

ANMERKUNGEN UND FRAGEN ZUR DOCUMENTA 6

Mit den beiden folgenden Beiträgen wird in der Kunstchronik zum ersten Mal auf eine Präsentation von Werken der Gegenwartskunst eingegangen. Um die sehr verschiedenen Möglichkeiten eines kritischen Einstiegs in die Problematik der diesjährigen Documenta anklingen zu lassen, wurden zwei Kollegen der gleichen Generation, beide Hochschullehrer, gebeten, ihre Eindrücke, Fragen und Bedenken mitzuteilen.

WO IST DIE AVANTGARDE?

Seit jeher ist die Documenta, deren 6. gegenwärtig in Kassel gezeigt wird, die turbulenteste und umstrittenste Ausstellung der zeitgenössischen Kunst gewesen. Hier ist jeder Besucher ein Kenner, der immer schon besser gewußt hat, daß die gegenwärtige Kunstproduktion „am Ende“ sei. Der Trubel, die allgemeine Verwirrung, die Verspätung, zu feuchte Räume, die Rücktritte von Veranstaltern, beleidigte Künstler, das Bohrloch, der Skandal, die Empörung der Bevölkerung gehören zum Geschäft. Man muß schon die Ausdauer und Integrationskraft des künstlerischen Leiters, diesmal Manfred Schneckenburger, bewundern, der die Vorbereitungen bis zur Eröffnung durchsteht.

Die Documenta versteht sich als großangelegte Präsentation, die möglichst umfassend über die aktuelle Kunstszene informieren soll. Immer schon sind dabei die Kriterien der Auswahl der Künstler und Objekte der umstrittenste Gegenstand der Auseinandersetzung gewesen. Denn durch diese Auswahl werden zwangsläufig Akzente gesetzt, die die Beurteilung der Künstler (und nicht zuletzt den Marktwert ihrer Werke) nachhaltig beeinflussen.

Konnte noch bis zur 4. Documenta die Kennerschaft der Organisatoren beinahe einzige Richtschnur sein, suchten die vorige und die jetzige nach „Konzepten“, um in die schier unüberblickbar gewordene Kunstszene Schneisen zu schlagen. „Abbild und Wirklichkeit“ hieß das Thema Harald Szeemans, von dessen wirbeleriger Documenta 5 wohl vornehmlich die Fotorealisten und Kienholz in Erinnerung bleiben werden. Vieles aus dem Bereich von Performance, Happening und Trivialem hat sich selbst in den Strudel der Zeit manövriert. Das Konzept der Documenta 6 muß im Katalog gesucht werden. Als Thema ist es nicht in den Titel mitaufgenommen worden. Es wird vorausgesetzt und durch einen ausführlichen, intensiven Beitrag von Lothar Romain nicht etwa vorgestellt, sondern gleich verteidigt, geschützt vor Mißverständnissen. „Die Kunst in den Medien, die Medien in der Kunst“ hieß das gestellte Arbeitsthema. Ausgehend von Anregungen der Documenta 5 sollten „wichtige Grundmuster der Kunst der 70er Jahre“ (M. Schneckenburger, Kat. Bd. 1, S. 17) aufgezeigt werden, die auch Video, Film und Fotografie als Bereiche künstlerischer Tätigkeit in das Blickfeld

rückten. Die klassischen Medien — Malerei, Zeichnung, Plastik — ferner Buch und Environment sollten allerdings nicht ausgeklammert werden, sondern ihrerseits von derselben Rück- oder Neubesinnung auf die Möglichkeiten und Gegebenheiten des künstlerischen Materials Zeugnis ablegen. Etwas mühsam werden die Begriffe Medium und Gattung voneinander abgesetzt: „Der Begriff ‚Medium‘ macht hier deutlich, daß neben den ‚neuen Medien‘ auch das klassische Tafelbild, die Grafik, Plastik usw. mehr und mehr als Vermittlungsträger bzw. -instrumente verstanden werden“ (L. Romain, Kat. Bd. 1, S. 24.) Man fragt sich, ob das nicht doch eine sehr künstliche Spezifizierung ist. Spätestens seit Maurice Denis... Aber letztlich geht es nicht um den Streit über Definitionen. Die Fragwürdigkeit des Konzeptes wurde auf Schritt und Tritt in der Ausstellung deutlich, und noch weniger waren die beschworenen „Grundmuster“ sichtbar.

