

Was ist das Politische der Kunstaussstellung?

Verena Krieger/Elisabeth Fritz (Hg.)
„when exhibitions become politics“. Geschichte und Strategien der politischen Kunstaussstellung seit den 1960er Jahren.

(Kunst, Geschichte, Gegenwart, Bd. 4). Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag 2017. 292 S., Ill. ISBN 978-3-412-50377-2. € 45,00

Mit dem Tagungsband „when exhibitions become politics“ legen Verena Krieger und Elisabeth Fritz Ergebnisse strukturorientierter, einzelfallbasierter Forschungen zum politischen Potential von Kunstaussstellungen vor. Der Band präsentiert die Resultate des gleichnamigen Symposiums vom 15. bis 17. Mai 2014 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, das allerdings noch ohne die zeitliche Grenzziehung „seit den 1960er Jahren“ auskam. Die beiden Herausgeberinnen halten die Wahl der Zeitspanne, wie sie in ihrer Einleitung betonen, für erforderlich, „zum einen, weil in dieser Zeit wesentliche diskursive Umbrüche und Neubestimmungen des Ausstellens stattgefunden haben, und zum anderen aufgrund der bemerkenswerten Anzahl und Variantenbreite relevanter Beispiele“ (32). Damit ist das Problem klar markiert: Was ist ein relevantes Beispiel für eine „politische Kunstaussstellung“? Wie kann die Auswahl von Einzelfällen solcher Ausstellungen sinnvoll vorgenommen werden – wenn Ausstellungen mit politischem Sendungsbewusstsein konzipiert sind oder wenn sie es gerade nicht sind? Und ist nicht die Benennung „diskursive[r] Umbrüche und Neubestimmungen des Ausstellens“ idealer-

weise das Ergebnis einer solchen zeitübergreifenden (denn das ist „seit 1960“ weiterhin), strukturorientierten Einzelfalluntersuchung?

THEORETISCHE UND METHODOLOGISCHE NEUERUNGEN

Die reflektierte Einleitung bietet eine aufschlussreiche Kartierung des Forschungsfeldes. Die Herausgeberinnen entwickeln einen explizit kunsthistorischen Zugriff auf die Kunstaussstellung. Sie weisen darauf hin, dass die Kunstgeschichte sich bisher meist auf die ideologische Stoßrichtung einzelner Kunstwerke und künstlerischer Praktiken konzentriert habe, während der politische Charakter der Kunstaussstellung bislang nur eine untergeordnete Rolle gespielt habe. Kunstaussstellungen fungierten aber als Schnittstellen „zwischen künstlerischem und politisch-sozialem Feld“. Denn sie bildeten „einen bedeutenden sozialen, raumzeitlichen und institutionellen Rahmen [...], innerhalb dessen sich die Rezeption des künstlerischen Einzelwerks vollzieht“. Um nach der „spezifischen Politizität“ der Kunstaussstellung zu fragen, sei ein Blick auf jene Modi notwendig, „in denen [die Einzelwerke] in der Ausstellung ausgewählt, zusammengestellt, präsentiert und vermittelt werden sowie auf die diesen zugrunde liegenden Rahmenbedingungen, Kriterien und Paradigmen“ (ebd.). Der kunsthistorische Zugriff ist deshalb zu präferieren, weil er in der Lage ist, die diesen Modi zugrunde liegenden ästhetischen und die „ihnen inhärenten politischen Momente“ schärfer zu fassen. Dieser Ansatz wendet auf die als Metaebene begriffene Kunstaussstellung ähnliche Kriterien der Kontextgebundenheit und der Intentionalität an, wie die bisherige Forschung sie am Einzelwerk herausgearbeitet hat. Die seit den 1970er Jahren unter dem Eindruck der Kunstsoziologie entwickelte Analyse des Kunstbetriebs scheint in der Erforschung von Kunstaussstellungen einen Rück-

bezug auf das Grundinteresse der Disziplin zu erfahren: auf ästhetische Mittel und Strategien.

