

nicht darum ginge, einzelne Künstler einer nationalsozialistischen Gesinnung zu überführen, sondern vielmehr das Phänomen der Kontinuität und Anpassung an verschiedene politische Systeme zu erforschen. Das wurde in dieser Breite und Konsequenz so noch nie unternommen und stellt die Frage nach dem Umgang mit diesem Erbe im öffentlichen Raum auf eine neue dokumentarische Basis. Die Aufarbeitung, die an den historischen Hotspots wie dem Berliner Olympiagelände und dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände mittlerweile sichtbare Formen angenommen hat, müsste dringend auch an anderen Orten stattfinden. Dies

wurde auch in der abschließenden Gesprächsrunde mit Dorothea Schöne, Stefanie Endlich, Martin Hochleitner, Kaspar Mühlemann Hartl und Michaela Meliàn deutlich, die sich seit Jahren in Deutschland und Österreich genau darum bemühen.

DR. ESTHER P. WIPFLER
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München
e.wipfler@zikg.eu

„Das hohe Fest der Beliebigkeit“. Vom Einrennen offener Türen

documenta. Politik und Kunst.

Ausst.kat. Deutsches
Historisches Museum Berlin,
18.6.2021–9.1.2022. Hg. v. Raphael
Gross. München/London/New York,
Prestel 2021. 327 S.
ISBN 978-3-86102-222-0. € 36,00.

Seit einiger Zeit haben documenta-Fans nichts zu lachen. Die weltweit wichtigste Ausstellungsreihe für Gegenwartskunst ist ins Gerede gekommen. Während mit Spannung beobachtet wird, wie das kuratorische Kollektiv ruangrupa für 2022 ein neues Kapitel Institutionsgeschichte schreibt, beginnt am anderen Ende eine planvolle Demontage der Ursprünge. Anlass sind die Entdeckungen zu Mitgliedschaften in NSDAP und SA, die Werner Haftmann, den kunsthistorischen Kompagnon von documenta-Gründer Arnold Bode und maßgeblichen Konzeptionisten der ersten drei Ausstel-

lungsversionen, als „kompromisslosen“ und „gewaltbereiten“ Schergen des nationalsozialistischen Regimes erscheinen lassen (vgl. Heinz Bude/Karin Wieland, Kompromisslos und gewaltbereit, in: *Die Zeit* vom 11.3.2021).

Eine der einflussreichsten kunstschriftstellerischen Leitfiguren des 20. Jahrhunderts wurde zum Ziel von Entlarvungsbemühungen, deren Aufklärungsfuror nicht nur Haftmann, sondern das gesamte Personal der frühen documenta-Jahre und mit ihm die Institution insgesamt in Misskredit bringen möchte. Man hält sich zugute, die „braunen Schatten“ der Kasseler Weltkunstausstellungsreihe aus „mythischem Dunkel“ aufgespürt zu haben, um ein Umschreiben der Institutionsgeschichte zu fordern. Diese Skandalisierung prägt denn auch die Ausstellung „documenta. Politik und Kunst“ im Deutschen Historischen Museum Berlin sowie die zugehörige Publikation. Beide konnten sich der Enthüllungseuphorie nicht entziehen, lieferte sie doch einen aktuellen Ansatzpunkt für das, was das Projekt unter „Politik und Kunst“ im Hinblick auf die Kunstvermittlungsinstitution verstehen konnte.

