

Rezension

Zeit-Raum 1972, oder: Die Kunst, von sich selbst wegzukommen

Tom Holert

ca. 1972. Gewalt – Umwelt – Identität – Methode.

Leipzig, Spector Books 2024. 537 S., Ill.

ISBN 978-3-95905-571-0. € 36,00

Dr. Léa Kuhn

Studienzentrum zur Kunst der Moderne und Gegenwart

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München

l.kuhn@zikg.eu

Zeit-Raum 1972, oder: Die Kunst, von sich selbst wegzukommen

Léa Kuhn



Zu den wenigen wirklich erfreulichen Nachrichten des vergangenen Jahres gehörte die, dass Tom Holerts jüngste Monographie – überraschenderweise, kann man sagen – mit dem Sachbuchpreis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet wurde. Um was für ein Buch handelt es sich dabei bzw. um welche ‚Sache‘ geht es Holert? Die Antwort liegt vermeintlich nahe. Mit *ca. 1972* legt Tom Holert eine Jahresmonographie vor, wie sie spätestens seit Florian Illies’ *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* (2012) immer wieder als historiographische Form Verwendung findet: Statt des über eine größere Zeitspanne entwickelten Narrativs eine punktuelle Tiefenbohrung zu unternehmen, erscheint wohl vielen Autor:innen derzeit opportun.

Der Beisatz „ca.“ macht allerdings schon deutlich, dass sich Holert vom naheliegenden Jubiläumsgargon à la „das Jahr, in dem alles begann“, entschieden fernhält, markiert er doch eine programmatische Unschärfe in der Bestimmung jenes Zeitpunkts, der ohnehin einer des „Danach“ ist: Holerts Buch kann auch als eine weitere Auseinandersetzung mit dem Datum 1968 gelten, wie sie etwa auf ebenfalls gewinnbringende Weise Petra Lange-Berndt und Isabelle Lindermann im Sammelband *13 Beiträge zu 1968. Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien* (Bielefeld 2022) in kunsthistorischer Perspektive unternommen haben oder Jens Kastner und David Mayer in stärker interdisziplinär ausgerichteter Optik in *Weltwende 1968. Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive* (Wien 2008). Holerts Fokus auf die Zeit des *après-mai* ermöglicht dabei jedoch eine produktive Verschiebung, die geografische wie temporale Elemente gleichermaßen tangiert.

Dezentrierung als Prinzip

Tom Holert wählt als Ausgangspunkt Michail Bachtins Konzept des *Chronotopos*, das bekanntlich räumliche und zeitliche Erzählkoordinaten verknüpft. Der von Holert in den Blick genommene Zeit-Raum „ca. 1972“ stellt sich dementsprechend von vorneherein als einer dar, der nicht nur die großen Ereignisse, sondern auch eine Konzentration auf die Orte des *mai ’68* meidet und stattdessen die geographische Multiperspektivität sucht. Holert sieht den besagten Zeit-Raum als von Kämpfen um Freiheit, Gleichheit, Solidarität etc. charakterisiert und betont, dass diese Kämpfe „von den inneren und äußeren Peripherien und Semi-Peripherien der imperialen Ordnungen des Kalten Krieges“ (37) ausgegangen seien. Wichtig ist

ihm dabei hervorzuheben, dass jene politische, ökonomische und kulturelle Globalität, die er zu beschreiben sucht, sich nicht nur entlang der Blockbildungen des Kalten Krieges organisiert habe, sondern auch von „multipolaren Süd-Süd-Dynamiken“ (47) geprägt gewesen sei. An jenem Moment, in dem das Ereignis 1968 seine globale Strahlkraft zu verlieren beginnt, interessieren ihn besonders dessen Widersprüche und Spannungen; die Rede ist von einer „eigentümliche[n] Konstellation von ausgelaugten Orthodoxien und vitalen Häresien“ (37).

