GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Angels in the White Cube? : Rhetoriken kuratorischer Unschuld bei der dOCUMENTA (13)

Buurman, Nanne

2015

https://doi.org/10.25595/2072

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Buurman, Nanne: *Angels in the White Cube? : Rhetoriken kuratorischer Unschuld bei der dOCUMENTA (13)*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2015) Nr: 58, 63–74. DOI: https://doi.org/10.25595/2072.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Nanne Buurman

ANGELS IN THE WHITE CUBE? RHETORIKEN KURATORISCHER UNSCHULD BEI DER DOCUMENTA (13)

EINLEITUNG Angesichts der Entwicklung, dass das kuratorische Feld zunehmend von weiblichen Akteurinnen geprägt ist, verwundert es, dass das Thema Gender und kuratorische Autorschaft einen weitgehend blinden Fleck darstellt.[1)] Dies ist umso bemerkenswerter, als dass sich Analogien zwischen traditionellen Weiblichkeitsskripten und verbreiteten kuratorischen Verhaltenscodizes ausmachen lassen: nämlich u.a. eine Betonung von Bescheidenheit, Zurückhaltung und Negation von Autorschaft. So hat zum Beispiel die von Virginia Woolf (1931) kritisierte Figur des *Angel in the House* ihre Analogie in Unschuldsbeteuerungen von Kurator_innen. Ähnlich dem viktorianischen Ideal der perfekten entsexualisierten Gastgeberin und Mutter, die unsichtbar im Hintergrund agierend für das Wohlergehen ihrer Lieben und Gäste sorgt, hört man von Kurator_innen jeglichen Geschlechts, man stelle lediglich die Bühne für die Künstler_innen als Protagonist_innen bereit und habe keinerlei eigene auktoriale Ambitionen. Dieses kuratorische Selbstverständnis schlägt zuweilen auch in generalisierende Formulierungen normativer Bescheidenheitscodizes um. Die Kuratorin Alanna Heiss äußerte 1978 etwa: „Während sich die Erfordernisse der Kunst auf einen bedeutungsvollen Ausdruck des Selbst konzentrierten, bestanden die Erfordernisse des Kuratierens vor allem in der Fähigkeit, für die Abwesenheit des Selbst zu sorgen und die Neutralität des Kontexts zu gewährleisten [...].“ (2012: 525)

Davon abgesehen, dass die Vorstellung einer neutralen Ausstellung spätestens seit Brian O'Dohertys (1996) Kritik an der Pseudo-Objektivität und Virginität des *White Cube* nicht mehr haltbar ist, scheint der Topos kuratorischer Unschuld paradoxerweise ein umso größeres Thema zu sein, seitdem in den späten 1960er Jahren Figuren wie Harald Szeemann diese *bis dato* implizit vorausgesetzte kuratorische Zurückhaltung durch Artikulationen auktorialer Ansprüche in Frage stellten. Vorher waren Kurator_innen vornehmlich als im Hintergrund agierende Kustod_innen verstanden worden, deren Hauptaufgabe die Sorge für museale Sammlungen, das Erforschen und Instandhalten von Kunst und erst in zweiter Linie ihre Vermittlung und Ausstellung waren (Heinich/Pollack 2006). Die Autor-isierung des Kurators

1) Genderperspektiven im Bezug auf das Ausgestellte - d.h. Problematisierungen sexistischer Repräsentation, Kanonkritik, Frauenquoten sowie Ausstellungen feministischer/queerer Kunst oder den Arbeiten von Künstlerinnen gewidmete Ausstellungen - sind hingegen keine Seltenheit mehr.

(sic) als Ausstellungsmacher, der seine Autorschaft – wie Søren Grammel (2005) beschreibt – u. a. einer Analogie mit traditionellen Vorstellungen von Künstlerschaft als kreativer produktiver Werkherrschaft verdankt, ließe sich vor diesem Hintergrund auch als eine ‚Maskulinisierung' des Kuratierens verstehen. Eine seit den 1990er Jahren zunehmende, an Positionen der künstlerischen Institutionskritik anschließende, medienreflexive Auseinandersetzung mit Ausstellungen als sozialen Räumen, in denen eine Vielzahl von Akteur_innen und Instanzen an der Produktion von Bedeutungen und Beziehungen teilhat, problematisiert diese Heroisierung einzelner charismatischer Kuratoren. Statt auf singuläre Persönlichkeiten, lenkten Diskurse des kritischen Kuratierens die Aufmerksamkeit auf expositorische Praktiken, Modi des Zu-Sehen-Gebens und (Macht-)Effekte kuratorischer Konstellationen, also Fragen von Kontextualisierung, Ausstellungsinszenierung, Display und Besucher_innenadressierung (z.B. John/Schade/Richter 2008). Die Autor-ität des Ausstellens wurde dabei jedoch – anders als bei den oben zitierten Unschuldsäußerungen – nicht zurückgewiesen, sondern reflektiert, dezentriert und differenziert.

