

Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung eines Mastergrades am Fachbereich
Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin im Masterstudiengang
Kunstgeschichte im globalen Kontext mit dem Schwerpunkt Europa und Amerika

Das Daybook der documenta 14.
Analyse biografischer Angaben
mit besonderem Blick auf (Un-)Sichtbarkeiten
und marginalisierte Aspekte

Erstbetreuer: Prof. Dr. Matthias Weiß
Zweitbetreuerin: Prof. Dr. Nora Sternfeld

eingereicht von:
Ronja Electra Ehrenberg

Berlin, 25.06.2019

Inhalt

- 3 **1. Einleitung**
- 5 **2. Voraussetzungen**
 - 2.1 Theoretische Grundlagen
 - 2.1.1 Stand der Forschung
 - 7 2.1.2 Methodik
 - 9 2.1.3 Biografische Angaben in der Kunstgeschichtsschreibung
 - 2.2 Allgemeines zur documenta 14
 - 11 2.2.1 Standorte, Schwerpunkte und Künstler*innen-Liste
 - 12 2.2.2 Publikationen
- 13 **3. Hintergrundinformationen und formale Ebenen**
 - 3.1 Daybook
 - 3.1.1 Gestaltung
 - 3.1.2 Einfluss der Künstler*innen auf das Daybook
 - 3.1.3 Gliederung
 - 15 3.1.4 Sprache
 - 16 3.1.5 Textformen, Schreibstile, Erzählperspektiven
 - 18 3.2 South as a State of Mind
- 19 **4. Die Verhandlung biografischer Angaben und marginalisierter Aspekte**
 - 4.1 (Un-)Sichtbarkeiten im Daybook
 - 20 4.1.1 Verhältnismäßigkeit zu den auf der documenta 14 gezeigten Werken
 - 21 4.1.2 Künstler*innen-Namen
 - 24 4.1.3 Geburtsjahr/ Alter
 - 27 4.1.4 Kindheit und Jugend
 - 30 4.1.5 Familie
 - 31 4.1.6 Ausbildung und Lehre
 - 34 4.1.7 Referenzen zu Ausstellungsbeteiligungen
 - 36 4.1.8 Publikationen und Preise
 - 39 4.1.9 Geografische Angaben
 - 44 4.2 (Un-)Sichtbarkeiten in den Ausgaben des *South as a State of Mind*
 - 4.2.1 Verhältnismäßigkeit zu den auf der documenta 14 gezeigten Werken
 - 47 4.2.2 Allgemeines zu biografischen Angaben
 - 49 4.2.3 Marginalisierte Aspekte
- 54 **5. Autor*innen**
 - 5.1 Transparenz
 - 55 5.2 Multiperspektivität

57	6. Schlussbetrachtung
	6.1 Fazit
61	6. 2 Ausblick
63	7. Anhang
64	Anhang 1: Diagramme
	Anhang 1.1: Diagramm 1.1: Sichtbarkeit der auf der documenta 14 ausgestellten Werken
	Anhang 1.2: Diagramm 1.2: Sichtbarkeit des Geburtsjahres
	Anhang 1.3: Diagramm 1.3: Sichtbarkeit von Angaben zur Kindheit
65	Anhang 1.4: Diagramm 1.4: Sichtbarkeit von Angaben zur Familie
	Anhang 1.5: Diagramm 1.5: Sichtbarkeit von Ausstellungsreferenzen
	Anhang 1.6.a: Diagramm 1.6.a: Sichtbarkeit von Publikationen
66	Anhang 1.6.b: Diagramm 1.6.a: Sichtbarkeit von Preisen
	Anhang 1.7: Diagramm 1.7: Sichtbarkeit von Ausbildungsangaben
	Anhang 1.8: Diagramm 1.8: Sichtbarkeit des Geburtsorts
67	Anhang 2: Zur Biografie der Autorin
68	Anhang 2.0: Reflektion 2.0: Das Daybook als Künstler*innen-Buch
69	Anhang 3: Interviewmaterial und Mailverkehr
	Anhang 3.1: Zusammenfassende Transkription Experten-Interview Jonas Raam (Bildredakteur)
73	Anhang 3.2: Expertinnen-Interview Quinn Latimer (Herausgeberin)
76	Anhang 3.3: Mail-Verkehr mit Quinn Latimer
80	Anhang 4: Bildmaterial
	Anhang 4.1: exemplarische Daybook-Doppelseite
81	Anhang 5: CD
	Anhang 5.1: Kategoriensystem Close Reading Daybook
	Anhang 5.2: Aufnahme Experten-Interview Jonas Raam
	Anhang 5.3: Audio-Version der vorliegenden Arbeit
82	8. Quellenverzeichnis
100	9. Eidesstaatliche Erklärung

1. Einleitung

Bei der Vermittlung von Ausstellungen sind biografische Angaben zu Künstler*innen nahezu obligatorisch. Es scheint ein ungeschriebenes Gesetz zu sein, dass in Ausstellungskatalogen von Geburtsdaten, Lebensgeschichte und Referenzen zu lesen ist. Solche Angaben präsentieren sich in der Regel als wertneutrale Faktizitäten. Doch bereits die Auswahl von dem, was geschrieben und so sichtbar gemacht wird, sind „subjektive Deutungen“¹. So verrät die Reproduktion biografischer Angaben Mannigfaches über die Autor*innen und die als Herausgeber*innen fungierenden Institutionen. Augenscheinlich werden derartig ungeschriebene Gesetze besonders dann, wenn es um die Darstellung derer geht, die von der Norm abweichen und nicht die normativen ‚Kategorien‘ einer Gesellschaft bedienen. Welche Sprache und Begriffe werden gewählt, um ihre Biografien sichtbar zu machen? Was wird verschwiegen? Sichtbarkeit wird als Schlüssel zu politischer Macht und zu den Strukturen der Privilegienvergabe angesehen. Entscheidend ist letztendlich aber, was und auf welche Weise sichtbar gemacht wird.²

Der Einfluss von Kunstpublikationen ist dabei eminent. „Auswahlen für Ausstellungen und Stipendien finden oft anhand von Katalogen statt.“³ Als maßgebliches Repräsentationsmittel⁴ gravieren sich ihre Inhalte in die Kunstgeschichtsschreibung sowie Diskurse ein,⁵ auf ihren Seiten soll das Ephemere einer Ausstellung festgehalten werden. Im Unterschied dazu bleibt die Reflexion über Ausstellungskataloge in kunsttheoretischen Diskursen dagegen häufig aus.⁶

Mit der Analyse der documenta 14-Publikation *Daybook* wird in vorliegender Arbeit versucht, einen kleinen Teil dieser klaffenden Lücke zu füllen. Die documenta gilt als eine der weltweit bedeutendsten Ausstellungsreihen für zeitgenössische Kunst.⁷ Sie stellt ein Kulturereignis dar, das erheblichen Einfluss auf die Gesellschaft und auf den Kanon beansprucht.⁸ Dabei sind sich ihre Ausstellungsmacher*innen der Bedeutung von Publikationen bewusst. Die Macher*innen ihrer 14. Ausgabe begreifen „writing and publishing, in all their forms, [as] an integral part of documenta 14“⁹. Welche biografischen Informationen finden Interessierte zu Teilnehmer*innen der documenta 14 tatsächlich, wenn sie sich nachträglich im Ausstellungskatalog informieren wollen?

Im *Daybook* ist allen Künstler*innen jeweils eine Doppelseite gewidmet. Lesende werden in der Einführung gewarnt: „Bisweilen mögen Sie sich sogar irregeleitet fühlen,“ denn es wurde „eine polyphone Anthologie aus Texten zusammengestellt, die sich den lebenden Künstler_innen der documenta 14 widmen.“¹⁰ Inwiefern kommt das Leben der Teilnehmer*innen dabei zur Sprache?

¹ Pelizaus-Hoffmeister 2006, 25.

² Vgl. Schaffer 2008, 12.

³ Coers 2015, 1.

⁴ Vgl. Schröder 2013, 114.

⁵ Vgl. Mackert 2004, 102.

⁶ Vgl. Bosse; Glasmeier 2004, 7; vgl. Ullrich 2005, 35; vgl. Coers 2015, 6; vgl. Ziethen 2016, 401.

⁷ Vgl. Schneckenberger 1983; vgl. Brock 2008, 222; vgl. Schwarze 2012; vgl. Lüddemann 2015, 76.

⁸ Vgl. Marchart 2004, 70; vgl. Weinhold 2005, 131; vgl. Strengel; Scharf, 2012, 17; vgl. Lüddemann 2015, 51.

⁹ Latimer; Szymczyk 2015, 6.

¹⁰ Latimer; Szymczyk 2017b, 11. April.

Die übergeordnete Forschungsfrage für diese Arbeit lautet demnach:

- ◆ Mit welcher Häufigkeit werden verschiedene biografische Angaben sichtbar gemacht?

Es ergeben sich konkret folgende Unterfragen, die in Wechselwirkung zueinanderstehen:

- ◆ Was bleibt unsichtbar?
- ◆ Finden auch Aspekte Erwähnung, die als marginalisiert¹¹ anzusehen sind? Diesbezüglich werden *age*, *race* sowie *queerness* fokussiert.

Um den genannten Fragen auf den Grund zu gehen und um zu untersuchen, wie facettenreich die 142 Texte im Daybook sind, werden sie in Close Readings inspiziert. Mithilfe eines umfassenden Kategoriensystems¹² wird ausgewertet, wie es um die Quantität verschiedener biografischer Angaben steht. Es wird untersucht, ob die Aussagen im Kontext der Ausstellung oder davon losgelöst getätigt werden. Mit einem Fokus auf marginalisierte Aspekte in Biografien werden die Informationen im Daybook stichprobenartig mit öffentlich zugänglichem Material verglichen, beispielsweise mit den offiziellen Internetpräsenzen der Künstler*innen. So soll veranschaulicht werden, was im Daybook unsichtbar bleibt.

Im Vorfeld sowie während der Ausstellung publizierte die documenta 14 die Zeitschriftenreihe *South as a State of Mind*,¹³ auf deren Seiten ebenfalls manche im Daybook vertretenen Künstler*innen präsentiert werden. Inhaltliche Schwerpunkte wie Kolonialismus, Sexualpolitik oder gesellschaftlicher und politischer Widerstand lassen vermuten, dass marginalisierte Themen artikuliert werden. Aus diesen Gründen sollen diese Magazine teilweise ergänzend in die Analyse miteinbezogen werden. Zuletzt wird ein Blick darauf geworfen, inwiefern für Rezipient*innen transparent ist, wer die Artikel im Daybook verfasst hat und wie multiperspektivisch die Publikation ist.

Zur Ergänzung des Materials wurden zwei Expert*innen-Interviews mit einer der Herausgeber*innen sowie dem Bildredakteur der documenta 14-Publikationen geführt. Dabei stand die Aufhellung von Fragen im Vordergrund, welche Intentionen und Vorgaben für die Verfasser*innen sowie die Aufgabenverteilung bei der Katalogproduktion betreffen.

Kunstwerke finden in dieser Arbeit nur partiell, in Verbindung mit biografischen Angaben von Künstler*innen, nähere Betrachtung. Dabei liegt dieser Arbeit zweifelsohne das Dilemma zugrunde, dass die tiefe Verwobenheit von Biografie und Werk eine trennscharfe Differenzierung in der Regel unmöglich macht.

¹¹ Als marginalisiert werden gesellschaftliche Randgruppen bezeichnet. Dem liegt die Annahme zu Grunde, dass die Gesellschaft ein Zentrum habe, in welches Randständige mit hoher Motivation wechseln wollten. Aspekte wie Teilhabe oder Selbsthilfe bleiben unbeachtet und nicht zuletzt werden binäre Denkweisen reproduziert. Daher erscheint die Verwendung des Begriffs in Bezug auf Personen problematisch. Seine Applikation als Adjektiv hinsichtlich kommunizierter Aspekte erscheint hingegen sinnvoll, da diese zwar auch einem Wandel unterliegen, jedoch selbst in der Ohnmacht gefangen sind, nur im Sprachgebrauch ihrer Sprecher*innen, respektive Schreiber*innen, aktiviert zu werden.

¹² Diese Arbeit ist mit dem Bewusstsein geschrieben, dass jegliche Kategoriensysteme, ob literarischer, biografischer oder anderer Natur, trügerisch sind. Wann endet die Kindheit? Welche Mitglieder bilden eine Familie? Die Antworten auf diese Fragen finden keine eindeutige Antwort. Analytisches Vorgehen verlangt jedoch Banalisierungen und so soll zunächst auf Kategorien zurückgegriffen werden. Ein schmaler Versuch, diesbezüglich Widersprüchlichkeiten zu vermeiden, besteht in der kritischen Reflexion der eigenen Analyse.

¹³ Wenn in der weiteren Analyse vom ‚South-Magazin‘ geschrieben wird, sind (lediglich die vier durch die documenta 14 herausgegebenen Ausgaben #6 bis #9 des) *South as a State of Mind*-Magazins gemeint.

Die Untersuchung perspektiviert das Nachwirken der documenta 14 in Archiven und nicht die Benutzung für Ausstellungsbesucher*innen *catio loco*. Die documenta-Publikationen sind „als *Standardwerk und wichtige Quellenpublikation zum Kunstgeschehen der letzten 50 Jahre geschätzt*“¹⁴. Dabei soll die Rezeptionssituation derer ernst genommen werden, die die documenta 14 nicht besucht haben: Welche biografischen Informationen zu Künstler*innen finden sie (nicht) im Daybook? Welche Wirkungslenkungen werden dadurch getätigt?

2. Voraussetzungen

2.1 Theoretische Grundlagen

2.1.1 Stand der Forschung

Allgemein ist die kunsttheoretische Betrachtung zeitgenössischer Ausstellungskataloge trotz ihres hohen Stellenwertes¹⁵ bisher dünn gesät.¹⁶ Die 2015 vom Kunst- und Medienwissenschaftler Albert Coers publizierte Dissertation zu den Strategien zeitgenössischer Künstler*innen im Umgang mit dem Medium Ausstellungskatalog am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson leistet einen Beitrag zum Forschungsfeld. Der vorliegenden Untersuchung ging eine im documenta archiv erschienene Hausarbeit voraus, welche die Präsentation von Positionen aus den Maghreb-Staaten in den Katalogen der ersten vier documenta-Ausstellungen untersucht.¹⁷ Die angewandte Methodik des Close Readings wurde von Coers' Dissertation inspiriert.¹⁸

Bisher wurde keine wissenschaftliche Analyse der Publikationen der documenta 14 gedruckt. Nicht minder liegt dies ihrem kürzlichen Erscheinungsdatum (April 2017) zugrunde. Doch „*die Publikationen der documenta sind für jede Ausgabe ebenso maßgeblich wie die Ausstellung selbst.*“¹⁹

Im Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Kassel wurden von 2017 bis 2018 in einem Projekt „*die kommunikativen Muster der d14 anhand von Analysen unterschiedlicher Texte*“²⁰ beleuchtet. Die Ergebnisse der Analysen sind online veröffentlicht.²¹ Die von der documenta 14 herausgegebenen Druckpublikationen bleiben dabei weitestgehend unbeachtet, einzig die Einführung des Daybooks wird analysiert. Es werden „*Zeit und Raum*“, „*Wandel statt Wiederholung*“ sowie „*kommunikative Erneuer-*

¹⁴ Jahre 2005, 47.

¹⁵ Für die historische Entwicklung von Kunstkatalogen ab dem 15. Jahrhundert und ihre Funktionen vgl. z.B. Mackert 2004, 100–102; vgl. Mihatsch 2015, 38–104; vgl. Ziethen 2016, 405–406. Für einen Schwerpunkt auf experimentelle Kataloge vgl. z.B. Weh 2011, 277–282. Für den Versuch einer Begründung des mangelnden Diskurses zu Ausstellungskatalogen vgl. z.B. Glasmeier 2004, 7; vgl. Coers 2015, 7.

¹⁶ Vgl. Bosse; Glasmeier; Prus 2004, 7; vgl. Ullrich 2005, 35; vgl. Coers 2015, 6; vgl. Ziethen 2016, 401.

¹⁷ Vgl. Ehrenberg 2019.

¹⁸ Vgl. Coers 2015.

¹⁹ documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2019a.

²⁰ IfG 2018.

²¹ Vgl. Gardt 2018.

ung²² als Hauptthemen der documenta 14-Texte herauskristallisiert.

Welches sind die ausführlichsten Untersuchungen von Publikationen vergangener documenta-Ausstellungen? Lutz Jahre veröffentlichte ein Essay auf Deutsch und Englisch,²³ welches im Rahmen einer Ausstellung zum 50. Jubiläum der documenta erschien.²⁴ Er analysiert Gestaltung und Gattung einzelner Publikationen der ersten bis elften documenta, ergründet Kontexte und beschreibt Hintergründe. Im Rahmen der englischsprachigen Online-Zeitschriftenreihe *On Curating* gaben die Kuratorinnen und Kunstwissenschaftlerinnen Dorothee Richter und Nanne Buurman 2017 ein Magazin zur Untersuchung der documenta heraus, in dem unter anderem die Ausstellungskataloge betrachtet werden: Buurman untersucht in einem Artikel das *Logbook* der dOCUMENTA (13) und kommt zu dem Schluss, dass jenes die Aufmerksamkeit von der Ausstellung auf die Person der künstlerischen Leitung verschiebe.²⁵ Walter Grasskamp zieht in einem Beitrag in ebendieser Zeitschrift verschiedene Ausstellungspublikationen der documenta zur kritischen Betrachtung der Internationalität der Ausstellungsreihe heran.²⁶ Vesna Madžoski betont in einem Artikel in *On Curating* die Relevanz der documenta-Publikationen und nimmt dabei Bezug auf die von Jahre publizierte Forschung.²⁷

2014 wurde im Studiengang der Visuellen Kommunikation an der Kunsthochschule Kassel ein Blockseminar zu den Katalogen der documenta 10 bis 13 veranstaltet.²⁸ Alexandra Verena Schraff schloss ihr Masterstudium an der Universität für angewandte Kunst in Wien 2014 mit einer Arbeit ab, die im documenta archiv veröffentlicht wurde. Sie vergleicht in ihrer Untersuchung die Ausstellungskataloge der fünften und 13. Ausgabe der documenta.²⁹

Die Kunstgeschichte ist seit ihrer Begründung durch Diskurse geprägt, die die Notwendigkeit biografischer Angaben im Umgang mit Kunst und Autor*innenschaft diskutieren.³⁰ Die interdisziplinär arbeitende Kunsthistorikerin Sandra Kisters beklagt in ihrer 2017 erschienenen, englischsprachigen Untersuchung, dass bisher eine genaue Analyse von biografischen Ansätzen fehle und es keine tiefgreifenden Studien oder eine Methodik gebe, um die (Selbst-)Inszenierung von Künstler*innen zu untersuchen.³¹ Sie selbst stellt Fallstudien zu den Biografien und Œuvres der Künstler*innen Auguste Rodin, Georgia O'Keeffe und

²² Reszke 2018. Grundlegender Forschungsgegenstand waren unter anderem die veröffentlichte Bewerbungsrede Adam Szymczyk, das Kunstforum International-Band zur d14 und sämtliche, weltweit verschickte Tweets von Besucher*innen.

²³ Fortlaufend werden lediglich nicht-deutschsprachige Publikationen markiert. Das entlarvt die (sprachliche) Perspektive der Arbeit, da der eigene Standpunkt als selbstverständlich empfunden und nicht näher benannt wird.

²⁴ Vgl. Jahre 2005. Die zweiteilige Ausstellung fand 2005 im Fridericianum statt.

²⁵ Vgl. Buurman 2017, 62.

²⁶ Vgl. Grasskamp 2017.

²⁷ Vgl. Madžoski 2017, 45.

²⁸ Vgl. Kunsthochschule Kassel 2014.

²⁹ Vgl. Schraff 2014.

³⁰ Für die historische Entwicklung der Biografieschreibung in der Kunstgeschichte verschiedener Länder unter soziologischen Blickpunkten vgl. z.B. Lutz; Schiebel; Tuidar 2018. Für einen chronologischen Überblick zu ihrer Entstehung im deutschsprachigen Raum vom 18. bis 20. Jahrhundert und ihrer Abgrenzung zur Vitenliteratur vgl. Hellwig 2005; vgl. Hellwig 2009, 349–357. Für die historische Entwicklung der Künstler*innen-Biografieschreibung ab 5000 v.Chr. vgl. Wittkower 1963, 3.

³¹ Vgl. Kisters 2017, 10–11.

Francis Bacon an. Dabei geht es ihr primär um den Einfluss der Künstler*innen selbst auf ihren öffentlichen Nimbus.

Nach wie vor von Aktualität, wenn es um Bedeutungsebenen verschiedener Formen der Sichtbarmachung geht, ist „*Unmarked: The Politics of Performance*“³², 1993 von der feministischen Performance-Theoretikerin Peggy Phelan veröffentlicht. Wie Phelan zeigt auch die Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin Johanna Schaffers in ihrer 2008 publizierten Dissertation über „*Ambivalenzen der Sichtbarkeit*“³³, dass es im Kampf um Repräsentationsmacht maßgebend ist, wer Marginalisiertes sichtbar macht, aus welchen Gründen und vor allem *wie*. Wesentlicher Agens und Schärfung der Wahrnehmung auf das, was eben nicht sichtbar ist, war die Teilnahme der Autorin vorliegender Arbeit an einem Lektüreseminar zur niederländischen Genre-Malerei bei der feministischen Kunsthistorikerin Daniela Hammer-Tugendhat.³⁴ Sie veröffentlichte 2009 eine Publikation zur Frage von (Un-)Sichtbarkeiten in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts unter feministischer Perspektive.³⁵

Die Analyse des Daybooks verlangt unter den gewählten Forschungsschwerpunkten auf biografische Angaben zu Künstler*innen und die (Un-)Sichtbarkeit von marginalisierten Themen ein interdisziplinäres Vorgehen. Der gewählte Untersuchungsgegenstand ist sowohl in kunstwissenschaftlichen als auch in literarischen Diskursen zu verorten. Die inhaltliche Analyse weitet den Horizont auf Disziplinen wie die Biografik, *postcolonial* und *queer studies*. Literatur dieser Wissensbereiche wird in einzelnen Fällen herangezogen.

2.1.2 Methodik

Im Folgenden sollen der Untersuchungsgegenstand Daybook ebenso wie die South-Magazine in Kürze auf formaler Ebene vorgestellt und Hintergrundinformationen dargelegt werden, die für die inhaltliche Analyse elementar sind. Das vorliegende Material wird um zwei Expert*innen-Interviews ergänzt, um die empirische Sozialforschung als weitere Disziplin einzubeziehen. Das erste Gespräch erfolgte mit Jonas Raam, dem Bildredakteur der documenta 14-Publikationen.³⁶ Von der Aufnahme des 45-minütigen Telefonats, welche vorliegender Arbeit digital angehängt ist, erfolgte eine zusammenfassende Transkription.³⁷ Die zweite Interviewpartnerin war Quinn Latimer, neben Adam Szymczyk die Herausgeberin der documenta 14-Publikationen. Sie beantwortete in einer E-Mail Fragen eines Leitfaden-Interviews.

Für die inhaltliche Untersuchung werden das 340-seitige Daybook samt seiner Paratexte³⁸ sowie die vier Ausgaben der durchschnittlich jeweils 260-seitigen South-Magazine vollständig sogenannten Close

³² Vgl. Phelan 1993.

³³ Vgl. Schaffer 2008.

³⁴ Das Seminar wurde im Sommersemester 2016 unter dem Titel „*Holländische Malerei. Unterschiedliche Zugänge*“ an der Freien Universität Berlin veranstaltet.

³⁵ Vgl. Hammer-Tugendhat 2009.

³⁶ Vgl. Anhang 3.1.

³⁷ Vgl. Anhang 3.1; vgl. Anhang 5.2.

³⁸ Paratexte begleiten die Haupttexte einer Publikation und beeinflussen die Rezeption, beispielsweise in Form von Einleitungen (vgl. Genette 1989).

Readings unterzogen. Diese in der Literaturwissenschaft verwurzelte und mittlerweile als grundlegend betrachtete³⁹ Methode umschreibt „eine Form der sehr detaillierten, gründlichen, textnahen und intensiven Lektüre und Interpretation“⁴⁰. Ihr liegt die Annahme zugrunde, dass Aussagen nicht arbiträr gemacht werden und ihnen daher en détail Beachtung geschenkt werden kann. Im Close Reading können verschiedene Ebenen eines Textes fokussiert werden. In der vorliegenden Untersuchung werden Inhalte und Wortwahl analysiert, Syntax oder ähnliches hingegen nicht näher betrachtet. Wie können die Ergebnisse der Close Readings von 142 Daybook-Texten dokumentiert und ausgewertet werden? Es wird ein Kategoriensystem in Form einer Tabelle⁴¹ angelegt, die Informationen zu den im vierten Kapitel analysierten Rubriken bietet. Um Zusammenhänge feststellen zu können, werden auch Informationen darüber hinaus dokumentiert.⁴² Die Auswertung des Kategoriensystems umfasst die Quantität der Nennung biografischer Angaben, welche in Diagrammen im Anhang verbildlicht sind.⁴³ Ziel ist es, einen Überblick darüber zu bieten, welche Rubriken und marginalisierten Aspekte sichtbar sind. Darüber hinaus werden Kataloge, Internetpräsenzen der Künstler*innen oder der Institutionen, die sie repräsentieren, als Quelle genutzt, um zu erfassen, welche Angaben im Daybook *nicht* gemacht werden. Die Frage der Unsichtbarkeit ist gleichermaßen signifikant wie unbeantwortbar. Es ist ein komplexes, selbst von Selektion und Subjektivität gebrandmarktes Unterfangen, Informationen, die nicht kommuniziert werden, herauszustellen.

Die Analysen der South-Ausgaben orientieren sich an jenen des Daybooks, sind jedoch stark komprimiert. Ihre Untersuchung beschränkt sich auf für das Daybook relevante Aspekte in Hinblick auf die Frage: Was leisten sie, was das Daybook nicht leisten (kann)?

Visuelle Elemente des Daybooks können in diesem textfokussierten Rahmen nur am Rande betrachtet werden. Weitere documenta 14-Publikationen wie Faltblätter (ausgenommen die dem Daybook beiliegenden Map Booklets),⁴⁴ die Ausstellungsbeschilderung, das Vermittlungskonzept des Chorus oder das Radioprogramm werden nicht beleuchtet, da nicht die Rezeption vor Ort, sondern das Nachwirken der Ausstellung thematisiert wird. Die Online-Präsenz der documenta 14 wird am Rande berücksichtigt, um herauszustellen, welche Bezüge nur dort und nicht im Print hergestellt werden.

Wenn im Folgenden Beispiele erläutert werden, so wird im Text lediglich der Künstler*innen-Name genannt. Autor*innen-Namen finden sich in den Fußnoten. Dem liegt der Ansatz zu Grunde, die documenta 14 als Gesamtgebilde zu erfassen, als Zusammenschluss zahlreicher handelnder und verantwortlicher Personen – inklusive der Rezipient*innen.

Um mehr Menschen Zugänglichkeit zu gewähren, wurde in einem letzten Schritt eine hörbare Version der

³⁹ Vgl. Wenzel 2004, 193.

⁴⁰ Nünning 2001, 86; zitiert in: Coers 2015, 13.

⁴¹ Vgl. Anhang 5.1.

⁴² Dieses kann als Grundlage für weitere Forschungen dienen. Es beinhaltet auch Kategorien, welche in der Arbeit keine nähere Betrachtung finden.

⁴³ Vgl. Anhang 1.

⁴⁴ Vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Athen; vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Kassel.

vorliegenden Arbeit angefertigt.⁴⁵

2.1.3 Biografische Angaben in der Kunstgeschichtsschreibung

Die Biografie bezeichnet mit ihrer Begriffsherkunft aus dem Griechischen die Lebensbeschreibung einer Person.⁴⁶ Eine einheitlich anerkannte, theoretische Grundlage bzw. eine näher umrissene, allgemein gültige Definition existiert nicht.⁴⁷ Vielmehr ist die Abgrenzung gegenüber anderen Formen, beispielsweise der Vita oder sogenannten CVs möglich.⁴⁸ CVs sind im Unterschied zu Biografien kürzer und stichpunktartig angelegt.⁴⁹ Vorliegender Arbeit liegt eine relativ weit gefasste Bedeutung von Biografie zugrunde: Alle Elemente, die das Leben der Künstler*innen-Subjekte betreffen, werden darunter gefasst. Die Analyse unterliegt der Annahme, dass Biografien stets fragmentiert, konstruiert und gefärbt sind. Die Form der Rekonstruktion legitimiert ihren Betrachtungswert, macht sie umso interessanter für eine Analyse.

„*Biographies most often tend to lead the reader away from the artistic work, rather than to it*“⁵⁰, beklagt Sandra Kisteres. Im Bereich der Kunst ist eine gesteigerte Bedeutung der Biografie zu beobachten.⁵¹ Ausprägung in der Praxis findet der Diskurs durch Künstler*innen wie Jasper Rigole, der *generate your artists biography*⁵² gründete, oder Natascha Sadr Haghigian,⁵³ die für Künstler*innen 2015 die Biografie-Tauschbörse *bioswop*⁵⁴ ins Leben rief. Bei der Publikation ihrer eigenen Biografie bedient sich Haghigian stets *bioswop* und hat so inzwischen verschiedene, widersprüchliche Angaben zu sich gemacht. Spielerisch verfälscht sie so beispielsweise Angaben zu ihrem Geburtsjahr und -ort, wie auch im Begleitbuch der dOCUMENTA (13) geschehen.⁵⁵

2.2 Allgemeines zur documenta 14

2.2.1 Standorte, Schwerpunkte und Künstler*innen-Liste

Künstlerischer Leiter der documenta 14 war Adam Szymczyk. Die Mitarbeiter*innen der Ausstellung, darunter auch die Praktikant*innen, sind im Anhang des Daybooks namentlich genannt. Ihre Auflistung ist

⁴⁵ Vgl. Anhang 5.3: Audio-Version der Arbeit.

⁴⁶ Die Morpheme „*bios*“, *bios* können mit *Leben* und „*γράφω*“, *gráphō* mit *ritzen* oder *schreiben* übersetzt werden.

⁴⁷ Vgl. Koopmann 1985, S.45; vgl. Zymner 2009, 7.

⁴⁸ Vgl. Schnicke 2009, 3.

⁴⁹ Vgl. Helga Pelizaus-Hoffmeister 2006, 24.

⁵⁰ Kisters 2013, 39.

⁵¹ Vgl. Bödeker 2003; vgl. von Zimmermann 2013, 19; vgl. Laferl; Tippner 2014, 15.

⁵² Vgl. Rigole 2013; vgl. Steinhauer 2013.

⁵³ Natascha Sadr Haghigians Positionierung findet durchaus Anklang: Sie wurde als Repräsentantin Deutschlands für den Pavillon der Biennale in Venedig 2019 ausgesucht. Auch hier spielt sie mit biografischen Angaben und wird unter dem Namen *Natascha Süder Happelmann* ausstellen.

⁵⁴ Vgl. Haghigian 2004.

⁵⁵ Kat. doc 13, 300. Für weitere künstlerische Strategien, die Autorschaftsmodelle unterlaufen vgl. z.B. Krieger 2003, 117–148; vgl. Knapstein 2009, 8–54; vgl. Bätschmann; Groblewski 2014.

nicht hierarchisch, sondern nach Arbeitsfeldern sortiert.⁵⁶ Damit bezeugt die Publikation das Bestreben, die documenta 14 strukturell demokratisch zu gestalten, worauf auch die Bezeichnung Pierre Bal-Blancs, Hendrik Folkerts, Candice Hopkins, Hila Pelegs, Dieter Roelstraetes und Monika Szewczyks als „Kurator*innen“⁵⁷ referiert. Curator at Large der documenta 14 war Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Bei der dOCUMENTA (13) gab es zum Vergleich noch die „kuratorischen Assistenten“⁵⁸ (im generischen Maskulinum). Die documenta 15 hingegen wird von einem zehnköpfigen Kurator*innen-Team konzipiert werden. Szymczyk und sein Team präsentierten die documenta erstmals in der Geschichte der „internationalen Ausstellung“⁵⁹ an zwei gleichberechtigten Standorten: Die Ausstellung fand in Kassel vom 10. Juni bis zum 17. September 2017 und in Athen vom 8. April bis zum 16. Juli 2017 statt, wodurch die zeitliche Länge des ursprünglich „100tägigen Museums“⁶⁰ auf 163 Tage erweitert wurde. Dieser Aspekt wird im Daybook aufgegriffen, indem dieses statt durch Seitenzahlen durch 163 Kalenderstempel⁶¹ geordnet ist. Die „Daten korrespondieren mit den Tagen der Ausstellungsdauer, wobei die Unterscheidung zwischen den beiden Veranstaltungsorten der documenta 14 getilgt wird [...]“⁶² Die Teilnehmer*innen fertigten in der Regel für beide Städte Werke an, die nicht notwendigerweise Bezug aufeinander nehmen mussten. Die Künstler*innen-Liste im Daybook umfasst 142 Personen.⁶³ Sie wird um zwei Künstler*innen-Listen erweitert, die nicht ins Daybook aufgenommen wurden. Einerseits gab es eine Liste historischer Positionen, die 103 bereits verstorbene Künstler*innen zählt. Arbeiten oder Archivmaterial zu ihrem Schaffen wurden in der Regel nur an einem der Standorte ausgestellt. Kurze Einträge zu ihnen, teilweise mit Texten, finden sich ausschließlich auf der Online-Präsenz der documenta 14.⁶⁴ Des Weiteren wurden im Kassler Standort Fridericianum Werke von 82 Künstler*innen aus der Sammlung des Athener Nationalen Museums für Zeitgenössische Kunst (EMST) im Rahmen der Ausstellung *Antidoron* gezeigt. Sie sind online gelistet,⁶⁵ Texte zu ihren Arbeiten sind nur teilweise vermerkt. Damit repräsentiert das Daybook lediglich eine Auswahl der Teilnehmer*innen der documenta 14. Dabei ist anzumerken, dass „die Präsenz bahnbrechender griechischer Künstler_innen“ zwar während der Ausstellungsdauer am zentralen Standort Fridericianum „in den Vordergrund“⁶⁶ gestellt war, diese Geste allerdings nicht fortgesetzt wurde, wenn es um ihre Einschreibung in

⁵⁶ Vgl. Kat. doc 14, Daybook, 6.–7. September. Es wurde eine zweite Auflage des Daybooks gedruckt, in deren Anhang auch die Chorist*innen namentlich gelistet sind (vgl. dazu auch Kolb; Sternfeld 2019).

⁵⁷ Kat. doc 14, Daybook, 6. September.

⁵⁸ Kat. doc 13, 523.

⁵⁹ Für die Diskussion dieses Untertitels der documenta vgl. z.B. Grasskamp 2017, 97–107; vgl. Ehrenberg 2019.

⁶⁰ Kat. doc 3, XIX.

⁶¹ Vgl. Anhang 4.1. Mit griechischer und deutscher Beschriftung versehen, umfasst der Stempel Monat, Kalenderwoche, Sonnenaufgang und -untergang.

⁶² Latimer; Szymczyk 2017b, 12. April.

⁶³ Auf der offiziellen documenta-Webseite ist von 163 Künstler*innen zu lesen (vgl. documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2019b); darunter auch Künstler*innen wie Marilou Schult und Gerhard Richter, deren Werke in der Neuen Galerie gezeigt wurden, oder Hasan Nallbani und Zef Shoshi, welche jeweils Arbeiten im EMST in Athen ausstellten. Sie wurden nicht ins Daybook aufgenommen, vermutlich weil die Werke ohnehin Bestandteil der Sammlungen der jeweiligen Ausstellungshäuser sind – oder die Präsentation zum Zeitpunkt des Drucks noch nicht feststand.

⁶⁴ Vgl. Schormann 2017h.

⁶⁵ Vgl. Schormann 2017c.

⁶⁶ Kat. doc 14, EMST.

theoretische Diskurse mittels Aufführen im offiziellen Ausstellungskatalog geht.⁶⁷ Denkbar gewesen wäre die Aufnahme zumindest eines Teils der Positionen, beispielsweise der lebenden Künstler*innen der Sammlung.

Am Zeitschriften-Titel *South as a State of Mind* lässt sich die Wahl des Standorts auf die Hauptstadt Griechenlands in Verbindung mit dem Arbeitstitel der documenta 14 „von Athen lernen“ ablesen: Quinn Latimer erklärt, dass sich der Süden „auf einen geopolitischen Schauplatz in zeitgenössischen Erzählungen von Macht beziehen“ lasse, aber „genauso gut [...] als Raum für Fantasie, Widerstand“⁶⁸ gelesen werden könne. Der „Süden“ sei nicht kartografisch fixiert, sondern werde als Geisteshaltung begriffen, als eine Perspektive, die jede*r einnehmen könne. Die Redaktion der documenta 14-Zeitschriftenreihe hatte ihren Standort in Athen.

2.2.2 Publikationen

Die offiziellen Publikationen⁶⁹ der documenta 14 umfassen die vier Ausgaben der South-Magazine,⁷⁰ das Daybook sowie den Reader.

Das Zeitschriftenmagazin *South as a State of Mind* wurde 2012 in Athen von Marina Fokidis⁷¹ und dem Team der Kunsthalle Athena⁷² gegründet, mit der es direkt in Verbindung steht.⁷³ Seit ihrem Bestehen wird die Zeitschrift in Athen publiziert und international distribuiert. Als grundlegende Intention wird genannt, Stereotype zu erforschen und zu transformieren.⁷⁴ Diese Aspekte machen die Zeitschrift für die Analyse marginalisierter Themen, insbesondere in geografischer Hinsicht, unumgänglich. Was wurde bezüglich der Biografien von ausstellenden Künstler*innen in den South-Ausgaben publiziert, teilweise schon vor Ausstellungsbeginn, und findet daher im Daybook nicht weiter Erwähnung? Im Gegensatz zum Reader finden sich hier Gespräche mit Künstler*innen, die im Daybook vertreten sind, sowie Texte, die von ihren Werken und ihren Biografien berichten. Die schwerere Zugänglichkeit der South-Magazine in Bibliotheken und Ar-

⁶⁷ Der zugehörige Katalog zur Ausstellung (vgl. Kat. doc 14, EMST) ist schwer zugänglich, bisher wurde er lediglich im documenta archiv ausfindig gemacht.

⁶⁸ Quinn Latimer im Interview, vgl. Valdivia 2017.

⁶⁹ Im Rahmen der documenta 14 entstanden zahlreiche weitere Publikationen, beispielsweise das sogenannte Public Paper, eine zweiwöchige Gratis-Zeitung mit dem aktuellen Veranstaltungsprogramm, ebenso wie der Antidoron-Katalog (vgl. Kat. doc 14, EMST), eine Publikation zur Kunstvermittlung (vgl. aus dem Moore; Angiama; documenta 2017). Außerdem wurden Künstlerbücher publiziert (vgl. Andújar 2016; vgl. Knorr 2017; vgl. Šeškus 2017; vgl. Weinberger; Weinberger 2017).

⁷⁰ Zur 8., 10., 11. und insbesondere zur 12. documenta wurden Zeitschriften publiziert.

⁷¹ Fokidis war ab 2015 kuratorische Beraterin der documenta 14 und leitete deren künstlerisches Büro in Athen. Sie ist Gründerin und künstlerische Leiterin der Kunsthalle Athena. Zwei Daybook-Texte stammen aus ihrer Feder.

⁷² Die 2012 ins Leben gerufene Kunsthalle Athena wurde als Ausstellungsort, Handlungsraum und Ort der Institutionskritik begriffen (vgl. Ramos 2012, 58–62; vgl. Kunsthalle Athena 2015a). Die Finanzierung erfolgt durch die Künstler*innen selbst, sie arbeiteten primär auf eigene Kosten (vgl. Kunsthalle Athena 2015b).

⁷³ Aus Kostengründen konnte die Kunsthalle Athena nur von Mai bis November betrieben werden, das Magazin erfüllte den „Traum von einer Winter-Kunsthalle“ (Marina Fokidis im Interview, vgl. Ramos 2012, 62).

⁷⁴ Vgl. *South as a State of Mind* 2019.

chiven wird am Beispiel der Bibliothek der Freien Universität Berlin deutlich.⁷⁵

Der Reader ist eine 712-seitige Sammlung verschiedener literarischer Formen, darunter Essays, Gedichte und historische Dokumente. Er wird als „*kritische Anthologie, die Geschichte reflektiert*“ verstanden und in ihm werden „*die diskursiven Anliegen des Projekts*“⁷⁶ erforscht. Da sich im Reader keine biografischen Angaben zu Künstler*innen finden,⁷⁷ wird er in dieser Arbeit nicht näher betrachtet.

Beim Kauf des Daybooks im Buchhandel⁷⁸ wurden Map Booklets beigelegt. Die zwei separaten Broschüren listen Informationen zu den einzelnen Ausstellungsorten sowie eine Werkliste. Diese ist alphabetisch nach Künstler*innen-Namen geordnet.

3. Hintergrundinformationen und formale Ebenen

3.1 Daybook

3.1.1 Gestaltung

Es befinden sich 410 Farb- und Schwarz-Weiß-Abbildungen in der Publikation.⁷⁹ Die Texte sind, ausgenommen der Artikel über Andreas Ragnar Kassapis und Nervin Aladağ,⁸⁰ im dreispaltigen Format abgedruckt. Auf formaler Ebene sind die Texte teilweise individualisiert,⁸¹ beispielsweise durch die verschiedene Platzierung der Abbildungen.

Grundrisse, welche die einzelnen Kunstwerke in ihren jeweiligen Ausstellungsorten lokalisieren, sind weder im Daybook noch in den Map Booklets abgebildet, was den Bezug zur Ausstellung schmälert.

Die letzten Seiten des Daybooks, leere Linienblätter, sind als „*Notizen*“ deklariert.⁸² Rezipient*innen können somit in Interaktion mit dem Buch treten. Dies betont den protokollarischen Charakter, die Prozesshaftigkeit und eröffnet einen Möglichkeits- und Handlungsraum, von dem nicht vorher festgelegt ist, wer darin agiert und was passiert.

3.1.2 Einfluss der Künstler*innen auf das Daybook

Die Künstler*innen konnten Autor*innen vorschlagen und, wenn gewünscht, die Texte nach Verfassen

⁷⁵ Vgl. Freie Universität 2019.

⁷⁶ Schormann 2017b.

⁷⁷ Lediglich Pauline Oliveros und Ross Birrell sind Künstler*innen, über die im Daybook geschrieben wird und von denen außerdem Texte im Reader zu finden sind. Die Angaben zu ihnen im Anhang sind vergleichbar mit den im South-Magazin gemachten (vgl. 5.1 Transparenz).

⁷⁸ Schormann 2017a.

⁷⁹ Bildunterschriften umfassen Titel, Jahr, Technik und Maße.

