

Penelopes Traum – Die Odyssee als Leitmotiv der documenta 14

MIRL REDMANN

Die internationale Kunstausstellung documenta 14 öffnete ihre Tore im April 2017 zunächst in Athen und fünf Wochen später in Kassel. Dem Arbeitstitel *Von Athen lernen* wurde unter anderem durch die Kooperation mit dem Nationalmuseum für Zeitgenössische Kunst (EMΣΤ) Ausdruck verliehen. Das Museumsgebäude des EMΣΤ in Athen beherbergte Teile der documenta – und im traditionellen Hauptveranstaltungsort der documenta, dem Museum Fridericianum in Kassel, bezog die Sammlung des EMΣΤ ein temporäres Heim.

Was ließ sich von der permanenten Sammlung eines in der globalen Kunstwelt wenig bekannten Nationalmuseums lernen? Aus der Perspektive einer Kunstvermittlerin beleuchtete ich hier Resonanzen, die sich zwischen documenta-Ausstellung und EMΣΤ-Ausstellung ergaben. Entlang der Leitfrage: „Wer spricht?“ vermittelt sich so ein Einblick in den Austausch zwischen zwei Institutionen. Die *Odyssee* als Leitmotiv entschlüsselt dabei die grundlegende Bedeutung der Sammlung des EMΣΤ für die d14.

1. Eulen nach Kassel tragen

Eins der ersten Zeichen, die in Deutschland von der documenta 14 (2017) kündeten, war ein kleiner Eulen-Sticker. Sie ‚guckte‘ mit schrägem Kopf von Hörsaaltüren, Stromkästen und Laptopdeckeln.¹ Sie stand für das Ziel der documenta, neben Kassel auch von Athen aus zu arbeiten, als gleichberechtigtem Zentrum.² Athen wird seit der Antike durch die Eule symbolisiert. Als Stellvertreterin der Göttin Athene ist sie bis heute Emblem griechischer Münzen.³ Allerdings besitzt das Tier selbst auch jenseits des lebendigen Mythos Qualitäten,

1 Das Motiv der Eule blieb als Symbol der Interpretation jeder und jedem einzelnen überlassen, vgl. Lokalo24.de 2016. Es wurde jedoch im Kontext von Veranstaltungen mit Leben gefüllt und an bestimmten Orten platziert, beispielsweise in Universitäten (Szymczyk 2015) und Art-Spaces (The Long Night of Ideas 2016).

2 Erstmeldung: Deutsche Presse Agentur 2014. Der Künstlerische Leiter in seinem Vorwort zum Text-Katalog, spezifisch zu Athen: Szymczyk 2017b, 29.

3 Athene ist Tochter des Zeus durch Kopfgeburt. Sie ist die kämpferische Schirmherrin der Wissenschaften und des Handwerks. Dem Mythos zufolge übernahm Athene den Schutz der nach ihr benannten

die es zur Schirmherrin für eine so komplexe Aufgabe begünstigen, wie eine internationale Großausstellung an zwei Standorten gleichzeitig zu realisieren: Ihre Beweglichkeit ermöglicht ihr einen Blickwinkel von beinahe 300°, sie sieht im Dunkeln und dank der außergewöhnlichen Tiefenschärfe ihres Blicks, verfehlt sie nur selten ihr Ziel.⁴

Der Anspruch, „die d14“ zu sehen, war eine komplette Überforderung wie bei jeder internationalen Großausstellung – nur eben doppelt und zeitlich versetzt, aber teils überlappend: Mehr Kurator*innen hatten mehr Orte in die Ausstellung einbezogen als jede documenta vor ihr. Insgesamt 153 Künstlerinnen und Künstler waren eingeladen, an beiden Standorten Werke zu realisieren.⁵ Zusätzlich waren eine Vielzahl von älteren Kunstwerken und historischen Dokumenten in die Ausstellungen in Kassel und Athen integriert. Diese wurden über Texte in Begleitpublikationen vermittelt. Einen kompakten Leitfaden, der den Zusammenhang zwischen kommissionierten Arbeiten und zusätzlich kuratierten Kunstwerken erschlossen hätte, gab es nicht.⁶ Raum, Zeit, künstlerische Gattungsbegriffe, kuratorische Handschriften und individuelle Deutungsansätze wurden so zu einem vielstimmigen Kontinuum verwoben.⁷

Dieser Text isoliert eine ‚Melodielinie‘ in diesem Kontinuum: Die *Odyssee* als Text und Metapher erweist sich als Leitmotiv besonders hilfreich für eine Annäherung an die oft gestellte Frage nach der Bedeutung des Arbeitsmottos der documenta: Was können wir „Von Athen lernen“? Anhand der *Odyssee* als Leitmotiv lassen sich zwei Interpretationsansätze zu einem Akkord vereinen, die im Alltag der meisten Besucher*innen unverbunden nebeneinanderstanden und vielfach Widerstand hervorriefen: Medial vermittelt standen

späteren Hauptstadt Griechenlands als Resultat eines Wettstreits. Ihr Geschenk an die Menschen übertraf das des Meeresherrn Poseidon: Er schenkte eine Meerwasserquelle; sie einen Olivenbaum, der seine ölhaltige Frucht genügsam wieder und wieder gibt (Deacy 2008, 79 f.).

4 Morris 2017, 114–116.

5 Dies sind diejenigen, denen jeweils ein Tag und eine Doppelseite im „Tagebuch/Kalender“ der documenta 14 (Latimer/Szymczyk 2017) gewidmet ist.

6 Die Fachpresse machte Werke von mindestens 250 verschiedenen Künstler*innen in der Ausstellung aus (Universes in Universe, 2017). Die Gesamtliste der Künstler*innen ist mittlerweile vervollständigt und bleibt bis auf weiteres online (Künstler_innen 2017). Die Web-Links zu allen in diesem Text erwähnten Künstler*innen finden sich dieser Seite zugeordnet im Literaturverzeichnis gruppiert.

7 Der Begriff des „Kontinuums“ leitet sich im Kontext der documenta 14 aus dem Werk des griechischen Komponisten Jani Christou (1926–1970) ab und diente als Leitbild für die Entwicklung der Ausstellung von Athen. Documenta und Museum Fridericianum gGmbH 24.03.2017. Seine Kompositionen *Epicycle* (1968) und *Project 21* (1967) waren während der gesamten Ausstellungsdauer als Koproduktion von documenta 14 und Megaron unter Leitung von Rupert Huber in der Athener Konzerthalle Megaron zu erfahren.

Deutschland und Griechenland für entgegengesetzte Positionen in der konfliktbelasteten Situation sowohl der Eurokrise als auch in Bezug auf Flüchtende an den EU-Außengrenzen. Auch im Kontext der Disziplin Kunstgeschichte stellte sich die Frage, was von Athen zu lernen sei, teils polemisch – steht doch Griechenland als „Wiege Europas“ nach wie vor zentraler im Blickpunkt als die moderne Geschichte der griechischen Kunstszene.⁸ Was also würde der Blick von und auf Athen der Institution documenta hinzufügen können, die sich als „global“ versteht?

Der Ton für die verbindende Linie wurde vom künstlerischen Leiter Adam Szymczyk bereits in seinem Vorwort zum Katalog gesetzt. In einem Appell an das Publikum schloss er mit dem Auszug aus dem Gedicht *Ithaka* (1911) des bekannten griechischen Dichters Konstantínos Pétrou Kaváfis:

Immer halte Ithaka im Sinn.
Dort anzukommen ist dir vorbestimmt.
Doch beeile nur nicht deine Reise.
Besser ist, sie dauere viele Jahre;
und alt geworden lege auf der Insel an,
reich an dem, was du auf deiner Fahrt gewannst,
und hoffe nicht, dass Ithaka dir Reichtum gäbe.

Ithaka gab dir die schöne Reise.
Du wärest ohne es nicht auf die Fahrt gegangen.
Nun hat es dir nicht mehr zu geben.

Auch wenn es sich dir ärmlich zeigt, Ithaka betrog dich nicht.
So weise, wie du wurdest, und in solchem Maß erfahren,
wirst du ohnedies verstanden haben, was die Ithakas bedeuten.⁹

Das Ziel, Ithaka, das Kaváfis (vermittelt durch den künstlerischen Leiter Adam Szymczyk) uns hier zu erreichen verheißt, ist die Heimat des mythischen Helden Odysseus. Wir kennen ihn aus der Ilias als listenreichen Heerführer der Griechen und als Günstling Athenes. Er ist einer der wenigen, die den Kriegszug gegen Troja überleben.¹⁰ Seine widrige Heimkehr

8 Eine Suche in den Literaturdatenbanken der Kunstbibliothek Berlin und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München ergab für die Wortkombination „Greek“ und „Contemporary“ sowie „Modern“ aus insgesamt knapp 100 Treffern drei Publikationen, die meinem Anliegen entsprachen. „Griechenland“/„Griechisch“ als Stichwort liefert dahingegen jeweils mehrere Tausend Ergebnisse.

9 Szymczyk 2017a.

10 Deacy 2008, 70 f.

wurde in der nach ihm benannten *Odyssee* beschrieben. Als Metapher ist die *Odyssee* bis heute im allgemeinen Sprachgebrauch lebendig, wo sie als Wortgefäß den Inhalt „Irrfahrt“ transportiert oder auch (wie in Kaváfis Gedicht) eine „abenteuerliche Reise“.¹¹

Das Ziel zu erreichen, eine Ausstellung zwischen zwei Orten zu realisieren, wurde schon früh im Prozess der d14 als Irrfahrt und Abenteuer beschrieben. Auch wenn die verschiedenen Vertreter*innen der *documenta* meines Wissens nie den Begriff „*Odyssee*“ selbst gebrauchten, kam der Impuls zum Metaphorisieren sicher nicht nur von außen: Mehrere der durch die d14 in Auftrag gegebenen Kunstwerke adressierten die metaphorische Ebene ebenfalls und ganz buchstäblich dadurch, dass sie die beiden Standorte durch Reisen miteinander verknüpften, oder dadurch, dass sie Irrfahrten und Stationen tatsächlich heimatloser Menschen thematisierten.¹² Insbesondere die Persona des kurdischen Künstlers Hiwa K. – die viele Parallelen zum Odysseus der *Odyssee* aufweist – spielte bereits seit den frühesten öffentlichen Auftritten der *documenta* 14 eine wichtige Rolle. Aber erst nach der Eröffnung der *documenta* ließ sich die *Odyssee* als ein Leitmotiv der Ausstellung erkennen: Über die Standorte verteilt tauchten Motive aus der *Odyssee* in Kunstwerken auf: Sirenen und Schiffbruch ließen sich genauso finden, wie Laistrygonen, Kyklopen und Rituale zur Besänftigung des zürnenden Meeres.¹³

Auch das Gedicht von Kaváfis im Vorwort des Katalogs verstärkte den Effekt der Metapher. Allerdings hob es sie durch die Wahl Ithakas als Leitstern für den Besuch auf die Ebene einer etwas mühsamer zu entschlüsselnden Allegorie. Dadurch wurde eine wichtige Akzentverschiebung für die Deutung vorgenommen: „Ithaka gab dir die schöne Reise“, „immer halte Ithaka im Sinn“ lässt sich natürlich mehr oder weniger ironisch auf den Auszug und die Wiederkehr der *documenta* von und nach Kassel als Wiege der *documenta*-Ausstellungen beziehen. Wenn wir allerdings die historische Perspektive des Dichters Kaváfis

11 Laut Duden meint der Begriff *Odyssee*: „lange Irrfahrt“; „lange, mit vielen Schwierigkeiten verbundene, abenteuerliche Reise“. DUDEN 2019. – Die *Odyssee* und die *Ilias* sind zwei der ältesten überlieferten Texte überhaupt. Beide Epen wurden vermutlich zwischen dem 8. und 7. Jh. v. Chr., an der Schnittstelle zwischen unserer heutigen Schriftkultur und von einem später vielfach als blind bezeichneten Sänger namens Homer festgehalten – zwischen Bronze- und Eisenzeit, Matriarchat und Patriarchat (Deacy 2008, 34–37).

