

Vom Kunstwerk zum Stückwerk und zurück

Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Integral-Restaurierung

Harald Kimpel



Vom Kunstwerk zum Stückwerk und zurück Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Integral-Restaurierung

Harald Kimpel

Werden mehrteilige Kunstwerke der Kommerzialisierung ausgesetzt, drohen ihnen vielfältige Tranchierungsschicksale und Parzellierungsprozesse. An Beispielen aus Kasseler documenta-Ausstellungen möchte der Beitrag aufmerksam machen auf die Problematik sowohl der Substanzdemontagen als auch der Bemühungen um Rückgewinnung der verlorenen Ganzheit. Er plädiert für eine Berufsfelderweiterung des ästhetischen Reparaturbetriebs, die „Integral-Restaurierung“ genannt werden könnte.

Medizin und Restaurierung sprechen bekanntlich nicht gern von hoffnungslosen Fällen. Irgendetwas geht immer – und wenn es Kosmetik ist. Dennoch kennen beide Metiers Vorkommnisse, bei denen die Sanierungskunst wenig aussichtsreich erscheint. Denn die Spuren, die die Zeit am lebendigen oder künstlerischen Körper hinterlässt, sind oftmals nicht nur oberflächlicher Natur. Sie betreffen die Kohäsion der materiellen Substanz, insbesondere dann, wenn sich – um bei der bildenden Kunst zu bleiben – das Objekt als Verbund separater, aber konzeptuell aufeinander bezogener und als Ganzheit komponierter Einzelteile konstituiert. Häufig zu beklagen sind daher Zerstörungen der kompositorischen Zusammenhänge mehrteiliger Werke, die nur bei Vollständigkeit der Komponenten und Intaktheit des Gefüges ihre inhaltliche Dimension und künstlerische Relevanz freigeben. Wird diese additive Werkstruktur beschädigt, bleibt nicht nur die Gesamtkomposition, sondern auch das vereinzelt Bruchstück bedeutungslos zurück.

Noch übler dran sind freilich jene Patienten, bei denen die finale Geschlossenheit gar nicht erst zustande gekommen ist. Und von solchen Fragment gebliebenen Werken ist die Kulturgeschichte durchzogen. Konsequenterweise hat daher das Erfolgsduo der italienischen Kriminalliteratur Carlo Fruttero und Franco Lucentini 1989 ein „Internationales Symposium über die Vervollständigung unvollendeter oder fragmentarischer Werke in Musik und Literatur“ imaginiert, das unter dem Motto „Completeness Is All“ neben Franz Schuberts „Unvollendeter“ oder Edgar Allan Poes „Arthur Gordon Pym“ auch Charles Dickens' berühmtes Romanfragment „Das Geheimnis des Edwin Drood“ von 1870 zu einem zufriedenstellenden Abschluss bringen soll.¹

Eine solche Institution zur „integralen Restauration“, wie sie das Autorenteam in Rom, der „Hauptstadt der Ruinen und der Restauration“, angesiedelt hat, ist auch für die bil-

From artwork to piecework and back The necessity and impossibility of integral restoration

If multi-part works of art are exposed to commercialization, they are threatened with a variety of carving fates-fragmentation and parcelling processes. Using examples from documenta exhibitions in Kassel, the article aims to draw attention to the problems of both the dismantling of substance and the efforts to recover the lost wholeness. It argues for an expansion of the professional field of aesthetic repair, which could be called “integral restoration”.

dende Kunst zu wünschen, könnte sie doch segensreich wirken bei den Bemühungen, nicht nur Fragmentgebliebenes, sondern auch nachträglich fragmentiertes zu sanieren und Tranchierungsgeschehnisse, an denen es der Kunstgeschichte nicht mangelt, rückgängig zu machen. Hypothetischer Fall: ein dreiflügeliger Klappaltar, hergestellt um 1500 und in einer süddeutschen Stadtkirche über Jahrhunderte im rituellen Rahmen genutzt, im 19. Jahrhundert dann zerlegt und stückweise veräußert – der Mittelteil nun in einem Museum in München zu besichtigen, der rechte Flügel in New York gelandet, der linke in Kopenhagen, die Predella samt Reliquien verschollen...

Auf dem destruktiven Weg vom ursprünglichen Wirkungsort zum Museum, also von der Ritualfunktion zur Ausstellungsfunktion, verliert das zerstückelte und auf weit auseinanderliegende Standorte verteilte Kunstwerk mit seinem originären Kontext auch seine authentische Qualität. Mit den einschneidenden Eingriffen in die materielle Konsistenz gehen gravierende Veränderungen der Gebrauchs- und Wahrnehmungsumstände einher, in deren Verlauf die ästhetischen Qualitäten wie auch die gesellschaftliche Bedeutung eines Werkes, das nun aus vielen besteht, verfälscht werden. Was Walter Benjamin die „Aura“ nannte – das „Hier und Jetzt des Kunstwerks“ –, die bereits mit der technischen Reproduzierbarkeit eines Werks verlorengegangen ist, wird mit dessen Zerteilung noch radikaler beseitigt. Sein „einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet“,² ist eliminiert, nachdem diese Einmaligkeit in ein multiples Dasein unter verschiedenen Besitzverhältnissen explodiert ist, das als Träger einer Aura nicht mehr in Betracht kommt.

