

DOCUMENTA 7

BATEAU IVRE ODER AUSNÜCHTERUNGSZELLE?

*Beuys auf Vorposten*

Zur Eröffnung der documenta 7 (d7) war ein Teil der 7000 Basaltsäulen von Beuys auf dem Kasseler Friedrichsplatz pink. Eine Gruppe um einen Hamburger Grafiker hatte Farbe ins Spiel gebracht und damit versucht, einen gefälligen, koloristischen Kunstbegriff gegen den erweiterten von Beuys zu setzen, um gegen diesen „Schandfleck“, wie sie meinte, anzugehen. Zwei Arbeiter einer umgehend bestellten Reinigungsfirma erledigten die Farbe mit einem Hochdruckwasserstrahl aus einem sechszyindrigen Aggregat. In kurzer Zeit war die Halde wieder basaltgrau. Dazu Beuys: „Wenn die die Steine anmalen, laß ich sie eben wieder abwaschen, aber auf ihre Kosten. Wir brauchen das Geld für die Bäume. Deshalb habe ich ihnen die Rechnung auch durch den Rechtsanwalt zustellen lassen. Es ist doch alles so einfach. Nichts ist einfacher als Kunst.“<sup>1</sup> Mit dieser lapidaren Antwort wich Beuys einer inhaltlichen Begründung der Reinigungsaktion aus. Durch die umgehend veranlaßte Beseitigung des Rosa versuchte er die Attacke auf sein Werk ungeschehen zu machen; die Besucher, die den Angriff – wenn überhaupt – nur vom Hören-Sagen kennen, finden an der gereinigten Halde allenfalls noch kleinere Farbspuren bescheidenerer Attentate vor. Beuys' Reaktion auf die Anstreichaktion, mit der die Werbegrafiker in Attentätermanier etwas vom Ruhm ihres Opfers erheischen wollten, hat aber auch gezeigt, wie verletzlich die beanspruchte Geltung des erweiterten Kunstbegriffs ist und wie defensiv seine Position im Kleinkrieg der Künstler werden kann.

Wenn man Beuys auf dieser, für ihn fünften documenta agieren erlebt, wirkt seine Aura angekratzt, verengt sich seine sonst so glänzende Rhetorik oft zu nur noch verbalradikal vorgetragenen Wiederholungen von Thesen. Seine Geduld zuzuhören und die frappierende Wirkung seiner Antworten überzeugen nicht mehr so wie sonst. Er wirkt überfordert als Streiter für die umfassende Wirtschaftstheorie der Grünen; bei ihnen steht er damit auf windigem Posten und als Agitator fehlt ihm die Kompetenz, den Bogen zwischen Ökonomie und erweitertem Kunstbegriff zu spannen. Als Propagandist einer Versöhnung von Kunst und Leben steht er vor einer Ausstellung, die gerade zum Gegenteil ausholt und die Kunst aus dem Leben zurück an die Ausstellungswände bittet. Bezüglich des erklärten Ziels des künstlerischen Leiters der d7, Rudi Fuchs, „der Würde der Kunst gerecht“ zu werden und sie „mit Respekt behandelt“ zu sehen<sup>2</sup>, erfüllt die Basalthalde unfreiwillig eine doppelte Funktion. Die 7000 Basaltsäulen konzentrieren die Aggression gegen Kunst und den Kunstbetrieb und sind so zum Denkmal der Legitimation und zur Verteidigungs-

schanze geworden, hinter die sich der Kunstbetrieb zurückgezogen hat.