⁸⁰ Vgl. Hadzinikolaou 2017, 11. Juni; vgl. Latimer 2017c, 29. August.

⁸¹ Der Eintrag über Pitor Uklanski bricht z.B. mit der Gestaltung des Daybooks: Im Texthintergrund befindet sich ein Bild, das sich über die gesamte Doppelseite erstreckt, außerdem ist das schwarze Rechteck leer (vgl. Welchman 2017, o. S. (eigentlich 4. August)). Raam begründet die Ausnahme: „*He was very difficult to get in touch with.*“ (Interview Raam 2019, 16:10 min.) Letztendlich entschied Adam Szymczyk, die Seite auf diese Weise zu gestalten.

⁸² Vgl. Kat. doc 14, Daybook, 15.–17. September.

besprechen.⁸³ Außerdem waren sie aufgefordert, Bilder für ihre Artikel im Daybook einzusenden. Diese sollten idealer Weise Bezug zu auf den documenta 14 gezeigten Werken haben.⁸⁴

Einige Teilnehmer*innen der documenta 14, die einen Eintrag im Daybook erhielten, treten außerdem zusätzlich als Verfasser*innen auf, nämlich Moyra Davey, die den Artikel über Vivian Suter verfasste,⁸⁵ Ross Birrell, der als Autor von David Hardings Text auftritt⁸⁶ und Constantinos Hadzinikolaou, der den Text über Andreas Ragnar Kassapis schrieb.⁸⁷ Rosalind Nashashibi und Thuli Gamedze haben einzelne Abschnitte zu ihrer eigenen Arbeit verfasst.⁸⁸ „Wenn [Künstler*innen] in Katalogen schreiben, so ist es nichts kategorisch Außergewöhnliches mehr.“⁸⁹ In Hinblick auf Künstler*innen in der Rolle als Verfasser*innen von Artikeln ist bemerkenswert, dass ihre Beteiligung auf der documenta 14 im Anhang unsichtbar bleibt. Auch im Index wird kein Verweis auf ihre Erwähnung gemacht.

Bereits von außen sichtbar sind die schwarzen Rechtecke in der linken Ecke⁹⁰ einer jeden Künstler*innen-Doppelseite. Die Herausgeber*innen baten alle Teilnehmer*innen, eine für sie bedeutende Zeitangabe,⁹¹ eine damit in Verbindung stehende Abbildung, sowie ein Zitat oder einen sehr kurzen Text einzureichen.⁹² Diese Inhalte sind in die schwarzen Rechtecke gesetzt, die Jonas Raam „*sort of a new layer*“⁹³ nennt. Er sieht ihre Intention in einer Individualisierung.⁹⁴ Die jeweiligen Rechtecke stehen für sich und können ohne Bezug zueinander oder zu den Artikeln gelesen werden.⁹⁵ Das macht jenes Element sozusagen zu einem Buch im Buch⁹⁶ und offeriert verschiedene Leseangebote des Daybooks.

3.1.3 Gliederung

Die Inhalte der schwarzen Rechtecke fungieren als sortierendes Element. Die Zeitangabe „*bestimmt, vom zeitlich nächsten zum entferntesten, die Reihenfolge ihres Erscheinens im Daybook.*“⁹⁷ Mit der Tradition

⁸³ Vgl. Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 75.

⁸⁴ Vgl. Interview Ramm 2019, 08:30 min. Zum Thema Abbildungen in Katalogen, insbesondere in Hinblick auf die historische Entwicklung, die Funktionen sowie die kritische Analyse vgl. Bosse 2004, 33–56.

⁸⁵ Vgl. Davey 2017, 14. Juni. Im Anhang ist bei Davey nicht einmal die Bezeichnung „Künstlerin“ vermerkt.

⁸⁶ Vgl. Birrell 2017, 06. August.

⁸⁷ Vgl. Hadzinikolaou 2017, 11. Juni.

⁸⁸ Vgl. Nashashibi; Schulmann; Skaer 2017, 10. Juni; vgl. Gamedze 2017, 22. Juli (Gamedze ist Mitglied von iQhiya).

⁸⁹ Coers 2015, S.230.

⁹⁰ Sie messen 14 x 11 cm und nehmen damit rund ein Achtel (12,5 %) eines jeden Eintrags ein.

⁹¹ Diese ist verschiedenartig ausgedrückt, beispielsweise durch Daten, Jahreszahlen oder Worte. In der Einführung des Daybooks wird sie ein „für ihre Arbeit bedeutendes historisches Referenzdatum“ genannt, was im Bezug zum Werk steht. Raams Aussage, er habe die Künstler*innen motiviert, „*persönlich oder politisch bedeutende*“ Zeitangaben zu machen, weist auf die Einbeziehung biografischer Elemente hin. Die Aussagen mögen konträr erscheinen, verdeutlichen aber ebenso die Verflechtung von Werk und Biografie.

⁹² Vgl. Latimer; Szymczyk 2017b, 12. April.

⁹³ Interview Raam 2019, 19:45 min.

⁹⁴ Vgl. Interview Raam 2019, 20:55 min.

⁹⁵ Allerdings kann der Bezug zu den jeweiligen Künstler*innen zumeist nur über die Überschrift der Doppelseite hergestellt werden, da Namen in den Rechtecken nur vermerkt sind, wenn die Künstler*innen eigene Zitate aufführen.

⁹⁶ Das Rechteck mag an ein Daumenkino erinnern. Dafür spricht auch, dass sein „*illusionistischer Eindruck an [die] Handhabung gebunden ist*“ (Hildebrand-Schat 2013, 22). Die schwarzen Rechtecke und ihr Inhalt sind an keiner Stelle auf der Online-Präsenz der documenta 14 vermerkt und somit ausschließlich über das Daybook zugänglich.

⁹⁷ Latimer; Szymczyk 2017b, 12. April.

einer alphabetischen Sortierung zu brechen, sei allein Adam Szymczyks Idee gewesen, so Raam.⁹⁸ Auch denkbar gewesen wäre eine flexible Sortierung der Einträge, die Möglichkeit zur Interaktion bietet.⁹⁹ Wichtig in Bezug auf die Untersuchung marginalisierter Themen ist die Verweigerung einer Sortierung, welche auf biografische Angaben rekurriert, die mit Alter (*age*) in Verbindung stehen.¹⁰⁰ Der erste Beitrag im Daybook ist von Georgia Sagris mit der Zeitangabe „Zukunft“¹⁰¹ und deren bildlicher sowie textlicher Erläuterung in dem schwarzen Rechteck; der letzte Beitrag ist von Marie Cool und Fabio Balducci mit dem Referenzdatum „im Anfang war das Wort“¹⁰². Welches Geschichtsbild oder welche Auffassung von Zeitlichkeit(en) werden durch die gewählte Form der Anordnung kommuniziert? Es wird auf eine zyklische Chronologie verwiesen, wobei durch das Bibelzitat durch Cool und Balducci ein religiöser Konnex mitschwingt. Zusätzlich tauchen Brüche, Momente der Leere, Stille oder Unsichtbarkeit auf: In unregelmäßigen Abständen angeordnet, finden sich im Daybook gänzlich schwarze Rechtecke. Was ist der Grund für diese Momente der Stille? In den Paratexten des Daybooks bleibt eine Erklärung aus. Raam beschreibt im Interview, dass einige Künstler*innen ratlos waren, was sie einreichen sollten.¹⁰³ Obgleich der Hintergrund der Brüche in der Chronologie den Rezipient*innen nicht dargelegt wird, rekurriert die Anordnung auf ein nicht-lineares Geschichtsbild, das Brüche zulässt, statt nach Ersatz zu suchen und einem starren Muster zu folgen. Diese Perspektive kann als erster metaphorischer Verweis auf Biografieschreibung gedeutet werden, da jene unmittelbar mit Geschichtsbildern verknüpft ist. Die rhythmische Collage¹⁰⁴ dokumentierender Einträge aus persönlicher Perspektive kann ebenso als Bezugnahme auf den Titel des „Daybooks“, des Tagebuchs, angesehen werden. Laut Latimer steht die Deklaration auch für Notizbuch oder Taschenkalender.¹⁰⁵

In einem Index, der sich auf der vorderen sowie hinteren Innenseite des Einbands befindet, sind die Künstler*innen-Namen und die ihnen zugeordneten ‚Kalenderseiten‘ alphabetisch aufgeführt. Die Verwendung von Zeitangaben kann die Leser*innen dazu animieren, in Einträgen zu blättern, die für sie persönlich relevant sind, beispielsweise der eigene Geburtstag. Aufgrund des schmalen Zeilenabstands im Index sowie fehlenden Verbindungsstrichen zwischen Namen und Daten, können Suchende irregeführt werden.¹⁰⁶ Dies muss keine unbewusste gestalterische Setzung der Herausgeber*innen gewesen sein, es ist nicht

⁹⁸ Vgl. Interview Raam 2019, 06:15 min.

⁹⁹ Die documenta 5 publizierte beispielsweise einen Ringbuchordner, der zunächst nach Ausstellungsorten sortiert war.

¹⁰⁰ Auf der documenta 6 waren die Künstler*innen hingegen teilweise ihrem Alter nach sortiert, was sich im Katalog widerspiegelt: „Die ‚Generationsreihe der 40- bis 60-Jährigen‘ wurde im Erdgeschoss des Fridericianums gezeigt und im ersten Obergeschoss die jüngere Generation unter ‚Aspekte‘“ (documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2019c; vgl. Vgl. Kat. doc 6). Der erste Katalogband der documenta 7 ist ebenso als Beispiel aufzuführen (vgl. Kat. doc 7).

¹⁰¹ Sagri 2017, 15. April.

¹⁰² Cool; Balducci 2017, 3. September.

¹⁰³ Vgl. Interview Raam 2019, 21:45 min; z.B. vgl. Mattin 2017, 25. Juli.

¹⁰⁴ Vgl. Görner 1986, 81 ff.

¹⁰⁵ Vgl. Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 73–74. Inspiration waren insbesondere Anne Truitt's *Daybook*, das *Journal of an Artist* sowie zwei von kleinen Verlagen in Athen publizierte Tagebücher aus den Jahren 1954 und 2010.

¹⁰⁶ In der deutschen Ausgabe des Daybooks wird die Leserlichkeit auch durch den geringen farblichen Kontrast von schwarzer Schrift auf blauem Untergrund erschwert.

auszuschließen, dass sie bei der Nutzung des Daybooks Zufälligkeiten wünschten.¹⁰⁷

Intertextualität in Form von Verweisen auf die Künstler*innen untereinander wird in vier Texten geschaffen, beispielsweise bei Rosalind Nashashibi, welche für die documenta 14 ein Werk schuf, das sich auf Elisabeth Wild bezieht, die ebenfalls Teilnehmerin der documenta 14 ist.¹⁰⁸

3.1.4 Sprache

Das Daybook der documenta 14 wurde dreisprachig publiziert, in separaten Ausgaben auf Englisch, Deutsch und Griechisch. In der Historie der documenta war der Katalog ihrer siebten Ausgabe im Jahr 1982 der erste (teilweise) englischsprachige. Während der Katalog der achten documenta lediglich ein deutschsprachiges Publikum ansprach, wurden die Bücher aller darauffolgenden Ausstellungen wieder in Englisch und Deutsch veröffentlicht. Nicht zugänglich sind die Informationen im Daybook dagegen für blinde Menschen.¹⁰⁹

Wie werden die Lesenden persönlich angesprochen? Im Artikel zur Sámi Artist Group¹¹⁰ werden Leser*innen mit „du“ angeredet. An allen weiteren Stellen im Daybook wird das Pronomen „Sie“ verwendet. Diese pronominalen Anredeformen sind an die deutsche Ausgabe gebunden, was die Spezifität von Sprache verdeutlicht.¹¹¹ Einige Texte enthalten Appelle an Lesende, beispielsweise jener über Kettly Noël.¹¹² In vielen Artikeln werden Fragen formuliert, die zum Nachdenken anregen können.¹¹³

An wen der Katalog adressiert ist, schlägt sich auch in gender- und diversitätsbewusster Sprache nieder. Das Daybook spricht Lesende aller Geschlechter an, es ist die erste Publikation der documenta, in der konsequent¹¹⁴ gendergerechte Sprache verwendet wird. Das ist hinsichtlich marginalisierter Themen unbedingt von Belang.

¹⁰⁷ Tatsächlich ist hier eine Analogie zur temporären Ausstellung erkennbar: Standorte wie *Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost)* und *Neue Galerie* führten beispielsweise zu Missverständnissen.

¹⁰⁸ Vgl. Nashashibi; Schulmann; Skaer 2017, 10. Juni. Außerdem bei Moray Davey, Douglas Gordon, Dale Harding, Eva Stefani (im schwarzen Rechteck).

¹⁰⁹ Ein Beispiel für Kunstpublikationen, die auch über den akustischen Sinn erfahrbar sind, ist die Reihe *Kunst zum Hören* des Verlags Hatje Cantz (vgl. Ziethen 2016, 407). 2017 existierten vor Ort keine Angebote zur Kunstvermittlung für Menschen mit Hör- oder Sehbeeinträchtigungen. Verbände und Betroffene organisierten eigene Rundgänge für Blinde (vgl. z.B. Busse; Verein zur Förderung der Autonomie Behinderter 2017). Die Online-Präsenz der documenta 14 ist in „*leichter Sprache*“ verfügbar (vgl. Schormann 2017e). Die dOCUMENTA (13) bot vergleichsweise eine App und spezielle Führungen an.

¹¹⁰ Vgl. Hansen 2017, 23. Juni.

¹¹¹ Vgl. Coers 2015, 186; vgl. Dammel; Duke; Nübling 2017, 156 f.

¹¹² Mayen 2017, 26. August.: „Für das Publikum bedeutet dies die Verantwortung, in seiner Auseinandersetzung mit *Tanz in Aktion und mit der Rolle Afrikas in der Welt Klischees zu überwinden.*“

¹¹³ Dies ist z.B. der Fall bei Panos Charalambous (vgl. Panopoulos 2017, 17. Juli); Emeka Ogboh (vgl. Ndikung 2017d, 10. Juli) oder Sokol Beqiri (vgl. Maliqi 2017, 23. Mai).

¹¹⁴ Allerdings sind Ausnahmen zu finden: In den Texten über Michel Auder (vgl. Latimer 2017a, 13. Juli) und Ben Russell (vgl. Peleg 2017a, 18. August) wird von „den Betrachtern“ geschrieben. Das ist nicht unbeachtlich, da es sich um die Ansprache der Lesenden handelt. Weitere Ausnahmen vgl. Easterling 2017, 7. Mai; vgl. Szewczyk 2017c, 23. August. Vermutlich handelt es sich um Flüchtigkeitsfehler.

3.1.5 Textformen, Schreibstile, Erzählperspektiven

Quinn Latimer erläutert die mannigfaltigen Textformen, die im Daybook zu finden sind, wie folgt: „*We wanted the voice of these texts to be singular – to sound, in fact, like their author, not to be in some omniscient authoritative voice of the general ‘critic’, which so much art writing adopts.*”¹¹⁵ Aufgrund der Verschiedenheit der Textformen und Schreibstile, des überwiegenden Verzichts auf eine Einleitung¹¹⁶ oder Kontextualisierung, nicht-linearer Narrationen, sowie des Hangs zum metaphorischen und poetischen Sprachstil¹¹⁷ vieler Daybook-Einträge, lohnt sich mehrfaches Lesen.

Im Daybook finden sich sachlich-beschreibende Texte.¹¹⁸ Einige Artikel weisen einen wissenschaftlichen Charakter auf, exemplarisch sei hier der Eintrag über Katalin Ladik¹¹⁹ genannt, der in einzelne Abschnitte gegliedert ist und eine Fußnote¹²⁰ enthält. Teilweise werden die Künstler*innen im Daybook persönlich angesprochen, unter anderem der Eintrag über Edi Hila ist als Brief verfasst. Diese Textform kann leicht manipulativ eingesetzt werden, indem Lobreden auf die Künstler*innen unauffällig in Komplimente an sie oder ihn verpackt werden.¹²¹ Dabei ist nicht sicher, ob das Schreiben tatsächlich in der Post der jeweiligen Adressat*innen landete oder ausschließlich für den Katalog inszeniert wurde. Der Brief an Hila ist in „Sie“-Form verfasst, was ein eher förmliches Verhältnis zum Autor anmuten lässt, im Gegensatz zu den Beiträgen über Moyra Davey,¹²² Banu Cennetoğlu¹²³ oder Yael Davids,¹²⁴ in denen die Künstlerinnen mit „du“ angeredet werden. Der Text über letztere ist so privatim, dass er sich beim Lesen nur teilweise erschließen lässt.

Viele Texte im Daybook sind persönlich und berichten von eigenen Erfahrungen der Autor*innen.¹²⁵ „*We wanted subjective, critical, ethical encounters with the artists’ work rendered with literary style.*”¹²⁶ Transparent für die Leser*innen wird die Subjektivität der Texte mit der Verwendung der Ich-Perspektive, die in 37 der 142 Texten (26 %) vorkommt. Auffällig ist, dass die Ich-Form für Berichte persönlicher Erfahrungen eingesetzt wird, bei Werkbeschreibungen und -interpretationen jedoch primär auf eine neutrale

¹¹⁵ Vgl. Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 76.

¹¹⁶ In 112 von 142 Texten wird auf eine Einleitung verzichtet (vgl. Anhang 5.1).

¹¹⁷ Metaphern finden in 39, poetische Sprache in 52, Fremdwörter in 25 von 142 Texten Verwendung (vgl. Anhang 5.1). Bereits in der Einführung des Daybooks fallen Fachbegriffe, z.B. „*Iteration*“; „*transversal*“ (Latimer; Szymczyk 2017b, 12. April).

¹¹⁸ Dies ist z.B. der Fall bei Annie Vigier & Frank Apertet (vgl. Bal-Blanc 2017a, 26. Juni).

¹¹⁹ Vgl. Dziwańska 2017, 25. April.

¹²⁰ Weitere Einträge mit Fußnoten vgl. Bal-Blanc 2017d, 31. August; vgl. Bal-Blanc 2017e, 25. August; vgl. Dziwańska 2017, 3. August; vgl. Kumar 2017, 5. Juli.

¹²¹ Vgl. Bal-Blanc 2017b, 1. Juli, z.B.: „*Die Ausstellung war in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Selbstverständlich durch die Qualität Ihrer Bilder und deren besondere Atmosphäre, aber auch durch die Präzision, mit der Sie die Eindrücke nachzeichnen, die sich uns bieten.*“ Dieses Phänomen ist auch im South-Magazin zu beobachten (vgl. z.B. Kishore 2017, 254 ff).

¹²² Vgl. Latimer 2017b, 27. August. Die Textform kann als Verbindung zu dem von Davey ausgestellten Werk angesehen werden: Sie stellte eine konzeptionelle Arbeit aus, die aus Briefen bestand.

¹²³ Vgl. Azimi 2017, 2. Mai.

¹²⁴ Vgl. Doruff 2017, 27. Mai.

¹²⁵ Dies ist z.B. der Fall bei Angelo Plessas (vgl. Angelidakis 2017, 15. Juli). Der Autor berichtet von seiner persönlichen Erfahrung der Teilnahme an einem Workshop von Plessas.

¹²⁶ Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 74.

Erzählperspektive zurückgegriffen wird.¹²⁷ Dies ist im allgemeinen Sprachgebrauch verwurzelt: Angaben, die objektiv erscheinen (sollen), werden in neutraler Perspektive wiedergegeben, um den sachlichen Charakter und die Objektivität ihrer Information zu unterstreichen. Doch Wahrnehmung ist subjektiv. Viel- oder Uneindeutigkeiten können ebenso in der Wortwahl kenntlich gemacht werden und kennzeichnen eine un-dogmatische und reflektierte Vermittlungsform. Im Text über Nairy Baghramian steht beispielsweise nicht, dass ihre Werke auf die dargebotene Art zu deuten ‚sind‘, sondern dass sie so „gedeutet werden können“¹²⁸. Über Wang Bing wird nicht geschrieben, dass er ‚einer der bekanntesten Filmemacher ist‘, sondern dass er als solcher „gilt“.¹²⁹ Superlative kommen im Daybook kaum zum Tragen. „We asked that they not write overly descriptive or theoretical texts in commonly employed artspeak (we all know it).“¹³⁰ So gelingt es dem Daybook zumindest teilweise, Anspruch auf Absolutheit abzulegen. Die Arbeiten David Schutters hingegen werden im Daybook „Wunderwerke“¹³¹ genannt und der Text über Pélagie Gbaguidi beschreibt sie als „Königin“, die ihr Umfeld mit ihren magischen Kräften „halb verschreckt, halb verzaubert“¹³². Moderne Mythen vom Künstler*innen-Genie mit einzigartiger Schöpfungskraft kommen außerdem im Text über Danai Anesiado zum Tragen.¹³³

Eine weitere, häufig im Daybook anzutreffende Textsorte bildet der nacherzählte Dialog.¹³⁴ Es bleibt hinterfragbar, ob die Gespräche tatsächlich stattgefunden haben oder ob sie als literarisches Mittel inszeniert wurden. In den Einträgen über Daniel Knorr und Pauline Oliveros werden Ausschnitte aus Interviews reproduziert.¹³⁵

Spannend ist der Vermittlungsansatz im Text zu Apostolos Georgiou, der vollständig in Anführungszeichen gesetzt ist. Erzählt wird aus der Perspektive einer „Gestalt in den Gemälden von Apostolos Georgiou“¹³⁶, die autobiografische Elemente enthalten. Teilweise rezipieren Verfasser*innen Auszüge aus Gedichten.¹³⁷ Bei Andreas Ragnar Kassapis führt das zu einem kryptischen, schwer verständlichen Text.¹³⁸ Antonio Vega Macotelas Eintrag ist experimentell und äußerst fragmentiert, die zeitlichen Sprünge und die fehlende Kontextualisierung machen ihn schwer zugänglich.¹³⁹ Insgesamt sind die Schreibstile eher poetisch, bildhaft und metaphorisch.

¹²⁷ Vgl. Şerban 2017, 23. April.

¹²⁸ Kat. Haidu 2017a, 22. April.

¹²⁹ Vgl. Yaxuan 2017, 9. Juni.

¹³⁰ Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 74.

¹³¹ Roelstraete 2017c, 11. Mai.

¹³² Njami 2017, 13. August.

¹³³ Vgl. Filipovic 2017, 9. Mai. Eine tiefere Untersuchung in Hinblick auf Künstler*innen-Mythen erfolgt in dieser Arbeit zu Gunsten anderer Aspekte nicht. Zum Thema in der zeitgenössischen Kunst vgl. z.B. Hellmold 2003; vgl. Kampmann 2006; vgl. Bismarck 2010; vgl. Seligmann 2017, 29–32.

¹³⁴ Dies ist z.B. der Fall bei David Lamelas (vgl. Alberro 2017a, 30. April).

¹³⁵ Vgl. Dziewańska 2017, 3. August; vgl. IONE 2017, 23. Juni. Der Eintrag ist dramenähnlich aufgebaut.

¹³⁶ Fokidis, 2017a, 20. Juli.

¹³⁷ Dies ist z.B. der Fall bei Sammy Baloji (vgl. Mujila 2017, 5. Juni).

¹³⁸ Vgl. S. 28 für eine detaillierte Analyse.

¹³⁹ Vgl. Estévez 2017, 3. Mai.

3.2 South as a State of Mind

Die Print-Ausgaben der South-Magazine wurden auf Englisch publiziert. Auf der Webseite der documenta 14 sind die meisten Texte zusätzlich in deutscher und griechischer Version frei zugänglich. Es wird gendersgerechte Sprache verwendet.¹⁴⁰

Die Textformen in den South-Ausgaben sind vielfältig und reichen von Essays, Gedichten und Dramen über historische Dokumente bis zu rein visuellen und sogar interaktiven Beiträgen.¹⁴¹ Dadurch entsteht ein Facettenreichtum hinsichtlich der Erzählperspektiven, des Grades an Wissenschaftlichkeit und der Formatting. Insgesamt bestehen sechs der insgesamt 75 Beiträge gänzlich aus Bildmaterial ohne schriftliche Erläuterungen oder sind visuell stark hervorgehoben.¹⁴² 44 Texte in den South-Ausgaben beginnen mit Bildern.¹⁴³ Die Betonung des Visuellen bietet Analogien zur Ausstellung selbst, bei deren Besuch der optische Reiz in der Regel vorausgeht. Im Vergleich zum Daybook sind die einzelnen Beiträge weniger voneinander separiert. In vielen Fällen befinden sich das Ende eines Artikels und der Anfang eines anderen auf einer Doppelseite. Als Verbindung der jeweiligen Text- oder Bildeinträge lädt diese Gestaltung zu Vergleichen ein, kann jedoch ebenso Irritation auslösen. Auch die unterschiedlichen Typografien und Papiersorten trennen und verbinden die einzelnen Artikel. Im Vergleich hierzu lässt die homogene Textgestaltung im Daybook eine Gleichberechtigung der Künstler*innen zu.

Wie viele Ausstellende sind zugleich im Daybook wie auch in den South-Magazinen vertreten? Insgesamt sind es 33 Künstler*innen (23 %). In der ersten von der documenta herausgegebenen Ausgabe sind es acht,¹⁴⁴ in der zweiten sechs,¹⁴⁵ in der dritten elf¹⁴⁶ und in der vierten, die nach Ausstellungseröffnung erschien, sind es acht¹⁴⁷ Künstler*innen bzw. Kollektive. Das Daybook findet in den South-Magazinen keine Erwähnung. Ebenso wenig existieren im Daybook Verweise auf Beiträge in den Zeitschriften.¹⁴⁸ Es wäre möglicherweise sinnvoll gewesen, in den Beiträgen zu den Künstler*innen im Daybook auf deren Präsenz in den South-Magazinen hinzuweisen, um Neugierde und Interesse zu schüren und gleichzeitig Wissbegierde zu befriedigen.

¹⁴⁰ Für einen Ausnahmefall vgl. Benfodil 2016, 113–123. Vermutlich, aufgrund der Annahme, der Lesefluss des drama-ähnlichen Textes könne beeinträchtigt werden (vgl. S. 48).

¹⁴¹ Vgl. z.B. Deball, Mariana Castillo 2017, 63–80. Diese eigens für das South-Magazin erstellte Arbeit ist selbstreflexiv in Hinblick auf das Medium Zeitung. Enorm dünnes, bräunliches Papier ist ohne Einsparung eines Seitenrandes (und so auch von außen sichtbar) mit Reproduktionen griechischer und deutscher Tageszeitungen bedruckt. Die einzelnen Blätter besitzen perforierte Ausstanzungen, die Rezipient*innen heraustrennen können. Im Anhang des South-Magazins wird geschrieben, dass Deball an der 13. Ausgabe der documenta teilnahm. Auf der 14. war sie nicht vertreten.

¹⁴² Beispielsweise sind Gedichte nicht mit Bildern untermalt, auf farbigem Papier gedruckt und die Editierung erzeugt ein eigenes Schriftbild, *versinnbildlicht* Dichtkunst.

¹⁴³ Mit einer nur mit einem Zitat geschmückten Seite beginnen drei von 75 Einträge.

¹⁴⁴ Die Künstler*innen sind: Aristide Antonas, Hans Haacke, Jonas Mekas, Maria Eichhorn, Marta Minujin, Manthia Diawara, Miriam Cahn, Naeem Mohaiemen.

¹⁴⁵ Die Künstler*innen sind: Andreas Angelidakis, Geta Brătescu, Katalin Ladik, María Magdalena Campos-Pons und Neil Leonard, Otobong Nkanga, Regina José Galindo.

¹⁴⁶ Die Künstler*innen sind: Cecilia Vicuña, Gauri Gill und Rajesh Vangad, Gordon Hookey, Joaquín Orellana Mejía, Lala Rukh, Moyra Davey, Nairy Baghramian, Roe Rosen, Pope.L, Ross Birrell, Synnøve Persen (Sámi Artist Group).

¹⁴⁷ Die Künstler*innen sind: Ahlam Shibli, Ben Russell, K. G. Subramanyan, Rosalind Nashashibi/Skaer, Susan Hiller, Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor, Vivian Suter, Yeal Davids.

¹⁴⁸ Online werden solche Bezüge hergestellt, hier sind Einträge des Daybooks und South-Artikel untereinander verlinkt.

Innerhalb des South-Magazins wird Intertextualität zwischen den singulären Beiträgen in den einführenden Editorials am Beginn einer jeden Ausgabe hergestellt. Der Artikel „*Fair Trade Heads: A Conversation on Repatriation and Indigenous Peoples*“ in der zweiten Ausgabe ist der einzige, der auf einen anderen South-Beitrag verweist. Darin wird u. a. auf die Diskussion um den umstrittenen Gurlitt-Nachlass in der ersten Ausgabe des South-Magazins rekurriert.¹⁴⁹

Die Autor*innen der South-Magazine sind im Inhaltverzeichnis, auf dem Buchrücken, in den Überschriften der Beiträge sowie im Anhang mit Kurzangaben vermerkt. Die Kurzangaben ähneln denen im Daybook. Laut Herausgeber*innen soll beim Studieren der South-Magazine ein „*learning process*“¹⁵⁰ angestiftet werden. Sie sind inhaltlich anspruchsvoll, häufig ohne Einführung und fordern ein hohes Maß an Bereitschaft und Konzentration. Die Textlängen variieren stark, umfassen in der Regel allerdings weitaus mehr Seiten als einzelne Daybook-Einträge. Manche Artikel haben einen wissenschaftlichen Charakter und enthalten zahlreiche Fußnoten.¹⁵¹ Etliche Künstler*innen sind in den South-Magazinen anzutreffen, ohne 2017 in Athen oder Kassel auszustellen.¹⁵² Ein Register, anhand dessen Textstellen über oder von documenta 14-Teilnehmer*innen gezielt gesucht werden können, existiert nicht. Agieren Künstler*innen als Autor*innen oder Gesprächspartner*innen (anstatt dass über sie berichtet wird), so sind sie im Anhang mit Kurzangaben vertreten. Mit Ausnahme von K. G. Subramanyan werden Ausstellungsbeteiligungen der Künstler*innen lediglich in der letzten Ausgabe des South-Magazins sichtbar gemacht. Das verdeutlicht, dass die Unsichtbarmachung des documenta 14-Bezugs stark damit zusammenhängt, Informationen zur Schau vor deren Eröffnung diskret zu halten.

4. Die Verhandlung biografischer Angaben und marginalisierter Aspekte

4.1 (Un-)Sichtbarkeiten im Daybook

Um die Verhandlung biografischer Angaben im Daybook zu analysieren, werden acht Rubriken erstellt, anhand derer das angefertigte Kategoriensystem ausgewertet wird. Sie lauten: Künstler*innen-Name, Geburtsjahr bzw. Alter, Kindheit und Jugend, Familie, Ausbildung und Lehre, Ausstellungsreferenzen, Publikationen und Preise sowie geografische Angaben. Die Auswahl der Rubriken orientiert sich an einzelnen Lebensabschnitten und an tradierten Angaben zu Künstler*innen in Ausstellungskatalogen.

Zunächst wird quantitativ geprüft, in wie vielen der 142 Daybook-Texte die einzelnen Rubriken auftreten.¹⁵³ Im Text werden Beispiele sowie Auffälligkeiten erläutert und die biografischen Angaben dahingehend

¹⁴⁹ Vgl. Hopkins; Rickard 2016, 85–96.

¹⁵⁰ Latimer; Szymczyk 2015, 6.

¹⁵¹ Vgl. Bahtsetzis; Karakepeli 2016, 198–122 (91 Fußnoten) oder vgl. Ray 2016, 140–160 (3 Fußnoten).

¹⁵² Beispiele sind Kostas Parachos (vgl. Panourgía 2016, 8–21) oder Lara Favretto (vgl. Fletcher 2017, 187–203) und Maria Theresa Alves (vgl. Hopkins; Rickard 2016, 85–96), die beide auf der dOCUMENTA (13) ausstellten, was hier unsichtbar ist.

¹⁵³ Vgl. Anhang 1.1: Diagramme.

geprüft, ob sie in Verbindung mit dem gezeigten Werk, respektive der Ausstellung, oder in anderen Zusammenhängen gemacht werden.

4.1.1 Verhältnismäßigkeit zu den auf der documenta 14 gezeigten Werken

Werden die biografischen Angaben in Zusammenhang mit der Ausstellung respektive dem gezeigten Werk gemacht und finden dadurch ihre Begründung? Laut dem Einführungstext bietet das Daybook „*keine umfassende Bebilderung oder Beschreibung aller Kunstwerke*“¹⁵⁴. In 74 der 142 Beiträge (52%) ist von den ausgestellten Werken zu lesen, wobei diese nicht zwangsläufig als solche markiert sind.¹⁵⁵ Eine Liste aller ausgestellten Werke findet sich lediglich in den Map Booklets.¹⁵⁶ Können die Leser*innen also den Sinnzusammenhang zwischen biografischen Angaben und Ausstellung erkennen? Um diese Frage zu beantworten, werden alle im Daybook genannten Werktitel mit der Werkliste in den Map Booklets sowie Dokumenten des documenta archivs abgeglichen. Dabei wird darauf geachtet, ob jeweils mindestens ein Werk der Künstler*innen Erwähnung findet.¹⁵⁷ Die Werkangaben in den Texten werden nur hinsichtlich der für die Arbeit relevanten Merkmale betrachtet: Beschreibungen, Interpretationen und andere Werkangaben, die losgelöst von biografischen Angaben erfolgen, finden keine Berücksichtigung.

In insgesamt 68 von 142 Texten (48 %) kommt kein auf der documenta 14 gezeigtes Werk zu Wort.¹⁵⁸

In 51 Daybook-Artikeln (36 %) wird ein auf der documenta 14 präsentiertes Kunstwerk erläutert und als solches benannt.¹⁵⁹ Der Artikel über Lois Weinberger ist ein rares Exempel dafür, dass sowohl das in Kassel gezeigte Werk als auch jenes in Athen genannt wird.¹⁶⁰

Insgesamt wird in 23 Texten (16 %) ein ausgestelltes Kunstwerk besprochen, dieses allerdings nicht als solches gekennzeichnet.¹⁶¹ In einigen Texten, beispielsweise bei Angela Melitopoulos,¹⁶² ist vom „*jüngsten*

¹⁵⁴ Latimer; Szymczyk 2017b, 11. April. Online und teilweise gedruckt wurde die Bibliothek *Material Matters* publiziert (vgl. Angiama; Efthymiou; Paxinou 2017; vgl. Angiama 2018, 193–212). Sie umfasst Texte sowie Bild- und Videobeiträge einiger Künstler*innen zu ihren Werken, war Teil des Kunstvermittlungsprogrammes *aneducation* und mit Veranstaltungen für Schüler*innen verbunden (vgl. Schormann, 2017i).

¹⁵⁵ Vgl. Anhang 1.1: Diagramm 1.1.

¹⁵⁶ Vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Athen; vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Kassel: Unter „Checklist“ sind alle Künstler*innen alphabetisch mit ihren Werken, Materialien, Standorten gelistet. Es bleibt die Frage, inwiefern diese Beihefte archiviert werden. Auf der Online-Präsenz sind die Werke mit Standortangabe auf der jeweiligen Künstler*innen-Seite vermerkt.

¹⁵⁷ Durch den doppelten Standort präsentierten die Teilnehmer*innen i.d.R. jeweils mindestens zwei Werke.

¹⁵⁸ Dies ist z.B. der Fall bei Khvay Samnang (vgl. Folkerts 2017b, 14. Mai) oder Marina Gioti (vgl. Fokidis 2017b, 20. Juni).

¹⁵⁹ Dies gilt z.B. für Gernot Minke (vgl. Roelstraete 2017d, 19. Juni), Naeem Mohaiemen (vgl. Ginwala 2017c, 30. Juni) oder Nathan Pohio (vgl. Folkerts 2017d, 21. August).

¹⁶⁰ Vgl. Trevor 2017, 20. April. Die Arbeiten werden außerdem mit Weinbergers auf der dX gezeigten Werk verglichen. Im Text zu *Postcommodity* wird das auf der documenta 14 präsentierte Werk beschrieben, sein Titel genannt und erläutert, dass es sich „*am Eingang und Ausgang des Museums*“ (Hopkins 2017d, 4. Juni.) befinde. Leser*innen haben so eine Ahnung davon, was in der Ausstellung gezeigt wurde; um ein näheres Bild vor Augen zu haben, müssen sie jedoch in den Map Booklets recherchieren, an welchem Standort sich das Kunstwerk befand. Intention ist eher, Kontexte über die Ausstellung hinaus zu erläutern, statt ein detailgetreues Abbild ihrer zu bieten.

¹⁶¹ Dies gilt z.B. für Gauri Gill (vgl. Ginwala 2017a, 15. Juni) oder Maria Hassabi (vgl. Haidu 2017b, 1. Mai). Eine Beschreibung in der Form ‚*auf der documenta ausgestellt*‘ würde hier genügen, um den Ausstellungsbezug deutlich zu machen.

¹⁶² Vgl. Franke 2017, 31. Juli.

Werk“, einer „aktuellen Arbeit“ oder dem „neuen Projekt“ die Rede. Solche Angaben lassen die Leser*innen zwar erraten, aber nicht eindeutig erkennen, ob das auf der documenta 14 gezeigte Werk gemeint ist – mitunter daher, da viele Arbeiten nicht explizit für die documenta produziert wurden. Quinn Latimer erläutert, dass auf spekulative Aussagen im Daybook verzichtet werden sollte und verweist auf den Umstand, dass das Daybook vor Ausstellungseröffnung gedruckt wurde, als in vielen Fällen noch nicht sicher war, was die Künstler*innen ausstellen würden.¹⁶³ Falsche Angaben im Ausstellungskatalog sind in der Tat als problematisch anzusehen.¹⁶⁴ Das Daybook ist bis auf zwei Ausnahmen frei von spekulativen oder verfälschenden Angaben. Im Text über Rebecca Belmore steht, dass ihr Werk in Athen gezeigt wurde.¹⁶⁵ Die von ihr gezeigte marmorne Zeltskulptur „*Biinjiya'iing Onji (Von innen, 2017)*“ wurde während der documenta 14 von Athen nach Kassel transportiert und dort für den Rest der Ausstellung gezeigt.¹⁶⁶ Ein Hinweis auf diesen performativen Akt des Transports wäre sinnstiftend, da das Objekt auf Unterkünfte von zur Flucht gezwungenen Menschen verweist. Die Angaben im Text zu Regina José Galindo sind irreführend, da sie so verstanden werden können, dass das beschriebene Werk „*Rescue*“ (2017) auf der documenta 14 präsentiert worden wäre, was nicht der Fall war.¹⁶⁷ Im Artikel über Theo Eshetu ist das Dilemma spekulativer Aussagen attraktiv gelöst, indem geschrieben wird: „*Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Textes ist noch nicht klar, wie [die beschriebenen Elemente] in Eshetus Arbeit für die documenta 14 einfließen werden.*“¹⁶⁸ Damit wird die Vorbereitung der Ausstellung und ihre Prozesshaftigkeit transparent gemacht. Laut Latimer war die Entscheidung, keine detaillierten Werkangaben von den Autor*innen zu fordern, nicht nur logistischer, sondern auch redaktioneller Natur: „*We also didn't want descriptive texts of singular artworks – we wanted texts about the artist, about their body of work, and about its place in the world.*“¹⁶⁹ Die Texte über Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi oder iQhiya sind Beispiele dafür, dass kaum biografische Angaben zu den Teilnehmer*innen gemacht werden, da sie fast ausschließlich von ihrem Œuvre sowie der künstlerischen Intention handeln.¹⁷⁰

4.1.2 Künstler*innen-Namen

Gemeinhin gilt die Annahme, der Name bilde einen Pfeiler der Identität. Künstler*innen-Namen können spielerisch und strategisch eingesetzt werden.¹⁷¹ Die persönliche, zunächst statisch erscheinende Rubrik zu Künstler*innen-Namen hat einen Einfluss auf die Dynamik von Lebensläufen. Hat auch ihre

¹⁶³ Vgl. Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 74.

¹⁶⁴ Das kann selbstverständlich auch bewusst eingesetzt werden.

¹⁶⁵ Vgl. Hopkins 2017e, 3. Juni.

¹⁶⁶ Vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Kassel, 18.

¹⁶⁷ Hopkins 2017f, 12. Mai.

¹⁶⁸ Szewczyk 2017d, 12. Juli.

¹⁶⁹ Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 74.

¹⁷⁰ Vgl. Gamedze 2017, 22. Juli; vgl. Scotini 2017, 7. Juni.

¹⁷¹ Vgl. z.B. Herbert 2015.

Reproduktion einen nennenswerten Stellenwert? In der Untersuchung wird deutlich, wie mit der (Un-)Sichtbarmachung von Namen Bezug oder Distanz zu den realen Persönlichkeiten der Künstler*innen geschaffen wird.

Visuell sind die jeweiligen Künstler*innen-Namen im Daybook stark hervorgehoben. Sie befinden sich – gleichsam als Überschrift – in fetten Großbuchstaben¹⁷² mittig auf der linken Seite eines jeden Daybook-Eintrags. Die (Un-)Sichtbarmachung von Künstler*innen-Namen ist zunächst ein Hinweis auf deren schlichte (Nicht-)Präsenz. Beispielsweise wird im Fall des Eintrags über Lois Weinberger dessen Ehefrau Franziska Weinberger an keiner Stelle im Daybook genannt, obgleich sie das im Rahmen der documenta 14 publizierte Künstler*innen-Buch mitherausgegeben hat.¹⁷³

Es lohnt sich ein Blick auf die Beiträge zu jenen Teilnehmer*innen, die als Duo oder Kollektiv partizipierten. So sind beim Eintrag zur Samí Artist Group die Namen der drei ausstellenden Gruppenmitglieder als Teil der Überschrift in Klammern gesetzt.¹⁷⁴ Das spiegelt sich auch in der Gliederung des Textes wider: Er besteht aus einem einführenden Abschnitt und drei Abschnitten zu den jeweiligen Künstler*innen. Diese vier Teile besitzen eigene Überschriften, die nicht den Künstler*innen-Namen wiederholen, sondern sich auf das jeweilige Werk beziehen.¹⁷⁵ Auf diese Art werden sowohl Kollektiv¹⁷⁶ als auch Individuen betont. Beim Mata Oho Collective hingegen sind die Namen der vier zugehörigen Künstlerinnen nicht Teil der Überschrift.¹⁷⁷ Warum werden hier Unterschiede gemacht? Vermutlich ist der Grund dafür, dass die Samí Artist Group aus weiteren, nicht auf der documenta 14 ausstellenden Mitgliedern besteht, im Text transparent gemacht durch den Satz: „Die im Rahmen der documenta 14 vorgestellten Kunstwerke stammen von drei Mitgliedern der Gruppe.“¹⁷⁸ Vom Mata Oho Collective hingegen waren alle der Gruppe zugehörigen Künstlerinnen (sic) an der documenta 14 beteiligt.¹⁷⁹

Bei dem Eintrag mit der Überschrift „ROSALIND NASHASHIBI UND NASHASHIBI/SKAER“¹⁸⁰ fällt auf, dass Nashashibi doppelt genannt wird. Dadurch wird die Präsenz ihrer Werke auf der documenta 14 wiederspiegelt.¹⁸¹ In der Tat reflektieren auch die biografischen Angaben zu den Künstlerinnen dieses Verhältnisses: Sie werden ausschließlich zu Nashashibi gemacht.