Krieger und Fritz drängen auf eine Systematisierung und Theoretisierung des Politischen der Kunstaussstellung. Sie erkennen interne wie externe, aus der historischen Entwicklung der Kunstaussstellung sowie aus ihrer Verknüpfung mit dem politisch-sozialen Feld erwachsene Aspekte. So sei grundsätzlich ihre „Kontextbezogenheit, auf eine Öffentlichkeit gerichtetes intentionales Agieren und die Ermöglichung kritischen Urteils“ bereits „unmittelbar politischen Charakters“ (11). Das Politische definieren sie als „agonales Handlungsfeld im Gegensatz zu *la politique* als institutionelle Politik“ (ebd.). In der folgenden Systematisierung greifen die Autorinnen auf die reiche Ausstellungsgeschichte zurück bis ins 19. Jahrhundert. Es stellt sich hier die Frage, ob die zeitliche Grenzziehung der Publikation bei einer solchen Fragestellung sinnvoll ist, wenn dann doch zunächst mit der Ersten Internationalen Dada-Messe von 1920 (Galerie Dr. Otto Burchard, Berlin) oder der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ von Gustav Hartlaub 1925 (Kunsthalle Mannheim) oder gar mit Gustave Courbets Ausstellungspraxis in Paris argumentiert wird.

Wie Kunstaussstellungen in das politische Feld übergreifen, wird in nicht immer ganz scharf konturierten Kategorien vorgestellt: Die ersten Fälle sind jene Ausstellungen, die (meist) von Künstler_innen eindeutig mit einer politischen Intention konzipiert wurden. Krieger und Fritz werten solche Ausstellungen (zu denen sie u. a. die Dada-Messe zählen) als „Verlängerungen des Konzepts ‚engagierter Kunst‘“ (13). In einer zweiten Fallgruppe finden sich diejenigen Ausstellungen, die aufgrund gesellschaftspolitischer Konflikte zu Projektionsflächen des politischen Diskurses werden, zu Skandalen, wie es etwa bei Edvard Munchs Einzelausstellung im Berliner Architektenhaus 1892 der Fall war. Die Autorinnen konstatieren: „Solche Projektionen politischer Differenzen auf Kunstaussstellungen finden insbesondere in autoritären oder repressiven Staaten oder auch in krisenhaften Umbruchsituationen statt“ (13f.). Die dritte Fallgruppe bilden Kunstaussstellungen, die

sich als politisch neutral präsentieren und dadurch das ihnen inhärent Politische leugnen, wie es etwa bei der vom Auswärtigen Amt organisierten Ausstellung „Die Kunst der Aufklärung“ im Chinesischen Nationalmuseum in Peking 2011/12 der Fall war (vgl. die Rezension von Stephan Speicher in: *Kunstchronik* 64/11, 2011, 514ff.).

DIE BEDINGUNGEN DER MÖGLICHKEIT VON POLITISCHEN KUNSTAUSSTELLUNGEN

Weitere Varianten politischer Kunstaussstellungen seien jene Selbstermächtigungen von Künstlern und Künstlerinnen, die die Rolle des Kurators eroberten und eine reflexive Praxis institutioneller Praktiken anstrebten, oder auch Ausstellungen, die dokumentarisch-distanziert über politische Kunst aufklärten. Des Weiteren sei das Interesse der Kuratoren an Kunst und Künstlern gewachsen, die politische Themen verarbeiten (so ließe sich der Aufstieg des chinesischen Künstlers Ai Weiwei im Westen auf dieses gesteigerte Interesse zurückführen). Das Politische der Kunstaussstellung werde durch drei Faktoren ermöglicht: Die „strukturellen Rahmenbedingungen“ – etwa der institutionelle wie historische Kontext, aber auch das Verständnis von Öffentlichkeit, Publikum oder der jeweils dominante Kunstbegriff – böten jenen Möglichkeitsraum, in dem „Akteure“ – sowohl innerhalb als auch außerhalb der veranstaltenden Institution – die „Beanspruchung bzw. Zuschreibung des Politischen einer Kunstaussstellung“ (18) vollzögen.

Die „Objekte“ sowie die ihnen eigenen „Mittel und Strategien ihrer Präsentation“ (ebd.) bildeten schließlich den dritten Faktor im Zusammenspiel. „Eine kunsthistorische Analyse politischer Kunstaussstellungen [...] muss daher die historische Spezifik ihres jeweiligen Zusammentreffens berücksichtigen, um davon ausgehend übergreifende systemische Schlüsse treffen zu können [...]“ (19), schlussfolgern die Autorinnen. Dass die Analyse von Kunstaussstellungen diese drei Faktoren berücksichtigen müsse, ist keine theoretische Revolution. Zugunsten der anderen Beiträge des Bandes wird an dieser Stelle darauf verzichtet, sämtliche „Dimensionen des Politischen“ vorzustellen. Allein auf den letzten Punkt sei hingewiesen: Aus-

stellungen böten einen „geschützten Freiraum mit spezifischen Handlungspotentialen im Kontext politischer Konflikte“ (20) und seien deshalb ebenfalls schützenswert. Wie dieser Freiraum politisch aufgeladen werden kann, ist derzeit an den Kunstinstitutionen der Vereinigten Staaten in ihrem Protest gegen Donald Trump zu beobachten. Und wie die Schutzwürdigkeit des Freiraums in Frage gestellt wird, lässt sich an den Parolen der Partei „Alternative für Deutschland“ ablesen, die die Legitimität kultureller Institutionen an ihre inhaltliche Ausrichtung knüpfen möchte.

