

Kathrin Hoffmann-Curtius

Zeitgenossenschaft als Herausforderung

Festvortrag zum 28. Deutschen Kunsthistorikertag, Bonn, 16.3.2005

Heute in der Bonner Universität über Zeitgenossenschaft als Herausforderung zu Ihnen zu sprechen, freut mich ganz besonders, ist es doch genau vierzig Jahre her, dass ich hier in der philosophischen Fakultät bei Herbert von Einem meine Promotion ablegte. Als freiberufliche Kunsthistorikerin stehe ich nicht in der Funktion einer Saaltochter dieser Alma Mater hier, sondern als Mitglied des Kunsthistorikerverbandes und Gründungsmitglied des Ulmer Vereins im Jahr 1968 und als Zeitgenossin und Zeitzeugin.

Und was ist die Herausforderung? Die Geschichte erscheint in der Gegenwart, und wir versuchen, ihrer habhaft zu werden. Der Historiker Peter Burke vergleicht in seinem Buch »Augenzeugenschaft«¹ von 2003 unter anderem seinen Beruf mit dem des Fotografen, indem er an dem von Siegfried Kracauer vorgenommenen Vergleich zwischen Leopold von Ranke's Arbeit und der Louis Daguerres die Grenzen objektiver Geschichtsschreibung exemplifiziert. Burke will mit Kracauer darauf hinweisen, dass »Historiker wie Photographen jeweils aussuchen, welche Aspekte der realen Welt sie portraituren wollen.« Kracauer war detaillierter in der Schilderung, wie Männer Geschichte schreiben: »Alle großen Photographen nahmen sich die Freiheit, Motiv, Ausschnitt, Linsen, Filter, Emulsion und Korn jeweils ihrer Sensibilität entsprechend auszuwählen. War es anders bei Ranke?« An diesen so unmittelbar einleuchtenden Vergleich knüpfen sich meines Erachtens zwei Fragen: Wie autonom ist der jeweilige Autor, sei er groß oder klein oder sogar eine Autorin, und wie konstituiert sich die Realität der Welt vor dem Fotografen und die der Geschichte vor dem Historiker?

Wenn wir uns den »Tigersprung ins Vergangene« aus den geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins vor Augen führen, ist eines jedenfalls sicher: die Fragen, die wir stellen, entstehen immer auch aus der eigenen Zeit, aus unserer Gegenwart heraus. Mit genügend Distanz wird sich stets die Bedingtheit unserer Arbeit und die eigene kulturelle Prägung, die westeuropäische und speziell diejenige durch die deutsche Geschichte, an ihr ablesen lassen. Und genauso wie wir nur einen geringen Ausschnitt der Vergangenheit zu erhellen vermögen, ebenso bilden wir selbst nur eine kleine Parzelle auf dem Globus der Gegenwart.

Zeitzeugen und Zeitgenossen haben vieles gemeinsam, doch während erstere Zeugnis ablegen über ihr Erleben eines bestimmten Ereignisses in der Vergangenheit, muss die Zeitgenossin oder der Zeitgenosse darüber hinaus erst immer wieder zu der Einsicht gelangen, an dem Geschehen in der Gegenwart ständig, sei es implizit oder explizit, beteiligt zu sein.

Seit meiner Zusage zu diesem Vortrag war ich selbst keine unbefangene Zeitgenossin mehr, sondern reflektierte unter der Perspektive der Zeitzeugenschaft meine Teilnahme am Kunst- und politischem Geschehen des letzten Jahres, das Hintergrund und Erzählstruktur meines Vortrags bildet. Die mir mit dem Vortragsthema vorgegebene Fragestellung ließ mich zur Chronistin der gegenwärtigen Geschichte werden, deren Wahrnehmung an Forschungen zu Künstler- und Künstlerinnenmythen, zu Gewalt und Erstem Weltkrieg, und zum Nationalsozialismus geschult ist. Außerdem trägt mein Wohnsitz in Berlin dazu bei, zentrale kulturpolitische Ereignisse in der Metropole und den Umbau der Bonner zur Berliner Republik als Augenzeugin, Komplizin und Kritikerin mitzuerleben.

Ein exemplarischer Ort, an dem die kunsthistorische Arbeit sich der Zeitgenossenschaft und damit der kritischen Zeitzeugenschaft aussetzt, ist das Museum. Und schon 1948 sah von Einem in seiner Eröffnungsansprache der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung nach dem Zweiten Weltkrieg auf Schloss Brühl das Museum nach Gestalt und Aufgaben in der Krise. Er fragte, ob die Museen der metaphysischen Erhebung, dem ästhetischen Genuss oder nur der wissenschaftlichen Erkenntnis dienen sollten.²

Welche radikale Herausforderung für das Museum die deutsche Geschichte des NS an die Zeitzeugenschaft und Zeitgenossenschaft nach 1945 stellt, wurde in der Bundesrepublik erst in den sechziger Jahren deutlich. Und ich fand einen Kommentar von Marie-Luise Kaschnitz hierzu erst vor ein paar Wochen in der Ausstellung zum Auschwitzprozess im Berliner Gropiusbau.