Grundsätzlich reproduziert die documenta 14 im Daybook die jeweiligen Künstler*innen-Namen und verzichtet auf die zusätzliche Nennung der bürgerlichen Namen.¹⁸² Im Katalog der documenta 1955 hingegen

¹⁷² Die Schriftgröße ist ca. drei Mal so groß wie die des Artikels. Die Typografie ist schlicht und serifenlos.

¹⁷³ Vgl. Weinberger; Weinberger 2017.

¹⁷⁴ Vgl. Hansen 2017, 23. Juni.

¹⁷⁵ Die Überschriften lauten: „*Sámpji- Ankommen und Weggehen*“; „*Die Fahne*“; „*Alltagsleben und Geschichte*“ und „*Wie man sich mithilfe von Karten orientiert*“.

¹⁷⁶ Der Kollektivname ist in englischer Übersetzung angegeben. Die Gruppe nannte sich ursprünglich *Samisk Kunstnergruppe, Sámi Dáiduoavk*“, *Masi-gruppen* oder *Mázejoavku* (vgl. Bäckström; Hjartarson 2014).

¹⁷⁷ Vgl. Hopkins 2017c, 29. Mai.

¹⁷⁸ Hansen 2017, 23. Juni.

¹⁷⁹ Vgl. Mata Oho Collective 2019 für den Abgleich der Mitglieder.

¹⁸⁰ Nashashibi; Schulmann; Skaer 2017, 10. Juni. Der Eintrag besteht aus drei Teilen, gekennzeichnet mit den Namen ihrer jeweiligen Autorinnen: *Clara Schulmann*; *Nashashibi* sowie *Nashashibi/ Skaer*.

¹⁸¹ Nashashibi zeigte neun Arbeiten und ein gemeinsames Werk mit Skaer in Athen.

¹⁸² Besonders ersichtlich z.B. bei Mattin (vgl. Bal-Blanc 2017c, 25. Juli).

wurde jeder Eintrag mit dem Künstler*innen-Namen und (falls abweichend) mit bürgerlichem Namen überschrieben.¹⁸³ Auf diese Art und Weise wurde die Künstler*innen-Identität von der realen Persona separiert und ihr untergeordnet. Wird im Daybook gänzlich auf eine solche Trennung und damit auf eine Form der Sichtbarmachung biografischer Angaben verzichtet? Die Beantwortung dieser Frage mit dem Anführen von Beispielen ist von großer Signifikanz für diese Arbeit, da sie eine weitere Fragestellung in den Blick nimmt: Können durch die Nennung von Künstler*innen-Namen marginalisierte Aspekte sichtbar gemacht werden?¹⁸⁴ Die bejahende Antwort findet sich im Daybook unter dem Eintrag „ANNA/ANČA DAUČÍKOVÁ,¹⁸⁵ da hier zwei Vornamen¹⁸⁶ zu lesen sind. Diese Nennung ist hervorzuheben, da die Künstler*in durch zahlreiche andere Institutionen nur als *Anna Daučíková* vorgestellt wird.¹⁸⁷ Selbst Galerien, die sie repräsentieren, verzichten auf die Nennung des Namens Anča.¹⁸⁸ Was stellt der doppelte Vorname im Daybook dar? Im Artikel kommt die „*Verwandlung von Anna zu Anča*“¹⁸⁹ und der Einfluss der biografischen Erfahrung als Transgender auf das Œuvre der Künstler*in unmissverständlich zur Sprache. Sexuelle und geschlechtliche Diversität wird mit einer gewissen Selbstverständlichkeit sichtbar gemacht, sodass die ‚Differenz‘ durch ‚Non-Binarität‘ als Kategorie aufzuweichen beginnt. Ebenso werden Wandel im Lebenslauf und der Identität durch die Namen veranschaulicht. Dennoch liegt eine Sichtbarmachung, eine Markierung vor: Daučíková wird im Daybook als „*Transgender-Videokünstlerin*“ bezeichnet, Homosexualität als biografische Angabe explizit genannt und nicht als selbstverständlich angesehen, sodass es gar nicht kommuniziert werden müsste. Heterosexualität oder Cis-Personen hingegen werden nicht markiert. Diese gesellschaftlichen Normen werden im Text zu Daučíková angesprochen, der von der Diskriminierung der Künstler*in berichtet. So lange Stigmatisierung existiert, erscheint die Sichtbarmachung marginalisierter Aspekte als notwendig – eben, weil ihre Verdrängung an den Rand der Gesellschaft stattfindet. Es ist ein Paradoxon, dass sie vermutlich nur durch ihre wiederholte Sichtbarmachung übersehbar gemacht werden können, weil als marginalisierter Aspekt unsichtbar. Zuletzt ist anzumerken, dass die Namensnennung nicht konsequent auf die Map Booklets übertragen wird,¹⁹⁰ wie bei den Einträgen zu Negros Tou Moria: Im Map Booklet Athen ist sein Name sogar im Index mit dem Zusatz „(Kevin Zans Ansong)“¹⁹¹ zu finden. Dass dieser Zusatz im Map Booklet Kassel ausgelassen wurde, mag daran liegen, dass der Rapper in Griechenland auch unter seinem Geburtsnamen bekannt ist. In der griechischsprachigen Ausgabe des Daybooks wird, ebenso wie in der deutsch- und englischsprachigen, auf diesen Zusatz verzichtet. Inwiefern ist die

¹⁸³ Vgl. Kat. doc 1, 33, 64.

¹⁸⁴ Selbstverständlich ist die Gegenfrage ebenso reizvoll.

¹⁸⁵ Preciado 2017a, 7. Juli.

¹⁸⁶ An dieser Stelle soll nicht verheimlicht werden, dass die Künstlerin nur mit ihrem Nachnamen signiert (vgl. av-autographs; André Volkmann 2019).

¹⁸⁷ Vgl. Kusy; Rosenbaum 2003, 146; vgl. Recksiek 2018. Leider existieren zum Vergleich keine ausschließlich der Künstler*in gewidmeten Publikationen.

¹⁸⁸ Vgl. Seidl 2018; vgl. Vartecká 2018.

¹⁸⁹ Preciado 2017a, 7. Juli.

¹⁹⁰ Im Map Booklet lediglich unter „*Anna Daučíková*“ zu finden (vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Athen, 8, 14, 70; vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Kassel, 20, 84.).

¹⁹¹ Kat. doc 14, Map Booklet Athen, 42, 81, 92.

Benennung des Künstlers für die Analyse marginalisierter Aspekte von Bedeutung? „*Es ist ein Künstlername, der nicht ins Englische übersetzt werden kann*“¹⁹², wird im Daybook-Text erläutert. Negros Tou Moria zählt sich zu den People of Colour und verfasst antirassistische Musikstücke. Die Reproduktion seines Künstlernamens und vor allem die darauf bezogenen Erläuterungen im Daybook rekurren auf marginalisierte Themen wie *racism*.

In der griechischen Ausgabe des Daybooks werden durch die Überschrift sogleich geografische Angaben gemacht: Namen von Künstler*innen mit Wurzeln in Griechenland (Geburtsort der Künstler*innen oder ihrer Eltern) werden auf Griechisch angegeben. Im Eintrag über Beau Dick werden die Bedeutung seines Namens sowie weitere Begriffe in seiner Muttersprache Kwakw 'ala genannt.¹⁹³

Der Form der Namensnennung muss nicht zwingend eine Strategie der Herausgeber*innen zugrunde liegen. Sie kann ebenso auf der Berücksichtigung der Wünsche der Künstler*innen basieren. Auch vor diesem Hintergrund bleiben die Angaben der Künstler*innen-Namen erwähnenswert.

Es kann resümiert werden, dass die Künstler*innen-Namen auf deren schlichte (Nicht-)Präsenz verweisen und Beteiligungen so bewusst (un-)sichtbar gemacht werden. Die genannten Namen im Daybook spiegeln einerseits wider, wie jene zur Inszenierung der künstlerischen Identität eingesetzt werden. Andererseits zeigen sie die enge Verzahnung mit der realen Identität, welche nicht als statische Einheit begriffen wird, sondern einen Wandel durchlebt. Veränderungen werden dabei nicht als Brüche aufgefasst und marginalisierte Themen finden im Zusammenhang mit biographischen Erläuterungen Anklang.

4.1.3 Geburtsjahr/ Alter

In der Einleitung wurde die Annahme geäußert, dass es ‚ungeschriebene Gesetze‘ hinsichtlich biografischer Angaben in Kunstpublikationen gebe. Das Geburtsdatum¹⁹⁴ der Künstler*innen ist eine jener Angaben, die in keinem Ausstellungskatalog oder Lebenslauf zu fehlen scheint. Der Katalog der zehnten Berlin Biennale 2018 mag eine der wenigen Ausstellungspublikationen sein, die auf die Nennung von Geburtsdaten lebender Teilnehmer*innen¹⁹⁵ verzichtet. Wie nennenswert erschien die biografische Angabe des Geburtsjahres den Herausgeber*innen der *documenta 14*? In 137 von 142 Texten (96%) kommt es zu einer Nennung, wobei das Geburtsjahr¹⁹⁶ in den Fließtext eingebunden ist oder in Klammern steht.¹⁹⁷ Häufig wird es in direkter Verbindung mit dem Geburtsort genannt. Bei drei Künstler*innen muss das

¹⁹² Maronitis 2017, 22. August.

¹⁹³ Vgl. Hopkins 2017a, 15. August.

¹⁹⁴ Die Nennung von Sterbejahren findet in dieser Arbeit keine weitere Erwähnung, da die im Daybook verzeichneten Künstler*innen alle lebten, als sie eingeladen wurden, an der Ausstellung teilzunehmen.

¹⁹⁵ Vgl. Kat. Berlin Biennale 2018. Lediglich bei verstorbenen Teilnehmer*innen wird die zeitliche Lebensspanne in Klammern im Fließtext erwähnt.

¹⁹⁶ Bei Algirdas Šeškus ist auch der Geburtsmonat vermerkt (vgl. Januškevičiūtė 2017, 21. April); bei Elisabeth Wild wird aus ihrer Autobiografie zitiert, die das genaue Geburtsdatum erhält (vgl. Szymczyk 2017, 7. August).

¹⁹⁷ Vgl. Anhang 1.2: Diagramm 1.2.

Geburtsjahr ausgerechnet werden. So wird in den Artikeln über Peter Friedl¹⁹⁸ oder Vivian Suter auf eine explizite Nennung des Geburtsjahres verzichtet und stattdessen eine Verbindung zu historischen Ereignissen des kollektiven Gedächtnisses hergestellt. Bei Sutter ist beispielsweise zu lesen, dass sie „vier Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs“¹⁹⁹ geboren wurde. Bei K. G. Subramanyan kann das Geburtsjahr aufgrund der künstlerischen Tätigkeit errechnet werden: Es wird erzählt von dem „letzten Bild“, das der „88-jährige Künstler“²⁰⁰ 2013 malte, drei Jahre bevor er verstarb. Dass hier anstelle des Geburtsjahres eine Altersangabe gemacht wird, ist eine Ausnahme im Daybook. Es wird beschrieben, dass das überdimensionierte Wandbild, das Subramanyan nach „einer großen Operation“ und kurz vor seinem Tod malte, ein „Gefühl der Dringlichkeit“²⁰¹ vermittele. Diese Interpretation ist nachvollziehbar, insbesondere da im Verlauf des Textes biografische Informationen aus weiteren Lebensphasen genannt werden. Joaquín Orellana Mejía, Geta Brătescu, Elisabeth Wild, Anna Halprin und Alvin Lucier hatten zum Zeitpunkt der documenta 14 alle ihren 85. Geburtstag erlebt,²⁰² ihre Geburtsjahre werden im Daybook genannt. In insgesamt fünf Texten (4%) bleibt das Geburtsjahr unsichtbar, wobei zwei davon Kollektive sind.²⁰³

Dafür, dass Alter Anlass für Exklusion und Diskriminierung ist, existiert ein gesellschaftliches Bewusstsein. Seit den 1960ern etablierten sich die sogenannten *age studies* oder *ageism*, allerdings hauptsächlich in den USA.²⁰⁴ Die primär im Feld der *gender* und *queer studies* forschende Soziologin Lea Schütze beklagt: „Dagegen wird *ageism* in der deutschsprachigen Forschung wenig bis gar nicht verhandelt und bleibt auch als strukturelle Diskriminierungsform politisch und gesellschaftlich eher unterbelichtet.“²⁰⁵ Auch in den Kunstwissenschaften lassen die Menge an wissenschaftlichen Analysen zur Altersdiskriminierung und konstruktive Strategien bisher stark zu wünschen übrig. Fundamental wäre dabei die Ausleuchtung von *age* im Zusammenspiel mit anderen marginalisierten Themen wie *gender* oder *race* als intersektionelle Diskriminierungspraxis.

Negros Tou Moria ist der jüngste Teilnehmer der documenta 14. Zu seinem Geburtsjahr oder Alter sind im Text keine Angaben zu finden,²⁰⁶ ebenso wenig bei Phia Ménard²⁰⁷ und Pauline Oliveros.²⁰⁸ Das Geburtsjahr der Künstler*innen ist öffentlich bekannt und wird auch auf der Online-Präsenz der documenta 14 publiziert.²⁰⁹ Es kann gemutmaßt werden, dass ihr Alter den Verfasser*innen der jeweiligen Daybook-Texte

¹⁹⁸ Vgl. van Gelder 2017, 21. Juni.

¹⁹⁹ Davey 2017, 14. Juni.

²⁰⁰ Kumar 2017, 5. Juli.

²⁰¹ Kumar 2017, 5. Juli.

²⁰² Vgl. Szewczyk 2017a, 24. Mai (geb. 1930); vgl. Bal-Blanc; Forster 2017c, 17. Mai (geb. 1931); vgl. LaBelle 2017, 16. Juli (geb. 1931); vgl. Șerban 2017, 23. April (geb. 1931); vgl. Szymczyk 2017, 7. August (geb. 1931).

²⁰³ Vgl. Gamedze 2017, 22. Juli; vgl. Zabunyan 2017, 17. August: Beim Kollektiv Abounaddara wird dessen Gründungsjahr genannt.

²⁰⁴ Vgl. Brauer 2010, 21–60; vgl. Schütze 2016, 73.

²⁰⁵ Schütze 2016, 73.

²⁰⁶ Vgl. Maronitis 2017, 22. August. Moria ist 1991 geboren.

²⁰⁷ Vgl. Preciado 2017f, 12. Juni.

²⁰⁸ Vgl. IONE 2017, 23. Juni.

²⁰⁹ Im Online-Eintrag zur jeweiligen Künstler*in sind Geburtsjahr und -ort stichpunktartig vermerkt (vgl. Schormann 2017f; Schormann 2017g).

schlicht nicht als nennenswert erschien. Dadurch werden zudem der individuelle Charakter der Texte und die Abkehr von standardisierten, unflexiblen Modellen der Ausstellungspublikation unterstrichen. Bei vier Künstler*innen-Gruppen wird eine verallgemeinernde Angabe gemacht.²¹⁰ Eine davon ist das Kollektiv Ciudad Abierta, beschrieben als „*Kommune, pädagogisches Experiment und praxisnahes Architekturlabor in einem*“²¹¹. Es werden nicht Geburtsdaten einzelner Mitglieder genannt, sondern die Gründungsgeschichte der gesamten Gruppe anhand von zwei Jahreszahlen (1965 und 1967) fokussiert. Dadurch, dass zwei Zeitpunkte genannt werden, wird die Entstehung als Prozess untermalt und auf ein nicht-lineares Geschichtsbild verwiesen.

Die Einbindung des Geburtsjahres in den Fließtext ist eine Besonderheit in der Historie der documenta-Publikationen.²¹² Es besteht so die Möglichkeit, dieses zu kontextualisieren und Verbindungen zu historischen Ereignissen zu ziehen. Die Variationen der Formulierungen im Daybook sind facettenreich. Im Eintrag über Moray Davey werden die Geburtsdaten als Frage formuliert: „*Wie fühlt es sich an, 1958 in Toronto geboren worden zu sein?*“²¹³ Trotz der beschriebenen Ausnahmen (die sich insbesondere auf Kollektive beziehen und daher weniger schwer wiegen) und die Platzierung von Geburtsjahren in den Fließtexten, stellt ihre Nennung eine Rahmenbedingung dar. So ist dem Eintrag über Maria Eichhorn zu entnehmen, dass die Angabe der „*Fakten zu Jahr und Ort [der] Geburt*“²¹⁴ von Künstler*innen eine der wenigen Vorgaben für das Verfassen der Artikel im Daybook gewesen sei. Warum erscheinen die Geburtsdaten so wichtig? Dies ist die einzige Frage, die Latimer im Interview nicht beantwortete.²¹⁵ Vielleicht weil ihr die Antwort entweder zu komplex oder aber zu simpel erschien? In jedem Fall folgt die documenta 14 durch die überwiegende Nennung von Geburtsjahren Konventionen. Die Normativität der Angabe des Geburtsjahres offenbart sich auch dadurch, dass keine wissenschaftlichen Beiträge zu ihrer Begründung oder Infragestellung existieren. Wahrscheinlich liegt die Annahme zugrunde, mit dem Wissen um das Alter eines Menschen könne geschlussfolgert werden, welche persönlichen Lebensphasen und historischen Ereignisse durchlebt wurden. Doch die Erfahrungen, Ängste und Hoffnungen, die Denken und Handeln prägen – und sich in Werken von Künstler*innen manifestieren – drücken sich nicht in bloßen Jahreszahlen aus. Sie bedürfen Erläuterungen. Es hätte den Autor*innen ebenso gut freigestellt gewesen sein können, derartige Angaben zu machen. Ein ‚verpflichtender‘ Verzicht auf Angaben zum Alter, wie im Katalog der zehnten Berlin Biennale, ist ebenso als Reglementierung zu verstehen und kann zur Unsichtbarmachung als für relevant empfundener Aspekte führen. Auch die obligatorische Markierung von Alter kann Komplexität

²¹⁰ Vgl. Hansen 2017, 23. Juni; vgl. Hopkins 2017c, 29. Mai; vgl. Hopkins 2017d, 4. Juni.

²¹¹ Roelstraete 2017b, 14. Juli.

²¹² Ausnahmen: Zur documenta X werden Geburtsdaten nur im Kurzführer exponiert genannt (vgl. Kat. doc 10, Kurzführer); im Katalog der documenta 12 befinden sie sich die Geburtsdaten zwar im Fließtext, allerdings zu dessen Beginn und in Klammern gesetzt, sodass sie schnell ersichtlich sind (vgl. Kat. doc 12).

²¹³ Latimer 2017b, 27. August.

²¹⁴ Alberro 2017c, 26. April. Das gilt, solange angenommen wird, dass die Angabe wahr ist und dass alle Autor*innen die gleichen Vorgaben erhielten.

²¹⁵ Vgl. Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 74; vgl. Anhang 3.3: Mail-Verkehr, 77: Frage 6.a wurde gelöscht.

verringern, wobei zusammenfassend gesagt werden kann, dass im Daybook vereinzelt eine Unsichtbarmachung der Geburtsdaten stattfindet.

4.1.4 Kindheit und Jugend

Der erste Lebensabschnitt von der Kindheit bis zum Eintritt ins Erwachsenenalter findet in Künstler*innen-CVs in der Regel kaum Beachtung, wird allerdings häufig in verschriftlichten Biografien und Werkinterpretationen angeführt. Johannes Gaertner nennt die Mystifizierung der frühen Lebensphase und das Klischee des „*Wunderkindes*“²¹⁶ als eine Subkategorie von vier Stereotypen, die Künstler*innen-Biografien dominieren. Da die Paratexte im Daybook die persönliche Ebene der Fließtexte besonders hervorheben, erscheint es folgerichtig, zu prüfen: Werden Anekdoten über eine singuläre Kindheit (re)produziert? Wie häufig stellen die Artikel einen Vergangenheitsbezug in Form von Erzählungen über Adoleszenz und frühere Jahre von Künstler*innen her? Angaben zu Kindheit und Jugend werden im Daybook in lediglich 16 von 142 Texten (11 %) gemacht.²¹⁷

In 13 dieser Artikel ist die Erwähnung auf das documenta 14-Werk bezogen. Im Text zu Rainer Oldendorf wird dessen „*Jugendzeit im südwestdeutschen Lörrach*“²¹⁸ erwähnt. Diese Angabe steht in direkter Verbindung zu dem auf der documenta 14 ausgestellten Werk: ein Film über Oldendorfs Jugendfreund, den er in Lörrach kennenlernte. Somit ist eine Kausalität hergestellt. Im Artikel zu Olaf Holzapfel lautet die einzige Angabe zur Kindheit und Jugend: „*aufgewachsen im Dresden des Kalten Krieges*“²¹⁹. Sie steht im Zusammenhang mit dessen auf der documenta 14 gezeigten Werkkomplex: Die umfangreiche Installation – in Kassel ersteckte sie sich über ein gesamtes Stockwerk des Palais Bellevue – heißt „*Zaun*“ und spielt mit dem Begriff der Grenze. Dies wird im Text beschrieben und so können sich die Leser*innen den Zusammenhang erschließen.²²⁰

Im Text zu Aboubakar Fofana wird geschrieben, dass er „*Afrika schon in jungen Jahren*“ verließ. Weiterhin heißt es: „*Und dann erinnerte sich Fofana an eine [Indigo]-Pflanze, die er als kleiner Junge im Wald gesehen hatte.*“²²¹ Diese Kindheitserinnerung steht in direkter Verbindung zu dem auf der documenta 14 präsentierten Werk des Künstlers: Indigo bildet die elementare Basis für seine Arbeiten in Athen sowie Kassel und auch das Lesebändchen des documenta 14-Readers ist unter Fofanas Mitarbeit mit Indigo gefärbt.²²² Solche Bezüge werden im Daybook nicht hergestellt. Eine kurze Erwähnung, dass sich das documenta

²¹⁶ Vgl. Gaertner, 1970, 27; zitiert nach Kisters 2017, 38; vgl. außerdem Kris; Kurz 1934, 120.

²¹⁷ Vgl. Anhang 1.3: Diagramm 1.3.

²¹⁸ Bal-Blanc 2017e, 25. August.

²¹⁹ Roelstraete 2017e, 15. Mai.

²²⁰ Noch deutlicher herausgestellt wird der Kontext in dem 30-seitigen Beiheft, das in der Ausstellung auslag und online über den Eintrag zu Holzapfel als PDF-Dokument heruntergeladen werden kann (vgl. Holzapfel; Roelstraete; Ketelsen 2017, o. S.). Im Daybook gibt es darauf keinen Verweis.

²²¹ Macnaughtan 2017, 22. Mai.

²²² Vgl. Kat. doc 14, Reader, 707. Beispielsweise gab es Workshops zum Färben mit Indigo; in der documenta-Halle Kassel wurden zahlreiche der Indigo-Pflanzen und damit gefärbte Stoffe ausgestellt.

14-Werk von Fofana auf die Indigo-Pflanze bezieht,²²³ würde die Anekdote noch begründeter erscheinen lassen. In der Narration des Textes wirkt die Erzählung der Kindheitserinnerung dennoch keinesfalls zusammenhangslos. Ähnliches gilt für Olu Oguibe, über den im Daybook-Artikel steht: *„Die entscheidende Triebkraft seiner Arbeit jedoch sind seine Erfahrungen als Kind in Biafra während des nigerianischen Bürgerkriegs Ende der 60er Jahre.“*²²⁴ Das auf der documenta ausgestellte Werk des Künstlers wird nicht erwähnt. In Athen stellte Oguibe Dokumente und archivalische Objekte zu Biafra aus, auf dem Kassler Königsplatz installierte er einen Obelisk zum Thema Gastfreundschaft. In der anlässlich der 14. documenta erschienenen Zeitschrift Kunstforum bezweifelt Oguibe im Interview, dass die von ihm gezeigte Außenplastik ohne die einschneidende Kriegserfahrungen in der Kindheit entstanden wäre.²²⁵ Derartige Zusammenhänge werden im Daybook nicht explizit genannt, hingegen wird allgemein formuliert, dass das Gesamtwerk Oguibes mit seinen Traumata und Erinnerungen als Heranwachsender zusammenhängt. So wird grundlegendes Wissen über das Œuvre vermittelt und den Leser*innen zugleich Raum für eigene Gedanken gelassen. Auffällig ist, dass im Daybook-Artikel über Oguibe negative Aspekte überwiegen: Die positive Erfahrung der Gastfreundschaft, die Oguibe nach seiner Flucht entgegenkam und die er in seinem Kunstwerk in Kassel thematisiert, wird ausgelassen. Stattdessen ist von *„einer Welt voller Gefahren“*, *„Leichen“*, und einem *„endlosen Gewaltkreislauf“* die Rede. Der Artikel endet mit dem Aufruf, diese Bezüge als *„Mahnmale“* zu lesen und dem *„Appell an uns, über das Zeitalter des Anthropozäns und die vielen katastrophalen Ereignisse der Geschichte mit andauernden Folgen nachzusinnen.“* Es ist hervorzuheben, dass sich der Autor mit dem Pronomen *„uns“* einschließt.

In den sehr persönlichen und anekdotischen Beiträgen über Danai Anesiadou und Ariuntugs Tserenpil wird von frühen Eigenarten der Künstler*innen berichtet und versucht, einen Zusammenhang zur künstlerischen Arbeit herzustellen.²²⁶ Beide Texte sind in Ich-Form verfasst; die Aussagen erscheinen nicht mystifizierend, sondern eher humoristisch. Im Text über Anesiadou wird beispielsweise erzählt, wie diese als Kind Fragen nach ihrem Berufswunsch *„mit einem kurzen und knappen ‚Äther‘ beantwortete, als handle es sich dabei um eine berufliche Laufbahn.“*²²⁷ Folgend wird ein Werk der Künstlerin beschrieben, in dem sie mit vakuumversiegelten Plastikbeuteln arbeitete. Solche Textbeiträge negieren, Informationen als ‚Faktenwissen‘ zu kommunizieren und betonen persönliche Zugänge durch die Sichtbarmachung der subjektiven Erzähler*innen-Perspektive.

Auch die Ausführungen zu Andreas Ragnar Kassapis, die aufgrund ihrer besonderen Textform auffallen, erscheinen anekdotisch und vielfältig interpretierbar. Das Textbild erinnert an ein Gedicht, dessen Inhalt

²²³ Dieser Zusammenhang dürfte zum Zeitpunkt des Verfassens des Artikels klar gewesen sein, die Workshops fanden im Vorfeld der documenta statt.

²²⁴ Nzewi 2017, 11. Juli. Im schwarzen Rechteck rekurriert Oguibe ebenfalls auf diese Erfahrung und berichtet von sich in der dritten Person: *„Er und seine Familie wurden zu ‚Vertriebenen im eigenen Land‘ Nigeria.“*

²²⁵ Olu Oguibe im Interview, vgl. Jocks 2017a, 465.

²²⁶ Vgl. Filipovic 2017, 9. Mai; vgl. Badamgara 2017, 25. Mai. Tserenpil bezieht sich auch im schwarzen Rechteck auf seine Kindheit.

²²⁷ Filipovic 2017, 9. Mai.

unkommentiert und kryptisch ist. Lediglich im kursiv gedruckten Nachsatz wird direkt Bezug auf Kassapis genommen, indem Angaben zu seinem Geburtsjahr und -ort gemacht werden.²²⁸ Da im Text keine Namen genannt werden, ist nicht eindeutig, wie viele Personen auftreten. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Geschichte von nur einem Mann handelt, der sich in verschiedenen Lebensabschnitten befindet. Die Erzählung beginnt mit der Kindheitserinnerung eines Mannes an einen Heizkörper, den er im Erwachsenenalter malt. An dieser Stelle besteht die konkreteste Verbindung zwischen dem Werk des Künstlers und der biografischen Erzählung. Die weitere Narration erscheint rätselhaft und vieldeutig. Sie handelt von zwischenmenschlichen Begegnungen verschiedener Generationen, Unangepasstheit, von Ängsten und Zweifeln, Verrat und Drohungen. Dabei ist die Narration von zeitlichen Sprüngen und Wiederholungen gekennzeichnet. Eine mögliche Essenz der Geschichte kann sein, dass der Maler die Motive seiner Bilder aufgrund komplexer Erinnerungen aus seinem Leben auswählt, einem Netz aus Erfahrungen, Emotionen und Gedanken. Am Artikel wird die offene Haltung der documenta 14 gegenüber Uneindeutigkeiten und Experimentellem deutlich.²²⁹

Im Text über Regina José Galindo steht geschrieben, dass sie *„inmitten des Bürgerkriegs in Guatemala-Stadt geboren“*²³⁰ wurde. Es werden Werke Galindos beschrieben, die Gewalt und Waffenhandel thematisieren. Es erscheint sinnvoll, solche biografischen Angaben, die unmittelbare Bilder in den Köpfen der Leser*innen zeichnen können, nicht beiläufig zu machen – nicht zuletzt, um dem Vorwurf der Instrumentalisierung zu entgehen. Im Text über Daniel García Andújar werden Erzählungen zum Heranwachsen mit detaillierten Erläuterungen der politischen Umstände wiedergegeben und dadurch Hintergrundinformationen vermittelt.²³¹

Die detailliertesten Angaben zum Lebensabschnitt des Heranwachsens liefert der Text über Wang Bing. Auf Erläuterungen zu seinem Œuvre folgen biografische Angaben: *„Er durchlebte eine schwere Kindheit, geprägt vom Tod des Vaters, als er vierzehn Jahre alt war. Daraufhin verließ Wang die Schule und begann, nunmehr für das Fortkommen der Familie verantwortlich, zu arbeiten.“*²³² Diese Angabe steht nicht in direkter Verbindung mit den Erläuterungen zum Werk.

In sechs der schwarzen Rechtecke verweisen die Künstler*innen selbst auf Ereignisse aus frühen Lebensjahren, wobei stets politische Aussagen anklingen.²³³

Es kann resümiert werden, dass die Kindheit der Künstler*innen selten Erwähnung findet und Erzählungen zumeist in Verbindung mit dem Werk stehen. Vereinzelt sind die gemachten Angaben kryptisch. Direkte Verweise auf marginalisierte Themen erfolgen innerhalb Erzählungen von Familiengeschichte nicht.

²²⁸ Vgl. Hadzinikolaou 2017, 11. Juni.

²²⁹ Das Exempel verwischt die Grenze zwischen Katalog und Künstler*innen-Buch. Der Autor Constantinos Hadzinikolaou war selbst Künstler der documenta 14.

²³⁰ Hopkins 2017f, 12. Mai.

²³¹ Vgl. Preciado 2017c, 24. August. Diese beziehen sich auf die letzten Phase der Franco-Diktatur im Zusammenhang mit Stabilisierungs- und Liberalisierungsplänen, Nationalkatholizismus und staatlicher Gewalt.

²³² Yaxuan 2017, 9. Juni.

²³³ Brăila 2017, 1. Juni; vgl. Diawara 2017, 19. Juli; vgl. Gill 2017, 15. Juni; vgl. Gioti 2017, 20. Juni; vgl. Hiwa K. 2017, 2. Juni; vgl. Oliveros 2017, 23. Juni.

4.1.5 Familie

Die Germanist*innen Myriam Richter und Bernd Hamacher entwerfen eine „*Elementarlehre der Biografie*“²³⁴ und entwickeln den Begriff „*Biosem*“ als das kleinste, bedeutungstragende Element von Biografien. In ihrem Gedankenexperiment ergründen sie, welche Angaben zum menschlichen Lebenslauf völlig wertfrei sein könnten. Für sie ist die Annahme, dass „*schlichte*“ Jahreszahlen unstrittig sein könnten, zweifelhaft, durch die Frage, „*wie fest diese Daten als Grenzen zu behandeln sind, wie sehr also das Individuum in der biografischen Darstellung nach hinten oder vorne ‚offen‘ ist.*“²³⁵ Dabei fragen sie nach dem Einfluss von Vorfahren, beispielsweise Eltern. Letztendlich kommen die Autor*innen zu dem Fazit, dass Bioseme nie neutral seien. „*Sie sind keine theoriefreien Fakten, sondern jeweils selbst Speicher von theoretischen Vorannahmen, Modellen, Ergebnissen, praktischen Erfahrungen, ideologisch-didaktischen Erwägungen, unterschiedlichen Traditionen, eingeübten Sprachmustern und so weiter.*“²³⁶ In den vorangegangenen Analysen wurde bereits erläutert, auf welche Art und Weise das Geburtsjahr und die ersten Jahre danach im Daybook präsentiert werden. Inwiefern werden die Eltern der Künstler*innen und ihre Beziehung zueinander im Daybook erwähnt? Werden die biografischen Angaben auf die erweiterte Verwandtschaft ausgedehnt?

Insgesamt werden biografische Angaben zur Familie in 18 von 142 Texten (13 %) des Daybooks gemacht,²³⁷ die um acht Angaben von Künstler*innen im schwarzen Rechteck ergänzt sind.²³⁸

Lois Weinberger präsentierte auf der documenta 14 Gegenstände aus dem Dachboden des elterlichen Bauernhofs. Der Daybook-Text verweist zwar auf diese Provenienz, es werden aber keine weiteren biografischen Angaben zu seiner Familie gemacht.²³⁹

Im Artikel über Algirdas Šeškus wird chronologisch unter der Angabe von Jahreszahlen dessen künstlerische Laufbahn und Biografie nacherzählt. Eine Intention des Textes ist die Darlegung der Ereignisse in Šeškus Leben, die ihn zum Medium der Fotografie brachten. Anfangs wird geschildert, dass er einen Job als Kameramann unter anderem bekommen habe, da „*sein Vater seit 1936 offiziell Kommunist war und beide Elternteile im Krieg gedient hatten*“²⁴⁰. Darauf folgend werden gesellschaftliche und politische Einflüsse auf Šeškus Schaffen beschrieben. Sein Werk bildet so den roten Faden der Erzählung, dazu erfahren die Lesenden seine Lebensgeschichte, die in politische, nationale und gesamtgesellschaftliche Kontexte eingebunden wird. Von Vorteil mag sein, dass die Autorin des Artikels die gleichen geografischen Wurzeln wie Šeškus hat und wie er in Vilnius lebt.²⁴¹ Der Künstler bildet sein örtliches Umfeld in seinen

²³⁴ Richter; Hamacher 2013, 47.

²³⁵ Richter; Hamacher 2013, 49.

²³⁶ Richter; Hamacher 2013, 50.

²³⁷ Vgl. Anhang 1.4: Diagramm 1.4.

²³⁸ Vgl. Bidjocka 2017, 2. Juli; vgl. Bold 2017, 21. Mai; vgl. Nango 2017, 27. April; vgl. Oguibe 2017, 11. Juli, vgl. Pope.L 2017, 19. Mai; vgl. Quaytman 2017, 5. August.

²³⁹ Vgl. Trevor 2017, 20. April.

²⁴⁰ Vgl. Januškevičiūtė 2017, 21. April.

²⁴¹ Vgl. Curator's Network 2015; vgl. Šeškus 2019.

Fotografien ab. Dass diese auf der documenta 14 gezeigt werden, findet im Daybook keine Erwähnung, ein Bezug zur Ausstellung wird also nicht deutlich gemacht.

Es gibt auch Beispiele, in denen nicht nur Bezug zu den Eltern der Künstler*innen hergestellt wird. Der Artikel über Maret Anna Sara beginnt mit Informationen zu ihrem Bruder, der Rentiere züchtet und gegen die seit 2007 gesetzlich zwingend vorgeschriebene Tötung von Renen ankämpft. Somit stehen die Informationen in Verbindung mit Marginalisiertem. Im Artikel werden Hintergründe zum Rentierhaltungsgesetz erläutert und erklärt, inwiefern dieses mit der Unterdrückung des Volkes der Samen zusammenhängt. Daraufhin wird ein Kunstwerk Saras vorgestellt, wobei nicht darauf hingewiesen wird, dass dieses auf der documenta 14 ausgestellt wurde.²⁴²

Verhältnismäßig viele biografische Angaben zur Familie werden zu Elisabeth Wild und ihrer Tochter Vivian Suter gemacht. Beide zeigten unabhängig voneinander Kunstwerke auf der documenta 14. Über Elisabeth Wild wird geschrieben, dass sie einer „jüdische[n] Weinhändlerfamilie“ entstammt und den „Textilunternehmer August Wild“²⁴³ heiratete. Diese biografischen Aspekte werden nicht in Verbindung zu ihrem Werk gesetzt. Eingangs wird ein Auszug ihrer Autobiografie zitiert, abgedruckt in der Originalsprache Spanisch: „*Tuvimos una hija, Vivian, que nació en 1949*“²⁴⁴ Wild nennt weder Nachnamen noch Beruf ihrer Tochter Vivian Suter und auch darauffolgend findet Suter keine Erwähnung. So können Leser*innen die familiäre Verbindung nur erahnen – vorausgesetzt, sie können den Textauszug übersetzen. Im Artikel über Suter wird hingegen darauf hingewiesen, dass „die Künstlerin“²⁴⁵ Elisabeth Wild deren Mutter ist. Wilds Teilnahme an der documenta 14 findet wiederum keine Erwähnung. Interessant ist, dass im Beitrag über Rosalind Nashashibi und Lucy Skaer die familiäre Beziehung von Wild und Suter dargelegt wird, aufgrund der Tatsache, dass Nashashibi und Skaer einen Film über die beiden Künstler*innen für die documenta 14 drehten.²⁴⁶

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die verhältnismäßig geringe Anzahl an Angaben zur Familie von Künstler*innen im Daybook Verbindungen zum Œuvre schafft, obgleich Ausstellungsbezüge nicht immer offenlegt werden. Die Analyse zeigte den Zusammenhang mit marginalisierten Themen in lediglich einem Artikel.

4.1.6 Ausbildung und Lehre

Ein scheinbar ungeschriebenes Gesetz hinsichtlich des Verfassens von Künstler*innen-Lebensläufen sind Referenzen bezüglich des Ausbildungswegs. Diese legitimieren das Werk auf handwerklicher sowie

²⁴² Vgl. García-Antón 2017, 29. April.

²⁴³ Szymczyk 2017a, 7. August.

²⁴⁴ Wild 2017, 7. August. (Eigene Übersetzung: *Wir hatten eine Tochter, Vivian, die 1949 geboren wurde.*)

²⁴⁵ Davey 2017, 14. Juni.

²⁴⁶ Vgl. Nashashibi; Schulmann; Skaer 2017, 10. Juni.

wissenschaftlich-theoretischer Ebene und stellen die Beziehung zu künstlerischen Vorbildern her. Als eine beliebte Angabe gilt daher die Nennung von Professor*innen, die selbst bekannte Künstler*innen sind.²⁴⁷ In 17 Daybook-Texten (12 %) wird auf die Ausbildung der Künstler*innen an Universitäten und Kunsthochschulen verwiesen.²⁴⁸

So handelt der Eintrag über Gernot Minke fast ausschließlich von seinem Ausbildungsweg und seiner Lehre als Professor an verschiedenen Universitäten, die auch im ausgestellten Werk thematisiert wird. Nach Angaben zu seinem Studium der Architektur in Berlin und Hannover wird berichtet, dass er „als Assistent des bahnbrechenden Architekten und Ingenieurs Frei Otto“²⁴⁹ an der Universität Stuttgart arbeitete. Es wird erwähnt, dass er an der Universität Ulm und darauffolgend an der „neu gegründeten“ Universität in Kassel lehrte. Die Ausführungen zu letzterem sind ausführlich, es werden Professoren-Kollegen (sic) wie Lucius Burckhardt genannt. Dass sich dieser auf der Liste der historischen Positionen der documenta 14 befindet, bleibt unerwähnt. Dennoch wird durch die Angaben zur Lehre Minkes ein klarer Ausstellungsbezug geschaffen: Die Kunsthochschule Kassel war Standort der documenta 14, an dem neben Minkes Werk Arbeiten weiterer Künstler*innen ausgestellt wurden. Auf das gezeigte Werk in Verbindung mit seiner Lehre geht Minke selbst im schwarzen Rechteck ein.²⁵⁰ Dass er mit dem Anfertigen von Graphiken und Malerei auch im Bereich der bildenden Kunst tätig ist,²⁵¹ bleibt im Daybook unsichtbar, es wird lediglich auf seine Arbeit als Architekt verwiesen.

Im Beitrag über Beatriz González wird erläutert, dass sie „neben Architektur und Malerei auch Kunstgeschichte bei der argentinischen Kritikerin Marta Traba studierte“²⁵². Dabei wird nicht die Person Trabas, sondern ihr Einfluss auf González' Werk in den Vordergrund gestellt.

Im Artikel über David Harding wird vom „*Environmental Art Programme*“ berichtet, als „jenes richtungsweisendes Institut der Glasgow School of Art, das David Harding 1985 ins Leben rief“²⁵³. Dieses wird als unkonventionell beschrieben, was durch ein Zitat von Douglas Gordon begründet wird, über den sich ebenfalls ein Artikel im Daybook befindet. Letztere Tatsache bleibt hier unerwähnt. Im Text werden Lehre, Intention und Werk Hardings miteinander in Zusammenhang gestellt.

Bei Lala Rukh steht geschrieben: „Durch ihre Ausbildung in islamischer Kalligrafie [...] hat die Künstlerin ein eigenes Notationssystem entwickelt.“²⁵⁴ Ihr Bildungsweg wird so in Zusammenhang mit ihrer Arbeit gesetzt, auch auf der documenta 14 wurde ein graphisches, auf Kalligrafie beruhendes Werk Rukhs gezeigt.

²⁴⁷ Vgl. Schürkmann 2017, 60, 61; vgl. Weinhold 2005, 57. Die Rubrik *Ausbildung und Lehre* hängt mit den marginalisierten Themen *class* und *level of education* zusammen (vgl. z.B. Klinger; Knapp; Sauer 2007; oder vgl. Schürkmann 2017). Eine nähere Untersuchung der sozialen Verhältnisse der Künstler*innen würde vorliegende Studie allerdings sprengen.

²⁴⁸ Vgl. Anhang 1.5: Diagramm 1.5.

²⁴⁹ Vgl. Roelstraete 2017d, 19. Juni.

²⁵⁰ Vgl. Minke 2017, 19. Juni.

²⁵¹ Vgl. Minke 2019.

²⁵² Guevaraeatriz 2017, 13. Juni.

²⁵³ Birrell 2017, 06. August.

²⁵⁴ Ginwala 2017b, 18. Juni.

