

documenta, 1955

Im Juli 1955 eröffnete unter der Leitung von Arnold Bode und der kunsthistorischen Expertise von Werner Haftmann die documenta in den noch kriegszerstörten, aber provisorisch hergerichteten Räumen des Kasseler Fridericianums. Die Entstehungsgeschichte dieser ersten documenta-Ausstellung spiegelt viele gesamtgesellschaftliche und auch individuelle Aspekte bundesdeutscher Nachkriegskultur wider und definiert die documenta von Beginn an als inhärent politisches Unterfangen. Selbsternanntes Hauptziel der Ausstellung war es einerseits durch eine Werkschau von Avantgarde-Kunst an die Tradition der Moderne in Europa und vor allem in Deutschland vor der nationalsozialistischen Machtübernahme anzuknüpfen. Andererseits sollte die documenta auch eine pädagogische Aufgabe in der kulturellen Erziehung der Bevölkerung zu demokratischen und mündigen Bürger*innen übernehmen. Nicht zuletzt bot die Ausstellung aber auch eine ökonomische Chance für die im Zweiten Weltkrieg stark zerbombte Heimatstadt von Arnold Bode. In dem Versuch, an eine künstlerische Vorkriegsmoderne anzuknüpfen, sollte die documenta als kulturpolitische Grenzziehung zu den Taten der nationalsozialistischen Kriegs- und Vernichtungsmaschinerie fungieren. Dabei wurden allerdings die Verfolgung von Künstler*innen und die Zerstörung ihrer Kunst in Haftmanns Katalogbeitrag als „seltsam anmutenden Anfall von Bildstürmerei“ bagatellisiert und beschönigt.

Gerade in den letzten Jahrzehnten haben sich Wissenschaftler*innen und Institutionen vermehrt um eine kritische Aufarbeitung der Geschichte der documenta bemüht. So zeigt sich, dass viele Entstehungsmythen unvollständig oder verharmlosend sind und oft aus einer strategischen Selbstinszenierung heraus entstanden. Wie bei Akteur*innen in anderen Institutionen der jungen Bundesrepublik, erweisen sich auch die Lebensläufe wichtiger documenta-Mitarbeiter – unter anderem Haftmann, der ab 1933 Mitglied der SA und ab 1937 der NSDAP war – als überaus problematisch.

„Da kommt man wohl nicht umhin, noch einmal die schmerzhaften Erinnerungen anzurühren an jene jüngst vergangene Zeit, in der Deutschland aus der vereinten Anstrengung des modernen europäischen Geistes heraustrat, sich isolierte und [...] die bereits erreichten Ergebnisse dieser Anstrengung auf allen Gebieten des Geistes verwarf. Dabei war es nicht so, daß die Verfemung der modernen Kunst den Künstlern selbst geschadet hätte. [...] Der Künstler ging in den Untergrund, malte in Waschküchen, modellierte in verfallenen Fabrikhallen und nährte sich wie die Lilien auf dem Felde. [...] Der Schaden wurde viel mehr der Nation angetan [...].“
Werner Haftmann, *Einleitung*, Ausst.-Kat., documenta, München: 1995 [1955], S. 16

II. documenta, 1959

Getragen vom großen Erfolg der ersten Ausgabe, fand 1959 die II. documenta statt. Erneut unter der Leitung von Arnold Bode und Werner Haftmann konzipiert, wollte man nun verstärkt Gegenwartskunst in die Werkauswahl aufnehmen. Mit dem Titel

„Die Kunst ist abstrakt geworden“ knüpften die beiden Ausstellungsmacher nicht nur ideell an die avantgardistische Übersichtsschau der ersten documenta an, sondern platzierten sich auch öffentlichkeitswirksam im generell geführten Diskurs über die kulturelle Qualität und Relevanz von abstrakter Kunst. Um ihre These bildlich zu unterfüttern, entwickelte das Kuratorium um Bode und Haftmann entlang der ausgestellten Werke verschiedene Entwicklungs- und Einflussgeschichten, die die Arbeiten in eine zeitliche Chronologie einbetteten. So sollten die künstlerischen „Lehrmeister“ und „Wegbereiter“ des 20. Jahrhunderts durch stilistische Bezüge zwischen den Exponaten identifiziert und herausgestellt werden. Haftmann ging sogar noch einen Schritt weiter und proklamierte eine Genealogie der Abstraktion, in der sich die Kunst – allen voran die Malerei – linear von figürlichen zu abstrakten Tendenzen weiterentwickeln würde.