Die Krise der Repräsentation äußerte sich also im Feld des Kuratorischen zunächst im Zuge der Autor-isierung des Kurators in den späten 1960er Jahren als die expositorische Neutralität in Frage stellende Subjektivierung des Ausstellens. Seit den 1990er Jahren mehren sich kritisch-reflexive Befragungen der medialen Brechungen von Ausstellungen inklusive der ästhetischen, epistemologischen und sozialen Effekte kuratorischer Rahmungen. Dabei lässt sich – zum Beispiel im Zusammenhang mit den Kontroversen um das Thema Partizipation – eine zunehmende Würdigung der konstitutiven Rolle von Besucher_innen ausmachen, so dass seit ca. 2010 sogar von einer Edukalisierung des Kuratorischen die Rede ist (z.B. O'Neill/Wilson 2010). Als Gegenpol zu Praktiken des post-repräsentativen Kuratierens, welches Ausstellungen programmatisch als soziale Räume politischer Aushandlungsprozesse versteht (z.B. Sternfeld/Ziaja 2012), lassen sich im Zusammenhang mit aktuell einflussreichen post-humanistischen Theorien neo-objektivistische Tendenzen des Kuratierens ausmachen, deren Anliegen es ist, Exponate menschlicher und nicht-menschlicher Provenienz für sich sprechen zu lassen. Die hier grob skizzierten Entwicklungen lassen sich auch mit Blick auf die verschiedenen Ausgaben der 1955 gegründeten *documenta* beobachten, die von Arnold Bode im Katalog zur *documenta III*

(1964) als „Museum der 100 Tage“ bezeichnet worden war. Diese regelmäßig stattfindende Großausstellung unterscheidet sich jedoch insofern von Museen, als dass sie nicht dem Sammeln, Pflegen und Erforschen von Objekten gewidmet ist, sondern vor allem dem Exponieren und Vermitteln zeitgenössischer Kunst. Der im Namen der Institution eingeschriebene dokumentarische Anspruch auf Repräsentativität war jedoch bereits seit der ersten *documenta* umstritten (Schwarze 2006: 9–13). Bei der erstmalig als Themenausstellung konzipierten *documenta 5* (1972) wurde der wissenschaftlich-objektive Anspruch dann durch die demonstrativ subjektive Perspektive des Kurators Szeemann abgelöst (Germer 1992). Die *documenta 12* (2007) stellte schließlich in medienreflexiv-repräsentationskritischer Manier das Ausstellen selbst als eine Regierungspraxis aus (Buurman 2009).

KURATORISCHE AUTORSCHAFT BEI DER DOCUMENTA (13)

Mein Text widmet sich der *dOCUMENTA (13)* (2012) als einem Beispiel, wie die, den Dispositiven des Zeigens inhärente Macht durch verbal- und displayrhetorische Unschuldsbeteuerungen (erneut) unsichtbar (gemacht) wurde. Dadurch blieb die Politizität des Ausstellens (von Bismarck 2008) – also die Macht des Displays (Staniszewski 1998) und die darin implizierte Konstellierung und Hierarchisierung von Besucher_innen und Exponaten (Beck 2007) – weitgehend unproblematisiert. Obwohl eines der postulierten Hauptanliegen der künstlerischen Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev die Kritik an anthropozentrischen Weltbildern und eine Ausweitung kultureller Agency auf Wissenschaftler_innen, Aktivist_innen, Tiere, Pflanzen und Dinge war, zeichnete sich die *dOCUMENTA (13)* paradoxerweise in vielerlei Hinsicht durch (Re)zentrierungen von Autorschaft aus. Wo ihre Vorgängerin, die *documenta 12* (2007), u.a. durch das Zurückhalten von kontextualisierenden Informationen und eine ostentativ parteiische Ausstellungsinszenierung die Aufmerksamkeit von Künstler_innensubjekten und Produktionskontexten weg, hin zu dem Rezeptionskontext, der ästhetischen Beschaffenheit von Exponaten, den Effekten der Präsentationsweise und den Erfahrungen der Ausstellungsbesucher_innen gelenkt hatte, wurde bei der *d(13)* Künstler_innen die zentrale Rolle im Ausstellungsgeschehen eingeräumt. Dem bei der *d12* durch den verspiegelten Eingangssaal versinnbildlichten ausstellungsreflexiven Ansatz setzte die *d(13)* abermals das *White Cube*-Modell entgegen **(Abb. 1–2).**

