

documenta-Echo

Die documenta fifteen als Diagramm

Eva Blüml, M.A.
Doktorandin an der
Ludwig-Maximilians-Universität München
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
e.bluemi@zikg.eu

Die documenta fifteen als Diagramm

Eva Blüml

Die *documenta fifteen* experimentierte mit alternativen Organisationsformen für Großveranstaltungen im Kunstbetrieb, bei denen Kunstwerke entstanden sind, die nicht Teil der offiziellen Ausstellung waren, sondern begleitend zu sehen und ein Teil des oft kritisierten Vermittlungsprogramms der Schau waren. Ein genauerer Blick auf diese künstlerische Dokumentation zeigt den Zusammenhang zwischen der Rezeption und Skandalisierung der d15 und ihrer Organisationsform. Auf diesen sog. *Harvests* liegt der Fokus dieses Textes.

Diagramme und Netzwerke

INTERLOCAL, POWER, LUMBUNG, COLECTIVISM – scheinen die Begriffe in handgeschriebenen schwarzen Großbuchstaben aus der Zeichnung herauszurufen. | Abb. 1 | Auf den ersten Blick sind sie Teil eines Netzes aus Begriffen in durch handgezogene schwarze Linien miteinander verbundenen blasenförmigen Ellipsen. Auffällig ist, dass das Wort „STORY-TELLING“ im mittleren oberen Teil dieser Zeichnung durch größere Schrift hervorgehoben ist. Direkt über dieser Blase erscheint der Text „RUANGRUPA X A-TEAM - d15“.



| Abb. 1 | Jazael Olguín Zapata, Majelis Akbar-harvest (storytelling-harvest), September 2021

TEAM – d15“. In einer Blase links davon weist ein Pfeil mit dem Text „MORE THAN AN EXHIBITION“ auf „STORYTELLING“, rechts davon einer mit „BUILDING RELATIONSHIPS“ davon weg. Daran angegliedert ist eine Blase mit dem Satz „WE CAN’T DO THIS ALONE!“ Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass nur in diesem oberen Bereich der Zeichnung die Blasen um „MORE THAN AN EXHIBITION“ und „STORYTELLING“ in einer geschwungenen Linie, die an Wolkenumrisse erinnert, gezogen sind. Auch hat der obere Teil keine Verbindung zu den darunter liegenden Blasen, die ihrerseits mit Linien verbunden sind. Der obere Teil der Seite fungiert demnach als eine Art Überschrift, die das Thema der Zeichnung hervorhebt, ohne direkt mit dem unteren Bereich verbunden zu sein.

Unten besteht der Text aus einer Mischung aus englischen und indonesischen Begriffen in Majuskeln und Minuskeln, was den interkulturellen und kollaborativen Charakter der *documenta fifteen* unterstreicht. Da all diese Wortblasen miteinander verbunden sind, fällt es schwer, einen Einstiegspunkt zu finden. Der Blick fällt zunächst auf die Blasen, die größer sind als andere. Neben den eingangs aufgezählten sind das „HOW? TO SHARE“, „FRIENDSHIP“, „BEING TOGETHER“, „RESOURCES“, „TRUST“ und „HOW TO BUILD?“

Ausstellung der Kollektive

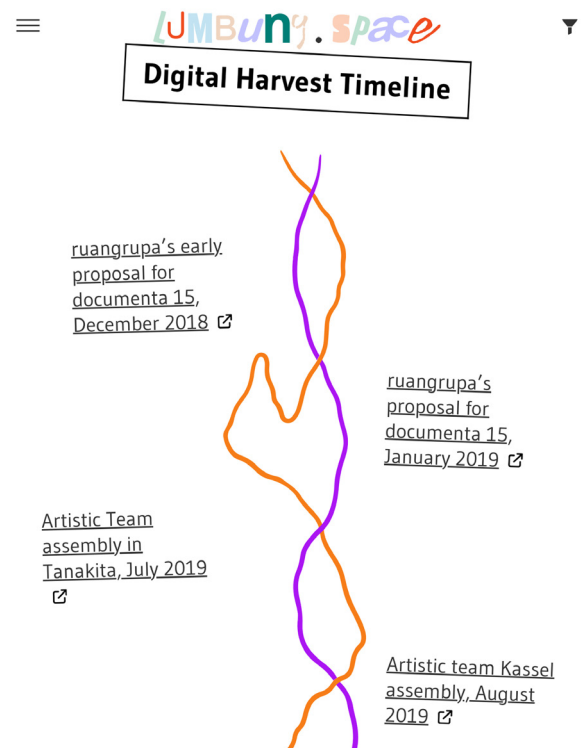
Trotz des Titels „STORYTELLING“ wird der Begriff „LUMBUNG“ zum Fokuspunkt, da er zentral in der Zeichnung in Großbuchstaben erscheint. Das ist kein Zufall: *Lumbung* war das zentrale Prinzip des Arbeitsprozesses und der Erlebnispraxis der *documenta fifteen*. Die Ausstellung war die erste Ausgabe der Großschau, die von einem Kollektiv kuratiert wurde. Statt eines übergreifenden Themas wie bei vorangegangenen Ausstellungen wurde der kollektive Arbeitsprozess in den Mittelpunkt gestellt. Die *Lumbung*-Praxis verknüpfte die verschiedenen künstlerischen Beiträge miteinander.

Der Begriff *Lumbung* bezieht sich auf eine Reisscheune, in der „die überschüssige Ernte [...] gelagert und zum Wohle der Gemeinschaft nach gemeinsam

definierten Kriterien verteilt“ wird.⁷ Das kuratorische Kollektiv *ruangrupa* adaptierte diese Praxis für die *documenta fifteen*: „Künstler*innen, Kollektive, Organisationen und Aktivist*innen, die von *ruangrupa* eingeladen wurden, teilten ihre Ressourcen miteinander: Zeit, Raum, Geld, Fürsorge, Ideen und Wissen“ wie es auf der Website heißt.⁸ Diese kollektive Organisationsform bildete das politisierende künstlerische Mittel, das auch im Rahmen- und Vermittlungsprogramm zur künstlerischen Wissensproduktion genutzt wurde.

