

Lutz H. Hengst

Kunst-Peripherie mitten im Zentrum?

Baumbestandene Perspektiven auf Kunstbeiträge von Beuys, Holzer und anderen am Beispiel der documenta-Region Kassel

Erst seit den 1980er Jahren wird die Diskussion um Ortsgebundenheit und Ortsspezifität¹ von Kunst vermehrt mit einer Sensibilität für Probleme der sogenannten Peripherien geführt. Entscheidende Anstöße gingen dabei von der Theorie des Postkolonialismus aus.² Die Frage nach Zentrum und Peripherie reicht indes über die Kunsttheorie hinaus und weiter zurück. Ursprünglich war damit ein primär siedlungsgeographischer Ansatz verknüpft. Der nicht unumstrittene Kulturgeograph Walter Christaller grenzte schon in den 1930er Jahren Zentrale Orte mit einer überregionalen Konzentration ökonomischer, sozialer und politischer Funktionen kategorisch von einem bedeutungsschwächeren Umland ab.³ Noch heute verbindet sich mit dem Blick auf die sogenannten Peripherien verschiedenster Verfasstheit – darunter den künstlerischen – stets auch die Vorstellung einer Bedeutungshierarchie der Schauplätze. Darum möchte ich mich einigen Werken, vornehmlich rezente Plastiken in und um Nordhessen, die ich nachfolgend als Beispiele adressiere, von einer ganz konkreten und womöglich dennoch übertragbaren Standortfrage her nähern. Diese lautet: Zählt die Region Kassel, im Zentrum Deutschlands gelegen, zur Kunst-Peripherie?

Kassel taucht wie Moers oder Bielefeld in dem mittlerweile mehrteiligen Bestseller *Öde Orte* (von J. Roth und R. Wieland) auf – wodurch der Status als trister Transitort⁴ respektive als Peripherie populär-kanonisch festgeschrieben ist. Keinesfalls nur wirtschaftliche Probleme bestimmen die negative Wahrnehmung und Wirkung solcher Standorte. Auch an kultureller Strahlkraft mangelt es offenbar, wie dies auf Kassel gemünzte Zitat Benjamin Buchlohs unverhohlen verrät: "The blandness of the architecture is only exceeded by the blandness of the inhabitants."⁵ Man könnte die Diskussion hier beenden, in Deutschland auf Berlin verweisen, vielleicht noch ein, zwei

weitere Millionenstädte hinzunehmen (– obschon uns ein dem Modemacher Karl Lagerfeld zugeschriebenes Bonmot warnt, dass Hamburg das Tor zur Welt sei, aber eben nur das Tor.) Wo aber fängt Welt, Kunstwelt allzumal, an und wo hört sie auf? In Kassel etwa?

Immerhin, so ließe sich einwenden, ist die knapp 200.000 Einwohner beheimatende ehemalige Residenzstadt schon seit dem 18. Jahrhundert und noch heute Sitz einer Architektur- und Kunstakademie. Der größte Bergpark Europas mit prägenden Elementen des Barock im Übergang zum Englischen Landschaftsgartenideal gehört ebenso zum Stadtgebiet wie eine reiche Museumslandschaft einschließlich einer umfangreichen Sammlung exquisiter holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts. Für die Anbindung an das gegenwärtige Kunstgeschehen müsste indes entscheidender sein, dass Kassel alle fünf Jahre Ausrichtungsort der documenta ist. – Einer Schau also, die sich bis heute als die bedeutendste aktueller Kunst definiert. Natürlich ist dieser Anspruch mittlerweile schwerer zu verteidigen als zu Zeiten Arnold Bodes, des Gründervaters dieser Großausstellung, oder auch unter der Chef-Kuratorenschaft berühmter Nachfolger wie Harald Szeemann: In den Fünfzigern konnte Kassel besonders effektiv das zuvor durch die Nationalsozialisten massiv bedrohte Erbe der Moderne in einen Kontrast zur Tristesse der Ruinen einer ausgebombten Rüstungsstadt am noch frischen Zonenrand setzen. Zu Zeiten Szeemanns dann hatte sich deutsche, stets regional rückgebundene Aktionskunst im Stile Joseph Beuys' zu einer internationalen Kunstmarke entwickelt und sich das Pathos der Künstlerkuratoren im Entgrenzungseifer zwischen Hoch- und Volkskunst niedergeschlagen, so dass eine Diskussion um die Randlage der Gastgeberstadt widersinnig hätte erscheinen müssen. Im Zuge der immer stärker werdenden Konkurrenz an Kunstschauen

mit Ambition auf repräsentative Zeitgenossenschaft, mit dem Wiedererstarken eines Kulturzentrismus im Nachwende-Deutschland, besonders aber durch global ausgerichtete und in Metropolen sozialisierte künstlerische Leiter wie Catherine David oder Okwui Enwezor stellte sich dann jedoch die Frage nach der Angemessenheit eines solch – eben doch – peripheren (und in den Augen mancher zentrumsnomadischer Kunstkritiker zugleich intellektuell abständigen⁶) Standorts für die gewünschte Weltkunstschau der Gegenwart.

