

Peter J. Schneemann

Mapping the site

Der Anspruch des Ortsspezifischen als Herausforderung für die kunsthistorische Dokumentation

Abgrenzungen

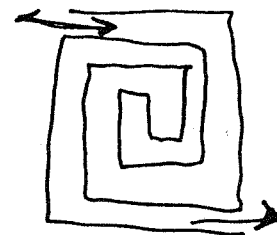
Ilya Kabakov wählte Formulierungen, die eindeutig sind: Die ideale Installation kontrolliert das Erleben des Betrachters in einer Geste der Totalität. In seiner berühmten Vorlesung an der Frankfurter Städelschule entwickelte der Künstler 1992 das Konzept einer ›totalen‹ Installation. Er beschreibt das Ideal eines Kunsterlebnisses, das so umfassend sei, dass es eine Welt für sich konstituiere (Abb. 1). Die Installation wird als kontrollierter und isolierter Raum definiert. Sie zeichnet sich durch eine völlige Abschottung gegenüber dem umliegenden Raum, der Umgebung und ihren Bedingtheiten aus.¹ Mit anderen Worten: Die Installationskunst wird hier als Möglichkeit beschrieben, einen Kontextbegriff zu negieren, der mit den vom Künstler gestalteten Dispositionen in ein Spannungsverhältnis treten würde. Innerhalb eines bereits abgeschirmten, geschützten institutionellen Raumes, wie ihn etwa ein Museum darstellt, definiert Kabakov also ein weiteres eigenes, in sich geschlossenes Referenzsystem. Die berühmte Beschreibung der Komponenten einer solchen ›totalen Installation‹ beginnt Kabakov mit Ausführungen über die Bedeutung ihrer Abgrenzung:

»I'll begin with the walls, the most, it would seem, simple and least intentionally conceived element of the total installation, called upon, as it seems, to serve merely as a background of the location of the objects, painting, etc. But it is precisely the walls in the total installation that play a definite role in formation of the viewer's feeling in the space of the installation. We can't forget that in the total installation, walls not only separate us from the external world (the world of the museum, gallery), but they also simultaneously appear to be the edge of the actual installation world which always performs in the role of a complete universe, a complete, self-contained model of the world.«²

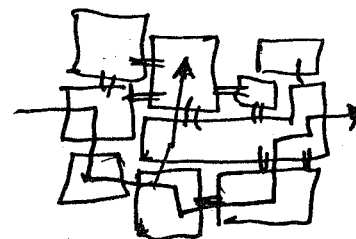
Kabakovs programmatischer Anspruch auf die vollständige Beherrschung der Bedingungen eines Ortes oder Raumes, seine Negation der Kategorie ›Kontext‹, geht sehr viel weiter und ist auf unterschiedlichen Ebenen zu beobachten. Die Diskurs-, Dokumentar- und Referenzebenen durchdringen sich in seinen Werken so sehr, dass zwischen Künstlertext und institutionellem oder kritischem Kommentar sowie zwischen Intentions- und Rezeptionsebene nicht länger unterschieden werden kann. Häufig beinhalten seine Installationen Kommentare, didaktische Texte, anekdotische Verweise und autobiografische Fragmente, die sich zu einem Netz von Betrachtungsanweisungen verdichten. Kabakovs Installationen sind als geschlossene Referenzsysteme konzipiert, die ihr Potential in der räumlichen Ausdehnung entwickeln, in die Geschichte verweisen und doch immer fest umgrenzt bleiben.

Die Kontrolle des Erlebnisraumes und des Diskurses korrespondiert mit einer Kontrolle der Dokumentation. Es erscheint nur konsequent, dass Kabakov eigenes Kapital in die aufwendige Produktion eines monumentalen, zweibändigen *catalogue raisonné* seiner Installationen investierte.³ Auch der innovative Aufbau des Werk-

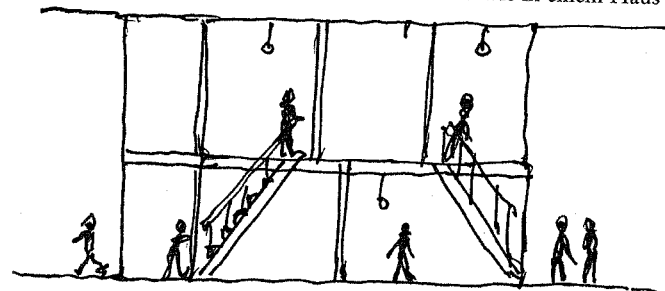
- c) Installationen, die aus einem Korridor bestehen. Der Autor muß den Korridor so anlegen, daß man hinter jeder Ecke etwas Neues erwartet.



- d) Installationen, in denen sich der Betrachter nicht auf einer geplanten Route, sondern in beliebigen, nicht festgelegten Richtungen bewegt, wie bei der Besichtigung eines großen Hauses oder Palastes. Zu diesem Typ gehören auch die sogenannten »Labyrinth-« oder »Überschuß-« Installationen, in denen es nicht geplant ist, daß sich der Betrachter alle Objekte anschaut oder auch nur alle Säle betritt.



- e) Zweistöckige Installationen, wo sich der Betrachter wie in einem Haus fühlt.



Und schließlich ein ganz besonderer Typ der Installation, über den ich ein wenig ausführlicher sprechen möchte; doch die Eigenschaften dieses Typs sind so interessant und wichtig, daß ich ihm eine eigene Vorlesung widme.