Dabei wurden sowohl die Bedeutungen und ästhetische

Erfahrungen stiftende Medialität (und Diskursivität) des Ausstellens selbst, als auch die konstitutive Rolle der Ausstellungsbesucher_innen zugunsten einer Rück/kehr zu kuratorischen Objektivitätsansprüchen fast vollständig ausgeblendet. Der vordergründige Eindruck von der Kuratorin als ‚Unschuldsengel', der auch durch das wiederholte Hervorheben von Christov-Bakargievs „Freundlichkeit", ihrem „optimistische[n] Lächeln" und ihrem „blond gelockte[n] Haar" (Schlüter 2012a: 23) in verschieden journalistischen Portraits mit sprechenden Titeln wie *Die Heilerin* (Rauterberg 2012) und *Madame Maybe* (Schlüter 2012a) suggeriert wurde, muss jedoch relativiert werden. Neben der Diskrepanz zwischen verbalen Nichteinmischungsbeteuerungen der Kuratorin und tatsächlicher Inszenierung der Ausstellung zeichnete sich die *dOCUMENTA (13)* durch eine ganze Reihe weiterer Inkonsistenzen – z.B. Widersprüchlichkeiten zwischen einer posthumanistischen Positionierung und der Fokussierung des Lebens von Künstler_innen, zwischen Kritik am Logozentrismus und starker Textlastigkeit – aus. Nicht zuletzt oszillierte kuratorische Autorschaft auf ambivalente Weise zwischen dem viktorianischen Ideal der Unsichtbarkeit weiblicher Gastgeberschaft und der (Re-)Zentrierung auf die Person der Kuratorin als Objekt der Aufmerksamkeit.[2)]

2)
Als prägnantes Beispiel für eine starke Zentrierung auf Christov-Bakargiev, das hier leider nicht besprochen werden kann, siehe z.B. den zweiten Teil des d(13) Katalogs, das sogenannte Logbuch.



// Abbildung 01
Verspiegelter Eingangssaal des Fridericianums bei der *documenta 12* (2007).



// Abbildung 02
Weiß gestrichener Eingangssaal des Fridericianums bei der *dOCUMENTA (13)* (2012).

RHETORIKEN KURATORISCHER UNSCHULD IN TEXTEN CHRISTOV-BAKARGIEVS

In Vorträgen, Interviews und programmatischen Texten übte Christov-Bakargiev immer wieder explizit Kritik am Kuratorischen während sie sich für eine Konzentration auf die Kunst und die Künstler_innen einsetzte. Im ersten Band des dreiteiligen Katalogs *Das Buch der Bücher* schreibt sie z.B.: „Nach mehr als einem Jahrzehnt, in dem sich diese Diskurse vorwiegend mit kuratorischen Praktiken oder Kulturwissenschaften und postkolonialer Theorie beschäftigt haben, ist es ein Vergnügen, beispielsweise wieder Rudolf Arnheim (1994–2007) und die Gestalttheorie der Wahrnehmungspsychologen zu lesen." (2012b: 692) Christov-Bakargiev schließt sich Arnheims Diagnose an: „‚Die Kunst scheint in Gefahr zu sein, totgeredet zu werden.'" (2012a: 43). Sie kritisiert mit ihm ein „Übermaß an Kunstkritik und Theorie" (Ebd.), denn, „[d]iese Texte behandeln häufig nicht die Kunstwerke selbst, sondern kuratorische Positionen in der heutigen Kunst, und bilden einen metakünstlerischen Diskurs." (2012b: 692)

Auch in Interviews mit Medienvertreter_innen betonte Christov-Bakargiev wiederholt ihr Interesse für Künstler_innen, während sie explizit Desinteresse an Fragen von Display, Vermittlung und Besucher_innenadressierung bekundete. Im Gespräch mit Kia Vahland (2012) in der *Süddeutschen Zeitung* sagte sie: „Je mehr man über das Display nachdenkt, desto weniger erlaubt man den Besuchern, in Dialog zu treten mit der [künstlerischen] Forschung." Mehrfach grenzte sie sich dezidiert vom Begriff des Kuratierens ab (Christov-Bakargiev in: Rauterberg 2009, dies. in: Schlüter 2912b: 96). Kurator_innen machte sie dafür verantwortlich, dass sich „noch nicht mal mehr die Künstler auf den Großausstellungen wohlfühlen" (Dies. in: Rauterberg 2009), wohingegen sie sich eine *d(13)* wünschte, die „gastfreundlich" (Ebd.) sei. Zudem forderte sie, „[...] die Autorität des Künstlerischen soll gestärkt werden" (Dies. in: Schlüter 2012b: 96). Damit knüpfte sie implizit an die eingangs zitierten Bescheidenheitskodizes an. In ihren Forderungen nach Zurückhaltung schwingt die Vorstellung kuratorischer Unschuld und die Möglichkeit eines unmittelbaren Zugangs zu dem Ausgestellten mit, der nicht durch kuratorische Rahmensetzungen und mediale Brechungen verdorben ist (Christov-Bakargiev in: Vahland 2012: 11).[3] Zu ihrer Funktion gefragt, antwortete sie im Interview mit der Zeitschrift *Art* z.B.: „Ich bin diejenige, die den Verkehr regelt (lacht). Ein menschlicher Verkehrsregler hat gegenüber der Ampel den Vorzug, dass er auf die Situation flexibel eingehen kann." (Dies. in: Schlüter 2012b: 97) Sie gab sich rhetorisch betont zurückhaltend und sprach auffallend häufig von ihrer „Demut" und „Bescheidenheit" als Initiatorin von Prozessen (Dies. in: Jocks 2012: 373f, 369f). An verschiedenen Stellen sprach sie sich zudem für kuratorische „Sorge" und „Fürsorge" gegenüber Objekten aus (Ebd. 369f, Dies. 2011: 11/2012a: 36), womit sie das vor-auktoriale Verständnis des Kuratierens als kustodisch-konservatorisches Sorgen für Sammlungen aufrief und die Macht des Kuratorischen, Bedeutungen zu stiften, herunterspielte.