Damit der Schritt vom Geplänkel auf dem Vorfeld in den Ausstellungsbe-  
reich sich merklich vollzieht, wird man feierlich empfangen. Das Fridericia-  
num betritt man unter einem am Portal installierten Baldachin, der mit aus  
Gold- und Silberfolie nachgebildeten, überdimensionalen Kronkorken besetzt  
ist, und kommt in das Foyer, in dem eine mächtig wirkende goldene Säule  
ohne Basis auf dem bloßen Estrich steht. Wer vor diesem etwas kruden Arran-  
gement der Eingangssituation noch einen selbstironischen Zug zu spüren glaubt,  
wird beim Betreten der frisch renovierten Innenarchitektur mit gemauerten  
Stellwänden wieder ernüchtert. Solide und auf Dauer gemacht, weisen sie je-  
den Anschein des Provisorischen zurück; die geplante Wiederverwendung des  
Fridericianums als Museum dominiert schon jetzt das Zeitliche der 100 Tage.

Vor den durchgehend weißen Wänden, die sorgfältig mit Kunst- und Tages-  
licht ausgeleuchtet sind, erreichen die Bilder und Objekte eine Autonomie, die  
durch die Konfrontation unterschiedlicher, manchmal opponierender Werke  
noch gesteigert wird. Denn der wesentliche Zug dieser erzählenden Inszenie-  
rung<sup>3</sup> liegt darin, die Werke einzelner Künstler nicht massiert vorzustellen, son-  
dern über die ganze Ausstellung zu verteilen und in unterschiedlichen Konstel-  
lationen mit Werken anderer Künstler unter anderen, ungenannten Aspekten  
wieder auftauchen zu lassen.

Nach diesem Verfahren ist die d7, obwohl in einem Museum, doch alles  
andere als museal inszeniert, denn es gibt weder Sortierungen nach Themen,  
nach Künstlern, nach Epochen oder nach Ländern und Regionen. Indem aber  
zwei formale Aspekte musealer Inszenierung, Raumstruktur und Hängung,  
betont werden, wird der Bruch mit der inhaltlichen Struktur von Ausstellun-  
gen im Museum überspielt und durch ausstellungstechnische Kunstgriffe eine  
museale Stimmung suggeriert.<sup>4</sup>

### *Vereinzelung statt Vermittlung*

Die perfekte Ausstellungstechnik, verbunden mit dem Verzicht auf Interpre-  
tation und Theorie, koppelt die Künstler von der Kunsttheorie und die Werke  
von Interpretationsvorschlägen ab. Das zweibändige Katalogwerk zur d7 be-  
stätigt mit „visuellen Biografien der Künstler“<sup>5</sup>, Beiträge von Goethe, Eliot,  
Hölderlin und Borges sowie Aufsätzen der vier Mitglieder des künstlerischen  
Beirats die Theorieaskese als eine Strategie des Zweifels.

Zwei davon abrückende Katalogbeiträge seien hervorgehoben: Gerhard  
Stork legt in seinem Aufsatz „Das gelbe Haus“ seine Bedenken offen und Ger-  
mano Celant stellt unter dem Titel „Eine visuelle Maschine“ einen Abriß von  
Ausstellungspraktiken im 19. und 20. Jahrhundert sowie Ausstellungskonzep-  
tionen von Lissitzky bis Antal vor. Mit beiden Arbeiten werden Information-  
en angeboten und Zusammenhänge erwähnt, die ein kritisches Licht auf die  
Konzeption der d7 werfen. Wenn beispielsweise Celant schreibt: „Was mir un-

verständlich und reaktionär erscheint, ist die Anwendung einer Methode, die die Kunst ausschließlich der Kunst gegenüber stellt.“<sup>6</sup>, kann man sich vorstellen, welchen Gegenpositionen Fuchs schon im künstlerischen Beirat gegenüber stand.

Was bedeutet aber der Verzicht auf theoretische und museale Vermittlung im konkreten? Die isolierende Präsentation der Bilder und Objekte und die Verteilung der Werke einzelner Künstler über die ganze Ausstellung löst kategoriale Bezüge zum Werk eines Künstlers auf. Stattdessen sind Werkgruppen heterogener Provenienz gebildet, die die beabsichtigten „Begegnungen im Wald der Künste“<sup>7</sup> ermöglichen sollen.