Werden Ausbildungsreferenzen in den bildenden Künsten im Daybook genannt, so scheint die Intention weniger eine Legitimierung des Handwerks zu sein als die Kontextualisierung des Werks. Ein Beispiel bildet der Artikel über Nomin Bold, in dem erläutert wird, dass sie *„ihre Ausbildung nach 1990 erhielt, als sich die Mongolei für Demokratie und Marktwirtschaft öffnete und die Einschränkungen der Traditionen des Landes durch das sozialistische System beendet waren.“*²⁵⁵ Weiterhin wird die Bedeutung von Tradition und Moderne für die Arbeiten Bolds darlegt.

Obwohl die künstlerische Ausbildung nur in einem Dutzend der Texte thematisiert wird, sind die Teilnehmer*innen der documenta 14 erklärtermaßen nicht zwangsläufig zum Großteil Autodidakt*innen. So besitzen Agnes Denes,²⁵⁶ Yael Davids²⁵⁷ und Angela Melitopoulos²⁵⁸ einen akademischen Abschluss, der im Daybook nicht zur Sprache kommt. Bei Daniel Knorr wird nicht darauf hingewiesen, dass er bei Olaf Metzger studierte, der eine auf dem westlichen²⁵⁹ Kunstmarkt etablierte Position innehat.²⁶⁰

*„Die Frage, wer überhaupt ein Künstler oder eine Künstlerin ist (und wer darüber die Definitionsmacht besitzt), ist im Falle von außereuropäischen KünstlerInnen von besonderer Bedeutung, scheint es doch hier einer Legitimation zu bedürfen, um ihre Arbeit als Kunst zu klassifizieren. Ihr Status ist im Vergleich mit ‚westlichen‘ KünstlerInnen noch fragwürdiger.“*²⁶¹ Von einem derartigem Legitimationszwang scheint sich der Daybook-Artikel über Gordon Hookey, vorgestellt *„als Angehöriger des Waanyi-Volkes“*²⁶², zu distanzieren. Es wird darauf verzichtet, sein Kunststudium zu erwähnen. Dass nicht auf sein Bachelorstudium an der Griffith University in Brisbane oder den an der University of New South Wales erlangten Masterabschluss verwiesen wird,²⁶³ spricht dafür, dass kein Grund dafür gesehen wurde, die Arbeit des Künstlers durch Notationen zu legitimieren. Auch im Beitrag zu Dale Harding, der ebenfalls an der Griffith University studierte²⁶⁴ und *„Nachkomme indigener Stämme“*²⁶⁵ ist, werden keine Angaben zur Ausbildung gemacht. Unsichtbar bleibt auch, dass Annie Sprinkle einen Dokortitel trägt, den sie mit einer Dissertation über Sexarbeiter*innen erlangte. Dieser lag ihrer persönlichen Erfahrung zugrunde, 20 Jahre lang dem Beruf der Prostitution nachgegangen zu sein.²⁶⁶ Sexualitäten und die Abweichung von gesellschaftlichen Normen sind Themen, die im Daybook-Artikel detailliert zur Sprache kommen, wodurch die Nicht-Nennung nicht schwer ins Gewicht fällt.

²⁵⁵ Tsultemin 2017, 21. Mai.

²⁵⁶ Vgl. Heller; Heller 2013, o. S. (Eintrag *„Denes, Agnes“*). Sie studierte Kunst, Philosophie und Naturwissenschaften.

²⁵⁷ Vgl. Davids; Wallroth 2002, 141. Sie studierte Bildende Kunst, Bildhauerei, Choreografie und Tanz-Pädagogik.

²⁵⁸ Vgl. Herbst-Meißlinger; Ott 2010, 231. Sie studierte Bildende Kunst bei Nam Jun Paik.

²⁵⁹ Die Umschreibung *„westlich“* ist stigmatisierend und problematisch. Leider konnte keine treffendere Begrifflichkeit ausfindig gemacht werden.

²⁶⁰ Vgl. z.B. Nippe 2011, 126.

²⁶¹ Schankweiler 2014, 250.

²⁶² Folkerts 2017a, 25. Juni.

²⁶³ Miliani Gallery Australia 2019b.

²⁶⁴ Miliani Gallery Australia 2019a. Harding studierte indigene Kunst.

²⁶⁵ Corsaro; Folkerts 2017, 5. Mai.

²⁶⁶ Vgl. Sprinkle 2011; vgl. Sprinkle 2014.

Werden Brüche im Lebenslauf bezüglich des Ausbildungsweges sichtbar gemacht? Im Text über Gauri Gill steht, dass sie „als Fotojournalistin [arbeitete], ehe sie sich einem größeren, kollaborativen Prozess zuwandte und ihren prüfenden journalistischen Blick zugunsten einer Poetik des Überlebens aufgab, in der bereits kleine Akte der Freiheit Anlass zur Freude bieten.“²⁶⁷ Der Wechsel des Berufsfeldes Gills könnte in einer bloßen Form der Aufzählung als ‚Bruch‘ im Lebenslauf gedeutet werden. Die Erläuterungen im Text hingegen, formuliert in poetischem, nahezu pathetischem Schreibstil, machen ihren beruflichen und biografischen Weg nachvollziehbar.

In fünf Fällen werden berufliche Tätigkeiten der Künstler*innen in Form der Lehre an Universitäten erwähnt und bleiben damit bei zahlreichen Teilnehmer*innen unsichtbar, beispielsweise bei Bonita Ely, Ross Birrell oder Rick Lowe.²⁶⁸

Es kann resümiert werden, dass akademische Referenzen im Daybook nicht legitimierend in Bezug auf das Handwerk gemacht werden, sondern um Interdisziplinarität und Kontexte in Bezug auf Werk und politisches Geschehen herauszustellen. Stationen im Ausbildungsweg der Künstler*innen außerhalb des klassischen Kunstmarktes werden sichtbar gemacht und nicht als ‚Brüche‘ verstanden. Unsichtbarkeiten zeigen die Abkehr davon, indigene Künstler*innen durch westliche Notationssysteme zu legitimieren.

4.1.7 Referenzen zu Ausstellungsbeteiligungen

Die Teilnahme an Einzel- oder Gruppenausstellungen wird in Künstler*innen-Lebensläufen und Ausstellungspublikationen auffallend häufig angegeben. Als Referenz für die Künstler*innen dienen Ausstellungsbeteiligungen der ästhetischen, inhaltlichen, institutionellen sowie lokalen Verortung des Werks. Rezipient*innen können durch solche Aufzählungen prüfen, ob ihnen Künstler*innen bereits in anderen Ausstellungshäusern begegnet sind. Ist das nicht der Fall, sind ihnen die genannten Institutionen aber bekannt, so können sie eigene Bezugsrahmen schaffen. Derartige Verweise dienen zudem der künstlerischen Legitimation und können Zeugnis von Bekanntheitsgrad, von der Reichweite und Aktivität oder Präsenz sein. Sie zeigen, in welchen institutionellen Kreisen sich Künstler*innen bewegen und schneiden zugleich ihre Biografien an. Daher bilden sie eine signifikante Rubrik in dieser Arbeit. Lediglich in 18 der 142 Daybook-Beiträge (13 %) werden Ausstellungsteilnahmen der Künstler*innen außerhalb der documenta 14 genannt.²⁶⁹

Einzelausstellungen und Retrospektiven werden in sechs Texten aufgeführt.²⁷⁰ Im Beitrag über Daniel Knorr wird beispielsweise erwähnt, dass er der „Vertreter Rumäniens bei der 51. Biennale von Venedig“²⁷¹

²⁶⁷ Ginwala 2017a, 15. Juni.

²⁶⁸ Vgl. Glasgow School of Arts 2019; vgl. University of Houston 2019; UNSW Art & Design 2019.

²⁶⁹ Vgl. Anhang 1.6: Diagramm 1.6.

²⁷⁰ Aboubakar Fofana (vgl. Macnaughtan 2017, 22. Mai); Beatriz González (vgl. Guevaraeatriz 2017, 13. Juni); El Hadji Sy (vgl. Deliss 2017, 18. April); Peter Friedl (vgl. van Gelder 2017, 21. Juni); Stanley Whitney (vgl. Szewczyk 2017c, 23. August).

²⁷¹ Dziwiałńska 2017b, 3. August.

war. Diese Angabe gliedert sich logisch nachvollziehbar in den Textfluss ein.

Im Eintrag über Edi Hila, dessen Textform bereits hinsichtlich ihres manipulativen Potenzials in vorliegender Arbeit analysiert wurde, werden ebenfalls Ausstellungsreferenzen des Künstlers gemacht. Der Autor, ein Kurator der documenta 14, erzählt von seinem Besuch einer Ausstellung Hilas und ihrem dortigen Treffen: „Des Weiteren hoffe ich, dass wir schon bald Gelegenheit haben werden, über andere aktuelle Ausstellungen Ihrer Werke zu sprechen, darunter *Potential Monuments of Unrealised Futures an der Architectural Association in London und Ihre Präsentation anlässlich der Architekturbieniale von Venedig 2014*.“²⁷² Diese aufzählende Formulierung wird nicht in den Kontext einer größeren Erzählung eingebunden.

Was bleibt bezüglich der Ausstellungsbeteiligungen im Daybook unsichtbar? Anna Halprin ist eine renommierte Künstlerin mit vielen Ausstellungsreferenzen, die im Eintrag über sie nicht genannt werden. In den Texten über Tracey Rose,²⁷³ Artur Żmijewski²⁷⁴ sowie Olu Oguibe²⁷⁵ bleiben Teilnahmen an der renommierten Biennale in Venedig unsichtbar. Bei letzteren beiden wird außerdem auf die Nennung ihrer kuratorischen Tätigkeit verzichtet.

Im Artikel über den Musiker Mattin wird auf dessen Konzerte verwiesen, mit dem Hinweis, diese als Ausstellung zu verstehen.²⁷⁶ Im Eintrag zu Christos Papoulias werden Projekte genannt, die der Architekt machte.²⁷⁷ Diese biografischen Angaben zu Tätigkeiten der Teilnehmer*innen außerhalb des klassischen Kunstmarkts veranschaulichen die documenta 14 als eine Ausstellung mit interdisziplinärem Charakter und einem weit gefasstem Kunstbegriff.

Einige Künstler*innen nutzen das schwarze Rechteck für den Verweis auf Ausstellungsteilnahmen, beispielsweise R. H. Quaytman, der zugleich auf den Tod des Großvaters und Urgroßvaters „*bei einem furchtbaren Unfall*“²⁷⁸ (am genannten Tag der Ausstellung) verweist. Interessant ist dabei, dass der Artikel über ihn außer den Geburtsdaten keine biografischen Informationen enthält.

Da die documenta eine Ausstellungsreihe ist, ist es reizvoll zu prüfen, ob Künstler*innen der 14. Ausgabe bereits zu vergangenen documenta-Ausstellungen eingeladen wurden. In 3 von 142 Daybook-Texten (2%) wird eine solche Referenz gemacht: Bei Lois Weinberger, Pavel Bräila und Sanja Iveković.²⁷⁹ In sieben der 142 Daybook-Texte (5 %) wird darauf verzichtet, die Einladung von Künstler*innen zu früheren documenta-Ausstellungen zu erwähnen.²⁸⁰ Im Artikel über Hans Haacke werden seine „*Erfahrungen, als Aufsicht und*

²⁷² Bal-Blanc 2017b, 1. Juli.

²⁷³ Vgl. DAAD 2012. Rose nahm an der 49. Biennale 2001 teil.

²⁷⁴ Vgl. Polish Pavilion in Venice 2015. Żmijewski nahm an der 51. Biennale 2005 teil.

²⁷⁵ Vgl. Herbert 2007. Oguibe nahm an der 52. Biennale 2007 teil.

²⁷⁶ Vgl. Bal-Blanc 2017c, 25. Juli.

²⁷⁷ Vgl. Safran 2017, 24. Juli.

²⁷⁸ Quaytman 2017, 5. August.

²⁷⁹ Vgl. Trevor, Tom 2017, 20. April; vgl. Morariu 2017, 1. Juni; vgl. Majaca 2017, 24. Juni.

²⁸⁰ Agnes Denes nahm an der documenta 6 (1977) teil; Peter Friedl nahm an der documenta X (1997) teil; El Hadji Sy (im Kollektiv Huit Faces) und Maria Eichhorn nahmen an der documenta 11 (2002) teil; Artur Żmijewski nahm an der documenta 12 (2007) teil. Alexandra Bachzetsis zeigte „*Etude*“ zur Eröffnung der dOCUMENTA (13) als Teil des Rahmenprogramms, ihr Name befand sich nicht auf der offiziellen Künstler*innen-Liste.

beim Aufbau der documenta 2“ zu arbeiten, als „einschneidend“²⁸¹ in Bezug auf sein Kunstverständnis genannt. Dass die documenta 14 in Kassel Fotografien zeigte, die Haacke 1959 von der documenta 2 machte, wird ebenso wenig genannt, wie seine Rolle als ausstellender Künstler auf der documenta 5, 7 und 8.²⁸² Unsichtbar im Text über Miriam Cahn²⁸³ bleibt, dass sie 1982 zur documenta 7 eingeladen wurde, aufgrund einer Differenz mit dem künstlerischen Leiter Rudi Fuchs jedoch kurzfristig absagte.²⁸⁴

Wenn Ausstellungenbeteiligungen im Daybook erwähnt werden, so werden sie kontextualisiert und gleichberechtigt mit anderen Informationen präsentiert. Diese Handhabung wird folgendermaßen begründet: „Grundsätzlich gilt es zu betonen, dass die documenta nie eine Veranstaltung war, die die Vermarktung von Kunst in den Vordergrund gerückt hat.“²⁸⁵ Dennoch unterliegt die Institution wirtschaftlichen Interessen. Selbstverständlich stehen auf der documenta präsentierte Kunstwerke zum Verkauf. Davon abgesehen kann die Teilnahme den Marktwert von Künstler*innen erhöhen.²⁸⁶

Da im Daybook biografische Angaben wie Ausstellungsreferenzen nicht exponiert präsentiert werden, können sie nicht singulär konsumiert werden. Interessierte können im Daybook zwar gezielt nach einzelnen Informationen suchen, müssen dabei aber in jedem Fall weitere Angaben aufnehmen – wobei sie nie sicher sein können, die gesuchte Information im jeweiligen Eintrag zu finden. Diese Abwendung von einer Standardisierung der Texte macht eine Analyse herausfordernd und umso spannender.

Resümierend lässt sich feststellen, dass die Angaben nicht obligatorisch in den Kontext einer größeren Erzählung eingebunden sind. Insgesamt werden Ausstellungsreferenzen vergleichsweise selten gemacht und dienen u. a. um Interdisziplinarität herauszustellen. Es ist nicht überraschend, dass marginalisierte Aspekte hier nicht zur Sprache kommen.

4.1.8 Publikationen und Preise

Da auch das Aufführen bibliografischer Angaben in Ausstellungskatalogen und Künstler*innen-Biografien beliebt ist, ist die Analyse der Angabe von Publikationen und Preisen unumgänglich. Mittels Literatur von und über die Ausstellungsteilnehmer*innen kann auf Reichweite, Verankerung im Kanon und in Diskursen verwiesen werden. Inwiefern verfolgen die Texte im Daybook diese Strategien? Nur in zwei Fällen werden Publikationen über die Künstler*innen genannt, nämlich bei Maria Eichhorn²⁸⁷ und Benjamin Patterson.²⁸⁸

²⁸¹ Alberro 2017b, 1. August.

²⁸² Vgl. Alberti 2017, 9.

²⁸³ Vgl. Dziwiałńska 2017d.

²⁸⁴ Jones; Stephenson 1999, 285.

²⁸⁵ Sperling 2011, 241.

²⁸⁶ Vgl. z.B. Königer 2002, 118ff. (Sie diskutiert die Kanonisierung von documenta-Teilnehmer*innen mit Fokus auf die documenta 10.) Zum Thema der „Entdeckung der documenta als Wirtschaftsfaktor“ vgl. Kimpel 1997, 112–123. Ebenso spannend ist es, zu perspektivieren, welchen Mehrwert die Einladung bereits etablierter Künstler*innen für die documenta hat (vgl. z.B. Sperling 2011, 244).

²⁸⁷ Vgl. Alberro 2017c, 26. April. Genannt wird das Werkverzeichnis für das Kunsthaus Bregenz.

²⁸⁸ Vgl. Ndikung 2017b, 10. Mai. Genannt wird das Essay „The Curious Case of Benjamin Patterson“ der Kuratorin Valerie Cassel Oliver.

Von den Künstler*innen selbst herausgegebene Publikationen in Form von Monografien oder Zeitschriften werden in 15 Texten aufgeführt, insgesamt sind also in 17 Texten (12 %) Publikationen zu den Künstler*innen aufgeführt.²⁸⁹ So wird von K. G. Subramanyan ein von ihm verfasstes Kinderbuch erwähnt.²⁹⁰ Um Artur Żmijewskis Arbeitsweise sowie kunsttheoretische und politische Ansichten des Künstlers zu beschreiben, wird auf sein Manifest „*Applied Social Arts (2007)*“²⁹¹ verwiesen. Im Text unsichtbar bleibt, dass er künstlerischer Redakteur der linken, sozio-politischen Zeitschrift *Krytyka Polityczna* ist. Im Beitrag über Rasheed Araeen wird darauf verzichtet, zu erwähnen, dass die im Artikel beschriebene Zeitschrift *Third Text* im Rahmen der documenta 14 ausgestellt wurde.²⁹²

Im Daybook werden vier Publikationen erwähnt, welche die Künstler*innen im Rahmen der documenta 14 veröffentlichten. Bei Daniel García Andújar und Lois Weinberger wird der Ausstellungsbezug erwähnt,²⁹³ bei dem Kollektiv Les gens d'Uterpan findet eine Nennung statt, ohne auf den Bezug zur documenta 14 zu sprechen zu kommen.²⁹⁴ Im Text über Jonas Mekas ist von dessen veröffentlichten Tagebüchern die Rede.²⁹⁵ Es wird nicht erwähnt und ist somit unsichtbar, dass Teile der Tagebücher im South-Magazin erschienen sind²⁹⁶ und er die renommierte Zeitschrift *Film Culture* gründete.²⁹⁷ Ebenso wird auf eine Erwähnung des von Daniel Knorr im Rahmen der documenta 14 publizierten Künstlerbuchs verzichtet.²⁹⁸

Im Artikel über das Künstlerinnenpaar Annie Sprinkle und Beth Stephens wird auf ihr „*Ökosex-Manifest*“²⁹⁹ verwiesen, der Text über Anna/ Anča Daučíková erwähnt ihre Rolle als Mitbegründerin eines queer-feministischen Magazins.³⁰⁰ Diese Beispiele zeigen die Sichtbarmachung der marginalisierten Themen *gender* und *sex*. Dadurch, dass die Literaturverweise in den Text eingebunden sind, können sie mit Erläuterungen sowie Textauszügen angereichert werden. Exemplarisch ist hier der bereits hinsichtlich der Präsenz familiärer Angaben analysierte Auszug aus der Autobiografie von Elisabeth Wild in „*ihrem ganz eigenen Spanisch*.“³⁰¹ Der sprachliche Ausdruck Wilds ist ein Abbild ihrer geografischen Wurzeln.

Es sind einige Stellen im Daybook zu finden, in denen Autor*innen Gedichte, Zitate oder Begriffe in verschiedenen Sprachen anführen. Bereits erwähnt wurde die Bedeutung des Namens von Beau Dick, der auf seine Muttersprache rekurriert, die von einem indigenen³⁰² Stamm in British Columbia gesprochen wird. Im Artikel über das Kollektiv Abounaddara ist zu lesen: „*Vor allem aber statten die Filmemacher von*

²⁸⁹ Anhang 1.7.a: Diagramm 1.7.a.

²⁹⁰ Vgl. Kumar 2017, 5. Juli.

²⁹¹ Dziewańska 2017a, 19. August.

²⁹² Vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Kassel, 78.

²⁹³ Vgl. Preciado 2017c, 24. August; vgl. Taubin 2017, 27. Juli.

²⁹⁴ Vgl. Bal-Blanc 2017a, 26. Juni.

²⁹⁵ Vgl. Taubin 2017, 27. Juli.

²⁹⁶ Vgl. Mekas 2016, 113 -134.

²⁹⁷ Vgl. Engelbach 2008.

²⁹⁸ Vgl. Knorr 2017.

²⁹⁹ Preciado 2017b, 24. April.

³⁰⁰ Preciado 2017a, 7. Juli.

³⁰¹ Szymczyk 2017a, 7. August.

³⁰² Vgl. z.B. Pietig 2015, 37–62 zur Problematik, aber auch Alternativlosigkeit des Begriffs *indigen*.

*Abounaddara das syrische Volk [...] mit einem Quäntchen Würde (arabisch karameh)*³⁰³ aus.

Im Text über Nilima Sheikh werden Begriffe in indischer Übersetzung ebenfalls in Klammern angeführt. Fachspezifische Begriffe wie „*Pichwai*“³⁰⁴ werden nicht übersetzt oder näher erläutert. Die Autorin setzt voraus, dass Rezipient*innen die Begriffe verstehen oder ihrer Bedeutung nachgehen. Der Artikel ist also nur durch (Vor-)Wissen über die indische Kultur oder eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Text vollkommen zugänglich. Marginalisiertes Wissen wird so aus seiner eigenen Perspektive sichtbar gemacht. Diversität wird nicht aus einer eurozentrischen Sichtweise vermittelt, sondern mit Begriffen der marginalisierten Kulturen.

Es kann resümiert werden, dass ein großer Teil der Angaben zu Publikationen auf marginalisierte Themen rekurriert. Bezüglich der Bibliografie von Teilnehmer*innen ist vieles unsichtbar, nicht zuletzt im Rahmen der documenta 14 veröffentlichte Künstler*innen-Bücher.

Nur in einem von 142 Texten (0,7 %),³⁰⁵ nämlich dem von Hiwa K., wird eine Auszeichnung genannt. Der künstlerische Leiter der documenta 14 Adam Szymczyk erzählt in Ich-Perspektive von der Preisverleihung des Kasseler Arnold-Bode-Preises 2016 an Hiwa K. Der Künstler hatte ihn gebeten, ein Klavierstück aufzuführen, obwohl er „*nie zuvor*“ ein Instrument gespielt hatte, „*doch für Hiwa K tat ich es.*“³⁰⁶ Szymczyks Rolle als Mitglied des Arnold-Bode-Kuratoriums zu dieser Zeit wird dabei nicht explizit erwähnt. Laut des Kunstkritikers und Ausstellungsmachers Heinz-Norbert Jocks galten die Teilnehmer*innen der documenta 14 als relativ unbekannt auf dem europäischen Kunstmarkt.³⁰⁷ Hans Haacke, Theo Eshetu, Jonas Mekas und Katalin Ladik sind nur einige der teilnehmenden Künstler*innen, deren Werke mit Preisen oder Stipendien ausgezeichnet wurden.

Welchen Vorteil hat die Auflistung von Preisen oder Stipendien in Ausstellungskatalogen? Angaben zur Honorierung oder Förderung der Künstler*innen untermauern deren Popularität. Insbesondere Galerien nennen derartige Referenzen um zu demonstrieren, dass sich eine Investition in die Werke geförderter Nachwuchstalente oder renommierter Künstler*innen im wörtlichen Sinne auszahlt. Konträr dazu verfolgt die documenta nicht das Ziel, einzelne Künstler*innen zu lancieren, um langfristig am Umsatz aus dem Verkauf ihrer Werke beteiligt zu werden. Die Galeristin und Dozentin Kathrein Weinhold verweist darauf, dass die documenta von Akteuren des Kunstmarkts, die an der kommerziellen Protektion von Institutionen interessiert seien, organisiert werde: „*So sitzen z.B. im Organisationskomitee der documenta Museumsdirektoren, die mit den Ausstellungen ihrer eigenen Häuser die documenta vorbereiten und hinterher ‚aufarbeiten‘, namhafte Kunstjournalisten, die mit ihren Artikeln Sprachkonventionen für alle Berichterstatter*

³⁰³ Zabunyan 2017, 17. August.

³⁰⁴ Ginwala 2017d, o. S. (eigentlich 2. Juli), es handelt sich um großformatige Gemälde auf Baumwolltuch in natürlichen Farben, die Andachtsbildern ähneln.

³⁰⁵ Vgl. Anhang 1.7.b: Diagramm 1.7.b.

³⁰⁶ Szymczyk 2017b, 2. Juni

³⁰⁷ Vgl. z.B. Jocks 2017b, 53.

schaffen, Galeristen, die ihre Künstler protegieren, und schließlich Vertreter der Politik. Gesamtanliegen aller Beteiligten ist die Schaffung eines Kontrollinstrumentariums, um die Ausstellung in ihre gewünschte Richtung lenken zu können und die Marktfähigkeit ‚ihrer‘ Kunst zu erhöhen.“³⁰⁸ Ist die Präsentation von Künstler*innen, die als weniger bekannt gelten – oder die Unsichtbarmachung von Bekanntheit – im Daybook lediglich taktisches Kalkül der documenta 14-Herausgeber*innen? Obgleich Latimer keine derartigen Vorgaben für die Texte nennt, so ist es vorstellbar, dass die Unsichtbarmachungen von den Herausgeber*innen vorgegeben wurden. Ein solches Gedankenspiel zeigt, dass Reglementierung und Hierarchisierung nicht grundsätzlich verwerflich sind. In dem Fall wäre das Ziel, die Künstler*innen trotz ihrer unterschiedlichen Bekanntheitsgrade gleichberechtigt zu präsentieren und Qualitäten abseits von Prämierungen zu kommunizieren.

4.1.9 Geografische Angaben

Die Angabe des Geburtsortes stellt ein normatives Element in vielen Biografien dar. Nicht so bei der documenta 14: „Wir haben darauf verzichtet, wie andere Großausstellungen eine Künstlerliste und Curricula zu publizieren und so Autorschaft an Herkunft oder nationale Identität zu binden. Ich habe im Daybook sehr darauf geachtet, dass die Information in den Texten integriert ist. Aber wir wollten nicht, dass man so schnell sagen konnte: Aha, fünf Künstler kommen aus den USA und zwölf aus dem Fernen Osten.“³⁰⁹ Welche geografischen Angaben werden bezüglich Biografien der Künstler*innen im Daybook gemacht? Dem Eintrag über Maria Eichhorn ist zu entnehmen, dass eine der wenigen Vorgaben für die Texte im Daybook die Angabe des Geburtsortes der Künstler*innen gewesen sei.³¹⁰ Dennoch wird dieser in 13 Texten (9 %) nicht genannt.³¹¹ Werden in diesen Fällen stattdessen andere Angaben zur Herkunft gemacht? Der Eintrag über Dale Harding beginnt mit Informationen zu den Höhlenmalereien in der Carnarvon Gorge in Central Queensland. Die Motive der Zeichnungen werden als „Waffen und Schilde, häusliche Gerätschaften, Objekte für Zeremonien und Spuren des menschlichen Körpers“³¹², also als alltagsnahe Gegenstände umschrieben. Die Menschen, welche die Wandmalereien anfertigten, werden als „Künstler*innen“ bezeichnet. Dadurch wird der ästhetische Wert der Arbeiten betont, sowie eine Analogie zur Gegenwart und zur Ausstellung geschaffen. Die Urheber*innen werden auf Augenhöhe mit den Teilnehmer*innen der documenta 14 präsentiert, statt durch problematische Begriffe wie ‚Urvolk‘ stereotypisiert zu werden. Am Ende des Textes werden direkte Vergleiche der Höhlenmalereien mit dem Werk Hardings gezogen. Die darin geäußerte Fortschreibung „kolonialer Narrative“ durch die „problematische Eingliederung in

³⁰⁸ Weinhold 2005, 45.

³⁰⁹ Latimer; Zürcher 2017, 72.

³¹⁰ Vgl. Alberro 2017c, 26. April.

³¹¹ Vgl. Anhang 1.8: Diagramm 1.8.

³¹² Corsaro; Folkerts 2017, 5. Mai.

*ethnografische Sammlungen und Museen*³¹³ bietet zusammen mit der Wertschätzung der Urheber*innen einen ersten Ansatz für alternative Narrative.

Erzählungen über derartige Kulturgüter und Kunstwerke könnten außerdem westlich-normative Denkmotive infrage stellen, indem nicht von „Objekten“, sondern von „Subjekten“³¹⁴ geschrieben wird. Für ihre Urheber*innen verfügen diese über ein Gedächtnis, über Bedürfnisse und heilende Fähigkeiten, respektive über Handlungsmacht und Subjektivität. Auch wenn das Werk Hardings erst nach Informationen zu den Höhlenmalereien Erwähnung findet, so ist es der Erzählstrang des gesamten Artikels. Zu allen von Harding auf der documenta 14 ausgestellten Werken werden unter Nennung der Stadt, in der sie gezeigt wurden, ausführliche Analysen geboten und Kontexte hergestellt. Die biografischen Angaben des Künstlers beschränken sich auf die Nennung seines Geburtsjahres und seine geografische Verortung: Harding lebe in Brisbane und sei „Nachkomme der in Central Queensland beheimateten indigenen Stämme der Bidjara, Ghungalu und Garingbal.“³¹⁵ Die Beschreibung als „Nachkomme“ ist ungenau. Sie suggeriert Blutsverwandtschaft, wobei ausgelassen wird, in welchen Verhältnissen und Strukturen Harding aufwuchs. Da ausschließlich auf Höhlenmalereien und seine indigene „Stammes“-Herkunft verwiesen wird, können Assoziationen von einem naturverbunden, ‚primitiven‘ Leben fern der Zivilisation bei den Rezipient*innen hervorgerufen werden. Es bleibt unsichtbar, dass Harding in der Industriestadt Moranbah geboren wurde, die erst 1969 gegründet wurde und ca. 500 Kilometer von der Carnarvon Gorge entfernt ist. Hardings Wohnort liegt circa 800 Kilometer von ihr entfernt. Selbstverständlich schließt dies nicht aus, dass er viel Zeit an der Carnarvon Gorge verbrachte. Die Nähe, die Künstler*innen zu Orten verspüren, muss nicht räumlich begründet werden.

Im Daybook-Eintrag über Emeka Ogboh ist in Klammern „Nigeria“³¹⁶ vermerkt. Sie war im Jahr 2017 auch Teilnehmerin der Skulptur Projekte Münster. Im Katalog der Ausstellung wird „Enugu“³¹⁷ als ihr Geburtsort vermerkt. In der Ausstellungspublikation wird im Gegensatz zum Daybook stets die Geburtsstadt ohne weitere Erläuterungen genannt, unabhängig von deren Einwohner*innenzahl, Flächengröße oder Angabe des Staates.³¹⁸ Die Kunsthistorikerin und Professorin Viktoria Schmidt-Linsenhoff kritisiert die bloße Nennung von Orten, die einem großen Teil der Rezipient*innen weniger geläufig sein könnten und beschreibt diese Vorgehensweise als „eine Ent-Nennung, die den Produktionsort einer ortsspezifischen Kunst irrealisiert und eine euro-amerikanische Rezeption arrogant als universell setzt“³¹⁹. Die urbane Kultur der jeweiligen Entstehungsorte beeinflusse die Konstruktion der Werke. Sie unterscheiden sich von jenen europäischer und amerikanischer Großstädte, weshalb es ein kategorischer Fehler sei, anzunehmen, dass

³¹³ Corsaro; Folkerts 2017, 5. Mai.

³¹⁴ Bonaventure Soh Bejeng Ndikung im Gespräch vgl. Berlin Postkolonial 2017, min 7:30.

³¹⁵ Corsaro; Folkerts 2017, 5. Mai.

³¹⁶ Ndikung 2017d, 10. Juli.

³¹⁷ Kat. Skulptur Projekte 2017, 233.

³¹⁸ Für Orte, die Rezipient*innen unbekannt sein könnten vgl. z.B. Kat. Skulptur Projekte 2017, 195 (Bær í Dölum), 312 (Llanelli).

³¹⁹ Schmidt-Linsenhoff 2004, 10.

Betrachter*innen die Bezüge zum Kulturraum eigenständig herstellen könnten.³²⁰ Wie kann dieser Problematik begegnet werden? Die Kunsthistorikerin Kerstin Schankweiler spricht von einer „*doppelten Verortung*“³²¹, wenn sie betont, dass sowohl Orte der Produktion als auch der Rezeption von Werken beachtet werden sollten. Bei Analysen oder Interpretationen von Ausstellungsobjekten ist es vorteilhaft, wenn die Verfasser*innen sowohl mit dem Herstellungs- als auch dem Rezeptionsort vertraut sind.

Was bleibt unsichtbar? Im Daybook-Eintrag über Nervin Aladağ steht, dass sie 1972 in der Türkei geboren wurde und heute in Deutschland lebe. Bei dieser Angabe bleibt unsichtbar, dass die Künstlerin im Alter von einem Jahr nach Stuttgart umzog.³²² Vergleichbar ist der Eintrag zu Pélagie Gbaguidi. Sie lebt seit 1995 in Belgien,³²³ im Daybook wird aber lediglich auf ihren Geburtsort Dakar verwiesen.³²⁴ Im Text über Nairy Baghramian ist von „*der deutschen, 1971 im Iran geborenen Künstlerin*“³²⁵ zu lesen. Dass sie mit 12 Jahren nach Deutschland umzog und bereits seit 1985 in Berlin und London lebte, ist nicht vermerkt.³²⁶ Im Artikel über Danaï Anesiadou wird ihr Geburtsort nicht genannt, die Künstlerin jedoch als „*griechisch-belgisch*“³²⁷ markiert. Anesiadou ist in Deutschland geboren, in Belgien und Griechenland aufgewachsen und studierte unter anderem in den Niederlanden.³²⁸ Momentan lebt sie in New York.³²⁹

Der folgende Auszug aus dem Daybook-Eintrag über Geta Brătescu ist ein Exempel, wie bildhaft geografische Angaben zu Künstler*innen-Biografien im Daybook teilweise umschrieben werden: „*Ich besteige den Zug in Ploiești, der Stadt, in der sie 1926 geboren wurde, und steige in Bukarest wieder aus, wo sie heute lebt und wo Mitte der 1960er Jahre ihre eigene außergewöhnliche Reise als Künstlerin begann.*“³³⁰ Im als Brief inszenierten Eintrag zu Edi Hila, der bereits analysiert wurde, ist der Geburts- und Wohnort im Briefkopf platziert, allerdings nicht als genaue Anschrift, sondern lediglich als „*Albanien*“³³¹. Die Nennung des Geburts- und Wohnortes findet im Daybook keine einheitliche Form, sondern wird unter der Angabe der Stadt oder des Landes, mit oder ohne geografische Erläuterungen kommuniziert. Es kann durchaus sinnvoll sein, der willkürlichen Ziehung nationaler Grenzen ebenfalls mit Willkür zu begegnen, um diese zu negieren und andere Elemente in den Vordergrund zu rücken. Sinnvoll ist dies allerdings nur, wenn andere Nationalitätenszuschreibungen nicht stigmatisierend oder (unwillentlich) verallgemeinert verstanden werden können. Eine Schwäche vorliegender Arbeit ist es durchaus, dass nur frei verfügbare Quellen zum Abgleich der biografischen Angaben verwendet und nicht die Künstler*innen selbst dazu befragt werden.

³²⁰ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2004, 10.

³²¹ Schankweiler 2014, 29.

³²² Vgl. EmscherGenossenschaft 2016.

³²³ Vgl. Gbaguidi 2019.

³²⁴ Vgl. Njami 2017, 13. August.

³²⁵ Haidu 2017a, 22. April.

³²⁶ Graw 2015.

³²⁷ Filipovic 2017, 9. Mai.

³²⁸ Vgl. Verwoert 2016, 105 ff; vgl. Roeland 2016, 213.

³²⁹ Vgl. International Studio & Curatorial Program 2011; vgl. Frieze 2012; vgl. Roeland 2016, 261. Die documenta 14 erwähnt ihren Geburtsort auch online nicht. Bei jedem der Künstler*innen-Einträge (außer im genannten Beispiel und bei Kettly Noël, dort aber im Fließtext) ist der Geburtsort online bei den Informationen zum ausgestellten Werk vermerkt.

³³⁰ Șerban 2017, 23. April.

³³¹ Bal-Blanc 2017b, 1. Juli.

So könnte beispielsweise geprüft werden, ob Anesiadou sich der „griechisch-belgischen“ Kultur oder Gesellschaft verbunden fühlt bzw. welche Relevanz ihr Geburtsort für sie hat.

Insgesamt sind die geografischen Angaben im Daybook zumeist werkbezogen und in gesellschaftliche oder politische Informationen verwoben: Bei Cecilia Vicuña wird der Einfluss von Ortswechseln der Künstlerin und ihr Aufenthalt im Exil mit dem frühen Werk in Verbindung gebracht.³³²

Im Text über Bouchra Khalili werden folgende Angaben zum Werk gemacht: „*So hat sie im letzten Jahrzehnt zwei Figuren durch den Niedergang und Verfall von Nationalstaaten begleitet, die eng miteinander verknüpft sind: 1) den Migranten [...] und 2) den kämpferischen Dritte-Welt-Intellektuellen, [...]*“³³³ Wer ist mit „*de[m] Migranten*“ gemeint? Im weiteren Text wird der Begriff immerhin in gendersensibler Sprache verwendet. Dennoch ist anzunehmen, dass hier Menschen stereotypisiert und lediglich deren negative Erfahrungen fokussiert werden. Der Soziologe Erol Yildiz postuliert, dass Migration von ihrer Sonderrolle befreit werden müsse.³³⁴ Die Migrationsforscherin und Kuratorin Natalie Bayer legt dar, dass Sesshaftigkeit über mehrere Generationen eher ungewöhnlich, Ortswechsel hingegen ein uraltes Phänomen seien.³³⁵ Des Weiteren geht aus dem Text nicht hervor, wer mit dem „*Dritte-Welt-Intellektuellen*“ gemeint ist, der als kämpferisch, klug und widerständig charakterisiert wird. Wie disputabel der Begriff ist, zeigt die Frage, wer *nicht* zur genannten Personengruppe gezählt wird. Der Oberbegriff „*Dritte Welt*“ unterstellt den Entwicklungsländern gewisse Gemeinsamkeiten, obwohl diese Länder selbstverständlich verschieden sind. Außerdem ist der Begriff hierarchisch, da eine erste und zweite, überlegene Welt vorausgesetzt wird.

Geografische Angaben in Bezug auf die Biografie Khalilis umfassen deren Geburtsort Casablanca, genannt im ersten Satz des Textes. Das von ihr auf der documenta 14 gezeigte Werk hat Bezug zu Marokko, was aus dem Text im Daybook nicht eindeutig hervorgeht. Ein Hinweis darauf, dass Khalili auch französische Wurzeln hat, existiert nicht.³³⁶

In 98 von 142 Daybook-Texten (69 %) finden sich außer der Angabe des Geburtsortes keine näheren Informationen zu den geografischen Stationen im Lebensweg der Künstler*innen. Die Unsichtbarkeit von Ortswechseln in deren Biografien und Werkbeschreibungen hat durchaus Vorteile. Sie bietet Raum für andere Elemente, die ausschlaggebender für die Werkentstehung gewesen sein können. Außerdem wird so selbstverständlich angenommen, dass Künstler*innen in einer globalisierten Welt geografischen Wechseln unterliegen und ihre Werke Einflüsse zahlreicher Orte beinhalten können. Es sollte nicht als notwendig betrachtet werden, geografische Angaben zu machen – Migration betrifft alle Mitglieder einer Gesellschaft.³³⁷

³³² Vgl. Roelstraete 2017a, 29. Juni; vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Kassel, 107. Acht ihrer zehn auf der documenta ausgestellten Werk(-Gruppen) stammen aus dieser Schaffensphase.

³³³ Zihel 2017, 6. Juli.

³³⁴ Vgl. Yildiz 2014, 19–37.

³³⁵ Vgl. Bayer 2014, 218.

³³⁶ Vgl. Khalili 2019.

³³⁷ Vgl. Mecheril 2016, 94.

Ein kurzer Schwenk in die Werkanalysen im Daybook zeigt die Offenheit gegenüber diversen Perspektiven und das Aufweichen starrer, westlich tradierter Kategorien. Im Text über Emeka Ogboh wird beispielsweise auf Synästhesie rekurriert: Es ist die Rede davon, Musik nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen und zu fühlen.³³⁸ Im Eintrag über Bidjocka wird infrage gestellt, „dass *Dinge und Menschen zwingend unterschiedliche Kategorien sind*.“³³⁹ Der Artikel über Ibrahim Mahama berichtet, dass die in seinem Werk verwendeten Säcke Erinnerung in sich tragen.³⁴⁰ Das verleiht dem Material Lebendigkeit. „*[Beau] Dick schnitzt nicht einfach Masken, sondern Lebewesen mit einer großen Bedeutung außerhalb des begrenzten Bereichs zeitgenössischer Kunst*“³⁴¹. Weiter steht im Eintrag zu Dick geschrieben, dass die Subjektivierung der von ihm gefertigten Masken bis zur Verweigerung des Warenstatus der Kunstwerke führt: Diese standen nicht zum Verkauf zur Verfügung, sondern wurden in „*seiner Dorfgemeinschaft in Alert Bay [...] feierlich verbrannt*.“ Die Beschreibung rekurriert auf Konsumkritik und geht mit nicht-linearen Vorstellungen von Geschichtsschreibung und Lebenskreisläufen einher. Im Text über den Fotografen Akinbode werden Städte sein „*Atelier*“³⁴² genannt und damit von der Trennung zwischen Kunst und Alltag, wie sie die westliche Kunstgeschichtsschreibung vorsieht, abgesehen.

Wie wird Flucht in den biografischen Angaben im Daybook thematisiert? Hiwa K. floh in den 1980er Jahren aus dem Irak über Griechenland nach Deutschland.³⁴³ Die Erwähnung dieser Angabe ist stimmig, da sie einen Bezug zu den Standorten der documenta 14 hat. Außerdem sind Fluchtbewegungen Thema aller Kunstwerke, die Hiwa K. auf der documenta zeigte. Dennoch kommt dieser Teil seiner Biografie im Daybook nicht zur Sprache. Gleiches gilt für Vija Celmins. Es wird ihr Geburtsort Riga angegeben sowie, dass „*sie diesen seit den späten 1960er Jahren, seit ihrer Zeit in Südkalifornien, immer wieder minutiös gemalt hat*.“³⁴⁴ Unsichtbar bleibt, dass sie 1944 vor der Roten Armee nach Deutschland fliehen musste, wo sie in einem Flüchtlingslager in Esslingen lebte, 1948 nach New York und anschließend nach Indianapolis wechselte. Von 1963 bis 1981 lebte sie in Venice in Kalifornien und heute primär in New York.³⁴⁵ Die Daybook-Texte kommen ohne diese Angaben aus und verzichten so auf die Exotisierung und Instrumentalisierung von Fluchterfahrungen.

„*Ich frage mich oft, was die Menschen meinen, wenn sie sagen, Kassel habe sich in den letzten beiden Jahren – während der sogenannten Flüchtlingskrise – verändert. Hat die Stadt an Vielfalt gewonnen? Sind soziale und kulturelle Grenzen in Bewegung geraten?*“³⁴⁶ Die Fragen, die im Text über Mounira al Solh bezüglich erzwungener Ortswechsel gestellt werden, können ein hilfreiches rhetorisches Mittel sein, um

³³⁸ Vgl. Ndikung 2017d, 10. Juli.