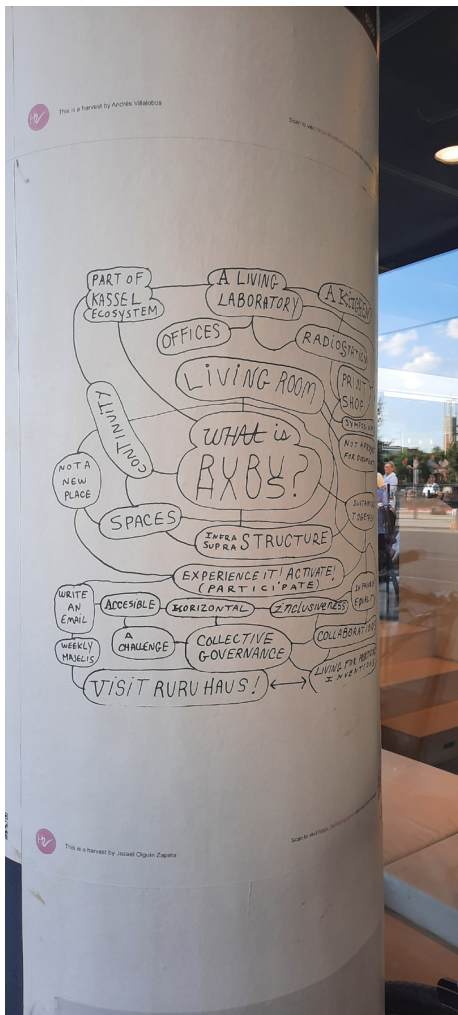
Harvests: Lumbung praktizieren, Lumbung lernen

Die Zeichnung „STORYTELLING“ ist Teil eines im Rahmen der Ausstellung durchgeführten Projektes namens *Harvests* – Sammlungen von künstlerischen Aufzeichnungen und Dokumentationen, die einer kollektiven Wissensproduktion und -vermittlung dienen sollten. Jazael Olguín Zapata, selbst Teilnehmer der



| Abb. 2 | Digital Harvest Timeline, Screenshot⁷

documenta fifteen, war der Autor der *Storytelling-Harvest* und erstellte noch weitere solcher *Harvests*. Im vierjährigen Organisationsprozess und während der 100 Ausstellungstage der *d15* waren Künstlerinnen und Künstler eingeladen, an der Planung und Realisierung mitzuwirken und diese „aus ihrer je eigenen Perspektive, Herangehensweise und künstlerischen Praxis heraus“ zu reflektieren und darzustellen.↗ Die 86 in diesem Kontext entwickelten *Harvests* wurden auf der Website *lumbung.space*,↗ in der sogenannten *Digital Harvest Timeline*, zugänglich gemacht.



▮ Abb. 3 ▮ Jazael Olguín Zapata, *ruruHaus-harvest*, Posterdruck. *documenta fifteen*. Eingang des *ruruHauses*, Foto: Eva Blüml 2022

Dort sind verschiedene Dokumente zusammengeführt und verlinkt. ▮ Abb. 2 ▮ Die *Harvests* dienen als eine Metaerzählung über den Planungsverlauf der *documenta fifteen*, welche die künstlerischen Arbeitsprozesse miteinander verbinden und dokumentieren. Die früheste *Harvest* ist *ruangrupas proposal* für die Weltausstellung in Kassel aus dem Dezember 2018, die letzte datiert vom September 2024. Auch nach dem Ende der *documenta fifteen* wird die Plattform *lumbung.space* weiter als Archiv und Vernetzungstool genutzt.

Auf einem Großteil der *Harvests* sind Netzstrukturen in digitalen und analogen Graphiken, Fotos von Flipcharts und Wandzeichnungen mit unterschiedlichen Mengen an Textelementen zu sehen. Die *Harvests* wurden während der Vorbereitung und Durchführung der *documenta* in sozialen Netzwerken, im Stadtraum, an den Ausstellungsorten sowie in Publikationen wie dem Handbuch zur Ausstellung, präsentiert.

▮ Abb. 3 ▮ Ihr Ziel war es, Informationen aus der Interaktion mit der Öffentlichkeit, Rezipientinnen und anderen Beteiligten zu teilen und „das Denken und die Methoden der *documenta fifteen* zu illustrieren und zu erweitern.“↗ Diese offene Arbeits-, Lern- und Vermittlungspraxis ist zentraler Bestandteil und Arbeitsgrundlage von *Lumbung*.

Lumbung als Rhizom

In der Sonderausgabe von *Kunstforum International* zur *documenta fifteen* fasste Heinz-Norbert Jocks die Funktion von *Lumbung* wie folgt zusammen: Statt der in der Kunstwelt dominierenden Figur der Kuratorin oder zum Genie stilisierten einzelnen Künstlerin wird der Schwerpunkt auf die gemeinschaftliche Arbeit gelegt. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, wie kollaboratives und solidarisches Arbeiten, Reflexion über Nachhaltigkeit und die Umverteilung von Ressourcen globale Auswirkungen haben können – mit besonderem Augenmerk auf Regionen jenseits der etablierten Kunstzentren. (Jocks 2022, 54) Das wird auch anhand des Netzwerks aus internationalen Kollektiven, aus denen sich die *documenta fifteen* zusammensetzte, deutlich. Diese Herangehensweise,

die Margaritha Tsomou als „Sozialpolitisierung kuratorischer und künstlerischer Prozesse“ bezeichnet, ist kein Novum, sondern bereits seit einiger Zeit zentraler Bestandteil des Programms vieler richtungsweisender Kulturinstitutionen (Tsomou 2024, 301). Sarah Hegenbart hat in der *Kunstchronik* bereits auf den soziohistorischen Hintergrund dieser Verbindung von Künstlerinnen und Kollektiven speziell in Indonesien hingewiesen, die das Individuum während des Suharto-Regimes schützte (Hegenbart 2023, 64f.). Nach dem Selbstverständnis von *ruangrupa* als kuratierendem Kollektiv steht „der Aufbau langfristiger zwischenmenschlicher Beziehungen im Zentrum dieser documenta“ und ist zentraler Bestandteil der *Lumbung-Praxis*. ↗

In der Rezeption der *documenta fifteen* wurde immer wieder auf den Begriff des Rhizoms zurückgegriffen, um diese interrelationale Vernetzung von Kollektiven zu betonen (Jocks 2022, 63; Weiss 2022, 68). Gilles Deleuze und Felix Guattari beschrieben das Rhizom als ein poststrukturalistisches, antihierarchisches Netzwerksystem der Wissensorganisation ohne fixen Mittelpunkt, das durch Verbindungen zwischen verschiedenen Knotenpunkten funktioniert (Deleuze/Guattari 1980, 19f.). Das künstlerische Potential des Rhizoms liegt in dieser Relationalität: Die Produzentinnen, also die Künstlerinnen, werden mit den Rezipientinnen verknüpft, gleichzeitig werden Informationen ausgetauscht und vermittelt. Das so entstehende Netzwerk ermöglicht eine künstlerische Vermittlung von Wissen.

