

Hans Dickel

Der schöne Schrecken

Ein Bericht zur documenta 8

(mit Anmerkungen aus Münster)

»Ein Alptraum voll unbekannter Dinge«

Charles Baudelaire zu Bildern F. de Goyas¹

»Ein Alptraum« – so kommentierten manch erboste Kunstfreunde, die auf der 8. documenta vielleicht den Glanz des Malerei-Tempels der d7 vermißten oder aber die von Manfred Schneckenburger, dem künstlerischen Leiter, annoncierte Suche nach der »historischen und gesellschaftlichen Dimension der Kunst« partout nicht teilen mögen.²

Die kürzlich noch favorisierte Tafelmalerei hat ihre Rolle offenbar verloren. Sie scheint eingerückt in ein Repertoire von Techniken, das viele Künstler heute, wenn es der Sache dient, freimütig ausschöpfen.³ Mit einer prononcierten Auswahl setzt die documenta 8 auf solche zeitgeschichtlich signifikanten Werke und deren spezifisch pluralistische Ästhetik.⁴ »Neueste Sachlichkeit« ist vielleicht als gemeinsamer Nenner zu erkennen, allenthalben Versuche, »die Kälte der Welt durch die Kälte der Kunst zu übertreffen« (Peter Sloterdijk über die Weimarer Kultur).⁵

Die generelle Abkehr von »Öl auf Leinwand« wird paradoxerweise da deutlich, wo Malerei pur präsentiert wird – eine entleert kultivierte Virtuosität, feierlich inszeniert in einem Andachtsraum zum Staunen: Die abstrakten Bilder von *Gerhard Richter* erinnern an Claude Monets »Nymphéas«, beunruhigend nur das Fehlen von Rosen, nirgends ein orientierender Halt. Richter führt Facetten schriller und moderater Farbigkeit vor, spröden und delikaten Farbauftrag. Im nackten Kolorit fallen Gegenstand und Medium zusammen, Malerei allein – sinnverwirrend.

Statt, wie vom Ausstellungsreigen inzwischen wieder gewöhnt, Bilder aus musealer Distanz betrachten zu können, wird man in Kassel mit Installationen konfrontiert. Der Besucher tritt ein in multimedial gestaltete Künstler-Räume, lauter Kunst-Klausuren. Selbst im Außenraum ist eine Tendenz zur Bildung geschlossener Räume zu beobachten, sei es in Richard Serras Barrikaden-Doppel aus schräg stehenden Stahlplatten, in *Thomas Schüttes* Imbißmausoleum auf der Karlswiese oder in *Ulrich Rückriems* Beton-Cella für einen gespaltenen Granit-Block.⁶

Im Entree zur Ausstellung steht ein scheinbar geheimnisvolles Gefährt, *Robin Collyers* »The Zulu (European Version)« (1985), fast wie ein Geisterbahn-Waggon, der Besucher auf die Reise durch diverse Horrorkabinette locken soll. Das coole Monster ist aus Aluminium, schwarzem Gummi und dunklem Plexiglas zusammengebaut, erscheint als Mischung aus Wohnmobil, Tresor und Panzer, und bleibt suggestiver Bluff.

»Eingeborene des Betons Parade der Zombies« (Heiner Müller)⁷

In der künstlichen Ausstellungsarchitektur des Fridericianums, einem tageslichtverlassenen Innengehäuse mit Bunker- und Baracken-Charakter, stößt man bemerkenswert oft auf Werke, die eine Palette »kalter« Materialien präsentieren: Stahl, Marmor, Eisen, Aluminium, Blei, Beton, Plastik, Polituren, Lackfarben, Glas, geschliffenes Holz, Fotos, Videos, viel Kunststoff. Diesseits aller peinture liefern sie eine dominant dunkle, düstere Farbigkeit zwischen Schwarz, Braun und Grau, mit viel metallischem

1 («chauchemar plein de choses inconnues») Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. In: Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes Pléiade*, Paris 1961, S. 13.

Vgl. auch: Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens*. München 1978, S. 64–74 (Die Genese des schönen »Schreckens«).

2 Manfred Schneckenburger, *documenta und Diskurs*. In: *Ausstellungskatalog zur documenta 8*, Kassel 1987, Bd. 1, S. 15.

3 Vittorio Fagone kommt in seinem Katalogbeitrag (Bd. 1, S. 31) zur Diagnose: »Technik als Instrument«.

4 So spricht Edward F. Fry in seinem Katalogbeitrag (»Eine neue Moderne«; Bd. 1, S. 35–43), dem eine programmatische Äußerung von John Cage (»Die Kunst des 20. Jahrhunderts hat eine sehr, sehr gute Arbeit geleistet. Welche Arbeit? Die Augen der Leute zu öffnen, die Ohren der Leute zu öffnen. Was Besseres hätte man denn machen können? Aber jetzt müssen wir unsere Aufmerksamkeit andern Dingen zuwenden, und diese Dinge sind sozial.«) vorangestellt ist, von einer »befreienden, barocken Moderne« (S. 42).

5 Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt/Main 1983, Bd. 2, S. 703.

6 Richard Serra, *Streetlevel*, 1987; Thomas Schütte, *Eis*, 1987; Ulrich Rückriem, *Museum des Steins*, 1987.

7 Heinrich Müller, *Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, Zit. nach: Genia Schulz/Hans-Thies Lehmann, *Protoplasma des Gesamtkunstwerkes – Heiner Müller und die Tradition der Moderne*. In: *Unsere Wagner* (J. Beuys, H. Müller, K. Stockhausen, H. J. Syberberg). Essays, hg. v. G. Förg, Frankfurt/Main 1984, S. 69.

Glanz. An derart glatten schäbigen Oberflächen prallen die Blicke ab, verirren sich die Augen mangels haptischer oder farblicher Struktur. Simuliert werden hier die Coolness technoider Monotonie sowie die Äußerlichkeit einer weit verbreiteten Container-Ästhetik. Wie High-Tech Fassaden beeindruckten viele Werke durch Maßstabslosigkeit und Bedeutungsvakanz, rufen »Schrecken« hervor angesichts des »Unfaßlichen«.

Viele der Exponate erzeugen von neuem, so meine These, den Alptraum, den wir tagtäglich verdrängen, so wie sie selbst sich Alpträumen zu verdanken scheinen. Sie bringen die Brutalität einer Gesellschaft, deren vielfach verdeckte gewalttätige Wirklichkeit den Holocaust und Hiroshima, Hunger und Rüstung einschließt, im Bild zum »Stillstand«, um sie der Besinnung und Reflexion zu erschließen. Anders als die kriegsinspirierte Graphik etwa von Otto Dix, anders auch als Bilder von Bacon und Vostell, die manifeste Gewalt umgestalten, scheint ein großer Teil der in Kassel inszenierten Arbeiten einer nicht anschubaren strukturellen Gewalt zu gelten. Bemerkbar werden latente Gefahren einer unter Katastrophendrohung lebenden Vorkriegsgesellschaft, die gerade durch ihren Sicherheitswahn und ihre Konsummentalität immer anfälliger wird schon gegenüber geringen Störfällen im System. Gebannt von apokalyptischen Ahnungen starrt die Welt wie gelähmt auf die Konzentrationen militärischer und technologischer Macht, die sich, unsichtbar abgeschirmt in Hochsicherheitstrakten, der öffentlichen Kontrolle und Mitwirkung entziehen. Man kennt sie nur vom Hörensagen, mißt ihnen immer legendärere Kompetenzen zu. Politisch wirksamer als die tatsächliche Bündelung der Apparaturen und Kenntnisse ist vielleicht die Vorstellung, daß es so sei, denn so werden Entscheidungsvollmächte a priori an Kommandozentralen delegiert. Wie anders ist es zu verstehen, daß die Angst sich festmacht an vergleichsweise so harmlosen, aber sichtbaren Anlässen wie der Volkszählung?

Viele Künstler, so meine These, greifen diese Phantasmen an, rücken ihnen näher kraft der Imagination und vermittelt durch eine »affirmative Ästhetik« der Coolness, bemächtigen sich ihrer in Bildern. Vielleicht kommt erst jenseits der ästhetischen Faszination für die Welt technischer Macht eine befreiende Phantasie in Gang, die die Lust am Grauen hinter sich läßt und starre Formationen virtuell aufricht.

