

# Von der Wand auf die Seite in den Raum der „portablen Galerie“

## Ausstellungen und Publikationen der Berliner Galerie situationen 60 zwischen Dokumentation und Kunst

Regine Ehleiter (Leipzig/London)



Abb. 1: Installationsansicht Galerie situationen 60, Berlin, Januar 1964.

Foto: Reinhard Friedrich. Courtesy Henryk Berlewi Archive

Beim Blick von der verschneiten Frobenstraße in das Schaufenster der Berliner Galerie situationen 60 konnten Vorübergehende im Januar 1964 eine prominent platzierte Publikation entdecken, die der Buchgestalter, Verleger und Galerist Christian Chruxin (1937–2006) dort anlässlich der Eröffnungsausstellung seiner Galerie in verwinkelten Räumen einer ehemaligen Bäckerei aufgestellt hatte. Der ungewöhnlich gestaltete „Katalog“ mit Arbeiten des polnischen Avantgarde-Künstlers Henryk Berlewi (1894–1967) bestand aus schwarz-weißen Faltkartons, die auf einem Tisch zu drei der Galerie nachempfundenen Räumen aufgebaut waren. Bei genauerer Betrachtung ermöglichten zwei transparente Rasterfolien mit der Anweisung „bitte die folie auf diesen elementen bewegen“ das Erzeugen vielfältiger Moiré-Effekte. „Zur Eröffnung der Galerie mit den Mechano-Fakturen von Henryk Berlewi beschäftigte ich mich damit, anstelle eines Katalogs ein faltbares Modell der Galerie zu entwickeln, das der Besucher mitnehmen konnte, um es als Objekt wieder aufstellen zu können“, schilderte Chruxin rückblickend seine Idee. „Das Ergebnis waren gefaltete Kartons, von denen einer als Mappe benutzt werden konnte, die alle anderen Kartons und Einzelblätter aufnahm. Die Kartons konnten zu imaginären Räumen aufgestellt werden, eine Kreisstanzung ließ unterschiedliche Einblicke zu und mit einer Folie wurden virtuelle Bewegungen erzeugt.“ [Chruxin 1995: n.p.]

## **I Die Publikationsreihe dokumentation b der Galerie situationen 60 (1963-66)**

Die beschriebene Mappe aus Faltkartons erschien in einer dokumentation b benannten Publikationsreihe der von 1963 bis 1966 im Bezirk Schöneberg ansässigen Galerie situationen 60.[1] In loser Abfolge organisierten Christian Chruxin und seine Frau Barbara hier Gruppen- und Einzelausstellungen mit Fokus auf grafischer Kunst, visueller Poesie und avantgardistischen Positionen der 1920er Jahre.[2] Während die gelernte Schreinerin Barbara Chruxin sich in der Galerie besonders bei der Inszenierung und der Gestaltung der Ausstellungsarchitektur einbrachte, konzipierte Christian Chruxin den Großteil der Publikationen und übernahm in repräsentativer Funktion die Leitung der Galerie.[3] Wurde in der ersten Publikation im Oktober 1963 noch ein Erscheinen alle zwei Monate angekündigt, entsprechend des anvisierten Ausstellungsrythmus, adaptierte die Galerie dieses ambitionierte Ziel im nächsten Jahr auf ein Erscheinen „in unregelmässiger folge“ [Chruxin 1964: n.p.]. Insgesamt konnten letztlich nur drei Publikationen als Teil der Reihe dokumentation b realisiert werden. Sie erschienen anlässlich der Ausstellungen von Henryk Berlewi (1963), Bernhard Höke (1964) und Erich Buchholz (1965) in Auflagen von 1000 bis 1500 Exemplaren.[4] Eine vierte, geplante Publikation zu Wolfgang Schmidts Ausstellung 1966 existiert nur als Entwurf. Zwar gab die Galerie darüber hinaus noch weitere Editionen und schmale Kataloge heraus, doch erschienen diese – vermutlich aufgrund der zeit- und kostenintensiveren Gestaltung der dokumentation b als „portable Galerie“ – nicht als Teil jener Reihe.

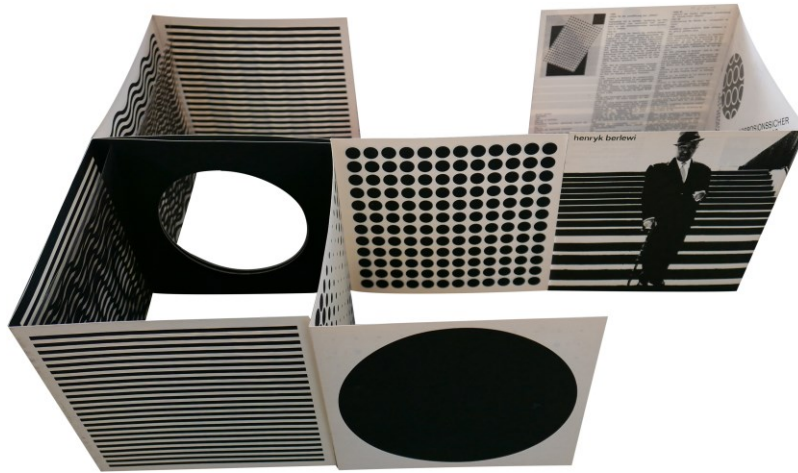


Abb. 2: dokumentation b 1-63. mechano-fakturen von henryk berlew.  
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Regine Ehleiter



Abb. 3: dokumentation b 2-64. vervielfältigte gegenstände von bernhard höke.  
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Regine Ehleiter



Abb. 4: dokumentation b 3-65. erich buchholz.  
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Regine Ehleiter

Die Publikationen der dokumentation b dienten der Galerie, in den Worten Chruxins, als bleibendes Dokument des „temporären Ereignis[s]es] Ausstellung“; zugleich waren sie selbst als ein „dokumentierendes Ereignis“ konzipiert, mit dem erklärten Ziel, das „Rezeptionsverhalten [zu] aktivieren“ [Chruxin 1995: n.p.]. Die Publikationen, die weder klar als (dokumentierende) Kataloge noch als Editionen (Kunstobjekte) einzuordnen sind, erschienen stets parallel zu den Ausstellungen, die Chruxin als „dokumentation a“ bezeichnete [Chruxin 2008: 26].

