

Anne-Marie Bonnet

Harald Kimpel, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*

Köln: DuMont 1997 (*Schriftenreihe des documenta-Archivs, Bd. 5*), 416 Seiten, Schwarz-Weiß- und Farb-Abb., (zugl.: Kassel, Univ., Diss. 1996), ISBN 3-7701-4182-2

Anfang Juni diesen Jahres, rechtzeitig zur letzten *documenta* des Jahrhunderts ist endlich das seit über zehn Jahren angekündigte Buch des stellvertretenden Leiters des *documenta*-Archivs für die Kunst des 20. Jahrhunderts zur Geschichte der *documenta* erschienen. Lange hatte man also warten müssen, um von dieser Seite Aufschluß über das Phänomen *documenta* zu erhalten. Wie konnte sich eine zunächst einmalige Kunstausstellung, einer Bürgerinitiative entsprungen, zu einer zyklisch wiederkehrenden »Weltkunstausstellung« entwickeln? Der Untertitel »Mythos und Wirklichkeit« verspricht, einige gängige Vorstellungen zurechtzurücken.

Als Einführung dient eine »Bild-Chronologie der Inszenierungen«, in der einige markante Aufnahmen von Werkpräsentationen von der d1 bis zur d9 und mit kurzen Bilderläuterungen den Leser einstimmen (bis S. 72). Zwei als Motti vorgespante Zitate von Laurence Sterne und Gore Vidal geben Aufschluß über das Selbstverständnis des Autors als eines Geschichtsschreibers bzw. Chronisten, der aus nächster Nähe, dem Kasseler Kulturamt heraus nämlich, und als unmittelbar Beteiligter berichtet, und umschreiben zugleich die lange Entstehungsdauer der Untersuchung literarisch. Diese spezifische Perspektive wird dann dahingehend präzisiert, daß es sich keineswegs um eine Geschichte der *documenta* handle, sondern um eine »kritische Annäherung« (S. 76), um »institutionsgeschichtliche Überlegungen und Ermittlungen« (S. 73) zur *documenta* als einem »Kunstvermittlungsunternehmen«. Neben der kritischen Geschichtsschreibung solle auch eine Überprüfung der »Funktionen« (S. 80) der *documenta* geleistet werden. Ursprünglich vorwiegend retrospektiv ausgerichtet habe sie sich zu einer »kulturellen Zeitdiagnose« entwickelt, deren Verlaufsgeschichte nun im Kontext des Kunstbetriebs nachvollzogen werden solle. Es irritiert, daß der Begriff »Mythos« ungeklärt bleibt und an das »selbstgesetzte Ambitionsniveau« (S. 75) gekoppelt wird, das dann freilich selten an den realen Abläufen überprüft wird.

Kimpel entschied sich gegen ein chronologisches Vorgehen und gliedert seine Analyse nach den drei Oberbegriffen Ort, Institution und Vermittlung. Obwohl er seine kritische Haltung ausdrücklich hervorhebt und der »Legendenbildung« (S. 82) entgegentreten zu wollen vorgibt, verfällt er immer wieder in hymnische Huldigungen an den Mitbegründer Bode und verhehlt seine Bewunderung für diese charismatische Figur kaum (»Erfinder der *documenta*«, S. 127, S. 175, »unverbesserlicher Verbesserer für die Gegenwart«, »Brisanz seines Vermächnisses« S. 196, S. 292, »Visionär« S. 295 ff.). Auffallend der essayistische Plauderton, wenn er von Bodes Taten berichtet, als sei er dabeigewesen (S. 86 ff., S. 10, S. 164). Auch lugt sein Kasseler Lokalpatriotismus immer wieder hervor, wenn etwa die *documenta* als »kulturpolitischer Superlativ« (S. 76), »zentrales Element des internationalen Kunstbetriebes« (S. 74) »Weltereignis« (S. 106) apostrophiert wird.

Der erste große Untersuchungsabschnitt ist der Spezifität des Ortes gewidmet, der Provinzstadt im Zonenrandgebiet. Er stellt die Frage, wie sich eine Ausstellung in einer derartigen Randlage zu einem »überregionalen Kulturereignis« (S. 90)

haben entwickeln können. Ausgehend vom lokalen Bedingungs-zusammenhang 1955 werden die Schritte der allmählichen Institutionalisierung und Verfestigung verfolgt. Noch einmal wird erzählt, wie im kulturellen und wirtschaftlichen Notstandsgebiet eine Bundesgartenschau für Aufschwung sorgen sollen und zu diesem Zweck ein kulturelles Rahmenprogramm entworfen wurde. Neu indessen ist der Hinweis auf die bedeutende Rolle von Herrmann Mattern (neben v. Buttlar und Bode), Professor für Grünplanung; dabei verblüfft, wie lapidar und unkommentiert dieser als Gestalter der »Reichsgartenschau 1939« (sic!) eingeführt wird.

