

Nº016

Péter

György

Péter György

*The Two Kassels: Same Time,
Another Space /*

*Die beiden Kassels: gleiche Zeit,
anderer Ort*



Péter György
*The Two Kassels:
Same Time,
Another Space /
Die beiden
Kassels: gleiche
Zeit, anderer Ort*

Breitenau Memorial,
August 2010

Gedenkstätte Breitenau,
August 2010

Péter György

The Two Kassels: Same Time, Another Space

The Breitenau Concentration
and Work Education Camp Memorial

For the first documenta in Kassel in 1955, Arnold Bode decided to exhibit European modernism and works by contemporary West German artists in the same galleries to demonstrate the unity of contemporary Western culture, which is the universal character of modernist culture. Kassel is a city with today almost 200,000 inhabitants that found itself “relocated” from the center of Germany to the inter-German borderland after 1945, and documenta came about as a part of the program of Cold War cultural policy. The exhibition was a clear indication that the country, which strongly opposed Communism, was and would remain thoroughly committed to unrestricted artistic freedom and thus an integral part of Western civilization. The self-evidence of the analo-

gousness of *Westkunst* and *Weltkunst*—Western art and world art—was performed by the exhibition “Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939,” curated by Laszlo Glozer and Kasper König in Cologne in 1981, which anchored the hypothesis that abstraction was the universal world language.

The first three consecutive documenta exhibitions curated by Bode made it into a cultural event of outstanding importance whose significance went well beyond the borders of the region where it took place. The community of contemporary Kassel gradually vanished behind the representational machinery of documenta. There was a real, actual Kassel—a slowly recovering city on the borderland—and there was the mythic “documenta-Kassel” with a worldwide reputation; the local context of the former played no meaningful role during the time of the exhibitions. Instead, the interpretation of documenta was determined by the notion of a history of Western modern and contemporary art, and this had little to do with the city itself. The two Kassels existed in the same physical space but in two dramatically different cultural spaces and timescales.

It would be misleading to either overestimate or disregard my own personal experiences in this respect: I visited documenta in 1997, 2002, and 2007. Apart from these three

respective summers, I never returned to Kassel until 2010. Wandering among the exhibition venues, I had transient glimpses of the city and—like the many hundreds of thousands of visitors—took it to be a mere backdrop, which eventually I came to see in and of itself in the autumn of 2010. In fact, if one arrives in Kassel during *documenta*, one does not have many chances to understand the Kassel that exists between exhibitions, since these global events powerfully overwrite the city's spaces, making them virtually unrecognizable during these months.

The brother of *documenta*'s creator, Paul Bode, was an architect who played a key role in shaping the modern architecture of the *regional* Kassel, the one that was all the while patiently and silently waiting for recognition and inclusion. Its modern buildings were raised according to regional norms: Paul Bode designed Hotel Hessenland, which opened in 1953, and Hotel Reiss, which was completed in 1954–55. The modernist architecture of Kassel from the 1950s to the 1960s, including these two buildings, has so far eluded curatorial attention.

Thus, for instance, the notion of “*documenta urbana*,” a term used by Arnold Bode in a number of different contexts, would imply the imperative for cooperation between the two different spaces: on the one hand informed by local history and on the other by world art history,

or, to take it even further and use, somewhat gingerly, Hans Belting's dictum, the “global art world” and its interpretive machinery (not in the least wanting to retroactively expand the meaning of *global*).¹ The ideas of “*documenta urbana*” were unconsciously present between the lines rather than in mainstream interpretations. The notion and the concept survived Bode and, since the 1980s, have played a key role in the discourse and practice of contemporary architecture and urban issues that Kassel faces.

The first step toward communication and the eventual spectacular clash that it produced between local and global or local and universal, actual and imaginary, art history and social history, came about in 1982 during *documenta 7*, curated by Rudi Fuchs, within the framework of the virtual institution of Joseph Beuys' Free International University. It consisted of a series of events that lasted for one hundred days and centered on Beuys's action called *7000 Eichen—Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung (7000 Oaks: City-Treeing Instead of City-Administering)*, with which he explored new alternatives to capitalism and normative art history through ecophilosophy and modes of radical criticism.

All this was closely related to issues of the political program of German *Vergangenheitsbewältigung* (self-examination and coming to terms with one's past). “Germany?—But

1 | Hans Belting and Andreas Buddensieg, eds., *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009).

where does it lie? I do not know how to find that land”: number 95 of Goethe and Schiller’s collection of satiric epigrams, *Die Xenien*, appeared on the title page of the program published by the FIU-Koordinationsbüro (the Free International University’s Coordination Office). The Beuys project was the context in which the exhibition “Erinnern an Breitenau 1933–1945” (“Remembering Breitenau 1933–1945”) opened in the Nordbau of the Hochschule für bildende Künste, Kassel’s art academy (today Kunsthochschule Kassel), organized by a student project group led by Prof. Dietfrid Krause-Vilmar, and with a slide show based on the research of co-curator Gunnar Richter. The announcement in the FIU program says: “Breitenau/Guxhagen lies at the highway Kassel/Frankfurt near Melsungen. The old cloister housed one of the two Hessian concentration camps for political prisoners 1933/34. During World War II, it functioned as a camp to collect prisoners and as a work education camp (1940–45), where nearly 9,000 (primarily foreign forced laborers) were detained and many of whom were deported to concentration camps in the East.”² The 1982 exhibition on Breitenau opened in the urban context and not at the *original site*; this difference, however small, between *then* and *now* testifies to changes of meaning in the politics of memory and shows how the relationship

2 | Program of the Free International University, *documenta 7* (Kassel, 1982), p. 7.

between the notion of universal Holocaust and local history, in addition to their showcasing strategies, has since changed.