Der Text »Museum« ist in ihrem Band »Steht noch dahin« von 1970 publiziert, rechts neben einer Prosaskizze mit dem Titel »Aus großer Zeit«, der ein Besuch des Auschwitzprozesses zugrunde liegt. Ich möchte die wenigen Sätze kurz vorlesen:

»MUSEUM Ich war erstaunt, das Museum, das noch heute als der Konservatorenpalast bezeichnet wird, völlig neu geordnet, ja mit ganz anderen Ausstellungsstücken versehen, wiederzufinden. Statt der Büsten, Torsen, Reliefs aus dem römischen Altertum befanden sich dort auf einfachen Brettertischen und Regalen, sauber präpariert, abgeschnittene Hände und Ohren, herausgerissene Zungen, auch ganze, von verkohlten Stoffresten umhüllte Skelette waren zu sehen. Wie früher auch, waren die Ausstellungsstücke datiert. Auf besonders kurz zurückliegende Daten (Sommer 1968) wurden die Schulklassen, die sich erschreckt und neugierig an den Objekten vorbeidrängten, von ihren Lehrern aufmerksam gemacht. Auch die auf allen Erdteilen gelegenen Fundorte waren genau vermerkt. Die Gänge zwischen den Regalen und Tischen bildeten eine Art von Einbahnstraße, so dass niemand umkehren und sich dadurch dem Anblick der Scheußlichkeiten entziehen konnte. Schließlich entdeckte ich in einem der letzten Räume doch einen Gegenstand, der aus dem alten Museum stammte. Es war die Statue des Flötenspielers Marsyas, dem zur Strafe für seinen Künstlerhochmut die Haut bei lebendigem Leibe abgezogen worden ist.«³

Die Dichterin und Schriftstellerin Kaschnitz erinnert mit dem Konservatorenpalast an die Capitolinischen Museen in Rom, die ihr als eifriger Museumsbesucherin⁴ und Ehefrau des Direktors des deutschen Archäologischen Institutes in Rom wohl vertraut waren. Ferner ist mit dem Namen Konservatorenpalast die erste öffentliche

Kunstsammlung überhaupt aufgerufen⁵ und das Museum als System, als Lager, als Grab bezeichnet. Selbstverständlich kannte Kaschnitz auch die berühmte, in den Capitolinischen Sammlungen aufbewahrte römische Skulptur des geschundenen Marsyas. Aber ihre Rezeption der Antike ist brandneu. Sie erblickte die Bruchstücke der antiken Bildwerke als Zeitgenossin von Nationalsozialismus und gegenwärtiger Gewalttaten, seien sie im Sommer 1968 in Vietnam, Paris oder Prag begangen worden. Während schon in den Rom Guiden seit dem frühen 19. Jahrhundert distanziert kunstkennerisch die dort bettelnden Krüppel mit antiken Torsen⁶ verglichen wurden, sieht Kaschnitz in den Skulpturen der Griechen und Römer und deren musealer Konservierung die Herausforderung, sich ihre gequälten Zeitgenossen zu vergegenwärtigen. Kaschnitz schildert aus der Position der Besucherin das Museum als Lager, das den Mythos des Gewalttätigen in der Kunst der Alten durch die anatomische Ausstellung des Tot-Seins bei lebendigem Leibe auf das Grausamste übersteigt.

Der Ersatz antiker Werke der Bildhauerkunst durch zerstückelte Teile menschlicher Körper lässt die Schrecken politischer Gewalt, aber auch die Grenzen ihrer Repräsentierbarkeit erkennen. Als pars pro toto verweisen die zerschlagenen Körper auf die begangenen Verbrechen bis 1968 und bleiben dennoch ein Teil der stillen Toten selbst. Sie sind im Vergleich zu den antiken Skulpturen erschreckend authentische Relikte der Vergangenheit. Auch für sie gilt, was Volkhart Knigge zu dem nach der Befreiung aus pädagogischen Gründen immer wieder neu aufgeschichteten Leichenberg in Buchenwald schreibt, der sich sicher auch ins Bildgedächtnis der Kaschnitz eingepägt hatte: »Durch das Verschwinden der Differenz von Bezeichnetem und Bezeichnendem in der stillen Identität der Ermordeten mit sich und ihrem Sterben verliert [eingefügt K.H.-C.] jede überkommene Vorstellung von Repräsentanz und Repräsentierbarkeit ihren Sinn. Zugleich wird eine Grenze der Visualisierung kenntlich.«⁷ Wir stehen bei dieser Erinnerung an das Morden im wahrsten Sinne des Wortes vor der *mise en abîme*, der aporetischen Situation des Abgrundes. Dennoch weiß Kaschnitz diese Grenze der Sichtbarkeit, das Unerträgliche für unsere Erinnerung in Worte zu fassen, einer Traumerfahrung und einem Depot im KZ gleich.

In der Berlinischen Galerie, die nahezu gleichzeitig mit der Ausstellung zum Auschwitzprozess neu eröffnete, traf mein durch die Kaschnitzlektüre gelenkter Blick wieder auf ein besonderes Museumsstück. (Abb. 1) Das Bild von Wolf Vostell demonstrierte mir ebenso wie die Ausstellung des Frankfurter Fritz Bauer Institutes im Gropiusbau meine eigene, gänzlich lückenhafte Zeugenschaft des Geschehens von 1964. Fünf Jahre vor dem Prosastück der Kaschnitz hatte sich Vostell auf einer Fotoleinwand in der von ihm entwickelten Kombination aus Verwischung, Siebdruck und Sprühdosenfarbe ebenfalls mit der Museumsproblematik auseinandergesetzt. Der Titel des gesamten Bildes »Wir waren so eine Art Museumsstück« zitiert einen Zeitungsartikel vom 30. Oktober 1964⁸, der auf der 120 cm mal 4,50 m großen Leinwand als einzig gedruckter Text abgebildet ist. Es handelt sich um einen der damals täglich in der Frankfurter Allgemeinen publizierten Zeitungsberichte von Bernd Naumann zum Verlauf des Auschwitzprozesses in Frankfurt am Main. Die eher beiläufig gemachte Bemerkung in der Aussage zu den SS-Aufsehern des ehemaligen russischen Kriegsgefangenen und Häftlings im KZ-Auschwitz Pjotr Michin, »Wir waren sehr wenig, wir waren so eine Art Museumsstück in diesem großen internationalen Lager«, wurde in ihrer Rezeption immer stärker herausgestellt. Erst erschien sie als Balkenüberschrift für den gesamten Tagesbericht in der Zeitung



1 Wolf Vostell: »Wir waren so eine Art Museumsstück«, 1964, Berlinische Galerie Berlin

und dann noch einmal vergrößert, leicht aus der Horizontale gekippt und in des Wortes doppelter Bedeutung als Bildgrund auf Vostells Leinwand.

