

Barbara Straka

Wahrheit ist Arbeit in Geschichte. Die Akademie ehrt Astrid Klein und Martin Kippenberger mit dem Käthe-Kollwitz-Preis

Rezension, in: Der Tagesspiegel (Berlin), 16.3.1997

Wenn sich heute das Akademiepublikum versammelt und Jörn Merkert und Rolf Szymanski zur Laudatio anheben, wird einer der Preisträger nicht anwesend sein – Martin Kippenberger. Er starb, kaum 44jährig, am 7. März in Wien. Kippenberger war Zeit seines Lebens unbeschreiblich und wird es noch eine Weile bleiben. Er zählt zu denen, die nicht feierlich in den Olymp aufgenommen werden, weil sie der Nachwelt ohne Strahlemann-Lächeln die Zähne zeigen.

Kippenbergers multiples Ich eines „artist of irreverence“ (Roberta Smith, Nachruf in der „New York Times“) entzog sich immer wieder dem Schubladendenken der Kunstgeschichte, deren Kapitel der 70er bis 90er Jahre er maßgeblich mitbestimmt hat. Seine Wurzeln lagen irgendwo in der Unschärferelation zwischen Fluxus und Neodada, Neoexpressionismus und Konzeptkunst, kurz, im „mixed style“ der Postmoderne, ohne dabei der Beliebigkeit zu verfallen. Kippenberger war eine Romanfigur mit sieben Leben wie bei Hermann Hesse, eine tragische Figur, exzessiv und herausfordernd, im Anstößigen anstoßend. In der Literatur der nihilistischen Radikalität Rolf-Dieter Brinkmanns vergleichbar, war Kippenberger ausgestattet mit zynischer Vernunft und schneidender Kompromisslosigkeit im Beobachten seiner Zeit. Ein mephistophelischer Geist, der stets verneint, ein agent provocateur, der es schaffte, Kurzschlüsse erhellender Erkenntnis im Gehirn zu erzeugen, nachhaltig wie ein guter Treppenwitz.

1978 zieht Kippenberger von Hamburg nach Berlin und richtet mit seiner späteren Galeristin Gisela Capitain „Kippenbergers Büro“ ein, eine Ideenschmiede, Talentbörse und Ausstellungsinstanz der etwas anderen Art. Er managt das S.O. 36, gründet die Punk-Band „Grugas“, nimmt seine erste Platte auf, „Luxus“, gibt die Zeitschrift „sehr gut – very good“ heraus, feiert 1979 sich selbst mit dem ersten Katalog „Vom Eindruck zum Ausdruck – ¼ Jahrhundert Kippenberger“, organisiert seine erste Tournee und debütiert 1981 gleichzeitig in der NGBK, in der Petersen Galerie, in der Paris Bar und im Café Einstein als Maler, Entertainer, Performer unter dem Titel „Durch die Pubertät zum Erfolg“. 1982 zeigt er noch in einer leeren Neuköllner Mietwohnung, gefaked als „Museum für Kultur“, sein „Capri bei Nacht“, aber da ist Kippenberger schon nur noch zu Besuch, denn er lebt, wenig sesshaft, inzwischen in Köln, behält aber einen Koffer in Berlin – in der Paris Bar.

Bereits zu Beginn der 80er Jahre ist er an vorderster Front der deutschen Ausstellungsszene, die sich um eine junge Künstler- und Galerienszene in Hamburg, Berlin, Köln, München und Stuttgart neu formiert: Ina Barfuss, Thomas Wachweger, Werner Büttner, Albert und Markus Oehlen, Georg Herold sind dabei, alte Freunde aus Hamburger Zeiten um Sigmar Polke, andere Strömungen stoßen hinzu, vertreten durch die „Mülheimer Freiheit“ und die Berliner „Heftige Malerei“. Später trennen sich die Strömungen, Kollegen gehen eigene Wege, doch Kippenberger schwimmt von nun an erfolgreich gegen den Strich. Er malt nach Zeitungs- und Illustriertenbildern, nach eigenen Polaroids, er lässt kein Genre und kein Thema beim Decouvrieren der alltäglichen Verdummung in einer Kultur der Normalität aus. Schlag auf Schlag folgen Museums- und Galerieausstellungen im In- und Ausland. Publikationen reihen sich aneinander, als wollte sich ihr Autor einen Platz im Guinness-Buch der Rekorde noch zu Lebzeiten sichern.

Quantitativer Höhepunkt dürfte seine 1989 für die Schweizer Kunstzeitschrift „Parkett“ herausgegebene Edition von 80 (!) Unikat-Heften bleiben. So atemlos geht es weiter bis zuletzt. Die Realisierung seiner Beiträge für die diesjährige documenta und für die „Skulptur Projekte Münster“ hat Martin Kippenberger nicht mehr erlebt. Dieser kreative Output muss ihn unendliche Energien gekostet haben, sein Outing war ein schillerndes Rollenspiel: entfant terrible und Lehrerfigur, Dilettant und Genie, Weltbürger und Bürgerschreck, Moralist und Nihilist, vor allem aber ein unbequemer, kritischer, emphatischer Zeitgenosse. Sein Motto war „Wahrheit ist Arbeit“, seine Strategie die „Strategie der Affirmation“ (Bazon Brock), sein Ziel, die Wirklichkeit bis zur Kenntlichkeit zu entstellen. Eine retrospektive Kippenberger-Schau in Potsdam 1993, allein aus der Sammlung Grässlin bestückt, hieß anspielungsreich „Das 2. Sein“.

Dahinter stand ein Paradoxon, das Kippenberger, inzwischen auch Lehrer an der Frankfurter Städel-Schule, bis zuletzt zu beschäftigen schien: einerseits an der Unsterblichkeit seiner eigenen Botschaften mittels Globalisierung seiner Kunst zu arbeiten, andererseits mittels Totalverschleiß die Kunst zum Verschwinden zu bringen und den Künstler überflüssig zu machen. Dabei war Kunst für ihn existentiell und sinnstiftend, aber als Produzent sah er sich am liebsten in der Rolle des Vertreters im grauen Straßenanzug: hausieren gehen mit einer Ware, die keiner braucht, vor verschlossenen Türen stehen, unauffällig aufdringlich zu sein, ständig im Risiko, rausgeschmissen zu werden. „Einer von Euch, unter Euch, mit Euch“.

Astrid Klein, Kollwitz-Preisträgerin 1997, prägte in ganz anderer Weise mit ihrer Kunst die rheinische Szene der 70er und 80er Jahre. Mit ihren photokünstlerischen Arbeiten hat sie sich eine der exponiertesten Positionen in der zeitgenössischen deutschen Kunst erobert. Astrid Klein wurden zahlreiche Stipendien und Ehrungen zugesprochen. Seit 1986 mit einer Gastprofessur an der HfbK in Hamburg tätig, erhielt Astrid Klein 1993 eine Professur in Leipzig. Sie lebt und arbeitet in Köln. Astrid Klein und Martin Kippenberger haben etwa soviel gemeinsam wie Mephisto und Mnemosyne, doch galt auch sie als Vertreterin einer Kritischen Kunst nach 1968. Hatte sich die Kritische Kunst der 70er Jahre noch in radikaler Medienkritik ergangen, wurde in der Rezeption Benjamins dem beliebig reproduzierbaren Medium Photographie jegliche Objektivität und Wertschätzung abgesprochen, arbeiteten Künstler wie Jürgen Klauke, Katharina Sieverding, Klaus Mettig, Rudolf Bonvie und Astrid Klein seit Beginn der 80er Jahre an der Wiedergewinnung der Aura des photographischen Bildes.

Astrid Klein knüpft an die experimentellen photographischen Techniken der 20er Jahre an: Sandwich-Verfahren, Doppelbelichtung, Photogramm, Rasterung, Photozeichnung und -montage. In ihren wandfüllenden, suggestiven, schwarz-weißen Photoarbeiten und -installationen montiert Astrid Klein Versatzstücke von Medienphotos und andere gefundene Ausgangsmaterialien, Struktur- und Textfragmente, Symbole und Zeichen zu eindringlichen Bildern. Dabei gelingt ihr nicht nur eine symbolische Verdichtung, sondern die Erschließung neuer Bedeutungskontexte. Schatten, Chiffren, Archetypen werden zu Spuren eines kollektiven Gedächtnisses, das Erinnerungsarbeit einfordert. Eine ihrer eindrucksvollsten frühen Arbeiten war „Die Richter“ (1981), serielle Porträts des berüchtigten Nazi-Richters Freisler. Vor allem aus den Werken der 80er Jahre sprechen Angst und Bedrohung einer Welt, die sich „eingeebnet, eingeordnet, begradigt“ (1984) erneut auf eine Ausblendung der Geschichte und Gleichschaltung der Individuen zubewegt, die sich im „Geschlossenen System“ (1983) befinden, als „Staubfresser“ (1984) ihr zum Scheitern verurteiltes Leben fristen. Nie gewinnen sie konkrete Gestalt, nur als Abdruck ihrer selbst, als Raster, Schablone oder Lichtspur sind sie zu erahnen wie die Spuren der Ausgelöschten in Hiroshima.

Astrid Klein wirft ihren „Blick hinter den Schatten“ (Noemi Smolik). Sie zeigt Chiffren der Existenz. Ihr Werk wirkt als Echolot der Erinnerung, indem es Signale aus dem kollektiven Unbewussten heraufsendet, die sich zu einem eindringlichen Memento formieren.

Barbara Straka

„Wirklichkeit erschlägt Kunst“ - Positionen politischer Kunst der 70er bis 90er Jahre

In: Udo G. Cordes (Hg.): Kunst und Alltag. Kunst im öffentlichen Raum im Land Brandenburg, Fredersdorf (Servi Verlag) 1999, o.pag.

Wirklichkeit erschlägt Kunst war der Bildtitel eines Gemäldes aus dem Jahr 1980 von Albert Oehlen, der 1982 im RealismusStudio der NGBK gemeinsam mit seinem Künstlerkollegen Werner Büttner ausstellte. Wolfgang Max Faust schrieb damals in seinem neu erschienenen Buch über die Wende in der deutschen Kunst zu den Bildern von Oehlen und Büttner: „Diese Malerei stellt keine Fragen und gibt keine Antworten. Indem sie ‚einfach da ist‘, wird ihre Schwäche zu ihrer Stärke. Sie erscheint wie ein verzweifelt-ironisches Aufbäumen gegen die Erkenntnis ‚Wirklichkeit erschlägt Kunst‘. [...] Ohne Glauben wird ein Dennoch gemalt, das sich mit den gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen, so wie sie sind, nicht abfinden will, das aber auch keinen gangbaren Weg aus ihnen heraus weiß. [...] Malerei scheint zur Widerspiegelung der Wirklichkeit unfähig zu sein, und auch als Ort für Kritik oder Utopie bietet sie wenig Halt. Sie ist ‚schöner Schein‘, und auf dessen negative Implikationen scheint es Oehlen anzukommen. [...] Das Bild gaukelt Kunst vor und versucht zugleich, sie mit den eigenen Mitteln aus der Malerei zu vertreiben. Was bleibt, ist ein ‚als ob‘, ein raffiniert wirksames ästhetisches Mimikry entleerter Bild-Lust, das der Gesellschaft als Kunst anbietet, was diese von ihr erwartet“ (W.M. Faust, in: Hunger nach Bildern, Köln 1982, S. 137). Auch Werner Büttners *Selbstbildnis mit Kamilledampfbad* von 1982 ist Ausdruck des introvertierten Zeitgeistes jener Jahre, denn es verstärkt den Eindruck, dass die politisch einst aktiven Künstler die rote Fahne eingerollt haben und, zurückgezogen an Heim und Herd, die eigenen Beschädigungen auskurieren.

Die Ausstellung mit Büttner und Oehlen im RealismusStudio der NGBK 1982 hieß bezeichnenderweise „Rechts blinken, links abbiegen“ und enthielt eine Reihe subversiver Bilder mit verschlüsselten politischen Inhalten, von denen der Frankfurter Ausstellungsmacher Georg Bussmann später einmal behauptete, hier „überwintere eine linke Position der zeitgenössischen Kunst“. Hier stehen wir schon vor einer Reihe von Fragen:

Ist politische Kunst immer auch linke Kunst?

Welche Ereignisse waren ausschlaggebend dafür, dass der Diskurs einer ‚politischen Kunst‘ der 60er und 70er Jahre in den 80ern offenkundig in einen ‚Winterschlaf‘ verfiel? War politische Kunst immer mit dem Anspruch auf Weltveränderung, -verbesserung verbunden und hat sie diesen Anspruch Anfang der 80er Jahre aufgegeben? Wenn ja, warum? Welche gesellschaftlichen Ereignisse waren ausschlaggebend dafür, dass sich die Künstler von der Wirklichkeit ‚erschlagen‘ sehen? Und schließlich: Ist der ‚Winterschlaf‘ politisch-kritischer Kunst heute vorbei? In welchen Erscheinungsformen begegnet sie uns heute?

Durch die documenta X 1997 in Kassel wurde - wenn man den Äußerungen ihrer Macher folgt - eine Trendwende zu einer neuerdings politischen Kunst eingeleitet. Schon das 800-seitige Begleitbuch zur documenta hieß bezeichnenderweise „Politics“. So beginnt auch Catherine Davids Einleitung zum Kurzführer mit einer radikalen Infragestellung der eingefahrenen Positionen: „Welchen Sinn und Zweck kann heute, am Ende des 20. Jahrhunderts, eine documenta haben, zu einer Zeit, in der die großen Ausstellungen, und zwar aus oft sehr berechtigten Gründen, in Frage stehen? Will man im Rahmen einer Institution, die sich im Laufe der letzten zwanzig Jahre zu einer Hochburg des Kulturtourismus und des Kunstkonsums entwickelt hat, eine Veranstaltung durchführen, die sich als kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart versteht, kann das leicht nicht nur als paradox erscheinen, sondern auch wie eine gezielte Provokation wirken. Doch angesichts der drängenden Fragen der Zeit wäre es mehr als inkonsequent, auf jeden ethischen und

politischen Anspruch zu verzichten“ (C. David, in: Kurzführer zur documenta X, Stuttgart 1997, S. 7). Von der Kunstkritik wurde dieser Anspruch argwöhnisch überprüft:

So zitiert die Kölner Kunstkritikerin Amine Haase Catherine David: „Zur Zeit favorisiere ich störende, unpassende Haltungen, fast an der Grenze zur Konfusion, anstatt irgend einen Konformismus zu verstärken“ - um zu dem Schluss zu kommen: „Jetzt wissen wir, woher der Eindruck unentschlossener Bewegung beim Durchwandern der d X-Territorien kommt. Nur wenn wir uns genauso beweglich halten, wie es die Wegbeschreibungen vorgeben, entgehen wir der Erstarrung, vor der uns David/Chevrier als der größten Gefahr für die Kunst und das Leben warnen wollen. Dass aber diese meinungsfrohe Meinungslosigkeit sich im krassen Gegensatz zum Geist der Endsechziger Jahre befindet, auf den die d X-Ideologen sich so ausgiebig berufen, das können wohl nur die feststellen, für die der Mai '68 kein papiernes Dokument, sondern gelebte Erfahrung ist. So scheint man dieselben Territorien zu betreten und ist doch Lichtjahre voneinander entfernt“ (Amine Haase, Territorien einer Ausstellung, in: Kunstforum international, Bd. 138, 1997, S. 78).

Damit ist unmissverständlich klargestellt, dass die Eintrittsbedingungen in den Kontext ‚politische Kunst‘ heute grundverschieden von den 68er Jahren sind. Lassen wir uns heute durch die documenta als Kunst- und Medienspektakel gefangen nehmen, so waren es damals reale politische Ereignisse, die den Diskurs einer politisch-kritischen Kunst auslösten, etwa die Studentenbewegung in Frankreich und Deutschland, der Vietnamkrieg, die atomare Aufrüstung der Supermächte u.a.

