

Vortrag am 08.01.2015 bei der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft e.V. in Verbindung mit dem Evangelischen Forum, dem Museumsverein, der Museumslandschaft Hessen Kassel und der Universität Kassel

Harald Kimpel

Ausgefallene Kunst: Unverwirklichte Projekte aus der Geschichte der documenta



In den letzten Tagen des vergangenen Jahres ging eine Meldung um die Welt: NASA-Astronomen entdeckten einen „gescheiterten Planeten, der bei der Entstehung des Sonnensystems übrig geblieben ist“. Sie nannten ihn CERES und bewiesen ihren Fund mit schönen Bildern.

Planeten können also scheitern – doch nicht nur sie. Was uns Nicht-Astronomen heute beschäftigen soll, ist näherliegend und gehorcht nicht kosmischen, sondern künstlerischen Maßstäben: gescheiterte Kunstprojekte, die bei der Entstehung einer documenta übrig geblieben sind. Und wie bei CERES können auch diese ganz und gar irdischen Funde mit schönen Bildern belegt werden.

Um gleich ein Beispiel anzuführen, das möglicherweise noch frisch in Erinnerung ist: Bei der documenta 13 war einem logistischen Großunternehmen ein einschlägiges Verhinderungsschicksal beschieden – dem Projekt „El Chaco“ der argentinischen Künstler Guillermo FAIVOVICH und Nicolás GOLDBERG. Die beiden hatten nichts Geringeres im Sinn, als den zweitgrößten jemals gefundenen Meteoriten von seinem nordargentinischen Einschlagsort auf den Friedrichsplatz zu dislozieren: Nahe des dort ins Erdinnere weisenden „Vertikalen Erdkilometers“ von Walter De Maria sollte der 37 t schwere außerirdische Wanderer die Gegenrichtung markieren und außerdem im Sinne der documenta 13-Kuratorin die nichtanthropozäne Welt repräsentieren.

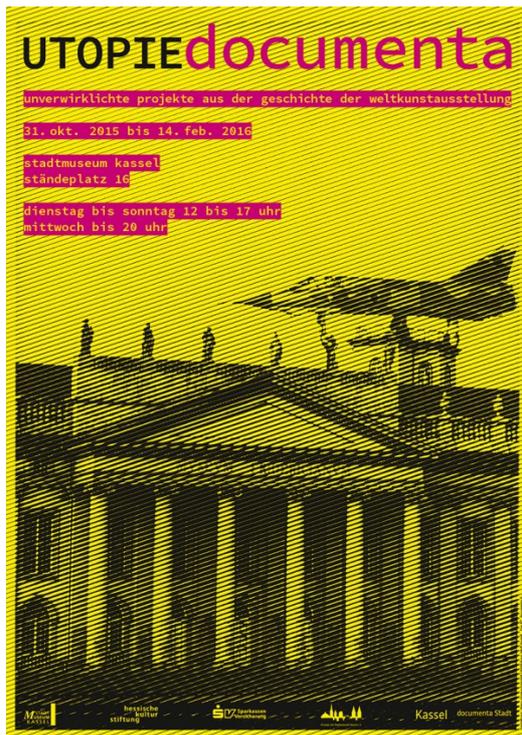


„El Chaco“ am Fundort

Kurz vor Beginn der Ausstellung stellte sich nun allerdings heraus, dass die beiden die Rechnung ohne den Wirt gemacht hatten: ohne die indigene Ur-Bevölkerung nämlich, die den vor 4-6000 Jahren eingefallenen Himmelskörper als kultischen Gegenstand verehrt und erfolgreich alles in Bewegung setzte, um die Bewegung ihres Identifikationsobjekts im Rahmen eines solch kolonialistischen Zugriffs zu verhindern. Die größte jemals vorgenommene Verlagerung extraterrestrischen Materials blieb Utopie. Und es blieb die Verwunderung darüber, wie bei einem mehrjährigen Vorbereitungsprozess mit einer Vielzahl Beteiligter dieser entscheidende Faktor übersehen werden konnte...

Wir Kasseläner wissen es: Die documenta-Stadt ist stolz, mit der Weltkunstausstellung eine Erfolgsstory geschrieben zu haben. Alle 5 Jahre wird hier die künstlerische Bilanz der Gegenwart gezogen. In einem permanenten Expansionsprozess evolutionierte sich das Unternehmen seit 1955 zur weltweit bedeutendsten Ausstellungsreihe, die vor stetig wachsendem internationalem Publikum regelmäßig den Kanon des Zeitgenössischen zu definieren beansprucht.

Im vergangenen Jahr nun wurde dieses nunmehr 60-jährige Erfolgsmodell in zahlreichen Veranstaltungsformaten gebührend gefeiert. Da wird es die Jubilarin wohl verkraften, wenn nach 6 Jahrzehnten auch einmal die Gegenrechnung aufgemacht und der von Triumph zu Triumph forteilenden Institution etwas gegenübergestellt wird, das auf den ersten Blick eine Misserfolgsbilanz zu sein scheint, auf den zweiten sich jedoch als ein weiteres, wenngleich noch weitgehend ungeschriebenes Kapitel der Erfolgsgeschichte entpuppt (nicht weniger Grund zum Stolz als der offen zutage liegende Teil der documenta-Historie): wenn ihr also Zeugnisse scheinbaren Verunglückens vorgehalten werden.



„UTOPIEdocumenta. Unverwirklichte Projekte aus der Geschichte der Weltkunstausstellung“ – dies der Titel einer Dokumentation, die von Oktober 2015 bis Februar 2016 im Kasseler Stadtmuseum gezeigt wurde. Sie thematisierte Projekte namhafter Künstler bzw. Künstlergruppen: Exponate, die im Zuge ihrer Entstehung widrigen Umständen zum Opfer gefallen sind, Projekte, die den Sprung von der Planung in die Wirklichkeit, von der Idee in die Vollendung, also die ontologische Differenz zwischen Konzept und Endprodukt nicht bewältigen konnten – und die somit auch durch das Raster der documenta-Geschichtsschreibung gefallen sind.

Solch ausgefallenen Kunstwerken soll auch hier *die* Aufmerksamkeit zuteilwerden, die ihnen (trotz ihres Schattendaseins, überstrahlt von den realen Attraktionen des Ausstellungsgeschehens) gebührt. Laut Brecht'scher Sentenz sieht man ja nur die, die dem Licht ausgesetzt sind, „die im Dunkeln sieht man nicht“. Dieses Dunkel abseits der tatsächlichen documenta-Parcours etwas zu erhellen, dazu soll unsere Entdeckungsreise hinter die Kulissen der Weltkunstausstellung dienen.

Ausstellungen sind in der Regel kunstwerktouristische Unternehmungen. Sie verwandeln Werke in Exponate, indem sie anderswo entstandene oder beheimatete Objekte an den Ausstellungsort verfrachten, um sie nach absolvierter Präsentationsdauer wieder an ihre Ursprungsorte zurück zu spedieren – ein Weg, der den Werken (und ihren Besitzern) nebenbei einen erfreulichen Wertzuwachs beschert.