Diagramme als ästhetische Praxis und Wissensproduktion

Für Deleuze und Guattari war der Begriff des Rhizoms gleichbedeutend mit dem des Diagramms (vgl. dazu Bauer/Ernst 2010, 314): „[A]ls *Diagramm* bringt das ‚Rhizom‘ den Gegenstand, den es beschreibt, entsprechend mit hervor.“ In Diagrammen werden oftmals Beziehungen und Informationen durch die Verknüpfung bereits bekannter Gegebenheiten so kombiniert, dass neue Zusammenhänge ersichtlich werden und Wissen durch den visuellen Nachvollzug

und durch visuelle Verknüpfungen erweitert wird. Die *Storytelling-Harvest* ist ein Beispiel für diese Form der diagrammatischen Wissensproduktion. Komplexe Beziehungen wie die vielfältigen Verbindungen zwischen den Begriffen sind in diagrammatischer Darstellungsform leichter nachzuvollziehen als etwa in einem Fließtext, visuelle Komplexitätsreduktion vereinfacht die Wahrnehmbarkeit. Die *Storytelling-Harvest* stellt die Beziehungen zwischen den Leitgedanken dar und fungiert als eine Anleitung, wie *Lumbung* zu praktizieren sei.

Als ästhetische Werkzeuge nutzen Diagramme verschiedene graphische Mittel, um Beziehungen herund darzustellen. Sie sind Hybride aus Text und Bild, in denen aus Worten, die durch Linien, Kreise, Pfeile und Unterstreichungen gegliedert und verknüpft sind, ein Bild entsteht (ebd., 28). Die ästhetischen Qualitäten der Diagramme gründen dabei auch im individuellen Stil der Künstlerinnen, der durch ihre Wahl von Schriftarten und durch ihre Linienführung (freihändig oder mit Schablonen) bestimmt wird. Auch die *Harvests* von Jazael Olguín Zapata tragen die Handschrift des Künstlers. Im Konvolut seiner *Harvests* auf *lumbung.space* gibt es allerdings große formale Unterschiede, manche beinhalten kleine Skizzen, nicht in allen sind die Textelemente umkreist und nicht alle sind von der gleichen formalen Klarheit wie die *Storytelling-Harvest*.

Auf der *documenta fifteen* kam den Diagrammen ein besonderer Stellenwert zu, da sie die *Lumbung*-Prinzipien künstlerisch umsetzen. Der Prozess des *harvesting* kann selbst als diagrammatisch begriffen werden, da er alle Beteiligten einbezieht und dazu einlädt, kollektiv Wissen zu produzieren. Im Unterschied zu künstlerischen Diagrammen, die meist als unabhängige Produktionen entstehen, auf Recherche basieren, kritisch Zusammenhänge herstellen und häufig politische Missstände und Ungleichheiten hervorheben, sind die *Harvests* abhängig von den ästhetischen und inhaltlichen Vorstellungen von *ruangrupa*, mit der Folge, dass nicht alle im Stadtraum, in den Social Media-Auftritten und den Publikationen präsent waren.

Storytelling: Diagramme als Vermittlungsform politischer Inhalte?

Auf der *d15* stand die politische Dimension von Kunst im Vordergrund – auch in der die Schau flankierenden Kritik. Laut Margaritha Tsomou wurden die Werke auf der *documenta* weniger als Kunstobjekte diskutiert, sondern als soziale Phänomene. Sie fordert eine Neubewertung der Definition von Kunst im derzeitigen Diskurs, der oft zwischen dem Subjekt, seiner sozialen Einbettung in gesellschaftliche Kontexte und dem Werk trennt (Tsomou 2024, 306f.). Kunst allerdings ist inhärent sozial, weil sie, auch ohne explizit auf den politischen Kontext ihrer Entstehungszeit einzugehen, von den Menschen und ihren sozialen Produktionsbedingungen erzählt – man denke nur an die höfische Portraitmalerei der Frühen Neuzeit.

In diesem Zusammenhang können die *Harvests* als Manifestationen der *Lumbung*-Praxis verstanden werden, welche die Krise der traditionellen Kunstgeschichte und Marktlogik hinterfragen. Der soziale Kontext wurde hierbei nicht erst nach der analytischen Auseinandersetzung mit den Werken und ihren Entstehungsbedingungen greifbar und verständlich, sondern direkt an der Oberfläche verhandelt. Die Diagramme waren eine visualisierte Umsetzung des kollektiven Arbeitsansatzes und dienten dazu, komplexe soziale und politische Prozesse augenfällig darzustellen und zu kommunizieren. Das ist der zentrale Aspekt der *Storytelling-Harvest: WE CAN'T DO THIS ALONE*.

Die Wahl der Begrifflichkeiten ist dabei aufschlussreich: „Storytelling“ ist ein Begriff, der eine Praxis definiert, „mit der ein Unternehmen oder eine andere Institution den Mitarbeitern bestimmte Innovationen, Werte, kulturelle Aspekte, bewährte Verfahren, gelernte Lektionen usw. vermittelt. Es wird auch in der Öffentlichkeitsarbeit (PR) und im Marketing eingesetzt und dient z. B. dazu, hochpreisige Produkte über eindrucksvolle Geschichten zu verkaufen.“[↗] Auch die *documenta* wird vermarktet und bedient sich zu diesem Zweck des Storytellings, dessen terminologische Herleitung aus dem ökonomischen

Kontext womöglich im Kontrast zu dem von den Organisatorinnen postulierten Fokus auf Nachhaltigkeit und kollektiver Praxis steht, zumal *Lumbung* als „das Gegenteil des Kapitalistischen“ bezeichnet wurde (Hartono 2022, 55). Das wirft Fragen nach der Motivation auf, die hinter der *Harvesting*-Praxis aufscheint.

Die *documenta* als Hegemonieapparat

Neben der Vermarktung dient Storytelling aber auch der Identitätsstiftung. Die *documenta* als Institution wurde mit ebendiesem Ansatz, der beide Aspekte berücksichtigt, ins Leben gerufen. Kassel wäre ohne die Ausstellung der internationalen Kunstwelt wohl kein Begriff – und ist das beste Beispiel dafür, dass „biennials and similar large-scale events [...] contribute to more efficient municipal and regional marketing.“ Damit prägen solche Veranstaltungen „the construction of local, national, and continental identity.“ (Marchart 2022, 7) „[M]ajor Western exhibitions serving the purpose of nation-building (and with it, implicitly, that of subject-building) bring tremendous symbolic, prestige-related, and infrastructural resources into play. In a sense, this makes of them giant ideology machines, or, more aptly, hegemony machines of the civil, national, occidental, or Europeanist dominant culture“ (ebd., 9f.).

