

## kritische berichte

3.2023

## Kunst und (Neue) Rechte

<b>Kathrin Rottmann / Friederike Sigler (Hg.)</b>	Kunst und (Neue) Rechte. Editorial	2
Dennis Brzek	Konterrevolutionäre Formalismen: Über die nicht so neuen Strategien der Neuen Rechten in #DaddyWillSaveUs	9
Darja Jesse	Wertvolle Objekte für ein Museum. Zur Sammlungsgenese der German War Art Collection	17
Jutta Held	Die Kunstgeschichte der Neuen Linken in Westdeutschland und der Faschismus	25
Alessandra Ferrini	Cultural Politics of the New Right in Italy. Kathrin Rottmann and Friederike Sigler in Discussion with Alessandra Ferrini	32
Petra Lange-Berndt	Fidus: Celebrity Artist of the <i>völkisch</i> Movement	39
Nanne Buurman	Un/heimliche Nachbarschaften. Zum völkischen Unbewussten in kunsthistorischen, kuratorischen und künstlerischen Diskursen	48
Magdalena Marsovszky	Ungarns (neu)rechte Kulturpolitik. Magdalena Marsovszky im Interview mit Kathrin Rottmann und Friederike Sigler	56
Organ of the Autonomous Sciences	«The Passion of Freeman»: Towards a Nashist Aesthetics	63
<b>Debattenbeiträge</b>	<b>Queerness in den Kunstwissenschaften</b>	
Friederike Nastold / Barbara Paul	Queering in Kunst_Geschichte_Wissenschaft: Perspektiven reparativer Praxen	73
Dominik Eckel / Laura König / Annika Lisa Richter / Luise Thieme	Queer it up! Vier Perspektiven auf queerende Kunst\Geschichten	82

## **kritische berichte**

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

[kritische-berichte@ulmer-verein.de](mailto:kritische-berichte@ulmer-verein.de)

## **Redaktion**

Julian Blunk, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann

## **Herausgeber:innen dieser Ausgabe**

Kathrin Rottmann/Friederike Sigler

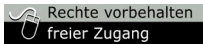
## **Beirat**

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günther, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Änne Söll

## **Erscheinungsweise**

Vier Ausgaben pro Jahr



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2023.3>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Druck und Bindung: Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISSN 0340-7403

eISSN 2197-7410

ISBN 978-3-98501-211-4 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-210-7 (PDF)

# kritische berichte 3.2023

## Kunst und (Neue) Rechte

<b>Kathrin Rottmann / Friederike Sigler (Hg.)</b>	Kunst und (Neue) Rechte. Editorial	2
Dennis Brzek	Konterrevolutionäre Formalismen: Über die nicht so neuen Strategien der Neuen Rechten in <i>#DaddyWillSaveUs</i>	9
Darja Jesse	Wertvolle Objekte für ein Museum. Zur Sammlungsgenese der German War Art Collection	17
Jutta Held	Die Kunstgeschichte der Neuen Linken in Westdeutschland und der Faschismus	25
Alessandra Ferrini	Cultural Politics of the New Right in Italy. Kathrin Rottmann and Friederike Sigler in Discussion with Alessandra Ferrini	32
Petra Lange-Berndt	Fidus: Celebrity Artist of the <i>völkisch</i> Movement	39
Nanne Buurman	Un/heimliche Nachbarschaften. Zum völkischen Unbewussten in kunsthistorischen, kuratorischen und künstlerischen Diskursen	48
Magdalena Marsovszky	Ungarns (neu)rechte Kulturpolitik. Magdalena Marsovszky im Interview mit Kathrin Rottmann und Friederike Sigler	56
Organ of the Autonomous Sciences	«The Passion of Freeman»: Towards a Nashist Aesthetics	63
<b>Debattenbeiträge</b>	<b>Queerness in den Kunstwissenschaften</b>	
Friederike Nastold / Barbara Paul	Queering in Kunst_Geschichte_Wissenschaft: Perspektiven reparativer Praxen	73
Dominik Eckel / Laura König / Annika Lisa Richter / Luise Thieme	Queer it up! Vier Perspektiven auf queerende Kunst\Geschichten	82

Am Beispiel der Kunstinstitution Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warschau beschreibt der Kurator Jakub Gawkowski, wie dessen Direktor Piotr Bernatowicz seit seinem Amtsantritt mit vier Techniken eine (neu-)rechte kuratorische Agenda konstituierte: dem Veranstaltungsprogramm, der Künstler:innenauswahl, Ausstellungsthemen und externen Kurator:innen. Konkret umfasse dies Vorträge zur rechten Anti-Antifa-Bewegung, den Ankauf von Werken des Künstlers Dan Park (mehrfach wegen rassistischer Hassrede verurteilt und der schwedischen extremen Rechten nahestehend), Performances des dänischen Künstlers Uwe Max Jensen (mit Konföderiertenflagge das N\*-Wort schreiend, um nach Blackfacing den Tod von George Floyd zu imitieren) sowie die von Verschwörungstheorien durchsetzte Ausstellung *The Broken Machine* des US-amerikanischen Kurators und Hobbyokkultisten Aaron Moulton (über George Soros' osteuropäische Kulturförderung als westliches Propagandainstrument).<sup>1</sup> Gawkowski zufolge zeigt sich dabei zweierlei: wie eine Kunstinstitution mit ihrer «illiberalen, xenophoben und Anti-LGBTQ-Agenda» der Politik der rechtspopulistischen polnischen Regierung in die Hände spielt und «wie in Polen populistische Gegenwartskunst gemacht wird».<sup>2</sup>

Mit der These, dass es aktuell eine (neu-)rechte Kunst und kuratorische Praxis gebe, die nicht (nur) aus einer Rückkehr zu traditionellen Formaten bestehe, sondern gezielt auf zeitgenössische Positionen im progressiven Gewand setze, reiht sich Gawkowski in eine kleine Auswahl von Kunsthistoriker:innen und -kritiker:innen ein, die Kriterien definieren für die Analyse, inwiefern eine Kulturinstitution oder eine kulturelle, künstlerische oder kuratorische Praxis als populistisch oder gar (neu-)rechts gelten kann. So untersucht beispielsweise die Gruppe *Organ of the Autonomous Sciences* die performativen, nationalistischen und verschwörungstheoretischen Strategien des Nashismus, eine aus der Situationistischen Internationale hervorgegangene Splitterbewegung, als Prädispositiv für die skandinavische Neue Rechte.<sup>3</sup> Und die Kunsthistorikerinnen Larne Abse Gogarty und Ana Teixeira Pinto analysieren, wie in der Londoner Galerie LD50 durch die Kollaboration von rechten Aktivist:innen, künstlerischen Positionen der Post-Internet-Art, Technologien der IT-Industrie und Vertreter:innen des Akzelerationismus eine dezidiert (neu-)rechte Agenda konstituiert worden sei.<sup>4</sup> In einem politikwissenschaftlichen Kontext wären solche Praktiken und Formate unter Beteiligung rechter Hardliner:innen umgehend als das demaskiert worden, was sie sind: als rechts – in Kunstgeschichte und Kunstkritik ist das hingegen oft nicht der Fall. Hier scheinen andere Maßstäbe zu gelten.

Das ist jedenfalls der Eindruck, den wir bei unserer Recherche gewonnen haben, und zugleich die These dieser Ausgabe der *kritischen berichte*.

Obwohl die genannten Positionen exemplarisch aufzeigen, dass und wie eine (neu-)rechte Kultur- und Kunstpraxis und aktive Kunstpolitik bereits walten, fällt das kunstwissenschaftliche Interesse daran bisher auffallend gering aus. In der deutschsprachigen Forschung wurden in den letzten Jahren zwar rechte Architektur, Literatur, rechtes Design und rechte politisch-ästhetische Praktiken untersucht, die bildende Kunst jedoch nicht, wenngleich eine kritische Kunstgeschichte sich angesichts der global zunehmenden Macht rechter Akteur:innen spätestens jetzt fragen könnte, welche Rolle Kunst innerhalb der politisch rechten Bewegungen einnimmt und welche Bedeutung ihr zugewiesen wird.<sup>5</sup> Für dieses Heft möchten wir genau das tun und sowohl konkret nach (neu-)rechter Kunst, ihrer Beschaffenheit und ihren Gebrauchsweisen fragen als auch nach den Voraussetzungen der Kunstgeschichte, um sie zu erforschen: Gibt es (neu-)rechte Kunst? Wie lässt sie sich erkennen? In welcher ästhetischen Tradition steht sie? Welche Rolle spielt in ihrer Analyse die politische Ausrichtung von Künstler:innen – auch für eine Kunstgeschichte, die sich nicht an Biographien abarbeitet? Inwiefern bietet die Kunstgeschichte überhaupt adäquate Methoden, um diese Fragen zu erörtern? Und woran liegt es, dass bisher kein ernstzunehmender kunsthistorischer Diskurs um (neu-)rechte Kunst in der Gegenwart zustande kam?

### Analyse statt Ausschluss

2019 schrieb der Kunsthistoriker und -kritiker Wolfgang Ullrich in der Zeitung *Die Zeit* über eine Reihe ostdeutscher Maler, die sich öffentlich zu ihrer (neu-)rechten politischen Haltung bekannten, darunter der Leipziger Neo Rauch. Ullrich stellte zur Debatte, ob und inwieweit diese Haltung auch in dessen Gemälden sichtbar sei, um diese Möglichkeit sogleich zu entkräften.<sup>6</sup> Obwohl Rauchs neoromantischer Malstil mit seinen deutsch-historischen Verweisen und deutschtümelnden Titeln bereits häufiger unter diesem Gesichtspunkt untersucht wurde, konnte sich eine (neu-)rechtssensible Lesart nicht durchsetzen – im Gegenteil.<sup>7</sup> Vielmehr entstand der Eindruck, es sei undenkbar, seine Arbeiten könnten rechts sein, als ob Kunst per definitionem nicht-rechts sei (und folglich neutral, links, liberal oder demokratisch?) – ein unschlagbares Argument, um jegliche Vorwürfe zu entkräften, obwohl es sich vielleicht doch um rechte Kunst handelt.

Dass es rechte Kunst nicht gibt oder, besser gesagt, nicht geben kann, weil das Prädikat «rechts» die Qualität der Kunst, Kunst zu sein, ausschließt und umgekehrt, vertritt seit 1945 ein Großteil der westdeutschen Kunstgeschichte, die sich ihren Gegenstandsbereich und ihr Selbstverständnis damit bequem zugeschnitten hat.<sup>8</sup> In Anlehnung an historische kunsttheoretische und ästhetische Positionen wie die um 1800 begründete bürgerliche Vorstellung der Autonomieästhetik wurde nach Kriegsende erneut «die Autonomie der Kunst behaupt[e]t» und vorausgesetzt, dass Kunst nach wie vor nur Kunst sei, wenn sie frei sei.<sup>9</sup> Die prominent in der Kritischen Theorie formulierte Definition, die ex negativo zur nicht-autonomen und nicht-freien NS-(Nicht-)Kunst konzipiert wurde, setzte sich in der kunsthistorischen und kuratorischen Praxis weitgehend durch.<sup>10</sup> Auch der Kunsthistoriker und Kurator Werner Haftmann übernahm diese Losung für die *documenta*, die mit ihrem protowestlichen und daher angeblich genuin antifaschistischen Versprechen die westdeutsche Kunstgeschichte wie keine andere Ausstellung prägen sollte, und

untersetzte das Narrativ der freien, weil abstrakten Kunst mit der in der BRD beliebt gewordenen «Totalitarismustheorie». <sup>11</sup> Für Haftmann bot der «Totalitarismus [...] [als] Oberbegriff, unter dem scheinbar so gegensätzliche Bewegungen wie der Bolschewismus der leninistisch-stalinistischen Phase, der Faschismus Mussolinis und der Nationalsozialismus Hitlers in enge Nachbarschaft geraten», die Möglichkeit, den «offizielle[n] Kunststil totalitärer Länder» als «überall [...] gleich[...]» zu behaupten. <sup>12</sup> Auf diese Weise konnte er seinen profaschistischen Antikommunismus problemlos in die moderne Kunsttheorie einbinden und das Paradigma der «Unkunst» auf die Kunst des Realsozialismus ausweiten, um damit einen Grund mehr dafür zu liefern, die «Propagandakunst» im Allgemeinen aus dem kunsthistorischen Diskurs zu verbannen. <sup>13</sup>

In ihrer Reaktion auf die Rezension ihres Buches über Albert Speers Straßentatzen beschreiben Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig 1976 in einer Ausgabe der *kritischen berichte* am Beispiel des Kritikers B., wie sich diese Lesart der Moderne (und Unmoderne) in der Kunstgeschichte festgesetzt habe. B. würde «freilich noch einen Entwicklungsstand der Faschismuskritik [vertreten], bei dem man es für ausreichend hielt, dem Objekt mit Gesten subjektiver Empörung zu begegnen («schlimm») oder ihm Qualitätsmängel zu bescheinigen [...]. Oder dem Objekt wird entsprechend einem [...] Topos der ersten Nachkriegszeit die Eigenschaft als Kunstwerk, dem Entwerfer die als Künstler ohne Begründung abgesprochen (B 159), Analyse durch eine Art Exkommunikation ersetzt. Auch wer NS-Kunst nachträglich als Kunst bezeichnet, gerät in Verdacht.» <sup>14</sup> Aus dieser Kritik an der eigenen Disziplin, die sich der NS-Kunst nicht stellte, sondern diejenigen diskreditierte, die sie analysierten, um «die heutige Gesellschaftsform dem langen Schatten des «Dritten Reiches» zu entziehen», sowie aus der Motivation, «die Aufgabe, das ästhetische «Argumentations»-System des Nationalsozialismus weiter zu entschlüsseln [...] und dies] nicht den weisungsberechtigten und publikationsmächtigen Vertretern unserer Fächer [zu] überlassen», begann eine Reihe von Vertreter:innen einer marxistischen Kunstgeschichte, des Ulmer Vereins und der *kritischen berichte*, die NS-Kunst als Kunst zu erforschen. <sup>15</sup> Jutta Held hat diese historischen Forschungen in einem Aufsatz, den wir für diese Ausgabe in Auszügen auf Deutsch abdrucken, in zwei Phasen unterteilt: In der ersten Phase wurde die Kunst vor allem durch historisch-politische Kontextualisierungen untersucht, in der zweiten hingegen stand die Wirkung der NS-Ideologie im Fokus. <sup>16</sup> Zu den wichtigsten Analysen zählten Berthold Hinz' Studie *Die Malerei im deutschen Faschismus*, die von ihm 1974 mitkuratierte Ausstellung *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung* samt Ausstellungskatalog, die 1977 im Historischen Museum Frankfurt am Main vom Ulmer Verein veranstaltete Tagung *Faschismus – Kunst und visuelle Medien* und die daraus hervorgegangene Publikation *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus* von 1979. <sup>17</sup>

Für ihre Analysen griffen die meisten Autor:innen auf ikonographische Methoden zurück, die sie jedoch gemäß einer historisch-materialistischen Lesart in Bezug zum politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Kontext setzten – ähnlich, wie es die Literaturwissenschaftlerin Hildegard Brenner mit ihrer Studie *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* mit Fokus auf die kulturhegemonialen NS-Techniken bereits 1963 getan hatte. <sup>18</sup> Im Spannungsfeld zu den Produktionsverhältnissen hoben Brenner und Hinz etwa die Diskrepanzen zwischen der hochtechnologischen Kriegsführung und den vorindustriellen Bildinhalten hervor; Hinz spricht bei NS-Kunst daher von einem «faschistischen Antirealismus» in Abgrenzung zum Sozialistischen

Realismus, auch wenn auch für uns, ganz klar, wie schon für Hinz 1974, stets und ausnahmslos gilt, dass es «nicht entscheidend ist, dass Kunst überhaupt zu Diensten verfügt, sondern zu welchen Diensten sie verfügt wurde» und eine «rechte Kunst» daher genuin und ohne Vergleichsmöglichkeit von einer linken Kunst zu unterscheiden ist.<sup>19</sup> Begleitet wurden die Analysen von der kritischen Frage nach den Kontinuitäten der NS-Ästhetik nach 1945 und inwieweit diese von der Kunstgeschichte geflissentlich ignoriert oder gezielt verschwiegen würden; «der Verzicht auf methodische Sorgfalt in der Frage der Kontinuität überrascht nicht; die Weiter- und Wiederverwendung nationalsozialistischer Formen in der Bundesrepublik ist für deren Kunsthistoriker kein Thema», so Herding und Mittig.<sup>20</sup>

Im Jahrzehnt des Radikalenerlasses, der fast nie auf (Neu-)Rechte angewendet wurde, und einer Kunstgeschichte, die das dunkelste Kapitel der deutschen Geschichte lieber ausklammerte – sicherlich auch, um die eigene NS-Vergangenheit nicht auf den Tisch legen zu müssen – konnten sich die Forschungen der marxistischen Kunstgeschichte nicht durchsetzen. Zu einem größeren öffentlichkeitswirksamen Diskurs kam es erst in den 1980er Jahren anlässlich der Rückgabe eines großen Bestands der German War Art Collection und des Gerüchts, der Sammler Peter Ludwig wolle Arno Brekers Skulpturen musealisieren.<sup>21</sup> Unter dem Titel *Nazikunst ins Museum?* publizierte der Künstler Klaus Staack daraufhin einen Sammelband, der einen Überblick über die widersprüchlichen Positionen liefert.<sup>22</sup> Während sich viele Argumente gegen eine Auseinandersetzung mit NS-Kunst wiederholen, wollte Max Imdahl sie als Gegenstand der Kunstwissenschaften etablieren, um die formalästhetischen «Indoktrinationsmechanismen des Regimes» «durchschaubar zu machen», ohne dass diese «Unkunst» deshalb aber dauerhaft in Museen zu sehen sein sollte.<sup>23</sup> Für deren öffentliche Präsentation trat hingegen Werner Hofmann, Direktor der Hamburger Kunsthalle, ein, indem er für «mündig[e]» Museumsbesucher:innen plädierte, die sehr wohl in der Lage seien, mit diesen Objekten in einer Museumsinstitution kritisch umzugehen, ähnlich wie der Galerist Leo Castelli forderte, «offen [zu] sein, alles verstehen zu wollen» und somit «auch das, was die Architektur und Künstler des Dritten Reiches motiviert hat, worauf sie aus waren».<sup>24</sup> «Moral», merkte er an, solle «wirklich von der Kunst ausgeschlossen werden»: «Wenn wir anfangen zu glauben, die Kunst und übrigens auch die Literatur müsse moralisch sein, dann bedeutete dies das Ende der Kunst.»<sup>25</sup>

Trotz der lebendigen Debatten wurde die kunsthistorische Frage, was eigentlich Nazikunst oder rechte Kunst ist beziehungsweise durch welche Kriterien sie sich auszeichnet, bis heute nicht abschließend geklärt. Das liegt auch daran, dass sich das Forschungsinteresse zumindest der akademischen Kunstgeschichte auf Kunst im Widerstand, «Entartete Kunst» und Provenienzforschung verlagert hat mit der Folge, dass die nationalsozialistische Kunst weder hinlänglich untersucht noch nach 1974 in großem Umfang ausgestellt wurde, wenngleich sie in den letzten Jahren häufiger in Museen und Dauerausstellungen gezeigt wird.<sup>26</sup> Selten nur ist sie Gegenstand der akademischen Lehre und dass die German War Art Collection im Deutschen Historischen Museum, nicht in einem ausgewiesenen Kunstmuseum, untergebracht ist, scheint uns Kunsthistoriker:innen weitgehend von der Aufgabe zu entlasten, uns damit befassen zu müssen.<sup>27</sup> Der Ausschluss der NS-Kunst aus der kunsthistorischen und kuratorischen Praxis stabilisierte überdies einen Kunstbegriff, der alles zwischen 1933 und 1945 mit Konstruktionen wie «innere Emigration» oder «Bruch» übergang – auch die Arbeitsbiographien von Kunsthistoriker:innen – und

der im Kalten Krieg gleichermaßen in Abgrenzung zur NS-Kunst wie zur Kunst des Sozialismus konzipiert und mit der Moderne gleichgesetzt wurde.<sup>28</sup> Aus all diesen Gründen gibt es heute – ausgerechnet in Deutschland – keinen Begriff davon, was ›rechte Kunst‹ ist und genau dieser Mangel ist jetzt zum Problem geworden, weil der Kunstgeschichte, wenn sie sich nicht ohnehin weigert, rechte Tendenzen zu untersuchen, das Instrumentarium zu fehlen scheint, rechte Kunst zu erkennen, erst recht wenn sie weder historische «NS-Motive» noch die «Ästhetik des NS» zitiert.<sup>29</sup> Wir denken, dass jetzt – auch vor dem Hintergrund der aktuellen kritischen Diskurse um NS-Vergangenheiten, -Kontinuitäten und die Moderne als antikommunistisches Projekt – der ideale Zeitpunkt ist, den Diskurs wieder aufzumachen.

### **Rechte Kunst heute**

Was ist also ›rechte Kunst‹? Die Politikwissenschaft ist sich längst einig, dass die (Neue) Rechte die Macht der Kultur für sich beansprucht und auf kulturhegemoniale Verfahren zurückgreift, die ironischerweise der Anarchist Antonio Gramsci theoretisiert hatte und die seit den 1970er Jahren unter anderem von Alain de Benoist, einer Schlüsselfigur der französischen Rechten, übernommen wurden. Kultur soll gewissermaßen die Vorhut bilden, jedoch auf ›unsichtbare‹ Weise, indem die Politik durch ästhetische Erfahrung unbemerkt ins Volk gestreut werde.<sup>30</sup> Die AfD hat hingegen noch kein ausgefeiltes Kulturprogramm veröffentlicht, wenngleich sie sich wie mit dem Antrag auf eine grundsätzliche Neuausrichtung der Kulturpolitik vom 19. Januar 2023 für eine Rückkehr zum traditionell ›Deutschen‹ einsetzt und erfolgreich daran arbeitet, das verbieten zu lassen, was im weitesten Sinne mit einer pluralistischen Gesellschaft zu tun hat.<sup>31</sup> Ebenso sind bisher keine Figuren aufgetreten, die, wie etwa Götz Kubitschek und Ellen Kositzka in ihrer protofaschistischen Kaderschmiede für Literatur, Rechte in bildender Kunst ausbilden. Aber wie die eingangs genannten Beispiele zeigen, sollten wir vielleicht auch nicht nur da suchen, wo es am offensichtlichsten ist, sondern darüber nachdenken, was eine ›rechte Kunst‹ heute jenseits reaktionärer Techniken und Motive ausmacht und welche Schulterschlüsse sie begünstigen könnte.

Der Blick auf den Umgang der deutschen Kunstgeschichte mit ›rechter Kunst‹ zeigt, dass solche Tendenzen nur erkennbar werden, wenn wir sie in der Disziplin sichtbar machen. (Neu-)rechte Kunst zu erforschen, setzt voraus, sich einzugestehen, dass (neu-)rechte Bewegungen weltweit an Macht gewonnen haben – und dass eine entsprechend große Zahl an Künstler:innen mit (neu-)rechtem Gedankengut sympathisiert oder sich gar damit identifiziert, sollte nicht weiter theoretisch verunmöglicht oder exotisiert werden. Ja, auch Künstler:innen können schlecht, rechts, rassistisch, nationalkonservativ sein und nicht nur dann, wenn sie neoromantisch malen und altdeutsche Sprache bevorzugen. Dasselbe gilt – unabhängig von der politischen Haltung ihrer Autor:innen – für Kunst und Kunstgeschichte. Diesen Umstand zu erkennen und anzuerkennen, setzt voraus, das Konzept der autonomen, moralisch genuin guten Kunst infrage zu stellen und zugleich die soziale und politische Macht von Kunst als eine zu verstehen, die nicht immer auf der ›richtigen‹ Seite steht, wie es beispielsweise Jacques Rancière gerne hätte, demzufolge der «Kunst, die Politik macht, indem sie sich als Kunst abschafft, [...] also eine Kunst gegenüber[steht], die unter der Bedingung politisch ist, dass sie sich von jeder politischen Einwirkung rein hält.»<sup>32</sup> Dass dem nicht so ist, zeigt sich schon längst in autoritär regierten demokratischen Ländern und es wäre ein weiterer zentraler Schritt, die



hiesigen Veränderungen auf kulturpolitischer Ebene nicht weiter als ein Phänomen in einem ‹anderen Land› zu behandeln, sondern präzise zu beobachten und zu analysieren. Daher freuen wir uns sehr, dass wir für diese Ausgabe der *kritischen berichte* eine heterogene Auswahl an Aufsätzen zusammenstellen konnten, die verschiedenste Gegenstände und Methoden liefern, um den Diskurs um (neu-)rechte Kunst wieder in Gang zu setzen, ebenso wie zwei Interviews, die die (neu-)rechte Kunst- und Kulturpolitik in Ost und West kritisieren. Unser besonderer Dank gilt Martin Papenbrock und Andrew Hemingway, die es ermöglicht haben, Jutta Helds Text in die Auswahl aufzunehmen.

## Anmerkungen

- 1 Jakob Gawkowski: This Machine is Broken: The Making of Populist Contemporary Art in Warsaw, in: e-flux criticism, 02.12.2022, <https://www.e-flux.com/criticism/507265/this-machine-is-broken-the-making-of-populist-contemporary-art-in-warsaw>, Zugriff am 27.01.2023.
- 2 Ebd. (Übers. der Autorinnen).
- 3 Organ of the Autonomous Sciences: The Resurrection of Nashism. Report on the Emergent Forms of Spectacular Fascism in Scandinavia, in: e-flux Journal 2022, Nr. 129, <https://www.e-flux.com/journal/129/486513/the-resurrection-of-nashism-report-on-the-emergent-forms-of-spectacular-fascism-in-scandinavia/>, Zugriff am 27.01.2023.
- 4 Vgl. Larne Abse Gogarty: The Art Right, in: Art Monthly 2017, Nr. 405, S. 6–10; Ana Teixeira Pinto: Artwashing. NRx und die sogenannte alternative Rechte, in: Texte zur Kunst 2017, Nr. 106, <https://www.textezurkunst.de/de/106/artwashing/>, Zugriff am 27.01.2023; Dies.: Capitalism with a Transhuman Face. The Afterlife of Fascism and the Digital Frontier, in: Third Text 33, 2019, Nr. 3, S. 315–336.
- 5 Vgl. Arch+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus 2019, Nr. 235: Rechte Räume. Berichte einer Europareise; Stephan Trüby: Rechte Räume. Politische Essays und Gespräche, Gütersloh/Berlin 2020; Daniel Hornuff: Die Neue Rechte und ihr Design. Vom ästhetischen Angriff auf die offene Gesellschaft, Bielefeld 2019; Sofia Bemepeza: Aesthetic Practices of the New Right. Fake and Post-Truth as a Challenge for Transgressive Art and Cultural Practices, in: Medienimpulse 58, 2020, Nr. 2, <https://doi.org/10.21243/mi-02-20-14>, Zugriff am 30.01.2023.
- 6 Wolfgang Ullrich: Auf dunkler Scholle, in: Die Zeit, 16.05.2019, Nr. 21, verfügbar auf Ullrichs Blog *Ideenfreiheit*: <https://ideenfreiheit.files.wordpress.com/2019/06/auf-dunkler-scholle.pdf>, Zugriff am 30.01.2023.
- 7 Vgl. Martin Büsser: Viel Rauch um Neo, in: Jungle World 13, 01.04.2010, <https://jungle.world/artikel/2010/13/viel-rauch-um-neo>, Zugriff am 30.01.2023; Niklas Maak: Manufactum auf Leinwand. Zum Breitenenerfolg figurativer Malerei, in: Texte zur Kunst 2010, Nr. 77, S. 59–65.
- 8 Das trifft auch auf die ostdeutsche Kunstgeschichte zu, wenngleich diese anders argumentiert. Vgl. Harald Olbrich: Nur Verdrängung? NS-Kunst in der Kunstgeschichtsschreibung der DDR, in: *kritische berichte* 18, 1990, Nr. 4, S. 25–33.
- 9 August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801–1804. Erster Teil (1801–1802). Die Kunstlehre, Heilbronn 1884, S. 10. Vgl. Berthold Hinz: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, in: Michael Müller u. a. (Hg.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt am Main 1972, S. 173–198, hier S. 184, 190.
- 10 Vgl. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973, S. 10, 16, 335.
- 11 Vgl. Joachim Gmehling: Totalitarismustheorien in der jungen BRD. Zur Kritik des Nationalsozialismus und des Sowjetkommunismus in der Zeitschrift ‹Der Monat›, Bielefeld 2022, S. 185–188.
- 12 Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1957 (1952), S. 421.
- 13 Vgl. Raphael Gross u. a. (Hg.): Documenta. Politik und Kunst, Ausst.-Kat., Berlin, Deutsches Historisches Museum, München/London/New York 2021.
- 14 Klaus Herding/Hans-Ernst Mittag: Objektanalysen zur NS-Kunst. Reaktionen und Perspektiven, in: *kritische berichte* 4, 1976, Nr. 4, S. 46–54, hier S. 50–51.
- 15 Vgl. Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Bd. 3), zit. aus ders.: Malerei des deutschen Faschismus, in: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Kunstverein u. a., Frankfurt am Main 1974, S. 122–128, hier S. 122; Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittag/Wolfgang Schäche/Angela Schönberger: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S. 5–7, hier S. 6.
- 16 Vgl. Jutta Held: New Left Art History and Fascism in Germany, in: Andrew Hemingway (Hg.): Marxism

and the History of Art. From William Morris to the New Left, London 2006, S. 196–212.

**17** Vgl. Kunst im 3. Reich 1974 (wie Anm. 15). Die Tagung wurde vom 8.–11. Oktober 1977 abgehalten, vgl. Hinz u. a. 1979 (wie Anm. 15).

**18** Vgl. Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.

**19** Vgl. ebd., S. 111–113; Hinz 1974 (wie Anm. 15), S. 124–126; Hinz u. a. 1979 (wie Anm. 15), S. 6.

**20** Herding/Mittig 1976 (wie Anm. 14), S. 48.

**21** Jost Hermand: Neuordnung oder Restauration? Zur Beurteilung der ‚faschistischen Kunstdiktatur‘ in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Teil II, in: kritische Berichte 12, 1984, Nr. 2, S. 69–79, hier S. 69.

**22** Klaus Staeck (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988.

**23** Max Imdahl: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich, in: ebd., S. 87–99, hier S. 97–98.

**24** Werner Hofmann: Plädoyer für den mündigen Bürger, in: Staeck 1988 (wie Anm. 22), S. 26–30, hier S. 30; Leo Castelli: NS-Kunst öffentlich zeigen, in: ebd., S. 40.

**25** Ebd.

**26** Vgl. zur Forschungsgeschichte: Christian Fuhrmeister: Die (mindestens) doppelte Zurechtweisung der «gewordenen» Kunst, in: Silke von Berswordt-Wallrabe/Jörg-Uwe Neumann/Agnes Tieze (Hg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Ausst.-Kat., Bochum, Situation Kunst (für Max Imdahl), Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum/Kunsthalle Rostock, Bonn 2016, S. 103–109, hier S. 103. Vgl. zum Forschungsüberblick Bertold Hinz: 1933/35. Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945, in: kritische Berichte 14, 1986, Nr. 4, S. 18–33; Christoph Zuschlag: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, in: Meike Hoffmann/Dieter Scholz (Hg.): Unbewältigt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis, Berlin 2020, S. 14–35. Zur Museumspolitik: Christian Fuhrmeister: Was anders werden muss, in: Ders./Monika Hauser-Mair/Felix Steffan (Hg.): Vermacht, verfallen, verdrängt.

Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren, Petersberg 2017, S. 356–362.

**27** Vgl. Darja Jesse: Kanon und Konflikt. Kunst aus dem Nationalsozialismus in deutschen Kunstmuseen, in: Symposium Cultur@Kultur 4, 2022, Nr. 1, DOI: <https://www.doi.org/10.2478/sck-2022-0001>, S. 7–18.

**28** Vgl. Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, Ausst.-Kat., Berlin, Neue Galerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2019; Julia Voss: Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde, in: Gross u. a. 2021 (wie Anm. 13), S. 69–76; Jutta Held/Martin Papenbrock (Hg.): Kunstgeschichte an den Universitäten des Nationalsozialismus, Göttingen 2003 (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5).

**29** Hans Ernst Mittig: NS-Motive in der Gegenwarts-kunst: Flamme empord?, in: kritische Berichte 17, 1989, Nr. 2, S. 91–110; Berthold Hinz: Disparität und Diffusion. Kriterien einer ‚Ästhetik‘ des NS, in: ebd., S. 111–120. Vgl. auch Heinz Schütz: Transformation und Wiederkehr. Zur künstlerischen Rezeption nationalsozialistischer Symbole und Ästhetik, in: Kunstforum international 95, 1988, S. 64–98.

**30** Vgl. Tim Jorek: Alain de Benoist: Kulturrevolution von rechts, in: David Meiering (Hg.): Schlüsseltexte der ‚Neuen Rechten‘. Kritische Analysen antidemokratischen Denkens, Wiesbaden 2022, S. 79–90.

**31** Peter Laudenbach, John Goetz: Druck von rechts, in: Süddeutsche Zeitung, 27.08.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/afd-kulturpolitik-rechtsextremismus-gewalt-1.4578106>, Zugriff am 31.01.2023. Vgl. zum Antrag die Parlamentsnachrichten des Deutschen Bundestag vom 19.01.2023, in: <https://www.bundestag.de/presse/hib/kurzmedlungen-929882>, Zugriff am 11.07.2023.

**32** Jacques Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007, S. 51.

*Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist [...].<sup>1</sup>*

*The modalities of art (and what counts as art) may have changed substantially since Adorno drafted his book, but the opening lines of Aesthetic Theory still haunt contemporary art practice.<sup>2</sup>*

Als Donald J. Trump 2016 die Wahl zur 45. Präsidentschaft der Vereinigten Staaten von Amerika für sich entschied, rang das deutschsprachige Feuilleton um die richtigen Worte. Das Bild der unumstößlichen Allianz einer «freien», «demokratischen» und vor allem westlichen Weltordnung mit den USA als Federführerin wich einer tiefen Grube des Unverständnisses. In jenem Schicksalsjahr rückte zudem mit dem Brexit und dem Wahlsieg rechts-autokratischer Parteien in Osteuropa eine Verunsicherung näher, die schon länger auch in Deutschland schwelte – Ereignisse, die immer wieder als Systemausfälle deklariert worden waren. Die Versuche, sie zu erklären, mussten einsehen, dass sie das Zeugnis eines vielgestaltigen Angriffs von rechts bildeten, der die Prekarität der Demokratie für sich zu nutzen wusste. Im Zuge verwunderter Diagnosen wurden die verbalen Attacks und medienwirksamen Aktionen der Neuen Rechten wiederholt mit Klassikern der politischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts verglichen: So empört sich der freie Journalist und Kurator Manuel Gogos in der *Frankfurter Rundschau* über die Aktivitäten einer sich durch Sympathien und programmatische Ähnlichkeiten bildenden Front, die sich als Alternative in Stellung zu bringen versucht: eine politische Landschaft von der CSU bis zu neofaschistischen Kleingruppen, die sich allesamt als revolutionär bezeichneten.<sup>3</sup> Ihre antagonistische Selbstdefinition und das häufig zum Einsatz kommende performative Vokabular würden Erinnerungen an Dieter Kunzelmanns Subversive Aktion und die Situationistische Internationale wachrufen. Diese beispielhafte Analyse, die so oder so ähnlich durch verschiedene Medien hallte und dabei stets gleichbleibenden Argumentationslinien folgte, markiert eine grundlegende Dynamik von Kunst und neurechter Politik heute: Sich in die Tradition dessen zu stellen, was als emblematische Selbstverständlichkeit einer linken Kunstpraxis galt, erscheint wie eine schmerzhafte Netzbeschmutzung.<sup>4</sup> Doch woher entspringt dieser Schock? Mit welchen hartnäckigen Annahmen über künstlerische Form und ihre Verbindung zu politischem Handeln hantieren diese Kunstgeschichten? Dass derartige Abgesänge bisher vor allem in Kommentarspalten und Feuilletons artikuliert wurden, verdeutlicht die Notwendigkeit für die Kunstgeschichte, die

Grundlagen dieser Diskurse theoriegeschichtlich und methodisch zu verorten. Dieser Text möchte die von Gogos beklagten *Déjà-vus* aufsuchen und in einem ersten Schritt den methodischen Ursprung der darin artikulierten Unmöglichkeit einer rechten Kunst befragen. Daraufhin soll anhand eines Beispiels erörtert werden, ob die gegenwärtigen Realisationen neofaschistischer Kunst eine Kontinuität dieser kunsthistorischen Argumentationslinien weiterhin zulassen.

### **Kunstgeschichte *rewind*: Von der Schlussfolgerung zur Idee**

In ihrer diskurshistorischen Bestandsaufnahme kunsttheoretischer Debatten nach 1945 markiert die Kunsthistorikerin Gail Day das Prinzip der Negation als zentralen Bezugspunkt: ein kritisches Verfahren, das aus einer «*suspicion of figures of identity, immediacy, and plenitude*» heraus argumentiere und im 20. Jahrhundert zu einer Linse für die Analyse der gesellschaftlichen Verfasstheit von Kunst aufgestiegen sei.<sup>5</sup> Aufbauend auf ein Hegel'sches Erbe, das künstlerische Formen in ontologischer Anbindung an den absoluten Geist des Menschen als Ausdruck sozialer Konstruktionsmodi verstand, wurde im Marxismus eine historisch-materialistische Analyse entwickelt, in der Kunst als produktiver und produzierter Bestandteil gesellschaftlicher Relationen fungiert. Infolgedessen, so Day, sah Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* diese Bestimmung im Rahmen der gesellschaftlichen Veränderungen der Moderne unter Zugzwang gestellt. Unter dem Einfluss der Fragmentierung einer modernen Gesellschaft habe die Kunst die Wahl, sich entweder für eine harmonisierende Verkleidung sozialer Brüche instrumentalisieren zu lassen oder einer Destabilisierung entsprechend eine Form zu entwickeln, die sich selbst immer wieder in Frage stelle. Folglich scheint die Negation zweierlei zu sein: ein formales Prinzip, das sich materiell auslegen lässt, wie auch eine soziale Opposition und versinnbildlichte Figur der Kritik an hegemonialen ästhetisch-gesellschaftlichen Strukturen.

Eine Übertragung von Adornos philosophischem Prinzip der Negation, das er vor allem anhand der Neuen Musik entwickelte und selten mit konkreten Beispielen veranschaulichte, in eine historische Analyse fand erst nach dessen posthumer Veröffentlichung in Texten kritisch engagierter Kunstwissenschaftler:innen statt. So widmete Peter Bürger 1974 in seiner *Theorie der Avantgarde* einen kurzen Abschnitt seiner Analyse des Montageverfahrens in der Kunst der 1920er Jahre einer Kritik von Adornos vermeintlich übermäßigem Optimismus.<sup>6</sup> Das Konzept der Negation wendet Bürger auf die politischen Collagen John Heartfields an, in denen er die Materialisierung der zersplitterten Moderne im Sinne Adornos sieht, «indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt».<sup>7</sup> Bürger schlägt vor, Heartfields konkrete politische Intention mittels des hierdurch ausgelösten «Schocks» mit Adornos weitaus vager bleibenden «ästhetische[n] Wirkung» der Negation gleichzusetzen, um im selben Moment deren Wirkmacht als wünschenswerte Illusion abzuschwächen.<sup>8</sup> «Grundsätzlich ist es problematisch, einer Verfahrensweise eine feste Bedeutung zusprechen zu wollen».<sup>9</sup> Adornos Werkzeug der Ideologiekritik lässt sich nicht so einfach in eine kunsthistorische Analyse umwidmen. In Bürgers Adorno-Rezeption scheint vielmehr eine Argumentation auf, die, kaum geäußert, über die Ambivalenzen ihrer politischen Implikationen stolpert.

