

Angela Breidbach

Bilder haben Masse und Geschwindigkeit. Die documenta 13 synchronisierte verschobene Geschichtsbilder

dOCUMENTA (13), Kassel, Carolyn Christov-Bakargiev, 9. Juni bis 16. September 2012

Die Kuratorin der documenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev, apostrophierte die Natur. Im Vorfeld der Ausstellung hatte sie betont, dass ihr Projekte wichtiger seien als Konzepte. Konzepte kreisen bloß im Kopf, Projekte hingegen haben ihre Zeit und einen natürlichen Ort. Wo Gras wachsen will, muss ein Stück Erde sein. Bei Pierre Huyghe war es Kompost; der Kopf hingegen – einer in seiner Anlage befindlichen weiblichen Skulptur – war ein summender Bienen-schwarm. Sprichwörtlich bedeckt Gras auch die geschichtliche Landschaft. Eindringlich und eher nebenbei trug Christov-Bakargiev eine ganz andere Natur vor: Die Natur der Bilder, auf die es ihr ankommt, ist die der Idee im Gegenstand, der seine jeweilige Präsenz am Ort vertritt. Geschichtliche Ereignisse erzeugen selbst solche Bilder, die neben physischer Präsenz auch innere Gewichte transportieren, mit denen eine Gesellschaft und jeder einzelne zurechtkommen muss. Wenn das zu schwer zu tragen ist, verschwinden Geschichtsbilder in den unbeleuchteten Ablagen des Gedächtnisses, in Archiven oder sinken scheinbar ins Vergessen. Sie werden von anderen Bildern überschrieben, oder es wächst Gras über sie. Christov-Bakargiev bekannte sich zu ihrer ortsspezifischen Ausrichtung der Schau: „Wir dürfen nie vergessen, was in Deutschland passiert ist.“ Geschichtliche Bilder sind vorhanden, sagte sie, auch wenn die Kasserler Auen im vergangenen Sommer grün und aufgeräumt erschienen.

Einige Projekte der Documenta 13 waren in diesem Sinn orts- und zeitspezifische Kunstwerke. Sie importierten die physische Präsenz und das historische Gewicht von Bildern, die sich einmal auf den Weg gemacht haben wie auf eine Trajektorie durch Raum und Zeit. Bilder im Umlauf können lange unsichtbar bleiben, wie Gesteinsschichten, die sich gegeneinander

verschieben und nach langer Zeit irgendwo anders an die Oberfläche gelangen: Der Findling in der Krone eines Kupferbaums von Giuseppe Penone ging dem Eröffnungstermin der documenta zwei Jahre lang voraus, ein erratic Block mit einem Gewicht von 3000 Kilogramm (Abb. 01). Das Vorkommen eines solchen Steins ist unberechenbar, es hat mit räumlicher und zeitlicher Umschichtung zu tun, mit Irrtum, Deplatzierung. Folgt man solchem Umherirren der Bilder durch die Geschichte, und folgte man ihren Spuren im Parcours der documenta 13, so entdeckte man überraschende Annäherungen: Hatte die Puderdose von Eva Braun etwas mit den Apfelbildern von Korbinian Aigner gemein? Hing der *Klangtest* von Susan Philipsz mit dem Metronom von Man Ray zusammen? Die Synchronisation solcher Bildereignisse erzeugte für den Betrachter lokale und zeitliche Sprünge, während sie metaphorisch zur Deckung gebracht wurden.

Das Motto der Trajektorie, des Umlaufs der Bilder, galt besonders für jene Kunstwerke, die selbst historische Zusammenhänge aufnahmen. Wie Penones *Idee di Pietra* widmeten sich auch andere Arbeiten der Form und Wucht dieses Bildumlaufs. Mit der Arbeit *The Refusal of Time / Die Ablehnung* der Zeit folgte William Kentridge, zusammen mit dem Komponisten Philip Miller und dem Harvard-Physiker Peter Galison, der physischen Wucht politischer Bilder auf ihrem Weg durch die Zeit. Kentridge präsentierte eine Art filmisches Panorama mit einer fünfteiligen großformatigen Videoinstallation an drei Wänden (Abb. 02). Das von Catherine Meyburgh edierte filmische Puzzle, aus dem sich die fünf Bildwände mal synchron, mal in narrativer Abfolge zusammensetzen, war schon formal ein Porträt historischer Vorstellungen von Zeit: Im Zentrum des Raums, wo die Betrachter in der Mitte des Filmgeschehens zusammenkommen, befand sich