So ungestört die Konferenz der Bilder stattfinden kann, so überflüssig scheinen neben den Theoretikern vor allem die Künstler selbst erachtet worden zu sein. Das können auch die „visuellen Biografien“, die nach Auskunft der Redakteurin einen von Künstlern mitbestimmten Almanach darstellen<sup>8</sup>, nicht korrigieren. Wenn man dazu die Vorstellungen liest, die Fuchs bei der Kataloggestaltung vorschwebten<sup>9</sup>, ergeben die knapp gehaltenen Literaturhinweise, die Fotos und die spärlichen Künstleräußerungen ein bedauerlich geschrumpftes Resultat.

Rigide ist die Auswahl der Künstler; unter den 180, die ausgewählt wurden, sind abgesehen von Zugeständnissen an die Wilden andere Richtungen kaum erkennbar kulminiert. Die quantitative Zurückhaltung, die Werke aus den letzten zwei Jahren bevorzugt, erlaubt, Themen, Arbeitsverfahren und Techniken so facettenreich zu mischen, daß unzählige Kombinationsmöglichkeiten entstanden sind, sich aber selten einzelne Aspekte oder Themen verdichten. Dabei ist die Chance groß, eigene Vorlieben bestimmen zu können und ungegängelt eigene Kriterien zu finden, doch die Vermittlung thematischer und ästhetischer Aspekte bleibt dabei vor allem den Medien überlassen. Ob hier die literarischen Texte schließlich als sprachliche Kristallisationskeime die rhetorischen Wolken der Interpretatoren und Kunstkritiker zum erquickenden Regen, zum stürmischen Gewitterschauer oder nur zum Nieselregen angereizt haben, bleibt auszuwerten. Der als Motto am Architrav des Fridericianums angebrachte Spruch: „Viele farbige Dinge nebeneinander geordnet bilden eine Reihe vieler farbiger Dinge“ ist jedenfalls inzwischen seiner Originalität beraubt<sup>10</sup> und in dieser verkürzten Erscheinung tautologisch. Dementsprechend kokett ist die interpretatorische Keuschheit des künstlerischen Leiters, da er schon durch die Auswahl eine ganze Serie von Liebschaften gesteht. Der vorgeblichen inhaltlichen Abstinenz des Rudi Fuchs folgend, könnte man boshaft unterstellen, das Gros der Künstler sei nur ausgestellt worden, weil es mit großen Formaten den numerus clausus der d7 geschafft hat. Die Voraussetzungen dazu erfüllen bis auf einige Härtefälle sogar die Fotografen; auch der einzige Videobeitrag ist auf einem überdimensionale Reprofoto installiert.

Neben dem Großformat dominieren Gelb und metallischer Glanz; in vielen

Varianten und Aggregatzuständen schimmert vor allem Gold: als Blattgold, Goldfolie und -farbe, flüssig bei der Umschmelzung eines Duplikats der Zarenkrone in einen Hasen, in Partikeln in einem Trinkwasserspender schwimmend und in einem Wasserbehälter abgelagert, Gold am Baldachin vor dem Portal und an der Säule im Foyer des Fridericianums, darüberhinaus noch eine Fläche aus reinem Blütenstaub, ein dem Gold ebenbürtiges Konzentrat von Wert. Gleich rechts neben dem Foyer die vergoldete Wand von Jannis Kounellis: Blattgold verleiht ihr den heiligen Glanz und Schimmer sakraler Würde, denen ein mit Hut und Mantel behängter Kleiderständer vorangestellt ist. Der Glanz der dünnen Schicht des glänzendsten und edelsten aller Metalle<sup>11</sup> fordert Respekt, gebietet Achtung und legt auch dem Banausen nahe, daß er lästert, falls er sich gegen die Vergottung der Kunst vergeht. Der Besucher hat die Wahl, die Kunst als Souverän anzuerkennen und durch die Ausstellung zu schreiten oder sich bockig dem Reigen der Bilder zu verschließen. Läßt er sich vom Gold überreden, so verleiht es ihm selbst Souveränität. Wie wirkungsvoll die Rhetorik des Goldes ist, beweist das Publikum selber, wenn es ohne Anzeichen des Aufruhrs und Spotts, die draußen noch gegen Beuys geäußert werden, hier an Warhols „Pipibildern“ vorbeidefiliert. Die Reaktionen des selbst von Staeck in Diskussionen beschworenen gesunden Volksempfindens bleiben hier aus – der Überredungsstrategie sei Dank –.Die drei mit Kupfer beschichteten Leinwände, auf denen flüssige Stoffwechselprodukte zu „Oxydationen“ erblüht sind, konferieren weiter ungestört über die konzentrischen Steinkreise der Bodenskulptur von Richard Long hinweg mit den Leinwänden von Anselm Kiefer, der nationale Themen auf mit Farbe gedüngtem Stroh vorführt.

