

Documenta XII – Gott hat sich selbst umgebracht

Text: Dr. Hannah Stegmayer

Kunst ist keine tabula rasa sondern entsteht in einem Kunst-Kontext. Sie ist auf den zweiten Blick nicht einmal demokratisch, d.h. allgemein zugänglich, denn sie setzt beim Betrachter etwas voraus, was nur durch die intensive Beschäftigung mit ihr ein Verständnis ermöglicht.

Franz Wassermann arbeitet sehr facettenreich mit dieser Einsicht, er zitiert, setzt fort und verändert, was die Kunstgeschichte hervorgebracht hat und bedient sich wichtiger Markenzeichen wie der Titel großer Ausstellungen, Kunstinstitutionen und bedeutender Kunstwerke. Diese haben die Wirkung von Signalen und irritieren zunächst durch ihre Verwechselbarkeit, und doch wird unter der Oberfläche ein sehr privates Leben sichtbar, das sich auf diese Weise zunächst geschickt verbirgt und erst dem sorgfältigen Betrachter öffnet. Franz Wassermann verhandelt seine eigene Geschichte, überschreitet diese, indem er Geschichte zu seinem Thema macht und findet eindringliche Bilder für universelle Themen, die den Betrachter anrühren.

Wenn Franz Wassermann den Titel **documenta XII** benutzt, bedient er sich dieser Marke für die eigene Kunst, aber er macht die Differenz auf subtile Weise sichtbar. Er überträgt den Schriftzug, indem er ihn mittels Klebestreifen vom Trägermaterial abzieht und diesen Abzug in die eigene Arbeit einbringt. Beinahe original, beinahe identisch, aber noch als Übertragung erkennbar, tauchen diese Datenträger großer Marken als Titel und Bestandteile im Werk des Künstlers auf. Zahlreiche Verweise sind hierdurch möglich: die Hinterfragung des Originalbegriffs, die genetische Rolle des Datenträgers in der Vater-Sohn-Beziehung, die Abweichung und Unmöglichkeit der identischen Verdopplung, sowie die Abgegriffenheit und Inflation geschützter Begriffe, aber auch die Anspielung auf das Phänomen der Speicherung von Daten auf einem plastischen Medium, dem so genannten Datenhologramm einer Tesafilm-Rolle, wie es 1998 entwickelt wurde. Die Tatsache, dass Franz Wassermann die Abnahme der Marken mittels eines Datenträgers als Aktion versteht, ist der Grund für die Betitelung dieser Aktionen als **Tatenträger**.

Die Folie **documenta XII** nutzt Franz Wassermann für seine Arbeiten, er behauptet für sie eine Berechtigung innerhalb der etablierten Kunst, nachdem er sich einer zunehmend ästhetischen Kunstwelt jahrelang durch politische, auch illegale Aktionen und Interventionen verweigert hatte. In seiner Aktion für die Arge-Schubhaft etwa besetzte er gegen den Widerstand der Verantwortlichen das Terrain der Galerie im Taxispalais in Innsbruck, einer soliden Kunstinstitution, die in ihren Räumen zwar politische Kunst zeigt, dann jedoch den Schnitt macht und sich jeder politischen Aussage enthält. Hier wird die Trennung zwischen Ästhetik und Ethik besonders deutlich, wenn Kunst als harmlose, gezähmte Form im Ausstellungsbetrieb einen Platz findet, während sie als aktives und wirkungsvolles Mittel daraus verbannt wird.

Wie ein roter Faden zieht sich dieses Phänomen durch die Arbeiten des Künstlers, der sich selbst als Virus bezeichnet, als virulent also. Diese Metapher der Bedrohung und der subversiven Selbstinszenierung zirkuliert nicht nur in der Politik als Bedrohung sondern wird in den jüngsten Mediendebatten intensiv diskutiert.¹ Wenn Franz Wassermann in Kunstinstitutionen so genannte Tabuthemen zur Sprache

¹ Ruth Mayer, Brigitte Weingart (Hg.): Virus! Mutationen einer Metapher, transcript, Bielefeld 2004

bringt, erzeugen sie dann Ablehnung, wenn sie zu sehr berühren, weil sie keine fremde Geschichte erzählen, die man vielleicht ertragen könnte, sondern die eigene Geschichte, deren Protagonist Franz Wassermann ist. Durch den Titel **documenta XII** schafft der Künstler genügend Distanz zum Betrachter, um diesen für die hier verhandelten, sehr privaten Themen zu öffnen.