mit ihnen eine großformatige Maschine aus Holz, mit Hebeln, Kurbelwellen und „atmenden“ Bälgen. *The Elephant*, wie das pneumatische Möbelstück genannt wurde, versetzt die Installation einer *Ablehnung der Zeit* in das Zeitalter der Mechanik. In Paris beispielsweise wurde im neunzehnten Jahrhundert ein Uhrensystem durch unterirdische, pneumatische Leitungen zur Übereinstimmung gebracht, gebunden an eine Mutteruhr im Zentrum der Stadt. Der neue Zeitrhythmus tickte stetig und synchron, wie gleichgeschaltete Metronome. Von hier aus wurde, so Kentridges Kritik der Zeit, die autokratische koloniale Zeit wie ein Netz über die Kontinente gelegt. Die mannshohen Bilder von zehn Metronomen, die Kentridges halbstündige Videoperformance eröffnen, ticken in verschiedenen Tempi. Sie führen den mechanischen Takt ein und unterlaufen ihn zugleich. Die Synchronisation abweichender Bildereignisse bringt lokale und zeitliche Sprünge hervor. Akustisch beginnt der ungleiche Takt der Metronome den Rhythmus einer Achtkanal-Toninstallation von Philip Miller, die aus vier Lautsprechern und vier Megafonen die Filme begleitet. Millers polyrhythmische Klänge beziehen sich auf die afrikanische Tontradition, in der jede Stimme einen eigenen Rhythmus erhält, und unterstützen die antikonkoloniale Absicht der Arbeit.

Überschreibungen inkongruenter Bausteine gleichen dem, was der Kunsthistoriker Aby Warburg als *Bilderwanderung* bezeichnet hat. Neue Schichten begraben in diesem Verfahren ältere Schichten unter sich, heben sie dabei aber nicht auf. In der Praxis von Collage und Montage springt das Detail aus der Masse der Teile hervor. Es erscheint überraschend an der Oberfläche, wo es entdeckt und woanders eingebaut werden kann. Ein mechanisches Metronom findet sich, wie bei Kentridge, auch in einer Glasvitrine der Räume, die Christov-Bakargiev das *Brain* ihrer Ausstellung nennt: Es ist ein dadaistisches Kunstwerk Man Rays, an dessen Pendel er den Ausschnitt einer Fotografie mit dem Auge Lee Millers, seiner Geliebten, anheftete (Abb. 03). Augen sind, sehr passend für diesen Raum, ein nach außen gestülpter Teil des Gehirns. Bevor das Auge der Fotografin hier in der Ausstellung den Betrachter bedenkt, hatte es an anderen Zeit- und Ortskoordinaten der historischen Zustandskurve

unseres Landes anderes gesehen. Als eine der ersten Kriegsberichtsgrafikerinnen hatte Miller nach der Befreiung des KZ Dachau aufgesucht und dort Bilder gemacht.



Abb. 1: Giuseppe Penone, *Idee di Pietra*, Bronze und Stein, 2004/2010; Foto: Roman Mensing, artdoc.de.

Zwischen zwei Baracken des Konzentrationslagers Dachau pflanzte ein Häftling um 1941 vier neue Apfelsorten, er gab ihnen ortsspezifische botanische Namen, KZ-1 bis KZ-4. Der katholische Dorfpriester, der diese Äpfel während seiner Zwangsarbeit heimlich züchtete, war nicht nur leidenschaftlicher Pomologe, sondern auch ein scharfer Kritiker des NS-Regimes. Er war deshalb nach Dachau und später Sachsenhausen deportiert worden. Der amerikanische Bildhauer Jimmy Durham hat für die documenta einen Apfel der Sorte KZ-3 gepflanzt, sie heißt seit 1985 nach ihrem Schöpfer Korbinian Aigner, der seine Äpfel auch malte: 402 der von ihm zu Bestimmungszwecken aquarellierten 900 Apfelporträts waren auf der documenta 13 zu sehen. Sie wurden aus dem Archiv der technischen Universität München ans Licht geholt. Freilich geht im Betrachter die Reise der Bilder weiter: Wir setzen die Apfelbäume Durhams neben Luthers Apfelbäumchen und Penones Kupferbaum neben die Eichen von Beuys, seinen Findling neben dessen Basaltsäulen.