### *Ein absolutistisches Konzept*

Viele Kritiker haben auf die d7 mit dem Vorwurf reagiert, die Ausstellung sei konservativ bis reaktionär. Dieser Schluß ist voreilig und verkürzt; denn ein fundiertes Urteil muß die augenblickliche Lage des Kunstbetriebs berücksichtigen. Wenn man das Verhältnis von Künstlern, Institutionen und Öffentlichkeit anschaut, ist unübersehbar, daß der Druck öffentlicher und privater Geldgeber zugenommen hat, daß Aggressionen aber auch Erwartungen der Kunst gegenüber zugenommen haben und sich der Konkurrenzkampf zwischen den Künstlern verschärft hat. Dieser Hintergrund hat den materiellen wie ideellen Rückhalt für Experimente weitgehend schrumpfen lassen oder in periphere Regionen zurückgedrängt. Die Ausstellungsmacher haben dieses Klima der Kunstproduktion mit den gestiegenen Erwartungen des Publikums durch inhaltlich liberale Konzepte vermittelt (documenta 6, Westkunst). Zumeist sind Provokationen mit dekorativen Gefälligkeiten gepaart, aber die Aussteller hüten sich, über die Meinungsäußerungen der Künstler hinauszugehen oder gegensätzliche Richtungen zu polarisieren. Um Konflikte zu vermeiden, ziehen sich die Institutionen auf ihre traditionellen Funktionen, Ausstellen und

Bewahren, zurück. Die Dominanz dieser Funktionen macht den Ausstellungsbetrieb zum Instrument der Integration, durch das alle Versuche, die Kunst im Leben aufzuheben oder die Institutionen zu verhöhnen, schließlich doch im Museum landen. Die diesjährige documenta geht mit dieser Tradition konform und da Rudi Fuchs die Machtfülle seines Amtes voll ausgespielt hat und die wenigsten Künstler theoretische Herkulesse und technisch versierte Davids sind, konnten die wenigen Kanten leicht geschliffen werden. Auf der Basis theoretischer und interpretatorischer Verzichtleistung werden die heterogensten Strömungen der Gegenwartskunst versöhnt und damit die Möglichkeit boykottiert, Kunst für partielle gesellschaftliche Interessen zu instrumentalisieren. Durch Beharren auf Autonomie der Kunst wird ihre gesellschaftliche Rolle allerdings nicht kastriert, sondern auf dieser documenta wird die Kunst in einer Ausstellung arrangiert, die in der Mäßigung experimenteller künstlerischer Entwicklungen einen Wendepunkt markiert, indem sie den Ausgleich künstlerischer Extreme vorantreibt.