Bei der Frage nach der Situation politischer Kunst heute muss zunächst einmal ihre Entwicklung und Ausprägung der wichtigsten Positionen während der 60er bis 80er Jahre nachgezeichnet werden, wozu sich in den richtungsweisenden Ausstellungsprojekten dieser Zeit Anhaltspunkte finden. Erst dann wird verständlich, was heute unter ‚politisch-kritischer Kunst‘ verstanden wird und in welchen Strömungen des aktuellen Kunstdiskurses sie auftaucht. Spätestens seit 1970 finden in Berlin und verschiedenen Städten der Bundesrepublik eine Reihe wichtiger Ausstellungen statt, die eine Indikatorenfunktion haben:

Im Sommer 1970 geht es um *Kunst und Politik* im Badischen Kunstverein: Der Ausstellungsmacher Georg Bussmann hat 40 internationale Künstler eingeladen, darunter so konträre Positionen wie Eduardo Arroyo, Joseph Beuys, Erró, die Equipe Cronica, Johannes Grützke, die Guerilla Art Action Group, Renato Gattuso, Edward Kienholz, Kitaj, Klaus Staeck, Wolf Vostell und Andy Warhol.

„An den Stärken dieser Ausstellung und ihrer Bilder“, schrieben die linksgerichteten *tendenzen*, sind die Pariser Maiereignisse ebenso beteiligt wie die Empörung über die USA oder die NPD, die Bildzeitung oder die Polizeischläger, die Folterungen in Brasilien oder Vietnam“ (B. Bückling, in: *tendenzen* Nr. 69, Sept./Okt. 1970). Von der Presse einstimmig als „fällig, ja nachgerade überfällig“ bezeichnet (G. Brackert im Hessischen Rundfunk vom 15.6.70), spalteten sich die Kritiker alsbald in zwei Lager: diejenigen, die die Ausstellung als „politisch einseitig“ diffamierten und diejenigen, die politische Agitation forderten. Einer der zentralen Widersprüche politischer Kunst zwischen Form und Inhalt, zwischen Agitation, Provokation, Engagement einerseits und Qualität / gestalterischer Überzeugungskraft andererseits wurde damit bereits offenbar. Politische Kunst schien geradezu dazu verdammt zu sein, entweder unter Ideologieverdacht zu geraten oder sich dem Vorwurf der Konsumierbarkeit auszusetzen. Ein Kritiker schrieb: „Die Lektüre lehrt, dass der Konflikt zwischen Engagement und Ästhetik in immer der gleichen Sackgasse ausgetragen wird: Man möchte keine ästhetische, keine konsumierbare ‚Kunst‘ machen, weiß aber zugleich um die Wirkungslosigkeit seines Tuns - und tut es trotzdem“ (G. Brackert, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Hamburg, 5.7.1970).

Es folgte die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1971 mit der ebenso umstrittenen wie programmatisch richtungsweisenden Ausstellung *Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft*, die auf Kunstwerke, also Bildende Kunst i.e.S., völlig verzichtete und stattdessen den

Betrachter mit Schaubildern, Schrifttafeln und Plakaten in Form eines Environments konfrontierte, übrigens auch nicht in einem klassischen Kunstraum, sondern im gesellschaftlichen Raum, nämlich in der Technischen Universität Berlin. Hier wurde die schon durchlässig gewordene Grenze der Kontexte ‚Kunstraum‘ und ‚öffentlicher Raum‘, die erst in den späten 80er Jahren wirklich problematisiert wird, erstmals überwunden. In der Rezeption der ‚Funktionen-Ausstellung‘ schien ein anderes Vorurteil gegenüber dem Reizthema ‚Kunst und Politik‘ zu greifen, dass nämlich politische Inhalte von Kunstausstellungen marxistisch-leninistische Propaganda verbreiten und als hyperdidaktische Schautafelästhetik den Betrachter belehren und ideologisch manipulieren wollen. „Dieses Unternehmen präsentiert sich eher als ein Lehrgang in Politökonomie“, schrieb Hellmut Kotschenreuther (Mannheimer Morgen, 5.2.1971), und Lucie Schauer, damals noch Journalistin bei *Die Welt*, später Direktorin des Neuen Berliner Kunstvereins, meinte, „die Künstler müssten eigentlich erst Pinsel, Meißel und Radiernadel aus der Hand legen, um die sozialistische Revolution zu bewerkstelligen, bevor sie sich mit verändertem Bewusstsein und Gewissen ihren darstellenden Aufgaben wieder zuwenden könnten“ (Die Welt, 3.2.1971).

Fragen nach dem Verhältnis von Kunst und Politik werden zunehmend wichtig. Ende April 1973 treffen sich in Dieter Hackers 7. Produzentengalerie Berlin Christos Joachimides und Norman Rosenthal, um die Ausstellung *Art into Society - Society into Art* vorzubereiten, die noch im gleichen Jahr am Londoner ICA gezeigt wird. Die durch *Zeitgeist*, *Metropolis* und andere Repräsentationsausstellungen bekannten Ausstellungsmacher Joachimides / Rosenthal kann man sich heute in einer derart kämpferischen Vorreiterrolle kaum noch vorstellen.

Die Diskussion um die agitatorische Rolle des Künstlers im Klassenkampf und die aufklärerische Funktion von Kunstausstellungen fand noch einmal mit der 1973 vom Kunstverein Hannover gezeigten Schau *Kunst im politischen Kampf: Aufforderung - Anspruch - Wirklichkeit* einen Höhepunkt. Interessanterweise wurde sie wiederum von Christos Joachimides zusammengestellt, vereinigte aber kaum Malerei, sondern erstmals Environments, Plakat- und Konzeptkunst von Beuys, Brehmer, Haacke, Hacker, Neuenhausen, Staack und Vostell mit Aktion und Diskussion. Auch hier blieb die Kritik ratlos: „Wen will diese Ausstellung erreichen und was vor allen Dingen? Eine Politisierung der Besucher? Und wer besucht die Ausstellung? Kunst im politischen Kampf? Kunst für den politischen Kampf? Oder politischer Kampf als Kunstwerk?“ (DVZ, 13.5.1973). „Die Räume machen den Eindruck eines leeren Parteilokals nach der Wahlversammlung“ warf Peter Winter in der FAZ vom 11.5.1973 den Initiatoren vor und wehrte sich damit noch einmal gegen die Bilderarmut politischer konzeptueller Kunst, ein Vorwurf, dem schließlich Uwe M. Schneede, 1974 noch Leiter des Hamburger Kunstvereins, mit der Ausstellung *Aspekte der engagierten Kunst* begegnete. Hier trat die begriffliche Unschärfe zwischen ‚politisch-operativer Kunst i.e.S.‘ und ‚gesellschaftlich engagierter Kunst‘ offen hervor, zeigte doch Schneede unter dem abgeschwächten Titel erst recht eine ‚linke Straßenkunst‘, wie sie von Künstlerkollektiven wie ‚Rote Nelke Westberlin‘, ‚Projektgruppe Kunst & Politik‘ (Bielefeld) und dem VDSK (Vereinigung demokratischer und sozialistischer Künstler Westberlin) vertreten wurde. Immerhin war es hier einigen gewerkschaftlich engagierten oder in K-Gruppen agierenden Künstlern gelungen, in ihre Malkollektive auch Studenten, Arbeiter und Jugendliche zu integrieren. (Diesen Versuch unternahm auch die Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V. seit 1973 mit ihrem ‚RealismusStudio‘, worin die Diskussion über Kunst die Ausstellung von Kunst dominierte.) Hinzu kamen etablierte Positionen realistischer Kunst wie Gorella, Immendorff, Neuenhausen, Sorge oder Waller, die insbesondere das Kunstgeschehen in Westberlin damals bestimmten. Was dennoch nicht gelingen konnte, damals aber erklärtes Ziel aller engagierter Ausstellungsmacher war, nämlich Kunstausstellungen für ein proletarisches Publikum zu öffnen und deren Hemmschwelle gegenüber Museumsbesuchen zu senken, daran scheiterte auch dieses Projekt. Eine enttäuschte Stimme der linken Presse: „Statt den Arbeiter, das erklärte Publikum, zu emanzipieren, im Brecht’schen Sinn zum Kenner zu machen, stufen sie ihn auf ein Niveau des optischen Analphabeten zurück. Mit einer grobschlächtigen

Pseudo-Naivität, die die primitive Direktheit der Laienkunst für sich in Anspruch nimmt, soll offenbar ein klassenspezifischer Stil etabliert werden, eine proletarische Kunst neben der bürgerlichen“ (Deutsche Zeitung, 11.10.1974). Dass dies eine Illusion blieb, zeigt allein die Tatsache, dass zwar der Realismus im Kunstmarkt Hochkonjunktur gewann, aber die Diskussion um Kunst und politisches Engagement im Laufe der 70er Jahre immer mehr verebbte. Stattdessen etablierte sich eine breite Realismus-Diskussion in Ausstellungen wie *Realismus - Realität - Realismus* usw. sowie in dem schon erwähnten ‚RealismusStudio‘ der NGBK, dem die Verfasserin selbst zwischen 1974 und 1985 (sowie Anfang der 90er Jahre, B.S.) angehörte. Eines der wesentlichen Anliegen dieser Gruppe war es, den starren Realismusbegriff Brecht’scher Prägung aufzubrechen, die Vormachtstellung der Malerei in Frage zu stellen und Ansätze politisch-kritischer Kunst auch in neuen Kunstrichtungen (etwa Neoexpressionismus, Kunst mit Fotografie) und in Neuen Medien zu suchen, etwa Performance, Installation oder Video. Diese Forschungsarbeit über aktuelle Ansätze politischer Kunst wird bis heute von der Gruppe fortgesetzt.

Ende der 70er Jahre nimmt das Interesse der Künstler und Ausstellungsmacher an sozialen Prozessen, an ‚Alltagsbewusstsein‘ und an der Integration einer kunstfremden Öffentlichkeit deutlich zu. Zeitgleich mit der 1978 von Wulf Herzogenrath unter dem sozialwissenschaftlich klingenden Titel *Feldforschung* im Kölnischen Kunstverein eingerichteten Ausstellung gab die Zeitschrift *Kunstforum international* die wichtigsten Positionen unter dem Sammelthema ‚Kunst als sozialer Prozess‘ wieder.

In diesem Paradigmenwechsel liegt - aus heutiger Sicht betrachtet - der wichtigste Anknüpfungspunkt für die Positionen politischer Kunst der 90er Jahre, von denen später die Rede sein wird. So setzte etwa das 1993 im Berliner öffentlichen Raum realisierte Projekt *Integral* direkt an der damaligen Ausgangsbasis an: Der Terminus „Kunst als sozialer Prozess [...] bringt zum Ausdruck, dass sich eine Arbeitsform entwickelt hat, in der der kommunikative Gesichtspunkt künstlerischen Handelns wichtiger ist als die Produktion eines Gegenstands. Deutlich wird diese Richtung konzeptueller Kunstproduktion auch gerade darin, dass kaum noch von Kunstwerken gesprochen wird, als vielmehr von Projekten. Künstler haben Pläne; sie formulieren ihre Vorhaben in Begriffen des Entwerfens. [...] Die [...] Ausstellungen der 70er Jahre holten die Projekte der Künstler in den institutionellen Kunstraum“ (Melitta Klinge, *Mit der Kunst aus der Kunst*, in: *Integral(e) Kunstprojekte*, NGBK, Berlin 1993, S. 12).

Der politische Herbst in Deutschland, die Desillusionierung der Linken, ‚Neue Innerlichkeit‘ und neuer Subjektivismus ließen keinen Zweifel daran, dass die Zeit einer politisch-kritischen, agitatorischen und aufklärerischen Kunst abgelaufen war. Künstler beginnen ihr Selbstverständnis neu zu formulieren, u.a. in der Ausstellung *Eremit - Forscher - Sozialarbeiter* (Kunsthaus Hamburg, 1979) und in *toi altre - wir anderen. Künstlerische Aktivität und Selbsterfahrung im sozialen Raum*, 1982 in der Städtischen Galerie Regensburg, organisiert von Veit Loers. Erstmals wurden in dieser Schau eine Ausweitung der künstlerischen Kommunikationsformen praktiziert, Fragestellungen der Kunstsoziologie und der Feldforschung in die Konzepte mit einbezogen. Hatte man sich in den 70er Jahren eingestehen müssen, dass das Volk nicht unbedingt zur Kunst kommt, dann musste die Kunst eben zum Volk gehen und sich den Gesetzmäßigkeiten des sozialen Raumes stellen. „Diese Kunst sperrt sich nicht gegen das Museum, [...] aber sie verliert auch den Marktplatz nicht aus den Augen“, schrieb *Die Zeit* (4.6.82). Dabei war der Zündstoff, den die Ausstellung mit ihren Aktionen zu bieten hatte, provokativer als die linken Agitationsbilder der Malkollektive. So hatte etwa der Kölner Aktionskünstler Flatz damit einen Skandal erzeugt, dass er die obszöne Parole „Fressen, Ficken, Fernsehen“ in schwarz-rot-goldenen Lettern an die Außenwand der Städtischen Galerie Regensburg geschrieben hatte. War vorher noch der Kampf um die Gunst des proletarischen Publikums geführt worden, was sich als fata morgana verflüchtigt hatte, sollte die Kunst jetzt den deutschen Spießbürger mitten ins Herz treffen. Resignation und Radikalisierung der Künstler liegen hier eng beieinander, doch greift bei Vielen bereits das Eingeständnis Raum, dass Bewusstseinsveränderung

und Weltverbesserung mit Kunst, die ihrem eigenen Kontext, ihren eigenen Spielregeln und ihrem Elfenbeinturm-Dasein verhaftet bleibt, kaum zu leisten sind. Dass dies eher einer aktionistischen Kunst im sozialen Kontext, im öffentlichen Raum der Stadt vorbehalten sein sollte, hatten ja schon neodadaistische Aktionen der Fluxus- und Happening-Künstler Ende der 60er Jahre bewiesen (Vostell, Beuys u.a.), die für eine kurze Zeit mit den politischen Aktionen der Studentenbewegung verschmolzen waren. Interessanterweise ähnelten viele Aktionen der Bürgerinitiativen der späten 70er und 80er Jahre den ‚happenings‘ und ‚sit ins‘ der Studenten – hier hat eine geradezu nahtlose Übergangsentwicklung stattgefunden -, und auch für die neuerlichen Studentenproteste der späten 90er Jahre gilt, dass sie auf Inszenierungsformen der Avantgardekünstler von damals zurückgreifen und sich von deren phantasievollen Aktionismus inspirieren lassen.

Unverkennbar tritt jedoch Anfang der 80er Jahre eine gesellschaftliche Regression ein, die von globalen politischen Entwicklungen einerseits (Angst vor dem Atomkrieg in Europa) und hausgemachten Krisen andererseits (Deutscher Herbst, Verlust der politischen Hoffnungen der linken Intellektuellen) geprägt wird. Auf dem Kunstmarkt vollzieht sich eine Trendwende zur Malerei, eine Abkehr von realistischen, gesellschaftsorientierten Strömungen hin zu einem gefühlsbetonten, sich geradezu inflationär ausbreitenden ‚Neoexpressionismus‘. Eine Verinnerlichung, Inkubation gesellschaftlicher Themen parallel zu einer Radikalisierung des künstlerischen Subjekts und seinen Emotionen ist zu konstatieren. In dieser Phase scheint die vom Bonner Kunstverein und der NGBK Berlin 1984 organisierte, medienübergreifende Schau *Ansatzpunkte Kritischer Kunst heute* (unter erstmaligem Einschluss der inzwischen neu aufkommenden amerikanischen ‚Politischen Konzeptkunst‘ von Jenny Holzer, Barbara Kruger und sozial-aktionistischer Konzepte wie Tim Rollins und PADD u.a.), geradezu als ein verspäteter Abgesang auf die inzwischen längst umgeschwenkten gesellschaftlichen und künstlerischen Trends in Deutschland und Europa. Zugleich wird hier eine Gegenposition zur ‚l’art pour l’art‘ behauptet, an neuen Künstlernamen überprüft und beibehalten, die entgegen einem modischen Manöverwechsel die kontinuierliche Aufgabe politisch-kritischer Kunst und die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers aufs Neue proklamiert.