Als Lee Miller aus Dachau nach München kam, hat sie, noch mit dem Lehm des Lagers an schweren Stiefeln, diese in Hitlers Wohnung in München abgestellt und in seiner Wanne ein Bad genommen. Bei der Gelegenheit ließ sie einige Gegenstände mitgehen. Die Vitrine im *Brain* des Museum Fridericianum enthält

neben dem Metronom auch diese Objekte: eine Fotografie Hitlers, sein Badehandtuch und eine Puderdose von Eva Braun.

Vor der Eröffnung hatte C.C.-B. die Kunsthochschulen in Deutschland besucht. In ihrem Vortrag an der HfbK Hamburg, erwähnte sie Walter Benjamins berühmte *These IX, Über den Begriff der Geschichte* von 1940, in der sich die Geschichtsbilder ihrem Betrachter auch in Steine verwandelt haben, nämlich in „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.“ Als Heft N° 045 der 100 Notebooks erschienen Benjamins handschriftliche Aufzeichnungen zu den *Pariser Passagen*. Passagen sind nicht nur Wandelhallen, sondern auch Arbeitsgänge. Eben solchen Schichtungen und Durchläufen der Bilder widmete die Kuratorin ihre Aufmerksamkeit und setzte ortsnahe und internationale Ereignisse in eine synchronisierte Zeit. Auf der documenta 13 traten materialhafte verkörperte Bilder wie erratische Gesteine ihre eigene Reise an.

Ein weiteres schwergewichtiges Bild sollte auf eine Reise geschickt werden: Mit einem Gewicht von 37 Tonnen ist *El Chaco* der schwerste außerirdische Stein auf der Erde, der vor etwa 4000 Jahren im Norden Argentiniens auftraf. Die Argentinier Guillermo Faivovich und Nicolas Goldberg behandeln den Stein als ein Bild, dessen Reise und Gewicht ohne Vergleich sind. Sie folgen seit 2006 seiner Geschichte und treiben sie selbst voran: *El Taco* ist ein kleineres Stück desselben Meteoritenschauers. Er war 1966 am Max-Planck-Institut für Chemie in Mainz in zwei Teile zerschnitten worden, die gingen an Argentinien und die USA. Im *Portikus* Frankfurt, mitten über dem Main, wurden 2010 unter der Regie der beiden argentinischen Künstler die beiden Stücke von *El Taco* wieder zusammengebracht. Das Ereignis wirkt als Metapher friedlicher Wiedervereinigung nach politischer Spaltung, sowohl zwischen Nord- und Südamerika als auch zwischen Ost- und Westdeutschland. Der Katalog des Projekts, *The Campo del Cielo Meteorites*, erschien 2010 als erste Veröffentlichung der documenta 13. *El Chaco*, zwölf mal so schwer wie der Findling von Penone, konnte nicht, wie geplant, nach Kassel gebracht werden. Die Sensation auf dem Friedrichs-

platz kam nicht zustande. Im Museum Fridericianum wurde der Stein durch einen Briefwechsel vertreten, in dem die indigenen Bewohner Argentiniens seine Würde und seine Bedeutung für die Kultur ihres Volkes vortragen. Sein Widerstand gegen die Reise wurde zu einem eigenen Bild, von Wandlung in der Ruhe.

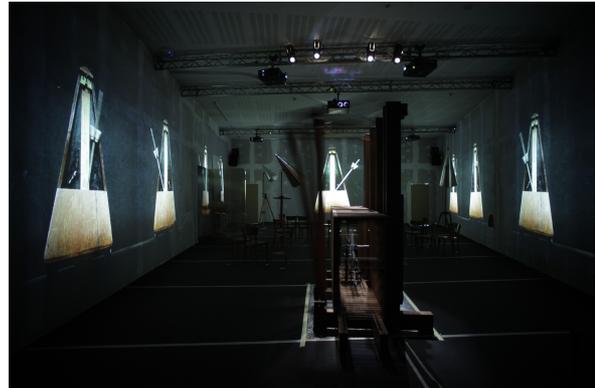


Abb. 2: William Kentridge, *The Refusal of Time*, 2012, 5-Kanal-Projektion mit Megafonen und einer Atmungsmaschine (Elefant), ca. 24 Min.; Mitarbeit: Philip Miller, Catherine Meyburgh, Dada Masilo; Courtesy William Kentridge.



