

Erinnerungen an die Französische Revolution verbreiteten sich in ihrem Jubiläumsjahr 1989 derart, daß sogar der Kölner Kunsthistorikertag von 1970 nachträglich mit ihr verglichen wurde.¹ Weniger übertreibend hatte der Vorstand des Ulmer Vereins ihn in der Dokumentation zu seinem zehnjährigen Jubiläum einen alternativen Fachverband mit gefestigtem Profil genannt.² Aber manche³ Mitglieder waren bereits den »entwaffnenden Wirkungen einer sanften Eingliederung in das Establishment« ausgesetzt, wie Willibald Sauerländer zur Rückschau 20 Jahre nach dem Kunsthistorikerkongreß 1970 schrieb,⁴ oder sie richteten sich schon vorher auf das Anstellungsmonopol staatlicher und kommunaler Wissenschaftsverwaltungen ein. Anpassungsdruck wird auch von feministisch eingestellten Wissenschaftlerinnen beklagt, die ihre Methoden und Themen teils ignoriert, teils von Kollegen übernommen sehen.⁵

Der Verein selbst scheint heute weitgehend in den Wissenschaftsbetrieb integriert. Riskante und zum Argumentieren anregende Zusammenstöße mit einem einflußreicheren Fachverband ereignen sich nicht mehr, neue Gegner werden nur von Fall zu Fall bemerkt. Daß der Verein längst nicht mehr nur eine Fraktion des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker sein will, sondern sich mit eigenen Tagungen und eigener Fachzeitschrift selbständig machte, birgt paradoxerweise wiederum Neutralisierungsgefahren. Denn es begünstigte einen Verzicht auf die bis 1974 erfolgreiche Strategie, die festere Organisationsweise und größere Publizität des Kunsthistorikerverbandes für die Ziele des Ulmer Vereins zu nutzen. Unsere eigenen Tagungen bringen unkonventionelle Themen noch weniger an die Öffentlichkeit als die Kunsthistorikertage. Die *kritischen berichte* bewahren die »Kunstchronik« vor der Auseinandersetzung mit unbequemen Einsendungen. Die auf Ulmer Vereins-Tagungen vorgetragenen und in den *kritischen berichten* publizierten Debüts sind oft hoch bemerkenswert und übertragen dem Verein doch die zusätzliche Rolle einer Nachwuchsorganisation des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker.

Zum Teil liegt die Annäherung⁶ daran, daß im Bereich der wissenschaftlichen Inhalte viele Zielvorstellungen des Ulmer Vereins Realität geworden sind. Neue Sachgebiete und Frageweisen samt den angemessenen Vermittlungsformen⁷ wurden – oder sollte man vorsichtiger sagen: haben sich? – durchgesetzt. Zum Beispiel ist der 1970 geforderte wissenschaftliche Umgang mit Gegenwartskunst in Museen und Hochschulen schon so selbstverständlich geworden, daß Martin Warnkes Einwände dagegen neuerdings als Querdenken interessieren.⁸ Auch auf diesem Gebiet zeigt sich allerdings, daß »die Protestprogramme von einst mit dem pluralistischen Weichmacher bearbeitet wurden«,⁹ indem immer weniger zu den Gegenständen gesprochen, Kunstgerede aber mit einem »postmodernen Vielheitsdenken« aufgefärbt wird. Das hat Thomas Wagner des näheren an dem Ausstellungsbegleitbuch der 10. documenta gezeigt.¹⁰ Dort geht die verbal wieder geforderte kritische Orientierung an der Wirklichkeit der Gesellschaft in sprunghaften Auslassungen und hüdenreichem Layout unter.

Ganz gering blieben die Fortschritte im Bereich der kunstwissenschaftlichen Arbeitsverfassung.¹¹ Denn bald »haben die Institutionen auf das Verlangen nach Beteiligung und Transparenz mit einer pragmatischen Elastizität reagiert, die sich als er-

staunlich erfolgreich erwies. So hat man gegenüber den Linken von Gestern eine flexible Doppelstrategie aus Integration und Aussperrung entwickelt«. Mit diesen Worten hat sich Sauerländer 1990 an das Grundmuster des Vereinnahmens erinnert:¹² die Übernahme des Erwünschten bei gleichzeitiger Abwehr gegen Störendes. Zurückgewiesen oder ignoriert wurden die Forderungen, die in den Leitsätzen 1-3 des Ulmer Vereins auf »Informationsfreiheit«, »Mitbestimmung« und »Kollektive Arbeit und Perspektivplanung« gerichtet waren.¹³ Die Rücknovellierung paritätsorientierter Hochschulgesetze hat auch das Fach Kunstwissenschaft zurückgeworfen. Die Streikbewegung um das Wintersemester 1988/89 erreichte außer einer leichten Erhöhung einiger Hochschulstats auch, daß neugegründete Vorschaltgremien einer stärkeren Mitbestimmung in den Fachbereichen vorarbeiteten, aber bald konnten diese Ansätze als versandet bezeichnet werden. »Still geworden ist es um die Mitbestimmung an den Museen«. ¹⁴ Das »Modell preußische Hierarchie« an den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, die Degradierung selbst der Museumsdirektoren zu »Befehlsempfängern« ist bereits sprichwörtlich.¹⁵ Mit einem Gleichnis, das noch größere Verhärtung anzeigt als die »Eiszeit«-Metaphorik der späten 1970er Jahre, resümierte Sauerländer: »So sind die institutionellen Reformbestrebungen von 1970 [...] versintert. Die Politiker, die Administrationen und die Institutionen haben sie vereinnahmt, verbal verinnerlicht und dadurch auf halbem Wege neutralisiert«. ¹⁶