Auf offener Ausstellungsbühne wurde die Meta-Diskussion um Zentrum und Peripherie zur gleichen Zeit auch inszeniert: Die documenta-Chefin David zeigte 1997 in Kassel weniger Kunst und montierte lieber eine künstlerisch begleitete Dokumentation prägender kultureller Zäsuren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in globaler Dimension. Am einprägsamsten war dabei die Frage nach ‚unseren‘, d.h. den westlich-europäischen Maßstäben für und den Perspektiven auf die aktuelle Kunstproduktion, die diese ausstellungsförmige Polemik implizit gegen eine „postmoderne Bequemlichkeitsästhetik“⁷ aufwarf. Die passende Antwort gab fünf Jahre später der nächste documenta-Leiter, Okwui Enwezor. Der New Yorker mit westafrikanischen Wurzeln bescheinigte dem angestammten Kunstpublikum eine verzerrte, mithin unterentwickelte Wahrnehmung und verlagerte die vorübergehend in Plattformen zersplitterte Großausstellung folgerichtig an verschiedene Orte wie Lagos oder St. Lucia. Dieses Ringen um eine multipolare Perspektive auf die zeitgenössische Kunst fand eine etwas bemühte Fortsetzung bis zuletzt (2007 unter dem künstlerischen documenta-Chef Roger M. Bürgel).

Auf einem blinden Fleck der globalisierten Kunst-Diskussion scheint derweil ironischer Weise die alte Gastgeberstadt der documenta zu ruhen. Nicht dass es kunstpolitisch vertretbar schiene, nachdem man institutionell bis tief ins 20. Jahrhundert noch einen denkbar hölzernen Umgang mit außereuropäischer Kunst⁸ pflegte, nun allen Ernstes zu empfehlen, sich zunächst den Binnenperipherien Europas zuzuwenden, bevor man den Blick wirklich weiträumig öffnet. Mir geht es allerdings für den Moment nicht um eine

möglicherweise gar gönnerhaft auf Ausgleich schielende europäische Blickethik (- Ich glaube nicht, dass sich bspw. nigerianische Kunst nach nordwestlichen Blicken verzehrt). Mir geht es hier allein um tatsächlich binnenperipher zu verstehende Kunstphänomene und mithin um die spezifischen Möglichkeiten für Kunst an der Peripherie.

Weil sich die Peripherie-Frage in einer Geographie der Orte immer nur relational, im modellierten Abgleich mit anderen, nächstgrößeren oder nächstkleineren Bezugspunkten exemplifizieren lässt, will ich es (anstelle eines Funktionsdiagramms mitteldeutscher Städte) bei den bis hierhin gegebenen Hinweisen zur kulturellen Randlage Kassels belassen und lediglich noch in zwingend schlichter Logik zu bedenken geben: Kassel ist nicht Berlin, ja noch nicht einmal Hannover. Hinzu kommt noch, dass eines meiner Beobachtungsobjekte – die von Harry Kramer initiierte Künstler-Nekropole – nicht im Zentrum der hessischen Stadt, sondern an deren Rand im Wald liegt. Ihrerseits am Rande des Naturparks Habichtswald, der Kassel umgibt und zugleich die Gemarkungen der Stadt ins dünn besiedelte Umland hinein überschreitet, wurde zuletzt während der documenta 12 ‚zentrale‘ Gegenwartskunst gezeigt: Für einige Wochen kamen dort großformatige Tafeln des gefeierten, in L.A. lebenden Fotografen und Fototheoretikers Allan Sekula zu stehen, die die barocke Kaskadenarchitektur des oberen Bergparks in Kassel-Wilhelmshöhe plakativ als riesigen Geburtskanal interpretierten.⁹ Weiter unten im Tal vermittelt eine der Kasseler Beuys-Alleen, Teil des 1982 begonnenen Projekts *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*¹⁰, dauerhafter zwischen Stadtrand und Bergpark sowie umgebendem Wald. Der baumbewährte Vermittlungsprozess entwickelt sich dabei sogar noch fortwährend weiter. Johannes Stüttgen schrieb in den documents zur documenta10 zutreffend über diese sehr gegenwärtige Beuys-Arbeit: „Nicht wie sonst die Werke steht dieses Werk im Licht der documenta – das war nur ein einziges Mal, nämlich bei der documenta 7, der Fall, und da war die Skulptur bezeichnenderweise noch gar nicht eigentlich vorhanden, sondern nur ihre Vorform -; vielmehr steht die documenta im Licht dieses Werks.“¹¹ Anders als Sekulas Fototafeln, die selbst