Nicht anders bei der documenta – zumindest in ihrer Anfangsphase. Diese branchenübliche Leihgaben-Strategie änderte sich jedoch, als die Institution dazu überging, ihr Alleinstellungsmerkmal als maßstabsetzende Autorität im Kunstbetrieb dadurch zu zementieren, dass sie zunehmend exklusive, ortsspezifische Produktionen für konkrete Gegebenheiten der documenta-Stadt in Auftrag gab – bzw. diesbezügliche Angebote seitens der Künstler akzeptierte und umzusetzen bereit war:

großräumige Vorhaben zumeist, die darauf angelegt waren, die Ausstellungsgebäude oder andere städtische Architekturen, auch Plätze, Parks, kurz: die lokale Topografie für ihre ästhetischen Konzeptionen zu nutzen, sie zu kommentieren oder bei urbanistischen Fehlleistungen kritisch zu intervenieren.

Doch je zahlreicher derartige Kunstbaustellen, desto zahlreicher auch die Gelegenheiten, aus ganz unterschiedlichen Gründen im Planungsstadium steckenzubleiben: Unzureichende Finanzausstattung, technische Realisierungsprobleme, gelegentlich auch hypertrophe künstlerische Ambitionen verhindern, dass ausgedachte Vorhaben das Licht der Kunstwelt erblicken. Gern auch stehen behördliche Auflagen oder Sicherheitsbedenken den (allesamt bereits als documenta-Exponate akzeptierten) Projekten im Weg.

So kommt es, dass sich hinter der kuratorischen Wirklichkeit, hinter den spektakulären Fassaden der faktischen Events, ein reicher Fundus aus Unverwirklichtem verbirgt: Jede realisierte documenta wird getragen von einem unsichtbaren Unterbau aus Nichtrealisiertem.

„Beim Beginn einer Unternehmung und unweit des Zieles“, das hatte bereits Ludwig Börne erfahren müssen, „ist die Gefahr des Misslingens am größten. Wenn Schiffe scheitern, so geschieht es nahe am Ufer.“ Im Sinne dieser Sentenz haben auch die hier zur Diskussion stehenden documenta-Künstler ihren unvorhersehbaren Ideenschiffbruch erlitten: unfreiwillige Planungsruinen hinterlassend, die nach dem Start oder vor dem rettenden Hafen der Realität aufs Trockene geraten sind. Wir beschäftigen uns also mit liegegeblieben Kunstwerken: mit Werken, die es eigentlich gar nicht gibt, die es nicht geben sollte.

Mit dieser alternativen documenta-Geschichte ist nun allerdings nicht die Gesamtentwicklung der Institution erfasst. Denn sie beginnt nachweisbar erst mit der documenta 5, mit dem auch in dieser Hinsicht bedeutsamen Meilenstein des Kasseler Ausstellungsgeschehens.

Und die spezielle Struktur der Ausstellungsreihe – ihr 5-Jahres-Rhythmus mit dem im kuratorischen Betrieb vergleichsweise extrem langen Vorbereitungsrahmen – bringt es mit sich, dass es nicht nur einzelne Objekte oder Installationen sind, sondern auch komplette Ausstellungssegmente, die gelegentlich unter Ausfallerscheinungen zu leiden haben. Auch diesbezüglich ist die legendäre documenta 5 maßstabsetzend. Gestrichen wurden dort unter anderem eine von Peter Gorsen zu betreuende Abteilung namens „Pornographie“, wie auch Harald Szeemanns Spezialprojekt „Sozialistischer Realismus“ (am Beispiel des chinesischen „Hofs der Pachteinnahme“), ganz zu schweigen von Szeemanns ursprünglichem Gesamtausstellungskonzept, das Arnold Bodes „Museum der 100 Tage“ in ein „100 Tage Ereignis“ zu transformieren gedachte.

All diese konzeptuellen Modifikationen hier mitzubedenken, wäre rahmensprengend. Halten wir uns daher an ausgewählte Einzelschicksale des ästhetischen Strandungsgeschehens. Wo nun aber die Vollendung ausbleibt, muss mit *den* spezifischen Vergegenständlichungsformen vorliebgenommen werden, in denen sich die Ideen auf ihrem unterbrochenen Weg in die Kunstwerkwirklichkeit

materialisiert haben: Pläne, Skizzen, Modelle, Entwurfszeichnungen, Fotografien lassen die künstlerischen Intentionen in verschiedenen Stadien der Ausarbeitung transparent werden. Und diese Vorstudien und visuellen Etüden haben inzwischen eine Statusänderung erfahren. Größtenteils in Museen, Sammlungen und Nachlass-Administrationen eingegangen, werden sie statt als interimistischer Notbehelf als vollgültige Kunstwerke be- und gehandelt.

Doch diese Kunst-Vorstellungen gehören zu einer ganz eigenständigen, einer speziellen Kunst-Gattung: Fast-Exponate, Beinahe-Kunstwerke sind es, die ihre Vollendung in Gestalt von Endprodukten verfehlt haben, stattdessen aber ein Eigenleben als Fragmente einer Geheimgeschichte der documenta führen. Dieses Material repräsentiert die ambivalente Existenzform des „Dazwischen“, einen Übergangsbereich, wie er in den Denkbewegungen von Walter Benjamin und Martin Heidegger als die „Raum- und Zeitform der Schwelle“ analysiert worden ist. Es verkörpert „das Zwischen“: nicht mehr Idee, noch nicht Werk.

Um ein weiteres Beispiel anzuführen, eines, das eine komplexe Ausfall-Geschichte vorzuweisen hat: der Fall ARCHIGRAM bei der 5. documenta. Generalsekretär Szeemanns frühestes Konzept vom Mai 1970 sah vor, die Ausstellung von einer statischen Ansammlung materieller Objekte in eine fluktuierende Struktur wechselnder Ereignisse zu verwandeln: in einen Prozess aufeinander bezogenen performativen Geschehens, der als radikale Kritik an den tradierten Funktionen des Kunstaustellens intendiert war. Für diese „begehbare Ereignisstruktur mit sich verschiebenden Aktionszentren“ (Szeemann) entwickelte die visionäre, von Science Fiction inspirierte Londoner Architektengruppe ARCHIGRAM in poppigen Collagen die lokale Voraussetzung: eine Art Abenteuerspielplatz als Basis der künstlerischen Abläufe in einer mobilen Erlebnislandschaft. Als Schauplatz wurde das Freigelände vor der Orangerie imaginiert. ARCHIGRAM entfaltete dort eine variable Bühne für ein „art/event/theatre“, die mit aufblasbaren Elementen und schwebenden Ballons, mit Pylonen und Überdachungen, mit Segeln, Projektionen, Illuminationen, Informationsflächen und anderen Modulen den wechselnden Erfordernissen angepasst werden konnte. Einer documenta, die auf permanenten Wechsel angelegt war, wurde nach dem Baukasten-Prinzip ein modifizierbares Spielfeld für Ereignisse aller Art geboten: offene Aktionsräume mit dynamischen Komponenten, die auf eine sich verändernden Kunstauffassung mit veränderbaren Strukturen reagierten.

Indem sich nun aber Szeemanns revolutionäres Ideal nicht halten ließ und die documenta 5 doch wieder eine betont innenräumlich orientierte Veranstaltungsform annahm, wurde auch ARCHIGRAMS Open-Air-Bühne die konzeptuelle Grundlage entzogen.

Nun kann es an dieser Stelle selbstverständlich nicht darum gehen, nur die genannte Ausstellung im Stadtmuseum zu wiederholen, also etwas in Reproduktion zu zeigen, das wenige Meter von hier im Original zu sehen ist. Im Gegensatz zur Dokumentation im Stadtmuseum, die den Begriff des Scheiterns tunlichst vermeidet, um der Stadt Kassel im Jubeljahr die Zumutung des vermeintlich

Defizitären zu ersparen, möchte ich unser Thema nach zwei Richtungen hin verzurren: Es findet sich nämlich ausgespannt zwischen der Kulturgeschichte des Scheiterns auf der einen, und dem utopischen Denken nach Vorwärts auf der anderen Seite, zwischen Fehlschlag und Zukunftsperspektive, zwischen Verhinderung und Hoffnung.