»Vereinnahmen« und noch deutlicher »Vereinnahmung« enthält eine parodistische Anspielung auf substantivierendes Amtsdeutsch und deutet stets auf ein Machtverhältnis hin. Oft ist ja ein politischer Zugriff gemeint, mit dem sich ein Regime legitimierende Vorläufer zuschreibt. Man liest, die Nazis hätten die Figur Heinrichs des Löwen »vereinnahmt« – so steht es auf einem Informationsblatt im Braunschweiger Dom und belegt, daß »vereinnahmen« als ein allgemein verständlicher Ausdruck gilt, obgleich Wörterbücher und Lexika von seiner übertragenen Bedeutung immer noch nicht Kenntnis nehmen. Auch eine Übersicht über die Mittel und Ziele von »Vereinnahmung« fehlt. Pointiert und manchmal überraschend wird der Ausdruck gebraucht, wenn das Vereinnahmte nicht nur als vergangenes oder entgegen gilt, sondern als eigentlich konträr - so zum Beispiel, wenn Joachim Petsch referierte, die Nazis hätten Ansätze des Neuen Bauens vereinnahmt.¹⁷ Im kunsthistorischen Sprachgebrauch tauchte »vereinnahmen« spätestens 1971 als Bezeichnung dafür auf, daß Fürsten bürgerliche Denkmalkampagnen finanziell förderten, um Einfluß darauf zu gewinnen.¹⁸ Eine neue Welle des Vereinnahmens, deren Ziele nicht einfach zu benennen sind, zeichnet sich darin ab, daß Fest- und Jubiläumsredner – und zwar gerade solche der konservativen Parteien – mit Vorliebe Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Ernst Bloch zitieren. Als Klaus Staeck zur Eröffnung der Ausstellung »1848/49 – Revolution der deutschen Demokraten in Baden« eingeladen wurde, lehnte er mit einem Brief an den Direktor des Badischen Landesmuseums ab: »Wir können doch nicht alles durch die große Wurstmaschine kollektiver Beliebigkeit drehen. Herr Herzog preist Heinrich Heine, Herr Stoiber ehrt Bertolt Brecht, Herr Teufel würdigt die badischen Revolutionäre Friedrich Hecker und Gustav von Struve«. ¹⁹

»Revolution« ist sogar – schon seit den 1970er Jahren²⁰ – ein Reklame-Schlagwort von Firmen, denen eine politische Revolution nichts Gutes bringen würde. Einen neuen auffallenden Beleg dafür lieferten Anzeigen der Deutschen Telekom vom

August 1998²¹ (Abb. 1). Bildzeichen des Roten Oktober dienen hier – nach ihrer stalinistischen Zwischennutzung – einer grau/violetten Allegorie kommerzieller Gleichschaltung. Sie erinnern auch an die Diskussion über Avantgardekunst, die von Kommerzialisierung bedroht, dadurch gezähmt²² oder zu Neuem vorangetrieben werde.²³ Längst schaut man nach Werken aus, die gegen Vereinnahmung resistent sind.²⁴ Daß es sie noch gibt, belegte Olaf Metzels Objekt »13.4.1981« gerade dadurch, daß es demontiert und unverkauft unter einer Berliner Autobahnbrücke roste.²⁵ »Zwischen Ablehnung und Vereinnahmung« ortete Benjamin H. D. Buchloh die öffentliche Skulptur, besonders die sperrigen Arbeiten Richard Serras.²⁶ Serra selbst hat – darin stimmte er einem Interviewer zu – »sich stets gegen politische Vereinnahmungen [seiner] Kunst verwahrt«,²⁷ an den Hamburger Deichtorhallen 1990 allerdings die Aufstellung einer Installation »T.W.U.« (Abkürzung für »Trade Worker Union«) geschehen lassen, die als aufwertendes Pendant eines benachbarten Firmenzeichens genutzt wird.²⁸ Oft ist zu hören, Daniel Burens Arbeiten könnten nicht vom Kunsthandel »vereinnehmmt« werden.²⁹ Hans Dicksel betonte 1998 in einem Vortrag über Claes Oldenburgs »Lipstick, Ascending, on Caterpillar Tracks« (Yale 1969), der Künstler habe dieses Werk »aus der Vereinnahmung durch die Werbung« herausgehalten.³⁰

Oldenburgs und Coosje van Bruggens »Inverted Collar and Tie« vor dem DG Bank-Hochhaus in Frankfurt am Main (1993-1994) ist allerdings Beispiel für ein nicht erst nachträglich, sondern von vornherein vereinnahmtes Kunstwerk; seine Entstehung zeigt auch, wie vereinnahmte Kunstproduktion mit gleichgerichteter Kunstbetrachtung zusammenhängen kann.³¹ Vereinnahmung bedroht nicht nur avancierte Kunstwerke, sondern auch einen avancierten Umgang mit ihnen. Dicksels Un-



1 Telekom-Anzeige im Berliner „Tagesspiegel“, 22.8.1998

tertitel lautete: »Kunst im Kontext der Studentenbewegung«. Warnke hat auch zu den Anfängen des Ulmer Vereins bemerkt, wie hätten uns im Bündnis mit den Bewegungen und Intentionen avancierter Kunst geglaubt.³² In der Tat galt »Innovation« als ein Schlüsselwort für Kunst und Kunstwissenschaft zugleich. »Innovation« sollte zum Beispiel eine Sektion des Alternativprogramms heißen, mit dem sich der Ulmer Verein am Hamburger Kunsthistorikertag 1974 beteiligen wollte. Heute wird der Nexus zur »jungen Kunst« besonders von der Sektion Frauenforschung im Ulmer Verein betont.³³ Vereinnahmungsprozesse, denen die künstlerische Moderne ausgesetzt ist, begünstigen schon wegen solcher Verknüpfungen auch die Vereinnahmung alternativer Kunstwissenschaft.