durchaus einen Ortsbezug wagten (und teils Peripheres thematisierten), wurde Beuys' Arbeit nicht zusammen mit den Zelten der Weltkunstschau nach hundert Tagen abgebaut und dann schnell weiterdistribuiert in ‚echte‘ Kunstmarktzentren. Mit der typischen Kombination aus tausenden manchmal kaum hüfthohen Basaltsäulen und ebensovielen Laubgehölzen, darunter „neben fünf Eichenarten [...] weitere 36 Baumarten“¹², die über Jahre je gemeinsam aufgerichtet bzw. gepflanzt wurden, stellt sich eine Verwurzelung ein, die sich mit dem Wachstum der Bäume noch vertieft und die Kunst an einen bisweilen entrückten Schauplatz bindet. Dabei reichen die Beuysalleen durchaus bis in das Zentrum der Stadt – einer, wie wir lernten, per definitionem binnenperipheren Stadt allerdings. (Im Übrigen ereilt auch andernorts Kunstwerke im städtischen Raum das Schicksal peripherer Wahrnehmung, ohne dass dafür eine Randlage nötig wäre. Mithin kann sogar eine Integration von Kunst in Rush-hour-Zonen städtischen Lebens zu einer scheinbar paradoxen Marginalisierung führen. Im Strom alltäglicher Geschäftigkeit gerät öffentliche Skulptur leicht zu beliebigem Stadtmobiliar – auch und gerade in Metropolen. Allerdings ist in diesen die Wahrscheinlichkeit höher, dass Skulptur regelmäßig durch gut informierte Kulturtouristen oder andere aktive RezipientInnen wieder aus der inneren Peripherie gelöst wird.) Wer aber speziell die Beuysalleen in Gänze rezipieren will, muss weite Strecken in der zwar kleinen, aber gedehnten nordhessischen Großstadt zurücklegen und wird schließlich an die Grenzen ebendieser gelangen. Spätestens dort wird Beuys' Plastik zu einer Kunst im ermessbar geöffneten Raum. Dieser fehlt nicht nur – wie jeder Kunst außerhalb einer Galerie – das schützende Gehäuse, das diese selbst an peripheren Standorten wie, sagen wir, Emden markierend rahmen könnte. Sie taugt ebensowenig aus sich zu einem Gestell, das, dem Tempel Heideggers¹³ gleich, selbst durch differenzstiftende Präsenz erst Wahrnehmung gestalten würde und erfahrbar machen hülfe. Man sieht dagegen gewissermaßen den Beuys-Baum vor nahem Wald nicht mehr und eine Allee geht bald unterschiedslos in das Grün über Braun der nächsten über.



Abb. 1: Joseph Beuys, *7000 Eichen*, Projektbeginn 1982, Laubgehölze und Basaltstelen, Ausschnitt/Blick auf eine sog. Beuys-Allee, Kassel-Wilhelmshöhe

Mit jedem Zentimeter Baumwachstum wirkt die je beigegebene Basaltstele kleiner. Der wälderreiche Todesgedanke (Ernst Meister)¹⁴, der Marker, der diese von anderen Alleen abgrenzt, wird weiter übergrünt. Ausgesetzt scheint solche Kunst schließlich, deren Vereinigung mit Leben man in bester Avantgarde-Tradition noch solange zu feiern gelaunt scheint, wie sie sich überhaupt noch gesondert vom gewöhnlichen Lebensvollzug wahrnehmen lässt. Beuys Programmatik fürchtet eine derartige Unkenntlichkeit nicht, nimmt diese mehr noch ganz avantgardekonsequent ins Kalkül. So fügt er seinem documenta-Beitrag statt Standardkatalogtext ein politisches, sprich alltagsweltliches Statement folgenden Zuschnitts bei:

„Zwischen Bergwerk und Müllkippe erstreckt sich die Einbahnstraße der modernen Industriegesellschaft, deren expansivem Wachstum immer mehr Lebenslinien und –kreisläufe des ökologischen Systems zum Opfer fallen.“¹⁵

Ohne Zweifel wirken solche Sätze nicht ausschließlich umweltbewegt-zeitgenössisch, ja zeitgeistig, sondern ebenso romantisch¹⁶ rückgekoppelt. Schon Ludwig Tieck, Wortschöpfer der Waldeinsamkeit, hatte mit seinen Romantiker-Kollegen „einen Ton“¹⁷ vorgegeben, der trotz aller späteren Argumente gegen das Konstrukt einer ideologischen Dichotomie von Kultur und Natur bis heute kräftig und vielerorts nachhallt. Auch jenseits des Atlantiks suchte die nordamerikanische Land Art der Sechziger das Miteinander von Kunst und Natur.¹⁸ – Ohne allerdings diese letzte, deutsch daher kommende Aufgehenslust, die in ihrer

arboristischen Ausprägung ausgerechnet ein Österreicher auf den Punkt gebracht hat:

“In den Wald gehen, tief in den Wald hinein, sagte der Burgschauspieler, sich gänzlich dem Wald überlassen, das ist es immer gewesen, der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein.“¹⁹

Bernhard im Ohr, Beuys und deutsche Mentalitäten im Blick, werden von Herder und Hegel historisch vorgeprägte Versuche, Volksgeist zu bestimmen, besonders verführerisch. Dergleichen Suchradien überschreiten sich indes rasch selbst – wenigstens um hunderte Kilometer, wenn man etwa an die gefälligen Arbeiten Andy Goldsworthys denkt, eines Schotten also, der seine Land Art gern mit den Wetterläufen vergehen lässt.