In terms of its procedures and recognitions, this important but largely forgotten exhibition may be considered a predecessor of the curatorial strategy adopted by Carolyn Christov-Bakargiev, Artistic Director of *dOCUMENTA (13)*: a comparative criticism and analysis of virtual versus local political contexts, from the perspective of the politico-aesthetic practice of contemporary art. *dOCUMENTA (13)* seems to offer a reflection on the history of the *documenta* exhibitions. Christov-Bakargiev’s programmatic approach radically combines two interpretive dimensions, which so far have had, as in 1982, only fortuitous liaisons: that of the contemporary art world and that of local history, of *Heimatgeschichte* (the history of home or homeland). With the Breitenau Memorial as one of the reference points for *dOCUMENTA (13)*, the history of the city of Kassel inevitably features in the narrative of the exhibition as a central issue, not as a mere backdrop or a single tidbit. Christov-Bakargiev’s strategy is thus closely related to one of the most significant aesthetic challenges of recent years, the “spatial turn,” in which originality and meaning are increasingly associated with sites and locations as well as with their reconstructions. Such projects invoke issues of “real spaces,”

of connections between the local and the global in opposition to a progressive, evolutionary chronology, an abstract narrative of art history, and propose a dynamic relationship that may radically rewrite discourse on the work of art in the near future.

At this juncture, I should give a brief overview of what happened in Breitenau, written from an outsider's perspective, but based on frequent visits in the recent past to a number of concentration camps and the experience of writing about them.

The present conditions at the Breitenau Memorial can substantially be credited to the Kassel-based historians Krause-Vilmar and his student Richter, and the artist Stephan von Borstel, who also lives in Kassel. Breitenau is indeed a spectral space where subsequent strata of time have all remained visible or could be made visible again: the scholars of local history have approached this constructed environment with a serious sense of political responsibility. After the Reformation, the twelfth-century Benedictine cloister became a baronial estate, the cloister church being converted into a granary in 1579. In one of the church towers a prison cell was installed. In 1606, Landgraf Moritz von Hessen intended to make it a castle with an adjacent town called "Colonia Hessorum," but in the meantime the buildings fell victim to pillaging during the Thirty

Years' War. In 1871, French prisoners of war were interned in the converted cloister church and the former tithe barn. In 1874, while part of the main building was re-profiled as a Protestant church, the rest was used until 1949 as a workhouse, a depot for "antisocial" vagrants, the homeless, and prostitutes. In 1933, the Gestapo in Kassel reorganized it as a concentration camp. From 1940 onward, it operated as a work education camp. After World War II, a girls' reformatory was opened on the site, and later a psychiatric institution that is still there today. The former cloister church experienced several conversions: most recently, between 1952 and 1973, the equally surrealist and gruesome building accommodated reformatory girls, but was eventually closed due to increasing leftist criticism.

While traces of the recent history of Breitenau and the girls' reformatory, Jugendheim Fuldataal (Youth Home, Fulda Valley), are clearly visible, the preceding histories need to be reconstructed and interpreted. Gunnar Richter and Dietfrid Krause-Vilmar have written three comprehensive volumes about Breitenau, in which they carefully balance the smallest details with the larger local context.³ From 1990 to 1992, the artist Stephan von Borstel developed a permanent exhibition, a site-specific *Gesamtkunstwerk*, which visitors can explore room for room. The articulation of the space reveals

3 | Gunnar Richter, ed., *Breitenau: Zur Geschichte eines nationalsozialistischen Konzentrations- und Arbeiterziehungslagers* (Kassel: Jenior und Pressler, 1993); Gunnar Richter, *Das Arbeiterziehungslager Breitenau (1940–1945): Ein Beitrag zum nationalsozialistischen Lagersystem* (Kassel: Verlag Winfried Jenior, 2009); Dietfrid Krause-Vilmar: *Das Konzentrationslager Breitenau. Ein staatliches Schutzhaftlager 1933/34* (Marburg: Schüren Presseverlag, 2000).

the intentions: partly in cooperation with local communities and primarily *for them*, a noncurricular learning space (*außerschulischer Lernort*) was created. Visitors continuously arrive at Breitenau, and the place has played a key role in educating local residents about their shared past. The institution has been operating under the auspices of a booster organization and, apart from the exhibition in Kassel in 1982, which was temporarily set up in the attic in 2009, literally above the current exhibition, Breitenau has never become part of the well-known, mythic scenes of the universal Holocaust memory. Instead, the cruelties of Breitenau, the ghostly irreversibility of what happened there, are seen from the vantage point of local history, and this is precisely what Richter and Krause-Vilmar intended. Thus dOCUMENTA (13) embraces an important aesthetico-political turn, that is, to link a number of hitherto disconnected loci and documents of divergent interpretive grids into a uniform frame and place them on a homogenizing scale. Breitenau has so far been an institution of microhistory, its interpretive context being primarily that of local history. It has been a *Lernort*, a place of education and consultation for subsequent generations of local residents. What we are witnessing right now is how the two different interpretive scales, one of the global art world and the other of local history, are appearing in the same physical and