Das Presseecho war nicht zuletzt aufgrund der streitbaren Ausgangsthesen gleichermaßen reichhaltig wie heterogen. Dadurch verfestigte die documenta, auch ungeachtet der jeweiligen journalistischen Qualitätsurteile, ihre besondere kulturpolitische Bedeutung in den Nachkriegsjahren der Bundesrepublik. Wenngleich die großen inhaltlichen Erzählungen der II. documenta rückblickend als problematisch oder ungenau zu bewerten sind, so hatte sie dennoch überregionalen Einfluss auf die Kanon-Bildung westlicher Kunstinstitutionen.

documenta III, 1964

Nach den ersten beiden documenta-Ausstellungen geriet das Format immer mehr in eine inhaltliche Zwickmühle. Zwar erweiterte die 1964 zum dritten Mal eingesetzte Doppelspitze aus Arnold Bode und Werner Haftmann ihr klassisches Ausstellungskonzept mit den Sektionen Malerei und Skulptur um weitere Abteilungen, darunter eine reichhaltige Auswahl an Handzeichnungen. Gleichzeitig gerieten die beiden Entscheidungsträger konzeptionell ins Hintertreffen, weil sie in der Ausstellung die aktuellen künstlerischen Entwicklungen in Europa und den USA nur als Randerscheinungen neben einer immer noch dominierenden abstrakten Malerei der Moderne abbildeten. Die kleine Selektion jüngerer Positionen wurde dementsprechend auch nur als punktuelle Erscheinung der künstlerischen Gegenwart ausgestellt, ohne, dass die größeren Bezüge zu den dahinterliegenden Strömungen und Zusammenschlüssen hergestellt wurden. Auch sonst besann sich das „Museum der 100 Tage“, wie Bode die documenta III betitelte, auf eine sehr individualistische und solitäre Präsentation, in der das singuläre Werk und dessen autonome Schöpfer*in (insgesamt jedoch lediglich 10 Frauen) im Vordergrund stehen sollten. So wurden beispielsweise drei Gemälde von Ernst Wilhelm Nay als ortsspezifischer Eingriff auratisch in den Raum schräg an der Decke angebracht.

Trotz der wenig progressiven Ausstellungsinhalte verzeichnete die documenta III mit 200.000 Gästen einen erneuten Rekord und bekam auch in der internationalen Presse vermehrt Aufmerksamkeit, was nicht zuletzt an der einfallsreichen Präsentationsweise und der beachtlichen Auswahl hochkarätiger Zeichnungen lag.

4. documenta, 1968

Die letzte hauptsächlich von Arnold Bode verantwortete documenta setzte verhaltene Anfänge für eine zukunftsgeordnete Neuausrichtung der Ausstellung. Nach internen Querelen während der Vorbereitungen und dem altersbedingten Ausscheiden einiger Experten, darunter Werner Haftmann, sollte das Motto „Die jüngste documenta, die es je gab“ frischen Wind in das Image der Großausstellung bringen. In diesem Zuge wurde ein 26-köpfiger Documenta-Rat gegründet, der gemeinsam über die Auswahl der Künstler*innen entschied. Das Motto war somit nicht nur Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses des Kuratoriums. Auch die Werkschau konzentrierte sich erstmals rein auf die Präsentation von Gegenwartskunst, darunter Pop Art, Farbfeldmalerei und Minimal Art, die teilweise sogar speziell für die 4. documenta entstand. Ausstellungspolitisch nahm das Publikum besonders die vermehrte Teilnahme amerikanischer Positionen – ungefähr ein Drittel aller Beteiligten – mit kontroverser Interesse wahr. Inmitten eines ersten Höhepunktes im Kalten Krieg 1968 entfachte die Auswahl heftige Debatten um die Instrumentalisierung der documenta und mündete in Studenten- und Anti-Kriegs-Protesten. Doch auch aus dem kulturpolitischen Establishment, abseits amerika-kritischer Parolen, gab es Unmut über die getroffenen inhaltlichen Entscheidungen. So bemängelte man das Fehlen wichtiger deutscher Akteur*innen wie unter anderem Thomas Bayrle, Gerhard Richter oder die Fluxus-Bewegung. Ein weiteres Novum, das sicherlich den öffentlichkeitswirksamen Austausch über die Inhalte der 4. documenta mit beförderte, war Bazon Brocks „Besucherschule“. Brocks performativer Vermittlungsansatz sollte die Kunst durch einen direkten Dialog mit dem Publikum „aktivieren“ und war auch für die Pädagogik darauffolgender documenta-Ausgaben prägend.

