



Cosima von Bonin

Relax it's only a ghost (Detail),
2006

und *Gartenteppich, Nordwestiran,*
um 1800

Installationsansicht

Foto: Harry Lehmann



Paul Klee

Angelus Novus, 1920

Blick in die Rotunde des

Fridericianums

Foto: Harry Lehmann

Eine documenta-Analyse – Teil 1 bis 3

Die Wiederkehr des Kunstwerks

Harry Lehmann

17. August 2007

Teil 1: Kontext und Ausstellungsästhetik Vom Ornament zum freigesetzten Kunstwerk

Seit über einem halben Jahrhundert verpflichtet in Deutschland eine Schuld an der Moderne die documenta zur Modernität. Die lebendige Erinnerung an die Modernitätsfeindschaft der eigenen Kultur und die von ihr verfemte Kunst besiegelt ihre kompromisslose Selbstverpflichtung auf Neuheit. Erst von diesem inneren Maßstab aus konnte sie glaubhaft den Anspruch ableiten, eine Schau zu inszenieren, die den Stand der Gegenwartskunst dokumentiert. So wurde Kassel zum auserwählten Ort, an dem die Kunst aller vier bis fünf Jahre ihren Kunstbegriff reflektiert. Dies ist der Mythos, aus dem heraus die documenta ihre eigene Geschichte begründet, und dies ist zugleich auch der Ursprung für eine Dauerkrise, von der sie seit gut dreißig Jahren heimgesucht wird.

Der Ruhm von **Harald Szeemanns** documenta 5 gründet darin, dass sie jenen Ursprungsmythos 1972 exemplarisch realisierte und auf den Begriff gebracht hat. Die dort zum ersten Mal umfassend gezeigte Konzept- und Performancekunst zielte auf eine Entgrenzung der Künste und einer Auflösung des Werkcharakters der Kunst.

Joseph Beuys diskutierte einhundert Tage mit den Besuchern über „direkte Demokratie“ und adelte alle Menschen zu Künstlern. Hinzu kommt, dass die Überwindung und Entgrenzung des klassischen Kunstbegriffs zugleich als Form der Gesellschaftskritik angesehen wurde. Diese Doppelverpflichtung der Avantgarde zur ästhetischen und politischen Radikalität führte nach der documenta V in die Krise.

Krise

Seitdem befindet sich die documenta in der Aporie, dass sie auf der einen Seite jenes avantgardistische Kunstkonzept geerbt hat und auf der anderen Seite ihr



Juan Davila

The Arse End of the World, 1994

© Juan Davila; Kalli Rolfe

Contemporary Art, Victoria

Courtesy of Juan Davila, Kalli

Rolfe Contemporary Art, Victoria

und documenta GmbH



Juan Davila

*The Lamentation: A Votive
Painting, 1991*

Foto: Harry Lehmann



kulturelles Umfeld nach 1972 postmodern geworden ist. Die Postmoderne in der Kunst verdankt sich der Erfahrung, dass das Konzept einer Entgrenzung des Kunstbegriffs an seine eigenen Grenzen gestoßen ist, so dass die ganze Überbietungslogik, über die Negation alter Kunst neue Kunst generieren zu können, in sich zusammenfällt. Auch die Kunst der Avantgarde wird früher oder später zum sich selbst reproduzierenden Stil. Für die documenta erwächst aus dieser Situation das Problem, dass sich ihre ursprüngliche gesellschaftskritische Position nicht mehr an handfesten „Materialfortschritten“ innerhalb der Künste festmachen lässt. Entsprechend kann man die documenta 6 bis 11 als ein Unterfangen betrachten, diese strukturelle Schwäche in je verschiedener Weise mit Hilfe von Ausweichstrategien zu kompensieren, um nichtsdestotrotz an der für die documenta-Kunst konstitutiven Einheit von Material- und Gesellschaftsfortschritt festhalten zu können.

Die erste und am nächsten liegende Option bestand darin, auf Neue Medien oder Multimediainstallationen zu setzen, wo sich tatsächlich noch Kunstformen präsentieren ließen, die es vordem nicht gab. So favorisierte die von **Manfred Schneckenburger** kuratierte documenta 6 vor allem Arbeiten aus Fotografie und Film, also eine Bilderwelt, die als Ausstellungskunst noch wenig erschlossen war. Auf diese Art von technologischer Innovation setzte Schneckenburger zehn Jahre später noch einmal, als er auf der documenta 8 die Videokunst zu einem besonderen Schwerpunkt machte. Das Dilemma an dieser Strategie, den Fortschritt in der Kunst über technische Fortschritte und über die Inklusion Neuer Medien in die Kunst verlängern zu wollen, ist, dass sich der Kunstbegriff nur einmal entgrenzen lässt. Die Eingriffe, welche den Begriff der Kunst wirklich veränderten, waren in Bezug auf die alten Medien wie Malerei und Skulptur vollzogen worden, so dass die Erschließung Neuer Medien diese Grenzüberschreitung letztendlich nur noch ein ums andere Mal imitiert.

Die zweite Ausweichstrategie besteht darin, das Moment des Reflexivwerdens der Avantgardekunst besonders herauszustellen. Realisiert wurde diese Option exemplarisch von **Catherine David** auf der documenta X, wo die Kunst sich ihr Widerstandspotential aus der poststrukturalistischen Theorie sog. Die darauf folgende documenta XI rettete sich auf fünf Diskussionsplattformen, wobei die Ausstellung in Kassel selbst zu einer solchen Plattform erklärt wurde. Im Prinzip zielte auch dieser Versuch von **Okwui Enwezor** darauf, den documenta-Gedanken vermittels gesellschaftlich relevanter Reflexion gegen seine drohende Verwässerung im postmodernen Kunstbetrieb zu immunisieren. Faktisch lag ihr

John McCracken

Minnesota, 1989

© John Mc Cracken und David
Zwirner, New York

Courtesy of John McCracken,
David Zwirner, New York und
documenta GmbH



Zofia Kulik

The Splendour of Myself (II),
1997

© Zofia Kulik

Courtesy of documenta GmbH



Mária Bartusová

Endless egg, 1985

© Anna Bartusová, Ko_ice

Courtesy of documenta GmbH



Schwerpunkt aber auf einer ganz anderen Strategie: Die von ihm gezeigte Kunst engagierte sich als politische Kunst und griff hierzu extensiv auf das Mittel des Dokumentarvideos zurück. Die documenta dokumentierte nicht die zeitgenössische Kunst, sondern unmittelbar die realen Probleme ihrer Zeit.

