

Die Documenta nach Trump

Politische Interventionen?

Die Sieger schreiben Geschichte. Diese Definition prägte die europäische Historie über Jahrhunderte. Doch durch diese problematische Einordnung wurde, historisch gesehen, gerade auch verschleiert, dass Geschichte zu allen Zeiten ein komplexeres Phänomen war, als dies in Narrativen von Helden und großen Siegen erfasst werden kann. Man könnte meinen, dass in Zeiten des Internets, der Realityshows, der Kommentarspalten, der politischen Kommissionen und anonymen Terrororganisationen historische Dynamik als von außergewöhnlichen Individuen entkoppeltes Phänomen erklärt wird. Dass dem oftmals nicht so ist, hängt interessanterweise auch mit der bildenden Kunst zusammen.

Auch im Zusammenhang mit den Anschlägen auf das World Trade Center 2001 sprach, unter anderen, der Philosoph Boris Groys in seinem Aufsatz *Terror als Beruf*, von „künstlerischen Strategien“. Die Terroristen hätten sich bei den Anschlägen die Mechanismen der Massenmedien soweit angeeignet, dass ihnen eine Setzung von „Spuren“ bzw. einer „Form“, ein quasi die Gegenwart „plastisch“ wandelnder Eingriff gelungen sei. Und tatsächlich wurde das World Trade Center nicht nur physisch attackiert, sondern mit dem Anschlag auch gerade „Bilder“ produziert. Groys argumentiert also, dass die „Terroristen“ 2001 primär symbolisch bzw. ästhetisch fundiert in eine massenmedial vernetzte Gesellschaft einfielen. Die Strategie Machtsymbole in deskriptiven bzw. analytischen Interventionen zu hinterfragen, ist für die zeitgenössische Kunst zwar seit Jahrzehnten wesentlich. Einem weltpolitisch relevanten Großereignis einen Kunstwert zuzuschreiben, verdeutlicht jedoch freiheraus einen gesteigerten Geltungsdrang. Groys' Behauptung, dass die Mechanismen und Strategien der Kunst durch den terroristischen Anschlag auf das WTC eine Entgrenzung erfahren hätten, dass die politische Wirklichkeit bzw. deren Repräsentationen nach 9/11 auch unter künstlerischen Gesichtspunkten zu interpretieren seien, verweist also auf Veränderungen von künstlerischen bzw. kuratorischen Positionierungen und Strategien.

Wie wirkungsvoll symbolische bzw. ästhetische Eingriffe in die Sinn-Architekturen unserer

(politischen) Gegenwart vollzogen werden können, wird aktuell durch den amerikanischen Präsidenten Donald Trump demonstriert. Es ist vor dem Hintergrund 9/11s als sprechend anzusehen, dass gerade dieser aus der Immobilienindustrie New Yorks stammender Unternehmer das politische Establishment der USA aufrollen konnte. Vom (mäßig erfolgreichen) Unternehmer über den TV-Unternehmer-Selbstdarsteller bis hin zum obskuren politischen „Wahrheiten“ inszenierenden Politiker verdichtete Donald Trump in den vergangenen Jahrzehnten immer eindeutiger das Bild eines Machers, der zu Höherem berufen ist. Trump besetzte die politische Bühne also gezielt und begann Konzepte wie Wahrheit und Geschichte zum Feld seines (politischen) „Eingriffs“ zu wandeln. Trump, so könnte man behaupten, agiert hierbei wie ein Künstler, der in seiner Strategie die (medialen) Sinn-Architekturen der US-Amerikanischen Gesellschaft zu transformieren vor allem symbolisch sowie ästhetisch Grenzen perforiert. Wahrheit, Geschichte und Macht, so erklärte Groys anhand des 11. September, fußen eben auch auf dem Wissen, dass die „Architektur“ unserer Gegenwart sowohl (symbolisch bzw. ästhetisch) geschaffen, wie auch negiert werden kann. Mit Groys könnte man in dieser Perspektive deklarieren, dass es Trump gelungen ist der Politik „künstlerisch“ wirkungsvolle Werkzeuge zu erschließen. Und diese neuartige Positionierung Trumps entfaltet unlängst für die Kunstwelt eine nicht mehr zu negierende Relevanz.