Solche Ausstellungen beförderten die Bildung nationaler Identitäten im 19. Jahrhundert und waren eng mit rassistischen und kolonialistischen Mechanismen verbunden (ebd., 7f.). Zahlreichen westlichen Biennalen und Museen sei es noch nicht gelungen, dieses Erbe zu rekonfigurieren (ebd., 8). Die Schwerpunktsetzung bei wiederkehrenden Großausstellungen wie der *documenta* beeinflusst, so Oliver Marchart, die Sammlungs- und Ausstellungspolitik der Institutionen sowie die Produktion kunsthistorischer und kunstkritischer Texte (ebd., 7). Auf diese Weise erzeugten die *dX* und *D11* eine Verschiebung des Kanons, die Marchart in den folgenden *documenta*-Ausgaben fortgesetzt sieht und zum Anlass für seine Analyse nimmt (ebd., 11). Er identifiziert vier

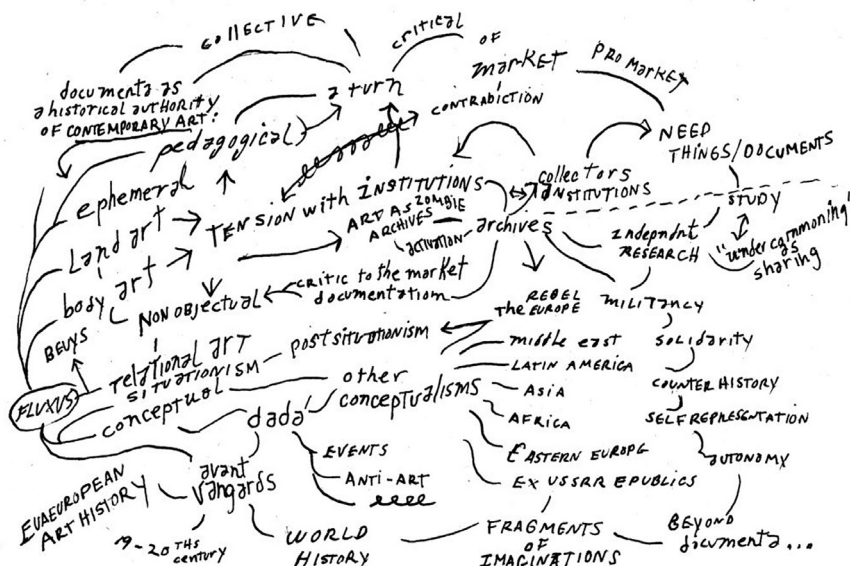
In der *Storytelling-Harvest* werden, direkt unter LUMBUNG im Zentrum, auch ANTICOLONIAL STRUGGLES OF INDEPENDENCE & AUTONOMY thematisiert. Dekolonialisierung ist als zentrales Anliegen des politischen Aktivismus auf der *documenta fifteen* zu verstehen. Wie eines der Mitglieder von *ruangrupa* in einem Interview mit dem *Kunstforum* formulierte: „lumbung ist politisch.“ (Hartono 2022, 55) Die *Harvests* werden damit zu politischen Statements. Sie entwerfen Zukunftsperspektiven, während sie gleichzeitig Aktivismus und Dekolonialisierung ins Zentrum rücken. So schaffen sie ein Bewusstsein für politische Themen, die sonst von ästhetischen Überlagerungen verschleiert worden wären. In diesem Zusammenhang fungieren Diagramme nicht nur als „modes of control, but also as forms of resistance“ (Butler/Jeanes/Otto 2014, 169).

B) INTERLOCAL

Die Dezentralisierung des Westens wird durch den Fokus auf „European art's complicity with colonial history“ und gleichzeitig durch „the ousting of the West itself from the center (through a number of documenta-associated platforms taking place in New Delhi, St. Lucia, Lagos, and elsewhere), to be replaced there by

the ‚non-West‘“ erreicht (Marchart 2022, 12). Die *documenta fifteen* sollte ein „global network of collectives“ sein, was einen „shift away from the artistic and cultural Cold War narrative and its focus on the West“ bedeutete, den die D11 eingeleitet hatte (ebd., 56). In der *Storytelling-Harvest* verweist darauf der Begriff INTERLOCAL, der direkt mit der Blase ANTICOLONIAL STRUGGLES OF INDEPENDENCE & AUTONOMY verbunden ist.

Diese Dezentralisierung zeigt sich auch in der Selbstverortung von *ruangrupa*. Sie verstehen ihre Praktiken als „nicht-westlich“ (Hartono 2022, 60), wozu auch die Praktik des *Harvesting* gezählt werden kann. Die Wahl des Begriffs *Harvest* (Ernte) für die Praxis kollektiver Dokumentation verweist auf die Landwirtschaft als zentralen Wirtschaftszweig des globalen Südens, die in Indonesien, dem Herkunftsland von *ruangrupa*, 33 Prozent der Landesfläche ausmacht. ↗ Dieser Bruch mit einer westlich geprägten Kunstgeschichte zeigt sich auch in der *historiasarte-Harvest*. Während die *documenta* u. a. auch gegründet wurde, um Deutschland im Bereich westlicher („abendländischer“) zeitgenössischer Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg zu rehabilitieren, ↗ verbindet die *historiasarte-Harvest* | Abb. 5 | die Geschichte der kollektiven



| Abb. 5 | Jazael Olguín Zapata, Majelis Akbar-harvest (*historiasarte-harvest*), September 2021 ↗

Praxis mit globalen Konzepten. Durch die Aufzählung der Ursprungsländer kollektiver Kunstpraxis verschiebt sich hier der Blickwinkel. Diese *Harvest* kann als Aktualisierung des von Alfred Barr Jr. entworfenen berühmt-berüchtigten Diagramms der Kunstgeschichte von 1890 bis 1935 auf dem Cover des Ausstellungskatalogs *Cubism and Abstract Art* 1936 interpretiert werden. ↗

Auch in dieser *Harvest* wird rechts unten eine Perspektive über die documenta hinaus formuliert.