Was man der documenta zugute halten kann, ist, dass sie ihren gesellschaftskritischen Anspruch nie preisgegeben hat, der sich allerdings zuletzt nur noch mit einem gehörigen Maß an institutioneller Selbstbehauptung aufrechterhalten ließ. Seit ihrem fünften Durchlauf wurde die documenta immer mehr zu einem Anrennen der Avantgarde gegen die sich immer schneller drehenden Windmühlen der postmodernen Kultur.

Ornament

Wie immer, wo der Geist sich neu erfinden muss, nimmt er einen Umweg – in Kassel migriert er über die Form. Wenn es für die diesjährige documenta ein klares Distinktionsmerkmal gibt, dann ist es ihr ausgeprägtes Interesse für die Form. Diese Form-Fokussierung zeigt sich aus vielen Blickwinkeln. Am spektakulärsten ist sicherlich, dass die Ausstellung einen Brückenschlag zur traditionellen Kunst unternimmt und eine ganze Reihe von Werken aus dem 14. bis 19. Jahrhundert aufweist. An der Auswahl dieser alten Kunst fällt vor allem eines ins Auge, was keineswegs zwingend ist: ihr ornamentaler Charakter. Man muss sich nur die ersten Seiten des documenta-Kataloges anschauen. Ganz gleich, ob es sich um chinesische Tuschezeichnungen aus den Berliner Saray-Alben (14.-16. Jh.) handelt, um Kalligrafien von **Haddsch Maqsud** (1573) oder um chinesische Lacktafeln mit Intarsienarbeiten (1662-1722); ob man die reich verzierten Blätter aus den Mogulalben Nordindiens (17.-18. Jh.) betrachtet, vor dem riesigen Gartenteppich aus Nordwestiran (ca. 1800) steht, den Gesichtsschleier einer Braut aus Tadschikistan (19. Jh.) entdeckt oder aber die gestreifte Hose in *A Woman spinning* (ca. 1820) mit dem Streifendekor von **Katsushika Hokusai** (1835) vergleicht. Und selbst dann, wenn man auf **Paul Klees** aus vielen schiefen geometrischen Formen zusammengesetztem *Angelus Novus* (1920) mit seinem arabesken Lockenschopf blickt: in all diesen Arbeiten tritt ein Ornament in Erscheinung.

Was macht es für einen Sinn, dass eine Ausstellung für zeitgenössische Kunst permanent von derartigen Vergangenheitsbezügen durchsetzt ist? Wenn der überdimensionale Gartenteppich in der documenta-Halle aufgehängt wird, dann ist dies nicht „Kuratorenkaraoke“,

Iñigo Manglano-Ovalle

Phantom Truck, 2007

Foto: Katrin Schilling

© Iñigo Manglano-Ovalle

Courtesy of documenta GmbH



Romauld Hazoumé

Dream, 2007

Foto: Harry Lehmann



Peter Friedl

The Zoo Story, 2007

Foto: Harry Lehmann

wie **Bazon Brock** etwas einfallslos meint, sondern ein ästhetisches Argument: Schau Dir die Kunst von heute wie diesen zweihundert Jahre alten iranischen Teppich an! Betrachte die zeitgenössische Kunst wie ein Ornament! Dies ist die Sichtweise, welche die Ausstellung auf sich selbst wirft. Hat man sie erst einmal erkannt, dann hat man auch den Faden der Ariadne in der Hand, mit welchem man durch das Labyrinth der diesjährigen documenta findet. Immer wenn man auf seiner Wanderung durch die weitläufigen Ausstellungsflächen in Kassel auf eines jener alten Werke stößt, dann ist dies wie ein Wegweiser für das Publikum, die Beobachtungsperspektive neu zu justieren und den Blick auf die Verstrickung der Formen in der Kunst zu richten. Klees *Engel des Neuen*, der den Besucherinnen und Besuchern auf der großen Innentreppe des Fridericianums als erstes Bild gegenübertritt, hält seine geöffneten Flügelhände über der documenta 12 als Engel der Form.

Leitlinien und Leitplanken

Neben diesem ornamentfixierten Traditionsbezug findet man aber auch noch andere Weisen der Selbstperspektivierung. So wie die alten Werke in die Ausstellung eingestreut sind, so ziehen sich auch die Einzelarbeiten einiger weniger zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler wie ein Band durch sie hindurch. Auf diese Weise zeichnen sich mehrere Leitlinien ab, welche die verschiedenen Ausstellungsorte miteinander verbinden. Zum einen wird man immer wieder mit den großformatigen Collage-Bildern von **Juan Davila** konfrontiert, die aus Zitaten und Fragmenten zusammengesetzt sind. Im Gegensatz dazu, stößt man beim Rundgang ab und an auf die streng geometrischen und minimalistischen Skulpturen von **John McCracken**. Es handelt sich hier um zwei komplementär entgegengesetzte Strategien der Moderne, auf die klassische Formensprache der Kunst zu reagieren: um Formenabstraktion und Formenfragmentierung. Beides sind Techniken, die zur Auflösung des traditionellen Werkbegriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts führen. Die reine abstrakte Kunst hat ihre Bilder und Skulpturen von allen inneren Formelementen gereinigt; die total in sich fragmentierten Collagen und Assemblagen geben die Relationen zwischen ihren Formelementen preis.

Zwischen McCrackens minimalistischen Plastiken und Davilas überbordenden Bildorgien markieren die großformatigen Fotomontagen von **Zofia Kulik** einen dritten Weg durch das Ausstellungslabyrinth. Hier trifft man erneut auf das Grundmotiv, das auch die historischen Werke auf der documenta eint: das Ornament.



Anatoli Osmolowsky

Bread, 2006

Installationsansicht

Foto: Katrin Schilling

© Anatoli Osmolowsky

Courtesy of documenta GmbH

Aberhundert kleinen Fotografien eines nackten Mannes, der steht, liegt oder sich bückt, sind zu Mustern eines prachtvollen Kleides angeordnet. Die Bildchen werden zu Linien, Bögen, Kreisen und Gruppen zusammengestellt und erzeugen so ein Ornat, in dem sie als bloße Formelemente wieder unsichtbar werden. Wie beim Ornament gibt es einige verwandte Grundelemente, die wiederholt und variiert werden. In Kulkis Arbeiten wird von den Formelementen weder abstrahiert noch werden diese „formlos“ nebeneinander gestellt, vielmehr werden sie zu einer bestimmten Ordnung kombiniert. Hier wird die Entgrenzungslogik der anderen beiden Werkreihen umgepolt; die Kunst überschreitet nicht ihren traditionellen Werkcharakter, sondern wendet sich vermittels einer extrem ornamentalen Formenkombinatorik auf ihn zurück. Dies ist für eine Ausstellung, die der Avantgarde verpflichtet ist, durchaus bemerkenswert, hatte doch einst **Adolf Loos** – ganz in ihrem Sinne – „Ornament und Verbrechen“ in einen ursächlichen Zusammenhang gestellt.

