

MIT ALLER MACHT
ÜBER DIE GEWALT KURATORISCHER KOMMENTARE



In der Rezeption von „das XX. Jahrhundert – ein Jahrhundert Kunst in Deutschland“ herrschte der Tenor vor, dass die über sechshundert Exponate wissenschaftlich fragwürdig kontextualisiert worden seien. In ihrer Besprechung konzentriert sich Susanne von Falkenhäusen jedoch nicht auf solche Probleme, die sich schließlich an fast jeder Großausstellung festmachen lassen. Ausgehend von den Exponaten und ihrer jeweiligen thematischen Zuordnung und Zusammenstellung mit anderen Werken, gilt ihr Augenmerk kuratorischen Entscheidungen und Projektionen: Auf diese Weise wird anschaulich, dass das Ausstellungskonzept unter einer notorischen Unter- und Überschätzung der Leistung von Kunst leidet. Welche Rolle könnte jedoch „das XX. Jahrhundert...“ für die zeitgenössische Kunstgeschichtsschreibung und die derzeitige Kulturpolitik spielen?

„das XX. Jahrhundert – ein Jahrhundert Kunst in Deutschland“, Blick in die Ausstellung „Geist und Materie“, Abteilung „Geist, Kosmos, Sensibilität“, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1999–2000

Vier Aktenordner Presseartikel zur Ausstellung „das XX. Jahrhundert – ein Jahrhundert Kunst in Deutschland“ der Neuen Nationalgalerie in Berlin gibt es; eine Auswertung unter diskurshistorischen Kriterien wäre sicher eine Magisterarbeit wert. Sie müsste allerdings chronologisch etwas ausgreifen und andere Panoramaausstellungen zur deutschen Kunst der Moderne wie „Deutschlandbilder“ (Berlin 1997), „Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985“ (Berlin 1985), „German Art in the XXth Century“ (London 1985) mit einbeziehen. Alle diese Ausstellungen wurden heftig diskutiert, vor allem in ihrer Eigenschaft als Medium nationaler Geschichtsschreibung – womit auch die Kunst zu einem solchen Medium, zu einer Trope nationalhistorischer Erzählung gerät.

Dieser Text erscheint, wenn die Ausstellung bereits geschlossen sein wird – sein Status bleibt notgedrungen etwas ungeklärt zwischen Rezension und Reflexion, die bereits im Rückblick stattfindet. Wesentliche Kritikpunkte teile ich mit einigen Rezensent/innen, wobei an erster Stelle Peter Bürger und seine Kritik an den fahrlässigen Herleitungen der zentralen Begriffe für das Ausstellungskonzept zu nennen ist.²

Eine Ausstellung, die viel „Presse“ hat, ist erfolgreich. Das ist heutiger kulturmanagerialer Standard, und demzufolge muss man diese Jahrhundertausstellung als extrem erfolgreich einstufen. Die Logik der Eventkultur, die vom Mediensystem bestimmt wird, bringt nicht nur die Zäsuren hervor, nach denen solche Riesenprojekte sich richten, sondern auch den Zwang, sie griffig zu benennen, ihnen eine Art Diskurslogo zu verschaffen, auf das Presse und Publikum reagieren können. Auch dies ist der Ausstellung glänzend gelungen, und zwar nicht mit der Titelgebung des

Ganzen, sondern mit dem Titel einer der drei zentralen Teilausstellungen: „Die Gewalt der Kunst“. Diese Formulierung bestimmte leitmotivisch die Rezeption der gesamten Veranstaltung, was sich auch auf meinen Text auswirkt.

Die Ausstellung bestand aus sechs Teilen, die in sechs Häusern der Staatlichen Museen zu Berlin unter Federführung des neuen Generaldirektors Peter-Klaus Schuster ausgerichtet wurden: im Alten Museum, in der Neuen Nationalgalerie, im Hamburger Bahnhof, in der Kunstbibliothek, im Kupferstichkabinett und im Kunstgewerbemuseum. Drei Ausstellungen wurden in einem Katalog zusammengefasst und sind so als Kernstücke des Unternehmens kenntlich gemacht. Sie tragen die Hauptlast der Beweisführung, was bereits ihre Titel zu erkennen geben: „Die Gewalt der Kunst“ im Alten Museum, kuratiert von Peter-Klaus Schuster und Andrea Bärnreuther, „Geist und Materie“ in der Neuen Nationalgalerie, kuratiert von Angela Schneider und Joachim Jäger und „Prinzip CollageMontage“ im Hamburger Bahnhof, konzipiert von Eugen Blume und Roland März. Dies nur so ausführlich, weil die Presse sich weitgehend auf Schuster als Verantwortlichen beschränkt hat. Die Ausstellungen in der Kunstbibliothek, im Kupferstichkabinett und im Kunstgewerbemuseum haben jeweils einen eigenen Katalog und sind der bezwingenden Darstellungslogik deutscher Kunst-Gewalt und deutschen Geistes nicht im gleichen Ausmaß unterworfen. Eher lässt sich hier eine klassische Hierarchisierung der Gattungen nachvollziehen, die die Zeichnung, die Grafik und das Kunstgewerbe sowie ihre Museen wie gehabt an den Rändern kultureller Wertschätzung positioniert, was ihnen andererseits den Vorteil einbringt, dem ideologischen Druck des Aus-

stellungskonzepts weniger stark ausgesetzt zu sein. Eben diese Hegemonieverhältnisse werde ich nun angesichts der dargebotenen Fülle und der gebotenen Kürze des Textes reproduzieren müssen, indem ich mich auf die drei Hauptausstellungen beschränke.

