

Binding-Brauerei, Ausstellungsarchitektur Kühn Malvezzi, Foyer im Freien



Das kuratorische Konzept der **Documenta11** ist stärker als bei anderen documenta-Ausstellungen mit der Ausstellungsarchitektur verbunden. Indem die Plattform 5 als Ausstellung in Kassel insbesondere in der ehemaligen Binding-Brauerei als eine spezifische Raumanordnung mit wesentlichen Eigenschaften des westlich-traditionellen White Cube realisiert wurde, manifestierte sich eine kuratorische Setzung, die Moderne und hegemoniale Machtverhältnisse zueinander in Bezug setzt. Der Raum der **Documenta11** kennzeichnet zugleich den mentalen Ausgangspunkt für einen neu zu überdenkenden, postkolonialen Diskurs in internationaler zeitgenössischer Kunst mit dem Wissen um die Struktur des 'Westernism' (Okwui Enwezor). Inhaltliche Konzentration und formale Klarheit innerhalb der Ausstellungsräume, die eine deutliche Trennung zwischen Außen und Innen zur Folge hatten, definierten die Ausstellung als 'Handlungszone', in der ein 'Beziehungsgeflecht der Macht' (Ute Meta Bauer) untersucht wurde. Die Zusammenarbeit zwischen dem KuratorInnenteam um Okwui Enwezor und den AusstellungsarchitektInnen Kühn Malvezzi führte in der Binding-Brauerei zum Konzept des Stadtmodells mit Durchgängen, Plätzen, Nebenstraßen, Außen- und Innenbereichen. Statt eines Masterplans entwickelten die ArchitektInnen eine Raumstruktur, deren Regelwerke Übersicht und Entscheidungsfreiheit bot – für die kuratorische Arbeit, aber auch für die BesucherInnen der Ausstellung.

Ute Meta Bauer / Wilfried Kühn

Ute Meta Bauer

Die **Documenta11** hat frühzeitig begonnen, sich als Struktur zu formulieren und auszudehnen. Okwui Enwezor wurde 1998 zum ersten afrikanischen Kurator dieser Ausstellung berufen. Er hat kurz danach aus Carlos Basualdo, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash sowie Octavio Zaya und mir ein Team zusammengestellt, das in unterschiedlichsten Feldern sowie geografischen Zusammenhängen verortet ist. In der Presse hieß es mitunter, vor dem Besuch dieser **Documenta11** müsse man erst ein Oberseminar an der Universität besuchen. Es ist ja nicht so, dass man nur KünstlerInnen zeigt, die einem von vorneherein vertraut sind. Man sieht eine Arbeit und geht dann der Frage nach: Was genau interessiert mich jetzt daran? So gesehen hat kuratorische Arbeit immer auch Seminarcharakter, da man sich mit den theoretischen Hintergründen, mit der jeweiligen künstlerischen Praxis und deren Produktionszusammenhängen auseinandersetzen muss, um sich der Arbeit anzunähern. Das gilt für KuratorInnen ebenso wie für KritikerInnen oder die BesucherInnen.

Als so genannten 'Handlungsraum' haben wir die Herstellung eines Ortes, eines Raumes verstanden, in welchem die von uns gezeigte Kunst diskursiv wird. Indem

man sie in andere geografische Zusammenhänge transferiert und dadurch auch in andere spezifische kulturelle Zusammenhänge, geprägt von einem anderen Diskurs, entsteht in der Auseinandersetzung dieser kulturellen Produktion mit einem topografischen/geografischen Raum eine ganz bestimmte Situation, die bestimmt, wie wir eine Arbeit wahrnehmen und rezipieren. Als KuratorInnen interessierte uns, wie künstlerische Praxis in verschiedenen Teilen, verschiedenen politischen Zusammenhängen aussieht: an Orten, wo Zensur oder kein westlich geprägter kunsthistorischer Kanon herrscht. Deshalb war es für uns gar nicht anders denkbar, als mit den verschiedenen Plattformen der **Documenta11** (Wien/Berlin, Lagos, Neu-Delhi, St. Lucia, Kassel) an diejenigen Orte zu gehen, an welchen die jeweiligen Themen in einen Diskurs eingebettet sind und somit ein informiertes und dadurch auch kritisches Publikum haben.

