

Michael Nungesser

## **Begegnungen mit dem Anderen. Ein kritischer Rückblick auf Ausstellungen aktueller außereuropäischer Kunst.**

Der Anspruch der »DOCUMENTA« ist hoch: der Gegenwartskunst soll ein weltweit beachtetes Forum bereitet werden, wo sie zwar nicht repräsentativ, aber doch in wesentlichen Tendenzen aus der Sicht eines Einzelnen – die neunte im vergangenen Jahr von Jan Hoet – vorgestellt wird. In ihrer bisherigen Geschichte präsentierte sich – von Ausnahmen abgesehen – die westeuropäische bzw. US-amerikanische Kunst als die international gültige, ohne daß ihre herrschende Stellvertreter/innenfunktion allzu offen ausgesprochen würde. Ihre Überlegenheit ergab sich gleichsam automatisch aus dem westlichen Fortschrittsglauben, der aus der ökonomisch-politischen auf die kulturelle Sphäre übertragen wurde.

1992 sollte es anders sein. Der aus Belgien stammende Ausstellungsmacher Jan Hoet und sein Team reisten um die Welt, versprachen eine Öffnung – und präsentierten doch wieder eine »documenta«, die den euroamerikanisch geprägten Ethnozentrismus fortsetzte. Der Blick auf andere Kontinente, auf Regionen fern der westlichen Kunstmarktzentren, erwies sich letztlich als Medienrummel, ohne bleibende Ergebnisse. Selbst die Ostkunst blieb, drei Jahre nach den großen politischen Umwälzungen im Osten, im großen und ganzen unberücksichtigt.

Nur wenige Künstler/innen der »d 92« stammen aus Afrika (Mo Edoga und Ousmane Sow) und Asien (Anish Kapoor und Bhupen Khakhar aus Indien, Manuel Ocampo von den Philippinen, KeunByung Yook aus Südkorea); da sie inzwischen meist in einer der westlichen Metropolen leben, entsteht ihre Kunst zudem bereits in einem multikulturellen Kontext. Eine Sonderrolle kommt den Künstlern/innen aus Japan und Israel zu (die in großer Zahl teilnahmen), da sie dem westlichen Kunstbetrieb eng verbunden bzw. in ihn integriert sind – Ähnliches gilt für die australischen Künstler. Mehrere Teilnehmer/innen kommen aus Lateinamerika, wobei Brasilien mit fünf Künstlern/innen im Mittelpunkt steht, je einer ist in Argentinien, Chile oder Kuba geboren. Doch unter insgesamt 190 Künstlern/innen nimmt sich dieser Beitrag dennoch gering aus. Die »documenta« erhebt zwar einen internationalen Anspruch, weist mit publizitätssüchtigem Stolz auf die Vielzahl der Herkunftsländer hin<sup>1</sup>, läßt gar T-Shirts mit »d 9« und »allen Nationen« drucken (wie bei Olympiaden: dabei ist alles), doch die Realität wird durch solche Zahlenspiele vernebelt.

In dieser Situation waren die Erwartungen hoch, die sich auf eine weitere Großausstellung richteten, die am gleichen Ort stattfand und die – von der Presse – (vor)schnell als »Drittwelt-documenta« eingestuft wurde. Sie nannte sich »Begegnung mit den Anderen« und wurde von der Gruppe »Stoffwechsel« der Gesamthochschule Kassel (GHK) unter Leitung von Hamdi el Attar durchgeführt; er stammt aus Ägypten, lebt seit 1958 in Deutschland und ist seit 1974 in Kassel Professor für Produktdesign. Die Gruppe, in wechselnder Zusammensetzung aus Lehrenden und Lernenden verschiedener Fachrichtungen schon seit rund zwölf Jahren bestehend, hat auch parallel zu den beiden davor liegenden »documenten« Ausstellungen gemacht. Weniger begleitend denn kontrastierend zur zyklischen Mammutschau der westlichen Avantgarden wurden 1982 »weiche« Materialien in der Gegen-

wartskunst – künstlerische Arbeiten jenseits textilen Kunstgewerbes – und 1987 »Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke«, mehrheitlich also Multimediakunst und Rauminstallationen, vorgeführt. Der Ansatz der Gruppe zielt auf interdisziplinäre, wissenschaftlich ausgerichtete Arbeit, mit der sie auf wenig beachtete Aspekte des Kunstbetriebes hinweisen, das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft und den Prozeß des Kunst-Machens untersuchen wollen.

»Begegnung mit den Anderen« verstand sich als Korrektiv zur kunstmarktorientierten »documenta«, war ein Apell, den Horizont der Kunstbetrachter/innen wie der weltbürgerlich denkenden Zeitgenossen/innen überhaupt zu erweitern. Das geschah in Europa nicht zum ersten Mal, konnte aber mit seinem hoch gesetzten Anspruch, den vergleichbaren Dimensionen und in der gewählten Parallelität zur »documenta« besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. In Kassel, das sei hier vorangestellt, fand somit an zwei Orten statt, was in Paris drei Jahre zuvor mit der Ausstellung »Magiciens de la terre« versuchsweise und als Wagnis zusammengeführt worden war: »Erste« und »Dritte« Welt. Nicht zu vergessen ist aber, daß in Kassel der mediale Glanz des Namens »documenta«, der selbst durch spektakuläre Verrisse eher greller denn schwächer leuchtet, andere Ereignisse im Umfeld immer noch weit überstrahlt, deshalb die aus der Gegenüber- oder Entgegenstellung resultierenden möglichen Reflexionen und Schlußfolgerungen noch wenig ins allgemeine Bewußtsein vorgedrungen sein dürften.

