KUNST X KRISE

Kunsthistorische Perspektiven auf Narrative, Potentiale, Irritationen

Der Reader zum Masterworkshop 2020 des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln

Vorwort

Seit 2013 bietet der jährliche Masterworkshop des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln den Studierenden einen Rahmen, in dem sie ihre Forschungen und Projektarbeiten unter einem gemeinsam gewählten Thema in einem eigenständig organisierten Symposium präsentieren können. Den besonderen Umständen der Covid-19-Pandemie geschuldet, mussten die Studierenden im vergangenen Jahr ein Format finden, welches trotz der ständig wechselnden Corona-Bestimmungen ein möglichst weites Publikum erreichen konnte. Anstelle des ursprünglichen Tagungsformats entschieden sich die Studierenden ihr selbst gewähltes Thema innerhalb eines Blogs aufzuarbeiten. Die Kommentarfunktion soll dabei an die Stelle von Fragen und Anmerkungen aus dem Publikum treten, sodass ein wissenschaftlicher Austausch sogar langfristig gewährleistet ist. Jede*r Interessierte ist auch weiterhin dazu eingeladen, den Blog unter **https://kxk.hypotheses.org/** zu besuchen. So wurde das digitale Format nicht nur als Herausforderung, sondern auch als Chance gesehen und genutzt.

Begleitend zum Blogprojekt entstand dieser Reader, der die vielfältigen und individuellen Forschungsfelder der Studierenden, unter dem Oberthema *Kunst x Krise*, präsentiert. Das X wurde dabei als offene Variable gewählt, um die unterschiedlichen Wechselbeziehungen der beiden Begriffe Kunst und Krise abzubilden. Von *Kunst und Metaphorik (in) der Krise*, über *Kunst und Bedingungen der Kunstproduktion in historischen Krisensituationen* und *Krisen des Kunstbetriebs/Kunst ohne Publikum*, bis hin zu einer *Interviewreihe zur aktuellen Krisenlage* behandeln die Unterthemen des Masterworkshops eine Vielzahl von Krisenbegriffen über die Epochengrenzen hinweg. Dabei ist der Krisenbegriff in seiner eigenen Geschichtlichkeit, als handlungsleitendes Narrativ, als analytisches Tool und/oder als „Katalysator" eines Übergangsgeschehens begriffen, kritisch hinterfragt und auf aktuelle Debatten gegengelesen worden. Die Ergebnisse der Studierenden bieten so vor einem derzeit kollektiven Erfahrungshorizont sehr eigene Themen und Zugänge und damit ein Panorama kunst- und kulturwissenschaftlicher Reflektionen über die Verflechtungen von Krise und Kunst.

Zuletzt sei ein herzlicher Dank an alle ausgesprochen, die zum Gelingen des Projekts in diesem Jahr beigetragen haben, d.h. den Betreiber*innen des Hypotheses-Blogs, für die Bereitstellung einer Publikations-Plattform, der Autorin des Gastbeitrags Mahret Ifeoma Kupka und den Lehrenden, die die einzelnen Beiträge der Studierenden mitbetreut haben. Durch sie, sowie das Engagement der Masterstudierenden, konnte aus einer schwierigen Ausgangslage heraus ein ganz neues Format mit vielen inspirierenden Beiträgen geschaffen werden.

Betreuung des Workshops: Dr. Kirsten Lee Bierbaum
Assistenz: Anna Godhoff
Gestaltung/Satz: Jule Wölk

Inhalt

Sichtbarkeit und Metaphorik (in) der Krise

Denkmalbilder brechen. Über die Schnittstelle von Krisen, Ikonoklasmen und künstlerischen Interventionen 6
Klara Niemann

‚Realität' im *World Wide Webb*. Ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten von *digital Art* am Beispiel Thomas Webbs 15
Monja Droßmann

Zuhause im Museum 24
Julia Speerschneider

Wahrnehmungskrisen. Über Formen der Desorientierung 30
Sebastian Hammerschmidt

„Die Vertreibung aus dem Paradies." Der Zombie als Figur der Krise am Beispiel von Olivia Viewegs *Endzeit* 36
Ida Colangelo

Krisen des Kunstbetriebs/Kunst ohne Publikum

Kunstfälschung ist (k)ein Kavaliersdelikt 44
Nina Kaiser-Havertz und Florentina von Schönebeck

Eine bessere Welt: Gärten in Krisenzeiten 52
Daniel Theves

Krise als Prozess. Hinfällige Latex- und Fiberglas-Skulpturen der Künstlerin Eva Hesse und Möglichkeiten ihrer Präsentation 65
Ulla Hiltl

Kunst und Bedingungen der Kunstproduktion in historischen Krisensituationen

Naked Survival? Migration Mechelner Künstler als Überlebensstrategie zwischen 1566 und 1608 — 72
Adrian Mauser

Kunstraub als Brot in der Krise. Modernes Raubgräbertum im Nahen Osten — 82
Maria Gräfin von Kielmansegg

Angst, Euphorie, Mode. Spuren von Kaltem Krieg und Space Race im Modedesign — 89
Sophia Sökeland

Pinturas Aeropostales. Kunst unter Bedingungen repressiver Regime am Beispiel des chilenischen Künstlers Eugenio Dittborn — 99
Angela Rodríguez Rojas

Ein Ausweg aus der ökologischen Krise? Künstlerische Positionen im Anthropozän — 108
Fabienne Bonus

„rumort! explodiert! zerplatzt! – oder hängt euch ans Fensterkreuz". Satirische Methoden der Kritik in Zeitschriften von DADA Berlin — 118
Katja Wenisch

Interviews zur aktuellen Krisensituation

Von der Fähigkeit der Kunst, Krisen zu bewältigen — 126
Siola Koesen

Krisengespräche 2020: Der Kölner Kunst Gehör verleihen — 132
Annika Mantel

Sichtbarkeit und Metaphorik (in) der Krise

Denkmalbilder brechen
Über die Schnittstelle von Krisen, Ikonoklasmen und künstlerischen Interventionen

Klara Niemann

Anlässlich erneuter tödlicher Fälle von Polizeigewalt gegen Schwarze in den USA ist es 2020 vielerorts zu Aktionen an Denkmälern durch antirassistische Bewegungen gekommen, die von Stürzen bis zu künstlerischen Interventionen reichten. Denn um Ordnungsstrukturen weißer Suprematie aufzubrechen, stellen Denkmäler aufgrund ihrer Beschaffenheit als Marker des kollektiven Gedächtnisses wirkungsreiche Angriffspunkte dar. Die Ikonoklasmen haben damit Reflexionsprozesse und eine Debatte darüber auslöst, an was und wie wir uns erinnern wollen. Am Beispiel der Statue *A Surge of Power (Jen Reid)* des britischen Künstlers Marc Quinn, die kurzzeitig auf dem leeren Sockel der gestürzten Colston-Bronze in Bristol auftauchte, möchte dieser Beitrag mithilfe des Begriffs der Krise zu einem Gedankenexperiment einladen: Demnach bedienen sich solche künstlerischen Interventionen einem ikonoklastischem Moment, dessen krisenhaftes Potenzial Kunst zu einem fruchtbaren Diskursmittel macht. Die Deformation von Denkmalbildern kann in diesem Sinn eine Chance bereithalten, visuelle Erinnerungskultur neu zu gestalten.

Unter lauten Protestrufen ist in Bristol am 7. Juni 2020 die Bronzestatue des Sklavenhändlers Edward Colston (1636–1721) von ihrem Sockel gerissen worden **(Abb. 1)**. 1895 war das Denkmal einstmals zu Ehren des als Wohltäter und Philanthropen geschätzten Mannes im Auftrag der Bürger*innen Bristols vom Bildhauer und Maler John Cassidy (1860–1939) gefertigt worden. Wegen Colstons Beteiligung am transatlantischen Sklavenhandel jedoch steht sein Bildnis bereits seit Jahren in der Kritik antirassistischer Bewegungen. Der spektakuläre Denkmalsturz stellt ihren Höhepunkt sowie den Auftakt für eine ganze Reihe von denkmalkritischen Aktionen dar und wiederbelebt die Frage danach, wie wir Persönlichkeiten der Kolonialgeschichte gedenken wollen. Denn ikonoklastische Gesten wie diese bringen generationenübergreifend wirksame Geschichtsbilder zum Bröckeln.

Mit der Absicht, Denkmalbilder aufzubrechen und bestehende Strukturen zu hinterfragen, sind neben dem radikalen Akt des Sturzes auch Eingriffe in Form künstlerischer Interventionen an dem Colston-Denkmal vorgenommen worden. Wie diese auf unser kulturelles Gedächtnis und unseren Umgang mit kolonialem Erbe einwirken können, zeigt *A Surge of Power (Jen Reid)* auf. Anhand dieses Beispiels möchte dieser Beitrag eine Beziehung von Kunst und Krise sichtbar machen, die in der Schnittmenge von Krise, Ikonoklasmus und künstlerischer Aktion liegt.

Die Versenkung der Bronze Edward Colstons hat durch den verbliebenen Kalkstein-Sockel im Stadtzentrum Bristols eine sprechende Leerstelle hinterlassen. In der Nacht zum 15. Juli 2020 ist sie jedoch durch eine Kollaboration von *Black Lives Matter*-Aktivistin Jen Reid und Künstler

Abb. 1 John Cassidy, *Edward Colston*, 1895, Bronze, 264 cm, Bristol.

Abb. 2 Marc Quinn, *A Surge of Power (Jen Reid)*, 2020, Harz und Stahl, 230 cm, Bristol.

Marc Quinn zur Bühne eines Gegenbildes geworden: Anstelle von Colston dominiert nun mit einer Statue Reids in Pose des *Black Power*-Grußes das Bildnis einer Schwarzen Frau den Platz **(Abb. 2)**. Sie repliziert eine Momentaufnahme vom Tag des Denkmalsturzes, in der Reid in derselben Pose auf dem Sockel posierte. Basierend auf einem 3D-Scan ist das Abbild in Überlebensgröße aus schwarzem Harz und Stahl gegossen worden. In Farbe und Größe rekurriert es so auf seinen Vorläufer, weswegen die Gegengeschichte, die es erzählt, eher mit dem Vorangegangenen korrespondiert, anstatt dieses zu ersetzen. Auf diese Weise evoziert die Statue Erinnerungen an die Gestalt Colstons. Indem sie bei Betrachtenden einen Vergleich von Vor- und Nachbild auslöst, animiert sie einen Reflexionsprozess über die vorangegangenen Ereignisse und das ehemalige Denkmal.

Dabei erhebt die Installation nach eigenen Aussagen Reids und Quinns keinen Anspruch auf Dauerhaftigkeit, sondern sei als Impuls zu verstehen.[1] Dies bestätigt die spurlose Revidierbarkeit der Errichtung auf dem historischen Sockel. Tatsächlich ist die Installation einen Tag später durch die Stadt und auf Kosten Quinns wieder abmontiert worden. Was bleibt, ist jedoch ein dokumentierter Eingriff in den städtischen Raum, der medial wieder aufgerufen werden kann. Trotz des Rückgriffs auf die traditionelle Form des Persönlichkeitsdenkmals wird Erinnerung hier vor-

1 Vgl. A joint statement from Marc Quinn and Jen Reid. Homepage des Künstlers. 15.07.2020, http://marcquinn.com/studio/news/a-joint-statement-from-marc-quinn-and-jen-reid (10.09.2020).

rangig über den performativen Akt der Aufstellung und dessen Dokumentation hervorgerufen. Damit bricht die neue, kurzweilige Installation mit einer entscheidenden formsprachlichen Argumentation des ehemaligen Monuments, obwohl sie diesem ein ähnlich aussehendes Gegen-Denkmal entgegengestellt. Während das historische Vorbild – vor allem über seine Materialität – ein Überdauern seines physischen Bestehens sowie der damit verbundenen inhaltlichen Gültigkeit argumentiert hat,[2] widerspricht *A Surge of Power* diesem Anspruch durch sein Verschwinden. Dauerhaftigkeit findet das Gegenbild eher in seiner medialen Reproduktion, die es in Anbetracht der Vorgeschichte des Denkmalsturzes durch sein plötzliches Auftauchen provoziert. Zwischen der Ereignishaftigkeit der Aktion, dem von traditionellen Denkmälern ausgehenden Anspruch auf Beständigkeit und der medialen „Verewigung" entspinnt sich so ein geradezu paradoxes Spannungsverhältnis. Im Wechselspiel zwischen dem formsprachlichen Rückgriff auf das historische Vorbild und dessen Widerspruch, der im Ereignishaften liegt, wird dieses sowohl erneut erinnert, also als erinnerungskulturelles Mittel bekräftigt, als auch dekonstruiert.

Indem der künstlerische Eingriff eine Reaktion darstellt, ist es entscheidend, zunächst die dem Colston-Monument inhärenten Strukturen zu verstehen, um die Wirkungsweise und den Angriffspunkt der Aktion zu begreifen. Bei Personendenkmälern aus dem 19. Jahrhundert handelt es sich um Objekte, die in ihrer Beschaffenheit als solche beabsichtigt und konzipiert sind. Wie Joachim Zeller festhält, sind intendierte Denkmäler von ihren Stifter*innen bewusst zur fortwährenden Erinnerung errichtet worden und damit ideologisches Produkt ihres Geschichtsbewusstseins, welches darin mit erzieherischem und geschichtspolitischem Anspruch vermittelt wird. Spezifisch seien dabei eine „symbolische Verdichtung" und „ideologische Überhöhung" von Geschichte, wobei ästhetische Überhöhung bei der Zuschreibung des Denkmals als Kunstwerk zusätzlich Würde und Bedeutung des Repräsentierten steigere. Mit ihrer ästhetischen Wirkung zielten Denkmäler daher nicht auf kritische Analyse, sondern Empfindungen und Identifikation.[3] Das Colston-Denkmal etwa versetzt seine Betrachter*innen in demütige Haltung, indem sie zur melancholisch hinabsehenden Figur auf dem 3,20 Meter hohen Sockel aufschauen müssen. Der Sockel, seine symbolreiche Dekoration mit Widmungstafel und Delfinen und die prominente Positionierung am historischen *Centre* Bristols heben Colston würdevoll aus dem Raum des Alltäglichen hervor.

Zusammengefasst stellen Denkmäler also Kommunikationsmedien dar, die mittels ihrer Gestaltung das subjektive Geschichtsbild einer historischen Menschengruppe in die Gegenwart tradieren. Als Manifestationen eines spezifischen Geschichtsbewusstseins sind sie allerdings auch dessen stetigem gesellschaftlichen Wandel unterworfen:

> „Im *Wandel des Gedenkens*, also in der Errichtung unterschiedlicher Denkmäler zu verschiedenen Zeiten, in ihrer partiellen Veränderung oder gänzlichen Beseitigung, aber auch im Wechsel von Vernachlässigung und jeweils neu entstehendem öffentlichen Interesse, zeigt sich der Wandel des kulturellen Gedächtnisses."[4]

Die Aktion in Bristol kann dementsprechend als Indikator sowie Agent einer Veränderung unseres kollektiven Erinnerns verstanden werden, das sich nicht mehr mit dem im Colston-Denkmal materialisierten Geschichtsbild der Bürger*innen Bristols aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert in Einklang bringen lässt.

---

2 Für einen historischen Abriss über die Dauerhaftigkeitsrhetorik des Materials von Denkmälern vgl. Mittig, Hans-Ernst: Dauerhaftigkeit, einst Denkmalargument. In: Diers, Michael; Beyer, Andreas (Hg.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler. Berlin 1993, S. 11–34.

3 Vgl. Zeller, Joachim: Kolonialdenkmäler und Geschichtsbewußtsein. Eine Untersuchung der kolonialdeutschen Erinnerungskultur. Frankfurt a. M. 2000, S. 20 und 29f.

4 Ebd., S. 44.

Eine derart lebendige Rezeption von Denkmälern, die Persönlichkeiten der Kolonialgeschichte repräsentieren, zeugt ferner davon, dass diese weiterhin oder erneut als Erinnerungsorte[5] funktionieren. Als solche stellen sie Zeichen der Abgrenzung dar. Weil es bei kollektiver Erinnerung „um Identitätskonstruktionen durch Abgrenzung sowie um die Bedeutung symbolischer Akte und Rituale für die Ausprägung und Stabilisierung dieser Identität und ihre Übersetzung in politische Macht" gehe, stellt der Historiker Jürgen Zimmerer in diesem Kontext eine bedeutende Schnittstelle zwischen erinnerungsgeschichtlichen und postkolonialen Fragestellungen heraus: Beide Ansätze untersuchen Abgrenzungsprozesse durch positive Eigen- und negative Fremdzuschreibung. Die exkludierenden Strategien Europas vom Rest der Welt durch (post)koloniale Erinnerungsorte blieben dabei bislang von der Forschung unberücksichtigt. „Deren unreflektiertes Fortbestehen bedeutet jedoch *de facto* eine permanente Bestätigung. Damit werden auch exkludierende Strategien tradiert und Rassismus besteht fort."[6]

Kolonialgeschichtlich involvierte Denkmäler, die als Erinnerungsorte funktionieren, tragen somit Bilder einer ausgrenzenden kollektiven Identität in die Gegenwart und können Marker von systemischem Rassismus sein. Als symbolträchtige Kommunikationsmedien stellen sie aber zugleich einen geeigneten Angriffspunkt dar. So schlägt Zimmerer im Rahmen der aktuellen Debatte beispielsweise vor, Denkmäler liegend oder auf den Kopf gestellt zu präsentieren,[7] um eine bewusste Hinterfragung ihrer Präsenz im öffentlichen Raum anzuregen. Wird entsprechend dieses Vorschlags in die Denkmalästhetik eingegriffen, wird die ursprünglich intendierte Kommunikation mit den Betrachter*innen gestört und der Anspruch auf generationenüberdauernde Gültigkeit des darin vermittelten Geschichtsnarrativs kann als historisches Relikt einer spezifischen Menschengruppe reflektiert werden. Dieser Effekt ist verwandt mit der Wirkung von ikonoklastischen Gesten. Nach Bruno Latours Definition wirken Ikonoklasmen nämlich gerade deswegen zerstörerisch, weil sie den Wahrheitsanspruch von Bildern angreifen.[8] Mit Relativierung der einen, ursprünglich vermittelten Erzählung schaffen „auf den Kopf gestellte" Denkmäler Raum für eine ungewisse Pluralität von Geschichten.

Reids und Quinns Eingriff in die Denkmalstruktur funktioniert auf dieselbe Weise, weil dadurch plötzlich ein selbstverständlicher Marker im öffentlichen Raum als streitbares und berührbares Politikum in Erscheinung tritt. Indem sie den Sockel der Colston-Statue als einen Operator für ein Gegenbild gebrauchen, reaktivieren sie das Denkmal als einen dynamischen Erinnerungsort. Darin äußert sich zudem ein veränderter, handlungsorientierter Umgang mit Geschichte, der den Anspruch konterkariert, „Wahrheiten" in Stein zu verewigen. So werden bestehende Erzählungen weißer Suprematie strukturell aufgebrochen, um neue Narrative danebenzustellen. Die künstlerische Intervention erzeugt eine produktive Krise des Denkmalbildes und ist in dieser Eigenschaft verwandt mit ikonoklastischen Akten.

Diese Überlegung basiert auf dem performativen Verständnis von Krise nach Andreas Folkers und Il-Tschung Lim. Sie begreifen Krisen abseits ihrer Negativkonnotation als Ereignisse, die eine bestehende Struktur aufbrechen oder irritieren, um eine neue Ordnung entstehen zu lassen oder auch ohne verändernde Wirkung vorüberzugehen. Krisen wohnt ihnen zufolge eher die Möglichkeit inne, neue Wahrheiten zu produzieren, als Wahrheiten über die bestehenden

5 „Erinnerungsorte" stellen Träger unseres kulturellen Gedächtnisses dar, welches sich aus epochenübergreifenden Manifestationen kollektiven Erinnerns in Text und Bild speist. Als solche bezeichnet und untersucht wurden sie etwa von Maurice Halbwachs, Pierre Nora oder Etienne François und Hagen Schulze.

6 Vgl. Zimmerer, Jürgen: Kolonialismus und kollektive Identität: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte. In: Ders. (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte. Frankfurt 2013, S. 9–37, hier S. 16f.

7 Vgl. „Koloniale Denkmäler auf den Kopf stellen". Jürgen Zimmerer im Gespräch mit Doris Schäfer-Noske. In: Deutschlandfunk. 08.06.2020, https://www.deutschlandfunk.de/statuensturz-in-bristol-koloniale-denkmaeler-auf-den-kopf.691.de.html?dram:article_id=478231 (10.09.2020).

8 Vgl. Latour, Bruno: Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges? Berlin 2002, S. 15–17.

Ordnungen aufzudecken. Sie funktionieren als „Operator", bilden eine „Leerstelle" oder sind ein „*crack up*" im Bestehenden, wodurch für einen Moment alles möglich und unbestimmt ist.[9] Im Produzieren von Ungewissheiten liegt die entscheidende Parallele zur Aufstellung der Reid-Statue sowie ikonoklastischen Gesten.

Ikonoklasmen werden hierbei in ihrer ursprünglichen etymologischen Bedeutung verstanden, die sich aus den griechischen Wörtern für „Bild" und „zerbrechen" ableitet. Während der Begriff des Ikonoklasmus oder Bildersturms meist Vorstellungen religiös-fanatischer Bestrebungen zum Auslöschen von kulturellem Erbe evoziert, treten ikonoklastische Gesten daneben in noch weit mehr Formen auf und können von unterschiedlichen Motivationen geleitet sein, die sich scharf von dieser „Historie der Verdammung"[10] abgrenzen. So beschreibt etwa Dario Gamboni neben Ikonoklasmen der Vernichtung und Tilgung auch solche, die eine Brandmarkung des angegriffenen Bildes beabsichtigen:

> „ein Werk kann mit der Absicht ‚beschädigt' und gerade nicht ‚zerstört' werden, damit es Zeugnis ablegt von der Gewalt, die ihm zugefügt wurde, und der Schändlichkeit all dessen, womit man es in Verbindung brachte […]."[11]

Wenn auch der erste Eindruck etwas anderes nahelegt, stellt die Versenkung des Colston-Denkmals weniger eine Tilgung oder Zerstörung, denn eine Herabwürdigung dar. Neben den symbolischen Bildern, die von den Ereignissen des 7. Juni bleiben,[12] sind die Schäden an der Bronze nach ihrer Bergung aus dem Hafenbecken revidierbar. Zudem bleibt der personalisierte Sockel als sichtbare Leerstelle zurück, die auf die Absenz der Statue verweist. Die spätere Installation der Reid-Statue kann – auf das vorige Denkmal antwortend – als eine erweiterte ikonoklastische Geste verstanden werden, die das bestehende Bild *auf*bricht, ohne ganz mit dessen Historie zu brechen, beziehungsweise es vergessen zu machen oder auszuradieren.