Adornos *Ästhetische Theorie* wurde, trotz ihrer aufgrund von ungeklärten Begriffen und essayistischer Schreibweise hermetischen Argumentation, im Kontext der gesellschaftlichen Diskussion zu Beginn der 1970er Jahre als Beitrag der Kritischen

Theorie zur Frage der Rolle von Kunst in politischen Zusammenhängen ersehnt.<sup>10</sup> Als die *Ästhetische Theorie* im Jahr 1970 als Teil von Adornos gesammelten Schriften erschien, erfolgte zeitgleich eine Verschiebung vom Primat des außerparlamentarischen Anti-Institutionalismus hin zu konkreten politischen Gruppierungen, die nach einer progressiven Funktionalisierung der Kunst fragten.<sup>11</sup> Etwa zur selben Zeit setzte Bürger dazu an, die Möglichkeit einer Verbindung von ästhetischer und politischer Praxis auszutesten, an deren nur angedeuteter Artikulation in den Schriften Adornos auch der marxistische Kunsthistoriker Otto Karl Werckmeister verzweifelte.<sup>12</sup> Ohne Bürgers konkrete Anwendung beschreibt Werckmeister das Potenzial der Fragmentierung, das in sich stimmige, «integrale» Kunstwerk zu widerlegen.<sup>13</sup> Das Verfahren folge Adornos umfangreicher aufklärerischer Motivation, in der die «Denunziation der falschen Harmonie [...] zur Enthüllung der wahren Disharmonie», die die Gesellschaft ausmache, aufsteige.<sup>14</sup> Adornos Bezug auf formale Innovation im Bereich der Musik ließ die Kunst jedoch «als de[n] einzige[n] Bereich des objektiven Geistes [erscheinen], in dem konsequente Revolutionen stattgefunden haben».<sup>15</sup> Dem Blick auf das tatsächliche Schicksal der Avantgarde hält diese Bestimmung allerdings nicht stand, sah Werckmeister sie zum Zeitpunkt seiner Analyse in den Fängen von Kommerzialisierung und institutioneller Vereinnahmung.<sup>16</sup> Schon vor ihm hatte eine Generation marxistischer Kunsthistoriker:innen wie Max Raphael die gefährliche Sogwirkung von sich als revolutionär deklarierender Kunst der 1920er Jahre beschrieben, deren selbstbezügliche Form die Artikulation einer konkreten politischen Position verhindere.<sup>17</sup> Was aus marxistischer Sicht eine absorbierende Funktion hat, wirkte aus faschistischer Perspektive in seiner Rhetorik der Maschine und Technologie als produktiver Bezugspunkt: Bereits Bürger grenzt ein, dass eine politisch motivierte und materialistisch-kunsthistorische Lesart der Negation schnell an ihre Grenzen stoße, wenn sie die totalitäre, im Sinne Adornos anti-aufklärerische Position der Futurist:innen, die die von ihm gepriesenen Verfahren der Collage anwendeten, in das Narrativ zu integrieren versuche.<sup>18</sup>

In diesen Kontexten wirkt das Konstatieren einer Überschneidung von Faschismus und Avantgarde hinfällig: Der Faschismus war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von einer anti-bürgerlichen Rhetorik und Ästhetik geprägt, die ihn anschlussfähig für bestimmte Formen der Avantgarde machte – so dass er in Konkurrenz zu Heartfields politischem Lager stand, das oft unter Verwendung derselben Mittel agierte.<sup>19</sup> Die Geschichte von überzeugten Faschist:innen aus bildender Kunst, Architektur und Literatur ist Zeugnis für ihre ideologische Anschlussfähigkeit gegenüber revolutionären Formexperimenten. Bestimmt wurden sie dabei von der paradoxen Formulierung einer zurückblickenden Zukunft, realisiert durch die euphorische Integration ästhetischer Revolutionen – jedoch meist gefolgt von einer misstrauischen Destabilisierung und der schlussendlichen Verbannung. Mit seiner Ästhetik der Negation versuchte Adorno hingegen, einen Begriff zu bestimmen, der die Dis-Artikulation ästhetischer Zusammenhänge auffangen und als Analysewerkzeug eine operative Funktion in Debatten des Anti-Totalitarismus im Liberalismus des Nachkriegsdeutschlands erfüllen sollte, der bekanntlich *zu weit rechts* mit *zu weit links* gleichsetzte. In der Frage der Avantgarde verkompliziert sich diese Gleichschaltung: Wenn wir den Argumenten folgen, die die Verbindung des avantgardistischen Kunstwerks mit revolutionärer Politik entweder ablehnen – von links als eine Verblendung, die tatsächliche politische Folgen in die Wirkungslosigkeit umlenke –, zelebrieren – im Zeichen des liberalen Freiheitsprimats – oder inkorporieren – von

rechts innerhalb einer historisch abgegrenzten Phase, die später in Ablehnung mündet –, wie lässt sich dann die neurechte Aneignung dieses Vokabulars heute verstehen? Und wie die Reaktion darauf?

### Ein doppeltes Déjà-vu

Eine ‚Kunst der Neuen Rechten‘, wie sie der Titel dieser Ausgabe spekulativ konstatiert, ist in mehrerlei Hinsicht schwer zu fassen: Nicht nur widersetzt sie sich ästhetisch-philosophischen Mustern, die den Ursprung einer Moderne in der Kritik der Traditionen verankern und mit bestimmten Ideen gesellschaftlicher Widerstände operieren; sie ist häufig institutionell so weit verfemt, dass sie überhaupt nur selten in aller Deutlichkeit in legitimierten Institutionen der Gegenwartskunst auftritt.<sup>20</sup> Ein Gros der Debatten um die ideologische Integration von Kunst in neurechte Politiken findet auf dem erinnerungspolitischen Feld statt, das sich meist über die Rehabilitierung von zuvor diskreditierten Kunst- und Architekturgeschichten artikuliert. Lokalisierte Bürger den ‚Schock‘ der historischen Avantgarde noch in den satirischen Titelblättern und Plakaten Heartfields, ausgelöst durch die Methoden der Collage, scheinen heute die Mechanismen digitaler Nachrichten- und Kommunikationsnetzwerke, in denen persönliche Daten und Affekte zur Ware werden, eine die analogen Medien weit übertreffende Dispersion jenes Schockmoments zu ermöglichen. Als Kunsthistoriker war ich insbesondere empfänglich für die Performance *Angel Mom* von Milo Yiannopoulos, die im Rahmen der kurzen, aber medienwirksam verbreiteten Ausstellung *#DaddyWillSaveUs* im erhitzten Kontext des US-amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfs 2016 stattfand. Mein persönlicher Schock war hier, wie auch beispielhaft bei Gogos beschrieben, das Resultat eines kunsthistorischen Déjà-vus.

Bereits mit der Eröffnung von *#DaddyWillSaveUs* war Yiannopoulos’ noch zu aktivierendes Set als Installation zu sehen: Eine Wand, mit Porträtfotos plakatiert, auf denen Namen vermerkt sind und, kleiner abgedruckt, ein kurzer Absatz, der über das Schicksal der abgebildeten Person berichtet; eine freistehende, weiß emaillierte Badewanne mit gewundenen Füßen, die zu einem Drittel mit einer dickflüssigen, leuchtend roten Masse befüllt ist.<sup>21</sup> Als Yiannopoulos im Laufe des Abends den Raum betritt, sind Kamerateams bereits in Stellung. Bekleidet mit einer weißen Unterhose, Goldketten, einer Sonnenbrille und einer weißen Basecap, die neben dem Schriftzug «Make America Great Again» noch eine Signatur von Trump trägt, spricht Yiannopoulos vom Ärger über die «liberal protesters», die das Treiben von ihm und seinen Alt-Right-Kolleg:innen motiviert hätten, auch wenn keine von ihnen zugegen waren.<sup>22</sup> Unter fahrigem Lachern und Ausdrücken von Ekel senkt sich Yiannopoulos in die Wanne hinab und posiert rauchend für Fotos. Wie er ankündigt, sei seine Performance eine Erinnerung an Tötungsdelikte in den USA, die, so seine Behauptung, von Personen ohne Aufenthaltsgenehmigung verübt worden seien – und die Mütter der Verstorbenen dementsprechend zu den titelgebenden «Angel Moms» gemacht hätten.<sup>23</sup> In ausladenden Gesten beginnt er, die rote Lösung, die als Schweineblut deklariert ist, auf der Wand mit den Fotos der Verstorbenen zu verteilen. Nach wenigen Minuten und zahlreichen Selfies mit Besucher:innen hinterlässt Yiannopoulos eine mit Blutspritzern übersäte Wand, auf der die Gesichter von Mordopfern ein expressiv-zynisches, nekroästhetisches Tableau bilden (Abb. 1).

Wohin zielt die Funktionalisierung von Erinnerung in Yiannopoulos’ Performance? Als theatrale Überdrehung erscheint *Angel Mom* wie eine Camp-Zitation

1 Milo Yiannopoulos:  
*Angel Mom*, 2016,  
Performance im Rahmen  
der Ausstellung  
*#DaddyWillSaveUs*,  
organisiert von Lucian  
Wintrich, Wallplay  
Gallery, New York 2016,  
Foto: Eli Kurland



von floskelhaftem Protestvokabular, einer Kunstgeschichte melodramatischer Schockstrategien und Erinnerungskultur.<sup>24</sup> In der kurzen Rede, mit der Yiannopoulos den Beginn der Performance markiert, nimmt er seine kunsthistorische Einordnung gleich selbst vor und beschwört den öffentlichen Skandal um Andres Serranos Fotografie *Immersion (Piss Christ)* (1983), die gemeinhin als Klimax der *culture wars* der 1980er und 90er Jahre gilt.<sup>25</sup> In medialen, politischen und schließlich auch juristischen Arenen debattierte ein ganzes Land über dessen Geste, ein Kruzifix in Urin zu tränken – das Werk wurde von Konservativen als moralische Übertretung gelesen und dient der Neuen Rechten heute als Exempel für die Fähigkeit von Kunst, gesellschaftliche Normen zu beeinflussen.<sup>26</sup> Die von Yiannopoulos demonstrierte Anschlussfähigkeit seiner Performance an eine institutionalisierte Gegenwartskunst stieß in den Kommentarspalten des neofaschistischen Blogs *Counter-Currents* jedoch negativ auf, in denen warnend vermeldet wurde: «let's not accept the notion of «art» they have introduced».<sup>27</sup> Auf der Suche nach einer künstlerischen Form für eine neue faschistische Bewegung – der Blog selbst reproduziert reihenweise Beispiele des pathetischen NS-Monumentalismus – erscheinen den Kommentator:innen die Werke aus *#DaddyWillSaveUs* als simple Derivate bereits existierender Kunst; oder schlimmer, doch «nur» als Parodie.

Die Inszenierung erinnerungspolitischer Fehlstellen rückt *Angel Mom* in die Nähe der Werke von Künstlerinnen wie Doris Salcedo, Dora Garcia oder Tania

Bruguera, deren Kunst die Geschichten der von Kolonialismus und US-amerikanischer Intervention geprägten Länder zum Gegenstand hat, aus denen die Mehrzahl der Migrierenden stammt, vor denen Trump und Yiannopoulos laufend Ängste bei *weißen* US-Amerikaner:innen zu schüren suchen. Im formanalytischen Blick scheinen strukturelle Ähnlichkeiten auf, die von Yiannopoulos zu einem zynisch-entleerten Zitat umgemünzt werden. Damit produziert seine Performance gleich ihr eigenes Publikum: Angesprochen werden diejenigen, die nicht nur in der Lage sind, die Ursprünge seines Vokabulars zu lesen, sondern gerade auch die, die den Glauben an die Effektivität dieser Formen für eine liberale Politik weiterhin hegen und sich dabei von seiner Aneignung dieser politisch-künstlerischen Praktiken affizieren lassen. Ihnen ein zynisches Gegenbeispiel ihrer Ambitionen vorzulegen – und damit die verwunderten, politisch gelähmten Kommentare wie die von Gogos hervorzurufen –, ist die augenscheinliche Intention des Internet trolls. Hier tut sich eine mögliche gegenseitige Verstrickung auf: Das Schreiben über die Neue Rechte ist mit einem Verlangen nach Erklärung, Aufklärung und Ent-Deckung verbunden, häufig unmittelbar durch die demonstrative Nonchalance ihrer Übertretungen provoziert. Dabei ist es inzwischen Konsens, dass die Neue Rechte nicht durch ideologische Kohärenz argumentiert, sondern auf Widersprüchlichkeiten fußt, an deren Entflechtung wissenschaftliche Methoden oft scheitern. Die Arbeiten in der Ausstellung *#DaddyWillSaveUs*, insbesondere Yiannopoulos', agieren auf idealtypische Weise in Antizipation einer derartigen Gegenreaktion. Jeder Versuch, sie kunsthistorisch zu erfassen, sieht sich auch mit den Strategien einer von Aufmerksamkeit getriebenen Kommunikationswelt konfrontiert, an die sie systematisch angepasst werden. Und so führt, wie Adorno argumentiert, eine Analyse der ästhetischen Formationen rechter Bewegungen häufig zu ihrer «überwertige[n] Bedeutung» und kann selten die Zusammenhänge sichtbar machen, die diese selbst ideologisch zu verdecken suchen.<sup>28</sup>

### **Bürgerliche Formalismen und Konterrevolution**

In seiner *Ästhetischen Theorie* spricht Adorno nur über Umwege über eine faschistische Kunst, die er historisch mit einem totalitären Kunstbegriff verbindet, gegen den sich seine Negation wendet. In einem 1967 gehaltenen Vortrag, dessen erstmalige Veröffentlichung 2019 zum Bestseller in einem verunsicherten Deutschland wurde, äußert er sich konkret über die weiterhin bestehende Existenz der Grundbedingungen des Faschismus, die das Aufkommen eines «neuen Rechtsradikalismus» statt überraschend vielmehr unvermeidbar werden lässt.<sup>29</sup> Adorno betont die bewahrenden Ansprüche einer in den 1950er Jahren entstehenden NPD, die sich nicht, wie noch der Hitler-Faschismus der 1930er Jahre, als revolutionäre Abkehr deklariert, sondern der Rehabilitierung eines gesellschaftlichen Zustands dienen soll.

In einer Zeit gesellschaftlicher Spaltung durch Armut und Rassismus ist das avantgardistische Erregungspotenzial von Yiannopoulos und Co als oppositioneller Protest lesbar, stellt jedoch, wie Mikkel Bolt Rasmussen überzeugend argumentiert, einen Protest gegen Proteste dar: ein Aufgreifen gegenwärtiger politischer Unruhen, um sie unter vorgespülten Vorzeichen den machterhaltenden Politiken eines Hegemons wie Donald Trump zuzuführen.<sup>30</sup> Eine Neue Rechte ist zwar augenscheinlich *neu*, verfolgt in dieser rein oberflächlichen Innovation – und dem Zitieren von Neuheit, von der «bahnbrechenden» Kunst des 20. Jahrhunderts bis zu *new tech* – aber schlussendlich «präventive, konterrevolutionäre» Ziele.<sup>31</sup> Die sich durch diesen Text ziehenden Echos zwischen einer linken Kunstpraxis und der Ästhetik der Neuen



Rechten scheinen daher allein auf dieser neutralen, formanalytischen Ebene fassbar zu werden. Nur hier lässt sich die Verwunderung von Bürger wie auch Gogos über die politische Beliebigkeit der ästhetischen Zersetzung verorten.

Im 21. Jahrhundert ist ein neu aufkommender Faschismus laut Rasmussen einer Krise des bürgerlichen Kapitalismus zuzurechnen.<sup>32</sup> In den Analysen der Kunst dieser Krise wird diese historisch neue Dynamik häufig nicht gefasst: Sie verharren bei etablierten Modellen der Interpretation, die die veränderten Vorzeichen zwischen dem avantgardistischen Faschismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und seiner neofaschistischen Kopie im 21. Jahrhundert nicht voneinander trennen. Die Neue Rechte verfolgt, was den Neoliberalismus und den historischen Faschismus zuvor ebenfalls befeuerte: revolutionäres Potenzial in der Gesellschaft umzulenken, um es unter nur vermeintlich radikalen Vorzeichen einer Stabilität der Ordnung zuzuführen. Wenn Kunst und auch Kunstgeschichte zu Orten werden sollen, die vermögen, die Neue Rechte zu entwaffnen, stehen wir vor der Aufgabe, wie Adorno ganz zu Beginn seiner *Ästhetischen Theorie* deklariert, eigene Selbstverständlichkeiten abzulegen und unsere Definition von Kunst immer wieder zu hinterfragen.

## Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 1.
- 2 Gail Day: *Dialectical Passions. Negation in Postwar Art Theory*, New York 2011, S. 7.
- 3 Manuel Gogos: Die Neue Rechte mit den Waffen des Feindes, in: *Frankfurter Rundschau*, 03.05.2018, <https://www.fr.de/politik/neue-rechte-waffen-feindes-10992886.html>, Zugriff am 01.12.2022.
- 4 Siehe hierzu Versuche der Kanonisierung wie Jens Kastner: *Die Linke und die Kunst. Ein Überblick*, Münster 2019.
- 5 Day 2011 (wie Anm. 2), S. 5.
- 6 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- 7 Adorno 1970 (wie Anm. 1), S. 232. Siehe auch Bürger 1974 (wie Anm. 6), S. 105.
- 8 Bürger 1974 (wie Anm. 6), S. 108.
- 9 Ebd., S. 106.
- 10 Siehe hierzu die ausführliche Beschreibung des redaktionellen Prozesses in: Anne Eusterschulte/Sebastian Tränkle: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie*, Berlin/Boston 2021, S. 5–10.
- 11 Dies spiegelt sich in der Kunstgeschichtsschreibung in den häufigen Fokus auf performative Aktionsformen als ‚die‘ Kunst der 1968er, deren spätere Zuwendung zu klassischen Medien weitaus weniger Beachtung findet. Die sich in Westdeutschland in den 1970er Jahren formierenden kommunistischen Partei- und Gruppengefüge – oft K-Gruppen genannt –, die anstrebten, eine linke Kunstpraxis über formale Organisationsweisen gesamtgesellschaftlich wirksam zu machen, sind Gegenstand meiner derzeitigen Forschung zur Diskursfigur der ‚Politischen Kunst‘ in den 1970er Jahren.
- 12 Stephen F. Eisenman deklarierte diese Skepsis gegenüber der Avantgarde als eines der Merkmale marxistischer Kunstgeschichte der 1970er Jahre. Siehe Stephen F. Eisenman: *The Political Logic of Radical Art History in California 1974–85. A Memoir*, in: Warren Carter/Barnaby Haran/Frederic J. Schwartz (Hg.): *ReNew Marxist Art History*, London 2013, S. 48–63, hier S. 52.
- 13 Adorno 1970 (wie Anm. 1), S. 232.
- 14 Ebd.
- 15 Otto Karl Werckmeister, *Das Kunstwerk als Negation. Zur geschichtlichen Bestimmung der Kunsttheorie Theodor W. Adornos*, in: Ders.: *Ende der Ästhetik. Essays über Adorno, Bloch, Das gelbe Unterseeboot und der eindimensionale Mensch*, Frankfurt am Main 1971, S. 7–35, hier S. 16.
- 16 Bürger 1974 (wie Anm. 6), S. 105.
- 17 Siehe Max Raphaels Kritik des Surrealismus in: Max Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Frankfurt am Main 1975, S. 17–22.
- 18 Bürger 1974 (wie Anm. 6), S. 105.
- 19 Siehe hierfür exemplarisch George L. Mosse: *Faschismus und Avantgarde*, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.): *Faschismus und Avantgarde*, Königsstein 1980, S. 133–149.
- 20 Adorno 1970 (wie Anm. 1), S. 38–39.
- 21 Als Quelle für diese Beschreibung dient die Vielzahl an journalistischen und User-generierten Berichterstattungen sowie Presse- und Social-Media-Bilder. Die Performance wurde ursprünglich auf einem YouTube-Kanal gestreamt, der inzwischen gesperrt worden ist.
- 22 Ebd.
- 23 Vergleiche hierzu auch die *«Gallery Notes»*, die im Vorhinein auf Breitbart veröffentlicht wurden. Mike Ma: *\*\*\*LIVE AT 8PM EST\*\*\* MILO Performs*

- Art Piece At «Daddy Will Save Us» Exhibit In NYC, in: Breitbart, 08.10.2016, <https://www.breitbart.com/social-justice/2016/10/08/milo-daddy-will-save-us-nyc/>, Zugriff am 15.02.2023. Der Begriff «Angel Mom» geht ursprünglich auf eine 2001 gegründete und sich im Internet organisierende Selbsthilfegruppe für Mütter, deren Kinder verstorben sind, zurück. Zum Abschluss einer Rede Trumps im Wahlkampfjahr 2016 versammelten sich auf dem Podium von ihm eingeladene Mütter, deren Kinder, laut eigener Aussage, Opfer von Morden durch Migrierende ohne Papiere geworden seien.
- 24** Diese Analyse nimmt auch Jacob A. Hutchison vor, der *Angel Mom* unter Verwendung von Craig J. Peariso Konzept des «put-on» als zugespitzte Wiederholung normativer Performanz von Opposition liest. Jacob A. Hutchison: *The Dissent of Man. Stephen Colbert and the Evolution of Recursive Parody*, Dissertation, University of Washington 2016, S. 221, und Craig J. Peariso: *Radical Theatrics. Put-ons, Politics and the Sixties*, Seattle/London 2014.
- 25** Andrew Hartman: *A War for the Soul of America. A History of the Culture Wars*, Chicago 2015.
- 26** Diese Dynamik zeigt sich am deutlichsten in der Interpretation des Werks Antonio Gramscis innerhalb der Neuen Rechten, für die die Objekte der *culture wars* als häufig ephemerer Kanon dienen. Dazu: Angela Nagle: *Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, Winchester/Washington 2017.
- 27** Siehe die Kommentarspalte zu Julia Rouget: *Make Weimerica Grate Again. A Review of the «Daddy Will Save Us» Art Show*, in: *Counter-Currents*, 11.10.2016, <https://counter-currents.com/2016/10/make-weimerica-grate-againa-review-of-the-daddy-will-save-us-art-show/>, Zugriff am 15.02.2023.
- 28** Theodor W. Adorno: *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus. Ein Vortrag*, Berlin 2019. S. 42.
- 29** Ebd., S. 21.
- 30** Mikkel Bolt Rasmussen: *Trump's Counter-Revolution*, Winchester/Washington 2018.
- 31** Ebd., S. 44. (Eigene Übersetzung.)
- 32** Ebd., S. 23.

## Bildnachweise

- 1** Foto: Eli Kurland. Veröffentlicht in: Ders.: *The Mt. Rushmore of Alt-Right Provocateurs Had a Pro-Trump Gay Art Show*, in: *Medium*, 10.10.2016, <https://eli-kurland.medium.com/the-mt-rushmore-of-alt-right-provocateurs-had-a-pro-trump-gay-art-show-4bf4de673896>, Zugriff am 15.02.2023

Am 8. November 1945 erreichte die US-Streitkräfte in Europa ein kurzes Telegramm aus Washington, D.C., das ein umfangreiches Vorhaben anordnete:

«Request that you collect all available paintings, watercolors, engravings and drawings showing troop activities, views of battle fields, military installations, industrial or home front activities produced by German and Italian artists during the present war.»<sup>1</sup>

Deutsche und italienische Bilder mit militärisch-politischen Sujets sollten im Auftrag des US-amerikanischen Kriegsministeriums zusammengetragen und in die USA gebracht werden. Während die Absicht, auch italienische Kriegskunst zu sammeln, im Laufe der Zeit verworfen wurde, sollten in Deutschland innerhalb eines einzigen Jahres mehr als 8000 Kunstwerke aufgespürt und konfisziert werden.<sup>2</sup> Diese schon bald als German War Art Collection bezeichnete Sammlung beinhaltete Werke von etwa 400 (fast ausschließlich männlichen) Künstler:innen aus unterschiedlichen nationalsozialistischen Präsentations- und Sammlungszusammenhängen. Im März 1947 wurde sie an die Historical Properties Section nach Washington geschickt. Die Entstehung der Sammlung im Kontext einer umfänglichen Entnazifizierung der deutschen Bevölkerung zu verorten, liegt auf der Hand: Der Hauptverantwortliche, der US-Amerikaner Gordon W. Gilkey, bezog sich während der Umsetzung seines Auftrags auf die in den Military Government Regulations explizit angeordnete Konfisizierung von «Nazi and Militaristic Collections» und auf die Allied Control Directive Nr. 30, die visuelle NS- und Kriegsglorifizierung jeglicher Art – auch in Museen und Ausstellungen – untersagte.<sup>3</sup> Entsprechend wurde die Sammlung vielfach als gefährliche und daher verborgene NS-Propaganda kommentiert.<sup>4</sup> Eine entscheidende Facette ihrer Genese wurde dabei jedoch übersehen: Die Werke wurden nicht konfisziert, um weggesperrt zu werden, sondern sollten als «documentary war paintings» für die Sammlung eines in den frühen Nachkriegsjahren geplanten und später aufgegebenen Kriegsgeschichtsmuseums verfügbar gemacht werden.<sup>5</sup> Sie sollten nicht verborgen, sondern im Gegenteil präsentiert werden. Ein Fernschreiben mit identischem Wortlaut erreichte zur gleichen Zeit die US-amerikanische Besatzungsmacht im Pazifik, in dem das Sammeln japanischer Kriegsbilder angeordnet wurde.<sup>6</sup>

In der kunsthistorischen Beschäftigung mit der Kunst aus dem Nationalsozialismus in Deutschland dominierten für Jahrzehnte (und zum Teil bis heute) Argumentationsmuster, die mit der ästhetischen Abwertung, moralischen Ablehnung sowie der Vorstellung einer von dieser Kunst ausgehenden ideologischen Wirkmächtigkeit einhergingen.<sup>7</sup> Die Versuche, den Forschungsgegenstand als vermeintliches Produkt der «Unkunst» abzuqualifizieren, greifen jedoch zu kurz; indem sie

kritische berichte, Jahrg. 51, Ausg. 3.2023. <https://doi.org/10.11588/kb.2023.3.97253>  
[Freier Zugang – alle Rechte vorbehalten]

bestimmen wollen, was Kunst ist, argumentieren sie im Sinne einer Kunstkritik und nicht im Sinne der Kunstgeschichte. Im Fall der German War Art Collection haben solche Narrative dazu geführt, dass die Sammlung ungenügend erforscht und mit erheblichen Leerstellen historisiert wurde. In den USA hingegen wurde die German War Art zunächst im Licht einer internationalen Tradition der Militär- und Schlachtenmalerei betrachtet. Sie sollte gemeinsam mit italienischen sowie japanischen Bildern die Kunstbestände des US-Kriegsministeriums ergänzen. Die Neubewertung der Sammlung als ein Instrument, «to prevent all Nazi and militaristic activity or propaganda» im Sinne des Potsdamer Abkommens, erfolgte erst später, vor allem während der Verhandlungen über deren Rückgabe an die Bundesrepublik Deutschland in den 1970er Jahren.<sup>8</sup> Ziel eines sinnstiftenden Umgangs mit dieser Sammlung heute sollte also nicht die Frage sein, was Kunst ist, sondern die quellenbasierte Analyse ihrer Entstehungs- und Wahrnehmungsbedingungen im jeweiligen historischen und politischen Kontext. Der vorliegende Beitrag will in diesem Sinne neue Facetten der Sammlungsgeschichte auswerten, um die bislang als «one of the central mysteries of the post-war era» hingenommene Wissenslücke ihrer Genese zu schließen.<sup>9</sup>

### **Die Kunstsammlung des US-Kriegsministeriums und die Pläne für ein Museum**

Für die kunst- und kulturhistorische Sammlung des US-Kriegsministeriums gab es lange keine zentrale Verwaltungsstelle. Im Sommer 1945 wurde daher die Historical Properties Section im Office of the Army Headquarters Commandant mit Sitz im Pentagon gegründet. Mit dem Memorandum Nr. 345–45 vom 11. Juni 1945 kommunizierte das Ministerium die Funktionen dieser Abteilung: Sie bestanden im Sammeln, Verwalten und Bewahren von Kriegskunst und anderen historisch oder künstlerisch wertvollen Objekten, die während des Zweiten Weltkriegs entstanden waren.<sup>10</sup> Da Gilkey im Abschlussbericht zur German War Art als erste Direktive dieses Memorandum zitierte, wurde es in der Forschung als unmittelbare Konfiszierungsgrundlage für die deutsche Kriegskunst interpretiert.<sup>11</sup> Das Memorandum entstand jedoch – und dieses Detail ist für die Sammlungshistorie entscheidend – nicht mit Blick auf die US-amerikanische Besetzung Deutschlands und die Konfiszierung deutscher Kriegsbilder. Es bezog sich anfangs ausschließlich auf die US-amerikanischen Kulturgüter: Mit der Historical Properties Section suchte das Ministerium, das eigene, dezentral organisierte Kriegskunstprogramm und das Problem der verstreuten kulturhistorischen Bestände der Armee in den Griff zu bekommen. Seit dem US-amerikanischen Eintritt in den Zweiten Weltkrieg Ende 1941 hatten die USA Kriegsmaler:innen an unterschiedlichen Fronten in Europa und Asien beschäftigt. Nachdem der Krieg auf dem europäischen Kontinent seit knapp einem Monat beendet war und sich auch im Pazifik ein Ende abzeichnete, sollte die neue Sektion diese Bestände nun dauerhaft verwalten und in Ausstellungen einer breiten Öffentlichkeit präsentieren.<sup>12</sup> Dieser Sammeltätigkeit ging ein Kunstbegriff voraus, der im Krieg entstandene Bildwerke als Medien der Geschichtsschreibung und -vermittlung auffasste.

Zum Leiter der Historical Properties Section wurde der promovierte Kunsthistoriker Hermann W. Williams Jr. bestimmt, der in seinem zivilen Beruf als Assistentzkurator in der Gemäldesammlung des Metropolitan Museum of Art in New York tätig gewesen war. Unter Bezugnahme auf das Memorandum vom 11. Juni 1945 begann Williams, die US-amerikanischen Kriegsbilder einzusammeln. Er kontaktierte zahlreiche Künstler, überwachte ihre Einsendungen und informierte sie darüber,

welche ihrer Werke vom eigens zu diesem Zweck aufgestellten War Department Art Committee für die Kriegskunstsammlung ausgewählt worden waren. «We expect that all this material», schrieb er zudem, «will one day be incorporated in a National War History Museum».<sup>13</sup> Tatsächlich war die beständig anwachsende Kunstsammlung lange als Grundstock für das angedachte Nationale Kriegsgeschichtsmuseum betrachtet worden, dessen Gründung vom Präsidenten der Vereinigten Staaten Harry S. Truman befürwortet wurde. In den frühen 1950er Jahren wurden die Museumspläne aufgrund mangelnder finanzieller Mittel allerdings aufgegeben.<sup>14</sup> Mit welcher Intention die Erweiterung der Sammlung auf deutsche, italienische und japanische Kriegsbilder beschlossen wurde, ist in den erhaltenen Akten der Historical Properties Section nicht überliefert. Um eine politisch motivierte Beschlagnahme im Sinne der Entnazifizierung handelte es sich zu diesem Zeitpunkt jedenfalls nicht. Vielmehr ist anzunehmen, dass die Objekte der besiegten einstigen Kriegsgegner die Schilderung der Geschichte des Zweiten Weltkriegs im künftigen Nationalen Kriegsgeschichtsmuseum der USA visuell bereichern und als Kriegsbeute den Sieg der USA untermauern sollten.

### Ein schwieriger Projektanfang

Als das Telegramm am 8. November 1945 den Transport der Kriegsbilder in die USA anordnete, waren die Museumspläne zwar noch nicht ausgereift, aber zumindest als nachhaltiger Zweck für eine große Kriegskunstsammlung gegeben. Mit der Direktive der Military Government Regulations vom 14. Juli 1945 zum Umgang mit der kriegsverherrlichenden Kunst in der US-amerikanischen Besatzungszone in Deutschland war außerdem die Rechtsgrundlage für die Konfiszierung der deutschen Bilder geschaffen worden.<sup>15</sup> Die Frage nach der Umsetzung blieb hingegen unbeantwortet: Welche Abteilung würde den Auftrag in Europa koordinieren und welche Sachverständigen sollten sich auf die Suche nach den Kriegsbildern begeben? Der Hauptverantwortliche Gilkey kam unverhofft zu diesem Einsatz. In den genannten Korrespondenzen zwischen dem Leiter der Historical Properties Section Williams und den US-amerikanischen Kriegsmalern findet sich ein Detail, das zunächst als kurioser Zufall daherkommt: Ausgerechnet Gilkey hatte sich bei der Historical Properties Section im Herbst 1945 als Maler für die im Pazifik auch nach Kriegsende noch agierende War Art Unit beworben.<sup>16</sup> Nach seinem Abschluss in bildender Kunst hatte er verschiedene Lehrtätigkeiten im Bereich der Druckgrafik und Auszeichnungen vorzuweisen. Der stellvertretende Leiter der Sektion informierte ihn jedoch, dass die pazifische Künstler-Einheit bereits vollständig besetzt worden sei und empfahl Gilkey stattdessen, sein Interesse der kriegsgeschichtlichen Abteilung in Europa vorzutragen.<sup>17</sup> Nach einigen Umwegen erreichten Gilkeys Briefe die Historical Division in Frankfurt am Main, deren Leiter Harold E. Potter nun tatsächlich eine Verwendung für ihn hatte. Doch statt selbst Bilder des Krieges zu produzieren, würde Gilkey fortan die deutsche Kriegskunst aufspüren.<sup>18</sup>

Wie Gilkey kam auch der Militärangehörige Potter unerwartet zu dem Auftrag, die Sammlung der Kriegsbilder zu beaufsichtigen. Die Aufgabe der Historical Division, deren Leitung er erst im Januar 1946 übernommen hatte, sah die Erarbeitung einer Historiografie des Zweiten Weltkriegs vor, nicht das Sammeln von Kunst.<sup>19</sup> Die Abteilung war damit befasst, ehemalige Wehrmachtangehörige zu interviewen, deutsches Aktenmaterial auszuwerten und Manuskripte für die Geschichtsbücher zu verfassen. An die weisungsgebende Historical Division im Kriegsministerium in

Washington berichtete Potter jedoch am 20. Februar 1946, niemand anderes wolle die Arbeitsanweisung ausführen: «The responsibility for handling war paintings and works of art having some military meaning was given to this Division after all others had declined the responsibility. [...] On 8 February I wrote Captain Gelke [sic] telling him that if he cared to come here at least for 6 months I would be glad to have him [...]».<sup>20</sup> Schließlich sollten es zwölf Monate werden, in denen Gilkey das Sammeln und Verwalten deutscher Kriegskunst als zusätzliche Aufgabe innerhalb der Historical Division bewerkstelligte.

#### «A Great Collection on the War»

Ende April 1946 kam Gilkey in Deutschland an und stieß schon bald auf vielversprechende Fährten: Seine Recherchen führten ihn zu ehemaligen Kriegsmalern der Wehrmacht, zu den Auslagerungsorten für Sammlungen hoher NS-Funktionäre, den Central Collecting Points in München und Wiesbaden und zum *Haus der Deutschen Kunst*, wo sich noch vereinzelt Exponate mit militärischen Motiven aus den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* befanden.<sup>21</sup> Gilkey berichtete Potter nach Frankfurt von vielen Hinweisen auf Aufbewahrungsorte von geeigneten Kriegsbildern. Für solche Objekte, die als Eigentum der Wehrmacht, der NSDAP und der ihnen angegliederten Organisationen galten, konnte er problemlos die Beschlagnahme durch die US-Militärregierung veranlassen. Da er jedoch auch einige ehemalige Kriegsmaler der Wehrmacht persönlich kennengelernt und in deren Besitz ebenfalls Kriegsbilder entdeckt hatte, musste Gilkey Überzeugungsarbeit leisten. Solche Arbeiten seien, wie er Potter schilderte, «subject to confiscation «as related or dedicated to the perpetuation of German Militarism» [wie es der Titel 18 der Military Government Regulations anordnete], but the artists say their stuff is simple documentary reporting; then I appeal to their pride, their work preserved and represented in a great collection on the war, – then they don't want to be left out».<sup>22</sup> Es war das Versprechen einer großen und historisch wertvollen Kriegskunstsammlung, das die Künstler zur Abgabe ihrer Werke umstimmen sollte.

In Washington war das Interesse an Gilkeys Funden mit Blick auf die wachsende Kunstsammlung groß. Der neue Leiter der dortigen Historical Division Harry J. Malony, der als Vertreter der U.S. Army zugleich Mitglied im beratenden Ausschuss des National Military History Museum war, erkundigte sich im Oktober 1946 nach den Fortschritten. Er bat Potter um einen ausführlichen Bericht mit Angabe zu Herkunft und Quantitäten der Objekte sowie deren «historical, artistic or social significance», da in Washington zu diesem Zeitpunkt noch keine Einzelheiten über die gesammelten Werke bekannt waren.<sup>23</sup> «The proposed National Military Museum», fuhr er fort, «will cover all American military history, together with European backgrounds and sidelights».<sup>24</sup> Gilkey könne in Betracht ziehen, auch militärisches Gerät und Objekte aus dem Ersten Weltkrieg in die Sammlung zu integrieren; ferner habe Malony von Kriegsbildern des Malers Josef Arens erfahren, die sich für die Sammlung ebenfalls eignen würden.<sup>25</sup> Die ersten beiden Vorschläge waren vermutlich zu umfassend. Hinsichtlich der Bilder von Arens konnte Potter jedoch antworten, dass sich bereits über 200 Arbeiten des Künstlers in der Sammlung befänden.<sup>26</sup> Zur Bedeutung der Objekte äußerte sich Potter lediglich summarisch. Während er die Arbeiten der offiziellen Kriegsmaler der Wehrmacht, die das Gros der Sammlung ausmachten, als «a pictorial record on history of all phases of German Army, Air, and Navy activities on all German fronts from 1939 to 1945» beschrieb, wies er den

anderen Konvoluten nur knapp einen «historical value» zu.<sup>27</sup> Vermutlich hatte Potter die Bilder (zumindest zu diesem Zeitpunkt) nicht selbst gesehen, denn er verwies auf den Abteilungsmitarbeiter Detmar Finke, der mit den Objekten gut vertraut sei und sie Malony persönlich präsentieren werde.

Als sich die German War Art Collection schließlich im April 1947 auf dem Weg in die USA befand, berichtete der stellvertretende Leiter der Historical Division in Washington auf die Nachfrage des Assistant Secretary of War Howard C. Petersen über die Museumspläne und die Sammlung der Historical Properties Section: «The best current museum practice is followed in the preservation of the paintings for future history. [...] Paintings are circulated on loan to accredited public museums and organizations [...], and to army installations for special exhibitions.»<sup>28</sup> Deren künftige Funktion verstand er als «nucleus of that [National War History] Museum».<sup>29</sup> Die deutschen Kriegsbilder trafen ebenfalls bald in Washington ein, bemerkte er, und müssten erschlossen werden, um für eventuelle Ausstellungsanfragen zur Verfügung zu stehen.<sup>30</sup>

### **Kunstverständnisse und (Un-)Bedeutungszuweisungen**

Während seines einjährigen Aufenthalts in Deutschland hatte sich Gilkey einen Eindruck verschafft über die restriktive Kulturpolitik des NS-Regimes mit ihrer Ablehnung dessen, was als nicht-systemkonform galt, und dem kaum zu überblickenden Kunstraub: «Perhaps the combat artists were sincere. [...] But behind it always was Adolf Hitler and the men around him: Hitler and his dreams of a superrace built upon the bones of destruction of all who opposed him in his mad drive to rule the world. If his plan had succeeded, the suicide of the creative arts would have followed.»<sup>31</sup> Über die von ihm zusammengetragene Sammlung deutscher Kriegsbilder äußerte er sich ebenfalls auffallend kritisch: «Aside from the accumulation of intelligence and the historical value of the collected German War Art, my work of the past year has attained the removal from Germany of this monument to their baseness. If it had been left in Germany it would have been a potential threat to the world through its future reinstallation and German misuse.»<sup>32</sup> Zwar wies auch Gilkey der Sammlung einen historischen Wert zu; er verstand sie jedoch vielmehr als ein «monument of their baseness» (zu Deutsch etwa: ein Denkmal ihrer Niedertracht), dessen Wiedererrichtung das erneute Aufleben nationalsozialistischer Ideologien in der deutschen Bevölkerung befeuern könne. Unverkennbar sind diese Worte von den Grundsätzen der alliierten Besatzungspolitik durchdrungen, die eine vollständige Entnazifizierung und Entmilitarisierung Deutschlands anstrebte.

Noch während Gilkey nach Bildern fahndete, waren die Erwartungen an das zusammengetragene Material und dessen Bewertungen somit heterogen. Anders als Gilkey erhofften die Verantwortlichen aus der Historical Division und der Historical Properties Section in Washington – die Vision eines Nationalen Kriegsgeschichtsmuseums stets vor Augen –, mit der deutschen Kriegskunst weitere kultur- und kunsthistorisch wertvolle Museumsobjekte zu erhalten. Mehrere Hundert Werke aus der German War Art Collection mit explizit nationalsozialistischen Motiven – insbesondere Darstellungen von SA-Aufmärschen, NS-Gedenktagen, Porträts hoher NSDAP- und Wehrmachtsfunktionäre –, wurden zwar auch in den USA ausschließlich als NS-Propaganda verstanden. Das Gros der deutschen Kriegsbilder fand im Personal der US-amerikanischen Armee, später des Kongresses und anderer militärischer sowie politischer Einrichtungen jedoch auch nach der Aufgabe der Museumspläne

ein anerkennendes Publikum. Zahlreiche Objekte wurden restauriert und gerahmt, um als Ausstellungsexponate und Büroausstattung genutzt zu werden.<sup>33</sup>

Dieses US-amerikanische Nachleben der militärisch-politischen Bilder des NS-Regimes erzählt eine ‹Geschichte der NS-Kunst›, die – im Gegensatz zum üblichen kunsthistorischen Narrativ – ein Publikum impliziert, das die Bilder gern anschaute und sich explizit als demokratisch auffasste. An diesem Beispiel wird deutlich, wie kontextabhängig Bedeutungszuweisungen und Wertzuschreibungen der Kunst aus dem Nationalsozialismus sein konnten. Die Verengung auf einen Kunstbegriff, der von der Autonomie der Kunstproduktion, der moralischen Integrität der Kunstschaffenden und der Objektivität des ästhetischen Urteils der kunsthistorischen Disziplin ausgeht (und damit die Kunst aus dem Nationalsozialismus exkludiert), verstellt den Blick auf die heterogenen Gebrauchsweisen von Kunst- und Kulturgütern und schränkt die Betrachtung auf eine eigentlich längst überkommene Weise ein. Oder mit den Worten von Jutta Held und Norbert Schneider gesprochen: ‹Es ist [...] nicht mehr das vorrangige Problem der ästhetischen Theorie, normative Regeln und Gesetze aufzustellen, durch welche sich Kunst von Nicht-Kunst unterscheiden lässt und klare Direktiven der Wertung gegeben werden.›<sup>34</sup> Vielmehr lohnt es sich, die historischen Rezeptionsmodi dieser Kunst in ihrer jeweiligen Zeit zu analysieren und zu fragen, wann, warum und von wem Kunst aus dem Nationalsozialismus nachgefragt oder abgelehnt wurde.