Holert entwickelt sein Porträt des Zeit-Raums „ca. 1972“ in acht großen Kapiteln, wobei es ihm ein Anliegen ist, „das eigene Buch, nicht nur metaphorisch, ähnlich dreidimensional zu denken wie dessen Gegenstand“ (35). Die einzelnen Kapitel widmen sich den Themen Partizipation und Gewalt (I), feministischen Kämpfen (II), der Umweltbewegung (III), dem Aufkommen der NGOs (IV), Momenten indigener Selbstbehauptung, vor allem im Kontext der Stockholmer Klimakonferenz (V), Vietnam (VI) sowie unter dem Stichwort der „Internationalen der Radikalisierung“ Formen des sog. internationalen Terrorismus (VII) sowie Gefängnissen und ihren Bildern (VIII).

Die Kapitelstruktur entfaltet sich selbst wiederum eher räumlich: Jedes Kapitel besteht aus mehreren Unterkapiteln, die weitere Stichworte liefern, manchmal enger, manchmal weiter in den Assoziationen, und die kaleidoskopartige Struktur des Buches auf der Ebene der Unterkapitel fortsetzen. Wer Bündelung oder die eine große, prägnante These sucht, wird hier nicht fündig. Stattdessen ergeben sich immer weitere Auffächerungen, Echoräume und Korrespondenzen. Tatsächlich eignet sich die von Holert gewählte Schreibweise strukturell schlecht zur Zusammenfassung. Dafür scheinen in allen Kapiteln die gewissermaßen als Leitmotive fungierenden Begriffe des Untertitels auf: *Gewalt, Umwelt, Identität* und – auf den ersten Blick etwas außer der Reihe – *Methode*.

Auch auf der Ebene des versammelten Materials lässt Holert das beschriebene Prinzip der umgeleiteten, multiplizierenden Spiegelung walten: Die

im Kapitel „Im Mangroven-Wald der Revolution: Vietnam-Lektionen“ erwartbare ikonische Fotografie eines Napalm-Angriffes vom Juni 1972, die dem für *Associated Press* arbeitenden Fotografen Nick Úts den Pulitzer-Preis im Folgejahr einbrachte, wird nicht gezeigt. Stattdessen wählt Holert als Einstieg in sein Kapitel eine Fotografie, die zum impliziten Gegenbild taugt: Zu sehen sind mehrere vermummte Gestalten, die auf einem Baumstamm zu balancieren scheinen.

Abb. 1 | Statt der exponierten Nacktheit des schwer verletzten, rennenden Mädchens kommen nahezu unbewegte, komplett bekleidete Personen zur Darstellung. Selbst ihre Gesichter sind verhüllt – eine Fotografie, „[s]o schwer lesbar, wie ihre Protagonisten vermummt sind“ (322), so Holert. Die Aufnahme gehört zu einem Konvolut von Fotografien vietnamesischer Truppenfotografen, in diesem Fall aufge-

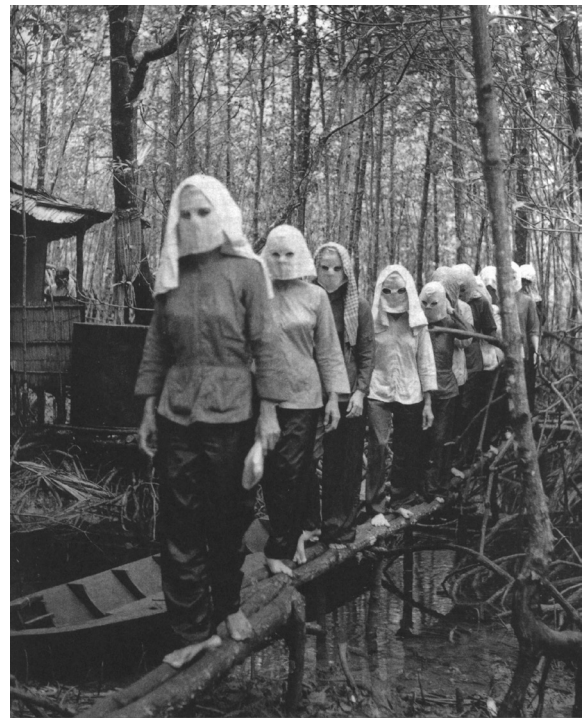


Abb. 1 | „Politikwissenschaftliches Seminar“ für vietnamesische Undercover-Agentinnen im Mangrovenwald von Đát Mũi südlich der Stadt Nám Cẩn in der Provinz Cà Mau, Juli 1972. Foto: Võ An Khánh. Holert 2024, S. 321