documenta 5, 1972

Die documenta 5 markierte in vielerlei Hinsicht einen Wendepunkt in der Historie der Großausstellung. Mit Harald Szeemann als allein verantwortlichem künstlerischen Leiter ging nicht nur die langjährige Einflussgeschichte des documenta-Gründers Arnold Bode zu Ende. Auch Szeemanns kuratorisches Konzept „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ führte die bereits zur 4. documenta begonnene Öffnung der künstlerischen Medienvielfalt radikal weiter. Zeitgenössischen Strömungen wie Fluxus und Happenings wurden hyperrealistische Tendenzen in Malerei und Skulptur gegenübergestellt. Auch die sogenannten „Environments“, also raumgreifende Installationen, setzten neue und bisher unbekannte Akzente und forderten das in der klassischen Moderne verwurzelte Kunstverständnis vieler Besucher*innen heraus. Dabei ging es Szeemann explizit um die Entwicklung eines neuen Bildbegriffs, den er sowohl entlang künstlerischer Arbeiten als auch anhand von Werbezeugnissen, Design und sakralen Objekten visualisieren wollte.

In Anbetracht dieser Neuausrichtung ist es wenig verwunderlich, dass die documenta 5 in den zeitgenössischen Medien kontrovers aufgenommen wurde. Einerseits deutete man sie als Jahrmarkt künstlerischer Scharlatane und als Symptom eines kulturellen Verfalls; Der politische Korrespondent Thilo Koch sprach in der Hessischen

Allgemeinen Zeitung gar von der „schwarzen Messe von Kassel“. Progressive Stimmen sahen in der 5. Ausgabe allerdings eine längst überfällige Grunderneuerung des überkommenen documenta-Formats, das gerade durch die Abkehr von Qualitätsprinzipien wie „Wahrhaftigkeit“ und „Schönheit“ seine internationale Relevanz und kunsthistorische Aktualität behaupten konnte.

documenta 6, 1977

Mit der documenta 6 übernahm Manfred Schneckenburger die Leitung der Ausstellung und knüpfte programmatisch vor allem an die vorangegangenen beiden Ausgaben an. Das bedeutete einerseits, dass die Heterogenität der künstlerischen Medien, die bereits 1972 und 1968 die klassischen Kunstgattungen durch Tendenzen wie Fluxus oder Pop Art erweitert hatte, fortgeführt und, unter anderem mit Kunst aus der DDR, stringent aufgefächert wurden. Gleichzeitig beförderte der erstmalige Fokus auf Film und Fotografie die Stellung dieser Medien als gleichwertige künstlerische Ausdrucksmittel. Letztlich sollte die Auswahl auch die in den 1970er Jahren fortschreitende Vormachtstellung der Massenmedien kritisch zur Disposition stellen. So hatte man in der Bundesrepublik, unter anderem im Zuge der spektakulär inszenierten und telemedial kommunizierten Attentate der Roten Armee Fraktion, eine kritische Grundhaltung zur Medialisierung gesellschaftlicher Ereignisse entwickelt. Schneckenburger wollte mit der documenta 6 an diese wendungsreichen Zeiten anknüpfen und über die Rolle und Wirkmechanismen medialer Strategien reflektieren.