Um Vergehen schließlich dreht sich auch die unabgeschlossene Gräberansammlung der Nekropole, die Wanderer am Rande Kassels erst erreichen, wenn sie sich einen weiteren kilometerlangen Fußmarsch vom letzten Baum der westlichsten Beuysallee entfernt haben. Schon tiefer im nordhessischen Habichtswald, rund um eine zum See gewordene ehemalige Basaltgrube, sind derzeit sieben von geplanten 40 Nekropolbauten versammelt. Die Umsetzung eines achten Grabmalentwurfs, aus der Hand des *Stolpersteine*-Machers Gunter Demnig, steht just für diese Wochen an. Zu den dann acht Bauten kommt ein Ölgemälde Blalla W. Hallmanns hinzu, das dieser vor seinem eigenen Tod, in Erinnerung an den kurz zuvor verstorbenen Harry Kramer für das Nekropolen-Projekt unter dem Titel *Abendtreffen an der Lichtung – Harrys Abschied* (1998) beisteuerte. Mit einer speziellen Konstruktion ist das Gemälde statt eines Künstlergrabes, das fertigzustellen Hallmann nicht mehr vergönnt war, an einem Buchenstamm des Areals kopfhoch angebracht.

Harry Kramer, der gelernte Frisör, spätere Künstler und Hochschullehrer für Bildhauerei an der Kasseler Kunsthochschule, hat dies buchengesäumte Gelände nach langwierigen Verhandlungen 1992 von der Stadt für sein Projekt zur Verfügung gestellt bekommen: Das Projekt ermöglicht ausgewählten²⁰ Künstlern, schon zu Lebzeiten ein skulpturales Grabmal zu schaffen, das nach ihrem Ableben deren Überreste aufnehmen wird. Neben einer, von zwei steinernen

Särgen getragenen überdimensionierten *Vogeltränke* (1997, von Heinz Brummack) findet sich heute an dem kleinen See zum Beispiel auch ein sogenannter *Spielraum* (1995, von Werner Ruhnau), der in seiner Holzstelen- und Miniaturtheaterarchitektur aussieht wie ein rätselhaft gewordener Ritualplatz.



Abb. 2: Werner Ruhnau, *Spielraum*, 1995, Holz/Zinkblech/Beton, Kassel-Habichtswald

Die bis dato jüngste realisierte Arbeit (Titel: *Denk-Ort. Gesichter des Todes, Formen der Seele*) ließ 2003 Ugo Dossi aus zueinander locker gruppierten, schweren Stahlplatten anfertigen, in die figürliche und abstraktere Symbole lichtdurchlässig gelasert sind.



Abb. 3: Ugo Dossi, *Denk-Ort. Gesichter des Todes, Formen der Seele*, Stahlplatten/Gravur, 2003, Kassel-Habichtswald

Vergleichsweise traditionalistisch wirken da auf den ersten Blick Grabbauten wie Fritz Schweglers wuchtiger Sarkophag mit dem Titel *EN6355* (1993).



Abb. 4: Fritz Schwegler, EN6355, 1993, ital. Basaltlava, 200 x 200 x 140cm, Kassel-Habichtswald

Originell scheint bei alledem ohnehin weniger der künstlerische Versuch, gerade am Rand und im Wald einen herausgehobenen Ort für ein wortwörtlich letztgültiges Kunstwerk zu finden. Wieder muss man, wo nicht an Friedwälder, an Romantik denken, besonders an die Friedhofsdyllen Caspar David Friedrichs, die sich in einer Zone zeigen, die immer schon das Zentrum transzendiert – und sei es von innen heraus. Romantisch betitelt in diesem Zusammenhang allerdings nicht mehr als einen assoziativen Querverweis in einer langen Kunstgeschichte, die Kramer selbst mit seinem Projekt bis in die Frühgeschichte der Totenkulte verlängert wissen wollte und die wieder andere an berühmte Künstlergrabmäler der Renaissance denken lässt.²¹

Die mehrfache Peripheriebezogenheit dieses langsam expandierenden Grabskulpturen-parks steht für den frischeren Impuls, den das Projekt einer Kunstkritik geben kann. Das individualisierte Totendenkmal an einer Tagebau- und Vergnügungsbrache²² sticht weder strahlend wie ein Tempel hervor noch geht es unter. Die Nekropolkreationen, zu nennen wären noch Rune Mields' zweifarbige Kette marmorner Quader mit Goldlettern und –zahlen, Timm Ulrichs in die Erde versenkter Körperabguss und Oskar Blases Betonaug auf einer Stele, sind in ihrer Vielgestalt kontrast-schärfer (als Beuys' Basaltstücke) zum vorherrschenden Braun, Grün und Blau der Umgebung, ohne aber zu dominieren. Peripherie ermöglicht im Idealfall also nachgerade eine künstlerische Elementarerfahrung, die Erfahrung von Kontrasten im Übergang. Peripherie wäre auch über die Kunst hinaus als ferne Öd- oder

Wildnis missverstanden. Peripherie ist Rand- oder Transitgebiet, gleichsam die Rück- und B-Seite der Leitkultur, Spurträger einer verschütteten Geschichte, die aber noch korrespondiert oder in Korrespondenz mit zentraleren, belebteren Zonen gebracht werden kann.