Die Fototeile zeigen – ich zitiere Vostell – »Bilder, die das Weltgedächtnis prägten«⁹. Auf der rechten Seite der Leinwand den bekannten Sprung des Volkspolizisten über die Mauer von 1961 und links die Abführung einer verletzten weißen Frau bei Rassenunruhen in Harlem vom Juli 1964¹⁰, links daneben sehen wir als weiter zurückliegendes Ereignis die russischen Panzer auf der Leipziger Straße, die am 17. Juni 1953 von Demonstranten beworfen wurden.¹¹

So wie die jungen Männer Pflastersteine gegen die militärischen Besatzer schmissen, werden die Bildbetrachter in die Position gebracht, sich mit der Verantwortung besonders für die roten und gelben Farbwürfe auf die Gewaltszenen der Collage auseinanderzusetzen, die zusammen mit den schwarzen Übermalungen die Nationalfarben signalisieren. Viermal sind über die Bildfläche Fetzen eines Fotos von der Ermordung des angeblichen Kennedyattentäters Lee Harvey Oswald vom 24. November 1963 verteilt, ebenso oft durchsichtige Schatten einer Aufnahme von getarnten GIs zwischen den Palmen wohl im 1964 eskalierenden Vietnamkrieg.

Der Bericht vom Auschwitzprozess wird überlagert von Fotofragmenten der gleichzeitig stattfindenden Demonstrationen für Pressefreiheit und gegen den damaligen Verteidigungsminister Franz Josef Strauß. Vostell bringt die juristische Ahndung deutscher NS-Täterschaft mit der aktuellen Gefährdung der Rechtsstaatlichkeit zusammen: Am 16. Oktober 1964 waren das Spiegelbüro wegen Verdacht auf vollendeten Landesverrat gestürmt und Herausgeber und Chefredakteur verhaftet

worden. Es wurde sofort vermutet, dass Strauß selbst nach Spiegelartikeln über undurchsichtige Waffenkäufe diese Aktionen initiiert hatte.¹²

Der Zeitungsbericht über die Vernehmungen des Tages im Frankfurter Auschwitzprozess ist an einer für das gesamte Verfahren, sowohl für die Angeklagten als auch für die Zeugen typischen Stelle hervorgehoben. »Kann mich nicht so richtig erinnern«, steht da zu lesen. Ein Satz der zugleich symptomatisch ist für die Bundesrepublik der 50er und 60er Jahre. Passend zu dieser Aussage des KZ-Häftlings Michsin wird die gedruckte Zeile durch die Maltechnik Vostells akzentuiert. Zwar mit schwarzer Farbe überstrichen, ist der Text dennoch nicht getilgt, das »nicht so richtig erinnern« bleibt in der Verdunklung durchsichtig.

Auf die Leinwand Vostells sind lauter Fotofragmente gedruckt, die Zeugnis ablegen sollen, von politischen Ereignissen der Gegenwart. Vostell wählte bei den gewaltsamen Geschehen keine Ansichten zerstückelter Körper, wie Kaschnitz sie fünf Jahre später beschrieb, sondern neben aktuellen Opfern und Tätern in USA sich wehrende Menschen und Täter in heftiger Aktion. Die Repräsentation von Gewalt versuchte Vostell besonders in der Bearbeitung seines Materials darzustellen, so wie er es in dem Zyklus »Das dunkle Zimmer« auch ohne Verwendung von Leinwand und Farbe getan hatte. Zwar hatte schon 1948 Heinrich Ehmsen ein Ölbild zu Auschwitz¹³ gemalt, jedoch einzigartig für die explizite Auseinandersetzung mit Auschwitz von Seiten der bildenden Kunst der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren zeigten Vostells Décollagen »Treblinka« und »Auschwitz-Scheinwerfer«¹⁴ von 1958 ein gänzlich kaputtes Ensemble aus zerstörten Elektroteilen, Asphalt und Haaren auf zersplittertem Holz.

Vostell betonte in Interviews, dass er Abstand von der Pinselmalerei nahm, um den Betrachtern keine Fiktion der Realität, sondern diese selbst in Form von Fotos vor Augen zu halten. DIE Wirklichkeit authentisch festhalten zu können, diese von großen Sehnsüchten besetzte, kreative und doch vergebliche Hoffnung war damals – aber auch schon zu Zeiten von Dada und vielleicht ja sogar auch noch heute – fest mit der gebräuchlichen Einschätzung der dokumentarischen Fotografie verbunden. Durch die im Siebdruck reproduzierten Bilder der Gegenwart fällt der Blick auf die Bilder der Vergangenheit, zugleich sind sie selbst nach Art von Museumsstücken zu betrachten, aus dem Lebenszusammenhang gerissene, tote Beweisstücke vergangenen Geschehens.