¹ Ilya Kabakov: Die totale Installation, 1992

verzeichnis ist höchst signifikant. Die Katalogeinträge beziehen sich auf Konzepte, illustriert durch Zeichnungen von ›Idealzuständen‹ der jeweiligen Installationen und ergänzt durch Texte des Künstlers. Selektiv sind die einzelnen Realisierungen an verschiedenen Orten und innerhalb wechselnder Kontexte fotografisch dokumentiert, ihnen wird nur der Status von ›Variationen‹ zugestanden. Kabakov zählt zu den programmatischen Installationskünstlern, die ihr Medium auch auf theoretischer Ebene reflektieren.⁴ Es besteht kein Zweifel, dass er dem Konzept der *site-specificity* diametral gegenüber steht: Ähnlich eines bewahrenden Reflexes bindet Kabakov die Werkform ›Installation‹ zurück an einen traditionellen, in sich geschlossenen und statischen Werkbegriff. Autor und Rezipient/in behalten ihre definierten Rollen, und die Grenze zwischen Werk und umgebendem Raum löst sich nicht auf, sondern wird gerade betont. Kabakovs Installationskonzept ist in diesem Sinne, als gegenläufig zum Modell der kontextgebundenen Intervention zu verstehen.⁵ Damit erweist sich seine Position für eine Fragestellung als nützlich, die das Konzept der *site-specificity* unter den Aspekten der Dokumentation und Kontrolle sowie des Innen und des Außen diskutieren möchte. In der Erörterung dieser Parameter geht es mir um die Aufgabe der Kunstgeschichte, dokumentierend zu arbeiten. Wie kann die Disziplin des Beschreibens, Dokumentierens und Interpretierens den Herausforderungen begegnen, wie sie neue Formen künstlerischen Arbeitens bedingen?⁶ Ist Ortsspezifität ausschließlich als künstlerischer Anspruch zu verstehen oder vielmehr auch als veränderter kunsthistorischer Blick auf ein Werk? Was geschieht, wenn künstlerischer und kunsthistorischer Anspruch scheinbar deckungsgleich werden? Und schließlich: Gibt es für die kunsthistorische Dokumentation eine Möglichkeit, ›gegenläufig‹ zu funktionieren? Müsste sie nicht versuchen, auch dasjenige zu dokumentieren, was nicht zur unmittelbaren künstlerischen Geste gehört?

Auflösungen

Die Diskussion um die sich wandelnden Werkbegriffe zeitigt ebenso konkrete wie folgenreiche Konsequenzen, wenn sie in den Zusammenhang mit dem Selbstverständnis der Kunstgeschichte als einer beschreibenden und auch dokumentierenden Disziplin gestellt wird. Die etablierten Klassifikationssysteme, Beschreibungs- und Indexmodelle sind noch immer auf die Identifikation und Dokumentation von Autorschaft, Entstehungsdatum, Masse, Material und Technik ausgerichtet.⁷ Die Referenz ist ein Werk, das als statisches Objekt aufgefasst wird, sich in seiner Beschaffenheit, seinen Daseinsbedingungen, kurz: seiner Ontologie nicht verändert. Sein Entstehungsprozess gilt als abgeschlossen. Eine stabile Objektstruktur mit eindeutigen Grenzen wird entweder vorausgesetzt oder durch einen kuratorischen Akt konstituiert. Diese Parameter und ihre Hierarchien haben sich seit der Aufklärung für die wissenschaftliche Inventarisierung von Kunstwerken als verbindlich etabliert. Sie finden nicht nur in der Erstellung von kritischen Werkverzeichnissen ihre Anwendung, sie prägen auch die Art und Weise, wie wir über Kunstobjekte sprechen und ihre Eingliederung in eine Museumssammlung vornehmen. Der Grundparameter der Kunstgeschichte, derjenige des Objekts, ist eng verbunden mit dem Instrumentarium der Beschreibung und ist dabei stark geprägt vom Diskurs der ästhetischen Autonomie. Es ist der Begriff des ›Kontextes‹, der in der Kunstgeschichte da-

zu führte, diesen Objektbegriff zu sprengen und den Blick auf unterschiedlichste Konstellationen zu erweitern. In der kunsthistorischen Methodenreflexion begann eine intensive Auseinandersetzung mit der Interaktion zwischen Werk und Ort sowie zwischen Werk und institutioneller Rahmung.⁸ Hielt die Kunstgeschichte lange an einer Operation der Isolierung fest, die das Objekt als ein ästhetisches aus den komplexen Bezügen seiner Entstehung und Rezeption heraus löste, um in einem nächsten Schritt ein neues, eigenes Bezugssystem herzustellen, so wird dies in der Konfrontation mit der zeitgenössischen künstlerischen Praxis unmöglich.⁹ Zunehmend ist die Kunstgeschichte mit künstlerischen Formen konfrontiert, die den Werkbegriff nicht länger als Objektbegriff fassen, sondern explizit prozess- und kontextorientierte Strategien ausbilden.¹⁰

Die Beschreibungs- und Klassifikationsinstrumentarien der Kunstgeschichte sind hinter dem Anspruch des Kontextbegriffes und der Entwicklung neuerer künstlerischer Praxis zurückgeblieben. Modelle zur systematischen Aufnahme von Performancekunst fehlen ebenso wie Ansätze einer Dokumentation von Kunst, die Werk- und Rezeptionsprozesse durchlässig werden lässt.¹¹ Immer stärker ist ein Widerspruch zu erkennen zwischen progressiver Theorieproduktion auf der einen Seite und institutioneller kunsthistorischer Praxis auf der anderen.¹²