IN BERLIN WENIG NEUES

documenta und Politik: Das ist zweifellos ein richtiger Ansatz – so richtig, dass er so alt ist wie die documenta selbst. Denn wer seit 1955 von documenta sprach, konnte von Politik nicht schweigen. Daher war das Interesse daran groß, was Ausstellung und Katalog diesbezüglich an Neuem zutage fördern würden. Um es gleich zu sagen: Die Ausbeute ist verhältnismäßig gering. Der Band bietet eine unentschlossen wirkende Gemengelage aus institutionenkritischer Erregung und documentageschichtlicher Trouvaillensammlung. Fokussiert auf die Ausstellungen 1955 bis 1997 entwickelt die Publikation ihre Argumente in sechs Schritten: Nach obligatorischen Vor-, Gruß- und Einleitungsworten beschreibt ein „Prolog“ die Ausstellungen 1 bis 10 im gesellschaftlichen Kontext ihrer Zeit (Dorothee Wierling), bereitet aber mit Julia Friedrichs Beitrag zu „Spuren des Nationalsozialismus in der ersten documenta“ bereits die Stimmung für das sich anschließende Hauptthema vor. Denn im Teil 2 – „Die documenta und der Nationalsozialismus“ – kommt die Publikation zur Sache, die die ihre ist. Hier zählt Mirl Redmann die Parteizugehörigkeiten der documenta-Beteiligten auf, und Julia Voss rechnet mit dem Parteimitglied Haftmann ab. Abschnitt 3 – „Der ‚Westen‘ als politisches und kulturelles Programm“ – verhandelt Westorientierung (Lars Bang Larsen) und Amerikanisierung (Birgit Jooss) der Westkunst-Ausstellung. Dem steht Teil 4 gegenüber: „Der ‚Osten‘ als das Andere der Moderne“ (Alexia Pooth). Das fünfte Kapitel – „Die documenta: Ereignis und Institution“ – kompiliert diverse Aspekte zur Geschichte der documenta. In diese Struktur eingestreut sind knappe Interviews mit Zeitzeugen wie Hans Eichel, Ingeborg Lüscher, Bazon Brock, Rudolf Zwirner oder Catherine David. Angehängt findet sich ein Beispiel für Artistic Research: Die drei Projekte der Künstlerin Loretta Fahrenholz – „We-Wolf“, „documenta Dream“ und „Way of Turning“ – sind allerdings in der Ausstellung eher nachzuvollziehen als im Katalog.

Das Projekt verzichtet darauf, die komplette Evolution der documenta auf die politische Korrektheit ihrer Protagonisten hin zu untersuchen.

Mit der Behauptung einer historischen „Wende“ bricht ihr Ehrgeiz gerade in dem Augenblick ab, in dem sich die politische Dimension des Veranstaltungszyklus so intensiv entfaltet wie nie zuvor: der Moment, in dem die globalisierte Ausstellungsreihe die analysierende Hinwendung zu weltweiten Problemfeldern zum Programm erhebt, die mit Catherine Davids monumentalem „Buch“ zur documenta 10 unter der programmatisch verschränkten Formel „Poetics/Politics“ eingeläutet wurde. Darüber hinaus irritiert, dass der Katalog (wie auch die Ausstellung) nicht unterscheidet zwischen der politischen Funktion einzelner documenta-Ereignisse und Exponaten mit politischen Inhalten.

DIE DOPPELTE KONTINUITÄTSTHEORIE

Das primäre Schlagwort, das die Argumentationslinien des Bandes durchzieht, lautet „Kontinuität“, mehr noch: „Kontinuitäten“. Gesucht – oder konstruiert – wird eine „programmatische Kontinuität“, die sich im „Aufgreifen nationalsozialistischer Maßstäbe“ (63) zu erkennen gibt und die erste documenta zum Treffpunkt für „echte Nazis“ und „korrupte Mitläufer“ (63) macht. Die Publikation ist geprägt von der Fahndung nach Hinweisen dazu, „welche Kontinuitäten zur NS-Zeit sich in der documenta aufzeigen lassen“ (62), und nach „einer möglichen Kontinuität ihrer Netzwerke aus der Zeit des Nationalsozialismus“ (82). Auch die Kulturstiftung des Bundes, als mitfinanzierende Instanz in die jüngeren Kasseler Veranstaltungen involviert, geht mit ihrer Direktorin Hortensia Völckers (vormals Assistentin von Catherine David) davon aus, „dass die Karrieren einiger früherer ‚Macher‘ der documenta unheilvoll mit nationalsozialistischer Gewaltherrschaft verstrickt waren“ (8).

Von Kontinuität war allerdings bei der documenta selbst bereits vielfach die Rede. Bode wollte 1955 ostentativ eine Kontinuität zu Bauhaus- und Werkbund-Ideen der 1930er-Jahre herstellen. Zugleich wartete Haftmann mit einer Kontinuitätsthese auf, indem er in seiner evolutionären „Entwicklungsgeschichte“ zur Kunst des 20. Jahrhunderts und deren Illustration durch die docu-

menta eine Kontinuitätstheorie entwarf, die einen „ungemein folgerichtigen“ Progress von einer „reproduktiven“ zu einer „evokativen“ Wirklichkeitsauffassung konstituierte. Und nun wird eine neue Kontinuitätstheorie entfaltet, die auf der Behauptung beruht, dass „die nazistische Vergangenheit“ der frühen documenta-Repräsentanten „in der documenta selbst, ihrem Kunstbegriff und ihrer kulturpolitischen Funktion aufgehoben“ sei (61). Diese These klingt spektakulär, hat jedoch den Nachteil der Unbelegbarkeit. Diejenigen, die Haftmann für seine Vergangenheit haftbar machen, bleiben den Beweis dafür schuldig, ob und wie sich diese Vergangenheit auf die von ihm inhaltlich wesentlich mitverantworteten Ausstellungen ausgewirkt hat. Schließlich hat es sieben Jahrzehnte gedauert, bis Haftmanns „offenbar schwere Kriegsverbrechen“ und die „Verbindung der documenta-Anfänge mit dem Nationalsozialismus“ (7) in den Blick gerieten.