»Documenta« und »Begegnung mit den Anderen« wurden zudem institutionell verschieden gewertet, ja letztere Ausstellung in bestimmten Sektoren der Öffentlichkeit als Bestandteil des »documenta«-Begleitprogrammes mißverstanden. Auch von Kontakten oder gar Gedankenaustausch zwischen den beiden Ausstellungsmachern ist mir nichts bekannt geworden, obwohl ihnen manche Gemeinsamkeiten attestiert werden: »Hoet wie El Attar sind Workoholics, sie stiften Verwirrungen, sie sind rastlos, aber auch ratlos, beides Chaoten also, die mit einer obsessiven Selbstaufgabe die Kunst zum einzigen Ziel ihres Daseins erklärt haben. Und: Beide sind großbewahnsinnigen Attitüden und Allüren verfallen.«<sup>2</sup>

Lange schon sind wir im Alltag von Produkten aus verschiedenen Teilen der Welt umgeben, und seit einigen Jahren werden in zunehmendem Maße auch Menschen aus allen Himmelsrichtungen auf unsere Wohlstandsinseln getrieben. Dieser physischen Präsenz entspricht in keiner Weise unser unterentwickeltes Bewußtsein über die von ihnen zurückgelassenen Existenzbedingungen und weniger noch wissen wir von ihren Kulturen. Höchstens glanzvoll-historische Kunstschatze aus vergangenen (vorkolonialen!) Zeiten vermögen Scharen von Museumsbesuchern zu faszinieren und werden im Rahmen von Festivals als attraktive Ereignisse medial pompös aufbereitet, sie werden aber kaum mit den heutigen Bewohnern der Herkunftsländer in Verbindung gebracht. Der wachsende Fremdenhaß (nicht nur) in deutschen Landen ist ein Symptom für Unverständnis und Überlegenheitsgefühl gegenüber den Anderen, die als wurzel- und kulturlose exotische Eindringlinge abgewehrt und ausgesondert werden. Auseinandersetzung mit ihrer heutigen Kunst, falls sie überhaupt ins Blickfeld von Ausstellungsmacher/innen geriet, wird wohl auch deshalb gemieden, weil sie aus kritischer Sicht immer auch eine Auseinandersetzung mit unserer eigenen imperialen Rolle und deren oft zerstörerischen Einflüssen beinhaltet.

Die Kasseler Ausstellung mit »außereuropäischer Avantgarde-Kunst«<sup>3</sup> aus 19 Nationen enthielt Werke von über 100 Künstlerinnen und Künstlern. Sie kamen aus

Ghana, Nigeria, Senegal, Simbabwe und Tansania (Afrika), aus Hongkong, Indien, Japan, Süd-Korea, VR China und Taiwan (Asien), aus Brasilien, Chile, Costa Rica, Dominikanische Republik, Kolumbien, Kuba, Mexiko und Paraguay (Lateinamerika). Diese Aufzählung läßt schon in ihrer schieren Quantität Mühen wie auch Zufälligkeiten der Zusammenstellung, letztlich auch den schwankenden Boden der Auswahlkriterien erahnen. Wie im Vergleich aus Vorankündigungen und Endresultat (als Grundlage dient der Katalog) hervorgeht, herrschten bis zuletzt Unklarheiten über die Teilnehmer/innen: mehrere Länder fielen ganz aus (Äthiopien, Kenia, Peru, Puerto Rico und Venezuela) oder die Zahl ihrer Künstler/innen verringerte sich (z.B. Kolumbien), manche Teilnehmer/innen sind nur im Katalog vertreten, aber nicht in der Ausstellung (z.B. Gabriel Macotela, Mexiko) und vice versa (z.B. Paulo Laender, Brasilien).<sup>4</sup> Der »documenta« nicht unähnlich, war die Ausstellung ebenfalls schwer überschaubar, lief Gefahr auszufern und verlangte vor allem vom ange-reisten, nur über begrenzte Zeit verfügenden Publikum, wenn es die Vergleichsmög-lichkeiten zwischen den beiden Projekten nutzen wollte, große (auch physische) An-strengungen ab. Man »bespielte« (bei einem Etat von ca. 3,5 Mill. DM; im Vergleich dazu die »documenta«: 16,5 Mill. DM) sieben Ausstellungsorte mit insgesamt rund 6000 qm Fläche: in Kassel (Hessen) einerseits eine nahe der GHK gelegene ehema-lige Industriehalle, genannt K 19, sowie ein modernes Verwaltungsgebäude der In-dustrie- und Handelskammer, dem Hauptbahnhof benachbart. Von hier aus konnte man in rund halbstündiger Fahrt in das 20 km nördlich liegende Hannoversch Mün-den (Niedersachsen) gelangen, eine mittelalterliche Fachwerk-Stadt, an der Mün-dung von Fulda und Werra gelegen, wo sich die Ausstellung in mehreren histori-schen Gebäuden (Welfenschloß mit Ritter- und Lepantosaal sowie Museum, Pack-hof und Rathaus) und im Stadtraum selbst fortsetzte.



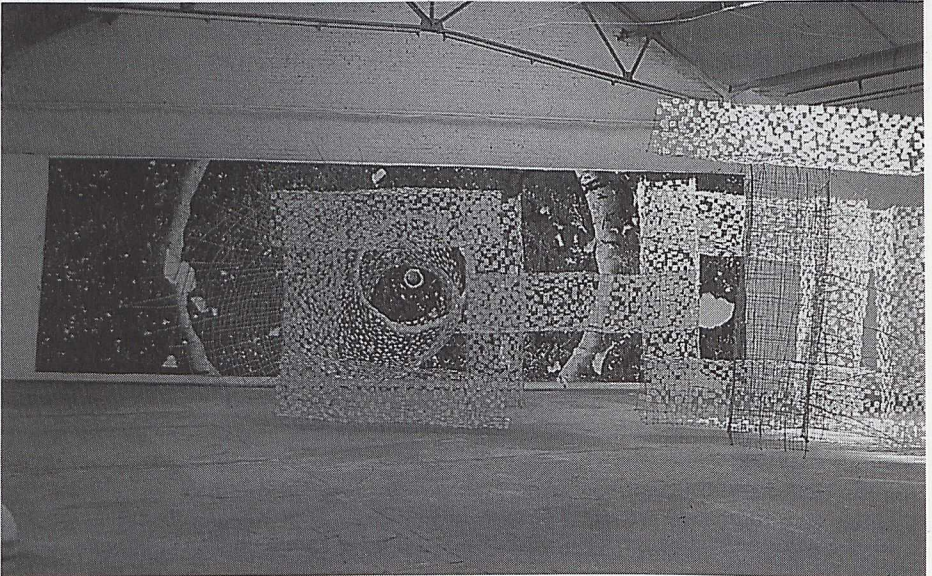
1 Myung-Sook Kim (Süd-Korea)  
(Foto von Yen-Ing Chen)