Falls sich dennoch Emotionen regen oder agitatorischer Wind aufkommt, dann geschieht das vor den Toren der Ausstellung. Hier hat sich allein Beuys von vornherein aus dem Machtbereich der documenta-Planung heraushalten können, indem er sich durch Gelder einer amerikanischen Stiftung von Interventionen weitgehend unabhängig machte. Bezeichnenderweise hat er auch als erster die Aktion eines gereizten Künstlers gegen sein Werk abbekommen. Auch der zweite Anschlag gegen ein Kunstwerk wurde von einem Künstler verübt. „Ein freier Künstler aus Hannover“<sup>12</sup> besprühte das Brandenburger Tor / Weltfrage von Jörg Immendorf mit silberner Farbe. Handgreiflich versuchen sich Künstler auf Kosten ihrer Kollegen zu profilieren. Eine zur Erbärmlichkeit heruntergekommene Kritikfähigkeit hat einfallsreich vorgetragene Proteste und Gegenpositionen erstickt und Auseinandersetzungen zum catch as catch can ausarten lassen. Wenn es wahr ist, daß Malerei und Beredsamkeit gleichzeitig Blütezeiten erleben (*ut pictura poesis*), ist es um beide künstlerischen Ausdrucksformen heute schlecht bestellt. Dieser Zusammenhang ist Rudi Fuchs bewußt, wenn er fordert, zu „versuchen, die hohe und allgemeine Sprache wiederzufinden.“<sup>13</sup> Die Sprachlosigkeit der Kunsttattentäter wirkt aber wie ein fatales Echo auf den verknappten Diskurs über Kunst.

„Das Alte geht nicht und das Neue auch nicht!“ plärrt die Protagonistin in Thomas Brasch's Film „Domino“ den Regisseur an und verläßt das Theater. Mit diesem Satz ist ein existenzieller Konflikt der Künstler auf den Punkt gebracht, damit müssen sie leben und sich entweder mit den Institutionen herumschlagen oder eigene Wege gehen. Allerdings hat nur ein Künstler seine Werke von der d7 zurückgezogen.

Als Ausstellungsmacher hat sich Rudi Fuchs dafür entschieden, die Konflikte der Künstler der Öffentlichkeit zu unterschlagen und die Bilder und Objekte aus dem Kontext ihrer Bedingungen herausgelöst zu präsentieren. Er hat

den Aufbau der Ausstellung als „Handwerk“ verstanden<sup>14</sup> und sich diesbezüglich optimal mit den räumlichen Gegebenheiten, den materiellen Möglichkeiten und Auflagen der Gesellschafter arrangiert. Er hat ein höfisches Konzept technisch perfekt realisiert, wobei er seine theoretischen Prämissen verschweigt und auf Vermittlung verzichtet, um die einzelnen Exponate mit formalen Mitteln hochzujubeln und zu verhindern, daß sich an irgendeiner Stelle der Ausstellung Gruppen von Werken bilden und sich Teilaspekte zu Themen verdichten, die das ausgewogene Gesamtbild anfechten könnten. Wie die Politik am absolutistischen Hofe die divergierenden Interessen vollendet gegeneinander abzudichten verstand, um die Macht auszubalancieren, so schafft es Rudi Fuchs, die schwächsten Versuche, die wildesten Gesten, die schärfsten Provokationen mit den gediegensten Objekten, den schüchternsten Gefälligkeiten und den dümmsten Plattheiten in der Waage zu halten. Dieses absolutistische Konzept braucht freilich keine Interpreten vor Ort, sondern Zeremonienmeister, die den Auftritt eines exklusiven Mikrokosmos für das Publikum formvollendet inszenieren.