Die Not zur Tugend machend wurde aus der prekären Lage und den Ruinen Kapital geschlagen, die Provisorien als Metaphern für die damalige allgemeine Lage gesehen. Daher dürfte niemanden überraschen, daß es nicht etwa künstlerische Erwägungen, sondern die Entdeckung der Ausstellung als Wirtschaftsfaktor war, die letztlich den Impuls zur Wiederholung gab! Anschaulich und aufschlußreich die Darstellung der Problematik der Finanzierung einer »Privatinitiative« mit öffentlichen Geldern und des Gerangels zwischen wirtschaftlichen und kulturellen Entscheidungsträgern. Ausführlich wird die Genese der ideologischen und symbolischen Besetzung des Provinzortes an der Peripherie der westlichen, sog. »Freien Welt« im Kontext der deutschen Nachkriegstraumata (Mangel an Nationalbewußtsein, geteiltes Land, fehlende Hauptstadt) rekonstruiert; so hatte die documenta zur einer »gesamtdeutschen Angelegenheit« (S. 129) avancieren können. Anhand der ersten drei Ausstellungen wird deren Instrumentalisierung innerhalb des Kalten Krieges betont und vor diesem Hintergrund die inflationäre Verwendung des Begriffs »Freiheit« auch in der Kunst, insbesondere zur Begründung der Autonomie-Vorstellung erklärt. Daß die documenta dadurch »zum politisch verwertbaren Instrument staatlicher Selbstdarstellung« (S. 139) geworden sei, erscheint indessen angesichts der damaligen Empfindlichkeit gegenüber ideologischen Vereinnahmungen überzogen.

Im zweiten Abschnitt nähert sich Kimpel dem Unternehmen unter dem Blickwinkel des Werdegangs als Institution, nicht ohne zu Recht die Ambivalenz der Situation (Institutionalisierung als Chance oder Verhängnis?) hervorzuheben. Verblüffend, wie rasch (ab der d2 1959) die Tendenz zur festen Einrichtung sichtbar wird (S. 147). Im Zwiespalt zwischen dem Selbstverständnis der Durchführenden (insbesondere Bode und Haftmann) als künstlerische, kreative, anti-institutionelle »Macher«, die improvisierend und spontan »im Prozeß« entscheiden, und der Abhängigkeit von öffentlicher Finanzierung und staatlichen Interessen wandelt sich die Veranstaltung vom »Experiment zum Establishment« (S. 153). Schritt für Schritt verfolgt Kimpel die documenta-Idee, die er als »Dauer-Krise« (S. 158) erkennt. Rechtsform, künstlerische, technische und bürokratische Belegschaft, Finanzierung, architektonische Standorte und nicht zuletzt die inhaltlich-thematische Aufgabenstellung wollen, da es keine wirkliche Besetzungskontinuität gibt, immer wieder neu definiert werden. Kimpel sieht die Institution »documenta« als Modellfall, bei dem aus dem Provisorischen, Chaotischen, dem steten Wandel letztlich ein Positivum wurde – Beweis ihrer Wandlungsfähigkeit.

Bei der genaueren Untersuchung der Metamorphose von Organisationsstruktur und Rechtsform (S. 162 ff.) kehrt der Verf. an den Anfang zurück, und es kommt zu einigen Wiederholungen (Konflikt zwischen privatem Ursprung und öffentlicher Finanzierung). Nochmals wird die Gründung »im Freundeskreis« erzählt und in den

Kontext der damaligen ›Abendland‹-Diskussion (S. 166) eingebettet. Wiederum wird die Instrumentalisierung der documenta als Speerspitze des Antikommunismus (S. 170 ff.) angesprochen und Eigenes zur Legendenbildung beigetragen (›aus dem Nichts‹, in ›lediglich einem halben Jahr‹ S. 173). Auch das Problem der Namensgebung (S. 171, nochmals S. 243), des ›pseudolateinischen Plurals‹ wird erwähnt, weiß man doch nicht sicher, auf wen der Name zurückgeht. Bereits ab der d2 läßt sich die Ambition nachweisen, mit der Venezianischen Biennale zu konkurrieren; dabei wollte die documenta jedoch ausdrücklich nicht national argumentieren. Dies wird aus den damaligen Bemühungen heraus verständlich, die eigene nationale Vergangenheit gegen eine europäische oder internationale Zukunft einzutauschen, um wieder in die Gemeinschaft der Kulturvölker aufgenommen zu werden.