## Anmerkungen

Dieser Beitrag basiert auf meinem laufenden Dissertationsprojekt zur Sammlungs- und Wahrnehmungsgeschichte der German War Art Collection am DFG-Graduiertenkolleg ‹Identität und Erbe› an der Technischen Universität Berlin.

**1** Telegramm WX-81902 vom Adjutant General, War Department, an US Forces European Theater (USFET), Frankfurt am Main, v. 08.11.1945, in: NARA (National Archives and Records Administration at College Park, Maryland, USA), RG 498, Entry UD 589, Historical Division, Decimal File, 1945–46, Box 4028, Folder: 007–Combat Art, 1946.

**2** In den Quellen sind keine genauen Gründe genannt, aber es ist denkbar, dass die Sammlung italienischer Bilder zeitlich nicht mehr zu realisieren war. Zu den Quantitäten: Die Zahlen zur German War Art Collection variieren stark und ergeben nie identische Summen. Im Abschlussbericht zur German War Art beziffert Gordon W. Gilkey die zusammengetragenen Kunstwerke auf 8722, vgl. Gordon W. Gilkey, Abschlussbericht ‹German War Art› vom 25.04.1947, in: NARA, RG 498, Entry UD 589, Box 4028, Folder: 007–Combat Art, 1946 (wie Anm. 1). Der Bericht ist außerdem vollständig abgedruckt in: John Paul Weber: *German War Artists*, Columbia 1979, S. 37–53. 1950 wurden zudem weitere Kunstwerke und kulturhistorische Objekte aus dem Central Collecting Point Wiesbaden in die USA verbracht, vgl. Schreiben

von Orlando Ward, Chief, Military History, an Harold E. Potter, Chief, Historical Division, EUCOM, in: NARA, RG 319, Entry A1 144, Correspondence Relating to the Historical Program of the United States, 1946–1962, Box 7, Folder: Correspondence Between Cols. Potter + Ney, folder 2 of 3, 1950. Heute befinden sich 7721 Objekte im Deutschen Historischen Museum in Berlin und 586 im U.S. Army Center of Military History in den USA.

**3** Vgl. Military Government Regulations, Title 18, Monuments, Fine Arts and Archives, Abschnitt 401.5, den Gilkey in seinem Abschlussbericht zitiert (siehe Gilkey 1947, wie Anm. 2). Die Beschlagnahme von Kunstwerken aus den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* erfolgte auf der Grundlage der Allied Control Authority Directive Nr. 30, vgl. Allied Control Authority Directive Nr. 30, in: *Enactments and Approved Papers of the Control Council and Coordinating Committee, Allied Control Authority, Germany (1945–1948)*, Bd. 3, hier S. 134; vgl. auch exemplarisch: Schreiben der Abwicklungsstelle ‹Haus der Deutschen Kunst› an Erich Mercker v. 15.12.1948, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Haus der Deutschen Kunst 32; darin erfährt der Maler, dass er keinen Schadensersatz für Bilder beantragen könne, die auf der Grundlage dieser Direktive konfisziert und in die USA verbracht worden seien.

**4** Zu diesem Aspekt der Wahrnehmungsgeschichte der Sammlung vgl. Darja Jesse: ‹closed



permanently and taken into custody». Die German War Art Collection und der Topos der gefährlichen Kunst, in: Iris Wenderholm / Nereida Gyllensvärd / Robin Augenstein (Hg.): Die Sichtbarkeit der Idee. Zur Übertragung soziopolitischer Konzepte in Kunst und Kulturwissenschaften, Berlin 2023 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 13), S. 293–309.

**5** «Report of Progress/Historical Properties Section/1 December 1945», in: NARA, RG 319, Entry 487, Office of the Chief of Military History, Mail & Records Section, Decimal File, 1943–50, Box 4, Folder: Decimal File 007 – Preservation of Paintings and Reports 1945.

**6** Vgl. Schreiben von Hermann W. Williams, Chief, Historical Properties Section, an Bruce Rindlaub, Office of the Chief of Engineers, v. 09.11.1945, in: Ebd. Zu den japanischen Kriegsbildern vgl. Asato Ikeda: Japan's Haunting War Art. Contested War Memories and Art Museums, in: *disClosure. A Journal of Social Theory* 18, 2009, Article 2, DOI: <https://doi.org/10.13023/disclosure.18.02>.

**7** Zu diesem Themenkomplex vgl. Christian Fuhrmeister: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944, in: Wolfgang Ruppert (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die «Deutsche Kunst», die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln / Weimar / Wien 2015, S. 97–106; Ders.: Die (mindestens) doppelte Zurichtung der «gewordenen Kunst», in: Silke von Berswordt-Wallrabe / Jörg-Uwe Neumann / Agnes Tiede (Hg.): *Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus*, Ausst.-Kat., Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Situation Kunst, Kunsthalle Rostock, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Bielefeld 2016, S. 103–109; Julius Redzinski: *Bad Art. Propaganda, No Art at All. The Struggle of German Art History to Come to Terms with the Art (Politics) of National Socialism*, in: *Acta Academiae Artium Vilmensis* 94, 2019, S. 16–36.

**8** Für den Bezug der Sammlungsgenese auf das Potsdamer Abkommen vgl. exemplarisch: Memorandum of Law, German War Art Collection, Department of State v. 03.08.1979, in: NARA, RG 59, Entry A1 5397, Office of Legal Adviser, Subject Files, 1945–1997, Box 56, Folder: Protection of Cultural Property, German War Art VIII, 3 of 3.

**9** Gregory Maertz: The «German War Art Collection», in: Hans-Jörg Czech / Nikola Doll (Hg.): *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, Ausst.-Kat., Berlin, Deutsches Historisches Museum, Dresden 2007, S. 456–463, hier S. 456.

**10** Vgl. Memorandum No. 345–45, «Historical Properties», War Department, v. 11.06.1945 und leicht abgeändert Memorandum No. 345–45, «Historical Properties», War Department, v. 12.09.1945, in: NARA, RG 407, Entry 363A, Army-AG, Decimal File, 1940–45, Box 2, Folder: 000.4 Historical, 7/1/45–12/31/45.

**11** Gregory Maertz nimmt an, dass das Memorandum anordnete «that German art throughout the American Zone of occupation be rounded up

and shipped to Washington, D.C.» und deutet die Aufgabe der Historical Properties Section (die er irrtümlicherweise als Historical Properties Division bezeichnet) als «[d]esigned to function as the occupation Army's counterpart to the Monuments Fine Arts and Archives Branch», Maertz 2007 (wie Anm. 9), S. 456 und S. 462, Anm. 2. Mit Referenz auf Maertz vgl. auch Iris Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn*, Berlin / München 2015, S. 164 und Jennifer Gramer: «Monuments of German Baseness». *The Legacy of Nazi-Era Art in Germany and the United States from 1945 to the Present*, Madison 2021, S. 34–35.

**12** Zu US-Kriegsmalern, Museumsplänen und Historical Properties Section vgl. Anhang Nr. 1 «History, Historical Properties Branch, Office of the Chief of Military History», vermutlich zugehörig zum Bericht über das Historical Properties Program, undatiert [nach 1962], in: NARA, RG 319, Entry A1 1037, Department of the Army, U. S. Army Center of Military History, Administrative Files (Finke Files), 1943–1984, Box 72, Folder: CAHP #12.

**13** Schreiben von Hermann W. Williams Jr., Chief, Historical Properties Section, an den Maler Manuel Bromberg v. 11.12.1945, in: NARA, RG 319, Entry 487, Box 4, Folder: Decimal File 007, Preservation of Paintings and Reports 1945 (wie Anm. 5).

**14** Vgl. Anhang Nr. 1 «History, Historical Properties Branch, Office of the Chief of Military History», in: NARA, RG 319, Entry A1 1037, Box 72, Folder: CAHP #12 (wie Anm. 12).

**15** Vgl. Military Government Regulations, Title 18 (wie Anm. 3).

**16** Vgl. auch Maertz 2007 (wie Anm. 9), S. 457–458.

**17** Schreiben von Fred de P. Rothermel, Acting Chief, Historical Properties Section, an Gordon W. Gilkey, Headquarters, VIII Bomber Command, v. 29.11.1945, in: NARA, RG 319, Entry 487, Box 4, Folder: Decimal File 007, Preservation of Paintings and Reports 1945 (wie Anm. 5).

**18** So auch Maertz 2007 (wie Anm. 9), S. 458.

**19** Zu Strukturen und Aufgaben der Historical Division vgl. Esther-Julia Howell: *Von den Besiegten lernen? Die kriegsgeschichtliche Kooperation der U. S. Armee und der ehemaligen Wehrmacht 1945–1961*, Berlin / Boston 2016 (Studien zur Zeitgeschichte, Bd. 90), S. 43–63, zu Potter S. 89.

**20** Schreiben von Harold E. Potter, Chief, Historical Division, USFET, an Allen F. Clark, Chief, Historical Division, War Department, v. 20.02.1946, in: NARA, RG 498, Entry UD 589, Historical Division, Decimal File, 1945–46, Box 4028, Folder: 312.1 Personal Correspondence 1946. Maertz' Annahme, die German War Art Collection «was the brainchild of [...] Colonel H.E. Potter» findet sich nicht in den Quellen, Maertz 2007 (wie Anm. 9), S. 456.

**21** Vgl. Gilkey 1947 (wie Anm. 2).

**22** Memorandum von Gordon W. Gilkey an Harold E. Potter, Chief, Historical Division, USFET, v. 04.06.1946, in: NARA, RG 498, Entry UD 589, Box 4028, Folder: 007–Combat Art, 1946 (wie Anm. 1).

- 23** Schreiben von Harry J. Malony, Chief, Historical Division, War Department, an Colonel Harold E. Potter, USFET, Chief, Historical Division, v. 17.10.1946, in: NARA, RG 319, Entry A1 144, Office of the Chief of Military History, Correspondence Relating to the Historical Program of the United States, 1946–1962, Box 6, Folder: RG 319, 314.7, EUCOM, Col. Potter, Col. Clark, etc., folder 1 of 3, 1946.
- 24** Ebd.
- 25** Vgl. ebd.
- 26** Schreiben von Harold E. Potter, USFET, Chief, Historical Division an Harry J. Malony, Chief, Historical Division, War Department (und in Kopie an die Historical Properties Section), v. 07.11.1946, in: NARA, RG 498, Entry UD 589, Box 4028, Folder: 007–Combat Art, 1946 (wie Anm. 1).
- 27** Ebd.
- 28** Memorandum von Allen F. Clark, Jr., Deputy Chief, Historical Division, War Department, an den Assistant Secretary of War, v. 23.04.1947, Betreff: Historical Properties Section and Status of the Military Museum, in: NARA, RG 319, Entry 487, Office of the Chief of Military History, Mail & Records Section, Decimal File 1943–53, Box 1, Folder: 000.4 Museums & Exhibitions.
- 29** Ebd.
- 30** Vgl. ebd.
- 31** Gilkey 1947, S. 25–26 (wie Anm. 2).
- 32** Ebd., S. 27 (wie Anm. 2).
- 33** Vgl. Jesse 2023 (wie Anm. 4).
- 34** Jutta Held / Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln / Weimar / Wien 2007, S. 47.

**1 Die erste Phase der Faschismusforschung**

Die Kunstgeschichte der Neuen Linken erarbeitete sich ihre theoretischen Grundlagen und ihr methodologisches Instrumentarium nicht so sehr innerdisziplinär, etwa im Anschluss an die nicht eben zahlreichen marxistischen Arbeiten, die im Exil entstanden waren. Diese waren so gut wie unbekannt geblieben und mussten in ihrer besonderen Qualität erst wieder entdeckt werden.<sup>1</sup> Der Paradigmenwechsel um 1968 vollzog sich auch keineswegs nur disziplinimmanent, in Reaktion auf die herrschenden theoretischen und methodischen Muster, die für unzureichend erachtet wurden. Vielmehr gaben die Friedensbewegung, die Anti-Atombewegung, Vietnam, die antiautoritäre Bewegung in den Universitäten und im gesamten Erziehungswesen die entscheidenderen politischen Impulse, die zu neuen Orientierungen führten und in der Kunstgeschichte wie in anderen Disziplinen die paradigmatischen Umstrukturierungen bewirkten. Die damals jungen Kunsthistoriker:innen begannen damit, die kanonischen Themen des Faches in Frage zu stellen und stattdessen brisante, aktuelle Problemfelder zu bevorzugen, die in der traditionellen Kunstgeschichte keinen systematischen Ort hatten. Stark und wegweisend waren ihre Arbeiten immer dann, wenn sie die neuen marxistischen Leitlinien, die transdisziplinär entworfen wurden, an empirischen Gegenständen erprobten und auf diese Weise der historischen Analyse neue Perspektiven eröffneten. Vielleicht waren es zwei große Themenkomplexe, mit denen sich die Neue Linke in Westdeutschland in (oder am Rande) der Kunstgeschichte konstituierte: zum einen die Realismusfrage mit ihrem weiten Radius, der Fragen der Wertung, der Kanonbildung, der Medien und der Pragmatik künstlerischer Entwürfe und Stilfragen mit einbezog, und zum anderen das Problem des Faschismus.<sup>2</sup> Für beide Fragen bot die traditionelle Kunstgeschichte kaum eine Handhabe der Bearbeitung. Es mussten neue theoretische Grundlagen geschaffen werden, um sie adäquat angehen zu können. Für den ersten Themenkomplex wurden Anregungen aus der Ästhetik und einer oppositionellen künstlerischen Praxis aufgenommen, für den zweiten Problemkreis kamen die Anstöße aus der Geschichtswissenschaft, vor allem aber der Politikwissenschaft und Soziologie, die daran arbeiteten, eine tragfähige Faschismustheorie zu entwickeln.

**1.1 Kapital und Staat im Blickfeld der Faschismusforschung**

[...]

## 1.2 Faschismus als Massenbewegung

Nachdem in der frühen Phase der Faschismusforschung, die von einer grundlegenden Funktionsanalyse geprägt war, die gesellschaftlichen Ursprünge des Faschismus zunächst noch wenig Interesse fanden, zeichnete sich bald eine Verlagerung der Diskussionsschwerpunkte und eine Verbreiterung der historischen Untersuchungen ab. So wurden Forschungen über die Trägerschichten begonnen, insbesondere zu den Mittelschichten, in denen der Nationalsozialismus seine entscheidende Unterstützung fand.<sup>3</sup> Infolgedessen rückte die Massenbasis des Faschismus ins Blickfeld und veränderte auch den Rahmen, in dem man die Rolle des Staates wahrnahm. Er hatte ganz wesentlich disziplinierende Funktionen übernommen, die Pazifizierung der Massen, was an erster Stelle die Entmachtung der Arbeiterklasse, die Zerschlagung ihrer sämtlichen Organisationen bedeutete. Dem Staat oblag es also nicht nur, in die Machtkämpfe der Kapitalgruppen lenkend einzugreifen, sondern im Interesse des Gesamtkapitals die Zügelung der Massen zu bewerkstelligen.

In der gesellschaftlichen Formation, nicht nur in seiner gesellschaftlichen Funktion, ist demnach ein entscheidendes Merkmal des Faschismus zu sehen. Die Integration und Manipulation der Massen, die Organisation eines plebejischen Antikommunismus, die Ausschaltung der Opposition durch terroristische Herrschaftsmethoden sind Teil des Faschismus, durch den er sich gegenüber der als ohnmächtig wahrgenommenen Demokratie empfahl.<sup>4</sup> Bei diesen Phänomenen der Massenbewegung setzen Ende der 1960er Jahre die Arbeiten von Reinhard Kühnl den Akzent.<sup>5</sup> Knüpften die ökonomistischen Theorien des Faschismus bei den marxistischen Untersuchungen der New School of Social Research und der Frankfurter Schule an, so werden nun auch die Massentheorien der 1930er Jahre einbezogen, die von Le Bon und Freud ausgingen und sich als sozialpsychologische Ergänzung und Korrektur der marxistischen Fixierung auf die Ökonomie verstanden.<sup>6</sup>

Mit dieser Akzentverschiebung in der Faschismusforschung rückte nun das kulturelle Aktionsfeld in den Mittelpunkt des Interesses und bewirkte zugleich, dass sich die Kooperationen zwischen den Sozial- und Kulturwissenschaften intensivierten. Das lässt sich vor allem an der zweiten Phase der Faschismusforschung im Umkreis des *Argument* zeigen. Die Konstitution einer faschistischen Öffentlichkeit durch Verdrängung der bürgerlichen Öffentlichkeit, in der ein konstitutives Moment der faschistischen Bewegung erkannt wird, ist zunächst das verbindende Thema zwischen den Wissenschaften. Dabei stehen die Untersuchungen anfangs im Banne der Manipulationstheorie. War die bürgerliche Öffentlichkeit der Raum, in dem politische Forderungen der sozialen Klassen diskutiert und symbolisiert wurden, so sehen Kracauer und Benjamin die faschistische Öffentlichkeit in einer Reduktion auf Ästhetik, die im «Ornament der Masse» verkörpert wird und die versagte Artikulation und Befriedigung realer Bedürfnisse kompensieren sollte.<sup>7</sup> Diese faschistische Öffentlichkeit mit ihren ritualisierten Verhaltensformen hatte die Funktion, zwischen der Organisation des Staates und den subjektiven Hoffnungen und Wünschen der Individuen zu vermitteln, hier war der Ort, wo der faschistische Staat quasi sichtbar und öffentlich in die Körper und Seelen der Menschen eindrang.

## 1.3 Der Beitrag der Kunstgeschichte zur ersten Phase der Faschismusforschung [...]

Es zeichnete die linke Bewegung, speziell auch die linke Kunstgeschichte aus, dass sie einen konkreteren Bezug zum Publikum suchte, als durch die hergebrachten

Publikationsmedien möglich war. Sie suchte den öffentlichen Raum, um eine Gegenöffentlichkeit mit vielen Zentren aufbauen zu können, und so musste dem Medium Ausstellung eine besondere Bedeutung zukommen.<sup>8</sup> Es garantierte die Okkupation eines realen Raumes, der erhöhte Aufmerksamkeit (durch die physische Anwesenheit der Rezipient:innen) sicherte und strukturelle Wertsetzungen vorgab, durch die ein Spannungsfeld zu dem präsentierten Gegenstand erzeugt werden konnte. Dazu kam, dass man der kollektiven, dabei teilweise handfesten Arbeit, die im Ausstellungswesen gefordert war, vor der vereinzelnenden Denkarbeit am Schreibtisch den Vorzug gab. So kam es, dass neue wissenschaftliche Anstöße gerade aus Ausstellungsprojekten hervorgingen. Um sie bildete sich außerdem ein personeller Nukleus, durch den die Ansätze einer linken Kunstgeschichte auch außerhalb der Universitäten gewisse Stabilität erlangen und ihre Kompetenzbasis verbreitern konnten.

In Frankfurt am Main waren es zwei große Ausstellungen, die das Geschichtsbild der Disziplin nachhaltig veränderten. 1972 wurde das Historische Museum mit einer kompletten Neuinszenierung einiger Abteilungen wieder eröffnet, bei der den Informationsmedien breiter Raum gegeben wurde. Erstmals in einem westdeutschen Museum wurde den Dokumenten und Informationen, die die sozialen Kämpfe und Unterwerfungen in scharfen Linien zeichneten, gleiches Gewicht wie den Kunstwerken selbst gegeben. Ihrer Aura beraubt, wurden die Bilder und Skulpturen radikal als Zeugnisse der Klassenkämpfe ihrer Zeit präsentiert.<sup>9</sup> Die zweite dieser brisanten Frankfurter Ausstellungen mit dem Titel *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung* fand 1974 statt.<sup>10</sup> In beiden Ausstellungen ging es darum, den Herrschaftsgriff auf die Geschichte zu lösen, der sich durch die Allianzen wissenschaftlicher Diskurse, öffentlicher Medien und Institutionen im Nachkriegsdeutschland verfestigt hatte. Von allen Seiten wurde sofort begriffen, dass es bei dieser Ausstellung nicht nur um die Erweiterung oder Ablösung wissenschaftlicher Paradigmen ging, sondern um hegemoniale Kämpfe, die mit entsprechender Erbitterung ausgefochten wurden.<sup>11</sup>

Die Frankfurter Ausstellung von 1974 beschränkte sich in ihren Exponaten bewusst darauf, das künstlerische Selbstverständnis des Nationalsozialismus zu reproduzieren. Nicht das breite künstlerische Spektrum der 1930er Jahre sollte zu besichtigen sein, sondern ausschließlich die im Nationalsozialismus geforderte und geförderte Kunst, die im Münchner Haus der Kunst präsentierten Werke sowie die Skulptur und architektonischen Entwürfe aus dem unmittelbaren Einflussbereich von Staat und Partei.

Damit verzichtete die Ausstellung bewusst darauf, die verfemte, moderne Kunst zum Maßstab zu nehmen, mittels dessen die NS-Kunst leicht und publikumswirksam hätte diskreditiert werden können. Wie bereits angedeutet, war man überzeugt, dass Vergleiche auf der Ebene des Überbaus und entsprechend auch eine ikonografische oder stilistische Komparatistik nicht das Wesen dieser Kunst würde aufdecken können. Nur der Konfrontation mit der Wirklichkeit des Nationalsozialismus konnte das gelingen. So wollte diese Ausstellung nicht, wie in Kunstausstellungen üblich, Kunst mit Kunst zum Vergleich anbieten, sondern sie wollte, auf den Schock und das Collageprinzip im Benjamin'schen Sinne setzend, mit dokumentarischen Fotos und Reportagen aus den Vernichtungslagern, der Zwangsarbeit und dem Krieg die politischen Ziele klarstellen, in deren Dienst die Künstler:innen und ihre Werke gestanden hatten. Ideale Frauenbilder wurden mit Fotos polnischer Zwangsarbeiterinnen konfrontiert, die Realität des Krieges mit den heroisierten Kämpfern der Bilder. Die alte Methode des Motivvergleichs, nun aber medial verschoben (die Gemälde

wurden dokumentarischen Fotos gegenübergestellt), brachte die Ideologisierung und Verdeckung der Wirklichkeit durch die künstlichen Bilder zu Tage. Grundlage dieses ausstellungstechnischen Verfahrens war ein holistisches, systemisches Verständnis der geschichtlichen Konstellationen eines Zeitraums. Die Künste wurden als Emanation der in ihrem Wesen politisch-ökonomisch bestimmten Epoche verstanden. Die Diskrepanzen, die sich zwischen der politischen Realität und den ästhetischen Bildern auftraten, widersprachen diesem Konzept einer «expressiven Totalität» nicht, die von der abbildenden Funktion des Überbaus im Verhältnis zur Basis ausgeht. Die ideologischen Verzerrungen im Prozess der Widerspiegelung sind bei dieser Konzeption einkalkuliert oder werden geradezu als konstitutiv erachtet.<sup>12</sup> Das «Wesen» der als komplexe Einheit begriffenen Epoche des Nationalsozialismus, das in den ästhetischen Projektionen idealisiert, aber in seiner Wahrheit verdeckt, also ideologisiert wird, ist, so das Fazit der Ausstellung, die Konterrevolution. Sie bedingt und erklärt auch den Rekurs der NS-Kunst auf die längst abgewirtschafteten, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Formen bürgerlicher oder gar feudalabsolutistischer Kunst. Gegenläufigkeiten und Oppositionen (die in dem Vergleich mit zeitgleichen, aber ästhetisch abweichenden Bildern doch auch hätten aufgewiesen werden können) blieben bewusst ausgegrenzt, um allein den Zwangsmechanismus der politischen und ökonomischen Determinierung der schönen Künste herauszuarbeiten und die Identität von Epoche und Künsten behaupten zu können. Dieser radikale, menschliche Eingriffsmöglichkeiten und Alternativen verweigernde Ökonomismus, den wir auch in der politologischen Bestimmung des Faschismus als ein Resultat des Monopolkapitalismus sahen, war offensichtlich notwendig, um eine linke Position erstmals scharf konturieren und dem bürgerlichen Positivismus entgegensetzen zu können. Aus dem von Hegel hergeleiteten, von Lukács übernommenen Begriff der Totalität, in der die Erscheinungen und unterschiedlichen Ebenen der Realität verbunden sind, ließ sich methodisch die Maxime ableiten, dass die Wahrheit eines Kunstwerks nicht in seiner ästhetischen Erscheinungsweise, sondern im sozialen System liegt, in dem es fungiert.<sup>13</sup> Nicht in der Ästhetik und Semantik eines Werks, sondern in seinem Bezug zum gesellschaftlichen Ganzen liegt seine wesentliche Bestimmung. Diese These ließ sich an der fragwürdigen Kunst des Nationalsozialismus eher plausibilisieren als an Werken traditioneller oder moderner Kunst, die einen hohen gesellschaftlichen Wert darstellten.

## **2 Die zweite Phase der Faschismusforschung**

### **2.1 Ideologietheorien**

[...]

Die Faschismusanalysen der zweiten Phase, die von den avanciertesten Ideologietheorien ausgingen und diese an dem besonderen Material der faschistischen ideologischen Praxis überprüften und fortentwickelten, haben für die Kulturanalyse, speziell auch in der Kunstgeschichte, neues Terrain gewonnen.

Der erste Prüfstein für das Verständnis der Ideologie als strategischer, Kohärenzen herstellender Bündelung unterschiedlicher, auch heterogener Ideen und der Funktion von Ideologie, die Unterwerfung der Individuen als Akt der freiwilligen Eingliederung in die «Volksgemeinschaft» zu organisieren, waren die Skulpturen von Arno Breker.<sup>14</sup> Wolfgang Fritz Haug versuchte klarzustellen, dass es nicht die einzelnen Formqualitäten sind, die das Faschistische dieser Werke ausmachen, etwa die muskulösen Körper, die straffe Haltung et cetera, die von Kunsthistoriker:innen namhaft

gemacht worden waren. Vielmehr seien auch hier die assoziativen Verknüpfungen, die andere Regionen des Ideologischen einbeziehen, entscheidend für die Wirkung dieser Werke. Das Bild männlicher Schönheit ruft zugleich Ideen aus den Körperdiskursen anderer Sparten auf und konkretisiert sie: die Vorstellung des gesunden und sportlichen Körpers, der ‹nordischen Rasse›, der Disziplin, der männlichen Kampf- und Leistungsfähigkeit. Es präzisiert e contrario zugleich das (abwesende) Gegenbild eines ‹anders› rassifizierten Körpers, des Hässlichen und Krankhaften und Auszugrenzenden. Nur wenn die Bildung eines solchen semantischen Clusters gelingt, die Integration von Vorstellungen aus unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Praxisfeldern, können weitreichende ideologische Wirkungen erzielt werden. Mögen heute diese Erkenntnisse zum Bestand einer sozialgeschichtlich arbeitenden Kunstgeschichte gehören, so waren sie um 1986 erst wenig verbreitet und trugen dazu bei, die Semantisierung von Formcharakteren als historischen Vorgang zu begreifen, statt – wie in der traditionellen Kunstgeschichte üblich – von stabilen, quasi metaphysischen Formbedeutungen auszugehen.

## 2.2 Die Faschisierung des Subjekts aus kunsthistorischer Sicht

Auf der Grundlage dieser im Umkreis des *Argument* erarbeiteten Thesen zur faschistischen Ideologie wurde eine Ausstellung konzipiert und 1987 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) gezeigt.<sup>15</sup> Sie stellt meines Erachtens einen Endpunkt linker Auseinandersetzung mit dem Faschismus dar, die danach, so scheint es (vielleicht nur), endgültig in den Mainstream normaler historischer Analyse eingemündet ist. Die Ausstellung geht davon aus, dass der Nationalsozialismus von der Mehrzahl der Deutschen nicht als Terrorregime erfahren wurde, dass nicht die Achse zwischen IG-Farben und Auschwitz subjektiv für sie entscheidend war, sondern die positive Erfahrung der Gemeinschaftlichkeit, der kollektiven Veränderung, an der sie aktiv partizipierten, indem sie sich in die ‹Bewegung› einordneten. Das tägliche Leben wurde von den wenigsten als ein Konzentrationslager empfunden. Die Ausstellung griff mit diesem Ansatz das neue Konzept der Alltagsgeschichte auf, das inzwischen in den Kulturwissenschaften erprobt wurde und zu heftigen Diskussionen vor allem innerhalb der Geschichtswissenschaften Anlass gab. Für die herrschenden Paradigmen der politischen, der ökonomischen und der Ideengeschichte stellte es eine Herausforderung dar, da es Geschichte dort aufsuchte, wo sie nicht gemacht, sondern erlitten wird, aber – so die These – von den Subjekten doch nicht geschichtslos verharrend hingenommen, sondern handelnd und produktiv, häufig auch widersinnig, verarbeitet und in subjektive Erfahrungen umgeschmolzen wird. Auch im *Argument*-Kreis war die Entwicklung einer Kulturtheorie komplementär zur Ideologietheorie als notwendig erachtet worden. Sollte mit dem Begriff der Ideologie die Vergesellschaftung ‹von oben›, in herrschaftsförmig organisierten Praxen und Institutionen erfasst werden, so mit dem Kulturbegriff die ‹horizontale› Form der Vergesellschaftung durch die Selbsttätigkeit der Individuen.<sup>16</sup>

Die Ausstellung arbeitete methodisch mit einer Präsentation, die die Faszinationskraft des Faschismus zu rekonstruieren suchte, um deren Mechanismen zu dekonstruieren und den ‹unheimlichen Zusammenhang› zwischen subjektiven Hoffnungen, dem scheinhaften Bedeutungszuwachs der Individuen im Nationalsozialismus und der Disziplinierungsmacht und Gewalt des Regimes kenntlich zu machen.<sup>17</sup> Die Vorbereitungsgruppe erwartete, dass die Ausstellung ein Skandalon sein würde, wie es die Frankfurter Ausstellung und die erste größere Breker-Ausstellung nach

dem Krieg gewesen waren. Vor allem Antifaschist:innen und Linke hatten gegen die ersten Ausstellungen scharf protestiert, weil sie den Beifall von Rechts befürchteten und NS-Kunst nicht durch eine Ausstellung, die als öffentliches Medium bereits strukturell kulturelle Akzeptanz signalisiert, aufgewertet wissen wollten.<sup>18</sup> Das hätte – so die Befürchtung – den hegemonialen antifaschistischen Konsens gefährden können. Jetzt blieb der Skandal jedoch aus, obwohl sich die Ausstellung sehr viel weiter und ohne antifaschistische Vorsichtsmaßnahmen auf das verminten Feld gewagt hatte. Das Angebot der Ausstellung, durch eine künstliche Neuinszenierung das NS-Faszinosum zu evozieren, löste keine emotionalen Reminiszenzen mehr aus; die Kontinuitäten waren unterbrochen.<sup>19</sup> Aber nicht nur die Rezeption dieser Ausstellung indizierte eine postmoderne Distanz von einst wirkungsmächtigen Praktiken und Bildern. Auch die linke Autor:innengruppe erlag der intellektuellen Übermacht des neuen (postmodernen) Historismus.<sup>20</sup> Von dem Bedeutungscluster ausgehend, das nach Haug die ideologischen Effekte der Breker'schen Werke erzeugte, war es nur ein Schritt zu einem Indifferenz erzeugenden semantischen Pluralismus, der eine faschistische, aber auch antifaschistische Stoßkraft lahmlegte. Eine Tabuisierung der faschistischen Bilder erübrigte sich, weil von ihnen keine imaginäre Macht mehr ausging. War methodisch an die Stelle der (auf Politik setzenden) Ideologiekritik bereits die «weichere» Form der Dekonstruktion getreten, die das im subjektiven Unbewussten wirksame Imaginäre zu destabilisieren sucht, so verkürzte sich entsprechend auch die Zielsetzung des Projekts. Es gelang nicht, die einander widersprechenden semantischen Potentiale der Bilder überzeugend auf die eindeutigen Koordinaten Faschismus – Antifaschismus zu bringen. Ließ sich die Mehrdeutigkeit der Bilder nicht mehr zügeln, so konnte als Fazit nur die Verunsicherung jeglicher Deutungspositionen und damit die Delegitimierung jeder die Werte ordnender und hierarchisierender Deutungsmacht angeboten werden. Aber können mit dieser Kapitulation vor der Multiperspektivität unserer (westlichen) Gegenwart noch linke Positionen begründet und linke Politik gemacht werden?

Editorische Notiz:

Der vorliegende Text erschien erstmals in englischer Übersetzung von Kerstin Stakemeier unter dem Titel *New Left Art History and Fascism in Germany* in: Andrew Hemingway (Hg.): *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, London 2006, S. 196–212. Der deutschsprachige Originaltext aus dem Jahr 2004, der hier in Auszügen wiedergegeben wird, stammt aus dem Archiv der Stiftung Kritische Kunst- und Kulturwissenschaften. Er wurde redaktionell bearbeitet von Martin Papenbrock, mit freundlicher Unterstützung von Andrew Hemingway. Der vollständige Text erscheint in: *Kunst und Politik* 25, 2023.



## Anmerkungen

- 1 So war z. B. die große Untersuchung von Frederick Antal: *Florentine Painting and Its Social Background* (London 1948) in der Nachkriegszeit zwar bekannt, ihre theoretische und methodologische Stellung in der Wissenschaftsgeschichte wurde jedoch nicht thematisiert. Die Arbeiten von Max Raphael wurden erst in den 1970er Jahren in Westdeutschland publiziert. Vgl. Max Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, Frankfurt am Main 1975; ders.: *Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften*, Frankfurt am Main 1976.
- 2 Zur Ausdifferenzierung des Realismusproblems und zu einer kritischen Kunstpraxis hat in Westdeutschland fast ausschließlich die Zeitschrift *Tendenzen* beigetragen, die seit 1960 in München erschien. Gerade in ihren frühen Heften war sie von einer bemerkenswerten Vielseitigkeit, theoretischen Beweglichkeit und internationalem Weitblick.
- 3 Heinrich August Winkler: *Mittelstand, Demokratie und Nationalsozialismus. Die politische Entwicklung von Handwerk und Kleinhandel in der Weimarer Republik*, Köln 1972.
- 4 Barrington Moore: *Soziale Ursprünge von Diktatur und Demokratie. Die Rolle der Grundbesitzer und der Bauern bei der Entstehung der modernen Welt*, Frankfurt am Main 1969, S. 513.
- 5 Vgl. vor allem die folgenden Veröffentlichungen von Reinhard Kühnl: *Deutschland zwischen Demokratie und Faschismus*, München 1971; ders.: *Formen bürgerlicher Herrschaft. Liberalismus – Faschismus*, Reinbek bei Hamburg 1971.
- 6 Gustave Le Bon: *Psychologie des foules*, Paris 1934 (frz. 1895); Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig/Zürich 1921; Wilhelm Reich: *Die Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik*, Köln 1971 (1933).
- 7 Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1963 (1921–1931); Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Aufsätze zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963 (frz. 1936).
- 8 Oskar Negt/Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1972.
- 9 Vgl. zu dieser vieldiskutierten Ausstellung: Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (Hg.): *geschichte als öffentliches ärgernis oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt am main und der streit um seine konzeption*, Gießen 1974.
- 10 *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Kunstverein Frankfurt, Frankfurt am Main 1974.
- 11 Vgl. dazu die Dokumentation: *Betrifft: Reaktionen. Anlaß: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurt am Main 1974.
- 12 Vgl. Berthold Hinz: *Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974 (*Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins*, Bd. 3), S. 11–12.
- 13 Zum Begriff der Totalität vgl. Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin 1923; ders.: *Die Eigenart des Ästhetischen I*, Neuwied 1963.
- 14 Vgl. Wolfgang Fritz Haug: *Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und der Ausrottungspolitik im deutschen Faschismus. Materialanalysen*, Berlin 1986 (*Argument, Sonderbd. AS80*), S. 152–153.
- 15 *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Ausst.-Kat., Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987.
- 16 Vgl. dazu vor allem: *Massen/Kultur/Politik*, Berlin 1978 (*Argument-Sonderbd. AS 23*); Wolfgang Fritz Haug/Kaspar Maase (Hg.): *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur*, Berlin 1980 (*Argument-Sonderbd. AS 47*). In den 1980er Jahren erschienen zahlreiche Arbeiten zur Kulturtheorie und einer neuen Kulturgeschichtsschreibung. Hier seien nur einige marxistisch argumentierende aus dem Argument-Kreis angeführt. Vgl. Heiko Haumann (Hg.): *Arbeiteralltag in Stadt und Land. Neue Wege der Geschichtsschreibung*, Berlin 1982 (*Argument-Sonderbd. AS 94*); Jutta Held (Hg.): *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlin 1983 (*Argument-Sonderbd. AS 103*); Jutta Held/Norbert Schneider (Hg.): *Kunst und Alltagskultur*, Köln 1981.
- 17 *Inszenierung der Macht 1987* (wie Anm. 15), S. 7.
- 18 Vgl. die Dokumentation zu der Ausstellung: Klaus Behnken (Hg.): *Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1988, und Klaus Staeck (Hg.): *Nazi-Kunst ins Museum?*, Göttingen 1988.
- 19 Vgl. die Kritik an der Ausstellung von Berthold Hinz: *Disparität und Diffusion. Kriterien einer ‚Ästhetik‘ des NS*, in: Ders. (Hg.): *NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge*, Marburg 1989, S. 111–120, S. 117–118.
- 20 Vgl. vor allem das Fazit, das Wieland Elferding zieht: *Politik der Sinne oder Legoland der Gefühle. Was ich aus unserer Ausstellung ‚Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus‘ zu lernen vorschläge*, in: Behnken 1988 (wie Anm. 18), S. 33–42.

Since October 2022, Italy has been under the government of the right-wing and post-fascist parties Forza Italia, Lega and Fratelli d'Italia, the latter also providing the prime minister, Giorgia Meloni. While cultural policy issues did not play a significant role in the election campaign, the allocation of various government mandates demonstrates that culture is very much on the right's agenda – even if it is still unclear what exactly that agenda is. Meloni, for example, with her announcement of a «Renaissance» of «beautiful Italy» and the «liberation of culture from leftist ideologies», represents a classically backward-looking, tradition-oriented programme.<sup>1</sup> The statements of the new Minister of Culture and ex-TV boss Gennaro Sangiuliano to abolish cancel culture first and foremost, as well as those of his Secretary of State Vittorio Sgarbi, art historian, curator and museum director, who wants to re-staff the management of the major cultural institutions with Italians, fit in with this. At the same time, Sangiuliano, Sgarbi and other figures of the staff, represent positions which, not only because they are so dazzling, hardly fit into a reactionary, right-wing political imagery.

**Does a new right-wing cultural politics already manifest in Italy, and if so, to what extent can this be outlined?**

A. F.: The appointment of people like Gennaro Sangiuliano and Vittorio Sgarbi at the head of the Ministry of Culture is a clear indicator of the government's cultural agenda. Still, at the moment, we are only getting glimpses of this new direction. For example, just days after his nomination, Sgarbi declared that he wanted an Italian director for institutions like La Scala and the Uffizi Museum. He even determined that the applications to become director of the latter should be open only to Italian candidates since «the Uffizi are Italy».<sup>2</sup> This raised much preoccupation, firstly, because of its nationalist tone, secondly, because it completely disregarded the work of their current directors, and lastly because in 2023 the direction of around fourteen major art and cultural institutions will be up for renewal.<sup>3</sup> Even though these are mostly organisations that have been granted «special autonomy» from the government and are not directly administrated by the Ministry of Culture, Sangiuliano and his team will be determining the hiring process and the candidates' requisites. In late February 2023, he expressed that no limitations will be placed on foreign applicants, yet those currently employed and up for renewal will probably not be granted another term.<sup>4</sup> Sgarbi's inflammatory statements become an opening for reactionary measures that, in comparison, appear conservative rather than extremist – and so, acceptable.

At the same time, the government has started to apply its nationalist agenda to less high-profile open calls, very possibly providing an indication of what it is to be expected in the future. The new parameters announced for the Ministry of Culture's funding application for artists under 35 – called *Per Chi Crea* – provides the first example. If the previous open call stressed the willingness to fund projects that foster intercultural dialogue, in the latest version this was replaced by the aim «to strengthen among young people the sense of belonging to the nation and the role this plays in the development of world culture».<sup>5</sup> For Sangiuliano this new orientation is a source of pride, because «Nation is a term enshrined in our Constitution».<sup>6</sup> This is certainly concerning, especially at a moment in which the Italian cultural scene has finally begun grappling with issues like inclusion, diversity and racial politics. It is also worrying that this first policy targets specifically a category that is extremely precarious (young cultural producers) and that this news has not gotten more traction in the media.