Mit der 1988 im Kunsthaus Hamburg von Georg Bussmann organisierten Schau *Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit* vollzieht sich zumindest in der damaligen Bundesrepublik kurz vor der politischen ‚Wende‘ ein erneuter Paradigmenwechsel. Es kommt nun nicht nur, wie Mitte der 70er Jahre, der Blick vom künstlerischen Elfenbeinturm auf die außerkünstlerische Realität in Betracht, was schließlich zum Verlassen des Elfenbeinturms führen musste, sondern die Fragen nach gesellschaftlichem Engagement und sozialer Verantwortung des Künstlers stellen sich erstmals auch historisch orientiert. Es mag eine durch den Linksterrorismus zugespitzte und von den Füßen auf den Kopf gestellte Frage als Spätfolge der 68er Generation sein, die mittlerweile im Kunstkontext Raum greift: die Frage nach der historischen Schuld und verdrängten Erinnerung der Deutschen gegenüber ihrer Geschichte, die Stigmatisierung der Väter als Täter. „Erstaunt stellt eine Generation fest: Die künstlerische Verarbeitung von Geschichte hat sich ungeheuerlich gewandelt. Dort, wo vor 20 Jahren aggressive Verweigerung geprobt wurde, steht heute eine hinterlistige Ironie, mit der Gesellschaft künstlerisch seziert wird. [...] Geschichte bedeutet jetzt unterschiedliche Ablagerungen, die in jedem Individuum anders ‚geschichtet‘ sind. Das künstlerische Abarbeiten und Entlarven dieser Schichtungen wird nun auch von denen wahrgenommen, die Geschichte 20 Jahre lang als politische Agitation begriffen haben. Aus dem Traum ‚Geschichte machen‘ wird das Bedürfnis, Geschichte zu entlarven und zu begreifen“ (Petra von der Osten-Sacken, in: *Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit*, Ausstellungskatalog des Kunsthauses Hamburg, hrsg. Von Georg Bussmann, Berlin 1988, S. 10). Mit der Ausstellung *um ’68*, 1990 von der Düsseldorfer Kunsthalle unter Regie von Marie-Luise Syring veranstaltet, feiert sich in der vergangenheitsorientierten und sie beschwörenden Schau eine ganze Generation kritischer Intellektueller, die längst widerstandslos ihren Platz in den ersten Reihen der Gesellschaft eingenommen hat, eine Generation, die sich

inzwischen selbst zur Geschichte geworden ist. Das Paradigma der Geschichte, ‚Spurensicherung‘ und ‚Art of Memory‘, die Denkmalsdebatte und die Befragung des ‚kollektiven‘ oder ‚kulturellen Gedächtnisses‘ durch künstlerische Projekte, anklingend mit der Hamburger Ausstellung, leiten eine bis heute anhaltende Debatte um die kritische Erinnerungsfunktion und aufklärerische Wirkung von Kunst ein.

Versucht man eine Chronologie derjenigen Kunstströmungen, in denen sich eine gesellschaftlich kritische Kunst der letzten drei Jahrzehnte artikuliert, so stellt man überraschend fest, dass sie sich nicht etwa – wie es Anfang der 80er Jahre in der regionsübergreifenden Schau *Kunstlandschaft Bundesrepublik* den Anschein hatte – aufgelöst hat, sondern in verschiedene neue Strömungen Eingang fand. Dafür lassen sich in der internationalen Szene folgende Nachweise finden:

- Das ‚political painting‘ der Postmoderne (80er Jahre), etwa der Isländer Erró (Paris) und die Russen Komar & Melamid (New York): Thema sind die Medienkultur und globale politische Zusammenhänge sowie konkrete historische und gegenwärtige Zeitereignisse und ihre Widerspiegelung in den Medien.
- Strömungen des deutschen Neoexpressionismus (frühe 80er bis frühe 90er Jahre): Kippenberger, Oehlen, Barfuss, Wachweger u.a.: Themen sind die Gesellschaft von innen, die psychischen Auswirkungen sozialer Missstände, die Dummheit und Brutalität der alltäglichen Realität, der gesellschaftliche Kampf der Individuen und der Geschlechter, die Entlarvung der Wirklichkeit durch eine ‚Strategie der Affirmation‘ (Bazon Brock).
- Politische Konzeptkunst, USA, Bundesrepublik (Anfang der 80er Jahre bis heute), Haacke, Holzer, Kruger: Neben den gesellschaftskritischen Themen und Tabuzonen, den Vernetzungen von Kunst, Politik und Wirtschaft, wählen die Künstler erstmals Strategien der Werbung und der Medien als Transportmittel für ihre Botschaften, die auch im Außenraum funktionieren (elektronische Laufschriften, Anzeigen, Werbekampagnen). Der öffentliche Raum wird als Folie für die Projekte, nicht als Aktionsraum interessant.
- Sots Art (Mitte der 70er bis Mitte der 80er Jahre): Komar & Melamid, Kabakov, Bulatov, Kossolapov u.a. – Gegenströmung zur amerikanischen Pop Art, die – nicht wie diese affirmativ die Bildwelten und Botschaften der amerikanischen Konsumwelt –, sondern der politischen Werbung (der Parteien und Ideologien in der Sowjetunion der Perestroika) untersucht und mittels einer literarisch geschulten Ironie entlarvt.
- Der Moskauer Konzeptualismus (Mitte der 70er Jahre bis Anfang der 90er Jahre): Kabakov, Prigov, Monastirskij, Medizinische Hermeneutik u.a.: Avantgardistische Untergrund-Kunst, die sich als Oppositionsbewegung zur herrschenden Kultur des Sowjet-Imperiums sieht und mit ‚kleinen Medien‘ und ‚armen Materialien‘ z.T. in Kommunalwohnungen („Hauskultur der Avantgarde“) Moskaus ihren Anfang nimmt und von Aktionen und Performances in abgelegenen Gebieten des Landes begleitet wird. Themen sind die Sinnentleerung des politisch dominierten Lebens und seiner Rituale, die Hoffnungslosigkeit, die Stupidität der Alltagswelt, der Kitsch, der Müll und der Tod.
- Feministische und Gender Art, USA (Ende der 80er Jahre). Ausgelöst von einer neuen politischen Prüderie in den USA (Mapplethorpe-Skandal in Washington) und begleitet von der Debatte um ‚political correctness‘ entwickelt sich in den USA eine Bekennerhaltung von schwulen, feministischen und kritischen Künstlern, die eine neue Radikalität in die Konfrontation von Kunst und Politik hineinragen. Das Bekenntnis zur eigenen Sexualität

wird zum politischen Bekenntnis; sein Ausdruck in der Kunst wird durch die amerikanische Gesellschaft weiterhin zum Tabu erklärt.

- Art of Memory / Gedächtniskunst: internationale Strömung einer paradigmatischen Thematisierung der Bedeutung von Geschichte und ‚kollektivem Gedächtnis‘ für Kunst und Gesellschaft. Sammeln, Archivieren, Bewahren, Erinnern und Gedenken gehören zu den zentralen Kategorien. Ein Teil der ‚Art of Memory‘ fand sich bereits in den Strömungen der ‚Spurensicherung‘ seit den 70er Jahren (Rheinsberg, Boltanski, Feldmann, Poirier u.a.), deren Aufgabe das Aufdecken verschütteter und verdrängter Geschichte und ihre Re-Auratisierung mittels authentischer Spuren ist. Aktuell findet sich die ‚Art of Memory‘ in der Denkmalsdebatte, die eine Sinn- und Formenkrise der zeitgenössischen Kunst bei der ästhetischen Vermittlung von Gedächtnisinhalten (z.B. Holocaust, II. Weltkrieg, 17. Juni 1953 u.a.) konstatiert.
- Russischer Aktionismus (Mitte der 90er Jahre bis heute): Alexander Brener, Oleg Kulik, Nezesudik Group u.a. gehen seit Mitte der 90er Jahre mit radikalen Aktionen und Performances in die städtische Öffentlichkeit Moskaus der Post-Perestroika. Mit Schockwirkungen, Ekel und Grausamkeit (orientiert an Elementen des ‚Wiener Aktionismus der 70er Jahre von Mühl und Nitsch) wird die Öffentlichkeit provoziert, doch tritt in den oft ausbleibenden Reaktionen des anonymen Publikums die eigentliche nihilistische Aussage dieser kulturpessimistischen Richtung zutage: die Sichtbarmachung der Gleichgültigkeit der Gesellschaft und die Vergeblichkeit des (politischen) Handelns von Kunst und damit ihre Unfähigkeit, die Welt zu verändern.
- Kunst im öffentlichen Raum (seit Mitte der 80er Jahre): Mit der Loslösung von starren Konzepten der ‚Kunst am Bau‘, die das Kunstwerk auf additive, dekorative und kommentierende Funktionen verengte, vollzog sich eine Öffnung zu anderen Kunstformen. Mit den Konzepten der ‚kontextbezogenen Installation‘ und der Skulptur im Außenraum kamen gesellschaftliche, architektonische und historische Gegebenheiten des städtebaulichen Umfelds zum Zuge. Temporäre, aktionistische Formen mit konkreten Aussagen treten an die Stelle von ‚autonomen‘, auf Ewigkeit hin konzipierten Werken. Olaf Metzels kontextbezogene Installation *13.4.81* (Skulpturenboulevard, Berlin 1987) stellt einen Schlüssel zum Verständnis des Umbruchs der Kunst im öffentlichen Raum Mitte der 80er Jahre dar; es widmet sich der Studentenbewegung und repräsentiert den Prototyp eines ‚Antidenkmals‘, das sich an die autonome Gegenöffentlichkeit richtet und von dieser ‚benutzt‘ wird. Neue Strömungen öffentlicher Kunst widmen sich Projekten, in denen sich Künstler und Teilöffentlichkeiten gemeinsam für bestimmte Ziele und Interessen mit sozialen Inhalten einsetzen.

Kunst und „Wirklichkeit“

Was Realität ist, bestimmt das Netzwerk des gesellschaftlichen Konsenses, und auf welche Realität sich der Künstler bezieht, muss er jeweils neu definieren. Digitalisierte Bilder, die neue Manipulationsmechanismen auch für Foto und Film eröffnet haben, lassen den alten Glauben in Objektivität und Authentizität einer „realistischen“ Darstellung von Wirklichkeit vollends schwinden. Wenn die primären Medien zur Wiedergabe der Wirklichkeit, Malerei, Foto, Film, ihre Verlässlichkeit eingebüßt haben, wenn der Bild-Begriff überhaupt in Frage steht und der Ort der Kunst im virtuellen Raum zu verschwinden droht, dann kann das alte Postulat von der Widerspiegelungsfunktion der Kunst nicht weiter beibehalten werden. Die Kunst muss ihren Ort in der gesellschaftlichen Wirklichkeit neu definieren. Und sie tut es. Vielleicht ist die neue Hinwendung der Künstler zu Aktionskunst und zum öffentlichen Raum ein Indiz dafür.

Kunst und Gesellschaft / Kunst und Kommerz

Bezog die politische-kritische Kunst der 70er Jahre ihre Sprengkraft vor allem aus der Bloßstellung von Missständen in der eigenen Gesellschaft oder aus der Stellungnahme zu internationalen Konflikten (z.B. Vietnamkrieg, atomare Aufrüstung), so ist infolge der allgemeinen Globalisierung das einmal benannte politische oder soziale Problem heute nicht mehr auf die eigene Gesellschaft / Nation einzugrenzen. Ursachen und Auswege, Utopien, können vom Künstler nicht mehr benannt werden. Fraglich ist, ob sie es jemals wurden, aber so lautete immerhin eine der primären Forderungen gegenüber politisch-kritischer Kunst der 70er Jahre.

In den 70er und frühen 80er Jahren sah sich die Kunst fortwährend dem Widerspruch ausgesetzt, sich in einer Gesellschaft, die sie kritisierte, fortwährend reproduzieren zu müssen. Der Kreislauf bestimmte das Werk der kritischen Avantgarde von heute zu einem Verkaufsobjekt von morgen. Angesichts einer Gesellschaft, in der das Kunstwerk überwiegend als Ware und künstlerische Produktion als ‚Dienstleistung‘ angesehen wird, Künstler und Kunstinstitutionen sich zunehmend vermarkten und verkaufen müssen, verwundert es nicht, dass politische Standortbestimmungen heute mehr als selten sind. Die angesichts leerer öffentlicher Kassen mehr oder weniger erzwungene Zusammenarbeit mit Sponsoren tut ein Übriges in dieser Richtung. Gesellschaftskritik und Aufbau einer Corporate Identity zur Stärkung des Firmenimages gehen in den seltensten Fällen eine Liaison ein. Gleichzeitig scheint eine Ent-Emotionalisierung der Debatte eingetreten zu sein. Denn paradoxerweise kann auch politische, gesellschaftskritische Kunst heute als ‚Produkt‘ neben anderen, ‚affirmativen‘ Hervorbringungen im ‚Betriebssystem Kunst‘ bestehen, wenn sie nur ihren Kontext genau absteckt und ihre ‚Kunden‘ findet. Wenn Kunst in jeder Gesellschaft eine Frage des Konsenses einer – wie auch immer definierten großen oder kleinen – Kunstöffentlichkeit ist, kann sie dann noch provozieren, schockieren, Denkanstöße oder sogar Handlungsimpulse auslösen?

Noch einmal zurück zur documenta: Angesichts der hier angestellten Überlegungen zu den Problemen der Globalisierung und der Vermarktung von Kunst wirken die Absichten von Cathérine David, nämlich die documenta zu einer hyperintellektuellen Veranstaltung zu machen, der Vermassung und der kulturindustriellen Vermarktung zu entziehen, wie Spiegelgefechte von gestern: „In einer Zeit der Globalisierung und der sie begleitenden, manchmal gewaltsamen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen repräsentieren die heute wegen ihrer angeblichen Bedeutungslosigkeit [...] unterschiedlos verdammten zeitgenössischen (künstlerischen) Praktiken eine Vielfalt symbolischer und imaginärer Darstellungsweisen, die nicht auf eine (fast) gänzlich der Ökonomie und ihren Bedingungen gehorchende Wirklichkeit reduzierbar sind; sie besitzen damit eine ebenso ästhetische wie politische Potenz. Diese Potenz vermag allerdings nur dann fruchtbar zu werden, wenn sie nicht dazu missbraucht wird, die im Rahmen der Kulturindustrie ständig zunehmende Instrumentalisierung und Vermarktung der ‚zeitgenössischen Kunst‘ und ihre darauf abgestimmte Zurichtung zum Spektakel noch zu verstärken und auch nicht einer ‚gesellschaftlichen‘ Regulierung oder Kontrolle dient. [...] Eine weitere Voraussetzung dafür ist die Erkenntnis der Formen und der aktuellen Bedingungen der Möglichkeiten einer kritischen Kunst, die nicht auf akademische und mit einem Etikett versehene Formen reduzierbar ist“ (C.D., in: Kurzführer, a.a.O., S. 7).

Nimmt man Cathérine Davids Intentionen ernst, dann könnte man Hans Haackes populären documenta-Beitrag *Standort-Kultur* als ihre ebenso beispielhafte wie fragwürdige Illustration nehmen: *Standortkultur* ist eine Werbesäule an verschiedenen Orten im documenta-Einzugsbereich der Kasseler Innenstadt. Thema ist Haackes altes Arbeitsfeld, Kultursponsoring: Eine Gliederpupe aus dem Künstleratelier im Stile von Leonardos Universal mensch und mit den Gesichtszügen Hilmar Koppers, Deutsche Bank, ausgestattet, agiert mit entlarvenden Zitaten zur Kunstförderung durch das Kapital, das darin nur seine eigenen Interessen verwirklicht sieht und die Kunst funktionalisiert.

„Wer das Geld gibt, kontrolliert“, zitiert Haacke Kopper. Aber wirkt die Arbeit heute nicht antiquiert, wie ein vergeblicher Kampf eines gutmeinenden (und übrigens wirtschaftlich unabhängigen) Künstlers mit den Windmühlenflügeln, eine wirkliche Donquichotterie? Oder als Zynismus angesichts der Macht des Geldes? Erschlägt hier nicht die Wirklichkeit wieder einmal die Kunst?