Wir haben die **Documenta11** im März 2001 in Wien unter dem Titel **Plattform1_Democracy Unrealized** – Demokratie als unvollendeter Prozess – mit der ersten von fünf thematischen Plattformen eröffnet. Wien als Ort war Okwui Enwezor deshalb sehr wichtig, weil diese Stadt in ihrer Geschichte bereits als Scharnier zwischen Ost und West fungierte und nach dem Fall des eisernen Vorhangs wieder verstärkt diese Funktion einnimmt. Mit Demokratisierungsprozessen haben wir uns in Wien gemeinsam mit den Studierenden der Wiener Akademie, den ReferentInnen und dem Publikum über mehrere Wochen lang kontinuierlich in Workshops beschäftigt.

Die zweite Plattform fand in Neu-Delhi zum Thema **Plattform2_Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation** – Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung – statt. Dabei ging es u. a. um die Auseinandersetzung mit kollektiven, traumatischen Prozessen, um die Verdrängung und Tabuisierung gemeinsamer politischer Erfahrung in totalitären Staaten, nach Bürgerkriegen usw. Wahrheitskommissionen entstanden aus einem Lernprozess heraus, der sich auf die Erfahrung mit den Nürnberger Prozessen bezieht. Wie können durch Krieg oder



Documenta11 Displayer

Diktaturen traumatisierte Gesellschaften sich jenseits juristischer Aufarbeitung restrukturieren und das Erlebte gemeinsam verarbeiten? Was für ein kulturelles Gefüge entsteht an einem Ort, an dem das vorherige System zusammengebrochen ist? Wie kann man an einem Ort, wo Täter und Opfer weiterhin zusammenleben müssen, wie z.B. in Südafrika nach dem Ende der Apartheid, überhaupt miteinander umgehen? Aus diesem Grund war es so wichtig, an diejenigen Orte zu gehen, wo sich Menschen länger und eingehend, basierend auf gelebter Erfahrung, mit diesen Fragen beschäftigt haben. Das westliche Feuilleton konstatierte 'Wieso Neu-Delhi, St. Lucia, Lagos? Es kann sich kein/e KulturjournalistIn leisten, diese Plattformen abzufliegen. Diese documenta ist elitär!'. Aber gerade darum ging es nicht! Die westliche Kunstszene war eben nicht der alleinige Adressat dieser documenta.

Die dritte Plattform fand als nicht-öffentlicher Workshop auf der karibischen Insel St. Lucia statt. Dort ging es um **Créolité und Kreolisierung** und deren politische und kulturhistorische Zusammenhänge. Créolité entsteht, wenn verschiedene Kulturräume und kulturelle Praktiken zusammenstoßen oder sich aufgrund dieses – oft erzwungenen – Zusammentreffens generieren. Ein nachvollziehbares Beispiel ist der Karneval in Rio, der als typisch südamerikanisch gilt, jedoch afrikanische Wurzeln hat. Im Allgemeinen werden der Karneval oder der Samba selten aufgrund ihrer spezifischen Entstehungsgeschichte rezipiert, die zurückgeht auf kulturelle Praktiken der afrikanischen Sklaven in Brasilien.

Die vierte Plattform: **Plattform4_Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos** – Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – fand in Lagos in Nigeria, dem Geburtsland von Okwui Enwezor, statt. Dort wurden unterschiedliche historische und aktuelle Bedingungen der vier Städte Freetown, Johannesburg, Kinshasa und Lagos von überwiegend afrikanischen TheoretikerInnen vorgestellt und diskutiert. Afrikanische TheoretikerInnen treffen sich selten in Afrika zu einem solchen Austausch, denn diese Art von Tagungen finden meist in Paris, London oder Amsterdam – den Haupt-

städten der früheren Kolonialmächte – und nicht in Afrika statt. Deswegen war es für Okwui Enwezor sehr wichtig, diese Plattform in einer der thematisierten Städte stattfinden zu lassen.

Die fünfte Plattform, die Ausstellung, fand in Kassel statt, der Stadt, in der die documenta zuhause ist. Es stand für uns nie zur Disposition, die Ausstellung an einem anderen Standort zu präsentieren.