„Und ganz sicher war die Grundidee des Konzeptes, richtig verstanden, eine Idee der medienkritischen 70er und nicht der medienbegeisterten 60er Jahre. Sie hat sich, obwohl oft kritisiert, als eine brauchbare Perspektive für Auswahl und Ordnung der documenta 6 erwiesen [...]. Der Medienaspekt bleibt ein archimedischer Punkt, auf den sich das breite Panorama der Gegenwartskunst beziehen lässt [...].“

Manfred Schneckenburger, *Vorwort*, Ausst.-Kat., Band 1, documenta 6, Kassel: 1977, S. 17

documenta 7, 1982

Die documenta 7 wurde von Rudi Fuchs geleitet. Fuchs verzichtete bei seiner Konzeption nicht nur auf einen programmatischen Leitsatz oder Ausstellungstitel, sondern wandte sich explizit gegen die politische und sozialkritische „Verdrehung“ der Kunst durch kuratorische Mittel. Seiner Meinung nach waren die ästhetische Autonomie der Werke und der individuelle Gestaltungssinn der Künstler*innen die Hauptkriterien entlang derer sich die Ausstellung organisieren sollte. Diese Haltung lässt sich als Abkehr vom gesellschaftswirksamen Grundtenor der vorherigen documenta und Rückbesinnung auf ein Kunstverständnis der ersten drei documenta-

Ausgaben verstehen. Zudem verdeutlichte sich hier das übergeordnete konservative Kulturverständnis in der Bundesrepublik Anfang der 1980er Jahre.

Die Wiederbelebung von Qualitätsmerkmalen wie „geistiger Reichtum“ oder „künstlerische Individualität“ schlug sich dementsprechend auch in den gezeigten Medien nieder. Es dominierten die klassischen Ausdrucksformen Malerei und Skulptur, die wenigen performativen Arbeiten wurden aus den Hauptspielorten ausgelagert und unter anderem im Kasseler Staatstheater gezeigt. Beuys' eigentlich hochpolitische Aktionen, darunter das Projekt *7000 Eichen*, konnten in diesem kuratorischen Rahmen gleichfalls als Erzeugnisse eines archetypischen Künstler-Genies gelesen und somit von ihren gesellschaftlichen Bezügen isoliert werden. Videokunst war unter Fuchs fast gar nicht im Programm vertreten.

„Wir haben alles getan, um eine *nervöse* Ausstellung zu vermeiden. [...] Die Zeiten sind schon nervös genug. Uns schien es wichtig, die Kunst von den verschiedenen Zwängen und gesellschaftlichen Verdrehungen zu befreien, in die sie verstrickt ist.“
Rudi H. Fuchs, *Einführung*, Ausst.-Kat., Band 1, documenta 7, Kassel: 1982, S. XIII

documenta 8, 1987

Aufgrund interner Unstimmigkeiten über die Besetzung der künstlerischen Leitung der documenta 8, wurde erneut Manfred Schneckenburger in das Amt berufen. Nachdem er bereits 1977 die documenta 6 organisiert hatte, ist er, neben dem documenta-Gründer Arnold Bode, bis heute der einzige Kurator, der mehrmals die Leitung der Ausstellung übernahm. Ganz ohne ein striktes und übergreifendes Theoriegerüst wollte Schneckenburger 1987 die gesellschaftspolitische Dimension der Werke in den Vordergrund rücken. Sein Ansatz lässt sich als Gegenentwurf zur vorherigen documenta 7 verstehen, die vor allem auf die ästhetische Autonomie des Kunstwerks verwiesen hatte. Schneckenburgers kuratorische Rückbindung der künstlerischen Produktionen an den jeweiligen gesellschaftlichen Entstehungskontext zeugt auch vom Erstarren postmoderner Denkmodelle seit den späten 1970er Jahren. Anstelle eines linearen roten Fadens, der die Werke nahtlos miteinander verknüpfte, setzte Schneckenburger auf eine heterogene Zusammenstellung, in der erstmals eine umfassende Video- und Audiothek vom Publikum genutzt werden konnte.