Bei der Gegenwartskunst noch etwas zu verweilen, verspricht weitere Aufschlüsse, weil hier wie vielleicht nirgends sonst Absichtserklärungen und Begründungsversuche aus Unternehmerkreisen vorliegen. Während Politiker sich immer noch möglichst zurückhaltend über ihre Erwartungen an moderne Kunst äußern, finden sich ganze Bücher, in denen »art consultants«, spezialisierte Unternehmensberater, Ratschläge zur kommerziellen Förderung und Nutzung moderner Kunst geben. Sie wagen sich auf das Gebiet der philosophischen Ästhetik vor, durchgehend mit der Tendenz, das Veränderungspotential der modernen Kunst, sogar ihre tabubrechende Attitüde nicht abzublocken, sondern zu integrieren.

Aus den USA berichtete Werner Lippert (1990) von einer »Akzeptanz des Avantgardistischen, des Provokanten, des Dekonstruktivistischen« in der Unternehmenskultur; man suche nach Mitteln, innerhalb eines Unternehmens die Provokation zu institutionalisieren, auch mittels Kunst.³⁴ Da wird im Unternehmens-Bereich die Erkenntnis berücksichtigt, daß sogar »ätzende« Kritik dem Land dient (Roman Herzog 1997), daß auch die Einbeziehung künstlerischer Kritik dem gefährlichen Erstarren eines Systems vorbeugt (Walter Grasskamp 1998).³⁵

Lippert versucht jedoch, die Kunst in die »Unternehmenskultur« einzugliedern, ohne auch ihre gesellschaftskritischen Möglichkeiten zu akzeptieren. Seine Begründung geht davon aus, daß die zeitgenössischen Avantgarden die Übereinstimmung mit einem gesellschaftlichen Kanon aufgekündigt hätten. An derartigen Künstleräußerungen fehlt es ja tatsächlich nicht. Sodann spielt dieser Verfasser darauf an, daß im Volke immer noch eine Ablehnung avantgardistischer Kunst vorkommt. Für diese soll darum gelten: »Ihre Qualität« – genannt wird »das Verändern von Wahrnehmungsstrukturen« – »ist in einem populistisch-demokratischen Sinne eher kontraproduktiv«. Die zeitgenössische Kunst wäre danach zum Verbreiten politischen Bewußtseins ganz ungeeignet, und so distanzieren sie sich denn auch »von der Politik«. Dasselbe bescheinigt Lippert der »Wirtschaft«. Gemeinsame Beziehungslosigkeit soll der Kunst nun den rechten Ort weisen: »Eine Wirtschaft [...] kann in ihrem Ziel, das »Udenkbare zu denken«, mit der Kunst eine kongeniale Partnerschaft eingehen«.

Lippert sieht die Künstler damit nicht etwa von der »Wirtschaft« vereinnahmt – im Gegenteil: die Avantgarde verweigere sich der Vereinnahmung in einen »gesellschaftlichen Kritizismus«. Gemeint sind anscheinend kunstfremde politische Mächte. Die Begriffe stehen Kopf, denn »Vereinnahmung« ist ja sonst ein machtkritisch gebrauchtes Wort. Indem dieser Unternehmensberater gesellschaftskritische Künstler als Vereinnahmte bezeichnet, hat er sogar den Begriff »Vereinnahmung« vereinnahmt.

Die Mischung neutralisierender und adaptierender Äußerungen zur Avantgarde bestätigt, daß Vereinnahmungsstrategie abwehrend und zugreifend zugleich ist.

Die moderne Kunst war als umstürzlerisch beargwöhnt oder nach »Zeugnissen der Angst«³⁷ durchsucht worden; Auftreten und Kleidung ihrer Urheber irritierten.³⁸ Aber dann wurde die moderne Kunst in die Pflege der Großunternehmen genommen und gezähmt. Die abwehrende Seite ihrer Vereinnahmung vollendet sich nämlich darin, daß sie in den Ausstellungshallen der Banken auf eine zum Teil altmodische Weise auratisiert und ohne Hinweise auf einen außerbiographischen Kontext dargeboten wird, so daß ihre revolutionären oder kritischen Implikate der Aufmerksamkeit entzogen werden. »Verramschung von ehemals avantgardistischen Werken« bemerkte Siegfried Gohr bei der »Deutsche Bank & Salomon R. Guggenheim Foundation« in Berlin.³⁹ Diese benutzt mit dem Ausstellungstitel »Amazonen der Avantgarde« noch ein zweites Kampfmotiv, das schon oft vereinnahmt worden ist.⁴⁰

Zugreifend ist das Sponsoring, Collecting und Monitoring⁴¹ mittels moderner Kunst besonders insofern, als die künstlerische Avantgarde etwas verkörpert, was auch die Wirtschaftsunternehmen gebrauchen können und wovon gerade sie inzwischen beharrlicher sprechen als der Ulmer Verein: Innovation. Innovation ist noch zentrales Kriterium für modernes Produzieren im Atelier wie in der Fabrik; trotz großer Unterschiedlichkeit wird im Zeichen der Innovation, wie eben zitiert, »eine kongeniale Partnerschaft« zwischen Kunst und Wirtschaft ausgerufen. Mit postmoderner Kunst und Kunsttheorie ist gegen ein fetischisierendes Verständnis von Innovation inzwischen Einspruch erhoben worden;⁴² aber die Business-Ästhetik und die Wirtschaftswerbung greifen das meines Wissens nicht auf, zeichnen unbeirrt das Bild einer auf Neues versessenen Avantgardekunst.