Auch Gegenständen der neueren Kunstgeschichte bleibt dieses Fatum nicht erspart. Aus vermarktungstechnischen Gründen werden mehrteilige Installationen in ihre Bestandteile zerlegt, Überbleibsel von Environments und Perfor-



1 Richard Hamilton, *Seven Rooms*, 1994/95, *documenta 10*, 1997

mances wie selbstständige Werke gehandelt, Werkserien aufgelöst und im Detail dem Kunstmarkt zugeführt: Ausverkauf der Restposten als Sonderangebote des kulturellen Ramschladens. Geschnitten oder am Stück? Diese Alternative gilt nicht nur an der Brot- oder Fleischtheke, sondern auch im Supermarkt der Kunst. Die Produkte der Kunstfleischer sind jene „ausgesetzten Kinder“, wie Paul Valéry die aus ihrem Kontext gerissenen, zerlegten und auf öffentliche oder private Sammlungen versprengten Objekte genannt hat.

Plädoyer für eine neue Disziplin

Aus dem multiplen Vorkommen solcher Parzellierungsprozesse ergibt sich die Notwendigkeit eines ebenso neuen wie vielversprechenden Aufgabenbereichs für den ästhetischen Reparaturbetrieb: eine Berufsfelderweiterung, die „Integral-Restaurierung“ genannt werden könnte. Ihr müsste es um die Revision von Substanz-Demontagen gehen: um Anstrengungen zur Wiederherstellung der Ordnung der Kunst-Dinge (selbst wenn Restaurierung aus künstlerischer Sicht ein letztlich vergebliches Geschäft, für Dieter Roth gar nur eine alternative Form des Untergangs von Kunst sein mag). Der im Fokus der Integral-Restaurierung stehende Kontext-Begriff meint nicht den institutionellen, situativen oder gesellschaftlichen Kontext, sondern den substantiellen Zusammenhalt: die Zusammengehörigkeit des Vielgliedrigen, der nichts entnommen werden darf, ohne deren Gesamtaussa-

ge zu beschädigen. Die Integral-Restaurierung richtet sich also gegen den Zerfall eines planvoll angelegten Gebildes, das dadurch charakterisiert ist, dass sich die Relevanz des Einzelnen aus dessen Beziehung zum Ganzen ergibt; ihr Ziel ist die Wiedervereinigung des Geteilten. Der Schwund, der bei der Atomisierung eines ästhetischen Argumentationskontinuums eintritt, ist also keiner, der an der Peripherie eines Kunstobjekts sichtbar wäre, keiner, der durch restauratorische Kunstfertigkeit optisch behoben werden könnte; es ist ein Schwund an ideeller Substanz, dem nicht ohne Weiteres beizukommen ist.

Aber vielleicht ist das zu viel verlangt; vielleicht ist es das Schicksal eines jeden zusammengesetzten Kunstwerks, als Stückwerk zu überdauern – das aber wenigstens in der Obhut von Restauratorenkünstlerinnen und -künstlern.

Zum Beispiel *documenta*

Die zeitgenössische Kunst mit ihren oftmals abenteuerlichen Materialverwendungen und Techniken bietet vielfältige Beschädigungs- und Reparaturschicksale. Und die Kasseler Weltkunstausstellungsreihe *documenta* ist diesbezüglich repräsentativ. Während ihrer 70-jährigen Geschichte hat sie einiges an Herausforderungen und Zumutungen an den Erhaltungsauftrag zu bieten. Dabei sind es zunächst durchaus konventionelle Aufgaben, die sich der werkbewahrenden Zunft stellen. Von Anfang an dem Prinzip des

„Neuen“, dem jeweils avanciertesten Kunstbegriff, der ästhetischen Innovation und den damit einhergehenden ungewöhnlichen Gestaltungsmitteln verpflichtet, erweisen sich an der Vielzahl destruktiver Vorkommnisse die Ausstellungen anfällig für aggressive Artikulationen des Unverständnisses. Beschädigung von Exponaten – gemeinhin Vandalismus genannt – begleiten die Veranstaltungsreihe seit ihren Anfängen: Beklagt werden Handgreiflichkeiten gegenüber dem Exponierten, die keineswegs nur Fachleuten, sondern auch Besucherinnen und Besuchern ins Auge fallen – sind doch Letztere oftmals selbst die Verursacher. Sie zeigen eine eklatante Respektlosigkeit gegenüber einer Kunst, die für viele als solche nicht erkennbar ist.