nommen von Võ An Khánh, die Teilnehmerinnen einer Fortbildungsmaßnahme der Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams zeigen, wie man erfährt. Holert sucht hier also gezielt den „Blick der Revolution“ als Kontrapunkt zu einer „visuell-epistemologischen Aufstandsbekämpfung“ (ebd.), wie sie von den Vereinigten Staaten und ihren Verbündeten im Südvietnam betrieben wurde.

Diese Art von stiller Freude an den (vermeintlichen) Nebenpfaden der Weltgeschichte und erst auf den zweiten Blick zu entdeckenden Synchronizitäten und Korrespondenzen speist sich aus dem reichen von Holert zusammengetragenen und analysierten Material, das von Romanen, populären und wissenschaftlichen Publikationen (dabei auch besonders Buch- und Plattencovern), über Poster, Comics, Installationskunst, Filmstills, Performances und ihre Dokumentationsweisen, künstlerischen Fotografien, Drucken

und Zeichnungen bis hin zu Pressefotos, Diagrammen, Zeitungsseiten und Flugblättern reicht. Was entsteht, ist gewissermaßen ein wildes Buch, mit einer dichten, eigenwilligen Textur, das von einer Überblicksdarstellung mit großen Ereignissen und Namen denkbar weit entfernt ist. Insofern ist Michael Hagner nur zuzustimmen, wenn er festhält, dass Holerts ungewöhnliches Porträt des Jahres 1972 keinesfalls einer „Wikipedisierung der Geschichtsschreibung“ anheimfällt – ein Vorwurf, den sich die eine oder andere Jahreszahlmonographie sonst gefallen lassen müsse. Stattdessen betreibe es eine regelrechte „Jahreszahlen-Gegenkultur“ (Wege durch das chronotopische Gewebe. Nach dem Prinzip der tastenden Erkundung: Tom Holert lädt zu einem Parcours, der Personen, Ereignisse und Initiativen des Jahres 1972 zusammenstellt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9.8.2024, 12).

Text-Bild-Verhältnisse

Dass angesichts derart wuchernder Funde, Themen und Bezüge dennoch ein lesbares und überaus lesenswertes Buch entstanden ist, hat zuvorderst mit Holerts präzisen Analysen zu tun. Dies gilt ganz besonders für seinen Umgang mit visuellen Zeugnissen. So wählt er als Auftakt für sein erstes großes Kapitel zu Partizipation und Gewalt eine Arbeit auf der *documenta 5* von 1972, die, wie sollte es anders sein, sicherlich nicht zu den meistabgebildeten Werken der von Harald Szeemann kuratierten Schau zählt (auch dessen Name fällt nicht): den von John Dugger entworfenen *People's Participation Pavilion*. Holert bespricht eine Aufnahme, kurz vor der Eröffnung der Schau entstanden, die zeigt, wie der philippinische Maler David Medalla die Holzkonstruktion mit roter Farbe anstreicht, während zwei wohl Kasseler Berufsmaler in weißer Kleidung eine Zigarettenpause machen und ihm dabei zusehen. | Abb. 2 | Wenn Medalla das Balkengefüge ins Rot des Kommunismus taucht und sich dabei fotografieren lässt, wirke das, so Holerts prägnante Deutung, „wie eine Allegorie auf die chinesische Kulturrevolution in der kapitalistischen Mediengesellschaft“ (42).



| Abb. 2 | David Medalla mit drei Malern beim Bau des „People's Participation Pavilion“ für die *documenta 5* in Kassel im Juni 1972. Foto: John Dugger. Holert 2024, S. 41