Sowohl jene alte als auch diese neue ornamentale Kunst sind eingebaute optische Katalysatoren, um die Wahrnehmungsprozesse für die Formenkombinatorik zu sensibilisieren. Dieser Ansatz schlägt sich in der ganzen Ausstellungsästhetik der documenta nieder. Sie ordnet sich weder über bestimmte Themen noch über bestimmte Stile und unterstellt ihre Werke auch keiner Chronologie. Sie folgt überhaupt keinem äußeren Ordnungsprinzip, sondern gehorcht dem immanenten Prinzip der ästhetischen Selbstorganisation. Die Werke verweisen über einzelne Formelemente aufeinander und erzeugen Resonanzen, welche über alle Gattungsgrenzen und Zeitbarrieren hinwegreichen. Die „Migration der Form“ lässt sich nicht nur durch die Jahrhunderte hindurch verfolgen und sie findet auch nicht nur zwischen den verschiedenen Kulturräumen statt, sondern sie kombiniert vor allem die einzelnen Werke und Werkgruppen der Ausstellung zur großen Form.



Mary Kelly

Love Songs (Detail), 2007

Foto: Harry Lehmann

Was heißt es, die documenta wie ein Ornament zu betrachten, die doch in ihrer weit verzweigten Komplexität eher an ein Rhizom, ein undurchdringliches Wurzelgeflecht erinnert? Ornamente kombinieren nach dem Prinzip von Wiederholung und Variation ihre Grundformen zur neuen Form. Bestimmte Formkombinationen werden über Redundanzen verstärkt, andere werden durch Varianzen abgeschwächt, so dass mit der Zeit ganz bestimmte visuelle Muster in den Vordergrund treten und andere nicht. Diese Erfahrung von Prägnanz ist im eigentlichen Sinne des Wortes eine ästhetische Erfahrung. Sie ist keine den Dingen gegenüber neutrale Alltagserfahrung, sondern sie normiert den Blick auf die Dinge selbst. So wertet der



Ai Weiwei

*Fairytale - 1001 Gäste aus China,
1001 Holzstühle Qing-Dynastie,*
2007

© Ai Weiwei; Galerie Urs Meile,
Beijing/Luzern

Courtesy of Ai Weiwei, Galerie
Urs Meile, Beijing/Luzern und
documenta GmbH



Hu Xiaoyuan

A Keepsake/Cannot give away,
2005

Installationsansicht

Foto: Harry Lehmann



Bezug auf das historische Ornament die Bedeutung von Zofia Kuliks Werkreihe extrem auf und lässt Davilas und McCrackens Arbeiten als Kontrastlinien erscheinen. Von jenen drei Sichtachsen, die durch die documenta gelegt werden, erweist sich zuletzt die Achse der Fototableaus als die zentrale; die Bilder- und Skulpturreihen hingegen werden zu Leitplanken der Wahrnehmung. Es sind solche inszenierten Wahrnehmungserfahrungen, welche die documenta strukturieren und wo durch ihre rhizomhafte Gestalt ein ornamentales Muster hindurch scheint.

Teil 2: Die documenta-These Wiederkehr des Kunstwerks

Das Konzept der documenta 12 ist viel weniger als bei den vorangegangenen documenta-Ausstellungen als Konzeption vorgegeben und lässt sich entsprechend auch nicht sofort auf den Begriff bringen. Zunächst einmal gilt es daher, den Vernetzungseffekten zwischen den Werken nachzuspüren und ihr Formbildungspotential auszutesten – auch in Bezug auf die Form und den Gehalt der documenta selbst. Es macht wenig Sinn, mit fertigen Erwartungsmustern zur avancierten Kunst in diese Ausstellung zu gehen und sie zum Beispiel nach Abstraktionsgewinn, Dekonstruktionsgesten und Überbietungs-effekten abzusuchen.

Nichtsdestotrotz ist der Rückzug in die ästhetische Erfahrung zu wenig für eine Ausstellung, die bislang immer mit dem Anspruch aufgetreten ist, den Kunstbegriff der Gegenwart zu reflektieren. Man könnte ihr leicht Konzeptionslosigkeit vorwerfen – es sei denn, die Distanz zum Konzept erweise sich selbst als Teil des Arguments. Worauf also zielt diese documenta, wenn sie das Ornament als ein Prisma der ästhetischen Erfahrung benutzt? Die Idee ist: Sie rehabilitiert den Werkcharakter der Kunst im Kontext der Documentageschichte. Mit ihrem ausgeprägten Interesse für Formenkombinatorik und ästhetische Erfahrung wird ein Perspektivwechsel vorgenommen, der ein Gegenbild zur documenta 5 entwirft. Die 1972 dokumentierte Kunst vollzog paradigmatisch eine Auflösung des Kunstwerks in Performance, Prozess und soziale Aktion; die derzeit in Kassel laufende Ausstellung versucht die Aufmerksamkeit ihres Publikums wieder durch Werke zu binden. Es geht nicht mehr um die Entgrenzung des Kunstbegriffs, sondern in diesen entgrenzten Kunstbegriff kehrt das Kunstwerk zurück. Das ist die verborgene kunstgeschichtliche These der documenta, die sich reflexiv gegen ihre eigene Documenta-geschichte wendet.