12 Ross Birrell und Hiwa K. (Latimer/Szymczyk, 2017, 20. August und 2. Juni) sind nur zwei Beispiele, die auch tatsächlich in der Presse als „*Odyssee*“ besprochen wurden: Ackermann 2017; Heise-Thonicke 2017.

13 Ritual zur Besänftigung des Meeres (Cecilia Vicuña, Roelstraete 2017a), Symphonie der Sirenen (Arseny Avraamov), Schiffswracks (Guillermo Galindo, Hopkins 2017); Der Menschenfresser aus der Tofufabrik (Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor, Peleg 2017).

miteinbeziehen, erlangt Ithaka andere Bedeutungen: Der offene Mittelmeerraum, den der offen homosexuelle Sohn griechischer Flüchtlinge aus dem Osmanischen Reich als Teil einer der ältesten griechischen Gemeinden besang, existiert heute nicht mehr. In Alexandria, wo Kaváfis ein legendär ruhiges Leben als Beamter unter britischer Kolonialherrschaft verbrachte, legen griechische Passagierschiffe bereits seit langem nicht mehr an.¹⁴ Die von Kaváfis besungene abenteuerliche Seereise vom östlichen Mittelmeer in Richtung der griechischen Inseln hat sich in den vergangenen Jahrzehnten zu einer der gefährlichsten Irrfahrten überhaupt gewandelt. Wie die Dutzende von ungenannten Gefährten des Odysseus können auch die Tausende von Namenlosen der Odyssee unserer Zeit vom Meeresgrund aus nicht erzählen. Und wie bereits bei Kaváfis und Homer bleibt auch heute das Gedenken eine Verantwortung der Überlebenden.¹⁵ Noch im Vorwort des Katalogs befinden wir uns also mitten im Stoff, aus dem diese Geschichte gewirkt ist: Zwischen Motiven des Mythos und unterschiedlichen Formen seiner Aktualisierung tauchen bereits wichtige Fragen auf: Wer spricht? Und welche Perspektiven auf das Gesprochene können Zuhörende einnehmen? Mit dem Appell an die vielreisenden Besucher*innen der globalen Ausstellung – innezuhalten – beginnt der Katalog ähnlich den antiken Epen mit einer Anrufung der Musen. Wenn wir uns die Mühe nehmen, dann – so die Verheißung der Kunstaussstellung – ist Ithaka um uns.

2. Die documenta als Irrfahrt

Die meisten Besucherinnen und Besucher fühlten sich auf der documenta 14 entschieden nicht daheim. Sowohl in Athen als auch in Kassel beschlich viele das Gefühl, selbst auf einer Odyssee im Stadtraum zu sein, irrfahrend auf der Suche nach Ausstellungsorten und Anknüpfungspunkten für ihre Sehgewohnheiten.¹⁶ Zur strukturellen Metapher und zum Leitmotiv für die Gesamtheit der documenta 14 verdichtete sich die Erzählung im traditionellen Zentralgebäude der Ausstellungsreihe. Obwohl das Museum Fridericianum in Kassel wirklich einfach zu finden ist und obwohl die Installationen im ganzen Haus vor dem Auge der Betrachter*in leicht konsumierbar im Raum lagen (wie viele kleine Inseln beim

14 Yourcenar 1997, 5 f.

15 Vgl. Kingsley 2016.

16 Durch diese Erfahrung wurde vielen, die sich sonst meist mit einem Reiseführer in der Hand auch in fremden Weltregionen orientieren können, die existentielle Verunsicherung deutlich, die eine sprichwörtliche Odyssee eben auch bedeutet. Siehe auch den Vortrag meines Athener d14-Kollegen und Musik-Ethnologen Giorgios Samantas (Samantas 2017) im Rahmen der Abschlusskonferenz des Projekts *Learning from documenta*.

Landeanflug im Mittelmeer) verdichtet sich ausgerechnet hier das Motiv der Irrfahrt. Als Kunstvermittlerin auf der d14 passierte es mir hier am häufigsten, dass ich auf Besucher*innen stieß, die zutiefst verwirrt zwischen zwei Installationen gestrandet waren. Dies kam nicht von ungefähr: Hier, im Museum Fridericianum, so hatte der künstlerische Leiter der documenta 14 verkündet, stelle er sein ‚kuratorisches Manifesto‘ in den Raum,¹⁷ aber hier, im Herzen der d14, zeigte das Griechische Museum für Gegenwartskunst aus Athen (Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, kurz: ΕΜΣΤ) zum ersten Mal in seiner wechselvollen Geschichte einen Gesamtüberblick über seine Sammlung. Die Direktorin des ΕΜΣΤ, Katerina Koskina, und ihr Team hatten die Ausstellungsräume eingerichtet und keines der für die d14 in Auftrag gegebenen Kunstwerke war hier ausgestellt. Trotzdem erzeugten eine Reihe von direkten Bezügen zwischen der Auswahl der Künstler*innen und in der Motivik der zwei parallel stattfindenden Ausstellungsteile einen Vexiereffekt, der für viele weit stärker fühlbar war als die Positionsverschiebungen zwischen Kassel und Athen.¹⁸

Während Besucher*innen visuelle und thematische Echos zwischen Athen und Kassel also als gegeben hinnahmen, verwirrte es sie endlos, dass sich zwischen der griechischen Nationalsammlung und der Kasseler documenta-Ausstellung immer wieder Resonanzen ergaben. Warum? Es war bereits früh bekannt, dass die documenta das Gebäude des ΕΜΣΤ in Athen eröffnen würde und dass man in Athen eng mit der griechischen Institution zusammenarbeitete. Die Reise der Sammlung des ΕΜΣΤ nach Kassel wurde jedoch erst kurz vor der Eröffnung in Athen besiegelt.¹⁹ Das Ziel dieser Reise, das Museum Fridericianum, ‚spukte‘ währenddessen noch als Zentrum eines der frühen, nicht realisierten Pläne der documenta 14 durch die Köpfe und so erschien die Ausstellung des ΕΜΣΤ in Kassel vielen als

17 Bell 2017, 55.

18 So erzeugten die aufgeschlitzten und zusammengenähten Leinwände der *Blindbilder* von Stathis Logothetis im Museum Fridericianum (Schizakis 2017) eine identische Art von körperlichem Unwohlsein in den Betrachter*innen, wie die lebensgroßen Selbstporträts der Reihe *KOENNTEICHSEIN* in der benachbarten documenta-Halle, in denen Miriam Cahn (vgl. Dziewańska 2017) sich vorstellt, Opfer der Katastrophen aus Nachrichtenberichten zu sein (documenta-Halle), die Kohlen in der Installation von Jannis Kounellis wurden für die Eisenbarren der Installationen des *Ingot Project* von Dan Peterman gehalten (vgl. Roelstraete 2017b).

19 In der Roundtable-Diskussion zwischen Katerina Koskina, der Direktorin des ΕΜΣΤ, und dem Direktor der Athener Kunsthochschule im Rahmen der Abschlusskonferenz des unabhängigen Forschungsprojekts *Learning from documenta*, äußerte sich Koskina auf Nachfrage (laut meiner Notizen) dass der Kooperationsvertrag eigentlich erst im Februar 2017 unter Dach und Fach war (Koskina/Charalambous u. a. 2017). Die früheste Erwähnung im Presse-Echo des documenta-Archivs ist ein Beitrag des Medienpartners Deutschlandfunk. Seidel/Koskina 2017.

ein ‚Nachgedanke‘.²⁰ Dieser zeitliche Ablauf (oder – wie einige vermuteten – ein perfider Plan des künstlerischen Leiters) führte dazu, dass weder Kataloge noch Publikationen aus der deutschen Fachpresse für die Orientierung in der Ausstellung des EMΣT in Kassel verfügbar waren. Einen Katalog zur Sammlung gab es nicht, Wandtexte waren weit überwiegend auf einen Prolog zur Geschichte der Institution beschränkt.²¹ Was also fehlte, war ein verbindlicher Deutungskontext für die ausgestellte Kunst: Die Besucher*innen waren damit konfrontiert, dass ihre touristischen Erfahrungen in Griechenland, ihr Schulwissen über die Antike, die Deutungsmuster der allseits präsenten medialen Krisenerzählung von „Eurokrise“ über „Flüchtlingskrise“ ihnen nur wenige und lückenhafte Ansätze zum Verständnis der Sammlung boten.

Auch wir Kunstvermittler*innen waren qua Konzept Teil der Öffentlichkeit, des kommentierenden Chorus der documenta 14.²² Auch unsere gewohnten Seh- und Konsummuster wurden radikal in Frage gestellt – insbesondere unser Wissensvorsprung in Bezug auf die Sammlung des EMΣT war minimal. Während wir zu anderen Ausstellungsorten für unsere inhaltliche Vorbereitung auf weiterführendes Material zu Konzept und Künstler*innen zurückgreifen konnten,²³ hatten wir zur Vorbereitung auf die Vermittlung im Museum Fridericianum nur eine Liste, in der Informationen für die Label der EMΣT-Sammlung gebündelt waren, und die Grundrisse mit der Anordnung der Kunstwerke.²⁴ Ob diese Herangehensweise an die Vermittlung ‚Wahnsinn‘ war oder Methode hatte, darüber gingen die Meinungen weit auseinander.²⁵ Dazu hier eine Fußnote im Haupttext:

20 Eichhorn/Szymczyk u. a. 2015.

21 Koskina 2017, 10.

22 Die Konzeption der Vermittlungsabteilung „Aeducation“ (Public Education 2017) stand dabei im deutlichen Kontrast zu dem, was der kommerzielle Arm unter organisatorischer Betreuung der Münchener Firma *Avantgarde* zu leisten hatte (documenta 14, Spaziergänge 2017). Siehe auch: Kolb/Sternfeld 2019, 9–11.