In terms of appointments, the nomination of the new president of Maxxi, the National Museum of XXI Century Art in Rome is noteworthy. The president of such an institution is assigned by the government, a practice that renders the museum highly exposed to becoming an instrument of soft propaganda. The instalment of Giorgia Meloni as Prime Minister coincided with the end of the mandate of Maxxi's previous president Giovanna Melandri (former Member of Parliament in the centre-left party PD). So, a new president affiliated with Fratelli d'Italia was selected in November 2022: Alessandro Giuli, a Roman journalist who was a member of the far-right student movement Meridiano Zero. In 2013 he stated that he admired «the more vital, sunny, joyful and patriotic twentieth century of the Great War» that the neofascist organisation CasaPound evoked but disliked «its avant-garde and pseudo futurist trappings».<sup>7</sup> Through this affiliation, Giuli's cultural references ought to be rooted in the work of Gabriele D'Annunzio, Julius Evola (focus of Meridiano Zero) and Ezra Pound, to name a few.

Regarding the other forces present within Meloni's coalition – above all Matteo Salvini's populist, far-right party Lega – the placement of Fratelli d'Italia's Sangiuliano and Giuli in public-facing posts reveals a precise strategy when it comes to arts and culture. Lega demonstrated, especially at local governance, that it is not that preoccupied with establishing or drawing from specific cultural traditions. Lega's attitude to culture is more «destructive» than reformist because it mostly deems art and culture as highbrow. It is more concerned with instilling a profoundly anti-elitist ideology by attacking symbols of progressive thinking. Such stance tends to be reactive and oppositional. Fratelli d'Italia instead draws on a more established set of cultural references that are part of a specific ideological tradition: Fascism. In this constellation, despite running in his Renaissance Party (part of Meloni's rightwing coalition), the art critic and politician Vittorio Sgarbi fits with the Prime Minister's vision, because of his reactionary uses of the visual arts. His credentials in the arts are the ideal counterbalance to Sangiuliano's lack of expertise in the field, since he is a journalist with a background in law and interests in economy. The name of Sgarbi's party and its tag line «Beauty, Peace and Freedom» place a focus on aesthetics and the past as foundational characteristics of Italian identity, thus fitting the government's understanding of the role of the arts in promoting a sense of national pride filtered through a glorified idea of the past and an attention to «beauty».

**How is the relation between the historical right-wing movement, which emerged from Italian fascism, and newer currents – also in the art world – to be assessed? And how does it relate to the arts?**

First of all, if one had to try to identify a right-wing current within the mainstream Italian art world in the last decade it would be difficult to pinpoint it exactly. I guess it would need to be defined as an attitude: a focus on aesthetics and a refusal to engage with pressing concerns and socio-political debates that the global art scene has been grappling with. But there have also been a lot of superficial and exploitative instrumentalizations of these profoundly ethical issues, often in line with a progressive, neoliberal, and Eurocentric agenda, perpetrated by parties such as PD and Movement Five Stars along the less extremist centre-right.

On the other hand, Fascism (the traditional right) had a very clear understanding of the ideological force of art and culture, and it invested heavily in these spheres.<sup>8</sup> Most notably, it founded a wide array of institutions that are still at the core of Italian cultural life, for example, the Triennale di Milano, the Rome Quadriennale, and the Venice International Film Festival. These institutions operate in an open, international guise, but invoke their founding period and «Italian values» in an uncritical way. This sterilized reading of the past constitutes one side of the continuity of fascism.

Following this tradition, Fratelli d'Italia places the past at the centre of their cultural programme and ideology. During the electoral campaign, their cultural programme was overseen by Federico Mollicone, the party's representative for culture and innovation.<sup>9</sup> In 2022, Mollicone – now at the head of the Culture, Science and Education Committee in the House of Representatives – disclosed a proposed future investment in historical re-enactments.<sup>10</sup> The only example given is that of the journey of the «milite ignoto» (unknown soldier), an episode from Fascist history, dense with nationalist rhetoric.<sup>11</sup> He also stressed the need to capitalize on Italy's heritage and the notion of «ancient future» that he identifies as its core potential.<sup>12</sup> Another target is that of «cancel culture and iconoclasm» – always used together as to oppose the most notable episode of protests around a statue referring to colonial and sexual violence in Milan, that sparked a debate around the Black Lives Matters movement in Italy.<sup>13</sup> Already in July 2020, at the height of global protests, Meloni announced on her Facebook page:

«We have filed a bill to toughen penalties against those who damage or even destroy our artistic and cultural heritage. At a time when the beauty of our millenary identity is under unprecedented attack in Italy and abroad, at a time when defacing, tearing down statues, removing symbols of our history and even Christianity seems not only acceptable but almost right, we cannot but demonstrate our need to defend what we are. And if in the United States our compatriots physically stood up in defence of the statues of Christopher Columbus threatened by blind and ignorant violence, today we intervene harshly with laws and then, with cultural projects to safeguard what we are and what Italy, with its history, represents. Today more than ever, Fratelli d'Italia is on the side of the real Italy, the one that is loved throughout the world and the one that defends itself, its future and what its art and culture represent.»<sup>14</sup>

This statement is rather symptomatic of what we are witnessing at the moment: a declination of Fascism in a purely nationalist credo that helps disciplining ideas around gender, race, and migration while hiding its direct evocation. And a call for tougher legal repercussions. This has been very successful in uniting the right,

despite its internal clashes, and in concealing the clearly Fascist roots of Giorgia Meloni's party. The premiere worked hard to clean up her image to appeal to that part of the electorate that is not openly affiliated with Fascism and to gain international credibility. After all, the Italian constitution prohibits the «reorganization, in any form, of the dissolved Fascist party».<sup>15</sup> But Meloni skilfully navigated the terrain between an official repudiation of Fascism and an open flirtation with the more extremist fringes.<sup>16</sup>

These tactics have led to increasing violence and attacks towards any scholar or cultural workers opposing Fascism in recent months.<sup>17</sup> In mid-February 2023, the Italian public was polarised by an event in Florence, in which a group of young people of a neo-fascist student movement physically attacked a group of students in front of their school. Annalisa Savino, the school director of another high school, wrote a letter to her own pupils, in which she made a parallel between this event and the squadristism that connoted the origins of Fascism. As the letter went viral, Giuseppe Valditara, the Minister of Education and Merit, intervened in a rather heated tone. He defined the letter as «ridiculous» and «inappropriate» given that «there is no Fascist peril in Italy».<sup>18</sup> Therefore, he refused to condemn the violence and neo-fascist (read anti-constitutional) nature of the attack, avoiding a necessary focus on the dangers of neo-fascist grooming and indoctrination in young people. His disproportionate reaction, which is suggestive of abuse of power, was punitive in its intent, threatening legal repercussions against the school director.

**As one of his first acts in office, Sgarbi opened two exhibitions about art that played a central role in Italian fascism: on Italian Futurism and on the Italian Renaissance. Did the culture of Italian fascism in Italy experience a break at all, a «zero hour», or did its continuities prevail until today, as is the case in Germany?**

Well, even more alarmingly, in 2022 Vittorio Sgarbi inaugurated a major travelling exhibition dedicated to the artistic work of Julius Evola, whose philosophical work is dense with racist, antisemitic, and misogynist theories. As Franco Ferraresi wrote «Evola's thought can be considered one of the most radical and consistent anti-egalitarian, antiliberal, antidemocratic, and antipopular systems in the twentieth century».<sup>19</sup> According to Sgarbi, since Evola's paintings were created between 1915 and 1922, when «Fascism was not yet there», they should not have been «completely removed».<sup>20</sup> This argument disregards that Fascism was founded in 1919 and that it originated from the bellicose, racist culture of the 1910s (indeed labelled as proto-fascism) of which Futurism and Gabriele D'Annunzio are amongst the highest exponents. Sgarbi's attempt to divorce artistic practice from ideology is a typical device employed to sanitise and restore cultural elements typical of Fascism – and in doing so, to normalise them and celebrate them.

In comparing Italy and Germany's situation around nazi-fascist continuities, thus, I believe that Italy presents an even more linear case. Firstly, because it did not experience a process of defascistization like the denazification in Germany. This lack of accountability also reinforced the self-absolving conviction that Mussolini's downfall was his allyship with Hitler, who, in such rhetoric, swayed Mussolini into passing the racial laws in 1938 and into following him into his warmongering plans. These theories are easily debunked, yet they are a common belief. They feed into the notion of «Italiani brava gente» (Italians are good people) – a narrative that has

been instilled to purportedly erase the violence intrinsic to Fascism and to its racist, genocidal project in the colonies and beyond. Specifically, this expression was employed in history textbooks in the 1960s to refer to the Italian colonial endeavour. Another difference between Italy and Germany is the wide array of architecture and public heritage still present on the territory:<sup>21</sup> The large urbanization projects that were not taken down, and in some cases even completed after the fall of the regime, in the 1950s.<sup>22</sup>

An even more baffling phenomenon is represented by a patch of woods spelling the word DVX on a hillside in central Italy, that has been carefully trimmed and preserved since the 1930s.<sup>23</sup> And then, we have contemporary creations, the most infamous being the monument to Rodolfo Graziani that was constructed with public funding and was erected in the small town of Affile (near Rome) in 2012. Nicknamed the «butcher of Fezzan», Graziani was responsible for some of the most despicable events in Italian history, like the genocide in Eastern Libya and the mass killing in Debre Libanos, Ethiopia. On the other hand, there has been, in the last decade, a systematic operation to rehabilitate and admire Fascist architecture and arts.

One notable example is the high fashion brand Fendi, who has purchased the Palazzo delle Civiltà (also known as Square Colosseum), the outmost example of Fascist monumental architecture, located within the EUR neighbourhood, the most ambitious programme of urbanization during Fascism. The building now houses the headquarter of the company and functions as a symbol and a prop for advertising their collections.

The term «rationalist» is generally used to describe Fascist architecture, which, even if it can be correct in terms of defining this modernist style, also acts as a deflecting strategy, a way to remove any clear reference to the ideological underpinning of this aesthetic project. A similar tactic is employed by museums to refer to artefacts from the 1920–30s. Their authors' entanglement with the regime, or the ideological framework of these works and styles, is usually not mentioned. The disciplines of Art History, Architecture and Design are the main culprits in this systematic cleansing and recovery. And they can react with great hostility to the open questioning of this process, the discussion of the deep entanglement of ideology and aesthetics. This is something that I have experienced first-hand, within academia, when scrutinising the process of restoration of a monumental fresco by Mario Sironi, the regime's most celebrated painter. Realised in 1935 within the Main Auditorium of La Sapienza, University of Rome, it «represents an epic vision of history, with the personification of Fascist Italy among the symbolic images of the humanities and sciences».<sup>24</sup> In 1950 it was decided that rather than removing the fresco, it would be modified by painting over the references to warfare and Fascist symbolism, a task undertaken by the painter Alessandro Marzano.<sup>25</sup> In 2017 La Sapienza unveiled the restored fresco, revealing the removal of the alterations made in 1950. As a result, the Main Auditorium – a hall that hosts graduation ceremonies, lectures and even international politicians and heads of state – is now showcasing a monumental celebration of Fascism, with a vast array of explicit symbolism (like gigantic *fasci*). A video, created for an exhibition at La Sapienza illustrating the restoration process, even refers to Sironi's work as a «censored» fresco, covered because of «ideological condemnation».<sup>26</sup> It concludes by claiming that its «artistic essence» was denied, and that the restoration process has «returned it to the truth of its time».<sup>27</sup> Moreover, the press release for the exhibition states that the fresco has now also regained its

former political potency: «On the occasion of La Sapienza's 80th anniversary, the large mural painted by Mario Sironi in 1935 in the Aula Magna returns to its original beauty and power».<sup>28</sup>

Art Historians' fixation on Sironi (given his relevance in the 1930s) as well as on accessing the original artwork, has taken precedence over Marzano's work, which was part of an important historical process, and, more worryingly, over the ostentation of Fascist propaganda and symbolism within a public space, where thousands of young people are formed every year. So, going back to your question, it feels difficult to imagine a similar thing happening in Germany. From the outside, the perception is that the German government has not been giving such contradictory and mixed messages when it comes to Nazi heritage. But I might be mistaken. Going forward, perhaps, it would be crucial to try to understand how both countries have failed at keeping these ideologies at bay, to try to imagine what an effective process of denazification and defascistization would entail. And to establish networks of mutual support and exchange as the polarisation of discourse may be exposing anti-fascist thinkers to attacks and marginalisation.

## Notes

**1** See Elena Borelli: Italia bella. The Discourse of Beauty and Crisis in Italian Culture and Media, in: *Culturico*, 22.11.2020, <https://culturico.com/2020/11/22/italia-bella-the-discourse-of-beauty-and-crisis-in-italian-culture-and-media/>, last accessed on 24.03.2023.

**2** Gimmy Tranquillo: Sgarbi: «Vorrei che La Scala e gli Uffizi avessero un direttore italiano», in: *controradio.it*, 08.12.2022, <https://www.controradio.it/sgarbi-vorrei-che-la-scala-e-gli-uffizi-avessero-un-direttore-italiano/>, last accessed on 24.03.2023.

**3** Mario Francesco Simeone: Il vazer dei musei nel 2023: chi sono I quattro superdirettore in scadenza, in: *exibart.com*, 15.02.2023, <https://www.exibart.com/musei/musei-2023-direttori-scadenza-uffizi-capodimonte-brera-mann/>, last accessed on 24.03.2023.

**4** Desirée Maida: Il Ministero lavora al nuovo bando per i superdirettori. E Sanguiliano dice la sua sugli stranieri, in: *Artribune.com*, 23.02.2023, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2023/02/ministero-nuovo-bando-superdirettori-sanguiliano-stranieri/>, last accessed on 24.03.2023.

**5** Livia Montagnoli: L'Archi contro Sanguiliano: «Nei bandi privilegia il senso di appartenenza alla Nazione», in: *Artribune.com*, 23.02.2023, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2023/02/archi-contro-sanguiliano-bando-under-35-nazione/>, last accessed on 24.03.2023.

**6** *Ibid.*

**7** Federico Callegaro: L'intervista. Allesando Giuli, in: *Barbadillo.it*, 05.02.2013, <https://www.barbadillo.it/2306-lintervista-alessandro-giuli-gli->

[ex-an-dal-tra-passo-delle-ocche-alla-diserzione/](https://www.barbadillo.it/2306-lintervista-alessandro-giuli-gli-ex-an-dal-tra-passo-delle-ocche-alla-diserzione/), last accessed on 24.03.2023.

**8** For a quick overview of the relation between Fascism and aesthetics: Simonetta Falasca-Zamponi: The Politics of Aesthetics: Mussolini and Fascist Italy, in: *opendemocracy.net*, 19.11.2012, <https://www.opendemocracy.net/en/politics-of-aesthetics-mussolini-and-fascist-italy/>, last accessed on 24.03.2023.

**9** Mollicone also made international headlines in Summer 2022 for trying to ban an episode of the children animation show *Peppa Pig*, because it represented a same-sex parenting couple: Angela Giuffrida: Italian Politician Demands Ban on Peppa Pig Episode Showing a Lesbian Couple, in: *The Guardian*, 09.09.2022, <https://www.theguardian.com/world/2022/sep/09/italian-politician-demands-ban-on-peppa-pig-episode-showing-lesbian-couple/>, last accessed on 24.03.2023.

**10** Mollicone gave this speech following his appointment (my translation): «I will take on this new role, with all the commitment, responsibility and awareness needed to work to safeguard and develop the culture that is a symbol of our nation's boundless heritage of knowledge and tradition». Desirée Maida: Federico Mollicone è il nuovo Presidente della Commissione Cultura alla Camera, in: *Artribune.com*, 10.11.2022, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2022/11/federico-mollicone-nuovo-presidente-commissione-cultura-camera/>, last accessed on 24.03.2023.

**11** Dalla riforma del Fus alle detrazioni dei consumi: ecco il programma di Fdi per la cultura, in *Agenziacult.it*, 10.02.2022, <https://www.agenzia-cult.it/cultura/dal-fus-alle-detrazioni-dei-consumi->

ecco-il-programma-di-fdi-per-la-cultura/?fbclid=IwAR3zlrVU-IQTQTPzClTeq6N17Ztjvy4Bazj-vCJCM8ffPITPUAiNVCENP1c, last accessed on 24.03.2023.

12 Ibid.

13 Lorenzo Tondo: Milan Mayor Refuses to Remove Defaced Statue of Italian Journalist, in: The Guardian, 14.06.2020, <https://www.theguardian.com/world/2020/jun/14/milan-mayor-refuses-re-move-defaced-statue-italian-journalist-black-lives-matter>, last accessed on 24.03.2023.

14 Giorgia Meloni, in: facebook.com, 08.07.2020, <https://www.facebook.com/giorgiameloni.pagina.ufficiale/photo/a.10151958645677645/10158400986977645/>, last accessed on 24.03.2023.

15 Legge 20 giugno 1952, n. 645, art.4

16 It is also interesting to notice how Sangiuliano has recently sparked a heated debate when he claimed that Dante – the quintessential symbol of Italian culture – is the founder of Italy's right-wing culture. More information, Tom Kington: Italy's Culture Minister Says Dante Was Father of Italy's Right-Wing, in: The Times, 16.01.2023, <https://www.thetimes.co.uk/article/italys-culture-minister-says-dante-was-father-of-italys-right-wing-nt2bghzlf>, last accessed on 24.03.2023.

17 In 2018, instead, after the formation of the Lega-Movement Five Stars government, with Salvini as Ministry of Interior, Italy witnessed a sudden increase in racist violence, most notably in the killing of Idy Diene in Florence and the mass shooting by Luca Traini in Macerata.

18 Marcella Piretti: Tutti contro Valditara per l'attacco alla preside di Firenze: Inaccettabile, in: dire.it, 23.02.2023, <https://www.dire.it/23-02-2023/876110-tutti-contro-valditara-preside-di-firenze-inaccettabile/>, last accessed on 24.03.2023.

19 Franco Ferraresi: Threats to Democracy: The Radical Right in Italy after the War, Princeton 1996, p. 44.

20 Gabriele Alberti: Sgarbi: Evola artista grande come Kandinskij. Perché è stato oscurato. Grande

mostra al Mart, in: secoloditalia.it, 17.07.2022, <https://www.secoloditalia.it/2022/06/sgarbi-evola-artista-grande-come-kandinskij-perche-e-stato-oscurato-grande-mostra-al-mart/>, last accessed on 24.03.2023.

21 On this issue, and also for a more detailed comparison between Italian and German approaches to Nazi-Fascist heritage, see an article by Ruth Ben-Ghiat that generated a heated discussion, resulting in threats against the author. Ruth Ben-Ghiat: Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?, in: The New Yorker, 05.10.2015, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy>, last accessed on 24.03.2023.

22 For example, the EUR district in Rome. Or Romano Romanelli's Monument to the African Soldier, that in 1952 was installed in Siracusa, Sicily, since it could no longer be placed in the formerly occupied city of Addis Ababa, Ethiopia, for which it was commissioned.

23 After being ruined by a fire in 2018 it has been restored by CasaPound's volunteers. More information (in Italian) here: HuffPost editorial: Casapound ricostruisce la scritta "Dux" sul monte Giano, in: huffingtonpost.it, 05.02.2018, [https://www.huffingtonpost.it/2018/02/05/casapound-ricostruisce-la-scritta-dux-sul-monte-giano\\_a\\_23352938/](https://www.huffingtonpost.it/2018/02/05/casapound-ricostruisce-la-scritta-dux-sul-monte-giano_a_23352938/), last accessed on 24.03.2023.

24 <https://orientamento.uniroma1.it/views/cu/cu-aula-magna.html>

25 This was possible because of pressure exercised by Sironi's associates, including the biggest exponent of «rationalist architecture», Marcello Piacentini, who designed the university.

26 The video is accessible here: <https://www.youtube.com/watch?v=4FEqP39epW4>, last accessed on 24.03.2023.

27 Ibid.

28 Ibid.



A postcard entitled *Sunflower Elves* [*Sonnenblumenelfen*] (1905) in shades of brown-grey frames a couple in petals: they are the germ and the seed (fig. 1).<sup>1</sup> A king and his queen fix us with their bright-eyed gaze; their garments are classical, and yet this image exudes a fragrance of a universal, timeless nature. The carefree atmosphere is reinforced by vegetal decoration, a naked young couple dancing, an infant suckling at the breast, mice, a squirrel and a butterfly. The flower is a portrait, a looking-glass, an incubator – this is supposed to be <us>, the imagined audience. The artwork was made by Hugo Höppener, aka Fidus (1868–1948). After living in communes inspired by the artist Karl Wilhelm Diefenbach, he rose to prominence in the German-speaking world of the early twentieth century as the leading artist of the *Lebensreform* and youth movements, producing popular prints, book designs and paintings, many in vivid colours. Around 1900, images such as the *Sunflower Elves* – frequently with children and teenagers frolicking naked in field and forest, seemingly in all innocence but sometimes in love scenarios – were still broadly associated with yearnings for harmony between humans and nature and with a desire to reinvigorate the fledgling Reich by building a nation of healthy Germans.<sup>2</sup> And yet – quite apart from the demonic *femmes fatales* and the heroic warriors who followed later – there is more to this seed than meets the eye. Fidus, who operated outside the official art market with its bourgeois salons and galleries by setting up distribution channels of his own, was already gravitating around 1900 towards protagonists who subscribed not only to nationalistic views but also to ethnic supremacism. By 1910 he was moving largely within such circles.<sup>3</sup> In 1908 he took up residence in the garden community of Woltersdorf-Schönblick near Erkner, which lay in Brandenburg to the east of Berlin, and here he founded his Fidus-Haus with its own publishing outfit, Fidus-Verlag GmbH, as a meeting-place for the St.-Georgs-Bund, Wandervogel groups of young rambblers and other anti-establishment associations with a nationalist ethos and a fondness for healthy outdoor activities.<sup>4</sup> Fidus was, moreover, a founding member in 1912–1913 of the Germanische Glaubens-Gemeinschaft (GGG), a neo-pagan and unambiguously antisemitic cult led by artist and writer Ludwig Fahrenkrog, a man of *völkisch* (ethnicist) views.<sup>5</sup> There is continuity to these connections, because religious communities of the GGG ilk, such as the one led until 2009 by the neo-Nazi Jürgen Rieger, still exist today.<sup>6</sup> It has to be stressed that Fidus was part of this right-wing counterculture. It is therefore no great surprise that he supported Adolf Hitler, although he enjoyed no authority under the Nazi regime. In fact, like many members of right-wing splinter groups, he was isolated and even labelled <degenerate>. This,



1 Fidus: *Sunflower Elves* [Sonnenblumenelfen], postcard 1905

however, did not prevent the head of Hitler's chancellery, Martin Bormann, from purchasing a version of Fidus's popular *Prayer to the Light* [*Lichtgebet*] in 1941.<sup>7</sup> The ideal physique propagated by the artist was, after all, definitely compatible with National Socialist ideology.

Not until the 1970s did researchers in the German-speaking world begin subjecting these connections to critical examination.<sup>8</sup> At around the same time, proponents of West Coast hippie culture responded positively to the Fidus aesthetic, perhaps finding a foretaste here of heightened physical awareness and even psychedelic experience.<sup>9</sup> The current interest in occultism among art historians, artists and the dark academia fostered by digital cultures have not always recognised the ethnicist origins of this iconography, and this has prompted a (further) revival. I shall focus here, by way of example, on the best-known motif, the *Prayer to the Light*. At times this work was so widespread that it hung on the walls of many German homes (fig. 2).<sup>10</sup> The use of ritual and sacred symbols in this neo-pagan devotional image, which reflects ideas popular among the middle classes around 1900 – *Lebensreform*, pantheism, nature-based mysticism but also gnostic philosophies – has been studied exceedingly well by Jost Hermand, Janos Frecot, Johann Friedrich Geist, Diethart Kerbs, Claudia Biho, Marina Schuster and others. To this research I contribute an analysis of the aesthetic and somatic strategies associated with the art of Fidus, for these right-wing images were integrated into a performative practice.<sup>11</sup> And only by delving more deeply into the relevant occult and Theosophical theories can we grasp exactly how the images, their aesthetic and the associated politics actually functioned. What, then, is distinctive about the art of Fidus? In what traditions is it rooted, what biopolitics does it evoke?

### Prayers to the light

The *Lebensreform* movement cannot be reduced to a single, coherent philosophy. It alludes, rather, to widely diverse and in some ways contradictory policies, attitudes

2 Fidus: *Prayer to the Light* [*Lichtgebet*], watercolour after the 8th version from 1913, also distributed as a postcard, K. Stehle's collection, Munich



and opinions.<sup>12</sup> What all these ideas had in common, however, was a concern for the body, and prayers to the light played an essential part in the nature-loving, mythical cult of the sun to which that concern gave rise. The ritual already featured prominently in Nietzsche's hymnic prose *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (*Thus Spoke Zarathustra*, 1883–1885) as a ›bridge to the Superman‹; around 1900, moreover, the Romantic visions of Caspar David Friedrich and Philipp Otto Runge were undergoing a rediscovery.<sup>13</sup> Fidus took this popular rite, rooted not least in iconographic depictions of the soul and the worshipful poses and attitudes of prayer cultivated by a number of religions, interpreted it in his own specific manner and transposed it into an iconic mystic motif.<sup>14</sup> From 1890 – when the artist was still collaborating with Karl Wilhelm Diefenbach – until 1938 he produced various versions of a male sun worshipper.<sup>15</sup> Although only one body is depicted, the image references a collective experience. As the writer Wilhelm Bölsche defined it 1904, drawing on Goethe, in an essay about how art had resurrected religious thinking:

«A character like Faust is packed with countless millions of human individuals, packed with entire ages and stages of humanity's most intimate history. [...] Given such a concentration, however, all the yearnings, all the ideals of those times and generations merge with such force into one flow that they suddenly emerge in a figure, as a tangible image, as a flaming

beacon onwards to the goal. [...] before us, shining from his eyes, we see the true uebermensch: the ideal into which our lives must be drawn.»<sup>16</sup>

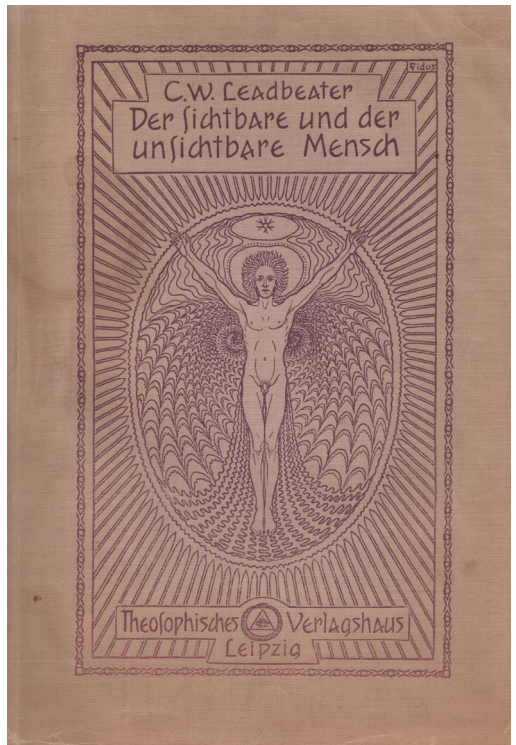
The motif first appears as an element of book design; as from 1906 Fidus substantially reworked it, publishing a special edition within a drawn frame; from 1910 onwards there were colour editions; the German title *Lichtgebet* was published in 1913. Subsequently the artist sold postcards and prints with further variations on the motif.<sup>17</sup> The *Prayer to the Light* leapt to prominence in a version that was produced in 1913 both as a watercolour and as a colour lithograph, then sold as a postcard in October of that year at the First Free German Youth Festival on the Hoher Meissner massif in North Hesse.<sup>18</sup>

Although women also engaged in the ritual, for Fidus this somatically defined practice bears distinctly male hallmarks. The lean, sun-tanned figure with light blond hair and an androgynous air stands on a rocky crag with arms outstretched towards a sun set in a blue sky with scudding white clouds. As the literary scholar Gert Mattenklott so aptly observes, the «symbolic sloughing» induced by fasting and a vegetarian diet enabled the so-called *Neuer Mensch*, the New Person, to step out of the shroud of «yesterday's putrefying culture».<sup>19</sup> The warming rays of the sun stimulate the life energy while at the same time, as Mattenklott points out, this body amid snow-capped rocks epitomises a «cosmic constellation that is increasingly ethereal, cool».<sup>20</sup> While the *Prayer to the Light* evokes a universal aspiration, at the same time it surely brought to mind the colonial rhetoric of Bernhard von Bülow, a minister of the German Empire, who demanded in a parliamentary debate on 6 December 1897 that the nation be given its place in the sun. And the tanning of a pale-skinned body does not, as the historian Maren Möhring has demonstrated, pose a challenge to racist argument. Reference to ancient bronze statues allowed tanned skins to be valued without undermining the construction of difference that othered Southern Europe and geographies outside Europe. From the 1920s onward in particular, a tanned and possibly oiled skin indicated that the body was tough and intact, that it had forged itself an armour and was fit enough to function as a war machine.<sup>21</sup> As Fidus made explicitly clear, the *Prayer to the Light*, with its formulaic pathos and rarefied setting, was not a manual for exercise but a vision: it is no accident that the figure casts a shadow reminiscent of a crucifix. Franz Hartmann, the Theosophist and co-founder of the occult Ordo Templi Orientis, or O.T.O. for short, explained in his book *Die weisse und schwarze Magie oder Das Gesetz des Geistes in der Natur [Magic, White and Black: or, The Science of Finite and Infinite Life]*, published in 1901 with a cover designed by Fidus:

«The Man is himself the Cross. The Divine in him, the true portion of his essence, is part of the Eternal Infinite, while the lower earthly portion, his appearance, is part of the Changeable, Earthly and Limited. Humanity is «crucified» and bound in the animal human, Divinity in the earth-bound human; the Higher must conquer the Lower if out of the animal a human is to arise and out of the human a god. [...] This knowledge is the light and the light is the person himself.»<sup>22</sup>

In this context, the body is not conceived solely as flesh and physical form. For Fidus, comments the literary scholar Jost Hermand, the «sun-soaked soul» is also a factor.<sup>23</sup> And this soul dimension is extremely complex. As the Theosophist Charles Webster Leadbeater explained in 1902 in *Man Visible and Invisible*, a person is a system where different states exist in parallel, «filling the same space and interpenetrating one another».<sup>24</sup> In short, a person functions on multiple levels and in multitudinous

3 Fidus: Book cover design for Charles Webster Leadbeater: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch* (*Man Visible and Invisible. Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*, 1902), 2nd German edition, Leipzig 1908



conditions all at once. Rather than *one* soul, in this system we have seven different «planes of nature», six of them non-physical, and each of those planes divides into seven sub-planes.<sup>25</sup> Aided by the Theosophists Maurice Prozor and Gertrude Spink, Fidus designed the cover for the German edition of the book and must have been thoroughly familiar with this thinking, even if his visualisation simplifies Leadbeater's theory (fig. 3). Against a pale brown ground we see an idealised, naked, male form with arms raised as if praying to the light. The image is drawn in purple lines, a hue which, according to the «Key to the Meanings of Colours» in the book, stands for «High Spirituality» or «Devotion mixed with affection».<sup>26</sup> Force fields radiate out from the centre; their lines encompass a head like a halo and resemble an all-knowing eye. Whirls beginning at the arms and armpits form wings; other flows emanate from the hips towards the ground. The arrangement bleeds off the cover with intimations of longer rays, promising readers illumination. Not unlike the monism advocated by biologist and artist Ernst Haeckel as well as others, there is an almost religious message here of cosmic harmony and the union and ensoulment of all living creatures. Leadbeater borrows theories from the natural sciences of his day, such as descriptions of electrons, electricity, X-rays and radioactivity, linking these concepts to a psychic dimension. Seen from this angle, Fidus's *Prayer to the Light* does not so much depict a real body as illustrate the process whereby humans can advance from one plane of nature to the next until, upon reaching the pinnacle, they are transformed into a spectacle of light and encompass the whole world with their aura.<sup>27</sup> Occultism is not escapism from the world; the politics are clear: although historical complexities are ignored, Fidus and his companions did provide

their audience with images and practices to help them to achieve betterment in the spirit of evolutionary theory, eugenic discourse and the *völkisch* superman ideal.

### Runic gymnastics

A key role is played here, besides, by specifically Aryan mythology in which the sun, conceived as male, is defined as the «primeval force» and «origin of all things».<sup>28</sup> In the *Prayer to the Light*, the cruciform shadow with its Christian connotations is transposed by the posture of the body into a different system, for the figure itself is a symbol in the runic alphabet invented around 1900 by *völkisch* groups.<sup>29</sup> The *algiz*, adopted by the Nazis as the life rune and as their *Lebensborn* logo, is still used by neo-Nazi organisations today as an emblem. In 1907 it was associated with male and female principles by Guido von List, co-founder of the Ariosophical movement, and taken to symbolise the «procreation of the human race».<sup>30</sup> The *Prayer to the Light* by Fidus marks a shift from the syncretic worship of light in the early *Lebensreform* movement to a *völkisch* interpretation.<sup>31</sup> According to List, who cites the Theosophical root race theory of Helena Petrovna Blavatsky, occultist and co-founder of the Theosophical Society, runes were the «root words of the primal Germanic language», «the seed words and *ur*-words of the Aryan *ur*-language [...]»; they were more than mere «phonetic signs».<sup>32</sup> As «healing signs» and auto-suggestive «magical characters» they aided mental concentration and intense meditation.<sup>33</sup> Reference to transcultural movements between Asia and Europe, such as those that practise yoga, must remain brief at this point. The crux: the interaction, the contemplation, veneration and internalisation of images, is not confined to a spiritual level in this right-wing esoterism. The philosopher and writer on the occult Carl du Prel, for example, speculates about «human breeding» techniques in his annex to Maximilian Ferdinand Sebaldt's book on Aryan «Sexual Religion» of 1897 – and again, it was Fidus who designed the cover and ornamentation.<sup>34</sup> Du Prel asserts with reference to ancient Greek author Heliodoros that pregnant women can influence the shape of an unborn child by looking at «fine pictures» in order to promote «racial refinement».<sup>35</sup> As the art historian Marina Schuster has established, in 1924 the Germanische Glaubens-Gemeinschaft made use of the *Prayer to the Light*, embellished with oak leaves, as an altarpiece during an act of consecration.<sup>36</sup> Fidus's embodiment of a linguistic sign with organic semantics is more than a cultic or devotional image in the general sense; it specifically served the «breeding» of a purportedly Aryan or Germanic race. The purpose was to create an ideal body that was proclaimed as the norm, or in other words to play an active role as a creator of one's own self.<sup>37</sup>

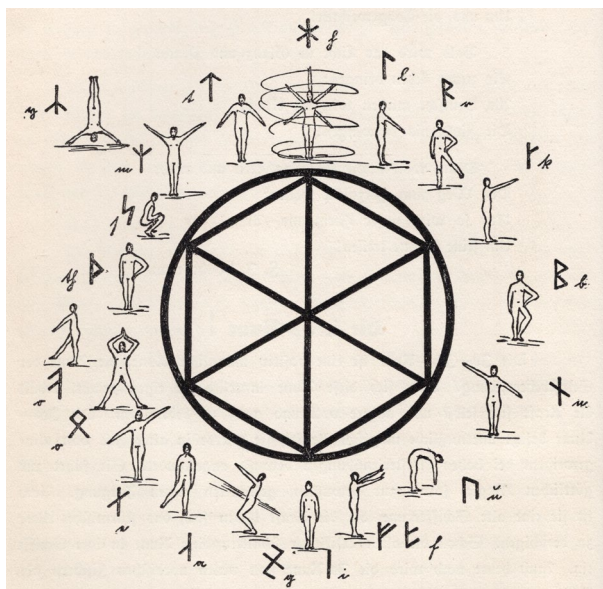
And the powerful clairvoyant Fidus who, in his own words, has «ether eyes (radiographic vibrations)», has the ability to recognise connections between bodies, invisible worlds and politics.<sup>38</sup> Leadbeater took clairvoyance (both seeing and hearing beyond the normal range) literally: chosen initiates could perceive and manipulate the fine rays that emanated from objects and bodies.<sup>39</sup> Like a temporary telephone, telegraph, telescope or other communication tubes, clairvoyants could build links that enabled them to travel not only around geographies, but also around time.<sup>40</sup> Ariosophists such as Guido von List made similar claims when they reported that they could communicate telepathically with their Germanic ancestors through a kind of inverted reincarnation.<sup>41</sup> It is striking that the imagery used by Fidus did not fundamentally change between the period around 1900 and the 1940s. In fact, the variation and repetition of motifs is a hallmark of his work. That is in itself a deliberate

statement. According to Theosophical thinking at the time, all these images from past and future are saved on nature's hard disk, and the clairvoyant time traveller Fidus describes his temple pictures in 1919 as «mood pictures, as if from primal ages, experienced in former lives».<sup>42</sup> Leadbeater believed that a clairvoyant could serve as a «channel for higher forces» when consulting the Akashic records, an astral Book of Life that contained all cosmic memory; Ludwig Fahrenkrog similarly believed in a *Weltenseele*, a «soul of the world».<sup>43</sup> Fidus apparently claimed nothing less for himself and his art than the ability to visualise and represent these eternal images, described by Blavatsky as «daguerreotype impressions» and by Leadbeater with an analogy to the «*cinematographe* or living photographs».<sup>44</sup> The alternative to the social «isolation» lamented by so many at the time was not community, not a collective or a cooperative, but «generality, spiritual universality», or as Bruno Wille summed it up in 1925, «the Platonic idea».<sup>45</sup> And this spiritual sharing called for clearly formulated, racist biopolitics. As Fidus put it that same year:

«The German nation is and must become a cultural unity and the Christian Germanic spirit must lead it; but its blood has long since fused into a «German race» and increasingly so. But how this race develops, physically, hence «racially», depends less on its origins than on the spirit that prevails victoriously within it. The spirit moulds the race, not the origins!»<sup>46</sup>

In revising the *völkisch* position here to argue that a correct mindset facilitates the optimisation of a given biological body, Fidus sets himself apart from other groups in his milieu. Nevertheless, every right-leaning splinter group was welcome at his Fidus-Haus.<sup>47</sup> In the 1920s and 1930s, other *völkisch* groups even performed «runic gymnastics», an occult practice for which Fidus had laid the ground. The exercises, which combined posture with breathing and chanting sounds, were often performed naked and outdoors. The aim was to replicate each rune with the body while murmuring or singing its name. The routines were sometimes accompanied by auto-suggestive texts, typically with eugenic content (fig. 4). Here again, the purpose was to nurture Aryan characteristics by an act of will and thereby «up-race» the nation.<sup>48</sup>

4 «The hexagon that contains all the runes of the Futhork, which can also be sensed physically.»  
Siegfried Adolf Kummer: *Heilige Runenmacht. Wiedergeburt des Armanentums durch Runenübungen und Tänze*, Uranus-Verlag Max Duphorn, Hamburg 1932, S. 30



From today's perspective, however, it is neither ether nor evolution, neither nature nor Platonism, that fuses past and present in somatic language – but racism, as Maren Möhring has accurately formulated with reference to philosopher Étienne Balibar.<sup>49</sup> A critical art history has the duty to include such examples of *völkisch* modernism featuring cult images and theatrical or performative acts: the conservative narratives that currently allude positively to idealism, Platonism, transcendence and nature worship cannot stand if they fail to incorporate this thread. The history must be named and described in order to permit a conscious response.

## Notes

- 1 On the dating see Fidus: *Fidusbilder. Bebildertes Verzeichnis*, Woltersdorf bei Erkner-Berlin: Fidus-Verlag GmbH 1932, p. 15, Archiv der Deutschen Jugendbewegung (AdJb), Burg Ludwigstein bei Witzzenhausen, N 38 Nr. 318 as well as the albums N 38 Nr. 553 (1890–1940) and N 38 Nr. 489 (1890–1938). I am grateful to Susanne Rappe-Weber for her assistance with the research.
- 2 See Marina Schuster: *Fidus. Maler keuscher Nuditäten*, in: Michael Grisko (ed.): *Freikörperkultur und Lebenswelt. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Freikörperkultur in Deutschland*, Kassel 1999, pp. 207–237, here pp. 207, 220.
- 3 Jost Hermand: *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1972, p. 103; Janos Frecot / Johann Friedrich Geist / Diethart Kerbs: *Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen* (1972), reprinted Hamburg 1997, p. 167.
- 4 Hermand 1972 (as note 3), pp. 97–98.
- 5 See Marina Schuster: *Bildende Künstler als Religionsstifter. Das Beispiel der Maler Ludwig Fahrenkrog und Hugo Höppener genannt Fidus*, in: Richard Faber / Volkhard Krech (ed.): *Kunst und Religion: Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg 1999, pp. 275–287, here p. 79; Uwe Puschner: *Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache – Rasse – Religion*, Darmstadt 2001, p. 240–248.
- 6 Marina Schuster: *Lichtgebet. Die Ikone der Lebensreform- und Jugendbewegung*, in: Gerhard Paul (ed.): *Das Jahrhundert der Bilder*, Göttingen 2009, pp. 140–147, here p. 146.
- 7 Frecot / Geist / Kerbs (1972) 1997 (as note 3), p. 301; Marina Schuster: *Fidus – ein Gesinnungskünstler der völkischen Kulturbewegung*, in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus H. Ulbricht (ed.): *Handbuch zur «Völkischen Bewegung» 1871–1918*, München et al. 1996, pp. 634–650, here pp. 643–644.
- 8 See Hermand 1972 (as note 3); Frecot / Geist / Kerbs (1972) 1997 (as note 3); Claudia Bibo: *Naturalismus als Weltanschauung? Biologistische, theosophische und deutsch-völkische Bildlichkeit in der von Fidus illustrierten Lyrik (1893–1902)*, Frankfurt am Main et al. 1995; among the many central publications by Marina Schuster, the following serve here as examples: Schuster 1996 (as note 7); Schuster 1999a (as note 2); Schuster 1999b (as note 5); Schuster 2009 (as note 6); *Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872–1972*, ed. by Max Hollein / Pamela Kort, exhib. cat., Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, Cologne 2015, pp. 56–89.
- 9 See Schuster 2009 (as note 6), p. 147.
- 10 Frecot / Geist / Kerbs (1972) 1997 (as note 3), p. 299.
- 11 For essential reading see Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (2001), 12th edition, Frankfurt am Main 2021.
- 12 See Kai Buchholz et al. (ed.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 vols., Darmstadt 2001.
- 13 See on Nietzsche Barbara Mahlmann-Bauer: *Also sprach Zarathustra. Vademecum für Aussteiger und Lebensreformer*, in: Idem / Paul Michael Lützeler (ed.): *Aussteigen um 1900. Imaginationen in der Literatur der Moderne*, Göttingen 2021, pp. 51–140, here p. 88; Friedrich Nietzsche: *Thus Spoke Zarathustra. A Book for Everyone and No One (1883–1885)*, London 2003, p. 4. See also Schuster 1999b (as note 5), pp. 275–287, here p. 275.
- 14 See Heinz Demisch: *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1984, p. 181.
- 15 See Fidus: *Mein Lichtgebet und seine Geschichte* (1925), in: *Jungnationale Stimmen* 6, 1931, no. 1, pp. 1–6, AdJb, N 135 Nr. 6; Frecot / Geist / Kerbs (1972) 1997 (as note 3), pp. 288–301; Schuster 2009 (as note 6), pp. 144–145.
- 16 Wilhelm Bölsche: *Die Auferstehung des Religiösen durch die Kunst*, in: *Der Kunstwart* 17.2, 1904, no. 21, pp. 364–368; no. 22, pp. 425–434, here p. 431.
- 17 Schuster 2009 (as note 6), p. 145; Frecot / Geist / Kerbs (1972) 1997 (as note 3), pp. 288–301.
- 18 Frecot / Geist / Kerbs (1972) 1997 (as note 3), p. 165, 296.
- 19 Gert Mattenklott: *Körperkult, Ökosophie und Religion. Ein kritisches Vorwort zur Neuauflage*, in: *Ibid.*, pp. VII–XXVIII, here p. XIII.
- 20 *Ibid.*, pp. XV, XVIII.