Bis dato unerreicht war die ikonoklastische Energie des Publikums 1972 bei Harald Szeemanns documenta 5. Bereits wenige Tage nach Eröffnung zeigte sich der Generalsekretär entsetzt über „das unerwartet hohe Ausmaß an Beschädigungen, mutwilligen Zerstörungen und die fast kriminelle Klauwut der Besucher.“³ Und die wiederum wird zum Gegenstand der massenmedialen Berichterstattung: „Auf der goldenen Kounellis-Wand oxydieren Handabdrücke. Pistolettos Styropor-Skulpturen zieren tiefgebohrte Löcher. Dan Grahams Glashaus wurde zerstört. Kou-

nellis Feuerstelle verwischt. Maria Nordmans Raum zeigt Schuhabdrücke. Alan Charltons Bilder wurden angespuckt. Sol LeWitts Wandmalerei verschmiert.“⁴

Eine der diesbezüglich frühesten Episoden stammt aus dem Jahr 1959, sie ereignet sich also während der 2. documenta-Version. Ihr Sekretär Rudolf Zwirner gesteht 60 Jahre später einen Coup von einiger Dreistigkeit: „Auf meinem morgendlichen Kontrollgang durch die Räume sah ich das Messer gleich, das in einem kubistischen Gemälde von Picasso steckte. Vorsichtig zog ich es heraus, hängte das Bild ab, befestigte einen Zettel mit der Aufschrift ‚Vorübergehend entfernt‘ samt Stempel an der Wand und nahm den Picasso einfach mit in die Gemäldegalerie Alter Meister. Auf meine Bitte, sich des Schadens so schnell wie möglich anzunehmen, begann die Restauratorin sofort damit, Faden für Faden auf der Rückseite der Leinwand wieder zusammenzuziehen. Vorne wurde noch retuschiert, und zwei, drei Tage später hing das Gemälde wieder an seinem Platz, ohne dass jemand durch mich von dem Zwischenfall erfahren hatte – weder der Eigentümer noch Bode. So konnte ich den Skandal verhindern, denn der Schaden war kaschiert.“⁵

2 Richard Hamilton, *Passage*, Aus der Serie *Seven Rooms*, 1994/95, Cibachrome auf Leinwand, 122 cm x 147,3 cm, Hessen Kassel Heritage, Neue Galerie



Kohäsionsverluste

Andere mutwillige Schäden lassen sich allerdings nicht so leicht kaschieren. Sie sollen es auch gar nicht; sie sind gewollt. So zeigt Richard Hamilton 1997 zur Catherine Davids *documenta 10* im Museum Fridericianum seine Installation *Seven Rooms* (Abb. 1), 1994/95 konzipiert für die Londoner Galerie Anthony d'Offay. Die, wie der Titel besagt, siebenteilige Bildserie – von René Block als der „vielleicht bedeutendste Beitrag zur *documenta X*“ gewertet⁶ und wesentlich miteentscheidend für die Verleihung des Arnold-Bode-Preises 1997 an den Künstler⁷ – zeigt verschiedene Raumansichten, die in einem komplexen Bezugssystem inhaltlich miteinander verschränkt und als Einheit konzipiert sind: Mit den Fotografien der Räume in seinem Haus in Northend Farm, den Ansichten der Londoner Galeriesituation und der Rekonstruktion dieser Räume im Museum Fridericianum entwickelt Hamilton ein raffiniertes Spiel mit Innen und Außen, Realität und Fiktion, Reproduktion und Spiegelung, Digitalem und Analogem, Fotografie und Malerei, das nur beim Vorhandensein aller Bestandteile seinen Sinn offenbart. Die *Seven Rooms* mit ihrer irritierenden Verschachtelung der Realitätsebenen sind in einer Wechselbeziehung von Räumen, Medien und Themen unauflösbar aufeinander bezogen.

Und doch kommt es zur Auflösung: Für die Sammlung der Neuen Galerie der Staatlichen Museen Kassel wird nämlich aus Hamiltons visuellem Kontinuum nur das Teil-Bild *Passage* (Abb. 2) angekauft. Für mehr reichen die städti-

schen und staatlichen Mittel nicht aus – schon gar nicht für die vollständige Serie. Diese Amputation aber zerreißt die interne Sinnstruktur der Bilderfolge und beschädigt das nunmehr unvollständige Ganze genauso wie das vereinzelte Teilobjekt. „Es allein jedoch kann die Meisterschaft der *documenta*-Arbeit nur erahnen lassen“, klagt Kunstkritiker Dirk Schwarze über die selektive Ankaufspolitik.⁸ Zu beklagen ist also ein Vereinzelungsschaden, der nicht die materielle Substanz, sondern Idee und Konzept des mehrteiligen Werks betrifft: Was übrigbleibt, ist der „Abfall des gesprungenen Zusammenhangs“ (Ernst Bloch). Zu beklagen ist zugleich die Aufhebung der heiligen Zahl 7, in der Bibel Ausdruck der Vollkommenheit und Abgeschlossenheit, der symbolische Wert im göttlichen Heilsplan, der hier an den Zwängen eines Finanzierungsplans gescheitert ist.

