

Harald Kimpel

documenta

Die Überschau



DUMONT

documenta

Die Überschau

Seit 1955 ereignet sich in Kassel alle fünf Jahre die weltweit bedeutendste Ausstellung für Gegenwartskunst – 2002 zum elften Mal. Wer die aktuelle documenta verstehen will, muss ihre Vergangenheit kennen. Das Buch dokumentiert daher, wie der Ausstellungszyklus zu dem wurde, was er mittlerweile ist: Mythos der Kunstvermittlung, Autorität im internationalen Kulturbetrieb. Die Dokumentation überblickt den abwechslungsreichen Weg der documenta von ihren Ursprüngen bis heute und liefert Fakten zur Entwicklung einer privaten Idee zum Mega-Event. Informiert wird über die jeweiligen Konzepte und Personen ebenso wie über Auswahlverfahren und Inszenierungsmethoden, über Vermittlungsabsichten und Reaktionen. Zahlreiche Bilddokumente machen elf Stationen repräsentativen Kunstgeschehens auch visuell präsent.

ISBN 3-8321-5948-7



€ 14,90 (D)

9 783832 159481

documenta 4

americana

»4. documenta. Internationale Ausstellung«

27. Juni – 6. Oktober 1968

Museum Fridericianum, Galerie an der Schönen Aussicht, Orangerie

Leitung:

Arnold Bode (Mitglied aller Arbeitsausschüsse)

documenta-Rat:

Arnold Bode, Heinz Lemke, Theodor Ascher,
Hans Ulrich Asmussen, Gerhard Bött,

Karl Branner, Herbert von Buttlar, Werner

Düttmann, Klaus Gallwitz, Günther Gercken,

Eugen Gomringer, Günther Grzimek,

Dietrich Helms, Karl Hemfler, Erich Herzog,

Bernhard Hoffmann, Max Imdahl, Jean Leering,

Kurt Martin, Herbert Péc, Arnold Rüdinger,

Alfred Schneider, Albert Schulze Vellinghausen,

Ernst Schütte, Hein Stünke, Eduard Trier

Arbeitsausschuß »Ambiente«: Herbert von Buttlar, Gerhard Bött,

Werner Düttmann, Max Imdahl, Jean Leering,

Eduard Trier

Arbeitsausschuß Malerei:

Albert Schulze Vellinghausen, Arnold Rüdinger,

Jean Leering, Eugen Gomringer, Erich Herzog,

Max Imdahl

Arbeitsausschuß Plastik:

Eduard Trier, Gerhard Bött, Klaus Gallwitz,

Dietrich Helms, Hein Stünke

Arbeitsausschuß Graphik/Objekte:

Günther Gercken, Herbert von Buttlar,

Dietrich Helms, Herbert Péc, Hein Stünke

Albert Schulze Vellinghausen,

Herbert von Buttlar, Willi Bongard,

Jürgen Harten, Dietrich Helms,

Werner Spies

Organisationsausschuß:

Heinz Lemke, Theodor Ascher,

Herbert von Buttlar, Karl Hemfler,

Alfred Schneider, Hein Stünke

Ausstellungsarchitektur:

Arnold Bode, Rudolf Staeger, Lorenz Dombois

Graphisches Erscheinungsbild: Karl Oskar Blase

Sekretariat:

Jürgen Harten

Träger:

documenta-GmbH

Geschäftsführer:

Karl Reuther

Teilnehmer:

150 aus 12 Ländern

Exponate:

ca. 1000

Gesamtkosten:

2.146.000 DM

Besucher:

220.880

Kataloge:

Bd. 1: Malerei, Plastik

Bd. 2: Graphik/Objekte

(Druck + Verlag GmbH, Kassel)

Honig-Aktion: Das Protest-Happening von

Wolf Vostell und anderen Akteuren sprang die

Pressekongferenz.