Diese Motivation geht teilweise über Gambonis Beschreibung einer Absicht der Brandmarkung und Schmähung des Dargestellten hinaus. Vielmehr verfolgen die Akteur*innen in Bristol die Absicht, ein bestehendes Bild aufzubrechen, es zu hinterfragen, zu problematisieren und dynamischen Denkprozessen zu öffnen. Formuliert mit Latour richten sie sich „gegen das Einfrieren von Bildern, nicht gegen Bilder" im Allgemeinen.[13] Es ist die Stagnation im Bilderfluss – das Festschreiben von Geschichtsbildern –, was durch die Produktion neuer Bilder einer neuen Dynamik zugeführt wird. Ikonoklastische Gesten reichen unter dieser Prämisse über Zerstörungsakte hinaus in die Sphäre eines künstlerischen Umgangs mit dem Denkmalbild und seinem Vermächtnis. In Worten von Folkers und Lim haben wir es hier mit *crack-ups* der bestehenden Ordnungsverhältnisse zu tun, die für einen Moment allen denkbaren Bildern Spielraum lassen. Das ikonoklastische Moment am Denkmal ist von krisenhafter Qualität progressiven Potenzials.

So offenbart sich nach Berthold Hinz die Potenz von Denkmälern erst in „den kritischen Momenten ihrer Existenz", an denen sie von öffentlichem Interesse werden. Er ver-

9 Vgl. Folkers, Andreas; Lim, Il-Tschung: Irrtum und Irritation. Für eine kleine Soziologie der Krise nach Foucault und Luhmann. In: Behemoth. A Journal on Civilisation, 7, 1, 2014, S. 48–69, hier S. 59, 51 und 65.

10 Gamboni, Dario: Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert. Köln 1998, S. 13.

11 Ebd., S. 19.

12 Diese Bilder bestehen in einer explizit symbolischen Sprache, der sich die Stürzer*innen bewusst bedienen. Indem sie sich auf die Brust oder den Hals der Bronze gestellt und sie in das Hafenbecken geworfen haben, ist sowohl auf den gewaltsamen Tod George Floyds am 25. Mai als Anlass der Proteste als auch auf das Über-Bord-Werfen Schwarzer Sklaven durch Colston Bezug genommen worden.

13 Latours Klassifizierung von Bilderstürmern folgend, könnten die Akteur*innen seinem Typ B zugeordnet werden, der mittels Ikonoklasmen Wahrheit durch das Bewegen von einem Bild zum nächsten generieren wolle. Vgl. Latour 2002 (wie Anm. 8), S. 49f.

steht den gesellschaftlichen Dissens als Grund sowohl von Stürzen als auch Errichtungen von Denkmälern gleichermaßen, woraus er eine Untrennbarkeit von „Denkmalaktivitäten und Provokationsabsichten" schlussfolgert.[14]

Mit ihrem krisenhaften Vermögen können Ikonoklasmen unsere Definition von kulturellem Erbe demokratischen Prozessen öffnen, weil sie Auseinandersetzungen mit den von ihnen am Denkmal hervorgerufenen Irritationen provozieren. Um Zerstörungsakte im öffentlichen Raum verhandeln zu können, ist allerdings ihr explizites Sichtbarmachen entscheidend. So problematisiert Gamboni, dass das Beseitigen von Gegenständen, die nicht (mehr) als Kunst oder Kulturgut gelten, nicht thematisiert würde. Bezüglich unserer Konzeption von Erbe und Erhalt schließe dies fatalerweise „die Möglichkeit eines ‚bewußten Auswählens' und einer öffentlichen Debatte über dessen Kriterien und die daraus folgenden Auswahlentscheidungen aus […]". Die Verdrängung von Zerstörungsakten entstamme dabei ihrer „Stigmatisierung" als Vandalismus.[15]

Im schlechten Ruf des Ikonoklasmus zeichnet sich außerdem ab, dass das Phänomen des Denkmalsturzes mit zweierlei Maß gemessen wird. Um dieses zum produktiven Operator zu machen, scheint neben der Sichtbarkeit auch das Setzen neuer Bilder wichtig. Martin Warnke schreibt:

> „Diejenigen Zerstörungsakte, welche die Destruktion durch eine neue Konstruktion ausglichen, werden zu den großen Daten der Kunstgeschichte gerechnet. Diejenigen Zerstörungsakte, die aus Ohnmacht heraus den Verstoß gegen Machtsymbole unternahmen, ohne neue Machtzeichen setzen zu können, werden als sinnlose Bilderstürme beklagt und denunziert. Zerstörung gerät den Siegern zum Privileg, den Unterlegenen zum Sakrileg."[16]

Warnkes Aussage verdeutlicht außerdem, warum die Medienbilder der gestürzten Colston-Statue auch mit Vorwürfen einer Geschichtsbereinigung[17] einhergehen können. Denn sie suggerieren uns eine wütende, unorganisierte Menge, die spontan und unreflektiert agiert. Als anonymen Protestler*innen wird Ikonoklasten „von unten"[18] – den einzigen Bilderstürmer*innen also, die als solche bezeichnet werden – keine Handlungslegitimation zuerkannt.

Unter dem Aspekt der Sichtbarkeit von Ikonoklasmen ist auch ihre Vervielfältigung zu behandeln. So widerlegt Gamboni in diesem Punkt Warnkes These von einem Ende des Ikonoklasmus als funktionstüchtiges politisches Mittel, die dieser damit begründet, dass Selbstrepräsentation und Legitimierung moderner Staaten heute durch Massenmedien und elektronische Bilder produziert werde. Gamboni hingegen argumentiert am Beispiel zahlreicher Karikaturen über sowjetische Denkmalstürze, dass die Entwicklung der illustrierten Presse und des Fernsehens ikonoklastische Aktionen nicht obsolet gemacht, sondern ihnen im Gegenteil neue Aktualität verliehen haben. Akteur*innen bei Ikonoklasmen seien sich dieser Effizienz der Massenmedien bewusst und könnten davon sogar ermutigt und motiviert werden.[19]

Schließlich zeigen die Hypothesen Warnkes und Gambonis auf, wie wichtig das Schaffen neuer Bilder und die Sichtbarkeit zerstörerischer Gesten für das Ziel einer erinnerungspolitischen

14 Vgl. Hinz, Berthold: Denkmäler. Vom dreifachen Fall ihrer „Aufhebung". In: Diers, Michael; Beyer, Andreas (Hg.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler. Berlin 1993, S. 299–312, hier S. 299 und 302.
15 Vgl. Gamboni 1998 (wie Anm. 10), S. 345, 347 und 351.
16 Warnke, Martin: Bilderstürme. In: Ders. (Hg.): Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973, S. 7–13, hier S. 10.
17 So bezeichnete etwa AfD-Fraktionsvorsitzender Alexander Gauland Ereignisse wie die Versenkung der Colston-Figur als „Versuche, ein von allen störenden Aspekten bereinigtes Geschichtsbild durchzusetzen". Zit. n. Hasselbach, Christoph: Die Schatten des Deutschen Kolonialismus. In: DW. 28.06.2020, https://www.dw.com/de/die-schatten-des-deutschen-kolonialismus/a-53860535 (03.09.2020).
18 Gamboni 1998 (wie Anm. 10), S. 23.
19 Vgl. ebd., S. 121–126.

Auseinandersetzung sind. Versteht man, wie vorgeschlagen, die künstlerische Aktion von Reid und Quinn ebenfalls als ikonoklastische Geste – ohne die Konnotation als pöbelhaft oder barbarisch –, stellt das von ihnen im öffentlichen Raum geschaffene Gegenbild bestehende Strukturen sichtbar und konstruktiv infrage. Indem sie zudem bewusst mit dem eigenen kurzen und ereignishaften Erscheinen spielt, wird darüber hinaus die überdauernde Reproduktion der Aktion in sozialen Medien und der Presse herausgefordert, da der Eventcharakter nach Dokumentation verlangt. *A Surge of Power* ist ein Beispiel dafür, wie öffentliche Denkmäler als Manifestationen unseres kulturellen Gedächtnisses und kollektiven Erinnerns durch künstlerische Eingriffe im Sinne antirassistischer Bewegungen weiterentwickelt werden können.

Bezüglich eines solchen Projektes bieten abschließend die Überlegungen von Elke Smodics und Elke Zobl einen spannenden Ausblick. Sie beschreiben eine Schnittstelle „zwischen den antidiskriminierenden Forderungen von sozialen Bewegungen und den Intentionen von künstlerischen Interventionen […], die sich seit den 1970er Jahren auf ein emanzipatorisches, solidarisches Handeln richtet."[20] Zwischen sozialen Bewegungen, Kunst und Bildung stehend, sei dabei „ein produktiver Umgang mit dem Dissens" beziehungsweise eine stetige Aushandlung der Frage, „wie viel Dissens das Demokratiekonzept zulässt" das Ziel, indem Spannungen erzeugt werden.[21]

In Anbetracht des hier verwendeten Krisenbegriffs können die von Smodics und Zobl beschriebenen Aktionen als bewusste Setzungen krisenhafter Momente verstanden werden. Als antidiskriminierendes Gegenbild durch einen „künstlerisch-ikonoklastischen" Eingriff funktioniert *A Surge of Power* auf dieselbe Weise. Schlussendlich geht es nicht um das Ersetzen von Geschichte, sondern das Hervorrufen von Dissens und Widersprüchlichkeiten sowie das Aushalten und Verhandeln von Pluralität und Komplexität. Ihr krisenhaftes Moment fordert die Ambiguitätstoleranz des Publikums heraus.

> „Gerade dieses Sichtbarmachen und das Zeigen von Brüchen in Gegenbildern und Gegengeschichten, aus denen sich andere Perspektiven eröffnen und Denkprozesse ausgelöst werden, sind für die antirassistische Bildungsarbeit wichtig. Daraus kann sich auch ein emanzipatorisches Tun entwickeln, das die Öffentlichkeit im Sinne der Forderung nach einem ‚guten Leben für alle' aufrüttelt und zu eigenem – individuellen wie auch auf Institutionen und Strukturen bezogenen – Handeln anstößt."[22]

Besonders nachhaltig scheint dieser Effekt nach Zobl und Smodics durch kooperativ initiierte Impulse „an den Schnittstellen von Kunstpraxis, sozialen Bewegungen und Bildungsprozessen"[23] zu wirken. Für antirassistische Denkmalprojekte können solche Kooperationen beispielsweise zwischen Künstler*innen, BLM-Aktivist*innen oder postkolonialen Initiativen und bildungsorientierten Einflüssen durch etwa Museolog*innen, Museumspädagog*innen oder Geschichtsdidaktiker*innen geschlossen werden. Denn um inner- wie außerhalb des Kunstfeldes zu wirken, erscheint „eine solidarische Arbeit mit Akteur_innen in anderen Feldern"[24] entscheidend. In diesem Fall ist besonders das (Mit-)Wirken Rassismus-Betroffener zu betonen. Hierbei bietet der angedeutete Anspruch an künstlerische Interventionen, als Schnittstelle zu fungieren, zudem ein potenzielles Bewertungskriterium für die Wirksamkeit, Progressivität und Inklusivität derselben.

20 Smodics, Elke; Zobl, Elke: Künstlerische Interventionen als emanzipatorische Praktiken: Über Verschränkungen von Kunst, sozialen Bewegungen und Bildungsprozessen. In: Dies. u.a.: Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld 2019, S. 161–176, hier S. 161.
21 Vgl. ebd., S. 164.
22 Ebd., S. 176.
23 Ebd.
24 Ebd., S. 168.

Reids und Quinns Arbeit ließe sich in diesem Sinne als wirkungsreiche Zusammenarbeit zwischen einer Schwarzen Aktivistin und einem weißen Künstler einordnen, die wiederum selbst bereits auf Eingriffe verschiedener Gruppen an der Colston-Figur reagiert. Obwohl jedoch mit Reids maßgeblichem Einfluss als Co-Autorin und Dargestellte des Projekts eine Schwarze *Black Lives Matter*-Aktivistin integriert ist, kritisieren Stimmen der Schwarzen Community die Statue als Beispiel für „white privilege in action" und einen „saviour complex", da Quinn als Künstler und Agent im Vordergrund stehe und so die Chance vertan habe, Schwarze Künstler*innen zu beteiligen.[25] Somit ist eine Gegenwirkung der Statue zum systemischen Rassismus stark auf den Bereich der visuellen Repräsentation zu reduzieren.

Unterstützen lässt sich diese Kritik mit Jens Kastners Überlegungen zu strukturellen Differenzen, die zwischen Kunstproduktion und sozialen Bewegungen bestehen. Unter anderem arbeitet er als Unterschied die „feldspezifischen Subjektivierungsweisen" – das heißt, die „Formen, wie Menschen zu Subjekten gemacht werden" – heraus. Nach Kastner stünden sich hierbei Individuum und Kollektiv gegenüber. Während im Kunstkontext stark mit Namen und Persönlichkeiten gearbeitet wird und diese stellvertretend für Stile und Kunstrichtungen ausgestellt würden, funktionieren soziale Bewegungen auch ohne hervorstehende Persönlichkeiten. Im Gegenteil benötigten individuelle Repräsentanten hier sogar einer Legitimation durch die Gruppe.[26] Auf das Bristoler Beispiel bezogen, stellt sich der Name Quinns hier – dem künstlerischen Feld entsprechend – als Künstler und Autor der Statue vor die größere Sache der sozialen Gruppe der antirassistischen Aktivist*innen und ihrer Ziele, ohne von der kollektiven Bewegung Legitimation erfahren zu haben. Kastners Argumentation eröffnet hier eine Diskrepanz zwischen den beiden Feldern. Diese zu überbrücken ist eine der Herausforderungen, Kunst aktionistisch geltend zu machen. Die von Seiten der Bewegung geäußerte Kritik verdeutlicht vor diesem Hintergrund, wie entscheidend die Beteiligten für das Gelingen von Projekten an öffentlichen Denkmälern sind. Gleiches gilt für die Legitimation, die bei diesem Projekt nicht gegeben gewesen ist und es so zu einem lediglich temporären Impuls gemacht hat.

Für den Aspekt des Krisenhaften als künstlerische Strategie macht die Reid-Statue aber dennoch einen Punkt. Zusammengefasst können Praktiken künstlerischer Interventionen, die die Produktion von Gegenbildern beabsichtigen, als ikonoklastische Gesten verstanden werden und damit bestehende Strukturen anfechten. Dabei wird ihr Vermögen genutzt, Bildkrisen zu erzeugen. Ein solcher Umgang mit Denkmälern weist auf ihre Wirkungsreichweite als Marker kollektiven Erinnerns mit gesellschaftspolitischer Bedeutung hin. In der Deformation solcher Bildwerke liegt eine Chance, visuelle Erinnerungskultur neu und mit antirassistischem Anspruch zu gestalten. Künstlerische Ansätze können hierbei einen entscheidenden Beitrag dazu leisten, sich einem gemeinsamen Erinnern anzunähern und Seh- und Denkgewohnheiten zu dekonstruieren.
Ikonoklasmen, künstlerische Interventionen und Krisen überschneiden sich letztendlich darin, Veränderungspotenzial zu besitzen. Denn bewusst und überlegt eingesetzt, kann das Erzeugen eines Unbestimmtheitsmoments Reflexionsprozesse in Gang setzen. Hieraus ergibt sich als Fazit für die übergeordnete Frage nach den Verhältnissen zwischen Kunst und Krise wiederum selbst ein fruchtbarer Gedanke: Wird Kunst zum krisenhaften Ereignis, eröffnet dies einen unerschöpflichen Gedanken- und Handlungsspielraum.

25 Vgl. Price, Thomas J.: The Problem with Marc Quinn's Black Lives Matter sculpture. In: The Artnewspaper, 16.07.2020, https://www.theartnewspaper.com/comment/a-votive-statue-to-appropriation-the-problem-with-marc-quinn-s-black-lives-matter-sculpture (19.09.2020).
26 Vgl. Kastner, Jens: Über strukturelle Grenzen (hinweg). Was Kunstproduktion und soziale Bewegungen trennt und verbindet. In: Fleischmann, Alexander; Guth, Doris (Hg.): Kunst – Theorie – Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung. Bielefeld 2015, S. 23–58, hier S. 27f.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: John Cassidy, Edward Colston, 1895, Bronze, 264 cm, Bristol. Abb. nach: Simon Cobb, 2019, CC 0.

Abb. 2: Marc Quinn, A Surge of Power (Jen Reid), 2020, Harz und Stahl, 230 cm, Bristol. Abb. nach: Marc Quinn. In: marc-quinn.com, 15.07.2020. http://marcquinn.com/studio/news/a-joint-statement-from-marc-quinn-and-jen-reid (10.09.2020).

‚Realität' im *World Wide Webb*
Ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten von *digital Art* am Beispiel Thomas Webbs

Monja Droßmann

Im Zuge der Einschränkungen des alltäglichen und öffentlichen Lebens sowie nicht zuletzt persönlicher Kontakte bietet das Digitale vielfältige Möglichkeiten der Erfahrung und des Austauschs. Während kritische Sichtweisen auf digitale Angebote der Museumslandschaft v.a. geringe Authentizität in der Erfahrung von Kunst bemängeln, bleibt doch die Frage, inwiefern Erfahrungen im Analogen und Digitalen tatsächlich konkurrieren. Das *World Wide Webb* fragt indes danach, welche konkreten Erfahrungsmöglichkeiten diese immer noch als Zweite deklarierte Realität uns bieten kann. Das Werk von *digital Artist* Thomas Webb (geb. 1991, Ashford UK) bietet interaktive Erfahrungsmöglichkeiten innerhalb und aufbauend auf der digitalen Welt, in der u.a. verschiedene Ausstellungen zu besuchen und *Quests* zu lösen sind. Dieser Beitrag untersucht das Komplexe Verhältnis zwischen Werk und Rezipierende*r und stellt exemplarisch ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten dar, die sich durch die Interaktion von Werk und Rezipierende*r entwickeln.

Die Kontaktbeschränkungen und Schließungen von Institutionen des öffentlichen Lebens im Zuge der COVID-19-Krise haben bei digitalen Kunst- und Kulturangeboten in der deutschen und internationalen Museumslandschaft zu neuer Sichtbarkeit und Relevanz geführt – dabei wird deutlich, dass sie ihrerseits auf kunstgeschichtliche und museologische Krisen verweisen. Die etwa in den Medien geäußerte kritische Sichtweise richtet sich vor allem gegen digitale Angebote von Museen, wie z.B. 360-Grad-Ansichten von Skulpturen und virtuelle Ausstellungsrundgänge, die – so die Betonung – nicht mit der physischen Präsenz vor Ort, der Erfahrung vor/anhand von Originalen vergleichbar sei.[1] Anika Meier betrachtet digitale Angebote von Museen hingegen neben dem Museumsbesuch als weiteren Weg, Zugang zur Kunst zu ermöglichen:

> „Die Fotografie hat die Malerei nicht ersetzt, Instagram hat die Fotografie nicht platt gemacht und virtuelle Museumsrundgänge werden nicht die Museen killen. Es ist erschreckend, mit welcher Naivität sich diesen Angeboten genähert wird und wie wenig aus der hysterischen Kritik an Neuem in den letzten 150 Jahren gelernt wird."[2]

1 Vgl. Trinks, Stefan: Virtuelle Ausstellungen. Empfindung dringend gesucht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung FAZ.Net, 30.03.2020. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/virtuelle-museumsbesuche-koennen-echte-nicht-ersetzen-16699618.html (21.11.2020).

2 S. Meier, Anika: Virtuelle Museumsrundgänge killen nicht die Museen. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, 05.05.2020. https://www.monopol-magazin.de/virtuelle-museumsrundgaenge-killen-nicht-die-museen (19.11.2020).

Entgegen jener Stimmen der Kritik ist der Ausbau digitaler Repräsentanzen von Kulturinstitutionen für Peter Weibel obligatorisch.[3] Hubertus Kohle betrachtet Bestrebungen zur Digitalisierung als Möglichkeit der sozialen Erdung der „im Auratischen erstarrte[n] Museumswirklichkeit". Für ihn sind sie zukunftsweisende Ansätze „zu einer Relativierung traditioneller Hierarchien, […] [z.B. zwischen] Kenner[*innen] und Lai[*innen], Zentren und Randbereichen künstlerischer Kreativität oder kanonisierten und neuen Diskursen." Er betont die potenziellen Chancen digitaler Angebote vor allem vor dem Hintergrund individueller Bedürfnisse einzelner Institutionen sowie in der Funktion eines Hilfsmittels, das zu Diversität und Zugänglichkeit beitragen kann.[4]

Im Kontext der Aktualisierung von Diskursen um sogenannte Randbereiche der Kunst verweist Meier direkt auf jene Möglichkeiten des Erlebens, die von digital Art bzw. „Netzkunst"[5] bereits seit Jahrzehnten erprobt und präsentiert werden. Ebendiese können als Chance sowohl für die Prozess- und Rezeptionsästhetik als Teil anderer Kunstpraktiken als auch für die Vermittlung von Kunst im 21. Jahrhundert angesehen werden.[6] Damit stehe eben jene Kunst, die sich seit den Anfängen der *Net Art* zum Ende des letzten Jahrhunderts ausdrücklich gegen das Kunstsystem sowie gegen Kanonisierungs- und Hierarchisierungsmechanismen richtet und explizit davon abgrenzt, die Chance, ebenjene Systeme für die Zukunft zu beeinflussen.

Als aktuelles Beispiel führt Marcus Boxler das *World Wide Webb* an, ein Online-Community-Game von Thomas Webb, das gleichzeitig Kunstwerk und Ausstellungsplattform ist. Kuratiert wurden die darin präsentierten Ausstellungen, EXERCISE IN HOPELESS NOSTALGIA (14.08.2020–14.08.2021, Galerie König Digital) und BETTER OFF ONLINE (09.09.2020–30.11.2020, Galerie König Digital) von Anika Meier und Johann König. Mit der Frage danach, wo sich Befragungen digitaler Prozesse besser transportieren ließen als in einem virtuellen Raum sowie dem Verweis auf fast 50.000 überdurchschnittlich lange verweilende ‚Besucher*innen' nach nur einer Woche, sei das Werk des *digital Artist* als Ausblick auf die Zukunft der Ausstellungs- und Vermittlungspraxis von Kunst zu bewerten – so Boxler.[7] Unabhängig von Besucher*innenzahlen, deren Zustandekommen unter umfassender Betrachtung u.a. von Marketingmechanismen und in der Nähe zu Online-Community-Games zu bewerten sind, ist dennoch spannend, welche konkreten Potenziale der Erfahrung von Kunst und Digitalität das Werk bietet.