Abb. 3: Man Ray, *Objet indestructible*, 1923 – 65, hölzernes Metronom, Fotografie, Büroklammer, 25 x 15,7 x 13,7 cm, Sammlung Ludwig, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz; Foto Angela Breidbach.

Besucher, die gut zu Fuß waren und den Weg bis zu Pierre Huyghe's Arbeit *Untilled*, einem Biotop in der Kompostierungsanlage am anderen Ende der Kassler Karlsruen zurücklegen konnten, trafen dort nicht nur die schöne Hündin mit ihrem Welpen an, sondern auch deren Herrn (Abb. 04). Über die drei schrieb Huyghe seltsame Sätze ins Begleitbuch der Ausstellung: „Der Mann bewegt sich als Automat durch den

Tag. Belege den Tod mit einer unendlichen Wiederholung des Lebens, 1914. Ein fluoreszierender Hund im Schatten von Betonplatten entwöhnt einen Welpen.“ Der Hüter des Hundes glich zeichnend der Dürerschen Melancholie. Der begrenzte Lebensraum von Herr und Hund „im Schatten von Betonplatten“, wie Huyghe schreibt, war vergleichbar mit dem Bildraum der *Melencolia I*, wo sich ebenfalls schwere Steine häufen.

Sanja Ivekovic hatte einen Esel nach Kassel gebracht. Oder besser gesagt, sie hat sein Bild in Kassel vorgefunden, wo er 1933 wie ein Häftling zur Schau gestellt worden war, eine Art Erziehungs- und Abschreckungsmaßnahme, nicht für den Esel, sondern für die umstehenden Kasseler Passanten, die damit in ihre Aufgabe des Zuschauens eingewiesen wurden. Die Warnung lautete: „Konzentrationslager für widerspenstige Bürger“, das waren solche, die bei Juden einkauften. Die Arbeit mahnt an die Schuld des Voyeurs und übt mehrere Perspektivenwechsel vom Ungehorsamen, *The Disobedient*, zum Erneuerer, *The Revolutionary*: In eine rückbeleuchtete kleine Vitrine gesetzt, strahlte die Reproduktion der Pressephotographie in den Raum aus und übertrug sich auf zwei größere Felder an den Seitenwänden, eines mit Kurzbiographien von Widerstandskämpfern und Opfern politischer Gewalt, das andere mit einer Vitrine, in der Plüschesel in Reihen drapiert wurden. Nur von außen betrachtet sind Esel starrsinnig und ungehorsam. Da Bilder aber Gewicht und Masse haben, können gerade Esel ein Bild zum anderen hinüber tragen. In den Leerstellen zwischen den drei Bildwänden entsteht Absurdität. Über die Lücken hinweg inszeniert Ivekovic die Arbeit der Metapher, des Hinübertragens eines Bildes zum anderen, des *metaphorein*. Der Esel als Lasttier kann diese Arbeit leisten.

Gewichte von Bildern sind Erfahrungen des Körpers. Kentridges *The Refusal of Time / Die Ablehnung der Zeit* endet mit einer Schattenprozession; dabei schieben und heben Figuren schwere Lasten durch den Raum, riesige Telefone, Schreibmaschinen, andere Figuren (Abb. 05). Newton habe, so der Physiker Galison, der die Arbeit mit ins Leben rief, nicht nur die Schwerkraft durch einen fallenden Apfel an seinem

Kopf erfahren, sondern auch den Rhythmus der Zeit am eigenen Herzen erforscht. In dieser platonischen Höhle konnte der Betrachter das Gewicht und die Reise der Bilder erahnen.



Abb. 4: Pierre Huyghe, *Untitled* 2011-12 Detail des Biotops, Foto Angela Breidbach.



Abb. 5: William Kentridge, *The Refusal of Time*, 2012, 5-Kanal-Projektion mit Megafonen und einer Atmungsmaschine (Elefant), ca. 24 Min.; Mitarbeit: Philip Miller, Catherine Meyburgh, Dada Masilo; Foto: Angela Breidbach, Courtesy William Kentridge (Schattenprozession) Foto Angela Breidbach.