Malerei und Installationen standen im Mittelpunkt der Ausstellung, wobei letztere von den angereisten Künstler/innen oft selbst mit aufgebaut und für den Ort eigens entworfen wurden. In der K 19 fielen besonders die Zeichnungen von Myung-Sook Kim (Südkorea; Abb. 1) und die Handschuh-Objekte von Kyung-Yeun Chung (Südkorea; Titelbild) sowie die großformatigen Gemälde von Tien-Chang Wu (mehrere überlebensgroße, sarkastische Porträts von »Staatslenkern«; Abb. 2) und Jinn-Her Hwang aus Taiwan und von Hai Wang aus Hongkong ins Auge, wie auch die schlangenförmige Konstruktion aus Bambus, Draht und Papier des Japaners Yoshio Kitayama (Abb. 3). Im Außenraum von Hann. Münden fanden sich mehrere mit Naturmaterialien ausgeführte skulpturale Installationen japanischer Künstler (Aki-ko Fujita, Shigeru Nishina [aus Lärchenstämmen geformte Behausung im Schloßhof] [Abb. 4], Atsuo Okamoto), im Welfenschloß wurde in konzentrierter Form skurrile und mit modernsten Materialien und Techniken operierende Objektkunst



2 Tien-Chang Wu. Chiang Ching-Kuo, Öl auf Lwd., 310 x 360 cm (Taiwan)

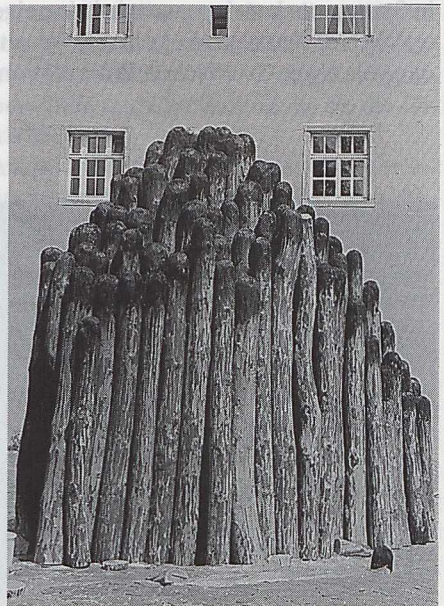
3 Yoshio Kitayama (Japan) (Foto von Yen-Ing Chen)



aus Tokio vorgestellt. Im Packhof beeindruckten die Installationen lateinamerikanischer Künstler/innen (José Bedia, Marcos Lora-Read, Angela Riesco), die sich kritisch mit der 500-Jahrfeier der »Entdeckung« oder der Rolle der Kirche auseinandersetzen (Abb. 5). Bedia bringt z.B. Conquista und Missionierung, Eroberer und Christus mit den religiösen Kulturen der Ureinwohner/innen zusammen: eine »gerüstete« Erlösergestalt als silhouettenhafte Hintergrundgestalt eines »Hausaltars« zieht ein Schiff hinter sich her, auf dessen Ruderblättern die Apostelnamen geschrieben stehen (Abb. 6).

In fünfjähriger Vorbereitungszeit hatte die Projektgruppe viele Reisen unternommen sowie Kontakte mit Institutionen vor Ort unterhalten, besonders den Goethe-Häusern, um diese Ausstellung zustandezubringen, die »keine Trendausstellung« sein sollte, »sondern ein Informationsträger, der über den Stand der »anderen« Kreativität in den drei Kontinenten [...] berichtet« – so El Hattar, der charismatische Promotor des Projekts. Die Reisen dienten wesentlich der Kontaktaufnahme mit Künstler/innen: Offen bleibt, warum »eine Voraussetzung für die Beteiligung der Künstler/innen ist, daß sie in ihrem eigenen Land leben und in unmittelbarem Kontakt mit der aktuellen Situation ihres Landes arbeiten.«<sup>5</sup> Daß künstlerische Tätigkeit aus vielerlei Gründen im Geburtsland beschränkt, ja sogar wesentlich beeinträchtigt werden kann und deshalb zur Emigration nötig, wird nicht berücksichtigt. Es bleiben Künstler/innen ausgeschlossen, die aus der »Dritten Welt« nach Europa oder in die USA auswanderten und hier längst die vielbeschworene »Begegnung« tagtäglich zu praktizieren gezwungen sind, der interkulturelle Dialog also von der Gesellschaft in das Individuum verlagert wird.<sup>6</sup> Die besondere Leistung dieser Gruppe wird also weder hier noch auf der »documenta« angemessen thematisiert.