An diesen exemplarischen Vorkommnissen aus dem Bereich der *documenta* wird die Notwendigkeit, aber auch die Unmöglichkeit der Rückgewinnung jenes ursprünglichen Ganzen sichtbar. Denn weder Flachware noch Installationen im öffentlichen Stadtraum sind vor der Zerstckelungsmentalitt sicher. 1992 platziert Thomas Schütte zu Jan Hoets *documenta 9* sein glasiertes Keramik-Ensemble *Die Fremden* auf dem Portikus des ehemaligen Roten Palais neben dem Museum Fridericianum (Abb. 3). Eine Gruppe von zehn Figuren in exotisch bunter Gewandung ist mit vierzehn Gepäckstücken am Rand des Friedrichsplatzes angekommen. Vereinzelt, ohne Kontakt zueinander und zu der Stadtgesell-

3 Thomas Schütte, *Die Fremden*, *documenta 9*, 1992



schaft unter sich, stehen die Randfiguren des Lebens hart an der Kante. Mit geschlossenen Augen blicken sie hinab auf die urbane Welt, die ihnen unzugänglich ist. Was sie in ihren Bündeln und Kisten mit sich getragen haben, taugt nicht zur Eingliederung in die Verhältnisse der städtischen Konsumgesellschaft. Bei ihrem Auftritt auf dem Balkon, eher an der Rampe einer hochgelegenen Open-Air-Bühne, nach allen Seiten ausgesetzt, sind diese ungebetenen Zaungäste anwesend, doch vom Getriebe unter ihnen unüberbrückbar getrennt durch Raum und Zeit in der Zeitlosigkeit ihres folkloristischen Habits. In einem historischen Moment, in dem das weltweite Migrationsgeschehen noch weit entfernt ist vom heutigen Ausmaß, installiert Thomas Schütte ein zeitloses Monument für die Problematik der Integration der Fremdartigen und der anhaltenden Aktualität der Asyldebatte.

Gekommen, um zu bleiben, werden diese Fremden nach Abschluss der Kunstschau jedoch erneut vertrieben. Nach dem Ankauf durch die Firma „Leffers“ (später „Sinn“) und der Schenkung an die Stadt Kassel können nur drei Figuren und sechs Objekte ein Bleiberecht genießen (Abb. 4). Die stehen nun dort – noch verlassen, noch chancenloser als in ihrer ursprünglichen Gruppierung. Vier Figuren mit sieben Gebinden sind unterdessen nach Lübeck emigriert, wo sie seit 1994 – angekauft durch die örtliche Possehl-Stiftung und der Stadt Lübeck geschenkt – auf dem Dach der Musik- und Kongresshalle in ähnliche Notlage wie am documenta-Standort geraten sind. Da stehen nun die Namenlosen Schlange, aufgereiht wie Vögel auf der Stange, balancierend als tragische Existenzen am Abgrund (Abb. 5). Über den Verbleib der restlichen Ensemblemitglieder ist nichts bekannt. So ist durch die Vermarktung der Individuen der in Kassel minutiös choreografierte Rhythmus der Figuren- und Objektgemeinschaft aus dem Tritt geraten und zur Warenansammlung mit beliebigen Arrangiermöglichkeiten umfunktionierte worden. Und es macht die Lage nicht besser, wenn sich herausstellt, dass diese Zerreißung vom Künstler selbst vorgenommen oder doch zumindest geduldet worden ist.

Einem ähnlichen Vereinzelungsdesaster unterliegt bereits eine Werkgruppe, die zu den spektakulärsten Exponaten der 3. documenta 1964 gehört. Im Obergeschoss des Fridericianums hat documenta-Erfinder Arnold Bode für sein „Museum der 100 Tage“ in einem eigens dafür eingebauten Sechseck-Raum über den Köpfen des Publikums Sam Francis' drei *Basel Murals* als Triptychon – mit jeweils einer Leerfläche dazwischen zu einer Einheit verschmolzen – bombastisch in Szene gesetzt (Abb. 6). Sein Inszenierungsaufwand gilt den drei monumentalen Bildern, je 4 m x 6 m, die der Künstler 1956–58 in Paris auf Initiative des Baseler Museumsdirektors Arnold Rüdinger für dessen Kunstmuseum gemalt hatte, wo sie als Leihgaben im Treppenhaus ausgestellt wurden. 1964 gehört dann die vom Künstler als Hauptwerk begriffene Bildgruppe zu jenen Beispielen, an denen Bode unter dem Motto „Bild und Skulptur im Raum“ demonstrieren will, wie das zeitgenössische Museum aussehen könnte, wenn es vom Einfluss kunsthistorischen Eng-



4 Thomas Schütte, *Die Fremden*, Zustand seit 1992



5 Thomas Schütte, *Die Fremden*, 1992, Musik- und Kongresshalle Lübeck

denkens befreit wäre. „Wir haben in Basel diese Bilder in einem recht makabren Treppenhaus gefunden“, sagt Bode über seine Optimierungstensionen, so als seien die großen Stücke dort abgestellt und vergessen worden. „Mir schien es so, als wenn man diese Bilder auffangen sollte und ihnen ein neues Gehäuse, einen neuen Raum geben sollte. Das heißt, diese Bilder müssen den Ort finden, wo sie hingehören.“⁹ Diese von Bode sogenannte „zweite Ordnung“ ist der jeweils individuelle zugeschnittene räumliche Kontext als Voraussetzung für die künstlerische Wirkungsentfaltung und die adäquate Rezeption seitens des Publikums. „Bei Sam Francis wirken die riesigen Leinwände [...] von oben ein und strahlen im gespannten Raum eines Sechsecks.“¹⁰ Und die von oben Angestrahnten geben ihm Recht: „Hier sind Kunst und Raum vollkommen verbunden“, jubelt die Kritik.¹¹ Bei „Sam Francis, dem Lyriker, der hier wie ein Tiepolo des zwanzigsten Jahrhunderts erscheint, ist

alles da, wovon Arnold Bode geträumt haben mag und was eine festliche Gesellschaft, die unter einen solchen Bildhimmel träte, sich wünschen kann: Glücklichkeit der Farbe, die spielend Räume öffnet und zusammenschließt, Einklang von Vision und Wirkung, von Raum und Schmuck.“¹²

