

Corinna Tomberger

Die Gewalt der Kunst – Neuauflage eines deutschen Mythos.

Beitrag zum Workshop »Kunst-Geschichte/ Ausstellungs-Politik II« des Ulmer Vereins am 21.11.1999, Berlin

»Geniekult, expressiver Selbsta Ausdruck, Regellosigkeit als Authentizität und die Auszeichnung der künstlerischen Tat als gottebenbildlicher Schaffensakt...«¹ – die Ausstellung *Die Gewalt der Kunst* thematisiert anhand einer Auswahl von Werken mythische Erzählungen um Künstlerschaft im zwanzigsten Jahrhundert, nämlich den Mythos vom Künstler als Genius, als Schöpfer des Neuen und Heilsbringer.² Vorannahme der KuratorInnen ist, daß dieser Künstlerkult insbesondere ein deutsches Phänomen sei, begründet in einem »schiefer grenzenlosen deutschen Glauben an die lebensgestaltenden und lebensverändernden Mächte des Ästhetischen«³, also an jene Wirkungsmacht, die die Ausstellung mit dem Begriff der »Gewalt der Kunst« fassen will.

Zweifellos wird hier eine Erzählung aufgegriffen, die häufig zur Deutung deutscher Kunst herangezogen worden ist. Als Beispiel aus den letzten Jahren möchte ich auf die Ausstellung *Deutschlandbilder* verweisen.⁴ Sie entwarf mit einer in Teilen übereinstimmenden Auswahl an Werken, den Künstler dieses Jahrhunderts als Leidenden an der deutschen Geschichte, der durch die künstlerische Auseinandersetzung sein Leiden und damit die »deutsche Katastrophe«⁵ zu transzendieren vermag.

Zu fragen ist, ob die Ausstellung *Die Gewalt der Kunst* den thematisierten Mythos infragegestellt oder bestätigt. Nach Roland Barthes ist der Mythos als Naturalisierung von Geschichte zu sehen.⁶ Eine Infragestellung hieße demnach die Rückbindung der mythischen Erzählung an Geschichte, d. h. sichtbar zu machen, welche politische Funktion der Mythos im jeweiligen historischen Kontext besitzt.

Der »dramatische(...) Ausstellungsbogen«⁷ von Dürer bis heute, von dem der Gewaltbegriff im Titel abgeleitet ist, weist jedoch eher darauf hin, daß hier eine Bestätigung des Mythos, mithin eine Remythisierung deutscher Kunst und Künstlerschaft stattfindet. Die Perspektive der Ausstellung beschränkt sich denn auch auf die Selbstmythisierung des Künstlers als individuelles Phänomen, das sich zwar unter bestimmten historischen Bedingungen ereignet, aber keine gesellschaftliche oder

politische Funktion zu haben scheint. Diese Individualisierung des Mythos läuft entgegen aller Beteuerungen der KuratorInnen m.E. letztlich auf eine Wesensbestimmung deutscher Kunst hinaus.

Auch hier sehe ich Parallelen zur Ausstellung *Deutschlandbilder*. Im gleichnamigen Katalog stilisiert Siegfried Gohr, ebenfalls bei Dürer ansetzend, die Wunde zum »Leitmotiv« deutscher Kunst als Ausdruck einer spezifisch deutschen »Tendenz zur Weltbild-Gestaltung«.⁸ Interessanterweise verknüpft Gohr diese deutsche Neigung mit der fehlenden kontinuierlichen Einbettung in eine »identitätsstiftende Geschichte« (ebd.). So gesehen, besitzt die mythische Erzählung von der »gesellschaftlichen Wirkungsmacht der Kunst [und des Künstlers, CT].«⁹ eine eminent politische Funktion, nämlich diejenige, kollektive, nationale Identität zu stiften, die im Rekurs auf deutsche Geschichte nicht bruchlos verfügbar ist.

Ein Blick auf die umstrittene Aufnahme der NS-Kunst in die Ausstellung *Die Gewalt der Kunst* erweist sich in diesem Zusammenhang als aufschlußreich. Die Bezugnahme auf NS-Kunst könnte nämlich die Frage ermöglichen, inwiefern Mythen über Kunst und Künstlerschaft als nationale Erzählungen auch in demokratisch verfaßten Staaten politische Funktionen innehaben. Die Inszenierung des NS-Raumes im Alten Museum bewirkt m.E. jedoch das genaue Gegenteil. Die collagenartige Präsentation von künstlerischen Arbeiten und Objekten eher dokumentierenden Charakters erzeugt eine Gesamtszenierung, die den Nationalsozialismus selbst zum Autor zu haben scheint. Oder, folgt man der Logik des ersten Ausstellungsraumes mit dem Lanzinger-Porträt: Hitler als fanatischen Anhänger der Idee des Gesamtkunstwerkes.¹⁰ Demgegenüber treten die einzelnen Künstler und ihre Arbeiten in den Hintergrund. Nach dem spezifischen Ort der Kunst und des Künstlers innerhalb des Nationalsozialismus und deren politischer Funktion muß so gar nicht erst gefragt werden. Dies scheint nur allzu bekannt und kann schleunigst abgeurteilt werden. Umso mehr, so mein Eindruck, erlaubt die angebotene Abgrenzung, der schaurigen Faszination an der »ästhetik der macht«, so der Titel des Raumes, nachzugehen.