23 Dazu gehörten neben dem bereits zitierten *Daybook* (Latimer/Szymczyk 2017) auch der *Reader* (documenta 14 2017) sowie die vier mit der documenta 14 konzipierten Ausgaben des Athener Magazins *South as a State of Mind*. Die Website der documenta ist erst im Laufe der Ausstellung auf den aktuell vollständigen Stand gekommen und umfasste zum Zeitpunkt der Abfassung Angaben zu allen Standorten sowie deutlich mehr Künstler*innen-Porträts, die im Gegensatz zum *Daybook* auch vollständige Angaben zu den gezeigten Arbeiten in Kassel und Athen machen.

24 Die Daten der von Wolfgang Jung gebauten Wikiseite mit den gesamten uns zur Verfügung stehenden Informationen wurden von ihm dankenswerterweise so aufgearbeitet, dass sie als Datenspende an das documenta-Archiv in Kassel abgegeben werden konnten, wo sie für wissenschaftliche Projekte zugänglich gemacht werden können.

25 Ich verweise hier auf die selbstverlegte Publikation der „Chorist*innen“ genannten Kunstvermittler*innen der d14, die eine Vielzahl von Fragmenten unserer weit über 100 Stimmen versammelt: autor*innen

Kurz nachdem bekannt wurde, dass die EMΣT-Sammlung in Kassel gezeigt werden sollte, erschrak eine der Kurator*innen der documenta bei einem Vorbereitungstreffen für den Chorus: Sie wollte uns das Material zu früheren Ausstellungen des EMΣT zeigen, das auf der Website des Museums vorhanden war. Aber alles war verschwunden – die Seite war auf einen ‚Stummel‘ reduziert und blieb so bis nach dem Ende der Ausstellung.²⁶ Es ergab sich also für uns wie für die Besucher*innen, die wir über durch die Ausstellung begleiteten, eine Situation, in der wir unser schon vorher erworbenes Wissen über historische und kulturelle Zusammenhänge sowie „globale“ Strömungen der Kunstgeschichte radikal infrage stellen mussten, um gemeinsam mit unseren Besucher*innen Stück für Stück funktionierende Wege durch die Ausstellung zu finden.²⁷ Die Vermittlungsarbeit war so gesehen sehr frei: Es stand uns offen, diese selbstständig mit recherchierten Fakten zu unterfüttern – oder, gemäß einer Aufforderung des künstlerischen Leiters, selbst Geschichten zu erfinden.²⁸

3. Eine Odyssee im Bildraum

Die Sammlungsübersicht des EMΣT trug den Titel *Ἀντίδωρον* | *Antidoron*. Sie verwies damit auf den wechselseitigen Gaststatus der d14 in Athen und des EMΣT in Kassel. Mittels eines Wandtexts im Foyer des Museum Fridericianum stellten die Kurator*innen des EMΣT ihre Interpretation des Titels auf Deutsch, Englisch und Griechisch in den Raum:

Kollektiv 2017a; autor*innen Kollektiv 2017b. Gute bis sehr gute Bewertungen gaben übrigens 71,6 Prozent der befragten Besucher*innen in Walks mit dem Chorus in Kassel, in Athen waren dies 86,4 Prozent (Hellstern/Ožga 2017, 20).

- 26 Zwar war die Sammlung des EMΣT bereits seit dem Jahr 2000 im Aufbau und wurde an verschiedenen Orten (alles auch Standorte der documenta in Athen) gezeigt, aber der Museumsbau in Athen hatte aus finanziellen Gründen nie vollumfänglich eröffnet werden können (Koskina 2017a, 10; documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2017). Die heute mit vollständigen Informationen über die EMΣT-Ausstellung angereicherte Website der documenta 14 war zu diesem Zeitpunkt noch unvollständig und Kataloge auf Englisch oder Deutsch zu einzelnen Künstler*innen oder zur Kunstgeschichte Griechenlands wurden uns nicht zur Verfügung gestellt bzw. es gab sie schlicht (noch) nicht.
- 27 Eine fantastische, frei downloadbare, deutschsprachige Einführung in das Konzept aus Sicht einer Kunstvermittlerin sowie weiterführende Literatur bietet: Sternfeld 2014.
- 28 Ich entschied mich für einen Mittelweg und veranstaltete eine Reihe von Spaziergängen von Chorist*innen für Chorist*innen, in denen wir das von uns gesammelte Erfahrungswissen, unsere Recherchen zu einzelnen Kunstwerken und uns relevant erscheinenden Aspekten existierender Kunst-Geschichten zusammentrugen.

[Die Ausstellung] verhandelt Konzepte wie das des Teilens, indem sie *Antidoron* (wörtlich: die Rückgabe eines Geschenks) oder *Antidanion* (die Rückgabe einer Leihgabe, in linguistischer, kultureller oder finanzieller Hinsicht) anbietet.

Das Präfix bzw. die Präposition „anti“ setzt eine eigenständige Position voraus und damit eine Sichtweise, die [anders als im Deutschen] nicht notwendigerweise der anderen Position entgegengesetzt ist, sondern vielmehr von einem anderen Ausgangspunkt ausgeht: um von dort aus zu kommunizieren, zu argumentieren, Gräben zu überbrücken, zu konvergieren und die Haltung der Anderen zu akzeptieren. Der Titel steht für den wechselseitigen Respekt beider Institutionen, unabhängig von ihren jeweiligen Verpflichtungen, wesentliche Fragen und visuelle Sprachen zu debattieren und neu zu interpretieren.²⁹

Von Athen zu lernen, ist unter diesen Umständen möglich, indem wir einfach versuchen, der eigenständigen Position des EMΣT im Kontext der d14 zuzuhören. Wie gut, dass die Kurator*innen den Gesprächsfaden mit dem internationalen Publikum und mit der d14 unter anderem mittels unseres Leitmotivs der *Odyssee* aufnahmen. Neben den bereits angesprochenen Motiv-Zitaten, Irrfahrt-Metaphern und allegorischen Elementen, nutzten die Kurator*innen um Direktorin Katerina Koskina den Text des Epos der *Odyssee* auch ähnlich einer Theateraufführung, die ein antikes Stück vor aktuellem Hintergrund und im Bewusstsein seiner langen Geschichte wieder auf die Bühne bringt (Abb. 1).

Neben den bereits erwähnten Wandtexten im Eingangsbereich des Erdgeschosses konnten die Besucher*innen ihre eigenen Eindrücke und ihr eigenes Vorwissen mit den Informationen der Wandlabel abgleichen: Namen, Geburts- und Sterbeort der Künstler*innen gaben Auskunft darüber, ob wir es hier mit einer Person aus Griechenland zu tun hatten. Oder vielleicht mit einer Person, die mit Griechenland verbunden war? Oder mit einer „globalen“ künstlerischen Position? Zusammen mit den im Label genannten Entstehungsjahren, Titeln und Materialien der Kunstwerke ließen sich so Rückschlüsse auf die Geschichte ziehen, die die Kurator*innen über griechische Künstler*innen und ihre Kunst erzählten: von ihren Inspirationen und Verbindungen in die „globale“ Kunstwelt von den 1960er-Jahren bis heute.

Im Erdgeschoss des Museum Fridericianum ließ sich so eine Erzählung rekonstruieren, die zurückging auf die Erfahrungen griechischer Künstler*innen während der von 1967 bis 1974 herrschenden Militärjunta. Achsensymmetrisch zerfiel diese in zwei Teile: Die Kunstwerke im linken Flügel des Museums schlossen überwiegend an ‚realistische‘ Traditionen an. Sie verwendeten Alltagsmaterialien, die an die Armut im Land gemahnten, sie zeigten die Bedrohungen politisch Aktiver in Abwesenheit von Demokratie und Kommentare auf

29 Die Ausstellung war der zweite Teil einer Reihe von „dringlichen Unterhaltungen“, die das Museum im Jahr zuvor mit anderen Institutionen begonnen hatte (Koskina 2017a, 188).

globale Ereignisse aus griechischer Perspektive. Im rechten Flügel des Erdgeschosses waren dahingegen die meisten Kunstwerke abstrakt und mit vergleichsweise extrem hohem Materialwert ausgeführt (Neonröhren statt Gips, Glaswände statt Mullbinden, Spiegelkabinette statt Stacheldrahtfestung). Hier standen die Erfahrungen griechischer Künstler*innen im Exil zentral, die während der Diktatur und bis in die 1990er-Jahre außerhalb Griechenlands arbeiteten. In beide Flügel der Ausstellung wurden zusätzlich Kunstwerke international renommierter Künstler*innen mit aufgenommen, die die kuratorische Erzählung ergänzten und auf einer globalen Ebene weitersponnen. Die Ausstellung reflektierte so einerseits globale künstlerische Strömungen wie sozialen Realismus und Arte Povera, Minimalismus und Pop-Art und sie thematisierte andererseits unterschiedliche lebensweltliche Realitäten, die die Wahl der künstlerischen Mittel materiell und intellektuell bedingten.³⁰ Trotz ihrer formalen Unterschiede ergaben sich zwischen den Kunstwerken aus beiden Seiten des Gebäudes viele konkrete Bezüge und teils achsensymmetrische Spiegelungen in der Motivik und Thematik.³¹

Die Aufteilung in eine linke Gebäudehälfte, in der die Künstler*innen eine Art Realismus und direkte politische Lesbarkeit ihrer Arbeiten bevorzugten, sowie in eine rechte Gebäudehälfte, in der die gezeigte Kunst überwiegend abstrakt und symbolisch verschlüsselt war, einte alle drei Etagen der Ausstellung.³² Auch wenn in den Obergeschossen keine so klaren Symmetrien auf der Objektebene zu finden waren wie im Erdgeschoss, zogen sich inhaltliche Bezugnahmen zwischen den Flügeln und Spiegelungen unter geänderten Vorzeichen durch das gesamte Gebäude hindurch. Hier liegt eine weitere Analogie zur *Odyssee* begründet, die als Text bekannt ist, der viel mit Spiegelungen einzelner Handlungsstränge und Motive arbeitet.³³

Auch die Ausstellung des EMΣT rekurrierte also auf die *Odyssee*, allerdings trat der Aspekt der abenteuerlichen Reise hier deutlich zurück hinter das Motiv der durch politische Verhältnisse verursachten Irrfahrt. Gleichzeitig veränderten sich für die Besucher*innen die

30 Siehe zum Beispiel: Curley 2019.

31 So ließ sich etwa die Kombination aus einer in ein Seil geschlungenen Neonröhre auf einem ausgewalzten Stück Eisen (Yiannis Bouteas, *Untitled*, 1970–1995) im rechten Flügel der Ausstellung als räumlich exakt gespiegeltes Äquivalent zur Verhörszene *A Happening* (1973) von Dimitris Alithinos im linken Flügel lesen, in der eine gefesselte Gipsfigur neben einem leerlaufenden Tonbandgerät am Boden liegt.