Wilfried Kühn

Für uns stellte die **Documenta11** von Anfang an keine Form der Weltausstellung dar, sondern wir verstanden die fünfte Plattform als Teil eines europäischen Kunststandorts mit all seinen Repräsentationsbedingungen. In unserer Ausstellungsarchitektur reflektieren wir diese Repräsentationsbedingungen dadurch, dass wir sie ernst nehmen und dabei aber ihre Verabredungen, die auch mit den Traditionen des Galerieraums in Europa zu tun haben, nicht unkritisch einsetzen. Es ging um die Vermeidung eines Exotismus, der auftritt, wenn ich KünstlerInnen aus nicht-westlichen Kontexten gerecht werden will, indem ich ihnen nicht-westliche Ausstellungsräume – was immer das in unserer westlichen Fantasie sein mag – zu geben versuche. Dieser postkolonialistischen Grundhaltung Okwui Enwezors haben wir von Anfang an in unserer Auffassung des Galerieraums zugestimmt. Über die Frage 'Was ist das Museum in Europa und was ist ein Ausstellungsraum?' muss man dann natürlich einen kritischen Dialog führen.



Ute Meta Bauer / Wilfried Kühn

Ute Meta Bauer

Es ist überaus spannend zu sehen, wie KünstlerInnen in Kamerun im Gegensatz zu KünstlerInnen in Delhi, im Gegensatz zu KünstlerInnen in New York arbeiten. Worin unterscheiden sich die jeweiligen Praxen oder gibt es Überschneidungen? Das zusammenzutragen auf einem offenen, gleichwertigen Plateau, nämlich der musealen Fläche des White Cube, war uns wichtig, um überhaupt diese Vergleichbarkeit, die Möglichkeit zu einer solchen Auseinandersetzung herzustellen. Aber es ist schon erstaunlich, wie sehr die Tatsache, dass viele KünstlerInnen aus einem nicht-europäischen Raum dabei waren, dazu führte, dass so etwas wie der Nachweis von 'Authentizität' verlangt wurde. Aber das ist ein Authentizitätsbegriff, der vor allem in unserer westlichen, kolonialen wie post-kolonialen, Vorstellung besteht.

documenta-Halle

In der documenta-Halle, die 1992 mit der **DOCUMENTA IX** von Jan Hoet eröffnet wurde, zeigten wir eher Projekte, die eine kollektive Praxis im Zentrum hatten. Le Groupe Amos aus Kinshasa z.B. nutzt öffentliches Fernsehen, Radiostationen, Straßentheater, um möglichst viele Leute in einem Land zu erreichen, in dem der Analphabetismus sehr hoch ist, öffentliche Infrastrukturen derzeit kaum vorhanden sind. Es geht dieser Gruppierung, die eben auch wiederum eine transdisziplinäre Gruppe aus AkademikerInnen, SchauspielerInnen, MusikerInnen und KünstlerInnen ist, letztendlich darum, die Demokratiebewegung vor Ort mit kulturellen Mitteln zu unterstützen, aber auch

darum Aidsaufklärung zu betreiben usw. Sie benutzen ihre künstlerische Praxis, um im sozialen wie politischen Kontext zu interagieren und das machen sie einfach mit all den Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen. Radio ist z.B. in Afrika nach wie vor ein wichtiges Kommunikationsmedium, während diese Rolle bei uns das Fernsehen übernimmt.

Die Gruppe Park Fiction aus Hamburg hat auf der **Documenta11** den zehnjährigen Prozess vorgestellt, wie über öffentliche Mittel aus dem Kunst im öffentlichen Raum-Topf verschiedene Methoden und Strategien entwickelt wurden, um in Sankt Pauli, einem Stadtteil von Hamburg, einen öffentlichen Park mit Beteiligung der dort wohnhaften Bevölkerung, unter der auch ArchitektInnen, KünstlerInnen und MusikerInnen sind, zu realisieren. Dabei wird die Frage aufgeworfen: 'Lässt sich ein derart spezifisch lokal verorteter, langwieriger Prozess überhaupt in einen Ausstellungsraum wie den der **Documenta11** transportieren?'