Ein Vorbereitungstreffen mit allen teilnehmenden Künstlern der documenta hatte Christov-Bakargiev in der Gedenkstätte Breitenau bei Kassel abgehalten. Breitenau wurde schon 1933/34 als Strafärbeitslager der Nationalsozialisten eingerichtet und zwischen 1940 und 1945 ein „Umerziehungsheim“ für aufbegehrende jugendliche Zwangsarbeiter. Nachdem Arnold Bode 1955 die unter dem NS-Regime als „entar-

tet“ disqualifizierte Kunst und 1959 *Kunst nach 45* gezeigt hatte, folgt Christov-Bakargiev nun den Geschichtsbildern an ihre blinde Stelle um 45. Kein Zufall ist es in diesem Zusammenhang, dass in Kentridges Arbeit die Theorie der schwarzen Löcher im Universum, wo alle Information der Welt zu einem Nullpunkt zusammengezogen wird, zum Porträt der Zeit gehört. Kein Zufall ist es außerdem, dass er *Die Ablehnung der Zeit* in einer der Speicherhallen im nördlichen Teil des ehemaligen Hauptbahnhofs Kassel zeigte. Vom letzten nördlichen Gleis waren 1941/42 die Deportationszüge nach Theresienstadt und Auschwitz abgefahren. Es ist seit langem stillgelegt. Kentridges Megafone fanden hier ein Pendant: Zwanzigmal am Tag erklang in einer Installation der britischen Künstlerin Susan Philipsz durch sieben Megafone eine Komposition für zwei Streicher, die Pavel Haas 1943 in Theresienstadt komponiert hatte. Sie wurde 1944 für den Propagandafilm *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* verwendet. Der Komponist und die Protagonisten des Films waren selbst Häftlinge in Theresienstadt und wurden einen Monat nach dessen Beendigung ermordet.

Der Wucht des historisch ins Rollen gebrachten Steins und seiner Umlaufbahn bis zum Nullpunkt folgend, hat Carolyn Christov-Bakargiev selbst ein Puzzle erdacht: Man kann die von ihr herausgegebenen 100 Notebooks auf der Seite ihrer Schmutztitel öffnen und passend zusammenlegen; dann komplettieren sich die die unscharfen fotografischen Ausschnitte zu einer Ansicht des ausgebombten Museums Fridericianum am Ende des Krieges.

Zusammenfassung

Die Überlegungen des folgenden Textes begeben sich mit der These, dass Bilder als Verkörperungen ihren Ort und eigene Zeit herstellen, auf den Parcours der documenta 13. Dort bemerkte die Autorin nicht nur ungewöhnlich viele Steine im Status von Bildern, sondern auch die Verbindung zwischen ihren Wegstrecken und historischen Bezügen. Die Metapher des eratischen Gesteins dient ihr dabei zu einem Vergleich zwischen dem kuratorischen Konzept der documenta und dem der Bilderwanderung, das der Kunsthistoriker Aby Warburg zur Grundlage seines Atlasprojekts machte. So wie Geschichtsbilder ihr eigenes Gewicht haben, treten die Kunstwerke, die sich auf sie beziehen, von sich aus in den Umlauf der Bilder ein und gestalten ihn mit.

Autorin

Angela Breidbach arbeitet an ihrer Habilitationsschrift an der Hochschule für bildende Künste Hamburg zum Thema ÜBERTRAGENE KÖRPER. Zur Reise der Bilder bei Hans-Peter Feldmann, W.G. Sebald und William Kentridge. Ihre Dissertation zum Thema: Anschauungsraum bei Cézanne. Cézanne und Helmholtz, erschien 2003 im Wilhelm Fink Verlag München. In den Verlagen Walther König, Köln (dt.) und David Krut, Johannesburg und New York (engl.) erschien 2005 ihr Buch William Kentridge. Thinking Aloud. Gespräche mit / Conversations with Angela Breidbach.

Titel

Angela Breidbach, *Bilder haben Masse und Geschwindigkeit. Die documenta 13 synchronisierte verschobene Geschichtsbilder*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2013 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.