- 21 See Maren Möhring: *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930)*, Cologne / Weimar / Wien 2004, pp. 254–260, 344–347.
- 22 Franz Hartmann: *Die weisse und schwarze Magie oder Das Gesetz des Geistes in der Natur*, Leipzig 1901, p. 193; translated as *Magic, White and Black. The Science of Finite and Infinite Life*, New York 1911, but not with the same content. See in general Bibo 1995 (as note 8).
- 23 Hermand 1972 (as note 3), p. 116.
- 24 Charles W. Leadbeater: *Man Visible and Invisible. Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*, London 1902, p. 2; German as *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellung verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt*, 2. deutsche Aufl., Leipzig 1908.
- 25 *Ibid.*, pp. 7–9.
- 26 *Ibid.*, plate on page i.
- 27 Leadbeater 1902 (as note 24), p. 138.
- 28 Möhring 2004 (as note 21), pp. 237–238.
- 29 Frecot / Geist / Kerbs (1972) 1997 (as note 3), p. 15. The runes were requisitioned and redefined around 1900 by völkisch authors such as Guido von List: *Das Geheimnis der Runen, Groß-Lichterfelde* 1907.
- 30 Von List 1907 (as note 29), pp. 17–19; see in general Nicholas Goodrick-Clarke: *The Occult Roots of Nazism. The Ariosophists of Austria and Germany, 1890–1935*, Wellingborough 1985.
- 31 Hermand 1972 (as note 3), p. 101.
- 32 Von List 1907 (as note 29), p. 2.
- 33 *Ibid.*, p. 24. Siehe zu Blavatsky Ulrich Nanko: *Das Spektrum völkisch-religiöser Organisationen von der Jahrhundertwende bis ins «Dritte Reich»*, in: Stefanie von Schnurbein / Justus H. Ulbricht (ed.): *Völkische Religion und Krisen der Moderne. Entwürfe «arteigener» Glaubenssysteme seit der Jahrhundertwende*, Würzburg 2001, pp. 208–226, here p. 213.
- 34 Carl du Prel: *Menschenzüchtung*, in: Maximilian Ferdinand Sebaldt: *D.I.S.: Die Arische «Sexual-Religion» als Volks-Veredelung in Zeugen, Leben und Sterben*, Leipzig 1897, pp. 502–512, here pp. 503–506, 509.
- 35 *Ibid.*; see also Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte*, in: Irene Below / Beatrice von Bismarck: *Globalisierung / Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, pp. 19–38, here p. 27, in reference to Heliodor's novel *Aithiopiá* (mid- or late 2nd century AD), where the African queen Persina contemplates a painting of Andromeda during intercourse with her Black husband and gives birth to a white daughter.
- 36 See Schuster 1999b (as note 5), pp. 277–278.
- 37 Möhring 2004 (as note 21), pp. 238–243.
- 38 Fidus (1914) as quoted in Auktion 116: *Fidus. Auf der Suche nach dem Licht*, Bassenge, Berlin 2020, p. 74.
- 39 Charles W. Leadbeater: *Clairvoyance*, 2nd edition, London 1903, p. 60; German edition as *Hellsehen*, Leipzig 1909, p. 54.
- 40 *Ibid.* (English version), pp. 66–67.
- 41 See Bernd Wedemeyer: *Runengymnastik. Zur Religiosität völkischer Körperkultur*, in: von Schnurbein / Ulbricht 2001 (as note 33), pp. 367–385, here pp. 375, 380.
- 42 Fidus: (1919), as quoted in Arno Rentsch: *Fiduswerk. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Meisters Fidus*, Dresden 1925, p. 139.
- 43 Leadbeater 1902 (as note 24), p. 119; Ludwig Fahrenkrog: *Geschichte meines Glaubens, Halle an der Saale* 1906, p. 120.
- 44 Helena Petrovna Blavatsky: *Isis Unveiled [...]*, 2 vols., here vol. 1: *Science*, United States 1878, p. 185; Leadbeater 1903 (English version as note 39), p. 16.
- 45 Bruno Wille: *Der Künstler-Philosoph der Zukunftsehe*, in: *Die Schönheit* 21, 1925, no. 3: *Zukunftsehe*, pp. 99–106, here p. 105.
- 46 Fidus: *Zum Rassen- und Klassenstreit* (1925), in: *Junggermanische Stimmen* 6, 1931, no. 1, n. p., *Adjb*, N 135 Nr. 6; see also idem: *Tempelkunst* (1912), in: Rentsch 1925 (as note 42), pp. 134–139, here p. 135.
- 47 Jakob Feldner: *Fidus, Fidushaus und St. Georgsbund*, in: *Die Freude. Monatshefte für deutsche Innerlichkeit* 1, 1924, no. 16: *Fidus. Dem Menschen und Künstler*, pp. 439–448, here pp. 446–447, *Adjb* N 151 Nr. 388. An influential theoretician of «intellectual» racism was Friedrich Lienhard, see Puschner 2001 (as note 5), pp. 71 ff.
- 48 Wedemeyer 2001 (as note 41), pp. 369, 378–379.
- 49 Möhring 2004 (as note 21), p. 243; Étienne Balibar: *Rassismus und Nationalismus*, in: *Idem / Immanuel Wallerstein: Rasse Klasse Nation. Ambivalente Identitäten*, Hamburg / Berlin 1990, pp. 49–84, here p. 58.

Translation: Kate Vanovitch

## Image Credits

- 1 Postcard owned by the author, VG Bild-Kunst Bonn 2023
- 2 VG Bild-Kunst Bonn 2023
- 3 Charles Webster Leadbeater: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch*, 2nd German edition, Leipzig 1908
- 4 Siegfried Adolf Kummer: *Heilige Runenmacht. Wiedergeburt des Armanentums durch Runenübungen und Tänze*, Hamburg 1932, p. 30

Ausstellungen sind Orte der sozialen Re/produktion, in denen Kunst und Wissenschaft an der Form(ier)ung von Diskursen und Subjekten mitwirken. Die 1955 gegründete *documenta* trug im Rahmen der westdeutschen *Reeducation* nach dem Zweiten Weltkrieg wesentlich zu einem Recyceln und Resignifizieren völkisch-nationalistischer Wissensbestände bei. Die politische Umetikettierung abstrakter Tendenzen in der Kunst, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Ausdruck eines nordischen oder germanischen Geistes gepriesen wurden und nun als Ausweis demokratischer Gesinnung, ermöglichte neben ungebrochenen Karrieren ihrer Apologeten ökonomische, epistemologische und ästhetische Kontinuitäten.<sup>1</sup> Darüber hinaus lassen sich Parallelen zwischen den politisch-ambivalenten Diskursen einiger wichtiger *documenta*-Akteur:innen und (neu)rechten Verharmlosungen national-konservativer und -revolutionärer Haltungen nach 1945 ausmachen.

Der Publizist Armin Mohler, der eigenen Aussagen zufolge 1941 zum Kunstgeschichtsstudium nach Berlin ging und als Mitglied des Nationalsozialistischen Studentenbundes in «konservative Kreise» Aufnahme fand, die «kritisch zum Nationalsozialismus» eingestellt gewesen seien, hatte diese in seiner Dissertation *Die Konservative Revolution in Deutschland* (1949) argumentativ von nationalsozialistischem Gedankengut getrennt, während er später zugab, dass sie sich «[i]n der historischen Wirklichkeit [sehr] überschneide[n]». <sup>2</sup> Der *documenta*-Mitbegründer Werner Haftmann, der seinerzeit ebenfalls in Berlin Kunstgeschichte studiert und in der Zeitschrift des NS-Studentenbundes *Kunst der Nation* publiziert hatte, nahm nach 1945 trotz SA- und NSDAP-Mitgliedschaft und seiner Beteiligung an Partisanenjagden in Italien die für die Anhänger der sogenannten Konservativen Revolution typische elitäre Distanz zu den von ihnen als primitiv verachteten massenkulturellen Dimensionen des Nazi-Regimes in Anspruch. Seinen in den 1930er Jahren vertretenen Argumenten verpasste er im *documenta*-Katalog 1955 einen neuen politischen Rahmen, der gleichzeitig nationalistische und demokratische Lesarten zuließ.<sup>3</sup>

Als Definitionen des Denk- und Sagbaren werden solche politischen Framing-Strategien heute wieder verstärkt von der Neuen Rechten genutzt.<sup>4</sup> Überzeugt davon, dass «Geist die Welt regiert», haben ihre Vertreter:innen paradoxerweise ausgerechnet Antonio Gramscis «Meta-Politik» für ihre Zwecke adaptiert, um just an die identitären, völkischen und antisemitischen Konzeptionen und Denkfiguren anzuschließen, die seit dem 19. Jahrhundert über die «Konservative Revolution», Nationalsozialismus und Nachkriegsdeutschland bis heute Wirkungen entfalten.<sup>5</sup> Als Erfolgskriterien für die politische Wirksamkeit eines solchen kulturkämpferischen Agenda-Settings, das durch Sprachbilder Vorstellungswelten programmiert, nennt

der Historiker Volker Weiß «taktische Selbstverleugnung» und politische «Mimikry»: «Bemerkenswert im Hinblick auf den ›revolutionären Habitus‹ der Neuen Rechten in der Bundesrepublik ist zudem, in welchem Maß sich die von Mohler aufgelisteten Autoren bereits Themen und Semantiken zuwandten, die gewöhnlich der Linken zugeschlagen wurden.»<sup>6</sup> Auch der Kulturwissenschaftler Helmut Lethen sieht «unheimliche Nachbarschaften» zwischen Links und Rechts «in dem forcierten Versuch, den Zerfallsprozess, als der Modernität begriffen wird, in Apparaten der Kohärenz aufzuhalten. Die Geste verbindet das Denken der verschiedenen Lager. Auf dieser Ebene vollzieht sich der unheimliche Austausch. Unheimlich – weil wir Vertrautem auf feindlichem Terrain begegnen».<sup>7</sup>

Im vorliegenden Text problematisiere ich beispielhaft die heilsgeschichtlichen Kunstverständnisse von zentralen *documenta*-Figuren, dem Spiritus Rector der ersten drei Ausgaben Werner Haftmann und dem 1963–1993 neun Mal an der Ausstellungsreihe beteiligten Künstler Joseph Beuys, indem ich genealogisch ihren ›Geistesverwandtschaften‹ mit Denkern nachgehe, die für die ›Konservative Revolution‹ wichtige Referenzen waren. In dieser diskursanalytischen Archäologie un/heimlicher Implikationen von Ideologemen wie Heilung, Erziehung oder Freiheit geht es also nicht um die NS-Biografien von Haftmann und Beuys und ihre persönlichen Verbindungen mit (neu)rechten Akteur:innen, sondern um eine geistesgeschichtliche Kontextualisierung ihrer sprachlichen Äußerungen.<sup>8</sup> Dieses Freilegen der verdeckten völkischen ›Wurzeln‹ von in gegenwärtigen Kunstdiskursen oft positiv konnotierten Konzepten dient nicht nur dem Herausarbeiten von völkisch-nationalistischen Kontinuitäten in den Narrativen wirkmächtiger Protagonisten der *documenta*-Geschichte. Ich möchte damit auch einen Beitrag dazu leisten, die ›un/heimlichen Nachbarschaften‹ zwischen linken und rechten Kultur-, Wissenschafts- und Entfremdungskritiken im Kunstausstellungs- und Ausbildungsbetrieb heute besser zu verstehen. Ziel ist es, einen Reflexionsraum zu eröffnen, der auch die ›Verstrickung‹ eigener Forschungsansätze, Kunstvorstellungen und edukativer Ideale in vergangene und gegenwärtige epistemologische Regime adressierbar macht, um deren nicht selten unbewussten Beitrag zur Re/produktion rassistischer, antisemitischer, klassistischer und patriarchaler Denk- und Machtstrukturen in historischer Perspektive kritisch zu reflektieren.

### Geistesgeschichten: Erziehen und Heilen

Seit der Romantik gilt künstlerische Authentizität als Heilmittel gegen die entfremdenden Auflösungserscheinungen der kapitalistischen Moderne wie Industrialisierung, Verstädterung und Verwissenschaftlichung. Der Philosoph Friedrich Nietzsche etwa kritisiert den Akademismus objektiver Historiographie und will den Zeitgeist durch Kunst heilen.<sup>9</sup> In seiner Abhandlung *Schopenhauer als Erzieher* (1874) schreibt er dem schöpferischen Individuum eine führende und erzieherische Rolle zu.<sup>10</sup> Nietzsche kritisiert wissenschaftliches Spezialistentum als einseitig und stellt ihm «die einsamen, freien Geister» künstlerisch denkender Philosophen gegenüber, welche die «reine Wissenschaft», die «ein Gespensterleben führt», befreien würden.<sup>11</sup> Wissenschaft sei darauf aus, «jene Leinwand und jene Farben, aber nicht das Bild zu verstehen», während Arthur Schopenhauer darin «gross» sei, «dass er jenem Bild nachgeht wie Hamlet dem Geiste, ohne sich abziehn zu lassen, wie Gelehrte es thun».<sup>12</sup> Nietzsche zufolge «strebte Schopenhauer [...] jener falschen, eiteln und unwürdigen Mutter, der Zeit, entgegen, und indem er sie gleichsam aus

sich auswies, reinigte und heilte er sein Wesen und fand sich selbst in der ihm zugehörigen Gesundheit und Reinheit wieder».<sup>13</sup> Seine Schriften seien ein «Spiegel», in dem «alles Zeitgemässe nun wie eine entstellende Krankheit sichtbar wird».<sup>14</sup> Nietzsche verknüpft seine Wissenschaftskritik mit einer latent antisemitischen Kritik der «Geldwirtschaft» und des «laissez faire», die er mit «Symptomen einer völligen Ausrottung und Entwurzelung der Cultur» in Zusammenhang bringt.<sup>15</sup>

Darauf aufbauend kommt auch der Schriftsteller und Kulturkritiker Julius Langbehn in seinem hochgradig antisemitischen und einflussreichen Traktat *Rembrandt als Erzieher* (1890) zu dem Ergebnis, dass Kunst und kunstnahe Formen des Philosophierens wissenschaftlichen Praktiken überlegen seien.<sup>16</sup>

«Eine mehr philosophische Behandlung der Wissenschaft – [...] welche die Einzelfächer der Forschung in eine direkte Verbindung zum Weltganzen einerseits und zur menschlichen Natur andererseits setzt – ist das einzige Mittel zur Bekämpfung des heutigen Spezialisismus. Und weil alle Philosophie von künstlerischer Art ist, so wird damit auch die Wissenschaft in den jeweiligen einzelnen Richtungen ihre Tätigkeit sich künstlerischer gestalten [...] Die Ergebnisse der heutigen Wissenschaft [...] sollen das Material liefern, mit dem der philosophische oder sonstige Künstler operiert, um zu schaffen; und die Forscher sollen, soweit es ihnen möglich ist, selbst schaffend tätig sein und, soweit ihnen dies nicht möglich ist, sich in aufrichtiger Bescheidenheit den schaffenden Geistern von einst und jetzt unterordnen.»<sup>17</sup> Seine wissenschaftskritische Lobpreisung des Künstlerischen ist – wenn man die explizit völkischen Passagen ausklammert – durchaus anschlussfähig an aktuelle Diskurse zur künstlerischen Forschung, aber auch zur sozial engagierten Kunst, denn Langbehn zelebriert dezidiert die erzieherische Funktion von Kunst, die als Politik ihren Beitrag zur Formung und Heilung des «Volkskörpers» leiste.

Sowohl der sogenannte *Educational Turn in Curating* als auch die zunehmende Tendenz, Kuratieren (auch aufgrund der etymologischen Nähe zum Kurieren) als eine heilende Praxis zu verstehen, haben in Langbehn einen politisch fragwürdigen Vordenker.<sup>18</sup> «Museen sind Erziehungsorgane; das ist ihr Verhältnis zum gesamten Volk; bloße Belegsammlungen für wissenschaftliche Forschung sollen sie nicht sein.»<sup>19</sup> Jenseits dieser unverfänglich klingenden Idee geht es Langbehn um eine quasi-religiöse «Erlösung» des deutschen Volkes durch die «Wiedergeburt» seiner Kultur, die durch die Kunst geheilt werden müsse, weshalb er Künstlern den Status von Politikern in einem Kulturkrieg zuweist. Weiter schreibt er, «Bescheidenheit, Einsamkeit, Ruhe – gesunder Individualismus, volkstümlicher Aristokratismus, seelenvolle Kunst – das sind Heilmittel, welche der Deutsche auf sich anwenden muß, wenn er sich dem geistigen Elend der Gegenwart entziehen will. Diese Güter lassen sich nicht ohne Kampf erringen.»<sup>20</sup> Die von Langbehn vertretene Idee, dass «[d]ie Kunst heilt was der Krieg verwundet», wurde seit der Gründung der *documenta* wiederholt aufgegriffen.<sup>21</sup> Zuletzt schrieb Ruangrupa in der Pressemitteilung zu ihrer Berufung als künstlerische Leitung 2019 beispielsweise: «If documenta was launched in 1955 to heal war wounds, why shouldn't we focus on today's injuries, especially the ones rooted in colonialism, capitalism, or patriarchal structures.»<sup>22</sup> Während heute die Kraft kollektiver Praktiken im emanzipatorischen Sinne beschworen wird, war Langbehn der Überzeugung, dass «Deutschland von einer «cäsarisch-künstlerischen [...] Einzelpersönlichkeit» gerettet werden müsse», wie der Historiker Fritz Stern zusammenfasst: «Einheit könne nur ein Führer stiften, der intuitiv das wahre Wesen und den echten Willen des Volkes erkennen und ihnen Ausdruck verleihen könne.»<sup>23</sup>

### Artistik des Politischen: Reform und *Reeducation*

Der Ruf nach Erlösung von der Herrschaft des Kapitals (gerne personifiziert durch das «internationale Finanzjudentum») und nach Heilung der «Krankheiten» der Moderne beschwört die reparative Macht der Kunst als eine das Volk im doppelten Sinne des Wortes bildende re/produktive soziale Praxis der Reform oder biopolitischen Umgestaltung der Gesellschaft als Gesamtkunstwerk. Dabei überschneiden sich Langbehns Theorien mit esoterischem Denken und Zurück-zur-Natur-Bestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts wie der Jugendbewegung, der Alldeutschen Bewegung, der Frauen-, der Landschul- und nicht zuletzt der Museumsreform- und Kunsterziehungsbewegung.<sup>24</sup> Über lebensreformerische Organe wie Ferdinand Avenarius' Zeitschrift *Der Kunstwart* (1887–1937), den von ihm organisierten Dürerbund (gegründet 1902), den 1901 erstmals von Alfred Lichtwark (seit 1868 Leiter der Hamburger Kunsthalle) organisierten Kunsterziehungstagen in Dresden und den von Avenarius und Lichtwark 1907 mitgegründeten Deutschen Werkbund wurden diese Ideen reproduziert. Schließlich wurden sie auch von den in diesem Geiste sozialisierten *documenta*-Gründervätern weitergetragen.<sup>25</sup>

In seinem ersten Artikel in der damals noch rechten Zeitung *Die Zeit* berichtet Haftmann über *Gespräche zur Schulreform* (1946). Er betont die Notwendigkeit eines «gemeinsamen deutschen Nenners», drückt seine «Besorgnis über Verfachlichung, Spezialistentum» aus und ruft im militärischen Ton zum Kampf um den deutschen Geist auf.<sup>26</sup> «Der Kampf muß seelisch ausgetragen werden, und da der Aufbau nicht nur ein wirtschaftliches, sondern ein geistiges Problem ist, wird im Schulwesen [...] der Grundstein für unsere künftigen seelischen Reserven gelegt.»<sup>27</sup> Haftmanns Aufgreifen Langbehnscher Topoi des Kunstkriegs mit seiner militaristischen Metaphorik steht im Kontrast zu seiner auffälligen Verharmlosung «der letzten Jahre» als «Bildungsverschleiß unseres vergangenen Systems» und einer Klage über «verpuffte Rüstungsmilliarden».<sup>28</sup> So konstatiert er kurz nach der Shoah und deutschen Kriegsverbrechen (an denen er beteiligt war), «daß unser Volk selbst noch unverdorben und aufgeschlossen an die Aufgabe herangeht».<sup>29</sup> Und schließlich beklagt er kurz nach dem Ende der Führer-Diktatur «das Fehlen einer überragenden Persönlichkeit, die unser Bildungswesen wieder unter einem beherrschenden Gedanken zusammenfaßte», was wie ein Echo von Langbehns Forderung nach geistiger Führung durch eine künstlerische Einzelperson klingt.<sup>30</sup>

Ein Jahr später schreckt Haftmann im Aufsatz *Machiavelli und die Artistik des Politischen* (1947) nicht davor zurück, Hitler und Mussolini als große Künstler zu rahmen.<sup>31</sup> Während er zwar vordergründig den «verbrecherischen Machtmissbrauch dieser wilden Individualitäten» sowie das «Schreckliche» und «Gefährliche» der Einsicht betont, «daß die modernen Machiavelli aus dem Urboden unseres bindungslosen Geistes, aus unserer eigenen Artistik wachsen, daß also Machiavelli unmittelbar in unserem modernen Herzen sitzt», so wird deutlich, dass der Kunsthistoriker die «gegenreformatorische» Verteufelung Machiavellis für beklagenswert hält und dessen Rehabilitation, etwa durch den «philosophischen Artist Nietzsche» und den Faschisten Mussolini, begrüßt.<sup>32</sup> «Machiavelli und seine Geistigkeit sind in einer eigentümlichen Antwort der modernen künstlerischen Phantasie wieder zu einer positiv erscheinenden Kraft geworden, offenbar weil seine voraussetzungslose Freiheit dem hochgespannten Persönlichkeitsbegriff des Menschen der neueren Zeit entsprach.»<sup>33</sup> Er beendet den Text mit der Warnung vor einer neuen moralisierenden «Gegenreformation», die zwar «alle praktischen und ethischen Argumente» auf ihrer

Seite zu haben scheine, aber die Gefahr mit sich bringe, dass die Machiavelli'sche «voraussetzungslose, bindungslose Freiheit des Geistes und der Persönlichkeit verloren ginge», für die er «großartige Möglichkeiten» über das Künstlerische hinaus sieht.<sup>34</sup>

### **Freie Geister: Soziale Plastik und Deutscher Sonderweg**

Vor diesem Hintergrund liest sich Beuys' erweiterter Kunstbegriff der «sozialen Plastik» wie eine Neuauflage der Idee von der künstlerischen Gestaltung des Volkskörpers.<sup>35</sup> Wenn man berücksichtigt, dass Beuys die Partei Die Grünen als Teil der rechten national-neutralistischen Heimat- und Umweltschutz Initiative AUD (Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher) mitbegründete, sind auch die völkischen Töne in seinem Band *Sprechen über Deutschland* (1985) keine Überraschung mehr.<sup>36</sup> Der Text weist so viele Überschneidungen mit Langbehns Traktat auf, dass es als weitere Referenz des «ewigen Hitlerjungen» Beuys gelten muss.<sup>37</sup> Sowohl Beuys als auch Langbehn kritisieren wissenschaftliches Spezialistentum, glauben an Erlösung durch Kunst und teilen individualistische Vorstellungen von der Befreiung des Menschen aus staatlichen und kapitalistischen Zwängen, wettern gegen den Materialismus und werben für Spiritualität. Beuys spricht von der besonderen «Auferstehungskraft des deutschen Volkes», die er durch den «Born» der deutschen Sprache begründet.<sup>38</sup> Seine Frage nach der «Aufgabe der Deutschen in der Welt» beantwortet er mit dem «deutschen Genius», der «deutschen Sprache» und ihrer angeblichen Fähigkeit, «das Vorgegebene, so krank es auch sei, mit wesensgemäßen Begriffen so zu beschreiben, daß eine Heilung möglich wäre».<sup>39</sup> Dies korrespondiert mit Langbehns Hoffnung auf «Wiedergeburt» und seiner Einschätzung, am deutschen Wesen möge die Welt genesen.<sup>40</sup> Die von Beuys für sich als «gestalterische Aufgabe» angenommene «Notwendigkeit, erst einmal eine Bedingung zu schaffen, einen Humus zu bilden in Begriffen und Vorstellungen, auf dem überhaupt eine lebendige Gestalt werden kann», erinnert darüber hinaus an neurechte Metapolitik, die laut Micha Brumlik das Anliegen hat, «kulturelle Kommunikationsmuster bereits im vorpolitischen Raum zu verändern».<sup>41</sup>

Einen solchen Raum bieten Kunst und Kultur, der Bildungs- und Ausstellungsbetrieb, und in diesem Rahmen platzierte Beuys bekanntermaßen Formate wie das *Büro für Direkte Demokratie* (1972 zu Gast auf der *documenta 5*) und die *Free International University* (1977 zu Gast auf der *documenta 6*). Dazu schrieb er, «es müssen freie Schulen und freie Hochschulen entstehen, es müssen Zentren entstehen, in denen Kreativität als Freiheitswissenschaft verstanden wird. Nur das ist Kreativität, was sich als Wissenschaft von der Freiheit ausweisen und beweisen kann».<sup>42</sup> Und auch wenn die «Soziale Plastik» zunächst wenig individualistisch anmutet, so hat die Freiheit, von der Beuys hier spricht, einiges mit den «unbedingten Freiheiten» des Machiavelli'schen Fürsten zu tun, denen Haftmann 1947 gehuldigt hatte, nachdem sie nicht nur von Nietzsche als Tugenden der skrupellosen «blonden Bestie» gefeiert worden waren.<sup>43</sup> Beuys geht soweit, die Souveränität der unbedingten Freiheiten als quasi-göttliche Schöpfungskraft zu sehen:

«Je mehr ich die Sache in ihrer Eigentlichkeit sehe, erscheint darin der Mensch als das schöpferische Wesen schlechthin, und ich habe es dabei mit dem Souverän zu tun, besonders auch im demokratischen Kraftfeld. Das ist wichtig, von Menschen zu wissen, daß aus seiner Freiheit und dem übenenden Wirken im Bewußtsein das ›Ich‹ erkannt wird als der Souverän, der Bestimmende. So wird der Charakter der Selbstbestimmung doch der elementarste, nur

mit diesem Hebel ist eine Neugestaltung der Gesellschaft möglich. Sie ist weder aus dem Staatlich-Rechtlichen zu erwarten, sie ist auch nicht aus dem Bestellsein und den Kräften des Wirtschaftslebens zu verwirklichen. Da haben wir im Westen staatszentralistische Parteibürokratie oder im Osten Politbüro-Demokratie, sie nennen das ja auch demokratisch. Scheindemokratie überall! Der *westliche* Privatkapitalismus mit seinem System des Parlamentarismus und der politischen Parteien ist ein *fragwürdiges* Gebilde.»<sup>44</sup>

Vergleicht man Beuys' Äußerungen mit Haftmanns Aufsatz *Geografie und unsere bewußte Kunstsituation – Abhandlungen zum West-Östlichen* (1934), in dem der Kunsthistoriker auch die Frage nach der «deutschen Sendung» stellt, fällt ins Auge, dass beide neben einer Kritik an der «fragwürdigen, westlichen Demokratie» einen Weg jenseits von West und Ost im Sinne hatten:

«Die politische Form der *westlichen* Demokratien ist in demselben Maße *fraglich* für den Deutschen wie der politische Kollektivismus östlicher Prägung. Würde die heutige deutsche Gemeinschaftsform als neue politische Forderung erhoben, so lag darin der Ausdruck eines geeinten deutschen Willens, gleichzeitig aber auch, vom europäischen Verband her gesehen, die Aufstellung jener Synthese von West und Ost, vom westlichem Individualbegriff und östlichem Kollektiv.»<sup>45</sup>

Haftmann skizziert hier ein ethnopluralistisches Programm des dritten Weges, welches nach 1945 sowohl in der ordoliberalen Wirtschaftspolitik des früheren Nazi-Gutachters Ludwig Erhard als auch in den 1970er Jahren in national-neutralistischen Kritiken an der Westintegration der BRD als deutscher Sonderweg propagiert wurde.<sup>46</sup> Beuys und Haftmann teilten also von unterschiedlichen historischen Standpunkten aus die jeweilige Zukunftsvision eines von der SU und den USA unabhängigen Deutschlands, dessen politische Form sich aus der quasi-künstlerischen Gestaltung von Gesellschaft als sozialer Plastik durch freie deutsche Geister ergebe, wobei das «Dritte Reich» mit seiner eugenischen Vernichtungspolitik als ein dazwischen liegender Versuch des (politischen) Künstlers Hitler in diese Richtung gedeutet werden kann.

### **Euphemismen: Eurasianismus und Ethnopluralismus**

Schließlich finden sich sowohl bei Haftmann als auch bei Beuys eurasische Ideen, wie sie seit den 1990er Jahren Wladimir Putins neurechter Vordenker Alexander Dugin wieder stark macht.<sup>47</sup> Dugins neo-eurasische Vorstellungen von der souveränen Selbstherrschaft ethnischer Schicksalsgemeinschaften rekurrieren explizit auf Julius Evolas Kulturraumtheorien. Der italienische Futurist und Rassetheoretiker schrieb in seinem 1934 auf Italienisch und im Jahr darauf in deutscher Übersetzung erschienenem Buch *Revolte gegen die moderne Welt*:

«Nun [...] muß man feststellen, inwieweit man aus derartigen zerstörerischen Umwälzungen Vorteile ziehen kann; inwieweit, dank einer *inneren Unerschütterlichkeit* und einer Ausrichtung nach dem Transzendenten hin, das Nicht-Menschliche der modernen realistischen und handlungsbesessenen Welt, statt ins Untermenschliche zu führen, wie es zum Großteil in der Letztzeit geschieht, Erfahrungen eines höheren Lebens und einer größeren Freiheit begünstigen kann.»<sup>48</sup>

Auch Haftmann wertschätzt das unbeirrbar Festhalten an der eigenen Sendung, das aus der Not eine Tugend macht.<sup>49</sup> Darüber hinaus teilen er und Evola Motive wie etwa die Kritik an den Massen, die Notwendigkeit, die Angst zu verlieren, oder die Rede von überzeitlichen, «überpersönlichen» Stilschicksalen.<sup>50</sup> Bedenkt man Haftmanns beruflichen Lebensmittelpunkt in Italien zwischen 1936 und 1945 und

seine nicht nur geistige Nähe zu faschistischen Akteur:innen dort, sind diese Gemeinsamkeiten sicherlich kein Zufall.<sup>51</sup>

Dass es nach 1945 möglich war, dieses Gedankengut unter neuen politischen Vorzeichen zu vertreten, liegt auch daran, dass sich gerade im italienischen Faschismus «Adaptionen von Formen der Linken durch einen radikalisierten Konservatismus» fanden.<sup>52</sup> Und so lässt sich die Blumenstrauß-Metapher, mit der Haftmann in der Einleitung zum Katalog der ersten *documenta* 1955 feststellt, «daß die europäischen Völker sein möchten wie ein Strauß von Blumen, in dem jede Blume eigenen Duft und Farbe bewahrt und doch in einem größeren Ganzen zusammenklingt», wie ein harmloses Bekenntnis zur internationalen westeuropäischen Nachkriegsordnung lesen.<sup>53</sup> Da Haftmann zu jener Zeit jedoch nur zögerlich von seinen anti-westlichen und anti-amerikanischen Ressentiments Abstand nimmt und seine Texte weiterhin vor völkerpsychologischen Essentialisierungen und Naturalisierungen triefen, liegt es nahe, dass diese Blumen-Metaphorik der braunen Erde untoter Blut und Boden-Ideologien entwuchs, wie sie bis heute beispielsweise von Dugin kultiviert wird, der ebenfalls den «blühenden Reichtum» nationaler Spezifika besingt.<sup>54</sup> Das Wort Ethnopluralismus ist jedenfalls ein strategischer Neologismus der Neuen Rechten, die mit diesem weltoffenen klingenden Terminus ihre völkischen Ideologien dadurch salonfähig machen wollen, dass sie deren historische Wurzeln kapfen, um nicht an die genozidalen Implikationen rassistischer und antisemitischer Weltanschauungen zu erinnern.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Nanne Buurman: *Northern Gothic: Werner Haftmann's German Lessons, or A Ghost (Hi)Story of Abstraction*, in: *documenta studien* 2020, Nr. 11, S. 1–49; dies.: *D is for Democracy? documenta and the Politics of Abstraction between Aryanization and Americanization*, in: *Modos Journal. Revista de história da arte* 5, 2021, Nr. 2, S. 339–355; dies.: *The Exhibition as a Washing Machine? Some Notes on Historiography, Contemporaneity, and (Self-) Purification in documenta's Early Editions*, in: *On Curating* 2022, Nr. 54, S. 8–24.
- 2 Zit. nach Volker Weiß: *Die autoritäre Revolte. Die Neue Rechte und der Untergang des Abendlandes*, Bonn 2017, S. 47, 43.
- 3 Vgl. Nanne Buurman: *documenta's Chronopolitics of the Contemporary, or: Un/curating Nazi-Continuities in Werner Haftmann's Historiographic Practice*, in: Kristian Handberg/Marlene Vest Hansen (Hg.): *Curating the Contemporary in the Art Museum*, New York 2023, S. 184–199.
- 4 Vgl. Elisabeth Wehling: *Politisches Framing. Wie eine Nation sich ihr Denken einredet und daraus Politik macht*, Bonn 2017.
- 5 Armin Mohler: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918–1932*, Graz 2005.
- 6 Weiß 2017 (wie Anm. 2), S. 45.
- 7 Helmut Lethen: *Unheimliche Nachbarschaften. Essays zum Kälte-Kult und der Schlaflosigkeit der*

philosophischen Anthropologie im 20. Jahrhundert, Freiburg/Berlin/Wien 2009, S. 44.

8 Zu den NSDAP- und SA-Mitgliedschaften von *documenta*-Gründer:innen vgl. Raphael Gross u. a. (Hg.): *Documenta. Politik und Kunst*, Ausst.-Kat., Berlin, Deutsches Historisches Museum, München/London/New York 2021. Zu Beuys' NS-Biografie und seine spätere Nähe zu Altnazis und Rechtsextremen vgl. Hans Peter Riegel: *Beuys. Die Biographie*, 3 Bde., Zürich 2013, hier Bd. 1, S. 232–236.

9 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1988, Bd. 1, S. 292.

10 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher*, in: ebd., S. 351.

11 Ebd., S. 354, 359.

12 Ebd., S. 356.

13 Ebd., S. 362.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 366.

16 Julius Langbehn: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Illustrierte Volksausgabe*, Weimar 1922, S. 52–62.



- 17 Ebd., S. 52.
- 18 Zur Konjunktur des Heilens im Kuratorischen vgl. Nanne Buurman: From Prison Guard to Healer. Curatorial Subjectivities in Gendered Economies, in: *On Curating* 2021, Nr. 52, S. 21–34.
- 19 Langbehn 1922 (wie Anm. 16), S. 18.
- 20 Julius Langbehn: Rembrandt als Erzieher, von einem Deutschen, 50. Aufl., Leipzig 1922, S. 379.
- 21 Ebd., S. 380.
- 22 Ruangrupa übernimmt künstlerische Leitung der documenta fifteen, Pressemitteilung vom 22.02.2019, <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/ruangrupa-uebernimmt-kuenstlerische-leitung-der-documenta-fifteen/>, Zugriff am 29.05.2023.
- 23 Fritz Stern: Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, München 1986, S. 185.
- 24 Vgl. ebd., S. 211–215.
- 25 Vgl. Nanne Buurman: d is for domesticity? Biopolitics of Domesticity at documenta, in: Irene Nierhaus/Kathrin Heinz (Hg): Ästhetische Ordnungen und Politiken des Wohnens. Häusliches und Domestisches in der visuellen Moderne, Bielefeld 2023, S. 508–536.
- 26 Werner Haftmann: Gespräche zur Schulreform, in: *Die Zeit*, 17.10.1946, Nr. 35, n. p.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Werner Haftmann: Machiavelli und die Artistik des Politischen (1947), in: Ders.: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart, München 1960, S. 14–19.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd., S. 17.
- 34 Ebd., S. 19.
- 35 Nanne Buurman: Un/heimliche Nachbarschaften. Zum völkischen Unbewussten in der künstlerischen und kuratorischen Forschung, in: *Forum Wissenschaft* 39, 2022, Nr. 4, S. 12–16.
- 36 Riegel 2013 (wie Anm. 8), S. 269–277. Vgl. Frank Gieseke/Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie, Berlin 1996.
- 37 Beat Wyss: Der ewige Hitlerjunge, in: *Monopol*, 30.05.2018, <https://www.monopol-magazin.de/der-ewige-hitlerjunge>, Zugriff am 29.05.2023.
- 38 Joseph Beuys: Sprechen über Deutschland, Wangen 1985, S. 9–12.
- 39 Ebd.
- 40 Langbehn 1922 (wie Anm. 20), S. 376–380.
- 41 Beuys 1985 (wie Anm. 38); Micha Brumlik: Das alte Denken der neuen Rechten. Mit Heidegger und Evola gegen die offene Gesellschaft, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, März 2016, <https://www.blaetter.de/ausgabe/2016/maerz/das-alte-denken-der-neuen-rechten>, Zugriff am 29.05.2023.
- 42 Beuys 1985 (wie Anm. 38), S. 16.
- 43 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, Stuttgart 1988.
- 44 Beuys 1985 (wie Anm. 38), S. 15 (meine Hervorhebungen).
- 45 Werner Haftmann: Geographie und unsere bewußte Kunstsituation. Abhandlung zur Frage des West-Östlichen, in: *Kunst der Nation* 2, 1934, Nr. 20, S. 3–4, S. 4 (meine Hervorhebungen).
- 46 Vgl. Alexander Gallus/Eckhard Jesse: Was sind Dritte Wege? Eine vergleichende Bestandsaufnahme, in: *Politik und Zeitgeschichte* 2001, Nr. 16–17, S. 6–15.
- 47 Beuys betont das Heilende des Östlichen in dem von ihm 1967 gegründeten Staat Eurasia. Bei Haftmann (wie Anm. 45) ist die Rede vom «Nein zum Westen», von einer Lösung vom «westlichen Denken».
- 48 Julius Evola: Revolte gegen die moderne Welt, Interlaken 1982, S. 419.
- 49 Vgl. z. B. Werner Haftmann: Einleitung, in: *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat., documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Kassel, Museum Fridericianum, München 1955, S. 15–25, S. 16.
- 50 Evola 1982 (wie Anm. 48), S. 114, 412 und Haftmann 1934 (wie Anm. 45), S. 3.
- 51 1954 dankt er dem «Kreise der faschistischen Intelligenz» um die ehemalige Muse Mussolinis, Margerita Sarfatti, dafür, dass er italienische Kunst vor «Klischee-Realismus» bewahrt hätte. Vgl. Buurman 2020 (wie Anm. 1).
- 52 Weiß 2017 (wie Anm. 2), S. 61.
- 53 Haftmann 1955 (wie Anm. 49), S. 25.
- 54 Alexander Dugin: *Eurasian Mission. An Introduction to Neo-Eurasianism*, London 2014, S. 39.