Orangerie und Karlsaue

In der Orangerie ist inzwischen das Technische Museum untergebracht, deswegen kann dort seit der **documenta X** nur eine Halle im Erdgeschoss genutzt werden. Die amerikanische Gruppe Simparch hat dort zusammen mit Kevin Drumm, Komponist von moderner elektronischer Musik, einen Soundtunnel eingerichtet und bespielt. Dominique Gonzalez-Foerster hat sich mit dem Begriff des Parks auseinandergesetzt, was einerseits auf Kassel und

die Wilhelmshöhe mit dem Herkules Bezug nimmt, gleichzeitig aber auch auf ein historisches Auftragsfeld von KünstlerInnen verweist. In Kassel wurde eine der ersten künstlichen Parkanlagen Deutschlands angelegt. Gonzalez-Foerster hat diesen Ansatz in eine individuelle künstliche Landschaft in die Karlsaue übertragen: Jene Orte, in denen Gonzalez-Foerster die letzten Jahre gelebt hat, waren durch einzelne Elemente wie eine Telefonkabine aus Brasilien, einen bestimmten Stein aus Kyoto usw. miteinander verbunden

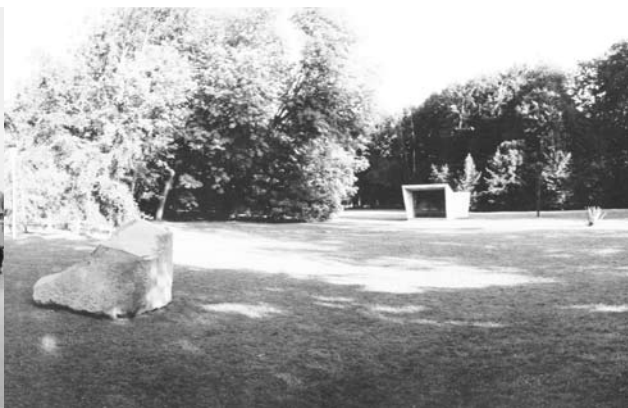
Das **Bataille Monument** des Schweizer Künstlers Thomas Hirschhorn war ein weiteres Projekt im öffentlichen Raum. Hier wurde hitzig darüber diskutiert, ob das nun einerseits Sozialarbeit von KünstlerInnen sei oder ob sich hier ein Künstler symbolisches Kapital aneignet, aber trotzdem auf dem Kunstmarkt eine wichtige Rolle spielt. Thomas Hirschhorn widerspricht beidem. Er betont, dass ihn interessiert, was ein Monument heute sein könnte und wie dieses in seiner zeitlichen Begrenzung – und das macht ein Monument für ihn auch aus – funktionieren kann. Ein anderer Diskussionspunkt bei dieser Arbeit war, ob Hirschhorn eine MigrantInnensiedlung benutzt, sich diese als Ausstellungsort aneignet und dadurch zum exotischen Spektakel macht. Dieses mehrteilige Monument aus Standorten wie Kiosk, TV-Station und Bibliothek, großteils zusammengebaut aus Materialien aus dem Baumarkt, erstreckte sich über die Friedrich-Woehler-Siedlung, einen so genannten 'sozialen Brennpunkt' in Kassel. Hirschhorn hat dort mit über zwanzig Jugendlichen und mit Sozial-

arbeiterInnen zusammengearbeitet, die das Monument gemeinsam mit ihm betreut und als Handlungsfläche über die 100 Tage **Documenta11** bespielt haben.

Kulturbahnhof

Im Kulturbahnhof standen Fragestellungen aus urbanen Zusammenhängen in verschiedenen Teilen der Welt im Zentrum. Zum Beispiel Bodys Isek Kingelez' Arbeit, ein aus bemalten Verpackungsschachteln gebautes Modell von Stadt für das neue Manhattan nach dem 11. September. Im selben Raum hingen Fotografien des südafrikanischen Fotografen David Goldblatt. Seine Arbeit **Jo'burg Intersections** beschäftigt sich wie alle seine Arbeiten mit der Segregationspolitik von Südafrika. Goldblatts aktuelle Arbeiten stellen wiederum einen Bezug zu einer Fotoserie des Südafrikaners Kendell Geers über Gated Communities her, eine Form der Fortifikation der Vorstädte, manifestiert aus einem Sicherheitsbedürfnis heraus, das natürlich mit der Apartheid zu tun hat. Diese haben wir einer Fotoserie von Lisl Ponger gegenüber gestellt: eine fotografische Untersuchung der Spuren des G8-Gipfels in Genua im Sommer 2001 und den Übergriffen der italienischen Polizei auf GlobalisierungsgegnerInnen. Es ging dem KuratorInnen-Team um die Gegenüberstellung von Positionen und den Vergleich künstlerischer Untersuchungsfelder wie dem Archiv oder dem Atelier als Ort der Auseinandersetzung. Aber auch das Herstellen von Nachbarschaften durchzog die Ausstellung. Die Raumkonzeption in der Binding-Brauerei funktionierte ja eher wie eine Stadt, in der unterschiedlichste Positionen auf dichtem Raum aufeinander trafen.