Das Interesse, das die Großfirmen an ihr zeigen, hat vermutlich einen weiteren Grund, den sie weniger offen zu erkennen geben. Die meisten Künstler verzichten heute auf die Rolle als moralische Instanz.⁴³ Kunst gilt nicht nur bei Gerd Gerkens (1990) als ein Tätigkeitsgebiet, auf dem keine vorfindliche Regel bindend bleibt, auf dem gerade der Bruch aller auffindlichen Tabus erwartet, ja gefordert wird.⁴⁴ Die Hochschullehrer eines Berliner Fachbereichs gaben sich 1991 immer noch in diesem Sinne avantgardistisch: Kunst müsse die Grenzen der Zumutbarkeit überschreiten, die »humanen Konventionen« verletzen dürfen.⁴⁵ Diese Tätigkeitsbeschreibung trifft wörtlich auf das zu, was sich die internationalen Konzerne gegenüber der Umwelt und der Mitwelt, speziell aber gegenüber den staatlichen Rechtsordnungen erlauben. Die zunehmende Verachtung, mit der sie von Gesetzen und Verordnungen oder gleich vom »Staatswesen« selbst sprechen,⁴⁶ muß ihnen eine über alle Verhaltensregeln erhabene Kunst als interessantes Parallelphänomen erscheinen lassen, dessen Prestige auf die eigene Tätigkeit abfärbt, wenn sie Kunst fördern. Kunst soll dann nicht nur – wie zitiert – dabei helfen, das Udenkbare zu denken, sondern auch dazu legitimieren, das Unverantwortbare zu tun. Neu ist diese Verwendungsart bekanntlich nicht.

Aus Irritierendem zu lernen und es in eine Legitimation eigener Leitmotive umzu-deuten, erfordert nicht nur Flexibilität, sondern trainiert diese zugleich, macht »agiler, flexibler und schneller«,⁴⁷ vermittelt zudem das Ansehen von Aufgeschlossenheit. An ihm sind auch Kunsthistoriker interessiert. Dies zeigte zum Beispiel Claus Zoege von Manteuffels mißglückter Vortrag »Was ist marxistische Kunstwissen-

schaft und was könnte sie sein ?« (1972).⁴⁸ Proben vereinnahmenden name droppings brachte wieder der »Kleine Kunsthistorikerkongreß« im Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe 1998. Nur noch Karl Marx wurde dort einer Schmähung gewürdigt.

Über Vereinnahmung alternativer Kunst und Kunstwissenschaft wurde im Ulmer Kreis des Ulmer Vereins ungefähr alle zehn Jahre intensiver nachgedacht.

Schon früh führte der Reformverein eine kurze Debatte darüber, als ihm am 8. oder 9. April 1970 »Reformismus« vorgeworfen wurde: die geforderten Verbesserungen würden sich nur fach- und systemstabilisierend auswirken. In der Tat hat der Ulmer Verein es seinen Mitgliedern überlassen, ob sie mit ihren Aktivitäten gesellschaftsverändernde Perspektiven verfolgen wollten;⁴⁹ er selbst nimmt sich nur »die Reform der Kunstwissenschaft und ihrer Institutionen« (Satzung) vor. Das heißt aber nicht, daß von vornherein jede Vereinnahmung zu akzeptieren sei, auch die, bei der ein umfassendes Reformprogramm mit halbherzigen Konzessionen auf einem Teilgebiet beantwortet wurde.

In den *kritischen berichten* hat David Craven 1982 Hans Haackes Installation »On Social Grease« von 1975 als eine künstlerische Antwort auf Vereinnahmung erläutert.⁵⁰ Sechs Magnesiumtafeln auf quadratischen Aluminiumplatten (76,2 x 76,2 cm) geben Aussprüche amerikanischer Wirtschaftsführer wieder. Der Titel – »Über gesellschaftliches Schmiermittel« – bezieht sich auf den Satz des Erdöl-Magnaten Robert Kingsley: »Exxon's support of the arts serves the arts as a social lubricant«. Haacke prangerte die Funktionalisierung der Kunst zum Schmiermittel von »business« und »customer relations« an, indem er Unternehmer-Weisheiten vergrößert zur Schau stellte. Statt einen Einspruch hinzuzufügen, steigerte er die Präsentationsweise solcher Kernsprüche ins Absurde, indem er mittels Metalltafeln und -lettern einen »quasi-religiösen Kontext« (Craven), eine »devotional atmosphere« (Haacke) herstellte. »Ironisch«, wie es die Wahl von Leichtmetallen als Material andeutet, »konfrontiert« Haacke laut Craven die kommerzielle Kunstverwertung »mit ihren eigenen Vereinnahmungsmodi«.