In Wahrheit blieb es bei einer geradezu „klassischen“ Aufgliederung der Ausstellung, zu deren Abteilungen Malerei, Plastik, Zeichnung nun Film, Fotografie und Video, ausführlicher und konzentrierter als früher, hinzugefügt wurden.

Auch eine Bezugnahme der einzelnen Sektionen untereinander fand nicht statt oder wurde zumindest nicht deutlich. Die Abteilung Fotografie bot einen zum Teil vorzüglichen geschichtlichen Überblick, den man gern an anderem Ort, mit mehr Ruhe, ohne die alles gleichmachenden Passepartouts und mit präziser Beschriftung studiert hätte (leider fehlte die surrealistische Fotografie so gut wie vollständig). Die Wiedergutmachung für diese vernachlässigte Kunst wurde allerdings nicht zu einer stärkeren Integration etwa der modernen Fotografen in die Abteilung Malerei genutzt, was zu aufschlußreicheren Konfrontationen, zu einem Vergleich der ihre Möglichkeiten, wie es so schön heißt, „reflektierenden Medien“ hätte führen können.

Die Abteilung Malerei litt nicht nur an der Undurchführbarkeit des sogenannten Medienkonzeptes. Mit dem Auswahlkriterium: „Erschütterung der vertrauten Sehweisen und Denkformen“ suchten Evelyn Weiss und Klaus Honnef die „bedeutendste Gruppe zeitgenössischer Maler in den letzten Jahren herauszustellen“ (Kat. Bd. 1, S. 45). Sie entdeckten keinen neuen Trend, und so fanden sich auch nur wenige unbekannte Künstler in dieser Abteilung. Mit Francis Bacon (geb. 1909), Camille Graeser (geb. 1892), Willem de Kooning (geb. 1904), Richard Hamilton (geb. 1922), Roy Lichtenstein (geb. 1923), Heijo Hangen (geb. 1927), Jasper Johns (geb. 1930), Andy Warhol (geb. 1930) u. a. behauptete die arrivierte Generation die Kunstszene. Auch von den Jüngeren waren viele schon früher auf der Documenta zu sehen, wodurch die Abteilung den Charakter einer Retrospektive erhielt, in der dann allerdings manches fehlte. In dieser disparaten Versammlung konnte auch ein befriedigendes Arrangement der Gemälde nicht erreicht werden. So fand sich Bacon gegenüber den Zahlenreihen von Roman Opalka, Gerhard Richter (der sein Bild abhängen ließ) neben dem überdimensional-

expressiven Frank Stella. Monochrome bzw. Minimal bildeten zwar einen geschlossenen Raum, der aber gerade durch die Massierung von verzweifelnder Eintönigkeit war. Beinahe befreit betrat man das perspektivische Vexierspiel von Hans-Peter Reuter.

Eine Sonderstellung nahmen die Künstler der DDR ein, denen erfreulicherweise diesmal gestattet worden war, der Einladung zur Documenta Folge zu leisten. Als Gruppe in offizieller Mission mußten dort allerdings ihre Werke ein etwas abseitiges Dasein führen. Es sind in der Tat jedoch Welten, die zwischen Werner Tübkes altmeisterlichem Fin-de-Siècle, Willi Sittes sozialistischem Expressionismus und den Beispielen der Minimal Art liegen.