In der aktuellen Berliner Unternehmung pendelt die Erzählung dessen, was deutsch ist an der deutschen Kunst, zwischen einem Beharren auf Schlagwörtern aus dem Repertoire des deutschen Idealismus, der deutschen Romantik, deutschen Künstlertums und deutscher Geistigkeit und einer verqueren Reue- wie Sühnerhetorik angesichts jener zwölf Jahre, die der solcherart konstruierten „Kulturnation“ den Garaus gemacht haben – Baselitz', „Gepeinigta Figuren“: „Partisan“, „Der Held“, „Der neue Typ“ zum Beispiel erscheinen als „Repräsentanten einer verfehlten deutschen Geschichte“². Was aber wäre diese Verfehlung? Ist sie im psychoanalytischen Sinne gemeint? Dann gäbe es keine Geschichte, die nicht verfehlt wäre. Ich denke jedoch, es ist die andere, die strafenswürdige und bußpflichtige Verfehlung gemeint, und die braucht als Folie des Verstoßes eben jenes Bild deutscher Geistes- und Geniekultur, das in den begleitenden Kommentaren ohne jede Distanz mit unerbittlicher Redundanz nachvollzogen wird.

Der Kommentar, der die Ausstellung begleitet – man möchte ihn in seiner machtvollen Attitüde autoritärer Festlegung so napoleonisch nennen, wie die Kritik den verantwortlichen Schuster als neuen „General“ der Berliner Museen bezeichnet hat –, tut alles, um den Blick auf die versammelte Kunst zu verstellen, um die Offenheit des Gezeigten und des Betrachtens zu töten und in den Sog eines bleischweren deutschen Sonderdiskurses zu ziehen – auch die zahlreich vertretenen nicht deutschen

Künstler/innen –, und dies widerspricht dem Versuch, die Falle nationaler Festlegung im Titel zu transzendieren. Wohlweislich geht es dort nicht um „deutsche Kunst“, sondern um „Kunst in Deutschland“. Aber hier mag vielleicht auch der Grund dafür liegen, dass ein Duchamp kaum in Erscheinung tritt. Abgesehen von einer Kompaktrepräsentation in Form seiner „Boîte-en-Valise“ gibt es ihn nur mittelbar als Echo in den Werken anderer, unter anderem von Beuys. Wie wollte man auch seine Unterwanderungen des Kunstbegriffs mit jener Ontologisierung von Kunst zusammenbringen, die das Diktum von der „Gewalt der Kunst“ bedeutet, mit dem die erste der drei Ausstellungen überschrieben ist? Andere hingegen, deutsch und nicht deutsch, seien es Paik, Cage, Polke oder Herold, Dada- oder Fluxus-Künstler/innen, müssen dies erdulden, nur unzureichend abgeschirmt von den Titeln der Unterabteilungen, in denen sie zu finden sind.

Ich habe mir vorgestellt, wie es gewesen wäre, hätte ich die Ausstellung ohne den Kommentar gesehen, der zwar einen gewaltig pathetischen Ton anschlägt, aber den zugrunde liegenden Gewaltbegriff im Dunkeln lässt. Gerade das heterogene Nebeneinander von Werken, das weder Stilkriterien noch einer chronologischen Ordnung folgte, hat sich mir immer wieder als anregend erwiesen. Oder anders formuliert: Die Kunst ging eben doch nicht vollständig auf in der Interpretationsflut, die sich über sie ergoss. Auch solche Werke wie die Figuren des Schlemmer'schen „Triadischen Balletts“ erwiesen im Moment ihrer Einbettung in Schuster'sche Gewalt rhetorik (und die schwebt wie gesagt irgendwie über dem ganzen Unternehmen) ihre Qualitäten der Insubordination, eine Möglichkeit des Abrückens vom Programm, der

Uneindeutigkeit inmitten des deutschelnden Bedeutungsdictats, auch wenn Beat Wyss sie – angesichts ihrer Rezeptionsgeschichte nicht zu Unrecht – als heute „zum Faschingsinventar von Kunsterziehern“ gehörend verharmlost.³

Ein unbestrittenes Verdienst der Ausstellung ist also, dass sie nicht chronologisch oder nach Tendenzen vorging, dass sie über die lokalen Bestände hinaus großzügig Leihgaben eingeworben hat und dass sie sich nicht auf deutsche Künstler/innen beschränkte. Wieviel „Gewalt“ jedoch wiederum gerade dieses Vorgehen einzelnen Arbeiten anzutun vermochte, ist ebenfalls unbestreitbar: Sie wurden auf zum Teil verfälschende Weise aus ihrem Kontext gerissen (so zum Beispiel Beuys' Satz „Das Schweigen von Duchamp wird überbewertet“, 1964 im Verlauf einer Aktion im Fernsehen mit Farbe und Schokolade auf den Boden geschrieben, nun in präzisen Drucklettern à la Kosuth in Grau direkt auf die Wand gebracht) oder zu Konfrontationen getrieben, die Kenner/innen und Kritiker/innen sicher oft als missbräuchlich empfunden haben, bei denen aber nicht immer deutlich war, ob Absicht oder so genannter Zufall dahinter stand.