Gemessen an den überwiegend schriftlosen oder -armen Werken im Habichtswald mutet Jenny Holzers Arbeit in einem rekonstruierten Landschafts- und Schlosspark in Rheder, einer kleinen ostwestfälischen Ortschaft etwa 50 Kilometer von Kassel, mit verschiedenen Leseangeboten sehr skriptural an. In über 30 umgestürzte Bäume sind Gedichtzeilen des Amerikaners Henri Cole und Zitate aus drei älteren Holzer-Serien eingraviert (und voraussichtlich noch bis Ende diesen Jahres zu sehen). Auch Ausschnitte aus der Survival-Serie, die Holzer zuvor schon ganz anders, nämlich im Zentrum New Yorks (Times Square/1986) verortete²³, finden sich darunter. Nun schicken sich ehemals bewusst mit der Werbewucht einer westlichen Megastadt konkurrierende Sätze an, „dem toten und schon dem Verfall preisgegebenem Holz einen neuen Sinn“²⁴ einzuhauchen.



Abb. 5: Jenny Holzer, O.T., 2003, Totholz/Gravur, Landschaftspark Rheder (Aufnahme: Wolfgang Braun/Marienmünster)

Nicht nur ins Totholz, auch in die Baumwipfel der Provinz inmitten Europas wurden während einer begleitenden Lichtprojektion (2003) Sätze wie der folgende eingebracht: „Auf die meisten Situationen ist Ekel die angemessene Reaktion“.²⁵ Diese manchmal unterhalt-samen Powerseller-Sinnsprüche der zeitgenössischen Kunst entfalten einen Reiz jenseits des Plakativen tatsächlich besonders im grünen Nirgendwo und weniger im Werbeumfeld New Yorks, wo sich die Agentu-

ren noch jede Guerillabotschaft zu Verkaufszwecken erschlossen haben. In Ostwestfalen, am Rande Hessens, in der geographischen Mitte Deutschlands und doch fern selbst mittelmächtiger Galerien werden Bäume zu Trägern (nur hier noch) irritierenden Sinns und zu Projektionsflächen. Wo aber die Flächen der Kunstinhalte dekontextualisiert sind oder selbst Ränder am Rand schaffen, sich dabei offen als wandelbar und bewegt wie Blätter im Wind zeigen, wird Kunst zwangsläufig auch selbstreflexiv und stellt ihren medialen Grund als kontrastierendes, störendes Element in Konkurrenz zu den applizierten ikonologischen Gehalten zur Schau. Und ähnlich entfalten auch die Waldgräber Kramers ihr Potential nicht ausschließlich in der ikonographischen Bezugsarbeit zum Totenkult, sondern gleichermaßen in der potentiellen Übertreibung des ‚müllerslustigen‘ Wanderers durch das austariert dimensionierte, ästhetisch behandelte Fremdmaterial. Genauso können die (abstrakteren) Nekropolbauten umgekehrt den Kulturtouristen enttäuschen, dass dort im Wald kein eingängiges Symbol für die vermeintliche Verdrängung des Todes an den Rand der Gesellschaft auf ihn wartet, sondern auch eine enigmatische, vom umgebenden Grün vitalisierte Formensprache. Das Manifest Beuys‘ wiederum muss heute, während das Werk weiter wächst, in den Ohren eines Avantgardesinnigen unverständlich werden, wenn da Stadtverwaltung am Rande Kassels, einer längst teils verwaldenden, schrumpfenden, deindustrialisierten und ziemlich grünen Stadt gefordert wird.

Hoffentlich lädt solch unkalkulierbare Irritation Betrachter dann zur weiteren Überschreitung schablonierter respektive zentralisierter ästhetischer Erfahrung ein.

Nachdem zugleich der Höhepunkt des kulturwissenschaftlichen Hypes um Kultur als Text zum Nutzen der objekt- und standortsensiblen Kunstgeschichte überschritten scheint, sollte von den professionellen Betrachtern ebenfalls mehr als Lesearbeit und writing culture erwartet werden. Gerade ein Kunstwerk wie die Kasseler Nekropole lädt zu tatsächlichen Transgressionen ein. Eine praxeologisch ausgerichtete kunstethnologische Haltung, immer wieder zu schulen bei Aby M. Warburg, führt uns aus dem sprichwörtlichen Elfenbeinturm an elementare Themen der Ge-

sellschaft²⁶, ohne performative und materielle Aspekte unterzuordnen. Dabei fordert die Kunst-Feldforschung an den Rändern zum disziplinären Dialog auf, der längst auch von der gegenüberliegenden Seite²⁷ aufgenommen wird. Diesen unsererseits weiterzuführen, regen besonders periphere Arbeiten an, die nicht im Wald in Nordhessen liegen müssen, aber doch können. Peripherie kann so optimistisch als Chance einer egalitäreren Wahrnehmung von Gegenwartskunst gedeutet werden, die fast²⁸ gleichberechtigt dazu ermuntert, einem schwindstüchtigen Eisblock durch Mexico City²⁹ zu folgen oder über Beuys-Eichen den Weg in die baumbestandenen Landschaften um Kassel zu nehmen. Gerade jene Arbeiten – es gibt ja der peripheren Skulpturen nicht nur in Nordhessen viele – die nicht einfach irgendwo stehen und doch potentiell Gestell sind, sondern jene, die beinahe aufgehen, verlangen eine andere, eine im Feld nach feinen Unterschieden und kleinen Kippmomenten suchende Wahrnehmungshaltung und könnten somit Paradigma einer bewusst peripheren Annäherung an Gegenwartskunst werden.