Vor diesem Hintergrund wird auch die auffällige Präsenz osteuropäischer Kunst, die bislang kaum zum westlichen

Hu Xiaoyuan

A Keepsake/Cannot give away,
2005 (Detail)

Foto: Harry Lehmann



Hu Xiaoyuan

A Keepsake/Cannot give away,
2005 (Detail)

Foto: Harry Lehmann



Hu Xiaoyuan

A Keepsake/Cannot give away,
2005 (Detail)

Foto: Harry Lehmann

Kanon gehörte, verständlich. So wird von der tschechischen Künstlerin **Mária Bartuszová** eine kleine, räumlich abgeschlossene Retrospektive mit Werken gezeigt, die in den Jahren 1970-87 entstanden. Diese Ausstellungsinselfallt durch einen besonderen Werkcharakter der dort versammelten Gipsarbeiten auf. Sie zeigen biomorphe Formen, die in der einen oder anderen Weise eingeschnürt, zerbrochen oder zerlöchert sind, aber diese Eingriffe in die Form lösen den Werkcharakter nicht auf, sondern verstärken ihn. Ein Ei wird zum Beispiel nicht als klassisch perfekte Urform ausgegossen, sondern setzt sich aus ineinander geschichteten, zerbrochenen Eierschalen wieder zu einer zerklüfteten Eiform zusammen. Der Bruch steht nicht für den Bruch mit dem Werk, sondern wird ihm einverleibt. Auch auf ein solches Werkverständnis hätte man prinzipiell nach den radikalen Entgrenzungsexperimenten der Avantgarde einschwenken können, was aber im westlichen Kunstsystem in Zeiten einer heraufdämmernden Postmoderne nicht anschlussfähig sein konnte. In der osteuropäischen Gesellschaft hingegen, wo der einzelne Künstler viel weniger der Negationslogik eines selbstreferenziell operierenden Kunstsystems ausgesetzt war, konnte sich eine solche werknahe Avantgarde ausbilden. Eine vergessene Möglichkeit, die einst nicht ergriffen wurde, wird im Dokumentarkontext wiederentdeckt und rehabilitiert.

Wenn es richtig ist, dass die documenta 12 auf eine wie auch immer geartete Rehabilitierung der Werkkategorie zuläuft, dann stellt sich natürlich die Frage, ob das eine tragfähige Idee ist. Der offenkundige Bruch mit dem Programm der Avantgarde könnte auch auf eine naive Moderne hinauslaufen und eine Kapitulation der autonomen Kunst vor den Kunstmessen und Kunstmärkten sein. Was spricht für, was spricht gegen diese Idee? Der entscheidende Punkt ist, dass die klassische Werkkategorie nicht einfach eine Renaissance erlebt, sondern dass die documenta ihr Licht auf ein ganz bestimmtes Werkverständnis wirft; und zwar ein Verständnis, das die Erfahrungen der Avantgarde in sich aufgehoben hat. Die Wiederkehr des Kunstwerks in den Diskurs der Moderne erfolgt als freigesetztes Werk. Gemeint sind damit zunächst einmal Arbeiten, die auch von ihrer Größe und Präsenz im Zentrum der diesjährigen documenta stehen, wie zum Beispiel **Phantom Truck** von **Inigo Manglano-Ovalle**, **Romuald Hazoumés Dream**, **Peter Friedels The Zoo Story**, **Anatoli Osmolovskys Brot** oder **Love Songs: Multi-Story House** von **Mary Kelly** und **Ray Barrie**.

Umgepolte Installationen

Was diese Arbeiten auf den ersten Blick eint, ist ihre



Nedko Solakov

Aus der Serie „Fears“, 2007

Serie von 99 Zeichnungen

Sepia, schwarze und weiße

Tusche, Lavierung auf Papier

© Nedko Solakov

Courtesy of Nedko Solakov,

Galerie Arndt & Partner, Berlin/

Zürich und documenta GmbH

Gegenständlichkeit. Man hat keine Schwierigkeit, in diesen Werken einen Lastkraftwagen, ein Boot, eine Giraffe, Brotscheiben oder ein Glashaus wieder zu erkennen. Offensichtlich handelt es sich hierbei weder um klassische Bildhauerwerke noch um abstrakte Skulpturen und auch nicht um Objektkunst, also den bloßen Import eines Alltagsgegenstandes in den Raum der Kunst. Vielmehr zeichnen sich die Arbeiten durch zwei komplementäre Momente aus, nämlich dass sie sich einerseits der ästhetischen Erfahrung erschließen und andererseits an einen reflexiven Kontext gebunden sind. Erst in diesem Zusammenspiel von Erfahrung und Reflexion beginnen sie als Kunstwerk zu funktionieren. Obwohl es sich um Dinge aus der Lebenswelt handelt, sind sie doch auf jeweils spezifische Weise durchgeformt und generieren in Differenz zu ihrer Alltagswahrnehmung eine je besondere ästhetische Erfahrung im Werk.



Nedko Solakov

Fears, 2007

Ausstellungsansicht

Foto: Egbert Trogemann

© Nedko Solakov; VG Bild-Kunst,
Bonn 2007

Courtesy of documenta GmbH

Der *Phantom Truck* zum Beispiel ist in ein Dämmerlicht gehüllt, so dass man zuerst nur die Umrisse einzelner Gegenstände und einige Stahlstreben sieht. Wenn sich das Auge an die Dunkelheit gewöhnt, kann es diese Eindrücke zu einem Lkw-Anhänger zusammensetzen, bemerkt aber dann, dass dem Fahrzeug wie auf einem Phantombild alle Gebrauchsspuren und viele Details fehlen. Die Hintergrundgeschichte dazu ist, dass der US-Außenminister mit solchen Geheimdienstbildern von einem fahrbaren Biowaffenlabor den Irakkrieg vor der UNO legitimiert hatte. Nun kann man sich diese handfesten Kriegsgründe selbst anschauen, anfassen und mit dem Finger an ihnen klopfen. Die merkwürdige Erfahrung dabei ist, dass man die Dinge nicht etwa besser sieht, wenn man sie aus der Nähe wahrnimmt – so wie man es von normalen Gegenständen gewohnt ist –, sondern dass sie aus geringer Distanz immer unschärfer und unbestimmter werden. Wo man eine Klappe vermuten würde, lässt sich nichts öffnen; die Gummiräder des Trucks, die man berührt, sind aus Blech; es gibt keine Haken und Ösen, an der man eine Lkw-Plane befestigen könnte, unter der sich ein solches Labor auf Rädern eigentlich verstecken muss.



