

# Der Mythos ist beschädigt

Ingo Arend fragt sich, wohin die documenta in Zukunft steuern wird

Mehr als 200 Porträtfotos an einer Wand: Nazi-Größen wie Goebbels und Goering hängen neben unbekanntem Flakhelden oder dem Künstler Joseph Beuys. Vor drei Jahren provozierte Piotr Uklanski Arbeit „Real Nazis“ die Besucher der documenta in Kassels Neuer Galerie mit der Frage: Welche waren eigentlich die wirklichen Nazis? Die großen Schergen oder auch die unbekanntem Mitläufer? Nachgerade wirkt Uklanskis Werk prophetisch. Denn jetzt hat diese Frage die Weltkunstschau selbst eingeholt. Waren einige der documenta-Gründerväter etwa „real“ Nazis?

Begonnen hatte alles Anfang 2019. In einer Fußnote des Katalogs der Schau „Emil Nolde – Der Künstler im Nationalsozialismus“ in Berlins Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart hatte Kurator Bernhard Fulda, Historiker in Cambridge, erstmals auf die NSDAP-Mitgliedschaft Werner Haftmanns hingewiesen. Der Kunsthistoriker war der wichtigste Berater von documenta-Gründer Arnold Bode während der ersten drei Ausstellungen. Wenige Monate später verschärfte Fulda und die Kunsthistorikerin Julia Friedrich vom Kölner Museum Ludwig ihre kritische Sicht der „grauen Eminenz“ der documenta auf einer Konferenz des Deutschen Historischen Museums (DHM) zur „Politischen Geschichte der documenta“. Sie verwies auf einen Aufsatz Haftmanns in der NS-Zeitschrift „Kunst der Nation“, in dem dieser den

Nazis 1934 den Expressionismus als von „deutscher Art“ anpries. Nach 1945 verbuchte er ihn als Medium europäischer Verflechtung.

Dass die politische Vergangenheit der documenta-Gründergeneration erst jetzt entdeckt wurde, stellt dem Kunstbetrieb in Deutschland ein Armutzeugnis aus. Die NS-Nähe von documenta-Protagonisten der ersten Stunde wie Hermann Matern, Herbert von Buttlar oder Alfred Hentzen war schon länger bekannt. Auch zu Haftmann gab es seit den siebziger Jahren Hinweise. Zu einer systematischen Durchleuchtung bequemte sich die deutsche Kunstgeschichte aber nicht, geschweige denn zu einem Diskurs. Der Mythos der documenta gründete immer auf der ethischen und ästhetischen Integrität ihrer Gründer. Nun ist er beschädigt.

Die jetzigen Enthüllungen treffen die Schau zur denkbar ungünstigen Zeit. Die Diskussion darum wird nicht nur die Arbeit des Kuratoren-Kollektivs Ruangrupa überschatten. Nach

den Querelen um die documenta 14 sollte die Weltkunstschau, deren 15. Ausgabe vom 18. Juni bis 25. September 2022 stattfindet, eigentlich in eine

neue Phase starten. Mit einer zusätzlichen „documenta-Professorin“, der Übernahme des documenta-Archivs, einem neuen, mit sechs Millionen Euro üppig alimentierten „documenta-Institut“ und dem neu besetzten Fridericianum wächst das früher bescheidene documenta-Büro zu einem ästhetisch-bürokratischen Komplex mit einer „Generaldirektorin“ an der Spitze, der sein Eigengewicht gegenüber der eigentlichen Schau entwickeln dürfte. Nun muss sich Sabine Schormann auch noch mit ein paar alten Nazis herumschlagen.