Kulturpolitik – In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre trifft das documenta-Unternehmen auf eine in mehrfacher Hinsicht problematische Ausgangssituation. Während einer Phase der durchgreifenden Politisierung aller gesellschaftlichen Teilbereiche wird auch die künstlerische Ereignisform Ausstellung fundamental in Frage gestellt und hinsichtlich ihrer sozialen Relevanz problematisiert. Zu Beginn des Jahres 1968 waren bereits renommierte europäische Kulturereignisse revolutionären Störungen ausgesetzt. So konnte die Eröffnung der Biennale in Venedig nur unter Polizeieinsatz vorstatten gehen,

Museum Fridericianum, Rotunde mit Gemälden
von Robert Indiana und Rupprecht Geiger



das Filmfestival von Cannes wurde durch studentischen Protest zum Abbruch gezwungen, in Mailand besetzten Studenten die Triennale, erklärten sie für tot und erzwangen ihre Schließung... – verständlich, wenn man auch in Kassel fürchtet, nicht unbeliebt davonzukommen.

Personalwechsel – Unabhängig von solch externer Problematik sind die Vorbereitungen zur documenta 4 durch eine schwerwiegende Personalkrise belastet. Unter anderem sorgt nämlich ein veränderter Auswahlmodus für inneren Unfrieden und öffentliches Aufsehen. Der documenta-Rat ist von dem engen Freundeskreis um Arnold Bode zu einem vielköpfigen, zuletzt 24 Personen umfassenden Apparat angeschwollen, der sich in eine Vielzahl von »Arbeitsausschüssen« untergliedert. Die Gremien sind außerdem stark verjüngt. So hat sich unter anderem Werner Haftmann – inzwischen Direktor der Nationalgalerie Berlin – aus dem Kasseler Geschehen zurückgezogen. Ein heterogener Zirkel von Fachleuten unterschiedlicher Herkunft – Personen statt Persönlichkeiten, so kritisieren Unzufriedene – praktiziert nun zur Ermittlung der teilnehmenden Künstler eine Methode, die als Versuch der Übertragung demokratischer Verfahrensweisen auf den Kulturbetrieb programmatische Bedeutung beansprucht. Kein Künstler darf nämlich in die Ausstellung aufgenommen werden, über den nicht vom Plenum aller Beteiligten abgestimmt worden ist. Unter diesen Umständen firmiert Arnold Bode erstmals nicht mehr als alleiniger Ausstellungsleiter: Als »Mitglied aller Ausschüsse« zwar omnipräsent, muß er dennoch seine bislang unangefochtene Cheffunktion dem Majoritätsbeschluß unterordnen. Dem beginnenden Entmachtungsprozeß begegnet der documenta-Gründer mit gewohntem Optimismus: Noch bevor die vierte Ausstellung seiner Reihe begonnen hat, macht er sich »Hoffnung auf die nächsten«.

Aussteiger – Die Selbstbürokratisierung der Organisatoren erklärt sich unter anderem aus dem Bemühen, für die Institution und deren normative Aufgabe ein erweitertes Glaubwürdigkeitspotential aufzubauen. Das bisherige Bekenntnis zur Entscheidung des »kenntnisreichen Einzelnen«, als nicht mehr zeitgemäß erkannt, soll von seinem autoritären Charakter befreit und in einen Mehrheitskonsens überführt werden. Es geht um den Versuch, die Auswahlprozesse zu objektivieren und für Außenstehende transparent zu machen. Auf die unüberhörbaren gesellschaftlichen Forderungen nach Demokratisierung der Kunst reagiert also die documenta 4 mit der Demokratisierung ihrer eigenen Strukturen. Die Institution stellt somit nicht nur Kunstwerke aus, sondern macht mit der demonstrativen Durchsichtigkeit ihrer Entscheidungsvorgänge auch ihre Methoden zum Ausstellungsgegenstand. Nun ist dies allerdings eine Strategie, mit der sich einige der traditionellen Mitglieder im documenta-Rat keineswegs anfreunden können. Erklärte Interessenvertreter einer älteren Künstlergeneration – wortführend der Düsseldorfer Museumsdirektor Werner Schmalenbach – fühlen sich in ihrer Sachkompetenz mißachtet und außerhalb in ihrem Kunstverständnis von einem vordergründigen Innovationsdenken überstimmt. Denn nach monatelangen Konzeptdebatten wird zum Programm erhoben, was seit der vergangenen documenta über dem Horizont des Marktgeschehens erschienen ist: Nur die Kunst der letzten vier Jahre soll 1968