cultural space. dOCUMENTA (13) is valid both from the perspective of global art history, or the universal narrative of the Holocaust for that matter, *and* from that of local history. In von Borstel's exhibition, emotional conditioning takes top priority, conveyed through the windows covered with paint and the holistic understanding of the installation. Some particular histories Breitenau and Kassel share between 1933 and 1945 are added. For example, the installation highlights the story of Lilli Jahn, a woman who had lived at Motzstrasse 3 in Kassel and who later was transported to Auschwitz. In fact, it was a book by Martin Doerry, Lilli Jahn's grandson, in which I had first read about Breitenau; I only began to develop my own impressions later, when I visited the site myself. All those who have read Lilli Jahn's story will stop at Breitenau, the site, and the exhibition, where all that was mere text becomes tactile reality, a part of the experience of the space.

From Kassel one can take the tram to Breitenau. And while I was gazing out the window on this rainy and gloomy morning, I was wondering whether Ilse Jahn took the same tramline when she went to Breitenau to see her mother at least once. In 2010, it is a truly upsetting experience, strolling through a peaceful garden awash with autumn colors, being shown around by a disarmingly helpful Gunnar Richter, a building pointed out, yes, it was there, in one of its

rooms, where Lilli Jahn wrote those letters to her children. The next morning in Kassel, I located Motzstrasse 3, the house from which Jahn's children had fled in 1943 to their father's village after the air raids. Motzstrasse is near the old synagogue the Nazis had destroyed and close to the neighborhood where a new one has been built; here, Russian is more often spoken and heard than German.

This is how dynamic local history actually operated until now: it was according to this scale of microhistory that visitors traveled back and forth, between the village of Breitenau and the city of Kassel. This is how the exhibition worked on them. Von Borstel's works include photographs, nonfigurative creations with profound messages, an installation that puts Breitenau on the map of concentration camps, eventually on the map of the Holocaust and of memorials that list the names of those who were murdered in the camp: these artworks were all created to fit *this* context, *this* interpretive scale and frame. *This*, local, context will give them their real meaning, where they can exist in and of themselves. They are not autonomous artworks and could not be exhibited just anywhere in the virtual and global space of the art world. The exhibition at the Breitenau Memorial functions according to regional norms, local history, and aesthetic normativity. It can occur nowhere else but in these corridors, and nowhere else

but in these rooms with a view of the peaceful garden and with specific conditions of light according to the changes of the seasons, which have been handled deliberately by the artist. It is the duality of an architecturally enchanting ambience with its dark and poignant history that frames this exhibition.⁴

Geographically, the Breitenau Memorial is and always has been closely related to the everyday life of a village community, in this case Guxhagen: W. G. Sebald's journeys come to mind when taking the tram to Breitenau and walking around the grim buildings, when, on the way back, looking for traces of the old synagogue in Guxhagen and reading the memorial plaques from a different timescale, and then arriving in Kassel, resting in Hotel Hessenland, the one planned by Paul Bode, and perusing the catalogues.

This building and *this* history are right now in the process of being repositioned from the context of local history onto the map of contemporary art. During dOCUMENTA (13), Breitenau will probably have its largest ever influx of visitors, people of different backgrounds at any rate, and it will also be a period of a growing workload for documenta's staff, as well as for historians and artists who will have to consider the local dimension. Mixing these interpretive scales will reposition documenta not only strategically—by embracing the local cultural space

4 | Stephan von Borstel and Dietfried Krause-Vilmar: *breitenau 1933–1945. bilder, texte, dokumente—images, texts, documents* (Kassel: Kassel University Press, 2008).

that the armored train of contemporary art has previously dashed through and that, however, has been left virtually unaffected. The politically burdened discourse implied in the curatorial intention will demand an answer to inseparable aesthetic issues as well: ever since the predominant progressive art-historical narrative (informed by the *zeitgeist*) has been partly replaced and partly rivaled by the interpretive machinery of the spatial turn, the cool and powered discourse of aesthetics may blissfully be impacted by it.

Contemporary art has lost its medium, the world according to the Western canon, that neutral interpretive frame with an ever-static pattern—and here, specifically, lies the significance of the “Breitenau effect.” You do not necessarily have to go far to find good examples of the tentative politico-aesthetic tension in interpretive changes of scale: our own cultural spaces or those nearby are similarly rewritable and can be reframed with new critical interpretive schemes. Every change of scale constitutes a change of the *gestalt*, an overthrow of an earlier aesthetic regime. Breitenau on the world stage of contemporary art is an option and a lesson from which we may all learn a lot. This time, the spectacle of the orderly garden and buildings, a carefully disclosed local history, and the spirit of the place shall make themselves read against a different scale. This crisis of interpretation points out a significant

opportunity inherent in contemporary culture: it generates, rather than the isolated static masterpiece, an art comprising clusters of meaning emerging from fluid contexts.

The aesthetic challenge awaiting the exhibition at the Breitenau Memorial, unchanged in fact since 1992, is how to “survive” this interpretive change of scales. The age of innocence is over. The aesthetic naïveté evident in the context of local history will instantly and paradigmatically be refracted in the perspective of contemporary art, with the two dimensions operating at the same time, pervading and redefining the museum space itself and the exhibited objects as well.