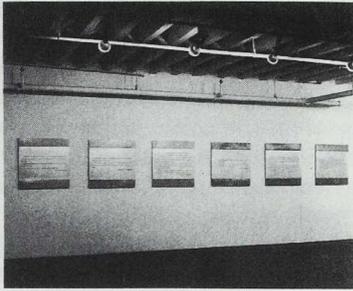
Fünfzehn Jahre später jedoch unterlag Haackes Arbeit selbst einem Vereinnahmungsmodus.⁵¹ Insgesamt sieben Abbildungen der Tafeln beleben die von Lippert 1990 herausgegebene Sammelschrift über »Corporate Collecting« (Abb. 2). Deren Beiträge leiten zur Verwendung von Kunst zwecks Firmenprofits einschließlich Imagebildung an. Kritik daran ignorieren sie oder weisen sie zurück. Die von Haacke gesammelten Tafel-Sprüche ziehen sich als Worte großer Wirtschaftsführer auf Kunstdruckpapier durch das Buch und geben auch seinem Layout Rückgrat. Haacke hatte die Statements der Konzernherren mittels Vergrößerung und stelenartiger Aufmachung in einen Kontext gehoben, welchen solche Äußerungen kommerzieller Schläue sonst nicht besetzen. Der Herausgeber Lippert brauchte diese ironisierende Übercodierung nur wieder zu reduzieren, indem er die Sprüche auf Papier zurückbrachte, also auf das Medium, aus dem man sie üblicherweise kennt. Es war nicht nötig, Daten zu Haackes Werk zu unterschlagen, und es konnte auch erkennbar bleiben, daß die Sprüche durch Abbildungen von Metalltafeln präsent gemacht wurden. Dies verlieh ihnen ein Rest von Besonderheit und Nachdruck, mit dem sie genau in das Buch paßten, denn in dessen Kontext sind sie wieder, was sie gewesen waren: für beherzigenswert gehaltene Leitsprüche auf einem Wissensgebiet, das ja ernsthaft »Unternehmensphilosophie« genannt wird. Der Fall von »On Social Grease« lehrt: Wer über den Kontext gebietet, kann auch harte Brocken vereinnahmen.

On Social Grace
(Ober Soziale Schminke)
1975

Ein Werk des deutsch-amerikanischen Konzept-Künstlers Hans Haacke, der sich – nachdem er sich in den frühen sechziger Jahren vorrangig mit physikalischen Systemen in seiner Kunst befaßt hatte – in seinen Arbeiten vorrangig mit sozialen Systemen und ihrer Bedeutung im Kunstkontext beschäftigt.

On Social Grace zeigt in zynischer Übersetzung in Metallplatten gravierte »Wirtschaftsamerikanischer Unternehmens- zur Kunst und ihrer Bedeutung für die Wirtschaft – zur Zeit der Entstehung waren der Öffentlichkeit im allgemeinen weder Umfang noch Bedeutung des Corporate Collecting und des Culture Sponsorings bekannt.«

6 Platten, 76,2 x 76,2 cm, Magnesium graviert, auf Aluminium montiert.



10

Werner Lippert Corporate Collecting – res publica?

Ein Beitrag, der aufzeigt, wie sich in der Kulturförderung das konventionelle Rollenverständnis von Politik und Wirtschaft verändert hat und wie – durch bewußte Übernahme von Verantwortung – die Wirtschaft heute wieder einen Status erreichen kann, der dem Wesen der Medici-Kulturförderung entspricht: einer wechselseitigen befruchtenden Abhängigkeit von politischer Entwicklung, wirtschaftlicher Prosperität, künstlerischer Innovation und emanzipierter Kulturförderung.

2 Doppelseite aus Werner Lippert (Hg.), Corporate Collecting ... 1990

Das gilt sogar für kunstwissenschaftliche Texte, in denen Kritik direkt, ohne komplizierende Ironie oder Doppelbödigkeit vorgetragen wird. So bei dem Internationalen Kunsthistorikerkongreß in Straßburg und Colmar 1989. Der Kongreßtitel »L'Art et les Révolutions« benannte einen Konnex zwischen Kunst und Politik. Gegenüber der sympathisierenden Erinnerung an die Revolution, die 1989 jedenfalls in Frankreich gepflegt wurde, fühlte sich der Internationale Kunsthistorikerverband aber anscheinend in der Defensive. Sein Präsident Albert Chatelet setzte am Schluß seiner Eröffnungsrede Kunst und Politik gegeneinander, brachte zum Ausdruck, Revolutionen im Bereich Kunst seien besser als politische.⁵² Die Rede gab ein Beispiel dafür, wie man das nimmt, was als Mittel gegen die Langweiligkeit überholter Kunstwissenschaft benutzbar und verträglich erscheint, sich aber gegen das verwahrt, was noch verändernde oder sogar brisante Wirkung haben könnte, und alles auch zum Gewinn eines Extraprofits benutzt: sich nämlich als eine liberale Instanz darstellt, die alle Beiträge gleichberechtigt zuläßt und keiner Meinung das Gehör verweigert.

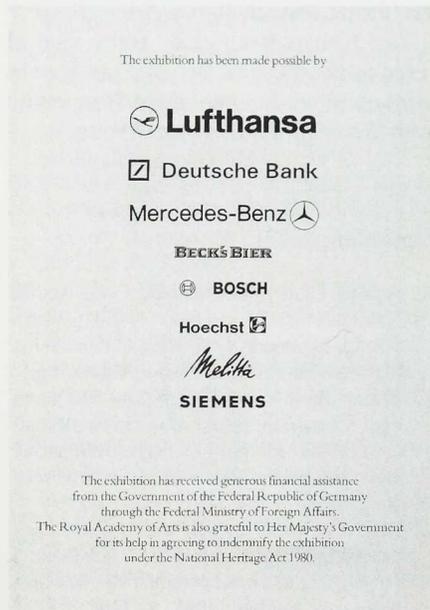
In solchen Situationen zeigt sich immerhin die Möglichkeit, konträre Thesen wenigstens als vereinnahmte an die Fachöffentlichkeit zu bringen. Darauf eine Strategie zu gründen ist heikel, schon weil die einschlägigen Bezeichnungen einen abfälligen Klang haben – so das »Unterwandern« – oder altmodisch/militärisch klingen – so der »Marsch durch die Institutionen«. Greifbar ist auch die Gefahr, sich beim Unterwandern zu weit zu ducken, beim sehr langen Marsch durch die Institutionen allmählich die alternative Ausrüstung zu verlieren. Immerhin: Vereinnahmung ist auch Anpassung von oben nach unten, Anpassung der noch Überlegenen, die keine nur auf Abwehr gerichtete »Identifikation mit dem Aggressor«⁵³ nötig haben, aber doch