Hier scheint die Herausforderung auf, die die Künstlerinnen und Künstler nach 1945 im Museum als dem Ort gesammelter ästhetischer Dokumente der Vergangenheit erblickten. Beide hier vorgestellten Künstler werden durch das damals übliche Kunstmuseum provoziert, Alternativen zu zeigen, die ihre aktuellen politischen Erfahrungen aufnehmen. Kaschnitz erschreckt durch die traumatische Überblendung der Besichtigung des sogenannten Konservatorenpalastes mit der eines gerichtsmedizinischen Depots neuesten Datums und weist auf Verbindungen zu den Sammlungen abendländischer Kunst hin. Den makabren Vergleich des Auschwitzhäftlings von sich selbst mit einem Museumsstück beantwortet der Künstler Vostell mit Décollagen, und Farbaktionen, die in der Zeitschrift Kunst von 1966 als »Happening-partituren«¹⁵ bezeichnet wurden. Damit will er das Museum als dem Grab verwandtes Sammlager der Geschichte in einen Ort der Auseinandersetzung mit aktueller Gewalt in der Gesellschaft verwandeln.

Unausgesprochen bleibt beim Nachverfolgen der von Vostell benutzten Bilder, dass parallel zum Auschwitzprozess die Ausstellungen »Das Warschauer Ghetto«

(1963) und »Auschwitz – Bilder und Dokumente« (1964) in den Kellerräumen der Frankfurter Paulskirche gezeigt wurden¹⁶. Am 30. Oktober, also demselben Tag, an dem der von Vostell benutzte Zeitungsausschnitt in der FAZ erschien, berichtete die Frankfurter Rundschau: »Kabinette des Schreckens« und Mitte November noch einmal über »Auschwitz in der Paulskirche«.

Die Rekonstruktion des historischen Kontextes beweist, wie stark das Museum in der Bildersprache bei Kaschnitz und Vostell geprägt ist von der bedrängenden Konfrontation mit der nationalsozialistischen Gewalt: den gesprochenen Worten im Gerichtssaal, der Zeitungslektüre und den im Keller der Paulskirche ausgestellten Fotodokumenten.

Der bildende Künstler Vostell und die Dichterin Kaschnitz unterminieren mit ihrer Metapher des Museums für Grab, Lager oder kriminalhistorisches Depot die Konventionen des Kunstmuseums idealistischer Tradition. Wie reagierte das Kunstmuseum? 1974 setzte sich erstmalig der Kunstverein in Frankfurt a.M.¹⁷ mit der NS-Kunst auseinander, und es dauerte weitere 12 Jahre, bis bundesweit die Debatte »NS-Kunst ins Museum«¹⁸ aufbrandete. Um meine, auch schon damals heikle Position als anstößige Zeitzeugin nicht zu verschweigen, sage ich es hiermit wieder, dass ich heute wie damals dafür plädiere, dass eine Nationalgalerie oder ein Nationalmuseum in Deutschland, sich auch mit der Kunstproduktion der dunkelsten Epoche der Deutschen Nation in seiner ständigen Schau auseinandersetzen muss und diese in wichtigen Beispielen ihrem Publikum, den mündigen Bürgerinnen und Bürgern, zeigen sollte.

Doch wie Sie alle wissen ist diese Meinung bis auf den heutigen Tag nicht konsensfähig. Auch in der aktuellen Hängung der Nationalgalerie unter dem Motto »Gegenwelten« z.B. folgt auf die Abteilung »Formfabrik« mit Arbeiten aus dem Bauhaus »Die Stunde Null« mit Werken der Surrealisten und der Gruppe COBRA.

Es geht offenbar an, nationale Tradition noch immer, wie Jean Améry 1966 meinte, da für sich zu »reklamieren, wo sie eine ehrenhafte war, und sie zu verleugnen, wo sie als die verkörperte Ehrvergessenheit einen wahrscheinlich imaginären und gewiss wehrlosen Gegner aus der Menschengemeinschaft ausstieß. [...] Die deutsche Jugend kann sich nicht auf Goethe, Mörike und den Freiherrn vom Stein berufen und Blunck, Wilhelm Schäfer und Heinrich Himmler ausklammern.«¹⁹

Der tiefere Grund dieser Abwehr von NS-Kunst in Kunstmuseen liegt wohl bei den Museen selbst. Die mindestens drei Jahre währende Debatte brach nämlich immer dann jäh ab, wenn es darum ging, der Diskussion die Taten folgen zu lassen und damit zwangsläufig die gesamte Ausstellungspraxis des Kunstmuseums zu verändern.

Das in den 70er Jahren formulierte museumspolitische Konzept »Lernort contra Musentempel«²⁰ – nach wie vor ein Verdienst des Ulmer Vereins – schien den Beamten der Kunstmuseen ein solches Sakrileg zu sein, dass schon erklärende Beschriftungen zu den Bildern als Frevel beim Kunstgenuss denunziert wurden. Bei einer solchen Ausgangslage ist es nur zu verständlich, dass die Kunstmuseen der in der NS-Zeit von einem großen Teil der Bevölkerung akzeptierten Kunst, die noch dazu in das politische System des NS an vorderster Stelle explizit miteinbezogen worden war,²¹ im Nachhinein einfach die Kunst absprachen. Zu Lernorten wurden die historischen Museen, die wiederum nur bedingt die spezifische Bilderpolitik aufschlüsselten. Sanktioniert und vorgegeben wurde diese Arbeitsteilung in einer

Antwort der Bundesregierung vom April 1989 auf die Anfrage der Grünen, ob die Kunst des NS in den vom Bund getragenen Museen gezeigt werden dürfe; sie dürfe, so die Antwort, im damals allerdings noch nicht gebauten Berliner Historischen Museum und im Bonner Haus der Geschichte. Auch die geforderte öffentliche Diskussion könne an diesen Orten geführt werden²².

Den Gedenkstätten – Ruth Klüger nennt sie Antimuseen²³ – war es von vorne herein zugestanden, sich des NS und des negativen Gedenkens anzunehmen und bis in die 1980er Jahre die Ästhetik weitgehend zu vergessen. Ein Mangel, der heute durch zahlreiche Kunstaktionen, sakralisierende Gedenkbauten und durchgestylte Präsentationen mehr als kompensiert wird.