32 Vogel 2017, 121.

33 Barbara Clayton (Clayton 2004, 21–52) fokussiert auf die sich spiegelnden Erzählungen und Wiedererzählungen des Webprozesses der Penelope (ebd., 53–82) und die sich spiegelnden Identitätskonstruktionen des Odysseus.

Vorzeichen ihrer Erfahrung im Raum: während die documenta ihre Besucher*innen auf eine Irrfahrt durch den Stadtraum schickte, lud die EMΣT-Sammlung sie ein, sich durch die Flucht der Räume von Installation zu Installation zu bewegen, auf einer abenteuerlichen Reise im geschützten Ausstellungsraum.³⁴ Über alle Etagen und die beiden Flügel hinweg wurde der Raum durch installative Skulpturen beziehungsweise skulpturale Installationen so strukturiert, dass er sich teilweise als eine Gesamtinszenierung lesen lassen konnte, die sich mit dem Thema der (Un-)Behaustheit auseinandersetzte: Eine auf den Kopf gestellte Arena, eine Stacheldrahtfestung, ein Spiegelkabinett, Kleidungsbeutel, ein Tisch, ein Bett, ein Kabinett, eine Höhle, ein improvisiertes Lager, ein Flüchtlingszelt.³⁵ Ähnlich wie für Alice, wenn sie im Wunderland Nahrung konsumiert, wechselten die räumlichen Maßstäbe für uns als Publikum von Kunstwerk zu Kunstwerk. Aber anders als bei Alice war der Bildraum hier nicht mit sprechenden und singenden Kreaturen einer zu konsumierenden Geschichte gefüllt.³⁶ Durch die weitgehende Abwesenheit figürlicher Darstellungen wurde der Ausstellungsraum so zu einer Kulisse, die die Besucher*innen einlud, die Perspektive zu wechseln und von der Rolle der Zuschauer*in in die Rolle der Handelnden zu wechseln.³⁷

Der Perspektivwechsel von der Zuschauerin zur Handelnden verleitete dazu, der Anziehungskraft der offen im Raum liegenden, haptisch interessanten Objekte auf der Grenze

- 34 „Wir erleben mit, wie der Künstler Zusammenhänge darstellt, die in dieser Form nicht existieren, aber aufgrund unseres Wissens gedacht werden können. Unter Berücksichtigung der Mechanismen, die uns von Jahrmärkten bekannt sind, vermitteln daher Ausstellungszenarien oft auch das eindringliche Zerrbild einer Wirklichkeit, das fasziniert, obwohl seine Erscheinung irritiert. [...] stets folgt der Besucher schließlich der Einladung, risikolose Grenzerfahrungen zu machen.“ Schriefers 2004, 74–77.
- 35 Alle hier „Installation“ genannten künstlerischen Arbeiten bewegten sich an der Grenze zwischen Skulptur und Installation, sie alle einte, dass sie etwa Maßstäbe hatten, die sie nutzbar oder zumindest betretbar erscheinen ließen, und sie alle standen ohne Sockel im Raum (vgl. zur Begrifflichkeit „Installation“ Stahl 2014, 134–138; für Bildreferenzen: Vitali 2017b; Vitali 2017a; Koskina 2017b; Kimsooja Studio 2017; Safran 2017; Koskina 2017d; Koskina 2017c; Pandi 2017b; Valkana 2017; Kafetsi 2017).
- 36 Interessant wäre hier ein Vergleich zwischen der Rolle von „Zuschauer*innen“ in linearen Narrativen wie *Alice im Wunderland* oder auch *Gullivers Reisen* (vgl. Schriefers 2004, 106 f.) und der Identifikation mit der Geschichte in Computerspielen, insbesondere im Multiplayer-Modus. Innerhalb der Gamerszene besteht Streit darüber, ob Computerspiele als Geschichten verstanden werden dürfen und somit anhand der Mittel der Narratologie analysiert werden können (beste Einführung nach wie vor: Bal 2017) oder ob nicht eigene Ansätze, die z. B. Aspekte von Öffentlichkeit im Multiplayer-Modus berücksichtigen, unter dem Schlagwort „Ludologie“ erforscht werden sollten. Siehe für einen Ansatz, der beide integriert z. B. Hennig 2017, 28–30.
- 37 Hier ergibt sich auch ein Echo zu der direkten Ansprache des Gedichts von Kaváfis, das uns bereits als „Ich“ unserer eigenen Geschichte zur d14 positioniert hat. Vgl. dazu auch Mieke Bals Aufsatz „First Person, Second Person, Same Person“ in: Bal 1993.

zwischen Installation und Skulptur nachzugeben: „Ist die Wellpappe, die meine Augen sehen, wirklich aus Marmor gemacht?“, „kann ich auch die nicht offen stehenden Schubladen des Kabinetts dort aufziehen?“, „ist der Faden, aus dem diese Decke/dieses Segel gewebt ist, weich?“. ³⁸ Aber Anfassen – das wissen wir – ist im Museum verboten: Mit der Zeit wuchs nicht nur die Nervosität des Wachpersonals, sondern es entstanden auch um die beliebtesten Werke herum von der Konservatorin verordnete Bannkreise aus Bodenmarkierungsband. ³⁹ Hier stoßen wir auf eine weitere allegorische Entsprechung zwischen EMΣT-Sammlung und *Odyssee*, die einer gewissen Textsicherheit bedarf, um verstanden zu werden. Denn auch Odysseus, unser Held, zeigt sich, wie wir, in manchen Situationen allzu menschlich in seiner Überschreitung der Grenzen, die der Raum ihm setzt. Im neunten Gesang erfahren wir endlich von dem Verhängnis, dass er sich selbst und seinen Gefährten bereitete, den Grund, warum seine Reise so lange dauerte: In den Versen 106–217 bleibt in der Schweben, ob Odysseus und seine Gefährten das Land, den Besitz und die Rechte der Kyklopen respektieren werden, doch dann überschreiten sie ungefragt die Schwelle Polyphems. ⁴⁰ Sie plündern zunächst seine Vorräte und blenden schließlich den Hausherrn, der ihnen besiegt und wütend ein folgenreiches ‚Gastgeschenk‘ hinterher schleudert:

Höre mich Erdenhalter Poseidon, dunkelgelockter,
 Bin ich wahrhaftig dein und rühmst du mein Vater zu sein dich,
 Gib, daß der Städtezerstörer Odysseus nach Hause nicht komme,
 Des Laertes Sohn, der in Ithaka hat seine Häuser.
 Ist ihm aber bestimmt, die Seinen zu sehen und zu kommen
 In sein wohlgegründetes Haus und das Land seiner Väter,
 Kehre er spät und schlimm nach Verlust all seiner Gefährten
 Heim auf fremdem Schiff und finde zu Hause noch Leiden. ⁴¹

Wie wir an diesem Punkt in der Erzählung bereits wissen, hat der Bruch des Gastrechts und die Intervention Poseidons ernsthafte Konsequenzen: Odysseus erleidet mehrfach Schiffbruch, alle seine Gefährten sterben. Dass sich am Ende trotz aller Widrigkeiten sein Schicksal erfüllt, Ithaka wiederzusehen, und Odysseus mit seiner Familie wiedervereint wird, ist allein Athene

38 Vgl. hierzu auch die Abschnitte „Körperlichkeit Kunstbetrachtung“ und „Spezialfall Installation“ in: Reitstätter 2015, 155–165.

39 Siehe dazu den Erfahrungsbericht einer Aufsicht: Gottschalk 2017, 50–52.

40 Für Yoav Rinon (Rinon 2007) stellt die *Odyssee* die Notwendigkeit einer Passage von einer Krieger-Identität zur Konstruktion einer Nachkriegsidentität dar. Vgl. zu kolonialen Deutungsmustern in der *Odyssee*: Dougherty 2001.

41 Hom. *Od.* 9.528–535.

zu verdanken. Im Hintergrund interveniert sie bei Menschen und Göttern und stattet emsig Besuche ab, damit er letztlich wieder in seiner Heimat willkommen geheißen werden kann.⁴²

Das narrative ‚Knäuel‘ zu entwirren, in das die verschiedenen miteinander im Streit liegenden Parteien in der Odyssee sich gegenseitig verstrickt haben, ist eine Aufgabe, derer



Abb. 2 Installationsansicht *Antidoron*, Museum Fridericianum: Blick von der Installation *Sails* (Bia Davou, 1981/82) auf *Slumber* (Janine Antoni, 1994).

es im Epos einer Göttin bedarf. An dieser Stelle ließe sich eine eigene Abhandlung darüber schreiben, was die Einladung zur Identifikation mit dem Helden im Rahmen der *Antidoron*-Ausstellung des EMΣΤ – und die daraus resultierende, fast zwangsläufig erscheinende Übertretung des Gastrechts im Haus des Fremden – im Gesamtkontext der documenta 14 zwischen Deutschland und Griechenland zu bedeuten haben könnte. Tatsächlich haben sich vor allem griechische Akteur*innen im Vorfeld und in Begleitung der documenta intensiv mit Aspekten des Gastrechts befasst.⁴³ Auf die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit dieser

42 Deacy 2008, 62–67. So wird Odysseus gerühmt wegen seiner Intelligenz und Auffassungsgabe, doch Athene ist es, die Schirmherrin des Wissens, der Kunst und des Kampfs, die den Vielgestaltigen bereits seit der *Ilias* wiederholt berät und verwandelt, Murnaghan 1987, 3, 11–13. Vgl. auch Clayton 2004, 50.