What I have learned in Breitenau—and this is what I hope visitors will learn, too—is that the aesthetic challenges that haunt such spectral places in their tormented suspension can rarely compare to any of our prosaic contemporary cultural experiences. That changes in cultural scale will generate a creative and fertile bewilderment, which pedagogically, aesthetically, and ethically will add to a deeper understanding of our own selves.

That contemplating something *else* eventually is contemplating *yourself*.

Art historian and cultural critic Péter György (b. 1954) is Head of the Film, Media, and Cultural Studies Graduate Program at ELTE, Budapest.

Péter György
*Die beiden
Kassels: gleiche
Zeit, anderer Ort*

Gedenkstätte Konzentrations- und
Arbeitserziehungslager Breitenau

Anlässlich der ersten documenta 1955 in Kassel beschloss Arnold Bode, die europäische Moderne und Werke zeitgenössischer westdeutscher Künstler in denselben Ausstellungsräumen zu präsentieren, um so die Einheit der zeitgenössischen westlichen Kultur unter Beweis zu stellen, die den universellen Charakter der modernistischen Kultur ausmacht. Kassel ist eine Stadt mit heute knapp 200.000 Einwohnern, die sich nach 1945 mit einem Mal aus der geografischen Mitte Deutschlands in das Zonenrandgebiet »versetzt« fand, und die documenta selbst fungierte als Teil des Programms der Kulturpolitik des Kalten Krieges. Die Ausstellung war ein klarer Hinweis darauf, dass das Land, welches den Kommunismus entschieden ablehnte, der uneingeschränkten

künstlerischen Ausdrucksfreiheit verpflichtet war und bleiben würde und damit einen integralen Bestandteil der westlichen Zivilisation bildete. »Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939«, eine Ausstellung, die 1981 von Laszlo Glozer und Kasper König in Köln kuratiert wurde und die die Hypothese, Abstraktion sei die universelle Weltsprache und als Periode von universeller Bedeutung im allgemeinen Bewusstsein verankerte, setzte die Selbstverständlichkeit der Analogie von Westkunst und Weltkunst in Szene.

Die ersten drei, von Bode kuratierten documenta-Ausstellungen ließen diese zu einem Kulturereignis von herausragender Wichtigkeit werden, dessen Bedeutung weit über die Grenzen der Region, in der es stattfand, hinausreichte. Die Stadt Kassel hingegen verschwand nach und nach hinter der Repräsentationsmaschine documenta. Es gab ein reales, tatsächliches Kassel, eine sich langsam von den Kriegsfolgen erholende Grenzstadt, und es gab das mythische »documenta-Kassel« mit seinem weltweiten Renommee. Der lokale Kontext des ersten spielte während der Zeit der Ausstellungen keine nennenswerte Rolle. Stattdessen wurde die Interpretation der documenta von der Idee einer Geschichte der westlichen modernen und zeitgenössischen Kunst bestimmt, und diese hatte nicht viel mit der Stadt selbst zu tun. Die beiden Kassels existierten im selben physischen

Raum, doch in zwei radikal unterschiedlichen kulturellen Räumen und Zeitordnungen.

Es wäre irreführend, meine persönlichen diesbezüglichen Erfahrungen zu überschätzen oder außer Acht zu lassen. Ich habe die documenta 1997, 2002 und 2007 besucht. Abgesehen von diesen drei Sommern bin ich bis 2010 nicht mehr nach Kassel zurückgekehrt. Während ich von einer Ausstellungsstätte zur nächsten zog, erhaschte ich den einen oder anderen Blick auf die Stadt und nahm sie wie die vielen Hunderttausend Besucher nur als Kulisse wahr, bevor ich sie schließlich im Herbst 2010 als eigenständige Größe erlebte. Tatsächlich hat man während der Laufzeit einer documenta kaum Gelegenheit, das Kassel der Zeit zwischen zwei documentas zu verstehen, da diese globalen Events den Stadtraum massiv in Beschlag nehmen und während dieser Monate praktisch unidentifizierbar machen.

Paul Bode, der Bruder des documenta-Gründers, war ein Architekt, der eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung der modernen Architektur des *regionalen* Kassel spielte, das unterdessen geduldig und still seiner Anerkennung und Einbeziehung harrete. Die modernen Gebäude der Stadt folgten den vor Ort gültigen Normen: Paul Bode entwarf die Hotels Hessenland, das 1953 eröffnete, und Reiss, das 1954/55 fertiggestellt wurde. Die modernistische Architektur Kassels aus den 1950er und

1960er Jahren ist, diese beiden Gebäude eingeschlossen, bislang der Aufmerksamkeit der Kuratoren entgangen.

So implizierte etwa der von Arnold Bode geprägte und in unterschiedlichen Zusammenhängen benutzte Begriff der »documenta urbana« den Imperativ einer Zusammenarbeit zwischen den beiden unterschiedlichen Räumen, die einerseits von der Lokalgeschichte und andererseits von der weltweiten Kunstgeschichte geprägt waren oder, um noch weiter zu gehen und äußerst behutsam Hans Beltings Diktum zu verwenden, von der »globalen Kunstwelt« und ihrer Interpretationsmaschine (wobei wir keinesfalls die Bedeutung des Begriffs »global« rückwirkend erweitern wollen).¹ Die Idee der »documenta urbana« waren eher unbewusst zwischen den Zeilen gegenwärtig als in den gängigen Interpretationen. Die Vorstellung und der Begriff lebten auch nach Bodes Tod weiter und spielten ab den 1980er Jahren eine entscheidende Rolle im Diskurs und in der Praxis der zeitgenössischen Architektur und für die städtebaulichen Fragen, mit denen sich Kassel konfrontiert sieht.