Seine unorthodoxe Verwendung des Dokumentationsbegriffs für Publikation und Ausstellung bildet den Ausgangspunkt dieses Beitrags und bestimmt die folgenden Überlegungen zum Verhältnis der unterschiedlichen Präsentationsformate in den Projekten der situationen 60-Galerie. Der Beitrag folgt der These, dass Chruxin durch die Bezeichnung der Ausstellung als Dokumentation die gängige Hierarchie im Verhältnis von Ausstellung und Katalog nivellierte und seine kuratorische und publizistische Tätigkeit rückblickend vor dem Hintergrund von Ansätzen der späteren 1960er Jahre zu lesen ist, das Verhältnis von Katalog und Ausstellung, einhergehend mit einer Ausdifferenzierung des Dokumentationsbegriffs, radikal neu zu definieren. Hierin begründet sich die besondere ausstellungshistorische Relevanz der Projekte der Galerie

situationen 60, die sich durch eine große konzeptuelle Eigenständigkeit der Publikationen als zeitliche und räumliche Erweiterungen der Ausstellung auszeichneten.

## **II Neubestimmung des Felds von Kunst und Dokumentation in den 1960er Jahren**

Besondere Bedeutung kommt dem Dokumentationsbegriff im Feld der Künstlerpublikationen zu. Die Definition des Künstlerbuchs und seine Abgrenzung zu anderen Publikationsformaten, speziell dem Ausstellungskatalog, erfolgt in der Regel unter Bezugnahme auf das vermeintliche Gegensatzpaar Kunst und Dokumentation [Moeglin-Delcroix 2009]. Während dem Künstlerbuch Autonomie eingeräumt wird, überwiegen bei der Definition des Ausstellungskatalogs funktionale Aspekte: Als „Verzeichnis zur Schau gestellter Arbeiten“ soll er „den Besucher informieren und ihm etwas mit nach Hause geben, das ‚schwarz auf weiß‘ etwas Bleibendes“ darstellt und im Idealfall zusätzlich für die kunsthistorische Forschung „von erstrangigem Quellenwert ist“ [Olbrich 1987: 355; vgl. Coers 2015; Mihatsch 2015: 105-178]. Im Unterschied zur Ephemeralität einer Ausstellung sind die im Katalog abgedruckten Texte und Abbildungen an die Aufgabe geknüpft, deren Inhalte in bleibender Form für ein breites, über den Kreis der Besucher/innen hinausgehendes Publikum zugänglich zu machen.

In den 1960er Jahren veränderte sich mit dem Aufkommen neuer künstlerischer und kuratorischer Praktiken, die sich zur Präsentation von Kunst in ungewohntem Maß auf Publikationen stützten, auch die klar umrissene Rolle des Ausstellungskatalogs. Durch eine neue Generation konzeptuell arbeitender Künstler/innen, die sich in unterschiedlichen geografischen Kontexten als loses Netzwerk formierten und verstärkt auf Fotografien und Publikationen zur Sichtbarmachung ihrer (teils nicht anderweitig physisch wahrnehmbaren) Arbeiten zurückgriffen, gewann der Begriff „Dokumentation“ an Vielschichtigkeit und Komplexität [Berger/Santone 2016: 201-209]. Als frühes Beispiel für den Einsatz eines Dokuments zur Evidenzerzeugung und als Kunst zugleich lässt sich Robert Morris' Arbeit Document (1963) heranziehen. Sie besteht aus einem Briefbogen im US-Letter-Format mit einer auf Schreibmaschine verfassten, signierten Erklärung, die neben einem als Exhibit a („Beweisstück a“) bezeichneten Bleirelief in eine Kunstledermatte eingepasst ist. Mit dem als „Statement of Aesthetic Withdrawal“ überschriebenen, notariell beglaubigten Dokument entzog Morris seiner an den Architekten Philip Johnson verkauften und von diesem zu spät bezahlten Arbeit Litanies den ästhetischen Wert.[5]

Die Ende der 1960er Jahre erfolgte Erweiterung des Verständnisses von Dokumentation als Bestandteil künstlerischer Praxis demonstriert exemplarisch eine Interview-Reihe der Künstlerin Patricia Norvell aus dem Jahr 1969. Befragt nach der Rolle von Dokumentation für ihre jeweilige Praxis, veranschaulichen die Antworten der von ihr interviewten Künstler die Aufwertung von Dokumenten als „Trägern der Idee“ (Douglas Huebler) einer Arbeit, die den „gedanklichen Prozess“

(Sol LeWitt) aufzeigen und in manchen Fällen durch ihre Nähe zur Kunst auch selbst zu „einem kleinen Kunstobjekt“ (Robert Barry) werden konnten.[6] Unterstrich der Kunstkritiker Lawrence Alloway in seinem Begleittext zu Artists & Photographs (1970), einer von der Galeristin Marian Goodman konzipierten Ausstellung in Form einer Multiple-Box, noch die Bedeutung der Dokumentation, um ephemere und geografisch schwer erreichbare Kunst zugänglich zu machen.[7] regte sich Anfang der 1970er Jahre Kritik an der Omnipräsenz der Dokumentation als Kunst, die, entstanden aus der hoffnungsvollen „Illusion des Fortlebens einer künstlerischen Idee“, zu einer Sammlungsmanie und „Kommerzialisierung von künstlerisch belanglosen ‚Spuren‘“ einer Arbeit geführt habe.[8]

Zum Aufstieg der Dokumentation als Kunst trugen zahlreiche Faktoren bei: Die Produktions- und Transportkosten von Katalogen, Fotografien und anderen Druckerzeugnissen waren vergleichsweise gering. Durch ihre einfache Handhabbarkeit sowie die Möglichkeit zur konzentrierten Lektüre waren Bücher und Kataloge prädestiniert zur Präsentation der häufig auf Sprache und visuellen Systemen beruhenden konzeptuellen Arbeiten. Für Ausstellungen wie Harald Szeemanns berühmte Berner Schau When Attitudes Become Form (22.3.-27.4.1969), Lucy Lippards aus lose gestapelten Karteikarten bestehenden Katalog zu 557,087 (5.9.-5.10.1969) in Seattle oder die von Konrad Fischer und Rolf Wedewer organisierte Ausstellung Konzeption, Conception(24.10.-23.11.1969) im Museum Morsbroich in Leverkusen, die im Katalog unmittelbar unter dem Ausstellungstitel die „Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung“ [Kreuzer 2015: 135] als Zielrichtung formulierte, wurden manche Arbeiten ausschließlich auf den Seiten des Katalogs präsentiert, ohne anderweitig in den Galerieräumen physisch präsent zu sein [Rorimer 1999]. „Each artist was invited to create his own contribution to this book, a situation which meant that the material presented would be either directly related to the actual work in the show, or independent of it“, kommentierte Kurator Kynaston McShine das dezidierte Einbeziehen für den Katalog eingereicherter Arbeiten als Teil der Ausstellung Information (2.7.-20.9.1970) am Museum of Modern Art in New York [McShine 1970: 138]. Dokumentation und Katalog fungierten hier als ergänzende Präsentationsorte: Die darin enthaltenen Arbeiten konnten Teil der Ausstellung sein, obwohl sie nicht in der Galerie gezeigt wurden.