nicht mehr auf die pure Repression setzen können. Vereinnahmung hat dazu beigetragen, daß manche Neuerungen durchgedrungen sind. Als Bilanz läßt sich insofern das Jubiläumshft der *kritischen berichte* von 1990 lesen. Und auch abgesehen davon kann Vereinnahmung teilweise Nützlichtes heraufrufen, wenn sie als solche erkannt und als Herausforderung verstanden wird. So in Straßburg 1989. Denn durch die Proteste, die in einzelnen Referaten vorgebracht wurden, habe ich jedenfalls einige Teilnehmer und Teilnehmerinnen erst als Leute kennengelernt, die auch in einem internationalen Ulmer Verein gepaßt hätten.

Straßburg 1989, namentlich die Struktur samt der Erscheinungsweise des internationalen Kunsthistorikerverbandes CIHA erinnerte an die Ausgangslage, in der der Ulmer Verein gegründet worden war und von der hier noch viel gesprochen wurde: Vor Augen stand eine innerfachliche Hierarchie. Aber längst genügt es nicht mehr, sich auf diese Front zu fixieren. Denn inzwischen, jedenfalls viel deutlicher als damals, zeigt sich ein anderes Gegenüber: eine Kapitalmacht, die die Kunsthistoriker teilweise ernährt und ihre wissenschaftliche Arbeit zu großen Teilen als Hilfsdienst bei der Wirtschaftswerbung vereinnahmt. Fanale dafür waren die pompöse Sponsorenliste in dem Ausstellungskatalog »German Art in the 20th Century« in der Royal Academy London 1985 (Abb. 3) und die Ferrari-Ausstellung (ohne Katalog) in der Neuen Nationalgalerie Berlin 1994.

Solche Unternehmungen zeigen, welche Kunsthistorikerleistungen nicht zu unternehmen sind und welche abgelehnt werden. Liefern darf die Kunstwissenschaft Ausstellungsmaterial und -technik, Bildquellen für Schallplattenhüllen, Buchumschläge und Illustrationen aller Art, erst recht für Plakat- und Anzeigenwerbung von der Par-

3 Zweite Seite aus dem Ausstellungskatalog German Art in the 20th Century, Royal Academy of Arts, London 1985



fumindustrie bis zur Bundeswehr; weitgehend für sich behalten muß sie in ihre informierende und analytische Arbeit, die das gängige Kunstverständnis ja manchmal in Frage stellt – das bleibt einer Fachliteratur überlassen, die wenig verbreitet, wenig gelesen, oft ignoriert wird. Deutlich ist dies, wo Kaufleute den Katalogen firmeneigener oder gesponserter Ausstellungen unbedarfte Geleitworte mitgeben.⁵⁴

Ein Kenner des Sponsoring rät den Museen, die Werbeträger Ausstellungswand, Plakat und Katalog wenigstens nicht so billig herzugeben, vielmehr einheitliche und angemessene Preisvorstellungen zu entwickeln und durchzusetzen.⁵⁵ Das wäre eine Verbesserung, aber damit würde zunächst nur die Anpassung an die Unternehmen vorteilhafter geregelt werden. Diese Anpassung, mit der das Fach seiner weiteren kommerziellen Vereinnahmung entgegeneilt, geht so weit, daß Direktoren ihr (staatliches!) Museum als »Unternehmen«, die Stiftung Preußischer Kulturbesitz als »Mischkonzern« bezeichnen,⁵⁶ nützliche Umstrukturierungen nicht von innerfachlichen Reformgruppen, sondern von Beratungsfirmen in Gang bringen lassen.⁵⁷ Das ist nicht einmal abwegig, denn inzwischen hat sich die Wirtschaft selbst Ansätze zu hierarchiefreien Arbeitsformen angeeignet. Wie gute alte Bekannte wirken zum Beispiel die Zeilen bei Lippert (1990), nach denen gleichberechtigt-kollegiale, ja »kollektive«⁵⁸ Arbeit produktiver ist als autoritär-dirigierte, oder die Worte renommierter Unternehmensberater, die mehr Demokratie in den Betrieben empfehlen.

Dorthin scheinen sich also Erkenntnisse zu verbreiten, die an Hochschulen und Museen – auch von uns – schon vor dreißig Jahren offensiv vertreten wurden. Man hört, daß manche Unternehmen die »starken Hierarchien« abbauen wollen, die den Mitarbeiter als einen wertschöpfenden Faktor behindern, daß Firmen einer »neuen Philosophie vom lernenden Unternehmen« folgen.⁵⁹ Aber dieses Modell kann doch nur gedämpft auf die kunstwissenschaftlichen Institutionen zurückstrahlen. Denn allzu dehnbar ist der defensive Begriff einer »gewissen Resthierarchie«, an der in einer Firma festgehalten werden müsse.⁶⁰

Die Kunstwissenschaft sollte sich eher an den eigenen Mitbestimmungsresten orientieren, die zum Beispiel am Hamburger Museum der Arbeit bis 1998 überdauerten, und an den egalitären Kooperationsformen, die noch in Nischen gedeihen – zum Beispiel beim Ulmer Verein.