Als aber die Gemälde Mitte der 1960er Jahre vom Basler Museum nicht angekauft werden, wird der Komplex zerschlagen: Nr. II geht an das Amsterdamer Stedelijk Museum, I und III emigrieren in die USA, wo sie allerdings nicht unversehrt ankommen. *Mural I* kann der Künstler reparieren und 1967 dem Pasadena Art Museum (heute Norton Simon Museum) schenken. *Mural III* hingegen ist einer jener hoffnungslosen Fälle. Topografisch verstreut und weitgehend irreparabel ist die Werkgruppe somit in ihrer Gesamtheit nicht mehr zu retten. Doch der Künstler selbst findet durch eine Notlösung den Ausweg aus dem Dilemma: Rettung durch Zerstörung. Kurzerhand setzt er die Demontage seines eigenen Produktes fort, indem er die beschädigten Partien herausschneidet und die vier übrigbleibenden separat rahmt, um ihnen dadurch den Status vollgültiger Werke zu verleihen. Nach einer Odyssee über mehrere Stationen gelangen zwei der Reststücke schließlich 2009 als Schenkung der Sam Francis Foundation nach Pasadena ins Norton Simon Museum.

Dort zeigt man Mut zur Lücke: In Verbindung mit *Mural I* in einer Art partieller Komplettierung präsentiert (Abb. 7), erinnern sie heute an die verlorene Kohärenz – als dauerhafte Mahnung der Leerstellen und eine Aufforderung zur Überwindung des Verlustes, der nicht wieder gutzumachen ist, zugleich als nostalgischer Hinweis auf die Unhaltbarkeit von Ewigkeitsansprüchen auch auf dem Feld der Kunst. In solcher Flexibilität liegt die Chance auf Stabilität; nur das Bekenntnis zur Wandlung garantiert die Dauer. Die bewegte Geschichte des Triptychons ist im Werkzustand des Bruchstückhaften zur finalen Ruhe gekommen.

Metaphorisch gefasst ist diese paradoxe Situation, in der das harmonische Ganze gerade in der Lückenhaftigkeit auf einzig mögliche Weise zum Ausdruck kommt, in Franz Kafkas Parabel vom Bau der Chinesischen Mauer. Auch bei diesem unvollendbaren Unterfangen gilt es von Anfang an, Vollständigkeit gar nicht erst anzustreben, sondern die Unvollendbarkeit als die Voraussetzung der Dauerhaftigkeit zu akzeptieren. Die Unmöglichkeit des Ideals findet in der Möglichkeit des Fragments eine angemessene Form; die Utopie des Kompletten verwirklicht sich in der Realität des Partiellen, in der zugleich ein harmonisches Gesellschaftsmodell eingeschrieben ist, denn „diese Harmonie der

6 Sam Francis, *Basel Murals I-III*, documenta 3, 1964





7 Sam Francis, *Basel Mural I* mit den Fragmenten 1 und 2 von *Basel Mural III*, Norton Simon Museum, Pasadena

Gemeinschaft kann sich nur deshalb einstellen, weil die Mauer keine ganzheitliche, starre Konstruktion ist, sondern eine geduldige, vorsichtige, flexible und fragmentarische Mosaik-Arbeit¹³. Der Zusammenhalt derjenigen, die die Mauer bauen, wird garantiert durch Stückwerk.

Herausforderungen der besonderen Art bietet die Restaurierung immaterieller Werke. Horst H. Baumanns *Laserscape Kassel*, 1977 zur documenta 6 unter dem Titel *Laserenvironment* im öffentlichen Stadtraum installiert und aufgrund der breiten Akzeptanz als weltweit erste permanente Laser-Kunst-Installation verblieben, versammelt idealtypisch die Schwierigkeiten beim Zusammenhalten und Wiederherstellen von etwas, das weder dauerhaft zusammenzuhalten noch lückenlos wiederherzustellen zu sein scheint. Mit dem luftigen Kunstwerk verbindet sich über Jahrzehnte hinweg ein prekärer Rhythmus von technischen Defekten und finanziellen Zwangslagen, von Phasen des visuellen Verstummens und Vergessenwerdens, von wechselnden Trägerschaften sowie von wiederholten und unterschiedlich erfolgreichen Rettungsaktivitäten durch Sponsoren und bürgerschaftliches Engagement.