Die Philosophie des Scheiterns: Da bekommen wir es zu tun mit einer Kunst- und Weltanschauung, die wiederum Teil einer Theorie des Fragments ist, wie sie in der Antikenrezeption seit Winckelmann eine zentrale Rolle spielt. (Denken Sie zum Beispiel an die These von der Rekonstruktionsmöglichkeit eines verlorenen Ganzen aus einem überkommenen Detail, also – im Extremfall – einer klassischen Statue aus deren großem Zeh!) Der Torso ist somit das eigentliche Ideal – in dem Maße, wie das Teil die Idee des Ganzen enthält und verkörpert.

Mit der Phänomenologie des Scheiterns betreten wir ein weites Feld der Theorie und Praxis, auf dem sich bildende und darstellende Künstler genauso wie Literaten und Wissenschaftler wohl oder übel eingerichtet haben und es – um auf ihm leben zu können – seit einiger Zeit einer fundamentalen Umwertung und Neudefinition unterziehen.

Aus Rückschlägen Lehren ziehen, wachsen an Widerständen... – all die floskelhaften Schönfärbereien, die die Schulweisheit der Alltagsbewältigung für unsere größeren oder kleineren Versagungen bereithält, gelten zwar auch für den kulturellen Sektor – doch einzig dessen Metiers ist es gegeben, den Misserfolg als Triumph und das Nichtzurandekommen als den eigentlichen Erfolg geltend zu machen. Der jeglicher Handlung implizierte Planungskollaps kann zum Erfolgserlebnis umgedeutet werden: „Ich weiß, ich bin gescheitert. Ich genieße die unbestimmte Lust am Scheitern wie einer, der nicht leben kann ohne die Erschöpfung des Fiebers, das ihn gefangenhält“, schreibt einer der großen Virtuosen des Scheiterns, der Portugiese Fernando Pessoa.

Jenseits des billigen Trostes der Politik, die heute bereit ist, jede „Krise“ umgehend zur „Chance“ umzuformatieren (um von Konsequenzen für die Krisenverursacher und -erleider abzulenken), wird das Scheitern als selbstverständlicher Bestandteil – wenn nicht gar Ziel – des künstlerischen Prozesses verstanden – mehr noch: mutwillig herbeigeführt: akzeptiert als ein kulturelles Grundphänomen, als anthropologische Konstante gar: übertrifft doch – aufs große Ganze gesehen – das erfolglos Gebliebene das erfolgreich Geendete quantitativ um ein Vielfaches. „Ich erkenne heute, daß ich gescheitert bin, nur wundert es mich, daß ich mein Scheitern nicht vorhergesehen habe“ – so Pessoa.

Dieser Paradigmenwechsel propagiert eine Kultur des Misslingens, die den Erfolg in der Erfolglosigkeit sucht und das Scheitern als die bessere Form des Gelingens ausgibt (selbst dort, wo klammheimlich wohl doch das Gelingen als die bessere Form des Scheiterns betrachtet wird). Besseres als das Fragment kann nicht gelingen, besagt die Philosophie des Scheiterns und lässt nur das Unfertige als das Endgültige durchgehen. „Das Scheitern ist der Menschheit bestes Teil“, um eine Abwandlung des bekannten „Faust“-Zitats zu wagen, denn auch vor ihm „fühlt er [der Mensch] tief das Ungeheure“. Und so übt er sich nach der Devise „Gibs auf!“, die uns allen Franz Kafka schon 1922 zugerufen hat.

Doch Aufhören kann jeder – Scheitern ist die Kunst! Denn im gesellschaftlichen Normalbetrieb, der durchdrungen ist von der Pflicht zum Erfolg, wird das Recht auf Scheitern einzig dem Künstler zugewilligt – und gleichzeitig ist er es, der es für sich in Anspruch nimmt. Nur der Künstler darf – wie kein anderer – scheitern; das schöne Scheitern ist sein Vorrecht, wenn nicht gar seine Pflicht: Gegenpol zu dem auch und gerade im Kunstbetrieb allgegenwärtigen Leistungsethos und Erfolgswang. Das neue Scheitern-Dürfen gibt sich als Form der Freiheit, die die herrschende Ideologie des auf allen Gebieten und um jeden Preis Gelingen-Müssens hinterfragt, gar außer Kraft zu setzen versucht. Das Bekenntnis zum Stückwerk setzt der Verpflichtung zum erfolgreichen Finale eine entlastende Alternative entgegen.

In der Ästhetik des Fragmentarischen ist Nichtrealisierung somit kein Stigma, sondern eine Auszeichnung. Befreit von negativen Konnotationen, ist es Qualitätsmerkmal jener Kategorie der Konzept-Kunst, die es nicht nötig hat, zur Wirkungsentfaltung sich dauerhaft zu materialisieren. Die fundamentalste Provokation der Konzeptkunst in den 1960er Jahren lag ja darin, den Werkbegriff in einer Radikalität aufgeweicht zu haben, dass die materielle Erstellung bzw. Erscheinung eines künstlerischen Gegenstands lediglich als eine – und keineswegs zwingend notwendige – Variante galt. 1968 hatte Lawrence Weiner in seiner berühmten Deklaration („1. Der *Künstler* kann das Werk herstellen. 2. Das Werk kann *angefertigt* werden. 3. Das Werk *braucht nicht* ausgeführt zu werden.“) es durchaus ins Belieben gestellt, ein künstlerisches Konzept umzusetzen oder es als solches zu belassen. Ästhetisch relevant ist seither nicht nur die materielle Gestalt eines Werkes, sondern auch die ihr zugrunde liegende Idee. Das Nicht-Zustande-Gekommene steht gleichwertig neben dem Zu-Ende-Gebrachten.

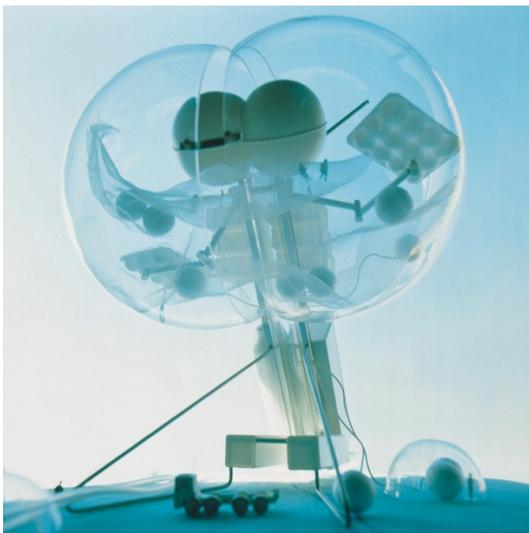
Diese neue Philosophie des freiwilligen Scheiterns denkt sich konsequent zu Ende: Wird das Werk mit dem Anspruch auf Vollendung begonnen, hat es bereits verloren – hat es verloren den Reiz des Ursprünglichen, die Erwartung des Möglichen, die Hoffnung auf den unangreifbaren Schwebezustand des Potentiellen, verloren den Zauber, der bekanntlich allem Anfang innewohnt. „Immer versucht. Immer gescheitert. Einerlei. Wieder versuchen. Wieder scheitern. Besser scheitern“, heißt es lapidar und programmatisch bei Samuel Beckett zu diesem Existenzmodell.