In der Zangenbewegung zwischen Institutionalisierung und

Historisierung hilft der documenta nur die Offensive. Ihre Erfolgsgeschichte sichert sie, wenn sie ihre Geschichte kritisch aufarbeitet. Diese Selbstbefragung sollte sie von sich aus anstoßen. Sie ist nämlich keine historiographische Pflichtübung, sondern eine eminent politische Aufgabe. Der Superlativ „Weltkunstschau“ verpflichtet. Zusammen mit Zeitzeugen, Künstlern und Wissenschaftlern muss die documenta eine breite öffentliche Debatte anstoßen. In Zeiten des grassierenden Rechtsextremismus wäre ein Zeichen dafür, dass sie die Frage nach dessen Ursachen ernst nimmt. Je rascher sie beginnt, desto besser.



documenta-Schauplatz Fridericianum, Kassel

Foto: ddp, Thomas Lohnes

## Die Kunstgeschichte hat den Elfenbeinturm verlassen



Definitionsgemäß beschäftigt sich die Geschichtswissenschaft mit dem, was geschehen ist, was in der Vergangenheit liegt. Deshalb sieht sich eine Kunstgeschichte, welche die zeitgenössische Kunst zum Gegenstand ihrer Untersuchungen macht, mit einem Dilemma konfrontiert. Wie will man wissenschaftliche Distanz wahren, wie eine umfassende Perspektive entwickeln, wenn man selbst Zeuge des Kunstgeschehens ist?

Um dieser Zwickmühle zu entgehen, klammerte die Kunstwissenschaft die Gegenwartskunst lange Zeit weitgehend aus – seit Hegel und Jacob Burckhardt bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein. Bei der 18-bändigen „Propyläen Kunstgeschichte“, lange Jahre das Standardwerk für Studenten des Faches, fiel der Vorhang mit Giulio Carlo Argans 1977 erscheinender Darstellung „Die Kunst des 20. Jahrhunderts – 1880–1940“ (allerdings später ergänzt durch

Edward Lucie-Smiths Buch „Kunst der Gegenwart“).

Inzwischen hat sich der Wind gedreht. Etliche Kunsthistoriker nehmen die Herausforderung an, die eigene Gegenwart zu historisieren, und mehrere Lehrstühle sind sogar ausschließlich der zeitgenössischen Produktion gewidmet. Das Fach, das sich über Jahrzehnte selbstgenügsam im Elfenbeinturm eingenistet hatte, ist vom Hype um die Gegenwartskunst gründlich infiziert. Dieses Interesse richtet sich nicht allein auf Künstler oder Stilströmungen; vielmehr hat auch der Kunstmarkt als Gegenstand wissenschaftlicher Recherche an Bedeutung enorm hinzugewonnen.

Abzulesen war das beispielweise im vergangenen Jahr, als der 35.

Deutsche Kunsthistorikertag in Göttingen eine eigene Sektion zum Thema „Markt Macht Kultur: Das Kunstwerk im Spannungsfeld von Kultur und Märkten“ ins Programm genommen hatte. Erhellend vor allem der Vortrag von Isa Bickmann. Die Frankfurter Kunsthistorikerin analysierte, wie der indische Künstler Subodh Gupta von der weltweit agierenden Galerie Hauser & Wirth zum Superstar aufgebaut worden ist. Ihr Fazit: Nicht die Elogen von Kunsthistorikern oder Kritikern entscheiden heute über Erfolg oder Misserfolg, sondern die Macht und die finanziellen Möglichkeiten der Mega-Galerien.

Heißt das, die Kunstgeschichte hat aufgedient? Ganz und gar nicht. Obwohl das Fach seine einstige

Deutungshoheit eingebüßt hat, wird es als Korrektiv zu Markt und Meinungsmache nach wie vor dringend benötigt. In einem von ihr herausgegebenen Essayband („Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft“) unterstreicht Verena Krieger die Bedeutung der akademischen Vor- und Nachdenker: „Eine Kunstgeschichte der Gegenwartskunst bedarf einer doppelpoligen Perspektive, die einen Standpunkt im aktuellen Geschehen einzunehmen und diesen gleichzeitig zu reflektieren vermag“, so die Professorin an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Da wartet also noch reichlich Stoff für zukünftige Forschungsprojekte.

Jörg Restorff



54. INTERNATIONALER KUNSTMARKT 23.–26. APRIL 2020



Kunstmuseum Wolfsburg

Ulrich Hensel  
Zwischenwelten

21.3.–  
2.8.2020

Medienpartner  
arte