Anselm Kiefer gelingt das ansatzweise, wenn er in seinem, an der Grenze zum Architektonischen siedelnden Bild »Osiris und Isis – Bruch und Einung« (1985/87) atomare Megalomanie, erdige Malerei und ägyptischen Zeugungsmythos gegeneinander ausspielt. Am weitesten von aller modischen Endzeitstimmung entfernt ist sicher *Joseph Beuys*, dessen Arbeit in Kassel ein wirkliches Ende markiert.

Gegenständliche Darstellungen unserer hochgrüsteten Vorkriegsgesellschaft scheitern leicht an der Unzulänglichkeit der Mittel. Der Gefahr solcher Verharmlosung entging *Joseph Beuys* in seiner Skulptur »Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch« (1958–1985) (Abb.1), die nicht als Visualisierung irgendeiner finalen Katastrophe zu verstehen ist:⁸ denn die naturalistisch wirkenden Details sind ihrerseits abgebildete und bildhaft inszenierte. Durch bildhauerisches Arbeiten auf mehreren Ebenen erzeugte *Beuys* eine ungeheure Distanz. Zuerst gab er natürlichen Materialien und gefundenem Werkzeug skulpturale Formen, um sie dann im Metallabguß zu Abbildern ihrer selbst werden zu lassen und schließlich in Elemente eines szenischen Bild-Ensembles zu verwandeln. Material und Technik (Guß in Bronze, Eisen und Aluminium) bringen es mit sich, daß man zuerst mit Archäologen-Blick auf das

⁸ Vgl. zur Deutung den Katalogbeitrag von Heiner Bastian (Bd. 2, S. 24) sowie: Heiner Bastian, Joseph Beuys – Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch. Bern 1986, bes. S. 10.



Joseph Beuys, Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch, 1958–1986

Arrangement schaut wie auf die tödlichen Naturabgüsse in Pompeji. Die kubische Halle mit Neonlicht auf kaltem Weiß und rauhem Steinfußboden schafft die Atmosphäre eines Gefrierhauses, eines Vakuums, aus dem alle Energie, die Wärme von Fett, Honig, Kupfer und Filz restlos ausgetrieben ist. Nur die Dreiheit der Risalit-Fenster (Beleuchtung und Hintergrund) gibt der Arbeit – in der Inszenierung von Heiner Bastian – noch einen Hauch romantischer Religiosität.

Neben dem bodengebunden ausgelegten Bronze-Gewürm erhebt sich ein silbriges Wesen, hölzerne Klötzchen, Gelenke und ein Bügelbrett in Aluminium gegossen, der »Hirsch im Lichtschein«. Zwei untaugliche Gerätschaften am Rande sind aus Resten der menschlichen Arbeitswelt kombiniert. Eine flache Schubkarre mit Spitzhacke und ein aufrechtes Stativ, das einen regulär geformten, mit Kompaß ausgerüsteten Erdklumpen trägt, flankieren die starre Mitte, als hielten sie Ausschau – wie auf der Suche nach Bewegung. Unterhalb der Decke ist ein Eisenträger verankert, der sich über das Ganze spannt und einen gewaltigen Bronzekeil stützt, der gleichsam mythischen Anfang und Ende in einem meint. Doch hängt dieser wuchtige »Blitzschlag« aus erstarrtem Metall (ein erfrorener Zeus?) seinerseits an einer externen Kraft, die durch die Eisenschiene sichtbar wird. Vielfach distanziert, fühlt man sich als Fremder, entfernt gegenüber Unfaßlichem, wie ausgesperrt von einer fremden Welt, Betrachter nur der von Beuys gestifteten Fernsicht.

Totenstille und Fremdheit läßt *Christian Boltanski* quasi umgekehrt aus einer Überfülle intimer Bilder entstehen. Im schummrigen Licht einer entlegenen, fensterlosen Seitenkammer hat er ein fiktives Menschen-Inventar, ein Lager ergrauter Schwarz-Weiß-Fotos installiert. Namenlose Porträts hängen an Metallgittern eng gereiht wie Bilder in Museumsdepots, zur Aufbewahrung oder aber Endlagerung. Solche Bildkonserven verfallen rasch, Momentaufnahmen glücklicher Gesichter erinnern ebenso an Vergangenes wie an Vergänglichkeit. Im Dickicht des Karteisystems führen die Archivalien ein spukhaft gespenstisches Eigenleben (»Les Réserves«, 1987).

Szenarien im Zwehrens-Turm

Als Kammern ohne Tageslicht sind auch die beiden unteren Geschosse im Zwehrens-Turm gestaltet. Jenny Holzer hat in ihrem Raum zwei sarkophagartige Granit-Bänke aufgestellt, die zum Sitzen dienen könnten, wären sie nicht schon durch Inschriften besetzt. Die eingravierten Texte, anonyme Botschaften der Resignation wie kein Grabmal sie aufbewahrt, lassen sich als letzte Worte von Menschen ohne Hoffnungen lesen. Holzer sendet die knappen Statements per elektronischer Leuchtschrift auch über zwei Laufschriftbänder. Dort erscheinen sie in vertikaler Reihung als ein einziges Klagelied. Eben noch lesbar, eilen sie in so raschem Tempo nach oben fort, daß man sich als Betrachtete fühlen kann wie beim freien Fall in einen Schacht. Ohne Halt hasten die Worte davon und sind doch zugleich in Stein gemeißelt endgültig festgeschrieben. Analog wäre das Environment als eine simulierte Schwelle zwischen Leben und Tod zu verstehen.

In ihrer Außenraumarbeit für die Wallanlage des Münsteraner Schloßgartens hat die Künstlerin (im Rahmen der Ausstellung »Skulptur Projekte 1987 in Münster«)⁹ fünf klassizistische Sandsteinbänke, die ebenfalls mit Versalieninschriften ausgestattet sind, einem figürlich überhöhten Kriegerdenkmal zugeordnet, das die Gefallenen der westfälischen Artillerie-Regimente der beiden Weltkriege ehren soll. In dezentem Typographie und protokollarischer Strenge berichten Holzers Texte von Greuelthaten, die Soldaten an Zivilisten begangen haben, vom Ausbruch brutaler

⁹ Vgl.: Skulptur Projekte 1987 in Münster, Katalog zur Ausstellung des Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in der Stadt Münster, hg. v. K. Bußmann und K. König. Köln 1987. Zu Jenny Holzers Arbeit: a.a.O., S. 125–132.

Aggression. Mit den subversiven Sitzplätzen verwandelte Holzer die Heldengedenkstätte zu einem Denk-Raum im Bürgerpark: militärische Gewalt und militarisierte Gesellschaft werden in Verbindung gebracht und als zusammengehörig entlarvt.

Im oberen Geschoß des quadratischen Turms hat Klaus vom Bruch zwei grau lackierte Eisenrohre aufgerichtet, die, mit einem Monitor bestückt, in leichter Schräge zwischen Decke und Boden eingeklemmt sind. In ihrer erzwungenen Statik droht die Installation »Coventry« (1987) zu platzen, unentschieden, ob die schlanken Streben das massive Gemäuer sprengen oder aber selbst brechen könnten. Die Hochspannung im Raum scheint sich zu übertragen auf die beiden Köpfe, die im Film auf den eingezwängten Bildschirmen zu sehen sind. Jedenfalls er-innert man schnell den Schmerz lähmenden Drucks im Schädel, der gerade unter solcher Anspannung entsteht. Die Unausweichlichkeit der Situation wird durch begleitende Musik gesteigert und klaustrophobische Ängste können zusätzlich die stählernen Gitterroste evozieren, die labil wie Falltüren an den Fensternischen des unverputzt rohen Raumes lehnen. Die aus je drei Elementen zusammengefügte Rohre erinnern zugleich an Kanonen- wie an Fernrohre; beide Assoziationen bestätigt der Künstler, wenn er durch Einmontieren der Monitore auf paramilitärische Videoüberwachungsanlagen anspielt, sowie er selbst die militärische Vorgeschichte der elektronischen Kamera beschreiben hat.¹⁰ In gedehntem Zeitlupentempo laufen zwei Bänder ab, die nahsichtig fixierende Filmaufnahmen der Gesichter des Künstlers und seines Vaters zeigen, jede geringste Regung wird registriert. Klaus vom Bruch gelang es, in der autobiographischen Auseinandersetzung (parallele Tapes von Vater und Sohn) der Geschichte auch seines künstlerischen Mediums, des Videos, auf die Spur zu kommen (Avantgarde – ein kriegstechnischer Begriff). Mit seiner rundum beklemmenden Installation greift vom Bruch den *genius loci* auf und macht zugleich einen gesellschaftlichen Zustand allgemeiner Erstarrung und Verfestigung bildlich vermittelt erfahrbar.