Jedenfalls nicht akzeptabel ist die Bezeichnung der bisherigen Institutionskritik: „Ausgeblendet blieb, auf welche Weise diese Vergangenheit [...] die documenta prägte“ (61). Das blieb keineswegs „ausgeblendet“, sondern es wurde nicht erwähnt, weil es nichts Erwähnenswertes gibt. Denn aus der (nachweisbaren) Vergangenheit eine (nicht nachweisbare) Gegenwart abzuleiten, darin liegt der logische Fehler der Vorgehensweise. Die Unterstellung eines absichtsvollen Verschweigens unliebsamer Fakten hingegen diskreditiert diejenigen, die seit Jahrzehnten die documenta-Geschichte und -Geschichtsschreibung kritisch begleiten. Das Verschweigen findet eher auf Seiten der aktuellen documenta-Diskriminierung statt – wenn beispielsweise Friedrichs Deutung des Ruineneinsatzes im Museum Fridericianum und Orangerie-Gelände verschweigt (oder übersieht), dass bei Bodes Improvisationsstil weit mehr als nur die Mailänder Picasso-Ausstellung 1953 adaptiert wurde. Die verkürzende These, die „Wahl der Bühne“ (als ob es diese Wahl je gegeben hätte) und die auf ihr eingesetzten Inszenierungsverfahren mache die Täter zu Opfern, ist allerdings bei Berücksichtigung der Ausschöpfung niederländischer und US-amerikanischer Inspirationsquellen – wie Friedrich

Kieslers Gestaltung der Peggy Guggenheim Gallery in New York oder die Skulpturenpräsentation im amerikanischen Pavillon der Brüsseler Weltausstellung 1958 (dort auch mit Exponaten in Wasserbecken) – nicht zu halten.

FEINDBILD HAFTMANN

So ist der Berliner Katalog durchzogen vom Bemühen um die Demontage desjenigen, der bis vor kurzem einerseits als Autorität für die Kunst des 20. Jahrhunderts auf breiter gesellschaftlicher Basis akzeptiert und mit hymnischen Attributen wie „letzter Romantiker seines Fachs“ (Doris Schmidt 1992) gewürdigt wurde, zugleich aber auch als Hauptrepräsentant des „modernistischen Antikommunismus“ (Hermann Raum 1977) umstritten war (zur widersprüchlichen Einordnung vgl. Harald Kimpel, Werner Haftmann und der „Geist der französischen Kunst“, in: Martin Schieder/Isabelle Ewig [Hg.], *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006, 129–150). Die sachlichen Informationen und Analysen des Katalogs vermögen das Hauptanliegen nicht zu überdecken: die Abrechnung mit einem, dem man jahrzehntelang als Kanonisierungsinstantz Glauben geschenkt hat.

Leider musste Philipp Gutbrods fundierte, nahezu gleichzeitig erschienene Gegendarstellung („Stets von klarer antinazistischer Einstellung“ – Werner Haftmann im Dritten Reich, https://www.researchgate.net/publication/352262377_Stets_von_klarer_antinazistischer_Einstellung_-_Werner_Haftmann_im_Dritten_Reich) unberücksichtigt bleiben, wäre sie doch mit ihrem gänzlich anderen Bild von Haftmanns Verhalten in Italien geeignet gewesen, dem Entlarvungselan den Wind aus den Segeln zu nehmen. Diese Ehrenrettung aus berufenem Munde findet erst in Lothar Sickels differenziertem Beitrag zur Debatte um das inkriminierte Parteimitglied Gehör, der resümiert: „Die historische Wirklichkeit war weitaus facettenreicher, als sie derzeit gesehen wird.“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3.11.2021) So streut einzig das Interview mit Heiner Georgsdorf etwas Sand in das Getriebe des gut geschmierten Beschuldigungsapparates und weckt Zweifel an

den Versionen der vorschnellen Haftmann-Exekutorinnen und -Exekutoren.