Hazuoumés *Dream* ist ein aus Benzinkanistern zusammengeschweißtes Boot, durch das von allen Seiten her das Wasser eindringen kann und das – schwimmunfähig wie es ist und vor einer großen Fotowand mit afrikanischer Küstenlandschaft aufgebaut – sehr anschaulich zu einem Traum- und Alptraumboot wird. Aber auch dieses Werk erfährt noch eine reflexive Zuspitzung, indem auf dem Fußboden vor dem Boot folgende Worte zu lesen sind: „Dammed if they leave, and dammed if they stay: better, at least, to have gone, and be doomed in the boat of their dreams.“

Anatoli Osmolowsky

Hardware, 2006

Ausstellungsansicht

Im Hintergrund:

Iole de Freitas, *Ohne Titel*, 2007

Foto: Roman März

© Anatoli Osmolowsky

Courtesy of Stella Art Foundation
und documenta GmbH



Gonzalo Dias

Eclipsis, 2007

Foto: Egbert Trogemann

© VG Bild-Kunst, Bonn 2007,

Gonzalo Diaz

Courtesy of documenta GmbH



Anatoli Osmolowsky

Mayakowski-Osmolovsky, 1993

© Anatoli Osmolowsky

Courtesy of documenta GmbH

Friedels ausgestopfte Giraffe hält sich wackelig auf den Beinen, hat ein stumpfes Fell und macht insgesamt einen so mitgenommenen Eindruck, so dass das arme Tier zum Sinnbild der Lebensverhältnisse wird, aus denen es stammt. Kennt man dann noch *The Zoo Story* – dass nämlich die Giraffe aus einem palästinensischen Zoo sich bei einem israelischen Angriff zu Tode gestürzt hat –, ruft dies innere Wahrnehmungsbilder von einer Region und einem Konflikt wach, die eine Fernsehreportage nur schwer vermitteln könnte. Im Vergleich zu den anderen Installationen besteht allerdings die Gefahr, dass sich ihr Effekt schnell verbraucht. Das Werk ist schlichtweg nicht komplex genug, nur sehr wenige Elemente der Wahrnehmung und der Reflexion können darin eine sinnhaltige Kombination eingehen, so dass sich ein ästhetisches Interesse an der Arbeit nicht lange wach halten lässt.

Die zwanzig riesenhaft vergrößerten Scheiben von *Brot* wurden zu einer Ikonenwand zusammenmontiert. Dass sie aus Holzplatten herausgefräst wurden, zeigt sich an zwei Stellen. Zum einen bleibt die viereckige Holzplatte in ihren Umrissen erhalten und nimmt nur als Negativform die Gestalt einer Brotscheibe an. Zum anderen wird im Inneren der Brotscheibe das Holz nicht abgetragen und bleibt als viereckige Brettoberfläche stehen. Was hier beide Male im Detail vorgeführt wird, erschließt den Sinn des gesamten Werkes: Unter der Oberfläche des Holzes, auf das die Ikonenbilder gemalt wurden, stößt man – auf Brot. In anderen Scheiben entdeckt man die vagen Umriss religiöser Symbole: Gottvater erscheint in der zentralen Brotikone als dunkler Abdruck in der löchrigen Teigstruktur, der Gekreuzigte tritt aus den Rissen eines angeschnittenen Brotleibes hervor. Selten ist ein Kunstwerk derart prägnant in sich selbst reflektiert. Entstanden ist nicht nur ein Sinnbild des alten Russland, sondern plötzlich zeigt sich, was die fremde Weltansicht dieses Kulturraumes bis in den heutigen Tag hinein prägt: Man schaut auf eine Allegorie der Orthodoxie. Die Brotikone macht sichtbar, wovon es normalerweise kein Bild gibt. Sie präpariert die Struktur eines Weltbildes heraus, das mehr als sonst von Hunger und Glauben geprägt wurde. Osmolovskys variable und transportable Ikonenwand analysiert und synthetisiert, was weder den Gläubigen noch den Ungläubigen derart bewusst ist, was weder die Menschen in Osteuropa noch in Westeuropa als prägende Einheit wahrnehmen oder zusammen denken: die Form des Glaubens in einer Kultur und deren Verhältnis zu ihrem Grundnahrungsmittel „Brot“.

Das *Multi-Story House* ist ein hell ausgeleuchtetes Häuschen aus milchigweißen Plexiglasscheiben, in dessen Wände in glasklarer Schrift Erinnerungsnotizen an die Zeit

des „Feminismus“ der 1970er Jahre eingraviert sind. Zum Beispiel: „You didn't speak for others“ oder „Everyone had a voice“. Auffällig und doppelsinnig zugleich ist die starke Vergangenheitsform der Sentenzen, denn wenn man den Satz „Jeder hatte eine Stimme“ liest, schwingt sofort die Frage mit, ob er sie heute womöglich nicht mehr hat. Das Häuschen als Symbol der Hausfrau und als feministisches Antisymbol ist drei, vier Jahrzehnte danach leer geräumt und ausgeleuchtet, seine Tür steht jedem weit offen. Doch wenn man es heute betritt, betritt man es als einen Ort der Selbstreflexion. Nicht nur die Klarschrift, sondern auch der Satz „Everything was so clear then“, der wie ein Leitmotiv im Giebel des Hauses steht, macht deutlich, dass es in dieser Installation um Klarheit und ein sich Klarwerden geht. Doch worüber? Wenn man feststellt, „alles war so klar damals“ – in Bezug auf das eigene Dasein und die Ziele und Zwecke einer Bewegung, der man sich angeschlossen hat –, so scheint dies heute nicht mehr in der gleichen Weise klar zu sein.

Entscheidend ist, dass es sich bei diesen fünf Installationen nicht um politische Kunst zu einem gesellschaftlich brisanten Thema wie Kriegsdemagogie, Wirtschaftsflucht, Nahostkonflikt, orthodoxe Kultur oder Feminismus handelt, sondern dass die Arbeiten über eine je eigene Formensprache zu einem ästhetischen Erfahrungsraum werden, der von Nachrichten, Sinnsprüchen Geschichten, Symbolen oder über Schrift auf diese Themen fokussiert wird. Genau an solchen Interferenzpunkten bildet sich der ästhetische Gehalt von Kunst. Hier werden Schemata von Erfahrung generiert, die versuchen, über das Bewusstsein der Subjekte ins gesellschaftliche Bewusstsein zu intervenieren.