In der mittleren Etage dieses denkwürdigen Zwehrens-Turms gerät man nochmals in ein quasi-militärisches Spektakel. Ingo Günther kombiniert in der Arbeit »C³I« (1987)¹¹ die Pentagon-Ästhetik des Brutalismus mit dem flackernden Irrlicht kriegslüsterner Computerspiele. Ein Künstler, blindlings fasziniert von blanker Pracht und High-Tech Wahnsinn? Günther scheint begeistert von dieser Welt technokratischer Macht, als spionierender Eindringling mit Tarnkappe stiehlt er den Militärs aber geheime Bilder und stört ihr Image. Inmitten der mit Marmor und Stahl verkleideten, isolierten Zelle – so könnte die Kommandozentrale in einem Hochsicherheitstrakt aussehen – steht ein Marmorblock, auf dem in kartographischer Abbildung eine Landschaft liegt wie ein Patient auf einem Operationstisch. Ein Videoprojektor wirft farbiges Licht auf die Fläche, ein Film erscheint, dessen leicht zitternder Ablauf das Einspielen authentischer Satellitendaten simulieren soll. Auf die (nicarguanische) Erdoberfläche werden im Film Zeichen projiziert, Pfeile, Kreuze, Linien, scheinbar geheime Planspiele von Militärstrategen. Der eingeweiht sich fühlende Betrachter bleibt wie beim Fernsehen bloßer Zuschauer des ablaufenden Programms, unsicher, ob die Vision der Zerstörung oder aber der Spielhöhlenlook ihn täuscht.

Amerikanische Bilder

Einige US-Künstler setzen der coolen Bildaskese ihrer europäischen Kollegen den Bilderreichtum der klassischen Medien entgegen.

Im Vertrauen auf althergebrachte Kunstformen wagte sich Robert Morris an

10 Klaus vom Bruch, »Logik zum Vorteil von Bewegung«. Mit dem Video in der Hand arbeite ich gut gelaunt und sicher. In: Videokunst in Deutschland 1963–1982. Hg. v. W. Herzogenrath, Stuttgart 1982, S. 103–113. Der Titel widmet die Arbeit der englischen Stadt Coventry, die 1940/41 von deutschen Bombern fast völlig zerstört wurde.

11 »C³I« im militärischen Jargon eine Abkürzung für »Command-Communication-Control and Intelligence«. Vgl. den Beitrag von Jürgen Schweinebraden im Katalog zur d. 8 (Bd. 2, S. 90).

12 Edward F. Fry verweist in seinem Katalogbeitrag (Bd. 2, S. 168) zu Recht auf die Barocktheatralik. Ausgedehntes Rahmenwerk verriet schon damals den Zweifel an der Wirksamkeit des eigentlichen Bildes.

die Fotoaufnahmen der Massengräber in deutschen Konzentrationslagern. Morris hat das dokumentarische Bildmaterial, das die unfassbaren Grauen der Menschenvernichtung bildlich zu erfassen sucht, auf Aluminiumplatten von Tafelbild-Format übertragen und danach riesigen Kunststoffkartuschen eingepaßt.¹² Doch der Kulissenzauber vergeht sobald man das aufgeblähte Rahmenwerk näher ansieht: Die schwärzlich glänzende Masse birgt lauter Schrott, minutiös geformte Bruchstücke von Werkzeugen und Waffen, Spuren und Reste einer Zivilisation, darin begraben Foetus und Phallus, wie um das globale Ende menschlichen Lebens zu melden. Die wichtigen Schuttreliefs sind offenbar als geologisch letzte Schicht gemeint, als eine giftige *massa confusa*, in der Alles, gegenseitig zur Genesis, verschmelzen wird. Diese Fiktion wird als haptisches Faktum präsentiert, während umgekehrt die Fakten des Holocaust nur fiktional in Bildern erscheinen. Morris hat die s/w Fototableaus koloriert mit transparent-schillernden Wachspigmentlasuren, die Feuerschlieren oder Giftwolken darstellen und das Sujet malerisch verschleiern. In barocker Mixtur der Gattungen, hart an der Grenze zu gekünstelt kitschigem Pathos, hat der Künstler Pseudo-Epithaphien für Katastrophen geschaffen, die den Künsten inkommensurabel bleiben – zuviel Schönheit neben zuviel Schrecken. Seine monströsen Bildwerke, deren Gesamtkomposition an Höhleneingänge erinnert, sind vielleicht als kosmische Bilder nicht des Urknalls sondern einer finalen Welt-Implosion zu verstehen. Doch Morris' Freude an figürlichen Draperien verhindert die existentielle Tiefe, die Beuys dem gleichen Thema mit genuin bildhauerischen Mitteln gegeben hat.

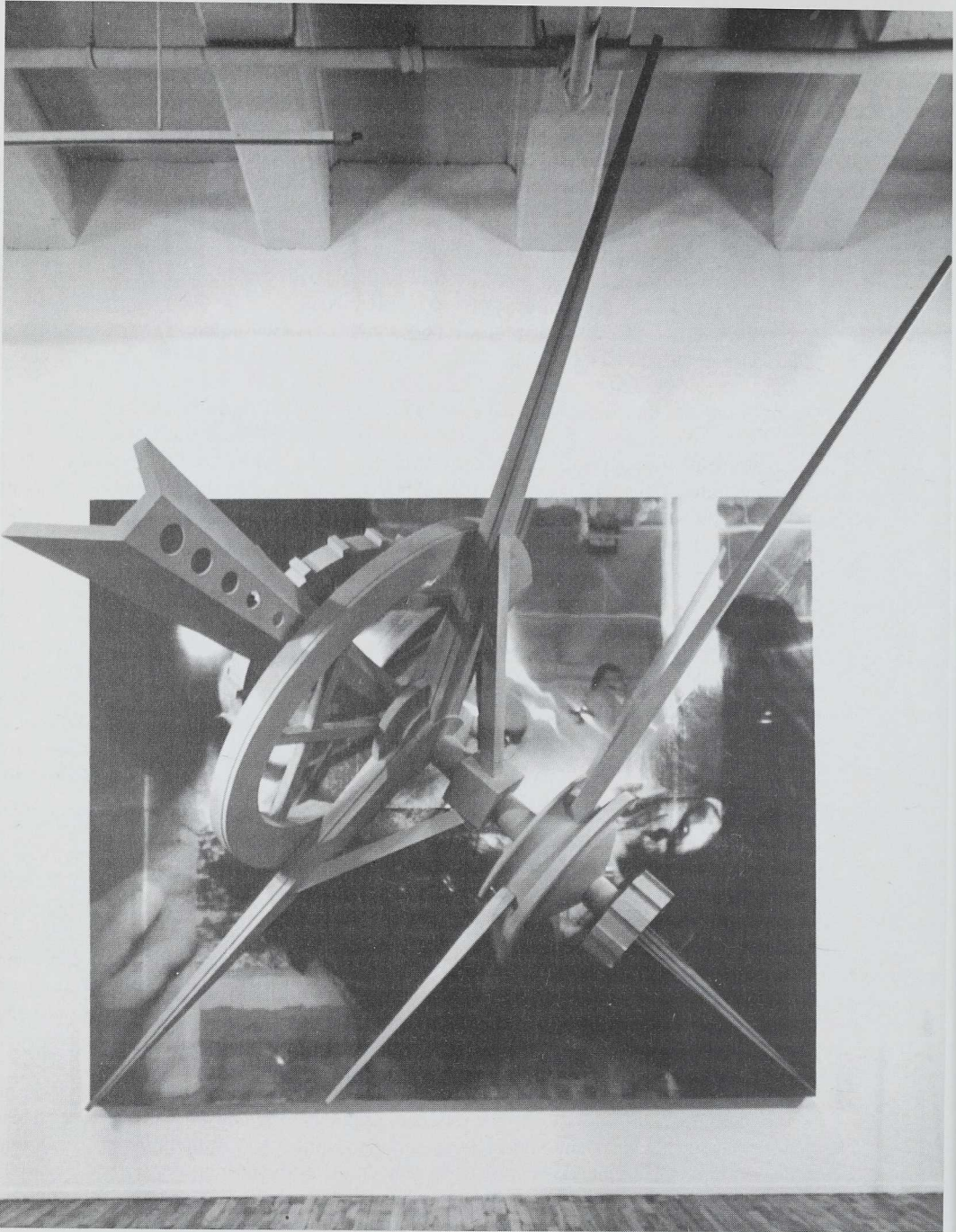
Robert Longo hat diesem schockierenden Memento ein »*mis en scène*« aus Wandbild-Assemblagen und einer Bronzeskulptur gegenüberzustellen. »All you Zombies (Truth before God)« (1986) (Abb. 2) ein rotierendes US-Denkmal, Kontamination der Helden und Ungeheuer aus der Bilderwelt der Massenmedien und der Kunstgeschichte, scheint den kulturellen Zerfall einer Gesellschaft zu manifestieren, in der die Welten der Phantasie und der Rüstung dauernd interferieren. Allzu bastelfreudig und so aleatorisch wie die Bilderflut des TV, kombinierte Longo Celluphan-Monster, animalische Roboterzwitter, Antiken-Motive, Symptome körperlichen Verfalls, militärische Attribute und allerlei Zitate aus der Welt der Horrornovellen in einem von Anspielungen überfüllten Bronzesaufuß.¹³