So überzeugend sich derartige treffsichere Deutungen lesen, so sehr wünschte man sich als kunsthistorische Leserin, dass diese etwas ausführlicher ausfielen bzw. längere Passagen des Erzählstranges trügen. Holerts Interesse bleibt aber vorrangig ein diskursgeschichtliches, bei dem die analysierten Bilder und Arbeiten als ein Mosaikstein unter mehreren fungieren. Wenn wie im Falle von Öyvind Fahlströms eigenwilligen Karten, denen Holert überzeugend attestiert, sich an einer Info-Ästhetik zu versuchen, die zu Kybernetik und Systemtheorie auf Abstand gegangen sei (251), auch bereits von Sophie Cras vorgelegte Deutungen der Arbeiten von Fahlström kurz Erwähnung finden (250), fällt dies positiv auf. Dass sonst entsprechende Kontextualisierungen mit schon existierenden Deutungsvorschlägen eher rar gesät sind, hat wohl aber schlicht damit zu tun, dass die von Holert zusammengetragenen Materialien eben gerade noch nicht eingehender beforscht sind.

Holerts ausgeprägtes diskursgeschichtliches Interesse, das sich durch eine genaue Arbeit an zeithistorischen Quellen auszeichnet – besonders die zahlreichen ins Jahr 1972 fallenden Neuerscheinungen im Bereich populärwissenschaftlicher und dadurch überaus diskursprägender Sachbücher zu Großthemen wie Imperialismus oder Ökologie werden eingehend besprochen –, kann als vorbildlich für jede Zeitgeschichts- bzw. Kunstgeschichtsschreibung der Gegenwart gelten, die ihren Blick für die Feinheiten diskursiver Verschiebungen schulen möchte. Auch Passagen zu einzelnen Begriffen und ihren Konnotationen, etwa, dass „*radikal* ‚ca. 1972‘ ein geläufiges, jedoch nicht überall das Gleiche bedeutendes Attribut war“ (479), lesen sich mit großem Vergnügen und Gewinn.

Dass Holerts Buch den bereits referierten Anspruch seines Autors, die eigene Publikation ähnlich dreidimensional zu denken wie ihren Gegenstand, tatsächlich einlösen kann, ist auch dem hervorragenden Buchdesign von Elias Erkan zu verdanken. Die raffiniert gestalteten Eingangsseiten zur Kapitelübersicht mit ihren collagierten Bildmotiven in leichter Rasteroptik | **Abb. 3** | erinnern selbst an die Poster- und

Coverästhetik der 1970er Jahre, wirken sie doch fast, als seien sie mit einem schlichten Schwarzweißkopierer auf buntes Papier gedruckt. Im Schriftbild der Kapitel sind einzelne thematische Blöcke, die stärker in sich geschlossene Unterpunkte referieren – etwa zum Ausstieg der USA aus dem Bretton-Woods-System (47) oder zur zeitgenössischen Begeisterung für Wale und Delphine (141–143) –, zudem grafisch abgesetzt, während der Erzählstrang des Kapitels pausiert. Diese Blöcke zitieren, mit einer gewissen feinen Ironie, wenn auch ohne Kästchen, Merksätze und Ausrufezeichen, die gängige Optik und Rhetorik von Sachbüchern mit der ihr eigenen Form der visuellen Aufbereitung von Wissen, erlauben aber in der Lesepraxis auch, einzelne Aspekte herauszugreifen, querzulesen, zu verweilen oder sich den mehrdimensionalen „Text-Bild-Essay“ (36) in anderer Reihenfolge als von Buchdeckel zu Buchdeckel zu erschließen.

Geschichte und Geschichtstheorie

Die größte Qualität von Holerts Buch liegt allerdings in der klugen Reflexion auf die geschichtstheoretischen Implikationen und die Bedingungen historischen Schreibens heute. Holert betont an verschiedenen Stellen, wie wichtig es ihm ist, dem „Prinzip einer vielfach verschachtelten Synchronizität und Simultaneität“ (26) gerecht zu werden. Diese betrifft zunächst einmal den Gegenstand der Abhandlung selbst, wie bereits eingangs angesprochen.