Auch die documenta 12 gibt ihren gesellschaftskritischen Gründungsmythos nicht preis, aber versucht ihn nicht länger gegen den Werkcharakter der Kunst zu realisieren. Die Installation ändert sozusagen ihren kunstgeschichtlichen Richtungssinn: sie wird umgepolt und damit zur invertierten Installation, die paradigmatisch für das freigesetzte Kunstwerk steht. Fungierte die installative Kunst unter dem Selbstverständigungshorizont der historischen und zeitgenössischen Avantgarde stets als Entgrenzungsinstrument schlechthin – als Gattung, die den traditionellen Werkbegriff sprengt und ihn für immer den Designern, Modemachern und Kunsthandwerkern überlässt –, so verdichtet sich jetzt ihre Formenkombinatorik erneut zum Werk, das aus sich selbst heraus für den Betrachter eine ästhetische Erfahrung generiert. Das gegen das Werk gerichtete Werkzeug wird selbst wieder zum Werk.

Handwerk und Handarbeit

Was den Werkcharakter der genannten Installationen besonders verstärkt, ist nicht zuletzt die „handwerkliche“ Perfektion, mit der sie ausgeführt wurden. Man sieht es den Werken an, dass in ihnen ein Stück von jener Arbeit steckt, die man benötigt, um einen Lkw, ein Schiff oder ein Haus zu bauen, ein Tier zu präparieren und eine Ikonenwand zu errichten. Es war nicht zuletzt der Aspekt von Arbeit, Handwerk und Produktion, der mit der Entgrenzung des Kunstbegriffs abgewertet wurde, und der sich – sobald man wieder ein Interesse an der ästhetischen Form bekundet – automatisch mit regeneriert. Man wird die Idee, dass der chinesische Künstler **Ai Weiwei** 1001 alte Holzstühle aus der Qing-Dynastie aus China nach Kassel verfrachtet, zunächst dem documenta-Eventmanagement zuschreiben wollen. Sobald man diese Stühle aus dem 17. bis 19. Jahrhundert, auf die man während des documenta-Rundgangs allenthalben stößt, im Zusammenhang mit den alten Teppichen, Kalligrafien, Tüchern und Lackmalereien sieht, bekommen aber auch sie einen ausstellungsästhetischen Sinn. Während die alten Kunstwerke den Blick auf die Formensprachen der Ornamente lenken, schärfen die alten Gebrauchsgegenstände den Blick für das Handwerk, in dem die Kunst ihren Ursprung hat. Sobald aber Handwerk und Ornamentik in die Kunst zurückkehren und ihren Werkcharakter verstärken, benötigt das Publikum Zeit, um diesem Formenspiel zu folgen. So werden die alten Stühle, die für die Besucherinnen und Besucher zu Sitzcken zusammengestellt sind, zu einem Symbol und Ort der Muße, zur Aufforderung, die gezeigten Kunstwerke in Ruhe zu betrachten – eine Geste, mit der das Großevent documenta seine eigene Eventkultur bedient und bricht.

Das stärkste documenta-Plädoyer für das Handwerk sind sicherlich die Seidenstickereien der Chinesin **Hu Xiaoyuan**. Die fertigen Tücher verbleiben in ihren alten Stickrahmen aus Holz, die sowohl auf die vergangenen Zeiten der Handarbeit zurückverweisen als auch zum runden Bilderrahmen werden. Zugleich ist dieses aus zwanzig Tüchern und Rahmen bestehende Werk, das den Titel trägt *A Keepsake I cannot give away*, der Testfall für die documenta schlechthin, wie weit man dem traditionellen Werkcharakter der Kunst folgen und sich damit zugleich auf ihr Handwerk zurückbesinnen kann, ohne im Kunsthandwerk zu enden. Man fragt sich schon – angesichts so anrührender Motive wie dem Schmetterling, der zu einer Blume flattert; den zwei zwitschernden Vögeln auf einem Ast oder den zwei Entlein im Teich –, ob man es hier nicht doch mit kunsthandwerklichem Kitsch aus Frauenhaar und Seide zu tun hat. Im Kontrast zu zehn solchen chinesischen Allusionen aus der Pflanzen- und Tierwelt, die in einer verstreckten Weise auf das Glück der

Liebe anspielen, findet man aber auch zehn weniger diskrete Abbildungen des weiblichen Körpers, die sich im fein gearbeiteten Ornament verbergen: einen Finger, die Zehen eines Fußes, zwei Augenlieder, Lippen, ein Ohr, zwei lange Haare, einen Po, eine Brust und eine geöffnete Vagina. Zeichen absoluter Intimität werden hier in einem uralten Genre versteckt, in dem das Verhältnis der Geschlechter eigentlich nur metaphorisch zur Sprache kam. Das Andenken an den anderen, die Form der Intimität, hat jegliche kulturelle Vermittlung verloren, es ist restlos körperlich geworden und richtet sich ganz unmittelbar auf Haut und Haar.

3. Teil: Perspektivwechsel der Avantgarde Das freigesetzte Werk

Wenn die umgepolten Installationen zum Leitbild für das freigesetzte Kunstwerk werden, so wirft das natürlich die Frage auf, wie man den Begriff des freigesetzt Seins überhaupt verstehen soll. Wovon, wodurch und wozu sind Kunstwerke freigesetzt worden? Auf der einen Seite sind solche Werke von keinem Gattungsbegriff, keiner Stilvorgabe oder Konstruktionsvorschrift vorprogrammiert, welche die Elemente und Relationen eines künstlerischen Mediums definieren wie dies etwa die Zentralperspektive, das Abbildprinzip, aber auch die Prinzipien von Abstraktion, Fragmentierung oder Verfremdung tun. Was an einem Werk eine ästhetische Einzelform ist und was deren Formenkombinatorik generiert, wird durch kein tradiertes Darstellungssystem und keine avancierte Überbietungslogik mehr festgelegt. Was Form und Formgesetz ist, zeigt sich nur noch am konkreten Werk.

Auf der anderen Seite sind die freigesetzten Werke aber auch aus ihren reflexiven Verankerungen gelöst, so dass sie ihren Sinn weder über ihre Anlehnung an einen Kunstdiskurs noch über ihren Bezug zur Kunstgeschichte generieren. Das freigesetzte Werk hat sich aus der Abhängigkeit von solchem Spezialwissen über die Kunst gelöst und koppelt sich unmittelbar an vertrautes Lebensweltwissen an. Entweder wird dieses Hintergrundwissen direkt durch die symbolische Gestalt eines Werkes und seinen Titel wachgerufen – wie etwa bei der russischen Brot-Ikone – oder es gibt eine Geschichte, die wie bei der Zoo-Story dazu erzählt werden kann. Oder es kann auf ein allgemeines massenmediales Vorwissen zurückgegriffen werden – wie bei dem Phantom Truck – oder ein Sinnspruch, wie er vor dem Traum-Boot niedergeschrieben ist, liefert den reflexiven Kontext mit. Oder aber dem Werk ist der Text selbst mit eingeschrieben, wie dies bei *Multi-Story House* der Fall ist.

