

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

35. Jahrgang

September 1982

Heft 9

AUSTELLUNGEN

SCHONKOST

Bemerkungen zu „documenta 7“

Der künstlerische Leiter der „documenta 7“ macht es seinen Kritikern nicht leicht — oder vielleicht doch? Er unterschließt seine Absichten, bedient sich anmutiger poetischer Bilder und läßt sich nicht gern in die Karten schauen. Vielleicht hat Rudi Fuchs sich keinen guten Dienst erwiesen, als er schlicht davon sprach, er wolle der Kunst wieder ihre Würde zurückgeben, und als er seine Ausstellung einer „gemessen dahingleitenden Regatta“ verglich. Allerdings übersah er bei dieser Metapher der Beschaulichkeit (die im Vorwort zum 1. Katalogband steht) die düsterfeierliche Prophezeiung, mit der er das Vorwort des 2. Bandes beschließt: „Der Fluß friert langsam zu, wir brauchen einen neuen Aufbruch.“ Als Emblem steht diesem Satz Caspar David Friedrichs „Eismeer“ gegenüber — keine üble Ligatur aus Resignation, Hoffnung und Widerstand.

Ein neuer Aufbruch. Bei diesem Wort kann man sich viel denken. Es ist eine herausfordernde Warnung an die Selbstgenügsamen und läßt Zweifel an den Zielen der gemessen gleitenden Regatta vermuten. Geht bei dieser Fahrt nicht alles etwas zu glatt über die Bühne? Fehlen nicht die Widerstände der Klippen, die Irritationen der Stromschnellen? Oder ist alles schon in der ästhetischen Vereisung festgefahren und eingerastet? Ist die gleitende Bewegung in sich selbst erstarrt? Und wäre das der Umriß, von dem Würde ausstrahlt?

Der Augenschein löst die Wunschvorstellung von der entscheidungsreifen Rand-situation nicht ein, er ist weniger subtil und schon gar nicht feierlich elitär. Die goldene Wand von Kounellis wurde von der Kritik zu Unrecht byzantinisiert — ihre Wirkung entspringt der Koppelung mit dem Kleiderständer davor, der Hut und Mantel trägt. (Übrigens ist das Ganze ein alter Hut, nämlich die Rekonstruktion einer Arbeit von 1975). Das Feierliche und das Banale, die Ikone und die Geste — in vielen Variationen durchzieht dieses Grundmuster die ganze Ausstellung. Es be-

stimmt sowohl das Auswahlprinzip als auch die Präsentation der Künstler und ihrer Werke. Das beginnt schon auf dem Vorplatz. Da liegt ein lang gestreckter Haufen von Basaltstümpfen (Requisiten der Beuys'schen Baumaktion) vor der streng komponierten Fassade des Fridericianums, an der Lawrence Weiner einen seiner entwaffnenden Gemeinplätze anbringen durfte: „Viele farbige Dinge nebeneinander angeordnet bilden eine Reihe vieler farbiger Dinge.“ Dieser Satz fordert zur Differenzierung auf. Reihe ist nicht gleich Reihe. Die Reihe der Steine — eigentlich ein Gemenge — verläuft anders als die kodifizierten Elemente, aus denen sich die Museumsfassade zusammensetzt. Häufung kontrastiert mit Gliederung. Aleatorik, die sich endlos fortsetzen könnte, steht gegen ein begrenztes Gebilde, das Anfang, Mitte und Ende hat. Also das alte, dem Kunsthistoriker vertraute Ordnungsschema: offene gegen geschlossene Form. Vedova gegen Lohse, Richter gegen Charlton, Richter gegen Burri, nochmals Richter gegen Mangold, Ruscha gegen Immendorff, Penck gegen Buren, Merz gegen (ein Einweckglas von) Laib. Indes, die Ausstellung ist nicht zu einem Ping-Pong geworden, ihr Aufbau ist reicher und amüsanter als das Schema, von dem sie getragen wird. Dieses Schema, das sei in Erinnerung gebracht, rückt das ganze Unternehmen in eine sehr holländische Tradition, die auf W. Sandberg, den Altmeister unter den Ausstellungsmachern der Nachkriegsjahrzehnte, und seinen damaligen Assistenten H. L. C. Jaffé zurückgeht. Auf den Gegensatz Mondrian-van Gogh zurückblickend, konzipierten beide 1961 für die 15. Ruhrfestspiele in Recklinghausen die Ausstellung „Polarität“, in der das Dionysische dem Apollinischen konfrontiert wurde. Fuchs ist offenbar bei seinen Landsleuten in die Schule gegangen.