Der erste Blick in den Ausstellungsraum fällt auf eine große Schultafel, die einen handschriftlichen Text trägt: „Gott hat sich selbst umgebracht.“ Das Wort „Gott“ wurde mit Klebestreifen von der gegenüberliegenden Seite der Tafel abgenommen und ist nun einmal als Abzug und einmal als blasses Original, also zweimal vorhanden. Betrachtet man nur dieses Phänomen, wird damit durch die Verdopplung eine Identität in Frage gestellt. Ein heikles Thema, das einerseits die Sinnhaftigkeit eines großen Ganzen, die Metaphysik leugnet und andererseits noch mit diesem Begriff hantiert. Nietzsches Aussage „Gott ist tot“ wird damit zitiert und ist ähnlich leicht falsch zu verstehen, denn beide Sätze sagen zuerst etwas über die Erkenntnismöglichkeit dieser Tatsache, die hier beschworen wird, und die prinzipiell zu bezweifeln ist. In einem nachgelassenen Fragment heißt es bei Nietzsche : „Gott ist eine viel zu extreme Hypothese.“²

Allerdings sagen sie auch etwas über den Zweifel an den überlieferten Moralvorstellungen, an einem ganzen System von Normen und Regeln, das mit diesem Tod außer Kraft gesetzt wird. Im Kontext der Ausstellung erhält der Satz eine weitere Dimension, denn die Videoarbeit **Atem** zeigt den Tod des eigenen Vaters, der dadurch als Instanz verschwindet. Wann die Abwesenheit des Vaters tatsächlich beginnt und wie sehr dieser dafür selbst verantwortlich ist, bleibt die zentrale Frage, die Franz Wassermann mit seiner Arbeit stellt. Die Verbindung mit Freud und dem Ödipuskomplex oder Gott als Projektionsfläche der menschlichen Unzulänglichkeit stellt sich von selbst ein.

Dass die Schultafel im Kunstkontext auf Josef Beuys verweist und damit einen großen Namen zitiert, der maßgeblich mit dem Documenta-Standort Kassel verbunden ist, ist offensichtlich. Sein eindringlichster Satz „Zeige Deine Wunde“ spricht von der traumatischen Krankheit der Gesellschaft, die man heilen kann, sobald man sie erkennt, und von der Verwundung durch das Kunstwerk, das aber nicht dabei stehen bleibt. Die Verbindungslinie zu Franz Wassermanns Aussage „Ich bin ein Virus“ ist hier relativ deutlich. Kunst und Leben können nicht als isolierte Bereiche existieren, sondern sind nur in der Verbindung sinnvoll. Diese Erfahrung bleibt kein leeres Bekenntnis, schließlich kann man nicht hinter seine Erkenntnis zurück treten und besseres Wissen und Handeln trennen.

Die beiden Videoarbeiten **Atem** und **Wach auf** sind für Franz Wassermann persönliche Dokumente des Sterbens. Eine Projektionsfläche zeigt auf der einen Seite stark vergrößert das Detail eines geöffneten Mundes, der stoßartig atmet, zunächst sehr scharf und dann zunehmend unscharf. Mit der Schärfe verschwindet gewissermaßen die Lebendigkeit, die Kontur verwischt. Auf der gegenüberliegenden Seite derselben Projektionsfläche sieht man dieselbe Person verstorben. Das Gedicht „Wach auf“, mit dem die Enkelin ihren Großvater auffordert aufzuwachen,

² Das Wort vom Tod Gottes findet sich in den Aphorismen 108 und 343 der *Fröhlichen Wissenschaft*; das Motiv taucht auch mehrmals im *Zarathustra* auf. Danach verwendete Nietzsche es nicht mehr, befasste sich aber weiter intensiv mit dem Thema. Beachtenswert ist hier etwa das nachgelassene Fragment „Der europäische Nihilismus“ (KSA 12, 5[71], datiert 10. Juni 1887)

stellt die Verbindung zwischen Schlaf und Tod her. Es wirkt wie ein universelles Toten-Ritual, das den Zustand des Sterbens euphemistisch verklärt und verarbeitet, so, als läge die Entscheidung des Weiterschlafens in der Hand des Schläfers.