Mit einer Auflösung des eindeutig abgegrenzten und unveränderlichen Kunstobjektes muss sich die Aufgabe der kunsthistorischen Beschreibung und Dokumentation neuen Herausforderungen stellen. Die Klärung der Situation wird dadurch erschwert, dass in der sich wandelnden künstlerischen Praxis, der Betonung des Transienten und Ephemereren, die Geste der Autodokumentation selbst enthalten ist. Die überspitzte These lautet: Je stärker auf die Produktion von Objektentitäten verzichtet wird, desto stärker vermag eine kompensatorische Leistung zur Datensammlung in den Vordergrund treten.¹³ Bekannt ist dieses Moment spätestens seit der Vermarktung der Performancekunst: Dokumentar fotografie, Relikte und Anekdoten nehmen in der Rezeption und der kunsthistorischen Analyse die Stellung des eigentlichen Ereignisses ein. Beschreibung und Interpretation stützen sich auf Phänomene, die nicht länger mit Kategorien des Primären oder Authentischen zu fassen sind. Weder die Verweise auf Musealisierungsmechanismen noch auf Marktgesetze reichen für die Erklärung dieses Phänomens aus. Dokumentationsfragmente ersetzen das auratische Objekt, das dem konventionellen Werkbegriff entstammt. Die Beschreibung dieser Entwicklung verleitet immer wieder zu einer Kritik, die vom Verrat an einer wahrhaft prozessorientierten, antiinstitutionellen Kunstproduktion spricht. Auch die ›Schuldigen‹ sind rasch benannt, die Gesetze des Kunstmarktes oder der Narzissmus der Künstler und Künstlerinnen.

Im Folgenden möchte ich gegen diese Verallgemeinerungen die Frage nach dem Status einer Dokumentation stellen, die als Teil der künstlerischen Strategie und eines Werkes zu verstehen ist.¹⁴ Im Zusammenhang mit dem Themenkomplex der Ortsspezifität gilt es, die Bedeutung der Dokumentation zu differenzieren und mit der Vorstellung eines singulären Ortes in Bezug zu setzen, der mit dem Werk verschmelzen würde. Welcher Ort wird durch die künstlerische Dokumentation konstituiert? Wie kann er vom Ort der Intervention abweichen und in wieweit kann auch die kunsthistorische Dokumentation als ein weiterer ›Ort‹ beschrieben werden?

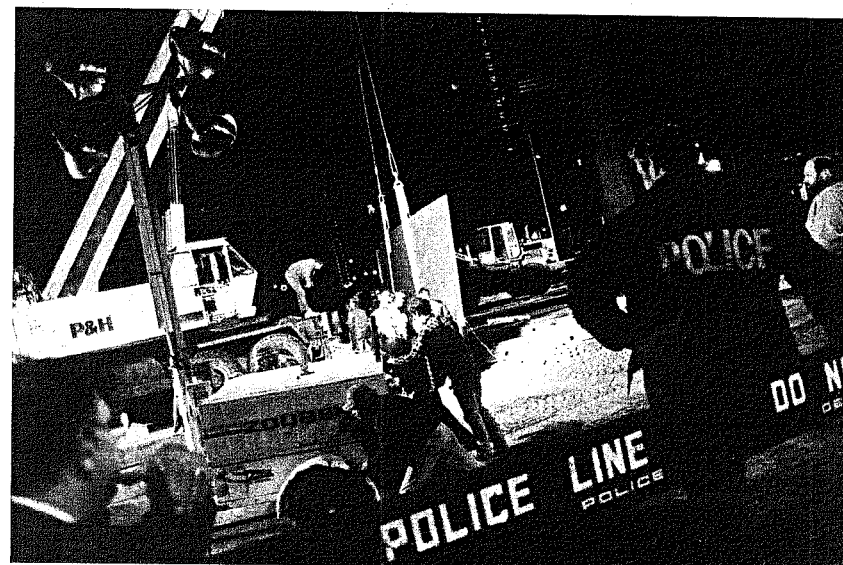
Die Dokumentationsproblematik ortsspezifischer Kunst ist, als System von Referenzen zu verstehen. Wie Nick Kaye herausgearbeitet hat, legen verschiedene

künstlerische Strategien nahe, »that documentation has a place within site-specific practice, precisely because it explicitly presents itself in the absence of the object.«¹⁵ Meine Arbeitshypothese geht davon aus, dass diese Beziehung als Dialektik zu beschreiben ist, zwischen dem Hier und Jetzt auf der einen Seite und dem »mapping«, dem Referenzsystem von Erinnerung und Rekonstruktion, auf der anderen.