Auch für seine Wandbildwerke benutzte Longo Zeichen verschiedenster Provenienz, »Immaterialien«,¹⁴ die er maßstabverzerrt nachbaute. So reiht »Samurai Overdrive« (1986) heterogene Bildelemente in Objektform nebeneinander: ein Scherbenkeil und ein nobel morbides Gemälde (goldener Sarggriff vor dunklem Grund) treffen in einer Ebene zusammen mit fünf gemalten Bahnen schwarz-weißer Rasterstreusel (informell wie Computerlochstreifen nach einem Stromausfall) und dem Schattenriß eines Samurai in Angriffstellung. Vorgeblendet ist dem raketenförmigen Bildwesen ein rotes Gestänge, die Konturen einer Elektrogitarre als Kubismus-Zitat. Vielleicht offenbart erst diese kunstvolle Sublimation eine Gewalt, die den einzelnen Motiven äußerlich nicht anzumerken ist.

Auf dem spiegelglatten Bildträger von »Machines in Love« (1986) erscheint eine intime Kußszene, wie bei alten Heliographien kaum noch sichtbar. Über das verblichene Porträt des nackten Paares spannt sich – halb Proun, halb Killersatellit – eine rote Ufo-Hälfte, die ihre spitzen Stachel gegen die Körper und in den Ausstellungsraum richtet. Longos Arbeiten unterscheiden sich insofern von den surrealistischen Bild-Montagen als sie die wirre Vielheit der Zeichen und Bezugssysteme aus Träumen und aus der zeitgenössischen Medienmischkultur, z.B. Videoclips, beziehen. Thomas Dreher attestiert Longos Werk zu Recht »die Hervorhebung der

13 Als antik sind das Medusenschild, der Minerva-Panzer, die Ajax-Pose und die Herkules-Statur leicht wiederzuerkennen.

14 Vgl. zum Begriff: Jean-Francois Lyotard u. a., Immaterialität und Postmoderne. Berlin 1985.



Roberto Longo, *Machines in love*, 1986

15 Thomas Dreher in einer
Buchrezension in:
Kunstchronik, 40. S. Jg.,
Juli 1987, Heft 7, S. 348.
16 Vgl. den Ausstel-
lungskatalog: Amerika.
Traum und Depression
1920/1940. Berlin 1980.

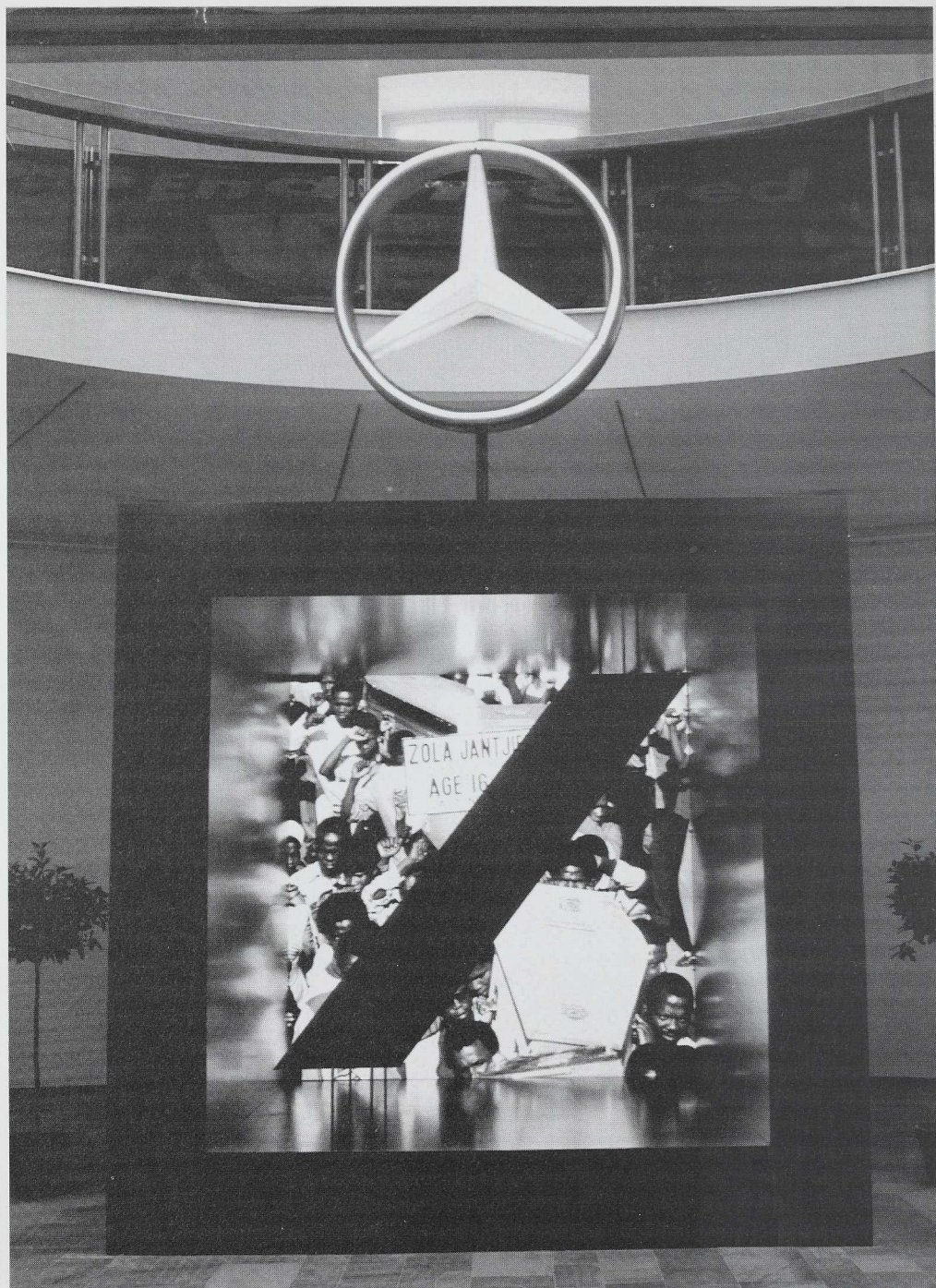
bigkeit des Informationsgehalts von Zeichenketten der Massenmedien«. ¹⁵ Indem er solche Zeichenketten als materielle Gebilde realisiert, versucht Longo, ein Gewalt-Ensemble offenzulegen, in das jeder und Alles verstrickt ist.