Eine Pointe von Holerts Argumentation ist es, darauf zu beharren, dass es schwerfalle und schwerfallen *solle*, vorherrschende Trends und Verlaufsformen in Bezug auf „ca. 1972“ zu bestimmen (ebd.). Diese programmatische Unschärfe in der Konturierung des behandelten Zeit-Raums tangiert aber nicht nur ihre retrospektive Vergegenwärtigung, quasi die Unmöglichkeit, diesen unter der Linse des Historikers/der Historikerin scharfzustellen, sondern entspreche auch der Zeitwahrnehmung der damaligen Zeitgenoss:innen: Man stoße auf „keine solide Zeitstruktur“, da schon die Zeitgenoss:innen sich in einer Epoche weitgehend entregelter Temporalität gewöhnt hätten (30).

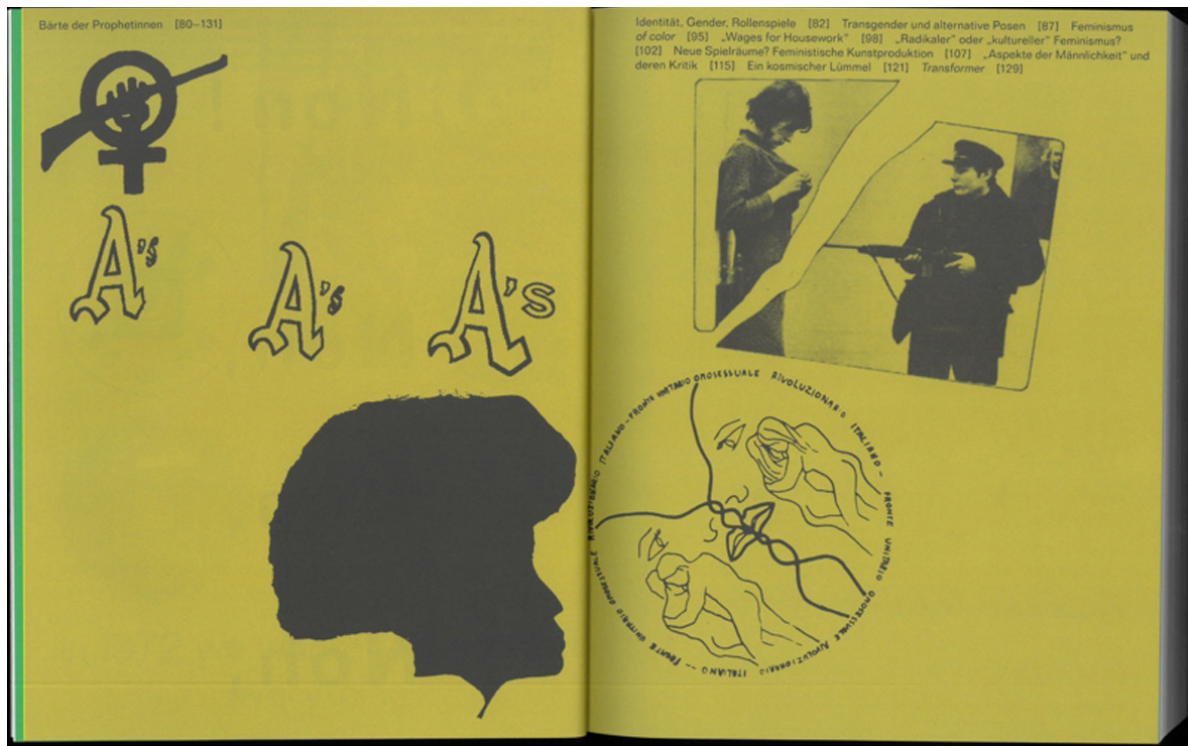


Abb. 3 | Doppelseite des Inhaltsverzeichnisses zum Kapitel „Bärte der Prophetinnen“, S. 80–131. Holert 2024, S. 8/9