Der vermeintliche Verzicht auf ein eigenes meta-künstlerisches Narrativ drückte sich ferner in Christov-Barkargievs Insistieren auf die angebliche Konzeptlosigkeit der *d(13)* aus. Das Konzept eines Nicht-Konzepts, welches vor dem Hintergrund ihrer Kritiken an Logozentrismus, kognitivem Kapitalismus und kuratorischer Meta-Diskursivität durchaus schlüssig erscheint, entpuppt sich jedoch bei genauerer Betrachtung als ein komplexes Konzept. Dieses wurde u.a. in Christov-Bakargievs programmatischem Essay

3) „Eine Documenta ist eine Membran zwischen Publikum und der Welt hinter der Ausstellung: Künstler, Intellektuelle, Techniker. Ich tendiere dazu, mich mehr mit der Welt hinter der Ausstellung zu beschäftigen als mit dem Publikum. [...] Ich habe diese Erfahrung gemacht: wenn ich nicht so viel über die Besucher nachdenke, dann sind die Leute am glücklichsten. Sie haben dann das Gefühl, sie bekommen unverstellten Einblick in diese andere Welt hinter der Ausstellung." (Christov-Bakargiev in: Vahland 2012: 11)

(2012a) ausformuliert, welcher in der Pressemappe und in *Das Buch der Bücher* erschien. Ein Auszug war auch als Wandtext im ansonsten leeren Eingangssaal des Fridericianums angebracht, der als traditioneller Startpunkt eines documenta-Rundgangs der ideale Ort ist, um einen kuratorischen Prolog zu platzieren. Die *dOCUMENTA (13)* zeichnete sich also keineswegs durch einen Verzicht auf Theorie oder kuratorische Meta-Diskursivität aus. Tatsächlich war sie ausgesprochen text- und theorielastig. Beispielhaft hierfür sind die zahlreichen Konferenzen und Seminare, die im Rahmen der *d(13)* stattfanden, ebenso wie die Publikation der *100 Notes-100 Thoughts* Serie im Vorfeld der Ausstellung, sowie deren gesammelte Publikation in *Das Buch der Bücher*, welches nicht nur im Titel, sondern auch in seinen Ausmaßen gewichtig daherkommt und eine fast vierhundert Einträge umfassende „Lektüreliste: Propädeutik zur Grundlagenforschung" enthält (documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH: 18–26).



// Abbildung 03
Afghanische Seidenschals als Erkennungszeichen des *dOCUMENTA (13)* – Aufsichtspersonals.

Die Ambivalenz der ostentativen Bescheidenheit eines schon im Konzept der Konzeptlosigkeit zum Ausdruck kommenden Skeptizismus, der bei seiner Betonung des Propositionalen, Offenen und Prozessualen paradoxerweise dazu tendiert, das Nicht-Wissen zu totalisieren (z.B. Christov-Bakargiev 2012a: 37f, dies. in: Jocks 2012: 366), lässt sich überdies an der visuellen Identität der Ausstellung als Nicht-Identität ablesen. Das von der Agentur Left-Loft entwickelte *Corporate Design* besteht im Wesentlichen in einer Schreibregel für das Wort *dOCUMENTA (13),* welches in verschiedenen Schrifttypen auf verschiedenen Hintergründen appliziert werden durfte. Einem ähnlich modularen Muster folgten auch die in Farbe und Größe variierende Gestaltung der *100 Thoughts-100 Notes*-Serie und die Vorschrift einer Vorschriftlosigkeit für die Aufsichten im Hinblick auf das Tragen des als ‚Un-Uniform' fungierenden grünen Seidenschals (Christov-Bakargiev 2012c). **(Abb. 3)** Das Durchdeklinieren scheinbar individueller Möglichkeiten in einem vorgegebenen Raster findet sich darüber hinaus in der Ausstellungsgestaltung wieder.