Zwischen d1 und d2 wird aus einem Verein eine GmbH, und man verpflichtet sich, anstatt sich weiterhin rückblickend zu orientieren, fortan dem ›gegenwärtigen Kunstschaffen‹ (S. 178). Ausgiebig werden die Konflikte zwischen dem Künstler und Kulturmanager Bode (S. 179) und der Bürokratie geschildert. Vor dem Hintergrund des sich verändernden Zeitgeistes in den 60er Jahren erläutert Kimpel die erneute Änderung der Organisations- und Rechtsstruktur zur d3, und die Demokratisierung der Entscheidungsstruktur durch Einführung eines documenta-Rats wird in ihrer Problematik deutlich (S. 189 ff.). ›Personen statt Persönlichkeiten‹ (S. 197) übernehmen die Entscheidungsgewalt in genau dem Augenblick, als die ›Wende von einer kunsthistorisch argumentierenden Ausstellung zur Aktualitätensschau vollzogen werden soll.‹ (S. 197) Nach den Debatten um die d4 1964 beschließt man, die d5 wieder einem Hauptverantwortlichen zu übertragen und ›reautokratisiert‹ (S. 204) so die Organisation. Es entsteht das Modell mit Generalsekretär und Geschäftsführer, einer Rolle, die bekanntlich, ein letztes Mal einem Vorschlag aus dem ›Bode-Kreis‹ (S. 202) folgend, Harald Szeeman übertragen wurde. Im Umfeld der d5 und insbesondere am Beispiel von Szeemanns Konzept, das sich von der ursprünglich geplanten offenen ›Ereignisstruktur‹ zur letztlich thematischen (›Bildwelten heute‹) Museumsausstellung zurückverwandelte, werden die Konflikte zwischen den neuesten, vorwiegend anti-institutionell eingestellten Avant-Garden (insbesondere Fluxus, Happening) sowie den Notwendigkeiten und Zwängen einer Großausstellung herausgestellt.

Im Folgenden schildert Kimpel rasch, aber anschaulich die Entscheidungsfindungen zu d6 (Schneckenburger), d7 (Fuchs), d8 (Schneckenburger) und d9 (Hoet) und schließt mit erneuten Überlegungen zum ›Mythos‹; der Begriff bleibt allerdings weiter nebulös. Überganglos und unvorbereitet bewertet er dann die Funktion aller documenta-Veranstaltungen für die Kunstszene pauschal als ›normativ‹, deren Haltung als ›konservativ‹, ›retrospektiv‹ und ›ordnungstiftend‹ (S. 217), was freilich nicht belegt wird. Auch sei die documenta mit der d9 ›nurmehr zur bloßen Großausstellung geworden‹ (S. 218), habe ihren ›Einmaligkeitscharakter verspielt‹ und ihren ›Verbindlichkeitsanspruch‹ eingebüßt; auch dies wird nicht begründet. Es folgen ein Exkurs über den ›Zerfall des Kunstbegriffs als ein zentrales Kulturphänomen des 20. Jahrhunderts‹ (S. 219) sowie Gedanken zum ›Mythos der Autorität‹ (S. 221 ff.), ›Mythos der Partizipation‹ (S. 225 ff.). In ihrer allgemeinen Formulierung sind sie zum Phänomen der Großausstellung schlechthin, wie es seit den 80er Jahren und besonders in Deutschland grassiert, durchaus unterhaltsam, zeitigen aber keineswegs documenta-spezifische Erkenntnisse.

Der dritte und letzte Abschnitt behandelt den Aspekt der Vermittlung. Zunächst wird das Unternehmen gegen immer wieder vorgebrachte Vorwürfe (»Instrument zur Durchsetzung der Interessen mehr oder weniger exakt definierbarer Gruppierungen oder Individuen«, S. 242) verteidigt. Die Wirkungsweise der documenta für die internationale Kunstszene untersucht Kimpel anhand zweier Thesen: Zum einen entspreche sie jeweils dem aktuellen Kunstbegriff, und zum anderen reflektiere sie den jeweils aktuellen Stand der »Debatte um das zeitgenössische Kunstmuseum« (S. 245). Hier erweist sich als problematisch, daß stets von »die documenta« (S. 244) gesprochen wird, als könne man alle documenta-Veranstaltungen über einen Kamm scheren; dabei ist vom Verf. zu Recht die Individualität einer jeden documenta betont worden! Dann wird das Urteil »konservativ« (S. 245 ff.) wiederholt, das Unternehmen als »Auslaufzone arrivierter Strategien« bezeichnet, ohne daß der Verf. konkret wird. Bei den »Vermittlungsinhalten« (S. 246 ff.) kehrt er zu den Anfängen 1955 zurück, und bevor er zu den »Vermittlungsformen« (S. 280) vordringt, unterlaufen ihm zahlreiche Wiederholungen, etwa bei der »Standortbestimmung« und dem »Rückruf der Moderne«, mit denen er den Wandel von der »musealen retrospektiven Ausrichtung« bis zum »Experimentierfeld der Avantgarde« (ab 1964, S. 278) zu belegen trachtet. Am Thema der »Ruine« entwickelt er den früheren Gedanken weiter, wie »der Zufall zum Prinzip« (S. 290 ff.) geworden sei; Offenheit und Flexibilität, von den Zeitumständen auferlegt, seien positiv umgesetzt worden.