Diese damals festgeschriebene Trennung von Einfühlung in Kunst einerseits und Lernangebote zum historischen Kontext andererseits scheint noch immer die Arbeit von Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen in Museen und Kommissionen zu bestimmen. Bei der Errichtung des Denkmals für die ermordeten Juden Europas zeigt sich diese Zweigleisigkeit in der Kunstpolitik auf besonders deutliche Weise: Über der Erde wird den Besuchern von dem amerikanischen Architekten Peter Eisenman ein ästhetisch viel gerühmtes Stelenfeld auf unebenem Boden für das Nachempfinden von Orientierungslosigkeit, Angst und Grauen der Ermordeten angeboten. Da bei aller Einfühlung in die Leiden der Opfer der Genozid gar nicht mehr als ein wesentlicher Teil des deutschen politischen Systems des NS verstanden werden kann, bietet unterirdisch der Ort der Information die dazu notwendigen Fakten an.

Nur auf Emotionen stützt sich nach Aussagen des Künstlers Dany Caravan das Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma und dort ist bislang nicht einmal vorgesehen, zusätzliche Informationseinheiten anzubieten.

Es fragt sich, ob damit die Forderung des durch Folter gezeichneten Jean Améry noch Gehör finden wird, der 1966 schrieb, nicht durch Verinnerlichung seien die zwischen ihm und seinen Quälern »liegenden Leichenhaufen abzutragen, sondern, im Gegenteil, durch Aktualisierung, schärfer gesagt: durch Austragung des ungelösten Konflikts im Wirkungsfeld der geschichtlichen Praxis.«²⁴ Ich muss hinzufügen, dass ich die Erinnerung an die Folterung im NS nicht benennen kann, ohne zugleich meine Empörung darüber zu äußern, dass in dieser Republik derzeit überhaupt die Zulässigkeit von Folterungen diskutiert wird.

Die von Améry 1966 geforderte Austragung des ungelösten Konflikts bleibt weiterhin aktuell, auch wenn das offizielle Erinnern an den Völkermord in der Berliner Republik nun mit zentralen Denkmälern begangen wird. Denn kollektives Erinnern und familiäres Erzählen sind nach wie vor diskrepant: dass Opa Nazi war, glauben nur 6 Prozent aller Deutschen der dritten Generation.²⁵

Doch zurück zu der in Museen und Denkmälern praktizierten strikten Zuordnung von Emotionen zur Kunst und der Ansprache des Intellekts zur Geschichtsdarstellung. Sie durchzieht auch die politischen Debatten in der Kunstszene und die Kunstdebatten im Parlament. Sie unterstützt von Neuem die zu Zeiten Kants emanzipatorische Forderung für das Bürgertum nach dem interesselosen Wohlgefallen bei der Kunstbetrachtung. Sie hilft aber auch noch dem gegenwärtigen Bundeskanzler, um z. B. bei der Eröffnung der Friedrich Christian Flick Collection in den Staatlichen Museen preußischer Kulturbesitz die Kunst zu »feiern«, wie er meinte, und ihr von vorneherein den »Mahnmalcharakter« abzusprechen. Er sagte in der hier zitierten Rede vom 21. September 2004 weiter: »Dennoch ist eine Kunstausstellung

nicht geeignet, darüber die deutsche Geschichte zu verhandeln.«²⁶ Damit blieben die Gedanken ausgeklammert, die man sich über die politische Absicht einer derartig prominent besetzten Eröffnung einer Kunstsammlung machen könnte und auch über deren Wertsteigerung durch die Art ihrer Veröffentlichung in den staatlichen Museen über einem Zeitraum von sieben Jahren.

Die Präsentation der Flick Collection beginnt mit der »Hemoroidal Installation« von Jason Rhoades (geb. 1965), mit der laut Ausstellungstext »das Museum gewissermaßen zu einer Art »Arschloch« erklärt wird und, »in dessen Glasröhren sich die geschwürartige Skulptur ausgebreitet hat«. Da ich von meinen Besuchen in der Ausstellung zum Ausschwitzprozess im Gropius-Bau und in der Berlinischen Galerie jeweils ein Museumsstück näher betrachtete, das sich mit dem Museum selbst auseinandersetzt, will ich Rhoades Installation, die in Teilen den Titel »Myth of creation« hat, aufgreifen, um noch einmal auf die Probleme der Dekontextualisierung von Museumsobjekten einzugehen (Abb. 2).

In der wie unaufgeräumt erscheinenden Empfangshalle ironisiert Rhoades Künstlermythen durch Körperfunktionen. Das Edle der vermeintlichen Unordnung aus abgestellten Wohlstandswerkzeugen, Baustoffen, Holzstapeln und Zeitungsresten betonen zahlreiche, wöchentlich zu erneuernde Sträuße mit weißen Margeriten, Rosen und Lilien. Die seit 1998 entstandene Installation wird von nummerierten und beleuchteten Eimern strukturiert, die sowohl Organe als auch Materialien und zuweilen Funktionen benennen. Gleich am Anfang steht Eimer Nr. »14. The Prick, The Punctuation«. Die damit angespielte Rolle des Phallus in der Semiotik ist symptomatisch sowohl für die gesammelte Kunst als auch für deren Präsentation: Kaum ein Topos der derzeit diskutierten Theorien bleibt in den Werken und den dazu in