INVISIBILISIERUNG DES DISPLAYS BEI DER DOCUMENTA (13)

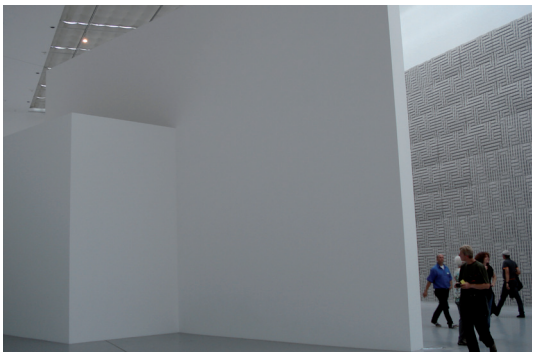
Die Diskrepanz zwischen kuratorischen Bescheidenheitsbehauptungen – respektive Künstler_innenzentrierung – und einer weniger offensichtlichen Konzentration der Autorschaft auf

Christov-Bakargiev charakterisierte auch die displayrhetorische Ebene der Ausstellung. Eine über weite Strecken modernistische Ausstellungsinszenierung im Stile des *White Cube*, die Tendenz zur Vereinzelung künstlerischer Positionen, sowie nüchterne, über künstlerische Haltungen informierende Ausstellungstexte ließen die Subjektivität von Künstler_innen als Hauptattraktionen erscheinen, wohingegen sich die künstlerische Leiterin auch im Hinblick auf die Ausstellungsgestaltung betont zurückhaltend gab. Angesichts ihrer kritischen Haltung gegenüber der Dominanz von Star-Architekten (Christov-Bakargiev in: Stock 2012) beauftragte sie für die Architektur der *d(13)* das Büro punkt4, dessen Mitarbeiter sich „bescheiden" gaben und versuchten „sich selbst als Entwerfer zurückzunehmen" (Stöbe 2012: 8). Auf der Website der Agentur heißt es: „Es ist keine Ausstellungsarchitektur ‚designt' worden, sondern der Bestand so selbstsprechend als irgend möglich gelassen worden. Die Lösungen für die sichtbaren Eingriffe (Übergänge, Eingänge, Rampen, Schleusen) sind einer pragmatischen Ästhetik geschuldet, immer nah am Künstler und an der Funktion." (punkt4) Dort ist auch die Rede von „kleinstmögliche[n] Eingriffe[n]" oder gar von „versteckte[n], architektonische[n] Eingriffe[n]" (Ebd.).[4)]

Diese minimalinvasive Gestaltungsweise galt auch für die Displaygestaltung. In den Hauptspielorten Fridericianum, Neue Galerie, documenta-Halle und Kulturbahnhof waren die Wände bis auf wenige Ausnahmen weiß gestrichen und Displaysysteme so zurückhaltend hell und neutral gestaltet, dass man angesichts ihrer Tendenz, beinahe mit den weißen Wänden zu verschmelzen, fast von Camouflage sprechen könnte **(Abb. 4–6)**. Auch die Lichtführung war an diesen Orten überwiegend unauffällig. Neben Spots, die Arbeiten gleichmäßig ausleuchteten, herrschten lichtstreuende Deckenleuchten vor. Viele Fenster waren durch unterschiedlich transparente diskrete Bespannungen beschirmt, welche das Sonnenlicht abdimmten. Die subtilen Möglichkeiten des Atmosphärendesigns und der Aufmerksamkeitslenkung wurden so ausgeblendet. Selbst Möblierung und technische Ausstattung waren optisch neutral in die Umgebung eingepasst oder sogar unter weißen Abdeckungen getarnt **(Abb. 7)**. In der Konsequenz erschienen die Räume so rein, dass kaum etwas von der Kunsterfahrung ablenkte oder gar an ihre Vermitteltheit

4)
Jenseits der im Folgenden besprochenen Hauptschauplätze wurde der Charakter vorgefundener Architekturen auf diese Weise zum Teil so stark unterstrichen, dass diese - wie etwa der Bunker im Weinberg - selbst zu Exponaten wurden.

// Abbildung 04
Display (für Arbeit von Thomas Bayrle) in der documenta-Halle.



// Abbildung 05
Display (für Arbeit von Kristina Buch) in der documenta-Halle.



// Abbildung 06
Display (für Briefwechsel zwischen Alighiero Boetti und Harald Szeemann) im Fridericianum.



erinnerte. Besucher_innenführung durch architektonische Mittel blieb ebenfalls unauffällig. Statt einer starken kuratorischen Dramaturgie oder Aufmerksamkeitslenkung blieb es Besucher_innen anscheinend weitgehend selbst überlassen, welchen Parcours sie durch die Ausstellung wählten. Selbst Blickregie kam nur verhalten zum Einsatz. Exponate wurden eher selten formal zueinander in Beziehung gesetzt und Blickachsen spielten eine untergeordnete Rolle. Zum Teil wurden sie sogar durch extra eingezogene Zwischenwände an Durchgängen blockiert.



// Abbildung 07
Licht, Technik, Möblierung in Friedericianum und in der Neuen Galerie.

