) Ist der White Cube ein Symbol der White Supremacy?

Wichtigstes Ausstellungsstück ist ein riesiger Teppich, der beinahe die ganze Fläche des Bodens einnimmt. Er definiert den Raum als Ort, an dem man sich niederlassen und ins Gespräch kommen soll. Hier könnte ein kultureller Austausch stattfinden. Der Teppich ist mit politischen Slogans und ägyptischen Zeichen bedruckt – unter Anderem findet sich hier das Symbol für die Seele (Abb. 1).

El Kaisy Friemuth hat ägyptische Wurzeln und darf die Symbole verwenden, ohne sich dem Vorwurf der kulturellen Aneignung aussetzen zu müssen. Diese Problematik markiert den inhaltlichen Kern der Installation. An der Wand sieht man eine Videoarbeit, in der El Kaisy Friemuths Mutter außerhalb der Öffnungszeiten eine Führung durch das Neue Museum in Berlin unternimmt. Die Professorin für Islamisch-Religiöse Studien und ehemalige Reiseführerin erläutert die ägyptische Mythologie anhand der ägyptischen Skulpturensammlung. Die Wanderung durch das Museum ist mit einem Hintergrundsound unterlegt, der Assoziationen an Horrorfilme evoziert.

Der Rundgang thematisiert die aktuellen Restitutionsdebatten. El Kaisy Friemuth vertritt die Haltung, Museen sollten alle Artefakte in ihre Heimatländer zurücksenden (Stokkebo Sørensen 2021).

In der Ausstellung befindet sich eine Fotostory, die optisch an Jugendmagazine oder Schülerarbeiten aus dem Kunstunterricht der Mittelstufe erinnert (Abb. 2). Eine etwas abgeänderte Version findet sich hier: <https://www.ecology-attention.mmpraxis.com/contributions/dina-el-kaisy-friemuth/>

Die Büste der Nofretete erwacht im Cartoon zum Leben und spricht zu den Besucherinnen und Besuchern. Eines der Panels zeigt die deutschen Archäologen, die die Büste 1912 nach Deutschland überführten, beziehungsweise raubten. Dieser Vorgang ist seit Jahren Inhalt politischer Auseinandersetzungen. Seit 1924 fordern die ägyptischen Behörden eine Rückgabe der Büste. Die Stiftung preußischer Kulturbesitz weigerte sich, das symbolträchtige Kunstwerk anlässlich der Eröffnungsausstellung des Grand Egyptian Museum zu verleihen. Der Grund: Es stand die Befürchtung im Raum, das Kunstwerk würde nicht wieder zurückgegeben werden (Steiwer 2021).

Literatur und Links

- El kaisy Friemuth: Ghost Busting: Chapter Two, ATTENTION!!
<https://www.ecology-attention.mmpraxis.com/contributions/dina-el-kaisy-friemuth/>
 Onlinenachrichten des Kollektivs (gefilmt im Aaros Museum in Aarhus, gefördert vom Aaros Museum). <https://fcnnnews.love/>
 Steiwer, Louise: The Empty Museum. In: *Kunstkritikk*, Nordik Art Rewiew, 01.12.2021. <https://kunstkritikk.com/the-empty-museum/>
 Stokkebo Sørensen, Sebastian: Dina blæser til kamp mod „rasistiske“ museer herhjemme: „Alt er hvid. Selv deres vægge“. DR Kultur, 23. Nov. 2021. <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/dina-blaeser-til-kamp-mod-racistiske-museer-herhjemme-alt-er-hvidt-selv-deres-vaegge>