2 Jason Rhoades: »Hemoroidal Installation«, seit 1998, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

vielfältigen Formen angebotenen Informationen ungenannt. Vielleicht hätte eine der Hostessen in grün oder rotem Sweatshirt mit der Aufschrift »let's talk about art«, die animierend durch diese »essayistische Ausstellungslandschaft« flanierten, Auskunft geben können über die Fragen, die das gedruckte Informationsmaterial offen ließ. Doch diese »living catalogues«, so ein weiterer Aufdruck, wiesen lediglich auf die Aktualisierung des Werkes in jüngster Zeit hin und ließen mich an ihrer Entdeckungslust zwischen den anspielungsreichen Details teilnehmen. Außen vor blieben Informationen zum kulturellen Kontext der jeweiligen Arbeiten. Was aber bleibt von einer Kunst, die provozieren und Denkanstöße geben will, in einer Ausstellung noch übrig, der es – so der Katalog – »ausschließlich um die Kunst geht«?²⁷ und die sich sogar scheut, Kunst mit Kunst zu konfrontieren und stattdessen werkimmanente, abgegrenzte Ausstellungseinheiten inszeniert? Der in bewährter Avantgardemanier von Rhoades inszenierte Tabubruch – hier durch Müll und Sex – entfaltet in Berlin kaum eine solch schockierende Wirkung wie vermutlich in den derzeit nach puritanischer Tradition regierten USA. Zu erklären wäre auch das Fremde im Zeitgenössischen, das Andere in der scheinbar globalisierten Kultur.

Aber eben dies zu zeigen erforderte mehr als Werk und Hängung festzulegen und Katalogbeiträge zu schreiben. Es erforderte von den auswählenden und inszenierenden Kunsthistorikern auch ausserhalb der werkimmanenten Interpretation Standpunkte zu beziehen und auch von dort aus Einsichten zu vermitteln. Hiermit würden zweifellos auch die abgeschliffenen Standards der Kunstmuseen wie Qualität und das perpetuum mobile monographischer Ausstellungen hinterfragt. Die notwendige Überprüfung von Präsentations- und durch sie geprägte Sehgewohnheiten könnte den Blick freigeben auf nicht unmittelbar einsichtige Prozesse in Vergangenheit und Gegenwart.

Bei meiner bisherigen tour d'horizon zur Reflexion von Zeitgenossenschaft habe ich mich dort umgeschaut, wo miteinander konkurrierende Sichtweisen von Öffentlichkeit, Politik, Kunst und Kunstgeschichte aufeinander treffen. Gerade solche Schnittstellen zwingen dazu, die eigene Position zu reflektieren, so exakt wie möglich zu recherchieren und je nach Forschungslage und Methodenkritik den eigenen Ansatz auch zu korrigieren. Der wissenschaftliche Dialog, der Austausch der Argumente zwischen den Kolleginnen und Kollegen ist hierzu unabdingbar.

Zur Eröffnung dieses Kongresses möchte ich schließlich an einen anderen erinnern: Landauf, landab von München über Magdeburg, Potsdam, Frankfurt/Oder, Karlsruhe bis Wien und Berlin finden interdisziplinäre Tagungen zu Bild, Bildwissenschaft und Bildern in der Wissenschaft statt, häufig mit denselben Referenten, sehr viel seltener sind Referentinnen.

Ich nahm im Auditorium bei »Das Bild in der Wissenschaft« vom 15. bis zum 17. Dezember im Hamburger Bahnhof, dem Museum für Gegenwart in Berlin teil. Die Kunsthistoriker hatten Naturwissenschaftler zusammen mit Wissenschaftshistorikern und Philosophen zum Disput geladen. 24 Redner und drei Rednerinnen bestritten die Tagung, welche die VolkswagenStiftung finanzierte, gespeist wurde in getrennten Räumen. Die gastronomische Grenzziehung zwischen Vortragenden und Publikum in den Pausen war nicht eben förderlich für das im Programm angekündigte Symposium.

Jedoch der Mangel am Austausch von Argumenten zwischen den Disziplinen und mit dem interessierten Auditorium kennzeichnet viele Tagungen und wird im-

mer mehr als selbstverständlich hingenommen. Liegt es wirklich nur an der Sitzordnung für den Frontalunterricht und einer eng bemessenen Diskussionszeit, an den Sektionsleitern, die keine Diskussion führen, sondern Rednerlisten verwalten, oder an den vor oder bei der Zusammenkunft einzureichenden druckfertigen Typoskripten? Meist wird jetzt eine extra eingeplante Diskussion als herausgehobenes Ereignis auf dem Podium veranstaltet und findet wieder nicht statt – zugunsten der Einzelstatements illustrierter Gäste.