Statt eines übergeordneten kuratorischen Narrativs hatte man es bei der *d(13)* also auf den ersten Blick mit einer Ansammlung von Einzelausstellungen zu tun. Es herrschten einzelnen Positionen gewidmete monographische Räume vor. Im Auepark stand jedem/r Künstler_in sogar ein eigenes Häuschen zur Verfügung, welches in Eigenregie mit Hilfe der Architekten gestaltet werden konnte, während von kuratorischer Seite lediglich die vereinzelnde Positionierung der Häuser festgelegt worden war. Es sollte unmöglich sein, von einem Häuschen zum Nächsten zu blicken, so dass sich hier die schon angesprochene Rasterung individueller Artikulationen in einem seriellen Nebeneinander wiederholte. Wo sich Arbeiten Räume teilten, wurde i.d.R. dafür gesorgt, dass jede Position zumindest eine eigene Ecke oder eine eigene Wand für sich hatte. Diese klare räumliche Trennung verschiedener künstlerischer Positionen sowie die Übergabe der Verantwortung für die Installation in Künstler_innenhände folgten offenbar einem Ethos kuratorischer Nichteinmischung und suggerierten damit größtmögliche Autonomie für die Künstler_innen.



// Abbildung 08
Installationsansicht *Brain* (mit Arbeiten von Judith Hopf, Giorgio Morandi, Giuseppe Penone, Horst Hoheisel, Lawrence Weiner), *dOCUMENTA (13)*

Eine Ausnahme stellte diesbezüglich das sogenannte *Brain* dar **(Abb. 8)**. Dieser Raum in der Rotunde des Fridericianums erinnerte an Wunderkammern oder Kuriositätenkabinette und enthielt ein Sammelsurium von Exponaten ganz unterschiedlicher Objektkategorien, welche stellvertretend Leitmotive der Ausstellung verkörperten. Viele der in der übrigen Ausstellung voneinander getrennt inszenierten künstlerischen Positionen bezogen sich auf die von der Kuratorin im *Brain* gesetzten Anliegen (documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH: 24). Der als materialisiertes Konzept der *d(13)* konzipierte Ort funktionierte als ein kuratorisches Miniaturmuseum, eine *Mindmap*, ein Blick in das Hirn des *Mastermind* der Ausstellung, dessen

assoziativer Charakter durch das scheinbar wahllose Kombinieren ganz verschiedener Display-Vorrichtungen unterstützt wurde. Obwohl diese Ansammlung von Vitrinen aus unterschiedlichen Zeiten durchaus als ein Akt der Musealisierung musealer Zeigevorrichtungen oder als medienreflexives Ausstellen des Ausstellens interpretiert werden könnte, war diese Lesart anscheinend nicht intendiert. Laut Auskunft eines Mitarbeiters, waren Vitrinen aus rein pragmatischen, nämlich konservatorischen Gründen eingesetzt worden, so dass hier Kuratieren im schwachen Sinne von Sorgen für und weniger im starken Sinne einer (Reflexion der) auktorialen Blickregie zu lesen ist. Auch die das *Brain* vom Rest der Ausstellung trennende Glasscheibe war – laut Website von punkt4-Architekten – aus klimatechnischen Gründen eingesetzt worden, „sodass sie für den Besucher unsichtbar bleibt" (punkt4). Vor dem Hintergrund der hier wieder durchscheinenden Maxime, kuratorische Eingriffe zu verbergen, liest sich die Glasschreibe wie ein *Pars-pro-Toto* für die Negierung der Medialität des Ausstellens bei der gesamten *d(13)*.

SCHLUSS. GASTGEBERSCHAFT ALS KIPPFIGUR Der von Christov-Bakargiev verfolgte Ansatz, neben den Künstler_innen sogar die Dinge für sich sprechen zu lassen (z.B. Christov-Bakargiev in: Vahland 2012, dies. 2011: 13/2012a) blendete kuratorische Autorschaft sowie Bedeutungszuschreibungen durch Rezipient_innen weitgehend aus und suggerierte stattdessen die Möglichkeit eines unmittelbaren Zugangs zu den Objekten. Die Medialität des Ausstellens, diskursive, institutionelle und materielle Rahmungen sowie die Autorität des Displays, Bedeutungen zu generieren – also die Dinge zum Sprechen zu bringen und ästhetische Erfahrungen und Lektüren zu beeinflussen – wurden bei der *d(13)* kaum kritisch problematisiert.