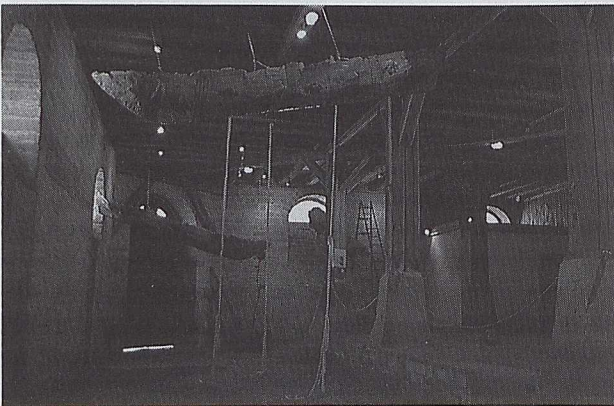
Konsequenterweise stellt sich die Frage, was unter dem pastoral-betulichen Titel-Motto der »Begegnung« zu verstehen ist, die nicht selber beispielhaft aufgezeigt



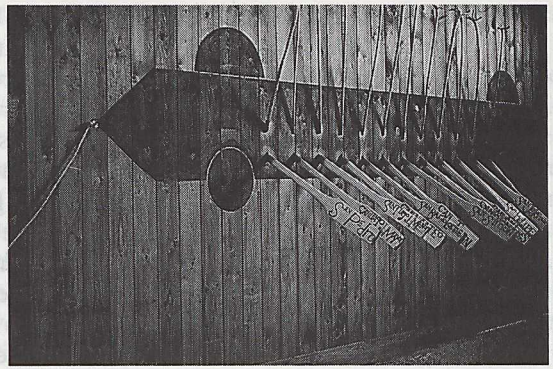
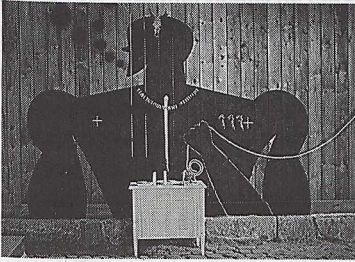
4 Shigeru Nishina (Japan), »Wenn du klein bist oder ein Kind, kannst du durch die nächste Tür gehen, ohne dich schmutzig zu machen«, Installation im Hof des Welfenschlosses, Hann. Münden

wird, sondern nur appellativ gefordert, und was der Anspruch bedeutet, diese Kunst »nicht aus der europäischen Sichtweise«, sondern aus der »Sicht der ›Anderen« zu sehen. Ist es nicht schon fragwürdig, alles Außereuropäische pauschal als das »Anderere« zu qualifizieren und damit als Fremdes und Exotisches festzuschreiben? Ist es überhaupt so fremd und exotisch wie behauptet, wenn nicht nur die westlich orientierten Massenmedien und die von ihnen transportierten kulturellen Leitbilder überall Einfluß nehmen<sup>7</sup>, sondern auch die Moderne selbst sich über Jahrzehnte hinweg in umfassender Weise mit künstlerischen Ausdrucksformen aller Art, auch den sogenannten »primitiven«, auseinandergesetzt hat und ihr eigentlich nichts mehr fremd ist? Und erscheint es schließlich nicht gewaltsam, drei Kontinente zusammenzubringen, die nur eines gemeinsam haben: von den Anderen – und das sind Wir – als »Dritte Welt« ge- und mißhandelt zu werden. Nicht alle ausgestellten Länder lassen sich zudem als »Dritte Welt« einstufen, wie z.B. Japan oder Taiwan. Warum wurde z.B. die Kunst der Ureinwohner Australiens und Nordamerikas (Aborigines, Indianer, Inuit) ausgeschlossen, die doch in besonderer Weise den Kontext des »Anderen« verdeutlichen würden?

Und wie soll schließlich eine Begegnung stattfinden, wenn Kunst aus ganz unterschiedlichen soziokulturellen Zusammenhängen auf engstem Raum kommentarlos aufeinandertrifft? Wenn Hoet »displacement« vorgibt, heißt dies u.a. tendenziell: ›Nicht-Kunst‹ (oder nicht als solche erkennbare Objekte und Handlungen) wird erst im Ausstellungskontext zur Kunst, nicht das Produkt zählt, sondern die Wahrnehmung einer als künstlerisch definierten und von ›Künstlern/innen‹ arrangierten Situation. Das sind westliche, nicht universal geltende (und selbst intern angefochtene) Sichtweisen; für die »andere« Kunst bedürfte es aber um so mehr einer Kontextualisierung, eines Hintergrundes, vor dem sie aus sich selbst heraus verständlich wird. Was ist Touristenkunst, Volkskunst, Gebrauchskunst, Airport-Art? Wo liegen religiöse Kulte oder andere rituelle Zusammenhänge zugrunde oder leben in Spuren noch weiter, wo wird eine eigenschöpferische Auseinandersetzung mit der westlichen Avantgarde gesucht, wo setzt man sich gegen sie ab? Vor allem blieb in der teils recht chaotischen Präsentation unklar, ob mit der »Sicht der Anderen« nur



5 Verschiedene Installationen von lateinamerikanischen Künstlern/innen im Packhof, Hann. Münden (Foto von Yen-Ing Chen)



6 José Bedia (Kuba), Installation im Packhof, Hann. Münden

der Blick der Künstler/innen auf die Welt oder nicht doch auch der Blick auf die Kunst selbst, ihre Bedeutung und Funktion angesprochen sein sollen.

Vieles bot sich wie ein buntes Potpourri im Raritätenkabinett unterschiedslos nebeneinander dar, eben nicht in seinem jeweiligen Existenzzusammenhang, aber auch nicht in einem neuen, bewußt wahrnehmbaren musealen Kontext. Vor allem in der ehemaligen Fabrikhalle K 19 mit ihrer maroden Industrie-Ruinen-Ästhetik herrschte basarähnliche Unruhe, und das historisch eingewichtige ästhetische Ambiente etwa des Rathauses von Hann. Münden störte die Wahrnehmung der dort an den Wänden hängenden Bilder empfindlich. Überhaupt bleibt fraglich, ob eine ländlich-traditionelle Umgebung das aus der Ferne Kommende nicht einen Anflug von Kunstgewerblichem annehmen läßt oder zum Paradiesvogel-Dasein verbannt. Vom beschworenen Charakter eines städtischen »Gesamtkunstwerkes« war jedenfalls wenig zu spüren. Wenn es zum Dialog eine Distanz zu überwinden gilt, räumlicher wie mentaler Natur, so schadet Eingemeindung und Umarmung, da sie die Distanz für unreal erklärt, statt sie bewußt zu erleben.