C) THEORY

Die Theoretisierung der documenta wird von Marchart als „more in-depth reflection on the true history and function of exhibitions“ charakterisiert, in der „the interface between art and theory was promoted in the art field more forcefully than ever before.“ (Marchart 2022, 12) Er beobachtet: „While documenta fifteen certainly has some kind of ‘philosophy,’ sedimented in its vocabulary, it does not seem to be in need of a particular theory or theories in the plural. It remains to be seen whether documenta fifteen thus announces a larger and enduring shift with regard to the art/theory nexus.“ (Ebd., 86)

Marcharts Beobachtung lässt sich dahingehend interpretieren, dass die *documenta fifteen* keine kunsttheoretischen Reflexionen benötigte, um ihr Konzept zu stützen. Stattdessen fungierte *Lumbung* als gelebte Praxis, die eine Philosophie oder Theorie ersetzte und als Fundament der Ausstellung diente. Indem die Aspekte, die *Lumbung* ausmachen, in den Mittelpunkt der *d15* gestellt werden, wird dennoch eine Theoretisierung vollzogen. Das ist auch an der *Storytelling-Harvest* sichtbar, in deren Zentrum LUMBUNG steht. Sie macht deutlich, dass *Lumbung* nicht nur das Fundament der *documenta fifteen* bildet, sondern auch die Wahrnehmung der Ausstellung prägt und Besucherinnen zur aktiven Teilhabe einlädt.

Auch in anderen *Harvests* wird diese Verlagerung von theoretischen Konzepten hin zu Praxisformen sichtbar. Unter dem Titel *Learning from ruangrupa* wurden von Jazael Olguín Zapata Erkenntnisse aus den Vorbereitungen der *d15* festgehalten. | Abb. 6 | Statt

etwas über *ruangrupa* oder die theoretischen Grundlagen ihres Agierens zu vermitteln, sind dort Phrasen wie „growing up together“, „collectivity“ – „maybe a mess“, „decentralization“ in Minuskeln festgehalten. In Großbuchstaben neben dem Titel der *Harvest* steht unter anderem CHOICES, LIMITS, SELF-ORGANIZATION, RESEARCH, TO LIBERATE RESOURCES → HOW TO MAKE THIS A FACT? und, wie in anderen *Harvests*, BEYOND DOCUMENTA, der Hinweis also, dass mit der *documenta fifteen* etwas Fortdauerndes geschaffen werden sollte. In gemischten Lettern sind „make friends not ART“, „CAN'T SEPARATE ART from LIFE“, „redefine LUMBUNG“ und „appreciate CHAOS“ mit dem Anarchie-Symbol statt des normalen A geschrieben. In diesem Diagramm wird deutlich, dass die Ausstellung sich als einen Prozess verstand, der mit vielen Fragezeichen versehen ist. Sie möchte keine Theorie zur Nachahmung oder Interpretation des kollektiven Experiments *d15* formulieren, sondern Handlungsspielräume eröffnen.



| Abb. 6 | Jazael Olguín Zapata, Majelis Akbar harvest (learning from ruangrupa-harvest), September 2021 ↗

D) COLLECTIVISM

Das Bildungsprogramm der *d15* hat nach Ansicht von Marchart eine „pedagogical function of the national ‚education‘ or ‚formation‘ of subjects in accordance with the principles of dominant culture“ als „one of the core functions of museums and large-scale exhibitions.“ (Marchart 2022, 12) Die Institution spricht durch ihre Pädagoginnen zu den Besucherinnen (ebd., 93). Die Vermittlerinnen sind somit im Besitz institutionell beglaubigten Wissens (ebd., 93). In Anlehnung an Foucault sieht Marchart die Vermittlung durch autorisiertes Personal als Ausdruck von Machtdiskursen: Sobald die Besucherinnen eine Ausstellung betreten, befänden sie sich in den Fängen eines „specific power-knowledge dispositif: they partake of a knowledge that cannot be detached from the complex relationships of power and subordination produced and reproduced by the institutionalized discourses.“ (Ebd., 94)

Diese Vorstellung von Wissen als Macht zeigt, worin sich die *documenta fifteen* bewusst von bisherigen Bildungsstrategien abhob. Laut Marchart war Bildung nach der *documenta 12* kein reiner Informationsdienst mehr, sondern sollte die Besucherinnen zur Partizipation anregen (ebd., 97). Die *documenta fifteen* setzte diese Entwicklung fort: Sie etablierte eine nicht-hierarchische Wissensvermittlung, die sich von institutionellen Bildungsmechanismen abgrenzt und stattdessen auf Dialog und Austausch setzt.

In der *Storytelling-Harvest* wird das an mehreren Stellen deutlich: Zum einen befindet sich im Umfeld von LUMBUNG eine Blase, in der COLLECTIVISM einen zentralen Aspekt der Schau beschreibt. Links von LUMBUNG wird die Frage HOW? TO SHARE gestellt. Diese ist verbunden mit den Blasen POWER und ROLES, die mit FRIENDSHIP verbunden ist. Die Besucherinnen sollten somit nicht nur in den Vermittlungsprozess integriert werden, sondern auch selbst aktive Teilnehmende sein. Das Storytelling der *documenta fifteen* vermittelt, dass sie „mehr als eine Ausstellung“ ist – es geht darum, durch die Praxis des *Lumbung* Beziehungen aufzubauen. Dieser soziale Aspekt, der in der Kritik häufig im Vordergrund

stand, ist Teil der Dekolonisierung der *documenta*. Margaritha Tsomou beschreibt in diesem Sinne interrelationales Handeln als die „Waffe der Subalternen“ (Tsomou 2024, 308). Sie hebt hervor: „Die *documenta*-Institution als westlich modernistische Kunstinstitution wurde samt ihrer Wertssysteme, Epistemologien, Kunstverständnisse und Distributionspraktiken von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital durch das *ruangrupa*-Konzept nicht nur kritisiert, sondern gehackt, umgebaut und umorganisiert – und genau hierin liegt die dekoloniale Kraft.“ (Ebd.)

Die ahierarchische Vermittlungsstrategie der *documenta fifteen* wird im Glossar beschrieben: „Als Freund*innen begleiten die sobat-sobat die Besucher*innen und Künstler*innen während der 100 Tage der Ausstellung. [...] Im Dialog und über die Praxis des Storytellings entfalten sie dabei die Kosmologie von *lumbung*-Wissen. Anhand großer und kleiner Erzählungen verbinden die sobat-sobat Orte, Menschen, Bedingungen und Erfahrungen miteinander und begleiten durch die Ausstellungen der *documenta fifteen*.“ Der Begriff *Storytelling* impliziert hier, dass es nicht nur um das Erzählen von Geschichten geht, sondern auch darum, die Besucherinnen aktiv einzubinden und für *Lumbung* zu begeistern, damit das Konzept weitergetragen und fortgesetzt wird.