AUSSTELLUNGSKONSTELLATIONEN MIT POLITISCHEM POTENTIAL

Den Aufsätzen der Publikation sind jeweils die transkribierten und redigierten Diskussionen des namentlich genannten Fachpublikums nachgestellt, das die Beiträge hinterfragt, kontextualisiert und erweitert. Im ersten Teil der Beiträge wird aus der kuratorischen Innenperspektive über vergangene Ausstellungsprojekte berichtet. Hans Dickel stellt die Auswirkungen der Schau „Die Endlichkeit der Freiheit“ von 1990 (in Ost- und Westberlin im öffentlichen Raum) auf die Identität Berlins als Kulturhauptstadt dar. Hans D. Christ berichtet von der Rolle des Württembergischen Kunstvereins im Konflikt um Stuttgart 21. In diesem Kapitel finden auch Verena Kriegers Reflexionen über die aufklärerisch motivierte Ausstellung „BrandSchutz“ (2013) im Jenaer Stadtraum ihren Platz, in deren Rahmenprogramm die Tagung „when exhibitions become politics“ stattfand (vgl. die Rezension der Ausstellung von Elsa Tamaschke, Hochengagierte Kunstaktionen gegen Intoleranz: ein Projekt in Jena, in: *Kunstchronik* 67/2, 2014, 54–59).

Auf einer höheren Abstraktionsebene ist der zweite Teil des Bandes „Konfigurationen des Politischen und des Ästhetischen“ angesiedelt, aus dem Rachel Maders sehr detaillierte Darstellung von administrativen Abläufen im Hintergrund der Ausstellung „Art of Society“ in der Whitechapel Art Gallery 1978 herausfällt. Es folgt Anna Schobers Analyse ironisierender Präsentationsformen von Kunst und historischen Objekten in den 1980er und 1990er Jahren in Deutschland und Großbri-

tannien. Den vorgeblich subversiven Charakter der kuratorischen Taktiken wie Ironie, Montage und Collage – die auf Bertolt Brecht, Walter Benjamin und avantgardistische Vorkriegskonzepte rekurrieren – stellt sie zu Recht in Frage. Die Initiatoren der genannten Ausstellungen hätten versäumt, „tatsächliche Rezeptionsleistungen, Verhandlungen, Konflikte und weiterführende Initiativen, aber auch Beispiele von Ignoranz oder Abschweifung in den öffentlichen Räumen“ (126) zu berücksichtigen, indem sie die „herausfordernde, irritierende oder gar subvertierende Wirkung“ (128) ihrer ästhetischen Mittel bereits im Vorhinein als gegeben festschrieben.

Neben Schobers Aufsatz sei Beatrice von Bismarcks Beitrag zur „Politizität des Gastspiels. Zur politischen Struktur der Ausstellung“ (139–159) hervorgehoben. Dem eingangs erwähnten Problem, dass der Kunstaussstellung das Politische entweder generell zuzuschreiben ist oder anhand der von den Organisatoren als politisch titulierten oder politisch rezipierten Ausstellungen zu beweisen wäre, begegnet sie, indem sie die Frage nach dem Politischen auf das Medium Ausstellung selbst zurückwendet und nicht nach verknüpfenden Merkmalen mit anderen Feldern sucht: Die Kunstaussstellung begreift sie als Vernetzung von Akteuren, zu denen sie neben Ausstellungsinitiatoren und -rezipienten auch die Exponate, das Display und die raumgebende Institution zählt. Innerhalb der „Ausstellungskonstellation“ begäben sich die Beteiligten in „konkurrierende Kämpfe“ (140), deren zeitlich-dynamische Formierung in den Bereich des Öffentlichen überführt werde.

