

Im Zangengriff von Analyse und Reflexion: Noch einmal zur documenta-Debatte

Betrat man die Sonderausstellungshalle im Untergeschoss des Pei-Baus, entstand sofort eine leichte Irritation: Das Geräusch plätschernden Wassers war zu hören. War eine Leitung geplatzt, hatte die Dichtung der Oberlichter dem starken Regen nachgegeben? Die Suche nach der Quelle führte, hinter einer Stellwand, zur vierteiligen Video-Installation *Dachau 1974* von Beryl Korot. Die 1945 in New York geborene Künstlerin, die aus einer jüdischen Familie stammt, nahm mit diesem Werk 1977 an der documenta 6 teil. Die Mehrkanal-Arbeit war 1974 während ihres ersten Aufenthalts in Deutschland entstanden, als sie ihren späteren Ehemann Steve Reich besuchte, der mit einem DAAD-Stipendium nach Berlin gegangen war, und erstmals 1975 in New York gezeigt worden. Das teils plätschernde, teils gurgelnde Geräusch eines Bachs wurde bald überlagert und abgelöst von knirschenden Schritten auf dem Schotter des Lagergeländes, während Kirchenglocken zu hören waren, gefolgt von dem Gemurmel von Besuchern der Lagerbaracken (zu Korot: <https://jwa.org/encyclopedia/article/korot-beryl>; zu *Dachau 1974* vgl. die Analyse von Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven/London 2007, 140–167, und die Besprechung des Buches von Olaf Peters in: *KUNSTFORM* 9, 2008, Nr. 11, <https://www.art-historicum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2008/11/13778>, der Godfrey attestiert, mit seiner Studie verdeutlicht zu haben, „wie die jeweilige ästhetische Struktur des Werkes einen Reflexionsprozess in Gang setzt, der Erinnerung und Erkenntnis ermöglicht“).

Die konzeptuelle Komposition von Korot gleich zu Beginn der Präsentation (und nicht, der Chronologie der Kasseler Ausstellungen folgend, in der Mitte) muss als gelungene, ingeniös subtile Inszenierung bezeichnet werden. Denn schlagartig wurde damit deutlich, inwiefern das Deutsche Historische Museum die westdeutsche Kunstschau selbst zum Untersuchungsgegenstand machen wollte: indem die zyklische Wiederkehr nicht als Abbild der Kunstentwicklung verstanden wurde, sondern als Ausdruck wechselnder gesellschaftlicher Befindlichkeiten, als Verhandlungs- und Resonanzraum, als Spiegel, Reservoir und Membran nationaler Selbstvergewisserungsversuche. Wie eine umgekehrte Sonde ragte Korots Installation in die Gegenwart des Jahres 2021 hinein und verankerte die ebenso diagnostische wie erhellende Kraft von Kunst – ein Jahr vor dem Medienereignis der Fernsehserie „Holocaust“ von 1978 – im Raum. *Dachau 1974* gab de facto den Ton und die Richtung an, weil die Arbeit das paradigmatisch dialektische Spannungsverhältnis von Politik und Kunst leitmotivisch zum Ausdruck brachte. Nach dem DHM-Symposium „documenta. Geschichte / Kunst / Politik“ am 15. Oktober 2019 war keine Erfolgsgeschichte der Nachkriegsmoderne zu erwarten gewesen, doch die Platzierung der formal strengen Installation am Eingang etablierte das kritische Deutungsangebot ebenso selbstbewusst wie nonchalant. Leider konnte die Ausstellung dieses hohe Niveau im weiteren Verlauf nicht durchgehend halten. Besonders im Mittelteil (*Abb. 1* und *2*) war die Inszenierung der Exponate unübersichtlich und konfus, ja partiell sogar verwirrend.

GEGENLEKTÜREN

Das herausragende Charakteristikum der Berliner Schau lässt sich als Re- oder Gegenlektüre bezeichnen – *gelesen* wurde die Kasseler Ereignissereie somit im Zangengriff von Analyse und Reflexion. Dieser Zugriff exponierte die Narrative, die so-