Interaktivität und *Digital Art*

In diesem Beitrag möchte ich daher der Beantwortung der folgenden Frage näherkommen: Welches ästhetische Potenzial besitzt Thomas Webbs *World Wide Webb*? Dazu wird die Interaktion zwischen Werk und Rezipient*in untersucht. In einem ersten Schritt arbeite ich deshalb heraus, wie das Werk auf die Individualität seiner Rezipierenden eingeht, d.h. inwiefern der Aufbau des Werks das Verhältnis von Werk und Rezipient*in vorgibt. Darauf aufbauend stelle ich exemplarisch dar, welche ästhetischen Prozesse im Zuge der Manifestation des Werks als Interaktion bei dem/der Rezipierenden ausgelöst werden.

3 Vgl. Stiegemann, Cornelius: ZKM-Direktor Peter Weibel „Museen müssen das bessere Netflix werden". In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, 13.10.2020. https://www.monopol-magazin.de/peter-weibel-interview-museen-muessen-das-bessere-netflix-werden (19.11.2020).
4 S. Kohle, Hubertus: Museen Digital. Eine Gedächtnisinstitution sucht Anschluss an die Zukunft. Heidelberg 2018, S. 20f., 184.
5 Vgl. Meier 2020 (wie Anm. 2).
6 Vgl. Kwastek, Katja: Aesthetics of Interaction in Digital Art. Cambridge u.a. 2015² (Cambridge 2013), S. 265.
7 Vgl. Boxler, Marcus: Onlinespiel als Kunstwerk. Willkommen im World Wide Webb! In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, 27.08.2020. https://www.monopol-magazin.de/world-wide-webb-computerspiel-koenig-galerie (19.11.2020).

Mit meinen Überlegungen schließe ich an Katja Kwasteks Theorie der *Aesthetics of Interaction in Digital Art* an. Anstelle von (Re-)Präsentationen stellt Kwastek die Aktivität des/der Rezipierenden und die dadurch ausgelösten Prozesse ins Zentrum ihrer Theorie: „It is the recipient's activity that gives form and presence to the interactive artwork, and the recipient's activity is also the primary source of his[*her] aesthetic experience."[8] Sie verordnet *Interaktive Media Art*[9] an der Schnittstelle und in Abgrenzung zu *Performance, Aktions-* und *Partizipationskunst*, indem sie die folgenden Grundsätze bestimmt: das Werk manifestiert sich in der Rezeption, sodass der/die Rezipierende zum/zur Performer*in wird. Die Funktionsweise des digitalen Apparats ist vor der Benutzung nicht ersichtlich, sodass die Erkundung dieser ein wichtiger Bestandteil der ästhetischen Erfahrung in *Interactive Media Art* ist. Als Alleinstellungsmerkmal und zur Unterscheidung von anderen partizipativen und interaktiven Kunstpraktiken, nennt sie dies als „'Black Box' [S]ituation".[10] Die Rezeption des Werks bestehe aufgrund dessen vordergründig aus technisch vermittelten Feedback Prozessen, die eine kontemplative Beteiligung des/der Rezipierenden erfordern. Während jedoch diese Art intensiver Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk schon früher als Merkmal von Kunst im Allgemeinen betrachtet worden ist, betont Kwastek, liege die Komplexität der hier beschriebenen Werkkategorie darin, dass die Manifestation des ästhetischen Objekts erst durch die Aktion eine*r Rezipierenden erfolgen muss, bevor eine kontemplative Betrachtung möglich wird.[11]

> „[…] [O]scillation between different modes of experience, different levels of reality, different systems of reference, and different forms of action is [thus] characteristic for interactive media art. The multi-layered, open-ended, and occasionally contradictory interpretability of the interaction proposition finds its counterpart in the subjective perceptions and contextualizations that guide its realization. The knowledge that can be achieved through aesthetic experience feeds on the oscillation between flow and reflection [i.e. intensive (self-)experience and aesthetic distance]."[12]

Kwasteks Betrachtung von Kontemplation und Aktion als sich gegenseitig bedingende Aspekte jeder ästhetischen Kunsterfahrung teile ich. Es gilt zu betonen, wie Kwastek darlegt, dass aus diesem Grund eine genaue Betrachtung der spezifischen Prozesse sowie Formen ästhetischer Erfahrung in interaktiven Werken ausschließlich als fruchtbar für ein vertiefendes Verständnis der Erfahrung von Kunst im Allgemeinen betrachtet werden kann.[13]

Realität im *World Wide Webb*?

Was ist das *World Wide Webb*? Laut der Internetseite der Galerie König handelt es sich um einen Ausstellungsraum, ein Multiplayer-Videospiel und eine virtuelle Welt, die der/die Rezipierende durch einen Internetbrowser über das Smartphone betreten kann – „eine Welt voll von Kunst und Charakteren", die den/die Besucher*in zur Interaktion einlädt.[14] Webb habe die virtuelle Welt als Präsentations- und Diskussionsplattform für Kunstschaffende entwickelt, um u.a. *Net*

8 S. Kwastek 2015 (wie Anm. 6), S. xvii.
9 Kwastek benutzt den Überbegriff *Interactive Media Art* hier zur Einordnung in dem Bewusstsein, dass dieser sowohl Internet Art als auch interaktive Skulpturen uvm. einschließt, während sie sich in der weiteren Entwicklung ihrer Theorie auf Technik-basierte Systeme spezialisiert (vgl. hierzu: ebd., S. xviii).
10 Vgl. ebd., S. xvii.
11 Vgl. ebd., S. xvii f.
12 S. ebd., S. 117, 163.
13 Vgl. ebd., S. xix.
14 S. unbek. Autor*in: Ankündigungstext zur Ausst. Thomas Webb. Exercise in Hopeless Nostalgia. König Digital 14.08.2020–14.08.2021. https://www.koeniggalerie.com/exhibitions/30644/exercise-in-hopeless-nostalgia-world-wide-webb/ (19.11.2020).

Abb. 1–3 Thomas Webb, *World Wide Webb*, 2020, Screenshot vom 03.12.2020.

Art in angemessener Weise zu präsentieren und über technologische Möglichkeiten zu diskutieren. Außerdem dürfe der Lockdown zur Eindämmung der COVID-19 Pandemie in Deutschland gerne als Vorwand genutzt werden, um sich in der utopischen online Welt des ‚Spiels' zu verlieren: „Experiencing a global lockdown is an excuse for utopian escapism into a game environment as the only place left to experience and interact with art."[15] Im Vordergrund des Werks stehen Boxler zufolge Individualität und eine in der Weise neuartige „lebendige Verquickung von Realität und Spieleuniversum."[16] Welche Erfahrungsmöglichkeiten bietet die Interaktion im bzw. mit dem *World Wide Webb*, dessen Potenzial in der Erfahrung einer Realität zwischen Virtualität und der physischen Welt liegt? Handelt es sich um eine virtuelle Repräsentation unserer physischen Welt im digitalen Raum?

Über das eigene Smartphone oder Tablet kann Webbs virtuelle Welt im Internetbrowser oder der Applikation *Instagram* abgerufen bzw. betreten werden. Die Anmeldung erfolgt über den eigenen oder einen fiktiven Instagram-Benutzer*innennamen. Der/die Rezipierende wird von einem Avatar, einer Repräsentation des Künstlers, begrüßt und eingeladen, den eigenen Avatar in einer Boutique individuell einzukleiden. Anschließend wird die Hauptaufgabe des Spiels erklärt: drei Schlüssel zu sammeln und diese dem „Webb-Avatar"[17] zu bringen, um die Zerstörung der Welt zu verhindern. Diese Welt besteht aus drei Orten, die durch eine Zugfahrt getrennt sind: Berlin (und die Galerie König), Osaka und Kanagawa. Nach dieser kurzen Einführung wird der/die Rezipierende von den programmierten Avataren zuerst nach Berlin und zur Galerie geführt, um erste Zwischen-*Quests* zu bewältigen und die Ausstellung zu besuchen **(Vgl. Abb. 1–3)**.

Als Grundlage für die tiefergehende Bestimmung des epistemischen Potenzials des Werks, sind Hauptakteur*innen und Parameter der Interaktion festzuhalten.[18] Der Künstler ist hier, wie

15 S. unbek. Autor*in: Ankündigungstext zur Ausst. Thomas Webb: Better Off Online. 09.09.–30.11.2020, König Digital, kuratiert von Anika Meier. https://www.koeniggalerie.com/exhibitions/31662/world-wide-webb/ (21.11.2020).
16 S. Boxler 2020 (wie Anm. 7).
17 S. ebd.
18 Vgl. Kwastek 2015 (wie Anm. 6), S. 90.

es von Kwastek als grundlegend für interaktive Kunstwerke beschrieben wird, nicht physisch oder als virtuelle Präsenz anwesend, während der/die Rezipierende das Interaktionspotenzial aktiviert und somit das Werk vervollständigt.[19] Dennoch ist Webb in Form eines Avatars, der im Vorfeld programmiert worden ist, um die Narration zu gestalten, repräsentiert, sowie auch als Autor des vorliegenden Werkes darin eingeschrieben: „The production process is guided by visions of mental representations of possible interactions, or by assumptions about how the recipient will realize the interaction proposition."[20] Darüber hinaus habe Webb in verschiedenen Details der gestalterischen Umsetzung und auf Ebene der Repräsentanz, so Boxler, persönliche Interessen und Erinnerungen an Anime, Manga und Ostasiatische Computer- und Videospiele aus den 1980er Jahren in seinem Werk verarbeitet.[21] Dem/der Rezipierenden kommt durch den Aufbau als Videospiel in besonderer (oder sogar vertrauter) Weise die Aufgabe zu, das Werk zu realisieren, d.h. in diesem Fall das Spiel zu spielen.

In Kwasteks Theorie ist außerdem das technische System als weiterer Akteur zu betrachten: Anders als bisher beschrieben, handelt es sich nicht um ein Multiplayer-Online-Videospiel, sondern um die Simulation eines solchen Systems. Der primäre Unterschied liegt darin, dass die Avatare, die dem/der Rezipierenden im Spiel begegnen, vorprogrammierte künstliche Intelligenzen sind. Diese reagieren zwar auf die Handlungen des/der Rezipierenden, jedoch nur im Rahmen festgelegter, abrufbarer Programme: „On principle, interaction systems not only enable actions; they also have their own processuality, which although designed and programmed by the artist acts independently of him."[22] Im *World Wide Webb* sind die Avatare mit Daten eines Algorithmus von Cambridge Analytica verknüpft, der zur Erfassung von Persönlichkeiten von Facebook-Nutzern konzipiert worden ist, um darauf aufbauend Wähler*innen der US-Wahl 2016 zu beeinflussen. Der/die Rezipierende wird Kategorien wie „Offenheit, Gewissenhaftigkeit, Extraversion, Verträglichkeit und Neurotik"[23] zugeordnet, um ihm/ihr durch die Avatare individuell generierte Informationen aus der ‚echten Welt' zu präsentieren.[24] Auf diese Weise wird die abgeschlossene Erfahrungssituation des Kunstwerks – traditionell idealisiert und in Opposition zum ‚Leben' – durch Fragmente der gesellschaftlichen Welt außerhalb des Werks aufgebrochen. Kwastek beschreibt die Verknüpfung verschiedener räumlicher Sphären als häufig auftretendes Merkmal digitaler Kunst, bei der die Irritation des/der Rezipierenden im Vordergrund stehe:

> „In addition to the constant questioning of aesthetic distance, here a challenging of the boundary between the artwork and everyday life […] is also particular evident. When real space and data space, and interaction space and everyday space, overlap to varying degrees, does it still make sense to refer to an artwork as a self-contained entity?"[25]

Außerdem können andere Rezipierende in Form ihrer Avatare sichtbar sein, mit diesen ist jedoch keine direkte Kommunikation möglich. Daran wird deutlich, dass der/die Rezipierende sich auf die *Regeln* des Werks einlassen muss, um die intendierten Erfahrungen machen zu können – diese schließen die Offenheit in der Anordnung hinsichtlich möglicher Erfahrungen und epistemischer Erkenntnisse mit ein. Irritationen, wie hier z.B. durch unerwartete Einschnitte in die Handlungsfreiheit des Rezipierenden ausgelöst, dienen wiederum dem Erkenntnisprozess: „In the interaction with an artwork, shifts in the recipient's perspective between engaged realization and

19 Vgl. ebd., S. 93.
20 S. ebd., S. 90.
21 Vgl. Boxler 2020 (wie Anm. 7).
22 S. Kwastek 2015 (wie Anm. 6), S. 97.
23 S. König Galerie Exercise in Hopeless Nostalgia (wie in Anm. 10).
24 S. Boxler 2020 (wie Anm. 7).
25 S. Kwastek 2015 (wie Anm. 6), S. 108.

distanced (self-)observation are not only possible, but also essential for the epistemic processes at stake in the aesthetic experience of interactive art."[26] Die Irritation begünstigt eine Reflexion über die eigene Rolle innerhalb des Werks. Bevor ich weiter auf die unterschiedlichen Erfahrungsmodi eingehen werde, sollten zuvor die bereits angeklungenen räumlichen und zeitlichen Parameter abschließend geklärt werden.

Die räumlichen Dimensionen der virtuellen Welt erstrecken sich auf die drei Orte Berlin, Osaka und Kanagawa. Im Stil von 80er Jahre-Spielen gehalten, ist der Raum begrenzt und bietet über die vorgegebenen *Quests* hinaus nur wenige Orte zur Erkundung. Zu diesen wenigen Orten gehört u.a. das Berghain in Berlin, vor dem die Spieler*innen das lang vermisste Schlangestehen virtuell erleben können. Das Berghain und die Galerie König sind direkte Repräsentanten von Orten aus der physischen Welt und stellen somit die ersten von vielen Verknüpfungen zur ‚realen Welt' dar. Darüber hinaus wird ein Gefühl globaler Konnektivität in der virtuellen Welt dadurch hervorgerufen, dass es als Online-Community-Simulation parallel auf vielen mobilen Endgeräten existiert, was wiederum durch die Einschränkungen in den Kommunikationsmöglichkeiten zwischen einzelnen Rezipierenden irritiert wird. Weiterhin steht bei der vorliegenden Analyse des Interaktionspotenzials die Erfahrung des/der individuellen Rezipierenden im Vordergrund, für den/die sich die Gestalt der virtuellen Welt und damit die des Werks fließend und prozessual entwickelt und letztlich nur im eigenen Erleben bzw. in der Erinnerung existiert, d.h. in der Verknüpfung der vorgegebenen Strukturen und deren Realisation durch den/die Rezipierende.[27]

Der/die Rezipierende befindet sich über die Grenzen der Software hinaus vor seinem/ihrem Smartphone oder Tablet in der physischen Welt, d.h. an potenziell jedem Ort mit Internetzugang. Das Erleben wird also vom individuellen Aufenthaltsort und dem jeweiligen Umfeld des/der Rezipierenden beeinflusst, sodass die Erfahrungsmöglichkeiten hier unendlich sind. Durch die Einschränkungen des öffentlichen Lebens aufgrund der COVID-19 Pandemie als eine Möglichkeit der Manifestation, wie oben beschrieben, kann das Werk als (räumliche oder soziale) Ausweitung der eingeschränkten Mobilität innerhalb der eigenen Wohnung rezipiert werden und auf diese Weise eine intensive Erfahrung der Interaktion mit dem Werk generieren. Darüber hinaus, und für *Net Art* seit ihren Anfängen charakteristisch, ist durch die Präsentation des Werks im Internet eine museale Ausstellungssituation ausgeschlossen. Das Werk erfährt also nicht die räumliche und damit explizite Trennung von Kunst und Leben. Hier gilt, wie bei fast allen Details des Werks, dass sie als Parameter und Aufbau bestehen können, der/die Rezipierende sich dessen allerdings nicht bewusst sein muss. Das Werk könnte als ‚reales' Videospiel verstanden werden mit ‚realen' und kommunizierenden Mitspielern, so wie sich auch andere Aspekte des Aufbaus und Interpretationsmöglichkeiten dem/der Rezipierenden ggf. erst durch das Erproben – falls überhaupt – eröffnen könnten. Dies stellt keine Überlegenheit in der individuellen Interpretierbarkeit des Werks gegenüber anderen Kunstpraktiken dar, sondern betont vielmehr die Manifestation des Werks durch die individuell vorgenommenen Aktionen des/der Rezipierenden (innerhalb der festgelegten aber nicht immer offensichtlichen Parameter des Werks).

Als Online-Videospiel-Simulation kann das Werk nicht nur überall, sondern auch jederzeit erfahren werden, da bspw. keine Öffnungszeiten einer ausstellenden Institution die Zugänglichkeit einschränken. Hier jedoch sind die möglichen Handlungen innerhalb des Projekts auf repräsentativer Ebene eingebunden in gesellschaftliche Zeiteinteilungen, wie die Öffnungszeiten von Clubs o.ä. Auf diese Weise wird die zeitlose Verknüpfung des eigenen Wohnzimmers, das aufgrund der Kontaktbeschränkungen nicht verlassen wird, mit der physischen und sozialen Welt ‚da draußen'

26 S. Kwastek 2015 (wie Anm. 6), S. 97.
27 Vgl. ebd., S. 105.

Abb. 4–5 Thomas Webb, *World Wide Webb*, 2020, Screenshot vom 03.12.2020.

auch mit gesellschaftlichen Strukturen vor oder nach der Pandemie in Verbindung gebracht, wie Öffnungszeiten und dem frustrierenden Schlangestehen vor dem Club **(Vgl. Abb. 4 u. 5)**.

Die Erfahrung von Zeitlichkeit in dieser virtuellen Welt wird darüber hinaus nicht zuletzt durch Prozessualität bewirkt. Kwastek betont, dass unabhängig von einer alinearen Narration (d.h. z.B. permanenter Verfügbarkeit einzelner *Quests*), der Prozess der Rezeption dennoch das Gefühl chronologischen Fortschritts entstehen lässt. Durch die Wahrnehmung der Handlungen in ihrer je eigenen Zeitlichkeit entsteht eine individuelle Ordnung für den/die Rezipierende*n: „[S]uch works often create the illusion that the represented actions are happening in the real time of the individual realization."[28] Nach einer kurzen Eingewöhnung wird zudem deutlich: zu dem Ziel, der Errettung der Welt durch das Auffinden der drei Schlüssel, „führt kein lineares Handeln. Im Vordergrund stehen Interaktion, Chat und Handlungsderivate für Real-Life-Aktivitäten."[29] Dies kann sowohl als bewusste künstlerische Handlung sowie als Offenheit gegenüber dem Verhalten des/der Rezipierenden betrachtet werden.

In welcher Weise ein*e Rezipierende*r sich mit den Interaktionsmöglichkeiten des Werks auseinandersetzt, wird durch drei Modi der Erfahrung zusammengefasst. Kwastek nennt den ersten Modus, der zugleich häufig die ersten Schritte aller Rezipierenden beschreibt, *Experimental Exploration*: „The recipient wishes to investigate the system presented to him, both with respect to its constituative rules and with respect to the assets that may be available."[30] Der Wert dieses Modus liegt in der Möglichkeit der Wissensgenerierung durch kritische Reflektion sowie einer intensiven (Selbst-)Erfahrung. Darüber hinaus kann, im Rahmen der vom Künstler programmierten Handlungsfreiheit, der/die Rezipierende seine/ihre eigenen Handlungen als Kreativität ausleben, sobald die zugrundeliegenden Regeln verstanden worden sind, d.h. es können bspw. Schritte über die *Quests* hinaus vorgenommen werden. Dies wird als *Expressive Creation* bezeichnet.[31] Als letzter Modus, der *Constructive Comprehension*, können über die repräsentative Ebene weitere potenziel-

28 S. Kwastek 2015 (wie Anm. 6), S. 113.
29 S. Boxler 2020 (wie Anm. 7).
30 S. Kwastek 2015 (wie Anm. 6), S. 128.
31 Vgl. Kwastek 2015 (wie Anm. 6), S. 130.

le Erkenntnisse gewonnen werden: „[…] the chosen, configured, or represented elements that contextualize the action in question [can] give it another level of interpretability."[32] Diese Modi wirken nicht exklusiv. Stattdessen besteht ein weiteres Merkmal der Intensität möglicher Erfahrung interaktiver Kunst in der Überlagerung oder Abfolge verschiedener Modi, die sich ergänzen oder sich entgegenwirken.[33] Dies bewirkt den Spannungseffekt zwischen ästhetischer Distanz und intensiver Nähe, der ausschlaggebend für interaktive Kunst ist, indem der/die Rezipierende seine/ihre Rolle dem Kunstwerk gegenüber erforscht und darauf aufbauend einen Reflexionsprozess durchläuft.

Darüber hinaus wirken Illusion, Immersion und *flow* zusammen und werden häufig durch Störungen unterbrochen, um bewusste Reflexion über den Interaktionsprozess auszulösen. Ein Beispiel für Störungen im *World Wide Webb* können Momente des Kontakts mit den KI-Avataren sein, die anfangs für andere Rezipierende gehalten werden, deren Äußerungen diese Illusion auflösen und letztlich das Werk als Spiel-Simulation enttarnen. Dahinter steht der Idealwert ästhetischer Distanz, die aufgrund der direkten und individuellen Interaktion dieser Kunstform den Diskurs um ihre Akzeptanz als valide künstlerische Expression begleitet. Kwastek betont, das Gegenteil sei der Fall: „When there is not only awareness of artificiality but also explicit examination of its effects, the result is a mental distance to the object of aesthetic interest, even when the object of aesthetic interest is one's own behaviour."[34]

Deutlich geworden ist, zu welchen vielschichtigen Verbindungen von Form und Inhalt Webbs Werk Anlass bietet. So kann beispielsweise die Computerspiel-Ästhetik der Vergangenheit (der 1980er Jahre) als eine lebendige Erfahrung im Hier und Jetzt und gleichzeitig als Ausblick in eine ersehnte Zukunft ohne Beschränkungen rezipiert werden. Gleichsam bietet die „interaction proposition"[35] Anstoß zu komplexen Reflexionen über die eigene Rolle im Internet, den Umgang mit Privatsphäre und die allgegenwärtige Überlagerung von virtueller und physischer Realität. Ist die Unterscheidung mehrerer ungleichwertiger Realitäten überhaupt noch sinnvoll? – So lautet eine der vielen Fragen, mit denen das Werk den/die Rezipierende*n konfrontiert. Während repräsentative oder symbolische Inhalte zum Zwecke der Übersichtlichkeit in der Untersuchung weitestgehend ausgegrenzt wurden, sei dennoch abschließend festgehalten, dass ein selbstständiges Austesten der vielschichtigen Interpretierbarkeit des *World Wide Webb* die einzige Möglichkeit ist, um eine konkrete Aussage über das repräsentative Potenzial des Werks zu erhalten. Denn auch wenn wie vorgeführt, potenzielle Interaktions- und Erfahrungspunkte deduziert werden können, so übersteigt der tatsächliche Wert selbst die Konzeption des Künstlers, da das eigentliche Werk erst in der Realisation durch Rezipierende Manifestation erfährt, die wiederum eine kontemplative Erfahrung seitens des/der Rezipierenden erst ermöglicht.