Malerei und Fotografie wurden umlagert von unzähligen Räumen voller Kuriositäten in dem labyrinthischen Fridericianum. Die sogenannten „Spurensicherer“, deren pseudo-wissenschaftliche, aber säuberlich dokumentarische Ordnung von Resten der eigenen oder der Menschheitserinnerung schon auf der Documenta 5 zu sehen war und nun wieder in einer von Günter Metken betreuten Abteilung präsentiert wurde, stehen wohl eher den kulturgeschichtlichen Disziplinen als der Kunstgeschichte nahe. Das nostalgische Sammeln (Nikolaus Lang, Paul-Armand Gette, Anna Oppermann) oder phantastische Rekonstruieren vergangener Kulturen (Charles Simonds, Anne und Patrick Poirier) in Anlehnung an naturwissenschaftliche oder archäologische Untersuchungen und die kühl-groteske Spurensicherung der transsibirischen Eisenbahnfahrt im geschlossenen Coupé durch Jochen Gerz führt zu „Objekten“, deren Autoren sich eigene Mythologien als Rückzug aus der technisierten Welt geschaffen haben.

Besonderes Interesse beanspruchte die Abteilung Video, in der sich in der Tat zwar nicht ein neues, aber doch ein in den Anfängen stehendes Medium vorstellte. Der Gegensatz des klamaukhaften, aber wegweisenden Koreaners Nam June Paik, dessen Video-Garten zu den amüsant-irritierenden Beiträgen dieser Abteilung zählte, zu der lautlosen Körpersprache von Frederike Pezold bezeichnete die Extreme einer allein durch die Videotechnik ermöglichten Ausdrucksweise. Wulf Herzogenrath, dessen lesenswerter Katalogbeitrag die erste Sichtung einer zukünftigen Videokunst vornimmt, bekennt sich zu den neuen Möglichkeiten: „Die Elektronik ist ein Hilfsmittel für künstlerische Arbeit, sie ist die Voraussetzung für Phantasie und Kreativität, die neue Möglichkeiten schafft.“ (Kat. Bd. 2, S. 292.) Warum sollte die Einbeziehung dieser Technik in die bildende Kunst weniger zukunftssträftig sein als die der Elektronik in die Musik? Video ist ein Hilfsmittel, mit dem neue optische Realisationen bewirkt werden können. Freilich verharrete man noch selten länger vor den Monitoren. Es lag nicht nur an der Unruhe des Ausstellungsbetriebes, der ein Verweilen nicht förderte, sondern auch an den Unsicherheiten des Experimentierens, das den Bändern der Videokünstler vielfach anzumerken ist. Banale Effekte bestimmen oft die „Bil-

der“, die genauso „stillos, präzise oder geschmacklos, engagiert oder langweilig“ (W. Herzogenrath, ebda.) sein können wie in jeder anderen künstlerischen Ausdrucksweise auch. Dennoch bleiben eindrucksvolle Bänder in Erinnerung, wie die „Grenzüberschreitungen“ von Peter Campus, Shigeko Kubotas „Duchampiana“, „He weeps for you“ von Bill Viola und Ron Hays an Kubrick erinnernde, leicht kitschige Wagner-Phantasie.

Verließ man das verwirrende und laute Fridericianum, so konnte man die den Handzeichnungen adäquate Stille in der Orangerie genießen. Die Zeichnungs-Abteilung war die geschlossenste der Documenta. Carl-Albrecht Haenlein, Erich Herzog und Wieland Schmied knüpften an die von Werner Haftmann zusammengestellte Schau der Documenta 4 an; sie konzipierten von vornherein eine Retrospektive. Diesmal wurden etwa 700 Zeichnungen von 200 Künstlern ausgewählt, die eindringlich dokumentierten, daß die Bedeutung der Zeichnung nicht nur zur Bild- oder Objektvorbereitung unerläßlich scheint, sondern auch als eigene Kunstgattung immer mehr an Boden gewinnt.

In neun verschiedenen Gruppen, wie „Zeichenmaschinen“, „Kunst über Kunst“, „Von der Konstruktion zur Konzeption“, „Menschenbild-Vision, Konstruktion, Deformation“, „Wirklichkeit-Klischee und Reflexion“, „Hyperrealität, Realität, Irrealität“ etc., wurde überzeugend versucht, dem Betrachter die Werke in einem inhaltlichen Zusammenhang überschaubar zu präsentieren. Es ist müßig, über die Zuordnung zu der einen oder anderen Gruppe zu streiten, die Themen verstanden sich als Leitfaden und der Besucher bediente sich dankbar der Anleitung (die etwas sichtbarer hätte angebracht werden können).

