

Reinhild Feldhaus

„Die Gewalt der Kunst“

Eine Ausstellung im Alten Museum, Berlin, 4.9.1999 – 9.1.2001¹

Auf drei zentralen Museumsschauplätzen in Berlin fand die Ausstellung *Das 20. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland* statt. Unter den Titeln *Die Gewalt der Kunst* im Alten Museum, *Geist und Materie* in der Neuen Nationalgalerie und *Montage-Collage* im Hamburger Bahnhof wurden 600 Arbeiten von insgesamt 200 Künstlern und einigen wenigen Künstlerinnen präsentiert. Die Fördergelder der Lottostiftung lagen bei etlichen Millionen Mark. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung merkte an: „Es ist nicht bekannt, daß sich zur Zeitenwende ein anderes Land zu einem vergleichbaren nationalen Selbstdarstellungsunternehmen aufrafft“ (Beaucamp, 6.9.1999).

In der Tat legten Titel, Umfang, Ort und Zeitpunkt sowie eine umfassende Werbekampagne nahe, das Mammut-Unternehmen im Kontext neugestellter Fragen nach einer nationalen Identität Deutschlands nach der Wiedervereinigung zu deuten. Die Kuratoren der Ausstellung waren allerdings bemüht diesem 'Verdacht' entgegenzuwirken. So heißt es im Vorwort des Kataloges, es gehe nicht darum, nach dem „Wesen der Deutschen“ zu fragen (S. 9f.). Vielmehr thematisiere die Jahrhundertausstellung „die so wechselvolle Geschichte der Deutschen in diesem Jahrhundert zwischen Einheit, Teilung und wiedergefundener Einheit.“ Neben den auf die Kunst gerichteten „Erlösungshoffnungen“ und dem Streben nach dem „Reinen“ und „Geistigen“ gehe es auch um die in der Kunst formulierten Widersprüche gegen alle „Erwartungshaltungen im Hinblick auf nationale Selbstfindung und Identität“. So solle gerade „das Zerstückelte, die Nicht-Identität, das Indifferenten, (...) das Inkommensurable und Subversive“ zur Anschauung gebracht werden.

Angesichts der nicht erst anlässlich dieser Ausstellung betonten Widerständigkeit der deutschen Kunst und ihrer Macher gegen eine nationale Indienstnahme, drängt sich mir die Frage auf, ob nicht gerade das immer wieder hervorgehobene Gebrochene und Widerständige selbst, mythisch überhöht in der Figur des Künstlers, das Angebot einer positiven, die 'Schattenseiten' und Brüche miteinbeziehenden, spezifisch deutschen Variante nationaler Identifizierung enthält?

Bereits im Katalog der „Deutschlandbilder“ hatte Siegfried Gohr „die Wunde“ als Leitmotiv der deutschen Kunst bestimmt und den deutschen Künstler von Dürer bis Beuys als den an Gesellschaft und Politik Leidenden stilisiert (Gohr 1997). Untersuchungen zeigen, wie Erzählungen vom Künstler als Märtyrer besonders im nachfaschistischen Deutschland eine bedeutende Rolle spielen (Wenk 1989). Im Kontext nationaler Selbstbehauptungsstrategien kann das 'Opfer' des Künstlers nicht nur für Hoffnungen auf Schuldableistung und Erlösung stehen,

sondern auch für die Voraussetzung eines Neuanfangs. Die Geschlechterdifferenz ist diesen Erzählungen eingeschrieben. Über Bilder idealisierter Weiblichkeit kann sich der gestürzte männliche Krieger und Held bei dem rückversichern, was zuvor als 'das Andere' ausgegrenzt wurde.