³³⁹ Ndikung 2017c, 2. Juli.

³⁴⁰ Vgl. Ndikung 2017e, 28. August.

³⁴¹ Hopkins 2017a, 15. August.

³⁴² Ndikung 2017a, 27. Juni.

³⁴³ Vgl. KW Institute for Contemporary Art 2017, 6.

³⁴⁴ White 2017, 30. Juli.

³⁴⁵ Vgl. Fuller; Burgess; Salvioni 2002, 221; vgl. Widewalls 2013–2018.

³⁴⁶ Folkerts 2017c, 6. Mai.

zum Nachdenken anzuregen. Die persönliche Fluchtgeschichte al Solhs im Alter von elf Jahren durch den libanesischen Bürgerkrieg³⁴⁷ bleibt im Daybook unsichtbar.

Bei dem Abgleich der Angaben soll keineswegs der Eindruck entstehen, dass die Informationen im Daybook unzureichend oder gar verfälschend seien. Es sollte immer mitgedacht werden, dass die Entscheidung, welche Ausschnitte von Künstler*innen-Biografien sichtbar werden, in erster Linie in deren eigener Hand liegt. Hier geht es vielmehr um eine Darstellung dessen, was gesagt wird und welche alternativen Erzählungen existieren. Dabei ist auch diese Arbeit in keinem Falle davor geschont, eine Auswahl an Informationen zu treffen und so einen subjektiven und begrenzten Einblick in alternative Repräsentationen zu geben.

Es kann geschlussfolgert werden, dass die Nennung des Geburtsortes die zweithäufigste Angabe im Daybook ist, wobei sie keine einheitliche Form findet. In vielen Artikeln wird sie in größere Erzählungen oder Werkkontexte eingebunden. Außer der Angabe des Geburtsortes wird in einem Großteil der Texte keine weitere Angabe zur Herkunft der Künstler*innen gemacht, wodurch sie teilweise verfälschend oder instrumentalisiert wirken kann.

4.2 (Un-)Sichtbarkeiten in den Ausgaben des *South as a State of Mind*

4.2.1 Verhältnismäßigkeit zu den auf der documenta 14 gezeigten Werken

Im Kapitel 3.2 wurde beschrieben, dass Rezipient*innen der South-Magazine die Künstler*innen der documenta 14 nicht über das Inhaltsverzeichnis oder einen Index ermitteln können. Wie steht es um Markierungen innerhalb der Beiträge selbst? Wird es Leser*innen hier ermöglicht, einen Bezug zur Ausstellung, respektive zu den ausgestellten Werken, herzustellen? In den ersten beiden Ausgaben der Zeitschriftenreihe bleiben Ausstellungsbeiträge gänzlich unerwähnt. In der dritten Ausgabe wird der Ausstellungsbezug bei zwei von elf Künstler*innen³⁴⁸ sichtbar gemacht, in der vierten bei sechs von acht Künstler*innen.³⁴⁹

Die letzte Ausgabe der South-Magazine enthält ein Gespräch der Künstler*innen Rosalind Nashashibi, Ben Russell, Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor, durch das Bezüge verschiedener Arbeiten zueinander geschaffen werden.³⁵⁰ Die Interviewfragen sind werkspezifisch. Neben Angaben zu Geburtsjahr und -ort der Künstler*innen kommt auch deren Ausbildungsweg als biografische Angabe zur Sprache. Eine solche Verbindung der Werke und Individuen verschiedener (nicht im Kollektiv auftretender) Künstler*innen findet im Daybook weniger statt. Das zeigt, dass das South-Magazin deutlich weiter über die bloße Ausstellungspräsentation hinausgeht. Wie zuvor erläutert, werden die Texte teilweise in Relation

³⁴⁷ Vgl. Hoth; Thiel 2016, 16.

³⁴⁸ Es handelt sich um Gordon Hookey und Joaquín Orellana Mejía.

³⁴⁹ Es handelt sich um Ahlam Shibli, Ben Russell, Rosalind Nashashibi/Skaer, Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor, Vivian Suter, Yeal Davids. Bei Susan Hiller wird der Ausstellungsbezug im Anhang hergestellt.

³⁵⁰ Vgl. Peleg 2017c, 100–112.

zueinander gesetzt, indem sie sich eine Doppelseite teilen.³⁵¹ Generell können Ausstellungskataloge als neue Form einer Ausstellung, als „portable museum“³⁵², begriffen werden,³⁵³ „dadurch, dass in den Texten über in der Ausstellung nicht realisierte Elemente von utopischen Ideen und möglichen Visionen gesprochen wird [...]“.³⁵⁴ Die documenta 14 bekennt sich zu dieser Aussage mit dem Abdruck eines Textes von Ulises Carrión, der erstmals 1975 veröffentlicht wurde und in dem steht: „ein buch ist eine folge von räumen“³⁵⁵ (sic). Während das Daybook weitgehend frei von Spekulationen und nicht realisierten Vorhaben ist, bietet das South-Magazin Artikel über nicht in die Tat umgesetzte Elemente, beispielsweise eine Diskussion über den Gurlitt-Nachlass, der ursprünglich auf der documenta 14 präsentiert werden sollte.³⁵⁶ Darüber hinaus werden ältere Werke von documenta 14-Künstler*innen reproduziert und dokumentiert, beispielsweise von Roe Rosen³⁵⁷ oder Regina Jose Galindo.³⁵⁸ „Das Magazin ist auch ein Raum, in dem die Künstler und Künstlerinnen der documenta 14 Ideen ausprobieren und etwas Neues artikulieren oder hervorbringen können.“³⁵⁹ Die documenta 14-Künstler*innen Cecilia Vicuña,³⁶⁰ Peter Friedl³⁶¹ und Aristide Antonas³⁶² schufen eigens für die South-Magazine kreierte visuelle und theoretische Beiträge.

Die Editorials enthalten die meisten Bezüge zur Ausstellungsschau. Hier geben die Herausgeber*innen Standorthinweise,³⁶³ berichten von der Kunstvermittlung durch den Chorus³⁶⁴ oder vom Rahmenprogramm, beispielsweise den „34 Freiheitsübungen“³⁶⁵ und dem „Parlament der Körper.“³⁶⁶ Außerdem sind sie wichtig bezüglich der Transparenz des Ausstellungsprozesses – so wird beispielsweise von der Vorbereitung der Ausstellung durch Arbeitstreffen und Reisen berichtet.³⁶⁷ Historische Positionen wie Annemarie und Lucius Burckhardt werden in den Editorials vage markiert, indem sie als „inspiration for documenta 14“³⁶⁸ genannt werden. Dabei wird auch auf den Ausstellungskatalog als Medium verwiesen: So wird von Annemarie Burckhardts Kunstwerk berichtet: „Der falsche documenta-Katalog (Fake catalogue of documenta, 1991) – a book in the form of a pillow, or a pillow in the form of a book – made documenta lawyers humorlessly demand withdrawal of the publication from the public domain.“³⁶⁹ An anderer Stelle

³⁵¹ Vgl. 3.3 South as a State of Mind.

³⁵² Lippard 1984, 52.

³⁵³ Vgl. Malraux 1947 (Malraux nannte die Abdrucke seiner Kunstwerke „Imaginäres Museum“); vgl. Bosse 2004, 54; vgl. Cella; Findeisen; Blaha 2015, 273; vgl. Ziethen 2016, S. 148. Wesentlicher struktureller Unterschied zwischen Ausstellung und Buch bleibt, dass letzteres nicht orts- oder zeitgebunden ist.

³⁵⁴ Mihatsch 2015, 37.

³⁵⁵ Carrión 2017, 575.

³⁵⁶ Vgl. Szymczyk 2016, 93–104.

³⁵⁷ Vgl. Rosen 2016, 141–156.

³⁵⁸ Vgl. Regina 2016, 181–194.

³⁵⁹ Quinn Latimer im Interview, vgl. Valdivia 2017.

³⁶⁰ Vgl. Vicuña 2016, 249–255.

³⁶¹ Vgl. Friedl 2016, 211–227.

³⁶² Vgl. Aristide 2016, 62–76.

³⁶³ Vgl. Latimer; Szymczyk 2016a, 5–7.

³⁶⁴ Vgl. Latimer; Szymczyk 2017a, 5–7.

³⁶⁵ Latimer; Szymczyk 2016b, 5–7.

³⁶⁶ Vgl. Latimer; Szymczyk 2017a, 5–7.

³⁶⁷ Vgl. Latimer; Szymczyk 2016b, 5–7.

³⁶⁸ Latimer; Szymczyk 2016b, 5–7.

³⁶⁹ Latimer; Szymczyk 2016b, 6.

im Editorial wird Ulises Carrión zitiert, als Künstler und Dichter, von dem „*viel gelesen und gelernt*“ wurde. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass dessen bereits erwähnter Text „*die neue kunst des büchermachens*“³⁷⁰ – ein grundlegender Text über das Wesen von Künstler*innen-Büchern – im documenta 14-Reader abgedruckt ist.

Zahlreiche weitere historische Positionen finden in den South-Magazinen Erwähnung, darunter Tina Modotti,³⁷¹ Gustave Courbet³⁷² oder Zainul Abedin.³⁷³ Es werden biografische sowie werkspezifische Informationen dargelegt, der Bezug zur Ausstellung wird dabei aber nicht hergestellt. Hervorzuheben ist der Beitrag über Lorenza Böttner, der auf die marginalisierten Themen *gender*, *sex* und auf *disability studies* rekurriert. Die Biografie der Performance-Künstler*in wird chronologisch nachgezeichnet, wobei mit der Formulierung „*si_er*“³⁷⁴ keine binär-geschlechtliche Zuschreibung erfolgt.

Die South-Magazine sind Manifestation eines un abgeschlossenen Prozesses mit Perspektiven, die auf textueller und wissenschaftlicher, visueller und ästhetischer sowie haptischer Ebene sichtbar gemacht werden. Sie generieren den konzeptionellen und inhaltlichen Rahmen der Ausstellung.

Der visuelle Teil der South-Magazine ist größtenteils dokumentarisch.³⁷⁵ Der Beitrag von Regina José Galindo besteht aus großformatigen Fotografien, welche die Künstlerin teilweise bei Performances zeigen. Auf den visuellen Teil folgt ein Gedicht, gerahmt durch zwei weiße Seiten, wodurch Analogien zum White Cube gebildet werden. Das von Galindo verfasste Gedicht ist vielseitig interpretierbar: Die Passage „*Hunger is yours, the land belongs to us. We are still the same and you are always more*“³⁷⁶ kann als Kritik an postkolonialer Hegemonie gelesen werden.

Das Cover der dritten Ausgabe des South-Magazins zeigt ein fotografisches Selbstporträt von Nairy Baghramian. Die Kulisse bildet der Wellengang des Meeres, vor dem die Künstlerin posiert. Sie trägt eine Krawatte und eine Sturmhaube, die auf den ersten Blick den Anschein eines Kopftuches haben kann. Auf den letzten Seiten der Zeitschrift finden sich Auszüge aus einem Interview mit Baghramian aus dem Jahr 2010. Das zweiteilige Selbstbild interpretiert die Künstlerin selbst als ihren letzten Kommentar zu identitätsbasierten Vorstellungen von politischer Kunst, mit denen sie in den 1990er Jahren konfrontiert war: „*[...] as a migrant with an Iranian-Armenian background, I was expected to transform the stigma associated with my status into something positive*“³⁷⁷. Das Gespräch diskutiert ihr künstlerisches Werk, dessen politische Dimension, sowie Fragen nach Identität, Herkunft und Stereotypisierung. Damit rekurriert das Cover

³⁷⁰ Carrión 2017, 573.

³⁷¹ Vgl. Sawhney 2016, 232–248.

³⁷² Vgl. Nochlin 2016, 196–206.

³⁷³ Vgl. Ginwala 2016, 22–35.

³⁷⁴ Preciado 2017e, 74–89.

³⁷⁵ Die Bildauswahl erfolgte durch Latimer und Raam. Inspirationen und Bilder für das South-Magazine suchte Raam vorwiegend in historischen Archiven. Insgesamt sind nicht viele Kunstwerke und besonders wenige zeitgenössische Werke abgebildet (vgl. Interview Raam 2019, 14:35 min).

³⁷⁶ Regina 2016, 193.

³⁷⁷ Baghramian 2016, 258–259.

des South-Magazins auf die Sichtbarkeit von marginalisierten Themen, ergänzt durch biografische Angaben der documenta 14-Künstlerin.

4.2.2 Allgemeines zu biografischen Angaben

Welche biografischen Angaben werden in den South-Magazinen zu den Künstler*innen des Daybooks gemacht? Die Kurzanfragen im Anhang umfassen die Berufsbezeichnung *Künstler*in*, sowie teilweise Informationen zu Œuvre,³⁷⁸ Ausstellungen,³⁷⁹ Publikationen,³⁸⁰ akademischen Referenzen³⁸¹ und Geburts- und Wohnort.³⁸² Spannender und vergleichbarer mit den biografischen Angaben im Daybook ist die Analyse der Artikel. Folgend werden einzelne Beispiele im Hinblick auf die zur Analyse erstellten Kriterien für biografische Angaben untersucht, jedoch nicht eisen nach Rubriken gegliedert und ohne die Beigabe von Diagrammen.

In der dritten Ausgabe des South-Magazins gibt es einen werkfokussierten Beitrag zu Lala Rukh mit wissenschaftlichem Charakter, unter anderem durch die fünf Fußnoten. Teilweise wird dabei die Ich-Perspektive für Werkinterpretationen eingesetzt, um von der eigenen, subjektiven Erfahrung und Wahrnehmung zu berichten.³⁸³ Beiläufig wird auf Rukhs Wohnort verwiesen: „*During a recent conversation at her home in Lahore [...]*“³⁸⁴ Es wird erwähnt, dass die Künstlerin auch als feministische Aktivistin tätig ist, was sich in ihrem Werk widerspiegelt. Wie im Daybook³⁸⁵ wird von Rukhs Mitarbeit bei einem von ihrem Vater organisierten Musikfestival berichtet sowie von ihrer Ausbildung als Kalligrafin. Ihre Teilnahme an der documenta 14 bleibt hingegen unsichtbar.

Andersherum ist Hans Haackes Teilnahme an vergangenen documenta-Ausstellungen im Daybook unsichtbar,³⁸⁶ wird jedoch im South-Magazin thematisiert.³⁸⁷ Sie steht auch in Verbindung mit den vom ihm auf der documenta 14 gezeigten Fotografien.

Angaben zur Ausbildung und Lehre finden sich beispielsweise in den Beiträgen zu Ben Russell, Gordon Hookey oder Synnøve Persen.³⁸⁸ Sie sind bezogen auf ihr künstlerisches Schaffen und werden nicht mit weiteren biografischen Details angereichert.

³⁷⁸ z.B. Angaben zu Ben Russell, vgl. Kat. doc 14, South Mag #9, 275.

³⁷⁹ z.B. Angaben zu Maria Eichhorn, vgl. Latimer; Szymczyk 2015, 256.

³⁸⁰ z.B. Angaben zu Cecilia Vicuña, vgl. Latimer; Szymczyk 2012b, 257.

³⁸¹ z.B. Angaben zu Véréna Paravel and Lucien Castaing-Taylor, vgl. Kat. doc 14, South Mag #9, 275.

³⁸² z.B. Angaben zu Nairy Baghramian, vgl. Kat. doc 14, South Mag #9, 255.

³⁸³ Vgl. Ginwala; Rukh 2016, 223–231, z.B.: „*Beim Anblick einer dreidimensionalen Landkarte von dunkler Materie im Universum empfand ich in den grafischen Linien, die ein Flimmern andeuten und dann fast nichts werden, eine Verwandtschaft mit der ‚Nightscapes‘-Serie.*“

³⁸⁴ Ginwala 2016, 233.

³⁸⁵ Vgl. Kap. Familie

³⁸⁶ Vgl. 4.1.7 Ausbildung und Lehre.

³⁸⁷ Vgl. Szymczyk 2016, 93–104.

³⁸⁸ Vgl. Peleg 2017c, 100; vgl. Hookey; Folkerts; Zihel 2016, 101 ff.; vgl. Persen 2016, 139, 140.

Mythische Bilder von Künstler*innen wurden in den South-Magazinen nicht entdeckt. An welchen Stellen wird auf Joseph Beuys referiert, der als „*prominentes Exempel für die Mythenbildung*“³⁸⁹ gilt? Alle documenta-Ausstellungen verweisen in theoretischen Kontexten auf Beuys, der 1964 an der dritten documenta teilnahm. Hingegen fällt in keiner der documenta 14-Publikationen sein Name.³⁹⁰

Es ist nicht an der Überschrift ersichtlich, dass es im South-Beitrag „*Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness*“³⁹¹ einen Abschnitt zum Œuvre der documenta 14-Künstlerinnen Katalin Ladik und Geta Brătescu gibt. Die biografischen Angaben sind ausschließlich geografischer Natur. Interessant ist, dass Ladik im South-Artikel als „*ungarische Künstlerin*“ vorgestellt wird,³⁹² während im Daybook vermerkt ist, dass sie „*im serbischen Novi Sad geboren*“³⁹³ wurde. Die Stadt war zum Zeitpunkt ihrer Geburt vom Königreich Ungarn besetzt. Die geografischen Angaben zu beiden Künstlerinnen werden in den Kontext ihrer Œuvre gestellt, indem die gesellschaftlichen und politischen Strukturen in den jeweiligen Wohnorten erläutert werden. Beispielsweise wird erörtert, dass Brătescus künstlerisches Schaffen stark geprägt sei von der ständigen Überwachung im nationalkommunistischen Rumänien der 1960er Jahre bis 1989.³⁹⁴ Verifiziert werden die Angaben durch Quellenverweise auf die Künstlerinnen und Publikationen über sie.

Naeem Mohaiemen verfasste für das South-Magazin einen umfangreichen Beitrag, der aus Abbildungen und Texten besteht.³⁹⁵ In Nahaufnahmen der Buchseiten wird die Materialität von Papier verbildlicht, ebenso wie die darauf befindliche Bengalische Schrift und deren Schriftbild. Inhaltlich bindet die Künstlerin die Familiengeschichte in einen historischen und politischen Kontext ein. Der Text ist in Ich-Form und nicht chronologisch geschrieben. Er handelt von den Beziehungen zwischen Deutschland, Großbritannien und Indien zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mohaiemen bildet die Tagebuch-Einträge ihres Onkels über die Zeit des Nationalsozialismus ab. Dabei dokumentiert sie den Prozess der Übersetzung und reflektiert ihre eigene Wortwahl. Die autobiografischen Angaben zur Familie der Künstlerin verweisen so auf politisch-historische Kontexte und rücken ihre eigene Person in den Hintergrund.

Der Beitrag von Moyra Davey handelt von ihrem persönlichen Bezug zu den Tagebüchern der Dichterin Alejandra Pizarnik und dem Besuch eines Kolonialfriedhofs. Die erste sowie die letzten vier Seiten des Beitrags enthalten ausschließlich Abbildungen ohne Bildunterschriften. Der Text ist ähnlich wie ein Tagebuch strukturiert. Spannend ist der nicht-chronologische Aufbau; einzelne Abschnitte sind nicht mit Zeit-, sondern mit Ortsangaben überschrieben, beispielsweise „*Kalkutta*“ oder „*das Meer*“³⁹⁶. Autobiografische Angaben werden von Davey nicht explizit geäußert.

³⁸⁹ Schankweiler 2014, 247; vgl. z.B. auch Lange 1999; vgl. Krieger 2007, 90; vgl. Helm; Hubert; Posselt-Kuhli 2015, 12; vgl. Weiß 2016.

³⁹⁰ Es wurde lediglich ein Film von ihm auf einer einmaligen Veranstaltung gezeigt (vgl. Schormann 2017d) und sein Werk „*Das Rudel*“ war als Sammlungsstück der *Neuen Galerie* frei zugänglich (vgl. Monopol 2017).

³⁹¹ Folkerts 2016, 150–169.

³⁹² Vgl. Folkerts 2016, S.158.

³⁹³ Dziewańska 2017c, 25. April.

³⁹⁴ Vgl. Folkerts 2016, 157.

³⁹⁵ Vgl. Mohaiemen 2016, 149–173. Der Beitrag hat eine Länge von 24 Seiten.

³⁹⁶ Davey 2016, 77–90.

Mit zahlreichen Verweisen auf die literarische Gattung des Tagebuchs nehmen die South-Magazine indirekten Bezug auf die Publikation des Daybooks.³⁹⁷ So gilt das Tagebuch beispielsweise als Mittel, das uns mit dem Leiden anderer mitfühlen lässt.³⁹⁸

In der ersten Ausgabe des South-Magazins gibt es ein Gespräch, an dem auch Marta Minujín beteiligt ist, die ebenso im Daybook vertreten ist. Zu ihr werden keinerlei biographische Informationen vermittelt. Alle Angaben sind werkbezogen und stehen in Verbindung mit politischen Kontexten.³⁹⁹

Die Einführungen zu Texten oder Bildmaterial von Künstler*innen, beispielsweise erfolgt bei der Publikation von Ausschnitten des Tagebuchs von Jonas Mekas im South-Magazin, variieren stark. Es ist kein festes Muster zu erkennen. Das gilt ebenso für andere Textbeiträge wie Gesprächen mit Teilnehmer*innen der documenta 14. Im soeben genannten Beispiel wird auch auf die Angabe von Geburtsdaten zu Mekas verzichtet, was in den Zeitschriften häufiger vorkommt. Es scheint also keine obligatorischen Angaben in Bezug auf die Künstler*innen-Biografien gegeben zu haben.

4.2.3 Marginalisierte Aspekte

Im Folgenden werden einzelne Beispiele bezüglich marginalisierter Aspekte in den South-Magazinen herausgestellt.

Die Künstlerin Yael Davids hat einen Beitrag verfasst, der den Israel-Palästina-Konflikt thematisiert. Sie zeichnet eine Historie von gewaltvoller Vertreibung und Unterdrückung ab dem 5. Jahrhundert vor Christus nach. Dabei thematisiert sie Zensur und Raub von Schriftgut, was selbstreflexiv in Hinblick auf Printmedien ist und indirekten Bezug zu documenta 14-Kunstwerken hat, wie dem von Marta Minujín⁴⁰⁰ und Maria Eichhorn.⁴⁰¹ Ein Bogen zur aktuellen politischen Lage wird im Text wiederholt gespannt: *„Distances of this kind are not geographical distances, as they cannot be measured in kilometers, but in energy and emotions, such as stress, anxiety, and humiliation, and in substances, such as time, sweat, and tears.“*⁴⁰² Davids berichtet davon, welchen Obstruktionen palästinensische Bürger*innen beim Reisen unterliegen. Der Text macht subjektive Perspektiven auf die Relation von Distanzen mit geografischen Grenzen und politischen Machtkämpfen deutlich. Der Artikel ist teilweise in Ich-Form verfasst und beinhaltet persönliche

³⁹⁷ Vgl. Casavecchia 2016, 124–149; vgl. Kapil 2016, 145–148; vgl. Panourgia 2016, 8–21.

³⁹⁸ Panourgia 2016, 8 ff. Es gibt weitere Arbeiten, die selbstreflexiv mit dem Medium Buch umgehen, vgl. z.B. Benfodil 2016, 113–123, ein als Drama verfasster Beitrag, in dem sich ausgemusterte Publikationen angeregt über das Ende ihres Daseins unterhalten. Es gibt hier historische und politische Verweise, beispielsweise auf die Bücherverbrennung im Nationalsozialismus oder der griechischen Antike. Der Beitrag erinnert an die Abkehr von westlichen Denkmodellen, denn die Bücher und Zeitschriften werden als Subjekte begriffen. Angeführt wird ein Zitat von Heine, das postuliert, der Mensch sei ein Buch.

³⁹⁹ Makris; Minujín 2015, 7–25.

⁴⁰⁰ Vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Kassel, 98. Minujín zeigte in Kassel *„The Parthenon of Books“* (2017), das aus Büchern bestand, die jemals irgendwo auf der Welt verboten wurden oder sind.

⁴⁰¹ Vgl. Kat. doc 14, Map Booklet Kassel, 85. Eichhorn stellte in Kassel die Arbeit *„Rose Valland Institute“* (2017) aus, welche sich mit der Geschichte nationalsozialistischen Raubguts in Form von Büchern auseinandersetzt.

⁴⁰² Davids 2017, 60.

Erzählungen, beispielsweise eine Anekdote aus Davids Kindheit, in der sie sich zusammen mit ihrem Vater und ihrer Schwester über die Mutter mokierten. „*All of a sudden my mother burst her way out of the toilet, her rage, its distance, immeasurable. Shouting and screaming at my father, [...] and my eldest sister and I were so frightened we began to cry loudly.*“⁴⁰³ Davids reflektiert den cholerischen Anfall aus heutiger Perspektive und bettet ihn in das politische Geschehen ein: „*As a child I feared the rage of my mother and the message concealed within it. Later the nature of such rage preoccupied me. A rage that cuts through generations. My mother’s rage was not her rage alone. It was [...] a race rage [...]*“⁴⁰⁴ Die Künstlerin leitet Gründe für politische Spannungen, Marginalisierung und Unterdrückung anhand ihrer eigenen Biografie aus emotionaler Perspektive her. In ihrem auf der documenta ausgestellten Werk befasst sich Davids mit der expressionistischen Dichterin Else Lasker-Schüler, die auch in ihrem South-Beitrag Erwähnung findet. So wird am Rande ein Ausstellungsbezug hergestellt, allerdings ohne diesen direkt zu benennen.

Der von Miriam Cahn im South-Magazin veröffentlichte Beitrag umfasst Reproduktionen von Zeichnungen und weiteres Bildmaterial, sowie ein autobiografisches Gedicht. Die Künstlerin berichtet von der Flucht der Familie während des Nationalsozialismus. Der Titel „ZUFALL“⁴⁰⁵, die vorrangige Verwendung von Konjunktiv II sowie der Inhalt vermitteln die Aussage, dass Flucht keine Wahl ist und jeden treffen kann. Spannend ist, dass Intertextualität zum nächsten Beitrag hergestellt wird: Die letzte Seite des Gedichts von Miriam Cahn liegt gegenüber von Fotografien, die den nächsten Beitrag begleiten. Dieser zitiert Teile des Tagebuchs von Jonas Mekas.⁴⁰⁶ Die Einführung umfasst Angaben zu Mekas Herkunft und der Flucht mit seinem Bruder, die er im Tagebuch dokumentiert. Neben dem inhaltlichen Vergleich mit Fluchtbewegungen im 20. und 21. Jahrhundert in der Einleitung wird ein visueller Vergleich geschaffen: der Beitrag schließt mit einer Fotografie griechischer Flüchtlinge in Aleppo von 1923.

Cecilia Vicuña verfasste für das South-Magazin ein Gedicht, in dem sie schreibt, jeder und alles sei Migrant*in, sogar Galaxien. Sie begründet das mit dem Argument, dass langfristig alles seinen Ort wechsle – selbst die Sprache: von Mund zu Mund.⁴⁰⁷

Anlässlich eines Films über Édouard Glissant erzählt Manthia Diawara im South-Magazin von der Person und „*worldmentality*“⁴⁰⁸ des Philosophen. Der Text beinhaltet viele Fremdwörter und ist mit Bildmaterial gefüllt. Diawara berichtet von Glissants „*concept of relation, which moves beyond the oppositional discourse of the same and the other, operating instead with a new vision of difference as an assembler of the dissimilars.*“⁴⁰⁹ Die Themen Binarität, Herkunft und alternative Denksysteme machen den Text für eine Sichtbarkeitsanalyse marginalisierter Aspekte interessant. Diawara beschreibt, wie Glissant sie bat, sich

⁴⁰³ Davids 2017, 60.

⁴⁰⁴ Davids 2017, 60.

⁴⁰⁵ Cahn 2016, 105–112.

⁴⁰⁶ vgl. Mekas 2016, 113–134; vgl. 4.1.7 Publikationen und Preise. Im April 2017 wurde Mekas Tagebuch als eigenständige Publikation veröffentlicht.

⁴⁰⁷ Vgl. Vicuña 2016, 249–255.

⁴⁰⁸ Diawara 2016, 230. Die biografischen Informationen zu Glissant werden übrigens chronologisch präsentiert. Erwähnt werden Geburtsstadt, -land, -jahr, Ausbildung, Veröffentlichungen, Länderwechsel und seine Lehre als Dozent.

⁴⁰⁹ Diawara 2016, 230.

gegen die Ausweisung eines Mannes aus Mali einzusetzen: „Glissant also said that meeting me would give the Malian man hope, because we were both from the same region of the world, the ‚South‘, and that I had succeeded in the ‚West‘. I was surprised to hear such language from a poet and philosopher of relation and identities acquired through errantry.“⁴¹⁰ Anhand der autobiografischen Angaben, welche die Künstlerin zur ihrer eigenen Herkunft macht, offenbart sich ihre individuelle Sicht auf geografische, gesellschaftliche und philosophische Fragen. Ihre Beteiligung an der documenta 14 wird im Beitrag nicht erwähnt.

In einem Gespräch berichtet Ben Russell von seinem Werk für die documenta 14, womit der Ausstellungsbezug ersichtlich ist. In diesem Kontext stehen auch die Angaben zu seiner Herkunft und Hautfarbe: „In hindsight, I really shouldn't have expected it to work out any other way: regardless of my cultural cachet, I was still a white American male making a film in an illegal gold mine operated by the Maroon descendants of runaway slaves.“⁴¹¹ Der Künstler reflektiert seine privilegierte Position und adressiert Fragen des Othering aus seiner persönlichen Perspektive.

Im Gespräch mit dem documenta 14-Künstler Gordon Hookey wird dessen Beteiligung an der Ausstellung transparent gemacht. „The following conversation, conducted in Kassel on April 12, 2016, explores Hookey's artistic trajectory, what it's like to work as an Indigenous artist in Australia [...].“⁴¹² Der Begriff „Aboriginal artist“ wird im weiteren Verlauf hinterfragt. Daneben wird skizziert, inwiefern Hookeys Gemälde die Historienmalerei neu definieren und lineare Modelle von Geschichtsschreibung durchbrechen. Die biografischen Angaben umfassen neben den geografischen seine Ausbildung. Hookey selbst erläutert die Neologismen, die er in seinen Bildern verwendet: „I reply by saying English is my second language; I don't know my first, as the English colonizer took it away. Therefore, I have license to use English any way I want.“⁴¹³ Diese Aussage verbindet Elemente von Hookeys Werk mit seiner Biografie und verordnet diese in einem größeren historischen und politischen Rahmen.

Die Bedeutung von Sprache wird auch im Beitrag von Synnøve Persen ersichtlich, die als Mitglied der Sámi Artist Group auf der documenta 14 ausstellte. Der erste Textabschnitt ist mit „Open a Door“ überschrieben, was auf die gedankliche Öffnung einer neuen Perspektive schließen lässt; eine Art Einführung, die den Rezipient*innen einen besseren Zugang zum Text verschaffen soll. Die im Titel gezogene Verbindung zu Räumlichkeiten schafft auch einen physischen Bezug und regt zur gedanklichen Gleichsetzung mit dem Ausstellungsraum. Persen berichtet unter der Überschrift „Language“, wie sie die sogenannte „Norwegianization“ erlebte, die starke Repression des Volks der Samen, die unter anderem die gesetzliche Regelung umfasste, ausschließlich auf Norwegisch sprechen und schreiben zu dürfen. Sámi ist eine der am stärksten bedrohten Sprachen weltweit. Die Künstlerin erzählt von Kindheitserinnerungen und macht die Auswirkung der Stummschaltung ihrer Muttersprache anhand weiterer autobiografischer Angaben

⁴¹⁰ Diawara 2016, 231.

⁴¹¹ Ben Russell im Interview, vgl. Peleg 2017c, 107.

⁴¹² Hookey; Folkerts; Zihel 2016, 105.

⁴¹³ Hookey; Folkerts; Zihel 2016, 107.

deutlich: „*That wiped out our identity and self-perception.*“ Persen berichtet, wie sie begann, den Identitätsverlust in späteren Jahren zu kompensieren, indem sie sich eigenständig die Sámi-Schrift beibrachte. „*Then suddenly I had something to say. [...] The laughter of my grandmothers came to life again, their way of looking at things.*“⁴¹⁴ Ihre Kommentare verdeutlichen die Fähigkeit von Sprache, die eigene Wahrnehmung und Selbstreflexion zu beeinflussen. Wie würde sich der Zugang zum Text für die jeweiligen Rezipient*innen erschweren, wenn sie ihn in einer Sprache lesen müssten, die ihnen weniger vertraut ist? Wie würde es ihr Leben beschneiden, wenn sie nicht länger in ihrer Muttersprache kommunizieren dürften? Solche Gedankengänge, die auf gesellschaftliche und politische Zusammenhänge und marginalisierte Themen rekurren, stehen zugleich in Verbindung mit dem Werk Persens und der Sámi Artist Group, auf die sich der zweite Abschnitt des Artikels „*Hunger*“ bezieht. Die Künstlerin berichtet von den Visionen, auf denen der Zusammenschluss der Künstler*innen zu einer Gruppe gründet und von aktivistischen Performances, beispielsweise einem Hungerstreik. Persen berichtet, dass sie erst nach Erlernen der Sámi-Schrift Gedichte schreiben konnte. Diese autobiografische Erzählung manifestiert sich in einem nachfolgend angeführten Gedicht in englischer Sprache.

„*Sprache und Hunger*“ waren die Arbeitsthemen der dritten South-Ausgabe. Die Bedeutung von Sprache wird aber auch in den anderen Ausgaben reflektiert, daher soll hier ein kurzer Exkurs erfolgen: In der zweiten South-Ausgabe befindet sich der Artikel „*Draupadi: Translator's Foreword*“⁴¹⁵ von Gayatri Chakravorty Spivak, die als Mitbegründerin der postkolonialen Theorie gilt. Sie reflektiert Gedanken bei der Arbeit als Übersetzerin und beleuchtet die Geschichte des Kolonialismus. Englisch stehe für eine namenlose und heterogene Weltsprache, insbesondere durch so genannte „*fighting words*“⁴¹⁶, die in anderen Sprachen als Anglizismen verwendet werden, beispielsweise in politischen Kontexten. Dass das Beherrschen der englischen Sprache im allgemeinen Verständnis als vorteilhaft gilt, hält sie für problematisch, da es in einer dekonstruktiven Sprachpraxis im Wege stehe. Spivak erläutert, dass durch die Nicht-Übersetzung von Worten deren Bedeutungskontexte und ihr brutaler Sinngehalt nicht zur Genüge reflektiert würden.

Solche Aussagen sind freilich relevant für die Betrachtung biografischer Angaben im Daybook. Die Weltsprache Englisch zählt je nach Schätzungen 510 Millionen bis 1,75 Milliarden Sprecher*innen.⁴¹⁷ Deutsch sprechen weltweit etwa 132 Millionen Menschen⁴¹⁸ und circa 13,1 Millionen Menschen sind der griechischen Sprache mächtig.⁴¹⁹ Rund 58 % der Bürger*innen Griechenlands können Englisch sprechen.⁴²⁰ Die Verbreitung einer Sprache ist eng verzahnt mit politischer und wirtschaftlicher Macht. Die Distribution des Daybooks sowie des Readers in drei Sprachen charakterisiert die internationale Verortung der Ausstellung.

⁴¹⁴ Persen 2016, 137.

⁴¹⁵ Vgl. Spivak 2016, 195–200.

⁴¹⁶ Vgl. Spivak 2016, S.198.

⁴¹⁷ Vgl. Statista GmbH 2019; vgl. bpb 2016.

⁴¹⁸ Vgl. Ethnologue 2018.

⁴¹⁹ Vgl. Ethnologue 2012. Es stellt sich die Frage, wie viele Personen davon die jeweilige Sprache lesen können, was für den Zugang zu Katalogen elementar ist. Dem soll nicht nachgegangen werden, da es lediglich um die allgemeine Darstellung der Relationen geht.

⁴²⁰ Vgl. EF Education 2018.

Mit Englisch wird ein breites, internationales Publikum erreicht. Die deutschen Ausgaben stehen für den Bezug zum Gründungsort der documenta, während die Verbindung zum zweiten Standort in Athen durch die griechischen Ausgaben markiert ist. Diese Vorgehensweise drückt auch eine Form der Wertschätzung aus und macht eine Identifikation von Rezipient*innen möglich.

Im South-Magazin wurde ein Artikel veröffentlicht, der von Beau Dick handelt. Der im Daybook erschiene Text wurde in vorliegender Arbeit hinsichtlich der Subjektivierung seiner Kunstwerke analysiert. Diese Thematik wird auch im South-Magazin besprochen, allerdings ohne Hinweis darauf, dass die Werke von Beau Dick auf der documenta 14 gezeigt wurden. Hier lässt der Titel „*Outlawed Social Life*“⁴²¹ nicht auf die Erwähnung des Künstlers schließen. Im Text werden biografische Angaben bezüglich Dicks indigener Herkunft und seinem Wohnort gemacht. Der Artikel behandelt primär Dicks Werk, liefert Hintergrundinformationen und nutzt die geografischen Angaben zu seiner Biografie, um Zusammenhänge zu verdeutlichen. Ähnlich wie im Daybook wird dargelegt, dass der Akt der Masken-Verbrennung nicht als bloße Zerstörung begriffen wird, sondern als Neugeburt. Das Werk und die Beschreibung von Kunstaktionen werden in einen globalen Kontext eingebunden, beispielsweise indem vom 1884 erlassenen und erst in den 1950ern aufgehobenen Verbot des indigenen Fests „*Potlach*“ durch Weiße in Kanada informiert wird – „*a practice that survived because of its own transmutations during the apex of colonial violence and control*“⁴²². Diese Narration schließt positive Erzählungen von Gemeinschaft und Widerstandsfähigkeit ein. Die Autorin des Artikels im South-Magazin verfasste auch den Text im Daybook und forscht, möglicherweise auch aufgrund ihrer eigenen Biografie, zu indigener Kunst.⁴²³

Zuletzt soll das im South-Magazin publizierte Gespräch mit dem documenta 14-Künstler und Musiker Joaquín Orellana Mejía untersucht werden. Er berichtet darin von seiner Kindheit in Guatemala – seinem Wohn- und Geburtsort – von Armut und Konflikten. Orellana bettet die biografischen Erzählungen in einen größeren Kontext ein, indem er auf den Mangel an finanzieller bzw. akademischer Unterstützung und auf Gleichgültigkeit bzw. keine Wertschätzung⁴²⁴ für Kunst in Guatemala verweist. Er wird im Interview um eine Definition des Begriffs „*Dritte Welt*“ gebeten. Diese Frage steht in Verbindung mit seinem documenta 14-Werk, das den Titel „*Sinfonía desde el Tercer Mundo (Symphonie aus der Dritten Welt, 2017)*“ trägt. Orellana entgegnet, dass sich seine Definition mehr auf Unterdrückung und das der „*Dritten Welt*“ zugefügte Leid beziehe, als auf wirtschaftliche Schwäche oder Hilfsbedürftigkeit. Ein problematischer Begriff wird hier also neu konnotiert und sich zu eigen gemacht, statt ihn zu ersetzen. In Bezug auf Ausstellungsreferenzen kommuniziert Orellana offen Unsichtbarkeiten, wobei er sich einer ironischen und teilweise

⁴²¹ Vgl. Hopkins 2016, 24–39.

⁴²² Hopkins 2016, 39.

⁴²³ Vgl. ICI 2019.

⁴²⁴ Vgl. Orellana; Szewczyk 2016, 63.

vulgären⁴²⁵ Ausdrucksweise bedient. So berichtet er, dass er zuvor nie in einem anderen Land gespielt habe und postuliert, wie großartig es sei, dass er „in der alten Welt mit ihrem gewaltigen Kulturerbe“ ausstellen dürfe. Durch die Offenlegung von Armut und sozialen Missständen rekurriert der Artikel also auch auf *class*. Die Überschrift des Artikels beinhaltet den Namen des Künstlers und im Text wird seine Beteiligung an der documenta 14 genannt. Die von ihm präsentierten Arbeiten werden detailliert beschrieben und analysiert. Außerdem ist der Beitrag mit Fotografien illustriert, die Orellana und seine Werke zeigen.⁴²⁶ In vorliegender Arbeit wurden fehlende Ausstellungsbezüge oder Markierungen von auf der documenta 14 gezeigten Werken bereits an mehreren Beispielen im Daybook herausgestellt. Welchen Nutzen hätte eine gegenteilige Vorgehensweise? Die stringente Beschreibung der Kunstwerke, wie sie in den jeweiligen Räumen ausgestellt waren, würde Leser*innen ein plastisches Bild der Werke vor Augen führen. Die gewählte Alternative fällt auf das Einbinden des Werks in größere Erzählungen des allgemeinen Weltgeschehens. Darin besteht die Möglichkeit der Identifikation und eigenen Positionierung abseits des Kunstgeschehens. Indem eher Intentionen der Teilnehmer*innen als Werke in der Ausstellung dokumentiert werden, wird ein Zwischenraum geschaffen, der zum Denken und Handeln befähigen kann. Grundsätzlich wäre es jedoch kein Umstand, ausgestellte Werke zu benennen – wenn ohnehin eine Nennung stattfindet.

5. Autor*innen

5.1 Transparenz

Wie transparent ist für die Rezipient*innen, wer die Artikel im Daybook verfasst hat? Unter jedem Artikel ist dessen Autor*in mit bürgerlichem Vor- und Nachnamen vermerkt.⁴²⁷ Dies ist nicht gewöhnlich, in früheren Ausstellungskatalogen der documenta, beispielsweise im Begleitbuch der dOCUMENTA (13)⁴²⁸ oder auch im Katalog der Skulptur Projekte Münster 2017, wird auf die Nennung einzelner Verfasser*innen verzichtet bzw. werden diese durch Initialen verschlüsselt. Abgesehen von der namentlichen Kennzeichnung sind im Anhang des Daybooks kurze biografische Informationen zu den einzelnen Schriftsteller*innen aufgelistet. Diese sind alphabetisch nach Nachnamen sortiert.

Künstlerischer Leiter, Herausgeber*innen und Kurator*innen werden nicht exponiert genannt, sondern zusammen mit den Autor*innen gleichberechtigt präsentiert.⁴²⁹

Die kurzen Angaben im Daybook konzentrieren sich auf die Ausbildung, Forschung, Mitwirkung an anderen Ausstellungsprojekten und veröffentlichte Publikationen. Gegebenenfalls sind zusätzliche Angaben der

⁴²⁵ Vgl. Orellana; Szewczyk 2016, 68, z.B.: „*And maybe I tell myself, 'Oh, it turns out you were an intuitive person beyond what you thought, what a great son of a bitch you are' [laughs].*“ (Online in der deutschen Ausgabe mit „Hurensohn“ übersetzt.)

⁴²⁶ Vgl. Orellana; Szewczyk 2016, 54–68.