Der erste spektakuläre Schritt in Richtung Kommunikation und in Richtung des Zusammenpralls, den er schließlich zwischen Lokalem und Globalem oder Lokalem und Universellem, Tatsächlichem und Imaginärem, Kunstgeschichte und Sozialgeschichte pro-

1 | Hans Belting und Andreas Buddensieg (Hrsg.), *The Global ArtWorld: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009.

vozierte, wurde 1982, während der von Rudi Fuchs kuratierten documenta 7, mit der virtuellen Institution von Joseph Beuys' Freier Internationaler Universität (FIU) vollzogen. Er bestand aus einer Reihe von Ereignissen, die sich über einen Zeitraum von 100 Tagen erstreckten und in deren Mittelpunkt Beuys' Aktion *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* stand, mit der er mittels Formen der Ökophilosophie und Radikalkritik neue Alternativen zum Kapitalismus und zur normativen Kunstgeschichte untersuchte.

All dies stand in engem Zusammenhang mit verschiedenen Aspekten des politischen Programms der deutschen »Vergangenheitsbewältigung«. »Deutschland? – aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden«, das 95ste von Goethes und Schillers satirischen Epigrammen *Die Xenien*, erschien auf dem Titelblatt des vom FIU-Koordinationsbüro herausgegebenen Programmhefts. Das Beuys-Projekt war der Kontext, in dem die Ausstellung »Erinnern an Breitenau 1933–1945« im Nordbau der Kasseler Hochschule für bildende Künste (heute Kunsthochschule Kassel) von einer studentischen Projektgruppe um Prof. Dietfried Krause-Vilmar eröffnet wurde, zusammen mit einer Diaschau, die auf den Recherchen des Mitkurators Gunnar Richter basierte. In dem FIU-Programm heißt es: »Breitenau/Guxhagen ist an der Bundesautobahn Kassel/Frankfurt nahe

Melungen gelegen. Im alten Kloster befand sich eines der beiden hessischen Konzentrationslager für politische Schutzhäftlinge 1933/34. Im Kriege war es Konzentrationssammellager und ›Arbeitserziehungslager (1940–1945), knapp 9000 (vorwiegend ausländische Zwangsarbeiter) wurden dort interniert und viele von ihnen in Konzentrationslager im Osten deportiert.«² Die Breitenau-Ausstellung 1982 wurde also im städtischen Kontext eröffnet und nicht am *Originalschauplatz*. Dieser winzige Unterschied zwischen *damals* und *heute* veranschaulicht Bedeutungsveränderungen in der Erinnerungspolitik und macht deutlich, wie die Beziehung zwischen der Idee des universellen Holocaust und der Lokalgeschichte nebst den Strategien ihrer Präsentation sich seither verändert haben.

Diese wichtige, aber weitgehend vergessene Ausstellung könnte ein Vorläufer jener Verfahren und Erkenntnisse sein, auf die Carolyn Christov-Bakargiev, die künstlerische Leiterin der dOCUMENTA (13), sich in ihrer kuratorischen Strategie konzentriert: eine vergleichende Kritik und Analyse von virtuellen gegenüber lokalen politischen Kontexten, aus der Perspektive der politisch-ästhetischen Praxis der zeitgenössischen Kunst. Offenbar bietet die dOCUMENTA (13) eine Reflexion über die Geschichte der documenta-Ausstellungen. Christov-Bakargievs programmatischer Ansatz verbindet auf radikale Weise zwei Deu-

2 | Programmheft
der Freien Internationalen
Universität,
documenta 7, Kassel
1982, S. 7.

tungsdimensionen, die bislang, wie etwa 1982, nur zufällige Verbindungen miteinander hatten: die der zeitgenössischen Kunstwelt und die der Lokalhistorie, der »Heimatgeschichte«. Mit der Gedenkstätte Breitenau als einem der Bezugspunkte für die dOCUMENTA (13) ist die Geschichte der Stadt Kassel im Narrativ der Ausstellung ein unvermeidliches Thema und fungiert nicht bloß als Kulisse oder einzelnes »Schmankerl«. Christov-Bakargievs Strategie steht daher in engem Zusammenhang mit einer der bedeutendsten ästhetischen Herausforderungen der letzten Jahre, sprich dem »Spatial Turn«, bei dem Originalität und Bedeutung zunehmend mit Schauplätzen und Orten sowie ihren Rekonstruktionen in Zusammenhang gebracht werden. Solche Projekte werfen Fragen nach »realen Räumen« auf, nach Verbindungen zwischen dem Lokalen und dem Globalen im Gegensatz zu einer progressiven, evolutionären Chronologie, einem abstrakten Narrativ der Kunstgeschichte, und sie schlagen eine dynamische Beziehung vor, die dazu führen könnte, dass der Diskurs über das Kunstwerk in naher Zukunft radikal umgeschrieben wird.

Bevor ich fortfahre, sollte ich kurz schildern, was in Breitenau geschah. Ich werde dies aus der Perspektive eines Außenseiters tun, doch auf der Basis meiner zahlreichen Besuche in verschiedenen Konzentrationslagern in

letzter Zeit sowie der Erfahrung des Schreibens darüber.