DER FALL LEVY

Viel Aufhebens wird von einem Maler gemacht, dessen Bilder 1955 nicht vertreten waren. Im Dezember 1954 erscheint auf einer der vorläufigen Künstlerlisten unter anderem ein Name, „Levi“, von Ratsmitglied Kurt Martin neben weiteren Namen mit Bleistift notiert und von Julia Voss als Rudolf Levy gedeutet. In der Ausstellung tauchten seine Werke jedoch nicht auf. Auf diese schlichte Tatsache wird nun das Konstrukt einer systematischen Unterdrückung jüdischer Künstler aufgebaut. Dass einer zunächst im Gespräch ist, schließlich aber doch von der Teilnehmerliste gestrichen wird, ist in der documenta-Geschichte ein zifziges Vorkommnis. Daraus eine anti-jüdische Grundtendenz abzuleiten, ist überzogen und von dem frühen Befund nicht gedeckt. Dass die Berliner Veranstalter Levy als einen „bedeutenen Maler“ ansehen, heißt nicht, dass die documenta-Macher dies ebenfalls taten. Möglicherweise war es genau jene „spürbar deutsche Interpretation der Kunst von Matisse“, die Voss bei Haftmann als dessen Charakterisierung der Levy'schen Malweise gelesen hat, und nicht seine jüdische Biografie, die seine Bilder für die documenta-Idee uninteressant machten. Mit etwas Gespür für die Befindlichkeiten der Macher ist nachvollziehbar, dass ihnen gegenüber dieser braven, ihre Vorbilder nicht verbergenden Malerei Chagall naheliegender war – von Picasso, Kandinsky und anderen „Meistern“ ganz zu schweigen.

VIEL LÄRM UM VERHÄLTNISSMÄSSIG WENIG

Der Katalog rennt über weite Strecken offene Türen ein, indem er als Forschungsergebnisse ausgibt, was seit Jahren offen zutage liegt. Eine Mixtur aus Fakten und Interpretationen übersieht unter dem Zugzwang, Neues bieten zu müssen, dass es sich bei den Entdeckungen zumeist um längst Entdecktes handelt. Autorinnen und Autoren, „die bisher noch nicht oder selten zu Wort gekommen sind“ (12), eine Plattform zu bieten, ist ein sinnvol-

ler Ansatz. Der muss jedoch nicht zwangsläufig den Verzicht auf die Zurkenntnisnahme der bisherigen documenta-Forschung bedeuten. Die ist nämlich keineswegs so unbedarft, wie es der aktuelle Enthüllungseifer glauben machen will. Denn auf welche Weise und mit welchen Intentionen Haftmann mit dem Instrument documenta sich und der westdeutschen Republik ein entlastendes Kunst-Welt-Bild mit der erklärten Absicht der „Vergangenheitsbewältigung“ und unter dem Primat der Abstraktion verordnet hat, ist mittlerweile bekannt und nachlesbar. Desgleichen sind die Lücken, Versäumnisse und blinden Flecken dieser Schau der „unbewältigten Moderne“, die eine „Strategie der Inthronisation [...] anstelle einer Rehabilitation“ betreibt, detailliert benannt worden (Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne: Entartete Kunst und documenta I. Verfemung und Entschärfung*, in: *1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg. Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*. Ausst.kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987, 12–14; vgl. auch ders., *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, 76–119; „Degenerate Art“ and Documenta I. Modernism Ostracized and Disarmed, in: Daniel J. Sherman/Irit Rogoff [Hg.], *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis 1994, 163–194).

Doch der Gedanke, dass andere als weltanschauliche Gründe zu dem unvollständig ausgemalten Zeitbild geführt haben könnten, kommt bei diesem vermeintlichen Neuansatz niemandem in den Sinn. Dabei sind Fehlendes wie Vorhandenes keineswegs auf obskurantistische Absichten zurückzuführen. Beides war – wie bei Haftmann nachzulesen – wesentlich abhängig von den organisatorischen und logistischen Möglichkeiten der Zeit sowie zugleich von individuellen Vorlieben und Abneigungen der kuratorischen Subjekte. Persönliche Vorstellungen von „Qualität“ – einem zentralen Topos nicht nur der documenta-Macher – prägten das Bild jeder Ausstellung. Doch gerade aus diesem Widerspruch zwischen autoritärem Objektivitätsgebaren und subjektiven Durchsetzungsinteressen bezog die Reihe ihre Faszinationskraft. Ebenso wohlbekannt ist

die Rolle der documenta als Kampfmittel im Kalten Krieg – Frontabschnitt Kultur – und ihre Bollwerk-Funktion gegen die vorgebliche Nicht-Kunst des Sozialistischen Realismus mit der Instrumentalisierung der geopolitischen Lage des Veranstaltungsortes als strategischem Faktor.