Die Verschleierung kuratorischer Autor-ität hatte in einigen Fällen den Effekt, traditionelle Muster der Kuratorenschelte zu entkräften (z.B. Sommer 2012: 3).[5] Dank einem Wechselspiel zwischen verbal- und displayrhetorischen Unschuldsbeteuerungen auf der einen Seite und mal impliziten, mal expliziteren Zentrierungen auf ihre Person auf der anderen, erschien Christov-Bakargiev als Bedingungen schaffende Gastgeberin. Mittels einer solchen Inszenierung war es möglich, die Autonomie und Individualität einzelner Künstler_innen herauszustellen, ohne auf eine Demonstration der eigenen Bedeutsamkeit zu verzichten. Dieses Modell kuratorischer Gastgeberschaft ist jedoch insofern ambivalent, als dass es

5) Typisch sind etwa der Vorwurf, Künstler_innen ein kuratorisches Konzept überzustülpen, ihre Individualität und Intention zugunsten von diskurslastigen kuratorischen Metaerzählungen zu missachten oder durch Beanspruchen einer auktorialen Position häretisch mit Künstler_innen in Konkurrenz zu treten. Diese Kritiken sind zu Formeln erstarrt, die unabhängig von der Spezifik der jeweiligen Ausstellung Anwendung finden, so auch bei der *d(13)*.

gleichzeitig zur Verneinung von Autor-ität als auch zur Reproduktion zentralistischer Autorschaftsvorstellungen beitragen kann. Christov-Bakargiev, die zwischen der Rolle als Protagonistin auf der Bühne und der Funktion einer unsichtbaren Stagehand hin und her wechselte, wurde zu einer Kippfigur zwischen Ergon und Parergon. Als Gastgeberin verschmolz sie einerseits wie der *Angel in the House* mit dem Hintergrund, während sie sich andererseits als zentraler Gegenstand der *d(13)* darbot. Dieses Oszillieren zwischen Vorder- und Hintergrund, Opazität und Hypervisibilität wirft die Frage auf, ob es sich dabei um Maskerade oder Mimikry handelte, um eine Affirmation klischeehafter Konventionen oder um deren Subversion. Nicht zuletzt provoziert diese schwankende Performanz kuratorischer Autorschaft ein Nachdenken über die ambivalenten Funktionen von Un/sichtbarkeit in postdisziplinären, neoliberalen Kontrollgesellschaften.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Christov-Bakargiev mit ihrer ostentativen Abwendung von Diskursen des Kuratorischen und der kaum stattfindenden Reflexion der Medialität des Ausstellens einen Bruch mit repräsentationskritischen Problematisierungen der Performativität kuratorischen Handelns vollzogen hat. Zu klären bleibt indes, ob die Unmittelbarkeitsrhetoriken und Transparenzsuggestionen der *d(13)* eine Rückkehr zu den eingangs genannten kuratorischen Modellen markieren oder inwiefern und mit welchen politischen Implikationen sich hier möglicherweise ein erneuter Paradigmenwechsel abzeichnet.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Verspiegelter Eingangssaal des Fridericianums bei der *documenta 12* (2007), Foto: Ryszard Kasiewicz, ©documenta Archiv
Abb. 2: Weiß gestrichener Eingangssaal des Fridericianums bei der *dOCUMENTA* (13) (2012), Foto: Nanne Buurman
Abb. 3: Afghanische Seidenschals als Erkennungszeichen des *dOCUMENTA* (13)-Aufsichtspersonals, Foto: Nanne Buurman
Abb. 4: Display (für Arbeit von Thomas Bayrle) in der documenta-Halle, Foto: Nanne Buurman
Abb. 5: Display (für Arbeit von Kristina Buch) in der documenta-Halle, Foto: Nanne Buurman
Abb. 6: Display (für Briefwechsel zwischen Alighiero Boetti und Harald Szeemann) im Fridericianum, Foto: Nanne Buurman
Abb. 7: Licht, Technik, Möblierung in Friedericianum und in der Neuen Galerie, Foto: Nanne Buurman
Abb. 8: Installationsansicht *Brain* (mit Arbeiten von Judith Hopf, Giorgio Morandi, Giuseppe Penone, Horst Hoheisel, Lawrence Weiner), *dOCUMENTA* (13)
Copyright: die Künstler_innen/VG Bildkunst, Bonn 2012, Foto: Roman März
Alle Bilder mit freundlicher Genehmigung der documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs GmbH.

// Literatur

Beck, Martin (2007): Sovereignty and Control. In: Ders. (Hg.), About the Relative Size of Things in the Universe, Utrecht/London: Four Corners, S. 44–59