Seit der Regierungsübernahme durch Viktor Orbán und seine Partei Fidesz 2010 werden in Ungarn staatliche Kulturorgane sukzessive den parteipolitischen und daher nationalistischen Interessen untergeordnet. Zu den rechten Strategien zählen die Neubesetzung der Direktionen sämtlicher Institutionen, die Zentralisierung etwa mittels der Akademie der Künste, die die Vergabe von Geldern regelt, und die Gründung des Nationalen Kulturrats mit dem Ziel, gemeinsam die «nationale Kultur zu bewahren und die nationale Identität zu stärken».<sup>1</sup> Seit 2018 spricht Orbán außerdem von einem «Kulturkampf» (kulturharc), ein Begriff, der die Bedeutung der Kultur für seine politische Agenda verdeutlicht und kulturpolitische Interessen wie die Förderung historischer ungarischer und nationalistischer Kunst mit rechten Inhalten, wie der Anti-Immigrationspolitik oder rassistischen Ressentiments gegenüber Geflüchteten, vermengt. Das sind aber nur ein paar Beispiele.

### **Wie genau hat sich die Kulturpolitik in Ungarn verändert, seit Orbán das Land regiert?**

**M. M.:** Die Orbán-Regierung verfolgt eine illiberale, neurechte und identitäre, antiemanzipatorische, gegenmoderne und wissenschaftsfeindliche Politik. Die frühere völkisch-nationale Ideologie der ersten Legislaturperiode (1998–2002), in der es um «Volk» und «Nation» im abstammungsorientierten, gentilistischen Sinne ging, weitete sich ab 2010 in eine transnationale Sicht mit einer imperialen Perspektive aus. Letztere ist missionarisch, richtet sich also sowohl nach innen als auch nach außen auf die Vision einer neuen Weltordnung. Konkret kann dies daran festgemacht werden, dass die Regierung eine Politik praktiziert, die man kurz mit dem Begriff «Hinwendung zum Osten», zum eurasischen Kultur- und Wirtschaftsraum, charakterisieren könnte. Der so genannte (Neo-)Eurasianismus ist ein seit dem 19. Jahrhundert immer wieder aufflammendes ideologisches Konzept, das die eurasischen Ursprünge des Volkstums, in diesem Fall des Magyarentums, betont. Wichtigste Charakteristika dieser Ideologie sind der Hinweis oder besser der Glaube an eine primordiale (vorchristliche) philosophische Tradition von «Urvölkern» und die Annahme, dass die vermeintlichen Urahnen bestimmter Völker, auch die der Magyaren, darin einen vornehmen Platz eingenommen hätten, weshalb sie heute berechtigt seien, Teil der neuen Weltordnung zu sein und an dieser zu arbeiten. Die Identitätstheorien der Orbán-Regierung rekurrieren dezidiert auf diese politische Theologie, die in der Doppelmonarchie um die Wende zum 20. Jahrhundert entwickelt und in der Zwischenkriegszeit zur Spitze getrieben wurde, und sind explizit darauf ausgerichtet, die Kultur des Landes in diesem Sinne zu hegemonisieren.

Die kulturelle Hegemonisierung wird in Etappen durchgeführt. Die meisten kultur-, medien- und bildungspolitischen Richtlinien der neuen «patriotischen» (neurechten) Kulturpolitik wurden bereits 2011 niedergelegt.<sup>2</sup> Die jeweiligen Belegschaften von Ämtern und Behörden wurden personell angepasst, so dass vor allem Kolleg\*innen mit liberaler Position entfernt oder zum Austritt gezwungen wurden. Menschen mit neuer «patriotischer» (neurechter) Einstellung oder «Gesinnung», ja zum Teil ehemalige Rechtsradikale, wurden in Führungspositionen berufen. Ein eklatantes Beispiel dafür war 2011 die Ernennung des Journalisten und Gründungsmitglieds der 2003 etablierten rechtsradikalen Partei Jobbik, Dániel Papp, zum verantwortlichen Direktor für Nachrichteninhalte beim öffentlich-rechtlichen Fernsehen und später zum Generaldirektor von MTVA, der staatlichen Organisation für Medien und Kommunikation.

2012 trat das neue Grundgesetz in Kraft, dessen Präambel die so genannte «historische Verfassung» erwähnt, an anderer Stelle auch «tausendjährige Verfassung» genannt, die die Republik Ungarn in Ungarn beziehungsweise Magyarenland umbenennt und zum «tausendjährigen Reich» überhöht.<sup>3</sup> Dabei handelt es sich um eine Sammlung älterer Gesetzestexte, Chroniken und schriftlich oder mündlich überlieferter Legenden ungarischer Kulturgeschichte, in der die eurasische Abstammungstheorie vertreten wird. Es geht also um Mythen des skythischen (eurasischen) und turanischen (altpersischen) Ahnenkults, die aber nicht etwa in Märchenbüchern, sondern an der wichtigsten Stelle des höchsten Gesetzes Ungarns stehen und mit denen die konkrete Gesetzgebung sogar im Einklang erfolgen muss.<sup>4</sup> In Regierungspublikationen wird betont, dass die «historische Verfassung» für die Selbstidentität des Landes von elementarer Bedeutung sei.<sup>5</sup> Während das Grundgesetz den rationalen Verstand der EU anspreche, sei die «tausendjährige historische Verfassung» eine Herzensangelegenheit der Selbstidentität.<sup>6</sup>

In deren Sinne wurden in den vergangenen zwölf Jahren alle Grenzschilder, zahllose Straßen und Plätze umbenannt, Denkmäler entfernt, neue geschaffen und der öffentliche Raum in Anlehnung an den Irredentismus der Zwischenkriegszeit umgestaltet. Der Irredentismus ist ebenfalls im Grundgesetz erwähnt, weil dessen Präambel den Titel «Nationales Glaubensbekenntnis» trägt.<sup>7</sup> Dieser Titel wurde von einem 1920 unmittelbar nach Abschluss des Vertrages von Versailles / Trianon entstandenen irredentistischen Gedicht einer führenden Theosophin übernommen, die zusammenfasste, was viele in der Zeit dachten, nämlich dass die Magyaren Teil des «kosmisch-göttlichen Plans» mit dem Ziel der Erlösung der ganzen Menschheit seien.<sup>8</sup> Die Vorstellung einer metaphysisch-aufgeladenen «allmagyarischen Weltnation» wird von der Regierung immer wieder kommuniziert, und in diesem Sinne richten sich ihre Identitäts- und Kulturpolitiken auch nach außen. Zugleich wurden 2014 die sogenannte illiberale Wende und die Abkehr von westlichen Werten deklariert und 2018 der «Kulturkampf» gegen die offene Gesellschaft samt der «Erneuerung Europas» verkündet.<sup>9</sup> 2019 wurde der Nationale Kulturrat gegründet für die Bereiche Theater, darstellende und visuelle Kunst, öffentliche Sammlungen und Gedenkpolitik, traditionelle Volkskunst und öffentliche Bildungspolitik, in deren Führungspositionen regierungnahe Fachbereichsleiter\*innen ernannt wurden.

Zugleich wurde die Wissenschaftsfreiheit stark beschnitten. 2020 verabschiedete die Orbán-Regierung ein Gesetz, das festschreibt, dass das bei der Geburt festgelegte biologische Geschlecht in Zukunft unveränderbar sei, hinter dem die in der Regierungsideologie tief verankerte Ablehnung der sozialen und kulturellen

Geschlechtskategorie Gender steht. Mit der Begründung, dass Gendertheorien die biologische Abstammung negieren würden, wurde an den Universitäten landesweit das Fach Gender Studies verboten, mit der Folge, dass die renommierte Central European University, die sich dezidiert den Werten der offenen Gesellschaft verpflichtet, das Land verlassen und nach Wien umsiedeln musste. 2020 wurde zudem die gesamte universitäre Landschaft umgestaltet, indem etlichen Universitäten die Rechtsform «Stiftung» verliehen wurde, um die Ideologie der derzeitigen Regierung langfristig in die akademische Praxis einzuschreiben, auch für den Fall, dass sie nicht an der Macht bleiben sollte. In der Form einer Stiftung werden die Universitäten zwar weiterhin vom Staat finanziert, jedoch dem öffentlichen Zugriff entzogen, indem ihre Arbeit fortan einzig dem gemeinnützigen Stiftungsrecht für öffentliche Aufgaben und dem in der jeweiligen Gründungsurkunde bestimmten stifterischen Willen sowie dem Stiftungszweck unterliegt.<sup>10</sup> Die universitären Stiftungskuratoren sind mit regierungsnahen Mitgliedern besetzt und deren Posten mit langfristigen Verträgen gesichert. Ebenso betroffen von dem neuen politischen Diktum ist die Schulbildung, indem der neurechte Literaturhistoriker Mihály Takaró zum Beauftragten der «patriotischen Umgestaltung» der schulischen Inhalte und der Umbildung des lehrenden Personals ernannt wurde.

Die Gedenkpolitik wurde ebenfalls der identitären Ideologie angepasst und verfälscht, indem zum Beispiel die Topoi «Trianon / Versailles» und «Holocaust» miteinander gleichgesetzt werden, so dass in einer Täter-Opfer-Umkehrung die «Magyaren» als unschuldige Opfer erscheinen. Die kulturelle Erinnerung beflügelt den nationalen Opfermythos und geht mit Geschichtsrevisionismus und Holocaustrelativierung einher. Der Direktor des von der Regierung geförderten, 2014 eröffneten Instituts für Geschichtsforschung *Veritas* leugnet die ungarische Verantwortung im Holocaust und die Entrechtung von Jüdinnen und Juden in Ungarn zwischen den beiden Weltkriegen unter dem Reichsverweser und Hitler-Verbündeten Nikolaus von Horthy (1868–1957). Das international bekannte kritische Institut für die Erforschung der 1956er Revolution wurde hingegen ebenso geschlossen wie das international berühmte Lukács-Archiv. In monumentalen historischen Filmen, in den Medien, in Ausstellungen und im öffentlichen Raum werden stattdessen die heroische Vergangenheit und die primordiale Herkunft des Volkstums der Magyaren propagiert, etwa mit mythischen Tierskulpturen wie dem Turul-Greif oder dem Wunderhirsch, die in der «tausendjährigen historischen Verfassung» erwähnt werden, während staatliche Institutionen die Geschichte mit Phantomthesen etwa über die direkte Abstammung der Magyaren von den Hunnen verfälschen.<sup>11</sup>

### **Was genau ist derzeit eigentlich gemeint, wenn von staatlicher Seite aus von «Kultur» die Rede ist?**

Unter Kultur versteht die Orbán-Regierung die Vision einer völkischen Harmonie, in der das Magyarentum als blutmäßige und kulturelle Abstammungsgemeinschaft, also als eine «allmagyarische Weltnation» heroisiert wird. Die Blutgemeinschaft und auch die «Rassenreinheit» werden immer wieder betont, wobei klar ist, dass es hierbei nicht um eine biologische, sondern um eine moralische Kategorie geht, um ein Glaubensbekenntnis oder eine diesseitige Religion oder, besser gesagt, um einen neuheidnischen Spiritualismus. Kulturpolitik ist in diesem Fall Identitätspolitik (Symbolpolitik), und die deklarierte Absicht der Regierung ist es, die Gesellschaft mit Kultur völkisch zu spiritualisieren.<sup>12</sup> Kultur hat nach ihrem Verständnis die Aufgabe,

den Patriotismus zu stärken im Sinne der im Grundgesetz und der in der angeblich ‹tausendjährigen historischen Verfassung› niedergelegten Richtlinien. Diese Funktion wird in Regierungspublikationen und neurechten Think-Tanks deutlich gemacht. Die Regierung hat die Absicht, eine neue Generation heranzubilden, die als Botschafter\*innen nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb Ungarns, weltweit, die neurechte Idee weitertragen. Deshalb werden in bestimmten regierungsnahen Bildungseinrichtungen wie dem Mathias-Corvinus-Collegium (MCC, ebenfalls mit einer Stiftung im Hintergrund), das im Mai 2023 überdies 90 % der Wiener Privatuniversität Modul University Vienna gekauft hat, Studierende außergewöhnlich und komplex gefördert, zum Beispiel durch günstige Studierendenzimmer, kostenfreie Fortbildungskurse und Studienreisen, etwa mit Auslandsstipendien.<sup>13</sup>

### **Welche Kunst wird seit der Regierungsübernahme be- und gefördert? Gibt es eine neue ungarische Kunst? Oder geht es um die Wiederbelebung historischer Formen und Formate – und wenn ja, welcher?**

Seit der Regierungsübernahme wird vor allem eine geschichtsrevisionistische und das Magyarentum heroisierende Kunst gefördert. Ja, auch die Esoterik und die Ariosophie.

Erwähnenswert ist eine weit verbreitete und heute von der Regierung geförderte Architektur, die sich bereits im Realsozialismus bemerkbar machte, unter dem Begriff ‹organische Architektur› bekannt wurde und im Rückgriff auf Rudolf Steiners Anthroposophie regionale Bautraditionen als ‹natürlich› und national erneuert.<sup>14</sup> Die Ideologie der vermeintlich ‹organischen Architektur› kann in den breiteren Rahmen der erwähnten Theosophie eingeordnet werden, in der die Abstammung der Magyaren auf eine primordiale (vorchristliche), höhere, kosmische Weltordnung zurückgeführt und in der auch das Christentum in einen kosmisch-gnostisch-theosophischen Zusammenhang gestellt wird. Die Formensprache dieser Architektur trägt Züge des Neuheidentums. Seit ihrer Gründung 1992 war der Architekt Imre Makovecz der wichtigste ungarische Vertreter der ‹organischen Architektur›, bis zu seinem Tode erster Präsident der seit 2010 regierungsnahen und auch im neuen Grundgesetz erwähnten Ungarischen Akademie der Künste (MMA), der wichtigsten Förderin der völkisch-esoterischen Kunstszene. Sie ist als ‹Gegenakademie› zur von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1992 gegründeten Széchenyi Literatur- und Kunstakademie (SZIMA) ins Leben gerufen worden. Das Vorhaben, gegen die ‹internationalistischen› Tendenzen in der Kunst die völkisch-patriotische Ideologie zu stärken, war bereits kurz nach der Wende deklariert worden. Es gibt zwar eine kleine progressive Kunst- und (freie) Theaterszene, die aber für die größere Öffentlichkeit kaum sichtbar ist. Von dieser kann man nur in wenigen Medien, aber vor allem bei Facebook über Freund\*innen erfahren. Viele Künstler:innen gehen ins Ausland, weil es kaum noch Institutionen, Mittel, Räume, Ausstellungsmöglichkeiten oder Plattformen für sie gibt.

### **Welche Rolle spielen das Magyarentum und die behauptete völkische Homogenität für die derzeitige Kunst- und Kulturpolitik?**

Die vorgestellte völkische Homogenität als Harmonie spielt in der gegenwärtigen Kunst- und Kulturpolitik eine äußerst große Rolle, gilt doch die Kunst als wichtigste Trägerin *der Idee*. Völkische Kunst und Kultur wirken wie eine diesseitige Religion, die man täglich leben, erleben und sehen und durch die man eine Art erlösende

Befriedigung fühlen kann. Da völkische Homogenität ein (empirisch nicht nachweisbarer) Glaube ist, der seine Identität nur über den Umweg von Feindbildkonstruktionen stärken kann, führt er zu Rassismen und zur Annahme, dass das Volkstum nur dann die eigene Harmonie erleben könne, wenn es von ›den Feinden‹ erlöst werde. In dieser Logik wird die Gesellschaft hierarchisiert und in wertvolle und weniger- oder nicht-wertvolle Menschen aufgeteilt.<sup>15</sup> In den Medien ist menschenfeindliche Hetze gegen die ›Internationalisten‹ und ›Verräter‹ an der Tagesordnung. Bekenntnisse zu «Rasse» und «Nation» werden heute beinahe täglich publiziert, so unlängst vom Fidesz-Mitglied und Journalisten Zsolt Bayer, der ein Zitat aus der Zwischenkriegszeit aktualisierte: «Die Rasse und die Nation sind immer noch erhaben, immer noch selbstlos. Die Kämpfe [gehen] über die unmittelbaren Ziele des Einzelnen hinaus.»<sup>16</sup> Ausgegrenzt wird vor allem im Namen der Kultur und Identität. Die ›Feinde‹ sind dabei austauschbar, ihnen wird ›Kultur- und Identitätslosigkeit‹ zugeschrieben.

**Wie schlägt sich die Kulturpolitik in der Gesellschaft nieder? Ist die auf kulturhegemonialen Prinzipien aufgebaute staatliche Kulturpolitik erfolgreich und kann kulturelle Werte vermitteln, die der rechten Politik in die Hände spielen? Oder sind Diskrepanzen zwischen der politischen Agenda und der gesellschaftlichen Rezeption erkennbar?**

Die Regierung spricht explizit von einer die magyarische Identität stärkenden Kulturpolitik, die in der Opposition leider kein Thema ist, weil der Begriff allgemein negativ besetzt ist, seitdem er mit der realsozialistischen ›Geschmacksdiktatur‹ assoziiert wird und mit der Sorge, Kunst könne erneut ›ideologisiert‹ werden. Ideologie ist im Ungarischen seit dem Realsozialismus ein derart negativ konnotierter Begriff, dass er sich nicht wertfrei mit ›Ideensystem‹ übersetzen lässt oder ihm mit Methoden wie Ideologiekritik begegnet werden könnte. Der langjährige Minister für Kultur im Realsozialismus György Aczél wird zum Beispiel abschätzig ›Kulturideologe‹ genannt. Kulturpolitik als universitäre, wissenschaftliche Disziplin gibt es in Ungarn nicht. So kann auch keine demokratische Kulturpolitik als Gegengewicht eingesetzt werden. Es gibt zwar künstlerische Projekte, die im Sinne der Vielfalt und des Pluralismus emanzipatorisch wirken, aber sie sind in der absoluten Minderheit und für die größere Öffentlichkeit kaum sichtbar. Politiker\*innen, die sich in der Opposition für das Amt der Kultur engagieren, gehen – auch aufgrund der überwundenen kommunistischen Kulturpolitik – davon aus, dass der Staat in Sachen Kultur unter allen Umständen Neutralität bewahren müsse und sich nicht – auch nicht im menschenrechtlich-emanzipatorischen Sinne – einmischen dürfe.

Die staatliche Hetze regierungsnaher Medien und anderer neurechter Organisationen wird durch die Meinungs- und Kunstfreiheit im gesamten kulturellen Bereich geschützt. Die eigentliche Ursache der Hetze, die völkische Ideologie, ist aber in Ungarn mittlerweile allgemein so verbreitet, dass sie nicht hinterfragt beziehungsweise, wenn überhaupt thematisiert, dann nicht ernst genommen wird. Ihre antidemokratische und diversitätsfeindliche, transformierende Wirkung wird jedenfalls – nach meiner jetzigen Einschätzung – nicht erkannt.

**Ungarn soll von der EU-Kommission wegen unzureichender Rechtsstaatlichkeit sanktioniert werden. Kulturpolitische Veränderungen spielen dabei keine Rolle, obwohl der Einfluss der Politik auf die Kultur außer**

**Frage steht. Wird die Macht der nationalistischen Kulturpolitik für die Herausbildung und den Erhalt einer autoritär regierten Demokratie im Rest der EU unterschätzt?**

Ja, soweit ich es sehe, wird die transformierende Kraft der autoritären Kultur und der völkisch-identitären Kulturpolitik von den EU-Behörden vollkommen unterschätzt. Die völkische Ideologie trägt dazu bei, eine EU-feindliche alternative Wirklichkeit zu erschaffen, in der das ›Dazu-Gehören‹ nicht – wie in einer politischen Nation – von Gesetzen und Staatsbürgerschaften, sondern vom ›nationalen Glaubensbekenntnis‹ und einer vermeintlichen magyarischen Ahnenlinie entschieden wird. Allerdings sind die Gesetze in Ungarn seit 2010 in eben diesem Sinne umgeschrieben worden. In dieser alternativen, jetzt auch juristisch wirksamen Wirklichkeit erscheint es vielen dann als natürlich, dass das Land von einer Führerpersönlichkeit und nicht von gewählten und abwählbaren Politiker\*innen regiert wird. Das Land ist in einer permanenten Identitätskrise, so dass es nicht verwunderlich ist, dass die Esoterik mit dem Glauben an nationale und zugleich kosmische Kräfte so verbreitet ist. Wünschenswert wäre eine allgemein zugängliche und immer wieder aktualisierte demokratiepolitische Bildung nach dem Muster der Bundeszentrale für Politische Bildung, in der auch die demokratische Kultur- und Bildungspolitik thematisiert werden müssten. Die EU-Kommission müsste Kulturpolitik endlich als Teil der Politik begreifen.

## Anmerkungen

- 1** Nemzeti Kulturális Tanács alapult a nemzeti kultúra és identitás megőrzéséért és megerősítéséért (Nationaler Kulturrat für die Bewahrung und Stärkung der nationalen Identität gegründet), in: 24.hu, 19.02.2020 (<https://24.hu/kultura/2020/02/19/nemzeti-kulturalis-tanacs-megalakult/>), Zugriff am 28.03.2023.
- 2** 2011. évi CXCV. törvény – a nemzeti köznevelésről (Gesetz 2011 / CXCV zur nationalen Allgemeinbildung), in: Netjogtár (Net-Rechtsregister), <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1100190.tv>, Zugriff am 28.03.20; Korm. Rendelet: A Nemzeti alaptanterv kiadásáról, bevezetéséről és alkalmazásáról szóló 110/2012. (VI. 4.) Korm. rendelet módosításáról (5/2020 (I. 31.) (Regierungsverordnung zur Änderung der Regierungsverordnung 110 / 2012 (VI. 4.) über die Veröffentlichung, Einführung und Anwendung des nationalen Grundlehrplans [5/2020/I. 31./]), in: Magyar Közlöny (Ungarisches Gesetzesblatt) <https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/3288b6548a740b9c8da918a399a0bed1985db0f/leoltoltes>, Zugriff am 28.03.2023; vgl. auch Wilhelm Droste: Lehrpläne in Ungarn. Der neue Kanon, in: Süddeutsche Zeitung, 27.02.2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/lehrplaene-in-ungarn-der-neue-kanon-1.4823882>, Zugriff am 28.03.2023.
- 3** Zsolt Zétényi (Hg.): Történeti alkotmány. Magyarország ősi alkotmánya (Historische Verfassung. Die Urverfassung Ungarns), Budapest 2010, S. 74.
- 4** Samuel Salzborn: Schleichende Transformation zur Diktatur. Ungarns Abschied von der Demokratie, in: Kritische Justiz. Vierteljahresschrift für Recht und Politik 48, 2015, Nr. 1, S. 71–82, hier S. 74.
- 5** László Trócsányi: Zur konstitutionellen Identität Ungarns, in: Zoltán Szalai / Balázs Orbán (Hg.): Der ungarische Staat. Ein interdisziplinärer Überblick, Wiesbaden 2021 (Staat-Souveränität-Nation. Beiträge zur aktuellen Staatsdiskussion), S. 25–37, hier S. 28.
- 6** Magdalena Marsovszky: Ungarns Regierung erklärt ihre politische Theologie – eine Analyse, in: Zentrum liberale Moderne, [libmod.de](http://libmod.de), 02.07.2021, <https://libmod.de/ungarns-regierung-erklart-politische-theologie-analyse-marsovszky/>, Zugriff am 28.03.2023.
- 7** János Pelle: A Magyar Hiszekegy és a teozófia (Das Magyarische Glaubensbekenntnis und die Theosophie), in: Életünk (Zeitschrift für Literatur und Kunst), 2015, Nr. 10–11, S. 100–120, hier S. 102.
- 8** Ebd.
- 9** Orbán új korszakot és kultúrharcot hirdetett Tusványoson (Orbán verkündete eine neue Epoche und den Kulturkampf in Tusványos), in: Népszava.hu (online Tageszeitung), 28.07.2018, [https://nepszava.hu/3003117\\_orban-uj-korszakot-es-kulturharcot-hirdetett-tusvanyoson](https://nepszava.hu/3003117_orban-uj-korszakot-es-kulturharcot-hirdetett-tusvanyoson), Zugriff am 04.05.2023.
- 10** 2021. évi IX. törvény a közfeladatot ellátó közérdekű vagyonkezelő alapítványokról (Gesetz IX / 2021 über die gemeinnützigen Vermögensstiftungen mit öffentlichen Aufgaben), in: Netjogtár (Net-Rechtsregister), <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a2100009.tv>, Zugriff am 28.03.2023.
- 11** Magyarságkutató Intézet (Institut für Ahnenforschung d. Magyaren): A szkíta birodalom (Das skythische Imperium), in: Youtube, 02.11.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=HSwSX5dl5yg>, Zugriff am 28.03.2023.
- 12** Horogkereszt lett. Maradhat? Sajátos biritóval jelent meg egy etika kézikönyv (Es wurde ein Hakenkreuz. Darf's bleiben? Mit einem eigentümlichen Deckblatt erscheint ein Handbuch zum Ethik-Unterricht), in: hvg.hu, 23.05.2022, [https://hvg.hu/elet/20220523\\_Horogkereszt\\_tanari\\_kezikonyv\\_borito](https://hvg.hu/elet/20220523_Horogkereszt_tanari_kezikonyv_borito), Zugriff am 28.03.2023.
- 13** Magdalena Marsovszky: Pflege des Magyarentums. Die ungarische Regierung baut rechte akademische Institutionen auf, in: Jungle World 2022, Nr. 40, (<https://jungle.world/artikel/2022/40/pflege-des-magyarentums>), Zugriff am 28.03.2023.
- 14** Anna Maria Eifert-Körnig: Die kompromittierte Moderne. Staatliche Bauproduktion und oppositionelle Tendenzen in der Nachkriegsarchitektur Ungarns, Budapest / Berlin 1994, S. 104.
- 15** Magdalena Marsovszky: Für die „Reinheit des Volkskörpers“. Systemischer Antiziganismus in Ungarn, in: Jamila Adamou / Gudrun Hentges / Mechtild M. Jansen (Hg): Sprache – Macht – Rassismus, 2. aktualisierte Aufl., Berlin 2022, S. 246–269.
- 16** Zsolt Bayer: Ki lóg az ereszen? (Wer hängt am Fallrohr?), in: Magyar Nemzet, 05.12.2020, <https://magyarnemzet.hu/velemeny/ki-log-az-ereszen-9058187/>, Zugriff am 28.03.2023.



In this essay, we analyze an ongoing *droitisation* of contemporary art with a central focus on how far-right curators are striving to produce a counter-narrative of the «political artist». Our case is the double-exhibition *Political Art* in Læsø Kunsthall (Denmark) and Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art (Poland) that was arranged through an anti-censorship art network – Passion for Freedom. Our unravelment of *Political Art* entails a certain acknowledgement of the art world’s own white noise, as the strategies of this exhibition for promoting far-right agendas consist of synthesizing global struggles of censorship, dissidence, and human rights along with the «institutional critique» originally developed by progressive artists and theorists. We further theorize how *Political Art* produces a universal aesthetic subject of «avant-garde outcasts» by manipulating the prevailing systems of distribution, interpretation, and marketing to produce symbolic violence. Recalling Walter Benjamin’s call to render «art theory useless for the purposes of fascism», our ambition is to neutralize or override this aesthetic subject – a *neo-Nashist artist*, as we will come to call it.<sup>1</sup>



1 Exhibition view from one of the rooms of *Political Art*, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warszawa 2021

Our analysis takes shape as a hypothetical dialogue between a Generic Star Curator (GSC) and an extradisciplinary collective – Organ of the Autonomous Sciences (OAS). The dialogue’s function is to confront the projections of academic-cultural discomfort when challenging the blind spots of the progressive art institutions. It is thus concerned with the inadequacy of contemporary art theory for identifying and disarming the new institutional critique of far-right artists, and how to specify these artists’ adherence to a peculiar «racial regime of aesthetics».<sup>2</sup>

## **The Cases of Fascistoid Freedom-Mongering from 1962–2023 in Scandinavia and Abroad**

### **Requiem**

In our ongoing extradisciplinary research project on spectacular fascism within Scandinavia, we – Organ of Autonomous Sciences – sometimes imagine a dialogue with a certain *Idealtypus* of the contemporary art world: the «Generic Star Curator» that is a mirror of our intellectual malaise.<sup>3</sup> This GSC arises through a hypothetical conversation, or rather a series of allegations, posed by a cool, self-critical, educated, interesting, progressive and «woke» person, who can only address us with an eerily frozen set of gestures. Within our scenographic ruminations, we envision that this conversation could take place at a vernissage that we were accidentally invited to. After a drink, or five, and some chit-chat, the conversation takes a right-wing turn, so to say ...

**GSC:** *Why* do you cater to a need for identifying a typology of a contemporary far-right artist? As you surely know, since the postwar years, art has been conceived as a crucial bulwark against the resurgence of authoritarianism. On this terrain, a fascist artist – even more a curator – remains a *contradictio in adjecto*. I’m going out on a limb here, but can you please explain what you mean when labelling something far-right or reactionary art?

**OAS:** We are not yet able to obtain proof of a genuinely fascist takeover of the art world. So how do we imagine – let alone fight against – the appearance of an international network of far-right artists with the power to access contemporary art spaces and influence popular opinion? How can we be more sensitive to the *continuum* between «ironic» flirtations with the alt-right and debates concerning artistic freedom of expression, as manifested in the controversies surrounding Dana Schutz’s *Open Casket* at the 2017 Whitney Biennial or the affirmation of the former theory-fiction-icon-turned-eugenicist, Nick Land, in certain environments, and the much broader illiberal and reactionary tendencies in our era of too-late capitalism? Drawing on the important attempts to answer this question, we are beginning to speculate whether – to phrase it a bit dramatically – we might be witnessing a certain «tipping point».<sup>4</sup> We see signals in the exhibition *Political Art* that was first displayed in 2019 at the iconic artist island in Læsø Kunsthall, and for the second time in 2021–2022 at a much larger scale, in Warszawa’s glorious Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art (fig. 1). Both exhibitions attracted wide audiences, public outrage, demonstrations, and security forces.

Whereas we in our former research had targeted certain far-right practices that, indebted to the Scandinavian Situationist from the 1960s and 1970s, have employed an ensemble of aesthetic practices beyond the art institution, we now wish to confront the antipode to such demonolatry in how the acute societal fetishization

concerning the *autonomy* of art has become an essential function for sanctioning and legitimizing far-right «provocations» in a format and extent hardly seen before. The cases of Læsø Kunsthø and Ujazdowski differ significantly from the familiar spectacles noted above, even from the more familiar and resembling case of the London gallery LD50, inasmuch as they outline a more programmatic – though still highly contradictory – agenda that through its conspiratorial critique of the elusive planetary conglomerate called «contemporary art» comes to delineate the emergence of a far-right artist – the *neo-Nashist*, as we have come to call it.<sup>5</sup> Whereas even bourgeois journalists now discuss the cultural and superstructural significance and even style of the alt- and far-right, we think it is time to speak of the peculiar aesthetic subject underpinning this «program without a program».

### The Far-Right Institutional Critique

**GSC:** Cute and collected. But *how* do you define and qualify an exhibition as «far-right», «fascist» or «reactionary»? And please don't mention this «Rasmus Paludan» guy again; let's admit, he's not really an artist, even less a «contemporary» one, and should be ignored. Besides, aren't you also conspiring, using the very methods of the far-right in a vague attempt to counter them? On what grounds do you fire these conceptual assaults? Are you looking at the artworks, their financial funding, explicit political orientations, or just some enigmatic and coincidental Freudian slip that you randomly read on *Substack*? You might successfully identify a few racist mockeries, but are you sure you're not overstating the case entirely and thus contributing to the perverse sensationalism so beloved by the culture warriors?

**OAS:** The *droitisation* of contemporary art is today only in its becoming, and this necessitates that we are capable of oscillating between selecting empirical material and theorizing its conditions of possibility. By *droitisation* – or right-wing turn – we identify an ongoing ideological shift that structures the well-known reactionary strands of funding and economic power that underpins contemporary art. To be frank it surprises us you will not acknowledge the obvious *fait sociaux*, since your own advocacy group UKK (Danish Organization for Artists, Curators, and Art Mediators) publicly denounced the exhibitions due to its legitimization of the Law and Justice-party, and multiple of your artist friends already saw it necessary to boycott Læsø Kunsthø before the opening exhibition.<sup>6</sup>

In 2019, *Political Art* opened its doors at the art gallery Læsø Kunsthø (fig. 2) on the disparate island Læsø, famous for its manufacturing of luxury salt for psoriasis patients, and for having served as an artistic shelter for the famous Danish artists Asger Jorn and Per Kirkeby. The exhibition attracted wide attention in Denmark with the announcement promising works of world-famous figures such as Ai Weiwei and Banksy (the former withdrew his work right before the opening) along with the street artist and Holocaust denier Dan Park, the so-called «penis artist» and candidate of the far-right party Hard Line Uwe Max Jensen, the Swedish artist and art critic Lars Vilks who were infamous for his cartoons of the Prophet Muhammed, and more commercially successful figures in the Danish cultural field, the «provo artist» Kristian von Hornsleth, and the publicly respected author and performance artist Madame Nielsen. However, less attention was drawn to the foundational circumstance that the exhibition was arranged in collaboration with the network Passion for Freedom, which is a charity organization and active fighter against «religious terrorism» and various forms of censorship, a self-proclaimed «tight-knit sisterhood dedicated to



2 Exhibition view from *Den Politiske Kunst*, Læsø Kunsthall, 2019

their shared values of free expression, and the power of art to inspire, awaken and shake the world».<sup>7</sup> The passionate agenda of this network evokes how the life of liberty remains the privilege of the modern idiot – that is, the Tocquevillain freemen, which Hannah Arendt has aptly demonstrated.<sup>8</sup> Yeehaw!

The distinctive curatorial feature of both *Political Art* exhibitions was to delineate a heroic image of the free-spirited «political artist», an individualistic notion of political art. This is the artist whose creation resists cultural opinion, an agent who ventures to politics through a confrontation with systems of repression and silencing of higher powers. While contemporary art is «politically conditioned» and thus «involved in political art [...]», the curator for the following Polish exhibition, Piotr Bernatowicz, argues, «nobody admits it», as they merely comply with dominant wokeism.<sup>9</sup> Following that approach, both exhibitions very clearly identified the «politics» of *Political Art* beyond the representative content or formal experiments, even beyond any clearly demarcated ideological motivation. All references to political regimes served only as a formal abstraction. This peculiar formalism is what allows Lundberg and later Bernatowicz to assemble «dissident» artists from North Korea and Sweden, China and Denmark, Iran and England. Whether the coercive powers are the theocracy of Iran or the Western «cultural elite» amounts to nihil: it is a display of a tragic conflict surrounding these individuals' passion for creative freedom that through a curatorial frame is cast as metaphysically threatened by some higher form of power.

GSC: Okay, so this is the curatorial scenery that largely belongs to both Læsø Kunsthall and Ujazdowski. But are you actually content to characterize this scenery as «far-right» *already before* the Polish exhibition whose mixture of cultural politics did the job for you, so to speak? While it would definitely be perverse to overlook the influence of explicit far-right artists such as Park and Jensen in the material planning of the exhibition at Læsø, do you really believe that the red thread of

this exhibition – criticism of Islam – necessarily imposes a fascistoid or far-right element across all the singular works of Agnieszka Kolek, Banksy, Erik K. Christensen, Firozeeh Bazrafkan, Gongsam Kim, Kristian von Hornsleth, Lars Vilks, Lina Hashim, Mimsy, and even Madame Nielsen?

**OAS:** What interests us in the first place is: What kinds of ideological consequences and subjectivities can certain events produce? To ask this question requires a partial suspension of chronological order.

To stay with your pettiness, we would argue that to identify *Political Art* as far-right, we do not need to delve into the common threads and differences between, say, Mimsy's photographs of Sylvanian toys being threatened by ISIS or photographs of dead martyrs dipped in blood, as in Lina Hashim's *Suicide Bombers*. It is sufficient to look at the curatorial frame. In fact, Jon Eirik Lundberg responded to the allegations of facilitating a far-right agenda of islamophobic and even nazi artists with a very telling «solution». As the election in Denmark was in full swing by 2019, Lundberg thought he could repel these allegations by asking the artists if they would take a so-called «candidate test».<sup>10</sup> This revealed that the majority would vote for centrist politicians. Here, we must not only remember the continuum between neoliberal politics and authoritarianism, if not outright fascism, but also underline the irony of how the measure for discussing «political art» was reduced to an idiotic questionnaire devoid of ideological conflicts that was *détourned* from the cultural environment of a depoliticizing electoral campaign that viewed the so-called «democratic ritual» as a TV Quiz. Of course, we cannot dispute that particular artists have aligned with particular ideologies. But Lundberg's individualizing, static, intention-based, and fundamentally asocial conceptual gestures led us to identify that the political or ideological convictions of certain artists are employed within the exhibition apparatus to crystallize a particular form of aesthetic subject – a *neo-Nashist artist* – who takes part in a planetary social, economic and political environment of rightwing show-off.

### **The Institutionalisation of a Nashist Aesthetics**

**GSC:** I thought that your concept of neo-Nashism – that essentially relates the Situationist artist Jørgen Nash to the far-right politician Rasmus Paludan – was supposed to define extra-institutional practices. Are you not lazy to reuse it within the context of contemporary art?

**OAS:** The concept of Nashism was first conceived by Guy Debord to «callout» a sort of «reactionary» avant-garde that attempts to catch up with public appreciation and an authoritarian state apparatus. The dictum underlying this practical logic was that «provo art» could be seen as a form of practice that rather than critiquing the state and the society of the spectacle came to nurture it. This carries all sorts of implications for the historical transformation and recuperation of «institutional critique» and what has recently been called «infrastructural critique» or «infrastructural activism», but truth be told: we do not have a clue whether these far-right artists are really working for or against the institution.<sup>11</sup> They are all mere sycophants who know by heart that complicity offers the ideal route to acknowledgement.

To review how a neo-Nashist artist manifests within the institutions of contemporary art, we ought not least to contest the conceptual alignment between freedom, transgression, and taboos.<sup>12</sup> The taboo transgressed in the form of the *Læsø* exhibition is the taboo of «contemporary art», of the alleged «cultural elite» from which the curator and some of the artists feel excluded. Thereupon the curator

makes an exhibition of dissident ‹political artists› that transgressed the taboos of the ‹politically correct› contemporary art institutions that to a large extent were already transgressed – ceaselessly – by journalists, politicians, and the Danish state apparatus itself.<sup>13</sup> Quite a thing, right? Bataille was right: the taboo and its transgression are fully interdependent. Now, the neo-Nashist artist performs an aesthetic transgression sanctioned from *within* its culture through a sense of autonomy that is only the Whitest variant of the existing ‹racial regime of aesthetics›, to echo David Lloyd.<sup>14</sup> This means that the neo-Nashists’ public ‹provocations› – a notion that now just serves as an aesthetic euphemism for racist or misogynic behaviour – always takes place through the discrimination and exclusion of ‹the Other› (Muslims, Black people, LGBT+, people with disability, women et cetera) by virtue of the sanctioning by some external authority such as curators, journalists, politicians or police officers.

The precondition for becoming a free aesthetic subject that elevates from contradiction and exploitation is merely the instantiation of symbolic or material violence.<sup>15</sup> Here, any liberal counter-argument which insists that an entrance to the public sphere and the possibility of transforming oneself into an aesthetic subject is formally equal, will only amplify the violence of such ‹formal abstractions› and the aesthetic athletics of autonomy.<sup>16</sup>

On this point, our aim is not to undermine the possibility of an artistic response to the brutality of terrorist groups like ISIS or Iranian theocracy. We merely problematize whether an exhibition including anti-Islamic artworks has transgressed any taboo in a country where – as a survey showed – around a quarter of the population thinks Muslims should be expelled.<sup>17</sup> Going beyond the narrow confines of contemporary art, it is clear that the islamophobic nature of Danish culture and its state policies renders the status of the taboo inoperable, and thus undermines the story of these heroic artists’ (self-serving) passion for freedom.

### **The Inadequacy of Dialogism**

**GSC:** I must admit that while you were speaking, something curious about the exhibition at Ujazdowski came to my mind. They used a work by this guy who some years ago made headlines through a neo-colonial Uganda art project, Kristian von Hornsleth, to advertise the event, right? A rather monstrous bust, as I remember, that seems to reference Caravaggio’s painting *Medusa* (fig. 3) of which two versions exist from 1596 and 1597 at The Uffizi. As Caravaggio replaced Medusa’s face with his own, thus foregrounding his artistic immunity to the gaze of the gorgon, Hornsleth uses his own head to stage himself as a kind of gorgon of contemporary art, or the protector of anything that is grim and dreadful.