Ein wesentlicher Grund für die Tagung zum »Bild in der Wissenschaft« lässt sich mit der Mahnung Horst Bredekamps auf dem Schlußpanel zusammenfassen: »Die Kunstgeschichte darf die Zuständigkeit für die Bilder nicht aufgeben.« Doch warum diese Sorge? Die bildgenerierenden Verfahren der Naturwissenschaften bringen offenbar eingeschliffene Grundannahmen des Faches Kunstgeschichte durcheinander. Sie fordern aber auch zum neuen Durchdenken heraus. Die Konstruktion des Bildes verschiebt sich vom Handwerklichen zum Rechnerischen, die Kunstproduktion ist durch die Digitalisierung in eine neue Beschleunigungsrunde geraten, und die Unterscheidung zwischen U- und E-Kultur ist völlig obsolet geworden. Besonders krass allerdings werfen die bildgebenden Verfahren der Naturwissenschaften die Frage nach der Autorschaft der Bilder auf, ein Problem, dem sich zum Beispiel die Netz- und Konzeptkünstlerin Cornelia Sollfrank bis hin zur Repräsentation der juristischen Unentschiedenheit in Buch- und Netzkunst stellt.²⁸ Aber all dies wurde auf der Konferenz gar nicht problematisiert. Die Kunsthistoriker kommentierten die gegenwärtige Bilderproduktion vorrangig mit Vergleichen aus der Geschichte, während die Naturwissenschaftler die anstehende Problematik bei den bildgebenden Verfahren weitgehend selbst auf den Punkt brachten. Sie kommen, wie sie sagten, überhaupt nicht mehr ohne Bilder aus, da die Datenmengen in der Transformation zu Bildern sehr viel schneller lesbar seien als Tabellen. Ein Bild, so könnte ihr dictum lauten, sagt mehr als tausend Zahlen. Aber, so gab der Hirnforscher Wolf Singer zu bedenken, »dynamische Prozesse werden zu Objekten, und die Verbildlichung des ursprünglich Unanschaulichen begrenzt die Fantasie, besonders griffige Darstellungen hindern die Forschung weiter zu denken«. Hätte eine Bildwissenschaft hier nicht einzugreifen und insistierend nach der Schaulust und dem Willen zum Wissen zu fragen, der sich immer auch mit Macht verbindet? Statt auf Daten Programme und Programmierer für das Verfertigen von Anschaulichkeit nur im nebenbei hinzuweisen, wie es die Naturwissenschaftler vorführten, gälte es nicht, gerade diesen Prozess genauer zu analysieren und zu fragen, welche Bildschemata zur Plausibilität der Forschungsergebnisse bei der Repräsentation der Algorithmen gewählt werden, was verstärken sie, was verbergen sie und wer bestimmt und entscheidet. Ohne weiteres wird bei der Darstellung bösartiger Zellgewebe mit dem bunten Bild eines Gewächses voller reifer Früchte hantiert, von Zen-Landschaften der Polymer-Physik gesprochen und ausgerechnet die nur annäherungsweise vorstellbaren nanophysikalischen Prozesse werden in exakte Bilder wie in die eines neusachlichen Röhrensystems einer Ölraffinerie eingepasst. Sicherheit wird vorgetäuscht, wo es keine mehr gibt, merkte ein Kollege kritisch an.

Die Referenten der Technik- und Naturwissenschaften ließen ihre Skepsis gegenüber den diversen Ungenauigkeiten ihrer Bilder mehrfach anklingen. Sehr viel sicherer waren sie sich der Bedeutung ihrer visuellen Produkte und sprachen es auch offen aus, wenn es um deren Stellenwert bei der Überzeugungsarbeit an den Geld

gebenden Politikern für ihre Arbeit ging. Jedoch die reine Ästhetik, die offenbar kein Wissen benötigt, propagiert überraschenderweise seit Neuestem eine Wanderausstellung ausgerechnet der Max-Planck-Gesellschaft. Anlässlich der Münchner Wissenschaftstage »Leben und Technik im globalen Wandel« zum Jahr der Technik 2004 heißt es hierzu: »Die hier gezeigten Bilder wurden von einer Jury bestehend aus Journalisten, Fotografen, Grafikern und Künstlern, also alles Nichtwissenschaftlern, aus 200 eingesandten Bildern aus allen Bereichen der Max-Planck-Gesellschaft nach rein ästhetischen Kriterien ausgewählt.«²⁹ Wenn mit der Vorstellung »reiner Ästhetik« das Schönheitsempfinden gegen Wissen ausgespielt wird, sind da nicht die Wissenschaftler der Max-Planck-Gesellschaft *und* die Kuratoren von Kunstausstellungen gefordert, über Funktion und Absicht reiner Ästhetik als einzigem Bindeglied heterogener Bilder der Kultur zu reflektieren?

Die Unterscheidung der Naturwissenschaftler in Thesen und Bildproduktion für den internen Gebrauch einerseits und solche für die Information externer Öffentlichkeiten wie Geldgeber und Politiker andererseits erinnert an die Differenzierung, die Otto Karl Werckmeister zwischen informativen und operativen Bildern in der Nachrichtenvermittlung trifft.³⁰ Auch in den Naturwissenschaften als industrieller Schlüsselwissenschaft wird offenbar zwischen Bildpropaganda und Spezialwissen geschieden, wobei die Kriterien, was zu publizieren ist und was nicht, in der Regel hier ebenso wenig publik werden wie bei Berichten aus dem politischen Tagesgeschehen. Die Rede von der uferlosen Flut der Bilder wird damit ebenso zur Fiktion wie die von der grenzenlosen Fülle der Informationen.

Die Zuständigkeit der Kunstgeschichte könnte darin bestehen, der vermeintlich »reinen Ästhetik« als Methode bei der Bilderauswahl in den Max-Planck-Instituten *und* in den Kunstmuseen jene Bildlektüren hinzuzufügen, die das artikulieren und befragen, was in der ästhetischen Kategorisierung eingeschlossen und nicht ausgesprochen wird. Mit dem kunsthistorischem Instrumentarium die impliziten Diskurse z. B. zu Macht, Gender und Fremdheit zu explizieren, hieße über historische *und* über ästhetische Argumente zu verfügen, um vergangene und zeitgenössische Bilderpolitiken zu durchschauen.

Anmerkungen

- 1 Peter Burke, *Augenzeugenschaft*, Berlin 2003, S. 25.
- 2 Herbert von Einem, *Eröffnungsansprache*, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948, Berlin 1950, S. 9–15.
- 3 Marie Luise Kaschnitz, *Steht noch dahin*, Neue Prosa, Frankfurt a.M. 1970, S. 33; vgl. zum Prozessbesuch Ausstellungskatalog *Auschwitzprozess 4 Ks 2/63* Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 2004, S. 692.

