



Von der „Situation der Couchecke“, die der Kunsthistoriker Martin Warnke 1979 in seinem Beitrag zu den von Jürgen Habermas gesammelten „Stichworten zur geistigen Situation der Zeit“ als „Symbol einer abgeschirmten, intimisierten Privatexistenz“ interpretierte, war schon zwei Jahre später in der Kölner Ausstellung „Westkunst“, wo John Chamberlain seine „Couch“ aufstellte, nichts mehr zu sehen. Foto Greven Archiv/Köln Fotoarchiv

Die akademische Zeitgeschichte betrachtet die Kunstgeschichte wohl eher als Nebenfach, dann jedenfalls, wenn sie komplexe Gemengelage durchleuchtet wie das Dritte Reich und dessen Nachwirkungen in der Bundesrepublik und der DDR. Die Kunstgeschichte hingegen geht immer öfter in zeitgeschichtliche Archive, greift jenseits ästhetischer Imperative in den Instrumentenkasten auch der Juristerei, um, wie aus der Behördenforschung bekannt, Fragen von personeller Verstrickung, aber auch der Restitution NS-verfolgungsbedingt entzogener Kunst zu klären. Von einem Teil ihrer Vertreter muss sie sich dabei den Zweifel vorhalten lassen, ob diese Art von Sachforschung denn nun der hehren Tradition der Kunstgeschichte würdig sei. Nur zu gut kennt kollegiales Feedback diesen Stils der Kunsthistoriker Christian Fuhrmeister vom Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte, der sich seit Langem mit Politik und Propaganda im Nationalsozialismus beschäftigt und sich in Bayern dafür eine stärkere Unterstützung vorstellen könnte, wie er am Rande einer Berliner Tagung mit dem Titel „De-/Re-/Kontaminierungen im Kunstfeld nach 1945“ anmerkte.

Der Historiker und Wirtschaftsmanager Thomas Gruber empfahl bei diesem Anlass mit Nachdruck die investigative Recherche als unabdingbar für eine faktenorientierte Kunstgeschichte. Gruber kündigte weitere Resultate über Werner Haftmann (1912 bis 1999) an, die er gemeinsam mit dem Zeithistoriker Carlo Gentile in einer Biographie über den schwer belasteten Documenta-Impresario und Gründungsdirektor der Neuen Nationalgalerie in Berlin ans Licht bringen will.

Perspektivisch möchten das Kasseler Documenta-Institut und das Zentrum für Zeithistorische Forschung in Potsdam die beiden Disziplinen Zeitgeschichte und Kunstgeschichte enger zusammenbringen, wozu die Tagung einen ersten Akzent setzen sollte. Wie sich zeigte, wäre es ratsam, bei künftigen Gelegenheiten mehr Zeithistoriker zu Wort kommen zu lassen, die dann ihrerseits allerdings auch auf den Call for Papers reagieren müssten. Das wäre auch für das Kunstfeld DDR wünschenswert, das, wie die Veranstalter angaben, nur deshalb fast ganz unter den Tisch fiel, weil auch hier eben keine entsprechenden Papers mit Themenvorschlägen eingegangen seien.

Solange sich die Redner nicht mit der Frage aufhielten, was der Tagungstitel mit seinen manierten „De-/Re-/“-Slashes eigentlich konkret sagen wollte, fiel das eintägige Programm mit seinen kurzweiligen Impulsreferaten ergiebig aus und stieß auf erstaunliche Resonanz – wer im Festsaal der Humboldt-Universität zu spät kam, wurde mit Stehplatz bestraft. Den Veranstaltern gelang das Kunststück, eine anarchisch anmutende Stoffmenge organisato-

Es gibt Siege, über die man nicht froh werden kann

Die Ausstellung als unterschätztes Mittel aufklärerischer Forschung:
Eine ergiebige Berliner Tagung über das „Kunstfeld“ vor und nach 1945.

risch straff zu gliedern und das Publikum am Ende über mehr als zehn Stunden am Stück, gelüftet nur durch kurze Pausen, bei Laune zu halten. Dies gelang auch deshalb, weil die Themen abrupt wechselten.

Eben noch hatte Veronika Floch (Wien) erörtert, wie sich die Alliierten in Österreich mit Überblicksausstellungen zur Moderne jeweils als große, freiheitsliebende Kulturnationen gebärden oder den sozialistischen Realismus anpriesen, vor allem also Werbung in eigener Sache betrieben. Da korrigierte auch schon Christoph Zuschlag (Bonn) in dankenswerter Klarheit ein Klischee, das sich tief ins Image des europäischen Informel eingenistet hat: dass jene Male-

rei nur als künstlerisches Instrument der Verdrängung gedient habe – ein schwerwiegender Vorwurf, der in dieser Zuspitzung und Verkürzung Unsinn ist. Man nehme bitte zur Kenntnis, führte Zuschlag aus, dass es einen Unterschied zwischen Produktion und Rezeption gebe und den Künstlern nicht einfach eins zu eins untergeschoben werden könne, was wir heute als besonders zeittypisch in ihren Bildern erkennen wollten.

Wiederum ein anderes Feld: Wie umgehen mit der vielen Kunst im öffentlichen Raum, die von verstrickten Bildhauern stammt? In den Blick geraten darüber nicht nur die „Gottbegnadeten“, vor einiger Zeit im Deutschen Historischen Museum in einer sehr aufschlussreichen Aus-

stellung versammelt; viele von ihnen erhielten oder behielten ihre Professuren an Kunstakademien. Die Namen anderer wurden auf Straßenschildern verewigt. Aber auch namenlose Mitläufer des Regimes konnten in der Bundesrepublik regelmäßig Bildungseinrichtungen mit Kunst am Bau bestücken – wie die Limeschule im hessischen Pohlheim.