Der Fokus auf das gesellschaftskritische Potential der Kunst ließ allerdings auch die inhaltlichen Widersprüche innerhalb der Ausstellung umso deutlicher hervortreten. So dokumentierte Hans Haacke in einer von einem überdimensionalen Mercedes-Stern gekrönten Installation im Fridericianum die dubiosen Geschäftsbeziehungen zwischen der Deutschen Bank, dem Automobilhersteller Mercedes-Benz und dem südafrikanischen Apartheid-Regime. Gleichzeitig wurde in der Orangerie, ohne Bezugnahme auf Haackes Werk, ein Fahrzeug von Mercedes-Benz als gelungenes Beispiel gestalterischer Möglichkeiten ausgestellt. In Anbetracht dieser Umstände wurde die documenta in der Presse oft als eklektisch und beliebig wahrgenommen. Weitere Kritik, zumeist aus konservativen Fachkreisen, gab es am Mangel klassischer malerischer Positionen, wie sie noch auf der documenta 7 in großer Zahl vertreten waren.

DOCUMENTA IX, 1992

Die DOCUMENTA IX wurde von Jan Hoet kuratiert, der mit seinem Leitsatz „Vom Körper zum Körper zu den Körpern“ den Menschen und seine sinnlich erfahrbare Welt in den Mittelpunkt der Ausstellung rückte. So spricht Hoet in seiner Katalogeinleitung von immer abstrakter werdenden Konflikten, Ängsten und Bedrohungen. Gleichzeitig manifestieren sich die abstrakten Bedrohungen, so Jan Hoet, durch eine nie dagewesene Medialisierung und Unmittelbarkeit. Der Mensch müsse sich daher permanent körperlich und mental in dieser dystopischen Welt verorten.

Die ausgestellten Arbeiten und deren räumliche Präsentation standen vor allem auch in einem soziologischen Sinnzusammenhang und wurden in engem Dialog mit den Künstler*innen ausgearbeitet. Der sehr auf den zwischenmenschlichen Austausch bedachte Ansatz während der Vorbereitungen zur DOCUMENTA IX war in dieser Qualität ein kuratorisches Novum. Gleichzeitig verfolgte Hoet auch in der Vermittlung ein ähnlich niedrigschwelliges und unmittelbares Vorgehen, indem die einzelnen Werke durch ihre räumliche Positionierung und ihren Dialog untereinander für das Publikum verständlich werden sollten.

Im Nachhinein erwies sich die DOCUMENTA IX wohl gerade durch die sehr einprägsame und assoziative Werkauswahl als äußerst populär. Die Fachpresse verwies hingegen immer wieder auf die Tendenz der Ausstellung, ins reine Spektakel oder in plakative Anekdoten abzudriften.

„Doch der umfassende zivilisatorische Zugriff auf die zunehmend aufklaffenden Risse unseres wohlgeordneten Lebens verfehlt mehr und mehr seine Wirksamkeit. Die Bedrohungen und Angriffe des Unbekannten (im Inneren und im Äußeren) sind diffuser geworden, schwerer zu lokalisieren und damit auch unbedingter, dringlicher. In einer Welt fast vollständiger digitaler Objektivierbarkeit wird die Notwendigkeit einer vermittelnden Sprache offenbar.“

Jan Hoet, *Eine Einführung*, Ausst.-Kat., Band 1, documenta 9, Stuttgart/Kassel: 1992, S. 18

documenta X, 1997

Die documenta X wurde mit Catherine David erstmals von einer Frau als künstlerische Leiterin verantwortet. Das Programm umfasste die klassischen Spielstätten wie das Fridericianum, die Neue Galerie und die Orangerie, David öffnete die Ausstellung jedoch noch weiter in den Stadtraum, indem sie einen Parcours mit künstlerischen Interventionen vom Kasseler Hauptbahnhof bis hinunter in die Aue entwickelte.