In einigen noch radikaler den Ausstellungsbegriff ausdehnenden Projekten der 1960er- und 1970er Jahre wurde die Dokumentation – in Form von Einladungskarten, Postern, Bulletins, Magazinen oder Katalogen – zur einzigen Manifestation einer Ausstellung erklärt.[9] Bekannt geworden für diese Vorgehensweise ist der amerikanische Kunsthändler und Verleger Seth Siegelau, der nach Aufgabe seiner New Yorker Galerie eine geplante Einzelausstellung von Douglas Huebler im November 1968 als „Katalog-Ausstellung“ realisierte und wenige Monate später im britischen Kunstmagazin Studio International diesbezüglich feststellte: „The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to secondary

information about art in magazines, catalogues, etc., and in some cases the ‚exhibition‘ can be the ‚catalogue‘.“ [Siegelaub 1969: 202][10]

In der dokumentation b der Galerie situationen 60 findet sich diese radikale Umkehrung der Hierarchie zwischen Katalog und Ausstellung nicht in gleicher Form umgesetzt, da die Publikationen stets an eine Ausstellung im Galerieraum gebunden waren. Doch verweisen Chruxins Überlegungen zur Analogie der Praxisformen des Ausstellens und Publizierens – er bezeichnete Ausstellungen auch als „Publikationsmöglichkeiten“ – bereits auf die Ende des Jahrzehnts realisierte Vorstellung von Publikationen als primärem Ort einer Ausstellung [Chruxin 2008: 25]. Vor dem Hintergrund dieser ausstellungshistorischen Signifikanz soll im Folgenden, ausgehend von Chruxins Unterscheidung zwischen dokumentation a und dokumentation b, das Verhältnis von Ausstellung und Publikation in der situationen 60-Galerie näher bestimmt werden.



Abb. 5: Foto von der Ausstellungseröffnung am 22. Oktober 1963 in der Galerie situationen 60, Berlin. Personen (v.l.n.r.): Katalogautor Eberhard Roters im Gespräch mit Christian Chruxin, Henryk Berlewi neben dem Berliner Kultursenator Adolf Arndt. Foto: Jürgen Graaff. Courtesy Henryk Berlewi Archive

### III Die Dokumentationen der Galerie situationen 60

„Selten äußerte der liebenswürdige Herr Chruxin einen Satz, den er nicht in a) und b) zerlegt“, bemerkte 1965 die Kunstkritikerin Lucie Schauer und kontrastierte Chruxins akkurate und reflektierte Herangehensweise mit einer, in ihren Worten, „gepflegten Anarchie bei René Block“, der 1964 in direkter Nachbarschaft zu situationen 60 seine Galerie eröffnete [Schauer 1965]. In inhaltlicher Hinsicht suggeriert Chruxins Klassifizierung der Ausstellung als dokumentation a und

der Publikation als dokumentation b eine gängigen Vorstellungen entgegenlaufende, gleichrangige Stellung beider Präsentationsformate im Programm der Galerie. In praktischer Anwendung dieses Gedankens listete Chruxin 1963 im Impressum der dokumentation b auf, welche nach Material und Technik zusammengefassten Werkgruppen und sonstigen Inhalte Ausstellung und Publikation jeweils umfassten:

dokumentation a

ausstellung mit

2 mechano-fakturen 1924 (collagen)

5 mechano-fakturen 1923/24 (grossfotos)

70 mechano-fakturen 1962/63 (fotogramme)

5 beispielen analoger formelemente der eternit-

erzeugnisse (grossfotos)

dokumentation b

mappe mit

10 mechano-fakturen 1962/63 (siebdrucke)

2 variatinslementen [sic] (siebdruckfolie und kreisstanzung)

2 angewandten grafiken von henryk berlewi

fotografien

text

Wie dieses Beispiel zeigt, ähnelt die typografisch übersichtlich gesetzte Aufzählung in ihrer Funktion dem in Ausstellungs-Katalogen gegen Ende anzutreffenden Werkverzeichnis. Werden hier jedoch üblicherweise alle Exponate gesondert aufgelistet, verzichtete Chruxin auf jegliche Details zu den einzelnen in Ausstellung und Katalog präsentierten Arbeiten. Einzig das Entstehungsjahr und die Technik geben Aufschluss darüber, welche Werke des Künstlers in der Ausstellung zu sehen bzw. bei Druckschluss dafür eingeplant waren. Mit der Reduktion der Angaben auf ein Mindestmaß wich die zitierte Aufzählung von einem nach kunsthistorischen Konventionen erstellten Werkverzeichnis ab. An diesem Beispiel zeigt sich exemplarisch Chruxins Bruch mit einer vor allem auf Dokumentation bedachten Konzeption des Ausstellungskatalogs. Die gestalterische und editorische Freiheit, die er sich als „Künstler-Grafiker“ [Jost 2000: 25] im Design der Publikationen vorbehielt, begründete fraglos deren Relevanz. Doch bot das Abweichen von Konventionen zugleich ein Konfliktpotenzial, das sich bereits in der Zusammenarbeit mit Berlewi



manifestierte: Nach Erscheinen der dokumentation b 1-63 protestierte dieser gegen die von Chruxin vorgenommene Kürzung bibliografischer Angaben und bestand als Bedingung zum Vertrieb der – von ihm als „Katalog“ bezeichneten und damit stärker als Dokumentation der Ausstellung verstandenen – Publikation auf ein nachträglich eingelegtes Blatt zur Korrektur der Errata.[11]