Bei den Zeichnungen gab es die meisten Entdeckungen zu machen, in allen Richtungen, ob Informel, Minimal, Pop, Konstruktivismus, Neuem Realismus oder wie es auch immer als Stilrichtung benannt werden möge. Zwar fällt es auch Wieland Schmied in seinem Beitrag über die „Formen und Funktionen der Zeichnung in den sechziger und siebziger Jahren“ schwer, die Perspektiven der Avantgarde zu benennen: „Wenn wir jetzt danach fragen, was speziell in den letzten Jahrzehnten beiden Begriffe der Handzeichnung verändert erscheinen läßt, dann dürfen wir sagen: alles, was sich geändert hat, war im Kern schon seit Beginn der Moderne in ihr angelegt, und mancher ihrer entscheidenden Gedanken ist bereits in der Hochrenaissance gedacht und formuliert worden“ (Kat. Bd. 3, S. 13). Vielleicht in der Konzeption, im Entwurf nicht neu aber virtuos wird gezeichnet. Auch in den 70er Jahren fasziniert das konzentrierte Porträt Hockneys wie die Interieurs der spanischen Realisten, Nino Malfattis oder Blythe Bohnens kühle Präzision. Ein Trend zum ausschließlich zeichnenden Künstler ist in dieser Fülle unübersehbar, mancher bekannte Maler wird es schwerhaben, in dieser Technik mitzuhalten (wie Warhol). Nach den unpersönlichen und oft befremdlichen Objekten und Konzepten fand der Besu-

cher der Documenta 6 bei den Handzeichnungen das Angebot der privaten Identifikation.

In der Orangerie hatte ferner die Abteilung Utopisches Design Platz gefunden, eine berechtigte Erweiterung der Perspektive, die neben dem künstlerischen auf das angewandte, technische Zeichnen verwies. In Wahrheit lag hier kein Bruch vor, denn ebenso ästhetische wie technische und ökonomische Mittel bestimmen die Formgebung, die diesmal in der von Gerhard Bott und Michael Maek-Gérard betreuten Sektion an Automobilen, Traumwagen, vorgeführt wurde. In dieser Abteilung fanden aber auch konsequenterweise Künstler wie Panamarenko, Potts, Piacentino, Salentin, Wodiczko und Bandau Aufnahme, die, vom Fahrzeug als Fetisch fasziniert, technisch und formal phantastische Vehikel konstruierten.

Die Plastik der 70er Jahre — auf der Documenta 6 von Schneckenburger betreut — scheint sich immer mehr jedem spontanen ästhetischen Zugang zu entziehen. Die Künstler beschäftigen sich beinahe ausschließlich mit der „Grundlagenforschung“ von Material und Raumerfahrung, wobei Concept und Minimal Art zusammengehen. Wohl hat die in Kassel vorgeführte Plastik der 70er Jahre nach Schneckenburger „die Tendenz, Physik“ zu sein (Kat. Bd. 1, S. 148), sie reduziert sich dabei allerdings oft auf eine bis zur Banalität verarmte Formgebung. Wann werden die Adressaten von Kunstwerken endlich erlöst von dem leidigen, sogenannten „Problem der Selbstdarstellung des Materials“ (ebda)? Es ist an der Zeit, und in Kassel fanden sich glücklicherweise eine Reihe von Künstlern — Richard Serras „Terminal“ steht dabei ganz oben an — die sich nicht mehr mit dem rein intellektuellen Rückzug auf das Material begnügen. Selbst die romantische Carnac-Stimmung von Robert Morris, das „Floß“ von Michael Singer und George Trakas' „Union Pass“ verleugnen nicht wenigstens eine optische Anregung des Betrachters.