Allein der von Holert gewählte Untertitel legt nahe, dass ihn durchaus aktuelle klima- und identitätspolitische Debatten bei seiner Arbeit angetrieben haben. In diesem Sinne trage sein Buch die zeitgeschichtliche Signatur des Jahres 2021. (28) Trotzdem geht es Holert gerade nicht darum, die Kontinuitäten zur eigenen Gegenwart herauszustellen, wenn er formuliert: „Kann ‚ca. 1972‘ in der Besonderheit der hier versammelten Vergangenheiten [...] als Reservoir von irreduzibel historischen und gerade *nicht* übertragbaren Modellen politischer und ästhetischer Praxis“ verstanden werden? (29) Was ihn interessiert und reizt, ist das „komplizierte Faktum der *historischen Distanz*“ (30) und die Suche nach Mitteln und Wegen, retrospektiven Überlagerungen zu entgehen, wie sie etwa die vermeintliche Zwangsläufigkeit des späteren Triumphs des Neoliberalismus insinuieren. (29) Zwar konstatiert er auch überraschende und verstörende Resonanzen mit der eigenen Gegenwart, die es aber nicht unbedingt auszubuchstabieren gelte:

So fänden sich stets „Wasserzeichen dieser, die Gegenwart bestimmenden Themen zuhauf in den nachfolgenden Kapiteln“, ohne dass deren Lesbarkeit forciert würde. (30) Auch hier also ein Plädoyer für eine verschachtelte Gleichzeitigkeit, die der Gegenwart des Historischen wie der Historizität der eigenen Gegenwart gleichermaßen Rechnung trägt. Differenz und Distanz erweisen sich trotzdem als zentrales Movens von Holerts Schreiben. So sei die von ihm gewählte Materialzusammenstellung interessegeleitet, und zwar primär „von dem Interesse, von sich selbst wegzukommen“ (26), wie Holert in der für ihn typischen Unaufgeregtheit formulieren kann. Dabei erinnert sein Vorhaben, gerade solche Zusammenhänge zu betrachten, von denen er spezifisch nicht-adressiert sei, auch an Gilles Deleuzes’ Plädoyer, sich so weit wie möglich von der eigenen Adresse und Hausnummer zu entfernen, um sich in einem Denken zu üben, das sich als links qualifizieren lässt (Gilles Deleuze und Claire Parnet, *L’abécédaire*

de Gilles Deleuze. *De G comme Gauche à M comme Maladie*, DVD 2, Paris 2004). Die von Holert erstrebte Distanz gilt auch dem Gegenstand selbst, jedenfalls dem Versuch, „die Vergegenwärtigung nicht in Identifikation umschlagen zu lassen“ (31) – vor allem aber einer erschriebenen Distanz zur eigenen Gegenwart, wenn er im Rekurs auf einen Text aus den 1990er Jahren mit Ursula K. Heise betont, es gehe darum, „verschiedene, vielleicht alternative Geschichten zur Rahmung der Gegenwart“ zu finden, die ihrerseits „in kritischer Distanz“ bewerten werden müssten (Heise, *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge/New York 1997, 74, zit. n. Holert 2024, 31).

An dieser Stelle wird nun auch deutlich, warum Holert dem Begriff ‚Methode‘ einen so prominenten Platz im Untertitel einräumt, da sich an ihm einmal mehr das raffiniert-gebrochene Spiegelverhältnis von Gegenstand, gewähltem Vorgehen und Reflexion auf den historischen Standpunkt des Schreibenden aufzeigen lässt. So attestiert Holert dem von ihm untersuchten Zeit-Raum selbst eine Methodenobsession: „Die Akteure beobachteten einander, ob nun in antagonistischer oder in solidarischer Beziehung, und die Abstimmung, Optimierung und Koordinierung der Verfahren bedurfte der ständigen Überprüfung und Weiterentwicklung ihrer konzeptuellen Prämissen“. (50) Und auch der von Holert prominent herangezogene Bachtin-Aufsatz zum *Chronotopos* ist natürlich, wie könnte es anders sein, 1973 erschienen – es handelt sich also um eine Methode, die selbst die Signatur der frühen 1970er Jahre trägt. Umgekehrt spiegelt sich aber auch die vom Autor gewählte kaleidoskopische Erzählweise in der historischen Zeitwahrnehmung der 70er Jahre, wenn Holert abschließend den Schwarzen US-amerikanischen Schriftsteller James Baldwin mit den Worten zitiert: „So fühlte ich mich kaleidoskopisch, zerrissen, als ich durch die Straßen von San Francisco lief, versuchte zu entziffern, was immer mein Bewusstsein aus all den Elementen machte, in die ich verwickelt war, und die sich in mir verwickelt hatten.“ (490) Sich einzulassen auf das doppelte Spiel von Involviertheit und Distanz, der