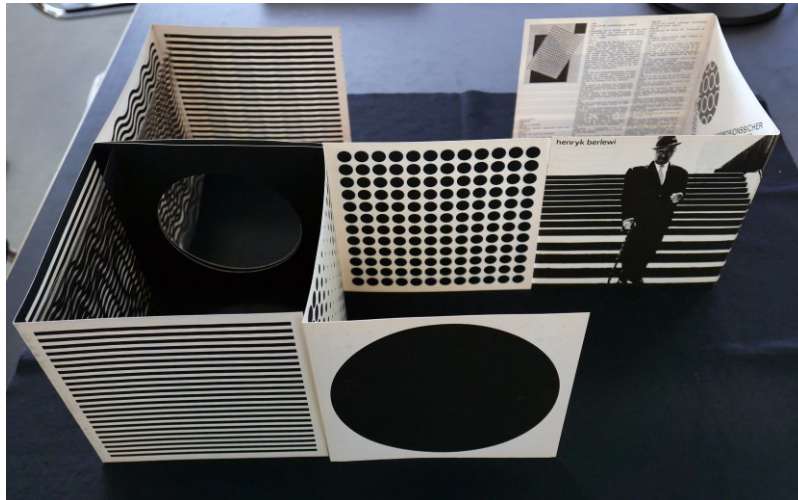


Abb. 6: dokumentation b 1-63. mechano-fakturen von henryk berlewi. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Regine Ehleiter

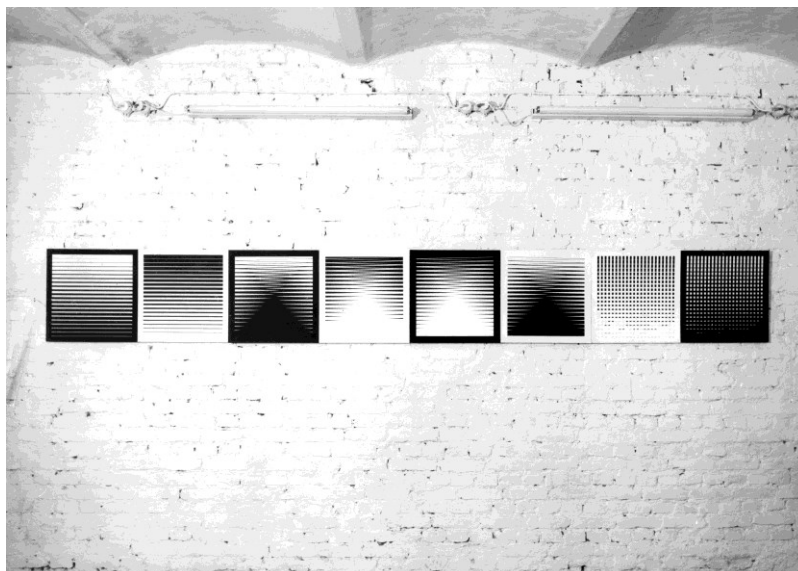


Abb. 7: Installationsansicht mit Arbeiten von Henryk Berlewi, situationen 60, Berlin, Januar 1964. Foto: Reinhard Friedrich. Courtesy Henryk Berlewi Archive

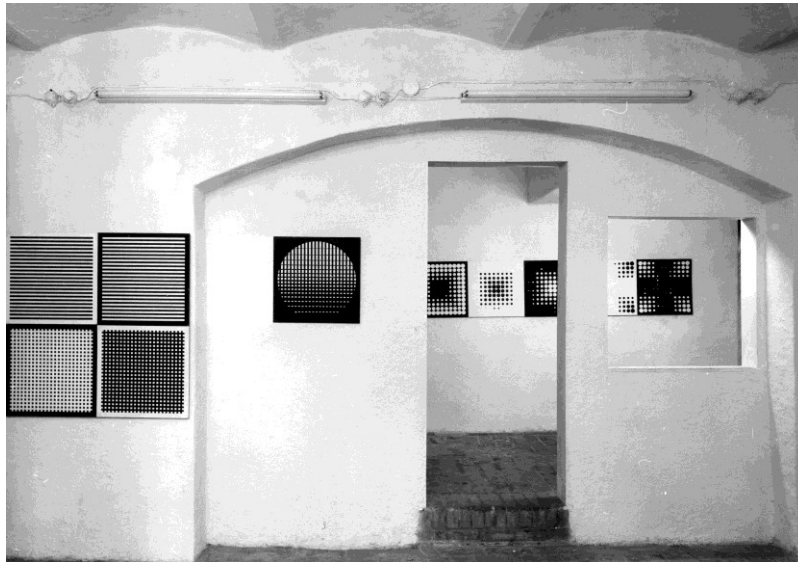


Abb. 8: Installationsansicht mit Arbeiten von Henryk Berlewi, situationen 60, Berlin, Januar 1964. Foto: Reinhard Friedrich. Courtesy Henryk Berlewi Archive

Neben der Auflistung der Inhalte von dokumentation a und b im Impressum findet Chruxins Ansatz der Präsentation von Arbeiten in der Publikation analog zu ihrer Präsentation in der Galerie auch in anderen Aspekten der grafischen Gestaltung Ausdruck. An den Wänden der situationen 60-Galerie hingen Berlewis Bilder überwiegend in enger Reihe, sodass sich pulsierende, „die Augen reiz[ende]“ optische Wechselbeziehungen ergaben, die veranschaulichen, warum der Avantgarde-Künstler in den 1960er Jahren als Vorreiter der Op Art wiederentdeckt und als Vertreter eines „grafischen Kinetismus“ bezeichnet wurde.[12] Anders als bei der Hängung der Ausstellung mit mehreren Bildern pro Wand, füllte in der Publikation nur jeweils ein geometrisches Raster-Motiv eine volle Seite. Betrachtet man die zur Mitte anschwellenden Punktraster isoliert, bleibt die für die Ausstellungssituation beschriebene dynamisierende Wirkung der Arbeiten aus.[13] Chruxin ermöglichte durch seine Gestaltung der Publikation als „portable Galerie“ allerdings eine andere Art von optischen Wechselbeziehungen, die sich durch die u-förmige Aufstellung der Faltkartons ergab: Indem die Räume der „portablen Galerie“ nach oben offen waren, bot sich der Blick auf mehrere „Wände“ gleichzeitig, sodass verschiedene Seiten zueinander in Dialog treten konnten. Am deutlichsten aktivierte Chruxin jedoch die dynamische Wirkung der Motive durch die erwähnte Beigabe transparenter Folien mit gleichförmigen Wellenmustern, die in Auf- und Abwärtsbewegung vor die einzelnen Seiten gehalten wurden und so kinetische Effekte hervorriefen.