Die Ausstellungsinszenierung im Alten Museum schien an diese Tradition anzuknüpfen, alte Erzählungen wiederaufzunehmen und fortzuführen. Unter dem Titel *Die Gewalt der Kunst* wurde ein „schier grenzenloser“ Glaube der Deutschen an die Wirkungsmächtigkeit der Kunst und mithin der Künstler unterstellt (Kat., S. 25). Einführend wurden „Artistenmetaphysik und Künstlerkult“ exemplarisch an verschiedenen Künstler(selbst)bildnissen vorgeführt, beginnend mit einer Büste Nietzsches von Max Klinger (1902) und endend mit einem lebensgroßen Fotoportrait Joseph Beuys' von Giancarlo Pansardi (1970/71), von dem es im Katalog heißt: „(...) alle Hoffnung auf Veränderung (kommt) einzig von dem auf uns Zuschreitenden“ (Kat., S. 36). Dementsprechend möchte man die handschriftlich hinzugefügte Parole „Die Revolution sind wir“ als „wir, die Künstler“ verstanden wissen (S. 25, 44). Im Wandtext wurde Dürer als Urvater eines Schöpfermythos bezeichnet, der über die Jahrhunderte bis in unsere Zeit verbindlich geblieben sei. Ausgeblendet blieben die politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge, die die jeweilige Funktion solcher Mythosierungen hätten deutlich machen können und auch jene künstlerischen Positionen (wie beispielsweise im Dadaismus), die den Mythos selbst befragen. Solchermaßen einer Remythisierung Vorschub leistend, blieb Beuys auch für die anderen Schauplätze der Ausstellung die zentrale Künstler-Figur des 20. Jahrhunderts, an dessen Lebensgeschichte und Werk sich die Erzählung einer (geglückten) Verarbeitung deutscher Geschichte zu verdichten scheint. Als Kampfflieger im Zweiten Weltkrieg stieg er auf, stürzte ab, entging knapp dem Tod und konnte wiederauferstehen, um sich fortan geläutert der Arbeit an einem Kunstprogramm zu widmen, das auf eine Reform sämtlicher Lebensbereiche abzielte und in das die Brüche eingearbeitet scheinen. *Das Ende des 20. Jahrhunderts* (1970/71), so der Titel einer Beuyschen Installation, die in der Neuen Nationalgalerie plazierte wurde, geriet den Ausstellungsmachern zur „Jahrhundertallegorie“, da sie nicht nur „Erstarrung, kollektiven Tod, ein Gräberfeld“ suggerieren könne, sondern darüberhinaus „den Eindruck eines den uralten Steinen eingepflanzten neuen Lebens“ erwecke (Kat., S. 18). Die „Geschichte der Deutschen (...) zwischen Einheit, Teilung und wiedergefundener Einheit“, von der die Ausstellung erzählen mochte, ließe sich – so legte die sektionenübergreifende Präsenz von Beuys nahe – in eine Erzählung von Aufstieg, Fall und Wiederaufstieg übersetzen und konnte als Raster für eine fortlaufende Lektüre des Ausstellungsverlaufs herangezogen werden.

Während den Besuchern noch auf dem „Wege zur Kraft und Schönheit“ Kolbes aufrecht schreitender *Krieger* (1905) begegnete, blind seinem weiblichen Genius vertrauend, bereitete der nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg entstandene und unter „Apokalypse“ plazierte männliche *Gestürzte* (1915/16) von Lehmbruck bereits auf kommendes Unheil vor. Dieses aufzuhalten, so legte der linear geführte Rundgang nahe, vermochten selbst nicht die „stärksten Werke“ einer sich „je-

der Art der Funktionalisierung“ entziehenden Avantgarde in den 20er Jahren (Kat., S. 106). Eindeutig funktionalisiert und in die Diskurse der Macht eingebunden erschienen demgegenüber die im Nationalsozialismus entstandenen Werke, die die Besucher im abgedunkelten Raum erwarteten. Begleitet vom Flimmern der endlos laufenden *Deutschen Wochenschau* und Riefenstahls Olympiafilm *Fest der Völker – Fest der Schönheit* (1936-38) waren hier eine überlebensgroße Prometheus-Statue von Breker (1937) und Zieglers Gemälde nackter Weiblichkeit *Die vier Elemente* (1936) ausgestellt. Daneben gab es einen militärgrau gestrichenen Volkswagen (Baujahr 1943) zu sehen. Sie alle standen für die „Ästhetik der Macht“. Was in den anderen Räumen zu vermissen war, geschah hier: der (nationalsozialistische) Mythos, dem das Sammelsurium der (Kunst)Gegenstände und Filme untergeordnet wurde, wurde hier als historisch gemachter vorgeführt und damit leicht als 'Propaganda' zu verwerfender. Der massive Einsatz von Bildern heroischer Männlichkeit und naturhafter Weiblichkeit schien hier für eine Diskreditierung des Mythos zu genügen, ungeachtet dessen, daß die Tradition solcher Bilder weit vor die Zeit des Nationalsozialismus zurückreicht. Hier – dies konnte die abgrenzende Inszenierung evozieren – wurden die Bereiche 'hoher Kunst' und 'wahrhafter Künstlerschaft' verlassen. Im Umkehrschluß legte dies nahe, alle anderen Werke außerhalb der Diskurse von Macht anzusiedeln. Diese Lesweise konnte auch die Plazierung von Warhols Siebdrucken *Reflected* und *Stadium* (1982) im gleichen Raum unterstützen, die nach Aufnahmen des *Lichtdoms* von Alfred Speer im Stadium auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg entstanden. „Zwischen Affirmation und Subversion“ changierend habe niemand „die Aura des Werks so sehr zerstört wie er“ bzw. deren „Warenqualität“ bloßgelegt (Kat., S. 133, zit. nach Belting 1998, S. 438). Im Kontext der Ausstellung fand diese Form der 'Desillusionierung' offensichtlich nur auf Werke des Nationalsozialismus Anwendung.