Zu konstatieren ist, daß die Ausstellung den Nationalsozialismus zwar in eine Kontinuität mythischen Denkens einbettet, nach historischen Vorläufern und Kontinuitäten einer politischen Indienstnahme und Indienstellung von Künstlerschaft mithilfe mythischer Erzählungen jedoch gerade nicht fragt. Stattdessen leistet der pathetische und doppeldeutige Begriff der »Gewalt der Kunst« m.E. einer Enthistorisierung und Remythisierung des Nationalsozialismus Vorschub. Ähnlich naturalisierend wie in der Formel vom Rückfall in die Barbarei ist von den »Verdunkelungen dieses Jahrhunderts durch Gewalt« und von der »Perversion des Glaubens an die ›Gewalt der Kunst‹« (Begleittext) die Rede. Statt einer Revision zelebriert die Ausstellung erneut den selbstherrlichen nationalen Mythos vom höchsten Aufstieg und tiefsten Fall des deutschen Genius: »Erhöhung und Verhängnis – der Glaube an die ›Gewalt der Kunst‹ führte in Deutschland in diesem Jahrhundert zu den größten Leistungen wie auch den größten Erniedrigungen der Kunst.« (Faltblatt)

Abschließend möchte ich aufzeigen, wie hingegen eine Gender-Perspektive auf die Ausstellung analytische Zugänge zu der mythischen Erzählung eröffnen kann.

Auffällig ist, daß, – mit Ausnahme der Mutter-Kind-Darstellung von Paula Modersohn-Becker in dem Raum »auf der suche nach ursprünglichkeit« und der

Filmausschnitte aus Leni Riefenstahls Olympia-Filmen –, im Alten Museum nur Werke männlicher Künstler gezeigt werden. In der nach dem Eingangsraum vorrangig chronologisch angelegten Schau überwiegen für die Zeit vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in den Nationalsozialismus Bilder idealisierter Weiblichkeit. Allein der mit »apokalypse« betitelte Raum der zehner und zwanziger Jahre unterbricht diese Kontinuität mit Bildern kriegsversehrter oder pervertierter Männlichkeit einerseits, Bildern zu verwerfender Weiblichkeit, den Huren der Großstadt, andererseits. Nach 1945 fehlen Bilder idealisierter Weiblichkeit, stattdessen werden mit den Wiener Aktionisten und Baselitz' »gepeinigte(n) Figuren« (Begleittext) Bilder verstümmelter, entstellter Männlichkeit präsentiert.

Bilder idealisierter Weiblichkeit fungieren, wie Silke Wenk dargelegt hat, als Repräsentation des imaginären Gemeinschaftlichen.¹¹ Als das »Andere« versprechen sie die verbindende Einheit der Nation jenseits der partikularen Interessen der als männlich entworfenen Geschichtsakteure. Als Folge des Ersten Weltkriegs bereits erschüttert, scheint dieses Versprechen in Deutschland nach dem Nationalsozialismus nicht mehr ohne weiteres verfügbar zu sein. Und dies, so legen die Bilder entstellter, verstümmelter Männlichkeit im Rahmen der mythischen Erzählung nahe, scheint insbesondere ein Problem des männlichen Subjektes zu sein, das den Selbstentwurf des männlichen Künstler-Schöpfers nicht unbeschadet läßt. Diese Lektüre macht den Mythos des Künstler-Schöpfers als einen mit Männlichkeit verknüpften lesbar und weist darüberhinaus auf Verbindungen zu Konstruktionen nationaler Identität hin.

Die letzten beiden Ausstellungsräume können, so gesehen, Anhaltspunkte dafür geben, welche Remythisierungsversuche männlicher Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg stattgefunden haben und wie diese mit nationalen Erzählungen verschränkt sind. Der Joseph Beuys gewidmete Raum »der künstler als erlöser« macht bereits mit dem Titel deutlich, daß spätestens mit Beuys in der Bundesrepublik wieder eine Verknüpfung von männlicher Künstlerschaft und gesellschaftlicher Utopie möglich wurde. Dies erklärt sich, berücksichtigt man den künstlerischen Ursprungsmythos um Beuys' Flugzeugabsturz über der Krim im Zweiten Weltkrieg, aus dem seine gesamte Materialsymbolik abgeleitet ist. Die Kriegserfahrung wird darin umgedeutet zu einer Art kathartischem Erlebnis, durch welches Beuys sich »zum messianischen Künstler wandelte.«¹² Der Künstler wird vorbildhaft zum Heroen einer Bewältigungserzählung, indem seine künstlerische »Überwindung« des Zweiten Weltkrieges einen positiven Rückbezug auch auf diesen problematischen Abschnitt deutscher Geschichte ermöglicht.