Hubertus Gojowczyks mit Mörtel und Büchern zugemauerte „Tür zur Bibliothek“ stand am Anfang der Buchabteilung, die in der Neuen Galerie als Teil der Documenta 6 zu sehen war. Ein merkwürdiges Sammelsurium von halbverbrannten, zugeschraubten, deformierten, zerschnittenen Büchern. Nicht Illustration eines Inhalts sondern Deformation des Objektes ist Ziel so vieler Anstrengungen. Rolf Dittmar spricht von einer neuen „Buchkunstbewegung“ (Kat. Bd. 3, S. 296), die allerdings im allgemeinen das Buch nicht mehr als Vermittler von Informationen betrachtet. Nur wenige Beispiele sind Auflagenbücher, meist handelt es sich um Unikate, in denen das Buch aus Protest, zur Persiflierung des Leserverhaltens, als Träger von Inhalten in Frage gestellt wird. Schwer ist es allerdings, aus diesem Beweggrund auf die Dauer Objekte zu gestalten, die nicht bloß skurril sind. Seltener mag das Buch auch, wie Dittmar ausführt, als „durch Bindung zusammengehaltene Folge aufeinanderfolgender Seiten für den Künstler notwendiges Instrument sein, den Ablauf eines ästhetischen Prozesses zu

realisieren“ (Kat. Bd. 3, S. 297). Der Betrachter der Objekte in den Vitrinen hatte daran jedoch meist keinen Anteil.

So ist die Documenta 6, trotz neuer Namen im Bereich von Video, Film und Performance, eine Retrospektive geworden, die keine greifbar neue Richtung vorführte. Die angebliche „Medienbewußtheit der Künstler“ (M. Schneckenburger, in: Kunst und Medien, Materialien zur Documenta 6, Kassel 1977, S. 126) wurde kaum vermittelt. Ob sie überhaupt von den Künstlern in dieser Weise gesehen wurde, steht zudem sehr in Frage. Es genügt, eine Reihe von Interviews durchzulesen, in denen auf der Documenta vertretene Künstler sich dazu äußerten, inwieweit die Medienfrage und Medientechnologie für ihr Werk von Einfluß war. Für die meisten, nimmt man einmal die Video-Künstler aus, scheint dies kein Problem zu sein, wie etwa für Hans-Peter Reuter: „Diese ganze Medienfrage, muß ich ehrlich sagen, habe ich auch nicht so sehr reflektiert... Ich überlege mir genau, wie ich ein Bild mache, und wie es nachher wirkt, welche Ergebnisse ich möglichst bei dem Betrachter erreichen möchte. Insofern reflektiere ich mein Medium sehr genau... Ansonsten ist für mich diese Frage der Mediengerechtigkeit oder überhaupt die Medienfrage hier einfach grundsätzlich überbetont... Das Wort Medium ist ein Begriff, den ich für die Malerei gar nicht so sehr anwenden möchte“ (Kunst und Medien, op. cit., S. 61, 62). Robert Morris meinte lapidar: „Nein, ich wußte nichts vom Thema der documenta, und es interessiert mich auch nicht. Ich weiß nicht, weil ich keine Ahnung habe, wie weitreichend diese Sache ist. Ich habe erst vor kurzem von der Medienfrage gehört“ (Ebda., S. 70). Oder Joseph Beuys: „Was ist denn überhaupt die Medienfrage?... Medien hat's natürlich schon gegeben, solange Menschen miteinander sprechen, kommunizieren“ (Ebda., S. 59). Richard Nonas gab zu, vergessen zu haben, daß die Documenta ein Konzept hat, und für Klaus Rinke stellt sich das Problem umgekehrt: „Die (Historiker) informieren sich andauernd, wollen sich auf dem neuesten Stand halten und dann kommen die darauf, die arbeiten alle mit Medien wie Video, oder der andere malt, und das wollen sie nun herauskristallisieren. Da haben wir uns nicht nach gerichtet“ (Ebda., S. 90).