Site und non-site – oder die Dialektik der Referenzen

Ein ortsspezifisches Werk artikuliert und definiert sich durch die Beziehung zwischen einem Objekt oder einem Zeichen und seiner physischen Verortung. Dabei entsteht das Bild von einer Einheit, nämlich einer Einheit von Ort, Bedeutung und Wahrnehmung. Das Spannungsverhältnis, die Widersprüche und Störungen zwischen Werk- und Kontextbegriff finden sich neutralisiert. Dies geschieht besonders dann, wenn die formale Einbettung und Verankerung eines Objektes in einen bestehenden Kontext diskutiert wird. Die berühmte Kontroverse über Richard Serras *Tilted arc* vermag immer noch als ein gutes Beispiel für die Problematik zu dienen (Abb. 2).¹⁶ Serras Statement »to remove the work is to destroy the work« wurde zum Paradigma der frühen, auf formaler Ebene operierenden Diskussion um Ortsspezifität.¹⁷ Bei genauer Analyse erkennt man jedoch, dass das Verständnis der Verortung als Prozess, das heißt auch als produktive Interaktion, zur Herausbildung zweier Ebenen, einer Aufteilung in zwei *sites* geführt hat: einem ersten, dem gegebenen Ort der Intervention und einem zweiten Ort, der dem *mapping*, nämlich der Information, der Dokumentation, dem Bericht und auch der Kommunikation über den ersten Ort dient. Dieser zweite Ort ist entscheidend für die Entwicklung eines Konzeptes, das Miwon Kwon eine »discursive site-specificity« genannt hat: »a discursively determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate.«¹⁸ Dieser Ort lässt sich auch als »functional site« begreifen.¹⁹

Bereits die Anfänge künstlerischer Experimente mit dem Parameter »site« enthalten Verweise auf eine Differenzierung des Bezugssystems und auf eine Aufspaltung in verschiedene Orte. Wie bereits Kaye angemerkt hat, wurden Vorstellungen von einem spezifischen, ursprünglichen Ort durch das künstlerische Interesse an Referenz- und Ordnungssystemen in Frage gestellt, die einen Ort als einen abwesenden dokumentieren und rekonstruieren.²⁰ Die Gesetzmäßigkeiten dieser beiden Orte bedingen sich wechselseitig und entwickeln dabei ihre spezifischen Potenzen. Der Ort der Dokumentation zeichnet sich durch eine Ebene des Verzeichnisses, des Berichtes und der Klassifikation aus. Dieser »zweite« Ort kann nicht als ein nach- und untergeordneter verstanden werden. Die dialektische Beziehung in der Aufspaltung des Ortsbegriffs wurde explizit von Künstlern formuliert, die im Bereich der Land-Art arbeiteten. Robert Smithson oder Dennis Oppenheim wählten die Galerie als einen beschränkten Raum, »that points to a specific site on the surface of the earth«; und weiter: »although the non-site designates the site, the site itself is open and really unconfined and constantly being changed.«²¹ Der eigentliche Ort in der Natur entzieht sich dem unmittelbaren Zugriff.²² Smithson experimentierte mit Techniken des *mapping* und mit Möglichkeiten des sprachlichen Verweises. Dieses Interesse an der Dialektik zwischen den zwei *sites* und die Differenzierung zwischen *open* und *confined*, zwischen *physical place* und *abstract place*, die *scattered information* und



2 Fotografie der polizeilich überwachten Entfernungsaktion von Richard Serra: *Tilted arc*, New York 1981

die *contained information* lenkt unsere Aufmerksamkeit auf ein Spannungsfeld, das auch in völlig anderen künstlerischen Interventionen, die mit dem Begriff der Ortsspezifität operieren, zu finden ist.²³

Als Christian Boltanski im Herbst 1990 *The missing house* (Abb. 3) im ehemaligen Scheunenviertel Berlins verwirklichte, operierte auch er mit der verweisenden zweiten Ebene der Dokumentation,²⁴ und dies in einer höchst komplexen Form, die darauf verweist, dass das beschriebene dialektische Verhältnis nicht als ein statisches zu fassen ist. Boltanski ließ die Bewohner hervortreten, die in einem Haus in der Großen Hamburger Straße wohnten, das am 3. Februar 1945 von den Alliierten zerbombt wurde. Boltanskis vorgelagerte Arbeit in den Archiven ermöglichte ihm, zwölf schwarz-weiße Plaketten auf den Wänden der Baulücke anzubringen. Sie trugen Namen, Beruf und Wohndauer der ehemaligen Mietparteien. Nach der eigentlichen Intervention gestaltete der Künstler einen weiteren Ort. Auf dem Grund der ebenfalls zerstörten Berliner Gewerbeausstellung im Osten Berlins stellte Boltanski Vitрины auf, in denen die Archivmaterialien seiner Intervention auslagen. Diese zweite Installation wurde von ihm als »Museum« bezeichnet.²⁵ Die ergänzende Information verdeutlichte die Komplexität seiner Intervention *The missing house*, denn es waren nicht nur die jüdischen Bewohner/innen dokumentiert, sondern auch jene Bewohner/innen, welche die Wohnungen von deportierten Familien übernommen hatten. Das »Museum«, das das klassische Vokabular des institutionellen Ausstellungsortes aufgriff, war temporär, für die Dauer von sechs Wochen angelegt.²⁶ Boltanski publizierte außerdem eine Faksimileedition der Dokumente.²⁷

Als Memorialkonstruktion blieb die Installation *The missing house* mit den Verweisen auf Erinnerung und Verschwinden bestehen. Welcher der beiden Orte un-



3 Christian Boltanski: The museum, Dokumentationsmaterial in Vitrinen zur Intervention: The missing house, Berlin, 1990

terstützt das Potential des anderen? Welcher Ort ist statisch, in sich abgeschlossen? Welcher hat die Möglichkeit, die performative Qualität, die seit den sechziger Jahren mit ortsspezifischer Praxis verbunden wird, zu leisten? Die Betrachtung des *functional site* führt zu einer Reflexion über den Aspekt der frühen Diskussion um *site-specificity*, dem Anspruch nämlich, das Kunstwerk lebendig zu halten, in dem es einer Institutionalisierung entzogen würde.²⁸ Die Funktion und das Potential des dokumentierenden Ortes sind also auch auf die Konsequenzen für das Wirkungspotential von Werken zu untersuchen, die sich im öffentlichen und im weiteren Sinne in einem gesellschaftlichen Raum verorten.