Das freigesetzte Kunstwerk ist also weder auf Material

noch Materialfortschritt noch auf eine Begrenzung oder eine Entgrenzung des Kunstbegriffs angewiesen. Vielmehr erschließt es sich unmittelbar über sein konkretes Wechselspiel von ästhetischer Erfahrung und kultureller Reflexion. Das Werk wird selbst zur freien Setzung und gewinnt als Produkt der autonomen Kunst selbst noch einmal Autonomie gegenüber dem Kunstsystem. Das freigesetzte Kunstwerk ist autonom gegenüber externer und interner Heteronomie, gegenüber den äußeren Mächten der Welt und gegenüber den inneren Kräften des Funktionssystems „Kunst“. Das vom Kunstsystem freigesetzte Werk wird so zum frei gesetzten Werk der Kunst.

Alte und Neue Medien

Die invertierte Installation ist somit die Hintertür, durch welche das Kunstwerk auf der documenta wieder ins Kunstsystem eintritt. Das heißt nicht, dass diese Gattung allein das freigesetzte Werk verkörpert, sondern nur dass sie in einem historischen Moment zum Umschlagpunkt in der Kunstgeschichte wird. Die werkzentrierten Installationen, welche die documenta 12 dominieren, sind vor allem eines: ein ästhetisches Argument im Kontext der Ausstellung. Wenn man sich dazu anregen lässt, die documenta als ein in sich reflektiertes Gesamtkunstwerk zu lesen, dass vermittels von Werken eine Sichtweise auf sich selbst entwirft, dann wären auch solche alten Medien wie Malerei und Skulptur nach ihrem Status als freigesetzte Kunstwerke zu beurteilen. Es käme also darauf an, auch die klassischen Gattungen in diesem Licht zu betrachten.

Für das zweidimensionale unbewegte Bild gelingt dies **Nedko Solakov** in seiner wunderbaren Serie aus 99 Tuschezeichnungen mit dem Titel „Fears“. Jedes Blatt zeigt eine Furchtsituation und ist mit einem handschriftlichen witzigen, sarkastischen oder abgründigen Kommentar versehen. Oft ziehen winzige Figuren auf leerem, weißen Blatt das Publikum in eine erhabene Fantasielandschaft hinein, aus denen sich ein Kaleidoskop der furchtbaren, furchtlosen, furchtsamen und furchtbesetzten menschlichen Existenz zusammensetzt. Von allen Rezeptionsmustern, die dem altherwürdigen Genre der Zeichnung normalerweise anhaften, haben sich diese Bildreihen vollkommen gelöst und erschließen sich in einer Komplexität und Gedankentiefe die Welt, wie es die großen Installationen auf der documenta kaum vermögen.

Ein eindrucksvolles Beispiel für eine freigesetzte Skulptur ist **Anatoli Osmolovskys** *Hardware*; elf Panzertürme aus zehn Ländern, die mit amputierter Kanone in handliche,

goldglänzende, abstrakte Bronzeskulpturen verwandelt wurden. Es ist Kriegs-Kunst im doppelten Sinne des Wortes, die hier zu sehen ist: Zum einen wird deutlich, wie sich die Kunst in Gestalt nationaler Designstandards in dieses Kriegsgerät eingegossen hat, zum anderen ist es die Kunst, die hier der Militärästhetik den Krieg erklärt, indem sie diese enttarnt. Selbst im Medium der klassischsten Gattung schlechthin ist es also möglich, ein Erfahrungsschema präsent zu machen und – wenn auch lokal, so doch hoch dosiert – ins gesellschaftliche Bewusstsein zu injizieren.

Doch nicht nur die alten Genres – von denen man normalerweise nicht erwartet, dass sie sich von ihren traditionellen Wahrnehmungs- und Kommunikationsmustern ablösen lassen –, sondern auch die avancierten Gattungen wie Konzeptkunst oder Multimediainstallation können freigesetzte Kunstwerke hervorbringen. Obwohl sich solche freien Setzungen wesentlich über einen direkten Weltbezug definieren und sich nicht als Kunst über Kunst realisieren, so ist damit eine Selbstthematization der Kunst keineswegs ausgeschlossen – wenn sie im entsprechenden Kontext verortet ist. Auch solche Künste können sich den Rezipienten unmittelbar, durch die Formensprache eines autonomen Kunstwerks hindurch, mitteilen.

So reflektiert **Gonzalo Díaz** *Eclipsis* die documenta-Ausstellung selbst – und in beiden Fällen hat man es mit freigesetzten Werken zu tun, die nicht nur autonom funktionieren, sondern auch den Betrachter wieder in den Stand eines autonomen Rezipienten versetzen. Er kann sich beide Werke unabhängig von system-internen Diskursen zur Kunst und ohne Kenntnis der Privatmythologie eines genialen Künstlers erschließen, was gerade bei einer Avantgarde-Gattung wie der Installation nicht üblich ist. Überhaupt ist die Sprache der Kunst keine Fachsprache, genauso wenig wie sie zur Umgangssprache von Mode, Pop und Design gehört; vielmehr ist sie eine außeralltägliche Form der Kommunikation, welche auf frei verfügbare menschliche Wahrnehmungsressourcen und Intelligenzreserven zurückgreift. „Du kommst zum Herzen / Deutschlands / nur um das Wort / Kunst / unter deinem eigenen / Schatten / zu lesen“. Dieser in freien Versen verfasste Sinnspruch leuchtet in einem mit gleißend weißem Licht ausgeleuchteten Bilderrahmen auf, sobald man vor das Bild tritt und den Scheinwerferstrahl mit seinem eigenen Körper unterbricht. Der Schatten des Betrachters macht die weißen Schriftzüge sichtbar. Wenn man die Pausen beim Zeilenumbruch dieses kleinen Epigramms nicht überliest, dann entfaltet es seinen poetischen Doppelsinn. Die Reise nach Kassel wird zur Herzenssache, aber was man real wahrnimmt, ist die

Worthülse der Kunst. Der Schatten der eigenen Erwartungen an die documenta führt zur *Eclipsis*, zur Verfinsterung der sichtbaren Kunst, genauso wie der eigene Schattenriss das Bild verfinstert, vor das man tritt.