Kunst und Geschichte

Vielen Künstlern, die kein aktuelles Agitationsfeld sehen, bleibt da nur der Rückzug in die Geschichte, vor allem die deutsche Geschichte, die immer noch genügend explosiven Stoff für eine zeitgenössisches Werk und Lernmaterial für das heutige Publikum bietet, zumal die Warnung vor dem Neonazismus ein schier unerschöpfliches Aufklärungspotenzial birgt und noch immer ein ernst zu nehmendes Aktionsfeld darstellt. Fragen von Schuld, Verantwortung und Verstrickung in Geschichte, Fragen, die die 68er Generation schon ihren Vätern stellte, gewinnen in der zeitgenössischen Kunstproduktion der 80er Jahre breiten Raum. Als beispielhafter Indikator kann der Filmemacher und Theoretiker Alexander Kluge gelten, dessen Konzept einer ‚Arbeit in Geschichte‘ mit schon vorhandenen Konzepten der ‚Spurensicherung‘ in der Kunst konform geht. Interessanterweise hatte sich Alexander Kluge in den 70er Jahren mit Realismustheorien beschäftigt. Die Frage heißt jetzt nicht mehr, wie die Gegenwart verändert werden kann, wie der eigene Standpunkt in der Gesellschaft ist, sondern, welche Haltung nehme ich in Bezug auf die Geschichte ein, und kann diese aus veränderter Perspektive auch rückwirkend verändert werden? Kann etwas ungeschehen gemacht werden, kann etwas, das hätte geschehen sollen, in die Geschichte nachträglich eingebracht werden? Es klingt paradox, aber so lautet die Frage der Geschichtslehrerin Gabi Teichert (dargestellt von Hannelore Hoger) in Alexander Kluges Kultfilm *Die Patriotin* von 1976, die „die deutsche Geschichte als Ausgangsmaterial für deutsche Schulbücher verbessern“ will. Und was ist eigentlich deutsche Geschichte, deutsche Identität? Meine These dazu lautet, dass die Auflösung der politischen Kunst in das umfassende Paradigma einer ‚Kunst der Erinnerung und des Gedenkens‘ (Art of Memory) insbesondere durch den Fall der Grenzen in Europa und die deutsche Wiedervereinigung Ende der 80er Jahre bewirkt wurde. Wieder einmal wurden die Deutschen auf ihre Geschichte zurückgeworfen, machten aber die Erfahrung, dass Neonazismus und Neo-Nationalismus Anfang der 90er Jahre sich inzwischen als europäische Themen und kriegerische Konflikten entpuppt hatten.

Kunst und Politik

Die Frage nach dem veränderten Verhältnis von Kunst und Politik betrifft einerseits die Darstellungsinhalte und zweitens die Wirksamkeit der Kunst. Also: stellt Kunst heute (noch) politische Inhalte dar, und kann Kunst politisch wirken? Gibt es heute noch ‚politische Malerei‘? Auch im Werk von Erró geht es nicht um Politik i.e.S., sondern mehr um ‚Kommunikation‘ von gegensätzlichen Systemen, Prinzipien, Weltanschauungen usw., wobei der Krieg – wertfrei gesprochen, sofern man es kann – bei Erró als eine Sonderform der unversöhnlichen ‚Kommunikation‘ auftritt. Anders als noch in den 70er Jahren beziehen Künstler heute nicht mehr direkt Stellung zu tagespolitischen Ereignissen wie etwa die Berufsverbote, der Vietnamkrieg u.a. Die gängigen, traditionellen Kunstformen wie Malerei und Skulptur haben sich dazu auch als untauglich erwiesen. Politisch wirksame Kunst kann nicht auf der Ebene einer Illustration der Ereignisse verbleiben. Wenn Albert Oehlen anfangs mit dem Bildtitel *Wirklichkeit erschlägt Kunst* zitiert wurde, dann auch angesichts des Eingeständnisses, dass es eine Kapitulation der Kunst vor einer „Darstellung des Nicht Darstellbaren“ gibt, wie es Jean-Francois Lyotard in seinem Aufsatz von 1982, *Beantwortung der Frage, was ist postmodern* unmissverständlich deutlich gemacht hat.

Direktes politisches Handeln, propagandistisches Auftreten von Künstlern und Interventionen in politische Prozesse sind mir in der aktuellen Kunst nicht bekannt – sieht man

einmal, polemisch gesprochen, von den Wahlkampfstrategien eines Günter Grass ab. Umgekehrt lässt sich sagen, dass ursprüngliche Kunstformen der 60er und 70er Jahre, z.B. Happenings, Kunstaktionen und Performances Eingang in eine alternative, grüne Politik und in die Aktionsformen von Bürgerinitiativen und Gegenöffentlichkeit aller Art gefunden haben. Und wenn früher vom Künstler ‚Parteilichkeit‘ gefordert wurde, dann steht auch diese Haltung angesichts einer tief verwurzelten Politikverdrossenheit und einer Auflösung traditioneller Feindbilder mehr als in Frage. Nicht einmal mehr ‚rechts‘ und ‚links‘ sind heute verlässliche Begriffe.

Bewertet man aber die politische Funktion heutiger Kunst entsprechend ihrer öffentlichen Wirksamkeit, z.B. Trends auszulösen, meinungsbildend und -verändernd zu wirken und Kommunikationsprozesse zu initiieren, dann finden sich insbesondere in der neuen „public art, der öffentlichen Kunst, neue Ansätze.

high und low culture

Ein Dilemma der politisch-kritischen Kunst der 60er und 70er Jahre war die Schwierigkeit, ihr Publikum zu erreichen. Als Zielgruppe galt zunächst die kunstfremde Öffentlichkeit des städtischen Raumes und die Überwindung von ‚Klassenscharanken‘ mittels Kunst. Blieben die Happenings für den zufälligen Straßenpassanten als eindeutiges ‚Kunstereignis‘ eine Ausnahmeerfahrung und somit elitär, so konnte auch der Realismus in der Malerei die Hemmschwelle vor dem Museumsbesuch nicht heruntersetzen um neue Besucherschichten anzuziehen.

Erst die Kunst im öffentlichen Raum und die politische Konzeptkunst in den USA seit Beginn der 80er Jahre konfrontieren die Öffentlichkeit direkt mit ihren Anliegen, wirkungsvoll nicht zuletzt deshalb, weil sie die Strategien der Massenmedien und das Prinzip der ‚Kontextverschiebung‘ (abgeleitet aus dem Duchamp’schen Readymade-Konzept) erfolgreich zu nutzen verstanden. Statt intellektueller Belehrung eröffneten sich nun für das Publikum neue Erfahrungshorizonte außerhalb der etablierten Museen und Galerien. Die Grenzen von Kunstraum und öffentlichem Raum, von privat und öffentlich, von ‚high‘ und ‚low culture‘ sind längst verwischt. Angesichts einer Wiederbelebung der Pop Culture in der aktuellen Kunst- und Musikszene, die die Lebenspraxis ganzer Generationen zwischen 1967 und 1997 determiniert, betonte die Berliner Kuratorin Kathrin Becker in einem Text zur Ausstellung im NBK (1996) *Pop mix volume one* den „neuen kommunikativen Charakter der Kunst“, der auch eine „Öffnung in Richtung der Verwendung populärer Images als Angebot eines ‚easy entrance‘ (leichten Zugangs) an den Rezipienten“ enthalte (z.B. die Videoclips von Claudia Hart und die von der Werbe- und Fashion-Photography beeinflussten Gemälde von Gabriele Basch und Thomas Hauser). Noch einmal Kathrin Becker: „Alle diese Formen des Pop sind verschiedentlich als subversive Praxis beschrieben worden. Die Eigenschaft des Subversiven wird dabei vor allem der Tatsache zugeschrieben, dass Pop mit dem Ziel der Selbstbestimmung Kunst und Lebenspraxis im Sinne einer ‚Ästhetik der Existenz‘ (Foucault) vernetzt. Im Zusammenhang mit dem High Culture-Status der Kunst dockt das bisher subkulturell Ausgeschlossene selbstverständlich an das Etablierte an, bewegt sich also von der Peripherie ins Zentrum. Die Grenzen von kulturellem Underground und Mainstream haben sich verwischt. Voraussetzung dafür ist, dass Pop seinen Platz in der nach marktwirtschaftlichen Regeln funktionierenden Gesellschaft angenommen hat. Pop hat erkannt, dass allen kritischen und autonomiebewussten Regungen zum Trotz auch die Kunst immer eingebettet bleibt in einem System von ökonomischen Verwertungsinteressen. Sich in diesem System zu beweisen, ist das Ziel von Pop“ (NBK Katalog, S. 10). Auf dieser Basis wundert es nicht, wenn Thomas Hauser, der sich zur Zeit mit dem Abmalen prominenter Models aus Modezeitschriften beschäftigt, der Kunst eine politische Dimension lediglich in ihrem ‚Anderssein‘ zuspricht, sich im übrigen aber mit den Verhältnissen – ganz im Sinne der Pop Culture – arrangiert hat: „Die Kunst bildet einen Raum, den es ohne sie nicht gäbe. Diese ‚Option der Kunst, etwas prinzipiell anderes zu machen‘ (A. Oehlen), würde ich auch gleichzeitig als ihre politische Funktion bezeichnen. [...] Man kann [...] unmöglich [...] so tun, als wäre Kunst so etwas wie ein Ort reiner, unverfälschter menschlicher Wahrnehmung.

Die Kunst kann diese neuen visuellen und sprachlichen Codes in einen anderen Kontext stellen und sie anderen ästhetischen Erfahrungsweisen anschließen. Ob diese dann allerdings weniger affirmativ sind als die z.B. der Werbewelt, ist fraglich. Ich denke auch nicht, dass die ästhetischen Erscheinungen einer kapitalistischen Gesellschaft dazu geeignet sind, an ihnen den Aufstand zu proben“ (Thomas Hauser, a.a.O., S. 53).

In diese Sackgasse hat sich die Kunst der 90er Jahre mit ihrem Paradigma vom „Betriebssystem Kunst“ (Thomas Wulffen), also von der Kunst als selbstreferentiellem System, so scheint es mir jedenfalls, selbst hineinmanövriert. Wo kein Bezug mehr zur gesellschaftlichen Realität und zur Öffentlichkeit gesucht wird, ist der Künstler auf sich selbst zurückgeworfen; der selbstgewählte Elfenbeinturm kann aber auf Dauer kein Ausweg sein.

So wirken die Erscheinungsformen des Neo-Pop in der aktuellen Kunst und die Adaption der ‚low culture‘ aus Musik, Mode und Clubs nur wie eine neue Anstrengung, die Rückkopplung zum gesellschaftlichen Leben herzustellen. Dabei darf populäre, populistische Kunst nicht mit publikumsorientierter ‚öffentlicher‘ Kunst verwechselt werden. Das Postulat vom ‚easy entrance‘ für neue Publikumsgruppen, die Anpassung des Künstlers an den kommerzialisierten Massengeschmack erscheint dann nur als der alte Versuch in neuer Gestalt, andere Zielgruppen für die bildende Kunst zu erschließen, was schon zum Programm der 1968er Generation gehört hatte. Damals war es die politische Argumentation, heute ist es das Konzept des ‚Lifestyle‘.

Kunst und Öffentlichkeit

Neue Konzepte der Kunst im öffentlichen Raum deuten darauf hin, dass viele Künstler den kunstimmanenten Weg verlassen wollen, weil er ihnen keine Möglichkeit der gesellschaftlichen Artikulation mehr bietet und damit auch die Voraussetzung zu einer öffentlich wirksamen Kunst nicht gegeben ist, wenn man im Schonraum von Galerie um Museum bleibt.

Mit dem Begriff ‚öffentlicher Raum‘ ist heute längst nicht mehr nur der Stadtraum gemeint, sondern alle Aktionsfelder, in denen sich Öffentlichkeit, d.h. Austausch, Kommunikation herstellt und vollzieht – also auch die Medien und der virtuelle Raum des Internet. Um in diesem Netz arbeiten zu können, muss der Künstler sich die Mühe machen, die Interessenlage seines Publikums, das er zu Mitstreitern machen will, überhaupt erst einmal zu erkunden. Es muss klar sein, welche Öffentlichkeit / Teilöffentlichkeit er mit seiner Botschaft oder mit seinen Handlungsabsichten erreichen will und in welchem Kontext er seine Arbeit ansiedelt. Auch hier hat sich übrigens das Selbstverständnis des Künstlers grundlegend gewandelt, man könnte sagen: vom belehrenden Agitator zum Feldforscher, Sozialarbeiter, Dienstleister. Gerade darin lag aber ein schwerwiegendes Defizit der politisch-kritischen Kunst der 60er und 70er Jahre: Zielgruppe und Zielsetzung waren nicht wirklich Gegenstand der Analyse, sondern begründeten sich auf abstrakt-elitären Weltmodellen der politischen Linken. Welcher Künstler als einzige gesellschaftliche Zielsetzung die Utopie einer sozialistischen Revolution gelten ließ, sein aktuelles Gesellschaftsbild auf historischen Klassenanalysen des Marxismus-Leninismus aufbaute und Propaganda-Parolen unhinterfragt übernahm, brauchte sich nicht zu wundern, wenn sich die Arbeiterschaft nicht mit ihm solidarisierte.

Die Erkundung des öffentlichen Raums, die Untersuchung seiner örtlichen, sozialen und funktionalen Gegebenheiten und der Interessenlage des Publikums, die Initiierung von Kommunikationsprozessen steht dann auch im Vordergrund neuer aktionistischer und strategischer Konzepte, die mit dem Begriff ‚public art‘ (Claudia Büttner, Öffentlichkeitsstrategien aktueller Kunst, in: nbk 2/97, S. 27) charakterisiert werden können. So hat sich etwa die Hamburger Gruppe ‚Parc fiction‘ unter Leitung der Künstlerin Cathy Scene in Zusammenarbeit mit einer Bürgerinitiative erfolgreich für die Einrichtung und den Erhalt von Grünflächen im Stadtraum eingesetzt.

Andreas Siekmann entwarf bei einem Wettbewerb für die Stadt Arnheim 1993 auf der Basis von Umfragen in der Bevölkerung seinen *Platz der permanenten Neugestaltung*, das Konzept für eine innerstädtische Freifläche, die abwechselnd und temporär von den unterschiedlichsten Ziel- und Interessengruppen gestaltet und genutzt werden kann, sozusagen ein Modellprojekt für die ‚public art‘, das auch in anderen Städten anwendbar wäre.

Renata Stih und Frieder Schnock entwickelten im Rahmen des Wettbewerbs für das Berliner *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* ein Konzept des aktiven Gedenkens mit ihrem Projekt *Bus Stop*. Statt einer weiteren ‚Kranzabwurfstelle‘ der deutschen Nation sollten täglich Busfahrten zu den authentischen Gedenkstätten des Holocaust, zu den ehemaligen Konzentrationslagern von Berlin aus starten. 1998 gewannen sie den NGBK-Wettbewerb *Kunst statt Werbung* für den U-Bahnhof Alexanderplatz. Ihr Projekt *Einladung* verzichtet scheinbar auf ‚Kunst‘ und gibt stattdessen einer antikommerziellen ‚Werbung‘ für ein soziales Netzwerk Raum: auf 32 Hintergleis-Werbeflächen werden unter appellativen Reizworten soziale Organisationen für gesellschaftliche Randgruppen mit ihren Kommunikations-Koordinaten vorgestellt.

1993 entwickelte Mary Jane Jacob ihr Projekt *Culture in Action* mit Künstlern, Jugendlichen, Einwohnern und verschiedenen Interessengruppen. Ziel und Gegenstand der künstlerischen Arbeit ergaben sich aus der Interessenlage aller Beteiligten. Die Ergebnisse wurden z.T. in Außenraum-Videoinstallationen im Stadtraum von Chicago vorgestellt.

‚Öffentliche Kunst‘, soviel wird deutlich, sind keine Kunstwerke für den öffentlichen Raum, sondern eine künstlerische Strategie im öffentlichen Raum als soziales Feld. Öffentliche Themen werden vom Künstler aufgegriffen und Öffentlichkeit an sich thematisiert. Vielfach ist der Weg das Ziel, das Endprodukt nicht unter herkömmlichen ästhetischen Gesichtspunkten zu fassen. Die Arbeit des Künstlers ist oft reduziert auf pädagogisch-didaktische Tätigkeit, auf die Initiierung kommunikativer Prozesse oder aber zugespitzt auf direkte politische Aktion. Hier ergeben sich durchaus Anknüpfungspunkte zum politischen Aktionismus der 60er und 70er Jahre-Happenings in Kunst und Gesellschaft.