Geschlossene und offene Referenzsysteme

Für die Diskussion von Ortsspezifität und Dokumentation als Referenzsystem scheint es sinnvoll, zwischen offenen und geschlossenen Systemen zu unterscheiden. Diese Frage stellt sich bei künstlerischen Interventionen nicht allein auf der Ebene von Intention und Kontrolle von Prozessen am Ort selbst, im Falle von Serras *Tilted arc* in Bezug auf den öffentlichen Raum. Abigail Solomon-Godeau hat in der Analyse des Projektes von Boltanski darauf hingewiesen, wie der Künstler das Verweissystem durch Allusionen auf sein eigenes Leben anreicherte.²⁹ Es lassen sich zahlreiche Beispiele finden, die eine Verschränkung zwischen Dokumentation und autobiografischen Ebenen demonstrieren und zu einem geschlossenen System führen. Künstler wie Kabakov transformieren Installationen in ein Monument, das einen neuen, künstlichen Kontext herstellt. Dieser operiert nicht nur mit autobiografischen Fragmenten, sondern verbindet das Werk durch Querverweise mit dem Gesamtœuvre und wird zu dessen Museologie.

In der aktuellen Diskussion um künstlerische Selbstdokumentation wurde zu Recht auf einen eklatanten Widerspruch verwiesen: Der Anspruch einer Intervention auf Kontextbezug und performative Interaktion im Prozess der Rezeption schließt »autistische« Selbstreferenz nicht aus. Diskursfragmente, autobiografische Legitimationen und Regelwerke konstituieren ein Rahmenwerk, das Wahrnehmung und Interpretation einschränkt. Das Potential, den Ort als Kontext zu verstehen, der Kommunikationsprozesse und Interaktionen erlaubt oder sogar stimuliert, scheint hier neutralisiert zu werden. Die Dokumentationsstrategien zeigen in ihrem Status zwischen vorausschauender Konzeption und nachträglicher Beschreibung eine Tendenz, Rezeptionsparameter festzuschreiben, anstatt das Potential einer Weiterführung eines offenen Diskurses zu nutzen. Dient die dokumentarische Spiegelung einer Intervention vor allem der Konstruktion einer künstlerischen Identität, wird sie zu einem intentionalen Hilfsmittel verkürzt.³⁰

Auf der *documenta 11* war die Künstler/innengruppe Park Fiction eingeladen, ihr Gemeindeprojekt vorzustellen (Abb. 4).³¹ Im institutionalisierten Ausstellungsrahmen der *documenta* richtete sie einen Informationsraum ein. Begleitet von verschiedensten Aktivitäten und Ausstellungsbeteiligungen hatte das achtköpfige Kollektiv seit 1995 für die Schaffung eines Parks auf einem ungenutzten Gelände in Sankt Pauli (Hamburg) gekämpft. Zunächst wurde am Ort selbst ein Pavillon als Zentrum eines Prozesses der Inbesitznahme des Geländes eingerichtet. Ziel war es, eine »Wunschproduktion« der Anwohner anzuregen. Für die Sammlung der Vorstellungen, Utopien und Träume als Grundlage für die Umgestaltung des Geländes fanden die unterschiedlichsten Medien Verwendung.³² Konventionelle Werkbegriffe und Vorstellungen von Autorschaft bieten bei diesem Projekt keine Orientierung mehr. Die Bedeutung der Teilnahme an solchen Kunstinstanzen wie der *documenta* bleibt für diese Werkform jedoch virulent. Welchen Status kann man der Dokumentationsinstallation nun jedoch zuschreiben? Vermag der Dokumentationsort eine eigene künstlerische Sprache zu entwickeln? Wie funktioniert das Referenzsystem als Brücke zwischen Kunstsystem und gesellschaftspolitischer Realität? Die Künstler/innen stellten sich mit dem Informationsort an der *documenta* der Herausforderung, ein Projekt zu vermitteln, dessen Strategie auf dem Aufbau eines Kommunikationsnetzwerkes beruht. Die künstlerische Gestaltung am institutionellen Ort ging

über eine Narration der Initiative hinaus und sprengte die Darstellung ideologischer Hintergründe oder ortsspezifischer Informationen. Stattdessen setzte sich das Kollektiv zum Ziel, die Werkzeuge zu vermitteln, die sie entwickelt hatten, um die Anwohner zu eigenen ›Wunschproduktionen‹ zu motivieren. In Kassel wurden fünf Arbeitsbereiche eingerichtet, die verschiedenste Medien anboten, um in den Prozess der Umwandlung eines Ortes und des Netzwerkes zur politischen Meinungsbildung einzusteigen und sich der Vielzahl der beteiligten Stimmen zu stellen. Die Arbeitsplätze waren mehreren Problemfeldern zugeordnet und verlangten eine interaktive Benutzung unterschiedlichster Medien, von Interviews, Zeichnungen oder Plastiken, die eine Vielzahl von beteiligten Stimmen integrierten. Die dokumentarische Installation einer ortsspezifischen Intervention beinhaltet die Reflexion über das *mapping* einer gesellschaftlichen Initiative und die performativen Elemente der Erfindung eines Ortes, der noch nicht existiert. Die verwendete künstlerische Sprache operiert mit der Überblendung von Erinnerung und Projektion, von Prozessen der Aufzeichnung und der Produktion.



4 Park Fiction: Installationsansicht des Informationsbüros auf der documenta 11, Kassel, 2002

Metadokumentationen

Was ist der Bezug zwischen dem Referenzsystem, das Künstler als Teil ihres Werkes entwerfen, und den kunsthistorischen Ansätzen einer Beschreibung und Analyse ortsspezifischer Kunst? Welche Position ist für die Kunstgeschichte die angemessene? Haben wir der künstlerischen Dokumentation, die mit ihrer eigenen Begrenztheit operiert, zu folgen oder müssen wir den Anspruch der Ortsbezogenheit als Aufforderung verstehen, den kunsthistorischen Blick auf wiederum einen anderen Kontext zu richten? Ich plädiere für die Entwicklung eines eigenen *mappings*, das die Bestimmung eines eigenen Ortes, eines eigenen Standpunktes ermöglicht. Seine beobachtende Funktion muss unabhängig und frei sein.

1990 votierte Wolfgang Kemp unter dem Titel *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität* für eine stärkere Gewichtung der Kontextforschung in der Kunstgeschichte.³³ Er kritisierte an der kunsthistorischen Praxis das Weiterbestehen des eigenartigen Verhältnisses zwischen der Würdigung einer isolierten ästhetischen Leistung auf der einen Seite und des Bemühens einer nachträglichen Kontextualisierung durch die Etablierung eines Bezugssystems auf der anderen. Kemp bezieht sich bei seiner Forderung auf keine konkreten Beispiele, jedoch verleiht die künstlerische Praxis der Gegenwart seiner Forderung nicht nur eine besondere Dringlichkeit, sondern zeigt auch die Komplexität eines sich ständig wandelnden Problems.

Das von Künstlern etablierte Referenzsystem zwischen Interventions- und Dokumentationsort ist naturgemäß ein limitiertes. Es ist Teil einer künstlerischen Strategie und muss von der kunsthistorischen Vorstellung einer Kontextdokumentation unterschieden werden. Dies ist umso schwerer, da verschiedene Formate künstlerischer Selbstdokumentation, wie etwa der Ausstellungskatalog, rasch den Eindruck von Wissenschaftlichkeit erwecken.³⁴ Die künstlerische Dokumentation operiert mit einem Kontext der ›werkkonstituierend‹ ist, während der kunsthistorische Kontextbegriff eine kritische Dimension beinhaltet. Betrachtet man etwa Analysen zu Projekten von Maria Eichhorn, Jeremy Deller oder San Keller, so ist evident, wie schnell die Kunstgeschichte auf einen eigenen Kontextbegriff verzichtet, den von Künstlerin und Künstler zusammengestellten ›Dokumenten‹ vertraut und sie als Vorlage für eine wissenschaftliche Reflexion verwendet. Welche Relevanz aber hatte tatsächlich ein Projekt, eine Intervention für den spezifischen Ort, wie wurde es wahrgenommen? Was hat es ausgelöst? Mag es sein, dass das Publikum nur aus Statisten des Kunstbetriebs bestand? Welche Rezeptionsvorgänge waren unerwünscht und wurden nicht dokumentiert?³⁵ Warum verzichten wir so gerne auch bei institutionenkritischen Arbeiten auf Fragen nach Finanzierung und Vermarktung?

Als Konsequenz ergibt sich die Forderung, dass wir die künstlerische Dokumentation als komplexen Teil des Werkes verstehen, den es in seiner Funktionsweise zu analysieren und zu würdigen gilt. Das führt auch zu den viel zu selten gestellten Fragen über die ästhetische Sprache der Dokumentation, ihre Autoren und ihre Verbreitung. Wenn Ausstellungskatalog und Künstlerbuch ununterscheidbar werden, wenn Dokumentation und Selbstkonstruktion zusammenfallen, werden die Herausforderung und die Notwendigkeit eines dritten, kritischen Ortes, demjenigen der Kunstgeschichte evident. Je ernster wir ihn nehmen, desto weniger enthebt er die Kunstgeschichte von ihrem Anspruch, das Werk innerhalb eines komplexen Gefüges zu beschreiben und zu verstehen.

Zusammenfassung

Der Beitrag versucht aufzuzeigen, in welcher Weise ortsspezifische Kunst eine besondere Herausforderung für die kunsthistorische Aufgabe der Dokumentation darstellt. Die Beschreibung der Artikulationen dieser Kunstpraxis verlangt nicht nur nach einer Revision der konventionellen Deskriptoren und Hierarchien. Es wird gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit dem ›Ort‹, sei er geografisch oder gesellschaftlich verstanden, zu einem künstlerischen Gestus der Selbstdokumentation geführt hat. Die Ansprüche und Dokumentationsformen einer explizit kontextbezogenen Kunstpraxis werden kritisch in Bezug gesetzt zum kunsthistorischen Kontextbegriff. Der Werkbegriff bildet sich heute innerhalb eines Referenzsystems verschiedener Orte aus, wovon einer derjenige des ›mapping‹ ist. Wie geht die Kunstgeschichte mit diesem um? Welchen Ort kann sie für sich definieren?