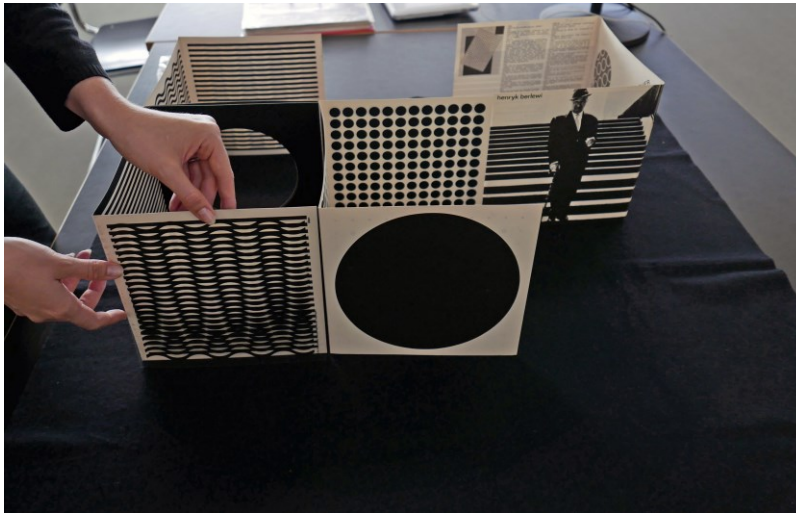


Abb. 9: dokumentation b 1-63. mechano-fakturen von henryk berlewi.  
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Regine Ehleiter

Während die Anordnung der einzelnen Arbeiten in der Galerie durch die Ausstellungsarchitektur vorgegeben war, lag es bei der dokumentation b in den Händen der Leser/innen bzw. Nutzer/innen, selbst zu entscheiden, wie sie die Faltblätter aufstellen und die Arbeiten zueinander positionieren wollten. Die Publikation enthielt keine weiteren Instruktionen zum Aufbau. Die Auswahl der Elemente und ihr Arrangement erfolgte ausschließlich nach subjektiven Kriterien. Auf diese Art zur Mitwirkung beim Aufbau der „portablen Galerie“ eingeladen wurden Nutzer/innen von passiven Rezipient/innen zu aktiven Produzent/innen imaginierter Ausstellungsarchitekturen.

#### **IV Die Ausstellung als Dokumentation? Mechano-Fakturen von Henryk Berlewi**

Die dokumentation b war als Ort der Präsentation künstlerischer Inhalte für Chruxin von ähnlicher Bedeutung wie die jeweilige Ausstellung in der Galerie. Während bereits die Publikation nur bedingt den inhaltlichen und gestalterischen Konventionen einer auf Dokumentation angelegten Katalogkonzeption entsprach, erstaunt aus heutiger Sicht umso mehr Chruxins Verwendung des Begriffs der Dokumentation für die Ausstellung (dokumentation a), folgt sie doch einer scheinbar paradoxen Logik: Wenn bereits die Publikation die in der Ausstellung gezeigte Kunst dokumentierte, drängt sich die Frage auf, was dann Gegenstand der ebenfalls als Dokumentation bezeichneten Ausstellung gewesen sein könnte und ob die in der Galerie gezeigten Exponate folglich als „Dokumente“ zu verstehen wären.

Eine nähere Betrachtung des materiellen Status der Exponate in Berlewis Ausstellung bietet einen Ansatzpunkt zum Verständnis dieser Formulierung. Sind im alltäglichen Sprachgebrauch mit Dokumenten in der Regel Schriftstücke, also zweidimensionale, zur Reproduktion konzipierte

Objekte gemeint,[14] so korrespondiert dieser Aspekt mit der programmatischen Flachheit der Mechano-Fakturen von Henryk Berlewi, den ersten überhaupt in der Galerie gezeigten Exponaten, die Chruxin daher bei seiner Begriffswahl möglicherweise im Sinn hatte.

Die Theorie der Mechano-Faktur, die Berlewi rund vierzig Jahre zuvor in Berlin erarbeitet und 1924 in Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlicht hatte, stellte ein neues malerisches Verfahren vor, bei dem die optische Wirkung von Materialien – wie Glas, Sand, Metall, Kork oder bedrucktem Zeitungspapier – durch industriell erzeugte grafische Muster imitiert werden sollte [Berlewi 1924]. Berlewi ging in seiner Theorie davon aus, dass die Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Ausdruckskraft gesteigert hätte, indem verschiedene neuartige Materialien auf dem Bildträger zum Einsatz kamen – etwa bei Pablo Picasso, Georges Braque oder László Moholy-Nagy. Er kritisiert diesen durch Applikation hervorgebrachten „dreidimensionalen (perspektivischen) Illusionismus wie auch jede wirkliche Plastizität“ [Berlewi 1924: 156]. Stattdessen schlug er vor, nicht länger der Malerei fremde Materialien zu verwenden, sondern lediglich die auf bestimmten optischen und taktilen Reizen beruhenden Effekte dieser Stoffe zu imitieren. Materialien wirkten nach Ansicht Berlewis „als T r ä g e r verschiedener faktureller Kombinationen“, für die er grafische Äquivalente suchte [ebd.].[15] Sämtliche Werke beispielsweise „fein flimmernd, kork dagegen grob, metall glatt schimmernd“, wie Eberhard Roters im Begleittext der Dokumentation b 1-63 ausführte [Roters 1963: n.p.].

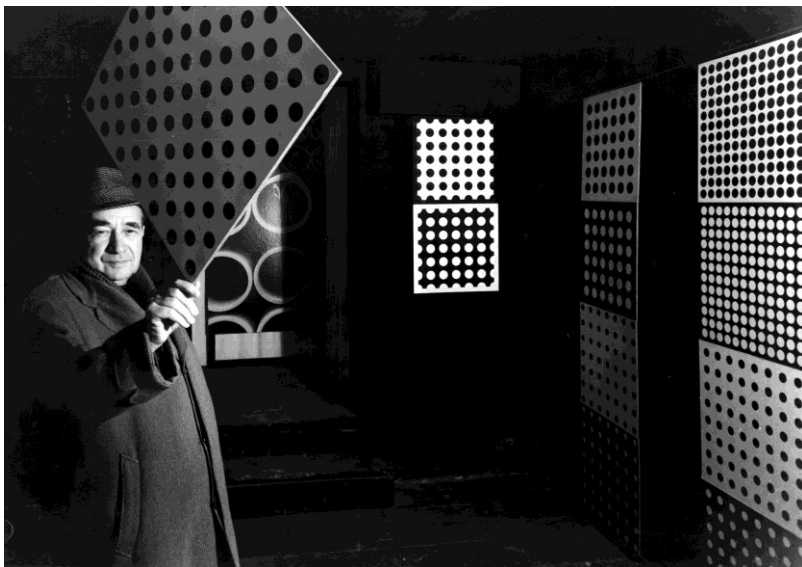


Abb. 10: Henryk Berlewi, situationen 60, Berlin, Januar 1964.