Auch im sogenannten *ruruHaus*, dem zentralen Treffpunkt der *d15*, wurden partizipative Formate der Besucherbildung umgesetzt. Die gleichnamige *Harvest* von Abdul Dube zählt auf: EXPERIENCE IT! ACTIVATE (PARTICIPATE), ACCESSIBLE, HORIZONTAL und beschreibt den Ort als LIVING ROOM. | Abb. 7 | Auch in der *ruruHaus-Harvest* wird deutlich, dass der Ort nach der *documenta fifteen* erhalten bleiben soll: NOT A PROJECT FOR DOCUMENTA.

Diagrammatische Macht

Zentrale Aspekte des *Storytelling* der *documenta fifteen*, wie sie auch in den entsprechenden *Harvests* benannt werden, sind also das kollektive künstlerische Arbeiten nach dem *Lumbung*-Prinzip, mit dessen Hilfe die *d15* und darüber hinaus die europäische Kunstgeschichte dekolonisiert werden soll, was zu

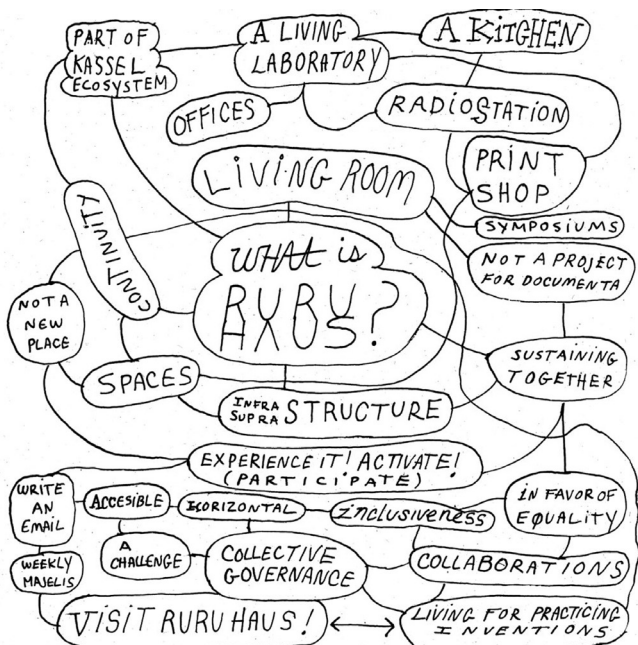


Abb. 7 | Abdul Dube and the Artistic Team, ruruHaus harvest, April 2020 ↗

einem Paradigmenwechsel in der Kunstwelt führen soll. Diese Kernaufgaben bestimmen demnach die Vermarktungsstrategie der d15. Die Analyse der *Harvests* zeigt, dass dem Sozialen zwar ein besonderer Stellenwert zukam, die Werke sich aber mit größeren politischen Problemstellungen befassen und diese künstlerisch unter Einbezug der spezifischen Perspektive der Künstlerinnen verhandeln.

Die strukturelle Veränderung der Institution documenta durch die rhizomatische Organisation aus affilierten Kollektiven und Künstlerinnen verweist auf deren Kernthema: Dekolonisierung. Diese Ausrichtung war bereits durch die Findungskommission angelegt, welche *ruangrupa* als Kuratorinnen unter anderem wegen ihrer außereuropäischen Perspektive ausgewählt hatten. ↗ Dass im weiteren Verlauf eine Ausstellung entstanden ist, die strukturell anders aufgebaut war, als bisherige Ausgaben, ist Ergebnis dieser Entscheidung für die Repräsentation eines globalen Verständnisses von Kunst. Die diagrammatische Struktur der Ausstellung und der *Harvests* als Dokumentations- und Vermittlungsmedium kann als „Ablösungsprozess vom Referenzsystem des Hegemons“ interpretiert werden (Tsomou 2024, 308). In

und mit den *Harvests* findet diese kulturpolitische Verschiebung statt, indem Machtstrukturen analysiert und Überlegungen zu einem institutionellen Wandel der documenta angestellt werden. Gleichzeitig wird mithilfe der *Harvests* auch Macht ausgeübt: durch die Aufklärung über Missstände soll ein Umdenken angestoßen werden, das weitere Handlungen beeinflussen soll. Das Diagramm ist hierfür die ideale Form: Diagramme werden als visualisierte Denkprozesse oder Strukturen, die Beziehungen verbildlichen, eingesetzt. Sie können die Realität und damit auch Machtverhältnisse abbilden und formen (Bruhn/Locher 2014, 6–9).

Deleuze beschreibt diesen aktiven Beitrag des Diagramms bei der Konstitution von Machtverhältnissen: „C’est que le diagramme est profondément instable ou fluant, ne cessant de brasser matières et fonctions de façon à constituer des mutations. Finalement, tout diagramme est intersocial, et en devenir. Il ne fonctionne jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. [...] Il double l’histoire avec un devenir.“ (Deleuze 1986, 43) Diagramme können also Machtverhältnisse etablieren und destabilisieren, hierarchisch und nicht-hierarchisch zugleich sein. „[D]iagrammatische Operationen müssen als Schlüsselverfahren einer jeden Kultur betrachtet werden, in der die Welt nicht einfach nur als gegeben hingenommen, sondern als Gestaltungsaufgabe wahrgenommen“ wird. (Bauer/Ernst 2010, 25)

Im diagrammatischen, partizipativ-interrelationalen *Lumbung* lag eine Machtausübung verborgen, die in den *Harvests* deutlich wird. Donna Haraways Beobachtung, dass Landkarten einen „god trick“ vollführten (Haraway 1988, 590), lässt sich auf Diagramme übertragen, die zugleich die Machtverteilung aufzeigen, während sie Macht ausüben und erhalten. Die Machtverhältnisse (im globalen Kunstbetrieb) wurden auf der *documenta fifteen* somit gleichzeitig herausgefordert und in dem Verständnis der Organisatorinnen und Teilnehmenden aus dem globalen Süden gefestigt.

Hegemonie im Rhizom

Die *Harvests* sind kein vielstimmiges Medium der Künstlerinnen, Kollektive und Besucherinnen, die ihren Teil zur Ausstellung beitragen. Sie fungieren vielmehr als eine Art Bedienungsanleitung und Ver-

haltenskodex für die Schau. Denn ein Blick auf die *lumbung.space*-Website zeigt, dass nicht alle Interessierten und Engagierten dort etwas beitragen können. Auch sind nicht alle der dort gezeigten *Harvests* gleichermaßen auf den Kanälen der *d15* in den sozialen Netzwerken oder gedruckt veröffentlicht worden. Unter den *Harvests* gibt es ästhetisierte Versionen, wie ein Vergleich von Abb. 17 und Abb. 8 zeigt. Die formal einheitlicheren *Harvests* mit höherem ästhetischen Anspruch sind zumeist auch diejenigen, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Das belegt deren Zwischenstellung zwischen Kunst und Marketing-Instrument.