documenta-würdig sein. Diesen Paradigmenwechsel von Qualität zu Novität wollen jedoch die Verfechter des traditionellen Normenkanons nicht mittragen. In dem Moment also, in dem die documenta die Wende von einer kunsthistorisch argumentierenden Qualitätsparade zur Aktualitätschau endgültig vollziehen soll – signalisiert durch den vollständigen Verzicht auf retrospektive Vorspann-Absicherungen –, kommt es zum Eklat: Aus Gründen der «künstlerischen Überzeugung» kündigen im Vorfeld der vierten documenta einige der bislang maßgeblichen Persönlichkeiten unter Protest die Mitarbeit auf – zuerst Werner Schmalenbach, gefolgt von Fritz Winter, einem der Urväter der documenta und letzter praktizierender Künstler innerhalb ihrer Gremien. Nach Werner Schmalenbachs Argumentation ist die documenta im Begriff, ihre sinnstiftende Dimension zu verlieren: die Dokumentation des Dauerhaften, die Herausarbeitung des zeitlos Gültigen. Und auch im weiteren Verlauf der Planungsarbeit erweist sich das antiautoritäre Prinzip als nicht durchsetzbar. Die Hoffnung, mittels Abstimmung in differenzierter Ausschußarbeit zu einer die Kriterien offenkundigen Exponatauswahl zu gelangen, scheitert an der Dysfunktionalität des Apparats. Die Abstimmungsmaschinerie läßt sich selbst.

Happening – Die andere Art von Protest, der einer außerparlamentarischen Opposition, von der die documenta als Herrschaftsinstrument bezichtigt und mit Abschaffung bedroht wird, erweist sich hingegen als weniger brisant. Statt Aufhebung der Ausstellung wird Beteiligung an ihr eingeklagt. So wird die Pressekonferenz in der Stadthalle am Vorabend der Eröffnung durch Unbotmäßigkeiten ungeladener Künstler zum Happening umfunktioniert: Werner Schmalenbach, Wolf Vostell, Jörg Immendorff («Ich mache die Documenta frei») und Anhang bringen mit der «Honig-Aktion», bei der sie den Süßstoff über den Tisch der Repräsentanten des documenta-Etablissements ausgießen, und mit anderen Despektierlichkeiten die – mit dem Argument der Raum- und Finanzknappheit – nicht berücksichtigte Aktionskunst vor der versammelten Welt. Die Presse um so nachdrücklicher in das Geschehen ein: «Prof. Bode, wir Blinden danken für diese schöne Ausstellung», spottet ein Transparent. Am Eröffnungstag selbst sorgen dann eine rote Fahne und Sprechchöre dafür, daß statt Festreden Diskussionsrunden gehalten werden; und eine improvisierte «Anti-documenta» mit der vernachlässigten gesellschaftskritischen Kunst kann erwartungsgemäß mit dem Hauptevent nicht konkurrieren.

Nachholbedarf – Der Ausfall von Werner Haftmann, der so rechtzeitig aus dem Unternehmen ausgestiegen war, daß er nicht mehr unmittelbar erleben mußte, wie seine Thesen durch einen künstlerischen und organisatorischen Generationswechsel überholt wurden, macht den Weg frei, um alles nachzuholen, was die Entwicklungslogik der Abstraktionsadepten 1964 noch ausschließen mußte: das gesamte Spektrum der neuen künstlerischen Ausdrucks-

Museum Fridericianum, Obergeschloß.
Hauptsaal. Roy Lichtenstein:
Big Modern Painting, 1967



formen, die während der sechziger Jahre – einhergehend mit einer Verlagerung des kommerziellen Kunstzentrums von Paris nach New York – den internationalen Kunstmarkt erobern konnten. Insbesondere die amerikanische Pop Art (u.a. Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Robert Indiana, Jasper Johns, Roy Lichtenstein) mitsamt ihren europäischen Varianten (u.a. Martial Rayssse, Richard Hamilton) bringt den nach dem Siegeszug der Abstraktion endgültig ausgetriebenen geglaubten Bildgegenstand nachdrücklich zurück. Wollte Arnold Bode noch zu Beginn des Jahrzehnts die ersten Regungen des Pop-Trivialismus zurück auf die Straße schicken, von woher dieser gekommen sei, bleibt ihm nun, will er einem schleichenden Verfall seines Einflusses auf das Unternehmen entgegenwirken, nicht anderes übrig als zu akzeptieren, daß die Kunst neue Wege in die soziale Wirklichkeit gefunden hat.

