

Veranstalter: Los Angeles County Museum of Art (LACMA) in Zusammenarbeit mit der Kulturprojekte Berlin GmbH

Datum, Ort: 28.05.2009–06.09.2009, Nürnberg

Barron, Stephanie; Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*. Köln: DuMont Buchverlag 28.05.2009–06.09.2009. ISBN: 978-3-8321-9145-0; 459 S., 229 SW- und 310 Farb-Abb.

Rezensiert von: Ruth Heftrig, Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

„Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89“ – der Titel dieser Ausstellung verbindet den zeitgeschichtlichen, globalen Terminus des Kalten Krieges mit der deutschen Art und Weise, diese Epoche künstlerisch zu verarbeiten. Hier werden also die beiden unterschiedlichen Sphären Kunst und Politik explizit miteinander verknüpft. Kunst als Spiegel der politischen Verhältnisse, Kunst im Dienst der Macht, Kunst parallel zum Staat oder Kunst gegen den Staat – diese Konstellationen zu beleuchten ist allgemein ein schwieriges Unterfangen. Einerseits dürfen die Werke nicht allein unter politischen Vorzeichen interpretiert werden, weil man ihnen damit nicht gerecht werden kann. Andererseits existiert Kunst niemals in einem völlig politikfreien Raum; ihre Analyse muss daher den Kontext der Entstehung und der Rezeption mit einbeziehen.

Zeiten, in denen der Kunst im Rahmen des Staates eine besondere Position zufällt, stellen für Historiker und Kunsthistoriker eine spezielle Herausforderung dar. Noch mehr gilt dies für Ausstellungsmacher. Stephanie Barron, die dieses Projekt in Los Angeles angestoßen und die erste Station im Los Angeles County Museum of Art (LACMA) kuratiert hat, knüpft an frühere eigene Ausstellungen an.¹ Ihr Co-Kurator Eckhart Gillen, tätig bei den „Kulturprojekten Berlin“, kann aufgrund der von ihm geleiteten Ausstellung „Deutschlandbilder“ (Berlin 1997) und seiner Publikationen über Kunst in der DDR als kompetenter Partner der Amerikanerin gelten. Der Anspruch der beiden ist hoch – vielleicht zu hoch. Erstens möchten sie die „komplexen

Verknüpfungen zwischen Kunst und Ideologie“ untersuchen und zweitens die Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zwischen der Kunst der beiden deutschen Staaten herausarbeiten. Den präsentierten Kunstwerken wird dabei die Aufgabe zugewiesen, den teilweise konfrontationsgeladenen Dialog zwischen Ost und West visuell zu verkörpern (so Stephanie Barron im Katalog, S. 13). Das erstgenannte Ziel der Ausstellung, die Beziehungen zwischen Kunst und Ideologie sichtbar zu machen, ist für eine Kunstaussstellung jedoch kaum erreichbar. Und so überlässt man diese Aufgabe, abgesehen von spärlichen Informationen zu den politischen Zeitumständen im Foyer des Untergeschosses, dann auch geflüssentlich dem Katalog, der sich dieser Aufgabe in angemessener Weise stellt. Doch wie sieht es mit dem zweiten Ziel aus, der Präsentation künstlerischer Ost-West-Dialoge?

Beim Betreten der ersten Halle fällt der Blick auf eine zum Eingang parallel aufgestellte breite Wand, die den Gesamtraum zunächst noch versperrt. Den darauf präsentierten Auftakt bilden Karl Hofers „Totentanz“ (1946), Curt Querners „Elternbild“ (1948) und Hannah Höchs „Trauernde Frauen“ (ca. 1945). Die drei Gemälde sind gute Beispiele für die Orientierungslosigkeit, die Verunsicherung und das Makabre der unmittelbaren Nachkriegszeit. Gern würde man die Bilder in Ruhe betrachten, doch schallt und flimmert von rechts ein Monitor mit Filmmaterial herüber, so dass die „Internationale“ noch eine Weile ein Ohrwurm bleibt.² Die zweite Dreiergruppe an der schräg gegenüberliegenden Wand ist bestückt mit Werken von Ernst Wilhelm Nay („Tochter der

¹ „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Los Angeles 1991 / Berlin 1992; Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945, Los Angeles / Berlin 1997.

² Insgesamt sind in der Ausstellung vier solcher Medienstationen untergebracht, die dokumentarisches sowie Spielfilmmaterial vorführen, um neben der bildenden Kunst einen weiteren Teilbereich der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit den Erfahrungen des Kalten Krieges zu berücksichtigen. Während für das Wahrnehmen der akustischen Signale bei den Videoarbeiten, die ebenfalls an mehreren Stellen gezeigt werden, der Audioguide zuständig ist, werden die Töne der Medienstationen für alle Besucherinnen und Besucher hörbar ausgesendet. Eigentlich müsste es genau umgekehrt sein.