Kritikwürdig ist aber vor allem der konzeptionelle Ansatz der Veranstalter/innen, die sich explizit nicht als Ausstellungsmacher/innen, sondern als wissenschaftliche Gruppe definieren. Das Ergebnis des analytisch vorgehenden Forschungsprojektes wird als reines Informationssammelgut präsentiert. Mit Deutungen hält sich El Attar gänzlich zurück: »Ich sammle nur Fakten und werde die nie bewerten. Ich kann nur sagen, das habe ich gesehen, so sieht es aus.« Solche Abstinenz verwundert, zumal er die Abhängigkeit der Kunst von Ökonomie, Politik und Gesellschaft anerkennt und sogar dezidierte (und sehr einseitig ausfallende) Urteile abgibt: so sei die orientalische Kunst »nostalgische, sentimentale, also dekorative Kunst« (und wurde von ihm demzufolge auch nicht für die Ausstellung berücksichtigt). Er glaubt an die Unmittelbarkeit des Kunsturteils, denn Kunst sei »eine internationale Sprache, die jeder verstehen kann« und auf die Interview-Frage, ob die Kunstwissenschaft überflüssig sei, antwortete er mit Ja. »Wir brauchen keine Erklärung für jedes Bild. [...] Lassen sie die Menschen Kunst nach ihrer eigenen Phantasie begreifen und nicht nach irgendwelchen wissenschaftlichen Bedeutungen. Dadurch wird Kreativi-

tät getötet.«<sup>8</sup> Wer sich so naiv stellt und – ganz im Widerspruch auch zu eigenen Aussagen – bloß auf die (keineswegs interessenlose und kulturell unbestimmte) Phantasia baut, verlegt die Begegnung in einen luftleeren Raum, wo sie folgenlos bleibt. Auch hier scheinen wieder latente Parallelen zur ›Konzeptionslosigkeit‹ von ›Konkurrent‹ Hoet durch. In seinem Katalogvorwort schreibt dieser: »Heute müssen die Dinge wieder wichtiger werden als das, was wir über sie zu sagen haben.«<sup>9</sup> Wenn er einmal tatsächlich – wie in dem der »documenta« gewidmeten Band 119 von »Kunstforum International« (Köln 1992) geschehen – jedes Werk interpretatorisch auszupressen versucht, münden diese Deutungen oft in Geschwätz. Hoet sucht den »Dialog« (El Attar spricht vom »grenzüberschreitenden Dialog«), er versteht seine Ausstellung als »Angebot« und »Herausforderung«: »[...] sie ist Einladung und Argumentation, die erfahrbar werden in der individuellen *Begegnung* mit der Kunst.«<sup>10</sup> Hier wird die *Kunst* als das *Andere* umschrieben, das Unbegriffene, nur intuitiv Erfassbare. Die »Anderen« sind die Künstler/innen. Sie produzieren – bezogen auf Hoets postmodernes ästhetisches Koordinatensystem – eine Kunst, »die verändert, korrigiert, Zweifel weckt. Kunst, die mit der Erde Verbindung hält, die das Böse aufnimmt, in den Schmutz greift, dem Tod in die Augen sieht.«<sup>11</sup> Und so paßt gelegentlich auch Kunst aus »Dritt-Welt«-Ländern mit ihrer vermeintlichen Nähe zum Primitiven, Erdhaften, Unterleiblichen, Sinnlichen in dieses Schema – mit dem markanten Unterschied, daß die einen sich Schmutz und Tod erst suchen, die anderen mit ihnen täglich zu leben gezwungen sind.

Ungeachtet der geringen Teilnahme von Künstlern/innen außerhalb von Westeuropas und den USA an der »documenta«, ist in den beiden sich international als geopolitische wirtschaftliche Zentren verstehenden Regionen Europa und USA seit einigen Jahren ein verstärktes Interesse an den ›peripheren‹ Kulturen entstanden, wofür die Kasseler Ausstellung über die »Anderen« nur ein weiterer Beleg ist. Seitdem sich Künstler/innen wie Kunstwissenschaftler/innen mit der Kunst der »Primitiven« von einem noch möglichen Standpunkt der Authentizität auseinandersetzen, wurden die Völkerkundemuseen zu Pilgerstätten der Avantgarde, die sich das Andere, Fremde oder Exotische für ihre eigenen Zwecke aneignete und anverwandelte. Zahlreiche kunstwissenschaftliche Publikationen haben sich in der Vergangenheit dieses Aspektes angenommen und entsprechende Ausstellungen auch in Deutschland eine größere Öffentlichkeit damit bekannt gemacht.<sup>12</sup> Zuletzt zeigte das Museum of Modern Art in New York eine vielbeachtete Schau zum Verhältnis »Primitivismus« und moderne (westliche) Kunst, bei der die »andere« Kunst erneut zur bloßen Inspirationsquelle instrumentalisiert wurde. Sie interessiert gleichsam nur als Stichwortgeberin zur Weiter- und Höherentwicklung der Moderne, deren Hegemonie nicht in Frage gestellt wird, oder wie ein Kritiker schreibt: »Durch Unterdrückung der inhaltlichen Aspekte wird das Andere gezähmt und zum niedlichen Stoff gebändigt, um uns herauszuputzen.«<sup>13</sup>

Erst in jüngster Zeit geriet die Weltkunst in ihrer zeitgenössischen Eigenwertigkeit ins Bewußtsein der hiesigen Ausstellungsmacher/innen<sup>14</sup> und schiebt die einseitige Betrachtung ihrer wie auch immer gearteten Spiegelung in der eigenen Kunst in den Hintergrund. Nicht unberührt von westlicher Konsumkultur und Massenmedien, deren Einfluß als Fakt gedeutet und nicht moralisierend verdrängt werden sollte, hat sich eine Kunst entwickelt, die unsere Konzepte von Ursprünglichkeit und Authentizität in Frage stellt und nach Neudefinition und -wertung hybrider und syn-



kretistischer Formen verlangt (in Deutschland vertritt schon seit einigen Jahren der Kunstsammler Peter Ludwig das Konzept einer Weltkunst).