Die Ausstellung mit dem höchsten Prozentsatz an Künstler/innen deutscher Nationalität ist sicher die von Schuster und Bärnreuther kuratierte im Alten Museum. Bezeichnenderweise gibt es hier, zwischen jenen Werken, die den Blick der Kurator/innen auf Künstlergrößenwahn und die „Gewalt“ der Kunst als Leitthema der deutschen Moderne belegen sollen, nur zwei Beispiele von Künstlerinnen: Paula Modersohn-Beckers „Kniende Mutter mit Kind an der Brust“ von 1907 unter dem Leitmotiv der „Ursprünglichkeit“ und Ausschnitte aus Leni Riefenstahls Film „Fest der Völker – Fest der Schönheit“ von 1937. Es scheint, und

das entspricht ja auch den historischen Realitäten, dass sich dieses Thema in der Hauptsache aus der Problematik männlich-künstlerischer Subjektivierung (und deren Krise!) speiste. Modersohn-Beckers Mutter passte da als perfektes Komplementärbild wunderbar hinein. Schade nur, dass die Perspektive, von der aus die in der Presse viel zitierten Blickachsen konstruiert waren, in der Ausstellung nicht auf eine, meinerwegen auch geistesgeschichtliche (denn als solche wurde die Ausstellung bezeichnet – ich habe da allerdings meine Zweifel), Distanz ging, sondern ganz im Geiste des heutigen Medienoptimismus das Medium Ausstellung als visuell-kommunikativen Verstärker einsetzte. Jedenfalls fehlten all jene, die diese Sichtachse des gewalthaltigen Kunstpathos produktiv hätten irritieren können: Liebermann zum Beispiel, jene Künstler/innen des Bauhaus, die nicht so ohne weiteres des avantgardistischen Demiurgentums hätten beschuldigt werden können (unter diesem Label wurde hier das Bauhaus verhandelt), und dann selbstverständlich all jene, die im Hamburger Bahnhof zu sehen waren: Dada, Schwitters et al.

Der Erfolgsdruck vielleicht brachte also eine These hervor, die zur Folge hatte, dass die Abweichungen räumlich wie konzeptuell „abgespalten“ wurden. Bezeichnenderweise wurden so gerade jene Tendenzen, die dafür sorgten, dass das Geniemodell immer seine Kritik fand (von Dada über Fluxus bis zu Fischli & Weiss, Georg Herold und Dieter Roth), bei „Prinzip CollageMontage“ abgelegt, also nicht vereint unter einem Motto aus der Ideologieggeschichte, sondern unter dem Aspekt eines Verfahrens. Auch der Collage allerdings, so spielerisch sie bei Dada eingesetzt worden sein mag, wurde in der westdeutschen Kunst-



wissenschaft seit 1968 eine bedeutungsgenerierende Last aufgebürdet, als sie gleichsam zur Trope der Avantgarde erhoben wurde, vermittelt durch Peter Bürgers „Theorie der Avantgarde“ (Frankfurt/M. 1974). Die linke Kunstwissenschaft der siebziger Jahre steigerte diese Bürde ganz deutschspezifisch, indem sie der Collage eine moralisch-politische Funktion zuwies, die keine ästhetische Methode sui generis erfüllen kann: Sie wurde Ausweis revolutionärer Haltung, gleichsam ihre Formallegorie – dies allerdings nur im Westen Deutschlands, wenn auch unter Berufung auf einen in der DDR gefeierten Künstler, John Heartfield.

Aber warum keine Collage in „Die Gewalt der Kunst“? Schließlich könnte dann auch so etwas wie Hannah Höchs Schnitt mit dem Küchenmesser durch das Papier der Tagespresse in diesem Sinn interpretiert werden. Generell wird Dada hier aber nicht unter „Gewalt“ – zum Beispiel im Sinne

einer Zerstörung von Syntax und Ikonizität – eingeordnet, sondern bei „Prinzip CollageMontage“, während Tendenzen der Destruktion von Körperbildern (die Übermalungen von Arnulf Rainer) und körperlicher Selbstzerstörung (die Wiener Aktionisten und die Autoperforationsartisten) im Alten Museum zu finden sind. Von der Seite des Effekts, das heißt der Exponate betrachtet, muss der Gewaltbegriff hier irgendetwas mit dem Körper/Körperbild als Angriffspunkt zu tun haben.

Peter Bürger hat in seiner Rezension bereits dargelegt, dass Schusters legitimatorische Ableitung seiner Verwendung des Begriffs von Dürers „gewaltigem Künstler“ nicht funktionieren kann, denn „„gewaltig“ bedeutet bis ins 16. Jahrhundert so viel wie fähig, stark, kräftig (lateinisch *potens*); mit Gewalt im Sinne von *violentia* hat der Begriff bei Dürer nichts zu tun“⁴ – und auch nicht mit der von Schuster herbeigezwungenen Kopplung von

„das XX. Jahrhundert“, Blick in die Ausstellung „Die Gewalt der Kunst“, „Die Revolution sind wir“ von Joseph Beuys (links im Bild) und „Der Bannerträger“ von Hubert Lanzinger (rechts im Bild), Altes Museum, Berlin