Von zahlreichen KünstlerInnen haben wir komplette Einzelausstellungen, gesamte Arbeitszyklen gezeigt, um die Zusammenhänge, in denen KünstlerInnen agieren, vorzustellen, aber auch um Kunst als Wissensproduktion mit anderen Mitteln hervorzuheben. Einzelne Arbeiten kamen so gut wie gar nicht vor. Andreas Siekmanns **Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung** ist ein Zeichnungszyklus, den er über sechs Jahre angefertigt hat. Gleiches gilt für Allan Sekula und seine Arbeit **Fish Story** oder auch für Constants **New Babylon** ebenso wie Fareed Armalys Projekt **From/To**.



Fridericianum

Das Museum Fridericianum, das traditionelle Herzstück der documenta, war für uns das Museum per se. Wir haben es gezielt genutzt, um Einschreibungen in 'das Museum' vorzunehmen, wo sonst Ausschlussmechanismen greifen. Der 'Eintritt in das Museum' war von KünstlerInnen dominiert, von Chohreh Feyzdjou, Doris Salcedo, Hanne Darboven. Hier ging es um Fragen nach dem Politischen und nach Repräsentation in der Kunst (Zarina Bhimji, Leon Golub, James Coleman). Ich kann hier nur ansatzweise nennen, womit wir uns über Jahre gemeinsam mit vielen der beteiligten KünstlerInnen, aber auch mit ReferentInnen der anderen Plattformen beschäftigt haben.

Binding-Brauerei

Die Binding-Brauerei als neuer Standort war für uns auch sehr wichtig, weil wir dort einen ganz anderen Ausstellungsablauf herstellen konnten, der bei den anderen Räumen nicht so möglich war. Es geht bei einer Ausstellung ja nicht nur darum, was man zeigt, sondern auch wie man es zeigt und in welcher Art und Weise sich ein Publikum durch Ausstellungsräume bewegen kann. Gibt es eine autoritäre Hängung oder können die BesucherInnen sich selbst ihren Weg zusammenstellen? Bei den meisten Großausstellungen ist diese Beweglichkeit fast unmöglich. Genau diese Entscheidungsfreiheit haben wir bei Binding gewollt. Dazu war es notwendig, sehr eng mit den AusstellungsarchitektInnen zusammen zu arbeiten.



Documenta11 Displayer

Wilfried Kühn

Viele Arbeiten wurden speziell für die **Documenta11** neu produziert. Das heißt, sie standen in ihrer Form erst fest, als sie wirklich in der Ausstellung am Ort waren. Als wir ArchitektInnen ins Spiel kamen, etwa neun Monate vor Eröffnung der **Documenta11**, gab es ein Raumprogramm, das weder KünstlerInnenamen enthielt noch Größen der Arbeiten, noch Spezifizierungen über die Art der Arbeiten. Es ging damals darum, einen Ort zu schaffen, der es ermöglichen würde, sehr verschiedene Raumgrößen und Raumarten in einem Gefüge unterzubringen, das bis zum Schluss sukzessive vervollständigt werden konnte. Die Idee war daher, eine Art Stadtplan zu entwerfen, in dem noch nicht klar war, welche Häuser gebaut werden würden. So haben wir uns zuerst nicht mit ausstellungs-technischen Problemen – welche Arbeit wo und wie? – beschäftigt, sondern wie beim Städtebau mit Fragen der großmaßstäblichen Organisation, in der die erwarteten BesucherInnenzahlen von bis zu 10.000 BesucherInnen pro Tag und ihre Benutzung und Wahrnehmung der Räume eine entscheidende Bedeutung hatten. Es war wie beim Städtebau zuerst ein infrastrukturelles Problem, aber es sollte kein Masterplan werden, es sollte nicht in die Falle der modernen Stadtplanung geraten, durch große Straßen und Parzellierung die Probleme lösen zu wollen. Im Gegenteil: Unsere Planung sollte spezifische Räume ermöglichen.