Leon Golub leiht seiner Faszination für Szenen latenter Gewalt bewährte Bildmittel aus der Tradition der figurativen Malerei Amerikas, man denkt etwa an Ben Shahn oder Thomas Hart Benton. ¹⁶ Auf seinen gobelinartigen Wandvorhängen sind finstere Schlägertypen und grobschlächtige Schergen neben gepeinigten Opfern und verängstigten Menschen dargestellt. Verdrängte Aggression scheint überall in den rauen Körpern und den angespannten Gesichtern zu lauern. Erschrocken blicken die Protagonisten auf, so als habe ein Zuschauer sie überrascht, als sei die (Psycho-)Folter durch Öffentlichkeit plötzlich unterbrochen. Täter und Opfer warten ungeduldig auf Reaktionen seitens der Zuschauer, diese Spannung wird an den Bildbetrachter weitergeleitet. Statt sujetgemäß plakativer Schwarz/Weiß-Malerei hat Golub farbenprächtige Bilder mit höchst reizvollen Texturen und kompositionellem Aufbau gemalt, Quattrocento-Fresken vergleichbar ihre ›gratia‹ und ›varietas‹. Die Brutalität der Straße wird Salonpretiose.

Wie Morris und Longo arbeitet auch der Deutschamerikaner *Hans Haacke* mit der Fülle rivalisierender Bilder aus diversen Zeichensystemen. In seiner Installation ›Kontinuität‹ (1987, Mixed Media) (Abb. 3) verbindet er die Infoblätter-Ästhetik der 68er mit edlem Neo-Geo-Schick, bunte Leuchtreklamekästen mit der bemüht vornehmen Eleganz einer Messekoje. Ein paar Buchsbäumchenkübel liefern mitsamt der (Rest-)Rotunde des Fridericianums einen fast sakral-würdevollen ›äußeren Rahmen‹. Irritiert bemerkt der Kunst-Besucher, daß sich der arrangierte Blickfang aus den vergrößerten Signets zweier deutscher Renommierfirmen (Mercedes, Deutsche Bank) zusammensetzt. Beim Lesen der vermeintlichen Werbetexte erfährt er etwas über deren Verbindung zum Regime in Südafrika, über die Wirtschaftsbeziehungen, die den Terror einkalkulieren, den Haacke in seiner Arbeit durch Bilder eines Leichenzuges illustrieren läßt. Haacke simuliert gleich mehrere ästhetische Systeme und Strategien, stört sie, indem er sie gegeneinander ausspielt. Turbulent gemischt und stimmig inszeniert, werden sie zu Medien einer dezidiert politischen Botschaft, einer merkwürdig virtuoson Aufklärungskampagne.

Inszenierte Räume

An einer historisch signifikanten Stelle, am Übergang vom französischen Park in den englischen Landschaftsgarten der Karlsaue, hat *Ian Hamilton Finlay* vier Guillotinen-Modelle errichtet. Hintereinander gereiht stehen sie auf einer Alleeachse, um den Blick zum fernen Tempeloktagon auf der Auteich-Insel zu lenken und einzurahmen (›A View to the Temple‹, 1987). Die revolutionär perfekten Hinrichtungsmaschinen fügen sich optisch ein in das Blickzeremoniell des Parks und täuschen zugleich eine Todesschneise vor. Als Schwelle zwischen absolutistischem Orangerieschloß und klassizistischem nachrevolutionärem Tempeloktagon installiert, versinnbildlichen sie eine Epochen-Schwelle, an der tatsächlich die Köpfe fielen. Bei Nahsicht identifiziert man die grausamen Apparate als funktionsuntüchtige Skulpturen aus Holz und Bronze, doch von außen wirkt die frappierend naturalistische Anlage um so bedrohlicher, wenn man sie mitsamt den Betrachtern betrachtet, die gerade unter den Fallbeilen stehen, um die zugehörigen Texte zu entziffern. Oberhalb der Schneiden sind Inschriften zu lesen, vier Notate – von Diderot und Poussin, Robespierre und Finlay – zur Affinität von Tugend und Terror (als ästhetischem bzw. politischem



Hans Haacke, *Kontinuität*, 1987, Mixed media

17 Abdruck der Texte im Ausstellungskatalog (Bd. 3, o. S.), Yves Brioux verweist in seinem Katalogbeitrag (Bd. 2, S. 68) auf eine Medaille des Künstlers, deren zwei Seiten neben einer Guillotine bzw. einer Tempelfront die Inschriften »Terror« bzw. »Virtue« enthalten.

18 Bereits die Arbeiten von Horst H. Baumann (»Laser Environment« documenta 6, 1977), Haus-Rucker-Co (»Rahmenbau«, an der Terrasse Schöne Aussicht, documenta 6, 1977) und Claes Oldenbourg (»Spitzhacke«, documenta 7, 1982) galten solchen stadträumlichen und historischen Zusammenhängen.

19 Bewegliche Skulpturen mit zwanghaft gedehnten Abläufen und plötzlich sich entladender Aggression sind der Arbeit in Münster vorausgegangen. In ihrem Film »La Ferdinanda – Sonate für eine Medici-Villa« (1981) klopft ein homosexueller Kunsthistoriker mit Hämmerchen an die Mauern der Villa, um die Tiefenstruktur abzuhören.

20 Martin Warnke, Kunst unter Verweigerungspflicht. In: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Berlin 1987. Ausstellungskatalog hg. v. Neuen Berliner Kunstverein, Berlin 1987, Bd. 2, S. 25–29.

21 Ausstellungskatalog Bruce Nauman, Zeichnungen 1965–1986. Hg. v. Museum für Gegenwartskunst, Basel 1986, Abb. 123–128.

Begriff).¹⁷ Selbst dem genügsamsten Flaneur wird Finlays schroffer Eingriff in die Karlsau vorhalten, daß erst die Revolution, quasi ein Guillotinen-Tor der Geschichte, die Schloßparks geöffnet hat. Umgekehrt wird in Kassel bekannt sein, daß sich Wilhelmshöher Park und Wasserspiele den mörderischen Qualen der Zwangsarbeiter eines tyrannischen Landesfürsten verdanken.¹⁸ Fordert jeder Durchbruch zu den, vorerst nur Blicken verheißenen »Tempeln« vernichtende Gewalt? Mit dieser Frage beschäftigt sich Bazon Brocks Katalogbeitrag über »Gottessucherbanden« (Bd. 1, S. 21–34). Finlays schön brutale »Kunst im öffentlichen Raum« stellt anschaulich die Frage nach der Historie und wird damit manch nostalgieseligen Barocktouristen aufschrecken.

Rebecca Horn, die vor 5 Jahren eben dieses insulare Tempeloktogonal zum Schauplatz der Brunst-Reflexe von Pfauen (Natur) und Pfauenmaschinen (Kunst/Technik) verwandelt hatte, ist es im Rahmen der »Skulptur Projekte 1987 in Münster« gelungen, ein verschlossenes Gebäude sowohl durch als auch für ihre künstlerische Arbeit zu erschließen. Auch sie schafft »öffentlichen Raum« indem sie seine Historie offenlegt, ästhetisch neu erfahrbar macht (»Das gegenläufige Konzert«, 1987). Dort im Zwingler an der Promenade über der alten Münsteraner Stadtbefestigung haben, so weiß man, noch Nationalsozialisten gefangene Insassen gequält und ermordet. Im Inneren des zylinderförmigen Rundbaus, dessen bröckelndes Mauerwerk inzwischen von der Natur überwuchert wird, hat die Künstlerin 40 metallene Hämmerchen installiert, die von mechanischen Laufwerken betrieben, gegen die Wand schlagen, rhythmisch versetzt ins Gemäuer picken. Die zugehörige Stromverkabelung zieht sich wie ein Nervengeflecht durch die dunklen Kammern und Gänge. Lichtlein roter Öllämpchen flackern in den modrig-düsteren Zellen, die ringförmig zwischen den Wächterumgängen und dem innen ausgesparten Lichtschacht angeordnet sind. In eine Zisterne in der Mitte des zweigeschossigen Zwingers fällt aus einem Trichter im Zwanzig-Sekunden-Takt ein Wassertropfen. Die minimalen Requisiten, die alle aus dem Oeuvre der Künstlerin entwickelt sind,¹⁹ bringen sehr komplex den genius loci zur Geltung, erzeugen das Grauen von neuem. So signalisiert das Stakkato der silbrigen Instrumente sowohl Folterhiebe wie Klopfzeichen und auch den im Laufe der Zeit am Mauerwerk nagenden Zerfall. Mangels Tageslicht und Übersicht empfindet der Besucher selbst die beklemmende Enge des Ortes. Der kunstvoll inszenierte »Alptraum« gibt die Schrecken vielfacher Gewalt wieder und für Momente vielleicht verlegt die anthropomorph ausgestattete Anlage (Hirnkammern, Nervenbündel, Klopfrhythmus) diese psychophysischen Erfahrungen ins Innere, schafft Er-innerung. Durch Horns Installation könnten der leidigen Diskussion über »Kunst im öffentlichen Raum« neue Perspektiven entstanden sein. Entgegen Martin Warnkes berechtigten Vorbehalten gegenüber der im öffentlichen Auftrag vielleicht zu früh verführten »Kunst im öffentlichen Raum«,²⁰ zeichnet sich hier ein neuer Weg ab, denn die Künstlerin hat am »gefundenen Ort« offensichtlich nicht nur genuine Anliegen verwirklicht, sondern ihrer Arbeit auch neue Dimensionen hinzugewonnen.