Während der Laufzeit, und auch bereits vor der eigentlichen Eröffnung, wurde Davids diskursiver Fokus auf die Kunst immer wieder kritisch in den Feuilletons

kommentiert. So wurde argumentiert, die Kunst drohe unter dem kuratorischen Rahmenwerk zu ersticken und der Parcours aus Interventionen – wie beispielsweise Lois Weinbergers Bepflanzung stillgelegter Bahngleise – verdränge die künstlerische Arbeit in den urbanen Hintergrund. Andere Stimmen hingegen lobten Davids clevere Reflexionen über die soziopolitische Wirkmacht von Kunst, die gerade in diesen subversiven Setzungen besonders gut zur Geltung käme.

Im Nachhinein bewies sich allerdings vor allem das von David erdachte Begleitprogramm „100 Tage – 100 Gäste“ aus Vorträgen und Symposien als wegweisendes Diskursformat für zukünftige documenta-Ausstellungen. Hier kamen Wissenschaftler*innen und Theoretiker*innen verschiedener Disziplinen zu Wort und ergänzten die inhaltliche Klammer aus ausgestellten Werken und gesamtgesellschaftlichen Bezügen durch die eigene fachliche Expertise. Als Zeugnis dieses weitreichenden Austausches bringt der Begleitkatalog eine große Anzahl renommierter Forscher*innen des frühen 20. Jahrhunderts zusammen, deren Arbeit die geisteswissenschaftlichen Theorien bis in die Gegenwart prägt. In weiten Kreisen der Fachwelt gilt Davids documenta X heute als eine der tiefgründigsten Ausgaben, sowohl in Bezug auf die Geschichte der documenta als auch auf ihre Gegenwart.

Documenta11, 2002

Unter der Leitung von Okwui Enwezor wurde das künstlerische und logistische Konzept der Documenta11 mit einer explizit globalen Herangehensweise und einem starken Fokus auf postkoloniale Blickachsen und Narrative entwickelt. Im Vorfeld zur Ausstellung in Kassel bereiteten vier sogenannte „Plattformen“ in unterschiedlichen Städten das kuratorische und diskursive Fundament, auf das als fünfte und letzte Station 2002 die eigentliche Kasseler documenta-Ausstellung aufbaute. Diese „Plattformen“ waren als Tagungs-Formate angelegt und behandelten die Themenschwerpunkte "Demokratie als unvollendeter Prozeß" in Wien, "Experimente mit der Wahrheit" in Neu Delhi, "Creolite und Kreolisierung" in St. Lucia und "Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos" in Lagos.

Die Ausstellung in Kassel war dementsprechend reich an dokumentarischen und politischen Beiträgen von Künstler*innen und Kollektiven, die außerhalb der etablierten Kunstzentren des globalen Nordens arbeiteten und lebten. Somit sollte nicht nur die „westlich“ dominierte Betrachtungsweise auf die Kunst, sondern auch die darin implizierte globale Hierarchie des Ausstellungsmachens infrage gestellt werden. Gleichfalls zeugte das Interesse der Documenta11 an den Erscheinungsformen von Gewalt, Dominanz und Hoffnung sowie deren (Il-)legitimationsprozessen von einem spezifischen, im Wandel befindlichen Zeitgeist in den Monaten nach den Anschlägen des 11. September 2001 in New York und Washington, D.C.

„Wenn sich über die spektakuläre Andersartigkeit der *Documenta11* also eines behaupten lässt, dann dies: Ihre kritischen Räume sind keine Orte der Normalisierung oder Uniformierung sämtlicher künstlerischen Visionen auf ihrem Weg zur

institutionellen Beatifikation. Vielmehr sind die Räume der *documenta11* durch die Kontinuität und das Kreisen von Verknüpfungen von Diskursivität, Debatte, Örtlichkeit und Übertragung, kulturellen Situationen und ihren Lokalitäten [...] als Foren engagierter ethischer und intellektueller Reflexion über die Möglichkeit des Neudenkens historischer Verfahren zu sehen [...].“