Foto: Reinhard Friedrich. Courtesy Henryk Berlewi Archive

Die Äquivalente, die es ermöglichen sollten, an der Zweidimensionalität der Malerei festzuhalten, schuf Berlewi durch ein schematisches Rastersystem aus variierten geometrischen Figuren wie Kreisen, Quadraten, geraden und gewellten Linien. Dadurch würden die Materialien auf ihre „faktuelle Funktion“ reduziert und, in Berlewis Formulierung, „d e m a t e r i a l i s i e r t“ [Berlewi 1924: 156]. Den Zustand einer „Dematerialisierung“ (oder auch „Dematerialisation“), den zwei Jahre später Wassily Kandinsky in seinem Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (Punkt, Linie und Malgrund) ebenfalls aufgriff [Kandinsky 1926: 138], erklärte El Lissitzky kurz darauf zum gesellschaftlichen Kennzeichen seiner Epoche: „Die Idee, die heute die Massen bewegt, heißt Materialismus, aber was eben die Zeit charakterisiert, ist die Dematerialisation. [...] Das Material verringert sich, wir dematerialisieren, wir verdrängen träge Materialmassen durch entspannte Energien.“ [Lissitzky 1927: 172] Mit der Zunahme der industriellen Herstellung erodierte in den 1920er Jahren die Vorstellung eines kohärenten, körperlich greifbaren und unverwechselbaren (Waren-)Objekts: Die Massenproduktion, die einerseits unaufhörlich Dinge hervorbrachte, führte andererseits zu einem Bedeutungsverlust des einzelnen Gegenstands.

Künstler wie Berlewi versuchten, sich in die neuen Formen der Industrieproduktion einzugliedern, diese „unabhängig von den Launen des Individuums“ und vom „Zufälligen [der] handwerklichen Virtuosität“ zu machen [Berlewi 1924: 159]. Die neue Einheit von Kunst und Design sollte den Alltag und das Ding-Erleben in radikaler Weise umformen.[16] Berlewi fasste diesen Ansatz gegen Ende seines Manifests zusammen:

Auf den Produktionsprinzipien der Maschine muß also die heutige Malerei, die heutige Kunst basiert werden. Mit Hilfe der Mechanisierung der Faktur [...] wird ein ganz neues Gestaltungssystem begründet. Das betrifft nicht nur die Malerei, sondern jegliches Schaffen. [Berlewi 1924: 159]

Wie Liz Kotz dargestellt hat, nimmt die Hinwendung zur seriellen Produktion und das Bewusstsein über den prekären Status des Objekts im Denken der Künstler/innen dieser Zeit den „Übergang von Modellen statischer Objekthaftigkeit zu Prozeduren und permanenten Transfigurationen mit vorwiegend symbolischen und semiotischen Materialien in der Kunst der 1960er Jahre vorweg.“ [Kotz 2010: 32]

Tatsächlich fanden bestimmte Begriffe und Ideen, die Berlewi in den 1920er Jahren beschäftigten, vier Jahrzehnte später unter anderen Vorzeichen erneut Anklang: So ist die von Lucy R. Lippard und John Chandler eingebrachte Formulierung einer „Dematerialisierung der Kunst“ in hohem Maße prägend für die Debatten zum Status des Kunstobjekts in den 1960er- und 1970er Jahren [Lippard/Chandler 1968]. Mit einer Priorisierung von Ideen und deren bevorzugtem Abdruck in Publikationen ging umgekehrt eine umfassende Materialisierung von Kunst als Dokumentation einher. Die scheinbar „dematerialisierten“ Praktiken konzeptueller Kunst beförderten daher die Präsentation von Kunst in Publikationen.

Auch bei Berlewi resultierte die Reduktion des Materials auf seine optische Wirkung in einer besonderen Eignung der Mechano-Faktur zur Reproduktion in Publikationen, da die dezidiert zweidimensionalen Bilder auf der Kombination verschiedener Flächenornamente beruhen [Berlewi 1963: n.p.]. Zudem kamen Berlewis „schwarz-grau-weiße Chromatik“ [ebd.] und der schematische Aufbau seiner aus geometrischen Formen aufgebauten Rasterbilder den Produktionsmöglichkeiten im Druck besonders entgegen.[17] In Bezug auf ihre Flachheit und die Eignung zur Reproduktion entsprachen die Mechano-Fakturen somit der typischen Materialität von Dokumenten. Die aufgeworfene Frage nach dem Status der Ausstellung als Dokumentation in der Situation 60-Galerie scheint hierdurch allerdings bislang nur unzureichend beantwortet.

Wie die französische Bibliothekarin Suzanne Briet in ihrem Aufsatz *Qu'est-ce que la documentation?* gezeigt hat, zeichnet sich ein Dokument eben nicht in erster Linie durch seine Materialität aus, sondern durch seine Funktion, in bestimmten Kontexten etwas zu repräsentieren oder Beweiskraft zu entfalten [Briet 1951]. Die folgende kurze Auflistung, die unmissverständlich und zugleich poetisch exemplifiziert, was Dokumente von anderen Objekten unterscheidet, verdeutlicht Briets Ansatz:

Ist ein Stern ein Dokument? Ist ein von Wind ins Rollen gebrachter Kieselstein ein Dokument? Ist ein lebendiges Tier ein Dokument? Nein. Aber die auf Fotografien und in Katalogen abgebildeten Sterne, die Steine in einem mineralogischen Museum und die katalogisch erfassten Tiere, die im Zoo ausgestellt werden, sind Dokumente.[18]

Folgt man Briets den Grenzen des alltagssprachlichen Gebrauchs überschreitender Definition können die Exponate einer Kunstausstellung durchaus als Dokumente verstanden werden, indem sie etwa bestimmte künstlerische Arbeitsweisen vor Augen führen. Objekte gelangen allerdings nur dann in den Status von Dokumenten, wenn sie in ein bedeutungsvolles Verhältnis zu anderen Objekten gesetzt werden.[19] Dieser Prozess der Kontextualisierung, bei dem zu einem übergeordneten Thema Exponate gesammelt und nach einer bestimmten Ordnung öffentlich präsentiert werden, kennzeichnet im Kern auch das Wesen einer Ausstellung.[20] Dokumentation und Ausstellung ist gemeinsam, dass ihre Urheber Deutungsmacht über die gezeigten Objekte besitzen. Der Schlüssel zum Verständnis der Ausstellung als Dokumentation scheint also weniger in einer Auffassung von Kunst als Dokument zu liegen, als vielmehr in den Implikationen, die sich durch das unorthodoxe Gleichsetzen der Begriffe für das Programm und Selbstverständnis der Situation 60-Galerie ergeben: Die Ausstellung als Dokumentation zu bezeichnen betont den Wert der ausgewählten Exponate als Zeugen der Vergangenheit und postuliert ihre Bedeutsamkeit für die Gegenwart. Sie akzentuiert daher auch die bedeutungstiftende Rolle des – gleichwohl der Begriff damals noch nicht gebräuchlich war – Kurators Christian Chruxin, der mit der Dokumentation a die Relevanz des Avantgarde-Künstlers Berlewi öffentlich erklärte und dessen Ideen in der Dokumentation b durch seine eigene künstlerische Gestaltung zu aktualisieren,

partizipativ zu aktivieren und nicht zuletzt für zukünftige Nutzer/innen der „portablen Galerie“ aufzubewahren anstrebte.