Diese Situation lässt sich nicht inszenieren, sie ist auch kein Schnappschuss, sondern die Entscheidung des Künstlers für die bedingungslose Dokumentation wesentlicher Lebensabschnitte, die damit noch einmal gezeigt werden und nicht verloren gehen. Die Dokumentation scheint ebenso von Trauer gekennzeichnet, wie von Entfremdung und Selbstbefreiung. Sein Abschied vom Vater erinnert an Peter Weiß' Buch Abschied von den Eltern, in welchem er schreibt: „Die Trauer, die mich überkam, galt nicht ihnen, denn sie kannte ich kaum, die Trauer galt dem Versäumten, das meine Kindheit und Jugend mit gähnender Leere umgeben hatte. Die Trauer galt der Erkenntnis eines gänzlich missglückten Versuchs von Zusammenleben...“³

Neben der sehr privaten Erzählung thematisiert die zweiteilige Videoarbeit das, was Peter Weiß als „Portalfigur“ in seinem Leben bezeichnet, nämlich den Vater, dessen Darstellung im Video gewissermaßen zur Ikone geworden ist, zur existenziellen Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten. Durch den Ausschnitt und durch die Überschaubarkeit der Szene entsteht eine unmittelbare Beziehung zwischen Bild und Betrachter.

Persönliches und universell gültige Aussagen zu verbinden, ist ein Anliegen des Künstlers, der seine Geschichte damit in den Kunst-Kontext überführt. Eine Geste, die er dabei verwendet, ist die Veränderung oder gar Beschädigung und Zerstörung fremder Kunstwerke, die dadurch natürlich umso stärker ins Bewusstsein des Betrachters treten, wie die ausgekratzten Kartuschen und Reliefdarstellungen der ägyptischen Königin Hatschepsut belegen, die gerade als Fehlstellen auf die Herrscherin hinweisen und Anlass zu zahlreichen Spekulationen geben.

Franz Wassermann versenkt Bilder bekannter Künstlerkollegen in Wasserbehältern und betitelt sie als **Ikonen**. Er kann sich dabei auf die Geste Robert Rauschenbergs berufen, der eine Zeichnung Willem de Koonigs ausradierte, nachdem die Kunstszene bis dahin von de Koonig und Jackson Pollock dominiert wurde. Er brauchte dafür vier Wochen und betrachtete dies als Experiment, bei dem er erfahren wollte, „ob das Ausgelöschte noch ein Bild abgibt“.⁴

Es handelt sich bei Franz Wassermann immer noch um Kunstwerke, auch wenn sie im Wasser versenkt sind. Die Rechnung geht also auf: Im Grunde entsteht ein Mehrwert durch die mehrfache Beachtung und Bearbeitung der etablierten Kunstgegenstände.

Die Signatur ist das Kunstwerk als Werktitel und Inhalt zugleich ist nur noch ein weiterer Reflex auf die Frage nach der Kunst, ihrem völlig neuen Charakter, der nach dem Verlust der Aura, der möglichen Reproduzierbarkeit⁵ aber auch der zunehmenden Degradierung zum Markenartikel entstanden ist. Gesammelt werden Namen, nicht Inhalte, die großen Kunstsammlungen von Bankhäusern werden wie Aktiendepots verwaltet, gekauft, abgestoßen und ersetzt. Auch dieses Problem schwingt mit, wenn Franz Wassermann die Phänomene des Kunstmarktes zum Thema seiner Arbeit macht.

³ Peter Weiß: Abschied von den Eltern, Frankfurt /M. 1961

⁴ Robert Rauschenberg, Hanno Rauterberg: Ich habe meinen Himmel (Interview) in: DIE ZEIT 12.01.2006 Nr.3

⁵ vgl. dazu: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I, Frankfurt/M. 1977