Anmerkungen

- 1 Roland Günter, Der Aufstand, in: Martin Kaulbach (Hg.), Klaus Herding zum 50sten, Hamburg 1989, Nr.4, vierte Seite. Schrittweise ablehnend zur Revolutionsmetapher Hans-Ernst Mittag, Ein Residuum der Unzufriedenheit: Kunstwissenschaft der 1960er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin-West, in: Kritische Berichte 18, 1990, Heft 3, S. 53-58.
- 2 Harold Hammer-Schenk u.a. (Hg.), Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet ? (1979), 2. Aufl. neu bearbeitet von Iris Gröttecke u.a., Marburg 1997, S. 140.
- 3 Martin Warnke, Bittere Felder, in: Kritische Berichte 18, 1990, Heft 3, S. 76-77.
- 4 Willibald Sauerländer, Retrospektive 90, ebenda S. 66.
- 5 Kathrin Hoffmann-Curtius, Feministische Kunstgeschichte heute: Rück- und Vorschläge, in: Kritische Berichte 27, 1999, Heft 2, S. 28, 30 ohne Nachweis.
- 6 Zu ihr besonders Editorial und Kritisches Epistolarium in: Kunstchronik 40, 1987, S. 1-6 (Andreas Beyer und Horst Bredekamp).
- 7 Zusammenstellung bei Sauerländer 1990, S. 67; Warnke 1990, S. 77.

- 8 Martin Warnke in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 15.7.1998 und bei dem 25. Deutschen Kunsthistorikertag in Jena, 20.3.1999 unter der Titellankündigung »Tradierte Rahmenformen in den Bildmedien«.
- 9 Sauerländer 1990, S. 68.
- 10 Thomas Wagner, Das entwendete Wissen. Die documenta X und die Suche nach Zeitgenossenschaft, in: Annette Tietenberg (Hg.), Das Kunstwerk als Geschichtsdokument, München 1999, S. 282 sowie S. 294-296; vgl. besonders auch Caroline Fetscher in: Der Tagesspiegel 28.9.1997.
- 11 Milder schätzt dies Warnke 1990, S. 77 ein, da er die »institutionelle Ebene« weiter faßt, als es hier geschieht.
- 12 Sauerländer 1990, S. 66.
- 13 Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V. (Hg.), Dokumentation 12. Deutscher Kunsthistorikertag. Köln, 6.-10. April 1970, S. 1.
- 14 Warnke 1990 (siehe Anm.3), S. 77.
- 15 Karlheinz Schmid in: Kunstzeitung Nr. 36, 1993, S. 15; ähnlich Rudolf Ganz im »Journal« von Radio Kultur, Sender Freies Berlin, 6.10.1998.
- 16 Sauerländer 1990, S. 66-67.
- 17 Joachim Petsch, Zur Entwicklung der deutschen Faschismus-Forschung, Referat bei der Tagung »Kunstgeschichte in der Gesellschaft. 30 Jahre Ulmer Verein«, Bochum 28.11.1998.
- 18 Ulrich Bischoff u.a., Unternehmerdenkmäler. Referat im Seminar »Denkmäler des 19. Jahrhunderts« (Leitung Peter Bloch), Freie Universität Berlin Sommersemester 1971, S. 24-25 (Typoskript). Als gründlichste kunsthistorische Untersuchung des Phänomens ist Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985 zu lesen, vgl. dort S. 321.
- 19 Klaus Staeck an den Direktor des Badischen Landesmuseums, Brief anlässlich der Eröffnung der Ausstellung zur Revolution von 1848 lt. »Journal in 3«, Sender Freies Berlin 27.2.1998. Zur Heinrich Heine-Vereinnahmung »schi.« in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 16.12.1997.
- 20 Z. B. »Die Revolution auf der Wäscheleine« (Bären-Wäscheklammern) in: Bild 2.4.1970.
- 21 Grotesk vereinnahmend auch der Slogan der Bayerischen Motorenwerke »Ein revolutionärer V8-Dieselmotor setzt der Königsklasse jetzt die Krone auf«, ADAC-Motorwelt Juli 1990, S. 8/9.
- 22 Gerda Breuer, Vorwort in: Dies. (Hg.), Die Zählung der Avantgarde (= Wuppertaler Gespräche 1), Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 7-8, auch zu verwandten Begriffen.
- 23 Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974, S. 57-58.
- 24 Klaus Herding/ Hans-Ernst Mittag, Ästhetik im Spätkapitalismus, Gießen 1973, S. 130.
- 25 Freundliche Auskunft von Barbara Straka, Berlin. Zu dem Werk: Katalogband Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien, Berlin 1987, S. 146-165 mit Essay von Wolfgang Max Faust.
- 26 Vandalismus von oben. Richard Serra *Tilted Arc* in New York, in: Walter Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Monumente, München 1989, S. 106.
- 27 Interview, in: Der Tagesspiegel 25.11.1998.
- 28 Dies verheimlicht Zdenek Felix, Im Schnittpunkt der Kräfte, in: Kulturstiftung der Länder – Patrimonia, Heft 55, 1992, S. 4-5; nicht deutlicher ist ebenda S. 27 (Die Arbeit der Sinne. Überlegungen zu Richard Serra) Stefan Germers Hinweis auf generelle Vereinnahmung von »Plaza Art«.
- 29 Flugblatt zur Ausstellung Nr. 90, »Daniel Buren »Farbtransparenz« im Portikus Frankfurt am Main 1989-1990.
- 30 In dem gleichnamigen Vortrag bei der Tagung »Denkmale und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation«, Akademie der Künste Berlin, 21.11.1998.
- 31 Näheres dazu bildete den ersten Teil des Referates »Konträr, aber vereinnahmt [...]« bei der Tagung des Ulmer Vereins am 29.11.1998 (Reader).
- 32 Warnke 1990 (wie Anm. 3), S. 78.
- 33 So vielfach bei der 5. Kunsthistorikerintertagung Hamburg 1991, vgl. noch Silvia Baumgart u.a. (Hg.), Einleitung, in: Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993, S. 13-14, 307.
- 34 Werner Lippert, Corporate Collecting – res publica?, In: Ders. (Hg.), Corporate Collecting. Manager – Die neuen Medici? Düsseldorf/Wien/New York 1990, S. 17, 23; ähnlich Gerd Gerken, Corporate Collecting – Bunte Bilder genügen nicht, ebenda S. 42-43, 48-49.