Abb. 11: Henryk Berlewi (l.) und Christian Chruxin, Berlin, 1963.

Foto: Jürgen Graaff. Courtesy Henryk Berlewi Archive

## Anmerkungen

[1] Der Name der Galerie geht auf eine gleichnamige, von Chruxin organisierte Ausstellung Studierender der Werkakademie und Werkkunstschule Kassel zurück, an der u.a. Hans Haacke beteiligt ist. Siehe dazu: Kühnel/Bexte 2000; Jost/Weibel 2008: 10.

[2] Für eine Aufstellung der Ausstellungen, Publikationen und Veranstaltungen der Galerie situationen 60, siehe Nachlass von Christian Chruxin im Archiv der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, sowie Jost/Weibel 2008: 20–41, 102–103.

[3] Die Rolle von Barbara Chruxin ist unzureichend dokumentiert. Ihr Name findet lediglich einmal in den Publikationen der Galerie Erwähnung: Im Katalog zur Gruppenausstellung von Lucio Fontana, Hermann Goepfert und Jef Verheyen wird im Impressum auf sie als Grafikdesignerin verwiesen: „entwurf des katalogs barbara chruxin“ [Chruxin 1965a: n.p.].

[4] Bei der *dokumentation b 1–63* ist keine Auflagenzahl genannt. Auflage der *dokumentation b 2–64* laut Impressum: 1500 Ex. Auflage der *dokumentation b 3–65* laut Impressum: 1000 Ex.

[5] Online-Katalog des Museum of Modern Art, New York: <http://www.moma.org/collection/works/79897>, 15.1.2017. Das „Beweisstück“ zeigt dabei eine schematische Darstellung von *Litanies*, eines an einer Bleiplatte aufgehängten Schlüsselbunds, aus zwei Ansichten. Vgl. <http://www.moma.org/collection/works/81535>, 15.1.2017.

[6] Eigene Übersetzung [Norvell 2001: 94, 199, 148].

[7] Alloway: „Documentation distributes and makes consultable the work of art that is inaccessible [...] or ephemeral [...]“ [Alloway 1970: 3]

[8] Eigene Übersetzung aus dem Englischen [Borowski/Turowski 1971].

[9] In Form von Publikationen realisierte Ausstellungen der 1960er und 1970er Jahre sind Gegenstand des Dissertationsprojekts der Autorin an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig.

[10] Siegelaub argumentiert an dieser Stelle, konzeptuelle Kunst verliere bei der Präsentation in Publikationen ihren Aussagewert nicht, da ihr Fokus nicht vorrangig auf räumlicher Präsenz im Ausstellungsraum liege.

[11] Zirka einen Monat nach Eröffnung ermahnt Berlewi Chruxin, dass der „Katalog ohne dieses Erratum keinesfalls vertrieben werden kann.“ Berlewi, Henryk, Brief an Christian Chruxin, datiert auf 18.11.1963, Henryk Berlewi Archiv, Potsdam.

[12] Zum Begriff „grafischer Kinetismus“ siehe Flemming 1967: n.p. Vgl. auch Głuchowska 2013.

[13] Eine Abbildung mehrerer *Mechano-Fakturen* pro Seite, ähnlich der Präsentation mehrerer Bilder an den Wänden der Galerie, hätte durch die Maßstabsveränderung ebenfalls nicht den gleichen optischen Effekt kreiert.

[14] Zum Aspekt der Reproduzierbarkeit als Merkmal von Dokumenten siehe Gitelman 2014.

[15] Hervorhebungen (hier und im Folgenden) im Original.

[16] Bei Berlewi zeigt sich das Anliegen, seine konstruktivistischen Gestaltungsansätze auch im angewandten Kontext zu gebrauchen, unter anderem in der Gründung des Büros *mechano-reklama* im Jahr 1924. Vor diesem Hintergrund ist auch eine von Berlewi gestaltete Anzeige für das Unternehmen Eternit zu interpretieren, die in der *dokumentation b 1–63* abgedruckt ist.

[17] Auf den Zusammenhang zwischen der Idee der *Mechano-Faktur* und den Anwendungen der Gebrauchsgrafik geht Berlewi selbst ein, insofern als diese seiner Ansicht nach „den grundstein [...] für die später entstandene raster-industrie“ gelegt habe: Sie wende „das mechano-faktur-raster-prinzip in der form



von raster-folien [an], die heutzutage als wichtigstes arbeitsinstrument für die gebrauchsgrafik dien[t]en“ [Berlewi 1963: n.p.].

[18] Im Original: „Une étoile est-elle un document? Un galet roulé par un torrent est-il un document? Un animal vivant est-il un document? Non. Mais sont des documents les photographies et les catalogues d'étoiles, les pierres d'un musée de minéralogie, les animaux catalogués et exposé dans un Zoo.“ Eigene Übersetzung [Briet 1951: 7].

[19] Baudrillard beschreibt 1969 eine ähnliche Beobachtung in Zusammenhang mit dem Status des Objekts, das für sich genommen nichts sei und von den verschiedenen Beziehungen und Sinngebungen abhängt, die an ihm zusammentreffen [vgl. Baudrillard 1969].

[20] Nach Elena Filipovic besteht kritischer Konsens in der Feststellung, dass eine Ausstellung „an organized presentation of a selection of items to a public“ sei [Filipovic 2013: 74].

## Literatur

Alloway, Lawrence. „Artists and Photographs“. In: *Artists & Photographs*. New York 1970: 3–6.

Baudrillard, Jean. „La genèse idéologique des besoins“. In: *Cahier internationaux de sociologie*. Bd. 47/ Juli–Dez. 1969: 45–68.