⁴²⁷ Lediglich der in Briefform verfasste Eintrag über Moyra Davey ist mit den Initialen der Herausgeberin „QL“ unterschrieben (vgl. Latimer 2017b, 27. August).

⁴²⁸ Vgl. Kat. doc 13; vgl. Kat. Skulptur Projekte 2017.

⁴²⁹ Eine solche, nicht-hierarchisierte Darstellung findet sich beispielsweise auch im Ausstellungskatalog zu *Hello World* des Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwart – Berlin (vgl. Kat. Hbf 2018).

Autor*innen auf der documenta 14 angegeben, so sind Pierre Bal-Blanc, Candice Hopkins, Hila Peleg, Dieter Roelstraete oder Monika Szewczyk auch als Kurator*innen der Ausstellung genannt. Hendrik Folkerts ist der einzige im Kurator*innen-Team, in dessen Text im Anhang diese Funktion unsichtbar ist.⁴³⁰

In 51 von 142 Daybook-Texten (36 %) werden Zitate der Künstler*innen selbst angeführt.⁴³¹ Die Verwendung dieser Primärquellen kann die Erzählung lebendiger gestalten und überträgt Vermittlung und Richtigkeit der Angaben auf die Künstler*innen.⁴³² Zitate anderer Personen werden in 114 von 142 Texten (80 %) angebracht. In sechs Texten sind Zitate nicht näher gekennzeichnet, sodass Rezipient*innen die Urheber*innen nur vermuten können.⁴³³

Der Artikel über Hans Haacke hingegen beinhaltet viele Angaben zu den persönlichen Ansichten des Künstlers, wobei keine Zitate verwendet werden. Die Erzählung ist nicht in Ich-Form verfasst und erinnert an eine*n allwissende*n Erzähler*in.

5.2 Multiperspektivität

Die Texte im Daybook stammen von insgesamt 75 verschiedenen Autor*innen. Heinrich Wölfflin postuliert bereits ein halbes Jahrhundert vor der ersten documenta: *„Um Einseitigkeiten vorzubeugen, wird ein Zusammenarbeiten mehrerer, wie es sich an großen Museen von selbst ergibt, besonders zu empfehlen sein.“*⁴³⁴ Raam betont, dass der Herstellungsprozess der Publikationen der documenta 14 demokratisch gewesen sei. Die Herstellung des Daybooks beschreibt er als *„huge communicative sort of task for all of us“*⁴³⁵ und im Vergleich mit der des dOCUMENTA (13)-Kataloges als anstrengender wegen der flachen Hierarchien und der Größe des Teams.⁴³⁶ Jonas Raam und Quinn Latimer veranstalteten regelmäßig Konferenzen zusammen mit Karin Sauerländer, die als Leiterin der Abteilung für die Einhaltung von Fristen und finanzielle Angelegenheiten zuständig war, der Redakteurin Laura Preston, sowie teilweise mit Adam Szymczyk. Latimer und Preston beauftragten Autor*innen, Artikel für das Daybook zu verfassen. Der Bildredakteur Raam kontaktierte die Künstler*innen, bat sie Bildmaterial zur Verfügung zu stellen.⁴³⁷

Als Herausgeber*innen waren Latimer und Szymczyk für die Auswahl der Verfasser*innen zuständig. *„We also wanted to include writers from outside of the d14 team, and from various literary and critical fields,“* beschreibt Latimer ihre Intention. In der Einführung werden sie als *„Kurator_innen, Dichter_innen, Kritiker_innen, Historiker_innen und Künstlerkolleg_innen“*⁴³⁸ vorgestellt. Die Recherche ergab, dass alle

⁴³⁰ Vgl. Kat. doc 14, Daybook, 10.- 12. September: „Autoren“ - hier wird nicht gegendert.

⁴³¹ Dies gilt z.B. für Guillermo Galindo (vgl. Hopkins 2017b, 13. Mai) oder Rainer Oldendorf (vgl. Bal-Blanc 2017e, 25. August).

⁴³² Vgl. Kisters 2017, 79.

⁴³³ Vgl. IONE 2017, 23. Juni; vgl. Maronitis 2017, 22. August; vgl. Peleg 2017b, 2. September; vgl. Szewczyk 2017a, 24. Mai; vgl. Szewczyk 2017c, 23. August; vgl. Trevo 2017, 20. April.

⁴³⁴ Wölfflin 1907, 28.

⁴³⁵ Interview Raam 2019, 05:10 min.

⁴³⁶ Vgl. Interview Raam 2019, 18:45 min. Raam war Bildredakteur der dOCUMENTA (13).

⁴³⁷ Vgl. Interview Raam 2019, 11:00 min.

⁴³⁸ Latimer; Szymczyk 2017b, 11. April.

Autor*innen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Daybooks bereits öffentlich Texte publiziert hatten. Latimer bekundet, dass nach „[...] *writers or curators who the artists had longstanding relationships with*“⁴³⁹ gesucht wurde. Die interdisziplinär arbeitende Kunsthistorikerin Sandra Kisters hält Biografien, die von Freunden oder engen Bekannten verfasst werden, für problematisch, da die enge Beziehung häufig mit einer Idealisierung und einem höheren Grad an Inszenierung einhergehe.⁴⁴⁰ Die Analyse des Daybooks hat weiterhin gezeigt, dass die biografischen Angaben größtenteils werkbezogen sind und weniger auf Charaktereigenschaften, Verhaltensweisen oder Referenzen bezogen. Die Künstler*innen-Persönlichkeiten stehen im Hintergrund. Dieser Umstand mildert die von Kisters beschriebene Problematik. Freilich ist es in Bezug auf das Verstehen des Werkes vorteilhaft, wenn Verfasser*innen nähere Kenntnisse zu Kunstwerken und ihren Macher*innen haben.

Es stellt sich außerdem die Frage, ob Texte von Verfasser*innen, die keine persönliche Beziehung oder Bekanntschaft zu den Künstler*innen haben, aber tief in den Strukturen der publizierenden Institution eingebunden sind, weniger idealisiert bzw. inszeniert sind. In solchen Fällen mag die Gefahr größer sein, dass eindimensionale Analysen und Interpretationen formuliert werden, ohne Konstruktionsprinzipien oder Subjektivität der Texte transparent zu machen.

„[T]he critic must attempt to fully realize, and take responsibility for the unspoken, unrepresented pasts that haunt the historical present“⁴⁴¹, appellierte der Postkolonialist und Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha 1994. Es sollte als erstrebenswert angesehen werden, dass die Frage *Erkenne ich mich im Daybook wieder?* von möglichst vielen Rezipient*innen bejaht werden kann – solange ein breites und vor allem diverses Publikum angesprochen werden soll.⁴⁴² Darüber hinaus, dass Menschen verschieden *sind, wollen* sie auch unterschiedlich repräsentiert werden. Das bedeutet keineswegs, den Erwartungen aller Leser*innen damit zu entsprechen. Hendrik Folkerts, Kurator der documenta 14 und Verfasser von Texten für Daybook und die South-Magazine, formuliert: *„Das Publikum erwartet für die documenta 14 eine eindeutige Botschaft. Wir wollen aber keine einsträngige Ausstellung zeigen, sondern viele Stimmen hörbar machen.“*⁴⁴³ Der Begriff der Multiperspektivität darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Erzählungen zu den jeweiligen Teilnehmer*innen im Daybook von jeweils einer Autorin oder einem Autor verfasst wurden. Nur drei Einträge im Daybook wurden von jeweils zwei Autor*innen verfasst.⁴⁴⁴ Gerade in Hinblick auf die Nacherzählung des Lebensweges ist dieser Ansatz attraktiv, da „[...] *nicht nur eine einzige, sondern immer mehrere mögliche Geschichten respektive Biografien erzählt werden können, ja muss(t)en*“⁴⁴⁵. Die Weiterentwicklung dieses Gedankens geht von Subjekten mit mehr als einer Persönlichkeit aus, abhängig von der

⁴³⁹ Vgl. Anhang 3.2: Interview Latimer 2019, 74.

⁴⁴⁰ Kisters 2017, 88.

⁴⁴¹ Bhabha 1994, 12

⁴⁴² Auch Unsichtbarkeiten beinhalten zumindest flüchtiges, positives Potential, vgl. z.B. Harney; Moten 2016.

⁴⁴³ Hendrik Folkerts in einem Vortrag vgl. Lüddemann 2017.

⁴⁴⁴ Vgl. Bal-Blanc; Forster 2017, 17. Mai, vgl. Corsaro; Folkerts 2017, 5. Mai; vgl. Nashashibi; Schulmann; Skaer 2017, 10. Juni.

⁴⁴⁵ Weber 1913, 439.

jeweiligen Lebensphase und der ‚Rolle‘, die in unterschiedlichen Umfeldern eingenommen wird. Das lässt ‚Brüche‘ in Lebensläufen berechtigt erscheinen.⁴⁴⁶ Dieser Problematik wird durch die Ausgaben der South-Magazine begegnet. Die documenta 14-Publikationen sind jedoch durch gewisse Vorgaben, durch Selektion und eine bestimmte Anordnung der Bild- und Textbeiträge gerahmt. Dies kann als Analogie zur kuratorischen Praxis betrachtet werden.⁴⁴⁷ Letztendlich lenkt bereits die Kenntlichmachung der Verfasser*innen den Blick weg von den Herausgeber*innen und ist, wie zuvor herausgestellt, keine Selbstverständlichkeit in Ausstellungskatalogen. Auch die Verweigerung einer Corporate Identity durch die documenta 14 beschreibt diese als kollaborativ:⁴⁴⁸ Insgesamt vier Agenturen waren im Bereich der Gestaltung tätig, wobei die der Publikationen drei unterschiedlichen oblag.⁴⁴⁹

6. Schlussbetrachtung

6.1 Fazit

Die Publikation des Daybooks fordert ein hohes Maß an Rezipient*innen-Kompetenz, wobei die Unsichtbarkeit von Verweisen einen subjektiven Zugang aus einem breiten Spektrum verschiedener Lesarten gewährt.

Die documenta 14-Kunstwerke werden in insgesamt 52 % der Texte genannt, wobei der Ausstellungsbezug lediglich in 36 % der Texte offenbart wird. Grundsätzlich wäre es kein Umstand, Werke als auf der documenta ausgestellt zu markieren – wenn sie ohnehin genannt werden. Die aufgeführten Beispiele zum Daybook zeigten, dass eine Erwähnung des documenta 14-Bezugs Anekdoten noch begründeter erscheinen lassen würde, da dann klar wäre, dass diese nicht einen Unterhaltungswert intendieren oder instrumentalisiert werden, sondern der Vermittlung der Ausstellung und deren Wirkungsabsichten dienen. Grundsätzlich ist es wertvoll, wenn Rezipient*innen eigenständig Bezüge herstellen müssen. Das ist im genannten Fall nach Ausstellungsschluss jedoch schwer: Der Abgleich mittels Map Booklets ist mühsam und umfasst ohnehin nur wenige Werkinformationen.

In der Untersuchung zeigte sich, welche Möglichkeiten die verschiedenen Textsorten im Daybook bieten. So wurde beispielsweise die Inszenierung als Brief an die jeweiligen Künstler*innen untersucht, die ein persönliches Verhältnis betonen und gleichzeitig Lobreden begründeter erscheinen lassen kann. Hingegen sind manche Artikel kryptisch und vielfältig interpretierbar, was als offene Haltung der documenta 14 gegenüber Uneindeutigkeiten und Experimentellem gedeutet werden kann.

Der individuelle Charakter der Texte ist notwendig, wenn Diversität sichtbar gemacht werden soll.

⁴⁴⁶ Vgl. Bourdieu 1991, 111; vgl. Salas 2002; vgl. Richter; Hamacher 2013, 57.

⁴⁴⁷ Vgl. Goldsmith 2015, o. S.; Gilbert 2016, 23.

⁴⁴⁸ Vgl. Danek 2017.

⁴⁴⁹ Vgl. Blöink 2017. Julia Born & Laurenz Brunner waren an allen Publikationen beteiligt, insbesondere am Daybook. Ludovic Balland Typography Cabinet war für den Reader zuständig und Mevis & Van Deursen für die South-Magazine.

In 36 % der Artikel werden Zitate der Künstler*innen angeführt. Dies macht das Lesen der Einträge attraktiv, da Angaben sozusagen aus erster Hand geliefert werden.

Fruchtbar ist die Verwendung der Ich-Perspektive, da so Subjektivität sichtbar gemacht wird. Sie findet in 26 % der Texten Verwendung. Ein beliebtes rhetorisches Mittel der Verfasser*innen ist außerdem die Adressierung der Rezipient*innen mittels Fragestellungen.

Im Daybook wird lediglich der Künstler*innen-Name in großen Lettern exponiert dargestellt, sowie der Autor*innen-Name unter dem Artikel. Alle weiteren Angaben erfolgen im Fließtext und können nicht als singuläre Information konsumiert werden. Es kann resümiert werden, dass die Künstler*innen-Namen auf deren schlichte (Nicht-)Präsenz verweisen und Beteiligungen so bewusst (un-)sichtbar gemacht werden.

Nennungen zeigen die Verschmelzung von Künstler*innen-Person mit der realen Identität, welche nicht als statische Einheit, sondern als wandelbar begriffen wird. Veränderungen werden dabei nicht als Brüche aufgefasst. Die Analyse zeigte, dass Fragen zu Rassismus und marginalisierte Themen wie (Trans-)Gender anhand von Künstler*innen-Namen und biografischen sowie werkspezifischen Erläuterungen im Daybook sichtbar gemacht werden. Eine Sichtbarmachung ist notwendig und lässt sich erst dann auflösen, wenn eine Marginalisierung nicht mehr stattfindet. Ein Mittel, dieser Aporie zu begegnen, wäre die Sichtbarmachung von Machtdiskursen durch Markierungen dessen, was eben nicht marginalisiert ist, beispielsweise Cis-Personen. Sowohl in den Texten des Daybooks als auch im South-Magazin über queere Künstler*innen werden binär-geschlechtliche Zuschreibungen mit Formulierungen wie „*si_er*“ verwischt, was eine konstruktive Art der Sichtbarmachung darstellt.

Alter kann als marginalisiertes Thema begriffen werden. Angaben diesbezüglich werden im Daybook nicht überbetont. Gerade die Unsichtbarmachung von *age* ist als positiv anzusehen. Dennoch ist das Geburtsjahr die am häufigsten gemachte Angabe und ein normatives Element im Daybook. Damit folgt die *documenta 14* Konventionen im Ausstellungsbetrieb. Dass Geburtsdaten in zwei Künstler*innen-Einträgen unsichtbar sind und Geburtsdaten teilweise ausgerechnet werden müssen, zeigt jedoch eine Abkehr der *documenta 14* von standardisierten Formaten. Generell weist jegliche Reglementierung durch obligatorische Angaben das Risiko der Banalisierung auf und es empfiehlt sich, Informationen nicht als ‚Fakten‘ zu behandeln, sondern zu überlegen, warum ihre Nennung sinnstiftend erscheint und dies darzulegen. Die obligatorische Unsichtbarmachung von Informationen kann freilich gleichsam Komplexität verringern.

Mit 91 % ist die Nennung des Geburtsortes die zweithäufigste Angabe. Sie findet im Daybook keine einheitliche Form. Das kann sinnvoll sein, da Verfasser*innen die Art der Nennung beispielsweise an die Größe des Ortes anpassen können. Durch die Einbindung in den Fließtext können auch weitere Informationen zu den geographischen Stationen in Biografien genannt werden.

In 69 % der Daybook-Texte findet sich außer der Angabe des Geburtsortes keine weitere Information zur Herkunft der Künstler*innen. Insgesamt sind die geografischen Angaben im Daybook zumeist werkbezogen und in gesellschaftliche oder politische Erzählungen verwoben. Ortswechsel werden nicht immer

genannt. Das erscheint einerseits als positiv, da Herkunft so nicht überbetont wird. Problematisch ist hingegen, wenn geografische Angaben nur teilweise sichtbar gemacht werden. Es wurde herausgestellt, dass die Angabe des Geburtsortes verfälschend wirken kann, wenn Künstler*innen diesen in sehr jungen Jahren verließen. Werden Selektionen vorgenommen, so wäre es vielleicht sinnvoll, jene Orte auszuwählen, die in Verbindung mit dem Werk stehen. So könnte für Rezipient*innen nachvollziehbar gemacht werden, warum die Orte bedeutsam für die Künstler*innen sind. Angeführte Beispiele zeigten, dass ungenaue geografische Angaben zur Herkunft von Künstler*innen instrumentalisieren können. Fluchterfahrungen in den Biografien von Künstler*innen sind teilweise unsichtbar, selbst wenn ein Ausstellungsbezug besteht.

Im Daybook werden einzelne Begriffe in außereuropäischen Sprachen aufgeführt, was Wertschätzung signalisiert.⁴⁵⁰

Angaben zu Kindheit, Familie, Ausbildung und Lehre, Ausstellungsreferenzen und Publikationen erfolgen lediglich in durchschnittlich 12 % der Texte.

Erzählungen zur Kindheit der Künstler*innen stehen zumeist in Verbindung mit dem Werk, obgleich Ausstellungsbezüge nicht immer offengelegt werden. Marginalisierte Themen kommen dabei nicht zur Sprache.

Angaben zur Ausbildung umfassen primär Referenzen außerhalb des klassischen Kunstmarkts. So werden sie nicht legitimierend in Bezug auf das Handwerk getätigt, sondern rekurrieren auf Interdisziplinarität und politische Kontexte. Die Sichtbarmachung von Berufswechseln und Ausbildungen außerhalb des klassischen Kunstmarktes befreit jene von ihrem Status als ‚Brüche‘ oder marginalisierte Themen. Dass akademische Referenzen indigener Künstler*innen teilweise nicht kommuniziert werden, zeigt auch hier die Abkehr von Legitimationszwängen.

Im Daybook werden Angaben zur Familie in vereinzelt Fällen ohne Werkbezug und kaum mit Ausstellungsbezug gemacht, bzw. wird dieser häufig nicht benannt. Die Untersuchung legte die Sichtbarmachung marginalisierter Themen in einem Artikel offen.

Informationen zu Ausstellungsreferenzen sind im Daybook nicht immer in den Kontext einer größeren Erzählung eingebunden. Sie werden vielfach getätigt, um Interdisziplinarität herauszustellen. Marginalisierte Themen werden in diesem Zusammenhang nicht genannt.

Im Gegensatz dazu zeigte die Analyse, dass Angaben zu Publikationen in Verbindung mit Marginalisiertem stehen. Es wird insbesondere auf *queerness* und *postcolonialism* verwiesen. Bezüglich der Bibliografie von Teilnehmer*innen ist vieles unsichtbar, nicht zuletzt im Rahmen der documenta 14 veröffentlichte Künstler*innen-Bücher.

Nur in einem Text findet eine Preisauszeichnung Erwähnung, Referenzen bezüglich Stipendien bleiben gänzlich unsichtbar. Das Daybook dient als Ausstellungskatalog auch der Eigenwerbung der documenta, die ökonomischen Interessen und Innovationsdruck unterliegt. Gerade daher ist es schätzenswert, dass

⁴⁵⁰ In den South-Magazinen sind theoretische Abhandlungen zu marginalisierten Sprachen zu finden, teilweise aus der persönlichen Perspektive von Künstler*innen und ihren Biografien.

die Autor*innen darauf verzichten, Künstler*innen durch die Sichtbarmachung bisheriger Auszeichnungen zu legitimieren und sie stattdessen gleichberechtigt präsentieren.

Die Ausgaben des *South as a State of Mind* gehen weiter über die Ausstellung hinaus, da theoretische oder visuelle Beiträge eigens für die Ausgaben produziert und verschiedene documenta 14-Künstler*innen in Gesprächen zueinander in Bezug gesetzt werden. Außerdem sind die Beiträge nicht so stark voneinander separiert wie im Daybook. Die umfangreichsten Darlegungen zur Ausstellungsschau bieten die Editorials. Intention ist eher, Kontexte auf inhaltlicher Ebene zu erläutern, statt ein detailgetreues Abbild der Ausstellung zu bieten.

Biografische Angaben erfolgen vereinzelt und variieren stark in ihrer Fülle, in der Analyse konnte diesbezüglich kein Muster erkannt werden. Die Informationen scheinen an die jeweiligen Beiträge angepasst zu sein. Einzelne Textbeiträge von Künstler*innen, die im Daybook vertreten sind, rücken ihre Autobiografie zugunsten gesellschaftlicher und politischer Erzählungen in den Hintergrund.

Dadurch, dass auf ein größeres Weltgeschehen verwiesen wird, kommen in vielen South-Artikeln, in denen Personen des Daybooks Erwähnung finden, marginalisierte Themen zur Sprache. Diese umfassen primär geografische und politische Thematiken, beispielsweise politische oder territoriale Konflikte, Migration, Flucht und Erzählungen von Abschiebung. Ebenso werden verschiedene zeitliche Ebenen miteinander verbunden und bei historischen Erzählungen Vergleiche zu heutigen Situationen gezogen. Indigene Positionen werden anhand von (auto-)biografischen Erzählungen der Künstler*innen erläutert, insbesondere im Zusammenhang mit der unverkennbaren Bedeutung von marginalisierten und verbotenen Sprachen. Die Analyse eines South-Beitrags zeigte die bewusste Sichtbarmachung von sozialen Missständen oder *class*. In einem anderen Beitrag wurden Fragen des Othering aus der persönlichen, privilegierten Perspektive eines Künstlers herausgestellt.

Es scheint wertvoll, Marginalisierung durch die (Auto-)Biografie von Künstler*innen sichtbar zu machen und die individuelle Sicht auf geografische, gesellschaftliche und philosophische Fragen zu bieten, um Verständnis zu wecken.

Im Daybook kommen viele Stimmen zur Sprache und die Künstler*innen konnten Einfluss auf ihre Repräsentation im Ausstellungskatalog nehmen. Obgleich dieser auf demokratischem Wege entstanden ist, legte die Analyse Elemente der Kuration und Hierarchisierung beim Herstellungsprozess offen.

Sowohl die Texte des Daybooks als auch der South-Magazine wirken nur in ihrer Gesamtheit und Verbindung zueinander. Werden einzelne Beiträge singular betrachtet, so kann es zu Irritation und Unverständnis kommen, gerade weil Ansichten aus persönlichen, diversen Perspektiven kundgetan werden.

Die Analyse des Daybooks zeigte, dass bewusste und vor allem wiederholte Sichtbarmachung und Markierung ebenso zu einer Ent-Marginalisierung führen kann, wie die Unsichtbarmachung von Grenzen. Beide Ansätze fordern daher eine gewisse Textlänge, denn sie sind in der Regel erst dann überzeugend,

wenn Kontextualisierung erfolgt. Grundsätzlich schuf die vorliegende Arbeit das Bewusstsein der Autorin dafür, wie groß die Herausforderung der sprachlichen Umsetzung ist, da jene stets auf Kategorisierungen beruht – auf Sicht-, und Hörbarkeit.

6.2 Ausblick

Was könnten zukünftige Forschungen in Bezug auf hier gestellte Fragen sichtbar machen? In der vorliegenden Arbeit wurden nur frei verfügbare Quellen zum Abgleich der biografischen Angaben verwendet. Spannend wäre mitunter auch die Befragung der repräsentierten Künstler*innen. Eine Möglichkeit für Anschlussforschungen wäre die Reflexion der eigenen Auswahlkriterien in Bezug auf die Recherche dessen, was im Daybook unsichtbar bleibt. Das Kategoriensystem dient als Grundlage für weitere Analysen.

Insbesondere in Bezug auf die Erforschung von Sichtbarkeiten bietet es sich an, das Bildmaterial im Daybook zu analysieren, wobei Informationen aus dem 45-minütigen Experten-Interview mit dem Bildredakteur Jonas Raam hilfreich sein können.

Ein näherer Blick in die Biografien der Verfasser*innen des Daybooks empfiehlt sich, um zu ergründen, wer sichtbar macht – und wer nicht.

Es könnten ein oder mehrere Untersuchungsgegenstände zum Vergleich herangezogen werden, beispielsweise Publikationen vergangener documenta-Ausstellungen⁴⁵¹ oder Kataloge anderer Ausstellungsinstitutionen. Erkenntnisliefernd ist auch die tiefere Analyse der schwarzen Rechtecke im Daybook.

Es ist möglich, die Lektüre vor Ort in der Ausstellung zu perspektivieren. Dabei ist es auch denkbar, zu analysieren, wie sich die Publikation neben anderen Vermittlungsformen für die Ausstellung sowie innerhalb der Publikationslandschaft positioniert.

Der Kunsthistoriker Matthias Weiß verweist auf Worte des Philosophen Hans Blumenberg,⁴⁵² wenn er den Mythos als etwas Dynamisches beschreibt. Er werde „*im jeweiligen historischen und sozialen Kontext an die Bedürfnisse*“⁴⁵³ angepasst. Diese These könnte zum Anlass genommen werden, das Daybook aus einer weiteren Perspektive auf Legendenbildungen und Künstler*innen-Mythen zu untersuchen. Es könnte zum Beispiel gefragt werden, ob Stereotype von politischen und aktivistischen Künstler*innen gezeichnet werden. Reizvoll wäre es auch, die Repräsentationsmechanismen des Daybooks mit denen anderer Kulturkreise und Sprachen zu vergleichen.

Es wurde dargelegt, dass das Daybook lediglich eine Auswahl der Künstler*innen-Liste der documenta 14 umfasst. Ein Vergleich der Daybook-Künstler*innen mit den historischen Positionen und insbesondere den Künstler*innen der *Antidoron*-Ausstellung im Fridericianum – und ihrer Repräsentation im zugehörigen Katalog – bieten sich an.

⁴⁵¹ Mit der Analyse wurde bereits im Zuge der vorliegenden Arbeit begonnen. Es ist vorgesehen, eine eigenständige Publikation zum Thema im documenta archiv zu veröffentlichen.

⁴⁵² Vgl. Blumenberg 1979.

⁴⁵³ Weiß 2016, 97.

Aufschlussreich wäre es zu prüfen, wer (nicht) auf der documenta 14 vertreten war. Der Anteil an Frauen lag bei 30,6%. Der Kurator Paul B. Preciado kommentiert das folgendermaßen: „*It is 'no longer possible to continue drawing on [the same] parameters' as before and that "it's necessary to think about the critical processes that bring bodies together in the same way, with no distinction of nationality, gender or field of activity.*“⁴⁵⁴ Das Zitat untermauert die Relevanz der Arten der Sichtbarmachung, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit waren. Dennoch ist es diskutabel, ob die documenta als Institution nicht für mehr (geschlechtliche) Gleichberechtigung eintreten sollte.

Die Funktionsmöglichkeiten eines Kataloges könnten untersucht werden und aus Perspektive der Kunstvermittlung gefragt werden, „*warum es eigentlich immer darum gehen muss, jemanden an etwas ,heranzuführen.*“⁴⁵⁵ Der Forschungsweg könnte auf kreativem Wege fortgesetzt werden, indem alternative Publikations- und Repräsentationskonzepte entworfen werden. Auf welche Arten und Weisen kann eine Ausstellung dokumentiert werden? Wem soll sie zugänglich gemacht werden? Welche Modelle können beispielsweise für blinde Personen entworfen werden? Auf welche Arten könnten sich die Künstler*innen selbst porträtieren? Ist es denkbar, Künstler*innen in Gruppen – statt als von den anderen Teilnehmer*innen isolierte Individuen – zu präsentieren? Wenn von demokratischen Konzepten gesprochen wird, ist es letztendlich denkbar, Besucher*innen in die Katalogproduktion einzubinden. Die Kunstvermittlerin, Kuratorin und documenta-Professorin Nora Sternfeld erinnert daran, dass Museen auch politische Orte sind⁴⁵⁶ und entwirft Konzepte, in denen hier alternatives Wissen produziert, das Archiv herausgefordert und Vermittlung radikalisiert wird.⁴⁵⁷

Kann der Katalog eines „*Museums der 100 (163) Tage*“ als utopischer Raum begriffen werden, in dem nicht nur für die Nachwelt dokumentiert wird, dass andere Machtverhältnisse wünschenswert sind, sondern sich auch deren Umsetzung in der Gegenwart manifestiert? Warum sollten zukünftige Besucher*innen ausgeschlossen werden, wenn es darum geht, zu überlegen, was zu Künstler*innen-Biografien und marginalisierten Themen sichtbar gemacht wird? Modelle, für die Umsetzung alternativer Katalogkonzepte könnten ausgearbeitet werden.

⁴⁵⁴ Preciado im Interview, vgl. Mathilde Belouali-Dejean 2017.

⁴⁵⁵ Mörsch 2012, 62.

⁴⁵⁶ Sie verweist auf die Eroberung des Louvre in der Französischen Revolution.

⁴⁵⁷ Vgl. Sternfeld 2018.

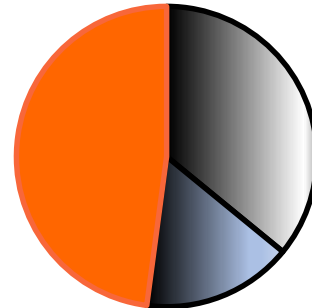
7. Anhang

Anhang 1: Diagramme

Hinweis: Prozentangaben wurden leicht aufgerundet. 100 Prozent entsprechen 142 Daybook-Einträgen.

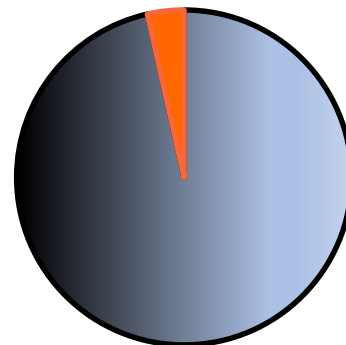
Anhang 1.1: Diagramm 1.1: (Un-)Sichtbarkeit der auf der documenta 14 ausgestellten Werke

- Nennung d14-Werk: 51 Einträge = 36 %
- Nennung d14-Werk ohne Markierung als solches: 23 Einträge = 16 %
- Nicht-Nennung: 68 Einträge = 48 %



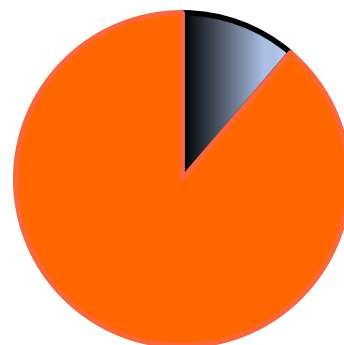
Anhang 1.2: Diagramm 1.2: (Un-)Sichtbarkeit des Geburtsjahres

- Angabe des Geburtsjahres: 137 Einträge = 96 %
- keine Angabe des Geburtsjahres: 5 Einträge = 4 %



Anhang 1.3: Diagramm 1.3: (Un-)Sichtbarkeit von Angaben zur Kindheit

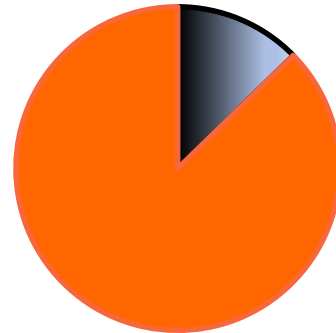
- Angaben zur Kindheit: 16 Einträge = 11 %
- keine Angaben zur Kindheit: 126 Einträge = 89 %



Anhang 1.4: Diagramm 1.4: (Un-)Sichtbarkeit von Angaben zur Familie

■ Angaben zur Familie: 18 Einträge = 13 %

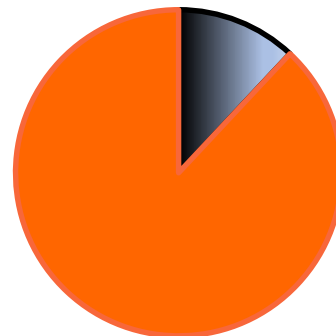
■ keine Angaben zur Familie: 124 Einträge = 87 %



Anhang 1.5: Diagramm 1.5: (Un-)Sichtbarkeit von Ausbildungsangaben

■ Angaben zur Ausbildung: 17 Einträge = 12 %

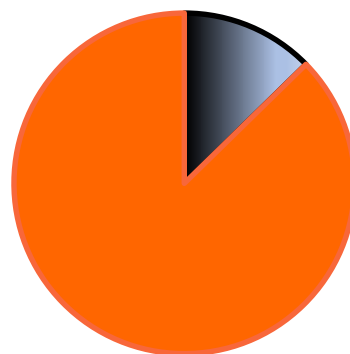
■ keine Angaben zur Ausbildung: 125 Einträge = 88 %



Anhang 1.6: Diagramm 1.6: (Un-)Sichtbarkeit von Ausstellungsreferenzen

■ Angaben zu Ausstellungsreferenzen: 18 Einträge = 13 %

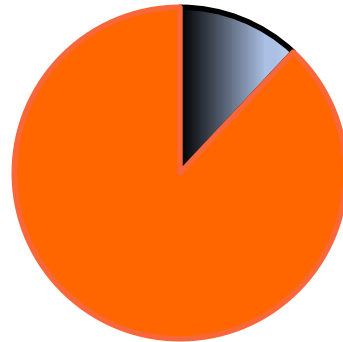
■ keine Angaben zur Ausstellungsreferenzen: 124 Einträge = 87 %



Anhang 1.7.a: Diagramm 1.7.a: (Un-)Sichtbarkeit von Publikationen

■ Angaben zu Publikationen: 17 Einträge = 12 %

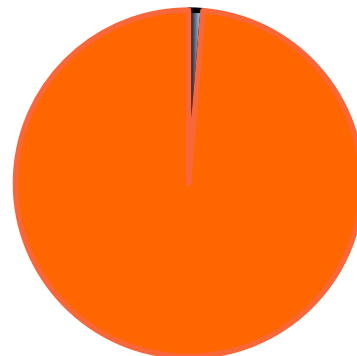
■ keine Angaben zu Publikationen: 125 Einträge = 88 %



Anhang 1.7.b: Diagramm 1.7.b: (Un-)Sichtbarkeit von Preisen

■ Angaben zu Preisen: 1 Eintrag = 0,7 %

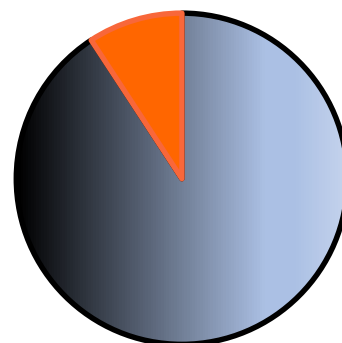
■ keine Angaben zu Preisen: 141 Einträge = 99,3 %



Anhang 1.8: Diagramm 1.8: (Un-)Sichtbarkeit des Geburtsorts

■ Angaben zum Geburtsort: 128 Einträge = 91 %

■ keine Angaben zum Geburtsort: 13 Einträge = 9 %



Anhang 2: Zur Biografie der Autorin

Es wurde der Gehalt der Sichtbarmachung von Sprecher*innen-Rollen betont. Daher würde es als widersprüchlich erscheinen, die vorliegende Arbeit ohne eine kurze Vorstellung der eigenen Perspektive abzuschließen. Diese Angaben zur Autorin der vorliegenden Arbeit werden *werkbezogen* und offensichtlicher Weise aus ihrer persönlichen Perspektive gemacht:

Mein Forschungsinteresse wurde 2017 bei meiner wiederholten Arbeit und der Vorbereitung als Gästeführerin auf der documenta geschürt. In der Arbeit als Chorist*innen auf der documenta 14 wurden uns das Daybook sowie der Reader kostenlos zur Verfügung gestellt, nicht aber die South Magazine. Bei der Vorbereitung auf die Ausstellung spürte ich schnell, dass es kaum möglich sein würde, die Erwartungen der Besucher*innen mit den Inhalten der documenta 14-Publikationen zu befriedigen.¹ Das machte diese für mich persönlich umso spannender.

Es könnten nun zahlreiche Erzählungen folgen, beispielsweise das Geburtsjahr der Autorin, Angaben zu ihrer Familie, Provenienz oder Sexualität. Auf derartige Markierungen wird jedoch verzichtet, da Durchsichtigkeit aus subjektiver Perspektive nicht gewährleistet werden kann.

Ich verweigere den wortwörtlichen Schein totaler Transparenz, huldige die Unsichtbarkeit.

¹ Das soll nicht heißen, dass dies Ziel der Kunstvermittlung sein muss.

Anhang 2.0: Reflektion 2.0: ~~Das Daybook als Künstler*innen-Buch~~

Im Laufe der Forschung wurde zunächst versucht, eine Gattungsbestimmung des Daybooks und der South-Magazine vorzunehmen. Der Gedanke war, den Grad der Standardisierung und den Bruch mit Konventionen auf literarischer, formaler und gestalterischer Ebene auszuloten. Außerdem beruhte die Untersuchung auf der Annahme, dass die jeweiligen Gattungen auch inhaltlich verschiedene Grenzen und Möglichkeiten bieten. Ziel der Darstellung der erlangten Forschungsergebnisse sollte letztendlich sein, die Publikationen vorzustellen und Divergenzen auf gattungsbedingter Ebene deutlich zu machen.

Eine scharfe Abgrenzung von Künstler*innen-Buch und Katalog kann nicht geboten werden.² Jede Eigenschaft, auf die die documenta-Publikationen untersucht werden sollten, müsste als erstes daraufhin betrachtet werden, welche Argumente dafür sprächen, sie der jeweiligen Gattung zuzuordnen. Das führte schlichtweg zu weit fort von der eigentlichen Forschungsfrage. Zu komplex und konträr sind die Antworten auf die Frage, was Künstler*innen-Bücher und Ausstellungskataloge charakterisiert. Letztendlich kann es widersprüchlich erscheinen, wenn im Laufe einer Analyse, welche die Repräsentation marginalisierter Themen untersucht, zu stark auf Kategorisierungen beharrt wird. Der Ansatz wurde verworfen, jedoch dezent in der Gestaltung der Arbeit aufgegriffen.³

² Vgl. z.B. Phillipot 1982 (insbesondere die vielzitierte Graphik des „Fruit Salad“-Diagramms); vgl. Thurmann-Jajes 2002, 10; vgl. Hildebrand-Schat 2013, 20; vgl. Coers 2015, 228; vgl. Hampton 2015, 16.

³ Im Prozess der Forschung sind solche Unvorhersehbarkeiten und Brüche vorprogrammiert. Sie sollen hier nicht als negative Momente des Scheiterns begriffen werden, sondern als Charakterzüge, die es zu akzeptieren und deren immanente Potentiale es zu entdecken gilt. Pathetisch ausgedrückt rekurriert die visuelle Oberfläche der Arbeit auf ihre eigene Biografie.

Anhang 3: Interviewmaterial und Mailverkehr

Das Interviewmaterial im Anhang ist vertraulich. Die Weitergabe ist untersagt.

Anhang 3.1: Zusammenfassende Transkription Experten-Interview Jonas Raam (Bildredakteur)

Experte: Jonas Raam, Bildredakteur der documenta 14

telefonisches Interview (Ort: Berlin)

Datum, Uhrzeit: 16.01.2019, 10:00–10:42 Uhr

Dauer: 42 Minuten

1. Leitfaden

- First of all, would you be so kind to describe what you have done while working as the picture editor for documenta 14s Daybook and South Magazine?

- I just discovered that you are often described as an artist.

Obviously, this is a very interesting fact for my research and so I wondered about your personal understanding of your profession regarding documenta. Do you see yourself as an artist?

- Would you categorize the Daybook and the South Magazines as exhibition catalogues or do you think there are elements that define them as artists' books?

- What does the title "Daybook" mean for you? Did you think of it while working on it?

- Where there any publications that played an inspiring role for you making the Daybook and the South Magazines? Which role did previous documenta-publications play for preparing the visual concepts of documenta 14 literature?

- How could the artists take influence? Where they asked to edit their pages themselves?

If yes, by which „rules“/ guidelines?

Pitor Uklanski (picture over the hole side)

> Where there any guidelines for the black boxes on the left page?

- Who made the last countercheck?

2. Zusammenfassende Transkription

Bezug zu vorherigen documenta-Ausstellungen und deren Publikationen

- Jonas Raam arbeitete auch als Bildredakteur für die dOCUMENTA(13)

- Bevor er sich seiner Arbeit für die documenta-Ausstellungen widmete, warf er einen Blick in die Publikationen der vorherigen documenta-Ausstellungen. Er möchte das aber nicht als Inspirationsquelle herausstellen. Das liegt darin begründet,

dass er die Entstehung der Publikationen als Prozess und vor allem als Team-Projekt ansieht. Er sagte, dass zu viele Stimmen an den Publikationen beteiligt waren und das Ganze zu prozesshaft von statten ging, als das die Inspiration einer dieser Personen so zentral gewesen hätte sein können.

- Für Jonas Raam schien die Arbeit an den documenta 14-Publikationen anstrengender, als die an denen der d(13). Er kann die Gründe nicht genau benennen, denn an der 13. Ausgabe waren sogar mehr Künstler*innen beteiligt. Er vermutet, dass ein ausschlaggebender Faktor die Größe des Teams war und dass die Publikationen der d14, **insbesondere das Daybook, auf einem sehr demokratischem Wege entstanden sind**. Es dauerte teilweise sehr lange, bis ein Konsens erzielt wurde. Jonas Raam hält diese Herangehensweise jedoch grundlegend für positiv. (18.45 min)

- „The Daybook was very complicated actually. And to actually find a format and to agree, because he (Adam Szymczyk) had a lot of ideas about to sort of **breaking the format in all ways that are possible.**“ (5.50 min)

- “The Daybook was a **huge communicative sort of task for all of us.**” (5.10 min)

Das Team

- Jonas Raam, Quinn Latimer, Karin Sauerländer = Editorial Team

- Julia Born & Laurenz Brunner = Grafikdesigner

Ablauf der Publikationserstellung

- Es gab **regelmäßig Konferenzen**, teilweise mit Adam Szymczyk.

- **Karin Sauerländer** sorgte dafür, dass Deadlines eingehalten wurden, war für die Finanzen und den Vertrieb zuständig.

>> Laut Raam mag Karin Sauerländer Grafikdesign nicht, das nennt Jonas Raam als einen Grund, warum die Publikationen **eher „upfront“ seien und wenige grafische Spielerein** enthalten. (34.45 min)

- 1 Monat vor Ausstellungsbeginn wurden die Publikationen **gedruckt**.

- **Quinn Latimer** und **Laura Preston** (= Redakteurin, Publikationsabteilung) beauftragten die Autor*innen im Daybook, Texte zu verfassen.

Die Arbeit der Bildredateurs Jonas Raam für das Daybook >> primär Kommunikationsjob

- Der „**Art Director**“- **sowie Recherche-Teil** für das Daybook war in Jonas Raams Arbeit recht **gering** (11.00 min).

- Ein großes Feld seiner Aufgaben lag im Verwaltungsbereich.