Abschließend stellt sich die Frage, ob eine Auflösung der absoluten Grenzen zwischen digitaler und physischer Realität nicht auch eine Revidierung der darauf aufbauenden Hierarchie unterstützen würde oder wann es dazu kommt. Vor dem Hintergrund der hier nur ausschnitthaft dargestellten Verbildlichung des Erfahrungspotenzials von Interaktivität und *Digital Art*, erscheint es nicht sinnvoll, die Digitalität im Kunstkontext weiterhin grundsätzlich zu hinterfragen oder auszuklammern. Die hier beschriebenen Strategien und Prozesse sind weder neu noch ausschließlich Eigenschaften interaktiver und/oder digitaler Kunst. Wird die Erfahrung des/der Betrachtenden ins Zentrum der Auseinandersetzung gestellt, lassen sich auch in anderen Kunstpraktiken einzelne oder mehrere dieser Prozesse bestimmen. So können beispielsweise praktische Erkenntnisse aus

32 S. ebd., S. 131.
33 Vgl. ebd., S. 133.
34 S. ebd., S. 160.
35 S. ebd., S. 90.

interdisziplinären und empirischen Untersuchungen von Interaktivität und digitaler Technologie in Fragen der Strategiebildung zur Anwendung von Digitalität im Ausstellungskontext umgewandelt werden. Letztlich kann als gemeinsame Basis verschiedenster Kunstpraktiken das Ziel definiert werden, eine möglichst inspirierende Erfahrung zu machen. Warum nicht eine individuelle?

Abbildungsnachweis

Abb. 1–5: Thomas Webb, World Wide Webb, 2020, Screenshots vom 03.12.2020. Courtesy of the artist and KÖNIG GALERIE Berlin, London, Tokyo.

Zuhause im Museum

Julia Speerschneider

In Zeiten der Digitalisierung und der aktuellen Pandemie müssen Museen und andere kulturelle Einrichtungen ihre Angebote um digitale Erlebnisse erweitern. Dieser Herausforderung müssen sich nicht nur die international bekannten Museen stellen, sondern auch unsere Lieblingsmuseen in der Nähe. Dabei werden verschiedene Zielgruppen angesprochen: Einige versuchen ihren Besucher*innen durch detaillierte Workshops ein tieferes Verständnis der Kunst zu vermitteln und somit ihr Interesse zu stärken. Andere Museen schneiden ihren Digitalen Content explizit auf Kinder zu, um ihnen spielerisch die Alten und Neuen Meister näher zu bringen. Der folgende Beitrag fokussiert sich auf die digitalen Museumsangebote des Kunstpalastes in Düsseldorf und des Städel Museums in Frankfurt.

Covid-19 und die daraus resultierende Pandemie haben unsere Gesellschaft grundlegend verändert. Die bis heute zu spürende Auswirkungen auf unser aller Alltag sind gravierend. Kulturelle Aktivitäten oder gar Urlaube sind in der aktuellen Situation nur digital möglich. Dies hat zur Folge, dass Einrichtungen und Geschäfte ihre kulturellen Angebote neu erfinden müssen, um weiterhin Besucher und Kunden anzuziehen.

Letztere haben sich mit ausgeklügelten Hygienekonzepten, verschiebbaren Trennwänden aus Plexiglas und umfangreichen Lieferangeboten einen Plan B zurechtgelegt, in der Hoffnung, dass der Spuk im kommenden Jahr ein Ende hat. Die kulturellen Einrichtungen im Kunstbereich haben ebenfalls mit Hygienekonzepten und geringeren Einlasszahlen versucht, den Sicherheits- und Hygienebestimmungen gerecht zu werden, um weiterhin Besucher und Besucherinnen in die Ausstellungsräume zu lassen. Doch seit dem 1. November 2020 mussten Museen und kulturelle Einrichtungen ihre Türen erneut schließen. Dies war die zweite Schließung nach dem sechswöchigen Lockdown im März 2020.

Einige Ausstellungshäuser und auch Galerien haben bereits vor der Corona-Pandemie digitale Angebote entwickelt, um den Besuchern weitere Ausstellungs- und Erfahrungsräume zur Verfügung zu stellen. Seit ungefähr zehn Jahren gehören virtuelle Rundgänge zum Standard-Angebot auf den Webseiten der Museen und Galerien.[1] Dieses Angebot hat sich seit dem Beginn der

1 Vgl. Schumacher, Miriam: So funktioniert ein Museumsbesuch mit Google. In: Rheinische Post, 02.02.2011, https://rp-online.de/digitales/internet/so-funktioniert-ein-museumsbesuch-mit-google_aid-13619129 (07.12.2020).

Pandemie erweitert und verstärkt, um einen Besuch und die damit verbundenen Erfahrungen trotz physischer Abwesenheit zu ermöglichen. Das GEO-Magazin etwa stellte zum Beginn der Corona-Pandemie auf deren Webseite neun virtuelle Museumsbesuche vor, die der Langeweile zu Hause entgegenwirken sollen. Darunter die Global Player der Kunst- und Kulturmuseen der Welt: Das Rijksmuseum in Amsterdam, das British Museum in London oder das Tokio Fuji Art Museum in Tokio.[2] Doch auch unsere Lieblingsmuseen in der Nähe, haben ihre Webseiten und Online-Angebote modernisiert und erweitert.

Im Vergleich zu den klassischen Rundgängen vor Ort, rückt der Aspekt der Interaktion bei der digitalen Variant häufig in den Hintergrund. Oft basieren die Onlineangebote auf voraufgezeichneten Führungen. Dadurch geht nicht nur die Interaktion mit den anderen Besuchern verloren; Vielmehr führt es auch dazu, dass Besucher keine Rückfragen an den Vermittler stellen können und daher ein tieferes Verständnis der Ausstellung gegebenenfalls nicht möglich ist. Durch diese fehlenden Aspekte wird der virtuelle Besucher im Vergleich zu einem physischen Besuch in seinem entdeckungsdrang eingeschränkt. Um diesen Schwierigkeiten entgegen zu wirken, haben Museen im vergangenen Jahrzehnt neue und interaktivere Angebote zusätzlich zu dem digitalen Rundgang in ihr Repertoire aufgenommen.

Die Besucher und Besucherinnen, die ein Museum im herkömmlichen Sinne physisch aufsuchen, rückten in den letzten Jahren immer mehr in den Fokus der Wissenschaft, die sich mit der Nutzerforschung beschäftigte. Im Folgenden soll das Besuchermotivationsmodell von John H. Falk vorgestellt werden, welches die Analyse der Beweggründe von Menschen, die ein Museum zu besuchen, ermöglichen soll.[3] Das Modell gibt folgende fünf Gruppierungen vor: 1) Die sogenannten *Entdecker*innen* (Explorers) treibt vor allem die Neugierde ins Museum. Sie erhoffen sich, Neues zu finden, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht und von dem sie etwas lernen können. 2) Die Professionellen und *Hobbybesucher*innen (Professionals/Hobbyists)* prägt eine sehr enge Bindung zu den Museumsobjekten. Sie besuchen in der Regel ein Museum, um ein bestimmtes inhaltliches Ziel zu erreichen. 3) Bei den *Vermittelnden (Facilitators)* geht es vor allem um das soziale Agieren in einer Gruppe im Rahmen eines Museumsbesuchs und das damit verbundene Erleben. 4) Zu den *Erfahrungssuchenden (Experience Seekers)* gehören Besucher*innen, für die das Museum eine wichtige Institution darstellt, die sie besucht haben müssen. Für diese sind demnach die bloße Tatsache und das innerliche Verpflichtungsgefühl, dort gewesen zu sein, von Relevanz. 5) Die *Regenerierenden (Recharger)* sehen einen Museumsbesuch vor allem als entspannende Abwechslung zu ihrem Alltag. Für diese ist ein Museumsbesuch eine kontemplative und erholsame Erfahrung, in welcher sie inspirierende und ästhetische Dinge sehen können.

Im Folgenden werden daher zwei Online-Angebote von etablierten Museen in Deutschland vorgestellt und auf Ihre Kunstvermittelnden Aspekte hin untersucht. Die beiden Online-Programme sind zum einen der *Rhinopalast* für Kinder des Kunstpalastes in Düsseldorf und zum anderen der *Kunstgeschichte online – der Städel Kurs zur Moderne* des Frankfurter Kunstmuseums. Mit dem Modell von Falk sollen diese beiden Fälle genauer betrachtet werden.

2 Vgl. Großmann, Julia: Diese Museen können Sie virtuell besuchen. In: GEO, o.J., https://www.geo.de/reisen/reisewissen/22736-rtkl-coronakrise-diese-museen-koennen-sie-virtuell-besuchen (07.12.2020).

3 Vgl. Falk, John H.: Understanding Museums Visitors' Motivations and Learning. In: Brændholt Lundgaard, Ida/Thorek Jensen, Jacob (Hg.): Museums. Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes, 17. Juni 2014, 17. Juni 2014, 2013, S. 106–127, S. 116, https://issuu.com/kunststyrelsen/docs/museums._social_learning (07.12.2020).

Der *Rhinopalast* für die Kleinen

Erst im Dezember 2019 ging die erste allein für Kinder programmierte Webseite eines Kunstmuseums online.[4] Felix Krämer, Generaldirektor des Kunstpalastes, präsentierte zusammen mit Mark Klein, Chief Digital Officer der ERGO Group, den *Rhinopalast*, der in Zusammenarbeit mit den Digitalexperten des Nachbarn ERGO verwirklicht wurde.[5] Drei Monate nach Veröffentlichung der Webseite kam der Lockdown und der *Rhinopalast* wurde somit zum digitalen und in dieser Zeit einzigem verfügbaren Museumsabenteuer für Kinder.

Die Hauptprotagonisten des *Rhinopalastes* sind Nele, ein Rhinozeros, und die Elster Piet. Zusammen mit weiteren Wesen, erkunden sie die digitalen Räume im Rhinopalast und stürzen sich in spannende Abenteuer. Die Seite wie auch die Figuren erinnern an einen Schulblock, der mit Notizen, Fotos und bunten Bildern beschrieben ist. Nele, Piet und deren Freunde sind in einem skizzenartigen Stil gehalten, die mit ihrer schlichten Linienführung überzeugen und so visuell unmittelbar zugänglich für die Benutzer der Webseite sind. Die Grafiken und das Design zu Nele, Piet und dem Rhinopalast hat Vanessa Riecke entworfen. Die Idee zum *Rhinopalast* als virtuelles Kindermuseum des Kunstpalastes kommt von der lebensgroßen Rhinozeros Bronzefigur von Johannes Brus aus dem Jahre 2002, die seit 2012 im Ehrenhof des Kunstpalastes ausgestellt ist.[6]

Kinder ab einem Alter von vier Jahren können die beiden Hauptprotagonisten begleiten und ihnen bei spannenden Aufgaben helfen. Auf der Seite des *Rhinopalastes* finden die Kinder vier Singleplayer-Spiele, die auf einen Blick und mit einfachen Klicks zu erreichen sind. Die Jüngsten können sich an einem Memory versuchen, dessen Bilder Kunstwerke der Dauerausstellung beinhalten.[7] Man spielt dabei gegen den Computer, der hier von Piet der Elster verkörpert wird.

Alle Kinder ab sechs Jahren können Nele helfen, die Tiere wiederzufinden, die sich im Kunstpalast versteckt haben.[8] Den kleinen Detektiven werden Gemälde und auch andere Kunstgegenstände, die sich in der Sammlung befinden, gezeigt, auf denen sie dann die verschwundenen Tiere zu suchen haben. Die Kunstvermittlung beruht hier allein auf der visuellen Auseinandersetzung mit dem Gemälde oder Objekt in Form dieser Suche nach den Tieren. Es gibt weder Angaben zum Maler oder zum Titel noch zum Entstehungsjahr oder -kontext des Kunstwerkes.

Ab einem Alter von acht Jahren werden den Kindern zwei andere Spiele im *Rhinopalast* angeboten. Bei dem Kunst-Quiz ist Nele Kurator und erklärt den Kindern ihre Aufgaben und Tätigkeiten.[9] Für die anstehende Ausstellung, die Nele zu planen hat, soll das Kind mit der Beantwortung von Fragen Unterstützung leisten und so die geplante Ausstellung kuratieren. Die Fragen sind einfach gestellt. Meist gibt es ein Foto und die dazugehörige Frage von Nele, die auf das Material, die Größe oder die Entstehungszeit abzielt. Nach der Frage werden dem Kind Informationen zum Künstler und dem dargestellten Werk vermittelt.

Das anspruchsvollste Spiel ist die *Nachts im Museum* Partie. Nele bricht zusammen mit dem Spieler nachts in den Kunstpalast ein, um Kunstwerke zu stehlen. Bei dem Jump 'n' Run Spiel gelangt man über mehrere Level in das Innere des Museums und durch die einzelnen Abteilungen.

---

4 Vgl. Rhinopalast, https://www.kunstpalast.de/kinder/ (07.12.2020).

5 Vgl. Neubauer, Ute: Düsseldorf: Mit Nele und Gefährten den digitalen Kunstpalast entdecken. In: report-D, 30.03.2020, https://www.report-d.de/Kultur/Kunstfakten/Duesseldorf-Mit-Nele-und-Gefaehrten-den-digitalen-Kunstpalast-entdecken-128909 (07.12.2020).

6 Vgl. Hornäk, Sara: Skulptur Lehren. In: Hornäk, Sara (Hg.): Skulptur Lehren. Künstlerische, kunstwissenschaftliche und kunstpädagogische Perspektiven auf Skulptur im erweiterten Feld, Paderborn 2018, S. 9–39, S. 12.

7 Vgl. Rhinopalast Memory, o. J., https://www.kunstpalast.de/kinder/memory (07.12.2020).

8 Vgl. Rhinopalast Detective, o. J., https://www.kunstpalast.de/kinder/detective (07.12.2020).

9 Vgl. Rhinopalast Quiz, o. J., https://www.kunstpalast.de/kinder/quiz (07.12.2020).

Am Ende des Spiels stellt sich allerdings die Frage, ob Nele wirklich ein kriminelles Rhinozeros ist oder lediglich in seinen Träumen große Abenteuer erlebt.

Nach jedem Spiel, welches die Kinder mehr oder weniger erfolgreich abschließen, erhalten sie ein Präsent. Den gewonnenen Rhino-Magneten können sie sich bei ihrem nächsten Besuch im Kunstpalast abholen. Dafür gibt es direkt im Anschluss die Möglichkeit einen Besuchsslot zu buchen, sodass das digital erlernte Wissen in natura vertieft werden kann. Die Kinder können aber auch unverbindlich weiterspielen und die Welt des *Rhinopalastes* weiter erkunden, indem sie auf die Startseite des *Rhinopalastes* mit einem Klick zurückgeleitet werden.

Neben Spielen, bei denen die Kinder aktiv am Computer den *Rhinopalast* erforschen können, gibt es auf der Webseite des Kunstpalastes und des zugehörigen NRW-Forums noch weitere Aktivitäten, die digital oder in ausgedruckter physischer Form den Kindern ein museales Kunsterlebnis bieten. „Kunstklick mit Jakob" ist eine Videoreihe bei welcher Kunstwerke des Kunstpalastes kinderleicht erklärt werden.[10]

Zusätzlich zu diesen Singleplayer-Spielen bietet das Museum auch die Möglichkeit mit anderen Kindern gemeinsam im Internet zu spielen. In Online-Workshops können sie von Zuhause zusammen digitale Welten erstellen, lustige Portraits machen oder ein digitales Buch designen. Dabei steht die Nutzung von neuen Technologien, digitaler Bildung und kreativen Prozessen im Vordergrund.[11]

Analysiert man den *Rhinopalast* nach dem Modell von Falk, zeigen sich zunächst mehrere Nutzergruppen. Die Entdecker und Entdeckerinnen begeben sich im Rhinopalast auf ein digitales Abenteuer. Ein narrativer Spannungsbogen in den Spielen regt die Neugier der Kinder an und sie lassen sich gerne darauf ein, Sammlungsstücke des Kunstpalastes zu entdecken. Aber auch die dritte Gruppe, die Vermittelnden, werden angesprochen. Durch die zusätzlichen Online-Workshops, die viele Kinder separat von zu Hause digital besuchen können, erhalten sie ein Gemeinschaftsgefühl und gewinnen so eventuell neue Freunde, mit denen sie zu einem späteren Zeitpunkt das Museum erneut besuchen können.[12]

Kunstgeschichte online – der Städel Kurs zur Moderne

Das Städelmuseum gehört zu den meistbesuchten Museen Deutschlands und wurde 1815 als bürgerliche Stiftung von dem Kaufmann Johann Friedrich Städel in Frankfurt gegründet. Die Sammlung umfasst 700 Jahre Kunstgeschichte, die vom frühen 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart reichen. Zu sehen sind in den Ausstellungen Gemälde, Skulpturen, Fotografien sowie Zeichnungen und Grafiken.[13]

Das Onlineangebot des Städel Museums hat in Deutschland eine Monopolstellung. Neben Apps, die als Audioguide funktionieren, Podcasts, die auf einzelne Ausstellungen Neugierig machen, virtuellen Rundgängen, einem Blog und einer Spiele-App für Kinder, die eine Abenteuerreise in die Kunstwelt verspricht, gibt es auch den Online Städel Kurs zur Moderne.

Der Städel Kurs *Kunstgeschichte online – der Städel Kurs zur Moderne* bietet Kunstvermittlung in digitaler Version, ohne Museumsbesuch und in freier Zeiteinteilung von jedem beliebigen

10 Vgl. Kunstklick, o. J., https://www.kunstpalast.de/kinder/kunstklick (07.12.2020).
11 Vgl. o. A.: Akademie. Online Workshops für Kinder, Jugendliche und Erwachsene, o.J. https://www.nrw-.forum.de/digital (07.12.2020).
12 Vgl. Falk 2013 (wie Anm. 3), S. 117.
13 Vgl. Das Städel Museum, https://www.geo.de/reisen/reisewissen/22736-rtkl-coronakrise-diese-museen-koennen-sie-virtuell-besuchen (07.12.2020).

Ort aus.[14] Inhalte, die bei einer Führung vermittelt werden und die bei einem Ausstellungsbesuch den Wissensstand des Besuchers erweitern sollen, können so in der Covid-19-Pandemie von der Couch aus entdeckt werden. Der Online-Kurs ist kostenlos und ist an Kunstinteressiert ab dem Jugendalter gerichtet, Vorwissen in dem jeweiligen Gebiet ist keine Voraussetzung. Der Kurs ist vor allem an Teilnehmer ohne kunsthistorisches Fachwissen gerichtet.

Kunstgeschichte Online – der Städelkurs zur Moderne wurde in Zusammenarbeit von den Mitarbeiter*innen des Städel Museums, dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte sowie dem Centre for Digital Cultures der Leuphana Universität Lüneburg erarbeitet.[15] 2017 wurde der Online-Kurs für den Grimme Online Award nominiert.[16]

In dem Kurs werden dem Online-Teilnehmenden 250 Meisterwerke der Sammlung der Moderne dem Teilnehmer vorgestellt, welche in fünf Thematiken unterteilt sind. Auch wenn jeder diesen Kurs zu jeder Tageszeit besuchen kann, ist er dennoch im virtuellen Setting nicht allein. Sebastian Blomberg, ein deutscher Film- und Theaterschauspieler, führt den Besucher durch die jeweiligen Module und begleitet diesen auf unterhaltsame Art und Weise durch den Kurs. Neben diesen kurzen amüsanten Videos bietet der Kurs unterschiedliche mediale Formate an, die das Lernen nicht langweilig und mühsam wirken lassen. Bilder, kleine Filme, Texte und ein zusammenfassendes kleines Quiz am Ende eines jeden Kapitels vertiefen auf spielerische Art und Weise den Wissenstand des Nutzers. Mit einem Zeitstrahl lässt sich der Fortschritt in dem 40 stündigen Kurs nachverfolgen und motiviert zum Weitermachen.

Während der/die Besucher*in die fünf Themengebiete absolviert, wird er vom Entdecker zum Kenner der Kunstgeschichte der Moderne. Die Kurse geben den Besucher*innen des Kurses das Wissen mit auf den Weg, um sich fundierter mit Kunstwerken auseinander setzen zu können. Dadurch sind die Teilnehmer in der Lage Werke sowohl im historischen als auch im musealen Kontext besser einordnen zu können, da sie einen ausführlichen Überblick über die Epoche erhalten haben. Zudem werden den Besucher*innen die Werkzeuge an die Hand gegeben, um Kunstwerke einander analytisch gegenüberzustellen und somit auch Verbindungen zwischen Ihnen zu ziehen.

Demnach zieht mit Sicherheit jeder Kunstinteressierte neue Einblicke und Informationen aus dem Kurs. Das erlernte Wissen kann der Kursteilnehmer direkt im Museum anwenden, denn nach jeder erfolgreichen Kursabsolvierung erhält der Teilnehmer zwei Freikarten für die Ausstellung des Städel Museums.