Im Jahr der sogenannten Medien-documenta schwebt ein Medium zwischen technischer Nutzenanwendung und visuellem Spektakel: Zu einem Zeitpunkt, zu dem die Lasertechnologie noch nicht durch omnipräsenten Einsatz zum selbstverständlichen Bestandteil des apparativen und ästhetischen Alltags trivialisiert worden ist, kann sie als experimentelle künstlerische Strategie mit spektakulärer Wirkung eingesetzt werden. Ab 1977 verknüpft Horst H. Baumanns ausgreifende Lichtskulptur historisch herausragende Punkte der lokalen Topografie durch ein leuchtendes Netz aus grünen und roten Strahlen. Die schwerelos über den Dächern am Nachthimmel schwebende Struktur dieses imaginären historischen Stadtplans hat sich zu einem modernen Wahrzeichen und Symbol des kulturellen Selbstverständnisses der documenta-Stadt entwickelt. Von der Spitze des Zwehrenturms am Museum Fridericianum ausgehend, greifen ein grüner und ein roter Strahl parallel zum Oktogon des Herkules-Bauwerks auf der Höhe des Bergparks. Gleichzeitig richtet sich ein grüner auf den Mittelbau der Orangerie in der Karlsau, von wo aus ins Farbspektrum aufgespaltene Teilstrahlen sich fächerförmig über die Karlsweise ausbreiten, ins Gelände der barocken Parkanlage vordringen und deren zentralistische Axialität betonen.

Ergänzend schneidet ein roter Teilstrahl die Wiese, um auf der Figur der Vesta, der römischen Göttin des Herdfeuers, im Figurenprogramm am südlichen Halbrund der Rasenfläche aufzutreffen. Mit diesen Leuchtspuren entsteht zwischen Architekturen unterschiedlicher Funktion und Zeitstellung, denen ein oktogonaler Grundriss gemeinsam ist, ein imaginärer Kulturstadtplan (Abb. 8).

Zuwendung und organisatorischem Aufwand, ist das immaterielle Werk gebunden an die jeweils aktuelle Stimmungslage der Systembetreiber und der Adressaten am Boden.

Eine heikle Existenzgrundlage, wie sich herausstellt. 1992 nämlich bringt ein fataler Vorfall das Leuchtwerk zum Erliegen. Aus einer documenta hervorgegangen, droht es an einer documenta zugrunde zu gehen. Als nämlich Lothar



8 Horst H. Baumann, *Laserscape Kassel*, documenta 6, 1977

Ihrer Popularität zum Trotz zeigt sich jedoch solch substanzfreie Kunst in besonderem Maße gefährdet: nicht nur durch Vandalismus, sondern auch Vernachlässigung. Bedroht von technischem Versagen und menschlichem Desinteresse, bedarf es der fortgesetzten Bereitschaft zum Unterhaltungsaufwand, um sein sporadisches Erscheinen am Nachthimmel zu ermöglichen. Das flüchtige Kunstprodukt muss stets aufs Neue ins Leben gerufen werden. Indem seine Präsenz abhängig ist von Energiezufuhr, pekuniärer

Baumgartens Wandgestaltung zur documenta 7 von der Turmfassade entfernt werden soll, wird über das Baugerüst im Obergeschoss eingebrochen und die zentralen Komponenten der dort untergebrachten Technik werden entwendet bzw. zerstört. Ein mehrjähriger Blackout ist die Folge, währenddessen das populäre Lichtspiel die Wenigsten (den Künstler ausgenommen) zu vermissen scheinen. Erst im Jahr 2000 kann durch die Aktivitäten des Unterstützungsvereins documenta forum e.V., der sich die Betreuung der verbliebenen documenta-Außenkunstwerke zur Aufgabe

Das Ganze und die Teile

gemacht hat, gemeinsam mit Sponsoren aus der Wirtschaft die technische Reaktivierung erfolgen und zumindest für die grüne Strahlenführung eine Betriebsgarantie bis 2007 sichergestellt werden. Doch danach verlangt eine mittlerweile veraltete Technik erneute finanzielle und organisatorische Anstrengungen. Und erneut ist es das documenta forum, das mit seiner Verkaufsaktion „Mein LaserMeter“ zunächst die grüne, später auch die rote Konfiguration wiederherstellt: Die abschnittsweise Vermarktung der 7.325 Meter zwischen Zehrenturm und Herkules für (10 €/m) führt dem Kunstwerk neue Lebensenergie zu: Auch in diesem Fall tritt das Fragment als Rettung des Ganzen auf den Plan.

Doch Endgültigkeit ist damit keineswegs erreicht. Als permanenter Pflegefall fordert das Lichtwerk den anhaltenden Willen zur Aufrechterhaltung seines ästhetischen Zustands – und an diesem Willen fehlt es leider immer wieder. Trotz diverser Modifikationen des Strahlenverlaufs, trotz energetischer Aufrüstungen und Nachhaltigkeitsverbesserungen ist bis heute der rote Teilstrahl über der Karlswiee ein Desiderat, und die grüne Linienführung durch die Karlsaue ist momentan wieder einmal ausgefallen...