von Bismarck, Beatrice (2008): Display/Displacement. Zur Politik des Präsentierens. In: John, Jennifer u.a. (Hg.), Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, Zürich, jrp/ringier, S. 69–82
Buurman, Nanne (2009): Ausstellen ausstellen. Ausstellungsautorschaft auf der documenta 12, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Leipzig
Christov-Bakargiev, Carolyn (2011): Über die Zerstörung von Kunst – oder Konflikt und Kunst, oder Trauma und die Kunst des Heilens. In: documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), 100 Notes-100 Thoughts Series, 100 Bde. Ostfildern, Hatje Cantz, Notebook No. 040, S. 10–16
Dies. (2012a): Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, verdreht und dauerte eine lange Zeit. In: Das Buch der Bücher (Band 1/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, S. 30–46
Dies. (2012b): Einführung. Notizen zum perzeptuellen Denken und seinen heutigen Möglichkeiten. In: Das Buch der Bücher (Band 1/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, S. 692
Dies. (2012c): A lesson in the possibilities of a scarf or, how to be an art project attendant, http://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/a-lesson-in-the-possibilities-of-a-scarf-or-how-to-be-an-art-project-attendant (6.10.2014)
documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.) (2012): Das Begleitbuch (Band 3/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012., Ostfildern, Hatje Cantz
documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.) (2012): Das Buch der Bücher (Band 1/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012. Ostfildern, Hatje Cantz
O'Doherty, Brian (1996): In der Weißen Zelle, Hg. von Wolfgang Kemp, Berlin, Merve
Germer, Stefan (1992): Documenta als anachronistisches Ritual. In: Texte zur Kunst, 2. Jg., H. 6, S. 49–63
Grammel, Søren (2005): Ausstellungsautorenschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst
Heinich, Nathalie / Pollack, Michael (2006): From Museum Curator to Exhibition Auteur. In: Greenberg, Reesa u.a. (Hg.), Thinking about Exhibitions, New York, Routledge, S. 231–250
Heiss, Alanna (2012): Die Platzierung des Künstlers. In: Das Buch der Bücher (Band 1/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, S. 525
Jocks, Heinz-Norbert (2012): Das Erzählen als Wille zur Wahrheit, Gespräch mit Carolyn Christov-Bakargiev. In: Kunstforum International, Bd. 216, S. 364–376
John, Jennifer u.a. (Hg.) (2008), Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, Zürich, jrp/ringier, S. 17–27
O'Neill, Paul / Wilson, Mick (Hg.) (2010): Curating and the Educationl Turn, Amsterdam/London, Open Editions/de Appel
punkt4: http://www.punkt4.net/punkt4/NEWS.html (4.10.2014)
Rauterberg, Hanno (2009): Kassel ist Australien. Vom Außenrand ins Zentrum der Weltkunst: Das erste große Interview mit der neuen Leiterin der Documenta, Carolyn Christov-Bakargiev. In: DIE ZEIT, Jg. 28, 2. Juli, o.S., http://www.zeit.de/2009/28/Interview-Christov-Bakargiev (15.03.2012)
Ders. (2012): Die Heilerin. In: Zeit Magazin, Jg. 24, Juni, S. 16–18
Schlüter, Ralf (2012a): Madame Maybe. In: Art. Das Kunstmagazin, Juni, S. 21–24
Ders. (2012b): Das Herz der documenta schlägt in Kabul, Gespräch mit Carolyn Christov-Bakargiev. In: Art Spezial. Documenta 13, Juli, S. 96–98
Schwarze, Dirk (2006): Die Expansion der documenta-Kritik. Eine Ausstellung im Spiegel der Presse, Nordlingen, Steinmeier
Sommer, Tim (2012): Eine Lehrstunde für Kritiker. Diese documenta ist gut! In: Art Spezial. Documenta 13, Juli, S. 3
Staniszewski, Mary Ann (1998): The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge/London, MIT Press
Sternfeld, Nora / Ziaja, Luisa (2012): What Comes After the Show. On Post-Representative Curating. In: OnCurating, 14, S. 21–24
Stock, Adolf (2012): Documenta 13: Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev, o.S., https://www.torial.com/adolf.stock/portfolio/13818 (03.10.2014)
Stöbe, Sylvia (2012): Architektur der documenta (13). In: Deutsches Architektenblatt, H. 11, S. 8/9

Vahland, Kia (2012): Über die politische Intention der Erdbeere, Gespräch mit Carolyn Christov-Bakargiev. In: Süddeutsche Zeitung, 31. Mai, o.S., http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/documenta-leiterin (14.01.14)
Woolf, Virginia (1931): Professions for Women. In: eBooks@Adelaide (Hg.), The Death of the Moth and other essays, The University of Adelaide Library, https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27. html (7. Oktober 2014)

// Angaben zur Autorin
Nanne Buurman M.A. lebt als Kunstvermittlerin, Kuratorin und Kulturwissenschaftlerin in Leipzig. Seit Oktober 2012 promoviert sie am Internationalen Graduiertenkolleg InterArt an der Freien Universität Berlin mit einer Dissertation zum Verhältnis von Ausstellen, Autorschaft und Gender. Sie war an zahlreichen Kunstvermittlungs-, Ausstellungs- und Publikationsformaten beteiligt, darunter zuletzt *Catalogue Raisonné Clichés,* hg. von Inga Kerber (Spector Books, 2014). 2015 erscheinen von ihr u.a. folgende Publikationen: *Hosting Significant Others. Autobiographies as Exhibitions of Co-Authority.* In: Beatrice von Bismarck et al. (Hg.), Hosting Relations in Exhibitions, Sternberg Press, sowie *The Personal is Political. Displaying Relationality in Curatorial Autobiographies.* In: Journal of Curatorial Studies.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE