

Kunst als Dokumentation

Die Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek Berlin *

Wohin führen die KUNSTISMEN? Diese Frage stellten sich El Lissitzky und Hans Arp in einem 1925 veröffentlichten Buch, das einen mit Abbildungen und Textzitate experimentell gestalteten Rückblick auf die Kunst der Jahre 1915 bis 1925, von Expressionismus bis Konstruktivismus, bietet. Mit dieser Frage nach den ISMEN ist auch das Projekt benannt, das Egidio Marzona zu seinem Sammlungskonzept führte. Er setzte den Akzent daher nicht auf im Ausstellungsraum repräsentativ erscheinende Objekte, sondern auf eine Dokumentation der künstlerischen Medien und Materialien der Jahre 1963 bis circa 1980. Die KUNSTISMEN, denen das Interesse des Sammlers galt, werden als minimal art, land art, arte povera oder conceptual art bezeichnet; darüber hinaus sammelte Egidio Marzona die mit verschiedenen Etiketten versehene post-minimal art der Jahre nach 1970.

In der Sammlung sind über sechshundert Objekte von einhundertfünfzig Künstlerinnen und Künstlern aufgehoben. Entsprechend den intermedialen künstlerischen Arbeitsweisen sind es sowohl dreidimensionale Objekte aus den unterschiedlichsten Materialien als auch Zeichnungen, Skizzen und Collagen auf Papier sowie Fotografien. Neben diesen Objekten sammelte Egidio Marzona mehrere Tausend Einladungskarten, Plakate, Künstlerbücher, Ausstellungskataloge, Zeitschriften, Schallplatten, Filme, Videos Video-Stills (insgesamt circa 40.000 Positionen), die nicht nur als Archivalien, sondern in ihren oft ungewöhnlichen Gestaltungen als Realisierungen von künstlerischen Konzepten zu verstehen sind. Es sind zudem einige Hundert bislang unveröffentlichte Briefe von Künstlerinnen und Künstlern vorhanden (vor allem die

* Den Ankauf der Sammlung Marzona dokumentiert der Band *Michael Lailach, Die Sammlung Marzona. Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Kupferstichkabinett und Nationalgalerie (PATRIMONIA 241), Berlin 2003*. Für das Jahr 2005 ist eine Publikation zur Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek geplant. Die Sammlung von Künstlerbüchern in der Kunstbibliothek Berlin wird zum Beispiel in den Katalogen *Bernd Evers (Hrsg.), Die Lesbarkeit der Kunst: Bücher-Manifeste-Dokumente (Das XX. Jahrhundert: ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Bd. 5), Kunstbibliothek Berlin 29.9.1999 - 9.1.2000, Berlin: 1999* und *Bernd Evers (Hrsg.), Poetry Intermedia: Künstlerbücher nach 1960, Kunstbibliothek Berlin 14.3. - 12.5.2002, Berlin 2002* vorgestellt.

Korrespondenz mit Maria Gloria Biccocchi und ihrer Videoproduktion in Florenz und mit dem Mailänder Galeristen Franco Toselli). Hinzu kommen Fotografien von Ausstellungen, Installationen und Performances.

Die Objekte und die Fotografien werden seit ihrem Ankauf durch die Staatlichen Museen zu Berlin im Jahre 2002 in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, die Arbeiten auf Papier im Kupferstichkabinett verwahrt. Derjenige Teil der Sammlung Marzona, der nur unzutreffend als Archiv bezeichnet wird, ist in die Kunstbibliothek gelangt.

Im Folgenden werde ich am Beispiel der amerikanischen Konzeptkunst der Jahre 1968-1970, die sowohl publizistische als auch konzeptuelle Ideen und Strategien der „Kunst als Dokumentation“ verfolgte, vor allem die besonderen strukturellen Formen der Sammlung vorstellen und die (in der anschließenden Diskussion noch weiterzuführenden) Fragen ihrer Ordnung und Erfassung in der Kunstbibliothek ansprechen.

Die Konzeptkunst hatte sich mit eloquenter Vehemenz gegen eine Kunst gewandt, die Objekte mit Warenstatus produzierte und vermarktete, in der Hoffnung, dem als „Rahmen-und-Podest-Syndrom“ diagnostizierten Zustand zu entkommen und die Kunst von ihrem Sockel zu holen. Dieser Paradigmenwechsel wird an den von Seth Siegelaub organisierten Ausstellungen, vor allem mit den amerikanischen Konzeptkünstlern Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner, offensichtlich.

Im Dezember 1968 publizierten Seth Siegelaub und John Wandler in New York ein Buch, das unter dem Titel *The Xerox Book* bekannt wurde. Dieses Buch ist nicht nur als Dokumentation einer Gruppenausstellung von sieben, auf dem Titelblatt benannten Künstlern zu verstehen, sondern es ist auch die Form, in der die künstlerischen Arbeiten realisiert wurden – das Buch ist die Ausstellung. Die zeitlichen und räumlichen Konventionen einer Ausstellung waren damit aufgehoben – sie dauerte nun 157 Seiten in einer Auflage von 1000 Exemplaren, die zudem weltweit vertrieben werden sollten. Das Buch wurde unter dem Titel *The Xerox Book* bekannt, da es für die fotomechanische Reproduktion konzipiert und angeblich im Xerokopierverfahren

(tatsächlich im damals noch preiswerteren Offsetdruck) hergestellt worden war. Jedem Künstler stand der gleiche Umfang von fünfundzwanzig, in der Größe standardisierten Seiten zur Verfügung.

Carl Andre konzipierte eines seiner seit 1966 realisierten skulpturalen *scatter pieces*. Er ließ aus einer bestimmten Höhe nacheinander fünfundzwanzig Kartonstücke von 1 x 1-inch Größe auf den Kopierer fallen, bis schließlich auf dem Blatt 25 die Fläche ohne Überschneidungen bedeckt war. Im Unterschied zu den stets rechtwinklig ausgerichteten „klastischen“ Bodenskulpturen wird hier das serielle Prinzip in ein Spiel von Ordnung und Unordnung der Flächen übersetzt.

Robert Barry kopierte ein einzelnes Blatt mit 40.000 Punkten, so dass die Blätter insgesamt „One Million Dots“ – so der Titel der Arbeit – in der Folge der Buchseiten zählen. In der mechanischen Vervielfältigung der Punkte, die zunächst einem Flächenmuster gleichen, wird das Konzept von der Vorstellung einer an sich unanschaulichen Anzahl sichtbar.

Douglas Huebler stellte ein anderes Konzept des Punktes vor, indem er durch deskriptive Textkommentare die Wahrnehmung von Punkten oder Linien auf der Oberfläche der Buchseite in Frage stellt und die mit A oder B indizierten Punkte in einem imaginären Raum auftreten lässt: „A und B repräsentieren Punkte, die eine Milliarde Meilen hinter der Bildfläche lokalisiert sind“ lautet eine Bildunterschrift der Zeichnung von zwei Punkten.

Joseph Kosuth definierte sprachlich die paratextuellen Elemente und die Produktionsbedingungen des Buches, beginnend mit „Title of Project“, den Materialien und den an der Herstellung beteiligten Personen bis zu „Photograph Of Whole Book“. Es entspricht dem tautologischen Konzept Kosuths einer „Art as Idea as Idea“, die der Publikation insgesamt einen besonderen Stellenwert einräumt: „Meine Rolle als Künstler endet mit der Publikation der Arbeit.“

Sol LeWitt nahm keinen solch expliziten Bezug auf das Buch als Produkt, sondern auf das Buch, dessen Seitenabfolge notwendig eine Sequenz bildet. LeWitt teilte ein Quadrat in vier mal vier Felder, die mit waagerechten, senkrechten oder diagonalen Linien durchzogen werden. Die Permutationen aller möglichen Kombinationen von Linienführungen bestimmen folgerichtig 24 Blätter, auf dem Blatt 25 ist die Idee als Prämisse der Ausführung schematisch dargestellt.

Robert Morris benutzte hingegen eine spektakuläre fotografische Aufnahme, die den Erdglobus aus der Sicht des Weltalls zeigt, als Vorlage für die 25 Kopien, deren xerokopierte Grauwerte die Konturen der Erde verwischen und in der seriellen Reihung die indexikalische Qualität der Fotografie grundsätzlich in Frage stellen.

Auch Lawrence Weiner kopierte dasselbe Blatt Millimeterpapier fünfundzwanzig Mal, auf das er zuvor das Statement „Eine rechteckige Entfernung aus einem xerokopierten Millimeterpapier in Verhältnis zu den Abmessungen des Blattes“ handschriftlich notiert hatte. In einem Interview bezeichnete Lawrence Weiner seine früheren Arbeiten, die *Removal Paintings*, in denen er aus monochrom bespraysen Leinwänden in Absprache mit dem Käufer ein Rechteck entfernte, als gescheitertes Experiment „due to my misunderstanding of the problem of presentation“. Bereits 1969 publizierte Weiner das „Statement of Intent“ in Seth Siegelaubs Katalog *January 5-31, 1969*, das die Art und Weise einer Ausführung der Arbeit dem Besitzer überantwortet und das bereits seinen Beitrag zu *The Xerox Book* kennzeichnet:

1. Der Künstler kann die Arbeit ausführen.
2. Die Arbeit kann hergestellt werden.
3. Die Arbeit braucht nicht aufgebaut zu werden. Jeder Zustand ist gleichwertig und stimmt mit der Absicht des Künstlers überein. Die Entscheidung welchen Zustand die Arbeit haben soll, liegt bei einer etwaigen Übernahme beim Empfänger.

The Xerox Book ist nur ein Beispiel der in der Sammlung Marzona vorhandenen Publikationen von Seth Siegelaub, weitere Beispiele sind die Kataloge *January 5-31, 1969* oder *July, August, September, 1969*, die auch der Idee eines globalisierten „public freehold“ von Kunst folgen. In einem Interview mit Patricia Norvell betonte Siegelaub den konzeptuellen Zusammenhang seiner innovativen Strategien der Publikation mit dem Wandel der künstlerischen Ideen: „Die Art von Kunst, mit der ich zu tun habe und die mich beschäftigt, hat weniger mit Materialität als mit Ideen und immateriellen Betrachtungen zu tun. Und da ich damit handle oder meine Zeit damit verbringe, mit Künstlern zu arbeiten, die Kunst dieser Art machen, sind die Anforderungen für

eine Präsentation ganz anders als nur Wände aufzustellen und sie Künstlern zur Verfügung zu stellen, was eine Galerie tut.“

Gleichfalls 1969 publizierte Seth Siegelau den als Kalender gestalteten Ausstellungskatalog *March 1-31, 1969*, der unter dem Ausstellungstitel *One Month* bekannt wurde. Am 21. Januar 1969 hatte Siegelau per Post einunddreißig Künstlerinnen und Künstlern einen Tag des Monats März zugeteilt und sie aufgefordert, ihm alle relevanten Informationen mitzuteilen, die die jeweilige künstlerische Arbeit für diesen bestimmten Tag betreffen sollten. Er erbat sich ausschließlich sprachliche Informationen und versprach im Gegenzug die Publikation der Informationen und die internationale Distribution des Katalogs.

Robert Barry konzipierte für seinen Monatstag die *Inert gas series, 1969; Helium (2 cubic feet)*; ein Projekt, das er mit „Irgendwann während des Vormittags am fünften März 1969 werden zwei Kubikfuß Helium in die Atmosphäre freigesetzt werden“ beschreibt. Im Kontext dieser konzeptuellen Serie, in der Robert Barry bestimmte Mengen der farb- und geruchslosen inerten Gase Helium, Neon, Argon, Krypton und Xenon im April 1969 in die Atmosphäre von Los Angeles freisetzte, ließ Seth Siegelau ein Plakat – ohne jegliches Bildmotiv – drucken. Wenn man die auf dem Plakat angegebene Nummer anrief, erhielt man auf Band gesprochene Informationen zu der künstlerischen Aktion. Ebenso wie das Tagesblatt im Katalog *One Month* ist das Plakat die (einzige) Dokumentation der Arbeit als auch Teil des Konzeptes.

Im Vorwort zur Ausstellung „Robert Barry“ im Museum Folkwang, Essen, 1978 hatte Zdenek Felix die ungewöhnlichen Ansprüche dieser Kunst an den Betrachter betont, „... insofern Ansprüche, als sie die visuelle Information aufs Minimum beschränkt und die Vorstellungskraft und das gefühlsmäßige, intellektuelle und nicht zuletzt ästhetische Vermögen des Betrachters maximal herausfordert. Barrys Arbeiten – Dia-Projektionen, Drucksachen, Bücher, Zeichnungen etc. – umkreisen mehrere gedankliche Komplexe, ohne sie je zu definieren ...“ Zu dieser Ausstellung publizierte Robert Barry das Künstlerbuch *BELMONT 1967*, das auf einer Folge von vierzig Blättern schwarzen Papiers auf der rechten Seite entweder ein Wort oder eine kreisrund

beschnittene Fotografie präsentiert. In der kleinen Ortschaft Belmont im Bundesstaat Maryland hatte sich 1967 eine Gruppe von Künstlerinnen und Künstler getroffen, zu denen auch Barry gehörte. Das Künstlerbuch besitzt in der vorgegebenen Folge der Seiten anekdotische jedoch „leere“ (Roland Barthes) Zeichen eines Zusammentreffens vor zehn Jahren. Die Bedeutungen der Wörter und Bilder bleiben offen. Dass es sich bei dem einzigen Porträt, der letzten Abbildung zwischen den Wörtern „distance“ und „gift“, um Ad Reinhardt handelt, den Robert Barry 1967 kurz vor Reinhardts Tod noch kennen lernte, ist sicher nur wenigen Lesern bekannt gewesen, die in der Folge eine bestimmte Bedeutung erkennen konnten. Das Lesen und Betrachten des Buches wird daher vielmehr zur Lektüre des eigenen Lesens, der Suche nach einer Erzählung anhand einer Beschreibung in „zwei inadäquaten Systemen“ (Martha Rosler).

Robert Barry arbeitete nicht nur mit Rauminstallationen und Zeichnungen, Plakaten und Büchern, sondern auch mit Einladungen. Auf Einladungskarten sind die relevanten Informationen zu einer Ausstellung zu finden: Eröffnung und Zeitraum der Ausstellung, der Name des Künstlers und gegebenenfalls der Name der Ausstellung, Name und Ort der Galerie oder des Museums auf der einen Seite der Einladungskarte, eventuell eine Reproduktion eines künstlerischen Objektes auf der anderen Seite. Die typographische Gestaltung von Einladungen ist oft gleich bleibend.

Robert Barrys *Invitation Piece* von 1972-1973, in dem acht Galeristen in Folge jeweils zu einer Ausstellung Robert Barrys in der folgenden Galerie einluden, stellt die Logik der Einladung allerdings in Frage: Paul Maenz, Köln lädt zu der Ausstellung bei art & project, Amsterdam ein; art & project lädt zu Jack Wendler, London ein; Jack Wendler lädt zu Leo Castelli, New York ein; Leo Castelli lädt zu Yvon Lambert, Paris ein; Yvon Lambert lädt zur Galerie MTL, Brüssel ein; Galerie MTL lädt zur Galleria Toselli, Mailand ein; Galleria Toselli lädt zur Galleria Sperone, Turin ein; Galleria Sperone lädt zu Paul Maenz, Köln ein – ohne dass eine dieser Ausstellungen stattgefunden hätte.

Die Galerie art & project hat zwischen 1968 und 1989 über hundert, fortlaufend nummerierten Bulletins versandt, die aus einem einfachen, gefalteten Bogen Papier bestehen. Auf der Vorderseite sind die Nummer des Bulletins und der Name des Künstlers sowie Zeitraum und Öffnungszeiten der Ausstellung notiert. Die übrigen Seiten stehen der Künstlerin oder dem

Künstler zur Verfügung, der eine Arbeit für das besondere Format der Postsendung konzipierte. Robert Barrys *bulletin 17* war auf einen einzigen Satz reduziert: „during the exhibition the gallery will be closed.“

Die künstlerische Strategie, die in gleicher Weise für Robert Barrys Arbeiten mit Seth Siegelaub als auch für seine anderen Künstlerbücher, Einladungen und seine Zeichnungen kennzeichnend ist, stellt diese „Kunst als Dokumentation“ zwischen die Stühle von Bibliothek und Museum. „Dokumentation“ ist stets doppeldeutig zu verstehen, wie an einer Ausstellung von Robert Barry in der Galerie Yvon Lambert – „ROBERT BARRY presents three shows and a review by LUCY R. LIPPARD“ Paris 1971 – deutlich wird: Barry präsentierte drei Kataloge von Ausstellungen, die Lucy Lippard kuratiert hatte, und eine für diese Ausstellung geschriebene Kritik von Lippard, in der sie ihre eigene Position – als Kritikerin? als Kuratorin? als Künstlerin? – in Frage gestellt sieht. Es bleibt nun die Frage, ob auch diese drei Kataloge als Kunst zu verstehen sind? Wie auch immer, die strukturelle Ordnung der Sammlung Marzona entzieht sich den konventionellen Erwartungen an eine Sammlung von Kunstwerken oder an ein Archiv.

Die Aufteilung der Sammlung Marzona auf verschiedene Museen der Staatlichen Museen zu Berlin folgt nicht der Logik der Sammlung und der in ihr aufbewahrten Objekte, sondern der historischen Entwicklung der Institutionen und ihrer bereits bestehenden Sammlungen. Das ist nicht von Nachteil, wenn die strukturelle Ordnung und der Ort der Sammlung erkennbar bleiben. Daher wird die Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek als Sondersammlung katalogisiert und im Magazin entsprechend aufgestellt.

Die geläufige Unterscheidung zwischen primärer und sekundärer Information, zwischen Kunst und Dokumentation, erscheint hinsichtlich der publizistischen Strategien Seth Siegelaubs und der künstlerischen Strategien obsolet. Die Erfassung der Drucksachen – auch wenn es sich um „graue Literatur“ handelt – kann dennoch (oder vielmehr: deswegen) bibliothekarischem Regelwerk ebenso folgen wie dem anders differenzierten Aspektsystem einer Datenbank (wobei derzeit aus pragmatischen Gründen nur die Aspekte der Autorschaft, der Textsorte und des Datums der Einladungen und Plakate erfasst werden).

Abschließend möchte ich noch das Beispiel einer, in eine Ausstellung verwandelten Zeitschrift präsentieren. Auf 40 Seiten, nach den üblichen Seiten mit Anzeigen, im Juli/August-Heft der Zeitschrift *Studio International* publizierte Seth Siegelaub 1970 eine Ausstellung auf folgende Weise: „man bat 6 Kritiker darum, jeweils einen 8-Seiten-Teil herauszugeben, und den Künstlern, die sie interessieren, zur Verfügung zu stellen.“ Lucy Lippard gab den schwarzen Peter in einem Brief an die Künstler weiter: „Jeder Künstler schafft eine Situation, mit der der auf der Liste folgende Künstler arbeitet ... Die 'Instruktionen' des vorangegangenen Künstlers werden einfürend auf Ihrem Blatt in kleiner Schrift (und in drei Sprachen) gedruckt. ... Der Rest des Blattes steht zu Ihrer Verfügung (Größe des Blattes 24 x 30,5 cm).“

Lawrence Weiner schrieb an On Kawara, dass er sich entschuldigen müsse, aber die einzige Situation, die ihm einfalle, sei die Hoffnung, dass On Kawara einen guten Tag verbringe. On Kawara reagierte mit einem Telegramm an Sol LeWitt: „I AM STILL ALIVE, ON KAWARA“. On Kawara dokumentierte in parallel verlaufenden Serien von *Date Paintings*, die in Schachteln mit einem eingeklebten Ausschnitt einer Tageszeitung des Entstehungsortes aufbewahrt werden, Telegrammen mit der Mitteilung I AM STILL ALIVE, ON KAWARA und Ansichtskarten mit der Aufschrift I GOT UP AT ..., ON KAWARA seine eigene Existenz. Es ist ein besonderes Aufschreibesystem, das sich wesentlich an das numerische Datum bindet und eine Serie vorstellt, deren Ende auch das Ende der Existenz des Künstlers bedeuten wird. Das Telegramm an Sol LeWitt ist somit ein Teil einer Art Langzeit-Dokumentation. Sol LeWitt verwendete die sechs Wörter des Satzes als Material in einem permutativen Verfahren, das seine seriellen Arbeiten insgesamt kennzeichnet. Die Situation, die er wiederum an Douglas Huebler sendet, spiegelt sowohl die Struktur seiner Arbeit wieder als auch die ganz andere Arbeit, die Huebler daraufhin zeichnet: „AM ANFANG BEGINNEN, AM ENDE SCHLUSS MACHEN, AM ENDE BEGINNEN, AM ANFANG SCHLUSS MACHEN!“

Dr. Michael Lailach
Staatliche Museen zu Berlin
Kunstabibliothek