>> Er unterstützte die Künstler*innen eher, Bilder zu finden, sorgte dafür, dass die (Bild-)rechte gesichert waren. „Basically **communicating a lot** via E-Mail.“ (11.20 min)

>> Die **Künstler*innen** wurden von Jonas Raam kontaktiert und aufgefordert, **Bilder** für ihre Artikel im Daybook **einzu-senden**. Im Idealfall haben diese Bezug zu auf der documenta 14 gezeigten Werken. Er rät dazu, beispielsweise Skizzen der Arbeiten für die documenta 14 zu zeigen. In wenigen Ausnahmefällen, wie bei Beatriz González, legte Adam Szymczyk entsprechende Bilder fest. (17.10 min)

>> Eine der großen Herausforderungen bei der Erstellung des Daybooks war die zeitliche Organisation: Circa **6 Monate** vor Ausstellungsbeginn mussten die **Künstler*innen kontaktiert** werden.

>> Das war **problematisch**, da viele Künstler*innen zu diesem Zeitpunkt nicht wussten, was sie einsenden sollten und mit der Aufgabe überfordert waren.

>> Jonas Raam schlug den Künstler*innen vor, Material einzusenden, dass Bezug zu ihrem documenta14-Werk hat, beispielsweise Skizzen, Recherchematerial oder Fotografien von ähnlichen Arbeiten. Außerdem sollten die Bilder noch nicht

so weit verbreitet sein. Er nannte hier das Beispiel, dass die Abbildungen nicht als erste in einer Google-Suche auftauchen sollten (8.30 min).

- Künstler waren keineswegs an der Editierung der Seiten beteiligt. Das ist Aufgabe der Grafikdesigner*innen.

Vorgaben für das Daybook

- 7.00 min: Zunächst war die einzige Regel, **keine Installationsansichten von anderen Ausstellungen** abzubilden.

- Jonas Raam und die Grafiker **Julia Born & Laurenz Brunner** sichteten das von den Künstler*innen eingesendete Material und trafen eine **Auswahl** (11.30 min).

- Dilemma, es allen recht zu machen und es visuell so ansprechend zu machen, wie möglich (17.45 min) > problematisch sind beispielsweise Videostills, da sie im Druck oft zu dunkel aussehen > teilweise großes Hin und Her

- Auf die Frage, wie die Gestaltung der Doppelseite von Pitor Uklanski zu Stande kam (Bild über die gesamte Doppelseite, schwarze Box leer): Das ist besondere Ausnahme; „He was very difficult to get in touch with.“ (min 16.10), Letztendlich habe Adam Szymczyk entschieden, die Seite so zu gestalten und die anderen stimmten zu. Sie mochten laut Raam, dass es besonders aussah.

Die Schwarze Box auf der linken Seite im Daybook

- Die schwarze Box als eigene Ebene: „Sort of a **new layer**.“ (19.45 min)

- Dass die Sortierung des Daybooks auf den Daten, welche die Künstler*innen aussuchten basiert, sei **sehr speziell**. Mit der Tradition einer alphanumerischen Sortierung zu brechen, sei allein Adam Szymczyks Idee gewesen.

- Die Künstler*innen wurden nach einem wichtigen persönlichen und häufig nach einem **politischen** Ereignis in ihrem Leben gefragt. >> explizite Aufforderung, politischen Kontext zu kreieren!

- „This is a way to maybe make it more **individual**.“ (20.55 min)

- Der Auftrag, die Künstler*innen sollten einen kurzen Text, ein Datum und ein Bild für die schwarze Box einsenden, war für viele sehr klar, doch einige wussten auch gar nichts damit anzufangen – daher sind manche Boxen **leer** bzw. schwarz. (21.45 min)

South as a State of Mind

- Sehr verschieden im Vergleich zu Daybook; „it has a very different character.“ (12.15 min)

> die Arbeit daran war viel langsamer

> bereitete Jonas Raam insgesamt noch mehr Freude

- Linda und Marius Schwarz

- **Quinn Latimer** lud Autor*innen ein, für die South-Publikationen zu schreiben, kontaktierte sie.

- **Jonas Raam las die Texte und macht Vorschläge für Illustrationen.**

- Es gab längere Meetings zwischen Jonas Raam und Quinn Latimer, um Bilder auszusuchen.

> Teilweise fand Jonas Raam die Texte so theoretisch, dass er **von einer Bebilderung abriet**.

- „For South I also think that we agreed sort of silently a little bit that it **should not be sort of glossy** or contemporary in a sense that we wanted [...] it more historical, a bit more black and white, in order to create a little bit more sort of own, not being somewhat another one of this glossy contemporary art magazines.“ (14.05 min)

> Inspirationen und Bilder für das South Magazine suchte Jonas Raam eher in **historischen Archiven** (14.40 min) als in aktuellen Kunstmagazinen. Generell sind nicht viele Kunstwerke und besonders wenig zeitgenössische Werke abgebildet (14.50 min)

> Jonas Raam hatte eher Recherche- und Denkaufgabe-Aufgabe

Zum Konzept

- Adam Szymczyk habe ziemlich **klare Vorstellungen** von den Publikationen gehabt, welche er jedoch stets mit dem Publikationsteam diskutiert habe.

- Adam Szymczyk sei es besonders wichtig gewesen, dass die Publikationen nicht bestimmten **Standards** folgen, sondern diesen eher **widersprechen**. Adam Szymczyk wollte mit so vielen Normen brechen, wie möglich. (31.35 min)

>> „For Adam it was important, to take away as much as possible of this exhibition standards.“ >> Das ist auch ein Grund, warum der Titel „Daybook“ statt Katalog lautet. (22.50)

- Adam Szymczyk **wollte keine Corporate Identity** für die documenta 14. Es gab beispielsweise 3 verschiedene Grafikdesigner, die für die documenta 14 arbeiteten.

- Jonas Raam findet es übertrieben das Daybook als Künstler*innen-Buch zu betiteln/ er glaubt nicht, dass Adam Szymczyk eines machen wollte, aber er findet das Daybook in jedem Fall als **hervorstechend** und **vielen Maßstäben einer Ausstellungspublication widersprechend**; „It is quite individual in this sense.“ (32.15 min)

> Jonas Raam kann sich auch vorstellen, dass die Besonderheit des Daybooks erst in 10 Jahren von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Das Daybook sei seiner Zeit voraus.

- Für den Bildredakteur Jonas Raam spielte es **keine spezifische Rolle**, dass die Publikation „Daybook“ deklariert war und nicht als Katalog. (22.50)

- Jonas Raam überlegt, ob nicht die Grafikdesigner*innen die Idee hatten, die Publikation Daybook zu nennen.

- Der Titel entstand insbesondere in Anlehnung an die Öffnungstage der Ausstellung.

Das Daybook als Künstler*innen-Buch

>> Die Profession des Bildredakteurs Jonas Raam (24.50 min)

- Jonas Raam sieht die Übergänge vom Bildredakteur zum Künstler in seiner Arbeit als fließend. „I guess in the end it is a little bit of both.“ (25.40 min) Dennoch ist er sich bewusst, dass er gerade aufgrund seines künstlerischen Hintergrundes für die Arbeit mit der documenta 14 oder auch für Wolfgang Tillmans ausgesucht wurde. Er denkt, er **arbeitet nicht wie ein klassischer Bildredakteur**.

> Für die Ausgaben des South Magazines suchte er die Bilder eigenständig aus und brachte ganz klar seinen **eigenen Geschmack** ein.

- Jonas Raam studierte Fine Art in London. Nach seinem Studium zog er nach Berlin. Einer seiner ersten Aufträge dort war das Erstellen der Publikation für eine Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie.

- Jonas Raam begann vor 10 Jahren als Bildredakteur von Kunstpublikationen zu arbeiten.

Sonstiges

- Auch Jonas Raam beschreibt die enorme Relevanz von Ausstellungskatalogen für die Geschichtsschreibung (35.50 min).

Anhang 3.2: Expertinnen-Interview Quinn Latimer (Herausgeberin)

Expertin: Quinn Latimer, neben Adam Szymczyk Herausgeberin der documenta 14-Publikationen

Die Kommunikation erfolgte via E-Mail.

Zusendung der Fragen am: 03.12.2018

Beantwortung der Fragen am: 30.01.2019

(Editierung durch Quinn Latimer.)

1. Which role did previous documenta-publications play for preparing the literary concepts of documenta 14?

Quinn Latimer: Their role was one of research, of context, of lineage, of a kind of critical-literary history and ground from which to begin to work. I read through most of the previous documenta publications, of course, but there were a few that stayed on my desk throughout the d14 period, and thus remained touchstones for my editorial thinking. Catherine David's documenta X book was enormous and enormously important for me—in every sense. Though the methodology of montage and excerpt, and the over-accumulation and layering of images and texts, in her book was quite different from what we did with the d14 publications in the end, her choice of texts—particularly her emphasis on literary, postcolonial, and modernist literatures from across the world—was hugely inspiring to me. Her documenta book's title—*Politics/Poetics*—was also a kind of critical sign I labored under throughout my own editorial work on d14. I also looked at the series of books that Okwui Enwezor made for documenta 11 quite closely, and others, of course. Design wise, we were quite inspired by the early documenta catalogues—those from the first few iterations—which were small and discrete and wanted to be handled. We wanted, in the end, to make critically and visually rich publications that immediately asked to be held and read—we were not interested in making coffee-table books for display.

2. Would you categorize the Daybook and the South Magazines as exhibition catalogues or do you think there are elements that define them as artists' books?

QL: I think they are publications with a number of both obvious and more subtle references and formats embedded within their structure. The *Daybook* is at once the "short guide" to the d14 exhibition, the d14 artists' book, and a daybook. A daybook, of course, being both a kind of calendar and a notebook, one that most artists and writers employ. The documenta 14 *South as a State of Mind* publications are very much issues of a magazine—and yet their large format, the heavy, tactile paper, the elegant, almost book-ish design, and the prodigious content edited around a discrete set of terms and themes, also lends each issue the feeling of an individual art anthology or catalogue. I have a difficult time doing anything straight, so when someone asks me to make a magazine or a catalogue, I usually turn to other literary and critical formats for inspiration. I turn everything into something else, eventually, and I think this ultimately deepens the meaning of the publication itself.

3. What does the title "Daybook" mean for you?

QL: A daybook is both a calendar and a notebook, one that most artists and writers employ. We were inspired by a number of important books of that form, notably Anne Truitt's

Daybook, the Journal of an Artist, among others. I also found a daybook from 2010 in Athens that a small, wonderful publisher in Exarcheia had produced. The publisher, Cube Art Editions, had found an old pocket diary from 1954, whose days corresponded exactly to the days of the year in 2010. Each page contained the corresponding one of the old diary, was printed in black-and-white, with black margins on the sides. Only the moon phases were different. I was very inspired by this daybook and so we asked Cube Art Editions to create one for us as well, for the year 2017, the year of d14. Their publisher, Katerina Vazoura, and designer, Christos Lialos, came up with the idea of “Empty Days,” a diary “liberated from the marks of language.” A sequence of empty pages, composed of twelve different papers, corresponded to the calendar year.

4. *Who chose the authors for the Daybook-texts?*

QL: Many different people. Adam Szymczyk and I sat down initially and went through the list of d14 artists and divided some of them up between ourselves and the d14 curators, many of whom were also great writers. I wrote three of the Daybook texts, I believe, as did Adam, and most of the d14 curators wrote three or four or more. We also wanted to include writers from outside of the d14 team, and from various literary and critical fields, though, so we thought about who might be good on certain artists, writers or curators who the artists had longstanding relationships with, etc. Our associate editor, Laura Preston, was the point person on the *Daybook*, and she helped tremendously. In many cases we also asked the artists themselves if there was a writer they would particularly like to recommend.

5. *Most of the Daybook-texts do not name neither describe the artworks exhibited in Athens and Kassel. A list of works is only shown in the Mapbooklets. Was that rather for organisational reasons or a conscious decision?*

QL: We wanted the texts to be more about the artists’ larger practice than their specific work in d14. This was both an editorial decision but also a logistical one: many of the d14 artists were creating new works for d14, which were nowhere near done or confirmed at the time that the *Daybook* texts had to be written. Books are tremendously long and complicated projects—they take real time to produce, which so many in the art world forget—which means that a book can only reflect the time in which it is written. We didn’t want fake speculations by writers about artworks they hadn’t yet seen, unless those speculations were stated as such. We also didn’t want descriptive texts of singular artworks—we wanted texts about the artist, about their body of work, and about its place in the world.

6. *Alexander Alberro writes in the article about Maria Eichhorn that one instruction for the Daybook-text was to name the “facts of her birth.”*

QL: In his small text for the *Daybook*, he was dramatizing his assignment to write about her work. He begins by noting that “Maria Eichhorn is waiting for me at her studio,” and ends by writing: “It was chilly outside when I left the studio. The wind was getting up. But I kept walking. Minutes later I ducked into the U-Bahn at Pankstrasse in the direction of Hermanstrasse.” Twentieth-century German history is integral to Eichhorn’s oeuvre—its names and place-names and dates and other facts. The facts of her birth, for example (1962, in Bamberg, Germany), are also telling.

6.b Where there any other standards the authors had to follow writing about the artists?

QL: We asked that they not write overly descriptive or theoretical texts in commonly employed artspeak (we all know it). We wanted subjective, critical, ethical encounters with the artists' work rendered with literary style. Since the texts had to be very short, we suggested a series of the short literary forms these texts might pull from: letters, notebook entries, notes, poems, etc. You cannot write an art catalogue essay in five paragraphs. Form here, then, was important, as was voice. We wanted the voice of these texts to be singular—to sound, in fact, like their author, not to be in some omniscient authoritative voice of the general "critic", which so much art writing adopts. The book, like the show, was to be polyvocal: the sheer multiplicity of voices and perspectives of the d14 artists' was to be reflected in the myriad voices of those who wrote about their work.

6.c At which point is biographical information of an artist relevant for you?

QL: At many points.

7. Which impact did the artists themselves have to the texts?

QL: Sometimes they suggested their writers, and they were allowed to look at them and discuss their content with the writers themselves.

7.b Where the artists asked to edit their pages themselves?

QL: No, of course not. They were asked to supply a date that was important to them, an image that someone corresponded to that date, and an image caption—all of which were placed in the bottom left-hand corner of each spread. Another chronology by which to structure the book itself.

8. Who wrote the short texts about the authors in the appendix of Daybook?

QL: The authors were asked to supply us with bios, which we then edited and rewrote as necessary.

9. Besides the documenta 14-artists presented in the Daybook, there are numerous historical positions like Dmitri Prigov or Lorenza Böttner. One can find short texts about them online on documenta 14s' webpage. Why was that information not published in any print version?

QL: The *Daybook* featured the living artists participating in d14. The historical artists were not included in this book; they were featured online.

Anhang 3.3: Mail-Verkehr mit Quinn Latimer

4/9/2019

Re: masters' thesis about the publications of documenta 14

Von: "Quinn Latimer" <quinnlatimer@gmail.com>
Betreff: Re: masters' thesis about the publications of documenta 14
Datum: Mi, Januar 30, 2019 14:07
An: "Ronja Ehrenberg" <ronja.ehrenberg@fu-berlin.de>

Hi Ronja,

Attached are my answers to your questions. Hope you're having a lovely beginning of the year.

Very best,
Quinn

On Tue, Jan 15, 2019 at 12:41 AM Ronja Ehrenberg <ronja.ehrenberg@fu-berlin.de> wrote:
Hello Quinn,

that is no problem at all. I am looking forward to your answer!

All the best,
Ronja

> Dear Ronja,
>
> Apologies for letting this slip through. I'll get back to you by the end
> of
> the week.
>
> Very best,
> Quinn
>
> On Wed, Jan 9, 2019 at 4:38 PM Ronja Ehrenberg
> <ronja.ehrenberg@fu-berlin.de>
> wrote:
>
>> Dear Quinn,
>>
>> I wish you a Gorgeous New Year and hope you had joyful holidays!
>> Please allow me to forward your the questions regarding my master's
>> thesis
>> from the e-mail I sent you on 3th december 2018. I would be most
>> grateful
>> if you could have a look on them.
>>
>> Thank you so much and all the best,
>> Ronja
>>
>>
>>
>> 1. Which role did previous documenta-publications play for preparing the

https://webmail.zedat.fu-berlin.de/src/printer_friendly_main.php?passed_ent_id=0&mailbox=INBOX&passed_id=1849&view_unsafe_images=

1/4

>> literary concepts of documenta 14?
>>
>>
>>
>>
>> 2. Would you categorize the Daybook and the South Magazines as
>> exhibition
>> catalogues or do you think there are elements that define them as
>> artists'
>> books?
>>
>>
>>
>>
>>
>> - FOLLOWING QUESTIONS REGARD THE documenta 14-DAYBOOK -
>>
>> 3. What does the title "Daybook" mean for you?
>>
>>
>>
>>
>>
>> 4. Who choosed the authors for the Daybook-texts?
>>
>>
>>
>>
>>
>> 5. Most of the Daybook-texts do not name neither describe the artworks
>> exhibited in Athens and Kassel. A list of works is only shown in the
>> Mapbooklets. Was that rather for organisational reasons or a conscious
>> decision?
>>
>>
>>
>>
>>
>> 6. Alexander Alberro writes in the article about Maria Eichhorn that one
>> instruction for the Daybook-text was to name the "facts of her birth".
>>
>> 6.a Why do you think the facts of birth are significant?
>>
>>
>>
>>
>>
>> 6.b Where there any other standards the authors had to follow writing
>> about the artists?
>>
>>
>>
>>
>>
>> 6.c At which point is biographical information of an artist relevant for

4/9/2019

Re: masters' thesis about the publications of documenta 14

>> you?
>>
>>
>>
>>
>>
>> 7. Which impact did the artists themselves have to the texts?
>>
>> 7.a Where they allowed to countercheck and correct them?
>>
>>
>>
>>
>> 7.b Where the artists asked to edit their pages themselves?
>>
>>
>>
>>
>> 8. Who wrote the short texts about the authors in the appendix of
>> Daybook?
>>
>>
>>
>>
>> 9. Besides the documenta 14-artists presented in the Daybook, there are
>> numerous historical positions like Dmitri Prigov or Lorenza Böttner. One
>> can find short texts about them online on documenta 14s' webpage.
>> Why was that information not published in any print version?
>>
>>
>>
>>
>> -----THANK YOU SO MUCH.-----
>>
>>
>
> --
> Quinn Latimer
> GR + 30 697 393 5855
>

--
Master Kunstgeschichte im globalen Kontext mit Studienschwerpunkt Europa &
Amerika
Matrikelnr. 4951735

--
Quinn Latimer

https://webmail.zedat.fu-berlin.de/src/printer_friendly_main.php?passed_ent_id=0&mailbox=INBOX&passed_id=1849&view_unsafe_images=

3/4

4/9/2019

Re: masters' thesis about the publications of documenta 14

GR + 30 697 393 5855

Attachments:

untitled-[1.1].plain

Size: 3.3 k

Type: text/plain

Ronja Ehrenberg.docx

Size: 186 k

Type: application/vnd.openxmlformats-officedocument.wordprocessingml.document

Anhang 4: Bildmaterial

Anhang 4.1: exemplarische Daybook-Doppelseite

MARIE COOL FABIO BALDUCCI

«Η ιδιαιτέρη φύση του σύγχρονου κράτους, η πολυακρότητα και η ελαστικότητα των λειτουργιών του, η βαρύτερη των πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών προβλημάτων, που αυτό έχει κληθεί να επιλύσει, το μεταφέρουν σε σημείο συνάντησης των αδυναμιών και των ανησυχιών των λαών, και αυξάνουν τις δυσκολίες που πρέπει να υπερβηθούν στη μέριμνα για την υπεράσπιση του.»

«Αυτό που κάνει τον άνθρωπο ελεύθερο δεν είναι το να ζει ελεύθερος σε καθεστώς ελευθερίας, αλλά το να ζει ελεύθερος μέσα σε μια φυλακή.»

Curzio Malaparte, *Η τεχνική του πρωταγωνιστή: Η βίαιη κατάληξη* της εξέγερσης, 1931

Το έργο *Untitled* (Αττίλο, 2010) της Marie Cool και του Fabio Balducci αποτελείται από στερεοσκοπικές καθρέφτες, τοποθετημένες σε διαφορετικές γωνίες. Ανάλογα με τις φωνικές ή

τεχνικές συνθήκες φωτισμού στον εκθεσιακό χώρο, το έργο προβάλλει φαινομενικούς κύκλους στον περιβάλλοντα χώρο τριστοιχείων τους. Επιπλέον, το έργο κάνει μνεία στη δυναμική εκείνων των περιφορών όπου ο ήμιγυρος σπείρει από τον γυμνό. Στην πρώτη κίνηση καλείται το όραμα αποκείμενο να χρησιμοποιήσει μια λευκή κάρτα Α4 για να «αφαιρέσει» έναν από τους φαινομενικούς κύκλους που προβάλλονται στον χώρο, τοποθετώντας τον στο κέντρο του χαρτί για να τον πάρει μαζί του. Η κίνηση αυτή δείχνει πώς λειτουργεί ο αναλογιστικός μηχανισμός. Στη δεύτερη κίνηση μένει το σώμα του αποκείμενου αλληλεπιδρά με το φως κι έτσι ο φαινομενικός κύκλος επιστρέφει στον χώρο. Αυτές οι δύο κινήσεις επαναλαμβάνονται. Τέτοιες παρεμβάσεις απηχούν τους ευρύτερους προβληματισμούς του καλλιτεχνικού νεοτού, το ενδιαφέρον του να πειραματίζεται με τον χρόνο της έκθεσης, όπου η δραστηριότητα μπορεί να

σπείρει είτε κατά την απουσία των επισκεπτών είτε πριν από την έναρξη τους είτε αμέσως μετά την αναχώρησή τους.

Η Marie Cool γεννήθηκε το 1961 στη Βαλενσιέν της Γαλλίας και ο Fabio Balducci το 1964 στην επαρχία Οστρά της Αιτίας, Ζων κι εργάζονται στο Παρίσι. Από το 1995 οι δράσεις τους εστιάζουν σε καθημερινά αντικείμενα και υλικά, σε μια συνουσία και κριτική σχέση με την επαγγελματική ρουτίνα. Καθώς η βιομηχανία και η τεχνολογία καθορίζουν τις συνθήκες εργασίας τους, οι καλλιτέχνες επιλέγουν να δουλέψουν με καθημερινά αντικείμενα ή υλικά στα οποία έχουν εύκολη πρόσβαση οι καταναλωτές. Οι χειρονομίες που χρησιμοποιούν είναι συνήθως αναφερόμενες με απλές κινήσεις και με την επανάληψή τους, αποτυπώνοντας στην τέχνη μια κοινή, παντοχόρου παρούσα γλώσσα. Επιπλέον, μέσα από ασκήσεις αντίληψης που αποσκοπούν στην αμφοβήτητα συγκεκριμένων κανονιστικών συμπεριφορών, στάσεων και αξιών –και ειδικότερα στην προσαρμογή– οι δύο καλλιτέχνες αναθεωρούν, τροποποιούν και διεκρούνουν το πλαίσιο των θεσμικών χώρων.

Pierre Bo-Bianc

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ-SEPTEMBER

ΕΤΟΣ 2017

Κίβριος	3	Δ Τ Τ Π Π Ε Κ
Εβδομάδα	25	1 2 3
Δείκ Αθηνών	6:57	11 12 13 14 15 16 17
Δείκ Αθηνών	19:51	18 19 20 21 22 23 24
Σελήνη	13	25 26 27 28 29 30
24h-965		

ΚΥΡΙΑΚΗ-SUNDAY



Untitled (To C. B.) (Αττίλο [Στον C, B], 2010), δύο φύλλα χαρτί Α4, χαρακώτα στον τοίχο, φως του ήλιου



Untitled (Αττίλο, 2014/2017), χαρακώτα σε τοίχο, φως του ήλιου, επιφάνεια εργασίας

Εν αρχή η ν ο λόγος



Παράκληση της σφίρας για την ημερομηνική κυκλοφορία της ταινίας του Peter Paul Pasolini, το Οθωμανό, 1989

«Εν αρχή η ν ο λόγος». Κατό Ιωάννην Α 14. Στην αρχαιότητα οι γυναικείες φωνές είναι διαφορετικές εκδοχές της εν λόγω φωνής: «Εν αρχή η ν ο Σαμπί», «Hören Sie denn nicht, hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die aus dem fernen Himmels rauchet und die man gewöhnlich die Stille heißt!», («Κανείς δεν ακούει; Κανείς δεν ακούει την εδωστική καλά που τον ορίζεται συνειδητά οριζών, εκτός από ο άνθρωπος από συνθήκη αιτιακά φωνής»). Joseph Bachner, O Goethe, όμως, βάσει τον Φίσεου να λέει: «Εν αρχή η ν ο Πράξι».

Bewusst wurde eine Doppelseite ausgewählt, die in der Analyse keine Betrachtung findet und ein eher sachliches Erscheinungsbild hat. Nicht nur zur Feier des Schriftbildes fiel die Wahl auf die griechische Ausgabe, sondern, da lediglich ein optischer Eindruck vom Aufbau der Katalogseiten vermittelt werden soll.

Anhang 5: CD

Anhang 5.1: Kategoriensystem Close Reading Daybook

Anhang 5.2: Aufnahme Experten-Interview Jonas Raam

Anhang 5.3: Audio-Version der vorliegenden Arbeit

8. Quellenverzeichnis

Alberro 2017a

Alexander Alberro: David Lamelas; in: Kat. doc 14, Daybook, 30. April.

Alberro 2017b

Alexander Alberro: Hans Haacke; in: Kat. doc 14, Daybook, 1. August.

Alberro 2017c

Alexander Alberro: Maria Eichhorn; in: Kat. doc 14, Daybook, 26. April.

Alberti 2017

Sarah Alberti: Wir (alle) sind das Volk – Hans Haackes Beitrag für die documenta 14; in: kunsttexte.de: Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2017, chrome-extension://oemmdcbldboiebfnladdacdbfmadadm/https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/19475/alberti.pdf?sequence=1&isAllowed=y, Stand: 04.09.2018.

Andújar 2016

Daniel García Andújar: LTI – Lingua Tertii Imperii: Wörterbuch der griechischen Militärjunta, Kassel 2016.

Angelidakis

Andreas Angelidakis: Angelo Plessas; in: Kat. doc 14, Daybook, 15. Juli.

Angiama 2018

Sepake Angiama (Hg.): Eine Erfahrung. documenta 14, Berlin 2018.

Angiama; Efthymiou; Paxinou 2017

Sepake Angiama; Alkisti Efthymiou; Elli Paxinou: Material Matters; in: Schormann 2017i.

Antonas 2015

Aristide Antonas: The Construction of Southern Ruins, or Instructions for Dealing with Debt; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 62–76.

av-autographs; Volkmann 2019

av-autographs; André Volkmann: Anna Daucikova „documenta 14“ Autogramm signed, 2019, <https://www.ebay.de/itm/Anna-Daucikova-documenta-14-Autogramm-signed-13x18-cm-Bild-/282551730925>, Stand: 02.02.2019.

Azimi 2017

Negar Azimi: Banu Cennetoğlu; in: Kat. doc 14, Daybook, 2. Mai.

Bachzetsis 2019

Alexandra Bachzetsis: Private. Wear a mask when you talk to me; in: Alexandra Bachzetsis: Offizielle Webseite, 2019, <https://www.alexandrabachzetsis.com/index.php/private-wear-a-mask-when-you-talk-to-me.html>, Stand: 20.02.2019.

Bäckström; Hjartarson 2014

Per Bäckström; Benedikt Hjartarson (Hg.): Decentring the Avant-Garde, Amsterdam 2014.

Badamgara 2017

Gantuya Badamgara: Ariuntugs Tserenpil; in: Kat. doc 14, Daybook, 25. Mai.

Baghramian 2016

Nairy Baghramian: YSL / New Waves; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 258–259.

Bahtsetzis; Karakepeli 2016

Sotirios Bahtsetzis; Christos Karakepeli: From Logocular Anthropotechnics to Posthuman Dispositives: Toward a Manifesto of the Postdiscursive Era; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 198–122.

Bal-Blanc 2017a

Pierre Bal-Blanc: Annie Vigier und Frank Apertet (les gens d'Uterpan); in: Kat. doc 14, Daybook, 26. Juni.

Bal-Blanc 2017b

Pierre Bal-Blanc: Edi Hila; in: Kat. doc 14, Daybook, 1. Juli.

Bal-Blanc 2017c

Pierre Bal-Blanc: Mattin; in: Kat. doc 14, Daybook, 25. Juli.

Bal-Blanc 2017d

Pierre Bal-Blanc: Prinz Golam; in: Kat. doc 14, Daybook, 31. August.

Bal-Blanc 2017e

Pierre Bal-Blanc: Rainer Oldendorf; in: Kat. doc 14, Daybook, 25. August.

Bal-Blanc; Forster 2017

Pierre Bal-Blanc; Lou Forster: Anna Halprin; in: Kat. doc 14, Daybook, 17. Mai.

Bätschmann; Groblewski 2014

Oskar Bätschmann; Michael Groblewski (Hg.): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst, 2. Aufl. Berlin 2014.

Bayer 2014

Natalie Bayer: Migration und die museale Wissenskammer. Von Evidenzen, blinden Flecken und Verhältnissetzungen; in: Erol Yildiz; Marc Hill: Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft, Bielefeld 2014, 207–224.

Belouali-Dejean 2017

Mathilde Belouali-Dejean: 30.6% of Women Artists at documenta 14 in Kassel; in: Archives of Women Artists Research & Exhibitions: Interviews and reports, 19.09.2017, <https://awarewomenartists.com/en/magazine/306-dartistes-femmes-a-la-documenta-14-de-cassel>, Stand: 20.02.2019.

Benfodil 2016

Mustapha Benfodil: Bibliocaust; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 113–123.

Berlin Postkolonial 2017

Berlin Postkolonial: I. Perspectives from Berlin: Noa Ha and Bonaventure Soh Bejeng Ndikung; in: Youtube. Conference „Prussian Colonial Heritage. Sacred Objects and Human Remains in Berlin Museums“ am 14.10.2017, Centre Francais de Berlin, 20.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=VHJ6IDcQfVE&t=453s>, Stand: 20.02.2019.

Bidjocka 2017

Bili Bidjocka: Bili Bidjocka; in: Kat. doc 14, Daybook, 2. Juli.

Birrell 2017

Ross Birrell: David Harding; in: Kat. doc 14, Daybook, 06. August.

Bismarck 2010

Beatrice von Bismarck: Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos, Köln 2010.

Blöink 2017

Carolin Blöink: Filter. Documenta 14; in: form #272, 14.06.2017, <https://www.form.de/en/magazine/form272/filter>, Stand: 20.02.2019.

Blumenberg 1979

Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1979.

Bödeker 2003

Hans Erich Bödeker (Hg.): Biographie schreiben, Göttingen 2003.

Bold 2017

Nomin Bold: Nomin Bold; in: Kat. doc 14, Daybook, 21. Mai.

Bosse 2004

Dagmar Bosse: Souvenir, Dokument und Substitut. Die Abbildung im Ausstellungskatalog; in: Bosse; Glasmeier; Prus 2004, 33–56.

Bosse; Glasmeier; Prus 2004

Dagmar Bosse; Michael Glasmeier; Agnes Prus: Der Ausstellungskatalog. Beiträge zu Geschichte und Theorie, Köln 2004.

Bourdieu 1991

Pierre Bourdieu: Die biographische Illusion; in: Neue Rundschau 3, Frankfurt 1991, 109–115.

bpb 2016

Bundeszentrale für politische Bildung: Verbreitung der englischen Sprache, 2016, <https://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/globalisierung/52515/weltsprache>, Stand: 13.04.2019.

Brăila 2017

Pavel Brăila: Pavel Brăila; in: Kat. doc 14, Daybook, 1. Juni.

Brauer 2010

Kai Brauer: Ageism. Fakt oder Fiktion? in: Kai Brauer; Wolfgang Clemens (Hg.): Zu Alt? „Ageism“ und Altersdiskriminierung auf den Arbeitsmärkten, Wiesbaden 2010, 21–60.

Brock 2008

Ditmar Brock: Globalisierung. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft, Wiesbaden 2008.

von Busse; Verein zur Förderung der Autonomie Behinderter 2017
 Mark-Christian von Busse; Verein zur Förderung der Autonomie Behinderter: Vorsicht bei den Rillen in der Post. Mit dem Rollstuhl auf der documenta 14; in: HNA, 16.08.2017, <http://www.fab-kassel.de/170816.html>, Stand: 19.02.2019.

Buurman 2017
 Nanne Buurman: CCB with ... Displaying Curatorial Relationality in dOCUMENTA (13)'s The Logbook; in: Buurman; Richter 2017, 61–75.

Buurman, Richter 2017
 Nanne Buurman; Dorothee Richter: documenta. Curating the History of the Present. On Curating #33, 06.2017, <http://www.on-curating.org/issue-33.html>, Stand: 06.04.19

Cahn 2015
 Mariam Cahn: Mare Nostrum (2015); in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 105–112.

Casavecchia 2016
 Barbara Casavecchia: Taci, anzi parla; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 124–149.

Casavecchia 2017
 Barbara Casavecchia: Ruth Wolf-Rehfeldt; in: Kat. doc 14, Daybook, 9. Juli.

Cella; Findeisen; Blaha 2015
 Bernhard Cella; Leo Findeisen; Agnes Blaha (Hg.): NO ISBN on Self-Publishing, Köln 2015.

Chopra 2019
 Nikhil Chopra: Nikhil Chopra, 2019, http://www.nikhilchopra.net/home/?page_id=2, Stand: 02.01.2019.

Coers 2015
 Albert Coers: Kunstkatalog – Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson, Berlin 2015.

Cool; Balducci 2017
 Marie Cool; Fabio Balducci: Marie Cool und Fabio Balducci; in: Kat. doc 14, Daybook, 3. September.

Corsaro; Folkerts 2017
 Michelangelo Corsaro; Hendrik Folkerts: Dale Harding; in: Kat. doc 14, Daybook, 5. Mai.

Curator's Network
 Curator's Network: Virginija Januškevičiūtė, 2015 http://www.curators-network.eu/database/db_item/id/virginijajanukeviit, Stand: 19.02.2019.

DAAD 2012
 Berliner Künstlerprogramm des DAAD: Rose, Tracey, 2012, <http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/gast.php?id=1203&p=1>, Stand: 02.01.2019.

Dammel; Duke; Nübling 2017
 Antje Dammel; Janet Duke; Damaris Nübling u.a.: Historische Sprachwissenschaft des Deutschen. Eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels. 5., aktualisierte Auflage, Tübingen 2017.

Danek
 Sabine Danek: No Corporate Design. Wie die documenta 14 mit ihrem Erscheinungsbild umgeht; in: Page. Ebner Media Group GmbH & Co. KG, 09.06.2017, <https://page-online.de/kreation/no-corporate-design-wie-die-documenta-14-mit-ihrem-erscheinungsbild-umgeht>, Stand: 19.02.2019.

Davey 2016
 Moyra Davey: Walking with Nandita; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 77–90.

Davey 2017
 Moyra Davey: Vivian Suter; in: Kat. doc 14, Daybook, 14. Juni.

Dauids 2017
 Yael Dauids: A Reading That Loves. The Distance between V and W; in: Kat. doc 14, South-Mag #9, 58–73.

Dauids; Wallroth 2002
 Yael Dauids; Tanja Wallroth: No Object, Amsterdam 2002.

Deball; Szymczyk 2016
 Mariana Castillo Deball; Adam Szymczyk: Mythopoeic Acts: Mariana Castillo Deball's Newspaper Works Impact Silhouettes; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 63-80.

Deliss 2017

Clémentine Deliss: El Hadji Sy; in: Kat. doc 14, Daybook, 18. April.

Deliss; Keck 2016

Clémentine Deliss; Frédéric Keck: Occupy Collections!*; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 47–60.

Diawara 2015

Manthia Diawara: Édouard Glissants Worldmentality. Un Monde en Relation; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 228–235.

Diawara 2017

Manthia Diawara: Manthia Diawara; in: Kat. doc 14, Daybook, 19. Juli.

documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2019a

documenta und Museum Fridericianum gGmbH: Publikationen, 2019, <https://www.documenta.de/de/publications>, Stand: 19.02.2019.

documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2019b

documenta und Museum Fridericianum gGmbH: Retrospektive. Documenta 14, 2019, https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_14, Stand: 19.02.2019.

documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2019c

documenta und Museum Fridericianum gGmbH: Retrospektive. documenta III, 2019, https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_iii, Stand: 19.02.2019.

documenta und Museum Fridericianum gGmbH; Koskina 2017

documenta und Museum Fridericianum gGmbH; Katerina Koskina: ANTIDORON. Die Sammlung des EMST im Museum Fridericianum, 2017, <https://www.documenta14.de/de/notes-and-works/23457/antidoron-die-sammlung-des-emst-im-museum-fridericianum>, Stand: 19.02.2019.

Dorlin 2016

Elsa Dorlin: To Be Beside of Oneself: Fanon and the Phenomenology of Our Own Violence; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 40–46.

Doruff 2017

Sher Doruff: Yeal Davids; in: Kat. doc 14, Daybook, 27. Mai.

Dziewańska 2017a

Marta Dziewańska: Artur Żmijewski; in: Kat. doc 14, Daybook, 19. August.

Dziewańska 2017b

Marta Dziewańska: Daniel Knorr; in: Kat. doc 14, Daybook, 3. August.

Dziewańska 2017c

Marta Dziewańska: Katalin Ladik; in: Kat. doc 14, Daybook, 25. April.

Dziewańska 2017d

Marta Dziewańska: Miriam Cahn; in: Kat. doc 14, Daybook, o. S. (eigentlich 26. Mai).

Easterling 2017

Keller Easterling: Aristide Antonas; in: Kat. doc 14, Daybook, 7. Mai.

EF Education 2018

EF Education (Deutschland) GmbH: EF English Proficiency Index, 2018, <https://www.ef.de/epi/regions/europe/greece>, Stand: 20.02.2019.

Ehrenberg 2019

Ronja Electra Ehrenberg: Wie definierte die documenta ihren Untertitel als „internationale Ausstellung“? Eine Analyse der Präsentation von Positionen aus den engeren Maghreb-Staaten mit besonderem Blick in die Kataloge der ersten vier documenta-Ausstellungen, Kassel 2019.

Eichhorn 2017

Maria Eichhorn: Maria Eichhorn; in: Kat. doc 14, Daybook, 26. April.

EmscherGenossenschaft 2016

EmscherGenossenschaft: Nevin Aladağ, 2016, <http://www.emscherkunst.de/kuenstler/nevin-aladag>, Stand: 14.02.2019.

Engelbach 2008

Barbara Engelbach: Jonas Mekas, London 2008.

Estévez 2017

Ruth Estévez: Antonio Vega Macotelas; in: Kat. doc 14, Daybook, 3. Mai.

Ethnologue 2012
Ethnologue: Greek, 2012, <https://www.ethnologue.com/language/ell>, Stand: 20.02.2019.

Ethnologue 2018
Ethnologue: German, Standard, 2018, <https://www.ethnologue.com/language/deu>, Stand: 14.04.2019.

Fletcher 2017
Richard Fletcher: Blood Is Flowing in Carthage; in: Kat. doc 14, South-Mag #9, 187–203.

Filipovic 2017
Elena Filipovic: Danai Anesiado; in: Kat. doc 14, Daybook, 9. Mai.

Fokidis 2017a
Marina Fokidis: Apostolos Georgiou; in: Kat. doc 14, Daybook, 20. Juli.

Fokidis 2017b
Marina Fokidis: Marina Gioti; in: Kat. doc 14, Daybook, 20. Juni.

Folkerts 2016
Hendrik Folkerts: Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 150–169.

Folkerts 2017a
Hendrik Folkerts: Gordon Hookey; in: Kat. doc 14, Daybook, 25. Juni.

Folkerts 2017b
Hendrik Folkerts: Khvay Samnang; in: Kat. doc 14, Daybook, 14. Mai.

Folkerts 2017c
Hendrik Folkerts: Mounira al Solh; in: Kat. doc 14, Daybook, 6. Mai.

Folkerts 2017d
Hendrik Folkerts: Nathan Pohio; in: Kat. doc 14, Daybook, 21. August.

Franke 2017
Anselm Franke: Angela Melitopoulos; in: Kat. doc 14, Daybook, 31. Juli.

Freie Universität Berlin 2019
Freie Universität Berlin (Hg.): Primo Bibliothekssuche, 2019, https://fu-berlin.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?query=any,contains,south%20as%20a%20state%20of%20mind&tab=fub&search_scope=FUB_ALL&vid=FUB&lang=de_DE&offset=0, Stand: 20.02.2019.

Friedl 2016
Peter Friedl: The Haunted City; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 211–227.

Frieze 2012
Frieze (Hg., Autor*in nicht vermerkt): The authentically real and the profanely cheap; 'sperm, gold, money, black holes'; in: Frieze, # 146, 21.03.2012, <https://frieze.com/article/focus-danai-anesiadou>, Stand: 19.02.2019.

Fuller; Salvioni 2002
Diana Burgess Fuller; Daniela Salvioni u.a. (Hg.): Art, women, California 1950–2000. Parallels and intersections, Kalifornien 2002.

Gaertner, 1970
Johannes Gaertner: Myth and pattern in the lives of artists; in: art journal 30, no.1, 1970, 27–30.

Galindo 2016
Regina José Galindo: Raíces / Tierra / Mazorca / Desierto / Piedra; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 181–194.

Galindo 2017
Guillermo Galindo: Guillermo Galindo; in: Kat. doc 14, Daybook, 13. Mai.

Gamedze 2017
Thuli Gamedze: iQhiya; in: Kat. doc 14, Daybook, 22. Juli.

García-Antón 2017
Katya García-Antón: Mâret Anne Sara; in: Kat. doc 14, Daybook, 29. April.

Gardt 2018
Andreas Gardt: Projekt: Reden über Kunst – d14. (Korpus-)Linguistische Analysen zur documenta, 2018, <https://reden-ueber-kunst.de>, 19.02.2019.

Gbaguidi 2019

Pélagie Gbaguidi: Pélagie Gbaguidi, offizielle Webseite, 2019, <http://gbaguidipelagie.com>, Stand: 19.02.2019.

Genette 1989

Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main, New York 1989.

Gilbert 2016

Annette Gilbert: Publishing as Artistic Practice; in: Gilbert, Annette (Hg.): Publishing as Artistic Practice, Berlin 2016, 9–39.

Gill 2017

Gauri Gill: Gauri Gill; in: Kat. doc 14, Daybook, 15. Juni.

Ginwala 2016

Natasha Ginwala: So Many Hungers, 1943–1944; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 22–35.

Ginwala 2017a

Natasha Ginwala: Gauri Gill; in: Kat. doc 14, Daybook, 15. Juni.

Ginwala 2017b

Natasha Ginwala: Lala Rukh; in: Kat. doc 14, Daybook, 18. Juni.

Ginwala 2017c

Natasha Ginwala: Naeem Mohaiemen; in: Kat. doc 14, Daybook, 30. Juni.