Versuch, trotz der multiplen Verwicklungen, in denen man selbst als Schreibende(r) steckt, das Material analytisch zu entwirren, zeichnet Holerts Ansatz aus.

Was sichtbar wird

Holert lässt an einer Stelle die männliche Hauptfigur aus Harun Farockis Film *Etwas wird sichtbar* zu Wort kommen, die, an einem Westberliner Tresen sitzend, zu ihrer Gesprächspartnerin sagt: „1972 wollten wir alles verbinden.“ (44f.) Das ist, wie sich unschwer erkennen lässt, auch der methodische Anspruch des Autors von ca. 1972 selbst. Wenn er wiederholt vom „Ethos der Konnektivität ohne Totalität“ (37) spricht, so charakterisiert das einmal mehr den von ihm behandelten Zeit-Raum und sein eigenes Vorgehen. Dazu passt der leise, stets um Differenzierung bemühte Grundton seiner Monographie. Manchmal entsteht beim Lesen eine gewisse Sehnsucht nach stärker ausgeprägten argumentativen Schneisen und Kausalität: Warum nur denken und schreiben die Protagonist:innen von Holerts Buch so, wie sie es tun? Was sind ihre konkreten materiellen und historischen Voraussetzungen? Warum sieht das Design der Zeit so aus, wie es aussieht? Wo wird was warum produziert? Was sich also als Leseindruck passagenweise einstellt, ist der Wunsch nach etwas mehr materialistischer Orthodoxie, auch ‚nach‘ 1968.

Was aber aus Holerts ebenso breit angelegter wie sorgfältiger Verwebungstechnik in großer Klarheit resultiert – oder, um es mit Farocki zu sagen: was sichtbar wird –, ist ein ‚Sachbuch‘ ohne jegliche Kompromisse, das es sich zur zentralen Aufgabe macht, Komplexität als solche abzubilden („keine Lektion, kein kompaktes Wissen“, 492). Dass Holerts Prämierung mit dem Sachbuchpreis der Leipziger Buchmesse gemischt aufgenommen wurde, verwundert daher kaum angesichts einer Sachbuchkultur, die auf leichte Konsumierbarkeit abzielt (vgl. Jens-Christian Rabe, Eine Art Coffee-Table-Book für Volksbühnen-Ultras. Tom Holert bekommt für „ca. 1972“ den Leipziger Buchpreis – und Teile der Branche sind empört. Zu Recht?, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 23.3.2024, 19, wobei Rabes knapper Text selbst

vor allem exemplarisch für eine damit korrespondierende Art Fastfood-Feuilleton ist). Holerts Buch ist, das stimmt sicherlich, alles andere als leichte Kost, aber gerade deswegen ist seine Auszeichnung so wichtig und wegweisend. Und tatsächlich erlaubt Holerts Art zu schreiben in Kombination mit der gelungenen Buchgestaltung ja ganz unterschiedliche Herangehens- und Handhabungsweisen. Mit der ihr eigenen Mischung aus hohem Anspruch und Zugänglichkeit wird Holerts Monographie einmal mehr ihrem Gegenstand gerecht. Und ihre Auszeichnung stimmt positiv in Bezug auf die Fähigkeit unserer Gegenwart, sich komplexen Zusammenhängen (immer noch) zu stellen.