„Das hohe Fest der Beliebigkeit“: Unter dieser Überschrift und dem Motto „Alles ist möglich“ beschrieb Petra Kipphoff am 19.6.1987 in der *Zeit* Manfred Schneckenburgers documenta 8 als „ein Kaleidoskop von Inszenierungen“. Die Ausstellung im DHM zeigt die vergrößerte Zeitungsseite als Exponat. Dieselbe kaleidoskopische Beliebigkeit charakterisiert die vorliegende Materialinszenierung zur Geschichte der documenta. Sie bietet ein merkwürdig uneinheitliches Bild: einerseits Kampfschrift im Dienst der Haftmann-Entlarvung, andererseits buntes Potpourri aus Archivalien; einerseits getragen von der Mission der Geschichts-umdeutung, andererseits verloren in den Details des documenta-Materials. Allenthalben wird der ambitionierte Bloßstellungsgestus durchsetzt mit Petitessen zur Institutionshistorie, die keineswegs nur der inhaltlichen Auflockerung dienen, sondern die Argumentation neutralisieren und den politischen Anspruch nivellieren. Der Haftmann-Hype findet sich verpackt in geschmäckerliche Souvenirs von Archivexkursionen; Marginalien wird breiter Raum gegönnt. Was beispielsweise die (überbewertete) Bedeutung der „Kinder-documenta“, der Scherzartikel des „falschen“ documenta-Katalogs oder die närrische Thematisierung einer der Ausstellungen beim Kasseler „Zissel“-Flussfest mit dem Politik-Begriff zu tun haben, bleibt ebenso unerfindlich wie die Reproduktion einer beliebigen Seite mit Besucherbuch-Kritzeleien oder ein Schnappschuss von Menschen, die auf Beuys'schen Basaltstelen sitzen.

Auf diese Weise fördert die Enthüllungsfreude Entdeckungen unterschiedlicher Brisanz zutage. Da steht dann Haftmanns Parteimitgliedskarte gedanklich neben der Speisekarte eines Prominentendinners von 1955. In einer Gegenwart, die sich von den Gepflogenheiten der üppigen Vernissage-Schnittchen-Kultur aus ethischen Gründen verabschieden musste, wird sogar den Kasseler

Ehrengästen noch die Schildkrötensuppe madig gemacht. Da bleibt, was in die Tiefe zu gehen behauptet, doch an der Oberfläche. Allenthalben spürbar ist die Distanz zum damaligen Geschehen. Ihm suchen Katalog und Ausstellung kritisch beizukommen, ohne Sensibilität gegenüber den Entstehungsumständen, der Mentalitätslage der frühen documenta-Macher sowie dem ersten Nachkriegsjahrzehnt insgesamt entwickeln zu können. Dass die Ausstellungsrealität der ersten documenta von den Idealvorstellungen der Organisatoren abwich, gibt auch Haftmann zu, war man doch abhängig von dem, was während der für heutige Verhältnisse unvorstellbar knappen Vorbereitungszeit an Objekten zu beschaffen und finanzierbar war. So geschieht die Verurteilung der Beklagten ohne Gespür für die historischen Umstände, unter denen sie tätig waren, aber aus der komfortablen Situation des besseren Wissens derjenigen heraus, die als die Lebenden – wie Haftmann schrieb – „immer in einer wundervollen Weise die Letzten sind“.

Wenn also der Band die als opportun erachtete Transkription des documenta-geschichtlichen Narrativs in seinen Grunddaten zu leisten beansprucht, argumentiert er auf verlorenem Posten. Die bereits geschriebene Geschichte der Weltkunstausstellung muss nämlich lediglich von denen, die sie neu schreiben wollen, (neu) gelesen werden. „Die einzige Pflicht, die wir der Geschichte gegenüber haben, ist, sie neu zu schreiben“: Wenngleich Oscar Wildes Aphorismus elegant ist, so trifft er doch auf die documenta-Geschichte nicht zu. Es mag vermessen sein, den „Meister des Aphorismus“ eines Besseren belehren zu wollen, doch besser als ein Neuschreiben der documenta-Geschichte wäre es, aus ihr zu lernen. Und zu lernen wäre unter anderem, wie weit die Türen offenstehen, die hier eingerannt werden – und wie wenig sinnvoll es ist, einen Mythos enttarnen zu wollen, indem man einen neuen aufbaut.

DR. HARALD KIMPEL
Kassel, haraldkimpel@t-online.de