Okwui Enwezor, *Die Black Box*, Ausst.-Kat., documenta 11, Ostfildern/Kassel: 2002, S. 43

documenta 12, 2007

Die documenta 12 wurde erstmals von einem kuratorischen Duo konzipiert, wengleich die offizielle Leitung aufgrund organisatorischer Formalia an Roger M. Buergel übertragen wurde. Intern jedoch teilte sich Buergel diese Funktion mit Ruth Noack. Gemeinsam entwickelten sie das Konzept „Migration der Form“. Ausgangsthese war, dass sich die menschliche Kulturgeschichte entlang eines definierten Formenvokabulars verstehen lasse. Darin gäbe es Formen, die über unterschiedliche Kontexte und Zeiten tradiert werden - also migrierten. So gesehen könne man die zahlreichen künstlerischen Praktiken und deren Geschichten nicht nur in ihren jeweiligen formalen Bezügen ausstellen, sondern gleichfalls ihre überregionalen Wechselwirkungen und Einflussnahmen verständlich machen. Der Migrations-Aspekt wurde dabei von Buergel und Noack durch eine Auswahl historischer Ausstellungsstücke, wie unter anderem persische Plastiken aus dem 14. Jahrhundert, sowie zeitgenössischer Design-Objekte formalistisch hervorgehoben.

Mit der zweiten, direkt an die These der Migration der Form anknüpfenden Fragestellung „Ist die Moderne unsere Antike?“ sprach die documenta 12 auch eine bedeutende Strömung künstlerischer Praktiken und kunsttheoretischer Überlegungen der Gegenwart an. Gleichzeitig war diese Fragestellung mit der expliziten Bezugnahme auf die erste documenta, in der die westeuropäische „Moderne“ programmatisch im Zentrum stand, bereits inhärenter Teil der documenta 12. Deutlich wurde dies in der Anlehnung der Ausstellungsarchitektur an den Aufbau der ersten documenta von 1955, beispielsweise durch die Wahl der Vorhänge in den Museumsräumen.

Während die genreübergreifende Klammer aus Bildender Kunst, kunsthandwerklich-historischen Artefakten und Design-Objekten frische Gegenüberstellungen und Kontexte in die documenta einbrachte, war die Präsentationsweise und Linearität des kuratorischen Konzepts von Buergel und Noack Thema kontroverser Diskussionen.

„Uns kam es darauf an, weder Künstlernamen noch irgendwelche vereinheitlichenden Konzepte oder gar geopolitische Identitäten [...] in den Vordergrund zu stellen. Selbstverständlich sind uns bestimmte Künstlerinnen und Künstler wichtig, selbstverständlich treiben uns Konzepte um, und selbstverständlich hat Kunst auch eine lokale Geschichte. Interessant wird eine Ausstellung aber erst dann, wenn man

sich von diesen Krücken des Vorverständnisses befreit und auf eine Ebene gelangt, auf der die Kunst ihre eigenen Netze zu spinnen beginnt.“

Roger M. Buergel und Ruth Noack, *Vorwort*, Ausst.-Kat., documenta 12, Köln/Kassel: 2007, S. 11f.

Englische Originalübersetzung: „It was not our aim either to highlight artist’s names or to succumb to all-encompassing concepts, nor did we want to favour geopolitical identity [...]. Naturally certain artists matter to us more than others and of course particular concepts remain essential. It is equally true that art is not without context; each work is attached to a local history. However, exhibitions are only worth looking at if we manage to dispense with preordained categories and arrive at a plateau where art communicates itself and on its own terms.“ Ibid.

dOCUMENTA (13), 2012

Unter der Leitung von Carolyn Christov-Bakargiev belegte die dOCUMENTA (13) einen interessanten Platz in der Ausstellungsgeschichte der documenta. Mit dem Titel „Zusammenbruch und Wiederaufbau“ setzte die Ausstellung einen Fokus auf ganzheitliche künstlerische Praktiken der Heilung, Versöhnung, Befriedung und Wahrnehmung. Dadurch wurden nicht nur Anknüpfungspunkte an die Nachkriegstradition der ersten documenta-Ausstellungen gesucht, die in den 1950ern als kulturelles Korrektiv zu den vernichtenden NS-Jahren in Deutschland fungieren sollten. Christov-Bakargiev setzte auch die durch Okwui Enwezor begonnene Dezentralisierung der Mega-Ausstellung fort, indem sie verschiedene Städte, wie Alexandria, Kabul oder Bamiya (Afghanistan) als simultane Ausstellungsorte gewinnen konnte. Somit folgte sie dem erweiterten kuratorischen Konzept überregionaler Bezugspunkte und setzte auch erste Impulse für die Gleichwertigkeit der verschiedenen Austragungsorte, die wegweisend für die spätere documenta 14 in Kassel und Athen waren.