Eine weitere Variation auf das Thema enthält der vieldiskutierte letzte Raum von Gerhard Merz im Alten Museum. Unter dem Titel des biblischen Römerbriefes 13, Vers 12: »Die Nacht ist fortgeschritten, der Tag nähert sich. Befreien wir uns also von den Werken der Finsternis, kehren wir zurück zu den Waffen des Lichts«, hat Merz einen leeren, von einem friesartigen Band von 800 Neonröhren erleuchteten Raum gestaltet. Liest man diesen Raum in der Reihung des Rundgangs, so scheint das grelle Licht eine Reinigung von der »Verdunkelung« des Jahrhunderts durch den Nationalsozialismus zu versprechen; eine Lektüre, die auch der Kontrast zum düster inszenierten NS-Raum nahelegt.¹³ Als Verfechter der »reinen Form« steht Merz für das Versprechen einer »unschuldigen« Kunst jenseits von Geschichte¹⁴ und damit auch für einen Bruch mit der NS-Vergangenheit durch die »Wiedergeburt« des Neuen.¹⁵

Kann Beuys' versehrter weiblicher Torso im Vorraum noch als Zugeständnis gelesen werden, daß die Vorstellung imaginärer Gemeinschaft im Nachkriegsdeutschland nur auf Umwegen erreichbar ist, so scheint die reine, erleuchtete Leere von Gerhard Merz bereits einen Schritt weiter auf dem Weg zu erneuter nationaler Größe zu sein: Platzhalter für das Neue, das sich an ihrer Stelle wird erheben können. Oder mit den Worten Peter-Klaus Schusters: Wegbereiter für die »Hoffnung, die Katastrophe dieses Jahrhunderts durch die Gewalt der Kunst zu bestehen« (Begleittext). Und letzteres, so hat uns die Ausstellung schließlich gelehrt, ist eben eine spezifisch deutsche Angelegenheit.

Anmerkungen

- 1 Peter-Klaus Schuster, Andrea Bärnreuther: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Die Gewalt der Kunst, Berlin 1999, (o.S.). Begleittext zur Ausstellung, übereinstimmend mit den Erläuterungen innerhalb der Ausstellung. Im folgenden zitiert als: Begleittext.
- 2 Die Gewalt der Kunst, 04.08.1999–09.01.2000, Altes Museum. Erste Station der dreiteiligen Ausstellung: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, in den Häusern der Nationalgalerie Berlin.
- 3 Peter-Klaus Schuster, Andrea Bärnreuther: Die Gewalt der Kunst, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Ausstellungskat., Berlin 1999, S. 25.
- 4 Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, 07.09.1997–11.01.1998 im Martin Gropius-Bau, Berlin. Konzept und Ausstellungsleitung: Eckart Gillen.
- 5 Ulrich Eckhardt: Geleitwort, in: Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausstellungskat., Frankfurt/M. 1997, S. 10.
- 6 Vgl. Roland Barthes: Mythen des Alltags, Frankfurt/M. 1957.
- 7 Peter-Klaus Schuster: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Ausstellungskatalog, Berlin 1999, S. 19.
- 8 Siegfried Gohr: »Die Wunde« – ein Leitmotiv für die Betrachtung der deutschen Kunst, in: Deutschlandbilder. 1997 (wie Anm. 5), S. 29.
- 9 »Jahrhundertausstellung«, Faltblatt zur Ausstellungsreihe »Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland«, (o.S.), im folgenden zitiert als: Faltblatt.
- 10 In diesem wohl umstrittensten Raum der Ausstellung mit dem Titel »artisten-metaphysik – zum künstlertum der deutschen« hängt Hubert Lanzigers Porträt von Adolf Hitler als »Bannerträger« (1937) neben Selbstbildnissen männlicher Künstler des 20. Jahrhunderts.
- 11 Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln, Weimar, Wien 1996, S. 95ff.
- 12 Benjamin H.D. Buchloh: Joseph Beuys – Die Götzendämmerung, in: Brennpunkt Düsseldorf 1962–1987, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1987, S. 66.
- 13 Dieses Erlösungsversprechen zeigt sich auch durch die Kontextualisierung des Bibelzitates. Es steht unter dem Abschnitt »Wandel in der Erwartung des Heils«, der vorangehende Satz lautet »denn jetzt ist unsere Errettung näher, als da wir zum Glauben kamen« (Römer 13, Vers 11).
- 14 »Ich würde immer sagen, daß Kunstformen unschuldig sind und Lebensformen schuldig.« (Merz in Angelika Stepen: Kalte Moderne, Gerhard Merz über seinen umstrittenen preisgekrönten Entwurf zur Neugestaltung des Berliner Lustgartens, in: Neue bildende Kunst, Nr. 1, 1995, S. 27).
- 15 Silke Wenk: Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfer-Mythos im nachfaschistischen Deutschland, in: Lindner, Ines u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 69.