Wir haben uns überlegt, dass KünstlerInnen und BesucherInnen in zwei Etappen NutzerInnen des Raumes sind, so wie später Bauherren und MieterInnen NutzerInnen von Stadt- und Wohnraum. Unser direkter Bauherr waren nun weder KünstlerIn noch BesucherIn, sondern KuratorInnen, so dass sich sofort die Frage nach der Repräsentation stellt: Wie sind die eigentlich Betroffenen der Ausstellung, nämlich KünstlerInnen und BesucherInnen, während der Planung präsent und ab wann sind sie an der Raumproduktion beteiligt? Erst ungefähr vier, fünf Monate vor Eröffnung begannen wir einen intensiven Austausch mit den KünstlerInnen, verhandelten die Möglichkeiten der individuellen Installation etc. Und erst dann, relativ kurz vor Schluss, konnte auch die Festlegung der KuratorInnen erfolgen: Welche KünstlerInnen in

welchen Räumen sein sollten, wie die Räume zueinander konstituiert sein sollten und deren definitive Größen. Was wir vermeiden wollten war eine medien- oder genrespezifische Einteilung der Arbeiten, wir wollten im Gegenteil – und das war auch das erklärte Ziel der KuratorInnen – eine möglichst heterogene und nicht an Medien orientierte Konstellation erarbeiten, in der sich Installationen, Videoprojektionen, Malerei und Skulptur direkt ins Verhältnis setzen ließen.

Ute Meta Bauer

Es ging darum, eine Art Stadt- oder auch Dorfkonstruktion zu entwickeln, in der man nicht genau weiß, wer hinterher einzieht. So entsteht eine Heterogenität, eine Nichtplanbarkeit der Begegnungen und Nachbarschaften auf dichtem Raum. Damit kann auch eine Form von 'Clash' von Arbeiten, ein Aufprallen von etwas entstehen, das vermeintlich unvereinbar ist, aber gerade dadurch erst eine Dynamik entwickelt.

Wilfried Kühn

Der große, offene Raum, so verführerisch er wirkt, führt spätestens zu einer unmöglichen Situation, wenn z.B. eine laute neben einer leisen Arbeit steht, eine helle neben einer dunklen oder wenn inhaltliche Interferenzen produziert werden. Deshalb ist die gesamte Architektur eigentlich immer ein Verhandlungsverfahren zwischen Grenzen und Öffnung.

Mit einem Modell, das eine mögliche unter vielen denkbaren Konstellationen der Räume vorführte, sind wir dann in die Startphase mit den KuratorInnen gegangen. Die eigentliche Raumaufteilung war nachher eine ganz andere. Wir haben uns entschieden, nicht von den Räumen in ihrer statischen Form auszugehen, sondern von der Bewegung der BesucherInnen durch die Räume und dabei das Thema der Bewegung als Konstante zu begreifen. Dann haben wir mehrere Bewegungsarten überlagert: eine großräumige, die so etwas wie ein Orientierungssystem bedeutet, nach ganz klassisch-urbanistischen Kriterien wie Achsen und Ringen. Die zweite ist eine Ensuite-Bewegungsform durch die Galerienräume, mit der man immer blickoffen von Raum zu Raum durch die gesamte Ausstellung gleiten kann. Und als dritte Bewegung den

Shortcut, mit dem die BesucherInnen aus den großen Orientierungsräumen durch Korridore direkt zu den einzelnen Ausstellungsräumen stoßen können. Es ging um die Möglichkeit, Überlagerung von Bewegungen zu haben, unabhängig davon, welche definitive Form die Räume nachher erhalten würden.