Damit sind freilich nur die Eckpositionen der „documenta 7“ angedeutet. Der kunsthistorischen Diskussion sind sie insofern hilfreich, als diese sich nunmehr mit dem Traditions- bzw. Innovationsgehalt der Postmoderne beschäftigen kann, denn zu den Fragen, denen sich eine Ausstellung dieses Anspruchs stellen muß, gehört die nach dem künstlerischen Neuland, das sie uns erschließt. Unsere Frage wendet sich an ein Ereignis, dessen Regisseur sich vornahm, „Überraschungen zu inszenieren“ (Fuchs). Die Präsentation gibt sich zwar museal, setzt aber auf das Schockerlebnis, auf das visuelle Wechselbad. Dieses Verfahren entpuppt sich freilich als Regiefehler, sofern es dazu dienen soll, der Kunst wieder ihre Würde zurückzugeben. Im Regiefehler steckt ein Denkfehler, denn das Inszenieren von Überraschungen kann keine Würdesphäre aufkommen lassen: es ist vielmehr ständig darauf aus, einen bestimmten Wahrnehmungsinhalt durch einen anderen, plötzlich dazwischen tretenden, zu irritieren. Einmal vertraut geworden, bildet dann diese Irritation die beruhigende Folie, vor der sich die nächste Überraschung ereignet. Dieses Spiel geht letztlich im Kreis. Was Fuchs arglos Überraschung nennt, gehört zum Repertoire des Verfremdungseffekts: eine Sache wird durch einen ungewohnten Kontext akzentuiert. Gewinnt sie dadurch an Würde? Wohl kaum, denn sie wird uns ja nicht in ihrem Selbstwert vorgestellt, sondern in die Strategie eines Überraschungserlebnisses eingebaut, also dialektisch manipuliert. Die schroffen Totem-Zeichen von Lüpertz sind offenbar nötig, um die Holzversammlung von Andre in ihrer Ein-

förmigkeit deutlich zu machen. Doch wer ist hier wessen Repoussoir? Würde steht gegen Würde, die eine stellt die andere in Frage.

Das Korrelat von Würde ist Autorität (Umgekehrt freilich bedarf Autorität nicht unbedingt der Würdeaura). Autorität gibt sich das Recht auf das letzte Wort. Indem Fuchs unentwegt Dialoge anschlägt und indem er aber auch, den Überraschungseffekt negierend, mit symmetrisch placierten Paarungen arbeitet (Sieverding-Rückriem), verhilft er zwar unserer Wahrnehmung zu einer Art Kopula und regt das an, was man früher die wechselseitige Erhellung der Künste nannte, aber gleichzeitig relativiert er die im Kontext aufeinander bezogenen Aussagen. Letztlich heben sie sich allesamt gegenseitig auf, denn das in Pendelschwüngen verlaufende Denken in Gegensätzen entwirft fortwährend zu jeder Formulierung deren Widerspruch. Das geht bis zur Selbstparodie: mit dem Kleiderständer desavouiert Kounellis die Würde seiner Goldwand. Doch wie groß ist der Aufwand und wie schmal der Ertrag: die Spannung zwischen Gebrauchsgerät und immateriellem Lichtglanz, zwischen dem Trivialen und dem Sakralen. Im Flaschentrockner von Duchamp steckt diese Polarität in ein und derselben Form. Mit platter Deutlichkeit führt David Salle diese Kopula in seiner großen Leinwand „Happy Writers“ vor. Die linken zwei Drittel der Bildfläche sind von vertikalen, rechteckigen Farbstreifen bedeckt, im rechten Drittel tummeln sich ausgelassene Tiere aus einem comic strip. Das Nebeneinander erzeugt keinen Umschlageffekt, es zündet nicht. Der harmlose Einfall deutet die Gefahr an, die dem ganzen Inszenierungsprinzip droht: die formalen Extreme heben sich gegenseitig auf, ihr Dialog erstarrt in der Konfrontation festgelegter Zeichensysteme. Die programmierte Überraschung ist keine mehr.

Es gibt Ausnahmen. Dazu zählt der gleichmäßig ausgeleuchtete Farbraum von Eric Orr, der durch zwei einander gegenüberliegende quadratische Öffnungen buchstäblich eingesehen werden kann. Je nach unserem Standpunkt sehen wir ein Farbfeld oder — im Durchblick — das Hin und Her der Ausstellungsbesucher auf der anderen Seite.