Unter den sich globalen Herausforderungen öffnenden Ausstellungen zog die schon erwähnte »Magiciens de la terre« in Paris 1989 (organisiert vom Centre Pompidou) sowohl vom Anspruch her als auch durch den Rang ihres Veranstalters besondere Aufmerksamkeit auf sich, die im Sinne einer Initialzündung noch lange nachwirken dürfte. Unter dem (nicht sehr präzisen) Begriff der »Magie« wurden Kunstwerke aus »Erster« und »Dritter« Welt konfrontiert, damit wohl erstmals Beiträge aus beiden Bereichen gleichwertig behandelt. Eine Sonderrolle spielt Kuba, das den »Entwicklungsländern« auch aus ideologischen Gründen aufgeschlossen gegenübersteht. Die III. Biennale von Havanna 1990 war unter dem Motto »Tradición y contemporaneidad« ausdrücklich der »Tercer Mundo« gewidmet. Veranstaltet wurde sie vom 1982 gegründeten Centro Wifredo Lam, dessen Aufgabe in der Erforschung und Verbreitung eben dieser Kunst liegt. Mit wesentlich geringeren Mitteln als die Pariser Ausstellung des Vorjahres organisiert, zudem in einer Zeit zunehmender innerkubanischer Spannungen, verstand sich die Biennale offener, ohne inhaltlich einengendes Konzept als »lebendiges Laboratorium«. <sup>15</sup>

Das sog. »Kolumbusjahr« 1992 bot die Möglichkeit, sich im besonderen lateinamerikanischen Kunst zuzuwenden, die aber in Deutschland – soweit mir bekannt – fast nur auf galeristisch-privater Ebene genutzt wurde, oder – wie im Falle Frankfurts [vgl. meinen Beitrag in diesem Heft] – sich mehr zufällig und in einem anderen Zusammenhang ergab. <sup>16</sup> Abweichend davon stellte sich die Situation im europäischen Ausland dar: so präsentierte Belgien »Amerika. Braut der Sonne«, eine Untersuchung über die Beziehungen zwischen Flandern und Lateinamerika (mit zeitgenössischen Beiträgen von Künstler/innen des anderen Kontinents) und Spanien zeigte in Madrid (»Kulturhauptstadt Europas« 1992) in dem neueröffneten Zentrum für (Latein-)Amerika (Casa de América) die Ausstellung »Mexiko heute. 16 Künstler« sowie in Sevilla auf der Weltausstellung »Lateinamerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts«. <sup>17</sup>

Bei aller Euphorie für die Öffnung einer globalen Perspektive ist neben der Gefahr der Vereinnahmung auch der kommerzielle Aspekt, Ausdruck einer Kunstmarktkrise, kritisch zu hinterfragen. Benjamin Buchloh gibt zu bedenken, daß das Interesse an Künstlern der »Dritten Welt« vor allem eigennützig ist; ist es »not in itself an instrumental part of that art world desire to sift once again through other cultures for signs of residual authenticity, for pockets of credible craft which can assist in revamping the rather desoriented and hapless situation of American and Western European artists after the crash of the culture industry boom of the last eighties?« <sup>18</sup> Daß ein Dialog Neugierde und Suche nach Anregung bedeutet, daß er in einer kapitalistischen Gesellschaft immer auf Gegenleistung ausgerichtet und also den Versuch bedeutet, den Markt zu erweitern (und logischerweise schon zu protektionistischen Attitüden europäischer Künstler/innen, Kritiker/innen, Galeristen/innen etc. geführt hat), muß nicht zwangsläufig auf Ausbeutung und Abwertung hinauslaufen, wenn genügend Gegenkräfte herausgefordert werden. Sie finden sich nicht nur hier, in einer (selbst)kritischen Wissenschaft und institutionell (nicht kommerziell) beeinflussten Ausstellungspraxis, sondern (hoffentlich) auch in dem wachsenden Bewußtsein der jeweiligen Länder, eine eigene kulturelle Infrastruktur aufbauen zu müssen.

Bei den Ausstellungen mit außereuropäischer Kunst spielen fast immer Über-

legungen hinein »wie die, ob die europäische Kunstauffassung auf andere Kontinente überhaupt übertragbar ist.«<sup>19</sup> Da die Kasseler Veranstalter/innen erklärtermaßen die Kunst aus der Sicht der »Anderen« präsentieren wollten, dies aber in der Ausstellung nicht einlösten, sollen hier auch ihre Veröffentlichungen kurz gesichtet werden. Ein dreibändiger Katalog war geplant, von dem nur der erste (Bild-)Band zur Ausstellung selbst vorlag.<sup>20</sup> Umfangreich, mit im allgemeinen guten Reproduktionen in Farbe oder Schwarzweiß, ist er in seiner Gliederung unorthodox, d.h. sowohl lebendig als auch verwirrend, unterhaltsam und zugleich desinformierend. Nach kurzen Einführungstexten werden die Werke in Länderanordnung<sup>21</sup> abgebildet, danach als »Beschreibungen zum Bildteil« (S. 251 ff.). Künstler/innenbiographien wie auch Literaturhinweise fehlen ganz! Wenige Künstler/innen schreiben über sich selbst; nur in ein paar Fällen melden sich die Veranstalter/innen mit längeren Kommentaren oder Berichten zu Wort (ohne Autor/innenangabe): Sie schreiben über Hinterglasmalerei im Senegal, die – ehemals Volkskunst – nun touristisch vermarktet wird, über die Recycling-Kunst in Senegal, Simbabwe und Sudan, die nicht Öko-Kunst einer Überflußgesellschaft, sondern aus der Not geborene Gebrauchsästhetik darstellt, und über die Makonde-Kunst aus Mozambique und Tansania, Ebenholzschnitzerei, die ihren traditionellen religiösen und kollektiven Charakter verloren und als Auftragskunst von westlichen Galerien gehandelt wird. Der zweite Band soll Texte über die Kunstsituation einzelner Länder enthalten, geschrieben von Experten/innen, die vor Ort leben. Die Beiträge stehen leider unverbunden nebeneinander, sind sehr verschieden konzipiert und oft ohne Vorkenntnisse nur bedingt verständlich, denn weder führen Namensaufzählungen zu neuen Erkenntnissen, noch lassen vertraut klingende kunsthistorische Begriffe auf eine gleiche Bedeutung rückschließen. Andere Texte wie der von Hamdi el Attars zur afrikanischen Kunst berühren ihr Thema nur oberflächlich und enden in fragwürdigen Pauschalurteilen (Afrikas Malerei sei »ein ungemeiner Farbrausch« und zeichne sich durch »Unbekümmertheit und Spontaneität« aus).