Wiederum wird die hervorragende Rolle Bodes und dessen Besonderheit hervorgehoben, sei er doch selbst Künstler gewesen und habe spezifische Vermittlungsvorstellungen, u.a. entsprechend seiner Theorie des »visuellen Begreifens« (S. 292), gehabt. Für den Vorrang unmittelbaren sinnlichen Erfassens, des Ereignischarakters des Kunsterlebnisses gegenüber intellektueller Erkenntnis, sei Bodes Devise gewesen, und dementsprechend seien die ersten Ausstellungen dramatisch »inszeniert« worden. Deren Aufbau wird vom Verf. anschaulich rekonstruiert und in den geistesgeschichtlichen Kontext (Existenzialismus) eingebettet; ihre Inspirationsquellen (Palazzo Reale, Mailand) werden nachgewiesen. Bodes Talent, durch Licht und Einbauten sowie unter Nutzung des wenigen Vorhandenen ein stimmungsvolles Ambiente entstehen zu lassen, wird sowohl in seiner Zeitbedingtheit (Parallele zwischen der Unbehautheit des modernen Menschen und der modernen Kunst) als auch in seinen visionären Komponenten (Ausstellung als Ereignis, Aktivierung des Betrachters) gewürdigt.

Ab Mitte der 60er Jahre ließ sich freilich die Ruine nicht mehr ohne weiteres nutzen, und die documenta-Macher begannen, auch hier spätere Ausstellungsstrategien vorwegnehmend, mit dem Ausgreifen in den öffentlichen Raum zu experimentieren (S. 308 ff.). Bei der Präsentation von Plastik (Hier wird zu Recht Eduard Triers Rolle betont!) und deren Trennung von der Malerei wurden »Entmusealisierung«-Praktiken (S. 315) erprobt. Kimpel zeichnet die verschiedenen Arten und Stufen des Hinaustretens der Plastiken in den Außenraum von der d1 bis zur d9 sehr differenziert nach. Dieser Abschnitt gehört zu den am besten gelungenen des Buches; leider wird hier der Erzählfluß durch eine Abschweifung zum Begriff »Museum der 100 Tage« (S. 324 ff.) unterbrochen, den die documenta gleichsam als Untertitel trägt und der sich am Beginn der Überlegungen zu den anti-musealen Aspekten besser gemacht hätte (z.B. S. 280 ff.). Das »Paradoxon des »Museums auf Zeit«« (S. 326) wird nochmals erläutert und an Bodes utopische antimuseale Kon-

zepte zurückgebunden. In diesem Zusammenhang wird auf das Problem der zunehmenden Bedeutung des Kurators, des Kunstinszenators, aufmerksam gemacht, das sich mit der d5 1972 andeutete und seit den 80er Jahren allgemein immer deutlicher geworden ist; aber auch die Überinszenierungen der Frühzeit werden nicht unterschlagen (S. 332 ff.).

Aufschlußreich wird Kimpels Analyse zunächst wieder, wenn er das gesamtgesellschaftliche Klima ab den späten 60er Jahren und dessen Auswirkungen auf Struktur und Vollzug der documenta verfolgt (S. 338 ff.), wenn nämlich plötzlich die einstigen Kunst-Revolutionäre sich im Lager der ›Reaktionäre‹ wiederfinden und die documenta, das einstige Bollwerk der Avantgarde, als Hüterin bürgerlicher Positionen angegriffen wird! Die Entwicklungen um die d5 werden wiederholt erläutert und die Veränderungen der documenta-Konzepte d6 bis d9 als Reaktionen auf die jeweils neue Lage verstanden (S. 347 ff.). Die konservative Wende, der Rückzug in den Musentempel mit der d7 1982 werden ausgiebig kommentiert (S. 350-360). Die Bewertung als »100-Tage-Mißverständnis« (S. 361) und als Rückkehr zu Prinzipien der 50er Jahre ist jedoch zu kurzgeschlossen und nur documenta-intern verständlich. Vor dem Hintergrund des fundamentalen sowohl ökonomischen als auch geistesgeschichtlichen Wandels zwischen den 70er, gar den 50er, und den 80er Jahren ließe sich die Vorgehensweise von Rudi Fuchs anders begründen!