Bezieht man die fünf Gruppierungen, die laut Falk ein Museum besuchen, auf den Städel-Online Kurs, so werden die erste, die zweite und die fünfte Gruppe der Nutzer zu Teilen angesprochen: Die Entdecker*innen finden neue Inhalte im Online Kurs und gewinnen neue Kenntnisse über die Kunst der Moderne dazu. Die Professionellen und Hobbysuchenden aus der zweiten Gruppierung kennen das Städel und seine Sammlung bereits als Besucher und haben daher eine enge Bindung zu der Sammlung. Möglicherweise möchten sie mit dem Online Kurs die wiederkehrenden Inhalte aus ihren früheren Besuchen festigen und somit mehr Wissen über liebgewonnene Ausstellungsstücke erlangen. Die letzte Nutzergruppe sucht in dem digitalen Angebot des Städels eine Abwechslung zu ihrem Alltag. Die freie Zeiteinteilung des Kurses macht eine individuelle Nutzung machbar. Der Kurs regt die eventuell fehlende Kreativität des Nutzers an, indem er mit Abbildungen, Informationen und unterhaltsamer Moderation die Inspiration der Nutzer und Nutzerinnen stimuliert.[17]

14 Städel Museum: Kunstgeschichte Online – der Städel Kurs zur Moderne, o. J., https://www.grimme-online-award.de/archiv/2017/nominierte/n/d/kunstgeschichte-online-der-staedel-kurs-zur-moderne/ (07.12.2020).
15 Vgl. Städel Museum: Kunstgeschichte Online – der Städel Kurs zur Moderne, o. J., https://www.grimme-online-award.de/archiv/2017/nominierte/n/d/kunstgeschichte-online-der-staedel-kurs-zur-moderne/ (07.12.2020).
16 Vgl. Portal Kunstgeschichte: Kunstgeschichte für alle: Städel lädt zum Online-Kurs ein, o. J., https://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/kunstgeschichte_fuer_alle__staed-7301.html?highlight=Stefanie%20Handke (07.12.2020).
17 Vgl. Falk 2013 (wie Anm. 3), S. 117.

Im Zeitalter der Digitalisierung bekommen auch für Museen digitale Angebote eine immer größere Bedeutung. Besonders in aktuellen Krisenzeiten können Museen davon profitieren, so bestehende und potenzielle neue Besucher durch ihr digitales Museumskonzept auf ihre analogen Angebote aufmerksam zu machen. Jedoch gibt es hierzu bislang keine qualitativen Nutzergruppen-Forschungen, sodass die erfolgreiche Transformation eines analogen in einen digitalen Besucher bislang nicht verifiziert werden kann. In diesem Text konnte jedoch deutlich an den beiden analysierten Angeboten aufgezeigt werden, dass die verschiedenen Bedürfnisse der Besuchergruppen durchaus durch digitale Angebote befriedigt werden können. Somit kann festgehalten werden, dass die digitale Alternative eines Museumsbesuches ohne Zweifel attraktiv für die Zielgruppe sein kann, das vollumfängliche Erlebnis eines tatsächlichen Besuches vor Ort jedoch nicht ersetzt.

Wahrnehmungskrisen
Über Formen der Desorientierung

Sebastian Hammerschmidt

Die jüngere kultur- und geschichtswissenschaftliche Forschung hat ihr Interesse zunehmend verschoben von „Krise“ als unhinterfragbarer historischer Tatsache hin zu „Krise“ als Produkt diskursiv-narrativer Strategien. Dabei greift sie allerdings auf einen Krisenbegriff zurück, der angesichts von Krise als Dauerzustand (post-)moderner Gesellschaften fragwürdig erscheint und ebenso nach einer Erweiterung verlangt wie die mit ihm verbundenen Bilder und Metaphern. Ausgehend von der Rolle der Bilder in Krisendiskursen erörtert der folgende Beitrag Ansätze zu solch einer Erweiterung und entwickelt sie anhand zweier Sprachbilder aus dem Vokabular der derzeitigen Pandemie weiter. Im Besonderen zeigt sich dabei, wie hier auf einen Metaphernbestand zurückgegriffen wird, der politisches Handeln in die Nähe rückt zu Vorgängen der Orientierung und Navigation und sie als entscheidende Faktoren der Krisenbewältigung begreift.

Krisen soweit das Auge reicht. Doch was geben die Krisen zu sehen?

Nicht erst im aktuellen politischen Diskurs ist eine hochfrequente Verwendung des Krisenbegriffs zu erleben. Schon vorher erschien die Einschätzung nur allzu naheliegend, dass in den Arenen der sogenannten Massenmedien „Krise“ zum bloßen „Schlagwortpopanz“[1] verkommen sei, eine schnöde „Diskursstrategie […], mit deren Hilfe eine bestimmte Diagnose und Erklärung einer Situation sowie affektive Konnotationen geliefert werden.“[2] Indes wird allein solch inflationärem Gebrauch bereits die Würde des Symptoms zugestanden. Denn wird „Krise“ als genuin der Moderne zugehöriger Begriff verstanden,[3] erscheint es nur folgerichtig, dass sie erst mit ihrem Ende für alles und jeden anschlussfähig wird. Schon Adorno kann süffisant fragen: „welcher Lebensbereich heute möchte nicht seine eigene Krise haben?“[4] Handelt es sich dabei zugleich stets um einen rhetorisch wohlkalkulierten Begriffseinsatz, erscheint es umgekehrt nicht weniger folgerichtig, dass prinzipiell jede Krise dafür taugt, in gut konstruktivistischer Manier auf ihre Diskursstrategie, nicht zuletzt ihr gegenwartsdiagnostisches Potential hin befragt zu werden.

1 Bebermayer, Renate: „Krise in der Krise“. Eine Vokabel im Sog ihrer Komposita und auf dem Weg zum leeren Schlagwort. In: Muttersprache, Vol. 6 (1981), S. 345–359, hier S. 347.
2 Nünning, Ansgar: Krise. In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Weimar 2013[5], S. 406–407, hier S. 407.
3 Vgl. Hardt, Michael; Negri, Antonio: Empire. Cambridge, London 2000, S. 74–78.
4 Adorno, Theodor W.: Aktualität der Erwachsenenbildung. Zum Deutschen Volkshochschultag. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 20.1. Vermischte Schriften I. Frankfurt a. M. 1986, S. 327–331, hier S. 328.

Kaum verwunderlich also, dass auch die Sozial- und Kulturwissenschaften die „Krise“ für sich entdeckt haben.[5] Hier hat der Begriff – nun mit dem Episkopat epistemologischer, geschichtswissenschaftlicher oder auch narratologischer Erklärungsmacht ausgestattet – eine solche Strahlkraft gewonnen, dass Janet Roitman in einem zusammenfassenden Artikel der Textproduktion zum Thema die Qualität einer veritablen Industrie attestieren kann – zu der sie freilich *nolens volens* selbst gehört.[6] Schließlich wird der Begriff, noch über Reinhart Kosellecks mittlerweile notorisch gewordene Rede von „Krise“ als „Signatur der Neuzeit“[7] hinaus, als emblematisch für unsere Gegenwart begriffen.[8]

Krisen also soweit das Auge reicht. Doch was geben die Krisen zu sehen? Wie machen, wie produzieren Bilder diese Krisen mit, aber auch: was machen sie mit? Was macht jene keinesfalls einheitliche Allgegenwart der Krisen mit den Bildern? Geben sie weiterhin zu sehen, indem sie das Erschütternde des krisenhaften Ereignisses narrativ nachvollziehbar, seine Unsicherheit diskursiv kontrollierbar machen? Disziplinenübergreifend hat die jüngere Forschung solch ein Vorgehen im Rückgriff auf einschlägige erzähltheoretische und metaphorologische Modelle erprobt. Dabei hat sich das Interesse vom vormals objektiven Tatbestand „Krise“ auf jene Narrationsprozesse und Diskursstrategien verlagert, die Krisen sowohl dem jeweils zeitgenössischen als auch dem auf historische Ereignisse und Strukturen gerichteten geschichtswissenschaftlichen Blick überhaupt zugänglich machen.[9] Möglich scheint dies allerdings nur unter Rückgriff auf einen spezifischen und, wie ich in der Folge argumentieren werde, zunehmend historischen Krisenbegriff, der eine Verschiebung und Ergänzung erforderlich macht.

Ich gebe zunächst eine Minimaldefinition, die nur ganz allgemein die beiden sich überkreuzenden etymologischen Traditionslinien im Sprachgebrauch der griechischen Antike berücksichtigt. Während im politisch-juristischen Diskurs Krise eine Entscheidung, durchaus auch im Sinne der Urteilsfindung in der Rechtsprechung bezeichnete, meinte Krise im medizinisch-therapeutischen Diskurs einen diagnostischen Befund über den sich zwischen Leben und Tod entscheidenden Krankheitsverlauf, mithin eine Situation mit hohem Handlungsdruck, die auch therapeutische Ratschläge nahelegte.[10] Bei Krisen handelte es sich also um Situationen mit „harten dualistischen Alternativen,“[11] wobei die mögliche Entscheidung in der Krisensituation immer schon angelegt schien. Damit ist Krise in dieser Wortbedeutung bestimmt durch eine Verschränkung von (subjektiver) Entscheidung und (objektiven) Entscheidungsmöglichkeiten, nicht

5 Damit soll die sozialwissenschaftliche Konjunktur dieses Begriffs freilich nicht auf seine gegenwartsdiagnostische Funktion reduziert werden. Die Gründe liegen zweifelsohne komplexer und sind nicht zuletzt in innerdisziplinären Entwicklungen und methodischen Voreinstellungen zu suchen. So ist etwa für die *Annales*-Schule von starken epistemologischen Vorbehalten gegenüber der Frage auszugehen, wie Ereignisse (und so verstanden: Krisen) historiographisch produktiv gemacht werden können. Vgl. Revel, Jacques: Die Wiederkehr des Ereignisses – ein historiographischer Streifzug. In: Suter, Andreas; Hettling, Manfred (Hg.): Struktur und Ereignis (= Geschichte und Gesellschaft, Vol. 19). Göttingen 2001, S. 158–174.

6 Roitman, Janet: Crisis. In: Political Concepts. A Critical Lexicon, https://www.politicalconcepts.org/roitman-crisis/ (27.11.2020).

7 Koselleck, Reinhart: Krise. In: Ders.; Brunner, Otto; Conze, Werner: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 3. Stuttgart 1982, S. 617–650, hier u.a. S. 627, 629.

8 Vgl. Gentili, Dario: Krise als Regierungskunst und Prekarität als Lebensform. In: Borvitz, Sieglinde: Prekäres Leben. Das Politische und die Gemeinschaft in Zeiten der Krise (= Edition Kulturwissenschaft, Vol. 204). Bielefeld 2020, S. 101–118, hier bes. S. 112–116.

9 Vgl. die Sammelbände v. Grunwald, Henning; Pfister, Manfred (Hg.): Krisis. Krisenszenarien, Diagnosen, Diskursstrategien. München 2007; Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (Hg.): Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne. Bielefeld 2013; Meyer, Carla; Patzel-Mattern, Katja; Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): Krisengeschichte(n): „Krise“ als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive (= Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beihefte, Bd. 210). Stuttgart 2013.

10 Vgl. Koselleck 1982 (wie Anm. 6), S. 618f.

11 Ebd., S. 626.

zuletzt durch ihre temporale Struktur der Zuspitzung und schließlich Überwindung, die ein vor, in und nach der Krise ergibt. Ebenfalls nur andeutend hinzugenommen sei, dass sich in der politisch-ökonomischen und geschichtsphilosophischen Wortverwendung – die erst Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt – eine strukturelle Wiederholbarkeit von Krise mit der Betonung ihrer jeweiligen geschichtlichen Singularität kombiniert findet.[12]

Maßgeblich unter Rückgriff auf diese Begriffstradition hat die jüngere Forschung untersuchen können, wie Bilder einen Beitrag dazu leisten, Krisen für den historiographischen Blick überhaupt erkennbar zu machen, in ihren explikatorischen Absichten dabei stets rückgebunden an einen mehr oder weniger festen Plot,[13] gekennzeichnet durch ebenso eindeutige Alternativen wie einen eindeutig strukturierten zeitlichen Verlauf. Bereits Reinhart Koselleck beschließt seinen Artikel in den *Grundbegriffen* allerdings mit dem Hinweis, dass die „alte Kraft des Begriffs, unüberholbare, harte und nicht austauschbare Alternativen zu setzen, […] sich in die Ungewißheit beliebiger Alternativen verflüchtigt [hat].“[14] Noch deutlicher hat jüngst Dario Gentili herausgearbeitet, wie sich durch eine Verstetigung der Krisen das Moment der Entscheidung und damit die Krise selbst neutralisiert:

> „Die von der Krise verheißene Alternative ist fiktiv – die Wahl wird in dem Moment deutlich, wenn es zum Urteil kommt, dass es eigentlich keine Wahl gibt. Und dennoch hat sich ein wichtiger historisch-begrifflicher Übergang vollzogen, seitdem der Krisenbegriff in den ökonomischen Diskurs eingegangen ist und sein Dispositiv vom kapitalistischen System absorbiert wurde: Als Gelegenheit zur zyklischen Systemerneuerung haben die Krisen auch jene vermeintlich existierende Alternative vernichtet, die die Entscheidung eigentlich hätte endgültig klären sollen. Jede Entscheidung beinhaltet nämlich eine neue Unterscheidung und Wahlmöglichkeit und somit auch eine neue Krise – ein Mechanismus, der sich bis ins Unendliche fortsetzen lässt. Der Ausweg aus der Krise lässt sich daher von der Produktion der Krise selbst nicht unterscheiden.“[15]

Wenn Krise also zum Dauerzustand einer zyklisch sich wiederholenden und in diesem Sinne indifferenten Gegenwart geworden ist, Krise sowohl ihrer klaren Entscheidungsalternativen wie ihrer temporalen Struktur des Vorübergehenden beraubt ist – ein Zug, der, wie ein Blick auf die Metapherngeschichte zeigt, es überhaupt erst erlaubte, einen spezifischen Bildbestand wirkungsvoll an sie anzubinden –,[16] scheint die Reichweite jenes kultur- und geschichtswissenschaftlichen Ansatzes für die Gegenwart begrenzt und auf das historische Material von Moderne und Vormoderne beschränkt bleiben zu müssen. Erweitern möchte ich diesen Ansatz daher mit zwei Sprachbildern, die in den letzten Monaten geradezu viral gegangenen sind und mit denen sich einige Aspekte von dem präzisieren lassen, was Gentili als das zunehmend Problematische eines weiter auf das Konzept von Übergang und Handlungsalternativen setzenden Krisenbegriffs benennt.

Bereits im Juni 2015 brachte Angela Merkel im Zuge der sogenannten „Griechischen Staatsschuldenkrise“ die Möglichkeiten ihrer politischen Handlungsfähigkeit in das prägnante Sprachbild, angesichts von nur schwer überschaubaren politischen Entwicklungen „müsse [man] auf

12 Vgl. ebd., S. 626f. Prominent wird Krise so in der marxistischen Theorien konzeptioniert, in der sie vor allem die zyklische Erneuerung des kapitalistischen Systems garantiert, ebenso aber die Kraft hat, dieses System zu stürzen. Vgl. ebd., S. 645f.; Gentili 2020 (wie Anm. 7), S. 105f.

13 Vgl. grundlegend White, Hayden: Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, London 1973, S. 7–11.

14 Koselleck 1982 (wie Anm. 6), S. 649.

15 Gentili 2020 (wie Anm. 7), S. 107.

16 Vgl. die Einträge im Register von Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. München 1978, S. 504.

Sicht fahren."[17] Ab Februar 2020 wurde der Ausdruck im Zusammenhang der COVID-19-Pandemie von politischer, journalistischer, aber auch wissenschaftlicher Seite in unübersehbarer Häufigkeit aufgegriffen. Für das Regierungshandeln Merkels erschien er nun geradezu als Devise, die es – nur konsequent – entweder zu befürworten[18] oder zu kritisieren gelte.[19] Evoziert wird jeweils das Bild einer undurchsichtigen, vom dichten Nebel der Geschehnisse verschleierten Gesamtsituation, in der eine verlässliche Wahrnehmung kaum möglich ist und die Entscheidungsträgerin gut beraten scheint, sich nur mit äußerster Vorsicht vorwärts zu bewegen, jederzeit bereit, die Bremse zu betätigen, um einen neuen Kurs zu versuchen.[20]

Vom Bild des „Fahrens auf Sicht" ist es nur ein Schritt zur Metapher des Blind- oder Instrumentenflugs, bei dem das Flugzeug nur noch über die Angaben seiner technischen Apparaturen geführt wird. Auch diese Metapher hat Einzug gehalten in die Rhetorik der derzeitigen Pandemie, bezeichnenderweise nicht zuletzt im Zusammenhang mit Diskussionen zur Datenqualität, auf deren Grundlage politische Entscheidungen überhaupt erst möglich werden sollen.[21] Hier vollzieht sich der Schritt von einer unsicheren zu einer vollends suspendierten Wahrnehmung und lässt sich auf die Frage zuspitzen: wie machen wir uns in der Krise von der Zukunft ein Bild ohne Bild, stattdessen auf der Grundlage womöglich unsicherer Daten?

Vordergründig erscheinen beide Sprachbilder allzu naheliegend. Ist mit dem „Fahren auf Sicht" die Krise als Krise der Wahrnehmung reklamiert, in der wir, anstatt unseren Sinnen zu vertrauen, uns nur langsam, unsicher tastend vorwärts bewegen können, sekundiert das Bild des „Blindflugs" einen nicht weniger vertrauten Aspekt, nun ganz heutiger Lebensrealität, nämlich den Abgleich von Handlungsoptionen durch den Informationsfluss auf einem der vor uns liegenden Screens von ganz gleich welchem Device.[22] Akzentuieren sie weiter das Moment der Desorientierung *innerhalb* der Krise anstatt, wie weit häufiger, eine Dynamik des Übergangs, gehören sie zu den metapherngeschichtlich seltenen, aber doch nicht völlig ungewöhnlichen Exemplaren. So spricht etwa Chateaubriand davon, die Krise mache es unmöglich, die Dinge klar und scharf ins Auge zu nehmen – um dies aber gerade mit der Forderung zu verbinden, „den Ort der Herkunft, die eigene Lage und den Weg in die Zukunft zu erkennen."[23]

---

17 Merkel über Athen-Krise: „Man muss auf Sicht fahren". DPA Meldung in der FAZ, 30.06.2015, https://www.faz.net/agenturmeldungen/dpa/merkel-ueber-athen-krise-man-muss-auf-sicht-fahren-13677480.html (27.11.2020). Gesprochen war dies freilich, wie Tom Holert prägnant schreibt, „vom Fahrersitz der stärksten Wirtschaftsmacht Europas […], imstande und ermächtigt, die Bedingungen einer katastrophalen Schuldenwirtschaft zu diktieren, die auf den Prinzipien der von der Troika auferlegten Austeritätsmaßnahmen beruht." Vgl., auch für das Folgende, Ders.: Auf Sicht Fahren vs Das Licht Sehen. In: Harun Farocki Institut, 23.04.2020, https://www.harun-farocki-institut.org/de/2020/04/23/driving-on-sight-vs-seeing-the-light-2/ (27.11.2020).

18 Vgl. Kurbjuweit, Dirk: Merkel in der Coronakrise. Auf Sicht die Richtige. In: Der Spiegel, 13.03.2020, https://www.spiegel.de/politik/deutschland/angela-merkel-in-der-corona-krise-auf-sicht-die-richtige-a-842cb7c8-3c7c-4379-a355-55a9d94ae7b6 (27.11.2020).

19 Vgl. „Nur auf Sicht zu fahren, stößt auf immer weniger Verständnis". Interview mit Stephan Weil von Hubert Gude und Christian Teevs. In: Der Spiegel, 09.05.2020, https://www.spiegel.de/politik/deutschland/corona-krise-stephan-weil-ueber-die-lockerungen-kitas-und-vw-a-6bb664ee-546c-40a6-8618-3afb69c33b5f (27.11.2020).

20 Im Zugverkehr hat der Ausdruck eine präzise lexikalische Bedeutung, dort bezeichnet er das „manual driving carried out at a speed that allows the driver to stop the train before reaching any obstacle on the track." In: International Electrotechnical Vocabulary, http://www.electropedia.org/iev/iev.nsf/display?openform&ievref=821-02-127 (27.11.2020).

21 Vgl. Gesundheitsweiser Gerlach kritisiert schlechte Daten und Entscheidungen im Blindflug. In: Springer-Medizin, 01.04.2020, https://www.springermedizin.de/covid-19/infektionserkrankungen-in-der-hausarztpraxis/gesundheitsweiser-gerlach-kritisiert-schlechte-daten-und-entscheidungen-im-blindflug/17858206 (27.11.2020).

22 Zu präzisieren wäre dieser Punkt in Hinblick auf das COVID-19-Dashboard des Robert-Koch-Instituts, https://experience.arcgis.com/experience/478220a4c454480e823b17327b2bf1d4 (27.11.2020). Vgl. zu einem so verstandenen „Screening" von Krise auch An, Ho Rui: Crisis and Contingency at the Dashboard. In: e-flux, Vol. 90 (2018), https://www.e-flux.com/journal/90/191694/crisis-and-contingency-at-the-dashboard/ (27.11.2020).

23 Koselleck 1982 (wie Anm. 6), S. 631. Die Verschränkung von Selbstverortung und Zukunftsaussichten, von individueller Krise und der Notwendigkeit des Vergleichs mit anderen Krisen innerhalb eines Narrativs ist augenfällig. Dem-

Bei skizzierten Sprachbildern wird das Moment der Desorientierung hingegen geradezu ausgestellt, *ohne* sie auf eine Überwindung der Krise, jenen „Weg in die Zukunft" zu öffnen. Stattdessen sehen wir einen mal mehr, mal weniger hermetisch abgedunkelten Entscheidungsraum, ohne oder mit nur technisch vermitteltem Kontakt zum Außerhalb, mithin dem, was als Grundlage für Entscheidungen im Innern angenommen wird. Somit sind beide Sprachbilder von dem, was sich etwa bei Chateaubriand findet, deutlich abzuheben und erscheinen vielmehr symptomatisch. Nicht nur, dass politisch drastische Maßnahmen umso vertretbarer erscheinen, je eingeschränkter die Sicht, je unsicherer die Entscheidungsgrundlage – um umgekehrt zu insinuieren, dass erst mit einer veränderten Situation im Außen wieder weitsichtiges politisches Handeln möglich sei (glückliche Fügung der Entlastung angesichts akuten politischen Handlungsdrucks). Mehr noch interessiert mich, wie – gerade in ihrem Defizitären – Vorgängen der Orientierung und Navigation eine entscheidende Rolle bei der Krisenbewältigung zugebilligt wird.