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Tradition des Erfahrungsraumes Peter Schneemann: Black box – Installationen. Isolationen von Werk und Betrachter. In: Ralf Beil (Hrsg.): Black box. Der Schwarzraum in der Kunst (Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern). Ostfildern-Ruit 2001, S. 25–34.
- 2 Ilya Kabakov: Über die ›totale‹ Installation. Ostfildern 1995, zweite Vorlesung, The space of the ›total installation‹, S. 256.
- 3 Toni Stooss (Hrsg.): Ilya Kabakov – Werkverzeichnis der Installationen 1983–2000. Düsseldorf 2003.
- 4 Die Textproduktion bei Kabakov ist Teil des künstlerischen Konzeptes und spiegelt sich in den Publikationen als verbale Vermittlung der Installation wieder. Vgl. Felix Zdenek (Hrsg.): Ilya Kabakov. Der Text als Grundlage des Visuellen. Köln 2000. Boris Groys sieht den Ausgangspunkt von Kabakovs Installationskunst vor dem Hintergrund der Sowjetkultur in der narrativen Literatur und dem Spiel mit der Autorschaft, während die Ursprünge der Installationskunst aus einer westlichen Perspektive meist auf die Performancekunst oder die ortsspezifische Kunst zurück geführt werden. Vgl. Stooss (wie Anm. 3), S. 13 und Boris Groys, Das Theater der Autorschaft (wie Anm. 15), S. 36–37.
- 5 Für eine Darstellung der unterschiedlichen Modelle können exemplarisch die Artikel

- über Ortsspezifität von Doris Krystof und über Installation von Johannes Stahl herangezogen werden. Beide in: Hubertus Butin (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 122–126 und S. 231–236.
- 6 Vgl. zur erweiterten Problematik der Dokumentationsaufgaben des Kunsthistorikers gegenüber der Kunst der Gegenwart auch Peter J. Schneemann: Nähe und Distanz als Herausforderung einer Kunstgeschichte der Gegenwart. Fragen zum Konzept einer erweiterten Dokumentation. In: Hans-Jörg Heusser und Kornelia Imesch (Hrsg.): Visions of a future. Art and art history in changing contexts. Zürich 2004, S. 320–306 sowie ders.: Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog. In: Julia Gelshorn (Hrsg.): Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwart. Bern 2004 (Kunstgeschichten der Gegenwart, 4), S. 205–221.
- 7 Thomas Ketelsen: Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis. Ammersbek 1990. – Hans-H. Clemens: Inventur im Museum. Rekonstruktion und Modernisierung traditioneller Sammlungsverwaltung. Ein Praxisleitfaden. Bielefeld 2001. – Zur philosophischen Problematik vgl. Tiffany Sutton: The classification of visual art. A philosophical myth and its history. Cambridge

2000. – Jon Erickson: The fate of the object. From modern object to postmodern sign in performance, art, and poetry. Ann Arbor 1995.

- 8 Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst, (1991) Nr. 2, S. 89–101.
- 9 Peter Weibel: Kontext Kunst. Köln 1993. Vgl. dazu Stefan Germer: Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext. In: Texte zur Kunst, (1995) Nr. 19, S. 83–95.
- 10 Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green. Köln 2002. Zum Umgang mit Material auch Philip Ursprung: Texte, ephemere Medien und technische Reproduktion als Gegenstände der Kunstgeschichtsschreibung. In: Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening: Robert Smithson und die Land Art. München 2003.
- 11 Zur Problematik der Performancekunst und ihrer Dokumentation vgl. Paul Schimmel und Kristine Stiles: Out of actions: between performance and the object, 1949–1979. New York 1998. – Gary Sangster (Hrsg.): Outside the frame: performance and the object: a survey history of performance art in the USA since 1950. Cleveland/Ohio 1994. – Ute Ritschel: Die flüchtige Kunst – zur Dokumentation von Performance. In: Regina Frank: The artist is present: performances 1992–1999. Biberach 1999, S. 169. – Amelia Jones: ›Presence‹ in absentia: experiencing performance as documentation. In: Art journal, 56 (1979), Nr. 4, S. 11–18.
- 12 Man mag hinzufügen, dass ein ähnlicher Widerspruch auch zwischen Diskurs und der Praxis des Kunstmarktes festzustellen ist.
- 13 Peter J. Schneemann: Die Geschichtlichkeit des Objekts. Bildende Kunst als Medium der Erinnerung. In: Peter Rusterholz (Hrsg.): Wir sind Erinnerung. Bern 2003, S. 103–129.
- 14 Zur Bedeutung des Dokumentarischen für die künstlerische Praxis der Gegenwart vgl. Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hrsg.): Deep storage: Arsenale der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München, 3.8.–12.10.1997). München 1997. – Beatrice von Bismarck (Hrsg.): Interarchive: archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld. Archival practices and sites in the contemporary art field (Katalog zur Ausstellung im Kunstraum der Universität Lüneburg). Köln 2002. – Elisabeth Madlener (Hrsg.): Archiv X Ermittlungen der Gegenwartskunst. Investigations of contemporary art (Katalog der Ausstellung im OK Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich). Linz 1998. – Kurt Wettengl (Hrsg.): Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart (Katalog der Ausstellung, Historisches Museum und Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main). Ostfildern-Ruit 2000.
- 15 Nick Kaye: site-specific art: performance, place and documentation. London 2000, S. 218.
- 16 Douglas Crimp: Redefining site specificity. In: Rosalind Krauss (Hrsg.): Richard Serra. Sculpture. Museum of Modern Art. New York 1986. – Harriet F. Senie: The ›Tilted arc‹ controversy. Dangerous precedent? Minneapolis/Minn. 2002. – Clara Weyergraf-Serra und Martha Buskirk: The destruction of the tilted arc: documents. Cambridge/Mass. 1991.
- 17 Clara Weyergraf-Serra und Martha Buskirk (wie Anm. 16), S. 43. Richard Serra: Writings – interviews. Chicago 1994, S. 194.
- 18 Miwon Kwon, One place after another: site-specific art and locational identity. Cambridge/Mass. 2002.
- 19 James Meyer. The functional site. Or, The transformation of site specificity. In: Erika Suderburg (Hrsg.): Space, site, intervention. Situating installation art. Minneapolis/Minn. 2000.
- 20 Kaye (wie Anm. 15), S. 218
- 21 Robert Smithson und Jack D. Flam: Robert Smithson: The collected writings. Berkeley 1996. – Vgl. auch Philip Ursprung: Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art. München 2003. Mit dem Begriff ›non-site‹ bezeichnete Smithson den Galerieraum, in dem mit Fotografien, Landkarten und skulptural arrangierten Materialien auf den site verwiesen wurde.
- 22 Kaye (wie Anm. 15), S. 92.
- 23 Die Begriffe sind Interviews mit Smithson entnommen. Vgl. Smithson und Flam (wie Anm. 21).