Wenn dann anlässlich der d8 die weiteren Veränderungen betrachtet werden, unterbricht erneut ein Exkurs, nun über den modernen Flaneur (S. 364 ff.), die Erzählung des Werdens der Institution. Pauschal wird behauptet, seit den 80er Jahren habe sich ein Trend entwickelt, »kulturelle Ereignisse zu Bestandteilen einer touristischen Erlebniswelt zu machen« (S. 364). Für moderne Museen wird postuliert, daß »die Beiläufigkeit des Kunsterlebnisses im Vorübergehen zum Grundprinzip ihrer Präsentation« (S. 365) geworden sei, und dies nennt Kimpel von nun an ausschlaggebend. Diese These, die das Ende der Untersuchung bestimmt, bleibt leider unnachvollziehbar und wird an keiner Stelle konkret an der Praxis der realisierten Ausstellungen gemessen. Kimpel bindet seine Kulturdiagnose an Großstadtliteratur der 20er und 30er Jahre zurück und holt zu einem großen kritischen Rundumschlag aus, wird doch neben einer »zeitgemäßen antiwissenschaftlichen Attitüde« (S. 367) zugleich »das Verschwinden einer substantiellen Kunstkritik« (ebda.) festgestellt. Alle weiteren Beobachtungen zu den Veränderungen in der Kunst bis in die 90er Jahre hinein, u.a. die Tendenz zu Institutionskritik und Appropriationskunst sowie die Zunahme an Diskursivität werden nur noch i. S. der eigenen These von der »Flanerie« als einzigem »angemessenen Verhaltensmodell« (S. 372) zur Kunstrezeption gedeutet. Anhand eines einzigen Werkes der d9, nämlich Kosuths Wortkorridore, die als exemplarisch für die gesamte letzte Stufe der documenta-Entwicklung genommen werden, diagnostiziert Kimpel schließlich das Ende der Avantgarde-Ausstellung documenta durch Rückkehr in den Musentempel (S. 373).

Im Anhang liefert Kimpel noch eine tabellarische Übersicht der Eckdaten von d1 bis d10.

Als Fazit ist leider Folgendes festzuhalten: Dieses Buch ist insofern ärgerlich, als es zwar eine Fülle von Informationen bietet, sich aber zwischen solider wissenschaftlicher Recherche und essayistischer Polemik nicht entscheiden kann. Daß der Verf. keiner Chronologie folgen, sondern thesenhaft vorgehen wollte, ist noch keine Rechtfertigung für die Unmenge an Wiederholungen. Der Vorliebe des Verf. ent-

sprechend bilden die frühen documenta-Veranstaltungen, insbesondere das Wirken Bodes, den Schwerpunkt der Untersuchung. Trotz vieler neue Detail-Informationen über das institutionelle Werden des Unternehmens documenta ist das Buch insgesamt als ein weiterer Baustein des Bode-Kults und der Mystifizierung der Anfänge anzusehen. Absichtserklärungen werden leider stets als Fakten behandelt und nie mit den tatsächlich realisierten Präsentationen konfrontiert. Die dem Thema ›Ort und Peripherie‹ beigemessene Bedeutung z.B. läßt sich nur durch die lokalpatriotische Position des Verf. erklären, die im übrigen auch zur Überbewertung vieler Nebensächlichkeiten geführt hat. Das Werk setzt beim Leser eine weitgehende Kenntnis aller realisierten documenta-Veranstaltungen voraus und ist deshalb als Einführung völlig ungeeignet. Für Kenner der Materie hätte man sich mehr Systematik und wirkliche Argumentation, nicht nur bloßes Behaupten gewünscht.¹

1 Eine umfassende Information liefert neuerdings die CD-Rom für Windows und Macintosh mit dem Titel »documenta 1 bis 9 – Ein Focus auf vier Jahrzehnte Ausstel-

lungsgeschichte« – Eine Gemeinschaftsproduktion der CIS GmbH und der Stadt Kassel – Kulturamt/documenta Archiv; ISBN 3-89322-934-8.