## Anmerkungen

- 1 Gespräch des Verfassers mit Joseph Beuys zwei Tage nach dem Farbangriff auf die Steine
- 2 Rudi Fuchs, Einführung, Katalog der d7, Kassel 1982, Bd. 1, S. XIII – XIV, S. XIV
- 3 ders., Brief an die Künstler, Kassel im September 1981, S. 4
- 4 Die hier für das Fridericianum herausgearbeiteten Aspekte der Inszenierung der Ausstellung gelten für Orangerie und Neue Galerie entsprechend.
- 5 Katalog der d7, a.a.O., Bd. 1, S. 1 – 434
- 6 Germano Celant, Eine visuelle Maschine, in: ebd., Bd. 2, S. XIX – XXIV, S. XXIV
- 7 Fuchs, Brief . . . , a.a.O., S. 8
- 8 Saskia Bos, Editorial, in: Katalog, a.a.O., S. XXX – XXXI, S. XXX
- 9 Fuchs, Brief . . . , a.a.O., – Es ist lohnend, hier die entsprechende Passage aus dem Brief zu zitieren, weil sie ein Schlaglicht auf den literarisch-theoretischen Hintergrund der Ausstellungskonzeption wirft, den der realisierte Katalog an keiner Stelle einholt.  
 „Zu einer Ausstellung gehört auch ein Katalog. Es ist klar, bei dieser Ausstellungsstruktur würde ein übliches alphabetisches Künstlerverzeichnis nicht passen. Der Katalog soll ein Teil der Ausstellung sein, eigentlich auch eine Erzählung. Euch, die Künstler, haben wir gebeten, uns eine Anzahl Fotos zu schicken, die nach Eurer Meinung Eure Arbeit bis jetzt dokumentiert. Diese Fotos bringen wir jeweils in geschlossenen Gruppen über mehrere Seiten verteilt zusammen mit dem vielen Material, das uns immer beschäftigt hat – und das einer von Euch mal so schön und präzise ‚das Bordell in unseren Köpfen‘ genannt hat. Dazu gehört vieles. Texte zum Beispiel, die unser Verständnis der heutigen kulturellen Situation vertiefen und erhellen, Texte von Zeitgenossen wie Pasolini, Marcel Broodthaers, Roland Barthes, Enzensberger, Ezra Pound, Samuel Beckett. Oder Texte, die wir fast wieder vergessen haben, und die von Erfahrungen berichten, die uns immer noch helfen können. Unsere Kultur ist ja kein isoliertes Fragment, sondern, wie Eliot sagt, der lebendige Moment der Vergangenheit. Da finden wir Rimbaud, Hölderlin, Strindberg, Malevitch, Robert Walser, Aleksandr Blok, Antonin Artaud, Wittgenstein, Gottfried Benn, Antonio Gramsci, Knut Hamsun, Beckmann, Schwitters, Brancusi, Giacometti.  
 Und dann Bilder – von Künstlern, die wir lieben: Delacroix, Cezanne, Picasso,

Munch, Picabia, Van Gogh, Mondrian; eine Anthologie soll es sein, die unserer Leidenschaft und Euphorien. Dieses Buch, ein schöner und umfangreicher Band, wird die bildende Kunst mit ihrem geistigen Umfeld verbinden. (Gleichzeitig wird es eine Sammlung von Materialien präsentieren, über die das Publikum bisher noch nicht verfügen konnte). Wir denken daran, solche Beziehungen auch in der Ausstellung aufzuzeigen. – In einem zweiten Band werden wir versuchen, alle Exponate der Ausstellung, also den *Moment 1982*, aufzuzeichnen,<sup>10</sup>  
ebd., S. 8/9

10 Vgl. W. Hofmann, Schonkost. Bemerkungen zu „documenta 7“ in: Kunstchronik, H. 9/1982, S. 344

11 Auf die Gründe dafür, daß Gold als das edelste Metall angesehen wird, und den Zusammenhang zwischen dem exklusiven Vorkommen der Edelmetalle in der Natur und der „Vereinzelung“ weist z.B. Karl Marx in den „Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie“, Berlin 1974, S. 91 u. 898 hin.

12 Frankfurter Rundschau, 21. 8. 1982

13 Fuchs, Brief, a.a.O., S. 6

14 ebd.