Dem 'dunkelen' Abschnitt deutscher Geschichte folgten Bilder geknebelter, gefesselter und verstümmelter männlicher Körper, vorgeführt an Arbeiten von Baselitz, Eugen Schönebeck und der Wiener Aktionisten. Die von den AusstellungsmacherInnen formulierte These, die Kategorie der „Entartung“ sei für diese Nachkriegskünstler zum Ideal geworden, schlug sie qua Beruf(ung) auf die Seite der Verfolgten und Opfer. Doch schon hier schienen mit Baselitz' nackten Männern mit überdimensionierten, erigierten Penisen Vorstellungen von einer (wieder)erwachten, männlich konnotierten Künstler-Potenz Einzug zu halten. Spätestens mit dem Beuys gewidmeten Raum „Der Künstler als Erlöser“ und Merz' *Lichtraum*, durch den die Besucher entlassen wurden, schien der Künstler im Dienst der Gesellschaft und als dessen Lichtbringer vollständig rehabilitiert. Aus dem Kontext der Geschichte entlassen und doch für diese nutzbar gemacht, formuliert Schuster die Überzeugung: „Die Gewalt über seine Kunst übt Gerhard Merz selbst aus.“ Eine gewisse Gewaltausübung war auch von den BesucherInnen am Ende ihres Weges durch das 20. Jahrhundert gefordert. Denn erst wenn man es geschafft habe durch die schwere Holztür in den Lichtraum von Merz hinüberzuwechseln, habe man „die Werke der Finsternis ab – und die Waffen des Lichts angelegt“ (Kat., S. 188ff.).

(Re)Mythisierungen vom Künstler als 'Märtyrer' und 'Erlöser' sind offensichtlich auch am Ende des 20. Jahrhunderts noch aktuell, wenn es um den Versuch einer nationalen Repräsentation von Geschichte geht und insofern sich mit ihnen Erzählungen von Bewältigung und Neuanfang verbinden lassen.

Lediglich zwei Künstlerinnen fanden Aufnahme in diese Form der Geschichtsdarstellung. Während mit Modersohn-Beckers *Kniender Mutter mit Kind an der Brust* (1907) Vorstellungen von einer mütterlichen Weiblichkeit als mythischem Ort von 'Ursprünglichkeit' aufgerufen wurden, eine Vorstellung übrigens, die in der Rezeption der Künstlerin zum Beweis der Unmöglichkeit weiblicher Künstlerschaft geriet (Feldhaus 1993), konnte Riefenstahl als prominente Vertreterin nazistischer Kunstideologie für das der Mutter und Heiligen gegenübergestellte Bild einer verführerischen und bedrohlichen Weiblichkeit stehen. Ihre Aufnahme könnte im Kontext einer „Feminisierung des Faschismus“ noch weiter ausgedeutet werden (Wenk 1988; Hoffmann-Curtius 1996). Über die Verknüpfung von Frauen mit dem 'Anderen', hier einer faschistischen 'Unkultur', kann sich 'Männlichkeit' abgrenzen und überordnen.

1 Wertvolle Anregungen zur Ausstellungskritik erhielt ich durch einen Kommentar von Corinna Tomberger zur Ausstellung *Gewalt der Kunst* im Alten Museum, vorgetragen auf einem Workshop des Ulmer Vereins am 11. Nov. 1999 in Berlin.

Literatur

- Beaucamp, Eduard: Mit der Geisterbahn durchs Jahrhundert. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.9.1999.
- Belting, Hans: Andy Warhols „viertausend Meisterwerke“. In: Ders.: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1989, S. 438.
- Das 20. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland (Ausst. Kat.). Altes Museum, Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, Berlin. Berlin 1999.
- Feldhaus, Reinhild: Die (Re)Produktion des Weiblichen. Indiziensicherungen in der Rezeptionsgeschichte Paula Modersohn-Beckers. In: kritische berichte 21, Heft 4, 1993, S. 10-26.

Gohr, Siegfried: Die „Wunde“ – ein Leitmotiv für die Betrachtung der deutschen Kunst. In: Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land (Ausst. Kat.). Martin-Gropius-Bau, Berlin. Berlin 1997, S. 22-31.

Hoffmann-Curtius, Kathrin: Feminisierung des Faschismus. In: Claudia Keller und literaturWERKstatt berlin (Hg.): Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus. Geschichte und Neubewertung. Berlin 1996, S. 45-69.

Wenk, Silke: Hin-Weg-Sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. Notizen zur Faschismusrezeption anlässlich der Kritik der Ausstellung „Inszenierung der Macht“. In: Erbeutete Sinne. Berlin 1988, S. 17-32.

Wenk, Silke: Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfer-Mythos im nachfaschistischen Deutschland. In: Ines Lindner u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 59-82.