Kritik an der Organisation oder strukturelle Probleme sind in den *Harvests*, die den Werdungsprozess der Großausstellung dokumentieren sollten, nicht abgebildet. *ruangrupa* hatte also eine Definitionshoheit über die Begriffe und Praktiken, die zum Einsatz kamen. Durch Auslassung, Verknüpfung oder Hervorhebung bestimmter Bestandteile der Diagramme können Ziele verfolgt werden, die von den Betrachterinnen im Optimalfall rezipiert und weiterverbreitet werden. Dabei kann in einzelnen Diagrammen eine argumentative Struktur, eine Agenda vorgegeben werden. Die *Harvests* sind als Leitmedien zu verstehen, da sie in den zentralen Vermittlungs- und Kommunikationsorganen veröffentlicht wurden und Kernthemen der Ausstellung und der *Lumbung*-Praxis vermitteln. Die Deutungshoheit lag somit nicht dezentralisiert bei den Künstlerinnen, sondern stets beim kuratierenden Kollektiv *ruangrupa*.

Diagramme als Teil einer subjektivierten Vermittlungsstrategie für eine Kunstinstitution einzusetzen, mag zwar dem aktivistischen multiperspektivischen Ansatz der *documenta fifteen* entsprechen, angenommen wurde diese Form der Vermittlung allerdings nicht. So betonte Max Glauner in seiner Kritik im *Kunstforum*: „[W]er die Einführungstexte der Handouts genauer las“, vermisste „Begriffe wie ‚Teilnehmende‘ oder ‚Publikum‘ [...], erst recht ‚Zuschauerin‘ oder ‚Betrachterin‘: War jede, jeder mit dem Kauf eines Tickets Teil der *Lumbung*-Gemeinschaft? War frau/man damit jeder Übersetzungsleistung,

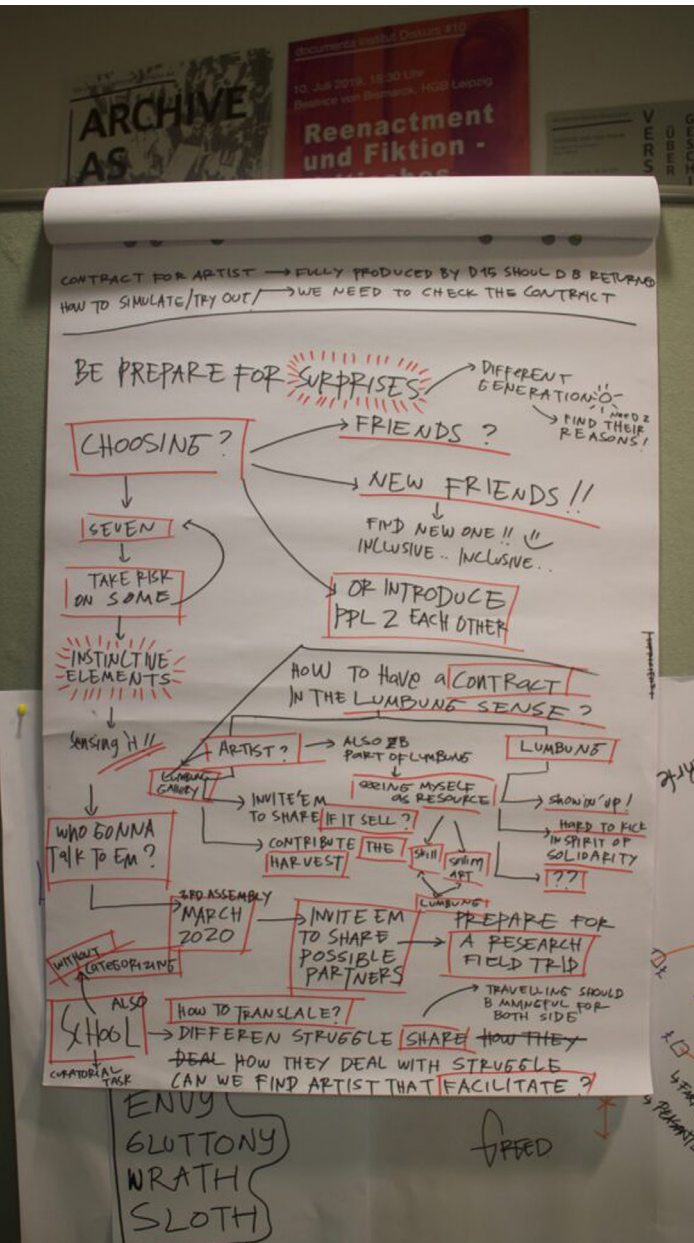


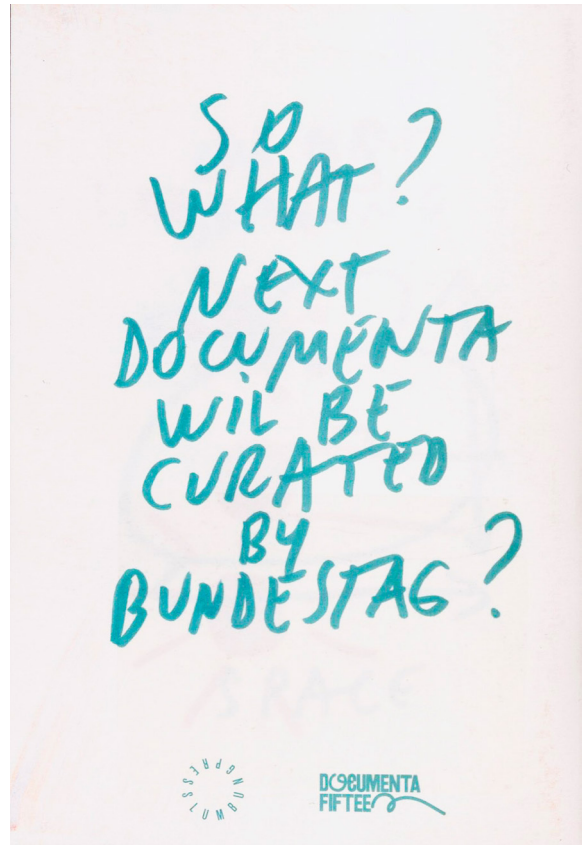
Abb. 8 | Artistic Team, Artistic team Kassel assembly-harvest, August 2019. Foto einer flipchart-Zeichnung

Anschlussfrage, Kontextualisierung enthoben [...]?" (Glauner 2022, 90). Die Peer-to-Peer-Vermittlung wurde offenbar als Absenz von Vermittlung rezipiert.