Die Fallbeispiele aus dem Kontext der Kasseler Weltkunstausstellung zeigen in ihrer jeweiligen Besonderheit typische Portionierungsverhältnisse und Segmentierungsintentionen. Denn wann immer die Mittel nicht ausreichen, hält man das Teil für das Ganze und gibt sich mit einem Fragment zufrieden. Daraus nährt sich die Kunstgattung des Torsos, der allerdings seine Torsohaftigkeit verleugnet und das Stückwerk als das Komplette ausgibt – in der Hoffnung, das Teilstück könne einen Eindruck vom großen Ganzen abstrahlen. Doch das ist zumeist vergeblich. Denn wenn es bei der zeitgenössischen Kunst ums Ganze geht, greift die Forderung der klassischen Ästhetik nicht, der zufolge jedes Teil eines Werks das Ganze in sich tragen, an ihm ablesbar bzw. aus ihm heraus rekonstruierbar sein müsse. Das moderne Kunstwerk entspricht nicht (mehr) dem von Johann Joachim Winckelmann 1759 am Torso von Belvedere, der arg verstümmelt überkommenen Herkules-Statue des Apollonios von Athen (1. Jh. v. Chr.), entwickelten Ideal: „In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat.“¹⁴

Fatalerweise ist es gerade diejenige Institution, der historisch die Pflicht zur Kunstbewahrung obliegt, bei der die Desintegration des Kunstwerks institutionalisiert ist: Das Kunst-Museum produziert und beherbergt jene Kunst-Fragmente, deren fragmentarische Verfassung es durch Einbettung in ein neues Sinnkonstrukt – „Sammlungskonzept“ genannt – verschleiert. Damit fungiert das Museum als Medium der Sekundärkontextualisierung.

Es ist nun allerdings nicht nur eine konservatorische, sondern eine durchaus auch konservative Position, von der aus das Kunstwerk – wie Thomas Mann formuliert – als „Einheit“ begriffen wird: die „Werk-Idee“ als die eines „opus“, eines „in sich ruhenden, objektiven und harmonischen Gebildes“, demgegenüber der Künstler als „Manager seiner Geschlossenheit, Einheit, Organik“ in Erscheinung tritt und jene „Risse verklebt“, die dem „Eindruck des Unmittelbaren und Organischen“ im Wege stehen.¹⁵ Die Suche nach der verlorenen Einheit ist – wie das gesamte Geschäft des Konservierens, selbst wenn es sich fortschrittlichster Methoden bedient – ein konservatives im wahrsten Sinn des Wortes. Bei ihm geht es um mehr als nur einen Job. Hier

liegt, glaubt man der Philosophie, eine Menschheitsaufgabe: „Die Funktion des Menschen unterscheidet sich von der anderer Lebewesen, denn sein Beruf ist, allzeit zu streiten, um der Unordnung ein Ende zu machen und alles zur Einheit zurückzuführen.“¹⁶ Dies verkündet Ende des 18. Jahrhunderts Louis Claude de Saint-Martin, ein französischer Philosoph, ein Mystiker auch, ein Freimaurer und Okkultist (was seine Wiederherstellungsphilosophie nicht schmälert). Und das Ganze ist immer auch die Sehnsucht der Naturwissenschaften seit Newton. Zugleich dient „Wiederherstellung der Einheit“ als zentraler Topos jener umstrittenen Totalitätsideologie, die nur im „Ganzen“ absoluten Sinn und Halt anzunehmen bereit ist, um den Unsicherheiten einer zersplitterten Welt heilsam gegenüberzustehen. „Das Ganze ist das Wahre“, flüstert der hegelsche Weltgeist. „Das Ganze ist das Unwahre“, lautet das Motto einer Gegenbewegung unter Adornos Führung, während nach Ansicht Henry Millers „die Teile so viel größer als das Ganze“ sind.

So oder so: Im Kunstbetrieb ist das Teil jedenfalls billiger als das Ganze. Und solange dies der Fall ist, muss es zu den restauratorischen Aufgaben gehören, die nicht das Werk der Zeit, der unsachgemäßen Handhabung oder der mutwilligen Attacken sind, sondern der kalkulierten Zerteilung: der Beschädigung aus materiellen Erwägungen. Und hier kommt die Integral-Restaurierung ins Spiel. Unabhängig von den derzeit gängigen Holismus-Theorien wie auch von den historischen Ganzheitsphilosophien und -psychologien, denen das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, ist ihr das Ganze genau deren Summe. Und dieser Summe müssen die Bestrebungen der „Kompletatoren“ (wie Fruttero/Lucentini sie nennen) gelten.

Während also die ästhetischen Erhaltungs Bemühungen auf das Wirken der Zeit einwirken, wirkt die Integral-Erhaltung auf die Wirkung des Kommerziellen ein. Denn die destruktive Auswirkung des Kunstmarktgeschehens besteht in der Zerstörung jener inneren Ordnung, nach der ein Werkkomplex organisiert ist. Der Weg vom Kunstwerk zur Ware ist der Weg vom Kunstwerk zum Stückwerk. Ihn zurückzugehen, ist Aufgabe der Integral-Restaurierung.