In ihrem Beitrag *Öffentlichkeitsstrategien aktueller Kunst* (nbk 2/97) stellt Claudia Büttner nicht nur weitere Beispiele der ‚public art‘ vor, sondern stellt auch die kategorischen Fragen „Ist das noch ein Denkmal, ist das noch Kunst? Die Antwort auf diese Frage setzt voraus“, so die Autorin, „dass die Definition von Kunst bereits eindeutig geklärt wäre. Diese ist jedoch dem Wandel von Ansprüchen und Perspektiven unterworfen und lässt sich nur anhand der der Kunst zugewiesenen Funktionen annähernd bestimmen. [...] Viele Künstler verstehen die gegenwärtige Situation von Kunst und Gesellschaft als ein Angebot, sich als Katalysatoren von Kommunikation und sozialen Prozessen zu betätigen. Das macht die Kunst zu einer öffentlichen“ (ebd., S. 27).

Fazit

Kunst mit politischen Inhalten und Kunst als politische Aktion finden sich in den verschiedenen aktuellen Kunstdiskursen nebeneinander. Ihre Wirksamkeit definiert sich immer in Abhängigkeit von einem konkreten gesellschaftlichen Kontext. (Die Performances der russischen Aktionisten würden mit Sicherheit in Deutschland andere Reaktionen bewirken als in Moskau.) Die bereits in den 70er und 80er Jahren entwickelten Positionen politisch kritischer Kunst (etwa realistische Malerei, ‚political painting‘, politische Konzeptkunst) werden von einer älteren Künstlergeneration bis heute praktiziert, doch sind sie mehr oder weniger vom Kunstmarkt absorbiert und haben ihre Ursprünglichkeit eingebüßt. In diesem Kreislauf zwischen ursprünglicher Protestartikulation und Vermarktung des Kritikpotenzials liegt der eigentliche Teufelskreis politischer Kunst. Daraus folgt, dass die Mittel und Strategien politischer Kunst ständig in Bezug auf ihren Kontext und ihre Zielgruppe überprüft und aktualisiert werden müssen.

Augenblicklich scheint es, dass allein in der ‚public art‘ der 90er Jahre die Postulate der Avantgarden, die Versöhnung von Kunst und Leben in der Gesellschaft zu vollziehen, eingelöst sind. In der Nachfolge von Joseph Beuys‘ Konzept der *Sozialen Plastik* versteht sich der Künstler als Katalysator von Prozessen des sozialen Handelns, der Kommunikation, des Umweltschutzes, der Erinnerungsarbeit und anderer Herausforderungen. Nur eins ist dabei auf der Strecke geblieben – die Kunst als das, was wir bisher dafür gehalten haben.

Die überlieferten Positionen, Stile, Orte, Botschaften der Kunst sind ins Wanken geraten. Wirksame politische, kritisch-engagierte Kunst ist einem ständigen Regiewechsel ausgesetzt. Die Kontexte vermischen sich. Es wundert nicht, dass dies Phänomene als Ausprägungen eines kulturellen ‚Nihilismus‘ interpretiert werden, der sich in den diversen gesellschaftlichen Bereichen in einer geradezu inflationären ‚Ende-These‘ widerspiegelt: Am Ende des Jahrhunderts verlieren wir uns in nicht enden wollenden Debatten um das ‚Ende der Geschichte‘, das ‚Ende der Politik‘, das ‚Ende der Kunst‘, das ‚Ende der Kunstgeschichte‘, das ‚Ende der Avantgarde‘, das ‚Ende der Architektur‘, das ‚Ende des öffentlichen Raumes‘ usw. Ob aber damit auch ein Ende der politischen Kunst vorprogrammiert ist, bleibt abzuwarten. Im besten Fall sind die politischen Artikulationsformen von Kunst längst von den Konzepten der differenzierten Szene demokratischer Gegenöffentlichkeit absorbiert worden, die zu ihrer Selbstbehauptung und -darstellung des Künstlers nicht mehr bedürfen. Damit wäre politische Kunst tatsächlich überflüssig geworden.

Barbara Straka

Natur der Kunst. Das Ornament als Denkmodell und Speicher des kulturellen Gedächtnisses im Werk von Hansjörg Schneider

(Katalogtext anlässlich einer Ausstellung des Künstlers im Flensburger Kunstverein, Juni 1999)

„Besteht die Harmonie, die die menschliche Intelligenz in der Natur zu entdecken glaubt, auch außerhalb dieser Intelligenz?“

(Henri Poincaré, zit. n. Herbert Moderings, Marcel Duchamp: Parawissenschaft des Ephemeren und der Skeptizismus, Frankfurt am Mai und Paris, 1983, S. 36)

Duchamps Fadenspiele als „science amusante“

Im Jahr 1913, zum Zeitpunkt der Entstehung seiner ersten Ready-mades, notierte Marcel Duchamp die „Fabrikationsidee“ seines Werks *Trois Stoppages-Étalon* im Stil einer physikalischen Versuchsanordnung: Wenn ein horizontaler gerader Faden von einem Meter Länge aus einem Meter Höhe auf eine horizontale Ebene herunterfällt, sich nach seinem Belieben verändert und eine neue Figur der Längeneinheit ergibt ...“ (zit. n. Herbert Moderings, a.a.O., S. 38). Die dreimalige Wiederholung des Versuchs ergab drei unterschiedliche Formen der Kunststoppf-Fäden, die von Duchamp in Ironisierung des metrischen Systems wie der Platin-Urmeter auf Glasscheiben montiert und in einer Holzkiste aufbewahrt wurden. Gestützt auf die Argumentation des Mathematikers und Physikers Poincaré hatte Duchamp es sich zum Ziel gesetzt, den Glauben an das wissenschaftliche Denken gründlich zu unterminieren. Als künstlerische Methode erfand er eine Art ironische „Parawissenschaft, inspiriert von der ‚science amusante‘, jener Rubrik, unter der das französische Wissenschaftsmagazin *La Nature* technische Phantastereien publizierte. Die Kunstwerke, die daraus hervorgingen, waren, ihrer Erscheinung nach, das genaue Gegenteil von ‚Kunst‘. Unpersönlichkeit und Ausdruckslosigkeit waren ihre äußeren Kennzeichen“ (ebd.), denen ein Werk wie die *Trois Stoppages Étalon* (dt.: Drei Kunststoppf-Faden Längennormal) in brillanter Weise entsprach.

Die Zufallsformen, die Duchamp durch das Fallenlassen der Stopffäden und ihre nachträgliche Fixierung auf einem Trägermaterial hervorbrachte, ähneln im Prinzip den von Hansjörg Schneider angelegten Formvariationen der *Neuen Schnörkel / New Tags*, die seit 1994 in seiner Werkentwicklung zu beobachten sind. Auch sie sind vorgefundene, d.h. aus anderen Zusammenhängen herausgeöste Formen, die ein offenbar unerschöpfliches Repertoire linearer Erscheinungen entfalten und von Hansjörg Schneider wie eine Archivalsammlung ausgebreitet werden. Eine Vorstufe hatte er bereits 1994 während des Umbaus der Ausstellungsräume auf dem Museumsberg Flensburg installiert, eine weitere Serie von Varianten 1995 in der Apparat Galerie Berlin.

Das Alphabet der Schnörkel

So, wie Marcel Duchamp schon 1913 die Ergebnisse der exakten Wissenschaften durch seine gefundenen oder zufällig erzeugten Artefakte ästhetisch aushebelte, so stellt Hansjörg Schneider mit seinem Alphabet der Zierformen den Innovations- und Authentizitätsanspruch von zeitgenössischer Kunst in Frage. Alles schon einmal dagewesen? Schnell stellt sich die Wahrnehmung auf das Wiedererkennen bekannter Formen ein. Assoziationen an Comicfiguren, Piktogramme, Tintenkleckse, Amöben, florale Formen, geographische Umrisse, Knoten und Schleifen, Kritzeleien und Graffiti werden evoziert. Hier entfaltet sich das ästhetische Programm anhand der Formenwelt, aus der das Werk schöpft. Eine Parallele findet sich in den teigtropfenden Max und Moritz-Figuren der Bildergeschichten Wilhelm Buschs, deren leicht identifizierbare Silhouette Hansjörg Schneider mit Silikon in mehreren früheren ‚Reliefbildern‘ variiert hat (*Max und Moritz*, 1993). Auch finden sich auf den großen Linolschnitten, die seit 1996 entstehen, mit Titeln wie *Mickey linksdrehend* und *Mickey rechtsdrehend*, Anspielungen auf

die trivialisierte Formensprache der Comic-Kultur und darüber hinaus Verknüpfungen zur Naturwissenschaft und Darstellungen der DNS.

Die Gemeinsamkeit aller dieser Figurationen ist die Anlage einer linearen Formverschlingung in einem Zug, ohne Anfang und Ende. ‚Schnörkel‘ sind, dem Alltagsbewusstsein nach, überflüssige Verzierungen mit der Tendenz zum Kitsch, Marginalien, Arabesken, Formfragmente eines zersprengten Ganzen, dessen Sinn verloren gegangen ist. Tatsächlich erkennt man in einigen Rudimente von Rocailles und anderen Ornamentformen. Die Kunstgeschichte liegt wie eine Folie hinter den herausgelösten Fragmenten. In der Benennung *Neue Schnörkel* als Werk- und Ausstellungstitel beansprucht Schneider nicht ohne Selbstironie des reflektierenden Künstlers nicht nur die Möglichkeit der permanenten neuen Formerfindung, sondern versucht sich auch an der zeitlichen und räumlichen Übersetzung des Ornamentalen in die Gegenwart.

Ein bemerkenswertes Beispiel dafür ist die neue, in situ entstehende Arbeit für den Außenraum des Flensburger Museumsbergs, indem Schneider das Gehäuse einer elektrischen Anlage, ein ‚Stromhäuschen‘, mit der Reproduktion eines historischen Ornamentstichs des Monogrammistens G.G. aus der Museumssammlung in rapportartiger Vergrößerung verkleidet. Attackieren nicht die *Neuen Schnörkel* schon in der Verwendung des umgangssprachlichen Begriffs die elitäre Anspruchshaltung und Selbstreferenz der Gegenwartskunst und ergreifen sie nicht somit Partei für das durchaus verständliche Dekorations-, Schmuck- und Harmoniebedürfnis des ‚Normalbürgers‘, das von der Kulturindustrie bedient und abgeschöpft wird? Im Bewusstsein, dass das Ornament an sich dem Gebiet der angewandten, dekorativen Kunst bzw. dem Kunsthandwerk zugeschrieben wird, der permanenten Gefahr der Trivialisierung ausgesetzt ist und gerade die Idee des Dekorativen dem Qualitäts- und Authentizitätsanspruch der autonomen Kunst zuwiderläuft, betreibt Hansjörg Schneider in seinem Werk eine mehrschichtige Gratwanderung zwischen *high* und *low culture*, zwischen Kunstgeschichte und Gegenwart. Er entreißt das Ornament der Vergangenheit, um es in der Gegenwart auf seine Gültigkeit hin zu überprüfen, um es in Alltag, Natur, Wissenschaft, Technik und Forschung aufzuspüren und fragt nach den vergessenen Inhalten und Botschaften, die in der Kunst des Ornaments dekorativ verschlüsselt sind.

„On Ornament“

Schneiders kontextüberschreitende Fragestellung trifft sich mit neuen interdisziplinären Forschungen zur Geschichte des Ornaments. „On Ornament“ war bezeichnenderweise Titel einer Tagung des Einstein-Forums in Potsdam (1998), zu der deutsche und amerikanische Kunst- und Literaturwissenschaftler sowie Architekturhistoriker geladen waren, um spartenübergreifend neuere Forschungen zur Geschichte und Aktualität des Ornaments zusammenzutragen.

Zum genaueren Verständnis der Arbeiten Hansjörg Schneiders und ihrer ikonographischen Verortung bietet sich ein Blick in die Kunstgeschichte an: Das Ornament (*lat: ornare = schmücken*) taucht seit der Vorzeit als Verzierungsmotiv in vielgestaltigen Erscheinungen auf, etwa als geometrische Abstraktion (z.B. Mäander, Flecht- oder Wellenband), als Rollwerk in der Renaissance, als Bandelwerk im Frühbarock und schließlich als Pflanzenranke (Akanthusblätter, Palmetten, Rosetten), die als ‚vegetabile Ornamentik‘ im Jugendstil ihren Höhepunkt findet. Beziehungen zur organischen, tierischen oder sogar menschlichen Natur prägten sich in Ornamentformen seit der Antike und vor allem im Barock und Rokoko mit der Rocaille aus (Muschel- und Schneckenmotive, Ohrmuschelstil, Knorpelwerk). Die lineare, kreisförmige oder flächige Ausformung des Ornaments erfolgt durch den Rapport, d.h. die Wiederholung des Immergleichen. In der Kunst- und Architekturgeschichte sowie im Kunsthandwerk erfüllt das Ornament nicht nur ein offensichtliches Schmuck- und Ordnungsbedürfnis, sondern steht auch im engen Zusammenhang mit der Interpretation und Hervorhebung seines Trägers, indem es z.B. bauliche Merkmale einer Architektur oder Gefäßformen, Bekleidung u.a. betont. „Das Ornament an sich besitzt überdies nichts immanent

Dekoratives, nichts notwendigerweise Konformistisches: dieselbe Leichtigkeit und Freiheit – auch in Bezug auf die [...] Launen der bloßen Dekoration-, die das Ornament als eitles Spiel so scheinen lassen, machten es auch zu einem Ausdrucksmittel von Bedeutungen, die um so wesentlicher sind, je weniger man ihren Charakter oder ihre Form festlegt. [...] Es handelt sich gewissermaßen um ein Wesen *ad hoc, post factum*, bei dem sich die Form als Schatten oder Echo der Funktion anschließt“ (Francesco Pollizzi, Fragment über das Ornament, in: Parkett Nr. 26, 1990). Die seit der Renaissance überlieferten Ornamentstiche und Musterbücher haben bis in die Gegenwart hinein eine ebenso vielfältige wie auch inflationäre Verwendung von Ornamenten erzeugt, eine Entwicklung der Massenkultur, die im Stileklektizismus des Historismus gipfelte und der in der Moderne, spätestens seit dem Bauhaus, mit einer radikalen Absage an jegliches Dekor begegnet wurde. Dem zum Trotz behauptet sich ein offenkundig tief im kollektiven und kulturellen Gedächtnis verwurzelt ästhetisches Bedürfnis nach Ornament und Dekor im Alltagsleben, wobei die Grenze zum Kitsch nicht selten überschritten wird. ‚Altdeutsche Tapete‘ mit neobarocken Mustern erfreut sich noch heute großer Beliebtheit. Fehlgeleiteter Verschönerungswahn kann sich in Plastik-Spitzendeckchen, in DC-fix-Klebefolien auf schmucklosen Möbelstücken ebenso äußern wie in skurriler Prillblumenästhetik, die ganze Fotoholz-Büroeinrichtungen und High-Tech-Computer-Equipments zu verhübschen trachtet. Die Lifestyle-Kultur bedient ihrerseits den gehobenen Geschmack mit Dekorativem: Label, Ornamente und Muster (etwa das indische Paisley) werden zu Insignien gesellschaftlicher Herrschaft und Klassenmerkmal. Einen ungeahnten Boom erlebte auch - in gegenkultureller Hinsicht – die Tattoomode, die ursprünglich nur in sozialen Randgruppenmilieus kursierte, heute eine dominante Ausprägung der Jugendkultur darstellt und von der herrschenden Kultur absorbiert zu werden droht, ähnlich wie in den 1970er Jahren die Punk-Ästhetik. Auch bestimmte Formen des Graffitis könnten unter dem Gesichtspunkt des ornamental in Erscheinung tretenden Dekorationsbedürfnisses angesichts karger, abweisender öffentlicher Räume verstanden werden, wenn ihnen nicht ein aggressiver Akt zugrunde liegt.

In der bildenden Kunst wird seit dem Ende der Moderne und mit Beginn der Postmoderne ein neues Interesse am Ornament konstatiert. Zwei Eckpunkte dazu: 1969 veranstaltete das Berliner Haus am Waldsee eine Ausstellung mit dem Titel *Ornamentale Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei*, die sich zwischen Op Art, Informationsästhetik, Hard Edge und einer neu zu bestimmenden ‚syntaktischen Malerei‘ ansiedelte (Thomas Kempas, Eberhart Roters, in: Katalog zur Ausstellung Ornamentale Tendenzen, Berlin 1969, o. pag.). In den 1980er Jahren erlebte das Ornament ein neues Revival als Stilmittel der Postmoderne. Sigmar Polke mit seinen Variationen zu Albrecht Dürers Knoten-Serie und die Arabesken Philip Taaffes sind hier zu nennen: Dazu führte der italienische Kunsthistoriker Francesco Pellizzi aus, „das Ornament [scheine] sich endgültig seiner archetypischen Funktion zu entledigen, die darin besteht, die Materie und ihre formlose Unergründlichkeit zu bedecken und durch eine dekorative Form, welche die strukturelle ergänzt, zu ‚verschönern‘. Die Postmoderne scheint sich der Suche nach einem vollkommen ‚transparenten‘ [...] Ornament verschrieben zu haben. [...] Nach der Zerstörung der Struktur hat sich das Ornament selbst bis zu seinem völligen Verschwinden aufgezehrt“ (Francesco Pellizzi, Fragment über das Ornament, in: Parkett Nr. 26, 1990, S. 106).