Abb. 1 Raumansicht der Ausstellung „documenta. Politik und Kunst“ (© DHM/David von Becker)

wohl vor Ort als auch im Katalog kontextualisiert wurden. In zwei zentralen Bereichen geschah dies besonders anschaulich und überzeugend: Im Verhältnis der documenta zum Nationalsozialismus und bei der erstmals so umfassend geleisteten Fokussierung auf die deutsch-deutschen Beziehungen (im Katalog das Kapitel 4, „Der ‚Osten‘ als das Andere der Moderne“, 158–213). Besonders hinsichtlich der – gar nicht oder nur auf verdreckt schwermelige Weise oder direkt mit offensiv exkulpatorischer Geste vorgetragenen – Adressierung des Nationalsozialismus (und damit eines Zivilisationsbruchs) in der hessischen Mittelstadt knüpfte das Ausstellungsteam gekonnt an die virulenten wie schwelenden Debatten der letzten Jahre an. Genannt seien hier exemplarisch die rezenten Modifikationen am Nachkriegsheros Nolde, die Forschungen zur kategorischen Ambivalenz von Hildebrand Gurlitt, die Entlarvung von Albert Speers Entlastungsstrategien und die quellengestützte Reevaluation zahlreicher Protagonisten des ‚Betriebssystems Kunst‘ der Jahrhundertmitte zwischen 1930 und 1970, darunter Lothar-Günther Buchheim, Ludwig Grote und Werner Haftmann.

In beiden Bereichen, hinsichtlich der Kunstbeziehungen zur DDR und hinsichtlich des Ver-

suchs, die NS-Vergangenheit mit moderner Kunst zu überschreiben, wurde teilweise Neuland betreten und teils Forschungsgeschichte geschrieben, wie dies auch bei der annähernd parallel gezeigten Ausstellung zu den „Gottbegnadeten“ der Fall war (dazu Esther Wipfler in diesem Heft, 162ff.). Diese vom DHM-Team verantwortete Grundlagenforschung ist doppelt bemerkenswert. Denn zum einen ist die Geschichte der documenta schon vielfach geschildert worden, u. a. von Harald Kimpel und Walter Grasskamp, ist schon häufig selbst in Ausstellungen nacherzählt worden, wird regelmäßig in akademischen Qualifikationsschriften verhandelt (vgl. www.arttheses.net). Doch im Spannungsfeld von Affirmation und Kritik weist der Zeiger immer noch vornehmlich auf die unterkomplexen Befunde – anders ist die aktuelle Darstellung der Stadt Kassel wohl nicht zu verstehen: „Mit der documenta verbanden sich zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs Aufgaben von nationaler Bedeutung; unter anderem die Rehabilitation der zuvor als entartet diffamierten Künstler und die Wiedereingliederung Deutschlands in die Reihe der Kulturnationen.“ (https://www.kassel.de/buerger/kunst_und_kultur/documenta-geschichte.php [21.2.2022]). Es sind Ausmaß (Breite

**Abb. 2 Raumansicht der Ausstellung
„documenta. Politik und Kunst“
(© DHM/David von Becker)**

und Tiefe), perfider Charakter und die schier unglaubliche Persistenz solcher Denkmuster, welche die alte Bundesrepublik mit „Deutschland“ gleichsetzen und die längst entlarvten Selbststimulierungen einer mit und durch Kunst geläuterten Täternation fortschreiben, die der Berliner Initiative eine bleibende plastische Existenzberechtigung verleihen.

Die geschichtspolitische Breitenwirkung der Ausstellung im DHM sei abschließend thematisiert. Bekannt ist, dass Werke des verfemten, als „jüdisch“ verfolgten und im Konzentrationslager Lublin-Majdanek ermordeten Künstlers Otto

Freundlich nicht bei der ersten oder der zweiten, sondern erst 1964 bei der dritten documenta erstmals gezeigt wurden, mit der Erläuterung „1943 in Polen gestorben“ (dazu die Münchner Masterarbeit von Janine Schmitt: „1943 in Polen gestorben“. Zur Rezeption Otto Freundlichs [1878–1943], 2019, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/77042/>). Gegenüber einer solchen Punktbohrung argumentiert das Berliner Team auf wesentlich breiterer Basis und auf vielschichtige Weise: Es offenbart Kriterien der Werkauswahl in Relation zu den Intentionen der Ausstellungsmacher (um Bode oder Schneckenburger), es erläutert Erwartungen, Reaktionen und Rezeption, und es macht die Interaktion dieser Faktoren im jeweiligen politischen Kontext anschaulich. Was Aversion und Empörung gegenüber dieser Lesart betrifft, so sei an die Wanderausstellung der Jahre 1995 bis 1999 „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht



1941 bis 1944“ erinnert. Was damals als unerhört, als Affront und Beleidigung diffamiert wurde, ist schon lange anerkannter *common sense*. Auch „documenta. Politik und Kunst“ wird diffundieren und unser Verständnis der letzten 75 Jahre nachhaltig affizieren.

PROF. DR. CHRISTIAN FUHRMEISTER
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München
C.Fuhrmeister@zikg.eu