Selbstgerechtigkeit oder Unvermögen?

Wie angetönt, kann man gerade der Kunst- und Kulturszene nach 9/11 einen gesteigerten Geltungsdrang nachweisen, ohne dass damit eine stärkere Wirkmacht in Bezug auf ihre gesellschaftliche Umwelt einhergeht. Die durch den Künstler Artur Żmijewski im Jahr 2012 kuratierte [7. Berlin Biennale](#) wäre in diesem Zusammenhang zum Beispiel als Versuch zu beschreiben, die Kunst realpolitisch zu informieren. Der Künstlerkurator öffnete seine Biennale 2012 politischen AktivistInnen, die den Ausstellungsraum besetzten und ihn als Plattform für ihre unterschiedlichen Ziele nutzten. Doch in Żmijewskis Biennale wurde eigentlich „nur“ der Ausstellungsraum besetzt. Und in eben dieser Positionierung steht die 7. Berlin Biennale sinnbildlich für zahlreiche Kunst-Großevents der 2000er, in denen diverse Star-KuratorInnen Eingriffe in den soziokulturellen Raum zeitgenössischer Gesellschaften versprachen, sich jedoch mit isoliert vollzogenen Potenz-Demonstrationen begnügten.

Diese Einordnung lässt sich mit Blick auf die diesjährige Documenta 14 weiter fundieren. Für diese umstrittene zwischen Kassel und Athen aufgespannte Riesenshow wurden Massen

an Kunst bewegt. Der schier Menge stand hierbei ein kaum einzugrenzender theoretischer Überbau gegenüber. Diskussionen zur Relevanz und Position des „globalen Südens“ und emanzipative Einordnungen zur Kunst indigener Völker wurden in der Documenta 14 unter der allgemeinen Ansage zusammengefasst, dass die Welt (der Kunst) doch bitte von der Krisenhochburg Athen zu lernen habe. Postkoloniale Herangehensweisen wurden hier also mit politischen Statements sowie erzieherischen Ansagen vermennt.

Die Positionierung der Künstlerin Marta Minujin stand in diesem Zusammenhang sinnbildlich für die Haltung der AusstellungsmacherInnen. Die zentralen Bestandteile von [Minujins Performance *Payment of Greek Debt to Germany with Olives and Art*](#) sind schnell beschrieben: Die Künstlerin übergab in ihrer Aktion einem Angela Merkel Lookalike Oliven und deklarierte währenddessen, dass damit die griechischen Schulden beglichen seien - was durch das Lookalike dann auch brav auf Deutsch bestätigt wurde. Wir haben es hier also mit einer holzschnittartigen Wendung der Positionen nordeuropäischer (deutscher) „Geldgeber“ und südeuropäischer (griechischer) „Schuldner“ zu tun. Die Frage, was eine solch (eindimensionale) symbolische Intervention in einem Land bewirken soll, in dem fast ein Drittel der Bevölkerung keine funktionierende Krankenversicherung mehr besitzt, verdeutlicht jedoch schnell, wieso diese Intervention problematisch ist. Minujins in Athen gezeigte Performance atmet die Arroganz einer Kunstszene, die Fragen nach faktischen Bezüglichkeiten sowie der Validität der eigenen Herangehensweisen mit einer Nabelschau überlagert.

Die Art und Weise, wie die Documenta 14 sich an ihrem Athener Kontext (nicht) abarbeitete, ermöglicht es, Aussagen über den aktuellen Kunstbetrieb zu treffen. Wie der Journalist Hanno Rauterberg [anführt](#), zeigten sich in der Documenta 14 die Grundprobleme einer Kunstwelt, „die den politischen und ökonomischen Mächten entkommen will“, die gleichzeitig jedoch verdrängt, wie sehr sie mit eben diesen politischen und ökonomischen Mächten verzahnt ist. Eine Marta Minujin, dies wird in ihrer Performance deutlich, ist durch ihren Status als arrivierte südamerikanische Künstlerin eben nicht vor quasi „kolonialen“ Positionierungen gefeit. Denn auch eine gut gemeinte, Wahrheiten symbolisch reorganisierende Künstlerinnengeste kippt, ohne valide erarbeitete, ohne valide erleb- und erklärbar gemachte Kontext-Bezüge, in ein bloßes Behaupten von Veränderungsmacht. Aber da das bloße Behaupten bisher blendend im Kunstmarkt kapitalisiert werden konnte, scheinen Wertmaßstäbe wie Aktualität, Validität und Relevanz der Herangehensweise für Minujin nicht zentral gewesen zu sein. Und so bleibt es der kritischen BetrachterIn darauf