An dieser Nullposition setzt die Überprüfung der Gegenwartstauglichkeit des Ornaments durch Hansjörg Schneider an, indem er auf das historische Formenarsenal verschiedener Kulturen zurückgreift und zugleich dessen Spuren in der Alltagsästhetik untersucht, mit dem Ziel, das kollektive Gedächtnis freizulegen und zu stimulieren, wie es sich im Ornament heute vergegenständlicht.

Das Gedächtnis der Form

„Bloße Ornamentalität ist indessen zu wenig, um ein Bild als Bild zu konstituieren; es muss als Verweis auf einen Sinn verstanden werden können, sonst wirkt es als Tapisserie. Dabei spielt es keine Rolle, ob der Sinn ohne weiteres erschließbar oder nur enigmatisch aufgegeben ist; im

Gegenteil, eine rebushafte Verschlüsselung verstärkt den Bildcharakter. Nur muss die ornamentale Regel der ewigen Wiederkehr des Gleichen, des bloßen, unabgewandelten Rhythmus, durchbrochen oder der Rhythmus durch Einführung einer deutlich ansprechenden Symbolfigur sinnträchtig gemacht werden“ (Hans Heinz Holz, in: Ausstellungskatalog Ornamentale Tendenzen, a.a.O.).

Hansjörg Schneider hat in einem bemerkenswerten ‚Bilderatlas‘ anhand von Zeitungsfotos festgehalten, was als heutiger ‚Ornamentstil‘ in der Alltagsästhetik, Werbung, Mode, Sport, Politik und Körperkultur zu finden ist. Die Sammlung mit dem Titel *Ornamentale Reise* ließe sich beliebig fortsetzen und in einer ‚Ikonographie des Ornaments‘ systematisieren, wie es etwa Aby Warburg schon Anfang des 20. Jahrhunderts mit seinem Bilderatlas *Mnemosyne*, ein lebendiger Motivvorrat der abendländischen Kunstgeschichte, unternommen hat. Diese Untersuchung macht allerdings nur dann Sinn, wenn Ornamente in ihrer Typenvielfalt auch als ursprüngliche ‚künstlerische Mitteilungen‘ verstanden werden, deren symbolische Verdichtung von Bedeutung in den Zeitläuften der historischen, künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklung verloren gegangen ist, trivialisiert oder noch gar nicht in ihrer ‚Botschaft‘ als ‚Zeitzeichen‘ erkannt wurde.

Seit 1994 konkurrieren im Werk Hansjörg Schneiders flächige, figurative und ins Räumliche übersetzte Ornamentformen. Anders gesagt: Die Behandlung des Themas nimmt je nach Anlass, Ort und Situation unterschiedliche Kontextbezüge auf und erscheint auf verschiedenen Abstraktionsstufen entsprechend als punktuell motivhaft (Einzelornamente und Fragmente), als Flächenstruktur (Papierschnitte, Industriepapanen, Folien, PVC), als Raumteiler (transparente Vorhänge, Gitter und Netze) oder Raumkörper (Papierarchitekturen), zunehmend auch in der Übertragung auf öffentliche Räume. Die Erinnerung an die Kunstgeschichte scheint bei Hansjörg Schneider immer wieder wie von ferne hindurch, doch sein Interesse an der Überlieferung umschließt nicht nur die Formen der Hochkultur (wie etwa Albrecht Dürers Serie *Die sechs Knoten*, um 1507), sondern auch der Alltagsästhetik, wofür vor allem die über Jahre angelegte Serie der *Neuen Schnörkel* (1994 – 99) steht. Andere Arbeiten wie *Form* (1997), die Simulation eines Firmenschildes in einem Berliner Hinterhof, und *PE-LD*, auch *PE/gotisch* (1998) reflektieren den zeichenhaften, emblematischen oder ornamentalen Anklang heutiger Gebrauchsformen, Beschilderungen und allgegenwärtiger Label-Kultur in ihrer Formverwandtschaft mit Ornamentzitat, etwa vegetabilen Gebilden der Gotik (vgl. dazu Hansjörg Schneider, Raum in Raum, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Villingen-Schwenningen, 1998).

Letztlich verweisen alle von Schneider konzeptuell umgesetzten Ornamente auf gestalterische Anstrengungen unterschiedlicher Kulturen, eine ästhetische Aneignung von Formen der Natur und des Kosmos zu vollziehen. Darin spiegelt sich in historischer Sicht die göttliche Weltordnung. Vor allem das „Knotenornament altorientalischer Herkunft hat apotropäische und kosmologische Bedeutung. Durch seine Anfangs- und Endlosigkeit und gleichzeitige vielfache Überkreuzung ist es ein Symbol der Einheit im Mannigfaltigen, d.h. der Schöpfung, und in den verschiedensten Mythen ist die goldene Schnur ein Gleichnis für die Kraft Gottes, womit er Welten oder Menschen hält und verknüpft“ (Eva Börsch-Supan, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin o.J., wahrscheinlich 1963, S. 247).

Menschliche Natur, eine ornamental gefasste Darstellung der rechten und linken Gehirnschale aus schwarzen Papierschnitten wurde von Schneider in der Installation *What Shall We Do With Our Walls?* für den Brunswiker Pavillon in Kiel 1994/95 zum Vorwand für eine ephemere Architekturgestaltung. In der Installation *Der öffentliche Raum* (1996, ehem. Möbelgeschäft Wodinski, Berlin-Mitte) ging Schneider von einer vorgefundenen Mustertapete in einem Personalzimmer aus, die er als Rautengitterschnitt entwickelte und dabei die tiefere Schicht der grauen Untertapete freilegte. Diesem plastischen Eingriff korrespondierten zwei raumteilende Papierschnitte in Form von geometrisch abstrahierten Rautengittern aus

schwarzem Karton (385 x 560 bzw. 680 cm), deren Ursprung in einem vergitterten Fenster per Dokumentarfoto nachgewiesen wurde.

Immer wieder zeigt sich Hansjörg Schneider von den räumlichen Übersetzungsmöglichkeiten ornamentaler Muster, Raster und linearer Strukturen fasziniert, etwa Bruno Tauts *Glaspavillon* von 1914 für die Kölner Werkbundaussstellung oder Richard Buckminster Fullers mobile Leichtbauarchitekturen wie z.B. der *Storage Dome* oder das *Wichita-House*, die als einfache Modellbauten oder Prototypen funktionieren und auf Rippen-, Gitter- oder Netzgewölbe zurückzuführen sind. Neuere Arbeiten wie *Leichtbau* (1998) oder *PE/gotisch* schaffen aus transparenter Polyäthylenfolie irritierende Raumverwandlungen durch mehrschichtige Wahrnehmungsabstufungen. Für den Flensburger Museumsberg entstand eine neue, ortsspezifische Arbeit mit dem Titel *Villa Medusa*, „eine mit Ornamentfenstern eingeschnittene Papierinstallation, die, einem Lampenschirm ähnlich, eine von einem Architekten entwickelte Beleuchtungskonstruktion umfängt“ (aus dem Pressetext des Veranstalters).

Das Ornament als Denkmuster – die Innenwelt der Außenwelt

Offenbar sind es gerade Tapeten, in denen die menschliche Neigung zum Dekor in immer neuen Formen überlebt. Ein Stück Tapetendesign der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts, erhalten im Nietzsche-Haus von Sils Maria, war 1994 u.a. Untersuchungs- und Reflexionsgegenstand der Stuttgarter Künstlergruppe ABR. Die Künstler versuchten in origineller Weise, die Entstehung des Werks *Also sprach Zarathustra* und Nietzsches Fundamentalgedanken der *Ewigen Wiederkehr des Gleichen* mit dem ornamental gestalteten Tapetendesign als zeittypischen Ausdruck eines ‚Denkmusters‘ in Beziehung zu setzen: „Die Tapete zeigt in mattem Braungrün diagonal gekreuzte Bänder mit gewelltem Rand. In den von ihnen begrenzten rautenförmigen Flächen ist jeweils ein heraldisch stilisiertes Motiv dargestellt: drei Blüten, die derselben Wurzel entspringen. Das Muster ist weit entfernt von der Raffinesse des 19. Jahrhunderts. Zeitgemäß wären Blumenmeere oder gar Trompe-L’oeil-Illustrationen gewesen. Die Entscheidung fiel aber zugunsten des Ornaments, zugunsten des Urmotivs der Musterausbreitung: frei von kompositorischer Spannung, endlos in sich selbst. [...] In ihm nämlich steckt die dekorative Zusammenfassung von so etwas wie Weltgeist. Im europäischen Ornament jener Zeit fließen orientalische Verschlingungen, arabische Flechtmuster, asiatische Elemente auf dem Hintergrund hellenistischer Strukturen zusammen. Keine andere Ausdrucksform ist von entsprechendem Internationalismus und damals war auch keine auf einem höheren Niveau der Abstraktion. Was aber mindestens ebenso wichtig ist: Die Quellen des Ornaments sind alle nicht-christlicher Natur. Gefiltert durch die Zeit, gereinigt von ursprünglichen Bedeutungen, hinterlassen sie einen ideologiefreien Niederschlag, der [...] die einzig angemessene Illustration von Nihilismus wäre. In einem Tapetenmuster wie dem beschriebenen gibt es kein Teil, das bedeutender sein kann als ein anderes, gibt es außer der Oberfläche keinen Sinn, gibt es kein Versprechen. [...]. Nietzsche nannte sein Zimmer seine Höhle. Die Tapete ist für ihn das erholsame Innenfutter seiner Außenwelt. Umgeben von ihrer ausbalancierten Unaufgeregtheit, die in jeder Richtung unendlich fortsetzbar wäre, formuliert er die essentielle These von der Ewigen Wiederkehr des Gleichen“ (ABR, d.i. René Straub und Harry Walter, *Zwischen Eis und Süden*, St. Gallen 1994, S. 41 ff).

Natur der Kunst

Die Erfahrung einer ewigen Wiederkehr des Gleichen, z.B. des zyklischen Prozesses vom Werden und Vergehen in der Natur, Leben und Tod, Entstehung und Auflösung von Ordnungsstrukturen und Chaos sind fundamentale Prägungen der Zivilisation und als solche tief verwurzelt im kollektiven Gedächtnis, das sich wiederum im kulturellen Gedächtnis der künstlerisch überlieferten Formen ausdrückt: „In kultureller Formgebung kristallisiert kollektive Erfahrung, deren Sinngehalt sich in der Berührung blitzartig wieder erschließen kann, über Jahrtausende hinweg. [...] Das kulturelle Gedächtnis existiert in zwei Modi: einmal im Modus der Potentialität

als Archiv, als Totalhorizont angesammelter Texte, Bilder, Handlungsmuster, und zum zweiten im Modus der Aktualität, als der von einer jeweiligen Gegenwart aus aktualisierte und perspektivierte Bestand an objektivem Sinn“ (Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann und Tonio Hölscher [Hrsg.], Kultur und Gedächtnis, Frankfurt am Main 1988, S. 12 u. 13).

Hansjörg Schneiders Werk läuft in seinen Grundzügen immer wieder auf die Aussage zu, alle kulturellen Formen verwiesen auf Ursprünge in der Natur. Deshalb ist ein größerer Themenkomplex seiner jüngeren Arbeiten, und zwar *Villa Medusa* und *Spirograph*, den ‚Wahlverwandtschaften‘ zu historischen Formuntersuchungen der Biowissenschaften gewidmet, den *Kunstformen der Natur*, wie sie der Jenaer Biologe Ernst Haeckel in der Folge der Lehren Darwins Ende des 19. Jahrhunderts systematisch erfasste, künstlerisch darstellte und vergleichenden Analysen unterzog. Der ornamentale Charakter von Einzellern, sog. Radiolarien, bot Haeckel den Ausgangspunkt für die Entdeckung immer komplexerer, an Kristalle erinnernde Symmetriebezüge und die Formulierung der Idee eines kristall-analogen Aufbaus organischer Gruppen. Neben seiner Darlegung des ‚Biogenetischen Grundgesetzes‘ (die Individualentwicklung von Lebewesen wiederholt die Stammesentwicklung) bleibt die Würdigung seiner ‚organischen Stereometrie‘ bzw. Kristallographie, die als Kunstformen der Natur den Stammbaum der Lebensformen abbilden. (Vgl. dazu Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien 1904, Neuausgabe mit einem Vorwort von Richard P. Herrmann, München und New York 1998).

Für die Ausstellung des Flensburger Kunstvereins hat Hansjörg Schneider eine dreidimensionale ‚Papierarchitektur‘ unter Verwendung von Motiven aus Ernst Haeckels *Villa Medusa*, künstlerische Ausgestaltungen in seinem Jenaer Haus, an repräsentativem Ort installiert. Es war die Zeit des Jugendstils in der Kunst, und unverkennbar zeigte sich Haeckel, der Naturwissenschaftler und Künstler, vom Zeitgeist beeinflusst. Während mit Schneiders Installation in Flensburg die Haeckelschen Formenwelten mit den ‚gewachsenen Architekturen‘ der Mollusken beispielsweise, nur zitiert und als Körper ihrerseits in einem Raum dreidimensional eingerichtet werden, befasst sich die Serie *Spirograph* mit der diametral entgegengesetzten Methode der Erzeugung von Form durch systematische Konstruktion. Der Spirograph ist ein mechanisch zu handhabendes Zeichengerät, das (nach Erinnerung von Hansjörg Schneider) in den späten 1960er bzw. 1970er Jahren erst in Frankreich, dann in Deutschland aufkam und mit dem sich durch Drehung von zwei zahnradartig miteinander verbundenen Ringscheiben geometrische Abstraktionen, Kurven und Symmetrien, Ornamente und Schleifenlineaturen zeichnen lassen. Der technische Charakter dieser Zeichnungen erinnert gleichwohl an Naturformen, die jedoch von Schneider nicht mimetisch abgebildet, sondern strukturell nachvollzogen werden. Die Kreisbewegung des Spirographen auf mehreren Ebenen zugleich beinhaltet dennoch die Erinnerung an die Haeckelschen Kunstformen der Natur als Baupläne des Lebens und Nietzsches etwa zeitgleich entstandenen Gedanken der *Ewigen Wiederkehr des Gleichen* als höchste Form der Lebensbejahung. Die ‚unpersönlichen‘ Zeichnungen (im Sinne Marcel Duchamps) verkörpern zugleich zwei grundlegende Gegensätze in der Auffassung des Ornaments: die *gewachsene* und die *konstruierte* Formstruktur als Widerspiegelung historischer Naturauffassungen, wissenschaftlicher und religiöser Weltanschauung. Denn hier manifestiert sich noch einmal auf anderer Ebene der alte Konflikt zwischen Evolutionslehre und Schöpfungsgeschichte, die Frage nach der Erschaffung oder Entwicklung der Welt nach gesetzmäßigen Prinzipien einer der Materie immanenten Ordnung. Auf den Organismus der menschlichen Gesellschaft übertragen, haben derartige Polarisierungen und ihre autoritären Anwendungen mitunter zwanghafte Formen einer konstruierten Massenästhetik aufkommen lassen (vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*), z.B. ornamentale Gestaltungen großer Publikumsmengen in totalitären Herrschaftssystemen. Deren massenpsychologische Faszination und Wirksamkeit bestand bekanntlich im Glauben des Einzelnen, Teil einer ‚höheren Ordnung und Weisung‘ zu sein, indem sich die Körper zum Rapport formten.