Raumdefinitionen – Der Eindhovener Museumsdirektor Jean Leering, nach dem Tod des Kunstkritikers Albert Schulze Vellinghausen und des Basler Museumsdirektors Arnold Rüdinger Leiter des Malerei-Ausschusses, erweist sich im demokratisch strukturierten Vorbereitungschaos als der Durchsetzungsfähigste. Mit seiner von der Architektur geprägten Kunstauffassung bestimmt er das Erscheinungsbild der vierten documenta. Minimal Art (z.B. Sol Lewitt, Donald Judd, Robert Morris) und andere raumstrukturierende Kunstformen definieren mit ihrem Wirklichkeitsverständnis die Räume im Museum Fridericianum und in der Galerie an der Schönen Aussicht. Mit Verfahren wie Optical Art (Bridget Riley, Victor Vasarely), Post Painterly Abstraction (Mark Rothko, Ad Reinhardt), Color Field (Kenneth Noland, Barnett Newman), Hard Edge (Ellsworth Kelly, Al Held), Shaped Canvas (Richard Smith, Frank Stella) illustriert die »jüngste documenta, die es je gab« – so ihr Slogan – die pluralistische Vielfalt der neuen Stilrichtungen und bestätigt den Anspruch des aktuellen amerikanischen Kunstproduzierens, die europäischen Traditionen außer Kraft gesetzt zu haben. Obwohl – einer Berechnung Jean Leerings zufolge – die Zahl der amerikanischen Teilnehmer 1968 nur halb so groß ist wie bei documenta 2 und 3 und ihre Arbeiten weniger als 50% der Ausstellung ausmachen, bestimmen die Großformate das Gesamtbild der Ausstellung. Angesichts solch optischer Dominanz prägt das Feuilleton das Schlagwort von der »americana«. Mit dieser zusammenfassenden Übersicht des Aktuellsten der letzten vier Jahre findet Kassel wieder Anschluß an die jüngste Entwicklung und befriedigt seinen internen, »hausgemachten« Nachholbedarf. Fast ein Jahrzehnt nach dem Zerfall des Dogmas der Ungegenständlichkeit ist die Ideologie vom Endzustand der Kunst in den Dialekten der abstrakten Weltsprache ersetzt worden durch veränderte gesellschaftliche Ansprüche an die

Museum Fridericianum, Obergeschloß,
Hauptsaal

Neue Galerie, Untergeschloß, Abteilung
»Graphik/Objekte« mit Multiples von
Clas Oblenburg und Roy Lichtenstein



ästhetische Wirklichkeitsinterpretation. Die documenta 4 zeigt die Aufspaltung der Szene in eine komplexe Vielfalt neuer Medien, Materialien, künstlerischer Organisations- und Produktionsformen.

Environments – Arnold Bode, in seinem Einfluß auf die Gestaltung deutlich reduziert, findet im Spektrum der ästhetischen Innovationen ein spezifisches Betätigungsfeld, das seinem Talent zur Verwandlung von Räumen entgegenkommt. Ausgehend von der Beobachtung einer zunehmenden Verräumlichung des Tafelbildes und dem gleichzeitigen Abstieg der Skulptur vom Sockel, exemplifiziert der documenta-Vater in der Galerie an der Schönen Aussicht einen neuen Gattungsbegriff, für den seine Raumergreifungen anlässlich der documenta 3 als Vorübungen gesehen werden können: »Ambientes« bzw. »Environments« wie Edward Kienholz' *Ravys*, Christos *Corridor Store Front*, Christian Megerts allseits verunsichernder Spiegelraum, Dan Flavin's gespenstische Lichtzone, Joseph Beuys' rätselhafter Experimentiersaal sind Beispiele dafür, »wie die neue visuelle Realität den Raum mitgestaltet«. In den begehbaren Räumen ist die traditionelle Rezeptionshaltung, die eindimensionale Konfrontation mit dem Werk, durch ein »umfassendes ästhetisches Erlebnis« ersetzt worden.