Dabei kann zunächst festgehalten werden, dass es alles andere als ungewöhnlich ist, dass eine Orientierung über das Sehen als geradezu paradigmatisch für andere Weisen der Orientierung angenommen wird. Exemplarisch genannt sei nur Immanuel Kants *Was heißt: sich im Denken orientieren?*, in dem Kant sich der Frage nach der Reichweite der Vernunft, d.h. einer Orientierung im Denken annähert mit Überlegungen zur „eigentlichen Bedeutung des Worts", nämlich einer räumlich-geographischen, d.h. zugleich: visuell-körperlichen Orientierung.[24] Ebenso ist es alles andere als ungewöhnlich, dass politisches Handeln in die Nähe der Navigation gerückt, Regierungs- und Steuerungskunst gleichgesetzt werden. So weist Foucault im Rahmen einer terminologischen Klärung des *gouverner*-Begriffs darauf hin, dass sich in der griechischen Literatur für den König oder die Mitglieder der *Polis* eine regelmäßige Verwendung der Metapher des Steuermanns oder Lotsens als desjenigen findet, der an der Spitze der politischen Ordnung stehend die Verpflichtung hatte, das Schiff des Stadtstaats sicher durch Klippen und unruhige Gewässer zu führen.[25]

Damit ist zugleich der Unterschied zum Bild des „Blindflugs" klar markiert: denn während sich dort die Schwierigkeiten der Navigation auf ein gefahrvolles Außen beziehen, potenzieren sie sich hier angesichts dessen, dass dieses Außen nur über das Modellhafte abstrakter Daten sichtbar wird. Was mit diesem Sprachbild mit anderen Worten aufgerufen wird, ist das, was sich in Anlehnung an Sybille Krämer als Dispositiv „operativer Bildlichkeit" bezeichnen ließe.[26] „Operativ" sind

entsprechend wird Krise hier „zum Schnittpunkt der aktuellen Situation und ihrer universalhistorischen Bedingungen, deren Erkenntnis allein eine Prognose möglich macht."

24 Vgl. Kant, Immanuel: Was heißt: sich im Denken orientieren? In: Ders.: Werke in zwölf Bänden, Bd. 5. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M., 1977, S. 276–283. Grundsätzlich deckt sich dies freilich mit der immer wieder betonten Nähe des Sehens zu einem geistigen Erfassen bzw. einem Primat des Sehens gegenüber den anderen Sinnen. Aus einer Fülle von Literatur sei nur verwiesen auf Platons Sonnengleichnis [*Politeia* 507b–509b] sowie die Erläuterungen des Aristoteles zu einem natürlichen Streben nach Wissen anhand der Liebe zu den Wahrnehmungen, unter denen er das Sehen besonders hervorhebt [*Metaphysik* 980a].

25 Vgl. Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977–1978. Hg. v. Michael Sennelart, übers. v. Claudia Brede-Konersmann u. Jürgen Schröder. Frankfurt a. M. 2004, S. 184. Es ist wichtig zu sehen, dass sich diese Machtform auf den Staat und nicht auf individuelles Verhalten bezieht. Die Vergleichbarkeit zum Heute – auch ohne eine Abgrenzung zu Foucaults Konzept der Pastoralmacht vornehmen zu müssen – ist also begrenzt, ein Heute, für das Ivan Krastev schon früh die Lehre zieht, dass die Effizienz einer Regierung sich daran bemessen werde, „ob sie im Stande ist, das alltägliche Verhalten der Menschen zu verändern." Krastev, Ivan: Sieben Schlüsse aus der Coronavirus-Krise, In: Zeit, 20.03.20, https://www.zeit.de/gesellschaft/2020-03/coronavirus-pandemie-auswirkungen-folgen-panik-wirtschaft-zukunft-europa (27.11.20). Ebenfalls schon früh hat Philipp Sarasin die engen Grenzen der Anwendbarkeit vordergründig allzu naheliegender Konzepte aus dem Begriffsarsenal Foucaults für die derzeitige Pandemie deutlich gemacht. Vgl. Ders.: Mit Foucault die Pandemie verstehen? In: Geschichte der Gegenwart, 25.03.2020, https://geschichtedergegenwart.ch/mit-foucault-die-pandemie-verstehen/ (27.11.2020).

26 Vgl. Krämer, Sybille: Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie' zu einer ‚Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen'. In: Heßler, Martina; Mersch, Dieter (Hg.): Logik des Bildlichen (= Metabasis. Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien, 2). Bielefeld 2015, S. 94–122. Überschneidungen gibt es für diese

entsprechende Medien wie Karten, Diagramme und Graphen insofern, als sie eingebettet sind in Zusammenhänge des Handelns; nur als pragmatische eingesetzt erfüllen sie ihre volle Funktion. „Operativ" sind sie aber auch insofern, als sie weit grundlegender „Orientierungsprobleme unser[er] theoretischen Mobilität […] lösen,"[27] was nicht zuletzt heißt, dass in dem Bild, das wir uns in der praktischen Orientierung machen, die Strukturen, die dieses Bild ermöglichen, verdeckt bleiben.[28]

Für die Frage, wie das Bild des „Blindflugs" in einem Krisendiskurs produktiv zu werden vermag, kann ich mich auf letztgenannten Aspekt beschränken. Denn entscheidend ist, dass die Möglichkeiten politischen Handelns nicht nur in die Unsicherheit zuverlässiger Datenqualität, sondern auch auf jene Verfahren ausgelagert werden, die diese Daten visuell zugänglich und so Entscheidungen allererst möglich machen. Damit kann sich das politische Handeln auf bekanntes Dilemma zurückziehen, dass es sich auf Strukturen zu stützen hat, die es zwar mitbestimmen kann, die ihm selbst aber nicht voll zugänglich sind. Zugleich wird damit in der Rede vom „Blindflug" der Glaube an eine instrumentelle, technisch-wissenschaftlichen Beherrschbarkeit von Krise greifbar, mit dem Aspekt der Datenkompetenz als entscheidendem Faktor ihrer Bewältigung.

Allerdings lässt sich dieses Argument auch gegen sich selbst wenden. Insbesondere Aristoteles bestimmt in seiner *Politik* Krise im Sinne von Urteil oder Entscheidung immer wieder als Rechtssetzung innerhalb der Gemeinschaft der *Polis*.[29] Darin ist die Unterscheidung zwischen Regierten und Regierenden ebenso wie ihre wechselseitige Kenntnis konstitutiv, etwa, wenn in Buch VII deutlich gemacht wird,

> „die Handlungen eines Staates werden teils von den Regierenden, teils den Regierten ausgeführt. Die Aufgabe des Regierenden ist dabei, Anordnungen zu erteilen und Entscheidungen [*kriseis*] zu fällen. Um aber über Rechtsfälle zu urteilen [*krinein*] und die Ämter nach Verdienst zu besetzen, müssen die Bürger untereinander ihre Qualität kennen. Wo dies nicht der Fall sein kann, muss es ja um Ämter und Gerichtsentscheidungen [*kriseis*] schlecht bestellt sein […]."[30]

Dies lässt sich durchaus so verstehen, dass entsprechende Urteile und Entscheidungen das Vorrecht derjenigen sind, die über die Stadt herrschen und ihre Ordnung aufrechtzuerhalten haben.[31] Indem die Kompetenz zur Entscheidung in genanntem Sprachbild aber maßgeblich von einer technischen Instanz abhängig gemacht wird, kann das Interesse von der Opazität der Entscheidung der Regierenden zu jener für Regierende wie Regierte gleichermaßen nachvollziehbaren Datenkompetenz wandern. So verstanden eignet sich die hier artikulierte Wahrnehmungskrise nicht nur als Legitimationsfigur, sondern gibt den Blick auch frei auf jene Strukturen im Bereich des Politischen, die noch in der Desorientierung in seinen Handlungsformen wirksam sind.

Steuerungstechnik zum Begriff der „operativen Bilder" beim späten Harun Farocki. Zu Krämers eigener Abgrenzung vgl. ebd., S. 95, Fn. 6.

27 Krämer, Sybille: Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie. Berlin 2016, S. 19.

28 Vgl. Krämer, Sybille: ‚Kartographischer Impuls' und ‚operative Bildlichkeit'. Eine Reflexion über Karten und die Bedeutung räumlicher Orientierung beim Erkennen. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Vol. 12 (2018), S. 19–31, hier S. 21.

29 Vgl. die bei Koselleck 1982 (wie Anm. 6), S. 618, Fn. 2–4 aufgeführten Textstellen.

30 Aristoteles: Politik, VII/VIII (= Werke, Bd. 9.4). Hg. v. Hellmut Flashar, übers. u. erl. v. Eckart Schütrumpf. Berlin 2005, S. 20 [1326b].

31 Vgl. Gentili 2020 (wie Anm. 7), S. 104.

„Die Vertreibung aus dem Paradies.“ Der Zombie als Figur der Krise am Beispiel von Olivia Viewegs *Endzeit*

Ida Colangelo

Zombienarrativen wird oftmals eine gegenwartsdiagnostische und zudem krisenreflexive Funktion zugeschrieben. Olivia Viewegs *Endzeit* führt dabei apokalyptische und paradiesische Motive in der erzählten Zombie-Pandemie zusammen. Auf Grundlage der Annahme, dass sowohl Zombies als auch Paradiesbewohner*innen als Gegenbilder jeweils spezifischer Lebensrealitäten entworfen werden und somit als Reflexionsfolien für die Rezipient*innen fungieren können, analysiert der folgende Beitrag die Relation zwischen den Daseinsformen und Zustandswandeln beider Figuren.

„Weißt du, was das Tolle an unserer Apokalypse ist? Wir können wieder alle Sterne sehen.“[1] So äußert sich die Protagonistin Vivi in Olivia Viewegs *Endzeit* aus dem Jahr 2018, während sie neben dem verrottenden Leichnam ihrer Schwester auf dem Waldboden liegt und in den Nachthimmel blickt. Die bereits vorangeschrittene Zombie-Pandemie wird in ambivalenter Weise dargestellt. Mit *Endzeit* wurde 2012 zunächst Viewegs Diplomcomic veröffentlicht. Im Jahr 2018 folgte als ausführlich in Umfang und Erzählung erweiterte Fassung die Comic-Adaption ihres Drehbuchs für den gleichnamigen Film.

Die Handlung beginnt in der in diesem Endzeitszenario noch gesicherten Stadt Weimar, in der das menschliche Zusammenleben vor allem durch Restriktionen geprägt ist. Die Protagonistinnen Vivi und Eva flüchten sich aus unterschiedlichen Gründen in eine S-Bahn, die mit Versorgungsgütern zwischen Weimar und Jena verkehrt und eigentlich keine Passagier*innen mehr transportiert. Während Eva mit dem Zombie-Virus infiziert ist und sich in Jena Heilung verspricht, ist Vivi aus einer Nervenheilanstalt ausgebrochen und bloß auf der Suche nach einem Versteck, als der Zug plötzlich abfährt. Er kommt jedoch auf halber Strecke zum Stehen und Hilfe lässt lange auf sich warten. Als sich eine Gruppe Zombies nähert, müssen die beiden Frauen den Zug schließlich verlassen und den Fußweg nach Jena antreten. Jenseits der städtischen Grenzen und Infrastrukturen nehmen nun Bilder einer befreiten oder sich befreienden Natur viel Raum

1 Vieweg, Olivia: Endzeit. Hamburg 2018, S. 264.

ein. Auf diese Weise wird eine Regeneration ‚der Welt da draußen' im Angesicht der Krise suggeriert, während sich die Menschheit in die letzten geschützten Städte zurückgezogen hat.

Ausgangspunkt für meine Überlegungen bildet ein ganzseitiges Panel, welches sich in der ersten Fassung von *Endzeit* findet: Als die beiden Protagonistinnen von einem Zombie attackiert werden, retten sie sich in eine Apfelplantage. Vivi übersteht den Angriff unbeschadet, Eva hingegen hat sich infiziert und der Obstgarten wird zum Schauplatz ihres Zustandswandels. Auf ihre biblische Namensvetterin anspielend, pflückt sie einen Apfel und bittet Vivi, sie zu fotografieren, während sie kniend und mit bereits sichtbaren Leichenflecken in den Apfel beißt. Für das Foto sei ihr bereits ein Titel in den Sinn gekommen: „Die Vertreibung aus dem Paradies".[2] Vor dem Hintergrund der Eva bevorstehenden Verwandlung zu einem Zombie drängen sich Fragen auf, die die Narration der Graphic Novel insgesamt betreffen: Lässt sich die menschenfeindliche Lebensrealität in der Zombie-Pandemie wirklich als Paradies beschreiben? Und lässt sich zwischen den beiden aufgerufenen Zustandswandeln, d.h. der Verwandlung in einen Zombie einerseits und dem Sündenfall andererseits, überhaupt eine Analogie herstellen? Scheinen die Menschen bei ihrer Verwandlung zu Zombies nicht sogar vielmehr einen Schritt in die Richtung zu machen, aus der Adam und Eva gekommen sind?

Ausgehend von diesen Fragen will dieser Beitrag die Relation zwischen Zombies und Paradiesbewohner*innen in ihren jeweiligen narrativen Funktionszusammenhängen in den Blick nehmen. Ich werde argumentieren, dass beide Figuren, obwohl sie hinsichtlich ihrer Erscheinungsbilder und Konnotationen in einem gegensätzlichen Verhältnis stehen, vor allem konzeptuelle Gemeinsamkeiten aufweisen, unter denen ihre gleichermaßen durch Andersartigkeit und Ähnlichkeit gekennzeichnete Beziehung zum lebenden bzw. sterblichen Menschen eine hervorgehobene Position einnehmen muss. Anhand dieser Aspekte ergibt sich eine gegenwartsdiagnostische Funktion des Zombies, die ihn als Figur der Krise lesbar macht.

Insbesondere Narrativen des Zombiegenres wird attestiert, in krisenreflexiver Weise auf ihre Entstehungszeit zu reagieren.[3] Vor wechselnden historischen Hintergründen zeichnen sie sich gerade durch einen variierenden Umgang mit der Figur des Zombies aus. Das ist deshalb möglich, weil es weder für den Zombie noch für die Narrative, in denen er zuhause ist, einheitliche Determinanten gibt. Doch was genau ist überhaupt gemeint, wenn von Zombies die Rede ist? In Victor Halperins *White Zombie* aus dem Jahr 1932, der als erster Zombiefilm gilt, handelt es sich um die Opfer eines Hexenmeisters, der sie in einen scheintoten Zustand versetzt und somit gefügig gemacht hat. Der *un*tote Zombie als wiederauferstandener Leichnam etabliert sich erst in den 1950er und 60er Jahren und stellt diesen Status allmählich auch zur Schau: Oft unverwundbar, bewegt er sich schwerfällig und zeigt deutliche Verfallserscheinungen. Wo George R. Romero in seinem Film *Night of the Living Dead* aus dem Jahr 1968, der die Konventionen des Genres maßgeblich prägte, den Rezipient*innen noch eine Erklärung schuldig bleibt, was das Erscheinen der Untoten überhaupt verursacht hat,[4] setzt sich in den Narrativen der jüngeren Vergangenheit eine Infektionskrankheit als gängigste Ursache für ein pandemisches Geschehen durch, an dem die

2 Vieweg, Olivia: Endzeit. Weimar 2012, S. 55. Eine Abbildung kann unter folgendem Link aufgerufen werden: http://www.tcj.com/wp-content/uploads/2018/04/002.jpeg (22.04.2020).

3 Neumann, Frank: Leichen im Keller, Untote auf der Straße. Das Echo sozialer Traumata im Zombiefilm. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hg.): Untot. Zombie Film Theorie. Braunschweig 2011, S. 65–84; hier: S. 65. Auch Daniel W. Drezner schreibt: „One of the strengths of the horror genre is that it allows people to talk about presentday problems without addressing them directly." S. Drezner, Daniel W.: Metaphor of the Living Dead. In: Social Research, Bd. 81, Nr. 4, 2014, S. 825–859; hier S. 833.

4 Krautkrämer, Florian: A Matter of Life and Death. Leben und Tod im Zombiefilm. In: Ders.; Fürst, Michael; Wiemer, Serjoscha (Hg.): Untot. Zombie Film Theorie. Braunschweig 2011, S. 19–36; hier S. 28.

Menschheit – so wird es häufig wenigstens angedeutet – nicht ganz unschuldig ist.[5] Der Rückgriff auf die Pandemie als Handlungsbasis korrespondiert mit der wachsenden Aufmerksamkeit für die Globalisierung als Reflexionsgegenstand. Zudem verortet sie das Zombienarrativ in einem ökologischen Diskurs, der sich mit den weitreichenden Folgen des menschlichen Einwirkens in die Natur seit der Industrialisierung auseinandersetzt.[6]

In *Endzeit* tritt der Typus des *Virus-* oder *Infektions-Zombies* auf, wobei Eva in der aktualisierten Fassung von 2018 lange mit dem Virus infiziert ist, bevor es zur ‚Zombifizierung' kommt. Der Daseinszustand des Zombies ist nunmehr der einer Krankheit und mit immer längeren Ansteckungszeiträumen wird es zunehmend schwieriger, ihn generalisierend als *lebenden Toten* zu bezeichnen.[7] Oft wird vor diesem Hintergrund gerade die Flexibilität des Zombies hervorgehoben, die es ermöglicht, jede seiner Konfigurationen als Produkt ihrer Zeit zu betrachten und die Deutung eines spezifischen Zombietyps von den soziokulturellen Begebenheiten seiner Entstehungszeit abhängig werden lässt.[8] Zu den wichtigsten Eigenschaften des Zombies gehört demnach ein Mangel an Eigenschaften, der einerseits den Narrativen, denen er eingeschrieben wird, Variabilität zusichert, andererseits seine Anpassbarkeit an die Ängste jeweils spezifischer historischer Momente erst bedingt.[9]

Analog dazu handelt es sich bei den Bewohner*innen von Paradiesentwürfen jeweils um Projektionsflächen für vermeintlich bessere Daseinszustände aus der Perspektive der Entwerfenden. Es existieren verschiedene, theologische und profane Paradiesvorstellungen, zu denen neben dem christlichen Schöpfungs- oder Jenseitsparadies zum Beispiel Arkadien oder das Goldene Zeitalter gezählt werden können. Mit diesen konstruierten Sehnsuchtsorten sind unter anderem folgende Konzepte verbunden: Eine einfache und weitgehend konfliktfreie soziale Ordnung, die Entlastung vom Konsequenzzwang des eigenen Handelns aufgrund der Freiheit von gesellschaftlichen Verpflichtungen und Moralvorstellungen sowie Nahrungsverfügbarkeit, Naturverbundenheit und die Zuschreibung eines früheren Denk- und Erkenntnisstadiums.[10] Michael Rössner vertritt die These, dass Paradiesentwürfe säkularisierten Lesarten zugänglich gemacht und fortwährend aktualisiert werden. Das Fortbestehen tradierter paradiesischer Motive in modernen und zeitgenössischen Erzählungen sei als Aktualisierung der Paradiesfigur sowie als fiktionale Vergegenwärtigung eines mythischen, durch menschliches Fehlverhalten verlorenen Idealzustandes zu verstehen.[11] Wie lässt sich vor diesem Hintergrund das Verhältnis zwischen den Zustandsveränderungen charakterisieren, die sowohl den ersten Menschen in der Genesiserzählung als auch Zombies eingeschrieben sind? Um einer Antwort auf diese Frage näherzukommen, möchte ich im Folgenden die Konsequenzen des Sündenfalls und jene einer Infektion mit dem Zombie-Virus zusammenfassend gegenüberstellen.

Während die ersten Menschen im Garten Eden angesichts der steten Nahrungsverfügbarkeit noch von der Hand in den Mund leben konnten, sind sie nach ihrer Vertreibung gezwungen,

5 Conrich, Ian: An Infected Population: Zombie Culture and the Modern Monstruous. In: Hubner, Laura; Leaning, Marcus; Manning, Paul (Hg.): The Zombie Renaissance in Popular Culture. Winchester 2015, S. 15–25; hier S. 16.
6 Drogla argumentiert: „Die Pandemie als historisch gewachsenes Untergangsszenario ist für den Horror prädestiniert. Die Globalisierung erhöhte die Reichweite und das Tempo und verschärfte die Infektionsangst so zum zentralen Element." S. Drogla, Paul: Humanity Dies Screaming. Die Ikonographie apokalyptischer Zombienarrative als Metastasen der Zeitgeschichte. Phil. Diss. Dresden 2017. Baden-Baden 2019, S. 184.
7 Krautkrämer 2011 (wie Anm. 4), S. 29f.
8 Hubner, Laura; Leaning, Marcus; Manning, Paul: Introduction. In: Dies. (Hg.): The Zombie Renaissance in Popular Culture. Winchester 2015, S. 3–14; hier S. 4.
9 Ebd., S. 4; vgl. auch Neumann 2011 (wie Anm. 3), S. 66.
10 Rössner, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts (= Athenäum Monografien Literaturwissenschaft; 88). Frankfurt am Main 1988, S. 34–41.
11 Ebd., S. 18, 36. Vgl. Drogla 2019 (wie Anm. 6), S. 156.

ihre Nahrungsaufnahme durch Arbeit sicherzustellen. Dass ihnen fortan auch der Zugang zum Baum des Lebens verwehrt bleibt, hat ihre Sterblichkeit zur Folge. In Paradiesvorstellungen, die es mit dem Himmel gleichsetzen und als Aufenthaltsort verstorbener Seelen identifizieren, sind die Bewohner*innen überdies nicht mehr auf Nahrung angewiesen. Sie essen, weil sie wollen – nicht, weil sie müssen.[12] Erst nach dem Sündenfall beginnen die Menschen, sich auf natürlichem Wege fortzupflanzen. Zudem wird ihnen ihre Nacktheit nicht vor dem Verzehr der verbotenen Frucht bewusst und sie entdecken ihr eigenes Schamgefühl. Schließlich, so heißt es über Adam und Eva, „wurden ihrer beider Augen aufgetan", als sie das Verbot Gottes missachteten, vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse zu nehmen (1. Mose 3,7).