Endnoten

1. Diesen Begriff hat in jüngerer Zeit (und mit Blick auf Installationskunst) besonders produktiv gemacht: Rebentisch 2003, *Ästhetik der Installation*, besonders S. 232ff.
2. Vgl. hierzu bspw.: Richard 2005, *Postmodernism and Periphery*, S. 351-359. Richard verweist darin u.a. auf eine Krise der Zentralität, die zugleich Potentiale der - in ihrem Fall: postkolonialen - Provinzen offenbart.
3. Einen rezenten Überblick zu Christallers Modell sowie dessen Weiterentwicklungen bieten: Borsdorf/Zehner 2005, *Siedlungsgeographie*, S. 265-331, hier S. 306-313.
4. Transit ist, so meine ich, die entscheidende Kategorie um Peripherie von Binnenperipherie konzeptionell zu unterscheiden. Absolut periphere Regionen liegen abseits und sind aufgrund schlechter Anbindung ans Verkehrsnetz vergleichsweise schwer bzw. aus wenigen Richtungen zu erreichen. Binnenperipherien liegen dagegen nicht selten – wie Kassel – an regelrechten Verkehrskreuzen inmitten insgesamt gut erschlossener, viel durchreister Regionen, allerdings ohne dass diese dadurch kulturell Kapital schlagen bzw. Aufmerksamkeit (intensiver, dauerhafter) binden könnten.
5. Buchloh 1982, *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, S. 105-126, hier S. 114.
6. Einen Überblick (unter der Überschrift ‚Der ORT: Größenwahn einer Provinzstadt?‘) über die Ablehnungsbekundungen bietet: Kimpel 1997, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, S. 88f.
7. *Prolog*, in: *documenta-GmbH 1997, Das Buch zur Documenta X*, S. 2-25, hier S. 25.
8. Als nach wie vor gewichtige kritische Studie zur Tradition (spät-)kolonialer Vereinnahmung von außereuropäischer Kunst durch westliche Ausstellungsinstanzen vgl.: Karp/Lavine 1991, *Exhibiting Cultures*.
9. Neben Werftszenen zeigte Sekula 2007 besonders Bilder von Hebammen unter dem Titel *Shipwreck and Workers* und gab der Presse gegenüber die Geburtskanal-Assoziation zu Protokoll, die ihm inspirierend mit Blick auf die wasserleitenden Kaskaden unterhalb des Herkules-tragenden Oktogons im Bergpark gekommen sei. Siehe auch: http://www.hr-online.de/website/specials/documenta/index.jsp?key=standard_document_31591112, 2.4.2009