Entsprechend umfangreich präsentierten sich die Gesamtbemühungen der documenta, wengleich Christov-Bakargiev ihre eigene kuratorische Rolle im Vorfeld bereits kritisch kommentierte: Anstelle eines linearen kuratorischen Aufbaus sollte die dOCUMENTA (13) assoziative Zugänge eröffnen und anti-hierarchische Denksysteme ermöglichen. Der künstlerisch und wissenschaftlich erarbeitete Output der documenta wurde im Herzen des Fridericianums – im sogenannten „Brain“ – zusammengetragen, ausgestellt und stetig aktualisiert.

„Die dOCUMENTA (13) wird [...] von einer ganzheitlichen und nichtlogozentrischen Vision angetrieben, die die Formen und Praktiken des Wissens aller belebten und unbelebten Produzenten der Welt teilt und respektiert.“

Carolyn Christov-Bakargiev, *Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit*, Ausst.-Kat., Band 1, documenta 13, Ostfildern/Kassel: 2012, S. 31

Die 14. documenta mit dem künstlerischen Leiter Adam Szymczyk entwickelte zahlreiche kuratorische Konzepte und diskursive Ansätze früherer Ausgaben weiter. Der wahrscheinlich bedeutendste Eingriff in die historische Systematik der documenta war die gleichzeitige Ausrichtung und gleichwertige Verteilung der Ausstellungsschwerpunkte zwischen den beiden Städten Kassel und Athen. Geprägt durch die Weltwirtschaftskrise von 2008 und die darauffolgende Austeritätspolitik der EU und Griechenlands, verfolgte das Team um Szymczyk einen Ansatz gleichwertiger Verteilung kuratorischer und künstlerischer Ressourcen. Obwohl auch vorherige documenta-Ausstellungen mit einem kuratorischen Team unterschiedlicher Größe und Persönlichkeiten gearbeitet hatten, zielte die documenta 14 explizit auf die Entwicklung einer flachen, aufgefächerten Organisationsstruktur ab. Gerade in Athen versuchte man, Akteur*innen der lokalen Kultur- und Kunstszene für das Ausstellungsprojekt zu gewinnen.

Die jeweiligen Expertisen ließen sich auch an den diversen kuratorischen und künstlerischen Konzepten ablesen.

Zusätzlich brachte das Rahmenprogramm „Parliament of Bodies“, kuratiert von Paul B. Preciado, thematische Schwerpunkte entlang einer Vielzahl körperpolitischer Diskurse in die Ausstellungen in Kassel und Athen. So verstand sich die documenta 14 als ein lebendiges Netzwerk unterschiedlicher Körper und deren individueller Erfahrungen und Bezüge zur Kunst. Typisch war dementsprechend auch, dass die Streitpunkte der thematischen Beiträge von einer breiten Öffentlichkeit kontrovers debattiert wurden. Diskussionen um Austeritätspolitik, Kriege und geflüchtete Menschen oder ökonomische und ökologische Machtgefälle entfachten sich gerade durch die symbolische Wahl von Athen als zweitem Austragungsort in teilweise äußerst emotionalen und scharfen Wortgefechten.

„Ich möchte behaupten, dass die documenta nicht nur ein Mittel der deutschen Kulturpolitik ist oder eine Veranstaltung, die einen wichtigen Beitrag für die Stadt und die Region leisten soll, sondern als ein autonomes, gemeinsam besessenes, transnationales und inklusives, selbstorganisiertes künstlerisches Unterfangen verstanden werden muss – das von einer Multitude realisiert wird und sich nicht auf einen bestimmten Ort beschränkt.“

Adam Szymczyk, *14: Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren*, Ausst.-Kat., documenta 14, München/Kassel u.a.: 2017, S. 41