Äußerlich vergleichbar ist die viel aufwendigere Installation von Tadashi Kawamata in Kassel. Der Japaner hat an die dachlose Kriegsrueine der Garnisonskirche Sperrholzbretter genagelt, die sich außen wie eine Dornenkrone um die verbliebenen Grundmauern ziehen und im Inneren, aufgewirbelt wie in einem Kessel, zu rotieren scheinen, obwohl ein ausgeklügeltes chaotisches Stangenskelett sie festbindet. Geistig näher ist Rebecca Horns Arbeit wohl Bruce Naumanns Plastik »South America Triangle« (1981), die auf der d7 zu den eindrucksvollsten Werken gehörte und jetzt durch die Retrospektive der Zeichnungen Naumanns wieder ins Blickfeld rückt.²¹ Ein

über Kopf aufgehängter Stuhl taumelte inmitten eines ebenfalls hängenden Dreiecks aus Eisenschienen, die als Sichtbalken den Betrachter aussperrten. Das bedrohlich pendelnde Gewicht und die optisch abstoßenden, harten Materialien geboten Distanz. Mit sparsam eingesetzten Mitteln und hohem Abstraktionsgrad (knappe Zeichensetzung, prägnante Formgebung, Verzicht auf deiktische Details) erreichte auch Naumann eine psychophysisch wirksame Intensität, die Schrecken evoziert, die anschauliche Fotos nicht transportieren können.

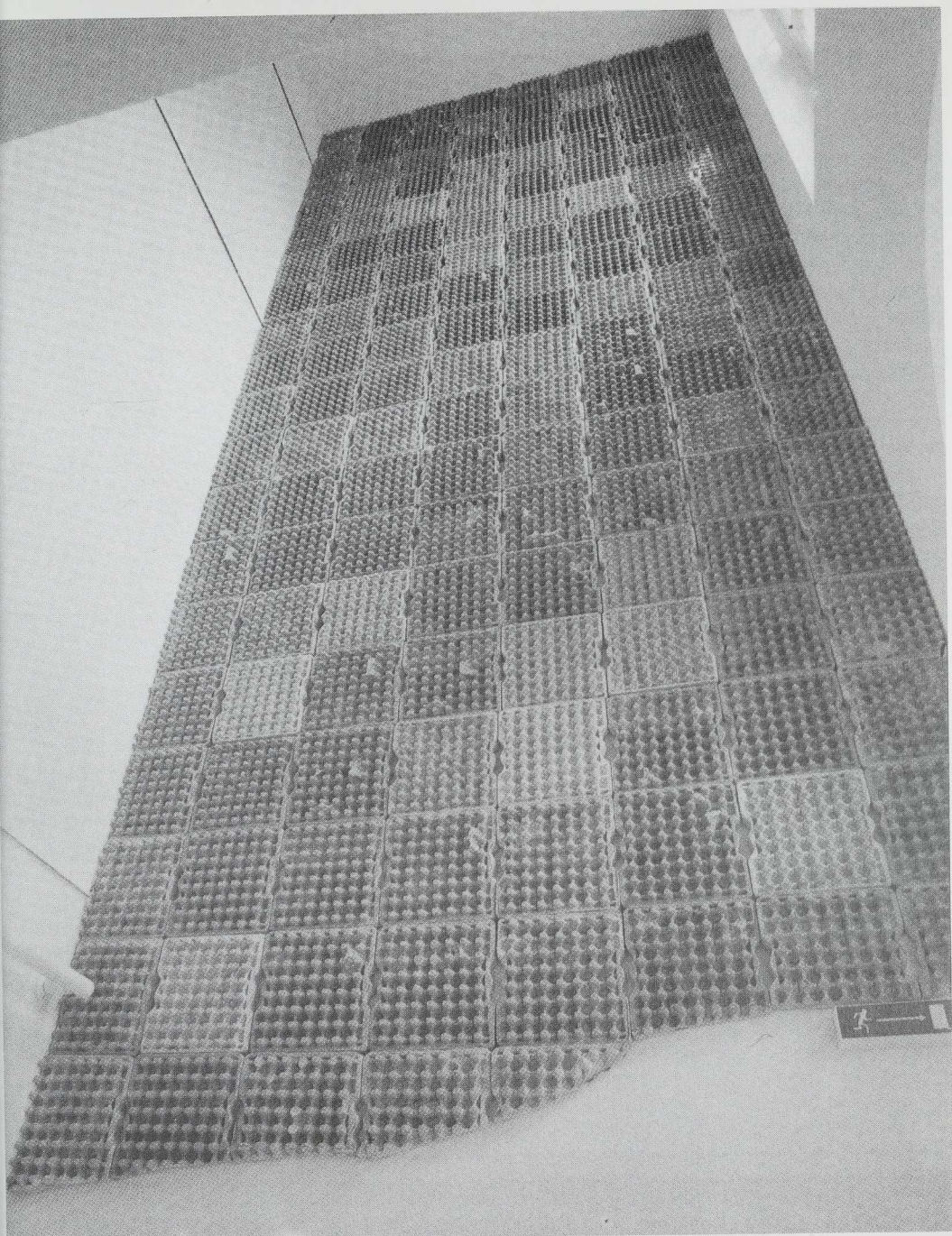
Gegenüber der modisch gestylten Stiegen im ehemals großzügigen Treppenhhaus des Fridericianums hat *Olaf Metzel* (Abb. 4) zwei grünlich eingefärbte Beton-Reliefs eingebaut. Wie Verschaltungen sind sie den beiden seitlichen Stirnwänden vorgeblendet. Metzel setzte seine pseudo-architektonischen Wandobjekte aus in Beton gegossenen Eierkartons zusammen, aus Elementen, deren all-over Reihung eine anspielungsreiche Binnenstruktur ergibt. Pop-, Op- und Minimal-Art werden ebenso zitiert wie die improvisierten Schallisolationen aus Pappe und die angeblich schmückenden curtain-walls aus Kassels naheliegender City. Vor Ort karikieren Metzels Riesenreliefs das spießige Renovierungsdesign des Fridericianums und sein aufdringlich ornamentales Stellwandlabyrinth, um mit ihren Rohbau-Allusionen die restaurative Erstarrung optisch gleichsam aufzusprengen.

In den schachtartig engen (Flucht-) Treppenhäusern plazierte, erinnert Metzels Arbeit auch an die betonisierte Hochsicherheitsarchitektur, die man von Kernkraftwerken, Terroristenverließen, aber auch von Verwaltungsbauten und Bunkern kennt, wengleich der Künstler die Betonfront als brüchige Pappfassade erscheinen läßt. Symbolisch durchbrochen hat Metzel die Wand in der Taufkapelle der St. Erpho-Kirche im konservativ-katholischen Münster. Hier hat er stellenweise Putz abgekratzt. Die weiß getünchten Wände des Kirchenraumes, der selbst Bildcharakter beansprucht, wurden verletzt, um bilderstürmend wie bilderstiftend Partien des roten Mauerwerks freizulegen: In der Apsis hat Metzel die Negativform eines Kreuzes freigeschlagen.²²