Díaz' feinsinnige Arbeit ist eine Art Selbstimmunisierung der Ausstellung vor den nach Kassel mitgebrachten Wahrnehmungsschablonen der Laien und dem angehäuften Systemwissen der Profis über die Kunst. Kurzum: *Eclipsis* gegen documenta-Eclipsis. Wenn man bedenkt, dass diese Installation in den Beuys-Raum der Neuen Galerie eingebaut ist, dann wird auch sie als ein wichtiges Element der Ausstellungsästhetik erkennbar. Wie Beuys zielt sie auf die Emanzipation des Betrachters, im Gegensatz zu seinem Avantgardekonzept versucht sie dies aber nicht über eine weitere Entgrenzung der Künste, sondern zieht sich wieder in die Grenzen des White Cube zurück und realisiert sich als autonomes Werk.

Paradigmen der Avantgarde

Eine Ausstellung, die sich wie ein Kunstwerk organisiert, kann man wie ein Kunstwerk lesen: als Formenarrangement, in dem eine Form die Wahrnehmung weiterer Formen organisiert. Die alte ornamentale Kunst, die durch die Ausstellung laufenden Werklinien, die ins Zentrum gerückten großen Installationen, die Werkschauinseln für die osteuropäische Kunst, die für Handwerk und Handarbeit stehenden Stühle und Stickereien und der documenta-Kommentar von *Eclipsis* – all das verdichtet sich zu einer ästhetischen These darüber, was avancierte, gelungene oder gute Kunst heute ist. Bringt man dieses Erfahrungsurteil auf den Begriff, dann rehabilitiert die documenta 12 den Werkcharakter der Kunst.

Doch wie weit reicht diese These? Das Kunstwerk blieb auf den letzten documenta-Ausstellungen – im Prinzip aber unter dem Selbstverständigungshorizont der gesamten Nachkriegsmoderne – eine eingeklammerte Kategorie. Der Grund hierfür liegt in der Doktrin der Avantgarde, der zufolge die Kunst nur dann einen emanzipatorischen Impuls in der Gesellschaft entfalten kann, wenn sie sich zugleich von ihrer eigenen Tradition, ihren Institutionen und überholten ästhetischen Begriffen emanzipiert. Die Entgrenzung der Künste stand im Dienst der gesellschaftlichen Emanzipation. Mit dieser Doktrin hat diese documenta erstmals offen gebrochen, ohne damit – wie immer befürchtet – den eigenen gesellschaftskritischen Gründungsmythos preiszugeben. Vielmehr kommt es zu einer Entkoppelung und Neukoppelung der beiden im 20. Jahrhundert eng miteinander verflochtenen Begriffe „Kunst“ und „Emanzipation“.

Auf der einen Seite führt die Überbietungslogik der Avantgarde, also das Prinzip der Negation von Kunst vermittels von Kunst, nicht zu einem entgrenzten, sondern zu einem freigesetzten Werkbegriff in der Kunst. Auf der anderen Seite löst nur die erstmalige Grenzüberschreitung in der Kunst Schockeffekte aus, die – in einem kleinen Zeitfenster innerhalb der Ausdifferenzierungsgeschichte des Kunstsystems – eine direkte Gesellschaftskritik bzw. unmittelbare Eingriffe der Kunst in das Leben ermöglichen. Alles, was nach dieser heroischen Zeit der Avantgarde kommt, muss vergleichsweise kraftlos wirken und lässt sich nur noch in Form von Ersatzstrategien, also über eine Fokussierung auf Neue Medien oder Konzeptkunst, realisieren. Oder aber, es kommt zu einem grundsätzlichen Perspektivwechsel, durch den der universale Anspruch der Avantgarde auf Weltveränderung in die konkrete Intervention umgelenkt wird und das freigesetzte Kunstwerk über seine Formensprache punktuell in die Erfahrungsschemata und Selbstbeschreibungsmuster der Gesellschaft interveniert – was in den exemplarischen Werken der diesjährigen documenta der Fall ist.

Wenn diese Analyse zutreffend ist, dann könnte die zwölfte documenta mehr Derridasche „Gesetzeskraft“ entfalten als die ihr vorausgegangenen Bestandsaufnahmen zur Kunst. In ihrem Anspruch, den Kunstbegriff der Zeit zu reflektieren, ist sie eigentlich nur vergleichbar mit ihrem Antipoden, der documenta 5. Allerdings haben sich die Rezeptionsbedingungen dafür, dass heutzutage eine Ausstellung als Zäsur empfunden wird, extrem verändert. Das Ereignis documenta 5 war an den Skandal, den Schock und das öffentliche Ärgernis gekoppelt, dass es im Zeichen einer Entgrenzung der Künste stand. Solche Grenzüberschreitungen sind – so wie es Tabubrüche nun einmal an sich haben – um vieles spektakulärer als eine Ausstellung, welche sich ernsthaft die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von ästhetischer Erfahrung in der Gegenwartskunst stellt und deren konstitutive Grenzen thematisiert.

Der Moskauer Künstler Anatoli Osmolovsky verkörpert in eigener Person jenen Perspektivwechsel im Selbstbild der Avantgarde, den auch die documenta anzuvieseren scheint. Er schloss als Zwanzigjähriger direkt an die Vorbilder und Strömungen der russischen Avantgarde an und trat erstmals während der Perestroikazeit mit einer Reihe aufsehenerregender Interventionen in den sozialen Raum in Erscheinung. Eine dieser Aktionen ist in der Fotografie *Majakowski-Osmolovsky* dokumentiert. Sie bestand im wahrsten Sinne des Wortes in der Be-Setzung einer riesigen Majakowski-Statue in Moskau und zielte

darauf, den Dichter der russischen Avantgarde in einer symbolischen Handlung seiner stalinistischen Vereinnahmung zu entreißen. Der Avantgardist aus der Perestroikazeit setzt sich im Jahr 1993 als lebender Zwerg auf die Schultern dieses Riesen der alten Avantgarde. Ein knappes Jahrzehnt später wendet sich Osmolovsky den konventionellen Gattungen zu und schafft Skulpturen wie *Hardware* oder *Brot*. Die Grenzen des entgrenzten Kunstbegriffs sind für ihn ausgetestet, er hat in einem Jahrzehnt die Erfahrung eines ganzen Jahrhunderts unter dem Tempodruck einer Transformationsgesellschaft gemacht. Der Avantgardist stieg von den Schultern der Avantgarde herab – und machte sich ans Werk.

Mehr im Dossier [documenta 12](#)