Hekate I“, 1945), Fritz Winter („Triebkräfte der Erde“, 1944) und Willi Baumeister („Urformen“, 1946). Durch diese Gegenüberstellung von figürlichen und abstrakten Werken wird das formale Spektrum der Nachkriegskunst aufgezeigt, das insgesamt deutlich an die Formsprache der Klassischen Moderne anknüpft. Dass an dieser Stelle mit visuellen Konfrontationen gearbeitet wird (Realismus versus Formalismus bzw. Figuration versus Abstraktion), ist verständlich, weil sich somit bereits im Auftakt der Ausstellung spätere Gegensätze ankündigen. Gleichzeitig ist die Aussage an dieser Stelle aber eher kontraproduktiv, stellten die Deutschen doch zumindest in den ersten Nachkriegsjahren noch gemeinsam aus – etwa auf der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden. Zunächst standen „Trauer, Melancholie und die Suche nach nationaler Identität“ im Vordergrund (wie der Titel der ersten Ausstellungssektion lautet), während die Auseinandersetzung um die richtige Form sich zwar schon ankündigte, aber eher noch nebensächlich war.

Die konfrontative Variante der Inszenierung ist an einer weiteren Stelle praktiziert worden: Auf der Hauptwand des ersten Saals – in der chronologischen Abfolge sind wir nun in den 1950er-Jahren angelangt – werden Arbeiten des „Sozialistischen Realismus“ (Heinz Löffler: „Aufbau der Stalinallee“, Otto Nagel: „Junger Maurer“, Rudolf Bergander: „Hausfriedenskomitee“, Heinrich Witz: „Der neue Anfang“) abstrakten Arbeiten westlicher Herkunft gegenübergestellt (Gerhard Hoehme: „Esson en Déclin“, Emil Schumacher: „Acheron“, Raimund Girke: o.T.). Eine dazwischengeschaltete Arbeit Gerhard Altenbourgs („Das Ei des Formalisten“) wirkt als eine Art Kommentar zu der Situation, die als Formalismusdebatte in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Zwar ist die visuelle Argumentation an dieser Stelle ausgesprochen plakativ, aber gerade dies gibt die historische Situation angemessen wieder. Durch die (im Osten mehr, im Westen weniger) erzwungene Orientierung an den künstlerischen Ausdrucksformen der Besatzer entfernte sich die Kunst in den beiden deutschen Teilstaaten während der frühen 1950er-Jahre sehr weit voneinander.

Die restlichen Bereiche der Ausstellung hingegen lassen diese unterschiedliche, ja gegenläufige Entwicklung fast gänzlich außer Acht und sind geradezu zwanghaft darum bemüht, Ähnlichkeiten der Kunst aufzuzeigen, die doch immerhin durch den Eisernen Vorhang getrennt war. Nicht mehr die von oben gewollte und geforderte Kunst des Ostens wird präsentiert – man findet keinen „Sozialistischen Realismus“ eines Willi Sitte oder anderer konformer Künstler –, sondern beinahe nur noch Kunst jenseits des Offiziellen. Generell überrascht die nicht nur hier zu beobachtende Praxis, Sitte allein mit Werken aus seiner „Picasso“-Phase vorzustellen, die keineswegs repräsentativ sind für sein vornehmlich sozialistisch-realistisches Werk. Freilich – nicht so sehr das Verhältnis zwischen Kunst und herrschender politischer Meinung interessiert die Kuratoren (Barron, S. 14), sondern es geht ihnen vor allem um die in der DDR entstandenen „nonkonformistischen“ Werke, mit deren Hilfe sich die eingangs erwähnten Dialoge nacherzählen bzw. konstruieren lassen.

So wird der Konstruktivist Hermann Glöckner als große Entdeckung gefeiert, als habe man ihn gerade erst aus der „Inneren Emigration“ befreit – obgleich er auch zu DDR-Zeiten durchaus schon bekannt war (Ausstellungen 1984 und 1989 in Dresden und Halle). A.R. Penck, hier wieder einmal zum Inbegriff des staatlich unterdrückten Künstlers stilisiert, wird die Aufnahme in die Akademien in Dresden und Ost-Berlin verweigert, bis er auf dünnem, von Feuer bedrohtem Seil endlich auf der anderen Seite bei seinem Künstlerfreund Immendorff angekommen ist. Und die Punk-Bewegung des Ostens (Autoperforationsartisten) schreit ihren Weltschmerz laut heraus, als sei dies das ganz große Aufbegehren gegen den Staat. So die Lesart der beengt inszenierten und überaus spärlich ausgeleuchteten Ausstellung. Dass der Katalog dies alles differenzierter darstellt, ist kein wirklicher Trost, vermisst man doch in den Hallen selbst zum einen eine größere Bandbreite von Werken der so genannten Staatskünstler (Heisig, Tübke, Sitte, Mattheuer) und zum anderen gerade auch Werke des verordneten „Sozialistischen Realismus“ (Willi Neubert, Walter Womacka,

Alfred Fritzsche, Lothar Howald) in höherer Zahl.