**OAS:** We have come to think that the curatorial team chose Hornsleth’s work due to an intuitive assessment – a curatorial team which, besides Lundberg prominently consisted of the hyper-reactionary artistic director of Ujazdowski, Piotr Bernatowicz, who was elected by the Polish Ministry of Culture without competition for a seven-year period, in the latest example of the Law and Justice-party’s attempt to impose their neo-conservative agenda in the cultural field.<sup>18</sup> The reference to *Medusa* was in this way prosaic: here the audience was confronted with a White, male, ‹politically incorrect› artist whose head was chopped off by the ‹cultural Marxists like us›.<sup>19</sup> Hornsleth’s visage is at once terror-inducing and a frozen physiognomy of someone who a few seconds before decapitation is confronted with his worst nightmare. As Hornsleth himself described it, the bust was to be seen as ‹a kind reminder of what

**U–jazdowski**

27/08/2021–16/01/2022

wystawa [exhibition]

# Sztuka polityczna [Political Art]

**Artyści [Artists]**

Oscar Olivares  
Erik K. Christensen  
Dan Park  
Uwe Max Jensen  
Agnieszka Kolek  
Tasleem Mulhall  
Firoozeh Bazrafkan  
Séamus Moran  
Jacek Adamas  
Matthew E. Sun  
Aleś Pushkin  
Lars Vilks  
Gongsan Kim  
Krzysztof Jung  
Waldemar Klyuzko  
Wojciech Korcuć  
Tam Hoi Ying  
Thomas Knarvik  
Miriam Elia  
Nina Maria Kleivan  
Öncü Hrant Gültekin  
Mimsy  
Emma Elliott  
Kristian von Hornsleth  
Farnoush Amini  
Ignacy Czwartos  
Marc Provisor  
Jana Zimová

**Kuratorzy [Curators]**

Jon Eirik Lundberg  
Piotr Bernatowicz



Photo presents a sculpture by Kristian von Hornsleth entitled Head from 2019. The set piece is presented at the exhibition.

Centrum Sztuki Współczesnej  
Zamek Ujazdowski

[Ujazdowski Castle  
Centre for Contemporary Art]

Jazdów 2, Warszawa  
www.u-jazdowski.pl

Wystawa sfinansowana ze środków  
[The exhibition has been financed by]



Współpraca  
[Collaboration]



Partner  
[Partner]



Partnerzy medialni  
[Media partners]



3 Exhibition poster for *Political Art*, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warszawa 2021, facing Kristian van Hornsleth's sculpture *Head* (2019)

happens to you when you get caught in a system you don't like, so never abide to any kind of thought control, don't let the fascist come to you, fight for whatever you want, and stay with it.»<sup>20</sup> Following Freud who argued that the terror of Medusa is a terror of castration, the self-interpretation of and by Hornsleth introduces an afterimage of the act of castration. Here, however, Hornsleth's head is devoid of



4 Kristian von Hornsleth, *Hornsleth Village Project Uganda*, 2006, 110 C-type prints, installation view in Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warszawa 2021

the mitigating effect that, as Freud proclaimed, comes from recognizing that the (male) gaze is still in possession of a penis. Confronting Hornsleth's bust, the (male) gaze is instead invited to fight against the fact that it has lost its penis, that is, its world. Understood as a threat, a «kind reminder», it is easy to detect in Hornsleth's bust – with its unconscious appropriation of an icon of feminist rage and unrepresentability – an awakened desire for revenge. This post-phallic execution is directed towards an art world whose ideology, as Bernatowicz has described it, «goes hand in hand with the regime of Alexander Lukashenko». <sup>21</sup>

GSC: In these changing contexts, it's quite interesting to reflect upon how much has happened since Hornsleth's *Uganda Village Project* in 2006, which they redisplayed at both *Political Art* exhibitions. The subtitle was: *we want to help you but we want to own you*. His work consists of a hundred photographs of villagers from Buteyongera who all show an ID card that proves that they legally have changed their last name to «Hornsleth» (fig. 4). Within this scheme, Hornsleth had traded each villager with domestic stock animals such as goats and pigs. I have just read his biography, and here he in fact reveals that the idea for the work was conceived by the business magnate Lars Seier Christensen (the brother to Peter Seier who founded the far-right political party Nye Borgerlige) at an intimate dinner party. Hornsleth was seeking suggestions for how he could «make an artwork of a human being» to which Seier proposed that he could get someone to change his name into «Hornsleth». «People will do anything if they are poor. Why don't you try with some Africans?» this tycoon allegedly added.<sup>22</sup>

I remember that even the great Boris Groys lauded the work as a postmodernist play on identity in the age of indifferent welfare politics well beyond the end of history.<sup>23</sup> Reviewing Hornsleth's work within the context of these two exhibitions reveals such Hegelian recognition as wildly insensitive. Contemporary with Groys, the art historians Mathias Danbolt and Tobias Raun also pointed to how Hornsleth was rather performing a neo-colonial «aesthetic evangelism» (a notion originally coined by Grant Kester) as masked by the icon of an «avant-garde badass» – a performative play that came to function as a kind of trap for this type of art criticism whose



aesthetic concept displayed the sermonic inclinations of academia.<sup>24</sup> I think this trap is also why Hornsleth attracts you, right? But surely everything has changed? So, as we are reaching my time limit for this conversation, can you just shortly theorize Hornsleth's ideological moodiness from his yuppie youth over futile plays on post-modernism to a viscous reactionary environment? Does it tell us something about what you so pompously dubbed the *droitisation* of contemporary art?

OAS: Falling into your trap, we have deemed that Hornsleth finally is caught by his own. Our intuition that Hornsleth incarnates all the banalities of evil was only bolstered by his participation in the opening performance at Ujazdowski where he body-painted Uwe Max Jensen as a «black man» after which Jensen slithered on the floor shouting «I can't breathe».<sup>25</sup> The problem now is not just a suppression of the ethical, and probably it never was. The problem is a Master-Subject peculiarly dressed as an autogenetic, sovereign and micro-fascist failed artist.<sup>26</sup>

To remain with Hornsleth's artistic immunity, and recalling Donatella Di Cesare's thesis of «immunodemocracy», we posit that *Political Art* and its neo-Nashist artists suffer from what could be described as an immunological drift: their relentless passion for self-preservation empowers them to reproduce as Artist-Subjects that vigilantly expel, harass and subsume their *subjugated subjects*.<sup>27</sup> The neo-Nashist artist is the illiberal, «avant-garde outcast» of the crisis in the so-called liberal western democracies; the formalist reflection of an Artist-Subject without qualities. In order to avoid castration and maintain the organic cohesion of their scrotums – that is, the «form» of the neo-Nashist «aesthetic subject» – the «aesthetic division of the human» between the sovereign modern subjects and their racialized and gendered subordinates is kept under close guard.<sup>28</sup> The immunological, «formalist» drift endlessly fosters strategies, provocations, and artworks that reproduce the kakistocracy. If necessary, sovereign artists must simply *become* their subordinates in order to survive, even performing the castration itself. As such, Hornsleth incarnates the local village of Buteyongera as a pataverse mirror of Mark Zuckerberg's global social network. This micro-fascist athletics treats everything and everyone as «formally identical».<sup>29</sup> And as time flies, no one will notice anymore.

GSC: I must admit that I remain somehow unconcerned, and a bit puzzled about which words to use. But I can identify two options for your future work: either you become the custodians of these «avant-garde outcasts», or you convince me to host a shooting tent like the Situationists in 1963 at Galerie Exi, Odense, where I allow you to massacre neo-Nashists as cardboard figures? So will you turn shit into gold, or fight fire with fire?

OAS: Those tasks are yours now. We will desert to the empyrean constitution of a Far Far Away.

## Notes

1 Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility (Third Version)*, in: idem.: *Selected Writings*, trans. by Edmund Jephcott, ed. by Howard Eiland/Michael W. Jennings, Cambridge/London 2003, 4 vols., vol. 4: 1938–1940, pp. 251–283, here p. 252.

2 See David Lloyd: *Under Representation. The Racial Regime of Aesthetics*, New York 2019.

3 See Organ of the Autonomous Sciences: *The Resurrection of Nashism: Report on the Emergent Forms of Spectacular Fascism in Scandinavia*, in: *e-flux journal* 2022, no. 129, <https://www.e-flux.com/journal/129/486513/the-resurrection-of-nashism-report-on-the-emergent-forms-of-spectacular-fascism-in-scandinavia/>, last accessed on 01.04.2023.

- 4** We will here like to emphasize the work of Ana Teixiera Pinto, Kerstin Stakemeier, Angela Dimitrakaki, Giovanna Zapperi, Mikkel Bolt, Sven Lütticken, and Larne Abse Gogarty.
- 5** For a great account of the case of LD50, see Ana Teixiera Pinto: Artwashing. NRX and the Alt-Right, in *Texte zur Kunst* 106, 2017, <https://www.textezurkunst.de/en/106/artwashing/>, last accessed April 18. Lundberg's critique of contemporary art in *Political Art* seems not least to draw upon the book by Lars Vilks: *Art*, Nora 2011.
- 6** UKK: UKK tager skarp afstand fra racistisk handling på kunstmuseum, *Idoart*, September 28, 2021, <https://www.idoart.dk/blog/ukk-tager-staerk-afstand-fra-racistisk-handling-paa-kunstmuseum>, last accessed on 01.04.2023.
- 7** *Passion for Freedom: About us*, <https://www.passionforfreedom.art/about/>, last accessed on 01.04.2023.
- 8** Hannah Arendt: *The Freedom to be Free* (1966), in: *New England Review* 38, 2017, no. 2, pp. 56–69.
- 9** Piotr Bernatowicz: *Political art par excellence*, in: *Political Art*, Warszawa 2021, pp. 6–7. <https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/sztuka-polityczna?tid=brochure>, last accessed on 01.04.2023.
- 10** Jon Eirik Lundberg: *Balladen om den politiske kunst: Da Call out-kulturen kom til Læsø, Læsø* 2019, pp. 37–38.
- 11** Terry Smith/Zoe Butt: *Infrastructural Activism. Alternative Spaces and Curatorial Networks*, in: Terry Smith (ed.): *Talking Contemporary Curating*, New York 2015, pp. 300–318; Marina Vishmidt: *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Towards Infrastructural Critique*, in: Maria Hlavajova/Simon Sheikh (ed.): *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge 2017, pp. 265–269.
- 12** The identification of this alignment is the virtue of Ana Teixiera Pinto/Kerstin Stakemeier: *A Brief Glossary of Social Sadism*, in: *Texte zur Kunst* 2019, no. 116, pp. 82–103.
- 13** For more on Danish state racism and forms of racialization in the public sphere, see our *Resurrection of Nashism*, *Organ of the Autonomous Sciences* 2022 (as note 3). In this context, we should just note that Dan Park in fact exhibited his work in the Danish Parliament in 2014, a series of 'provocative' works that had already sentenced him to prison in Sweden.
- 14** Lloyd 2019 (as note 2).
- 15** Teixeira Pinto/Stakemeier 2019 (as note 12).
- 16** Lloyd 2019 (as note 2), pp. 28–29.
- 17** See Jens Reiermann/Torben K. Andersen: *Hver fjerde dansker: Muslimer skal ud af Danmark*, in *Mandag Morgen*, October 21, 2019, <https://www.mm.dk/artikel/hver-fjerde-dansker-muslimer-skal-ud-af-danmark>, last accessed on 01.04.2023.
- 18** For more on Bernatowicz' role in Polish cultural politics, see Jakub Gawkowski: *This Machine is Broken: The Making of Populist Contemporary Art in Warsaw*, in: *e-flux Criticism*, 02.12.2022, <https://www.e-flux.com/criticism/507265/this-machine-is-broken-the-making-of-populist-contemporary-art-in-warsaw>, last accessed on 01.04.2023.
- 19** Sven Lütticken: *Cultural Marxists Like Us*, in: *Afterall Journal* 46, 2018, <https://www.afterall.org/article/cultural-marxists-like-us>, last accessed on 01.04.2023.
- 20** Kristian von Hornsleth: *WARZAW. Political Art. The Head! NOW*, in: Facebook, August 29, 2021, [https://www.facebook.com/KvhHornsleth/videos/warzew-political-art-the-head-now/639106920813628/?\\_rdr](https://www.facebook.com/KvhHornsleth/videos/warzew-political-art-the-head-now/639106920813628/?_rdr), last accessed on 01.04.2023.
- 21** Sigmund Freud: *Medusa's Head*, in: *Writings on Art and Literature*, trans. by James Strachey, ed. By Werner Hamacher/David E. Wellbery, Stanford 1997, pp. 264–265; Hélène Cixous: *The Laugh of the Medusa*, trans. by Keith Cohen/Paula Cohen, in: *Signs* 1, 1976, no. 4, pp. 875–893; May Valentis/Anne Devane: *Female Rage: Unlocking its Secrets, Claiming its Power*, New York 1994. Bernatowicz 2011 (as note 9), p. 7.
- 22** Kristian von Hornsleth: *Mig, Mig, Mig*, København 2022, pp. 159–160.
- 23** Boris Groys: *Why this is Contemporary. The Village Project Uganda*, October 2006, <http://www.hornslevillageproject.dk/Uganda-Village-Project/Texts/WHY-THIS-IS-CONTEMPORARY>, last accessed on 01.04.2023.
- 24** Mathias Danbolt/Tobias Raun: *Hornsleths un/fair trade. Æstetiske evangelisme og nykolonialistiske etnografi i samtidskunsten*, in: *Kvinder, Køn & Forskning* 2008, no. 4, pp. 23–32.
- 25** Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski *Otwarcie wystawy «Sztuka polityczna»*, in: Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=BcbEIFftQ-U&ab\\_channel=CentrumSztukiWsp%C3%B3%C5%82czesnejZamekUjazdowski](https://www.youtube.com/watch?v=BcbEIFftQ-U&ab_channel=CentrumSztukiWsp%C3%B3%C5%82czesnejZamekUjazdowski), last accessed on 01.04.2023.
- 26** The idea of the microfascist «autogenetic, sovereign» subject is derived from Jack Z. Bratich: *On Microfascism. Gender, War, and Death*, New York 2002.
- 27** See Donatella Di Cesare: *Immunodemocracy: Capitalist Asphyxia*, South Pasadena 2020.
- 28** Lloyd 2019 (as note 2), 5.
- 29** *Ibid.*, p. 30.

## Image Credits

**1, 3, 4** Courtesy Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. Photo by Daniel Czarnocki

**2** Courtesy Læsø Kunsthall. Photo by Jon-Eirik Lundberg

Fragen rund um Queer/ness erfahren aktuell mitunter eine größere, wenngleich ungebrochen kontroverse Aufmerksamkeit. In diesem Zusammenhang ist es sehr zu begrüßen, dass die *kritischen berichte* im Editorial von Heft 1 aus diesem Jahr selbstkritisch anmerken, dass sie Gender und Queer Studies zu wenig Raum geben, und als Konsequenz «Queerness in den Kunstwissenschaften» als Debattenthema 2023 wählen.<sup>1</sup> Als Kunstwissenschaftlerinnen und Mitglieder der in der Fachgesellschaft Geschlechterstudien/Gender Studies angesiedelten AG *Queering: Visuelle Kulturen und Intermedialität* plädieren wir aus mikropolitischen Sicht für ein Queering von Kunst\_Geschichte\_Wissenschaft.<sup>2</sup> In unserem Beitrag legen wir daher mit Bezug auf Argumentationen von Eve Kosofsky Sedgwick, die in den Literaturwissenschaften und der Queer Theory tätig war, den Fokus auf Perspektiven reparativer Praxen. Die Frage nach dem Überleben stellt den Ausgangspunkt von Sedgwicks Überlegungen zum Reparativen dar – insbesondere von marginalisierten Subjekten. Dieses Interesse ist im Kontext des AIDS-Diskurses seit den 1990er Jahren zu verorten, innerhalb dessen Sedgwick die aktivistische Wissenschaftlerin und Freundin Cindy Patton «über die mutmaßliche Naturgeschichte von HIV» befragte.<sup>3</sup> Aus Pattons Antwort, «[v]orausgesetzt, wir hätten eines Tages keinen Zweifel mehr an alledem [strukturelle Gewalt] – was wüssten wir dann, was wir nicht sowieso schon wissen?», resultieren unter anderem Sedgwicks Fragen an eine paranoide Perspektive.<sup>4</sup> «Paranoid» meint in diesem Kontext (nicht ganz ohne Selbstironie), sich primär der Analyse von Macht- und Gewaltverhältnissen zu verschreiben, wohingegen der Fokus «reparativ» jene Praxen und Möglichkeits(t)räume untersucht, die sich mit dem Überleben von minorisierten Subjekten intersektional auseinandersetzen.

Von daher beabsichtigen wir im Folgenden, nachdem wir in gebotener Kürze einige wenige Forschungspositionen angeführt haben und auf den Queerness-Debattenkontext eingegangen sind, zwei Kurzanalysen von Arbeiten von Lena Rosa Händle und Gauri Gill vorzustellen. Hierbei fragen wir: Welches Wissen wird durch reparative Praxen sicht- und kommentierbar? Welche queer(end)en Imaginationen werden wahrnehm- und erfahrbar? Und welche Rolle spielen hierbei das Lachen, das Dokumentarische, das Reenactment und das Prekäre? Uns ist wichtig ist zu betonen, dass reparative Praxen nicht über paranoide zu stellen sind, vielmehr gilt es, das Potenzial und die Verschränkung beider Praxen herauszustellen. Wie in den Kurzanalysen ersichtlich wird, sind auch wir als Kunstwissenschaftlerinnen als «Paranoide» tätig, die sich im Queering von Kunst\_Geschichte\_Wissenschaft mit der Beforschung von Macht- und Gewaltverhältnissen sowie Wissens- und

Affektkonstellationen beschäftigen. Tom Holert etwa verweist zum 50jährigen Jubiläum in seinem *kritische berichte*-Beitrag «Kritische Kommunikation statt Kritik-Kommunikation» auf Sedgwick und plädiert für die Durchdringung von paranoider Kritik und reparativen Praxen gemäß den «paranoiden Erfordernissen [...] nicht-paranoiden Wissens».<sup>5</sup>

Einen weiteren Anknüpfungspunkt stellt der erste Queerness-Debattenbeitrag von Susanne Huber und Daniel Berndt dar, der anhand gut ausgewählter historischer Positionen einen reflektierenden Einblick in «Queere Ansätze in der Kunstgeschichte» gibt und «für eine Praxis des undisziplinierten Denkens und Lernens» plädiert.<sup>6</sup> Zum einen charakterisieren die Autor:innen «Queerness als Gefühl der Verbundenheit, Solidarität und soziales Potential» als Ausgangspunkt, um Machtverhältnisse sicht-, artikulier- und kritisierbar zu machen.<sup>7</sup> Zum anderen müsse ein «desire to create new contexts» Teil einer queeren Kunstgeschichte sein.<sup>8</sup> Diesen Gedanken möchten wir mit unserem Augenmerk auf reparative Praxen, die ein solches Begehren darstellen können, weiterführen und uns – als kleinen Kontrapunkt zum ersten Debattenbeitrag – direkt auf künstlerische Arbeiten beziehen. Ganz unmittelbar thematisieren die uns hier interessierenden Fotografien auch Raumpraxen, die im Mittelpunkt des zweiten Queerness-Debattenbeitrags von Stefan Gruhne stehen.<sup>9</sup> Dass Raumpraxen als «Gedächtnis- und Gefühlsspeicher», so Gruhne, fungieren können, kann (kunst-)wissenschaftlich nicht als wichtig genug erachtet werden.<sup>10</sup> Speicherfunktionen lassen sich zudem auf entsprechende Aspekte des Dokumentierens, des (Nicht-)Speicherns und (Nicht-)Archivierens in Fotografien rund um Fühlen, Denken und Handeln anwenden. Darüber hinaus sind Überlegungen und Forderungen des Reparativen in den Kunst- und visuellen Kulturwissenschaften in jüngster Zeit verschiedentlich benannt worden, meist im Feld von Dekolonisierung, aber auch in dezidiert intersektionalen und explizit queer(end)en Perspektivierungen. Aufgrund der Wichtigkeit dieser Positionierungen seien einige aktuelle Beispiele angeführt: Kader Attia etwa schrieb als Kurator der 12. Berlin Biennale 2022 der Kunst nicht nur das «Potenzial zur Selbstermächtigung» zu, sondern auch dasjenige, die Gegenwart zu «dekonstruier[en]», «um sie zu reparieren, sie weiterzuentwickeln und neue Formen ihrer Interpretation zu finden».<sup>11</sup> In der 2022/23 im Martin-Gropius-Bau in Berlin präsentierten Ausstellung *YOYI! Care, Repair, Heal* ging es um die Sichtbarmachung von Indigenem Wissen und dessen reparative Wirkmacht in aktuellen Ungleichheitsverhältnissen.<sup>12</sup> Im Kontext von Klimakrise und Klimaungerechtigkeit arbeitet Katrin Köppert 2022 in ihren Analysen von Fotografien aus der Demokratischen Republik Kongo, die sich mit der Bergbauindustrie (namentlich Uran und Cobalt), dekolonialer Ökologie, Elektromobilität und Digitalität auseinandersetzen, mit «reparative readings» und plädiert für eine «cultivation of affect».<sup>13</sup> Von Queer of Color-Kritik in der Kunst und Fragen der Orientierung in Sinne von Sara Ahmed handelt 2023 die Dissertation von Rena Onat, die sich für Reorientierungen hin zu reparativen Praxen ausspricht, was sie anhand zeitgenössischer Arbeiten mit Blick auf Strategien des Überlebens detailliert untersucht.<sup>14</sup> Auch Barbara Paul betont 2023 im Kontext von Inter\* und der Kunst von Ins A Kromminga die Bedeutung des Reparativen als «lebenserhaltende» Praxis, indem in das Bilderrepertoire vergangener Jahrzehnte und mehr noch Jahrhunderte und in die dort anzutreffende «versteckte Gewalt» interveniert wird.<sup>15</sup>

## Lachen als reparative Praxis, Lachen als Queering. *Laughing Inverts* (2015) von Lena Rosa Händle

Mit dem Künstler:innenbuch *Laughing Inverts* aus dem Jahre 2015 hat Lena Rosa Händle, in Wien lebend, ein eigenes und eigensinniges visuelles Archiv erarbeitet.<sup>16</sup> Dieses Archiv handelt vom Lachen – von einem Lachen, das nicht mit Humor zu verwechseln ist, sondern als eine körperliche Handlung und Haltung verstanden werden kann. Lachen beruht zumeist auf einem denormalisierenden Impuls und vermag insofern, politisches Potenzial zu entwickeln. Im Fall von *Laughing Inverts* sind dies normativitäts- und binarismuskritische visuelle Aussageformationen rund um Geschlecht, Sexualität und Begehren: intervenierend, widerständig und transgressiv, reparativ und queerend. Eine wichtige Prämisse bildet aus unserer Sicht hierbei die Performativität von Körpern und, wie Sedgwick detailliert darlegt, die von Wissen samt damit verknüpfter Effekte und Affekte, Reflexivität und Relationalität. Sedgwick betont, dass reparative Praxen oft auf «versteckte Gewalt», die es zu «enthüllen» gilt, abzielen würden, dass es in diesem Kontext um ein «Überlebensprojekt» gehe und «wie es dem Selbst und den Gemeinschaften gelingt, Nahrung aus den Objekten einer Kultur zu ziehen – selbst aus einer Kultur, deren erklärtes Begehren es häufig war, sie nicht zu nähren».<sup>17</sup> Bei diesen «neuen», reparativen Aushandlungen als (über-)lebenserhaltende Bestrebungen sind Prozesse der Resignifizierung bedeutsam, die das Visuelle ebenso wie die zugehörigen Rahmungen umfassen. Nach José E. Muñoz handelt es sich bei reparativen Praxen vor allem um «a resource to imagine something else».<sup>18</sup>

Im silberfarbenen Einband im Format 24 × 16,4 cm entfaltet sich mit *Laughing Inverts* in den Händen beim Um-, Weiter- und Durchblättern auf 200 Seiten eine Abfolge von Fotografien. Mit direktem Bezug zum Begriff «Inverts» setzt das Buch auf dünnem Papier mit schwarz-weißen, «invertierten Kopien von Fotografien» ein, die für ein ««Umdrehen» und «das Innere nach außen [K]ehren» stehen.<sup>19</sup> Damit wird das Thema zunächst ästhetisch-medial eingeführt, bis auf Seite 13 der Name der Künstler:in und der Buchtitel aufscheinen, gefolgt von weiteren invertierten Fotografien. Ab Seite 25 beginnt auf dickerem Papier der Hauptteil mit Farbfotografien (bis Seite 184).<sup>20</sup> Es wird rasch deutlich, dass es sich bei den titelgebenen «Inverts» oder Invertierten auch hier um eine überholte Bezeichnung für queere Menschen handelt, die visuell sehr divers repräsentiert werden. Für Händles Fotografien ist insgesamt kennzeichnend, dass sie eine gelebte Realität im Sinne von Nähe dokumentieren und fast so etwas wie Teilnahme ermöglichen. Die Perspektivierung des «Laughing» ist so angelegt, dass die Körper überwiegend in Prozessen des Lachens zu sehen gegeben werden, ohne in die Kamera zu blicken. Keine Person wird – wie ansonsten oft zu beobachten ist – ausgelacht und auf diese Weise diskriminiert. Stattdessen treffen wir mit den einzelnen *Laughing Inverts*-Fotografien im Feld des Lachens auf eine Umkehrung, die durchweg positiv rezipierbar ist und die als reparative Praxis wahrgenommen werden kann.

Zwei Doppelseiten des Buches seien herausgegriffen: Beispiel 1 (Abb. 1) gibt links eine Person zu sehen, in Sportkleidung auf einem Stuhl sitzend, die Hände leicht erhoben und zu Fäusten geballt und mit einem Lachen im Gesicht.<sup>21</sup> Dieses lässt sich als ein freudiges, einen befriedigenden Gedanken oder einen Erfolg begleitendes Lachen deuten. Als Betrachtende können wir an dieser narrativ zwar nicht näher ausgestalteten Handlung trotzdem sehend teilhaben. Im Kontext von Queerness erscheint Beispiel 2 (Abb. 2) inhaltlich paradigmatisch:<sup>22</sup> ein sich über die Doppelseite



1 Lena Rosa Händle: *Laughing Inverts*, 2015, Künstler:innenbuch, [S. 42]



2 Lena Rosa Händle: *Laughing Inverts*, 2015, Künstler:innenbuch, [S. 152–153]

erstreckendes Vorhang-Bild mit einem gold und rot schimmernden, in Faltungen drapierten Stoff mit Glamoireffekt, der an nur wenigen Stellen durch den Blick auf eine unverputzte Wand und eine rote Gitterstruktur leicht gebrochen wird. Es sind die zu sehen gegebenen Ambivalenzen von Falten, Verhüllen und Verbergen, von Glamour, Trash und einer potenziellen Aufführung, die für diese Fotografie und ihre visuell-affektive Bedeutungsproduktion als charakteristisch hervorzuheben sind. Die Arbeit operiert zudem im Austausch mit den Betrachtenden (und den weiteren Fotografien des Künstler\*innenbuchs) mit der wunderbaren Option des Imaginierens von all dessen, was sich hinter dem Vorhang abspielen könnte – nicht nur, aber maßgeblich im Feld von *Laughing Inverts*.

Mit dem Lachen werden sogenannte Invertierte und vermeintliche Gewissheiten verkehrend verändert (wobei es nicht um direkte Gegensätze gehen muss), sodass das vorherrschende Bilderrepertoire und das dominante Blickregime eine ‚Reparatur‘ erfahren. Die Künstler:in bedient sich dabei «reparativer Motive und Positionalitäten» und operiert im Sinne eines Queering mit «Affekten, Ambitionen und Risiken» oder, mit Händles Worten, stellt eine «queere lachende Haltung» zur Diskussion.<sup>23</sup>

### «Acts of Resistance and Repair.»<sup>24</sup> *Acts of Appearance, Untitled 5* (seit 2015) von Gauri Gill

Die indische Künstlerin Gauri Gill dokumentiert in der Serie *Acts of Appearance* (seit 2015) Bevölkerungsgruppen der ländlich-verarmten Gegend Jahwar im indischen Bundesstaat Maharashtra: Alltagssituationen und Porträts von Menschen in zuweilen kargen Landschaften oder inmitten des Dorfgeschehens. In der im Folgenden im Fokus stehenden Fotografie *Untitled 5* (Abb. 3) geht es um reparative Strategien, die nach den Möglichkeiten des Überlebens fragen. Im Zentrum steht die Verhandlung von anachronistischen visuellen Strategien und Zeitlichkeiten – und zwar über die Sichtbarmachung und Kritik von Machtstrukturen und deren binäre Logik hinaus.<sup>25</sup> Sedgwick bereits für Händles Fotografien relevanter und weiter oben zitierter Gedanke zum Verhältnis des Selbst, der Gemeinschaften und der aus den Objekten einer Kultur zu ziehenden ‚Nahrung‘ stellt dabei den Ausgangspunkt der Analyse dar.<sup>26</sup>

Zu sehen ist eine alltägliche Situation: Zwei weiblich gelesene Personen haben sich an einer Wasserstelle versammelt. Vorne im Bild blickt eine sitzende, ältere Person auf die Wasserpumpe. Eine danebenstehende Person betätigt den Hebel, sodass Wasser in die dafür vorgesehenen Behälter fließt. Etwas im Hintergrund steht eine dritte männlich gelesene Person und betrachtet das Geschehen. Dahinter öffnet sich eine trockene Wüstenlandschaft, die durch einen gleichmäßig blauen Himmel begrenzt wird. Im Dunst des Horizonts sind vage Gebirgsketten auszumachen. Eine alltägliche Situation also? Nur beinahe, denn die drei Protagonist:innen sind maskiert. Die Maske der im Vordergrund sitzenden Person ist von tiefen Falten geprägt, ihr fortgeschrittenes Alter wird dadurch augenscheinlich zur Aufführung gebracht. Die pumpende Person trägt auf ihrer Maske weiblich gelesene Gesichtszüge, was sie in ihrer vergeschlechtlichten Performanz als Frau ins Bild rückt. Die Person im Hintergrund hat eine Kuhmaske angelegt. Die Kategorien Alter, Geschlecht und ‚mehr-als-menschlich‘ machen die Protagonist:innen zu anonymisierten Vertreter:innen der Dorfgemeinschaft. Zugleich werden hybride Identitäten zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Wesen, Körpern und Objekten, Alter und Geschlecht entworfen.

Masken von Gottheiten und Dämonen sind fester Bestandteil der kunsthandwerklichen Tradition der Indigenen Adivasi-Gemeinschaften der Kokna und Warli im



3 Gauri Gill: *Acts of Appearance, Untitled 5*, seit 2015, Archivpigmentdruck, 61 × 40,6 cm

indischen Maharashtra: Die Pappmaché-Masken werden in Vorbereitung des jährlich stattfindenden Bohada-Festes gefertigt.<sup>27</sup> Gill knüpft an diese Tradition der rituellen Masken an, indem in Kollaboration mit den Brüdern Subhas und Bhagvan Dharma Kadu und mit der Dorfgemeinschaft gemeinsam Masken entwickelt werden, die anstelle von Mythologien Alltagssituationen wiedergeben – das alternde Gesicht tritt an die Stelle einer Gottheit.<sup>28</sup> Diese kollaborative Herangehensweise in Form der Zusammenarbeit mit lokalen Kunsthandwerker:innen oder Künstler:innen – hier mit den Adivasi-Gemeinschaften der Kokna und Warli – stellt eine grundlegende Arbeitsweise von Gill dar.<sup>29</sup> Das traditionelle Handwerk wird durch diese Praxis in einen anderen Zusammenhang transferiert. Zum einen wird anstelle des Überirdischen nunmehr das Alltägliche zu sehen gegeben, was anachronistische Zeitlichkeiten, die den Masken eingeschrieben sind, evozieren kann. Zum anderen werden die Masken in Fotografien inszeniert, die neue Erzählungen und produktive Störungen im Sinne eines feministischen Spekulierens hervorbringen. Gill nimmt folglich eine Hinwendung zum Hier und Jetzt vor, zu den gegenwärtigen Lebensweisen, die oft auch ein Überleben beinhalten. Diese Verschiebungen produzieren Ambivalenzen. Es wird vor allem Indigenes Wissen sichtbar gemacht. Zugleich werden die Protagonist:innen durch die Masken unsichtbar gemacht und veranschaulichen doch eine Vielheit. Daher kann von reparativer Sichtbarmachung und Sichtbarkeiten gesprochen werden, die einen «schützenden» Raum markieren.



Darüber hinaus wohnt den Masken – in den rituellen Praktiken wie auch in den Fotografien – ein performatives Spiel inne, das als Reenactment existentieller Lebensweisen und -formen markiert werden kann: Marginalisierte Bevölkerungsgruppen wie die Adivasi-Gemeinschaften werden in ihren Lebensumständen und durch das traditionelle Kunsthandwerk dokumentierend und «dokumentiert» zu sehen gegeben. Die existenzielle Verwundbarkeit ihres Lebens, etwa durch Trockenheit oder durch die Beschlagnehmung von Landstrichen für den Bau von Kraftwerken, wird in Gills Arbeit ebenfalls thematisiert.<sup>30</sup> Durch ihre kollaborative Herangehensweise, die oft an ein monatelanges Zusammenleben mit den Dorfgemeinschaften gebunden ist, erweitert sich das Dokumentarische im Sinne eines «Be-Suchens» um ein «Mit-Leben». Die Zeitlichkeit und der soziale Austausch spiegeln sich formal in Gills überwiegend serieller Herangehensweise im Fotografischen entgegen der Praxis von Einzelbildern. Im Anschluss an Sedgwick stehen folglich nicht nur die «paranoide» Analyse und die Ursache von strukturellen Gewaltverhältnissen im Fokus, sondern auch das Prekäre in seiner Alltäglichkeit, das nach dem Überleben fragt und zugleich Lachen machen kann. *Acts of Appearance* macht Praxen sichtbar, die in Anlehnung an Sedgwick reparativ wirken und dadurch über repräsentationskritische Wirkungsweisen hinausgehen: Gills fotografisches Schaffen sind «widerständige» und «reparierende» Akte – wie es der Titel ihrer Einzelausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt 2022 bereits suggeriert.<sup>31</sup>

Resümierend lässt sich festhalten: Mit den Kurzanalysen wollten wir verdeutlichen, dass reparative Praxen zum einen darauf angewiesen sind, in diesem Sinne gelesen und erfahren zu werden. Zum anderen zielen sie darauf ab, den vermeintlichen «Common Sense» unter anderem über Pluralisierungen im Feld von Geschlecht, Sexualität und Begehren zu verunsichern und die Bereitschaft zu fördern, an einer Veränderung mitzuarbeiten. Reparative Praxen stellen keine «neue» Gegenfolie zu paranoiden Praxen dar; vielmehr reagieren sie auf deren Potenziale. Dadurch bilden sie im Sinne eines Queering weitere soziale, verbundene und mitunter gar vergemeinschaftlichte Solidaritäten innerhalb von Kunst\_Geschichte\_Wissenschaft. Somit sind Wissenschaftler:innen stets zu einem kritischen, selbstreflektierenden und eben auch reparativen Queer\*ing herausgefordert – mit dem Bestreben, ein entsprechend verändertes queer(end)es Wissen, Archivieren und Imaginieren, Verkörpern und Fühlen zur Diskussion zu stellen. Ästhetisch-mediale Argumentationen operieren etwa, wie die zwei Analysebeispiele veranschaulichen, mit Reenactment und Lachen als Verfahrensweisen, die in Ordnungen zu intervenieren und strukturell widerständig zu wirken vermögen, sowie mit eigensinnigen Ausformulierungen des Dokumentarischen. Gerade das Künstlerisch-Dokumentarische ermöglicht, Prekäres lustvoll sichtbar zu machen, Affizierungen, Utopien und Allianzen zu provozieren – und Anderes mehr. In diesem Zusammenhang ist an Donna Haraway und ihr Plädoyer, «die Werkzeugkiste offener zu halten», zu erinnern, um weiterhin gemeinsam an einem Queering zu arbeiten.<sup>32</sup> Dieses Arbeiten wird, wie Lauren Berlant wenige Monate nach dem Tod von Sedgwick mit Blick auf «reparative desire» und die Frage «What Survives» notiert, wesentlich vom Umgang mit reparativen Praxen und damit verwobenen Affekten, Bedeutungen, Imaginationen und Visionen bestimmt, von «the unclarity of what repair would fix, how it would feel as process and telos, and whether it would be possible, desirably, or worth risking».<sup>33</sup> Schließlich findet sich bei Berlant zumindest noch eine, wenn auch, wie hinzuzufügen wäre, relationale Gewissheit, nämlich, dass «repair» «is never completed».<sup>34</sup>

## Anmerkungen

- 1 Redaktion der kritischen berichte/Vorstand des Ulmer Vereins: Kunstgeschichte kommunizieren. Editorial, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 1, S. 2–5, hier S. 5. – Angemerkt sei, dass vor allem in den 1990er Jahren von den jährlich erscheinenden vier Heften der *kritischen berichte* stets ein Heft der feministischen Kunstwissenschaft (mit jeweils spezifischem Thema) gewidmet war.
- 2 Die interdisziplinär zusammengesetzte AG interessiert sich «für die queer(end)en – d. h. normativierende Bedingtheiten und Effekte überschreitende – Potenziale visueller und intermedialer Kulturen.» Wir befassen uns insbesondere «mit (trans-/multi-/medialen) Imaginationen, Vorstellungen, Verkörperungen, Inszenierungen, Affekten, Bildern, Bedeutungen, Symbolen und Konstruktionen von Geschlecht, Sexualität und Begehren, die unter spezifischen historischen und politischen Bedingungen in der Gesellschaft entstehen und zirkulieren.» Vgl. Queering. Visuelle Kulturen & Intermedialität, in: <https://www.fg-gender.de/ag-queering-visuelle-kulturen-intermedialitaet/>, Zugriff am 03.04.2023.
- 3 Eve Kosofsky Sedgwick: Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen (engl. 2003), in: Angelika Baier u. a. (Hg.): Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie, Wien 2014, S. 355–399, hier S. 355.
- 4 Ebd., S. 356.
- 5 Sedgwick, zitiert in Tom Holert: Kritische Kommunikation statt Kritik-Kommunikation, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 1, S. 46–51, hier S. 50.
- 6 Susanne Huber/Daniel Berndt: A desire to create new contexts. Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 1, S. 66–78, hier S. 76; vgl. ebd., S. 71 auch „eine Form des undisziplinierten [...] Forschens“ (Herv. i. Orig.).
- 7 Ebd., S. 76.
- 8 Lauren Berlant und Michael Warner zitiert in: ebd., S. 76.
- 9 Stefan Gruhne: Queere Raumpraxis: Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 2, S. 108–114.
- 10 Ebd., S. 108.
- 11 Kader Attia: Einführung, in: 12. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst. Still Present!, Ausst.-Kat., Berlin, Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst 2022, S. 20–41, hier S. 40.
- 12 Wir verwenden die Schreibweise «Indigenen», um zu markieren, dass es sich um eine soziale Konstruktion handelt. Vgl. u. a. [https://www.berlinerfestspiele.de/de/gropiusbau/programm/2022/yoyi-care-repair-heal/rosenthal\\_museumsjournal.html](https://www.berlinerfestspiele.de/de/gropiusbau/programm/2022/yoyi-care-repair-heal/rosenthal_museumsjournal.html), Zugriff am 03.04.2023.
- 13 Katrin Köppert: Cultivating Affect: Reparative Readings against Climate Change's *White Sentiment*, in: Jakob Claus/Petra Löffler (Hg.): Records of Disaster: Media Infrastructures and Climate Change, Lüneburg 2022, S. 137–150, hier S. 137.
- 14 Rena Onat: Queere Künstler\_innen of Color. Verhandlungen von Disidentifikation, Überleben und Un-Archiving im deutschen Kontext, Bielefeld 2023 (im Druck), S. 285–288.
- 15 Barbara Paul: *What is queer today is not queer tomorrow*. Die Installation *Ahnen* (2014) von Ins A Kromminga und queering Kunstwissenschaft, in: Lisa Hecht/Hendrick Ziegler (Hg.): *Queerness in der Frühen Neuzeit?*, Wien/Köln 2023, S. 37–58, hier S. 53.
- 16 Lena Rosa Händle: *Laughing Inverts*, Heidelberg/Berlin 2015; vorausgegangen sind 2006–2010 Fotografien und 2011 ein auf 24 Exemplare limitiertes Künstler:innenbuch.
- 17 Sedgwick 2014 (wie Anm. 3), S. 356–357, S. 395, 380.
- 18 José Esteban Muñoz: *Race, Sex, and the Incommensurate*. Gary Fischer with Eve Kosofsky Sedgwick, in: Lauren Berlant (Hg.): *Reading Sedgwick*, Durham 2019, S. 152–165, hier S. 160. Vgl. auch Anja Michaelen: Sedgwick, Butler, Mulvey: Paranoide und reparative Perspektiven in Queer Studies und medienwissenschaftlicher Geschlechterforschung, in: Manuela Günter/Annette Keck (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Gender Studies*, Berlin 2018, S. 97–116, hier S. 114.
- 19 Lachen, Fotografie und Drag. Gespräch zwischen Ellen Clarke und Rosa Lena Händle, in: Händle 2015 (wie Anm. 16), o. S.
- 20 Das Buch enthält keine Seitenzahlen; es wurde für diesen Beitrag durchgezählt. Ab Seite 187 sind drei Texte zur Arbeit abgedruckt.
- 21 Händle 2015 (wie Anm. 16), [S. 42].
- 22 Ebd., [S. 152–153].
- 23 Sedgwick 2014 (wie Anm. 3), S. 395; Clarke/Händle 2015 (wie Anm. 19), o. S.
- 24 So der Titel der Einzelausstellung zu Gauri Gill in der Schirn Kunsthalle Frankfurt (13.10.2022–08.01.2023).
- 25 Vgl. Michaelen 2018 (wie Anm. 18), S. 99.
- 26 Vgl. Sedgwick 2014 (wie Anm. 3), S. 395.
- 27 Vgl. Jisha Menon: Performance und Prekarität in Gauri Gills *Acts of Appearance*, in: Esther Schlicht (Hg.): *Acts of Resistance and Repair*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Heidelberg 2022, S. 237–245, hier S. 238.
- 28 Vgl. ebd., S. 238.
- 29 Vgl. hierzu auch die Serie *Fields of Sight* (seit 2013), an der Gill in Kollaboration mit dem Künstler Rajesh Vangad arbeitet.
- 30 Vgl. <https://www.bpb.de/themen/asien/indien/44424/indiens-bedrohte-ureinwohner/>, Zugriff am 28.04.2023.
- 31 Vgl. [https://www.schirn.de/ausstellungen/2022/gauri\\_gill/](https://www.schirn.de/ausstellungen/2022/gauri_gill/), Zugriff am 27.04.2023.