Einhundert Jahre nach Haeckel und Darwin, in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, hat sich die ‚Fraktale Geometrie‘ mit der ästhetisch attraktiven Darstellung von Bausteinen und Mustern selbstgenerierender Systeme („Apfelmännchen“) und im Verein mit der Chaosforschung eine bedeutende Position im gesellschaftlichen Diskurs erobert. Wie zur Zeit Haeckels, im Jugendstil, fand die ‚Schönheit der Fraktale‘ von der naturwissenschaftlichen Betrachtung aus Eingang in die Alltagswelt, in (angewandte) Kunst, Mode und Design. Ernst Haeckels ästhetische Analogien zwischen Natur und Kunst liefern das Vorverständnis für die heutige naturwissenschaftliche Auffassung, alle Systeme in Natur, Gesellschaft und letztlich auch die Kunst, seien den gleichen Prozessen der Selbstorganisation unterworfen (Carl Friedrich v. Weizsäcker). Als Ausdruck dessen ließe sich dann auch der von Hansjörg Schneider gemeinte Ornamentbegriff verstehen, als künstlerisch analoge Verdichtung der Formen von Natur und Kultur, der anschauliche Zusammenfall des Kunst- und Naturschönen. „Denn letztlich ist alles, was uns begegnet und auffällt, dasselbe“ (Ernst Bloch).

Barbara Straka

asylum.

Eine audiovisuelle Installation von Richard Schütz für die Gedenkstätte der Opfer der Heydrichiade in Prag – Ort der Versöhnung

Mit der Ausstellung des Berliner Künstlers Richard Schütz anlässlich der Wiedereröffnung der Gedenkstätte [1995 in der Krypta der Orthodoxen Kathedrale der Heiligen Kyrill und Methodius am Prager Karlsplatz] beginnt eine Reihe von Kunst- und Dokumentationsausstellungen. Internationale zeitgenössische Künstler sowie Forschungseinrichtungen und Gedenkstätten des Holocaust werden eingeladen, sich mit dem historischen Ort und der Geschichte der Heydrichiade in Prag während der nationalsozialistischen Terrorherrschaft (1939-1945) auseinanderzusetzen.

Im Titel seiner audiovisuellen Installation *asylum* nimmt Richard Schütz direkten Bezug auf das historische Ereignis und den Ort, die Flucht der tschechischen Widerstandskämpfer in die Krypta nach dem Anschlag auf Reinhard Heydrich (27. Mai 1942). Die Arbeit erinnert an das von den orthodoxen Geistlichen gewährte Asyl für die Attentäter, an den grauenhaften Kampf in der Krypta der Kirche mit der übermächtigen Wehrmacht und mit der Gestapo, der für alle an der *Operation Anthropoid* Beteiligten mit dem Tod endete. Richard Schütz geht es jedoch nicht um die Rekonstruktion des historischen Ereignisses selbst – dies bleibt den Historikern überlassen -, es geht ihm um die Auseinandersetzung mit den Vorgängen des Erinnerns selbst, um die Thematisierung und sinnliche Erfahrbarkeit des individuellen und kollektiven Gedächtnisses.

Die Installation ist in zwei Räumen neben der Krypta eingerichtet. Sie besteht aus einer mehrdimensionalen Diaprojektion mit Überblendungen sowie aus einer Soundinstallation mit Stimmen (im angrenzenden Gang). Im ersten Raum sind Diaprojektoren installiert, die heutige Ansichten von bekannten Orten in Prag, in Lidice und Theresienstadt zeigen: Der Altstädter Platz, spielende Kinder in einer Parkanlage von Lidice und das historische Eingangstor der Festung Theresienstadt. Es sind touristische, nichtssagende Bilder, die jeder kennt, die jedem Fotoalbum entnommen sein könnten. Es sind oberflächliche Aufnahmen von Orten, die ihre Geschichte nicht ohne Nachfrage und ohne Hintergrundwissen preisgeben. Sie stehen für unser Alltagsbewusstsein, das geschichtslos und vordergründig ist. Aber die bunte Idylle schlägt jäh um in einen Alptraum: dokumentarische Fotografien aus der Zeit des II. Weltkriegs überblenden die Postkartenrealität: das scheinbar Zeitlose, Austauschbare, bekommt historische Tiefe. Während die zeitgenössischen Farbfotografien konstant bleiben, werden die historischen Schwarzweiß-Fotos vor unseren Augen lebendig und permanent beweglich erhalten: Mittels einer Tropfvorrichtung und Spiegelscherben, die in wassergefüllten Fotowannen in bestimmter Weise angeordnet sind, bringen von oben herabfallende Wassertropfen die Projektionen zum Erzittern, zum Verschwinden und damit zur Auflösung. Sekunden später aber setzen sich die Bilder aus ihren Fragmenten neu zusammen. Auslöschen lässt sich diese Vergangenheit nicht: Wer die Bildsplitter einmal gesehen und identifiziert hat, dem graben sie sich ins Gedächtnis ein – die Massensexekution der Juden von Lidice, die nebeneinander gelegten Leichen, die gespenstische SS-Beflagung des Altstädter Platzes bei Nacht, schließlich das wohl grauenhafteste Foto: Pappkartons mit Namen von Ermordeten aus dem Krematorium des Konzentrationslagers Theresienstadt und ein Container mit Knochen und Asche. Die Hinterbliebenen der Opfer konnten diese Kartons für teures Geld kaufen; sie wurden ihnen auf Bestellung von der KZ-Leitung zugeschickt. Hier schließt sich in zynischer Konsequenz der Kreislauf des Grauens: Papp-Urnen – ein einträgliches Nebengeschäft der SS in der menschenverwertenden Todesmaschinerie der Konzentrationslager. Mit Ohnmacht und Sprachlosigkeit begreifen wir allmählich, wie abgründig und banal zugleich das Schreckliche sein kann.

Mit der Projektion im ersten Raum geht es Richard Schütz auf der visuell erfahrbaren Ebene um die Sichtbarmachung der historischen Distanz, die zwischen den

Aufnahmen der 1940er Jahre und heute liegt. Erinnerungsarbeit erscheint als Aufgabe der Dekonstruktion und Neukonstruktion von Geschichte mittels der Befragung ihrer überlieferten Bilder.

Die audiovisuelle Installation in den beiden Sonderausstellungsräumen der neuen Gedenkstätte erschließt sich für den Betrachter aus der Konfrontation von Geschichte und Gegenwart, von Bild- und Tondokumenten, von kollektivem und individuellem Gedächtnis. Der Ausstellungsbesucher wird selbst *en passant* in die Erinnerungsarbeit des Künstlers einbezogen: unmerklich, im Vorbeigehen an den auf die Wände projizierten flüchtigen Bildern löscht sein Körper immer wieder Teile der historischen oder zeitgenössischen Bildebene aus, bringt andere zum Vorschein. Zwischen Vergangenheit und Gegenwart liegt als Dunkelzone der eigene schwarze Schatten. Auch um Ihren Schatten geht es! Im angrenzenden Gang begegnet der Besucher den Stimmen überlebender Zeitzeugen. Sie sind die Repräsentanten des individuellen Gedächtnisses und bringen die Ebene der authentischen Erfahrung in die Installation ein. Wir hören Stimmen ehemaliger Häftlinge deutscher und tschechischer Herkunft aus dem Konzentrationslager der Festung Theresienstadt und Zeugnisse von Menschen, die die von Hitler angeordnete Zerstörung des Dorfes Lidice nach dem Heydrich-Attentat überlebt haben. Die Aufnahmen wurden Richard Schütz von den Gedenkstätten sowie vom Tschechischen Rundfunk zur Verfügung gestellt. Zwischen den Tonaufnahmen und in den Sprachpausen hört der Ausstellungsbesucher Störgeräusche wie im unscharfen Übergang zwischen zwei Radiosendern. Es handelt sich dabei um ‚weißes Rauschen‘, das Richard Schütz konzeptionell zur Vermittlung des mit Sprache nicht mehr darstellbaren, real erlebten Schreckens einsetzt.

Mit seiner audiovisuellen Installation *asylum* gibt der Berliner Künstler Richard Schütz ein Angebot für die individuelle Erinnerungsarbeit der Besucher einer einzigartigen Gedenkstätte, die beispielgebend auch für andere Orte des Erinnerns sein könnte und für den Umgang zeitgenössischer Kunst mit Historie. Erinnerungsarbeit - jedoch weder als politische Repräsentation einer ‚Geschichte von oben‘ noch als ‚Anekdotenpflege‘ einer ‚Geschichte von unten‘. Es bereitet Unbehagen und Schmerzen, an die nach 50 Jahren soeben vernarbten Wunden der Kriegserfahrung von Tschechen und Deutschen zu rühren, die im kollektiven Gedächtnis beider Völker festgefügt Vorurteile und Feindbilder erneut aufzubrechen. Die zentrale Frage heute heißt: Ist die Zeit reif für ‚Versöhnung‘, heißt ‚Versöhnung‘ auch gleichzeitig ‚Vergessen‘, oder ist dem deutschen Philosophen Friedrich Nietzsche zuzustimmen, der einmal gesagt hat, „Nur was nicht aufhört wehzutun, bleibt im Gedächtnis“? Die Kunst zeigt, dass beides möglich sein kann. Gedenken - nicht als Konservierung von Geschichte, sondern als permanente Dekonstruktion und Neukonstruktion, Infragestellung und immer neue Fragestellung. Nur aus diesem Dialog heraus, den die neue *Nationale Gedenkstätte für die Opfer der Heydrichiade* [in der orthodoxen Kathedrale der Heiligen Kyrill und Methodius am Karlsplatz in Prag] von ihrem christlichen Auftrag her anbietet, nur aus diesem Gesprächs- und Begegnungsangebot heraus ist eine echte Versöhnung unserer Völker denkbar. Die Kunst kann dazu einen nicht unerheblichen Beitrag leisten.

Der Diskurs findet hier statt - 50 Jahre Haus am Waldsee

Eine der bekanntesten Kultureinrichtungen Berlins, das Haus am Waldsee / Amt für Kunst Zehlendorf, feiert 1996 den 50. Jahrestag seiner Gründung. Die 1922 erbaute Villa im englischen Landhausstil, eines der markantesten Gebäude des grünen Bezirks mit großzügiger Parkanlage an der Argentinischen Allee 30, diente ursprünglich der Fabrikantenfamilie Knobloch & Rosenmann als Wohnhaus.

Schon unmittelbar nach Kriegsende nutzte das Bezirksamt Zehlendorf das Parkgelände mit Freilichtbühne und die Villa am Waldsee als kulturelle Einrichtung. „Besuchen Sie Berlins schönstes Naturtheater“, heißt es auf einer Einladung zu Fritz Genschows Inszenierung des „Sommertraum“ von Shakespeare, die am 24. August 1945 Premiere feierte. Bis 1950 kamen Werke von Hugo von Hoffmannsthal, Gerhart Hauptmann, Carlo Goldoni, Henrik Ibsen und Friedrich Schiller zur Aufführung. Der spätere RIAS-Reporter Genschow richtete auch ein Kindertheater und -ballett ein, und noch heute erinnern sich ältere Zehlendorfer gern an die kulturellen Aktivitäten der frühen Jahre. Aber auch im Übrigen war das Haus am Waldsee nicht untätig: Zehlendorfer Künstler erhielten in der vorübergehend hier eingerichteten ‚Erfassungsstelle‘ ihre Lebensmittelkarten und planten erste Ausstellungsaktivitäten im kriegszerstörten Berlin. Am 15. März 1946 ordnete die Alliierte Kommandatura die Bildung von Kunst- und Kulturämtern in den Berliner Bezirken an, und dies war zugleich die Geburtsstunde des Hauses am Waldsee, das als Amt für Kunst Zehlendorf nun offiziell seine Arbeit aufnahm.

Mit der Entwicklung eines professionellen und reichhaltigen Kulturlebens kam dem Bezirk Zehlendorf und dem Amt für Kunst unter der Leitung von **Karl Ludwig Skutsch** eine Vorreiterrolle zu. Gemeinsam mit Josef Rufer widmete sich der erste Kunstamtsleiter auch der Pflege der modernen Musik, die ebenso wie die zeitgenössische Kunst während der Zeit des Nationalsozialismus ein Schattendasein gefristet hatte oder offiziell mit dem Stempel „Entartete Kunst“ der Verfolgung und Diffamierung preisgegeben worden war. Werke von Bela Bartok, Alban Berg, Boris Blacher, Paul Hindemith, Arnold Schönberg und Igor Strawinski standen auf dem Programm. Unbeschreiblich groß war der Kulturhunger der Berliner in jenen ersten Nachkriegsjahren, hier im Haus am Waldsee Begegnungen mit Kunst, Musik, Literatur und Kunstwissenschaft zu suchen, die in wechselnden Ausstellungen mit begleitenden Konzertveranstaltungen, Lesungen und Vorträgen ermöglicht wurden. Rückblickend wird deutlich, dass es vor allem der Initiative von Karl Ludwig Skutsch zu verdanken ist, dass das Haus am Waldsee in den zehn Jahren seiner Leitung bis zu seinem Tod im Jahr 1958 ein bereits überregionales Profil als Ausstellungshaus der internationalen zeitgenössischen Kunst entwickelt hatte. Hatte es 1946 noch – der Zeitstimmung entsprechend – mit einer Ausstellung von Werken der im Vorjahr verstorbenen Käthe Kollwitz begonnen, so folgten in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren bedeutende Namen wie Schmitt-Rottluff, Schlemmer, Kirchner, Baumeister, Lehmbruck und populäre Künstlerinnen wie Renée Sintenis, deren Ausstellung mit über 10.000 Besuchern zu den bestbesuchten jener Jahre zählte. Mit der Präsentation von Werken der im Nationalsozialismus als ‚entartet‘ geltenden Künstler vermischte Skutsch immer wieder Vorstellungen internationaler Positionen wie Picasso, Miró, Moore, Braque und Laurens, widmete sich aber auch der Unterstützung der jungen Berliner Nachkriegskunst wie der *Berliner neuen Gruppe* (1949 mit Werken von Schmitt-Rottluff, Pechstein, Camaro, Hartung, Heiliger, Trökes u.a.). Die von Walter Wellenstein 1951 begründete Künstlergruppe *Der Ring* (Mitglied war auch Hannah Höch) veranstaltete alljährlich eine Gruppenausstellung im Haus am Waldsee (1).

Nach dem Tod des ersten Kunstamtsleiters bestimmten noch zwei weitere Kunsthistoriker seit 1958 die Geschicke des Hauses am Waldsee (**Eberhard Marx** bis 1962 und **Manfred de la Motte** bis 1964), bis **Thomas Kempas** die Leitung übernahm. Über drei

Jahrzehnte hinweg - bisher die kontinuierlichste Amtsperiode in der Geschichte des Hauses -, gab der Theaterwissenschaftler und Kunsthistoriker Kempas dem Haus am Waldsee ein lange gültiges Profil. Wegweisende Ausstellungen zu neuen Kunstrichtungen (Ornamentale Tendenzen, Neuer Realismus, Heftige Malerei u.a.), Themenausstellungen zu brisanten Fragen der Zeit wie ‚Identität‘, ‚Fetisch Jugend – Tabu Tod‘ u.a., Photoprojekte, Internationale Avantgarde (Andy Warhol, Duane Hanson - mit mehr als 30.000 Besuchern!) und immer wieder Neuentdeckungen machten das Haus am Waldsee für Tausende von Besuchern aus Berlin, aus dem In- und Ausland zu einer Begegnungsstätte mit der Kunst der Gegenwart. Am Ende seiner Dienstzeit im Oktober 1994 konnte der langjährige Amtsleiter Thomas Kempas mit Stolz auf ein Ausstellungsprogramm zurückblicken, das Kunstgeschichte geschrieben hat und ließ ein gut bestelltes Haus am Waldsee zurück, dem er im Verein mit den politisch Verantwortlichen im Bezirk Zehlendorf über manche Krise hinweggeholfen hatte... .