Eine vergleichende Prüfung der Merkmale, die für den Infektionszombie charakteristisch sind, führt zu folgendem Ergebnis: Die Verwandlung Lebender in Zombies bewirkt keinen Erkenntniszuwachs. Ganz im Gegenteil wird ihre Intelligenz auf ein Minimum reduziert, meist sind sie sogar überhaupt nicht fähig, zu denken.[13] Als symbolische Begleiterscheinung geht die Verwandlung zudem häufig mit dem Verlust des Augenlichts einher, der zugleich auf das verlorene Erkenntnisvermögen des Zombies und seine Abkehr vom Glauben verweist – in Endzeit wird dies dadurch visualisiert, dass sich die Augen im Anschluss an die Verwandlung weiß färben.[14] Wenngleich sie sich reproduzieren, gebären Zombies keine Nachkommen. Ihre unaufhaltsame Vermehrung durch die Infektion Lebender gehört ebenso zu den Leitmotiven des Genres wie der instinktgetriebene und unkontrollierte Konsum menschlichen Fleisches.[15] Dennoch benötigen Zombies, sofern sie Untote sind, keine Nahrung, um biologisch zu existieren.[16] Als die ersten Menschen aus dem Garten Eden vertrieben werden, spricht Gott: „Siehe, der Mensch ist geworden wie einer von uns, zu erkennen Gutes und Böses. Und nun, dass er nicht etwa seine Hand ausstrecke und auch noch von dem Baum des Lebens nehme und esse und ewig lebe (1. Mose 3,22)!" Essen und ewig leben – so ließe sich letztlich das Tagesgeschäft des Zombies beschreiben, der in seiner Erscheinungsform als Infektionszombie nicht arbeitet und dazu auch nur selten in der Lage ist. Die Anzeichen seines biologischen Verfalls zur Schau stellend, kennt er außerdem kein Schamgefühl. Er ist jedoch nicht nur kulturlos, sondern tritt als ekelerregendes Abjekt in Erscheinung und manifestiert sich, so Drogla, als Feind der Ordnung.[17]

Während insbesondere ihre Erscheinungsbilder beide Figuren deutlich voneinander scheiden, geht aus dem Vergleich ihrer Daseinsformen insgesamt hervor, dass sich der Zombie und die Bewohner*innen des Schöpfungsparadieses einander anzunähern scheinen. Obwohl sie selbstverständlich nicht gleichzusetzen sind, lässt sich ihre Relation im Sinne einer Ähnlichkeitsbeziehung beschreiben. Die Gemeinsamkeiten beschränken sich dabei auf diejenigen Aspekte, mit welchen sich beide von der menschlichen Verfassung abgrenzen, die sie in ihrem jeweiligen narrativen Kontext entweder annehmen oder verlassen müssen. Die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen Zombies und Paradiesbewohner*innen besteht daher in ihrer Funktion als Reflexionsfolie für die Rezipient*innen, aus deren spezifischer Lebensrealität heraus sie als Gegenbilder konstruiert worden sind.

Es ist darum kaum überraschend, dass in vielen Zombienarrativen die Relationsbestimmung zwischen Lebenden und Zombies im Zentrum steht. So ist für Joachim Schätz die „Ununterscheidbarkeit zwischen der organisierten Menschengruppe auf der einen Seite und den instinkt-

12 Vorgrimler, Herbert: Geschichte des Paradieses und des Himmels. Mit einem Exkurs über Utopie. München 2008, S. 44f.
13 Vgl. Wünsch, Michaela: Zombies unter Einfluss des Todestriebs. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hg.): Untot. Zombie Film Theorie. Braunschweig 2011, S. 181–194; hier S. 192.
14 Neumann 2011 (wie Anm. 3), S. 75; vgl. Vieweg 2012, S. 184.
15 Venables, Toby: Zombies, a Lost Literary Heritage and the Return of the Repressed. In: Hubner, Laura; Leaning, Marcus; Manning, Paul (Hg.): The Zombie Renaissance in Popular Culture. Winchester 2015, S. 208–223, hier S. 213.
16 Wünsch 2011 (wie Anm. 13), S. 182. Vgl. Krautkrämer 2011 (wie Anm. 4), S. 28f.
17 Drogla 2019 (wie Anm. 6), S. 128.

getriebenen mordenden Zombiemassen auf der anderen […] eine zentrale, dankbar vieldeutige Universalmetapher des Zombie-Invasionsfilms."[18] Die Comic-Reihe *The Walking Dead* von Robert Kirkman und Tony Moore liefert nebst der gleichnamigen Serienadaption das wohl populärste Beispiel, in und an dem immer wieder die Frage verhandelt wird, wer im Rahmen des dargestellten Krisenszenarios überhaupt wirklich das Monster ist. Denn anders als der bewusstlos handelnde Zombie muss sich der Mensch entscheiden, zu töten und findet mitunter nicht nur daran Gefallen, sondern auch an der damit verbundenen Möglichkeit der Machtausübung den Untoten, aber auch seinen überlebenden Mitmenschen gegenüber. Kyle William Bishop nimmt aus diesen Gründen seine moralische Bewertung zu Gunsten des Zombies vor.[19] Er formuliert: „In other words, that which we should most fear is not the monstrous Other but our monstrous selves."[20]

Auch in *Endzeit* fällt es mitunter schwer, die drohende Auslöschung der Menschheit einer moralischen Wertung zu unterziehen. So kommt es beispielsweise in der zweiten Fassung der Erzählung bei der Arbeit am Grenzzaun zu einem Unfall, bei dem eine junge Frau den Grenzübertritt eines Infizierten nicht verhindern kann und infolgedessen gebissen wird. Eva, die zu diesem Zeitpunkt ihre eigene Infektion noch verheimlicht, tötet erst den Zombie und amputiert anschließend den betroffenen Arm der Angegriffenen, doch da es die Regularien der Stadt so vorsehen, wird sie trotz aller Protest- und Erklärungsversuche schließlich gezwungen, die Verletzte zu töten.[21] Anders als noch in der ersten Fassung der Erzählung wird keine Schuldfrage gestellt, eher wird bereits die Antwort auf jene antizipiert: Eva macht sich, wenn auch widerwillig, an einer Überlebenden schuldig, gerade weil sie sich an die Regeln des menschlichen Zusammenlebens hält. Lässt sich die menschenfeindliche Lebensrealität in der Zombie-Pandemie also wirklich als Paradies beschreiben?

Innerhalb der städtischen Grenzen Weimars sind die Überlebenden zwar weitestgehend vor Zombieangriffen geschützt; doch die stete Gefahr prägt Alltag und Normen des menschlichen Zusammenlebens, von denen, wie im oben beschriebenen Fall, abermals eine konstante Bedrohung ausgeht. Bei der menschlichen Lebensrealität in *Endzeit* handelt es sich demnach nicht um einen paradiesischen Zustand, den die Menschen im Falle ihrer ‚Zombifizierung' hinter sich ließen, sondern um einen streng regulierten Alltag, dessen Sicherheit auf dem Boden seiner Sündhaftigkeit steht. Jenseits der Stadt ist jedoch zu beobachten, wie sich die Natur ihren Raum zurückerobert. Exemplarisch sei hier auf ein ganzseitiges Panel verwiesen, das zwei Giraffen inmitten der Natur zeigt, von denen die Protagonistinnen vermuten, dass sie aus einem verlassenen Zoo stammen. Einzig das angeschnittene hölzerne Dach eines Hochsitzes links am unteren Bildrand und zwei kleine, kaum sichtbare Strommasten entlang der Horizontlinie verweisen darauf, dass hier einmal Menschen anwesend waren und die Natur dominierten.[22] Wilde Tiere und ein großer Pflanzenreichtum sind für Paradiesdarstellungen konventionalisiert.[23] Die Zerstörungswut der wandelnden Toten richtet sich außerdem nur gegen die Menschheit, nicht aber gegen ihre Umwelt.[24] Demgemäß ließe sich der außerstädtische Raum – über den abstoßenden Charakter der darin wandelnden Zombies einmal hinwegsehend – als Paradiesentwurf im Sinne eines *locus amoenus* deuten, an dem ein friedliches Zusammenleben möglich ist. Doch auch in diesem Fall stellt die Zombifizierung weniger eine Vertreibung dar als eine Rückkehr in den paradiesischen Zustand.

18 S. Schätz, Joachim: Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm. In: Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (Hg.): Untot. Zombie Film Theorie, Braunschweig 2011, S. 45–64; hier S. 54f.
19 Bishop, Kyle William: How Zombies Conquered Popular Culture. The Multifarious Walking Dead in the 21st Century (= Contributions to Zombie Studies). Jefferson 2015, S. 77–88.
20 S. ebd., S. 78.
21 Vieweg 2018 (wie Anm. 1), S. 46–58.
22 Ebd., S. 128.
23 Vorgrimler 2008 (wie Anm. 12), S. 50.
24 Drogla 2019 (wie Anm. 6), S. 165–171.

Toby Venables attestiert dem Zombie ebenso eine Art Rückwärtsgewandtheit und deutet ihn als Repräsentationsfigur einer Sehnsucht, angesichts der moralischen Last der eigenen Lebensrealität zu einer früheren, unbekümmerten Entwicklungsstufe zurückzukehren:

> „Within the fear of the zombie, then, is hidden a wish, a wish to see the city fall. To sweep away all that confirms and makes demands upon us. To no longer be oppressed by the stuff of capitalism or modern living – to be part of a culture that is rooted [and] physically immediate […]. We also harbour a desire to be the zombies; to return […] to […] a creature of instinct like the babe in the crib, without thought, without care, without responsibilities. And this, perhaps, is why the end of the world as we know it continues to give us such a curious thrill."[25]

Wenn aber der Daseinszustand des Zombies eine ‚paradiesische' Loslösung von gesellschaftlichen Restriktionen und individueller Verantwortung verwirklicht, so beschränkt sich diese neu gewonnene Freiheit allein auf den Zombie, dessen ungebundenes, blindes und unkritisches Dasein nicht ohne die Konsequenz einer permanenten Bedrohung der Lebenden bewerkstelligt werden kann. Dieser paradiesische Zustand hat demnach selbst in ähnlicher Weise seine Unschuld verloren, wie es Paul Drogla für apokalyptische Visionen formuliert.[26] Neben dem paradiesischen Konnex nimmt Viewegs *Endzeit* bereits im Titel Rekurs auf einen eschatologischen Diskurs, der sich auch in der gängigen Genrebezeichnung ‚Zombie-*Apokalypse*' wiederfindet. Drogla stellt heraus, dass apokalyptische Szenarien wie Zombienarrative im 20. Jahrhundert säkularisiert worden sind. Spätestens die Erfindung nuklearer Waffen habe die ursprünglich Gott zugewiesene Vernichtungsmacht in menschliche Hände gelegt und die vollständige Zerstörung der bewohnbaren Welt zur realen Möglichkeit gewandelt. Vor dem Hintergrund ihrer Säkularisierung wird die Apokalypse nun zumindest aus der Perspektive der Menschheit nicht mehr als Hoffnung spendendes Heilsgeschehen verstanden. Drogla bietet in diesem Zusammenhang jedoch eine Perspektive an, in der dem Menschen eine Täter*innenposition zugeschrieben und die Erlösungshoffnung auf den Planeten übertragen wird.[27] Die Tilgung der Vorstellung eines an die reinigende Apokalypse anschließenden Neubeginns hat eine Veränderung der sinnstiftenden Krisenbewältigungsfunktion religiöser Endzeiterwartungen zur Folge: Während Krisenerfahrungen innerhalb der christlichen Weltanschauung einem übergeordneten, sinnhaften Geschehen zugewiesen werden konnten, welches das Individuum mit Hinblick auf eine kollektive Jenseitshoffnung der Gestaltungsverantwortung für die eigene Gegenwart entband, speisen sich säkularisierte Endzeitszenarien zwar noch aus realen Krisenerfahrungen, sie adressieren aber entschieden das Diesseits und appellieren im Gegenteil an das Individuum, sich eigenverantwortlich in die Gestaltung der eigenen Gegenwart und Zukunft einzubringen.[28] Den Zombie setzt Drogla im Rahmen des apokalyptischen Geschehens strukturell sowie im Hinblick auf seinen symbolischen Gehalt mit den Apokalyptischen Reitern gleich, die er ihrerseits als Personifikationen der Apokalypse liest.[29] Dabei entgeht ihm jedoch ein fundamentaler Unterschied: Anders als die Reiter stellt der Zombie keine externalisierte Bedrohung dar; vielmehr ist er selbst menschlich, hat seinen einstigen Daseinszustand jedoch verwirkt. Daraus ergibt sich nicht nur eine bedeutende Parallele zu theologischen Paradiesfiguren, sondern vor allem eine Bedingung, welche den Zombie als Vehikel einer imaginativen Gegenwartsbewältigung seitens der Betrachter*innen erst in Stellung bringen kann.

25 S. Venables 2011 (wie Anm. 15), S. 222.
26 Drogla 2019 (wie Anm. 6), S. 162.
27 Vgl. ebd., S. 171–175.
28 Ebd., S. 162–167.
29 Ebd., S. 156–158.

Mit diesem Gedanken noch einmal auf das Panel zurückblickend, in dem Evas Zustandswandel in konzentrierter Weise dargestellt wird, fallen drei Aspekte auf, die mir im Hinblick auf eine Deutung der Funktion des Zombies wichtig erscheinen: Erstens wird Evas Verwandlung in zweierlei Hinsicht auf Dauer gestellt. Das Panel wird nicht nur isoliert und als Einzelbild rezipierbar, indem es die ganze Seite füllt, auf der es platziert ist, sondern weist auch sichtbar auf die intradiegetische Fixierung des transitorischen Stadiums hin: Rechts am unteren Bildrand ist ein Teil der Kamera in Vivis Händen zu sehen, mit der das Foto aufgenommen wird. Das angeschnittene Display zeigt Evas Gesicht in einer Nahaufnahme. Zweitens nehmen wir Vivis Standpunkt als Fotografin ein und werden somit unmittelbar von Eva adressiert. Und drittens kommt es nicht nur in formaler Hinsicht zur Konfrontation: Das Panel führt mit dem Zombie und der Paradiesbewohnerin zwei scheinbar unvereinbare Figuren zusammen, die konventionell als Gegenentwürfe zur Lebensrealität der Betrachter*innen eingesetzt werden und gleichzeitig in der Lage sind, ihnen den Spiegel vorzuhalten.

Zombies bilden also eine Reflexionsfolie für eine kritische Befragung menschlichen Sozialverhaltens und gesellschaftlicher Strukturen, deren Bedrohung, teils auch Auflösung, in der Fiktion erprobt werden kann, um bestehende Werte und Normen neu zu verhandeln.[30] Fiktionale Krisenerzählungen sind zwar konstruiert und es handelt sich bereits um Deutungen; aber sind sie darum weniger in der Lage, Sinn zu stiften und Veränderungen hervorzurufen? Statt privilegierte Perspektiven auf verborgene Wahrheiten offenzulegen, schaffen Krisen Leerstellen, in denen neue Wahrheiten und Ordnungen konstituiert werden können. Sie markieren demnach keine temporäre Unterbrechung, sondern den Anfang einer neuen Ordnung.[31] Der Zombie lässt sich aufgrund seiner Offenheit und der damit verbundenen Anpassbarkeit an jeweils neue historische Ängste als krisenreflexive Figur fruchtbar machen. Seine Unbestimmtheit qualifiziert ihn jedoch zugleich als Repräsentationsfigur, die *per se* krisenhaft ist und auch im Rahmen ihres spezifischen Narrativs weder allein den Auslöser noch die Auflösung der Krise darstellt, sondern immer auch ihre Verkörperung. Schließlich unterstreichen die Verweise auf apokalyptische sowie paradiesische Diskurse in *Endzeit* den ambivalenten Charakter des Zombies. So wenig wie der fiktive Zombie eine reale Angst auslöst, zu seinesgleichen zu werden, handelt es sich bei der Paradiesfigur um einen real ersehnten Zustand. Aufgrund der Kopplung vermeintlich erstrebenswerter paradiesischer Eigenschaften mit seinem Kontrollverlust sowie der abstoßenden Hässlichkeit seiner äußeren Erscheinung, projiziert der Zombie eine kritische Perspektive auf das ‚verlorene Paradies' als Sehnsuchtsort. Wollen wir wirklich weder nachdenken noch unser eigenes Konsumverhalten kritisch hinterfragen? Kann ein Zustand wünschenswert sein, in dem unser Handeln ohne Konsequenzen und von sozialen Verpflichtungen entbunden wäre? Der Zombie beantwortet diese Fragen nicht. Vielmehr müssen wir in ihm einen Spiegel sehen, der ein unbeschwertes Dasein in unserer Gegenwart als ebenso rücksichtslos wie bewusstlos und hässlich reflektiert. Er selbst bleibt dabei mehrdeutig; er konfrontiert uns mit dem, „was wir aus uns gemacht haben"[32] und hinterlässt eine Leerstelle, welche die Rezipient*innen herausfordert, sich der eigenen produktiven Rolle zu bemächtigen, bestehende Werte und Normen zu hinterfragen[33] und schließlich in der eigenen Gegenwart selbst aktiv zu werden.

30 Vgl. u.a. Drogla 2019 (wie Anm. 6), S. 166, 182.
31 Folkers, Andreas; Lim, Il-Tschung: Irrtum und Irritation. Für eine kleine Soziologie der Krise nach Foucault und Luhmann. In: Behemoth. A Journal on Civilisation, Bd. 7, Nr. 1, 2014, S. 50f., 60.
32 Krautkrämer 2011 (wie Anm. 4), S. 32f.
33 Vgl. Drogla 2019 (wie Anm. 6), S. 176f.

Krisen des Kunstbetriebs/ Kunst ohne Publikum

Kunstfälschung ist (k)ein Kavaliersdelikt

Nina Kaiser-Havertz und Florentina v. Schoenebeck

In regelmäßigen Abständen werden große Fälschungsskandale aufgedeckt, die die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich ziehen. Die Auswirkungen der Fälschungen auf die Kunst und den Kunstmarkt sind vielfältig und ein Thema mit aktueller Brisanz. Diese sollen in unserem Beitrag aufgezeigt werden. Hierbei werden die Konsequenzen in den Blick genommen, wie die Verfälschung der Œuvre der Künstler*innen und die daraus resultierenden fehlerhaften Schlüsse der Forschung. Neben einer verfälschten Forschung werden weitere Auswirkungen die Käufer*innen und Auktionshäuser betreffend thematisiert. Darüber hinaus sollen die Kunstfälschung im deutschen Recht und die möglichen präventiven Maßnahmen im Kampf gegen das Kunstfälschertum behandelt werden. Die Skandale zeigen auf eindrucksvolle Weise, wie wichtig es wäre, eine Änderung im Rechtssystem und in der Rechtsprechung vorzunehmen. Wobei die Öffentlichkeit die Kriminalität der Kunstfälscher häufig als Kavaliersdelikt einstuft. Es soll aufgezeigt werden, dass Kunstfälschungen nicht nur kunsthistorischen und wirtschaftlichen, sondern auch kulturellen Schaden verursachen können.

Kunstfälschungen hat es schon immer gegeben.[1] Doch noch nie waren so viele Fälschungen in Umlauf wie heute. Gründe hierfür sind die Globalisierung des Kunstmarkts, die große Nachfrage an neuen Werken und die guten Umsätze, die sich damit erzielen lassen.[2] Kunstfälschungen sind reale, stets präsente Bestandteile der Kunstwelt. Sie haben Auswirkungen auf den Kunstmarkt, die kunsthistorische Forschung – eigentlich auf jeden von uns. Der schädliche Effekt, den sie auf besagte Bereiche der Kunstwelt ausüben, soll in unserem Blogbeitrag aufgezeigt werden. Konkret sind damit die Verfälschungen der Œuvres der Künstler*innen und die daraus resultierenden fehlerhaften Schlüsse der Forschung gemeint. Neben der verfälschten Forschung betreffen weitere Auswirkungen die Käufer*innen und Auktionshäuser, die in diesen Fällen mit finanziellen Verlusten und Rufschädigungen zu kämpfen haben. Desweiteren möchten wir einen Blick auf die Thematik der Kunstfälschung im deutschen Recht werfen. Hierbei geht es um das Gedankenspiel, ob die bestehenden juristischen Maßnahmen ausreichen, um den kriminellen Machenschaften Hürden in den Weg zu stellen und welche möglichen präventiven Maßnahmen im Kampf gegen das Kunstfälschertum getroffen werden könnten. Dabei soll das allgemeine Meinungsbild der Bevölkerung berücksichtigt werden.

1 Vgl. Reitz, Manfred: Große Kunstfälschungen. Falsche Kunst und echte Fälscher. Frankfurt am Main 1993, S. 9.
2 Vgl. Butin, Hubertus: Kunstfälschung. Das betrügerische Objekt der Begierde. Berlin 2020, S. 65.

Wie ein aktuelles Beispiel des Museums Ludwig in Köln aus dem Jahr 2020/2021 zeigt, hat der Kunstbetrieb immer wieder mit der Aufdeckung und Auseinandersetzung von Fälschungen zu tun. Die große Sammlung des Museums von Kunst der russischen Avantgarde wird bzw. wurde von Fachleuten untersucht, da Werke dieser Epoche besonders oft gefälscht werden. Die Untersuchungen sollen die Fälschungen identifizieren und als solche markieren. Bereits vor zehn Jahren begann das Museum Ludwig Werke aus dieser Zeit zu untersuchen.[3] Die Ausstellung *Russische Avantgarde im Museum Ludwig – Original und Fälschung – Fragen, Untersuchungen, Erklärungen* präsentiert 27 Werke verschiedener Künstler*innen, die anhand von „technologischen und kunsthistorischen Methoden" entlarvt werden konnten.[4] Die besagten Methoden, die dafür sorgten, dass die Falschzuschreibungen aufgedeckt werden konnten, werden den Besucher*innen ebenfalls vorgestellt. Gegenübergestellt wurden Bilder beziehungsweise Vorbilder aus der eigenen Sammlung sowie Leihgaben anderer Museen.[5] Eine Ausstellung wurde als Weg gewählt, sowohl die Ergebnisse wie auch den Prozess, der zur Aufdeckung der Fälschungen geführt hatte, an die Öffentlichkeit zu tragen. Komplikationen blieben nicht aus: Die Galerie, aus der viele dieser Gemälde stammen, verklagte das Museum und forderte Einsicht in die Gutachten. Die Inhaber der Galerie befürchten Rufschädigung.[6] Für eine juristische Verfolgung der Schuldigen, so sie sich denn überhaupt dingfest machen lassen, ist es heute zu spät. Da die Fälle in der Regel verjährt sind, sind juristische Konsequenzen für Kunstfälscher ohnehin ausgeschlossen. Den Schaden trägt letzten Endes das Museum. Wie sich noch im späteren Text weiter zeigen wird, macht dieses Beispiel deutlich, wie groß die Auswirkungen von Fälschungen sein können.

Die Welt der Fälscher[7]

Fälschergeschichten ziehen in den Medien immer wieder Aufmerksamkeit auf sich, weil sie dem Laienpublikum großen Spannungs- und Unterhaltungswert bieten. In gewisser Weise können sich manche Menschen mit Fälschern identifizieren, da sie als „Außenseiter" gelten.[8] Zudem finden viele einen Gefallen daran, dass der Kunstmarkt Schaden durch Fälscher erfährt, weil „man [zu diesem] selbst (glücklicherweise oder leider?) nicht gehört."[9]

Grundsätzlich ist das Verlangen nach neuen Werken bedeutender Künstler*innen auf dem schnelllebigen Kunstmarkt besonders groß. Für den Fälscher ist die Anfertigung einer Kopie nach einem Original mit vielen Risiken verbunden, daher fällt seine Wahl in der Regel auf verstorbenen Künstler*innen. Die Lebenszeit sollte jedoch auch nicht zu lange zurückliegen, da die technische Umsetzung einer Fälschung älterer Werke besonders schwierig wäre. Die Künstler*innen sollten nicht allzu populär sein, da das Misstrauen gegenüber solchen plötzlich auftauchenden Werken besonders groß ist. Auch wenn der Gewinn, der dadurch erzielt werden könnte, besonders reizvoll

3 Vgl. Gramlich, Martin: „Russische Avantgarde - Original und Fälschung" im Museum Ludwig Köln. In: swr.de 25.9.2020, https://www.swr.de/swr2/kunst-und-ausstellung/russische-avantgarde-original-und-faelschung-im-museum-ludwig-koeln-100.html (12.01.2021).