Mittlerweile also ist also an die Stelle der Euphorie über das glückliche Ende eine reflektierte Verweigerungshaltung getreten, die das Unvermögen als Grunderfahrung des modernen Künstlers zum Ausdruck bringt: „Ich glaube, daß heutzutage jeder, der seiner eigenen Erfahrung auch nur die geringste Aufmerksamkeit schenkt, sie als Erfahrung eines Nicht-Wissenden, eines Nicht-Könnenden (...) erkennt. Der andere Typ des Künstlers – der apollinische – ist mir völlig fremd“, bekannte selbst ein Alleskönner wie Norman Mailer. Und: „Die einzige Art, Rückschlag auf Rückschlag zu ertragen: Schon die Idee des Rückschlags lieben. Gelangt man dahin, gibt es keine Überraschungen mehr“, philosophierte E. M. Cioran.

Von diesem Kunstgriff, also vom konstruktiven Sich-Arrangieren mit widrigen Rahmenumständen handeln denn auch die ausgefallenen Kunstwerke der documenta-Geschichte. Vor diesem Hintergrund sind jene Projekte zu sehen, die sich im Laufe von mehreren Jahrzehnten angesammelt haben.

Sehen Sie also, was Sie bei einer documenta hätten sehen können, Ihnen jedoch vorenthalten wurde: individuelle Projektschicksale und Verhinderungstories, unterschiedliche Methoden der Unvollendung. Dabei ist einiges an Vorstellungskraft gefragt. Die Realisierung des Unrealisierten verlagert sich nämlich in die Phantasie und ist auf die aktive Mitwirkung des Publikums angewiesen. Denn wo die kuratorische Energie nicht mehr weiterkommt, muss die Imagination einspringen.

Häufigster und banalster Grund, der Ambitionen zu Fall bringt, ist die finanzielle Problemlage. So beispielsweise bei dem Projekt, das die österreichische Architekten- und Gestaltergruppe COOP HIMMELB(L)AU 1972 in Kassel vorzuführen gedachte. „Cloud / Haus aus der Dose“ heißt das experimentelle Gebilde, das 1968 im Auftrag der Gemeinde Wien entwickelt wurde, um Wohnen, Urbanität, Behausung unter völlig neuen Aspekten und Resultaten kreativ zu durchdenken. In einer Zeit, die allmählich damit begann, ökologische Probleme auch mit künstlerischen Mitteln zu thematisieren, ließ die planerische Fantasie allenthalben transparente blasenartige Environments entstehen, in denen sich die Bewohner gegenüber einer zunehmend ungemütlicher werdenden Umwelt isolieren können sollten. Das Haus aus der Dose wollte einen „mobilen Wohnspielplatz für 4-6 Personen“ von den Dimensionen eines 3-stöckigen Gebäudes bereitstellen, dessen Aufbau je nach Bedarf kurzfristig hätte erfolgen können: Ein fahrbarer Untersatz trägt einen Container (die Dose), aus dem heraus sich die pneumatische Struktur mitsamt ihrem Gerüst automatisch entfaltet. In zahlreichen Skizzen, Plänen und Modellen wurden verschiedene Varianten durchgespielt.



COOP HIMMELB(L)AU: „Wolke“ (Modell). d5

In modifizierter Form sollte dieses avantgardistische Nutzobjekt nach Kassel transportiert und im documenta-Kontext errichtet werden. Allerdings gelang es nicht, den für die „Aktion Westwind“ außerhalb des – sich ohnehin problematisch entwickelnden – Ausstellungsetats benötigten Betrag von 1,5-2 Millionen Schilling aufzubringen, so dass zahlreiche Zeitungsberichte bedauerten, dass dieser

für Österreich so wichtige Beitrag in der für die Kunstwelt so wichtigen Kasseler Ausstellung nicht realisierbar war.

Zu den selbst für documenta-Verhältnisse zu ambitioniert angelegten Vorhaben gehören auch die beiden von Dani KARAVAN 1987 zur documenta 8 vorgeschlagenen Eingriffe in das Stadtbild. Einer (den der Künstler selbst schon dem Vergessen überantwortet hatte) widmete sich der komplexen Umgestaltung der Oberen Königsstraße. Zwischen Rathaus-Kreuzung und Königsplatz – sowie um diesen herum – hätten in Abständen weiße torähnliche Elemente die Fußgängerzone überbrückt, um diesen von der Linienführung der Straßenbahn zerschnittenen städtischen Lebensraum neu erfahrbar zu machen. Zwischen den Schienen war ein begleitender Wasserlauf vorgesehen, während die Tore neben Versorgungsleitungen auch akustische Ereignisse aus dem urbanen Kontext übertragen hätten. Kein Wunder, dass von diesem multimedialen Großprojekt nur eine hinweisende Installation verwirklicht werden konnte: eine Rampe auf der Freitreppe des Rathauses, die auf das Foyer hinlenkte, in dem eine Informationsbox das Gemeinte in Bild und Ton erläuterte.

Ein weiterer KARAVAN-Vorschlag hatte die Besetzung des Friedrichsplatzes im Auge: Eine diagonale Säulenstellung, in Höhe und Abständen abgeleitet vom Portikus des Fridericianums und bezogen auf dessen Fensterachsen, hätte selbst das Landgrafendenkmal klein aussehen lassen und mit ihren 20 Elementen den Platz dominiert – und bekam eben daher keine Realisierungschance.



Dani Karavan: Projekt für Friedrichsplatz (Modell). d8

Überhaupt haben Säulen bei der documenta einen schweren Stand. Schiefgegangen war nämlich auch Javier MARISCALs ironische Portikus-Adaption vor dem Fridericianum der documenta 8. Der spanische Design-Künstler wollte hier der Würdeform der klassizistischen Museumsarchitektur zur Selbstständigkeit verhelfen. Die Säulen sollten nicht mehr nur dazu dienen, einen Giebel in der Höhe zu halten, sondern sich als Kassenhäuschen andienen: Musterbeispiele für Manfred Schneckenburgers Theorie zur Kunst der 2. Hälfte der 1980er Jahre, der zufolge es keine neuen künstlerischen Strategien, nur neue Kombinationen bereits bekannter gab. Konkret: Die plastische Kunst gerierte sich wie ein Nutzgegenstand, während sich gleichzeitig das Design-Objekt wie eine autonome Skulptur gebärdete. Bei dieser Gradwanderung zwischen den Kategorien gerieten die Säulen freilich in gefährliche

Schieflage. Herausgetreten aus dem architektonischen Kontext, torkelten sie umher und suchten Halt aneinander. Nach ihrer Selbstbefreiung hatten sie nichts mehr zu tragen als sich selbst – und sie taten sich schwer damit. Im Bemühen, sich gegenseitig abzustützen, bildeten sie eine so labile Konfiguration, dass bereits der schwindelerregende Entwurf verworfen wurde.

Was schließlich realisiert werden konnte, waren 6 Säulenstumpf-Kassenhäuschen, deren halbwegs sicherer Stand dennoch die Idee der Plastik zwischen Autonomie und Anwendung zu signalisieren vermochte.