Bis heute (1995) hat das Haus am Waldsee mehr als 260 Projekte veranstaltet; zu den 6 bis 8 jährlichen Ausstellungen kommen zwischen 18.000 – 30.000 Besucher in die Zehlendorfer Villa an der Argentinischen Allee. Unter der neuen Leitung der Berliner Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin **Barbara Straka**, die im Oktober 1994 das Amt von Thomas Kempas übernahm, wird unter dem Motto „Innovation in der Tradition“ an das Konzept des Hauses angeknüpft. Neue Programmschwerpunkte wie ‚Kunst und Geschichte‘, ‚Betriebssystem Kunst‘, ‚Europa der Regionen‘ und ‚Werkstatt der Moderne‘ kamen hinzu, auch wird der Blick nach Osteuropa und auf seine zeitgenössischen Kunsttendenzen gerichtet. Die Förderung der Kunst des 20. Jahrhunderts und des internationalen Kulturaustauschs, die Entdeckung neuer Trends und Kunstdiskurse, die Entwicklung neuer Präsentations- und Vermittlungsformen, Einrichtung einer Besucherbibliothek, eines Cafés, Skulpturen im Park, die Ermöglichung einer stillen, individuellen Begegnung mit Kunst einerseits und die öffentliche Diskussion mit Publikum, Künstlern und Kunstwissenschaftlern andererseits gehören zum erklärten Selbstverständnis und Programm des Hauses am Waldsee. „Der Diskurs findet hier statt“ (2) – unter dieses Motto möchten wir auch weiterhin unsere Arbeit stellen.

Im Oktober und November laden wir aus Anlass des 50. Jahrestages der Einrichtung unseres Hauses zu der historisch-dokumentarischen Ausstellung *50 Jahre Haus am Waldsee* ein. Anhand von Foto- und Textdokumenten, Urkunden, Originalmobiliar, Zeitzeugenberichten, Autographen, Kunstwerken, räumlichen Inszenierungen und Videoprogrammen wollen wir die Entwicklung des Hauses am Waldsee von der ‚Fabrikantenvilla‘ bis zum ‚Schauplatz der Gegenwartskunst‘ darstellen. Ein musikalisches und literarisches Rahmenprogramm macht auf die Geschichte Berlins wie auf die damalige und heutige Rolle des Hauses im kulturellen Leben der Stadt aufmerksam.

Das Jubiläum fällt jedoch in eine Zeit drastischer Sparmaßnahmen, und so sind mehr als je zuvor Eigeninitiative und Bereitschaft zur Improvisation bei der Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten zur Deckung der Kosten trotz Einsparungszwängen gefragt. Zur Unterstützung des Hauses am Waldsee wurde auf Initiative von Barbara Straka eine schon vor mehreren Jahren geborene Idee des Stadtrates für Bildung und Kultur, Stefan Schlede, wieder aufgenommen und umgesetzt und im April 1996 der Verein *Freunde und Förderer des Hauses am Waldsee e.V.* gegründet. Er wird sich Ende Oktober in einer ersten Mitgliederversammlung der Öffentlichkeit vorstellen (3).

Berlin-Zehlendorf, im August 1996 (Veröffentlichung im *Heimatbrief* Zehlendorf, August/September 1996)

Anmerkungen:

1. Vgl. dazu auch den Artikel von Liselotte Bastian im Zehlendorfer Heimatbrief (o.A.)
2. In Anlehnung an den Titel eines künstlerischen Beitrags von Dellbrügge/de Moll anlässlich der Ausstellung *Memento – Kunst, Geschichte, Gedenken* im Mai und Juni 1995 im Haus am Waldsee
3. Vgl. den zusammenfassenden Beitrag über die Bau- und Ausstellungsgeschichte des Hauses am Waldsee bis 1992 von Karla Bilang, in: *Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse: Zehlendorf*. Hr. Historische Kommission zu Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 1992

Barbara Straka

Eröffnungsrede zur Ausstellung MEMENTO – Kunst, Geschichte, Gedenken Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 18. August 1995

In einer alten Überlieferung heißt es, „Wer sich seiner Vergangenheit nicht erinnert, ist dazu verdammt, die Geschichte zu wiederholen“. Wir alle kennen das unterschwellige Gefühl einer ‚Wiederkehr der Geschichte‘, das Eingeholtwerden durch die eigene Vergangenheit, ein Gefühl, das uns nicht erst jetzt, 50 Jahre nach dem Ende des II. Weltkriegs überfällt. Darin lag der Anlass zu dieser Ausstellung *MEMENTO: Kunst, Geschichte, Gedenken*. Unserer Geschichte können wir nicht entfliehen, und nur dünn ist das Eis, das uns von dieser Geschichte trennt. Eine Illusion zu denken, man könne sich bereits mit festen Schritten darauf bewegen – die Oberfläche trägt, trägt aber nicht. Zwar wird Geschichte niemals in exakt gleicher Form wiederkehren, doch gilt es, die Zeichen der Zeit aufmerksam zu registrieren und bei aller Beschäftigung mit Vergangenheit die Gegenwart darüber nicht zu vergessen. Auch das meint *MEMENTO*: Erinnerung als Vergegenwärtigung, Standortbestimmung, Blick zurück nach vorn, oder, wie es Kierkegaard einmal formuliert hat: „Das Leben wird vorwärts gelebt und rückwärts verstanden“. Hier zeigt sich, dass Historie und Gegenwart unlösbar miteinander verschränkt sind und dass das Verschließen der Augen vor der Vergangenheit wortwörtlich blind macht für die Bewältigung von Gegenwart und Zukunft.

Im ursprünglichen Kontext bedeutet ‚Memento‘ eine Aufforderung zum Gedenken und Bedenken, verbunden mit dem Wissen um die Vergänglichkeit alles Lebendigen und die Sterblichkeit des Menschen. Mit anderen Worten: Im Memento formuliert sich das Begreifen des Endlichen im Unendlichen. Das bekannteste Relikt dieser bis in die Antike zurückreichenden kulturgeschichtlichen Vanitas-Tradition ist bis heute das ‚memento mori‘ (= gedenke der Toten/ des Todes). In der Kunstgeschichte des Mittelalters und des Barock, in der Romantik und der gesamten klerikalen Kunst hat sich bis heute eine reiche Ikonographie des Memento ausgebildet, die noch entschlüsselt werden kann. Doch hat heutzutage das Memento als Mahnwort einiges von seinem ursprünglichen Pathos eingebüßt – es wird oft auf profane Lebensbereiche übertragen und versteht sich nach der gültigen Duden-Übersetzung sogar im Sinne von ‚Denkzettel‘ oder ‚Rüge‘.

Woher aber rührt die heutige Aktualität des ‚Memento‘? Liegt eine der Ursachen in den großen politischen Umbrüchen des letzten Jahrzehnts, mit der ein fundamentaler Wertewandel einherging? Nach der Öffnung der Grenzen in Europa fragten wir nach dem gemeinsamen Erbe, nach der gemeinsamen Geschichte, die uns einst verbunden hat und durch den II. Weltkrieg, Nationalsozialismus und Stalinismus brutal unterbrochen wurde. Oder liegt dem Gedenk-Hype eine Kampfansage gegen die Orientierungslosigkeit und Geschichtsvergessenheit der heutigen Generation zugrunde, ein Angriff auf den allseits konstatierten Gedächtnis- und Sinnverlust?

Erinnerung hat Konjunktur, und doch ist noch nie so viel verdrängt worden und vom Vergessen die Rede gewesen wie in der heutigen Zeit. Wir befragen die Geschichte, doch noch nie hat sie so wenig zur Orientierung getaugt wie für die heute lebenden Generationen. Wir bemühen unser Gedächtnis, aber schon bei der Besinnung auf jüngst Geschehenes lässt es uns im Stich. Wir üben uns im Gedenken, aber noch nie waren die Formen und Rituale so leer und verfehlt wie heute. Gedenken ist zu einer Übung verkommen, der wir uns gerade in diesen Tagen mit nie dagewesenem Fleiß unterziehen. Von einer ‚Inflationierung‘ des Gedenkens ist heute sogar, 50 Jahre nach Kriegsende, in Deutschland die Rede. Der polnische Schriftsteller Andrej Sczipiorsky warnte in einer jüngst erschienenen Veröffentlichung vor dem „Verschwinden der Vergangenheit“ im Gedenken.

Die Ausstellung *MEMENTO* in der Stadtgalerie Kiel will keinen weiteren, überflüssigen Beitrag zu dieser Entwicklung leisten, und sie versteht sich nicht als Alibi, vor der Flucht aus der Geschichte zu warnen. Sie will einen größeren Zusammenhang zwischen Kunst und Geschichte

auffächern. So stellt sich die Frage nach den unterschiedlichen Zugangsweisen der Künstler zum Thema, die ihre autobiographische oder eigene Werkgeschichte berührt, die Geschichte des Ausstellungsortes, die Kunstgeschichte oder eben die Zeitgeschichte, die in dieser Ausstellung aus gegebenem Anlass im Vordergrund steht.

MEMENTO fragt, ob und wie Geschichte und Vergangenheit in der zeitgenössischen Kunst präsent sein, erinnert und bewahrt werden können. Es geht um das kollektive Gedächtnis in Kunst und Kultur. Welche Sprache, welchen Ausdruck findet heutige Kunst für die Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte? Welche Rolle spielen Bilder – im traditionellen Sinn? Gibt die kunstgeschichtliche Ikonographie des ‚Memento‘ – etwa die Figur der Dürer’schen *Melancholia* oder des *Denkers* von Rodin – mitsamt allen überlieferten Vanitasmotiven wie ‚erloschene Kerze‘, ‚Totenkopf‘ und ‚Stundenglas‘ heute zum Thema noch etwas her? Leiden wir heute unter einer Bilderflut oder vielmehr unter einer Bilderlosigkeit des Erinnerns? Geht es um die Widerspiegelung gesehener Ereignisse, gespeicherter Bilder oder im Gegenteil um die Evokation, die Erzeugung von ‚inneren Bildern‘? Welche Bedeutung kommt authentischen Gegenständen hier in der Ausstellung zu, quasi in der Rolle von sächlichen ‚Zeitzeugen‘? Kann es eine ‚Zensur‘ im Umgang mit dem Erinnern geben, etwa im künstlerischen Umgang mit Nazisymbolen oder Pornographie? Und muss nicht die Auseinandersetzung mit dem Vergangenen auch die medienkritische Infragestellung der Methoden des Erinnerns, der Archivierung und Dokumentation historischer Daten einschließen?

Diese und viele andere Fragen werden von der Ausstellung aufgeworfen und in den Beiträgen der Künstler praktisch durchgespielt. Ein Memory-Spiel der Zuordnungen und Sinnbildungen – vorläufige Antworten, die neue Fragen aufwerfen, denn jede Antwort lässt sich immer auch ganz anders interpretieren. Wir begreifen, dass Geschichte keine unumstößlichen Wahrheiten birgt, sondern eine Frage der Perspektive ist, abhängig vom jeweiligen individuellen Horizont bzw. vom gesellschaftlichen Konsens. Deshalb hat sich auch die Ausstellung [seit ihren vorangegangenen Präsentationen in Prag und Berlin] ständig verändert und mit ihr der Blick der Künstler auf Zeit, Raum und Geschichte.

Zum Verständnis einiger der Installationen möchte ich hier noch ein paar Hinweise für Ihren Rundgang durch die Ausstellung geben:

Fritz Heisterkamp thematisiert mit seinem provozierenden Hakenkreuz-Geschirr die Trivialisierung und Kommerzialisierung nationalsozialistischer Symbole im Zeitalter der Labelkultur. Seine dreiteilige Objekt-Arbeit *Haare, Brillen, Zähne* setzt auf eine gegensätzliche Bilderlosigkeit des Erinnerns, denn der Künstler stellt drei scheinbar harmlose Worte ins Zentrum, die zu nichts Geringerem als zu Repräsentanten der massenhaften industriellen Vernichtung von Menschen im Nationalsozialismus wurden.

Leonards Laganovskis spricht die Probleme des Künstlers als eines ‚Restaurators‘ von Geschichte an. Restaurieren, hier als Übertünchen und Verfälschen verstanden – zugleich ein Hinweis auf den Zynismus der nationalsozialistischen Todesphilosophie und ihrer perversen Verkehrung des Geistes der Aufklärung (KZ-Tor-Inschriften „Jedem das Seine“ u.a.).

Raffael Rheinsberg untersucht mit der Methode der Spurensicherung am Beispiel ausrangierter Militärstiefel die Sprache einfacher Dinge, hier Repräsentanten der faschistischen und sozialistischen Geschichte am Beispiel des Ortes Oranienburg bei Berlin, wo sich das erste KZ Sachsenhausen befand, das später als Lager für politische Häftlinge von den Sowjetischen Besatzern weiter geführt wurde.

(e.) Twin Gabriel hat mit der beeindruckenden Installation *Rumor* eine reale akustische Wellenkanone in die Ausstellung implantiert, eine ehemals utopische Waffe, die im II. Weltkrieg gegenüber feindlichen Heerestruppen eingesetzt wurde, um sie durch extreme Schallerzeugung kampfunfähig zu machen. Hier symbolisiert das Objekt Erinnern durch Klang, diffusen und bis

zur Unerträglichkeit gesteigerten elektronischen Sound, der das Gefühl subtiler Bedrohlichkeit beim Betrachter evoziert.

Thomas Ellers apokalyptische Landschaft digitaler Fotografie stellt ein aus den Fugen geratenes Zeitbild vor, das voller unterschwelliger Anspielungen auf die Kunstgeschichte und auf die Ikonographie des melancholischen Denkers (Dürer, Rodin) ist.

Richard Schütz und Kerstin Weiberg haben ein digitales Hypertext-Archiv zur Geschichte des Antisemitismus geschaffen, das nicht Lehren aus der Geschichte ziehen will, sondern Lehren über die Funktion des Erinnerns erteilen will und zugleich die Notwendigkeit proklamiert, das Gedächtnis lebendig zu halten, damit die überlieferten Dokumente nicht zerfallen und sich im Erinnern keine ‚Leerstellen‘ bilden.

Diese zum Teil sehr provokativen Beiträge fordern eine unmittelbare Stellungnahme oder sogar ein Eingreifen des Betrachters heraus. Hier wird das ‚Memento‘ zum Denkwort, zum Impuls, zum Widerstand gegen die Apathie des Denkens. Denn „es braucht Voraussicht, auch im Denken. Auch Denken tut weh“, so Thomas Eller in seinem Katalogtext mit Bezug auf ein Zitat von Friedrich Nietzsche: „Nur was nicht aufhört weh zu tun, bleibt im Gedächtnis.“ Bei all dem gilt es aber zu betonen, dass Kunstausstellungen keine moralischen Instanzen sind, die sich für jedwede Vergangenheitsbewältigung vereinnahmen lassen sollten oder Wiedergutmachungen leisten könnten, die von der Politik über Jahrzehnte versäumt wurde. Aber *MEMENTO* ist eine nachdenkliche und in mancher Hinsicht anstößige Ausstellung. „Wer sich mit den Beiträgen der 18 Berliner Künstlerinnen und Künstler auseinandersetzt“, so schrieb heute Maren Kruse in den Kieler Nachrichten, „der könnte zu der Auffassung kommen, dass Kunst, wie sie uns hier begegnet, einen viel plastischeren, viel nachdenklicheren Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung leisten kann als alle Politikerreden, Kranzniederlegungen und bemühten Fernsehdokumentationen zusammen“.

Wir freuen uns über diese Einladung nach Kiel und danken dem Leiter der Städtischen Galerie im Sophienhof, Dr. Knut Nievers, dem Kulturamt und allen Mitarbeitern der Stadtgalerie. Nach den Stationen im *Haus zur Steinernen Glocke*, Prag und im *Haus am Waldsee*, Berlin ist *MEMENTO* nun auch an einem nicht minder geschichtsträchtigen Ort – in Kiel – zu sehen und damit die Möglichkeit der Aktualisierung der Beiträge gegeben. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer haben sensibel auf die neuen Bedingungen der Ausstellungsräume reagiert und einige Beiträge *in situ* angepasst oder ganz neue und zusätzliche Werke geschaffen. Das Projekt *MEMENTO: Kunst, Geschichte, Gedenken* hat damit bereits seine eigene Geschichte geschrieben, und sie wird im Katalog erzählt, der alle Beiträge zusammenfasst wie in einem Text-Bildarchiv, in Ringbuchform gesammelt und erweitert. An dieser Stelle gilt mein herzlicher Dank den Kieler Grafik-Designerinnen Ulrike Eckstein und Andrea Hagestedt für ihre innovativen Ideen, für die Weiterentwicklung und Begleitung unseres Konzepts.

Wir wünschen uns wie zuvor in Prag und in Berlin nun auch hier in Kiel viele neugierige und nachdenkliche Besucher und dass Ausstellung und Katalog zu einem weiteren aktiven Diskurs um Kunst, Geschichte und Gedenken beitragen.