Es wird deutlich, daß sich der Begriff für die neuen technologischen Möglichkeiten wie Fernsehen, Video, Film etc. durchgesetzt hat und eine inhaltliche Übertragung von deren Problemen auf die bewährten „Gattungen“ keineswegs durchgängig als Aufgabe gesehen wird. Nun fragt sich allerdings, ob das Medienkonzept der Grund dafür war, daß auf der Documenta 6 keine schlüssigen neuen Tendenzen sichtbar werden konnten. Hat der Versuch, mit Hilfe einer thematischen Fragestellung dem Betrachter bestimmte Probleme der Gegenwartskunst — so wenig sie auch sichtbar wurden — vor Augen zu führen, den Veranstalter den Blick auf die Avantgarde verstellt?

Kaum jemand wird heute mit Grund behaupten können, daß dem so sei. Sicherlich kann jederzeit über das Fehlen des einen oder anderen Künstlers

gestritten werden, wie auch über die Auswahl von manchem, dessen Werk wohl bald wieder in Vergessenheit versinken wird. Doch scheint ganz allgemein zu gelten, daß die Kunstszene der vergangenen 70er Jahre beruhigt erscheint, auch entpolitisiert, voller Introvertiertheit und in der Gefahr, daß künstlerische Absichten nur in banalste Formgestaltung münden. Die Documenta 6 mußte daher zu einer Retrospektive werden, und dort, wo sie es bewußt tat, war sie am erfreulichsten. Auch die Veranstalter scheinen bei ihrer Vorbereitung immer schwerer ein Verhältnis zu der kommunikations-unfreudigen und form-unwilligen Kunst der letzten Jahre gefunden zu haben. Am deutlichsten hat L. Romain diesem Problem Ausdruck verliehen: „Ich halte das für eine Gefahr der Kunst der 70er Jahre, daß sie sich nicht nur skeptisch gegenüber Botschaften verhält, sondern sich ihrer entledigt als seien sie überflüssig. Dann wird sie an ihrer eigenen maßlosen wie inhaltslosen Selbstzufriedenheit und Beliebigkeit zugrundegehen“ (Ebda., S. 129). Dieser bittere Satz von einem der Theoretiker der Documenta-Veranstalter konnte nur gesagt werden, weil eine lebhaftere Avantgarde gegenwärtig nicht sichtbar ist.

Thomas W. Gaehtgens

ABSTRAKTION UND ENTFREMDUNG

Die 6. Kasseler Documenta ist allgemein mit verhaltener Enttäuschung aufgenommen worden. Genau festzumachen war diese Enttäuschung allerdings nicht. Irgendeine Erwartung scheint nicht eingetroffen zu sein. Doch auch das Ziel dieser Erwartung wurde nicht recht deutlich. Ob die 6. Documenta repräsentativ war für das, was heute in der Kunstszene als aktuell gilt, darüber mögen sich die Insider auseinandersetzen. Hier soll es einmal vorausgesetzt werden.

Anlässlich der 5. Documenta 1972 hatte Harald Szeemann geschrieben: „Tatsache ist, daß die Kunst der 70er Jahre vermehrt inhaltlich ausgerichtet sein wird. Den Jahren des Booms und der Innovationen, in denen die Entdeckung neuer Werkstoffe bildnerischen Ideen gleichgesetzt und als Abenteuer ausgegeben wurde, scheinen vorbei zu sein“. Die 6. Documenta bestätigte dies eigentlich nicht. Sie brachte neben vielem Bekannten neue Namen, neue Werkstoffe und künstlerische Medien, wie z. B. Video, aber keine neue Inhaltlichkeit; nur das Verschwinden von erledigten Inhaltlichkeiten, wie z. B. der, die Lothar Romain jetzt im Katalogvorwort nannte: „jenes oberflächliche augenzwinkernde Einverständnis um die Jahrzehntwende, das den Inhalt von Kunst an ihrer gesellschaftspolitischen Relevanz messen wollte, um damit den Begriff von Kunst endlich ideologisch in den Griff zu bekommen“. (Klaus Staecks plump gewordene und ausstellungstechnisch an den Rand gedrängte Plakate waren nur noch ein schwacher Nachhall davon). Es ist erstaunlich, fast etwas bestürzend, wie schnell