Ausstellungen produzierten nicht einfach die Beziehung von Kunstwerken und Bedeutungen, sondern generierten den sich „notwendigerweise ereignenden Bedeutungswandel der jeweils einzelnen Beteiligten“ (142) im Verhältnis zueinander. In der Differenz von der vorher definierten zu der neuartigen Bedeutungszuweisung sieht Bismarck das politische Potential der Ausstellung angelegt, wenn es zu „Unterbrechungen“ kommt, „durch die vorherige Eigenschaften und Bedin-

gungen außer Kraft gesetzt und neu formuliert werden können“ (ebd.). Ausgehend von diesen Überlegungen wäre es also nun möglich, stabilisierende und auf Veränderung zielende Strategien in einer Ausstellungskonstellation gegeneinander abzuwägen und auf die Suche nach neuen Rollenzuweisungen zu gehen. Die Autorin untersucht das ästhetische Mittel der Collage, das sie an mehreren Ausstellungen als strukturierendes Mittel vorführt. Am Beispiel von Daniel Burens in-situ-Beitrag für die *documenta 5* in Kassel 1972 zeigt sie, wie die Rolle des Kurators, des Künstlers, der Institution und der Exponate verhandelt werden.

POLITISCHE KONTEXTE UND EROSION DER FORMATE

Im Gegensatz zu diesem eher immanenten Ansatz bearbeiten die im dritten Teil publizierten Beiträge Ausstellungen in ihrem gesellschaftspolitischen Kontext. Andrea Bátorová stellt zwei Ausstellungen in der Slowakei der 1960er Jahre vor, die während der Doktrin des Sozialen Realismus alternative Kunstbegriffe präsentierten. Es folgt unter dem Titel „Traum, Trauma und Tabu“ Elena Korowins Analyse der Ausstellung „Verbotene Kunst“, die 2006 in Moskau im politisch unabhängigen Sacharow-Zentrum stattfand. Kurator Andrej Jerofejew hatte sich zum Ziel gesetzt, all jene Werke auszustellen, die in den vergangenen Jahren von den Vorgesetzten verschiedener Kuratoren in staatlichen Institutionen aus nicht klar ersichtlichen Gründen abgelehnt worden waren – ein gutes Beispiel für eine politisch intendierte Ausstellung. Den Kurzschluss mit realpolitischen Konflikten suchte 2013 die 13. Istanbul Biennale mit ihrem Thema „Gegenöffentlichkeiten“. Gürsoy Doğtaş legt nachvollziehbar dar, wie sich die mächtige Institution damit in eine Zwickmühle manövrierte: „Während sie sich im konkreten Rahmen einer Ausstellung explizit für eine agonistische Öffentlichkeit einsetzt, kann sie als Institution die impliziten Machtdiskurse ihres hegemonialen Ausstellungskomplexes kaum diskursivieren“ (203). Anhand dieses Ergebnisses entwickelte Doğtaş in der Diskussion eine Kritik der Theorie des Agonismus nach Chantal Mouffe, die – anders als die Institu-

tionenkritik – institutionelle Selbstkritik nicht notwendig einfordert.

Der abschließende, vierte Teil vereint wiederum drei Aufsätze, die die Auflösung des klassischen Ausstellungsformats durch partizipative, performative oder räumlich ausgreifende Konzeptionen als politischen Akt untersuchen. Zunächst erläutert Barbara Lange Joseph Beuys' Beiträge zur *documenta 6* von 1977. Anschließend skizziert Fiona Geuß den Begriff der Öffentlichkeit, der sich in der aktivistischen Kunst seit den 1960er Jahren in den Vereinigten Staaten abzeichnete. Den vorgestellten Ausstellungsprojekten sei zu eigen, das Kunstpublikum zu einem Gesprächspartner auf „Augenhöhe“ zu machen. Indem das Gespräch als künstlerisches Mittel eingesetzt werde, u. a. von der Schweizer Künstlergruppe Wochen-Klausur, nutzten die Künstler „die Kunst als traditionell kontemplativen gesellschaftlichen Raum, um aus ihm eine Aktivierung des Öffentlichen jenseits dessen politischer Institutionalisierungsformen anzustoßen“ (255f.). Schließlich befasst sich Wiebke Gronemeyer mit dem multi- und transmedialen Projekt „Former West“, das 2008 als Diskussionsforum von Maria Hlavajova und Charles Esche gegründet wurde. Ob die Ausstellung als kuratorische Praxis noch von anderen kuratierten Formaten abzugrenzen ist oder gerade im Konkurrenzverhältnis eine Politisierung erfährt, steht im Zentrum ihrer Überlegungen.

WAS WAR VOR 1960?