Wenn trotz der vielen kritischen Einwände die Ausstellung »Begegnung mit den Anderen« aufmerkamer Beachtung wert ist, so liegt das in ihrer symbolischen Bedeutung, vor allem für Deutschland, das sich mit den abzeichnenden multikulturellen Problemen so schwer tut. Diese Ausstellung hat nicht wie bisher meist mit Worten, sondern manifest, in zeitlicher und örtlicher Parallelität, den Anspruch der »documenta« auf Internationalität als ideologische Behauptung bloßgestellt. Es bleibt aber die Frage, ob weltumspannende Mammut-Ausstellungen noch zu überzeugen vermögen. Eine Alternative böte eine Institution wie das seit 1989 in der Berliner Kongreßhalle arbeitende »Haus der Kulturen der Welt«, das kontinuierliche Kleinarbeit an die Stelle von Großprojekten setzt, die oft verwirren und deren Wirkung leicht verpufft.

Es ist mehr als dringlich, in Kategorien der Weltkunst zu denken, auch für die Kunstwissenschaftler/innen. »Die einzig mögliche und berechtigte Perspektive des unabhängigen, vorurteilslosen, unbefangenen, unerschrockenen Forschers kann nur die universale sein. [...] Die Parole und das Kennwort neuen Strebens lautet: Weltkunst, und das heißt die Gemeinsamkeit aller Stilformen und Kunstbezirke des ganzen Weltkreises. Nur vor solchem Horizont gewinnt die Einzelleistung Sinn und Wert, nur so kann alles Reflektieren über Kunst künftig noch Bedeutung haben.«<sup>22</sup> Das schreibt kein Zeitgenosse, sondern – mit expressionistischem Überschwang und

sozialistischem Pathos – Oskar Beyer im Jahre 1923. Das sollte, neu überdacht, auch für heute noch und wieder gelten.

## Anmerkungen

- 1 Im Jahre 1992 stammen die Künstler/innen aus rund drei Dutzend Ländern, die im Katalog im Rahmen der Künstler/innenbiographien sinnigerweise mit den internationalen Autokennzeichen abgekürzt sind – ist dies also neben der von Hoet behaupteten Affinität der Kunst zum Boxsport eine zur Auto-Rallye?
- 2 Paolo Bianchi, Vom Anderssein der Anderen, Über die Drittwelt-Documenta »Begegnung mit den Anderen«, in: Kunstforum International, Bd. 119, Köln 1992, S. 526-541, hier: 527.
- 3 So die Formulierung in der Einladung zum Pressegespräch, in anderen Informationsblättern und im Katalog wird meist neutraler von »zeitgenössischer außereuropäischer Kunst« gesprochen.
- 4 Wie wenig aussagefähig die Auswahl der Künstler/innen in Bezug auf einzelne Länder ist, zeigt das Beispiel Mexiko. Zu sehen war in der Ausstellung allein die Objektkünstlerin Lucero Isaac (übrigens wurde nicht deutlich, daß es sich um eine Frau handelt, da kein Porträtfoto von ihr auftaucht und Vor- und Nachname einmal vertauscht sind [Katalog S. 215], so daß der gegenteilige Eindruck entstehen kann). Gabriel Macotella wurde lediglich in den Katalog aufgenommen, nicht in die Ausstellung (wahrscheinlich waren die Transportkosten für sein sperriges Werk nicht aufzubringen), der als dritter Teilnehmer vorgesehene Alejandro Colunga schied ganz aus. Bei der – um so mehr im Vergleich mit anderen lateinamerikanischen Ländern – besonders vielfältigen und traditionsreichen Kunstszene in Mexiko stellt die Präsentation nur einer einzigen Teilnehmerin ein Armutszeugnis dar. Man könnte einwenden, daß das Herkunftsland im Gesamtcontext der Ausstellung keine Rolle spielen sollte. Warum unterliegt dem Katalog dann eine Untergliederung nach Nationen? Und warum unterschätzt man – was die geringe Zahl der Teilnehmer nahelegt – die Bedeutung Mexikos, wenn es den Veranstalter/innen doch darum ging, regionale künstlerische Schwerpunkte herauszustellen, und ein solcher ist Mexiko ganz gewiß.
- 5 Beide Zitate aus: Hamdi el Attar, Vorwort: in: Begegnung mit den Anderen (Ausst.-Kat.), Kassel 1992, S. 12.
- 6 Über Bedeutung und Rolle ausländischer Künstler/innen für die eigenen nationale Kultur haben vor allem im typischen Einwandererland USA in den letzten Jahren verschiedenste Ausstellungen stattgefunden, z.B. The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States, 1920-1970 (Ausst.-Kat.), New York: Harry N. Abrams 1988. Vgl. auch Lucy A. Lippard, Mixed blessings. New art in a multicultural America, New York: Pantheon Books 1990. Ein Kapitel daraus in gekürzter deutscher Fassung mit dem Titel »Alles neu benennen. Unser Afro-Asien-Hispano-Amerika«, in: Kunstforum International, Bd. 118, Köln 1992, S. 158-173, 471/472. Den Beitrag von Künstler/innen vor allem aus Commonwealth-Ländern zur britischen Kultur untersuchte die Ausstellung »The other story. Afro-Asian artists in post war Britain« von Rasheed Araeen, London: South Bank Centre 1989. Vgl. auch Kunstforum International, Bd. 113, Köln, Mai/Juni 1991: Outside USA II (mit Beiträgen u.a. über Black Art und Hispanic Art).
- 7 Über die negativen Auswirkungen bemerkt El Attar kritisch in einem Interview: »... die Leute dort sehen die heile Welt in Europa und in den USA, sie nehmen alles auf, aber kein Mensch hört, was sie selbst sagen. Und das ist unheimlich gefährlich, das lähmt den Menschen und seine Kreativität.«