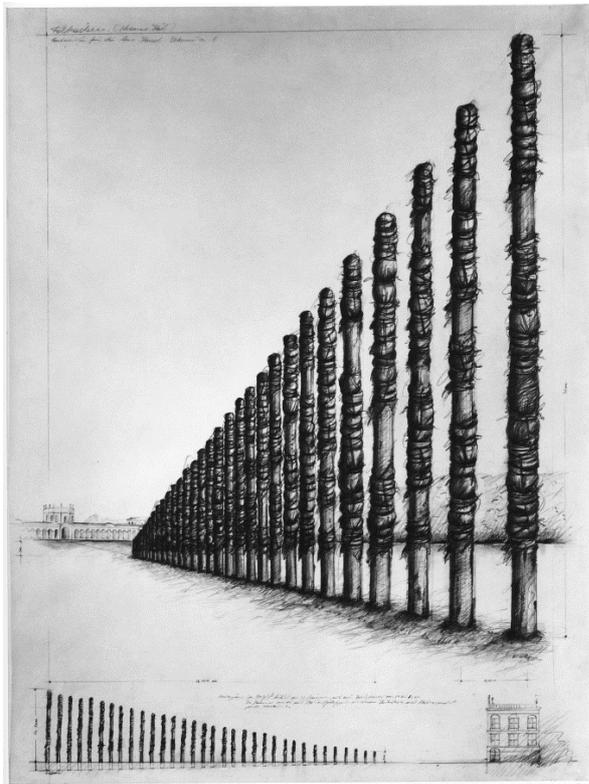
Auch die Denkmalsäule, die Stephan HUBER 1987 unmittelbar vor dem Haupteingang der Orangerie hochmütig zu errichten gedachte, kam zu Fall: „Helden der Arbeit–Solidaritätsgruß–Blechsäule“, so der ironische Titel eines vertikalen Mals, das – wie Marivals Säulen – Manfred Schneckenburgers These zum gattungsübergreifenden Kunstgeschehen exemplarisch illustrierte: eine 9 m hohe Skulptur, die zugleich als ein Arbeiterdenkmal konzipiert war. Überdimensionierte, hochkant gestapelte Werkzeugkästen, bekrönt von einer solidarischen Handschlaggeste, brachen aus einem tiefergelegten Fundament mit Sonnenaufgangsmosaik hervor. Statisch und finanziell abgesichert, war diese plastische Großgeste wohl doch zu dominant, um an solch zentraler Stelle des documenta-Geschehens geduldet zu werden.



Stephan Huber: „Helden der Arbeit-Solidaritätsgruß-Blechsäule“ (Modell). d8

Mangelnde Standfestigkeit aufragender Elemente war auch der primäre Grund für das Nichtaufrichten von Hannsjörg VOTHs Phalanx „Schwarzer Keil“ zur documenta 6. Die Arbeit aus der Werkgruppe der „Feldzeichen“ sah vor, eine Formation aus 33 Baumstämmen über die Mittelachse der Karlsbiese in Linie gegen das Gebäude der Orangerie vorrücken zu lassen. Die von 3 bis 30 m Höhe aufragenden

Stämme, mit schwarzen Tüchern umwickelt, mit Teer getränkt und mit Stricken verschnürt, hätten idealtypisch Manfred Schneckenburgers These zur Plastik in der 2. Hälfte des 1970er Jahre entsprochen, der zufolge die dreidimensionale Kunst sich nicht mehr in vertikalen Manifestationen und punktuellen Ortsdefinitionen ausdrückt, sondern in richtungsbetonten Reaktionen auf räumliche Kategorien wie Weg, Achse, Platz und sich hier speziell der barocken Parklandschaft in Form waagerechter Strukturen artikuliert. Doch das Vorgelände der Orangerie erwies sich (nicht zum letzten Mal) als ungeeigneter Standort für tiefgründige Kunst. Die Karlswiese bietet nämlich keinen festen Boden, sondern ein sumpfiges Gelände knapp über dem Grundwasser-Niveau (was zu vernachlässigen sich unter anderem bei Roger M. Bürgels „Unterwasserpalast“ zur documenta 12 dramatisch gerächt hat). Zur Verunmöglichung trug wohl auch bei VOTHs drängender Keilformation der Dominanzanspruch einer ausgreifenden Inbesitznahme eines Areals bei, auf dem keine weiteren Exponate denkbar gewesen wären. Denn dieses wurde ja zur documenta 6 mit exemplarischen Installationen zur „horizontalen Plastik“ komplex bestückt.



Hansjörg Voth: „Schwarzer Keil“. d6

Auch Flugzeuge können bei der documenta nur schwer landen. Wolf VOSTELL, dem Erfinder von Happening & Fluxus (zumindest für den deutschen Kulturabschnitt) schwebte 1977 ein zweiteiliges Großprojekt vor Augen. Für „Das Ei (Das Flugzeug ist das Ei in der Hand des Himmels)“ – so poetisch fasste er seine martialische Thematik – wurde zunächst im Erdgeschoss des Fridericianums ein abgedunkelter Raum unter öliges Wasser gesetzt, in dem sich das Publikum in geliehenen Gummistiefeln und mit Taschenlampen zwischen Flugzeugwrackteilen die VOSTELLsche Ikonographie von Gewalt, Krieg, Aggression an den Wänden erarbeiten musste. Der zweite Teil sah

vor, dem Zwehrenturm am documenta-Hauptgebäude einen „Starfighter F 104“ aufzusetzen. Kampfmaschine und Rauminstallation sollten über ein Schlauchsystem, durchkrochen von Ameisen, miteinander kommunizieren. Das Düsenflugzeug markierte zu diesem Zeitpunkt für VOSTELL den symbolischen Kulminationspunkt seines künstlerischen Denkens – neben seiner militärischen Funktion damals noch involviert in jene Beschaffungsaffäre, die sich mit dem Namen Franz Joseph Strauß verband und die dazu führte, dass die Maschinen samt Insassen in hoher Stückzahl vom Himmel fielen.

Finanziell abgesichert und statisch vollständig durchgerechnet, wurde jedoch dieser künstlerische Höhenflug und das vorhandene Gerät durch Intervention der documenta-Geschäftsführung mit einer Art Basta-Dekret unter Beibringung (gutachterlich längst ausgeräumter) Konstruktiver Bedenken zu Fall gebracht – ein einmaliger Fall in der Geschichte der Kasseler Ausstellungsreihe, bezieht diese doch ihr Reputation als wertfreie dokumentierende Bilanzierungsinstitution wesentlich aus der klaren Trennung zwischen Geschäftsführung auf der einen und künstlerischer Leitung auf der anderen Seite: Die Geschäftsführung der Veranstaltungs-GmbH stellt den finanziellen und organisatorischen Rahmen bereit, innerhalb dessen die Ausstellungsleitung künstlerische Freiheit in Anspruch nehmen darf. VOSTELL wurde daher nicht müde, immer wieder einen eklatanten Fall von Kunstzensur anzuklagen.