Geniekult und „Gewalt“. Solche Genauigkeit dem Begriff und seiner Geschichte gegenüber ist keine wissenschaftliche Korinthenkackerei, wenn es sich darum handelt, einer allein in der Wahl des Wortes „Gewalt“ bereits machtvoll inszenierten Begründungsrhetorik auf die schreibenden Finger zu schauen. Dass Gewalt nicht etwas ist, das in der Kunst ist, sondern Resultat diskursiver Zuschreibung, zeigt gerade diese Ausstellung überdeutlich. Und so oszilliert diese Zuschreibung zwischen dem Größenwahn des Künstlergenies – „dokumentiert“ in den Selbstporträts der ersten Räume –, der Wirkmacht des Bildes und dem weltgestalterischen Ehrgeiz des Konstruktivismus und des Bauhaus, um in einem ersten Höhepunkt bei der Inszenierung der NS-Ästhetik zu medialer Verdoppelung zu geraten. Diesem Thema ist ein verdunkelter Raum gewidmet, der die Besucher/innen mit vier Filmen umfängt, welche gleichzeitig nebeneinander laufen, und einem unter den Projektionen angebrachten Fries aus Großfotos, entnommen dem vom Ex-Bauhäusler Herbert Bayer gestalteten Prospekt zur Propagandaausstellung „Deutschland“ (Berlin 1936), einer Skulptur von Arno Breker und einer von Kolbe, einem KdF-Wagen (dem späteren Volkswagen) mitten im Raum und, despektierlich über Eck auf die Fototapete gehängt, Zieglers bekanntem Triptychon „Die vier Elemente“. Ob diese Hängung wiederum eine angenommene Wirkkraft gerade dieses Exponats brechen sollte, ist mir unklar. Dass Bayer dabei ist, dient wohl als Gewähr für jene These, der die Ausstellung folgen will und die der Katalog darlegt, die Avantgarde sei eine Art Totalitarismus mit anderen Mitteln gewesen. Andrea Bärnreuther, die diesen Abschnitt im Katalog geschrieben hat, folgt darin Boris Groys („Gesamtkunstwerk Stalin“,

München/Wien 1988) und Jean Clair („Die Verantwortung des Künstlers“, Köln 1998). Merkwürdigerweise lässt sich diese bedenkenswerte, aber eindimensionale These, die im Falle von Jean Clair auch mit einer konservativen Antipathie gegenüber den ästhetischen Produkten der Avantgarde verbunden ist, gerade bei einem vergleichenden Blick auf Bayers Fotomontagen für die Propagandaausstellung und die Werke des Bauhaus im Nachbarraum nicht belegen. Denn Bayer änderte seine Ästhetik, sobald er für das NS-Regime arbeitete, obwohl er an der Methode der Fotomontage festhielt, an den für die Bildrhetorik des Nationalsozialismus entscheidenden Punkten (Schrifttypus, Symmetrie, Mittelachsialität, Form der Ausschnitte, Verhältnis von Senkrechter und Waagrechter et cetera). Gerade die Form ist eine schlechte Gewähr für derlei Verallgemeinerungen, welche aber in hohem Grade, am richtigen Ort in der Medienwelt platziert, meinungsbildend werden.

Wie Bürger feststellt, bricht Schuster mit der Tradition, NS-Kunst nicht im Rahmen einer Kunstaussstellung zu zeigen, wobei dies beschränkt ist auf insgesamt fünf Werke: Lanzingers Porträt Hitlers, das merkwürdigerweise bei den Künstler-selbstporträts des ersten Raumes hing, Brekers und Kolbes Skulpturen und Zieglers Triptychon. Der Gefahr, damit aus NS-Kunst einfach „Kunst“ zu machen, wird jedoch dadurch begegnet, dass die Ausstellung dort, wo es um Nationalsozialismus und Kunst geht, das Register wechselt von einer Kunstaussstellung zu einer inszenierten Thementausstellung. Die Grenzen bleiben also weiterhin gezogen. Aber immerhin kann man der Art, wie das oft in Ausstellungen (wenn auch mit zweifelhaften Ergebnissen) aufgegriffene Thema der Kunst im Nationalsozialismus in knappster

Kürze (eineinhalb Räume einschließlich des Modells der Ausstellung „Entartete Kunst“) gebündelt wird, den Respekt nicht ganz verweigern. Der erwähnte Höhepunkt stellte sich in der Berliner Ausstellung im Übrigen vor allem über den Einsatz der bewegten Bilder her, die die Aufmerksamkeit konkurrenzlos in den Bann schlugen. Die Filme liefen auf Projektionsflächen über Kopfhöhe, so dass die Besucher/innen mit aufwärts gereckten Hälsen schauen mussten – eine Anknüpfung an traditionsreiche Strategien der visuellen „Überwältigung“. Bei längerer Überlegung wird außerdem eine Art subtextueller Verknüpfung deutlich: Lanzingers Porträt Hitlers als Bannerträger, das zur Empörung von Baselitz („Ich finde diese Ausstellung eine Riesenschurkerei (...) Es beginnt mit dem Saal der Künstlerporträts. Beckmann, Kirchner, Otto Dix, Lovis Corinth. Dazwischen der Maler Adolf Hitler. Dieses Bild trägt noch die Narben eines Attentats und soll wohl das Thema der Ausstellung ‚Gewalt der Kunst‘ illustrieren.“⁵) in einem Raum mit Klee, Kandinsky, Beuys, Beckmann, Kiefer, Corinth, Kokoschka, Kirchner und Rainer unter dem Motto „Artistenmetaphysik. Zum Künstlerkult der Deutschen“ die Ausstellung eröffnete, bildete die wenig subtile Rückkopplung des Künstlermythos an den deutschen Faschismus: Da Hitler sich als Künstler sah, galt nun Schuster Lanzingers Bild als Künstlerporträt, und das Motiv des Bannerträgers wurde in die Ikonografie des Künstlers als Heiliger Georg, der Drachentöter (Kat., S. 24) gestellt. Dies wäre dann die schiefe Bahn, über die der Signifikant „Gewalt“ vom Künstler zum Nationalsozialismus mehr schlittert als gleitet ...