43 Rikou/Yalouri 2017; siehe auch das Statement der 6. Athen-Biennale (die sich ebenfalls den Titel eines berühmten Kaváfis-Gedichts gab): *Waiting for the Barbarians* 2017–2018. Dazu auch: Fokianaki/Varoufakis 2017. Die documenta als dekoloniales Projekt hat der Philosoph und d14-Chorus-Mitglied Georgios Papadopoulos (Papadopoulos 2019) behandelt.

Frage von deutscher Seite, kann ich hier nur hinweisen.⁴⁴ Lassen wir also vorerst einfach die Finger' von den Kunstwerken und hoffen, dass Athene – dank unserer Bemühungen, Wissen zu erlangen – auch uns Gnade erweisen wird (Abb. 2).

4. „Immer halte Ithaka im Sinn“

Im Rahmen dieses Artikels ist bereits lange klar, dass die *Odyssee* als Text und Metapher ein gewisses Potential bietet, sich unterschiedliche Deutungsebenen und Zusammenhänge der documenta 14 zu erschließen. Aber als Besucherin im Bildraum der EMΣT-Ausstellung traf der kunsthistorische Blick erst im ersten OG rechts (Abb. 1) auf mögliche Anzeichen dafür, dass wir es hier mit der *Odyssee* als Leitmotiv zu tun haben könnten. Dort stand ein Webstuhl, dessen ikonographische Botschaft sowohl „Penelope“ als auch „Athene“ bedeuten kann. Insgesamt setzte sich der Raum deutlich vom Erfahrungshorizont der restlichen documenta ab. Dort sahen wir uns als Besucher*innen dauernd mit den sozialen und politischen Widrigkeiten und Herausforderungen der metaphorischen *Odyssee* als Irrfahrt ausgesetzt; hier war



Abb. 3 Installationsansicht *Antidoron*, Museum Fridericianum: Janine Antoni: *Slumber* (1994).

44 Zur – von deutscher Seite gerne vergessenen und von griechischer Seite gerne verschwiegenen – geteilten, spezifisch deutsch-griechischen Geschichte: Kambas/Mitsou 2015.

der Raum, in dem der Webstuhl stand, auf den ersten Blick einladend. Er war in einer Art ‚heimelig‘ gestaltet, dass er jedes kulturelle Klischee von Weiblichkeit ohne doppelten Boden zu bestätigen schien: Von zwei Kunstwerken ausgehend wurde er leise von melodischen Klangkomponenten durchzogen. Wie der Webstuhl nutzten auch die anderen beiden, den Raum prägenden Installationen helle Naturmaterialien und erinnerten an häusliches Mobiliar. Sogar der Frauenanteil der ausgestellten Künstler*innen war bemerkenswert hoch, im Vergleich etwa zum Erdgeschoss oder zum gegenüberliegenden linken Flügel (und dem Rest der documenta). Es lohnt sich, in diesem Raum – in dem sich die Kurator*innen bei ihrem Rundgang vor der Eröffnung wiederholt auf „Penelopes Traum“ bezogen hatten – auf den Spuren der Odyssee zu verweilen, um dort einige der Kunstwerke in ihrem Zusammenhang sowohl mit der Ausstellung als auch in Verbindung mit den Biographien ihrer Autor*innen zu betrachten.

Um das Zentrum des Raumes – die in alle Richtungen stiebende Skulptur *Sails* von Bia Davou – gruppierten sich zwei Installationen (Abb. 3): Die ineinandergeschobenen Kabinette der *Collective Autobiography* (2013) von Maria Loizidou ragen von rechts in den Vordergrund und der Blick wendete sich zum Ende des Raumes, wo der große Webstuhl mit integriertem Bett stand: Die Installation *Slumber* von der aus Freetown, Bahamas, stammenden und in New York lebenden Janine Antoni (geb. 1964; Abb. 3).⁴⁵

In der Gesamtansicht von *Slumber* (1994) bilden die Kettfäden des Webstuhls einen Baldachin. Im darunter stehenden Bett schlief Antoni nachts während einer Reihe von Performances. Dabei ließ sie ihre Hirnströme von einem Elektroenzephalogramm, kurz EEG, aufzeichnen. Unter dem EEG, das neben dem Bett steht, lagern die Gesamtaufzeichnungen der Performances auf Computer-Endlospapier in Aufbewahrungsboxen, die mit einem Datum und dem Namen des jeweiligen Ausstellungshauses etikettiert sind. Tagsüber isolierte sie aus den Daten der Nacht ihre Traumphasen und verwendete diese dann während der Öffnungszeiten des Museums als Webmuster. Vor Ort webte sie die EEG-Zeichnung aus den Fetzen ihrer zerrissenen Nachthemden als bunte Zackenlinie in den Wollstoff. Aus dem Webstuhl quillt der Stoff über den Boden und wird auf dem Bett zur Decke, die sich die Künstlerin zum Schlafen über das Bett gezogen hat. In *Slumber* nimmt Antoni also ihre eigenen Träume ganz buchstäblich in die Hand: Sie materialisiert sie und hüllt sich darin ein.⁴⁶

45 Bia Davou (Pandi 2017a); Maria Loizidou (Pandi 2017b).

46 Sie setzt damit fast wörtlich die Aufforderung der feministischen Theoretikerin Hélène Cixous um, den eigenen Körper zu nutzen, um sich davon zu befreien, „in“ einem männlichen Diskurs zu sein, um eine eigene, weibliche Sprache als Gegenentwurf zu erfinden, in die frau sich selbst einhüllen könne. Cixous 1976, 888.

Antoni sagte über das Verfahren: „Science had made a machine for the body to make a drawing. I love the idea that if art comes from the unconscious, then this particular drawing is coming straight from the unconscious onto the page without an intercession of the conscious mind.“ Sie führte mit *Slumber* eine Reihe fort, in der sie sich in die Tradition feministischer Künstlerinnen der 1970er-Jahre stellte. Sie verfolgte dabei zwei Ziele, einerseits setzte sie sich mit der stark maskulin besetzten Geschichte einzelner künstlerischer Medien auseinander.⁴⁷ So gelang es ihr in *Slumber*, eigentlich paradoxe Anforderungen zu erfüllen: Vermittelt durch das EEG ist ihre Zeichnung sowohl radikaler Ausdruck ihrer Subjektivität als auch maximal objektiv und sachlich: eine Aufzeichnung ihrer ‚Gehirnschrift‘. Andererseits markiert sie mit der Skulptur/Installation *Slumber* deutlich die Abwesenheit ihres Körpers als Objekt der Auseinandersetzung. Dies spricht gleich zwei Erzählstränge feministischer Kunst an, denn einerseits wurde und wird Performance als eine häufig von Frauen genutzte Kunstform tradiert, die sich gerade durch die männliche Dominanz und Beharrungskraft in den Skulpturenabteilungen der Kunsthochschulen herleiten lässt. Und andererseits wird es gerade als Merkmal feministischer Kunst angesehen, den eigenen Körper selbstbestimmt zu inszenieren. Wir begegnen hier also einem weiteren Zugang zur Abstraktion, diesmal als feministische Strategie, den eigenen Körper nicht zum Objekt zu machen oder durch ihn zum Objekt gemacht zu werden – ohne jedoch dabei eine weibliche Form der Erfahrung zu negieren.⁴⁸

Sowohl in der Performance als auch in der Installation/Skulptur öffnete Antoni einen Raum für sich selbst und ihr Publikum, in dem sich verschiedene Deutungsebenen und Ansätze miteinander verweben ließen. In einem Vortrag für die Nationalgalerie in Washington 2018 erzählt Antoni, wie faszinierend es für sie war, mit *Slumber* durch unterschiedliche Museen zu reisen:

47 *Slumber* entstand in direkter Folge einer Reihe von Performances, in denen sie sich mit traditionellen künstlerischen Techniken befasste, und mit ihrer Rolle als Frau und Autorin in der Kunst: Für *Loving Care* (1992) verwendete sie sich selbst zugleich als Pinsel und Wischmopp: Mit ihren eigenen Haaren malend, die sie in schwarze Haarfarbe getränkt hatte, verdrängte sie die Zuschauer*innen aus dem Galerieinnenraum. Im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, nutzte sie für die Installation *Gnaw* (1993) ihre Zähne, um aus Blöcken von Schokolade und Schmalz, Skulpturen zu meißeln. Das abgenagte Rohmaterial verarbeitete sie zu Lippenstiften und Schokoladenboxen, die im Museumshop in Vitrinen präsentiert wurden (Antoni 2018).

48 Einen Überblick über explizit feministische Kunstformen bietet: Angerer ³2014; und über die Entwicklung von Möglichkeiten und Begrenzungen für Frauen in der Kunstwelt: Chadwick 1990.

I thought, I was there to tell a story of the women weaving. It's not like people didn't get to the other readings in the book, but there seemed to be these cultural similarities ... As an artist I am trying to anticipate how the work will be read and how I can communicate: And yet what I learned from this experience is you know, I can never know your personal live story. And how much that feeds into your reading of the work. ... I learned that telling a good story means not telling the whole story but leaving a space for the imagination.⁴⁹

Die EMΣT-Kuratorin Tina Pandi nutzte den Leerraum, den Antoni der Vorstellungskraft lässt: Im einzigen Wandtext dieses Raumes entwickelte sie eine ganz eigene Spekulation, die mit der Arbeit *Slumber* zunächst nicht viel zu tun zu haben schien, außer dem Motiv der Frau, die webend eine Geschichte erzählt:

Was wäre, wenn es sich nach seiner Rückkehr nach Ithaka herausgestellt hätte, dass die legendenumwobenen Abenteuer des Odysseus nie stattgefunden hatten und stattdessen nur Hirngespinnste der Fantasie Penelopes gewesen waren ... *Slumber* unternimmt den Versuch einer Neuerzählung und -einschreibung des Mythos der Penelope und ihrer Sisyphusarbeit, den Schleier (peplos) zu weben, um eine Geschichte zu erzählen, indem sie Text und Textilie durch eine sich selbst erweiternde Geste ineinander übergehen lässt.⁵⁰

Die Hirschrift des Enzephalogramms und seine Übersetzung in Stoff wird hier assoziativ verknüpft mit den Formulierungen „legendenumwoben“ und „Hirngespinnst“, die zunächst als Fantasie und dann als bewusst durch das Medium Textil erzählte Geschichte interpretiert werden. Spätestens an diesem Punkt verlässt die Autorin des Textes den von der Künstlerin abgesteckten Bedeutungsrahmen, um ihre eigene Geschichte zu erzählen, die auf die bereits bei Aristoteles vorhandene Verknüpfung der Medien Text und Textil in der *Odyssee* abzielen scheint.⁵¹ Pandis Text nutzte Antonis Arbeit, um die Aufmerksamkeit des Publikums auch ganz sicher auf den Marker Penelope zu fixieren: Nicht die Göttin Athene oder der Held Odysseus – die genauso wie Penelope in der *Odyssee* als Weber*innen von Geschichten (*mêtis*) bezeichnet werden – sind gemeint.⁵² Sondern Penelope: Ihr Weben am

49 Antoni 2018.

50 Pandi 2017b.

51 Clayton 2004, Kapitel 1: „Not the Iliad: Reconsidering a Gendered Approach to the *Odyssey*“, 1–20. Vgl. auch Greber 2002.