Zurück zur Hierarchie – Hegemonie und Gegenhegemonie

Die *Harvests* haben die Strukturen und Abläufe, die der *d15* zugrunde lagen, schon während des Planungsprozesses offengelegt. Die Kritik an der Ausstellung lässt sich in Teilen auf die diagrammatische Organisationsstruktur zurückführen. Die kollektive Praxis und *Lumbung* wurden als Teil des Problems gesehen, warum die Werke mit antisemitischen Motiven und Inhalten nicht frühzeitig entdeckt und kontextualisiert wurden und sich der Skandal um die *documenta fifteen* entfalten konnte. Die Verantwortlichkeiten der Organisation diffundierten durch die *Lumbung*-Praxis und ihren diagrammatischen Charakter (Raap 2022, 111). Daher schlägt das Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *d15* eine weniger dezentralisierte Organisationsstruktur für zukünftige Ausgaben der *documenta* vor.⁷ Nach Ansicht von Margarita Tsomou stieß „das strukturelle ‚Hacking‘ der *d15* [...] an die Grenzen staatlicher und kulturpolitischer Institution und Instituierung und machte deren Souveränität porös“ (Tsomou 2024, 307). „Die Transformationsbemühungen des kuratorischen Konzepts von *ruangrupa*, das Repräsentation, Autorschaft und Subjekt-Objekt-Souveränität als einen epistemischen Bruch transzendierte und die Kunstinstitution von unten und dekolonial reformierte, [haben] symptomatische Abwehrmechanismen getriggert: In der *documenta*-Institution sollen nun künftig die Kontrollmechanismen von Geschäftsführung und Bund gestärkt werden. Es drohen ein ästhetischer Backlash und eine Re-Zentralisierung.“ (Tsomou 2024, 309) Soll die *documenta* also wieder zur „Hegemoniemaschine“ (Marchart 2022) werden? Wie die *d15* wurden auch frühere Ausgaben der Kunstschau schon als letzte der alle fünf Jahre stattfindenden modernen Weltausstellung diskutiert (Brinkmann 2018). Der Künstler Dan Perjovschi, der selbst mit *Harvests* an der *documenta fifteen* beteiligt war

und diese in einem kleinen Buch veröffentlicht hat, stellt in einer seiner Notizen die sarkastische Frage „So what? Next *documenta* wil [sic] be curated by Bundestag?“ | Abb. 9 | Sollte diese Überlegung bei der nächsten *documenta* zur Realsatire werden, wäre deren Organisationsstruktur wohl erneut diagrammatisch, da der Bundestag ein Kollektiv von Politikerinnen verschiedener Parteien ist.



| Abb. 9 | Dan Perjovschi, Rückseitiges Cover von: *Grateful to be in the last documenta: July–August 2022*, Kassel 2022

Quellen

Oliver Bendel: Storytelling, in: Gabler Wirtschaftslexikon [↗](#)

Destatis: Basistabelle landwirtschaftlich genutzter Fläche [↗](#)

Documenta: Pressemitteilung. ruangrupa übernimmt Künstlerische Leitung der documenta 15. Erstmals kuratiert ein Künstler*innenkollektiv die Weltkunstausstellung, 22. Februar 2019 [↗](#)

Documenta: Über. Documenta und Museum Fridericianum gGmbH [↗](#)

documenta fifteen: Glossar [↗](#)

documenta fifteen: Harvester und das Sammeln von Harvests bei der documenta fifteen [↗](#)

documenta fifteen: lumbung [↗](#)

Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen: Abschlussbericht [↗](#)

Roel Roscam Abbing: Lumbung.space [↗](#)

Literatur

Bauer/Ernst 2010: Matthias Bauer und Christoph Ernst, Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld, Bielefeld 2010.

Blüml 2023: Diagrams of Collectivism. The practice of *harvesting at documenta fifteen* (Unveröff. Masterarbeit, Kunstgeschichte), Ludwig-Maximilians-Universität München.

Brinkmann 2018: Sigrid Brinkmann, Kunstwissenschaftler Harald Kimpel „Die documenta ist in einer Krise – und das ist gut so“, in: Deutschlandfunk Kultur, 9.1.2018. [↗](#)

Bruhn/Locher 2014: Matthias Bruhn und Hubert Locher, Vorwort, in: Wolfgang Cortjaens und Karsten Heck (Hg.), Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte, Berlin/München 2014, 6–9.

Butler/Jeanes/Otto 2014: Nick Butler, Emma Jeanes und Birke Otto, Diagrammatics of organization, in: ephemera. Theory & politics in organization 14/2, 2014, 167–175.

Deleuze 1986: Gilles Deleuze, Foucault, Paris 1986.

Deleuze/Guattari 1980: Gilles Deleuze und Felix Guattari, 1. Introduction: Rhizome, in: Dies., Mille Plateaux, Paris 1980, 9–37.

Glauner 2022: Max Glauner, Alle mal mitmachen! Das documenta fifteen lumbung-Prinzip genauer betrachtet, in: Kunstforum International 283, 2022, 90–97.

Haraway 1988: Donna Haraway, Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14/3, 1988, 575–599.

Hartono 2022: Iswanto Hartono, Interview mit Heinz-Norbert Jocks, ruangrupa. Go with the Flow. Oder: die Genesis des kollektiven Rhizoms, in: Kunstforum International 283, 2022, 55–63.

Hegenbart 2023: Sarah Hegenbart, Partizipation als Zumutung. Zur Ästhetik des Kollektivs, in: Kunstchronik 76/2, 2023, 63–75. [↗](#)

Jocks 2022: Heinz-Norbert Jocks, ruangrupa. Go with the Flow. Oder: Die Genesis des kollektiven Rhizoms, in: Kunstforum International 283, 2022, 50–63.

Marchart 2022: Oliver Marchart, Hegemony Machines. Documenta X to Fifteen and the Politics of Biennialization, Zürich/Berlin 2022.

Raap 2022: Jürgen Raap, Tabubruch und Documenta-Dämmerung, in: Kunstforum International 283, 2022, 106–113.

ruangrupa 2022: ruangrupa und künstlerisches Team, documenta fifteen Handbuch: Deutsch, Berlin 2022.

Tsomou 2024: Margarita Tsomou, Interrelationalität als Waffe der Subalternen. Die *documenta fifteen* als Symptom epistemologischer Krisen, in: Birte Kleine-Benne (Hg.), Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild, Berlin 2024, 301–310. [↗](#)

Weiss 2022: Judith Elisabeth Weiss, Schau der Kollektive, in: Kunstforum international 283, 2022, 66–77.