zu insistieren, dass es in einer von Ambivalenz und Komplexität durchdrungen Stadt wie Athen gerade nicht möglich ist monokausale (politische bzw. künstlerische) Setzungen vorzunehmen.

Dem Kuratorenteam um Adam Szymczyk und Paul Preciado ist demnach vorzuwerfen diese durch die Finanzkrise in die Weltöffentlichkeit gedrängte Stadt gewissermaßen als „Kanzel“ für eine Botschaft eingesetzt zu haben: Athen wurde durch die Documenta 14 KuratorInnen als Sinnbild einer vom globalen Norden erzeugten Katastrophenzone verwertet, vor deren Hintergrund die Lebensweisen und (damit auch die Kunstwerke) indigener (nicht dem globalen Norden entstammender) AkteurInnen als Gegenmodell inszeniert werden konnten. Dass bei dieser Aneignung Athens ebenso von einer neokolonialen Strategie zu sprechen ist, [dies wurde zu Recht von Teilen der Athener Kunstszene problematisiert](#). Die Documenta 14 zeichnete sich folgerichtig dadurch aus, dass in Ausstellungen und Veranstaltungen zwar für die internationale Kunstwelt relevante Diskussionen geführt wurden, jedoch die Gastgeberstadt Athen eher ignoriert wurde. Doch was sind künstlerische Interventionen und Analysen wert, die jenseits kunstinterner Bezüglichkeiten ihren soziokulturellen Kontext nicht mehr adressieren wollen / können? Der Titel der Documenta 14 „Learning from Athens“ ist vor dem Hintergrund dieser Frage auf jeden Fall als problematisch zu kennzeichnen.

Relevanz?

Nun könnte man anführen, dass die Kunstwelt mit selbstbezüglichen Setzungen über Jahrzehnte gut gefahren ist und dass dies auch weiterhin der Fall sein könnte. Die Art und Weise wie die Documenta 14 von der internationalen Presse zerrissen wurde, verdeutlicht jedoch, dass sich die Großwetterlage verändert hat. Und diese Veränderung hängt mit dem Aufstieg Donald Trumps zusammen. Ein Donald Trump kann Fragen nach fehlenden Bezüglichkeiten und Kontexten mit bloßen Kontextverschiebungen beantworten und postwendend den (medialen) Kontext seiner Intervention zum eigentlichen „Zentrum“ seines politischen Zugriffs deklarieren. Er kann, wie schon angeführt, soziokulturelle Setzungen, Wahrheitsbegriffe und historische Fakten im Kontext seiner „politischen“ Eingriffe symbolisch bzw. ästhetisch konfrontieren. In dieser Strategie ähnelt Trump nicht nur zeitgenössischen Alpha-KuratorInnen wie Adam Szymczyk – er überstrahlt diese auf der größtmöglichen (politischen) Bühne.

Die Documenta 14 krankte in diesem Sinne nicht nur an problematischen Positionierungen ihrer MacherInnen, sondern auch daran, dass sich nach dem Aufstieg Donald Trumps die Rahmenbedingungen für Kunst und Kultur verändert haben. Die internationale Kunstszene mit ihren hochtrabenden AkteurInnen und Diskursen wurde im vergangenen Jahr schlichtweg von der Situation überrascht, dass sich ein Politiker nicht nur ihrer Mittel zu bedienen begann, sondern diese darüber hinaus der politischen Selbst-Inszenierung dienstbar machte. Sie wurde von der Situation überrascht, dass mit dem Aufkommen Trumps ihr eigene Positionierung fragwürdig wurde. Und auf diese Herausforderung, respektive auf diese politische Fundamentalkritik hat die Kunstwelt bis dato keine Antworten gefunden.

Bild: (Ohne Titel) by Sofia Bempeza