52 Die Penelope der *Odyssee* ist Königin von Ithaka. Während sie auf die Heimkehr ihres Ehemannes wartet, finden sich am Hof in Ithaka mehr und mehr ‚Schmarotzer‘ ein, die der Königin einreden, dass sie ohne Mann nicht handlungsfähig sei. Um sich der am Hof hausenden ‚Freier‘ zu erwehren, ersinnt Penelope eine List: Sie sagt, dass sie unter ihnen einen neuen Ehemann wählen wolle, sobald sie das Leinentuch für ihren Schwiegervater fertig gewebt habe. Das Tuch (*Od.* 24.129–148: „ein feines

Schleier (*peplos*) wird hier einerseits als anstrengende Sisyphusarbeit (oder auch typisch weibliche Reproduktionsarbeit) dargestellt; und andererseits aber auch als handwerkliche Tätigkeit mit einem konkreten Inhalt – und nicht als freies Imaginieren. Beide Elemente fanden sich bei genauerem Hinsehen eigentlich nicht in der Arbeit von Antoni, sondern, fast im Wortlaut sogar, in Beschreibungen der Arbeiten Bia Davous. Diese hatte ihre Arbeit an den in der Mitte des Raumes installierten *Sails* (1981–1982) als Sisyphusarbeit einer stickenden Penelope beschrieben.⁵³

5. Penelopes Traum

Davou wurde ab den 1970er-Jahren bekannt, nachdem sie die Malerei aufgegeben und begonnen hatte, mit Skulpturen zu experimentieren.⁵⁴ Als Mitglied der Gruppe *Diadikasies Systemata* (Process Systems) arbeitete sie an einem Zyklus Zeichnungen von Schaltkreisen (*Circuits*) – von denen einige in der Ausstellung der documenta 14 im EMΣT in Athen zu sehen waren – und Skulpturen, die auf Rasterstrukturen beruhten. Mitte der 1970er-Jahre begann sie, an ersten Zeichnungen zu arbeiten, die sie *Serial Structures* nannte. Für diese verschob sie ihren Fokus von der Oberfläche der Platinen auf ihre Funktionsweise. Die Frage, wie sie die Kommunikationsmöglichkeiten von Computern für ihre Kunst nutzen könnte, führte sie dazu, die auf Einsen und Nullen beruhende binäre Logik der Rechenprozesse mit anderen Codes kurzzuschließen: „I realized that if I replaced the numbers with other elements, I would be able to build serial structures with bricks, stones, pillows, words, et cetera.“⁵⁵ Für die Segel in der *Antidoron*-Ausstellung fügte sie die seriellen Strukturen ihrer Zeichnungen mit den Rasterskulpturen im Raum zusammen. Anstelle von Zahlen, Linien oder Punkten verwendete sie das Textkorpus der *Odyssee*.

Anders als in Janine Antonis Installation *Slumber* ist die Verbindung zur *Odyssee* hier nicht eine der möglichen Lesarten, sondern *die* Lesart. Wenn Besucher*innen auf einem der Segel das Wort ΟΔΣΣΞΣ für Odysseus auszumachen meinten und wenn manche in der Anordnung der Segel im Raum einen möglichen Verweis auf die Geschichte der Beinahe-Heimkehr Odysseus im 10. Gesang erkannten, war dies das Resultat eines Prozesses, in dem

und überaus großes Gewebe“ und 130: „dem Mond und der Sonne vergleichbar“) wird jedoch nie fertig, da sie jede Nacht das, was sie am Tag gewebt hat, wieder aufribbelt. Clayton 2004, 21–52.

53 Vitali 2017.

54 Vitali 2017, 285.

55 Vitali 2017, 288.

Davou zunächst die Verse des Epos in Segmente aufgeteilt hatte, diese formal codiert und die daraus resultierenden neuen Bedeutungszusammenhänge per Hand auf die Segel gestickt hatte.⁵⁶ Bia Davous *Sails* mit ihrem thematischen Zentrum der Tätigkeit Penelopes und der Re-Kodierung der *Odyssee* standen auch nicht zufällig im physischen Zentrum des Raums, der *Antidoron*-Ausstellung, des Gebäudes oder der *documenta 14*.⁵⁷ Denn der Nachlass des Œuvres von Bia Davou (1932–1996) bildet einen wesentlichen Teil des Grundstocks der Sammlung des EMΣT, das als Nationalsammlung eine der wenigen – wenn nicht die einzige – ist, die ganz wesentlich um das Werk einer Künstlerin strukturiert wurde.⁵⁸



Abb. 4 Installationsansicht *Antidoron*, Museum Fridericianum: George Lappas: *Abacus* (1983).

Aus der zentralen Position des Werks von Davou und aus der Art und Weise wie sie die *Odyssee* als Text aufgriff, ergeben sich neue Fragen und Verbindungen für die Verflechtungen

56 Dort gibt der Windgott Aiolos Odysseus einen Beutel mit, in den er alle ungünstigen Winde für seine Heimfahrt eingesperrt hat. Ithaka taucht bereits am Horizont auf, da öffnet einer der Gefährten des Odysseus den Beutel und alle Winde springen heraus, woraufhin die Reise sich um weitere Jahre verzögert (*Od.* 10.1–55).

57 Davous Werk stand nicht nur im Zentrum der EMΣT-Ausstellung, es gehörte zu den ganz wenigen historischen Positionen griechischer Künstler*innen, die überhaupt auf der *documenta* in Athen gezeigt wurden. Davou 2017. Ein einziges weiteres Beispiel wäre der albanische Maler Edi Hila (*Bal-Blanc* 2017).

58 Kherbek 2017.

des Leitmotivs der *Odyssee* quer durch die Ausstellung, die ich abschließend noch knapp skizzieren möchte.

Achsensymmetrisch gespiegelt zu Bia Davous Arbeiten fand sich im linken Flügel der Ausstellung eine Anzahl Zeichnungen ihres Ehemannes Pantelis Xagoraris (1929–2000). Xagoraris hatte als Mathematikprofessor die Potenziale von Rechenmaschinen und Computern in der Erstellung digitaler Kunstwerke ausgelotet und durch diese Arbeiten Davous Schaffen maßgeblich mit inspiriert.⁵⁹ Bis ich die Spiegelung zwischen Davou und ihrem Mann Xagoraris entschlüsseln konnte, waren mir die Räume im ersten Obergeschoss des Fridericianums mehr oder weniger miteinander unverbunden erschienen. Der Kontrast „behaust – unbehaust“ ergab sich aus der Reihe der Installationen, die das Interieur im rechten Flügel bildeten, mit den Monumenten für Vertriebene und Obdachlose auf der linken Gebäudehälfte.⁶⁰ Im weitesten Sinne konnte sich die Ausstellung hier also wieder, wie im Erdgeschoss, um den Pol Heimat|losigkeit drehen, erweitert um den Aspekt Penelope|Odysseus, die sich in Form einer Binarität von männlich|weiblich, Davou|Xagoraris im Gebäude spiegelten. Aber plötzlich fiel mir auf, dass die Skulptur *Abacus* von George Lappas (Abb. 4) im Durchgang zwischen den beiden Gebäudeflügeln wie ein Scharnier zwischen den beiden Gebäudeteilen fungierte⁶¹ und so die zunächst angenommenen Polaritäten in Sequenzen umkodiert wurden: Im linken, dem Realismus verhafteten, Flügel herrschten die Auswirkungen volkswirtschaftlicher Berechnungen: Krieg und Hunger lassen sich mit den rechnerischen Kapazitäten eines Abakus verursachen. *Aber sie lassen sich nicht durch ihn bewältigen.* Ganz anders im rechten Flügel des Gebäudes, wo Bia Davou und Janine Antoni die Codes der Rechenmaschinen, die Codes der Gesellschaft und die Codes der Kunstwelt mit ihrer eigenen Vorstellungskraft kurzschließen und so auf die Macht kultureller Erzählungen und deren Überwindung hinweisen.⁶²

Im Zentrum der Ausstellung steht somit die Poetik der Penelope: wenn sie träumt, entsteht durch Erzählung und Wiedererzählung ge(t/h)eilte Kultur.⁶³ Wenn die *Ilias* und die *Odyssee*

59 Pantelis Xagoraris (Vitali 2017, 286).

60 Valkana 2017; Kafetsi 2017.

61 George Lappas (Schina 2017).

62 Für die Bedeutung des Abbaus von „Binaritäten“ für die Gesellschaft: Babka 2016, 400 f. Für die Bedeutung von Gender-Diskursen insbesondere in der documenta in Athen siehe: Papadopoulos 2019, 311 f. Für die Verschränkung von Weben und Kodieren insbesondere mit Bezug auf das Kurzschließen binärer Codes: Cocker 2017, 124–141.

63 Denn mit den Möglichkeiten der Imagination und des selbstbestimmten biographischen Erzählens können Menschen ihre Handlungsfähigkeit zurückgewinnen und ihre eigene Position neu definieren. Boothe 2009, 400 f.

von ihrem Ursprung und Ziel – Ithaka – aus erzählt werden, dann richtet sich der Fokus nicht auf das Erzählte, sondern auf die Bedingungen des Erzählens selbst, dann lösen sich die Binaritäten von Handelnden und Machtlosen, männlich und weiblich, Odysseus und Penelope auf.⁶⁴ Die Analyse der Inszenierung der Kurator*innen des EMΣT gibt den Blick frei auf die Ästhetik des Erzählens selbst. Und damit auch auf Momente der Selbst- und Fremdbestimmung: Wer kann erzählen, was wird erzählt? Wie stellen wir, als Besucher*innen, uns zu den angebotenen Objekten? Welche Möglichkeiten haben wir, um überhaupt mit der angebotenen Erzählung in Kontakt zu kommen?