Das im 12. Jahrhundert gegründete Benediktinerkloster wurde nach der Reformation in ein fürstliches Hofgut umgewandelt und die ehemalige Klosterkirche 1579 in einen Kornspeicher umgebaut. In einem der Kirchtürme wurde eine Gefängniszelle eingerichtet. 1606 beabsichtigte Landgraf Moritz von Hessen, es in ein Schloss umzubauen und eine Stadt mit dem Namen »Colonia Hessorum« dort anzusiedeln, doch während des Dreißigjährigen Krieges wurden die Gebäude Opfer von Plünderungen. 1871 waren in der umgebauten Klosterkirche und der ehemaligen Zehntscheune französische Kriegsgefangene inhaftiert. Während man 1874 einen Teil des Hauptgebäudes in eine protestantische Kirche umfunktionierte, wurde der Rest des Anwesens bis 1949 als Arbeitshaus genutzt, sprich als »Besserungsanstalt« für »asoziale« Landstreicher, Obdachlose und Prostituierte. 1933 richtete die Gestapo in Kassel dort ein Konzentrationslager ein, ab 1940 diente das Anwesen dann als sogenanntes Arbeitserziehungslager. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde auf dem Gelände zunächst ein Mädchenerziehungsheim und später eine psychiatrische Einrichtung geschaffen, die bis heute existiert. Die ehemalige Klosterkirche wurde mehrfach umgebaut; zuletzt, zwischen 1952 und 1973, waren in dem ebenso surrea-

listischen wie grauenvollen Gebäude Mädchen des Erziehungsheims untergebracht, das aber aufgrund wachsender Kritik der politischen Linken schließlich geschlossen wurde.

Während Spuren der jüngeren Geschichte Breitenaus und des Mädchenerziehungsheims »Jugendheim Fuldata« deutlich zu erkennen sind, müssen ältere Phasen der Geschichte rekonstruiert und interpretiert werden. Gunnar Richter und Dietfried Krause-Vilmar haben drei grundlegende Bücher über Breitenau verfasst, in denen ihnen eine ausgewogene Darstellung kleinster Details sowie des größeren lokalen Kontexts gelungen ist.³ Während der Jahre 1990 bis 1992 hat der Künstler Stephan von Borstel eine neue Dauerausstellung entwickelt, ein ortsspezifisches Gesamtkunstwerk, das die Besucher in den einzelnen Räumen nacheinander selbst erkunden können. Die Aufgliederung des Raums lässt die Intention sinnfällig werden; teilweise in Zusammenarbeit mit örtlichen Gemeinden wurde hier, primär für sie, ein »außerschulischer Lernort« geschaffen. Regelmäßig kommen Besucher nach Breitenau, und der Ort spielte eine wichtige Rolle bei der Aufklärung der lokalen Bevölkerung über ihre gemeinsame Vergangenheit. Die Institution steht unter der Trägerschaft eines Fördervereins, und abgesehen von der Ausstellung in Kassel 1982, die 2009 temporär im Dachgeschoss aufgebaut wurde, buchstäblich über der aktuellen Aus-

3 | Gunnar Richter (Hrsg.), *Breitenau. Zur Geschichte eines nationalsozialistischen Konzentrations- und Arbeitserziehungslagers*, Kassel: Jenior und Pressler 1993; Ders., *Das Arbeitserziehungslager Breitenau (1940–1945). Ein Beitrag zum nationalsozialistischen Lagersystem*, Kassel: Verlag Wulfenbühl 2009; Dietfried Krause-Vilmar, *Das Konzentrationslager Breitenau. Ein staatliches Schutzhaftlager 1933/34*, Marburg: Schüren Presseverlag 2000.

stellung, ist Breitenau nie Teil der bekannten, mythischen Szenen der universellen Erinnerung an den Holocaust geworden. Stattdessen werden die Grausamkeiten von Breitenau, die schreckliche Unumkehrbarkeit dessen, was dort geschah, vom Standpunkt der Lokalgeschichte aus betrachtet, genau so wie Richter und Krause-Vilmar dies beabsichtigten. Die dOCUMENTA (13) macht sich also eine wichtige ästhetisch-politische Wende zu eigen, bei der eine Reihe bislang unverbundener Orte und Dokumente voneinander abweichender Deutungsraaster in einem einheitlichen Rahmen zusammengeführt und in einem homogenisierenden Format präsentiert werden. Bislang ist Breitenau eine Institution der Mikrohistorie gewesen und sein Deutungskontext primär der der Lokalgeschichte. Es war ein *Lernort*, ein Ort der Bildung und Information für die nachwachsenden Generationen der lokalen Anwohner. Derzeit erleben wir, wie die beiden unterschiedlichen Interpretationsmaßstäbe, zum einen der der globalen Kunstwelt und zum anderen der der Lokalgeschichte inklusive ihrer jeweiligen Ästhetik, im selben physischen und kulturellen Raum erscheinen. Die dOCUMENTA (13) bezieht ihre Stichhaltigkeit aus der Perspektive der globalen Kunstgeschichte, oder eigentlich des universellen Narrativs des Holocausts, *und* aus der Lokalgeschichte. In der Ausstellung von Borstels hat emotionale Konditionierung, ver-

mittelt durch die überstrichenen Fenster und das ganzheitliche Verständnis der Installation, höchste Priorität. Ergänzt wird dies durch einige individuelle, besonders herausgehobene Geschichten, die Breitenau und Kassel in der Zeit von 1933 bis 1945 miteinander verbinden, etwa diejenige Lilli Jahns, die in der Motzstraße 3 in Kassel gelebt hatte und später nach Auschwitz verschleppt wurde. Tatsächlich hatte ich in einem Buch Martin Doerrys, des Enkels von Lilli Jahn, erstmals etwas über Breitenau gelesen; meine eigenen Eindrücke rühren erst von meinen späteren Besuchen dort. Jeder, der Lilli Jahns Geschichte gelesen hat, wird in Breitenau Halt machen, das Gelände und die Ausstellung besuchen; der Text wird dort plötzlich mit Händen greifbar und Teil des Raumerlebens.