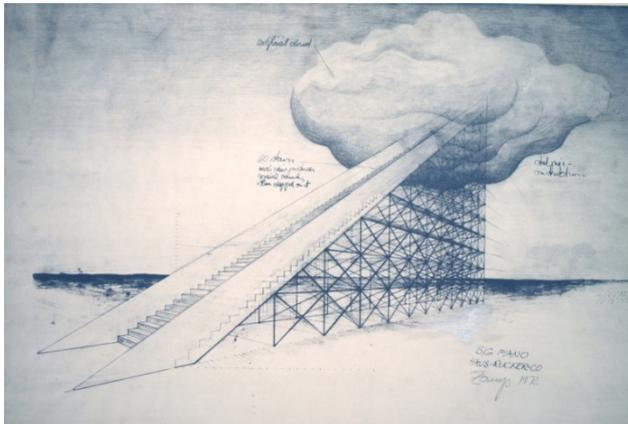


Wolf Vostell: „Das Ei“. d6

Zu dominant, zu räumlich übergriffig wohl auch das Projekt „Beweglicher Raum“ der Wiener Architekten-, Gestalter- und Designer-Gruppe HAUS-RUCKER-CO: Zwischen der Fassade des Fridericianums und der gegenüberliegenden Platzseite hätte sich ein schwarzer Würfel von 8 m Kantenlänge mit einer Geschwindigkeit von 1,2 m/min. über den Köpfen des Publikums an einer

Seilzugmechanik hin und her bewegen sollen. Doch im Schatten dieses wandernden Volumens hätten wohl weder der „Erdkilometer“ noch Richard Serras „Terminal“ Wirkung entfalten können.

Bereits 1972 hatte dieselbe Gruppe etwas vorgeschlagen, das der documenta gerade noch gefehlt hatte – und auch heute noch fehlt: nach documenta-GmbH, documenta-Archiv, documenta-Forum, documenta-Schreiber, documenta-Professur: eine documenta-Hymne. Und die hätte so aussehen sollen: „Big Piano“, die Riesen-Tonleiter. Eine Treppenanlage, deren ca. 100 Stufen mit Sound-Kontakten versehen sind – tiefe Töne unten, hohe oben –, lässt das Publikum im Auf- und Abschreiten eine stetig wechselnde Komposition erzeugen, die als documenta-Hymne gedacht ist und an verschiedene Plätze der Stadt übertragen werden soll.



Haus-Rucker-Co: „Big Piano“. d5

In Kassel nicht machbar, wurde die Konstruktion anschließend New York für den Central Park angeboten. Dabei zeigte sich jedoch, dass nicht nur Nordhessen, sondern auch das Land der unbegrenzten Möglichkeiten manchmal an die Grenzen seiner Möglichkeiten stößt...

In einigen – freilich seltenen – Fällen stehen sich auch die Künstler selbst mit ihrem Anspruchsniveau im Weg: Nach seinem spektakulären Erfolg mit „Union Pass“ zur documenta 6 in der Karlsruher erwartete man von George TRAKAS ein ähnlich überzeugendes Resultat, als sich der Künstler zehn Jahre später anschickte, den Königsplatz einer vollständig neuen Sichtweise zu unterziehen: Mit „Union Place“ strebte TRAKAS eine durchgreifende Neu- und Uminterpretation der historisch bedeutsamen Platzgestalt an: eine emotionale Rückeroberung der durch Einbauten, Verkaufsstände, Toilettenanlagen, Reklameschriften und der einschneidenden Straßenbahnführung verschütteten urbanen Funktion. Mit einem komplexen System aus Treppen, Stegen, Brücken und Plattformen ging es ihm um die Eröffnung eines Neuzugangs zu diesem historischen Ort und um die Erschließung einer verlorenen Erfahrungswelt in der architektonisch, kommerziell und verkehrstechnisch verbauten Platzstruktur.

Doch die Umstände, die der Künstler überwinden wollte, erwiesen sich als stärker, die Widerstände und Sachzwänge als unüberwindlich. TRAKAS scheiterte an der selbstgestellten Aufgabe und ließ seine Baustelle schließlich auf halber Strecke unvollendet liegen. Das ambitionierte Vorhaben kam über Ansätze nicht hinaus. Vom ursprünglichen Totalkonzept blieb nur eine unsystematische

Verstreuung plastischer Einzelemente, die sich an keiner Stelle zu einer überzeugenden Gesamtstruktur zusammenschloss und das documenta-Publikum so ratlos ließ wie die Kasseler Bevölkerung.

Zu diesen Fragmenten gehörte die Überbrückung der Straßenbahn-Fahrdrähte, von Kassel-Kennern als die Vorstufe jener Treppenanlage gewertet, die fünf Jahre später, um durchgesetzt werden zu können, der documenta 9 als Exponat angedient wurde und bis zu ihrem Nacht-und-Nebel-Abriss im Jahr 2000 heftige lokalpolitische Kontroversen hervorbrachte: Planer Gustav Lange habe nicht nur etwas Missratenes abgeliefert, sondern das Missratene auch noch von etwas Missratenem kopiert.

Das Scheitern von Projekten steigt verständlicherweise mit der Großräumigkeit ihrer Anlage. Am übergreifigsten war die Planung „Kassel Werks“ des amerikanischen Künstlerpaares HELEN MAYER HARRISON & NEWTON HARRISON für die documenta 8. Die Pioniere einer ökologisch motivierten Umweltkunst machten ihren Beitrag an der Beobachtung fest, dass die documenta-Stadt bei ihrem Nachkriegswiederaufbau offenbar die Tatsache ihre Flusslage vollständig vergessen zu haben schien: Die Stadtentwicklung wendet der Fulda den Rücken zu und legt keinen Wert auf eine planerische Verknüpfung der beiden Ufersituationen. Durch eine Intervention zur Verbesserung der urbanen Infrastruktur sollte daher das Verhältnis von Innenstadt und Fulda über neu gestaltete Wegführungen Attraktivität zurückgewinnen. Als wesentliche Komponente dieser stadtplanerischen Denkanstöße wurde eine „Promenade“ vorgeschlagen, die den Königsplatz mit dem abgeschnittenen Messeplatz, jenem innenstadtnahen Areal, das bislang zu nichts Besserem als zum permanenten Park- und sporadischen Rummelplatz getaugt hatte, durch Überbrückung von Hauptverkehrswegen und Fluss verband. In einem dort neu entstehenden Lebensraum für Menschen, Pflanzen und Tiere sollte unter anderem durch einen biologischen Reinigungsprozess das Fulda-Wasser trinkbar gemacht werden.

In materialreichen Rauminstallationen aus Großfotos, Texten und Objekten wurde das Planungsziel im Obergeschoss der Orangerie visualisiert. Es verwundert nicht, dass dieses ehrgeizige Vorhaben weder zur documenta 8 noch in späteren Jahren ernsthaft in Angriff genommen wurde. Gänzlich spurlos ist es allerdings nicht an der documenta-Stadt vorbei gegangen: Das Künstlerpaar, das noch heute in Santa Cruz, Kalifornien, ein Studio für ökologische Kunst betreibt, fühlte sich in seiner Auffassung bestätigt, als es auf aktuellen Luftbildern im Internet an genau derjenigen Stelle eine neue Brücke entdeckte, an der es im documenta-Projekt eine solche eingeplant hatte.

Wieder anderen Vorhaben kommen behördliche Auflagen in die Quere. So 1977 Gordon MATTA-CLARKs Vorschlägen zur Vernetzung von Schornstein-Konfigurationen an Kasseler Industrieanlagen. Lange bevor nämlich der Begriff des Netzes seine heutige technologisch-soziale Bedeutung erhielt, machte der Künstler das Phänomen der Vernetzung zum Thema einer Serie von Installationsvorschlägen, die die Schlot-Ensembles an verschiedenen Industriestandorten in Systemen

linearer Strukturen miteinander verspannten. Allerdings sprengten die gutachterlichen Kosten, die statischen Berechnungen und die daraus resultierenden Sicherheitsmaßnahmen den Finanzrahmen, so dass auch diese Spinnweb-Konstruktionen unentfaltet blieben.