Ähnlich gezielt diffus wie den Begriff der „Gewalt“ setzte Schuster den der „Entartung“ ein. Der Kurator hat sich offenbar in dem Anliegen,

eine große diagnostische Klammer für seine Kritik an der künstlerischen Moderne zu suchen, Groys und Clair zum Vorbild genommen. In seinem Modell für die deutsche Kunst geht es um ihre „Wirkmacht“, die er mit Gewalt gleichsetzt und die er überführt in die nationalsozialistische Verurteilung der Avantgarde in Form des Diktums der „Entartung“: „Mit der sogenannten ‚entarteten Kunst‘ haben die Nationalsozialisten eine ganz eigene ästhetische Kategorie der Moderne geschaffen. (...) Die von den Nationalsozialisten an der deutschen Moderne erkannte Wirkungskraft war Anlaß zur Gewalt gegen diese Kunst.“ (Kat., S. 28) Selber schuld? Worum geht es aber nun konkret bei dieser „Wirkungsmacht“? Schließlich wird sie auch der barocken Monumentalmalerei der Gegenreformation zugesprochen, und die wäre als „Propagandakunst“ eher in einer Analogie zur NS-Kunst als zur Avantgarde zu sehen. „Kunst, die nicht nur Dekor sein will, die Wirkung tun will und mit hin Gewalt hat, Kunst, die auf Tabuverletzung abzielt“ (Kat., S. 28), ist von Schuster gemeint. Hier geht allerdings, so scheint mir, einiges durcheinander: Welche Kunst will nicht „Wirkung tun“? Ist jede Kunst, die „nicht Dekor sein will“, tabuverletzend? Und was heißt dieses „Gewalt haben“? Ist die Kunst etwa ein Potentat (der hat Gewalt, eben potestas) oder gar ein Gewalttäter (der übt *violentia*)? Und zu guter Letzt bestätigt Schusters Rede von der Kunst, die „nicht Dekor sein will“, eben jenen deutschen Geniekult, der hier als gewalthaltig inszeniert wird.

Groys hatte noch etwas Neues zu sagen mit seiner umstrittenen These, dass sich die Avantgarde und Stalin als konkurrierende Demiurgen gegenübergestanden seien. Stalin habe gesiegt, weshalb sein Modernisierungsprogramm und nicht das der

Avantgarde verwirklicht worden sei. Bisher hatte dieser Umstand ähnlich wie in Deutschland zu einer Art politischem „Persilschein“ in Sachen Totalitarismus für die Avantgarde geführt. Das Neue – und Angreifbare – war nun, dass Groys die Avantgarde in seine Totalitarismuskritik mit hineinnahm. Schusters Wiederauflage der altvertrauten deutschen Mischung von Nationalismus und Geniekult für sein Projekt der Modernekritik erscheint hingegen als schlecht konstruierter Nachhall einer Diskussion, die sich in den Feuilletons bereits in den achtziger Jahren erschöpft hatte – unter anderem sei an die Debatten um Kiefer und Syberberg erinnert. Zudem hat sie den unerfreulichen Nebeneffekt einer neuerlichen Affirmation ebendessen, womit Schuster die Moderne entkräften will. Letztlich bleibt in Ausstellung wie Katalog völlig unklar, worin sich Kritik und Heroisierung von Künstlermythos und „Gewalt“ unterscheiden.

Einen weiteren Dreh argumentativer Unübersichtlichkeit schafft Schuster, wenn er behauptet, dass „Entartung“ nach 1945 zur „positiv besetzbare[n] Kategorie“ für die Künstler wurde. Aus der unmittelbaren Nachkriegszeit ist mir dazu keinerlei Äußerung bekannt, denn dass sich mit diesem Verdikt akute politische Gewalt verband, war noch traumatisch im Gedächtnis. Schuster macht seine Behauptung in der Ausstellung fest am „Pandämonischen Manifest“ von Baselitz und Schönebeck, das erst 1962 entstanden ist: „In mir sind die Giftmischer, die Verheerer, die Entarteten zu Ehren gelangt.“ (zitiert nach Kat. S. 146) Exponate aus der unmittelbaren Nachkriegszeit gibt es für dieses Argument hingegen nicht. Schuster bindet seine Genealogie der „Entartung als Auszeichnung“ (Kat. S. 145) seit 1945 an jene Künstler, die mit dem Körperbild in irgendei-