Gerhard Merz' Kasseler Wandmalerei ist in einem separat konstruierten oblongen Raum entlang der nördlichen Fensterwand situiert. Man betritt die Arbeit durch einen Einlaß mitten in der Schauseite, die oben eingeschrieben die Titelei des Raumes trägt: »MCMLXXXVII VITTORIA DEL SOLE«. Bis auf passepartout-artig umlaufende Weiß-Streifen sind alle Wände mit glänzender orangegelber Lackfarbe bemalt, so daß der lichthelle Farbraum die auratische Titelformel vom »Sieg der Sonne« als Bild vor Ort verifiziert.²³ Auf dem linken Flügel der Schauseite hängt schweres dunkles Rahmenwerk, Holzgerüste für sieben hochformatige, monochrom rote Malereien auf Leinwand. In symmetrischer Anordnung korrespondieren auf der Rechten sieben Bronzeschädel, die auf Spieße montiert in Augenhöhe präsentiert werden. Die Längsausdehnung des schmalen Raumes erschwert den Blick aufs Ganze, bei Schrägansichten schiebt sich der Eingangsportikus ins Bild, vor die Reihe der Schädel bzw. der Farbtableaus. So verhindert die räumliche Disposition der Elemente gerade die sakrale Atmosphäre, welche die einzelnen Zitate kirchlicher Kunst (dreigeteilte Symmetrie, Monstranzen und Reliquien, Farbsemantik – man denkt an die apsidiale Inszenierung des allmorgendlichen Sonnenaufgangs) stiften könnten. Die gewaltige Einfassung der monochromen Malereien erinnert an Chorschranken, in deren Nischen oft ganze Märtyrer-Reihen Aufstellung finden. Ersetzte Merz die figürlichen Darbietungen auf solchen Standplätzen durch die schmalen Rampen und das religiös codierte Rot seiner Bildobjekte? Bei dieser Lesart würden sich auch die symbolischen sieben Bronzegüsse des Totenschädels dem bildhaft

22 Zu vergleichen der hervorragende Beitrag von Friedrich Meschede im Katalog zur Münsteraner Ausstellung (vgl. Anm. 9), S. 184–186.

23 In seinem Beitrag (Kat. d. 8, Bd. 2, S. 162–163) verweist Ludwig Rinn auf M. Matjuschins Oper »Der Sieg der Sonne« (mit K. Malewitschs Bühnenaussstattung) und schließt aus Merz' Titelformel, daß der Künstler »die historische Position der Futuristen heute nicht mehr vertreten kann.«



Olaf Metzger, Treppenhaus Fridericianum, 1987, Beton

totalen »Sieg der Sonne« fügen. Während Merz in seiner Baden-Badener Installation (Staatliche Kunsthalle 1987) expliziert kunsthistorische Motive einer quasi-kathedralen Raumsituation eingliedert, werden in Kassel christliche Motive einem Kunstraum subsumiert, der, eine Balance zwischen Schrecken und Schönheit erzeugend, offensichtlich seinerseits explizit auf Kunst antwortet, nämlich auf eine Rauminstallation von Blinky Palermo und Gerhard Richter im Münchner Lenbachhaus.²⁴

Schwarz/Weiß

Marie-Jo Lafontaine hat ihre Videoinstallation »Les larmes d'acier« (1987)²⁵ (Abb. 5) im dunklen Dachgeschoß des Fridericianums aufgebaut – schon während der Eröffnungstage eine kinoartige Dauerattraktion. Sie zelebriert die selbstgewollte Gewalt exzessiven Körpertrainings sowie deren filmtechnisch virtuose Umsetzung, eine Eskalation der Bilder. Unverhohlen fasziniert filmte die Künstlerin im Fitnesscenter zwei stramme Sportskerle an ihren Apparaten. Untersichtige Nahaufnahmen der paramilitärisch übenden Muskelmänner, meist Körperauschnitte, erscheinen in Mehrfachprojektion auf gestapelten Monitoren – als Bild im Bild. Sieben solcher Bildschirmtürme, die jeweils zeitlich versetzte Sequenzen aus dem Film senden, sind eng wie eine Kolonne aufgereiht und produzieren dergestalt ein immaterielles Gesamtbild, ein bewegliches Mosaik aus Filmszenen. So entsteht ein abstraktes Videobalett, das sich in vier Phasen mit eigenen Rhythmen fast tänzerisch zur Ekstase steigert. Die Totale überspielt einzelne Bilder, motivische Details verlieren sich, der heroische Körperkult des Einzelnen geht auf im Ornament der Film-Masse. Die 27 Bildschirme sind in ein schwarzes Holzgehäuse eingebaut, das an Fritz Langs »Metropolis« erinnert, wo Menschenmassen in Maschinenwelten agieren. Lafontaine dagegen visiert zwei Helden-Modelle und ihre glänzenden Muskelpakete inmitten der eisernen Trainingsgerüste. In der Verfilmung gehen Körper und Geräte Symbiosen ein, im Pendelrhythmus der Übungen erscheinen die Leiber mechanisiert und die Maschinen erotisiert. Und wenn dazu der Gesang der Callas erklingt, klagend aber auch antreibend, dann scheint noch einmal jener mythischen »Männlichkeit« gehuldigt zu werden, die, zwischen Sparta und NASA, Thema der Untersuchungen von K. Theweleit gewesen ist. Doch der kühnen Apotheose wirkt die grandiose Montage der Bilder entgegen, ein flimmerndes Männer-Puzzle. So leicht die Arbeit sich gibt, so ist sie doch Ergebnis mühevoller Komposition des Filmmaterials, gleichsam ein apollinisches Traumgebilde als geistiges Gegenspiel zum dionysischen Rauscherlebnis der besinnungslos selbstverlorenen Männerkörper – Film gegen Fleisch.²⁶ Die Momente faschistischer Ästhetik, denen noch die Klischees jeder Camel- oder Cola-Reklame nacheifern, (Heroisierung, Körperkult, tödlich perfekte Glätte der Oberflächen) hat Marie-Jo Lafontaine spielend überboten.

Im engen Vestibül zum Beuys-Saal, also im räumlichen Kern der Ausstellung, bedrängen den Passanten die düsteren Fotoarbeiten von Astrid Klein. Selbst aus der Ferne betrachtet geben die fleckigen Konstrukturen dieser Bilder nichts mehr zu erkennen, die in Lichtspuren und Schwärze aufgelösten Reste von Gegenständlichkeit fügen sich nicht mehr zu irgendeinem Abbild. Klein tilgt die Indizien des Wirklichen, indem sie ihr fotografisches Rohmaterial, allerlei Abbilder, im Labor behandelt, geradezu operiert und manipuliert: Mit komplizierten Kunstgriffen (wie z. B. Positiv/Negativ-Kombinationen, Ausschnittvergrößerungen, Überblendungen) fabriziert sie neue Bilder aus der Dunkelkammer. So sinnverwirrend die Resultate, so präzise sind die technischen Herstellungsprozesse. Während die Foto-Starre oberflächlich integrer

24 In Baden-Baden kombinierte Merz einen Namensfries mit zwei Reihen holzgerahmter, an Malewitsch und Reinhardt gemahnender Schwarzer Quadrate und inszenierte in den Seitenräumen der Staatlichen Kunsthalle eine Art Passionsweg. Inmitten der orangebraun monochrom und ebenfalls weiß »gerahmten« Wandmalerei Blinky Palermos plazierte Gerhard Richter vis à vis auf mannshohen Sockeln zwei grau übermalten Bronzeköpfe der beiden Künstler, die der selbstreflexiven Hermetik des »Kunst«-Raumes (Verhältnis von Architektur/Raum – Bild/Farbe und Malerei / Plastik) augenzwinkernd das Motiv der romantischen Künstlerfreundschaft einblenden (Vgl. Ausstellungskatalog Beuys zu Ehren, hg. v. Armin Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 485. 25 »Les larmes d'acier«, die »stählernen Tränen«, eine Bezeichnung für fallende Bomben und (?) eine Anspielung auf Ernst Jüngers »In Stahlgewittern« (1924). 26 »Die Fortentwicklung der Kunst ist an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden« so Friedrich Nietzsche in der Überschrift zum 1. Kapitel von »Die Geburt der Tragödie«. Vgl. auch den Katalogbeitrag der Künstlerin (Bd. 3, o. S.) mit einem Nietzsche-Zitat.