6. Lernen von Athen zu lernen

Manche Besucher*innen haben argumentiert, dass es im Kontext einer documenta-Ausstellung in etwa so nutzlos wäre, Bilder von Athen nach Kassel zu tragen, wie Eulen nach Athen. Der besonders beim Fachpublikum recht ‚faule‘ Umgang mit der Selbstrepräsentation des griechischen Museums für Zeitgenössische Kunst auf der documenta 14 brachte zum Vorschein, was alles fehlt, wenn „globale“ Positionen nicht in spezifischen Kontexten verortet werden können, sondern nur anhand der Konformität zu sich selbst als universell setzender Kunstzentren gemessen werden.⁶⁵ Ohne die intensive Auseinandersetzung mit nationalen (Kunst-)Geschichte(n) fehlt eine der wesentlichen Voraussetzungen internationaler Kommunikation überhaupt – ohne intensive Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ gerät Globalität schnell zu einer reinen Oberfläche. Dann wird sie zu einer Suche nach „Neuem“. Egal ob dieses „Neue“ im Namen der formellen Innovation des „Avantgardismus“ gesucht wird oder ‚im Kick am Fremden‘ des „Exotismus“: es werden Muster reproduziert, die die meisten Besucher*innen der Ausstellung als Zuschreibungen weit von sich weisen würden, die sie aber durch Abwehrreaktionen, wie die gegen die d14 erfolgten, unkritisch reproduzieren.

Damit sich die EMΣT-Sammlung im historischen Herzen der Ausstellungsreihe nicht nur ein aus der praktischen Not geborener Nachgedanke der documenta 14, sondern als Teil eines intensiven Austauschs zwischen zwei Institutionen entpuppte, brauchte es nur etwas Geduld, Entdeckungslust und Vertrauen auf die Begleitung der Göttin Athena als Patronin des Handwerks, des Krieges und der Weisheit. Entlang des thematischen Fadens der *Odyssee*

64 Clayton 2004, 21 f.

65 Beispielsweise das Lamento „Chorus Anonymous“ im Branchen-Leitmedium *e-flux*, in dem kritische Einzelstimmen gesammelt wurden (Fontaine 2017). Dass Kritik in dieser Richtung keineswegs nur unter der Hand geäußert werden konnte, zeigt u. a. eine Kritik an dieser Haltung (mit einer Reihe weiterer Beispiele) auf der Schwedischen Website *Kunstkritikk* von Frans Josef Petersson (Petersson 2017).

bildeten sich so aus dem zunächst so verwirrend erscheinenden Kontinuum der documenta 14 Bezüge zwischen den beiden Ausstellungsteilen heraus. Dabei öffnete die *Antidoron*-Ausstellung eine Perspektive auf die Gegenwartskunst, die zwar von einem ganz anderen Standpunkt aus entwickelt worden war als der der d14, aber sie spielte mit Erwartungen und knüpfte an vorher Gewusstes auf eine Art und Weise an, dass sich die Frage stellen ließe, ob die documenta 14 thematisch/inhaltlich ohne die vielfältigen Bezugnahmen auf die Sammlung des EMΣT überhaupt zu denken gewesen wäre.

Mit wenig Kontext in die Ausstellung ‚hineingeworfen‘, eingeladen, uns im Umgang mit den Objekten als Held*in selbst zu fokalisieren, entstand eine Ausstellung, die einen eindringlichen Appell an unsere Fähigkeit zur Empathie richtete. Unsere individuelle Odyssee im Ausstellungsraum verschmolz zunehmend mit den angebotenen Geschichten und der Frage: Wer spricht hier eigentlich? Von was? Die von vielen Besucher*innen und Beobachter*innen als in der Beschreibung eines teils deprimierenden Ist-Zustands verhaftet empfundene Ausstellung⁶⁶ erwies sich auf den zweiten Blick – zwischen „Immer halte Ithaka im Sinn“ und „Penelopes Traum“ – als ein Raum, in dem die Ausstellungsmacher*innen die Vision einer Welt skizzierten, die wie die Odyssee die Frage danach stellt, wie eine Welt, in der das Kriegsrecht nicht mehr gilt, aussehen kann.

Bibliographie

Künstler_innen zur documenta 14, <https://www.documenta14.de/de/public-exhibition/#artists> (Zugriff: 28.02.2020)

Arseny Avraamov: <https://www.documenta14.de/de/artists/16146/arseny-avraamov>.

Bia Davou: <https://www.documenta14.de/de/artists/22253/bia-davou>.

Cecilia Vicuña: <https://www.documenta14.de/de/artists/13557/cecilia-vicuna>.

George Lappas: <https://www.documenta14.de/de/artists/16211/george-lappas>.

Guillermo Galindo: <https://www.documenta14.de/de/artists/13506/guillermo-galindo>.

Hiwa K: <https://www.documenta14.de/de/artists/13528/hiwa-k>.

Jani Christou: <https://www.documenta14.de/de/artists/16174/jani-christou>.

Maria Loizidou: <https://www.documenta14.de/de/artists/22279/maria-loizidou>.

Pantelis Xagoraris: <https://www.documenta14.de/de/artists/22312/pantelis-xagoraris>.

Ross Birrell: <https://www.documenta14.de/de/artists/12797/ross-birrell>.

⁶⁶ Nur eins der vielen Beispiele in der deutschen Presse: Dege 2017.

Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor: <https://www.documenta14.de/de/artists/13709/verena-paravel-und-lucien-castaing-taylor>.

Zafos Xagoraris: <https://www.documenta14.de/de/artists/13685/zafos-xagoraris>.

Documenta 14 Daybook (Latimer/Szymczyk 2017)

Bel-Blanc, Pierre: „Edi Hila“, Samstag, 1. Juli.

Dziewańska, Marta: „Miriam Cahn“, Freitag, 25. Mai.

Folkerts, Hendrik: „Mounira al-Solh“, Samstag, 6. Mai.

Hopkins, Candice: „Guillermo Galindo“, Samstag, 13. Mai.

Hopkins, Candice: „Rebecca Belmore“, Samstag, 3. Juni.

Peleg, Hila: „Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor“, Samstag, 2. September.

Roelstraete, Dieter: „Cecilia Vicuña“, Donnerstag, 29. Juni.

Roelstraete, Dieter: „Dan Peterman“, Freitag, 1. September.

Szymczyk, Adam: „Hiwa K“, Freitag, 2. Juni.

Szymczyk, Adam: „Ross Birrell“, Sonntag, 20. August.

Koskina, Katerina (Hrsg.) (2017): Antidoron. the EMST collection, Ausst. Kat. Athen. Athen: EMST (= EMST in the world, 2)

Kafetsi, Ana: „Emily Jacir: Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948, 2001“, 90 f.

Kimsooja Studio: „Kimsooja: Bottari, 2005–2017“, 96 f.

Koskina, Katerina: „Lucas Samaras: Hebraic Embrace, 1991–2005“, 150 f.

Koskina, Katerina: „Maria Loizidou: Collective Autobiography, 2013“, 116 f.

Koskina, Katerina: „Stephen Antonakos: Remembrance, 1987–1989“, 32 f.

Pandi, Tina: „Bia Davou: Sails, 1981–1982“, 64 f.

Pandi, Tina: „Janine Antoni: Slumber, 1994“, 34 f.

Safran, Yehuda: „George Hadjimichaelis: Crossroad. The crossroad where Oedipus killed Laius. A description and history of the journey from Thebes to Corinth, Delphi and the return to Thebes. 1990–1995/97“, 82 f.

Schina, Athena: „George Lappas: Abacus, 1983“, 108 f.

Schizakis, Stamatis: „Stathis Logothetis: E273, 1980; E130, 1971; E113, 1970; E56A, 1966“, 114 f.

Valkana, Anina: „Andreas Lolis: Shelter, 2013–2016“, 118 f.

Vitali, Daphne: „Kendell Geers: Acropolis redux (The director's cut), 2004“, 80 f.

Vitali, Daphne: „Kostis Velonis: Life Without Democracy, 2009“, 178 f.

Forschungsliteratur

- Ackermann, Tim (2017): „Die glorreichen Reiter der documenta“, in: *Weltkunst*, 07.07.2017, <https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2017/07/die-glorreichen-reiter-der-documenta> (Zugriff: 28.02.2020).
- Angerer, Marie-Louise (32014): „Feminismus und künstlerische Praxis“, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Snoeck, 85–89.
- Antoni, Janine (2018): „Elson Lecture“, National Gallery of Art, Washington, 13.08.2018, <https://www.nga.gov/audio-video/elson.html> (Zugriff: 28.02.2020).
- Athens Biennale (2017–2018): *Waiting for the Barbarians. 6th Athens Biennale*, https://athensbiennale.org/cgi-bin/biennial-list/mail.cgi/archive/GR_Prof/20170323061141/ (Zugriff: 28.02.2020).
- autor*innen Kollektiv (Hrsg.) (2017a): *Dating the Chorus I*. Kassel: https://issuu.com/datingthechorus/docs/dating_the_chorus_1 (Zugriff: 28.02.2020).
- autor*innen Kollektiv (Hrsg.) (2017b): *Dating the Chorus II*. Kassel: https://issuu.com/datingthechorus/docs/dating_the_chorus_2 (Zugriff: 28.02.2020).
- Babka, Anna (2016): *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*. Wien/Stuttgart: UTB.
- Bal, Mieke (1993): „First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology“, in: *New Literary History* 24:2, 293–320. Baltimore, MD: The John Hopkins University Press.
- Bal, Mieke (2010): *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. London/New York, NY: Routledge.
- Bal, Mieke (2017): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Ann Arbor, MI: University of Toronto Press.
- Bell, Kirsty (2017): „Learning from Athens?“, in: *Mousse Magazine* 58, 50–55.
- Boothe, Brigitte (2009): „Medizin und Psychologie“, in: Klein, Christian (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 394–401.
- Chadwick, Whitney (1990): *Women, Art, and Society*. New York, NY: Thames and Hudson.
- Cixous, Hélène (1976): „The Laugh of the Medusa: Translated by: Paula & Keith Cohen“, in: *Signs*, 1:4, 875–893.
- Clayton, Barbara (2004): *A Penelopean poetics. Reweaving the feminine in Homer's Odyssey*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Cocker, Emma (2017): „Weaving Codes/Coding Weaves: Penelopean Mêtis and the Weaver-Coder's Kairos“, in: *TEXTILE* 15:2, 124–141.
- Curley, John J. (2019): *Global Art and the Cold War*. London: Laurence King Publishing.
- Deacy, Susan (2008): *Athena*. London/New York, NY: Routledge.