Den Eingangsbereich der Ausstellung in der Binding-Brauerei bildet eine Lücke im bestehenden Gebäude; dort haben wir den Eingang als Foyer im Freien eingerichtet, das sich durch großflächige graue Wände und Bänke auszeichnet. Von diesem offenen Foyer gibt es zwei Wege ins Innere. Schon hier zeigt sich die Okwui Enwezors sehr wichtige Vorstellung, dass es nicht nur einen Weg durch die Ausstellung gibt, sondern von Anfang an zwei Wege, d.h., es existiert gleich eine Wahl und damit eine Mehrdeutigkeit. Dies setzt sich fort in der inneren Haupterschließung aus breiten Gängen, die ein übersichtliches Rückgrat der BesucherInnenbewegung bilden und von den großen grauen Bänken begleitet werden. Der Raum dieser Bänke zieht sich wie ein komplementäres Foyer durch die gesamte Ausstellung, umrundet und durchschneidet sie. Im Gegensatz dazu gibt es den weißen Teil der Ausstellung, die Kunsträume. Durch die gegenüberliegenden Durchgänge ergeben sich immer Sichtbeziehungen zwischen den benachbarten Räumen, aber auch eine Distanz durch die dazwischen liegenden Korridore. Dass kein Raum isoliert ist, sondern immer schon eine Verbindung zum nächsten hat und dadurch der natürliche Fluss immer auch eine Kommunikation ermöglicht, war einigen KünstlerInnen nicht recht. Die von uns angestrebte



Ute Meta Bauer / Wilfried Kühn

Offenheit war nicht in ihrem Sinne und führte auch zu Konflikten. Denn sie beanspruchten für sich einen völlig abgeschlossenen Raum, der keinerlei Interferenz mit anderen Arbeiten haben sollte.

Am Anfang war weder bekannt, welche Arbeiten oder KünstlerInnen aufeinanderfolgen oder nebeneinander positioniert werden noch wie viele Räume welcher Dimension am Ende gebraucht werden. Wir haben daher eine modulare Matrix entwickelt: Dabei handelt es sich um den Aufbau der Ausstellungsräume aus verschiedenen Modulen, d.h. in verschiedenen Größen und Möglichkeiten der Größenstaffelung, also ein minimales Raster und ein maximales. Zwischen sieben und 35 Räume unterschiedlicher Größe konnten auf dieser Matrix angeordnet werden, so dass sich Kombinationen aus großen und kleinen Räumen ergeben – wie dann eben auch im Endzustand. Entscheidend aber ist, dass die Bewegung durch die Räume, im Prinzip dem klassischen minoischen Labyrinth folgend, als kontinuierlicher Weg in allen Größenverhältnissen und Kombinationen ermöglicht wird. Die äußerste Offenheit bei der Raumbildung wird also von der Konstanz der Bewegungsart ermöglicht. Nach diesem Prinzip sind die Räume so gegliedert, dass man von Raum zu Raum kommt und ganz unterschiedliche Räume nebeneinander liegen können. Helle Räume, dunkle Räume, die zum Teil laut, zum Teil leise sind, werden getrennt durch die Zwischenräume, die auch wie ein Schallpuffer wirken. Dadurch haben wir auch keine Vorhänge verwendet, keine sonstigen Schleusen. Es wurde explizit ohne diese Hilfsmittel gearbeitet. Wie die KuratorInnen und wir haben viele KünstlerInnen die **Documenta11** als ein Zusammenspiel aufgefasst, eine Konstellation von Räumen und nicht nur ein Zusammenspiel von einzelnen Arbeiten als raumlose Objekte.

Ute Meta Bauer

Es ging um den Dialog mit allen Beteiligten, von KünstlerInnen, der Architektur, aber auch mit denen, die an den verschiedenen Plattformen der **Documenta11** beteiligt waren. Um noch einmal auf den Titel, die **Documenta11** als Handlungsraum, zurückzukommen: Wir haben ihn tatsächlich als solchen verstanden. Den Luxus einer vierjährigen Vorbereitungszeit wollten wir auch wirklich nutzen als eine Zeitklammer, in der man etwas gemeinsam erarbeiten kann. Mit vielen KünstlerInnen und Beteiligten des Teams setzt sich dieser Dialog bis heute fort.

Der Text basiert auf dem Doppelvortrag **Handlungsraum Documenta11** von Ute Meta Bauer und Wilfried Kühn im Juli 2006.

Bruce Altshuler: *The Avant-Garde in Exhibition*, New York 1994.

Ute Meta Bauer: *Der Raum der Documenta11: Die Documenta11 als Handlungszone*, in: *documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH* (Hg.): *Documenta11_Plattform5: Ausstellung*. Katalog, Ostfildern-Ruit 2002, S. 103–107.

Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London, New York 1994.