- 4 Zu Kaschnitz als Museumsbesucherin vgl. Heidi Hahn, *Ästhetische Erfahrung als Vergewisserung menschlicher Existenz*, Kunstbetrachtung im Werk von Marie Luise Kaschnitz; Würzburg 2001.
- 5 Wolfgang Helbig, *Führung durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 2. Bde. Tübingen 1982, 4. Aufl., S. 242f.
- 6 Elisa von der Recke, *Tagebuch einer Reise*, Berlin 1815, Bd. 1, S. 311 erwähnt 1804 Bettler, der als Torso bezeichnet wird.

- 7 Volkhard Knigge, Gedenkstätten und Museen, in: ders. u. Norbert Frei (Hrsg.), Verbrechen erinnern – Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München 2002, S. 378–389, hier S. 380.
- 8 Auch abgedruckt in: Bernd Naumann, Auschwitz – Bericht über die Strafsache gegen Mulka. u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt, Frankfurt a.M., Bonn 1965, S. 352f.
- 9 Wolf Vostell, dé-coll/agen, Verwischungen, Schichtenbilder, Bleibilder, Objektbilder, 1955–1979, Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig 1980, hier: Wolf Vostell im Interview mit Jürgen Schilling, S. 12.
- 10 Abgebildet in: Chronik 1964, Gütersloh, München 2004, S. 115.
- 11 Abgebildet in: Guido Knopp mit Friederike Dreykluft und Ricarda Schlosshan, Der Aufstieg 17. Juni 1953, Hamburg 2003, S. 144–145.
- 12 Dokumentation dazu in »Der Spiegel« vom 18. Oktober 1964.
- 13 Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Menschenbilder – Figuren in Zeiten der Abstraktion 1945–1950, Kunsthalle Mannheim 1999, Stuttgart 1999, S. 53.
- 14 Vgl. Ausstellungskatalog: Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land, Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1997/98, S. 241 f., Abb. 238, 240.
- 15 Peter O. Chotjewitz, in: Kunst Nr. 19–21, 1966, S. 339, zitiert nach Ausstellungskatalog Deutschlandbilder, S. 245.
- 16 Cornelia Brink, »Auschwitz in der Paulskirche« – Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der 1960er Jahre; Marburg 2000, die folgenden Zeitungsartikel ebenda.
- 17 Ausstellungskatalog: Kunst im Dritten Reich – Dokumente der Unterwerfung, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurter Kunstverein 1974; Betrifft: Reaktionen, Anlass: Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung, Ort: Frankfurt; Frankfurter Kunstverein o.J. (1975).
- 18 Vgl. die Dokumentation von Klaus Staeck (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988 (darin u. a. auch Plädoyer von Werner Hofmann für NS-Kunst in Kunstmuseen).
- 19 Jean Améry, Jenseits von Schuld und Sühne, in: ders. Werke Bd. 2, hrsg. von Irene Heidelberger-Leonhard, Stuttgart 2002, S. 140.
- 20 Ellen Spickernagel; Brigitte Walbe (Hrsg.): Das Museum: Lernort contra Musentempel, 2. Aufl. – Gießen 1976.
- 21 Vgl. Adolf Hitler, Reden zur Kunst und Kulturpolitik – 1933–1939, hrsg. von Robert Eikmeyer, mit einer Einführung von Boris Groys, Frankfurt a.M. 2004.
- 22 die tageszeitung, 19.4.1989.
- 23 Ruth Klüger, Weiter leben: eine Jugend; Göttingen 1993, S. 258.
- 24 Jean Améry (wie Anm. 19), S. 129.
- 25 Ergebnis einer repräsentativen Umfrage des Emnid Instituts 2002, in: Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschugnall, »Opa war kein Nazi« – Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis; Frankfurt a.M., 3. Aufl. 2002, S. 246 (Großeltern seien sehr positiv eingestellt gewesen meinen 2%, eher positiv 4%).
- 26 Rede von Bundeskanzler Gerhard Schröder zur Eröffnung der Friedrich Christian Flick Collection, am Dienstag, 21. September 2004, in Berlin, www.REGIERUNGonline.de, 31.1.2005.
- 27 Eugen Blume, Museum für Gegenwart, in: Ausst.-Kat. Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, hrsg. Von Eugen Blume et. al., Berlin und Köln 2004, S. 13–19, hier S. 13.
- 28 Cornelia Sollfrank, net.art generator-programmierte Verführung, Nürnberg 2004.
- 29 Flyer Jason Rhoades: »Hemoroidal Installation«, seit 1998, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, zur Ausstellung verteilt bei der Tagung 2004 »Bild in der Wissenschaft«.
- 30 Otto Karl Werckmeister, Die zeitgeschichtliche Bilderfrage, in: Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 2,1, Berlin 2004, S. 21–28.

Benutzte Literatur, soweit nicht in Fußnoten zitiert

- Wolf Vostell, Happening und Leben; LD8/Luchterhand Typoskript, Neuwied und Berlin 1970.
- Wolf Vostell, dé-coll/agen 1954–69 – dé-coll/agen, Plakate Verwischungen, Objekte, Happening Partituren, Happening Fall Outs, Elektronische Verwischungen, Elektronische Objekte; Berlin: Edition 17, Galerie René Block 1969.
- Niklas Frank, Der Vater – eine Abrechnung; München o.J. (1987).
- Stephan Braese (Hrsg.), Rechenschaften – Juristischer und Literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen; Göttingen 2004.
- Peter Weiss, Meine Ortschaft; in: Rapporte 1; Frankfurt a.M. 1968.
- Marie Luise Kaschnitz, Gesammelte Werke 5, Die Gedichte, hrsg. von Christian Büttner und Norbert Miller, Frankfurt a.M. 1985.
- Ruth Klüger, Die beiden Ichs in der Lyrik von Marie Luise Kaschnitz, in: Marbacher Magazin 95/2001, S. 1–12.