- Dege, Stefan (2017): „Die documenta 14: politischer denn je“, in: *Deutsche Welle*, 08.06.2017, <https://p.dw.com/p/2eMIE> (Zugriff: 28.02.2020).
- Deutsche Presse Agentur (2014): „Alarm in Kassel: Documenta auch in Athen“, 09.10.2014, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-alarm-in-kassel-documenta-auch-in-athen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-141009-99-05355> (Zugriff: 28.02.2020).
- documenta 14 (Hrsg.) (2014): *South as a State of Mind #1*. Athen: documenta und Museum Fridericianum gGmbH.
- documenta 14 (Hrsg.) (2016): *South as a State of Mind #2*. Athen: documenta und Museum Fridericianum gGmbH.
- documenta 14 (Hrsg.) (2017): *Der Reader*. München/London u. a.: Prestel.
- documenta 14, Spaziergänge (2017): „Spaziergänge“, <https://www.documenta14.de/de/walks> (Zugriff: 28.02.2020).
- documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2017): „documenta 14 stellt institutionelle Partner und Ausstellungsorte in Athen vor“, 24.03.2017, <https://www.documenta14.de/de/news/15450/documenta-14-stellt-institutionelle-partner-und-ausstellungsorte-in-athen-vor> (Zugriff: 28.02.2020).
- Dougherty, Carol (2001): *The Raft of Odysseus. The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*. Oxford/New York, NY: Oxford University Press.
- DUDEN (2019): Art. *Odyssee*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Odyssee> (Zugriff: 28.02.2020).
- Eichhorn, Maria / Szymczyk, Adam u. a. (2015): „Die unauslöschliche Präsenz des Gurlitt-Nachlasses: Adam Szymczyk im Gespräch mit Alexander Alberro, Maria Eichhorn und Hans Haacke“, in: *documenta 14 2014*, https://www.documenta14.de/de/south/59_die_unausloeschliche_praesenz_des_gurlitt_nachlasses_adam_szymczyk_im_gespraech_mit_alexander_alberro_maria_eichhorn_und_hans_haacke (Zugriff: 28.02.2020).
- Fokianaki, iLiana / Varoufakis, Yanis (2017): „We Come Bearing Gifts: iLiana Fokianaki and Yanis Varoufakis on Documenta 14 Athens“, in: <https://www.art-agenda.com/criticism/240266/we-come-bearing-gifts-iliana-fokianaki-and-yanis-varoufakis-on-documenta-14-athens> (Zugriff: 28.02.2020).
- Fontaine, Claire (2017): „Chorus Anonymous: Voices from Documenta 14“, in: *e-flux Journal*, #84, <https://www.e-flux.com/journal/84/151271/chorus-anonymous-voices-from-documenta-14/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Gottschalk, Hanna (2017): „Dating a Guard“, in: autor*innen Kollektiv 2017b, 50–52.
- Greber, Erika (2002): *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau.
- Heise-Thonicke, Martina (2017): „In die Röhre gucken: An der Mahler-Treppe entsteht Kunstwerk von Hiwa K.“, in: *Hessisch Niedersächsische Allgemeine*, 17.04.17, <https://www.hna.de/kassel/documenta->

- 14-ere336255/in-roehre-gucken-an-mahler-treppe-entsteht-kunstwerk-von-hiwa-k-8142021.html (Zugriff: 28.02.2020).
- Hellstern, Gerd-Michael / Ożga, Joanna (2017): *documenta 14 Evaluation: Die documenta 14. Repräsentative Ergebnisse 05.11.2017*. Kassel, Univ. Kassel / documenta und Museum Fridericianum gGmbH, <https://docplayer.org/129335314-Documenta-14-evaluation.html> (Zugriff: 28.02.2020).
- Hennig, Martin (2017): *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg: Schüren Verlag (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, 12).
- Homer (2010): *Odyssee. Griechisch/Deutsch. Übers., Nachw. und Register von Roland Hampe*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 18640).
- Kambas, Chryssoula / Mitsou, Marilisa (2015): „Einleitung: Zwei Gedächtnisse einer Vergangenheit und ihre Gegenwart“, in: dies. (Hrsg.): *Die Okkupation Griechenlands im Zweiten Weltkrieg. Griechische und deutsche Erinnerungskultur*. Köln/Wien u. a.: Böhlau (= Griechenland in Europa, 1), 9–28.
- Kherbek, William (2017): „Monika Szewczyk and Hendrik Folkerts on Documenta 14 / Kassel, 2017“, <https://flash---art.com/2017/06/monika-szewczyk-and-hendrik-folkerts-on-documenta-14-kassel/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Kingsley, Patrick (2016): *Die neue Odyssee. Eine Geschichte der europäischen Flüchtlingskrise*. München: C. H. Beck.
- Kolb, Gila / Sternfeld, Nora (2019): „„Glauben Sie mir. Kein Wort.“: Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14“, in: *documenta Studien*, #6, 2–14.
- Koskina, Katerina / Charalambous, Panos u. a. (2017): „d14 & Public Institutions“, Panel: „Art Institutions in/as Transit“, *Learning from documenta closing event*, Prevelakis Hall, 05.10.2017 [Mitschrift der Autorin]; <https://learningfromdocumenta.org/wp-content/uploads/2017/09/LfD-Closing-Event-Program.pdf> (Zugriff: 28.02.2020).
- Latimer, Quinn / Szymczyk, Adam (Hrsg.) (2017): *Documenta 14 Daybook. Athens, 8 April – Kassel, 17 September 2017*. München/London u. a.: Prestel [ohne Seitenzählung; Kalendereinträge: Dienstag, 11. April – Donnerstag, 13. April, siehe gesondertes Verzeichnis].
- Lokalo24.de (2016): „documenta 14: Erste Designs aufgetaucht“, in: *Extra Tip*, 25.03.16, <https://www.lokalo24.de/lokales/kassel/fotostrecke-documenta-erste-designs-aufgetaucht-7082992.html> (Zugriff: 28.02.2020).
- Morris, Desmond (2017): *Eulen. Ein Portrait*. Berlin: Matthes & Seitz (= Naturkunden).
- Murnaghan, Sheila (1987): *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- Papadopoulos, Georgios (2019): „Documenta 14 and the question of colonialism: Defending an impossible position between Athens and Kassel“, in: *Journal of Visual Art Practice*, 18:4, 305–322.

- Petersson, Frans Josef (2017): „We Need to Reclaim the Narrative of Documenta 14 as a Radical Exhibition“, in: *Kunstkritikk – Nordisk kunsttidsskrift*, 11.10.2017; <https://kunstkritikk.no/we-need-to-reclaim-the-narrative-of-documenta-14-as-a-radical-exhibition/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Public Education (2017): „Public Education“, <https://www.documenta14.de/en/public-education/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Reitstätter, Luise (2015): *Die Ausstellung Verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript/Edition Museum.
- Rikou, Elpida / Yalouri, Eleana (2017): „Learning from documenta: A Research Project Between Art and Anthropology“, in: *On Curating* 33 [The documenta Issue], 132–138.
- Rinon, Yoav (2007): „The Pivotal Scene: Narration, Colonial Focalization, and Transition in ‚Odyssey‘ 9“, in: *The American Journal of Philology* 3, 301–334.
- Samantas, Giorgos (2017): „Field Notes“, Closing Event, Learning from documenta, Prevelakis Hall, 04.10.2017 [Mitschrift der Autorin]; <https://learningfromdocumenta.org/wp-content/uploads/2017/09/LfD-Closing-Event-Program.pdf> (Zugriff: 28.02.2020).
- Schriefers, Thomas (2004): *Ausstellungsarchitektur. Geschichte, wiederkehrende Themen, Strategien*. Bramsche: Rasch.
- Seidel, Änne / Koskina, Katerina (2017): „‚Das Publikum wird staunen!‘. documenta in Athen“, https://www.deutschlandfunk.de/documenta-in-athen-das-publikum-wird-staunen.691.de.html?dram:article_id=381025 (Zugriff: 28.02.2020).
- Stahl, Johannes (2014): „Installation“, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Snoeck, 134–138.
- Sternfeld, Nora (2014): *Verlernen vermitteln*. Hamburg: Repro Lüdke (= Kunstpädagogische Positionen, 30).
- Szymczyk, Adam (2015): *CeMoG Lecture #02*, Centrum Modernes Griechenland, Freie Universität Berlin, 26.06.2015, <https://www.cemog.fu-berlin.de/aktivitaeten/veranstaltungen/cemog-lecture-02.html> (Zugriff: 28.02.2020).
- Szymczyk, Adam (2017a): „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“, in: *documenta 14 2017*, 17–42.
- Szymczyk, Adam (2017b): „Einführung“, in: Latimer/Szymczyk 2017 [ohne Seitenzählung].
- The Long Night of Ideas (2016): „UNLEARNING THE GIVEN. Exercises in Demodernity and Decoloniality of Ideas and Knowledge“, SAVVY Contemporary, 14.04.2016, <https://savvy-contemporary.com/en/events/2016/unlearning-the-given/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Universes in Universe (2017): *documenta 14 Teilnehmer_innen*, <https://universes.art/de/documenta/2017/participants> (Zugriff: 28.02.2020).

Vitali, Daphne (2017): „Bia Davou: The Years of Artistic Experimentation Between Logic and the Poetic“, in: *Mousse Magazine* 58, 284–291.

Vogel, Sabine B. (2017): „documenta 14 Rundgang: Fridericianum“, in: *Kunstforum* 248/249, 218–221.

Yourcenar, Marguerite (1997): „Konstantinos Kavafis: Eine Einführung“, in: Elsie, Robert (Hrsg.): *Konstantinos Kavafis. Das Gesamtwerk. Griechisch und Deutsch*. Zürich: Ammann, 5–49.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: docA, AA, d14, Grundriss Fridericianum, 1. Etage, aktualisiert.

Abb. 2: Installationsansicht aus der Ausstellung *Antidoron*, Teil der documenta 14 (im rechten Hintergrund Bia Davou: *Sails*, 1981–1982. Installation mit besticktem Stoff, mit variablen Abmessungen. Athen, National Museum of Contemporary Art, Inv.-Nr. 259-260/02), Museum Fridericianum, Kassel, 2017.

Abb. 3: Installationsansicht aus der Ausstellung *Antidoron*, Teil der documenta 14 (im Zentrum Janine Antoni: *Slumber*, 1994. Installation. Ahornwebstuhl, Wollgarn, Bett, Nachthemd, Decke, REM-Lesung der Künstlerin auf Computerpapier, REM-Decoder, variable Abmessungen. Athen, National Museum of Contemporary Art, Inv.-Nr. 876/1.), Museum Fridericianum, Kassel, 2017.

Abb. 4: Installationsansicht aus der Ausstellung *Antidoron*, Teil der documenta 14 (im Vordergrund George Lappas: *Abacus*, 1983. Holz, Metall, Schnur, 7 × 10 × 12 m. Athen, National Museum of Contemporary Art, Inv.-Nr. 1249/18.), Museum Fridericianum, Kassel, 2017.