ner Form destruktiv gearbeitet haben (Baselitz mit „Die Große Nacht im Eimer“, Schwarzkogler, die Wiener Aktionisten, Francis Bacon, Arnulf Rainer und die Autoperforationsartisten), und damit an das Phänomen des Körpers und seines Bildes, ganz wie auch im Nationalsozialismus, der diesen Körper allerdings „rassisch“ verstand. Das hieße jedoch, dass etwas fehlt in der Ausstellung, nämlich jene Künstler/innen der ersten Nachkriegsjahre, die einem Körperbild verbunden waren, das sie nicht als destruktiv ansahen, das aber im Nationalsozialismus als „entartet“ gegolten hätte: Karl Hofer, Lea Grundig und andere, deren Festhalten am Menschenbild ihnen als Versuch der Wiederherstellung einer humanistischen Haltung galt und von denen zum Beispiel Hofer Opfer des Formalismus-Realismus-Streits der Jahre 1948/49 wurde.⁶ Schusters Beispiele hingegen kommen aus den sechziger Jahren, in denen es vor allem um die Enttabuisierung der Sexualität und die Destruktion der kleinbürgerlichen Enge der fünfziger Jahre ging, um den Vatermord der Söhne der Nazis auf dem Feld der Verbote. Dass es gleichzeitig zu dieser Tendenz völlig anders gelagerte künstlerische Praktiken gab wie die Konzeptkunst oder den Kapitalistischen Realismus, denen die „Große Nacht“ wurscht war, fällt dem Schneisenschlagen für die eine Blickachse zum Opfer.

Im Grunde genommen geht das Panorama der Kunst im Deutschland des 20. Jahrhunderts bei allem Reichtum an Exponaten aus der Ausstellung „Die Gewalt der Kunst“ verarmt hervor. Differenzen und Widersprüche wurden ausgelagert. Nach einem fehlgeschlagenen Erweckungserlebnis im letzten Raum der Ausstellung, einer Version von Gerhard Merz' Lichtinstallation für die Biennale von Venedig, „Venezia“ (1997), flüchtete



ich aufatmend in die andere Welt der Kunst in Deutschland, die in den Augen von Schuster und Bärnreuther offenbar nicht wirkungsmächtig genug war, um mit dem Verdikt der „Gewalt“ belegt werden zu können. Im Übrigen hatte die Metaphorik des „reinen“ Lichts, mit der Merz operierte, eine Verunreinigung erlitten: Waren in Venedig Wände und Decke gleichmäßig glatt und geweißelt, um den beiden Neonlichtstreifen an den oberen Wandkanten ungebrochene Leuchtkraft im makellosen Raum zu vermitteln, so hatte man hier darauf verzichtet, die wenig schöne Kassettierung der Decke mit Rigips zu verkleiden. Eine makellose Reinheit des Raumes und damit des Lichts konnte so kaum erfahrbar werden. Im Kommentar zeigte sich die merkwürdige Vermischung von Denunziation und Verherrlichung des Denunzierten nun endlich legitimiert: „Am Ende des Jahrhunderts und am Ende des Ausstellungsrundgangs, der vorstellt, welche Gewalt in diesem Jahrhun-

dert von Kunstwerken ausging [???, die Autorin] und welche Gewalt ihnen angetan wurde [selber schuld..., siehe oben, die Autorin], ist dieser Lichtraum von Gerhard Merz wie eine Jahrhundertallegorie. Anschaulich wird das utopische Versprechen, nach einem Jahrhundert der Dunkelheit in ein durch Kunst vorbereitetes [Neon-, die Autorin] Licht zu treten. Bei Merz ist dieses Kunstversprechen zu negativer Kunsttheologie geworden.“ (Faltblatt) Schuster übernimmt eine Rhetorik der Reinheit, die in diesem Jahrhundert bereits reichlich Ausschlüsse und damit auch ganz reale Gewalt hervorgebracht hat.

So ganz gewaltfrei ging es nach meinem Eindruck auch in der Neuen Nationalgalerie nicht zu, denn die Diskursmuster aus dem Alten Museum hatten irgendwie abgefärbt, zumindest was den Einsatz „mächtiger“ Kategorien betraf. Hier waren „Geist“, „Materie“ und „Kosmos“ die Hammerbe-griffe, um die sich in den zentralen Räumen Werke

von Beuys, Kandinsky, Klein und Newman als Gewährsobjekte gruppierten. Eine andere merkwürdige Parallele zwischen den beiden Ausstellungen gibt es: Während im Raum der NS-Kunst Warhols drei Siebdrucke mit dem Fotomotiv des Speer'schen Lichtdoms („Zeitgeist-Serie“, 1982) diesen kommentierten, geschah dies hier für die herausragende Position von Beuys in der Ausstellung („Der Gott der Geschichte heißt Beuys“⁷) mit Warhols Serigraphie „Camouflage Joseph Beuys“ von 1986, laut Katalog ein Verweis „auf das Geheimnis dieser Persönlichkeit“ (S. 331) – wieder eine Chance zur Distanzfindung verpasst, bei der man die künstlerischen Verfahren, die spätestens seit Duchamp und Warhol aufschlussreicher für Bedeutungsfragen in der Kunst sind als das gute alte „Was will uns der Künstler sagen?“, mindestens so ernst nähme wie die Macht (oder Gewalt?) des eigenen Interpretierens. Auch in den Kommentaren auf den Raumwänden ist der Druck des Ereignisses spürbar. Jahrhundertdiagnosen (Jahrhundert der Gewalt, des Geistes, der Materie) durchrauen auch die Aussagen zu einzelnen Werken und Künstler/innen in den Katalogtexten, ohne je ein Aufatmen bei jenen Werken zu suchen, die da Luft böten, wie zum Beispiel die Arbeiten in der Abteilung „Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung“: Polke, Anna und Bernhard Johannes Blume, Kippenberger, Oehlen, Ruthenbeck. Das Rheinland (den Ruhrpott mit eingerechnet) erreicht endlich auch die Hauptstadt. Mit wenig Erstaunen bemerkt man, dass keines der ausgestellten Werke aus der Nationalgalerie stammt: „Scherz“ und „Ironie“ wurden da nicht gesammelt. Merkwürdig harmlos wirkt die Wahl des unverbindlich-freundlichen Wortes „Scherz“ gegenüber dem „Witz“, der in seiner Schärfe und seinem Hintergrund im (gesellschaftlichen) Unbewussten den

Arbeiten Kippenbergers („Ich heize durch Puppen“) oder der Blumes angemessener gewesen wäre.