Von Kassel aus kann man mit der Straßenbahn nach Breitenau fahren. Und während ich an diesem regnerischen und trüben Morgen aus dem Fenster starrte, fragte ich mich, ob Ilse Jahn dieselbe Linie genommen hatte, als sie nach Breitenau fuhr, um ihre Mutter wenigstens einmal zu sehen. Es ist eine wirklich verstörende Erfahrung, im Jahr 2010 durch einen friedlichen Garten in herbstlichen Farben zu schlendern und von einem entwaffnend hilfsbereiten Gunnar Richter herumgeführt und auf ein Gebäude hingewiesen zu werden, ja, dort, in einem der Räume schrieb Lilli Jahn diese Briefe an ihre Kinder. Am nächsten Morgen

machte ich mich in Kassel auf die Suche nach der Motzstraße 3, von wo aus die Kinder 1943 nach den Luftangriffen ins Dorf ihres Vaters geflüchtet waren. Die Motzstraße befindet sich in der Nähe der alten Synagoge, die die Nazis zerstört hatten, und in der Nähe des Viertels, wo eine neue errichtet wurde. Hier spricht und hört man mehr Russisch als Deutsch.

Tatsächlich funktionierte dynamische Lokalgeschichte bislang genau so. In diesem mikrohistorischen Maßstab bewegten sich Besucher zwischen dem Dorf Guxhagen und der Stadt Kassel hin und her. Auf diese Weise entfaltete die Ausstellung ihre Wirkung auf sie. Von Borstels Werke enthalten Fotografien, ungegenständliche Schöpfungen mit tiefgründigen Botschaften, eine Installation, die Breitenau seinen Platz auf der Karte der Konzentrationslager und letzten Endes auf der des Holocausts und jener Gedenkstätten zuweist, welche die Namen derjenigen auflisten, die in dem Lager ermordet wurden. Diese Kunstwerke wurden alle geschaffen, um in *diesen* Kontext, *diesen* Deutungsmaßstab und -rahmen zu passen. *Dieser*, lokale, Kontext wird ihnen ihre wahre Bedeutung geben, wo sie an und für sich existieren können. Es sind keine eigenständigen Kunstwerke, und man könnte sie nicht einfach irgendwo im virtuellen und globalen Raum der Kunstwelt ausstellen. Die Ausstellung in der Gedenkstätte Breitenau

funktioniert entsprechend den regionalen Normen, der Lokalgeschichte und der ästhetischen Regelmäßigkeit. Nirgendwo sonst als in diesen Gängen und nirgendwo sonst als in diesen Räumen mit ihrem Blick in den friedlichen Garten und mit bestimmten, dem Wechsel der Jahreszeiten entsprechenden Lichtbedingungen, die vom Künstler ganz bewusst eingesetzt wurden. Dieser Kontrast eines in architektonischer Hinsicht bezaubernden Ambientes, des Gebäudes und des Gartens, und seiner finsternen und schmerzlichen Geschichte bildet den Rahmen dieser Ausstellung.⁴

In geografischer Hinsicht war und ist die Gedenkstätte Breitenau eng mit dem Alltagsleben einer Dorfgemeinde, in diesem Fall Guxhagen, verbunden. Es kommen einem W. G. Sebalds Reisen in den Sinn, wenn man mit der Straßenbahn nach Breitenau fährt und zwischen den düsteren Gebäuden herumläuft, auf dem Rückweg in Guxhagen nach Spuren der alten Synagoge sucht, die einem anderen Zeitmaßstab angehörenden Gedenktafeln liest, und dann wieder in Kassel eintrifft, in Paul Bodes Hotel Hessenland ausruht und in den Katalogen blättert.

Dieses Gebäude und *diese* Geschichte werden gerade, das heißt in den kommenden Monaten, aus dem Kontext der Lokalgeschichte auf die Karte der zeitgenössischen Kunst verschoben. Während der dOCUMENTA (13)

4 | Stephan von Borstel, Dietfried Krause-Vilmár: *breitenau 1933–1945. bilder, texte, dokumente – images, texts, documents*, Kassel: Kassel University Press 2008.

wird Breitenau wahrscheinlich mehr Besucher haben als je zuvor, in jedem Fall Menschen unterschiedlicher Herkunft, und zugleich wird es eine Phase zunehmender Arbeit für die documenta-Mitarbeiter ebenso wie für Historiker und Künstler sein, welche die lokale Dimension in Erwägung ziehen werden müssen. Durch das Mischen dieser Interpretationsmaßstäbe wird sich die documenta nicht nur strategisch neu positionieren, indem sie sich den lokalen Kulturraum zu eigen macht, durch den der gepanzerte Zug der zeitgenössischen Kunst schon immer durchgerauscht und der davon dennoch unberührt geblieben ist. Der politisch befrachtete Diskurs, der in der kuratorischen Absicht impliziert ist, wird aber auch eine Antwort auf davon nicht zu trennende ästhetische Fragen verlangen. Seitdem das vorherrschende progressive kunsthistorische Narrativ, das vom *Zeitgeist* geprägt war, durch die Interpretationsmaschinerie des »Spatial Turn« teils ersetzt wurde und teils in eine zeitweise Konkurrenzsituation zu dieser geriet, kann der kühle und energisch vorangetriebene ästhetische Diskurs auf glückliche Weise davon beeinflusst werden.