- 35 Roman Herzog, glossiert von und zitiert nach »schi.« in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 16.12.1997; Walter Grasskamp, Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe, München 1998, S. 36-37.
- 36 Siehe zu den vorangegangenen Ausführungen Lippert 1990 (wie Anm. 34), S. 13, 22.
- 37 Ausstellungskatalog Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst, bearb. von Hans-Gerhard Evers, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1963.
- 38 Franz-Joachim Verspohl, »Joseph Beuys – das ist erst einmal dieser Hut«, in: Kritische Berichte 14, 1986, Heft 4, S. 77-87.
- 39 Zit. nach Lydia Hausteil, »Kunstgeschichte – Selbstdiagnose einer Wissenschaft«. Der »kleine Kunsthistorikerkongreß« im ZKM, Karlsruhe, in: Kritische Berichte 26, 1998, Heft 4, S. 72.
- 40 Informativ zur Münchner »Nacht der Amazonen« (1936-1939) Michael Horles in: Süddeutsche Zeitung 11.9.1989.
- 41 Dazu Gerken 1990 (wie Anm. 34), S. 42-47 (Nutzung der Kunst zu »kollektiver« Lernarbeit).
- 42 Vgl. z. B. Klaus Fußmann, Die Schuld der Moderne, Berlin 1991, S. 81-85.
- 43 Vgl. Grasskamp 1998, S. 35-36.49.
- 44 Gerkens 1990, S. 43, 46-48 u.a.
- 45 Zit. nach Hans-Ernst Mittig, »Man handelt nur vollkommen, sofern man instinktiv handelt«? In: Dietrich Grünwald (Hg.), Ästhetische Erfahrung. Eine Festschrift für Gunter Otto zum 70. Geburtstag, Velbert 1997, S. 47.
- 46 Vgl. z. B. Berthold Leibinger lt. Martina Ohm in: Der Tagesspiegel 31.10.1997; zusammenfassend Jan Roß, Die neuen Staatsfeinde, Berlin 1998, S. 67-68, 87-89.
- 47 Zu diesen Zielen z. B. Michael Heinz/ Jean Mourain in: Sonderveröffentlichung [...] Frankfurter Allgemeine Zeitung 28.10.1998.
- 48 Résumé in: Kunstchronik 25, 1972, S. 303-305; nach einem Zuruf Wulfhard Boettgers »Kunstgeschichte, reduziert auf Antikommunismus«. Eleganter ein Walter Benjamin-Zitat Sauerländers, von dem Niels von Holst [!] berichtet: Die außerordentliche Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Kunsthistoriker, in: Die Weltkunst 42, 1972, S. 1824.
- 49 Vgl. Warnke 1990 (wie Anm. 3), S. 78.
- 50 Hans Haackes »Schlaue Verwicklung«, in: Kritische Berichte 10, 1982, Heft 1, S. 28-39.
- 51 Schon 1975 ließ Kingsley sich vor »seiner« Tafel fotografieren (ebenda S. 36).
- 52 Révolution et art et révolution dans l'art. L'exemple du XVe siècle, in: L'Art et les Révolutions. Akten des 28. Internationalen Kunsthistorikerkongresses, Band »Conférences plénières«, Straßburg 1990, S. 162.
- 53 Zu dieser: Anna Freud, Das Ich und die Abwehrmechanismen (1936), in: Die Schriften der Anna Freud, Bd. 1, München 1980, S. 293-355.
- 54 Z. B. Jan A. Ahlers, »Das ist nicht Ich, wovon die Kleider scheinen.« In: Ausstellungskatalog Expressionistische Bilder, Sammlung Firmengruppe Ahlers, Stuttgart 1993, S. 6-7.
- 55 Michael Hutter, Lobbytätigkeit, in: Jean-Christophe Ammann (Hg.), Kultur-Finanzierung, Regensburg 1995, S. 78-79.
- 56 Peter-Klaus Schuster, in: Der Tagesspiegel 9.3.1999 (sinngemäß).
- 57 Christian Kofler ebenda 31.8.1998.
- 58 Lippert 1990, S. 17, 23; Gerkens ebenda S. 38 und passim.
- 59 Stefan Gerdes, Die Zukunft der Unternehmenskultur, Bericht, Norddeutscher Rundfunk 4. Hörfunkprogramm, 11.9.1998; zum Teil nach Peter Senge, Die fünfte Disziplin: Kunst und Praxis der lernenden Organisation (1990), 3. Aufl. Stuttgart 1996.
- 60 Gerdes ebenda.