Berger, Christian und Jessica Santone. „Documentation as Art Practice in the 1960s“. In: *Visual Resources*. Bd. 32, Nr. 3–4/ 2016: 201–209.

Berlewi, Henryk. „Mechano-Faktur“. In: *Der Sturm*. Jg 15, Nr. 3/ September 1924: 155–59.

Berlewi, Henryk. „konstruktivismus, neoplastizismus und mechano-faktur“. In: *dokumentation b 1–63. mechano-fakturen von henryk berlewi*. n.p.

Borowski, Wieslaw und Andrzej Turowski. *Documentation*. Galeria Foksal. Warschau 1971. Eigene Übersetzung aus dem Englischen. Digitalisierte Fassung online einsehbar: <https://digitizing-ideas.org/en/entry/21009>.

Briet, Suzanne. *Qu'est ce que la documentation?* Paris 1951.

Chruxin, Christian (Hg.). *dokumentation b 1–63. mechano-fakturen von henryk berlewi*. Ausst.–Kat. situationen 60 (21.10.–21.12.1963). Berlin 1963.

Chruxin, Christian (Hg.). *dokumentation b 2–64. vielfältige gegenstände von bernhard höke*. Ausst.–Kat. situationen 60 (2.12.1964–n.a.). Berlin 1964.

Chruxin, Christian (Hg.). *Lucio fontana, hermann goepfert, jef verheyen*. Ausst.–Kat. situationen 60 (6.3.–20.4.1965). Berlin 1965 (im Text zit. als Chuxin 1965a).

Chruxin, Christian (Hg.). *dokumentation b 3–65. erich buchholz*. Ausst.–Kat. situationen 60 (29.5.–15.7.1965). Berlin 1965.

Chruxin, Christian. In: *20 von 60 von 90 gesehen. berliner zeitsprünge. erich buchholz, christian chruxin*. Jörg Stürzebecher (Hg.). Frankfurt/Main 1995. Faltblatt zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Hoffmann. Frankfurt/Main (25.3.–25.5.1995).

Chruxin, Christian. In: *Die Teile der Summe: Begegnungen mit Christian Chruxin. Visueller Gestalter 1937–2006*. Holger Jost und Peter Weibel (Hg.). Köln 2008: 10–41.

Coers, Albert. *Kunst Katalog – Katalogkunst: Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson*. Berlin/ Boston 2015.

- Filipovic, Elena. „What Is an Exhibition?“. In: *Ten Fundamental Questions of Curating*. Jens Hoffmann (Hg.). Mailand 2013: 73–81. Erstveröffentlichung in: *Mousse Magazine*. Nr. 30/ Okt./Nov. 2011: 163–189.
- Flemming, Hanns Theodor. „Zur Ausstellung“. In: *H. Berlewi*. Ausst.–Kat. Galerie Rewolle. Bremen 1967.
- Gitelman, Lisa. *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*. Durham/ London 2014.
- Głuchowska, Lidia. „From abstract film to op art and kinetic art?“. In: *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*. Sarah Posman et al. (Hg.). Berlin/ Boston 2013: 48–66.
- Jost, Holger. „Reihenfolgen“. In: Kühnel/Bexte. 2000: 25–28.
- Kandinsky, Wassily. *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. München 1926.
- Kotz, Liz. „Objekt, Aktion, Ephemera“. In: *Konzept, Aktion, Sprache: Pop-Art, Fluxus, Konzeptkunst, Nouveau Réalisme und Arte povera*. Ausst.–Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (15.12.2006–29.6.2008). Köln 2010: 27–38.
- Kreuzer, Stefanie. „Konzeption, Conception: ‚Ein Versicherungswert ist nicht gegeben!‘“ In: *more Konzeption Conception now*. Ausst.–Kat. Museum Morsbroich Leverkusen (1.2.–19.4.2015). Dortmund 2015: 135–146.
- Kühnel, Anita und Bexte, Bernd (Hg.). *Die Poesie des Konkreten. Plakate und Graphik der Kasseler Schule*. Ausst.–Kat. Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (22.9.–5.11.2000). Berlin 2000.
- Lippard, Lucy R. und Chandler, John. „The Dematerialization of Art“. In: *Art International*. Bd. 12, Nr. 2/ Feb. 1968: 31–36.
- Lissitzky, El. „Unser Buch [U.d.S.S.R.]“. In: *Gutenberg-Jahrbuch*. Jg. 2/ 1927: 172–176. Engl. Übers.: „The Future of the Book“. In: *New Left Review*. Bd. 1, Nr. 41/ Jan./ Feb. 1967: 39–44.
- McShine, Kynaston. „Essay“. In: *Information*. Ausst.–Kat. Museum of Modern Art New York (2.7.–20.9.1970). New York 1970: 138–141.
- Mihatsch, Karin. *Der Ausstellungskatalog 2.0: Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken*. Bielefeld 2015.
- Moeglin-Delcroix, Anne. „Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen“. In: *Artists' Publications: Ein Genre und seine Erschließung*. Sigrid Schade und Anne Thurmman-Jajes (Hg.). Köln 2009: 19–33.
- Norvell, Patricia. „Robert Barry. May 30, 1969“, „Sol LeWitt. June 12, 1969“, „Douglas Huebler. July 25, 1969“. In: *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*. Alexander Alberro und Patricia Norvell (Hg.). Berkeley 2001: 86–100, 112–123, 135–153.
- Olbrich, Harald (Hg.). *Lexikon der Kunst*. Bd. 1. Leipzig 1987: 355.
- Rorimer, Anne. „Siting the Page: Exhibiting Works in Publications – Some Examples of Conceptual Art in the USA“. In: *Rewriting Conceptual Art*. Michael Newman und Jon Bird (Hg.). London 1999: 11–26.
- Roters, Eberhard. „über mechano-faktur“. In: *dokumentation b 1–63. mechano-fakturen von henryk berlewi*. Chruxin, Christian (Hg.). Ausst.–Kat. situationen 60. Berlin 1963.
- Schauer, Lucie. „Buchstabenbau, Buchstabenbild, Buchstabensinn. Visuelle Poesie von Dosiadas bis Kriwet und Heißenbüttel – Ausstellung in der Berliner Galerie Chruxin“. In: *Die Welt*. Ausgabe H/ 2.1.1965.
- Siegelau, Seth. „On Exhibitions and the World at Large. Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison“. In: *Studio International*. Bd. 178, Nr. 917/ Dez. 1969: 202–203.