Die zeitgenössische Kunst hat ihr Medium verloren, die Welt gemäß dem westlichen Kanon, diesen neutralen Interpretationsrahmen mit einem dauerhaft statischen Muster, und genau hier liegt die Bedeutung des »Breitenau-Effekts«. Man muss nicht unbedingt weit gehen,

um gute Beispiele für die tastende politisch-ästhetische Spannung in interpretatorischen Maßstabsvergrößerungen zu finden. Unsere eigenen Kulturräume oder diejenigen in der Nähe, lassen sich so leicht umschreiben und mittels neuer kritischer Interpretationsprojekte mit einem neuen Rahmen versehen. Jede Maßstabsveränderung bedeutet eine Veränderung der *Gestalt*, das Umstürzen eines älteren ästhetischen Regimes. Breitenau auf der Weltbühne der zeitgenössischen Kunst ist eine Option und eine Lektion, von der wir alle eine Menge lernen können. Diesmal sollen sich das Schauspiel des ordentlichen Gartens und der ordentlichen Gebäude, eine sorgfältig aufgedeckte Lokalgeschichte, sowie der Geist des Ortes in einem anderen Maßstab lesen lassen. Mit der Angst, die von einer Veränderung des Maßstabs herührt, verweist diese Krise der Interpretation auf eine bedeutende Gelegenheit, die der zeitgenössischen Kultur innewohnt. Sie erzeugt eine Kunst des Verstehens vieler verschiedener Bedeutungen, die aus fließenden Kontexten hervorgehen und nicht aus dem isolierten statischen Meisterwerk.

Die ästhetische Herausforderung für die Ausstellung in der seit 1992 unveränderten Gedenkstätte Breitenau besteht darin, wie sie diese interpretatorische Veränderung der Maßstäbe »überleben« wird. Die Zeit der Unschuld ist vorbei. Die ästhetische Naivität, die im Kontext

der Lokalgeschichte offenkundig ist, wird in dieser Perspektive der zeitgenössischen Kunst, bei der zwei Dimensionen gleichzeitig am Werk sein und den Museumsraum selbst ebenso wie die Exponate durchdringen und neu definieren werden, unmittelbar und paradigmatisch gebrochen werden.

Was ich in Breitenau gelernt habe, und ich hoffe, dass die Besucher dies ebenfalls lernen werden, ist, dass die ästhetischen Herausforderungen, von denen solche gespenstischen Orte in ihrem gequälten Ausgesetztsein heimgesucht werden, sich selten mit irgendeiner unserer prosaischen zeitgenössischen kulturellen Erfahrungen vergleichen lassen. Dass diese Veränderungen im kulturellen Maßstab eine kreative und fruchtbare Irritation auslösen, die in pädagogischer, ästhetischer und ethischer Hinsicht zu einem besseren Verständnis unserer selbst beitragen werden.

Dass etwas *anderes* betrachten letztlich bedeutet, *sich selbst* zu betrachten.

Der Kunsthistoriker und Kulturkritiker Péter György (geb. 1954) ist Leiter des Graduiertenprogramms für Film, Medien und Kulturwissenschaften an der ELTE, Budapest.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

Nº016: Péter György

The Two Kassels: *Same Time, Another Space / Die beiden Kassels: gleiche Zeit, anderer Ort*

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev
Agent, Member of Core Group, Head of Department / Agentin, Mitglied der Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez
Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer
English Copyediting / Englischs Lektorat: Philomena Mariani
Proofreading / Korrektorat: Sam Frank, Cordelia Marten
Translation / Übersetzung: Nikolaus G. Schneider
Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft
Typeface / Schrift: Glypha, Plantin
Production / Verlagsherstellung: Stefanie Langner
Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern
Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²
Printing / Druck: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern
Binding / Buchbinderei: Gerhard Klein GmbH, Sindelfingen

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Péter György

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: Fridericianum, September 1941 (detail / Detail),
Photohaus C. Eberth, Waldkappel; Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek
und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel; p. / S. 2: © Christoph Platz

**documenta und Museum Fridericianum
Veranstaltungs-GmbH**

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel | Germany / Deutschland
Tel. +49 561 70727-0 | Fax +49 561 70727-39 | www.documenta.de
Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

**Published by / Erschienen im
Hatje Cantz Verlag**

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern | Germany / Deutschland
Tel. +49 711 4405-200 | Fax +49 711 4405-220 | www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2865-2 (Print)
ISBN 978-3-7757-3045-7 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal
Cultural Foundation

Péter György
*The Two
Kassels: Same
Time, Another
Space / Die
beiden Kassels:
gleiche Zeit,
anderer Ort*