10. Wer das lokale, dem Thüringischen näher als dem Südhessischen stehende Idiom um Kassel kennt, wird u. U. bereit sein, Beuys zuzugestehen, mit seiner Verschiebung von D nach T im Begriff Verwaltung nicht allein einen bürokratiekritisch-ökologischen Anspruch artikuliert, sondern auch einen Querverweis auf die regionale Mundart mitformuliert zu haben.
 11. Stüttgen 1997, *Joseph Beuys Sculpture „7000 Oaks“*, S. 20-31, hier S. 26.
 12. Schmidt 2003, *Das Baumkataster „7000 Eichen“ der Stadt Kassel*, S. 33f.
 13. Vgl.: Heidegger 1950, *Der Ursprung des Kunstwerks*, S. 1-74, hier besonders S. 36ff.
 14. Der Begriff stammt aus einem Gedicht Ernst Meisters, das höchstens mittelbar mit Beuys zu tun hat. Die inhaltliche Andeutung möchte ich indes mit Alfred Nemecezs folgenden Worten zum Werkkonzept präzisieren: „Über jeden heranwachsenden Beuys-Baum sollte ein toter Zeuge in Gestalt einer daneben gesetzten Stele aus rohem Basaltgestein wachen. Das war nur konsequent, weil ja erst dieses Attribut die Pflanze als symbolhaltige Kunstaktion kenntlich machte.“ Aus: Nemecek 2002, *Eine Idee schlägt Wurzeln*, S. 56-61, hier S. 58.
 15. Kassel 1982, *documenta 7*, S. 44.
 16. Zur diachronen ideellen Verbindung zwischen Romantik und Beuys vgl.: Vischer 1983, *Beuys und die Romantik*, bspw. S. 97f.
 17. Lehmann 2003, *Aspekte populären Landschaftsbewußtseins*, S. 147-164, hier S. 153.
 18. Vgl. dazu: Kuspit 2006, *Identifikation mit dem Medium*, S. 127-155, hier S. 141.
 19. Bernhard 1984, *Holzfällen*, S. 302.
 20. Offizielle der Kulturverwaltung verankerten das Auswahlkriterium „documenta-Rang“, das der Stiftung, die das Projekt heute fortführt, weiterhin als ein Kriterium dient, welches zugleich schon von Manfred Schneckenburger, einem Kramer-Kenner, als ominös kritisiert worden ist. Siehe: Schneckenburger 1999, *Im Stillen aufs Ganze Gehen*, S. 10-13, hier S. 11.
 21. Vgl. Eckart 2000, *Die Kasseler Künstlernekropole*, S. 72ff. Ein Nachbau des Vergil-Grabes, also gleichsam eine translozierte, wesentlich ältere Künstlergrabidee, ist, by the way, Teil des Bergparks in der Nachbarschaft der Nekropole. - Eine Nachbarschaft, die nicht noch näher geriet, weil die Parkverwaltung kein Areal im Park selbst, das Kramer adäquat erschienen wäre, für das Projekt freizugeben bereit war.
 22. Der kleine See, um den sich die Künstlergrabmäler gruppieren, ist nicht nur Relikt des Basaltbaus, sondern diente (zuteilen der kriegsschadensbedingten Schließung anderer Schwimmbäder) auch als offizielles Badegewässer.
 23. Vgl. dazu (übersichtlich) z.B.: Wege 1999, *Jenny Holzer*, S. 238-241, hier S. 238.
 24. <http://www.brakel.de/181.html>, 2.4.2009
 25. <http://trauminszenierungen.gartenlandschaftowl.de/film.jsp?Ink=61&mid=123>, 2.4.2009
 26. Im Sinne der obigen Beispiele sind hier primär die Themen Tod, Vergehen, aber auch Aufgehen, (rituelles) Hinübergehen und Wachstum zu nennen, die durchaus mit Warburgs Forschung zu den Formen und Bildern der Erinnerung konvergieren.
 27. Gemeint sind hier ethnologische bzw. kulturanthropologische Feldforscher, die begonnen haben, sich weltweit mit zeitgenössischer Kunst im Feld auseinanderzusetzen. Vgl. als programmatisches Beispiel: Schneider 2006, *Appropriations*, S. 29-51. Die Kunstgeschichte kann, wie ich meine, ihrerseits vom Dialog mit feldforschenden Disziplinen insbesondere mit Blick auf ritual- und standortspezifische Werke nur profitieren.
 28. Die Einschränkung ("fast") steht dafür, Orte zwar zu unterscheiden und durchaus ernstlich einzubeziehen, sie aber nicht *a priori* zu hierarchisieren in Zentralen und Minderstätten der Kunst.
 29. Zu der hier angesprochenen Arbeit Francis Alÿs' vgl.: Schaub 2007, *Die Kunst des Spurenlegens*, S. 121-141, hier S. 121f.
- Benjamin H. D. Buchloh, *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, in: *October*, 22, 1982, S. 105-126, hier S. 114.
- Eckart 2000, *Die Kasseler Künstlernekropole*
Dirk Eckart, *Die Kasseler Künstlernekropole*. Kassel 2000, S. 72ff.
- Heidegger 1950, *Der Ursprung des Kunstwerks*
Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, S. 1-74, hier besonders S. 36ff.
- Karp/Lavine 1991, *Exhibiting Cultures*
Ivan Karp und Steven D. Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington DC, 1991.
- Kassel 1982, *documenta 7*
Kassel, *documenta, documenta 7* (Katalogband 2), Kassel 1982, S. 44.
- Kimpel 1997, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*
Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit* (Schriftenreihe des documenta Archivs; 5), Köln 1997, S. 88f.
- Kuspit 2006, *Identifikation mit dem Medium*
Donald Kuspit, *Identifikation mit dem Medium – der Trost der Materie*, in: *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, hg. von Michael Lüthy und Christoph Menke, Zürich/Berlin 2006, S. 127- 155, hier S. 141.
- Lehmann 2003, *Aspekte populären Landschaftsbewußtseins*
Albrecht Lehmann, *Aspekte populären Landschaftsbewußtseins*, in: *Umweltgeschichte. Themen und Perspektiven*, hg. von Wolfram Sie-mann, München 2003, S. 147-164, hier S. 153.
- Nemecek 2002, *Eine Idee schlägt Wurzeln*
Alfred Nemecek, *Eine Idee schlägt Wurzeln*, in: *Art*, 6, 2002, S. 56-61, hier S. 58.
- Rebentisch 2003, *Ästhetik der Installation*
Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main 2003, besonders S. 232ff.
- Richard 2005, *Postmodernism and Periphery*
Nelly Richard, *Postmodernism and Periphery*, in: *Theory in Contemporary Art since 1985*, hg. von Zoya Kocur und Simon Leung, Oxford 2005, S. 351-359.
- Prolog, in: documenta-GmbH 1997, *Das Buch zur Documenta X Prolog*, in: documenta-GmbH (Hg.), *Das Buch zur Documenta X. poetics-poetics*. Ostfildern-Ruit 1997, S. 2-25, hier S. 25.
- Schaub 2007, *Die Kunst des Spurenlegens*
Miriam Schaub, *Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens*, in: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. von Sybille Krämer u.a., Frankfurt am Main 2007, S. 121-141, hier S. 121f.
- Schmidt 2003, *Das Baumkataster „7000 Eichen“ der Stadt Kassel*
Wolfgang Schmidt, *Das Baumkataster „7000 Eichen“ der Stadt Kassel*, in: *1982/2002. 20 Jahre Joseph Beuys: 7000 Eichen – Stadtver-waldung statt Stadtverwaltung* (Schriftenreihe des documenta Archivs; 10), hg. von Harald Kimpel, Kassel 2003, S. 33f.
- Schneckenburger 1999, *Im Stillen aufs Ganze Gehen*
Manfred Schneckenburger, *Im Stillen aufs Ganze Gehen*, in: *Harry Kramer. Künstler-Nekropole*. Kassel 1999, S. 10-13, hier S. 11.
- Schneider 2006, *Appropriations*
Arnd Schneider, *Appropriations*, in: *Contemporary Art and Anthropology*, hg. von Arnd Schneider und Christopher Wright, Oxford/New York 2006, S. 29-51. Die Kunstgeschichte kann, wie ich meine, ihrerseits vom Dialog mit feldforschenden Disziplinen insbesondere mit Blick auf ritual- und standortspezifische Werke nur profitieren.
- Stüttgen 1997, *Joseph Beuys Sculpture „7000 Oaks“*
Johannes Stüttgen, *Joseph Beuys Sculpture „7000 Oaks“ and the documenta/ Joseph Beuys Skulptur „7000 Eichen“ und die documenta*, in: *documentadocuments 3*. Ostfildern-Ruit 1997, S. 20-31, hier S. 26.
- Vischer 1983, *Beuys und die Romantik*