Meine bereits geäußerte Annahme zur Insubordination von Kunst gegenüber Deutungsfestlegungen ließe sich hier wiederholen, glücklicherweise, denn auf das Rheinland – und auf den Ruhrpott – ist Verlass! Ansonsten fällt auf, hier noch klarer als im Alten Museum, dass Kunst zur Allegorie ihres Kommentars gerät, vielleicht sogar geraten soll, wenn für die Abteilung „Geistige Ordnung“ Varianten geometrischer Abstraktion mit Glöckner, Knöbel, Mondrian, Malevitch, Rodchenko stehen und für die „Beseelte Materie“ nicht nur Laib und Rheinsberg, sondern auch Wols – unter anderem mit seinen Fotos von toten Tieren, die wohl eher in einem paradoxen Verhältnis zu dieser „Beseelung“ zu sehen sind. Klarer ist dies hier deshalb, weil die Allegorie weniger als im Alten Museum über den vorgeblichen Inhalt von Kunst („Gewalt“) als über Formanalogien produziert wird (etwa „Geometrie = Ordnung“).

Es gibt vieles zu sehen, was bereits durch die Panoramaausstellungen der letzten Jahre gewandert ist. Aber auch einige seltene Momente haben Schneider und Jäger dem Publikum beschert, zum Beispiel mit Glöckners strenger Abstraktion und mit Pienes Lichtraum, bei dem wieder einmal deutlich wird, dass man zwischen den visuellen Arbeiten und den Selbstaussagen von Künstler/innen einen Unterschied machen sollte. Aus heutiger Sicht zeigt sich eine merkwürdige Diskrepanz zwischen der geradezu verspielten Erscheinung des Lichtraums und den bitterernsten weltraumkolonisierenden Zero-Theorien Pienes aus den frühen Sechzigern. Die aktuellsten Arbeiten sind in der Abteilung „Die Zukunft des Körpers“ zu sehen, in einer wenig aufregenden Auswahl, die neuen Tendenzen des Figurativen auf dem Kunst-

markt nicht mehr zu folgen scheint: Körperbilder, mediatisiert in Video und Fotografie und computermanipuliert (Hatoum, Florschütz, Müller-Pohle, Aziz und Cucher) oder in unedlem Material naturalisiert (Kiki Smith, Stadtbäumer).

Bei „Prinzip CollageMontage“ ist der eherne Griff ontologisierender Geist-Gewalt am wenigsten spürbar. Irgendeine positive Auswirkung hatten die Bemühungen der frechen, anti-ikonischen Avantgarde wohl doch, auch wenn heute noch in der Nationalgalerie der Drang zur deutschen Metaphysik merklich als Erfolg versprechender eingeschätzt wird. Im Hamburger Bahnhof zumindest webte dieser Geist kaum, und die Frage, nach welchen Kriterien hier nun das Deutsch-Spezifische angesetzt wurde, konnte das Publikum meist seelenruhig vergessen und sich auf eine international besetzte Thementausstellung zur Collage einlassen, die ihren definitorischen Rahmen sehr weit spannte. Teils kunst- und medienhistorisch didaktisch (unaufdringlich zum Beispiel in der Abteilung Fotografie und Film, die frühe Filmsequenzen unter anderem mit Broodthaers zusammenbrachte, penetrant in der klotzigen Filmmontage „Black Maria“ von Rebecca Picht und Jan Speckenbach), teils mumifizierend (die Überreste von Fluxus in einer Vitrine versammelt), teils kulinarisch (für meine Konsumgewohnheiten eher ein Kompliment), zum Beispiel in der Versammlung von kleinen Dada-Collagen, von denen einige allerdings erbarmungslos hoch gehängt waren, oder mit dem Merzbau von Schwitters und Broodthaers’ „Décor 19./20. Jahrhundert“. Als monumentaler Fingerzeig der Bedeutungsschwere hingegen erwies sich die Abteilung mit dem diskursmodischen Titel „Montage des Erinnerns“ mit Arbeiten von Kiefer, Beuys, Weiss, Darboven, Boltanski, Kosuth und