- tät.« »Eine ganz andere Art von Kunst«, in: Kassel Kulturell, Nr. 6, Juni 1992, S. 12-16, hier: 14.
- 8 Alle Zitate aus dem genannten Interview von Anne Feuchter-Schawelka (vgl. Anm. 7).
  - 9 Jan Hoet, Eine Einführung, in: Documenta IX – Kassel (Ausst.-Kat.) Stuttgart: Edition Cantz 1992, S. 17-21, hier: 20.
  - 10 Ebenda, S. 17.
  - 11 Ebenda, S. 20.
  - 12 Z.B. anlässlich der Olympischen Spiele in München, vgl. hierzu: Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika (Ausst.-Kat.), München: Verlag Bruckmann 1972. – Exotische Welten. Europäische Phantasien (Ausst.-Kat.), Stuttgart: Edition Cantz 1987; s. darin bes.: Helmut Schneider, Verfremdende Spiegelungen. Europas Dialog mit der Kunst der Welt, S. 142-149 (zum Thema fanden weitere Satellitenausstellungen statt).
  - 13 Thomas McEvelly, Doktor, Anwalt, Indianerhäuptling. »Primitivismus« in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, Museum of Modern Art, New York (1984), in: Kunstforum International, Bd. 118, Köln 1992, S. 176-196, hier: 196.
  - 14 Über die Tendenz der Internationalisierung der Kunstszene berichtet ausführlich Bd. 118, Köln 1992 des »Kunstforums International«, der unter dem Thema steht: »Weltkunst – Globalkultur«.
  - 15 Luis Camnitzer, Laboratorio vivo, in: Arte en Colombia/Internacional, Nr. 43, Febr. 1990, S. 61-68, 62 »laboratorio vivo, una oportunidad de conocimiento mutuo de las partes productivas, una ayuda al desarrollo de las estrategias pare poder definir y establecer los méritos propios y un vehículo para una ubicación correcta en relación a la cultura hegemónica« (im selben Heft weitere Beiträge zur Biennale).
  - 16 In der Berliner Ausstellung »Amerika 1492-1992. Neue Welten – Neue Wirklichkeiten« hängt der einzige (im Katalog nicht erwähnte!) Beitrag eines zeitgenössischen (deutschen) Künstlers – wenn man von einigen indianischen Malereien der USA aus dem Besitz des Museums für Völkerkunde abieht –, eine Graphikserie von Eberhard Schlotter, im Treppenaufgang (!). Die für die Sonderausstellungshalle der Museen in Berlin-Dahlem vorgesehene Schau »Im Zeichen des Kreuzes 1492-1992. Christentum in Lateinamerika zwischen Unterdrückung und Befreiung« mit zahlreichen Beiträgen zeitgenössischer lateinamerikanischer Künstler/innen, mußte in diesem Jahr, als sie sich schon in Vorbereitung fand, wegen nicht bewilligter Gelder aufgegeben werden.
  - 17 America. Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp (Ausst.-Kat. [engl. Ausg.]) Gent: Imschoot, books 1992. – Mexico Hoy. 16 artistas, Casa de América/Palacio de Linares, Madrid 1992. – Artistas Latinoamericanos del siglo XX/Latin American Artists of the Twentieth Century (Ausst.-Kat.) Madrid: Tabapress 1992 (die Ausstellung wird vom 8.2.-25.4.1993 in der Kölner Kunsthalle zu sehen sein, organisiert vom Museum Ludwig).
  - 18 Ver America. A written exchange. Benjamin Buchloh/M. Catherine de Zegher, in: America. Bride of the Sun ... (vgl. Anm. 17), S. 223-240, hier: 233.
  - 19 Hamdi el Attar, Vorlage (vgl. Anm. 5).
  - 20 Inzwischen in 2. Auflage erschienen, die auch Pressestimmen und Fotos von Aufbau, Eröffnung und Begleitveranstaltungen enthält. Vom Textband, der Ende 1992 herauskommen soll, konnte ich einige der Beiträge im Manuskript einsehen. Die Dokumentation des Symposiums »Kunst die keine ist« vom Juni 1992 soll als dritter Band erscheinen – deshalb bleibt meine Einschätzung des Gesamtkataloges hier notwendigerweise fragmentarisch.
  - 21 Den Kapiteln vorgeschaltete (unkommentierte!) politische wie geographische Landkarten als pädagogischer Fingerzeig geben keine Orientierung, weisen eher dekorativen Charakter auf; wie flüchtig man sie auswählte, zeigt die versehentliche Plazierung Kubas und der Karibik in Asien (S. 28).
  - 22 Oskar Beyer, Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte, Im Sibyllen-Verlag zu Dresden 1923, S. 49 (zitiert nach der 3. Aufl.).