Bibliographie

Bernhard 1984, *Holzfällen*
Thomas Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt am Main 1984 [1988], S. 302.

Borsdorf/Zehner 2005, *Siedlungsgeographie*
Axel Borsdorf und Klaus Zehner, *Siedlungsgeographie*, in: *Allgemeine Anthropogeographie*, hg. von Winfried Schenk und Konrad Schlie-phake, Gotha 2005, S. 265-331, hier S. 306-313.

Buchloh 1982, *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*

Vischer 1983, *Beuys und die Romantik*

Theodora Vischer, *Beuys und die Romantik – individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie?* Köln 1983, bspw. S. 97f.

Wege 1999, *Jenny Holzer*

Astrid Wege, *Jenny Holzer*, in: *Art at the turn of the Millennium*, hg. von Burkhard Riemschneider und Uta Grosenick, Köln 1999, S. 238-241, hier S. 238.

<http://www.brakel.de/181.html>, 2.4.2009

http://www.hr-online.de/website/specials/documenta/index.jsp?key=standard_document_31591112, 2.4.2009

<http://rauminszenierungen.gartenlandschaftowl.de/film.jsp?Ink=61&mid=123>, 2.4.2009

Titel

Lutz Hengst, Kunst-Peripherie mitten im Zentrum?, in: kunsttexte.de/Gegenwart, Nr. 2, 2009 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.

Abbildungen

Abb. 1: Joseph Beuys, *7000 Eichen*, Projektbeginn 1982, Laubgehölze und Basaltstelen, Ausschnitt/Blick auf eine sog. Beuys-Allee, Kassel-Wilhelmshöhe (Aufnahme: L. Hengst)

Abb. 2: Werner Ruhnau, *Spielraum*, 1995, Holz/Zinkblech/Beton, Kassel-Habichtswald (Aufnahme: L. Hengst)

Abb. 3: Ugo Dossi, *Denk-Ort. Gesichter des Todes, Formen der Seele*, Stahlplatten/Gravur, 2003, Kassel-Habichtswald (Aufnahme: L. Hengst)

Abb. 4: Fritz Schwegler, *EN6355*, 1993, ital. Basaltlava, 200 x 200 x 140cm, Kassel-Habichtswald (Aufnahme: L. Hengst)

Abb. 5: Jenny Holzer, O.T., 2003, Totholz/Gravur, Landschaftspark Rheder (Aufnahme: Wolfgang Braun/Mariemünster)

abstract

The following article tries to exemplify how a certain way of referring to art, situated in so called interior peripheries, may become a paradigm of an understanding of contemporary art which is sensitive to its special location and moreover ethnologically inspired. For that reason it focuses on artworks – by Joseph Beuys, Jenny Holzer and further artists – which are to be found in the green surroundings of a somehow inconspicuous, somehow exposed city in the heart of Germany.

Autor

Lutz Hengst studierte Europäische Ethnologie, Kunstgeschichte und Historische Geographie. Z. Zt. promoviert er als DFG-Stipendiat am International Graduate Centre for the Study of Culture zu spurensichernder Kunst nach 1960 und ist Lehrbeauftragter für Bild- und Umweltgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Publikationen und Vorträge u.a. zu Spurtheorie, Kleidung in der Gegenwartskunst und Retrodesign.