Dreyblatt. Ich vermute, dass diese Lücke im Collagekonzept – Lücke, weil hier mehrheitlich nicht collagegemäß fragmentiert, sondern vereinheitlichend Sinn produziert wurde – entstand, weil man im Konzept vom Moment des Verfahrens auf das des Inhalts (des Erinnerns) umgeschwenkt war – wohl die logische Folge davon, die Collage/Montage gewissermaßen antithetisch zu einem Prinzip von „paradigmatischer Bedeutung“ (Faltblatt) für das 20. Jahrhundert zu verallgemeinern. Zwar wurde collagiert, zum Beispiel bei Kiefer, aber dieses Verfahren wurde, anders als bei Dada oder Fluxus, zur Resemantisierung eingesetzt. Es wurde auch montiert, vor allem Daten, wie bei Dreyblatt, dessen Datenmontage dann als Ganzheit eines Archivs erschien, also als Sammlung. Die visuellen Äquivalente einer fragmentierten Wahrnehmung der Moderne wurden bei Kiefer und Dreyblatt, im Zusammenhang mit dem Topos des Erinnerns, aufgegeben zugunsten einer massiven Inszenierung von Bedeutung, wobei ich die Parallelen zwischen Kiefer und Dreyblatt wohlgerne auf einer strukturellen Ebene, nicht auf der Ebene ihres Anliegens sehe, denn ihre jeweiligen Erzählungen und deren Kontext stehen an entgegengesetzten Polen deutscher Geschichte. Zum Problem wird dann aber, dass Dingen ein Sinn zugeschrieben wird, dem sie sich verweigern (das wussten Celan und Adorno noch), wie den Biografien osteuropäischer Juden zwischen Vernichtung und Emigration, die in Dreyblatts Archiv seriell digitalisiert und ästhetisch monumentalisiert werden. Dreyblatt scheint mir in dieser Arbeit weniger den Konsequenzen des Erinnerns an sinnloses Töten als vielmehr denen der gegenwärtig üblichen Ästhetisierung des Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus zu erliegen.

Insgesamt hat die Neue Nationalgalerie mit ihrer „Jahrhundertausstellung“ nicht auf die Internationalisierung der Kunst in Deutschland seit der frühen Avantgarde gesetzt, sondern auf das Gegenteil: Sie insistierte auf der Konstruktion eines deutschen Sonderweges, dem nicht nur deutsche Künstler/innen, sondern auch internationale Künstler/innen in Deutschland zugeordnet werden. Liegt das am bleibenden Faszinosum der Ideologeme dieses „Deutsch“tums oder an der Hoffnung, so den internationalen Marktwert von „Kunst in Deutschland“ zu steigern? Schließlich steht die US-amerikanische Rezeption Künstlern wie Kiefer wesentlich unkritischer gegenüber als die deutsche: geradezu begeistert. Oder macht etwa erst die Faszination des „Bösen“, dessen, was in der Konstruktion dieser Ausstellung als „Perversion“ der Moderne den deutschen Sonderweg durch den Ersten Weltkrieg und den Nationalsozialismus ausmacht, das Internationale an der „deutschen“ Kunst aus?

Postscriptum: Bei Versuchen, das Erinnerte aufzufrischen und nachzuprüfen, stieß ich auf eine kleine Besonderheit des Katalogs. Es gibt kein Verzeichnis der ausgestellten Werke; die in Klammern gesetzten Nummern neben den Werktiteln in den Texten referieren nur auf die Nummern der Abbildungen und die wenigen Daten ihrer Untertitelung. Auch die Lebensdaten der Künstler/innen sind nicht verzeichnet – für das Laienpublikum wie für Studierende der Materie sehr unbequem, zumal diese Entscheidung – wie das Konzept der Ausstellung zeigt – wohl nicht aus einer ebenso kritischen wie in diesem Falle unpraktischen Ablehnung einer Kunstgeschichte der Künstlerhéroen hervorgegangen sein kann.

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

„das XX. Jahrhundert – ein Jahrhundert Kunst in Deutschland“, Staatliche Museen zu Berlin; hier besprochene Teilausstellungen: „Die Gewalt der Kunst“ (Altes Museum), „Geist und Materie“ (Neue Nationalgalerie) und „Prinzip Collage/Montage“ (Hamburger Bahnhof), 4. September 1999 bis 9. Januar 2000.

Anmerkungen

- 1 Peter Bürger, „Die missbrauchten Bilder. Die Berliner Kunstausstellung ‚Das XX. Jahrhundert‘ rückt die Moderne ins falsche Licht“, in: *Die Zeit*, 28. 10. 1999.
- 2 „das XX. Jahrhundert – ein Jahrhundert Kunst in Deutschland“, Ausstellungskatalog, Neue Nationalgalerie, Berlin 1999/2000, S. 29 und Faltblatt. Im Folgenden wird auf den Ausstellungskatalog im Text referiert.
- 3 Beat Wyss, „Achtung: Sie verlassen den Sektor der Moderne!“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6. 9. 1999.
- 4 Peter Bürger, a. a. O.
- 5 Interview in *Art*, November 1999, S. 159.
- 6 Hofer, erster Rektor der Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg nach dem Krieg und gemeinsam mit Oskar Nerlinger Herausgeber der Zeitschrift *bildende kunst*, war von den Nationalsozialisten als „entartet“ eingestuft worden. In der heftig geführten Diskussion um die richtige Auffassung des Realismus, die im Rahmen des beginnenden Kalten Krieges unter der Schirmherrschaft der Alliierten auch den Gegensatz von (westlicher) Abstraktion beziehungsweise „Deformation“ des Menschenbildes und Sozialistischem Realismus zum Kunst-Politikum hochspielte, geriet Hofer trotz seiner Ablehnung der „westlichen“ Position in eine Auseinandersetzung mit Nerlinger über dessen zu enge Realismus-Auffassung und damit zwischen die Fronten.
- 7 Eduard Beaucamp, „Der Gott der Geschichte heißt Beuys“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 6. 1999.