Massenware – Die Planer aus dem Umfeld Arnold Bodes fühlen sich auch deshalb von ihren kulturrevolutionären Kritikern verkannt, weil sie in ihrer Ausstellung einer Tendenz breiten Raum gönnen, die sich selbst als revolutionär erachtet, da sie die gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst zu multiplizieren verspricht. Die Abteilung »Vervielfältigte Kunst« bezeugt in der Galerie an der Schönen Aussicht mit Auflagenobjekten, Graphikserien und Editionen die antimuscale Einstellung von Teilnehmern wie Organisatoren der vierten documenta. Denn auf die Ideologie der »ars multiplicata« gründet sich in den sechziger Jahren die Hoffnung, dem Kunstwerk seinen elitären Charakter zu nehmen, es zu entauratisieren. Wenn nämlich der ästhetische Gegenstand mit Hilfe anonymisierter mechanischer Produktionsverfahren – der Siebdruck gewinnt hierbei entscheidende Funktion – zu einer in beliebiger Auflage existierenden, für alle erschwinglichen Ware geworden ist, kann die gesellschaftliche Isolation des Kunstproduzenten als aufgehoben gelten. Mit seriellen Werken (»Multiples«) von Künstlern wie Andy Warhol, Victor Vasarely, Eduardo Paolozzi, James Rosenquist und anderen sieht daher die documenta 4 den Weg zur Utopie von Kunst als Lebensmittel für beschritten an.

Rezeptionshilfe – Wer seit 1955 das Vergnügen hatte, eine documenta zu besuchen, dem wurde klar, daß mit solchem Besuch nicht nur Vergnügen verbunden war. Das Einlassen auf die Innovationen visueller, insbesondere aber auch kunsttheoretischer Art hat – in Verbindung mit den körperlichen Anforderungen der immer ausgedehnter werdenden räumlichen Parcours – die Kunstrezeption den Charakter von Arbeit annehmen lassen. Nicht nur die

Christo: 5600 Cubic Meter Package
auf der Katsurawe



Kunst, sondern die Ausstellung selbst ist vermittlungsbefähigt geworden. Abhilfe verspricht einer, der sich ab 1968 in unterschiedlicher medialer Form zu einer Art Sub-Institution entwickeln wird: Für die Dauer der documenta 4 betreibt Bazon Brock im Fridericianum seine »Besucherschule«. Ihr geht es darum, das Ausstellungspublikum zu befähigen, den veränderten Produktionsbedingungen von Kunst mit entsprechend verändertem Rezeptionsverhalten zu begegnen. Insbesondere gilt es, die traditionelle »Unterwerfung unter den Geltungsanspruch des Werkes« (Bazon Brock) zu überwinden. Dabei wird Didaktik zum Exponat: Mit seinen Methoden des »Action-Teachings« repräsentiert der Besucherlehrer über seine unmittelbaren pädagogischen Absichten hinaus die ansonsten von der documenta 4 vernachlässigte Aktionskunst.

Kunstrasen – Ziele die Ruinenutzung von documenta 2 und 3 noch darauf ab, die Skulpturen »durch Wandhintergründe vor der großen Natur zu bewahren« (Arnold Bode), hat die Art und Weise, wie sich 1968 die Werkauswahl von etwa einem Dutzend Künstlern (u.a. Horst Antes, Erich Hauser, Thomas Lenk, William Tucker, Shinkichi Tajiri) locker auf der Wiese vor der Orangerie verteilt, ihre ideologische Stringenz und ihre formale Überzeugungskraft verloren. Bot zuvor die dogmatische Belastung des Verfahrens Anlaß zur Kritik, ist es nun der Verlust an konzeptioneller Evidenz und emotionaler Wirkung. Wo 1959 und 1964 sensible Schattenspiele ihre abstrakten Botschaften auf Arnold Bodes Wände schrieben, röhrt und blitzt nun der Maschinenkubus von Geldmacher/Mariotti in die Parknacht. Und den Mittelpunkt der Wiese besetzt – selbstbewußt und ohne Platzangst – Christos 5600 *Cubic Meter Package*. Mit dem dramatischen Auf und Ab seiner Errichtung wird das Luftpaket ebenso Metapher für die Kasseler Weltkunstschau von 1968 wie schließlich ihr überragendes Wahrzeichen, zugleich ein unüberschaubarer Eingriff in öffentliche Räume und damit Symbol für den Anspruch der Kunst der sechziger Jahre auf erweiterte gesellschaftliche Wirksamkeit.