Pierre Bourdieu: *La Distinction. Critique social du jugement*, Paris 1979 (Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1982).

James Clifford: *Museums as Contact Zones*, in: David Boswell, Jessica Evans (Hg.): *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums.*, London / New York 1999, S. 435–57.

Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris 1980 (Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992).

Okwui Enwezor et al. (Hg.), *Publikationsreihe zur Documenta11 Plattform 1 – 4*, Ostfildern-Ruit 2002–2003.

Frantz Fanon: *Black Skin, White Masks*, New York 1967.

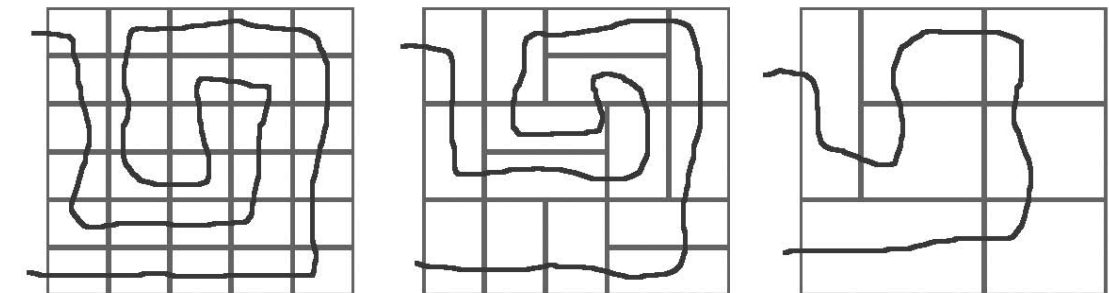
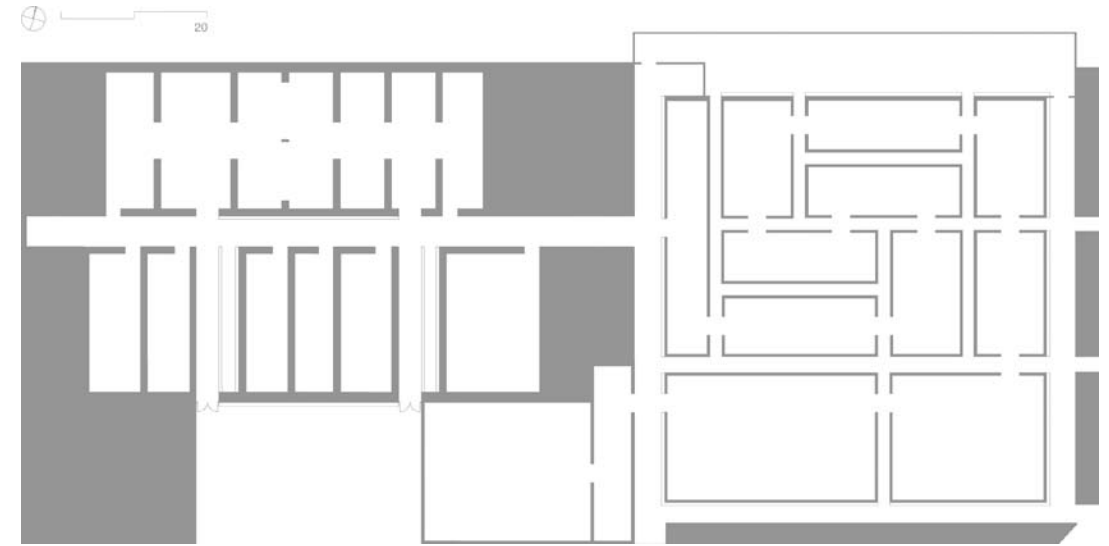
Eduard Glissant: *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Charlottesville 1996.

Walter Grasskamp: *Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?*, in: *Kunstforum international*, Band 49: *Mythos documenta. Ein Bilderbuch zur Kunstgeschichte*, Köln 1982, S. 15–22.

Stuart Hall (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997.

Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1991.

Sounding Difference. Ein Gespräch zwischen Sarat Maharaj und Anni Flechter über den Umgang mit kultureller Differenz, in: Springerin, Band. VI, Nr. 1, Wien/Bozen 2000, S. 18–21.



Binding-Brauerei, Ausstellungsarchitektur Kühn Malvezzi, Grundriss, Wiege