**32** Donna Haraway: Wir sind immer mittendrin, in: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/New York 1995, S. 98–122, hier S. 108.

**33** Laurent Berlant/Lee Edelman: What Survives, in: Lauren Berlant (Hg.): Reading Sedgwick, Durham 2019, S. 37–62, hier S. 41.

**34** Ebd., S. 42.

## Bildnachweise

**1** Händle 2015 (wie Anm. 16), S. 42 und mit freundlicher Genehmigung der Künstler:in

**2** Ebd., S. 152–153 und mit freundlicher Genehmigung der Künstler:in

**3** Schlicht 2022 (wie Anm. 27), S. 52

Im ersten Debattenbeitrag stellen Susanne Huber und Daniel Berndt heraus, dass eine queere Kunstgeschichte das Queering als Methode «gezielt in Relation weiterer gesellschaftlicher Determinanten» verwenden sollte und formulieren das Ziel, «alternative Praktiken des Denkens und Argumentierens» zu erproben.<sup>1</sup> Im Folgenden wollen wir kaleidoskopartig Anknüpfungspunkte finden und so die Vielstimmigkeit innerhalb unserer AG Feministisch-Queere Kunstwissenschaften hörbar machen. Unterstützt vom Ulmer Verein besteht die Arbeitsgruppe seit 2022. Sie bietet Studierenden, Promovierenden und forschenden Praktiker:innen Raum, um sich über eigene Forschungsprojekte aus feministisch-queeren Perspektiven auszutauschen.

Unserem Debattenbeitrag liegen drei Prämissen zugrunde:

Erstens: Queerness ermöglicht es, diskursive Ordnungen der Kunstwissenschaften kritisch zu überdenken und dehierarchisierende Momente zu entfalten, um vermeintliche Normalitäten und Autoritäten infrage zu stellen und zu unterwandern. Im Zuge dessen erkennen wir vielfältige Wissenspraktiken wie verkörpertes, implizites oder Alltagswissen in ihrer Wertigkeit an und beziehen sie in unsere wissenschaftlichen Untersuchungen mit ein.<sup>2</sup> Zweitens: Über das Queeren des eigenen Blicks im Sinne von *queer readings* hinaus können die (eigenen) methodischen Ansätze, Zugriffe und Formen wissenschaftlichen Arbeitens queerend in Bewegung gehalten werden. Im Bewusstsein der eigenen Situiertheit hinterfragen wir deshalb, inwieweit wir selbst mit unseren Forschungsthemen verwoben sind.<sup>3</sup> Drittens: Wir gehen davon aus, dass alternative Wissenspraktiken Ausschlussprozesse und archivalische Leerstellen aufzeigen können und sich mithilfe queeren Storytellings produktiv nutzbar machen lassen, etwa wenn Erinnern als politische Praxis gestaltet wird, um Erfahrungsweisen und Geschichte vielstimmig-solidarisch und entgegen hegemonialer Narrative zu entwerfen.<sup>4</sup>

### **Queering als Methode, oder: Die Herausforderung ambiger Lesarten (Annika Lisa Richter)**

Bei der Beschäftigung mit Queerness in der Kunstwissenschaft mag der Eindruck entstehen, das Thema sei ausschließlich im Hinblick auf Kunst der Moderne und Gegenwart relevant. In der Tat beschäftigen sich auffallend viele Fragestellungen der Queerness-Forschung mit «neuerer» Kunst und der Begriff *queer* kann nicht ohne Weiteres auf vormoderne Zusammenhänge angewendet werden, da er in die Diskurse seines Entstehungskontextes eingebettet ist.<sup>5</sup> Gleichzeitig existiert queeres Leben schon immer: Es sind vielmehr die Begriffe und Konzepte, die sich verändern,

nicht aber eine grundsätzliche Diversität von Lebens-, Identitäts-, Begehrens- und Wahrnehmungsformen, für die queer in historisch reflektierter Weise als Platzhalter agieren kann. Darüber hinaus lässt sich queer bewusst weiter fassen: Als «Bezeichnung von Praxen sowie verändernden Eingriffen in Normalitätsregime» kann queer als Forschungsperspektive, prozessbetonende Herangehensweise und «theoretisches Werkzeug» verstanden werden, um «Verfahren widerständiger Wissensproduktion [zu] entwickeln». <sup>6</sup> In diesem Sinne ist ein Queering der Kunstgeschichte – unabhängig von der zeitlichen Verortung des Untersuchungsmaterials – ausdrücklich nicht nur relevant für Arbeiten von queeren Künstler\*innen oder Arbeiten, die Queerness explizit thematisieren.

Ein durchque(e)render Blick kann etwa heteronormative Betrachtungsweisen und damit blinde Flecken aufzeigen. <sup>7</sup> Lassen sich die Frauen in inniger Umarmung und enger gegenseitiger Bezugnahme auf Gemälden von Tamara de Lempicka (*Perspective, Les deux amies*), André Lhote (*Les deux amies*) oder Karl Hofer (*Freundinnen*) gemäß ihres Bildtitels wirklich nur als Freundinnen oder nicht treffender als Geliebte oder romantische Partnerinnen lesen? <sup>8</sup> Ein *queer reading* kann hier dazu beitragen, heteronormativen Tradierungspraktiken der Unsichtbarmachung entgegenzuwirken, indem homoerotische Tendenzen im Bild klar als mögliche Lesart benannt werden. Eine «Ignoranz gegenüber weiblicher Homoerotik» seitens der kunsthistorischen Forschung diagnostizierend, fordert Doris Guth ein Queeren der Kunst, um «neue Perspektiven auf alle bisherigen entwickelten (Kunst-)Geschichten» zu eröffnen. <sup>9</sup> Dies gilt explizit auch für Bildthemen, denen allegorische, religiöse oder mythologische Narrative zugrunde liegen: <sup>10</sup> François Boucher etwa rekurriert ikonografisch auf die Erzählung der Nymphe Callisto, deren Vertrauen sich Zeus in Gestalt der Diana erschleicht, wodurch er seine gewaltvolle sexuelle Absicht verschleiert. Die weibliche Homoerotik, die Boucher auf visueller Ebene in Form zweier Frauen in erotischer Annäherung zu sehen gibt (Abb. 1), gilt es klar zu benennen und in der Analyse der künstlerischen Arbeit zu berücksichtigen. <sup>11</sup> Es ist Aufgabe kunsthistorischer Untersuchungen, die Eigengesetzlichkeit des Gemäldes anzuerkennen und diese nicht rhetorisch durch die Implikation zu relativieren, das Bild zeige «eigentlich» Zeus – als *das* Sinnbild männlicher (Götter-)Macht – und meine damit «ja gar keine Frau».

Queerness in den Kunstwissenschaften kann also heißen, heteronormative Deutungsmuster gegen den Strich zu lesen. Dabei agiert *queer reading* explizit nicht als vereindeutigende Lesart, sondern fächert vielmehr eine Vielschichtigkeit und deren scheinbare Widersprüchlichkeit auf: Die gegengeschlechtliche erotische Annäherung von Zeus und Callisto artikuliert sich im Bild gleichzeitig als gleichgeschlechtliches Begehren. Die mythologische Erzählung legt eine Vergewaltigung Callistos durch Zeus nahe, während die Figuren bei Boucher konsensual erscheinen. Ließe sich die dargestellte Szene auch als queere Utopie denken, in der das eigene Gender je nach Begehren gewechselt werden kann? Und lässt sich der von Boucher adressierte männlich voyeuristische Blick als queere Blickstruktur einer homoerotischen Szene aneignen?

Als «produktiver Störfaktor» kann mich Queerness in der Kunstgeschichte auf die Komplexität und Ungewohntheit dieser Denkpfade stoßen. <sup>12</sup> Ein *queer reading* bemüht sich darum, Ambivalenzen und Ambiguität zuzulassen, auszuhalten und nicht auflösen zu wollen. <sup>13</sup> Die Nicht-Fixierung und das In-Bewegung-Halten ermöglichen



1 François Boucher, *Jupiter und Callisto*, 1744, Öl auf Leinwand, 98 × 72 cm, Moskau, Pushkin Museum of Fine Arts

so mehrdeutige Lesarten von künstlerischen Arbeiten als ein bewusstes Queering der Kunstgeschichte.

### **Zur Intersektion von *queer* und *dis\_ability* (Dominik Eckel)**

Ich, Dominik Eckel, bin able bodied und kann bisher ›uneingeschränkt‹ Museumstufen überwinden, Texte lesen, Audioguides hören und Kunstwerke betrachten. Ich beschäftige mich aus einer queeren Perspektive mit der Intersektion von Queerness und *dis\_ability*. Wenn ich darüber in Verbindung mit Kunstgeschichte und Diskriminierungssensibilität schreibe, möchte ich das vorab kenntlich machen.<sup>14</sup> Die Reflexion von Queerness und *dis\_ability* für die Kunstwissenschaften schließt sich an das dehierarchisierende Leitmotiv, vorherrschende Normvorstellungen in Frage zu stellen, an. Vor allem Robert McRuers *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006) thematisiert den kulturellen Mehrwert einer solchen Reflexion und ist Referenzpunkt einiger Kunstausstellungen geworden.<sup>15</sup> Während Künstler:innen, die an solchen Ausstellungen beteiligt werden, unter anderem Diskriminierungserfahrungen thematisieren, künstlerisch bearbeiten und dadurch sozial engagiert aufklären, findet ein Transfer einer solchen Sensibilisierung zum Umgang mit kunsthistorischen Korpora kaum statt. Behinderungen werden zumeist als Stigma oder Beschränkung, nicht aber als Reichtum an alternativen Wahrnehmungsformen erkannt. Auf diesen Umstand weist Amanda Cachia hin, wenn sie am Beispiel von Claude Monets Seerosengemälden von einem veränderten Sehvermögen Monets in seinen späten Lebensjahren spricht und nicht etwa von einer ›Sehstörung‹.<sup>16</sup> So sollte die kunsthistorische Forschung in der sprachlichen Auseinandersetzung reflektieren, dass Behinderungen mit erfahrenen Hindernissen im Alltag einhergehen, aber eben nicht zwangsläufig als Einschränkung zugeschrieben und wahrgenommen werden müssen. In einer solchen sprachlichen Sensibilisierung, die unter anderem an Schnittstellen von Queerness und *dis\_ability* entsteht, besteht die inklusive

Entwicklungsfähigkeit kunstwissenschaftlichen Arbeitens. Identitätsbeschreibende Begriffe wie cis-geschlechtlich, transmaskulin, genderqueer, dis\_abled, Verortungen im neurodiversen Spektrum und weitere soziale Identitäten sind deshalb so wichtig, weil sie einen diskursiven Anschluss ermöglichen: Ein Erfahrungs- und Sozialisierungshorizont kann in kunstwissenschaftlichen Diskursen eingebunden werden und damit Hierarchiebildungen beschreibbar machen. Denn solche Begriffe vermitteln, innerhalb und außerhalb der Kunst und Kunstgeschichte, eine gelebte Realität und können Bewusstsein für diese schaffen. Eine diskriminierungssensible Kunstgeschichte, die sich in einem demokratischen Bildungssystem behaupten will, muss also deviant wahrgenommenen Personen ihre Realität zuerkennen und diese in ihre Wissensproduktion einbeziehen. Andernfalls wird sie hierarchisch und elitär ausgeübt und der humanistischen Grundidee unseres Bildungssystems nicht gerecht.

### In Lücken spekulieren (Laura König)

Wie Stefan Gruhne im Debattenbeitrag der Ausgabe 2.2023 der *kritischen berichte* erläutert, sind queere Archive stets politisch – sie sind «Mittel zur Selbsthilfe», um queere Geschichte zu bewahren und sichtbar zu machen.<sup>17</sup> Chris E. Vargas geht im Ausstellungsprojekt *Trans Hirstory in 99 Objects* (2015–2016) der Frage nach der Konstruiertheit dieser «Geschichte» nach.<sup>18</sup> In der Ausstellungsreihe werden Dokumente und Artefakte neben Dingen präsentiert, die die Stonewall-Aufstände von 1969 ausgelöst haben sollen (Abb. 2). Da sich die Augenzeugenberichte zu den Aufständen widersprechen, werden in verschiedenen Erzählungen unterschiedliche Gegenstände und Personen mythologisiert. Die Darbietung der Objekte im selben Schaukasten stellt mehrere Perspektiven gleichwertig neben- anstatt in Konkurrenz zueinander und macht dadurch die parallele Existenz alternativer Erzählungen von Geschichte denkbar. Durch den Fokus auf Transgeschichte lädt Vargas zu einer «critical attention to the ways our history is continually being written and rewritten» ein.<sup>19</sup>



2 Maris Hutchinson/EPW Studio: MOTHA and Chris E. Vargas, *Consciousness Razing—The Stonewall Re-Memorialization Project*, 2018, Ausstellungsansicht, New York, New Museum

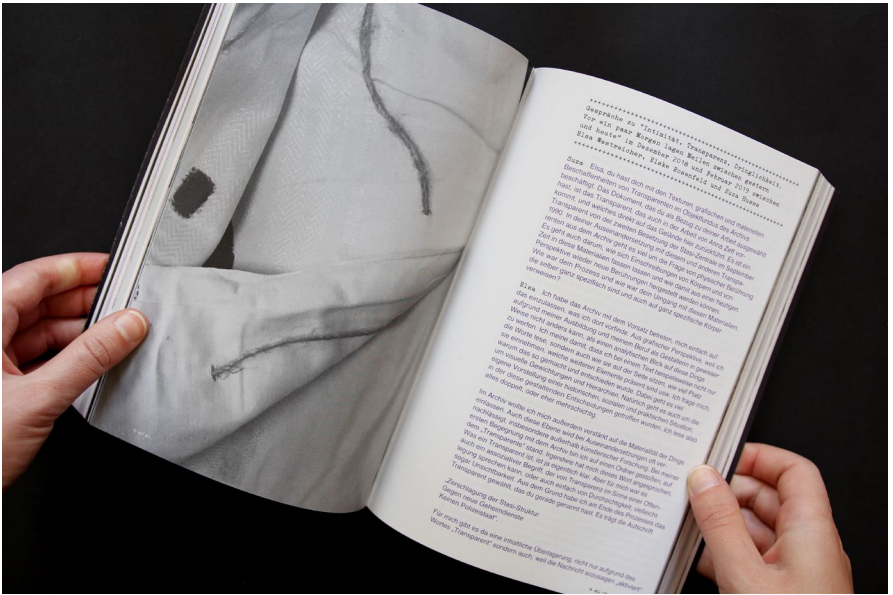
Die Ausstellung machte sich dabei die Fähigkeit des Storytellings, zwischen Fakt und Fiktion zu jonglieren, zu Eigen, um darauf hinzuweisen, dass queere und trans Identitäten in der Geschichtsschreibung oft ignoriert oder geleugnet werden. Vargas betont die Bedeutung der von trans Personen geschriebenen, alternativen Geschichten und kritisiert Institutionen wie Archiv und Museum, «um über Sichtbarkeit und die Grenzen von Sichtbarkeit wie von Inklusion nachzudenken – und über den Assimilationsprozess, den man durchlaufen muss, um eine komplexe Geschichte [...] für den Konsum durch eine «allgemeine» Öffentlichkeit aufzubereiten».<sup>20</sup>

Queere und trans Künstler\*innen wie Vargas spekulieren in den Zwischenräumen, die eine fragmentiert erzählte Geschichte anbietet.<sup>21</sup> Anstatt eine Version der «einzig wahren» Geschichtsschreibung durch eine andere zu ersetzen, legt *Trans Hirstory* ihre eigene Konstruiertheit offen, indem die Stonewall-«Artefakte» als fabriziert markiert und gleichwertig neben zeitgenössischen Kunstwerken und historischen Objekten ausgestellt werden. Damit konterkariert Vargas den institutionellen «Wahrheitsanspruch», dem der kunsthistorische Kanon unterliegt. Es geht mehr um eine Markierung der Leerstellen denn um ein zwanghaftes Füllen der Lücken mit scheinbaren Wahrheiten, die unter Umständen bereits neue Misstände beinhalten. Ein solcher «Mut zur Lücke» als Entgegnung auf fehlende Quellen und Anachronismen wirkt deregulierend und anti-disziplinär und ähnelt hierin dem Ansatz, welchen Jack Halberstam in seiner *Low Theory* in Bezug auf die Phänomene Dummheit, Versagen und Vergessen verfolgt.<sup>22</sup> Queeres Storytelling zum Vorbild nehmend, sollten wir den Mut aufbringen, die Kunstgeschichte zu durchqueeren, um institutionellen Normen entgegenzutreten.

### Zur stofflichen Seite von Geschichte (Luise Thieme)

Für eine queere forschende Praxis hat Ann Cvetkovich in ihrem Buch *An Archive of Feelings* das titelgebende Archiv der Gefühle entwickelt, um sichtbar zu machen, warum es aufgrund der spezifischen Formen von Unterdrückung andere Dokumentationsweisen brauche: «The often ephemeral nature of queer life necessitates a creative approach to archiving, an openness to unusual objects and collections and acknowledgement to that which escapes the archive.»<sup>23</sup> Cvetkovich beschreibt, dass sie Archive nicht als Historikerin betreue, sondern vielmehr affektive Beziehungen zu den Dingen aufsuche, um diejenigen (Gegen-)Archive aufzuzeigen, die auch Gefühle, Erinnerungen sowie Praktiken aufgreifen und erzählen.<sup>24</sup> Das Forschungs- und Ausstellungsprojekt *wildes wiederholen. material von unten* von 2018 verdeutlichte diesen queeren Zugang zu Archiven mit Bezug zur DDR.<sup>25</sup> Ausgangspunkt für das Projekt war das Archiv der DDR-Opposition, das Zeugnisse der Frauen\*- und Lesben-, Umwelt-, Friedens- sowie der Bürger:innenbewegung ab 1989 unter dem Label der «Opposition» umfasst. Das Projekt bricht diese vereinheitlichende Vorstellung von Opposition auf, indem es Erfahrungen und dissidente Praktiken aufgreift, die in diesem Narrativ weniger oder nicht sichtbar sind.<sup>26</sup> Elsa Westreicher hat sich im Rahmen dieses Projekts mit der Sammlung von Transparenten beschäftigt, die unter anderem von der Kirche von Unten, Frauen für den Frieden und den Besetzungen der Stasi-Zentralen stammen. In ihrer Arbeit *Intimität, Transparenz, Dringlichkeit. Vor ein paar Morgen lagen Meilen zwischen gestern und heute* (2018) untersuchte sie die zeitlichen und körperlichen Spuren, die in diese Stoffe eingeschrieben sind. Westreicher stellte nicht die Banner als Objekte aus, sondern fertigte Fotografien an, die ihre Assoziationen zur Materialität der Stoffe vermitteln.





**3 Elsa Westreicher, *Intimität, Transparenz, Dringlichkeit. Vor ein paar Morgen lagen Meilen zwischen gestern und heute*, 2018, Fotografie, ohne weitere Angaben, Archiv der Künstlerin**

In Nahaufnahmen fokussieren diese auf Textur, Webart sowie das Herstelleretikett und zeigen Schmutzflecken, Aufschriften und eingezogene Stricke (Abb. 3). Zu sehen sind außerdem Gesten, mit denen Hände nicht sichtbarer Personen die Stoffe berühren, anheben und in Bewegung versetzen. Die Fotografien thematisieren, wie sich Privates und Politisches auf vielfältige Weisen durchdringen: Bettlaken oder Bettbezüge, die mit Slogans beschriftet hinaus in den öffentlichen Raum getragen und auf Demonstrationen von mehreren Personen gemeinsam gehalten und gesehen wurden, berichten nunmehr vom Sich-Verbinden, von Bündnissen. Zugleich ergibt sich aus den Produktionskontexten dieser Stoffe eine Verkettung mit Westreichers familiärer Biografie: In der DDR wurden Textilien auch unter Zwangsarbeit im Frauengefängnis Hoheneck genäht, in dem ihre Mutter aufgrund eines Fluchtversuchs inhaftiert war.<sup>27</sup> Westreichers Beschäftigung mit der sinnlich-materiellen Ebene der Archivdinge vermittelt eine spezifische Erfahrung im Archiv, die in Form eines Übersetzungsprozesses mehrstimmige Geschichte ›hörbar‹ werden lässt. Durch das Aufspüren dieser Assoziationen und Verbindungen lenkt die «stoffliche Seite der Geschichte» die «Aufmerksamkeit auf das Unbemerkte, Unscheinbare, Fragmentarische, Ungleichzeitige».<sup>28</sup> Die Erfahrung im Archiv wird so zu einer de-hierarchisierenden Praxis: «If the archive is a practice, not a thing, then it can be mobilized in multiple directions.»<sup>29</sup>

\*\*\*

Die Dehierarchisierung von Wissenspraktiken begreifen wir Autor\*innen dieses Beitrags als einen kontinuierlichen, solidarischen Prozess, den wir erlernen wollen und müssen. Für unsere eigene wissenschaftliche Praxis ist das Bewusstsein wichtig, anschließend an Susanne Huber und Daniel Berndt, ein undiszipliniertes und

weiterhin solidarisches Arbeiten anzustoßen, um Gegenerzählungen und Kunstgeschichten im Plural zu etablieren. Das fordert von Kunstwissenschaftler:innen eine vermehrte Selbstreflexion ihrer Methoden und Blickweisen in Forschung und Lehre, um Momente des Störens und der Unterbrechung nicht durch wissenschaftliche Üblichkeiten zu disziplinieren, sondern deren machtkritische sowie emanzipatorische Handlungsräume zu erkennen und zu erhalten. *Queer it up!*

## Anmerkungen

- 1 Susanne Huber / Daniel Berndt: «A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 1, S. 66–78, hier S. 66.
- 2 Barbara Paul und Lüder Tietz plädieren für eine Verzahnung von queerem Alltagswissen und queerem akademischem Wissen, vgl. Barbara Paul / Lüder Tietz: Queer as ...: Verhandlungen von Praxen, Wissen und Politiken, in: dies. (Hg.): Queer as ... Kritische Heteronormativitätsforschung aus interdisziplinärer Perspektive, Bielefeld 2016, S. 7–24, hier S. 14–16. Matthias Rebstock macht sich für das Verständnis von ästhetischer Praxis als Methode und mögliches Instrumentarium innerhalb der (kultur-)wissenschaftlichen Forschung stark, vgl. Matthias Rebstock: Zum Verhältnis von Kulturwissenschaften und ästhetischer Praxis. Eine Standortbestimmung aus Sicht der Hildesheimer Kulturwissenschaften, in: Rolf Elberfeld / Stefan Krankenhagen (Hg.): Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung, Paderborn 2017, S. 27–42.
- 3 Donna Haraway: Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14, 1988, Nr. 3, S. 575–599. Sara Ahmed: Queer phenomenology. Orientations, objects, others, Durham 2006 formuliert die Orientierung von Körpern als Einnahme von Raum und Zeit, die wesentlich bedinge, was erkenntnistheoretisch «within reach» sei.
- 4 Ähnlich geht Jack Halberstam: A Queer Art of Failure, Durham / London 2011, in Bezug auf queerer Storytelling vor. Seine Low Theory nimmt alle Genres gleich ernst. Durch diese anti-disziplinäre Arbeitsweise entdeckt er Möglichkeiten in Fehlern. Auch Julia Bryan-Wilson: Impermanent Collections. Julia Bryan-Wilson on Queer and Trans Artists' Museums, in: Artforum 60:1 (2021), <https://www.artforum.com/print/202107/julia-bryan-wilson-on-queer-and-trans-artists-museums-86325>, Zugriff am 04.05.2023, beschreibt das destabilisierende Potential von queerem Erzählen in den Zwischenräumen der Geschichte.
- 5 Für einen kurzen Überblick zur Begriffsgeschichte von «queer» siehe u. a. Barbara Paul / Johanna Schaffer (Hg.): Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, Bielefeld 2009, S. 16, Anm. 1.
- 6 Antke Engel: Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus, Bielefeld 2009, S. 20; Beatrice Michaelis / Gabriele Dietze / Elahe Haschemi Yekani: Einleitung. The Queerness of Things not Queer. Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen, in: Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, 30, 2012, Nr. 2, S. 184–197, hier S. 185; Barbara Paul: What is queer today is not queer tomorrow. Die Installation Ahnen (2014) von Ins A Kromminga und queering Kunstwissenschaft, in: Lisa Hecht / Hendrik Ziegler (Hg.): Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?, Köln 2023, S. 37–58, hier S. 38. Zu Queering als kunstwissenschaftlicher Methode vgl. weiter u. a. Kerstin Brandes / Sigrid Adorf: Einleitung: «Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen.» Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory, in: PKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 2008, Nr. 45, S. 5–11; und aktuell: Kerstin Brandes: Queering Kunst / Geschichte?, in: Hecht / Ziegler 2023, S. 59–63.
- 7 Der Begriff des Durchqueerens wird von der Kunstwissenschaftlerin und Queernessforscherin Barbara Paul geprägt: Barbara Paul: XXY oder: Die Kunst, Theorien zu durchque(e)ren, in: Angelika Bartl / Josch Hoenes / Patricia Mühr / Kea Wienand (Hg.): Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoiR. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung. Bielefeld 2011, S. 187–204. Ich verwende den Begriff in Pauls Sinne als Möglichkeit, «Diskurse und deren Normalitäts- und Normativitätsregime kritisieren, verschieben, umarbeiten und in Bewegung halten» zu können (Paul 2011, S. 204).
- 8 Zu Frauenpaaren als Bildthema in der Kunstgeschichte siehe den umfangreich bebilderten Essay: Marie-Jo Bonnet: Essai sur le couple de femmes dans l'art, Paris 2000.
- 9 Doris Guth: Das Bildnis «Gabrielle d'Estrées und ihre Schwester». Kunsthistorische Forschung zur Homoerotik zwischen Frauen, in: Doris Guth / Elisabeth Priedl (Hg.): Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit, Bielefeld / Berlin 2012, S. 301–332, hier S. 323–324.
- 10 Vgl. Guth 2012 (wie Anm. 9). Zur Repräsentation von Sexualität in der Kunst und dem Auszug des männlichen Protagonisten aus dem erotischen

Bild siehe u. a. Daniela Hammer-Tugendhat: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 2009; Dies.: Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur, in: Franz X. Eder/Sabine Frühstück (Hg.): Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700–2000, Wien 2000, S. 69–92.

**11** Den Begriff der «Homoerotik» verwende ich in Anlehnung an Doris Guth in bewusster Abgrenzung zum Begriff der «Homosexualität» als modernem Sexualitäts- und Identitätskonzept, um auch eine historisch gedachte gleichgeschlechtliche erotische Intimität formulieren zu können, vgl. Guth 2012 (wie Anm. 9).

**12** Daniel Berndt/Susanne Huber: Dissonanzen/Resonanzen. Queerness in der Kunstgeschichte als produktiver Störfaktor, in: Brand-New-Life. Magazin für Kunstkritik, 20.06.2021, <https://brand-new-life.org/b-n-l-de/dissonanzen-resonanzen/>, Zugriff am 07.05.2023.

**13** Zu Ambiguität im visuellen Feld siehe u. a. Jacob Claus/Annika Lisa Richter: Queerulierendes Duett zu einem Werk aus der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* (1929) von Hannah Höch, in: Oliver Klaassen/Andrea Seier (Hg.): QUE(E)RULIEREN! Praktiken des Störens in Kunst/Medien/Wissenschaft, Berlin 2023 (im Erscheinen); Verena Krieger: Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst, in: Dies./Bernhard Groß/Michael Lüthy/Andrea Meyer-Fraatz (Hg.): Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag, Bielefeld 2021, S. 15–71.

**14** Heft 4.2020 der *kritischen berichte* widmete sich bereits ausführlich den Zusammenhängen von dis\_ability und Kunstgeschichte. Auch Huber/Berndt verweisen in ihrem Debattenbeitrag auf eine Verbindung von queerness und dis\_ability, vgl. Huber/Berndt 2023 (wie Anm. 1), S. 76.

**15** Robert McRuer: Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability, New York 2006, bes. S. 1–32. Vgl. beispielhaft auch die Ausstellungen Lorenza Böttner: *Requiem für die Norm*, Barcelona/Stuttgart/New York 2018/19; *Crip Time*, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main 2021/22; *Health*, Whitechapel Gallery London 2020 oder *Queering the Crip, Crippling the Queer*, Schwules Museum Berlin 2022/23. Zum Thema Kunst und Behinderung hat Tobin Siebers *disability aesthetics* ähnliche Aufmerksamkeit erfahren; im Deutschen erschienen als Tobin Siebers: *Zerbrochene Schönheit*. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung, Bielefeld 2015.

**16** Amanda Cachia: Disability Aesthetics: A Pedagogy for Teaching a Revisionist Art History, in:

Jina B. Kim u. a. (Hg.): *Sex, Identity, Aesthetics. The Work of Tobin Siebers and Disability Studies*, Ann Arbor (Michigan) 2021, S. 161–171, hier S. 165.

**17** Stefan Gruhne: Queere Raumpraxis: Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 2, S. 108–114, hier S. 109.

**18** Bei *hir* handelt es sich um ein Neopronomen, das *his* und *her* vermischt und zum Beispiel von nichtbinären Personen verwendet wird. *Hir*story bezieht sich damit als Wortspiel und Hommage auf *Her*story, einer Geschichte aus feministischen Blickwinkeln, und erweitert dieses Konzept auf eine Geschichte aus trans Perspektiven.

**19** Chris E. Vargas: Introducing the Museum of Transgender Hirstory and Art, in: *Tourmaline*/Eric A. Stanley/Johanna Burton (Hg.): *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Cambridge 2017, S. 121–134, S. 132. Bei dem Projekt handelt es sich um eine Reihe von Ausstellungen, die zwischen 2015 und 2019 an mehreren Orten in den USA und Kanada kuratiert und jeweils auf die lokalen Geschichten und Gegebenheiten angepasst wurden.

**20** Entlohnt wirst du mit Sichtbarkeit und sonst nichts. Ein Round-Table-Gespräch mit Kübra Uzun, Chris E. Vargas und Vidisha-Fadescha, moderiert von Luce deLire, in: *Texte zur Kunst* 33, 2023, Nr. 129, S. 99–122, S. 107.

**21** Bryan-Wilson 2021 (wie Anm. 4).

**22** Halberstam 2011 (wie Anm. 4), S. 147–148.

**23** Ann Cvetkovich: Artist Curation As Queer Archival Practice, Vortrag vom 21.11.2019, <https://empac.rpi.edu/events/2019/artist-curation-queer-archival-practice>, Zugriff am 13.02.2023 und dies.: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham u. a. 2003.

**24** Cvetkovich 2019 (wie Anm. 23).

**25** Elske Rosenfeld/Suza Husse (Hg.): *wildes wiederholen. material von unten – Dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1*, Berlin 2019.

**26** Rosenfeld/Husse 2019 (wie Anm. 25), S. 216–217. und Peggy Piesche: Leerstelle (im) Archiv, in: Rosenfeld/Husse 2019, S. 138–151. Piesche thematisiert aus intersektionaler Perspektive, was es bedeutet, wenn bestimmte Erinnerungen im Archiv nicht dokumentiert sind und somit nicht für eine kollektive Erzählung erinnert werden.

**27** Rosenfeld/Husse 2019 (wie Anm. 25), S. 169.

**28** Sarah Freng: Auf den Spuren von Erfahrung – Gegen schlecht allgemeine Geschichtsdeutungen, in: Lotta e.V. (Hg.): *outside the box – Zeitschrift für feministische Gesellschaftskritik*, 2019, #7, S. 158–165, hier S. 163..

**29** Cvetkovich 2019 (wie Anm. 23).

## Bildnachweise

- 1** Timo Trümper (Hg.): Das Puschkin-Museum Moskau zu Gast. Meisterwerke der französischen Kunst. Ausst.-Kat., Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Herzogliches Museum, Petersberg 2017, S. 59, Kat. Nr. 9
- 2** <https://www.motha.net/99newmu/5g86dht9fd6q2giupyg28cbdv09qqy>, Zugriff am 05.05.2023. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- 3** © Elsa Westreicher. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

## Autor:inneninfo

**Dennis Brzek** ist wissenschaftlicher Assistent (befristet) am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Seit seinem Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Curatorial Studies ist er zudem als freier Kurator tätig. Derzeit promoviert er über Kunst und Kunsttheorie im Umfeld kommunistischer Parteiorganisationen im Westdeutschland der 1970er Jahre am Beispiel des Werks von Hans-Peter Alvermann, Jochen Hiltmann und Chris Reinecke.

**Nanne Buurman** forscht zu kuratorischen Praktiken, Gender, Arbeit und Globalisierung in der Kunst. Nach einem DFG-geförderten Promotionsstudium im Internationalen Graduiertenkolleg InterArt an der FU Berlin war sie an der Kunsthochschule Kassel als Wissenschaftliche Mitarbeiterin für documenta- und Ausstellungsstudien am Aufbau des documenta Instituts sowie an der Gründung des Transdisziplinären Forschungszentrums für Ausstellungsstudien TRACES beteiligt und ko-leitete 2020–2022 eine Forschungsgruppe zu NS-Kontinuitäten bei der *documenta*.

**Dominik Eckels** (er/ihm) Forschungsinteressen sind die Nachkriegsabstraktionen, Bezüge von Tanz und Kunst sowie *queer* und *dis\_ability art history*. Nach dem Kunstgeschichtsstudium in Frankfurt am Main und Montpellier war er im Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris tätig. Für sein Promotionsprojekt zur gestischen Nachkriegsabstraktion erhielt er ein Stipendium der Forschungsstelle *Informelle Kunst* und die Gerald D. Feldman Reisebeihilfen. Derzeit ist er akademischer Mitarbeiter (befristet) an der Universität Heidelberg.

**Alessandra Ferrini** is a London-based artist and researcher, questioning the legacies of Italian colonialism and Fascism. Winner of the Maxxi Bvlgari Prize 2022, she has shown, screened and performed her work internationally. She is a PhD candidate at the University of the Arts London and a Research Fellow at the British School at Rome. Her writing appears on the Journal of Visual Culture, Harun Farocki Institut platform, and in books by Stenberg Press and Manchester University Press.

**Darja Jesse** studierte Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Anschließend war sie als wissenschaftliche Volontärin am Deutschen Historischen Museum und als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturhistorischen Museum Magdeburg tätig. Seit Oktober 2019 forscht sie am DFG-Graduiertenkolleg 2227 «Identität und

Erbe» (befristet). Fragen zu (institutionellen) Deutungshoheit, Veränderungen der Identitäts- und Erinnerungskonstruktionen und Exklusion von kulturhistorischen Phänomenen bestimmen ihre Forschung.

**Jutta Held** (1933–2007) war seit 1974 Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Osnabrück und ab 1975 einige Jahre Vorstandsmitglied im Ulmer Verein. 1985 gründete sie die Guernica-Gesellschaft mit dem Ziel, antifaschistische Kunst, die künstlerischen Verhältnisse unter den Bedingungen des Nationalsozialismus sowie des europäischen Faschismus und die politische Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts zu erforschen, und etablierte mit deren Jahrbuch *Kunst und Politik* ein Forum für kritische Kunstgeschichte.

**Laura König** (sie / ihr) promoviert an der Universität Hamburg über Beziehungen zwischen Denkmälern und queerem Aktivismus. Kunst, Architektur und deren Anschlusspunkte in Queer Theory und Gender Studies sind Leidenschaften, die sie in Workshops vermittelt. Seit 2023 ist Laura König als Fellow am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

**Petra Lange-Berndt** ist Professorin für moderne und zeitgenössische Kunst (unbefristet) am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Ihre gegenwärtige Forschung untersucht den Monte Verità als Zentrum der Lebensreformbewegung sowie das Konzept *Kommune* in der Kunst der 1970er Jahre. Siehe <http://petralangeberndt.de>

**Magdalena Marsovszky**, gebürtig in Ungarn, ist Kulturwissenschaftlerin und freie Autorin. Forschungsschwerpunkte: völkische Kultur, Kulturpolitik, Esoterik, Rassenmystizismus, antisemitische Verschwörungsideologie, Antiziganismus in Ungarn. Publikationen: *Völkische Esoterik und Transzendentalisierung der Nation als antisemitische Schuldbabwehr in Ungarn* (<https://doi.org/10.1007/s41682-021-00096-8>), «Gegen die moderne Welt», Julius Evola in Ungarn (<https://doi.org/10.3224/zrex.v31i.02>).

**Friederike Nastold** ist Juniorprofessorin für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Gender Studies an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (befristet) und arbeitet zu queer / feministischen und postkolonialen Themen in der Kunst\_Geschichte. Nach Lehrtätigkeiten in Mainz und Halle war sie zuletzt Vertretungsprofessorin am Institut für Kunst der PH Karlsruhe. 2022 erschien ihre Monografie *Zwischen I see you und Eye Sea You. Blick*,

*Repräsentation, Affekt* im VDG-Verlag, Weimar. Forschungsschwerpunkte: Kunst- und kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, Performance-Kunst, Affekt- und Queer Theory.

**Organ of the Autonomous Sciences** (Asker Bryld Staunæs, Benjamin Asger Krog Møller, and Tobias Dias) is an extradisciplinary collective for research, art, and infrastructural organization. Their work has hitherto been divided into two strands: one strand has been engaged in the interrelation between the avant-garde, contemporary art, and the far-right, another strand has mapped the infrastructuralization of artistic research in Denmark with the aim of establishing a new Science of the Species. The organ organizes through workshops, exhibitions, performative events, and writing.

**Barbara Paul** ist Professorin für Kunstgeschichte an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (unbefristet) und stellv. Direktorin des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung. Sie war 2013–2016 Sprecher\*in des Helene-Lange-Kollegs «Queer Studies und Intermedialität: Kunst – Musik – Medienkultur». Aktuell forscht sie zu «Queer\*ing Laughter. Um- und Ordnungen von Wissen in der Gegenwartskunst». Publikationen: un/verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie, hg. m. Josch Hoenes, 2014; Perverse Assemblages. Queering Heteronormativity Inter / Medially, hg. m. Josch Hoenes u. a. 2017; Geschlechterwissen in und zwischen den Disziplinen, hg. m. Corinna Bath / Silke Wenk 2020.

**Annika Lisa Richter** (sie/ihr) arbeitet im Bereich kunstwissenschaftlicher Gender- und Queer Studies sowie feministischer Kunstgeschichte. Aktuell promoviert sie über Künstlerinnen in der Weimarer Republik im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs «Ästhetische Praxis» an der Stiftung Universität

Hildesheim. Sie ist Initiatorin des künstlerisch-wissenschaftlichen und queer-feministischen Festivals «Frauen\*sache! Kunst. Macht. Raum» und begründete gemeinsam mit Luise Thieme die AG Feministisch-Queere Kunstwissenschaften.

**Kathrin Rottmann** wurde mit einer Arbeit über die *Asthetik von unten. Pflaster und Asphalt in der bildenden Kunst der Moderne* promoviert (Silke Schreiber Verlag, München 2016), 2020 mit dem Aby-Warburg-Förderpreis des Senats der Freien und Hansestadt Hamburg ausgezeichnet und leitet (befristet) am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum ihr DFG-gefördertes Forschungsprojekt *Industrielle Produktionsweisen in der Kunst des globalen Nordens im 20. und 21. Jahrhundert. Studien in Kunst und Fabriken*.

**Friederike Sigler** wurde mit der Studie *Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970* (Edition Metzler, München 2021) promoviert, 2022 mit dem Jutta Held Preis ausgezeichnet, ist stellvertretende Projektleiterin des DFG-Projekts *Putzen, Kochen, Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst in West- und Osteuropa, den USA und Lateinamerika seit 1960* sowie Wissenschaftliche Mitarbeiterin (befristet) am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Derzeit forscht sie zur Faschismusrezeption in der Kunst um 1968.

**Luise Thieme** (sie/ihr) forscht zu Feminismus in der Kunst, nonkonformer Kultur im Staatssozialismus der DDR und Gegen-Archiven. Sie war Co-Kuratorin an der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig und als Lehrbeauftragte an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle tätig. Derzeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin (befristet) am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Jena und promoviert zu künstlerisch-feministischer Praxis in der DDR.



Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins –  
Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

### Heft 3.2023

(Neu-)rechte kuratorische und künstlerische Praktiken werden aufgrund des nationalen und internationalen Machtgewinns (neu-)rechter Bewegungen zunehmend auch in den Institutionen des Kunst- und Kulturbetriebs sichtbar. Anstatt sie aus unserem Forschungsbereich auszugrenzen und weiterhin anzunehmen, dass die westliche Moderne und deren Vereinnahmung durch die Rechte sich ausschließen, widmet sich das vorliegende Heft der (neu-)rechten Kunst, der Frage nach ihrer Beschaffenheit und ihren Gebrauchsweisen.

### Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.