Gegen die entropische Wirkung des Kommerziellen, gegen den Wärmetod des Kunstwerks in der Maschinerie der Gewinnmaximierung angehen zu wollen, mag nun allerdings über weite Strecken ein donquixottehaftes Unterfangen sein, dessen ehrenhafte Absichten immer wieder von den Windmühlenflügeln des Marktgeschehens zerschlagen werden. Doch diejenige Macht, die das Werk zerschlagen hat, könnte es wieder sanieren. Denn damit wieder zusammenkommt, was einmal zusammengehörte (oder wie Rudolf Zwirner sagte, die Fäden rückseitig wieder zusammengezogen werden können), muss zur handwerklichen Kunstfertigkeit der konservierenden und restaurierenden Zunft und dem heilsamen Einsatz der Chemie ein weiteres hinzukommen: Es ist vor allem das, was bereits Jean Paul das „metallene Räderwerk des menschlichen Getriebes“ und „Zifferblatttrad an unserem Werte“ nannte und wovon die Kultur nie genug hat; es ist „der wirkliche Geist aller Dinge“ (Karl Marx): Es ist das GELD.

Anmerkungen

- 1 FRUTTERO/LUCENTINI 1991
- 2 BENJAMIN 1963, S.11
- 3 SZEEMANN 1972
- 4 FAUST 1982, S. 37
- 5 ZWIRNER 2019, S. 69–70
- 6 BLOCK, S. 65. S. auch PRINZ 1992, GRAWE 2002
- 7 ARNOLD-BODE-STIFTUNG 2000, S. 112
- 8 SCHWARZE 2005, S. 163
- 9 GEORGS DORF 2007, S. 137–138
- 10 BODE 1964, S. 8–9
- 11 WEICHARDT 1964
- 12 KLIE 1964, S. 52
- 13 CITATI 1990, S. 174
- 14 WINCKELMANN 1982, S. 57
- 15 MANN 1997, S. 244
- 16 WILSON 1982, S. 458

Literatur

ARNOLD-BODE-STIFTUNG 2000:

Arnold-Bode-Stiftung (Hrsg.), Arnold-Bode-Preis 1980/2000, Positionen zeitgenössischer Kunst. Marburg 2000

BENJAMIN 1963:

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1963

BLOCK:

René Block, Richard Hamilton, Seven Rooms. In: Bernhard Balkenhol / Heiner Georgsdorf (Hrsg.), x mal documenta X. Über Kunst und Künstler der Gegenwart. Kassel o. J., S. 64–67

BODE 1964:

Arnold Bode, documenta III – Bilder im Raum. In: Kulturwerk. Kassel 1964, S. 8–10

CITATI 1990:

Pietro Citati, Kafka. Verwandlungen eines Dichters. München 1990

FAUST 1982:

Wolfgang Max Faust, Documenta: Haare in der Suppe. In: Kunstforum international, Bd. 53/54, 1982, S. 37–40

FRUTTERO/LUCENTINI 1991:

Carlo Fruttero, Franco Lucentini, Charles Dickens. Die Wahrheit über den Fall D. München 1991

GEORGSDORF 2007:

Heiner Georgsdorf (Hrsg.), Arnold Bode. Schriften und Gespräche. Berlin 2007

GRAWE 2002:

Gabriele Diana Grawe, Richard Hamilton. In: documenta-Erwerbungen für die Neue Galerie. Kassel 2002. S. 87

KLIE 1964:

Barbara Klie, Documenta III. In: Der Monat, 17. Jg., 193, 1964, S. 49–54

MANN 1997:

Thomas Mann, Doktor Faustus. Frankfurt/M. 1997

PRINZ 1992:

Suzanne Prinz, Richard Hamilton. In: documenta X. Kurzführer. Kassel 1992, S. 88–89

SCHWARZE 2005:

Dirk Schwarze, Das Bild im Bild. In: Ders., Meilensteine: 50 Jahre documenta. Kunstwerke und Künstler. Berlin 2005. S. 160–163

SZEEMANN 1972:

Gespräch mit dem Generalsekretär der „documenta 5“ über die ersten Tage. In: Bremer Nachrichten, 11.7.1972

WEICHARDT 1964:

Jürgen Weichardt, Größte Privatsammlung der Welt. Weltschau der Kunst in Kassel. In: Nordwest-Zeitung, 8.7.1964

WILSON 1982:

Colin Wilson, Das Okkulte. Berlin/Schlechtenweg 1982

WINCKELMANN 1982:

Johann Joachim Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere. In: Winckelmanns Werke in einem Band. Berlin/Weimar 1982. S. 55–60

ZWIRNER 2019:

Rudolf Zwirner, Ich wollte immer Gegenwart, Autobiografie, aufgeschrieben von Nicola Kuhn. Köln 2019

Abbildungsnachweis

Abb. 1:

© documenta archiv / Foto: Ryszard Kasiewicz

Abb. 2:

© Hessen Kassel Heritage. AZ 1997/1

Abb. 3:

© documenta archiv / Foto: Ellen Markgraf

Abb. 4:

Eva Kröcher / Eva K., CC BY-SA 2.5 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/>>, via Wikimedia Commons

Abb. 5:

Arnoldius, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

Abb. 6:

© documenta archiv (Dauerleihgabe der Stadt Kassel) / Foto: Günther Becker

Abb. 7:

© Photo courtesy of the Norton Simon Museum

Abb. 8:

Mr. Kane, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

Titel:

Detail aus Abb. 8