Auf ähnliche Weise sah sich Martin KIPPENBERGERS Skulptur „Transportabler U-Bahn Eingang“ 1997 von hinderlichen Auflagen umstellt. Versenkt in der Fulda, sollte zur documenta 10 eine originelle Variante der bis dato bereits an mehreren Punkten des Globus vorgenommen Platzierungen erprobt werden: Statt auf Land gesetzt oder im Boden eingesenkt, sollte die plastische Form diesmal zu Wasser gelassen werden. Eine Skulptur geht baden: ultimativer Endpunkt von Catherine Davids Parcours-Konzept, das sämtliche documenta-Standorte auf einer annähernd geraden Linie zwischen Kulturbahnhof und Fulda-Ufer arrangierte. Dabei wurde jedoch übersehen, dass selbst ein solch gemächliches Gewässer als eine Wasserstraße mit einer Vielzahl von Gesetzen, Verordnungen und Reglementierungen belegt ist. Um das Werk vor der Schifffahrt und diese vor dem Werk zu schützen, wurden daher zahlreiche Sicherungsmaßnahmen gefordert, die derart in das visuelle Erscheinungsbild eingegriffen und zudem das Vorhaben derart untragbar verteuert hätten, dass KIPPENBERGER widerwillig auf den inzwischen etablierten Normalfall auswich und die Skulptur unweit der gedachten Wasserung aufs Trockene setzte – womit allerdings Catherine Davids Parcours-Idee um ihre Pointe gebracht war.

Aber auch Innenraum-Projekte können ihren hypertrophen räumlichen Begehrlichkeiten zum Opfer fallen. Barry LE VAs Vorschlag für documenta 5 sieht vor, eine mehr als die Hälfte des Haupttraktes umfassende Raumflucht im Obergeschoss des Fridericianums in ein Meer aus geworfenen und zersplitterten Glasscheiben zu verwandeln. Diese radikale Visualisierung von Handlungsabläufen und die damit verbundene Stilllegung großer Ausstellungsflächen konnte jedoch von der Ausstellungsleitung letztlich nicht geduldet werden. Dem Künstler wurde stattdessen im angrenzenden Seitentrakt ein weitaus knapperer Raum – zudem noch mit großformatigen Werken anderer Teilnehmer – zugemutet. Als dann am Eröffnungstag das Publikum wie selbstverständlich die Bodenarbeit durch beherztes Darüberhinschreiten vollenden zu müssen glaubte, ließ LE VA noch in der selbigen Nacht die Reste entfernen.

Doch auch andere zugkräftige Arbeiten, lässt sich die die documenta entgehen: zum Beispiel „Tiramolla 92“, ein Vorschlag der Mailänder Künstlerin Liliana MORO zur documenta 9 in der Neuen Galerie. Für diesen Standort hatte Jan Hoet bekanntlich eine spezielle kuratorische Strategie entwickelt: In den Bestand der Dauerausstellung waren einzelne documenta-Exponate implantiert, wobei sich beide – die Museumsobjekte und die documenta-Novitäten, das Historische und das Zeitgenössische – gegenseitig kommentieren sollten. Liliana MORO hatte für dieses Konzept einen roten Faden entworfen: eine Art Ariadne-Stahlseil, das all die verschiedenen Positionen im Hause, an

einem documenta-Strang ziehend, miteinander verbinden sollte, ein Leitfaden, an dem entlang also eine symbolische Orientierung im Disparaten hätte möglich sein sollen. (Orientierung im unübersichtlichen Gelände der Gegenwartskunst ist ja eine der traditionellen Hauptaufgaben der documenta.) Ein Kabel, verankert an der hinteren Innenwand des Gebäudes, durchläuft dieses auf ganzer Länge, um außen, vor dem Eingangsbereich, angezogen zu werden von einem Fahrzeug mit permanent laufendem Motor: dem roten „Fiat“ der Künstlerin. Angedacht war mit dieser Konstruktion eine Verknüpfungsleistung auf mehreren Ebenen: Das Innen und das Außen, die kontroversen künstlerischen Positionen, die Museumskonzeption und die alltägliche Erfahrungswelt der Künstlerin...

Es war eine Kombination aus technischen Problemen und Sicherheitsbedenken, die dazu führte, dass dieser Seiltanz schließlich abbestellt wurde.

Auf diese verschiedenen Weisen hinterlässt also jede documenta ein Erbe aus Unerledigtem. Die Unvollendeten der documenta-Geschichte erschließen einen Möglichkeitsraum, in dem sich ereignen kann, was im Realraum der White Cubes und unter den Sachzwängen der lokalen Topografie unerfüllt bleibt.

Dieser Blick in die Backstage-Bereiche der documenta ist zugleich einer hinter die Kulissen des Kunstproduzierens. Denn als Missing Link zwischen den Antipoden Idee und Werk erhellt das grenzgängerische Material jene im Allgemeinen nur Mutmaßungen zugängliche Grauzone, in der sich die Umsetzungsvorgänge der künstlerischen Visionen abspielen. Diese Kunst auf dem Weg zur Kunst öffnet Fenster hin zur künstlerischen Praxis und bietet Antworten auf die Frage nach dem Funktionieren des Kreativitätsprozesses. Nahe an den Produzenten, ermöglicht das zumeist nicht zur Veröffentlichung bestimmte Material die Teilnahme an der Genese eines ästhetischen Gegenstands. Und das „Making-of“ (die Demonstration des Zustandekommens) erweist sich als dem Endprodukt überlegen, indem es dieses als etwas handwerklich Gemachtes in Erscheinung treten lässt und seine Entstehungsbedingungen mitthematisiert.

Gleichzeitig aber sind diese veröffentlichten Einblicke (wenn nicht gar: Einsichten) in die Werkstatt des Künstlers zwiespältige Angelegenheiten: von der Kunstkritik dort, wo sie freiwillig oder gar demonstrativ geschehen, gelegentlich als Instrumente eitler Selbstdarstellung denunziert, aber auch bei den Produzenten selbst häufig mit Unbehagen besetzt: könnte doch die Unvollkommenheit des Provisoriums die angestrebte Optimalwirkung des Endprodukts trüben – oder gar, schlimmer noch – das Werk hinter den vom Entwurf geweckten Erwartungen zurückbleiben.

Die hier ermittelten und andere Projekte, die sich bei weiterer Recherche vervielfachen lassen, würden zusammengenommen mehr als eine documenta ergeben: eine Schatten-documenta, die sich aus einem Reservoir speist, das die abgebrochenen Anläufe und ihre materiellen Manifestationen nicht als Zeugnisse eines planerischen Unvermögens ansieht, sondern ihre utopische Dimension in den

Vordergrund rücken: die zukunfts haltige Perspektive jedes dieser Projekte, getragen von einer Erwartungshaltung, dass diese Planungen schließlich doch einmal die Schwelle zur Wirklichkeit überschreiten könnten.

Wenn also all diese Unvollendeten der documenta-Geschichte als eine eigenständige Kunstgattung erst genommen werden müssen, meint der dabei zugrunde liegende Utopie-Begriff nicht das immer und zu allen Zeiten prinzipiell Unmögliche, sondern – im Gegenteil – das Potentielle, das stets virulent Mögliche, das jederzeit ins Reale umschlagen könnte, wann immer die Voraussetzungen dafür gegeben sind. Diese im Werden begriffenen Werke bedeuten keine vergeblichen Mühen, sondern sie sind einem utopischen Denken ins Künftige anheimgegeben, wie es von Ernst Bloch mit „Heimat vorn“ statt „Heimat hinten“ propagiert wurde. Die Exponate der vergangenen documenta-Ausstellungen sind Vergangenheit, sind buchstäblich „von gestern“ – diese gegenwartslosen Exponate einer Fast-documenta sind von morgen: Es sind Werke, die „den beglückenden und rätselhaften Duft der Zukunft“ atmen (Felix Philipp Ingold).