Die Beiträge des Bandes verorten das Politische sowohl in den präsentierten Werken selbst, in den gewählten Präsentationsformen, in den Intentionen der Ausstellungen sowie in ihrer Rezeption in gesellschaftspolitischen Konflikten. Auch im Angriff auf das Medium Ausstellung lässt sich das Politische finden sowie in der Beziehung der einzelnen Beteiligten zueinander. Wo genau die strukturbedingten Schaltstellen zu finden sind, die das Politische und die Kunstaussstellung zusammenführen, lässt sich nur im jeweiligen kontextgebundenen Einzelfall eruieren und wird von den teils anekdotischen, teils stark abstrahierenden Beiträgen unterschiedlich bewertet. Die stellenweise

disparate, in ihrer Fülle aber stets vielschichtige Zusammenschau führt eindrücklich die Komplexität des Mediums Ausstellung und seiner strukturell gegebenen Anbindung an das Politische vor Augen. Wo sich die Beiträge nicht im Anekdotischen verlieren, eröffnen sie Perspektiven für eine produktive Erforschung zeitgenössischer und historischer Ausstellungsformate.

Der Band stellt sich gegen die eindimensionale Einordnung einzelner ästhetischer Mittel als „politisch“, gegen die Reduktion politischen Ausstellens auf institutionenkritische Konzepte oder die unreflektierte Wiederholung der Selbstzuschreibung von Ausstellungsinitiatoren sowie gegen eine zur Kanonisierung neigende, „Ausstellungsstile“ vergleichende Forschung. An die Einleitung des Bandes können zukünftige Forschungsvorhaben zum Spannungsfeld der Kunstaussstellung und des Politischen anschließen. Die Publikation bildet die Diskurse des Ausstellens seit den 1960er Jahren

ab – etwa den erweiterten Kunstbegriff partizipativer Kunst, das Drängen in den öffentlichen Raum, aber auch Phänomene wie die mit globalem Anspruch auftretenden Biennalen und das veränderte Selbstverständnis von Museen als dynamischen Institutionen. Dennoch bleibt erkennbar, dass für die Argumentation auf frühere, das Medium definierende Ausstellungspraktiken ab dem späten 18. Jahrhundert zurückgegriffen werden muss. Notwendig erscheint daher eine vergleichbar differenzierte Untersuchung historischer Ausstellungen vor 1960, die unter ganz anderen Paradigmen von Kunst, Öffentlichkeit und Staatsgewalt stattfanden.

PAULA SCHWERDTFEGGER, M. A.
 Doktorandin am Institut für
 Kunstgeschichte der LMU München,
 Zentnerstr. 31, 80798 München,
paula.schwerdtfeger@web.de

Von Vielfalt geprägt. Otto Bartnings Bauauffassung und sein Selbstverständnis als Architekt

Otto Bartning. Architekt einer sozialen Moderne. Akademie der Künste, Berlin, 31.3.–18.6.2017; Städtische Galerie, Karlsruhe, 22.7.–22.10.2017; Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 19.11.2017–18.3.2018. Kat. hg. v. der Akademie der Künste/Wüstenrot Stiftung, Darmstadt, Justus von Liebig Verlag 2017. 128 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-88331-220-0. € 19,90

Beschäftigt man sich mit dem Œuvre des Architekten Otto Bartning (1883–1959), so fällt zunächst auf, dass von einheitlichen programmatischen oder gestalterischen Positionen kaum die Rede sein kann. In den ersten Jahren seiner Tätigkeit entwirft Bartning ei-

nerseits klassizistische Vorbilder rezipierende Kirchen (*Abb. 1*) und Villen, andererseits das am Beispiel von Hermann Muthesius orientierte Landhaus Ernst von Simson (1911–12, *Abb. 2*). In den 1920er Jahren entstehen expressionistische Bauten wie das Wohnhaus Schuster am Wylerberg (1921–24) oder der Wasserturm mit Direktorenwohnhaus in Zeipau (1923, *Abb. 3*), während das Musikheim in Frankfurt an der Oder (1929, *Abb. 4*) Modernes mit handwerklichen Traditionen und regionalen Bezügen zu verbinden sucht. Gleichzeitig dringt Bartning mit der 1928 für die Internationale Presseausstellung (Pressa) errichteten Stahlkirche (*Abb. 5*) und mit seinem Werfthaus in den Bereich des industriellen Bauens und der Vorfertigung vor. Von ähnlicher Spannweite sind die Bauaufgaben. Sie reichen von im privaten Auftrag ausgeführten Wohnhäusern und Ladengeschäften über Industrieanlagen und öffentliche Gebäude bis hinein in den Bereich des sozialen Wohnungsbaus.