Als hier vor einigen Jahren eine Sanierung anstand, musste ein Relief von Walter Kröll dauerhaft von der Fassade genommen und in der Mensa installiert werden. Sigrid Ruby (Gießen) und Annabel Ruckdeschel (Zürich) nahmen dies zum Anlass, ein studentisches Seminar über die Karriere des gebürtigen Gießeners abzuhalten und die Resultate in einer lokalen Ausstellung zu dokumentieren. Ihr Vorschlag, an diese Vita mit einer Tafel neben dem harmlos heiteren Relief im Speisehaus zu erinnern, wurde abschlägig beschieden: kein Bedarf, kein Interesse. So kann Aufarbeitung in der Provinz gehen. Dabei hätten sie eigentlich aufklären wollen, statt einen Beitrag zur Konservierung des Werkes eines verstrickten Künstlers zu leisten, sagten die Forscherinnen, die den Erfolg ihrer Initiative als Pyrrhussieg empfanden.

Das in Berlin ins Auge gefasste Kunstfeld erstreckte sich über Wendehäule unter Künstlern direkt nach Gründung der Bundesrepublik über die konfiszierte „German War Art Collection“ im Pentagon in Washington, die dort eine kalte, offenbar unüberwindliche Faszination ausübte, bis hin zu einschlägigen Versuchen seit den Siebzigerjahren, NS-Kunst in ihrer propagandistischen Wirkung sichtbar und erfahrbar zu machen. So geschehen 1974 in der von Georg Bussmann kuratierten, heftig diskutierten Schau „Kunst im 3. Reich“ im Frankfurter Kunstverein, der Ausstellungen in Düsseldorf und Berlin folgten. Friederike Sigler (Wien) beklagte, dass sich das Fach Kunstgeschichte damals blind gezeigt habe für das Format Ausstellung als „alternativen Ort der Forschung“. Die genannten Ausstellungen seien für das Fach folgenlos geblieben, womöglich seien sie für die vorherrschende Wissenschaft einfach zu links gewesen.

Von der Warte der Gegenwart neu betrachtet, geraten inzwischen aber selbst ikonische Epochenausstellungen wie die Kölner „Westkunst“, 1981 von Kasper König und Laszlo Glozer in den Rheinhallen eingerichtet, unter Ideologieverdacht. Der Vorhalt lautet auf Essenzialisierung des Begriffs von Moderne: Dieser werde einfach eine im Kern „unverbraachte“ Reinheit unterstellt. Dies, so eine These von Mathilde Arnoux (Paris) und Maria Bremer (Bochum), sei allein schon durch die Aufmachung der Schau zum Ausdruck gebracht worden, eine lupenreine White-Cube-Ästhetik, welcher der Architekt Oswald Mathias Ungers in den Rheinhallen einen passenden Rahmen bereitgestellt habe. Sonderscharf gestellt ist das Argument der Überhöhung durch den Look der weißen

Zelle nicht, unzählige Ausstellungen ließen sich damit unter denselben ideologischen Verdacht stellen. Zudem habe sich Glozer in seinem Katalogbeitrag auf ein Modell der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher künstlerischer Haltungen in der modernen Kunst berufen, das auf Werner Haftmann und Wilhelm Pinder (1878 bis 1947) zurückgehe – Letzterer hatte 1935 den kunstgeschichtlichen Lehrstuhl an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin übernommen und gehörte zu den prägenden Vertretern der klassischen Geis-



Heute im E-Paper

Wahr und schön und gut:
Akademievortrräge in München
Unwahr, unschön, schlecht:
Antwort auf Jan Grabowski

teswissenschaften im Hitlerstaat. Horst Bredekamp wollte 2010 in seinem Beitrag zum sammelbiographischen Werk über 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität etwas Repräsentatives erkennen im „Widerspruch zwischen“ der „latenten Opposition“ Pinders „und seiner unbedingten Loyalität“.

Tatsächlich lässt sich nicht bestreiten, dass für den Zeitraum der Ausstellung „Westkunst“ – von 1939 bis 1981 – denkbar divergierende Begriffe von Zeitgenossenschaft wirksam waren, künstlerische Haltungen, die sich im Grunde nichts zu sagen haben. Dieser Befund, wer immer ihn ausgesprochen hat, bestätigt sich über das gesamte vorige Jahrhundert bis heute. Daraus eine Kontaminierung der „Westkunst“ oder ihrer Macher abzuleiten, erscheint abwegig; man wolle aber auch keine Wertung mit den Thesen verbinden, gab Bremer auf Nachfrage zu verstehen.

Aufmerken ließen die Ausführungen über den Kölner Epochenüberblick, weil sie bezeugen, wie porös sich die Moderne und mit ihr die Gegenwart in aktuellen Forschungsansätzen darstellt. Zu erwarten steht, dass ein homogener, vielleicht auch bequemer Begriff von Moderne als Inbegriff blühender Avantgarden weiterhin auseinandergenommen wird. Da schien es, als rücke die jüngere Geschichte sehr nah an die Gegenwart heran. Und die Tagung bestätigte den Befund, dass „nach 1945“ nicht nur die Nachkriegszeit meint. Nach 1945 reicht bis heute. Und darüber hinaus.

GEORG IMDAHL



Erwartet die Limeschule Pohlheim, dass ihre Schüler schnell wie der Blitz, hart wie Stahl und tollkühn wie die Teufel sind? Diese Ideale einer veralteten Pädagogik kann man Walter Krölls Relief aus dem Jahr 1965 nicht ablesen, das Menschen beim Spielen, Musizieren und Lesen zeigt. Foto Norbert Miguletz