Das Terroristen- und Agenten-Milieu kennt das Phänomen des Schläfers: eines Eingeschleusten, der sich über Jahre hinweg ruhig verhält, um auf ein bestimmtes Signal hin plötzlich aktiv zu werden. Hier nun die Schläfer der Kunstgeschichte: Projekte, die sich seit Jahrzehnten im Hintergrund gehalten haben und dort gelassen ihren Aufruf erwarten.

In einer Zeit, die glaubt, aufgrund historischer Erfahrungen das utopische Denken weitgehend diskreditieren zu müssen und es durch einen vordergründigen Pragmatismus des Soforterfolgs ersetzt hat, ist diese latente Zukunftsperspektive besonders relevant.

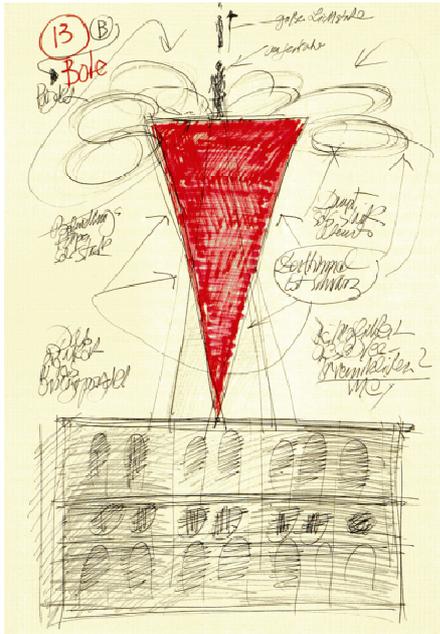
Eingebettet in die Vermittlungsintentionen der jeweiligen documenta, für die sie entworfen wurden, spiegeln diese Konzeptkunstwerke die ästhetischen Strategien ihrer Zeit. Doch obwohl eingebunden in die Programmatik einer konkreten Ausstellung und somit in den künstlerischen Zeitgeist des jeweiligen documenta-Jahres, ist ihre Aktualität – wie ich meine – ungebrochen. Sie entziehen sich der Diskussion, bevor sie sich dem Praxistest und der Bewährung vor der Publikumsmeinung unterwerfen mussten. Unbelastet von erzwungenen Kompromissen bei der Umsetzung haben die Ideen über die Jahre nichts an Faszination eingebüßt – und dies gerade durch den Umstand, dass sie nicht als veritable Exponate kunstkritisch zerredet oder populistisch abgenutzt werden konnten: Kurz: dass sie nicht dem Nachteil ausgesetzt waren, geboren zu sein (wie E. M. Cioran es ausdrückt), dass sie den Vorteil genossen, niemals von der „Melancholie der Erfüllung“ (von der Ernst Bloch spricht) tangiert worden zu sein.

Waren bisher alle vorgestellten Projekte gebunden an eine konkrete documenta, möchte ich abschließend das Projekt einer permanenten Utopie nicht unerwähnt lassen: Arnold BODEs OKTOGON-Vision, die seit den 1950er Jahren durch die Vorbereitungsphasen jeder documenta irrlichtert und bis heute immer wieder ihre Attraktivität aufflammen lässt. Die dauerhafte Utopie, den

Unterbau des Herkules-Monuments als Ereignisort für eine documenta zu nutzen und zum Sammelpunkt kreativer Inszenierungskonzepte zu machen, hat der documenta-Erfinder von den 1960er Jahren bis zu seinem Tod 1977 kontinuierlich ausgebaut und gegen alle Widerstände beharrlich durchzusetzen versucht. Das labyrinthische, vermeintlich funktionslose Architekturpotenzial mit seinen zyklischen Sälen, Umgängen, Schächten und Plateaus sollte den Kulminationspunkt seines raumbezogen Umgangs mit zeitgenössischer Kunst bilden: den programmatischen Versuch, eine kulturelle Leistung der Vergangenheit mit ästhetischen Ereignisformen der Gegenwart kreativ zu verschmelzen. Diese Fata Morgana auf dem Karlsberg ist immer wieder als „Erbe und Verpflichtung“ begriffen worden, wenngleich einer Realisierung ebenso oft finanzielle und bautechnische Argumente im Weg standen. Was aber über die Jahrzehnte virulent blieb, ist die Überzeugungskraft der permanenten Vision, wie sie sich in BODEs Präsentationsmappen und visuellen Argumentationshilfen mit ihren typischen Kombinationen von sachlichen und künstlerisch gestalteten Mitteilungen materialisiert hat.

Im Entwurfsstadium 1975, im hoffnungsvollen Angang zur documenta 6, bei dem er sich, von Manfred Schneckenburger ernst genommen und einer Realisierung so nahe wie nie fühlte, reklamierte BODE den Utopie-Begriff auch für diese seine finale Ambition: „Für UTOPISCHES DESIGN“, so schrieb er (bzw. ließ er schreiben, denn es ist hier die Diktion seiner Formulierungshelfer, der Kunstkritiker Lothar Orzechowski und Friedrich Bayl, unüberhörbar) und griff damit ein Exponat-Segment der documenta 5 auf, „bietet sich das Oktogon geradezu an, weil für das ‚Design ohne Raum‘ (U-topie), für surreale Lebensentwürfe, für Anti-Form, für alles an Gestalterfindung, was in der Normalität unseres von Funktionen und Zwecken überwältigten Zeitalters keinen Raum hat, sich hier ein Platz präsentiert, der adäquat wäre, weil er selbst unreal, unbrauchbar und funktionslos ist.“ In diesem irrwitzigen Traum eines „Provinzpotentaten“ sieht BODE selbst ein Stück „Utopisches Design“. Und gerade weil dieses „jenseits unserer menschlichen Möglichkeiten“ liegt und sich deshalb der „Realisierung und Anwendung“ entzieht, beharrte BODE unbeirrbar auf der Realisierung.

Und wie die Idee der documenta hat auch die Oktogon-Idee ihren Erfinder überlebt. Auch nach dem Tod des documenta-Vaters finden sich bis heute immer wieder Sympathisanten, die dieses ceterum censeo jeder neu gewählten Ausstellungsleitung beizubringen suchen.



Arnold Bode: Skizze zum Oktagon-Projekt

Und so wie diese Fata Morgana auf dem Karlsberg drängen auch die anderen Ungeborenen der documenta-Geschichte ins Leben. „Das Ungeborene klingt zukunftsfruchtig“, sagt der Germanist Rüdiger Görner (in freilich ganz anderem Zusammenhang), „es kann aber auch für einen Zustand stehen, der Zukunft verweigert“. Diesen Kunstprojekten wurde eine Gegenwart verweigert. Es liegt somit am jeweils aktuellen Kunstbetrieb, ihnen eine Zukunft zu eröffnen.

Ich jedenfalls gebe die Hoffnung nicht auf, dass wir eines Tages doch einmal zu hören bekommen, wie Haus-Ruckers documenta-Hymne klingt. Denn wenn wir schon nicht die himmlischen Sphärenklänge der Planeten auf ihren Umlaufbahnen hören können, dann doch vielleicht die Harmonien der documenta-Satelliten auf der Himmelsleiter.