- 24 Abigail Solomon-Godeau: Mourning or melancholia: Christian Boltanski's ›Missing house‹. In: Oxford art journal, 21 (1998) 2, S. 1–20. Ich danke Hans Dickel für weiterführende Hinweise.
- 25 Vgl. Claudia Büttner: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum. München 1997, S. 105 und 172–174.
- 26 Die Schaukästen wurden Opfer eines Vandalismusaktes.
- 27 Circa 150 Dokumente wurden 1991 als Faksimileedition publiziert: La maison manquante (The missing house), 120 + 20 Exemplare signiert und nummeriert. Vgl. Christian Boltanski: Catalogue. Books, printed matter, ephemera 1966–1991. Frankfurt am Main 1992, S. 204.
- 28 Kevin Melchionne: Rethinking site-specificity: some critical and philosophical problems. In: Art criticism 12 (1997), S. 36–49.
- 29 Vgl. Solomon-Godeau (wie Anm. 24).
- 30 Beatrice von Bismarck: Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung. In: Beatrice von Bismarck (wie Anm. 14), S. 113–119.
- 31 Siehe <http://www.parkfiction.org>. und <http://www.hamburg.de/Behoerden/Kultur-behoerde/Raum/artists/park.htm>. Die Projektgruppe Park Fiction besteht aus folgenden Mitgliedern: Margit Czenki, Günther Greis, Dirk Mescher, Thomas Ortman, Klaus Petersen, Christoph Schäfer, Sabine Stoevesand und Axel Wiest. Siehe auch Vera Tollmann: Park Fiction. In: Springerin 3 (1999), S. 73. – Ulf Wuggenig: Kulturelle Praxis, sozialer Raum und öffentliche Sphäre. Vortrag im Rahmen des Symposiums ›Andere Orte. Öffentliche Räume und Kunst‹ im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, publiziert unter: http://www.kunstmuseum.ch/andereorte/texte/textarchiv/textarch_win/uwuggenig.doc. – Marius Barbias und Achim Könneke (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam und Dresden 1998, S. 122–131.
- 32 Vgl. auch den Film von Margit Czenki: Park Fiction – die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Strasse gehen (1999 60 min).
- 33 Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst, (1991) Nr. 2, S. 89–101.
- 34 Die Verschiebung vom klassischen auratischen Kunstobjekt hin zu einem scheinbar objektiven Zusammentragen von Datenmengen lassen sich exemplarisch an den Interventionen *Das Geld der Kunsthalle Bern* von Maria Eichhorn oder dem Projekt *Die offene Bibliothek* des Künstlerduos Michael Clegg und Martin Guttman aufzeigen. In beiden Fällen sind Kunsthistoriker mit dokumentarischem Material konfrontiert, das im äusseren Erscheinungsbild an eine wissenschaftliche Aufarbeitung erinnert und dessen ›Entstehungswerkzeug‹ dem Wissenschaftssystem zuzuordnen ist.
- 35 Ich verweise etwa auf die Bedeutung der Untersuchungen von Dario Gamboni: *Un iconoclasm moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique* (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, 1982/3). Zürich/Lausanne 1983. – Dario Gamboni: *The destruction of art. iconoclasm and vandalism since the French Revolution*. London 1997.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Kabakov (wie Anm. 2), S. 31, © 2005, ProLitteris, Zürich. Abb. 2: Richard Serra: ›Tilted arc‹ destroyed. In: Art in America, 77, Mai 1989, S. 34–47, © 2005, ProLitteris, Zürich. Abb. 3: Katalog zur Ausstellung: Christian Boltanski. Inventar, 12. April bis 9. Juni 1991, Hamburger Kunsthalle, S. 103, © 2005, ProLitteris, Zürich. Abb. 4: Katalog: Documenta 11_Plattform5, Ausstellung/Ausstellungsorte, 2002, o.p. 16.