Das Bemerkenswerte der Ausstellung ist, dass hier und da Dialoge heraufbeschworen werden, die strenggenommen keine sind und dennoch neue Perspektiven der Betrachtung eröffnen. Die echten Gespräche, etwa zwischen Penck und Immendorff, oder die Grenzgänge von Richter, Baselitz, Penck und anderen sind interessant, aber auch schon gut dokumentiert. Spannender sind die neu kreierten Dialoge – etwa Hans Haackes Auseinandersetzung mit dem Kunstsammler Peter Ludwig in Formen der sozialistischen Plakatgestaltung („Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig“, 1984), womit olfaktorisch die „Schokolöwen“ von Dieter Roth korrespondieren, oder Lutz Dammbecks „Nibelungen“ (1986–1988), mit denen er in schärferer Weise als seine westlichen Kollegen den RAF-Terrorismus kritisch reflektiert.³ Auch der thematische Raum zur Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit funktioniert sehr gut, wobei man hier deutliche Unterschiede zwischen der stärker mit „Historienbildern“ arbeitenden Ost- und der vornehmlich mit Installationen operierenden West-Kunst erkennt. Der geschlossene Kreis am Anfang und Ende der zweiten Halle stellt wiederum Parallelen her: Hier wie dort werden Happening und Aktionskunst thematisiert – im Westen der 1960er- und im Osten der 1980er-Jahre.

Am besten gelingen die fiktiven Dialoge bei den Fotografen, und zwar in allen präsentierten Dekaden. Die Hängung überzeugt vor allem in einem reinen Fotografie-Raum, der Werke aus der Bundesrepublik und der DDR versammelt – von Anna und Bernhard Blume, Bernd und Hilla Becher mitsamt einiger ihrer Schüler, Gundula Schulze Eldow, Sibylle Bergemann, Matthias Hoch, Barbara Metselaar-Berthold, Evelyn Richter und anderen. Die spielerischen Arbeiten der Blumes, die sachlich-konzeptualistischen Werke der Becher-Schule und die am abgebluteten Subjekt teilnehmenden Fotografien von Richter oder Schulze Eldow bilden ein breites Spektrum, in dem auch Ähnlichkeiten zu finden sind. Bergemanns kühle Dokumentation der Aufstellung sozialistischer Denkmäler etwa, die den staatlichen Auftraggebern allzu

sachlich geriet und wohl deshalb das Titelbild des Katalogs abgibt, ist mit Aufnahmen der Düsseldorfer Fotografieschule zumindest auf formaler Ebene vergleichbar. Der inhaltliche Impetus und vor allem die Entstehungsbedingungen der Werke weichen indes stark voneinander ab – eine Problematik, die alle vorgestellten Dialoge betrifft und die ganze Ausstellung in eine gewisse Schiefelage bringt.

Man muss der Ausstellung zugestehen – und das wurde in bisherigen Rezensionen bereits vielfach getan –, dass sie uns von den alten Klischees einer starren, in zwei politische Lager getrennten Kunstgeschichte der beiden deutschen Staaten befreit. Allerdings haben dies andere wie Karin Thomas oder der Kurator Eckhart Gillen selbst in Publikationen und Ausstellungen auch schon vorher getan. Die Gegenüberstellung der „freien“ Kunst im Westen und der angeblichen Nicht-Kunst im diktatorischen Osten, wie sie uns im Frühjahr 2009 gerade wieder im Berliner Martin-Gropius-Bau begegnet ist (Ausstellung „60 Jahre, 60 Werke“⁴), kann nicht die angemessene Art der kunsthistorischen Betrachtung sein; eine solche Konstrastierung hat selbst etwas Ideologisches. Bei der Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg“ lauert nun eine ähnliche Gefahr: es sich einfach zu machen, indem man die wirklich komplizierte Gemengelage auch der konformen Kunst in der DDR ausspart. Der Verdacht entsteht, dass der etablierte Kanon bundesrepublikanischer Kunst lediglich durch ein paar Ost-Positionen ergänzt werden soll. Man nehme ein paar Künstler aus dem Underground, lasse den „Sozialistischen Realismus“ außer Betracht und ansonsten alles beim Alten. Die „komplexen Verknüpfungen zwischen Kunst und Ideologie“ werden so leider nicht transparent.

Ruth Heftrig über Barron, Stephanie; Eckmann, Sabine (Hrsg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*. Köln 28.05.2009–06.09.2009, in: H-Soz-Kult 22.08.2009.

³ Paul Kaiser sieht in seinem Katalogbeitrag hier nicht eine Kritik an der RAF, sondern an der SED (S. 181).

⁴ <<http://www.60jahre-60werke.de>> (21.8.2009).