Abbilder Gewißheit gibt, insofern sie den Betrachter-Standpunkt bestätigt, verweigern Kleins Bilder optische Anhaltspunkte; sie entziehen einem förmlich den Boden unter den Füßen, um den Blick ins Unheimliche hineinzuziehen. Sie bieten keinerlei Orientierung an figürlich, landschaftlich oder sonst motivisch Identifizierbarem, die Augen streifen vorbei an verschwommenen Schemen und endlosen Graunancen, unsicher ob diese einer Mikro- oder Makrowelt angehören. Vermutlich liegt es an der Technik, die die Aura fotografischer Dokumentation besitzt, daß wir Katastrophenbilder zu sehen glauben, Szenen des Zerfalls, Bild gewordene Schrecken der Realität. Der Schein trägt, das Grauen erzeugen allein die ungewohnten Bilder. Klein simuliert Traumata der Angst, Kopfgeburten. So gelten die Bilder nicht nur Horrorvisionen und Negativutopien; wie z. B. Max Ernst »Aschenbilder« könnten sie durchaus auch als alchemistische Mirabilien aufgefaßt werden, die eine neu aufkeimende Gegenständlichkeit zum Vorschein bringen: Man sieht ein emblematisches Flügelwesen und liest nebelverdeckte Lettern, »Hoffnung« auf Russisch.²⁷

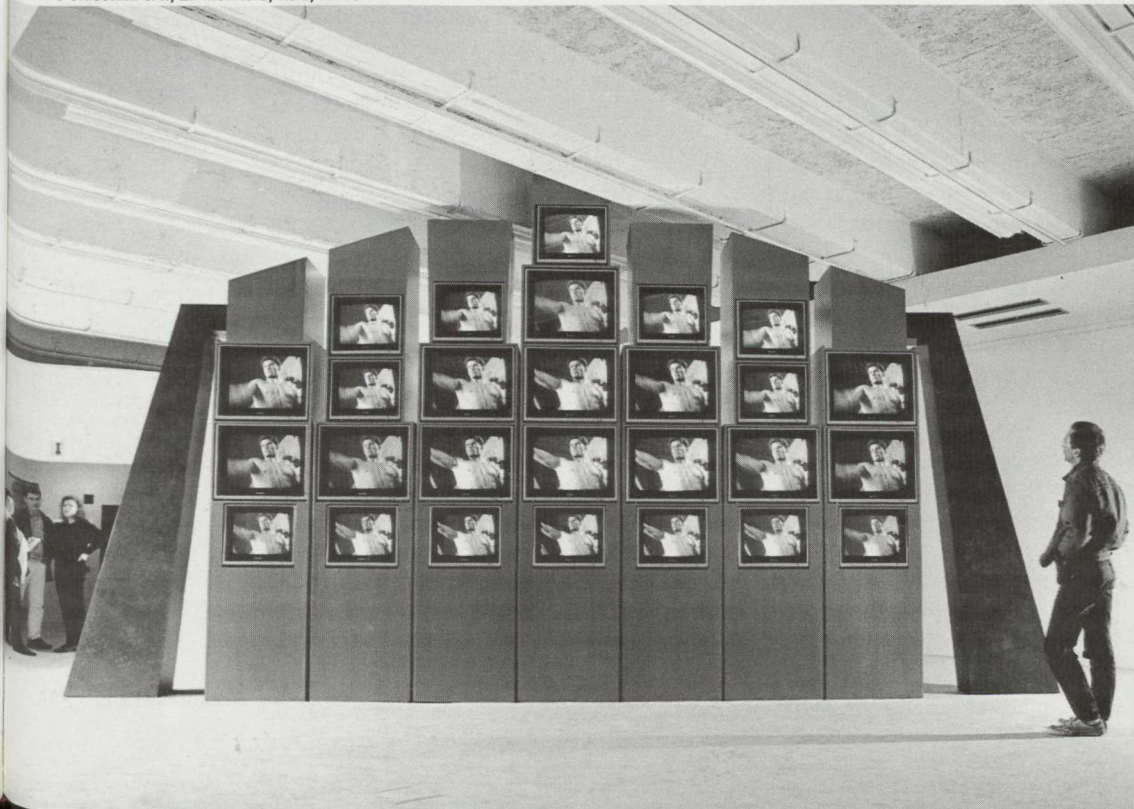
27 Zu den »Aschenbildern«: Helmut Draxler, Das brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der neueren Zeit, In: Kunstforum Bd. 87, 1987, S. 170f.

Orangerie

Gegenstand massiver Kritikerschelte war die Orangerie-Ausstellung, da sie angeblich die Frage »nach der historischen und gesellschaftlichen Dimension der Kunst« zur Suche nach schönen Dekorationen verkommen ließ.

Vielleicht hat die dortige Kombination der Exponate deren gemeinsamen Hang zum Gesamtkunstwerk aufspüren wollen, in der nivellierenden Mischung wird jedoch eher ein gemeinsamer Hang zur Häuslichkeit erkennbar – allerlei Vasen, Intarsien, Basteleien, Linoleum- und Spiegelkabinette, Sitzgruppen, Setzkästen,

Marie-Jo Lafontaine, Les larmes d'acier, 1987
1 Videofilm s/w, 27 Monitore, Holz, Farbe



Kleinwasserspiele, Schlafsäcke, komplette Garnituren für Daheim, Luxuslimousinen – allenthalben die Flucht ins Interieur und der fatale Drang in museal geschützte Spielräume.

Schlußbemerkung

Im Unterschied zum Einerlei der Einrichtungsideen geben die oben beschriebenen Werke neue Blicke auf eine Gesellschaft, die relevante Bereiche dem öffentlichen Diskurs entzogen hat, insofern diese politisch kontrolliert unter Verschuß stehen und ins Abseits der Psyche verdrängt werden. Gemeint sind die technokratischen und militärischen Mächte in ihren Verwaltungsburgen, politische und wirtschaftliche Institutionen, die sich absolute Kompetenzen anmaßen und durch Konzentration von hard und soft ware zu sichern suchen, falls unsere Phantasie sie ihnen nicht ohnehin schon zugeschrieben hat. Ungeachtet der von Jean Baudrillard prognostizierten »Implosion« dieser sich selbst erstickenden Systeme und Instanzen – »Panik im Leerlauf, ohne äußeren Anlaß. Das ist die Gewalt, die einem gesättigten Ensemble innewohnt« – (J. Baudrillard, *Kool Killer*, Berlin 1987, S. 75) spielen sie eine gesellschaftliche Rolle als Monster und Phantasmen, die Ängste auslösen, Phantasie binden und damit Leben blockieren. Dieser mentale Druck, die permanente Katastrophenandrohung und Angstmacherei lähmen und bändigen, erzeugen gesellschaftliche Ruhe.

Sind die Künstler diesen Zusammenhängen auf der Spur, wenn sie, von den modernen Schrecken ästhetisch fasziniert, eben diese simulieren, um sie zu bannen, ihrer Wirkung zu entkommen und sie im Bild verarbeitet weiterzugeben? Oder hat die Hölle dem Künstler seit Dante einfach mehr zu bieten als der Himmel? Die Schönheit der Darstellung kann die Schrecken des Dargestellten verdrängen, oder aber aufheben.

Einer emphatischen Anteilnahme, ja subjektiv-existentiellen Anverwandlung bedarf es vielleicht, um der strukturell gewalttätigen Wirklichkeit gewahr werden, ihr als bildender Künstler habhaft werden zu können. Aus einer solchen Verinnerlichung der Gewalt kann deren Objektivierung in einem Werk hervorgehen. »Opposition gelingt ihr einzig durch Identifikation mit dem, wogegen sie aufbegehrt.« (T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 201) – nimmt Adorno mit seiner Auffassung von Kunst als »Negation« bereits die Strategie der »Simulation« (Baudrillard) und die »Affirmative Ästhetik« Lyotards vorweg?

Kunstwerke sublimieren demnach die Lust am Schrecken, um ihn verwandelt wirksam werden zu lassen. Das gilt auch für die Gewalt-Darstellung von Dix und Bacon, die ihrem Sujet gegenüber moralisch indifferent waren, bevor sie es zur Geltung brachten.²⁸

Der spezifische Beitrag der documenta 8 – Kunst zu diesem historisch überlieferten Dauerthema des schönen Schreckens – liegt vielleicht in der Erneuerung der Ästhetik des »Unfaßbaren«. Mit der Preisgabe von Erkennbarem geht der Bezug zur manifesten Gewalt verloren, mit der Assimilation der Container-Ästhetik des unbestimmten Äußeren, der glatten Oberflächen, wird gerade ein Wesensmerkmal der strukturellen Gewalt erfaßt, ihre Ungreifbarkeit und mangelnde Anschaulichkeit.

28 Vgl. zu Bacon neuerdings: Jörg Zimmermann, Francis Bacon, Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen. Frankfurt/Main 1986, bes. S. 54 f.