Es läßt sich nicht leugnen: Fuchs spielt mit leichter Hand auf einer breiten, elektischen Klaviatur. Allerdings gibt er dabei bewußt viele der Positionen preis, die von seinen beiden Vorgängern — Szeemann und Schneckenburger — für die „documenta“ reklamiert wurden: die Randkünste, die Trivialästhetik und den Videofilm. Fuchs geht hinter die offene Ästhetik der Moderne zurück, wie sie der Blaue Reiter — vor den Dadaisten und den Surrealisten — in seinem Almanach und in seinen Ausstellungen entwarf. Fuchs geht es offenbar um Museumskunst. Gerade dieser Anspruch und die zu seiner Stützung angerufene Würdeaura bringen Prämissen ins Spiel, die unseren Dialog mit den Werken belasten, weil sie bei den meisten Besuchern falsche, nämlich zu hohe Erwartungen wecken.

Innerhalb der selbstgesetzten Grenzen läßt Fuchs jede Spielart der gegenwärtigen Situation zu Wort kommen. Wenn etwas zu wenig berücksichtigt wird, dann ist es die herkömmliche Skulptur, deren Alleinvertretung Rückriem besorgt. Was Pistoletto macht, fällt daneben kaum ins Gewicht. Ein Mann wie Prantl hätte einen

Dialogpartner für Rückriem abgegeben. Da Fuchs weder sich noch die Künstler auf etwas anderes als den Überraschungsdiallog festlegt, bleibt es uns überlassen, ob wir aus seinem Spektrum beispielsweise auf das neuerliche Ende des Staffeleibildes oder auf dessen, freilich grobschlüchtig überdimensionierte, Wiedergeburt schließen. Alles ist offen. Im Grunde steht das ganze Jahrhundert sowohl auf dem Prüfstand als auch zur Verfügung, und unentschieden bleibt, ob ihm der Revisionsprozeß gemacht oder ob sein Angebot in frisch fröhlicher Konsumentenmanier einfach geplündert wird.

Alles ist konsumierbar geworden. Manchmal freilich wird Verzweiflung zur Schau gestellt: „Jedes Wort und jedes Bild ist verpachtet und verpfändet. (— . . . —) Dem Maler folgend trägt der Plagiator keine Leidenschaften, keinen Humor, keine Gefühle und Eindrücke mehr in sich, sondern statt dessen seine immense Enzyklopädie, aus der er schöpft.“ So Sherrie Levine in einem Selbstkommentar. Diese Hilflosigkeit stellt dann einfach zwei Dutzend Farbphotos nach Werken von Schiele aus — eine Art Pseudodiallog, bei dem allein der Zitierte sich mitteilen darf. So oder anders führt die Postmoderne ständig vor Augen, daß sie nichts weniger als geschichtslos ist. Sie steckt vielmehr voller Anleihen bei der Avantgarde des ersten Jahrhundertdrittels. Was diese Rückgriffe in das Sprachrepertoire kennzeichnet, ist die spielerisch unbekümmerte Form der Aneignung. Schon längst haben allerdings Duchamp, Picabia, Magritte, aber auch der wendige Gerhard Richter dieser Wahlfreiheit vorgearbeitet. Alle Muster sind verfügbar geworden und entbehren mithin der rigorosen Zwangsläufigkeit, mit der die Gründungsväter — man denke an Kandinskys „innere Notwendigkeit“ — ihr Handeln moralisch rechtfertigten. Indes: nicht das weitläufige Terrain der Moderne wird gesprengt, sondern das Korsett ihrer hegelianischen Geschichtslogik und Folgerichtigkeit. Da viele Künstler das heute offenbar so sehen und danach handeln, war es richtig, daraus ein Ausstellungs-konzept zu entwickeln.

Insgeheim ist Rudi Fuchs dabei wieder zu den Anfängen der „modernen Kunst“ zurückgekehrt. „Viele farbige Dinge nebeneinander angeordnet bilden eine Reihe vieler farbiger Dinge“. Dieser Satz von Weiner bestätigt gleich einem (etwas hohl klingenden) Echo die berühmte Grundsatzerklärung von Maurice Denis, die Empfehlung nämlich, immer daran zu denken, „daß ein Bild — ehe es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist — im wesentlichen eine Fläche ist, von Farben bedeckt, die in einer bestimmten Ordnung angebracht sind.“ Dieser Rückbezug auf Denis schließt den historischen Raum auf, in dem sich das gemessene Gleiten der d-7-Regatta vollzieht. Es ist das Neuland von Gestern. Von einem Aufbruch ist weit und breit nichts zu verspüren.

Werner Hofmann