Ginwala 2017d

Natasha Ginwala: Nilima Sheikh; in: Kat. doc 14, Daybook o. S. (eigentlich 2. Juli).

Ginwala; Rukh 2016

Natasha Ginwala; Lala Rukh: o.T.; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 223–231.

Gioti 2017

Marina Gioti: Marina Gioti; in: Kat. doc 14, Daybook, 20. Juni.

Glasgow School of Arts 2019

Glasgow School of Arts: Dr. Ross Birrell, 2019, <http://www.gsa.ac.uk/about-gsa/our-people/our-staff/b/birrell-ross>, Stand: 19.02.2019.

Glasmeier 2004

Michael Glasmeier: Vorwort; in: Bosse; Glasmeier; Prus 2004, 7–8.

Goldsmith 2015

Kenneth Goldsmith: Theory, Paris 2015.

Görner 1986

Rüdiger Görner: Das Tagebuch, München, Zürich 1986.

Grasskamp 2017

Walter Grasskamp: Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback - documenta as an International Exhibition 1955–1972; in: Buurman; Richter 2017, 97–108.

Graw 2015

Isabelle Graw: Was machen wir hier? Ein Roundtable-Gespräch mit Nairy Baghramian, Henning Bohl, Christian Flamm, Tine Furler und Thomas Groetz; in: Texte zur Kunst: Berlin #57. 03.2005, <https://www.textezurkunst.de/57/was-machen-wir-hier>, Stand: 10.10.2018

Guevaraeatriz 2017

Paz Guevaraeatriz: Beatrice González; in: Kat. doc 14, Daybook, 13. Juni.

Hadzinikolaou 2017

Constantinos Hadzinikolaou: Andreas Ragnar Kassapis; in: Kat. doc 14, Daybook, 11. Juni.

Haghighian 2004

Natasha Sadr Haghighian: bioswop, 2004, <http://www.bioswop.net>, Stand: 19.02.2019.

Haidu 2017a

Rachel Haidu: Nairy Baghramian; in: Kat. doc 14, Daybook, 22. April.

Haidu 2017b

Rachel Haidu: Maria Hassabi; in: Kat. doc 14, Daybook, 1. Mai.

Hamacher; Richter 2013

Bernd Hamacher; Myriam Richter: Im Kern des Biographischen: Das Biosem. Prospekt einer Elementarlehre der Biographik; in: Melanie Unseld; Christian von Zimmermann (Hg.): Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 2013, 47–58.

Hampton 2015

Michael Hampton: Unshelved: Reconceiving the artists' book, Axminster 2015.

Hansen 2017

Hanna Horsberg Hansen: Sámi Artist Group; in: Kat. doc 14, Daybook, 23. Juni.

Harding 2017

Dale Harding: Dale, Harding; in: Kat. doc 14, Daybook, 5. Mai.

Harney; Moten 2016

Fred Moten, Stefano Harney: Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium, Wien u. a. 2016.

Heller; Heller 2013

Jules Heller; Nancy G. Heller: North American Women Artists of the Twentieth Century: A Biographical Dictionary, New York 2013.

Hellmold 2003

Martin Hellmold: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, Paderborn 2003.

Hellwig 2005

Karin Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie. Diss. Berlin, Boston 2005.

Hellwig 2009

Karin Hellwig: Biographisches Arbeiten als Methode. Kunstgeschichte; in: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart 2009, 349–357.

Helm; Hubert; Posselt-Kuhli 2015

Katharina Helm; Hans W. Hubert; Christina Posselt-Kuhli u. a.: Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, 2015.

Herbert 2007

Martin Herbert: Olu Oguibe. Thoughts on the Venice Biennial, 20.–21.04.2007, chrome-extension://oemmdncbld-boiebfnladdacbfmadadm/http://demo.fondation-sindakadokolo.com/wp-content/uploads/2015/08/interview-oguibe_modernpainters_en.pdf, Stand: 06.09.2018.

Herbert 2015

Martin Herbert: Der erfundene Künstler; in: Spike Art Quarterly #43 Frühling 2015, <https://www.spikeartmagazine.com/de/artikel/der-erfundene-kuenstler>, Stand: 19.02.2019.

Herbst-Meißlinger; Ott 2010

Karin Herbst-Meißlinger; Tanya Ott: Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato. Assemblages; in: Berlin berlinale forum 11.–21.02.2010: Internationale Filmfestspiele Kat. Berlin 2010, 231.

Hildebrand-Schat 2013

Viola Hildebrand-Schat: Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen, Offenbach, Main 2013.

Hiller 2017

Susan Hiller: Lost and Found; in: Kat. doc 14, South-Mag #9, 161–169.

Hiwa K. 2017

Hiwa K.: Hiwa K.; in: Kat. doc 14, Daybook, 2. Juni.

Holzapfel; Roelstraete; Ketelsen 2017

Olaf Holzapfel; Dieter Roelstraete; Thomas Ketelsen: Olaf Holzapfel - Zaun: display. Ausstellungsheft Palais Bellevue, 08.04.–17.09.2017, Kassel 2017.

Hookey; Folkerts; Zihel 2016

Gordon Hookey; Hendrik Folkerts; Vivian Zihel: How to Write Painting. A Conversation about History Painting, Language, and Colonialism; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 101–116.

Hopkins 2016

Candice Hopkins: Outlawed Social Life; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 24–39.

Hopkins 2017a

Candice Hopkins: Beau Dick; in: Kat. doc 14, Daybook, 15. August.

Hopkins 2017b
Candice Hopkins: Guillermo Galindo; in: Kat. doc 14, Daybook, 13. Mai.

Hopkins 2017c
Candice Hopkins: Mata Oho Collective; in: Kat. doc 14, Daybook, 29. Mai.

Hopkins 2017d
Candice Hopkins: Postcommodity; in: Kat. doc 14, Daybook, 4. Juni.

Hopkins 2017e
Candice Hopkins: Rebecca Belmore; in: Kat. doc 14, Daybook, 3. Juni.

Hopkins 2017f
Candice Hopkins: Regina José Galindo; in: Kat. doc 14, Daybook, 12. Mai.

Hopkins; Rickard 2016
Candice Hopkins; Jolene Rickard: Fair Trade Heads: A Conversation on Repatriation and Indigenous Peoples with Maria Thereza Alves; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 85–96.

Hoth; Thiel 2016
Johanna Hoth; Thomas Thiel: Mounira al Solh; in: Thomas Thiel; Bielefelder Kunstverein: Jahresgaben, 2016/ 2017, Bielefeld 2016, 16–17.

ICI 2019
Independent Curators International (ICI): Candice Hopkins, 2019, <http://curatorsintl.org/collaborators/candice-hopkins>, Stand: 19.02.2019.

International Studio & Curatorial Program 2019
International Studio & Curatorial Program: Danai Anesiadou, 2011, <https://iscp-nyc.org/resident/danai-anesiadou>, Stand: 19.02.2019.

IONE 2017
IONE: Pauline Oliveros; in: Kat. doc 14, Daybook, 23. Juni.

Jahre 2005
Lutz Jahre: Kuratoren und Kataloge. Im Lesesaal der documenta; in: Michael Glasmeier; Karin Stengel; Museum Fridericianum (Hg.): Archive in motion: documenta-Handbuch, Kassel 2005, 46–61.

Januškevičiūtė 2017
Virginija Januškevičiūtė: Algirdas Šeškus; in: Kat. doc 14, Daybook, 21. April.

Jocks 2017a
Heinz-Norbert Jocks; Olu Oguibe: Olu Oguibe. Die uralte Lehre der Gastfreundlichkeit; in: Kunstforum International 248/249: Documenta 14. Von Athen lernen, 08./09.2017, 462–465.

Jocks 2017b
Heinz-Norbert Jocks: Von Kassel nach Athen und rund um den Globus. Ein Versuch, Adam Szymczyk zu verstehen; in: Kunstforum International 248/249: Documenta 14. Von Athen lernen, 08./09.2017, 52–59.

Jones; Stephenson 1999
Amelia Jones; Andrew Stephenson: Performing the Body. Performing the Text, London 1999.

Kampmann 2006
Sabine Kampmann: Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft, München, Paderborn 2006.

Kapil 2016
Bhanu Kapil: Mutations and Deletions (3): For Ban; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 31.10.2015, 145–148.

Kat. Berlin Biennale 2018
Gabi Ngcobo; Yvette Mutumba (Hg.): We don't need another hero. 10. Berlin Biennale. Aust.Kat. Kunst-Werke Berlin – KW Institute for Contemporary Art; Akademie der Künste; Zentrum für Kunst und Urbanistik. 09.06.–09.09.2018, Berlin 2018.

Kat. doc 1
Arnold Bode; Heinz Nikkel; Ernst Schuh (Hg.): Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung, Ausst.Kat. Museum Fridericianum, Kassel, 15.07.–18.09.1955, München 1955.

Kat. doc 3
Arnold Bode: Documenta III. Internationale Ausstellung, Ausst.Kat. Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie, Kassel, 27.06.–05.10.1964, Band 1, Kassel 1964.

- Kat. doc 6
Manferd Schneckenburger (Hg.): Documenta sechs, Ausst.Kat. Kassel, 24.06.–02.10.1977, Kassel 1977.
- Kat. doc 7
Rudi Fuchs (Hg.): documenta 7, Band 1, Ausst.Kat. Kassel, 19.06.–28.09.1987, Kassel 1982.
- Kat. doc 10, Kurzführer
Françoise Joly (Hg.): dX: short guide/ Kurzführer. Ausst.Kat. Kassel, 21.06.–28.09.1997, Ostfildern-Ruit 1997.
- Kat. doc 12
Isabella Marte (Hg.): Documenta Kassel. Ausst.Kat. Kassel, 16.06.–23.09.2007, documenta 12, Köln 2007.
- Kat. doc 13
Carolyn Christov-Bakargiev; Katrin Sauerländer; Eva Scharrer (Hg.): Das Begleitbuch. Ausst.Kat. Kassel, dOCUMENTA (13), 09.06.–16.09.2012, Ostfildern 2012.
- Kat. doc 14, Daybook
Quinn Latimer; Adam Szymczyk (Hg.): Daybook. Ausst.Kat. Athen, 08.04.–16.07.2017; Kassel, 10.06.–17.09.2017, documenta 14, deutsche Ausg. München, London, New York 2017.
- Kat. doc 14, EMST
Katerina Koskina: Antidoron: the EMST Collection. Ausst.Kat. Museum Fridericianum Kassel, documenta 14; Ethniko Museo Synchronēs Technēs Athen, 10.06.–17.09.2017, Athen 2017.
- Kat. doc 14, Map Booklet Athen
Quinn Latimer; Adam Szymczyk (Hg.): Athen Map Booklet – documenta 14: 08.04.–16.07.2017, Kassel 2017.
- Kat. doc 14, Map Booklet Kassel
Quinn Latimer; Adam Szymczyk (Hg.): Kassel Map Booklet – documenta 14: 10.07.–17.09.2017, Kassel 2017.
- Kat. doc 14, Reader
Quinn Latimer; Adam Szymczyk (Hg.): Reader. Ausst.Kat. Athen, 08.04.–16.07.2017; Kassel, 10.06.–17.09.2017, documenta 14, deutsche Ausg. München, London, New York 2017.
- Kat. doc 14, South-Mag #6
Quinn Latimer; Adam Szymczyk (Hg.): South as a State of Mind #6, 31.10.2015.
- Kat. doc 14, South-Mag #7
Quinn Latimer; Adam Szymczyk (Hg.): South as a State of Mind #7, 14.06.2016.
- Kat. doc 14, South-Mag #8
Quinn Latimer; Adam Szymczyk (Hg.): South as a State of Mind #8, 14.11.2016.
- Kat. doc 14, South-Mag #9
Quinn Latimer; Adam Szymczyk (Hg.): South as a State of Mind #9, 16.09.2017.
- Kat. Hbf 2018
Udo Kittelmann; Gabriele Knapstein (Hg.): Hello World – Revision einer Sammlung. Ausst.Kat. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin, 28.04.–26.08.2018, Berlin, München 2018.
- Kat. Skulptur Projekte 2017
Kasper König; Britta Peters; Marianne Wagner u.a. (Hg.): Skulptur Projekte Münster 2017. Ausst.Kat. Münster, 10.06.–01.10.2017, Leipzig 2017.
- Khalili 2019
Bouchra Khalili: Offizielle Webseite, 2019, <http://www.bouchrakhalili.com/biography>, Stand: 05.01.2019.
- Kimpel 1997
Harald Kimpel: documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997, 112–123.
- Kishore 2017
Naveen Kishore: For K.G. Subramanyan, or “Mani da” as we called him; in: Kat. doc 14, South-Mag #9, 254–265.
- Kisters 2013
Sandra Kisters: Living the Life of an Artist. An Introduction; in: Melanie Unseld; Christian von Zimmermann (Hg.): Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 2013, 39–46.
- Kisters 2017
Sandra Kisters: The Lure of the Biographical. On the (Self-) Representation of Modern Artists, Amsterdam 2017.

Klinger; Knapp; Sauer 2007

Cornelia Klinger; Gudrun-Axeli Knapp; Birgit Sauer: Achsen der Ungleichheit. Zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität, Frankfurt, New York 2007.

Knapstein 2009

Gabriele Knapstein: Das Künstlergenie – ein Auslaufmodell?; in: Melanie Franke (Hg.): „Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden“. Dekonstruktionen des Künstlermythos, Berlin 2009, 8–54.

Knorr 2017

Daniel Knorr: Biblio kallitechnē. documenta 14, Athen 2017.

Kolb; Sternfeld 2019

Gila Kolb; Nora Sternfeld: „Glauben Sie mir. Kein Wort“, documenta studien #06, 06.2019, https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studien_6_Gila_Kolb___Nora_Sternfeld_DE.pdf, Stand: 09.06.2019.

Königer 2002

Maribel Königer: Das Museum der Top-Hundred. Kanonisierungs-Phantasien im Ausstellungsbetrieb der Documenta; in: Kunstforum International 162: Über das Kanonische. Was ist Kunst? Köln 2002, 118–125.

Koopmann 1985

Helmut Koopmann: Die Biographie; in: Klaus Weissenberger (Hg.): Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa, Tübingen 1985, S.45–66.

Krieger 2003

Verena Krieger: 7 Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern; in: Hellmold 2003, 117–148.

Krieger 2007

Verena Krieger: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007.

Kris; Kurz 1934

Ernst Kris; Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Krystall, Wien 1934. Neuausgabe: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, 3. Aufl. Frankfurt 1995.

Kumar 2017

R. Siva Kumar: K. G. Subramanyan; in: Kat. doc 14, Daybook, 5. Juli.

Kunsthalle Athena 2015a

Kunsthalle Athena: Offizielle Webseite, 2015a, <http://www.kunsthalleathena.org/about.php>, Stand: 19.02.2019.

Kunsthalle Athena 2015b

Kunsthalle Athena: Support Us; in: Kunsthalle Athena: Offizielle Webseite, 2015b, <http://www.kunsthalleathena.org/support-us.php>, Stand: 19.02.2019.

Kunsthochschule Kassel 2014

Kunsthochschule Kassel: PUBLIKATIONEN DER DOCUMENTA 10-13. Ein Lektüreseminar mit Dorothea von Hantelmann, Gabriele Götz, Johanna Schaffer; in: Theorie & Praxis der Visuellen Kommunikation. Kunsthochschule Kassel, 2014, <https://tupviskom.net/publikationen-der-documenta-10-13>, Stand: 19.02.2019.

Kusy; Rosenbaum 2003

Ivan Kusý; Karol Rosenbaum: Daučíková; in: Matica Slovenská (Hg.): Slovenské pohľady na literatúru, umenie a život, (= Slowakische Ansichten über Literatur, Kunst und Leben) #119, 2003, 146.

LaBelle 2017

Brandon LaBelle: Alvin Lucier; in: Kat. doc 14, Daybook, 16. Juli.

Laferl; Tippner 2014

Christopher F. Laferl; Anja Tippner (Hg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert, Bielefeld 2014.

Lange 1999

Barbara Lange: Joseph Beuys – Richtkräfte einer neuen Gesellschaft? Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999.

Latimer 2017a

Quinn Latimer: Michel Auder; in: Kat. doc 14, Daybook, 13. Juli.

Latimer 2017b

Quinn Latimer: Moyra Davey; in: Kat. doc 14, Daybook, 27. August.

- Latimer 2017c
Quinn Latimer; Nevin Aladağ; in: Kat. doc 14, Daybook, 29. August.
- Latimer; Szymczyk 2015
Quinn Latimer; Adam Szymczyk: Editors' Letter; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 5–6.
- Latimer; Szymczyk 2016a
Quinn Latimer; Adam Szymczyk: Editors' Letter; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 5–7.
- Latimer; Szymczyk 2016b
Quinn Latimer; Adam Szymczyk: Editors' Letter; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 5–7.
- Latimer; Szymczyk 2017a
Quinn Latimer; Adam Szymczyk: Editors' Letter; in: Kat. doc 14, South-Mag #9, 5–7.
- Latimer; Szymczyk 2017b
Quinn Latimer; Adam Szymczyk: Einführung; in: Kat. doc 14, Daybook, 11.–13. April.
- Latimer; Zürcher 2017
Quinn Latimer; Isabel Zürcher: Quinn Latimer – Kunstkritik als Selbstporträt? in: Claudia Jolles (Hg.): Kunstbulletin 10.2017, 70–72.
- Lippard 1984
Lucy Lippard: The Artist's Book Goes Public, reprinted from Art in America, in: Lucy Lippard: Get the Message? A Decade of Art for Social Change, New York 1984.
- Lüddemann 2015
Stefan Lüddemann: Kulturjournalismus Medien, Themen, Praktiken, Wiesbaden 2015.
- Lüddemann 2017
Stefan Lüddemann: Das Konzept für die Documenta. Hotspot Athen; in: Osnabrücker Zeitung, 27.03.2017, <https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/871268/hotspot-athen-von-der-klassik-zur-krise-1#gallery&0&0&871268>, Stand: 19.02.2019.
- Lutz; Schiebel; Tuidier 2018
Helma Lutz; Martina Schiebel; Elisabeth Tuidier (Hg.): Handbuch Biographieforschung. 2. Aufl. Wiesbaden 2018.
- Mackert 2004
Gabriele Mackert: Katalog statt Ausstellung; in: Bosse; Glasmeier; Prus 2004, 100–116.
- Macnaughtan 2017
Johanna Macnaughtan: Aboubakar Fofana; in: Kat. doc 14, Daybook, 22. Mai.
- Madžoski 2017
Vesna Madžoski: Ghostly Women, Faithful Sons; in: Buurman; Richter 2017, 44–53.
- Majaca 2017
Antonia Majaca: Sanja Iveković; in: Kat. doc 14, Daybook, 24. Juni.
- Makris; Minujín 2015
Yorgos Makris; Marta Minujín u. a.: What Foundations Have Been Laid for Them: The Building and Burning of Knowledge; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 7–25.
- Maliqi 2017
Shkëlzen Maliqi: Sokol Beqiri; in: Kat. doc 14, Daybook, 23. Mai.
- Malraux 1947
André Malraux: Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum, Baden-Baden 1947.
- Marchart 2004
Oliver Marchart: Die Politik, die Theorie und der Westen. Der Bruch der Documenta11 im Biennalekontext und ihre Vermittlungsstrategie; in: Claus Volkenandt (Hg.): Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven, Berlin 2004, 95–120.
- Marcotella 2017
Antonio Vega Marcotella: Antonio Vega Marcotella; in: Kat. doc 14, Daybook, 3. Mai.
- Maronitis 2017
Kostas Maronitis: Negros Tou Moria; in: Kat. doc 14, Daybook, 22. August.

Mata Oho Collective 2019

Mata Oho Collective: Mata Oho Collective. About, 2019, <https://www.mataahocollective.com/about>, Stand: 20.02.2019.

Mayen 2017

Gérard Mayen: Kettly Noël; in: Kat. doc 14, Daybook, 26. August.

Mecheril 2016

Paul Mecheril: Anerkennung von Mehrfachzugehörigkeiten. Eine Leitlinie für Erwachsenenbildung in der Migrationsgesellschaft; in: Holzer, Daniela; Schröttner, Barbara; Sprung, Annette: Reflexionen und Perspektiven der Weiterbildungsforschung, Münster 2016, 93–104.

Mekas 2015

Jonas Mekas: I Had Nowhere to Go; in: Kat. doc 14, South- Mag #6, 113–134.

Mihatsch 2015

Karin Mihatsch: Der Ausstellungskatalog 2.0. Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken. Diss. 2014, Bielefeld 2015.

Miliani Gallery Australia 2019a

Miliani Gallery Australia: CV Dale Harding, 2019, <http://www.milanigallery.com.au/artist/dale-harding?do=cv>, Stand: 19.02.2019.

Miliani Gallery Australia 2019b

Miliani Gallery Australia: CV Gordon Hookey, 2019, <http://milanigallery.com.au/artist/gordon-hookey?do=cv>, Stand: 19.02.2019.

Minke 2019

Gernot Minke: Offizielle Webseite, Paintings and Graphics, 2019, <http://paintingsandgraphics.gernotminke.de>, Stand: 04.02.2019.

Mohaiemen 2015

Naeem Mohaiemen: Volume Eleven (A Flaw in the Algorithm of Cosmopolitanism); in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 149–173.

Monopol 2017

Monopol: „Das Rudel“ in Kassel; in: Monopol – Magazin für Kunst und Leben, 05.07.2017, <https://www.monopol-magazin.de/aufkleber-auf-vw-bulli-besucher-beschaedigt-beuys-kunstwerk>, Stand: 19.02.2019.

aus dem Moore; Angiama; documenta 2017

Elke aus dem Moore; Sepake Angiama: documenta 14: Under the Mango Tree. Sites of Learning, Kassel 2017.

Morariu 2017

Vlad Morariu: Pavel Brăila; in: Kat. doc 14, Daybook, 1. Juni.

Mörsch 2012

Carmen Mörsch: Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating; in: Beatrice Jaschke; Nora Sternfeld: Educational turn : Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012.

Mujila 2017

Fiston Mwanza Mujila: Sammy Baloji; in: Kat. doc 14, Daybook, 5. Juni.

Nango 2017

Joar Nango: Joar Nango; in: Kat. doc 14, Daybook, 27. April.

Nashashibi; Schlmann; Skaer 2017

Rosalind Nashashibi; Clara Schulmann; Lucy Skaer: Rosalind Nashashibi und Nashashibi/ Skaer; in: Kat. doc 14, Daybook, 10. Juni.

Ndikung 2017a

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: Akinbode Akinbiyi; in: Kat. doc 14, Daybook, 27. Juni.

Ndikung 2017b

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: Benjamin Patterson; in: Kat. doc 14, Daybook, 10. Mai.

Ndikung 2017c

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: Bili Bidjocka; in: Kat. doc 14, Daybook, 2. Juli.

Ndikung 2017d

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: Emeke Ogboh; in: Kat. doc 14, Daybook, 10. Juli.

- Ndikung 2017e
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: Ibrahim Mahama; in: Kat. doc 14, Daybook, 28. August.
- Nippe 2011
Christine Nippe: Kunst baut Stadt: Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York, Bielefeld 2011.
- Njami 2017
Simon Njami: Pélagie Gbaguidi; in: Kat. doc 14, Daybook, 13. August.
- Nochlin 2015
Linda Nochlin: Representing Misery: Courbet's Beggar Woman; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 196–206.
- Nünning 2001
Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart 2001.
- Nzewi 2017
Ugochukwu-Smooth Nzewi: Olu Oguibe; in: Kat. doc 14, Daybook, 11. Juli.
- Oguibe 2017
Olu Oguibe: Olu Oguibe; in: Kat. doc 14, Daybook, 11. Juli.
- Oliveros 2017
Pauline Oliveros: Pauline Oliveros; in: Kat. doc 14, Daybook, 23. Juni.
- Orellana; Szewczyk 2016
Joaquín Orellana; Monika Szewczyk u. a.: To Create the Sound of Hunger. Joaquín Orellana im Gespräch mit Stefan Benchoam, Julio Santos und Alejandro Torún, Einführung von Monika Szewczyk; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 54–68.
- Panopoulos 2017
Panayotis Panopoulos: Panos Charalambous; in: Kat. doc 14, Daybook, 17. Juli.
- Panourgía 2016
Neni Panourgía: Enflashment of Memory; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 8–21.
- Peleg 2017a
Hila Peleg: Ben Russell; in: Kat. doc 14, Daybook, 18. August
- Peleg 2017b
Hila Peleg: Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor; in: Kat. doc 14, Daybook, 2. September.
- Peleg 2017c
Hila Peleg: We Are Somatic Creatures. Gespräch mit Rosalind Nashashibi, Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor sowie Ben Russell; in: Kat. doc 14, South-Mag #9, 100–112.
- Pelizäus-Hoffmeister 2005
Helga Pelizäus-Hoffmeister: Biographische Sicherheit im Wandel? Eine historisch vergleichende Analyse von Künstlerbiographien, Diss. 2005, Wiesbaden 2006.
- Persen 2016
Synnøve Persen: Windless Path; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 137–140.
- Phelan 1993
Peggy Phelan: Unmarked: The Politics of Performance, London, New York 1993.
- Phillpot 1982
Clive Phillpot: Fruit Salad-Diagram. Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books; in: Artforum, Nr. 9, 1982, 77.
- Pietig 2015
Claudia Pietig: Mein Leben ist wie eine Piñata. Identifikationen, Brüche und Widerstände von Studentinnen indigener Herkunft aus Oaxaca, Mexiko. Diss. 2013, Leverkusen 2015.
- Polish Pavilion in Venice 2015
Polish Pavilion in Venice: Repetition. Artur Żmijewski, 2015, <https://labiennale.art.pl/en/wystawy/repetition>, Stand: 02.03.2019.
- Politakis 2016
Dimitris Politakis: Kunsthalle Athena; in: Art Agenda, 08.04.2016, <http://www.art-agenda.com/reviews/spaces%E2%80%94kunsthalle-athena-2010%E2%80%932015>, Stand: 19.02.2019.
- Pope.L 2017
William Pope.L: Pope.L; in: Kat. doc 14, Daybook, 19. Mai.

Preciado 2017a

Paul B. Preciado: Anna Daučíková; in: Kat. doc 14, Daybook, 7. Juli.

Preciado 2017b

Paul B. Preciado: Annie Sprinkle und Beth Stephens; in: Kat. doc 14, Daybook, 24. April.

Preciado 2017c

Paul B. Preciado: Daniel García Andújar; in: Kat. doc 14, Daybook, 24. August.

Preciado 2017d

Paul B. Preciado: Israel Galván, Niño de Elche und Pedro G. Romero; in: Kat. doc 14, Daybook, 14. August.

Preciado 2017e

Paul B. Preciado: Lives and Works of Lorenza Böttner; in: Kat. doc 14, South-Mag #9, 74–89.

Preciado 2017f

Paul B. Preciado: Phia Ménard; in: Kat. doc 14, Daybook, 12. Juni.

Quaytman 2017

Rebecca Howe Quaytman: R. H. Quaytman; in: Kat. doc 14, Daybook, 5. August.

Ramos 2012

Filipa Ramos: Pocket of Resistance. Zelle des Widerstands, Interview mit Marina Fokidis; in: Spike 33, 2012, 58–62.

Ray 2017

Gene Ray: Resisting Extinction: Standing Rock, Eco-Genocide, and Survival; in: Kat. doc 14, South-Mag #9, 140–60.

Recksiek 2018

Leonie Claire Recksiek: Auszeichnung. Anna Daučíková erhält Kunstpreis der Schering Stiftung; in: Monopol – Magazin für Kunst und Leben, 05.07.2018, <https://www.monopol-magazin.de/anna-daucikova-erhaelt-kunstpreis-der-schering-stiftung>, Stand: 20.02.2019.

Reszke 2018

Paul Reszke: Adam Szymczyks Bewerbungstext „Learning from Athens“: Begriffsanalyse, 2018; in: Gardt 2018, <https://reden-ueber-kunst.de/project/adam-szymczyks-bewerbungstext-learning-from-athens-begriffsanalyse>, Stand: 19.02.2019.

Richter 2008

Dorothee Richter: Künstlerische und kuratorische Autorschaft; in: Corina Caduff; Tan Wälchli (Hg.): Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien, Zürich 2008, 110–127.

Rigole 2013

Jasper Rigole: 500letters.org, generate your artists biography, 2013, http://www.500letters.org/form_15.php, Stand: 19.02.2019.

Roeland 2016

Els Roeland: Biography Danai Anesiadou 2016; in: A-Prior, Issue 21, 261.

Roelstraete 2017a

Dieter Roelstraete: Cecilia Vicuña; in: Kat. doc 14, Daybook, 29. Juni.

Roelstraete 2017b

Dieter Roelstraete: Ciudad Abierta; in: Kat. doc 14, Daybook, 14. Juli.

Roelstraete 2017c

Dieter Roelstraete: David Schutter; in: Kat. doc 14, Daybook, 11. Mai.

Roelstraete 2017d

Dieter Roelstraete: Gernot Minke; in: Kat. doc 14, Daybook, 19. Juni.

Roelstraete 2017e

Dieter Roelstraete: Olaf Holzapfel; in: Kat. doc 14, Daybook, 15. Mai.

Rosen 2016

Roe Rosen: The Death of Cattelan; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 14.11.2016, 141–156.

Safran 2017

Yehuda Emmanuel Safran: Christos Papoulias; in: Kat. doc 14, Daybook, 24. Juli.

Sagri 2017

Georgia Sagri: Georgia Sagri; in: Kat. doc 14, Daybook, 15. April.

Salas 2002

Charles Salas: *The Live & the Work*, Cambridge, 2002.

Sawhney 2016

Savitri Sawhney: *Revolutionary Work: Pandurang Khankhoje and Tina Modotti*; in: *Kat. doc 14, South-Mag #8*, 232–248.

Schaffer 2008

Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Diss, Bielefeld 2008.

Schankweiler 2014

Kerstin Schankweiler: *Die Mobilisierung der Dinge: Ortsspezifisch und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*, Bielefeld 2014.

Schaser 2013

Angelika Schaser: *Emil Ludwigs Fingerzeig auf die Biographien in der Geschichtswissenschaft*; in: Melanie Unsel; Christian von Zimmermann (Hg.): *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 2013, 184–190.

Schmidt-Linsenhoff 2005

Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Produktionsästhetik A-Z*; in: Friedrich, Julia; König, Kasper (Hg.): *DC. Georges Adéagbo. L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration! Le théâtre du monde. Ausst.Kat. Museum Ludwig, 30.10.2004–20.02.2005*, Köln 2005, 9–16.

Schneckenburger 1983

Manfred Schneckenburger (Hg.): *Documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien*. München 1983.

Schnicke 2009

Falko Schnicke: *Begriffsgeschichte. Biographie und verwandte Termini*; in: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart 2009, 1–6.

Schormann 2017a

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14. Daybook, 2017*, <https://www.documenta14.de/de/publications/15730/documenta-14-daybook>, Stand: 19.02.2019.

Schormann 2017b

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14. Der documenta 14 Reader und Daybook, 2017*, <https://www.documenta14.de/de/calendar/22549/der-documenta-14-reader-und-documenta-14-daybook>, Stand: 20.02.2019.

Schormann 2017c

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14. Fridericianum, 2017*, <https://www.documenta14.de/de/venues/19395/fridericianum>, Stand: 19.02.2019.

Schormann 2017d

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14. Kalender. Keimena #29: Beuys von Andres Veiel, 2017*, <https://www.documenta14.de/de/calendar/23592/29-beuys>, Stand: 19.02.2019.

Schormann 2017e

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14 in leichter Sprache, 2017*, <https://www.documenta14.de/de/plain>, Stand: 19.02.2019.

Schormann 2017f

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14. Negros Tou Moria, 2017*, <https://www.documenta14.de/de/artists/13697/negros-tou-moria>, Stand: 19.02.2019.

Schormann 2017g

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14. Phia Ménard, 2017*, <https://www.documenta14.de/de/artists/13542/phia-menard>, Stand: 19.02.2019.

Schormann 2017h

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14. Öffentliche Ausstellung, 2017*, <https://www.documenta14.de/en/public-exhibition>, Stand: 19.02.2019.

Schormann 2017i

Sabine Schormann (Hg.): *Offizielle Webseite doc 14. Öffentliche Ausstellung, 2017*, <https://www.documenta14.de/de/public-education/25180/material-matters>, Stand: 19.02.2019.

Schraff 2014

Alexandra-Verena Schraff: *Die Ausstellung im Katalog. Bedeutungsräume und ihre Transformation*. Masterarbeit, Wien 2014.

Schröder 2013

Barbara Schröder: Ausstellungsbegleitende Publikationen; in: ARGESchnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie- und praxis, Wien 2013, S.113–120.

Schürkmann 2017

Christiane Schürkmann: Kunst in Arbeit. Künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen, Bielefeld 2017.

Schütze 2016

Lea Schütze: Alt und „anders“? in: Finzsch, Norbert; Velke, Marcus: Queer | Gender | Historiographie: Aktuelle Tendenzen und Projekte, Berlin 2016, 70–92.

Schwarze 2012

Dirk Schwarze: Meilensteine die Documenta 1 bis 13 Kunstwerke und Künstler. 3. Aufl. Berlin 2012.

Scotini 2017

Marco Scotini: Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi; in: Kat. doc 14, Daybook, 7. Juni.

Seidl 2018

Walter Seidl: Anna Daučíková; in: Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation, 2018, <http://www.kontakt-collection.net/emuseum/view/people/asitem/items@:328;jsessionid=72A6A9E50E32848220D9EAD65346C885?t.state.flow=15df3647-4f55-44b3-85ec-86dd2de88605> , Stand: 19.02.2019.

Seligmann 2017

Nadine Seligmann: Star Gazing – Strategien der medialen Inszenierung bei Alfred Hitchcock und Gilbert & George, Bielefeld 2017.

Şerban 2017

Alina Şerban: Geta Brătescu; in: Kat. doc 14, Daybook, 23. April.

Šeškus 2017

Algirdas Šeškus; documenta 14: fourteen, Vilnius 2017.

Šeškus 2019

Algirdas Šeškus: Offizielle Webseite, 2019, <http://seskus.eu>, Stand: 19.02.2019.

South as a State of Mind 2019

South as a State of Mind: SOUTHASASTATEOFMIND. ARTS AND CULTURE PUBLICATION. Offizielle Webseite, 2019, <http://southasastateofmind.com/about>, Stand: 19.02.2019.

Sperling 2011

Katrin H. Sperling: Nur der Kannibalismus eint uns. Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta, Bielefeld 2011.

Spivak 2016

Gayatri Chakravorty Spivak: Draupadi. Translator's Foreword*; in: Kat. doc 14, South-Mag #7, 195–200.

Sprinkle 2011

Annie Sprinkle: CV Annie M. Sprinkle, PH.D, 2011, <http://sexecology.org/about-us/detailed-cvs>, Stand: 20.02.2019.

Sprinkle 2014

Annie Sprinkle: Mini Biography, 2014, <http://anniesprinkle.org/mini-biography>, Stand: 19.02.2019.

Statista GmbH 2019

Statista GmbH: Die meistgesprochenen Sprachen weltweit. Anzahl der Sprecher als Muttersprache oder Zweitsprache, 2019, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/150407/umfrage/die-zehn-meistgesprochenen-sprachen-weltweit/>; in: Statista GmbH: Das Statistik-Portal, Stand: 14.04.2019.

Steinhauer 2013

Jullian Steinhauer: The Best Artist Statement Generator I've Seen Yet; in: Hyperallergic, 17.01.2013, <https://hyperallergic.com/63686/the-best-artist-statement-generator-ive-seen-yet>, Stand: 19.02.2019.

Sternfeld 2018

Nora Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, Berlin; Boston 2018.

Strengel; Scharf 2012

Karin Strengel; Friedhelm Scharf (Hg.): 13 x documenta. 1955–2012. Informationsbroschüre zu der Ausst. „13 x documenta. 1955–2012“ im Sommer 2012 in Bad Wildungen. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel 2012.

Szewczyk 2017a

Monika Szewczyk: Joaquín Orellana Mejía; in: Kat. doc 14, Daybook, 24. Mai.

Szewczyk 2017b

Monika Szewczyk: Lala Meredith-Vula; in: Kat. doc 14, Daybook, 4. Juni.

Szewczyk 2017c

Monika Szewczyk: Stanley Whitney; in: Kat. doc 14, Daybook, 23. August.

Szewczyk 2017d

Monika Szewczyk: Theo Eshetu; in: Kat. doc 14, Daybook, 12. Juli.

Szymczyk 2015

Adam Szymczyk: The Indelible Presence of the Gurlitt Estate. Gespräch mit Alexander Alberro, Maria Eichhorn und Hans Haacke; in: Kat. doc 14, South-Mag #6, 93–104.

Szymczyk 2017a

Adam Szymczyk: Elisabeth Wild; in: Kat. doc 14, Daybook, 7. August.

Szymczyk 2017b

Adam Szymczyk: Hiwa K.; in: Kat. doc 14, Daybook, 2. Juni.

Taubin 2017

Amy Taubin: Jonas Mekas; in: Kat. doc 14, Daybook, 27. Juli.

Thurmann-Jajes 2002

Anne Thurmann-Jajes: Die Bücher der Künstler. Zur Problematik einer Begriffsbestimmung; in: Malerbücher – Künstlerbücher. Neues Museum Weserburg Bremen, Köln 2002, 10–15.

Trevor 2017

Tom Trevor: Lois Weinberger; in: Kat. doc 14, Daybook, 20. April.

Tsultemin 2017

Uranchimeg Tsultemin: Nomin Bold; in: Kat. doc 14, Daybook, 21. Mai.

Ulises 2017

Carrión Ulises: die neue kunst des büchermachens; in: Kat. doc 14, Reader, 573–584.

Ullrich 2005

Wolfgang Ullrich: Vom Diener zum Teil des Kunstwerks. Über die Wandlung der Buchform Ausstellungskatalog, in: Kunstzeitung Nr. 110, 10.2005, 35.

IfG 2018

Institut für Germanistik Universität Kassel: Projekt: Reden über Kunst, 2018, <https://www.uni-kassel.de/fb02/institute/germanistik/aktuelles/meldungen/reden-ueber-kunst-d14.html>, Stand: 19.02.2019.

University of Houston 2019

University of Houston: UH Art Professor Rick Lowe Selected for State's Highest Artistic Honor, 25.03.2019, <https://www.uh.edu/news-events/stories/2019/march-2019/03252019-uh-artist-rick-low-selected-for-state-award.php>, Stand: 19.02.2019.

UNSW Art & Design

UNSW Art & Design: Associate Professor Bonity Ely, 2019, <https://artdesign.unsw.edu.au/about-us/our-staff/honorary-associate-professor-bonita-ely>, Stand: 14.04.2019.

Valdivia 2017

Katerina Valdivia: Documenta 14. Vom Süden lernen; in: Kulturmagazin Goethe-Institut, Interview mit Quinn Latimer, 2017, <https://www.goethe.de/ins/pl/de/kul/mag/20939685.html>, Stand: 20.02.2019.

van Gelder 2017

Hilde van Gelder: Peter Friedl; in: Kat. doc 14, Daybook, 21. Juni.

Vartecká 2018

Anna Vartecká: Exhibition: Anna Daučíková; in: Gandy Gallery, 2018, <https://www.gandy-gallery.com/exhibitions/bratislava/2018-anna-daucikova>, Stand: 20.02.2019.

Verwoert 2016

Jan Verwoert: Magic she does. Danai Anesiadou, 2016; in: A-Prior, Issue 21, 105–114.

Vicuña 2016

Cecilia Vicuña: Language Is Migrant; in: Kat. doc 14, South-Mag #8, 249–255.

Weber 1913

Max Weber: Über einige Kategorien der verstehenden Soziologien. 1913; in: Weber, Max; Winkelmann, Johannes (Hg.): Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, 3. Aufl. Tübingen 1968, 427–474.

Weh 2001

Vitus H. Weh: Dokumentations-Taumel. Ausstellungskataloge und ihre Ordnungssysteme; in: Kunstforum International 155: Der gerissene Faden. Nicht-lineare Techniken in der Kunst, Köln 06.–07.2001, 277–282.

Weinberger; Weinberger 2017

Franziska Weinberger; Lois Weinberger: Lois Weinberger – debris field: Erkundungen im Abgelebten. Arbeitsheft 2010–2016, Kassel 2017.

Weinhold 2005

Kathrein Weinhold: Selbstmanagement im Kunstbetrieb. Handbuch für Kunstschaffende, Bielefeld 2005.

Weiß 2016

Matthias Weiß: Beuys privat? Anmerkungen zu einer öffentlich-rechtlichen Kunstfigur; in: Miriam Drewes; Valerie Kiendl; Lars Robert Krautschick u. a. (Hg.): (Dis)positionen. Fernsehen & Film. Beiträge des 27. Film- & Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2014, Marburg 2016, 96–102.

Welchman 2017

John C. Welchman: Piotr Uklański; in: Kat. doc 14, Daybook, o. S. (eigentlich 4. August).

Wenzel 2004

Peter Wenzel: New Criticism; in: Ansgar Nünning (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart, Weimar 2004, 191–195.

White 2017

Michelle White: Vija Celmins; in: Kat. doc 14, Daybook, 30. Juli.

Widewalls 2013–2018

Widewalls. Modern & Contemporary Art Resource: Vija Celmins. Biography, 2013–2018, <https://www.widewalls.ch/artist/vija-celmins>, Stand: 19.02.2019.

Wild 2017

Elisabeth Wild: Elisabeth Wild; in: Kat. doc 14, Daybook, 7. August.

Wölfflin 1907

Heinrich Wölfflin: Über Galeriekataloge, 1907; in: Bosse; Glasmeier; Prus 2004, 25–32.

Yaxuan 2017

Zhang Yaxuan: Wang Bing; in: Kat. doc 14, Daybook, 9. Juni.

Yildiz 2014

Erol Yildiz: Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit; in: Erol Yildiz; Marc Hill: Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft, Bielefeld 2014, 19–37.

Zabunyan 2017

Dork Zabunyan: Abounaddara; in: Kat. doc 14, Daybook, 17. August.

Ziethen 2016

Rahel Ziethen: Textsorte „Ausstellungskatalog“; in: Hausendorf, Heiko; Müller, Marcus: Handbuch Sprache in der Kommunikation, Berlin, Boston 2016, 401–424.

Ziherl 2017

Vivian Ziherl: Bouchra Khalili; in: Kat. doc 14, Daybook, 6. Juli.

von Zimmermann 2013

Christian von Zimmermann: Rettungen aus dem Staub der Philologie. Ein Essay über die Konkurrenz von Biographie und Philologie; in: Melanie Unseld; Christian von Zimmermann (Hg.): Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln, Weimar, Wien, Böhlau 2013, 19–38.

Zymner 2009

Rüdiger Zymner: Biographie als Gattung? in: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien, 2009, 7–11.

*„Denn jede documenta
war und ist
ein großes Buch,
das man beim Durchblättern
(Durchschreiten)
lesen kann.“**