4 Vgl. Museum Ludwig, Informationstext zur Ausstellung, https://www.sueddeutsche.de/kultur/museum-ludwig-koeln-ausstellung-russische-avantgarde-1.5046167 (17.12.2020).

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. Lorch, Catrin: Der nicht zu beziffernde Schaden. In: süddeutsche.de, 28.09.2020, https://www.sueddeutsche.de/kultur/museum-ludwig-koeln-ausstellung-russische-avantgarde-1.5046167 (17.12.2020).

7 Für die Anrede der Fälscher wird in diesem Beitrag ausschließlich die männliche Form verwendet, da uns während unserer ausführlichen Recherche nicht eine Fälscherin begegnet ist und die Forschungsli-teratur ebenfalls nur die männliche Form gebraucht.

8 Vgl. Hirsch, Johannes: Narrationen der Fälschung. Von Kunstfälschung und Erzählkunst bei Wolfgang Beltracchi, Eric Hebborn und Elmyr de Hory. Gießen 2016, S. 14.

9 Vgl. ebd., S. 15.

wäre.[10] Nichtsdestotrotz wird dem Fälscher das Motto unterstellt: „der Wille, eine gute Gelegenheit zu nutzen, ist stärker als der Verdacht."[11] Bei der Fälschung geht es insofern nicht nur darum, technisch zu überzeugen, indem man den Stil eines Künstlers oder einer Künstlerin möglichst gut nachahmen kann - auch das Konstrukt rund um das Kunstwerk muss perfekt inszeniert werden. Die Geschichte und die Herkunft des Werkes müssen glaubhaft konstruiert werden. Für den Fälscher dagegen geht es nicht nur darum, viel Geld einzunehmen, sondern die Fähigkeit zu beweisen, es künstlerisch zu schaffen und die perfekte Illusion zu erzeugen. Bei dieser Tat nicht erwischt zu werden, stellt einen weiteren Anreiz für den Fälscher dar.[12]

Die Geschädigten

Das Können und die Methoden der Fälscher werden teilweise sehr raffiniert und geschickt eingesetzt, sodass es für Auktionshäuser und den Kunsthandel eine große Herausforderung darstellt, diese zu entlarven. Eine große Anzahl von Fälschungen wird, bevor sie überhaupt auf den Markt kommen, schon von seriösen Verkaufsstellen herausgenommen. Der Wiener Antikenhändler Christoph Bacher erlebt in seiner Praxis mit Kunstobjekten, dass in der Regel von 20 angebotenen Werken 19 gefälscht seien.[13] Diese Zahl macht deutlich, dass mehr Fälschungen in Umlauf sind, als vermutet. Da Fälschungen in der Regel in den Kunstmarkt eingespeist werden und Auktionshäuser, die meiste Ware haben, sind sie am stärksten betroffen. Die Ware als Fälscher selbst zu verkaufen, wäre ein zu großes Wagnis. Man kann davon ausgehen, dass Fälschungen nicht bewusst von Auktionshäusern in Umlauf gebracht werden, dennoch ermöglichen ihr Umgang und interne Abläufe den Fälschern ihre kriminellen Machenschaften umzusetzen. Eher selten kommt es zu Anzeigen, weil Auktionshäuser keine guten Kund*innen und Händler*innen verlieren möchten, die unwissentlich gefälschte Kunstobjekte weitergegeben haben. Ferner gehört der tägliche Umgang mit Fälschungen zur Normalität eines Auktionshauses. Der Aufwand einer Anzeige ist diesen zu hoch und in der Regel werden die entdeckten Fälschungen den Kund*innen zurückgegeben. Somit kommen Fälscher ungestraft davon.[14] Grundsätzlich wird das Problem der gesetzeswidrigen Aktivitäten nicht hinreichend verfolgt und angeklagt. Es fehlt hier ein „gesamtgesellschaftliches Problembewusstsein".[15]

Ein weiterer Faktor, der einem Fälscher sein Handeln ungemein erleichtert, ist der „hohe" Druck, der im Kunsthandel herrscht: die enorme Konkurrenz und der Zeitdruck, ermöglichen nur selten eine ausführliche Recherche. Es herrscht vor allem die Angst vor, ein möglich erfolgreiches Werk an die Konkurrenz zu verlieren. Oft werden Objekte erst kurz vor einer Auktion eingeliefert und die Kosten für Expert*innen und Gutachter*innen sind hoch. Zudem verdient an einer aufgedeckten Fälschung keiner etwas: weder der Fälscher noch die Auktionshäuser oder die potenziellen Käufer*innen eines Objekts. Mitarbeiter*innen der Auktionshäuser sind darüber hinaus nicht immer ausreichend qualifiziert und erkennen selbst offenkundige Fälschungen nicht.

Durch Haftungsausschlüsse sichern sich Auktionshäuser ab, falls ein Werk sich als Fälschung herausstellt. Nur wenn eine Verletzung ihrer Sorgfaltspflicht nachgewiesen werden kann, was sich meistens als schwierig erweist, können Auktionshäuser haftbar gemacht werden. An dieser Stelle kann gesagt werden, dass der Kunsthandel gegen das Fälschertum einen schweren Kampf

10 Vgl. Hirsch 2016 (wie Anm. 8), S. 81, S. 24.
11 Ebd., S. 90.
12 Vgl. ebd., S. 16.
13 Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 66.
14 Vgl. ebd., S. 169–171.
15 Koldehoff, Stefan; Timm, Tobias: Kunst und Verbrechen. Köln 2020, S. 240.

führt.[16] Im Falle einer aufgedeckten Fälschung entsteht natürlich ein finanzieller Schaden, aber der gute Ruf eines Auktionshauses und seines professionellen Netzwerks und seiner Kund*innen ist ebenfalls in Gefahr. Die Beteiligten waren nicht in der Lage, eine Fälschung zu erkennen und zu verhindern, dass diese in den Verkauf gelangt. Nicht selten fließen bei Auktionen große Summen und Käufer*innen investieren eine Menge Geld, um das Wunschobjekt zu erhalten. Umso ärgerlicher ist es, sich nach einem Kauf mit Rechtsstreitigkeiten zu befassen und enttäuscht feststellen zu müssen, dass das Werk kein Original ist.

Wie bereits erwähnt, sind von kriminellen Machenschaften der Fälscher verschiedene Bereiche von Akteur*innen beziehungsweise von Beteiligten der Kunstwelt betroffen und erleben Schädigung durch diese. Darunter fallen nicht nur Auktionshäuser oder Käufer*innen. Gerade in der Forschung kann eine Fälschung einen enormen Schaden anrichten. Für die Kunstgeschichte und ihre Praxis ist es unverzichtbar zu wissen, ob bei einem Kunstobjekt eine Fälschung oder ein Original vorliegt. Nur wenn man diesbezüglich gesicherte Informationen hat, kann man neue wissenschaftliche Deutungen anstreben. So äußert sich auch der Kunsthistoriker Peter Geimer von der Freien Universität Berlin: „Wenn ein Fach nicht weiß, ob sein Gegenstand tatsächlich ein Gegenstand ist oder nicht, stehe einiges auf dem Spiel."[17] Darüber hinaus kann es weitreichende Folgen haben, wenn Werke fälschlicherweise in das Œuvre eines Künstlers oder einer Künstlerin aufgenommen werden: denn dann sind Annahmen und Deutungen, die über die Künstler*innen, die Zeit und Epoche gemacht werden, falsch. Sie erzeugen ein falsches oder verfälschtes Bild von der Vergangenheit: „Es wird auch der historische Dokumentencharakter, die Kunstgeschichte und somit die wissenschaftliche Forschung verfälscht."[18] Werkverzeichnisse, welche ein unerlässlicher Bestandteil der kunsthistorischen Forschung darstellen, listen alle Werke Kunstschaffender auf. Die Arbeit an einem solchen Werkverzeichnis ist ein stetiger Prozess. Wenn ein Kunstwerk in ein solches von Expert*innen zusammengestelltes Verzeichnis übernommen wird, wird damit auch seine Echtheit bestätigt. Dies hat dann auch Folgen für die „ökonomische Wertigkeit und zugleich dessen kunstwissenschaftliche Bestimmung."[19] Es kann aufgrund der Einschätzung in ein Museum gelangen und weitere ähnliche Fälschungen, die von derselben Person angefertigt wurden, können ebenfalls zum Original erklärt werden. „Fälschungen mischen sich in unser Wissen ein - oftmals nachhaltig und manchmal unabänderlich."[20]

Personen, die an Werkverzeichnissen arbeiten, tragen eine verantwortungsvolle Aufgabe. Viele Beteiligte, wie Käufer*innen, Auktionshäuser und Menschen aus der Wissenschaft vertrauen ihrem Urteil und Wissen. Wenn ein Werk dabei nicht als Fälschung erkannt worden ist, muss bedacht werden, dass auch diese Expert*innen von Rufschädigungen betroffen sind und wissenschaftliche Karrieren einen Einschnitt erfahren können. Wenn Gutachter*innen mit Auktionshäusern zusammenarbeiten, stehen diese oft unter Druck und trotz umfangreicher Recherchen bezüglich des Stils, der Motive und der Provenienz können diese nie mit absoluter Sicherheit sagen, ob das Gutachten absolut stimmig ist und die Echtheit bestätigt werden kann.[21] Nicht selten ist es schon passiert, dass einem Experten oder einer Expertin bei der Einschätzung und der Anfertigung von Gutachten ihr eigenes Wissen zum Verhängnis wurde. „Ihn packt das Entdeckungsfieber, und das kritische Denkvermögen wird ausgeschaltet." Bei Gerichtsverhandlungen kamen „eine unglaubliche Leichtfertigkeit von Gutachtern ans Licht."[22]

Nicht wenige mögen sich bei den Fälschungsskandalen denken, dass nur eine bestimmte Gesellschaftsschicht, eine Elite, Opfer von diesen kriminellen Machenschaften und finanziellen

16 Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 172–179.
17 Ebd., S. 70.
18 Ebd., S. 72.
19 Ebd., S. 212.
20 Ebd.
21 Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 212f.
22 Vgl. Reitz 1993 (wie Anm. 1), S. 130f.

Einbußen ist. Doch es fängt schon beim Museumsbesuchenden an: Dieser möchte „Gewissheit haben […], dass seine sinnliche und geistige Erfahrung bei der Rezeption eines Werks nicht auf einer Täuschung basiert."[23] Natürlich möchte jede*r Besucher*in Eintrittsgeld investieren, um sich die Originale der Künstler*innen anzusehen und keine Kriminellen unterstützen, deren Werke unwissentlich durch die Mitarbeiter*innen der Museen in Ausstellungen gelangt sind. Nicht zu vergessen sind die öffentlichen Gelder, die an Museen fließen, um unter anderem neue Werke anzuschaffen.[24] Somit hat sich gezeigt, dass jeder „Opfer von Kunstfälschern" sein kann.

Kunstfälschungen im deutschen Recht

Kunstfälschungen sollten keineswegs als Kavaliersdelikt gesehen werden, denn der wirtschaftliche Schaden beträgt immerhin 1,5 bis 2 Milliarden Euro nach Schätzungen des Landeskriminalamts von Baden-Württemberg. Darüber hinaus sind nach seriösen Schätzungen etwa 30 Prozent aller in den Galerien, Museen und Privatsammlungen vorhandenen Bilder der Moderne als Fälschungen zu bewerten.[25] Durch die aktuelle juristische Lage ist es nicht leicht, überführte Kunstfälscher angemessen zu verurteilen und die geschädigten Käufer*innen gefälschter Kunstwerke angemessen zu entschädigen, denn die Kunstfälschung ist kein konkreter Bestandteil des StGB. Das Delikt wird lediglich unter die Tatbestände des Betrugs, der Urkundenfälschung und der Urheberrechtsverletzung eingeordnet.[26] Doch welche Gründe kann es dafür geben, dass der Begriff der Kunstfälschung im deutschen Strafgesetzbuch nicht zu finden ist? Zum einen liegt es daran, dass der Gesetzgeber lediglich den allgemeinen Begriff des Betrugs verwendet, um damit möglichst viele Straftaten erfassen zu können. Zum anderen ist es darauf zurückzuführen, dass aus der Sicht des Gesetzgebers nicht jede Kunstfälschung als Straftat gewertet wird. Wenn man beispielsweise für die eigene Privatwohnung ein Gemälde eines berühmten Künstlers nachahmt, indem man es nach einem Original kopiert, signiert und mit künstlichen Alterungsspuren versieht, es jedoch nicht beabsichtigt, als ein Original des Künstlers zu verkaufen oder öffentlich auszustellen, ist zu diesem Zeitpunkt noch keine Straftat erfolgt. Erst durch die Vorspiegelung falscher Tatsachen, bei der der Fälscher oder seine Komplizen eine*n potenzielle*n Käufer*in über den tatsächlichen Urheber des Werks und seine Entstehungszeit vorsätzlich täuschen. Diese Täuschungshandlung ist die zentrale Tathandlung, die einem Betrug gleichkommt und somit strafbar ist. Bei einer Verurteilung kann vom Gericht eine Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu zehn Jahren verhängt werden.[27] Die Urkundenfälschung liegt im Falle der Kunstfälschung vor, wenn der Täter mit betrügerischen Absichten auf ein gefälschtes oder originales Werk eine falsche Signatur setzt. Dadurch erfolgt erneut eine Täuschung über die Identität des Urhebers und damit auch über die Echtheit der Signatur. Auf diese Weise erzeugt der Fälscher bei dem/der potenziellen Käufer*in eines Werks einen Irrtum, der einen Vermögensschaden herbeiführt. Allein der bloße Versuch ist bereits strafbar.[28]

Der dritte Tatbestand der Urheberrechtsverletzung liegt dann vor, wenn eine zur vorsätzlichen Täuschung angefertigte Kopie, sich auf eine*n Künstler*in bezieht, die/der noch lebt oder dessen/deren Tod noch keine siebzig Jahre zurückliegt. Das Urheberrechtsgesetz schützt das Werk von Künstler*innen als ihr geistiges Eigentum zu Lebzeiten und bis zu siebzig Jahre danach. Dies bedeutet auch, dass nur der/die Künstler*in oder seine/ihre Erben darüber entscheiden dürfen, ob

23 Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 70.
24 Vgl. Faude-Nagel, Carolin: Kunstfälschung & Provenienzforschung. Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt. Magisterarbeit. Mainz 2012. Mainz 2013, S. 25.
25 Vgl. Faude-Nagel 2013 (wie Anm. 24), S. 10.
26 Vgl. ebd., S. 11.
27 Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 23f.
28 Vgl. ebd., S. 24.

sein/ihr Werk kopiert, vervielfältigt oder verändert werden darf. Davon ist auch die Reproduktion in einer Publikation betroffen. Somit ist die unerlaubte Nutzung eines künstlerischen Werks, eine unbefugte Übernahme und Verwertung und damit ein Verstoß gegen das Urheberrecht. Dieser Verstoß wird mit einer Freiheitsstrafe von bis zu drei Jahren oder mit einer Geldstrafe geahndet.[29] Kunstfälschungen wollen somit vorgeben, etwas zu sein, was sie nicht sind. Die Fälschung kennzeichnet die betrügerische Absicht, durch die der/die potenzielle Käufer*in glauben soll, dass es sich um ein Original handelt, obwohl das Kunstwerk falsch und dadurch unecht ist.[30]

Doch die strafrechtliche Verfolgung von Kunstfälschungen gestaltet sich oftmals als schwierig, da die Gerichte aufgrund von Überlastung die Verfolgung relevanter Fälle meist wegen Verjährung einstellen oder nur widerwillig bearbeiten. Daher behandeln Richter*innen die Anfertigung von Fälschungen bis heute oft als Kavaliersdelikt, wobei den Opfern meist eine Mitschuld zugesprochen wird.[31] Bisweilen gestaltet sich die nachhaltige Bekämpfung von Kunstfälschungen schwierig, da zum einen eine große Dunkelziffer noch nicht erkannter Fälschungen sowohl auf dem Kunstmarkt als auch in Museen und Privatsammlungen grassiert. Zum anderen werden Fälschungen zwar auch oft erkannt, aber nicht angezeigt. Dieses Prozedere hat zur Folge, dass die Anzahl der Fälschungen im Kunstbetrieb nicht sinkt. Eine radikale Lösung im Kampf gegen Fälschungen wäre die endgültige Vernichtung nach ihrer Entlarvung, um so ihr wiederholtes Auftauchen auf dem Markt zu verhindern.[32] Darüber hinaus hat ein überführter Fälscher nach seiner Verurteilung die Möglichkeit, weiterhin von seinen Arbeiten zu profitieren, da es in den meisten Ländern keine entsprechenden Gesetze gibt, die dies verhindern, obwohl die Erlassung eines solchen Gesetzes ein gutes Abschreckungsmittel wäre, um verurteilte Fälscher von möglichen weiteren Kunstfälschungen abzuhalten. Zudem würde verhindert, dass der Fälscher aus dem Medienrummel um den Kunstfälscherprozess und seiner daraus resultierenden Bekanntheit Profit schlüge und dass dort erlangte öffentliche Interesse nutzen viele Fälscher nach ihrer Verurteilung, um die eigenen Werke profitabel zu veräußern.[33]

Die öffentliche Meinung zu Kunstfälschungen

Kunstfälschung wird in der öffentlichen Meinung als eine Straftat gesehen, die niemandem oder „bloß“ wohlhabenden Sammler*innen oder Institutionen schadet. Die Öffentlichkeit geht generell eher nachsichtig mit Fälschern um.[34] Auch die Medien zeigen sich in ihrer Berichterstattung überwiegend fasziniert von Kunstfälschern. Würden sie die Fälscher jedoch verurteilen, anstatt sie zu bejubeln, wäre dies auch ein wichtiger Schritt, die Meinung über Kunstfälschung in der breiten Öffentlichkeit zu ändern. So wäre bspw. das Wegfallen jedweder medialer Berichterstattung eine Strategie, die enttarnten und verurteilten Fälschern den Weg in die Prominenz versperren und durchaus eine demonstrative Wirkung nicht verfehlen würde.[35] Mit den Opfern der Kunstfälscher hat in der breiten Öffentlichkeit meist niemand Mitleid. Vielmehr verspüren die meisten Menschen eine leichte Schadenfreude, denn es trifft ja „nur“ die Reichen. Sie sympathisieren teilweise sogar mit den Fälschern, weil sie den Kunstbetrieb getäuscht und blamiert haben.

Um positiv in der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden, behaupten viele Fälscher, sie haben lediglich der Kunstwelt beweisen wollen, dass sie genauso große Künstler seien wie die

29 Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 25.
30 Vgl. ebd., S. 26.
31 Vgl. ebd., S. 73.
32 Vgl. ebd., S. 73f.
33 Vgl. Charney, Noah: Original Meisterfälscher. Ego, Geld und Größenwahn. Aus dem Englischen von Barbara Sternthal. London 2015, S. 250.
34 Vgl. Charney 2015 (wie Anm. 33), S. 249.
35 Vgl. ebd., S. 250.

Meister, die sie fälschten. Doch alle großen Fälschungsfälle der vergangen Jahre zeigen auf, dass es den Fälschern vorrangig um die Erzielung horrender Gewinne ging. Die Öffentlichkeit vertritt oftmals die Meinung, dass die Fälschungen der Betrüger genauso von kunsthistorischer Bedeutung seien wie die Originale, weil die Kunstwelt sich von ihnen hat täuschen lassen. Diese Ansicht ermöglicht es vielen Fälschern nach ihrer Verurteilung, auch ihre eigenen Werke profitabel zu verkaufen.[36] Kunstfälschungen schädigen also nicht nur Sammler*innen, Händler*innen, Auktionator*innen, Expert*innen und Gutachter*innen, sondern auch Kunsthistoriker*innen, Museumsdirektor*innen, Ausstellungskurator*innen, Künstler*innen und eben auch normale Museumsbesucher*innen, die alle auf unterschiedliche Art und Weise getäuscht und betrogen werden.[37]

Generell herrscht im Bereich der Kunstfälschung eine große Verschwiegenheit, deshalb ist die Dunkelziffer noch nicht enttarnter oder angezeigter Fälschungen auch so hoch. Die meisten Opfer verzichten auf eine Anzeige aus Angst um ihre Reputation. Aufgrund dessen entschädigen die Fachleute in dem Metier sich häufig finanziell untereinander, sodass niemand um seinen guten Ruf fürchten muss.[38]

Doch wie sollte mit enttarnten Kunstfälschungen am besten verfahren werden? Nach Meinung der Autorinnen sollte man sie in jedem Fall beschlagnahmen. Dabei ist eine endgültige Vernichtung jedoch nur bedingt sinnvoll, da „gute" Fälschungen noch zu Schulungszwecken von der Kunstfahndung, aber auch von den kunsthistorischen Instituten genutzt werden können. Denn Fälschungen werden in der kunsthistorischen Ausbildung immer noch als lästiger Ausnahmefall betrachtet, was sie aber schon lange Zeit nicht mehr sind.[39] Um zukünftig Kunstfälschungen schneller und effektiver zu enttarnen, bedarf es einer höheren Sorgfaltspflicht auf Seiten der Verkäufer*innen. Diese umfasst bei der Prüfung eingegangener Kunstwerke: 1. Eine wissenschaftliche Begutachtung durch eine*n Kunsthistoriker*in, 2. eine wissenschaftliche Begutachtung durch eine*n Restaurator*in, 3. eine wissenschaftliche Begutachtung durch eine*n Provenienzforscher*in und sollte dies nicht ausreichen, 4. eine naturwissenschaftliche Untersuchung des Objektes (Farbe, Holz, Leinwand etc.).[40]

Abschließend kann festgehalten werden, dass Kunstfälschungen ganz sicher nicht als Kavaliersdelikt zu werten sind. Die Motive der Fälscher sind oftmals vielfältig, doch stechen der Wunsch nach finanziellem Gewinn und die Sucht nach Prestige und Ruhm heraus. Ebenso der häufige Geltungsdrang, sich am Kunstbetrieb zu „rächen", wenn dieser die eigenen Schöpfungen des Fälschers zuvor verschmäht hatte.

Darüber hinaus sollte dringend ein Umdenken der öffentlichen Meinung zu Kunstfälschungen und deren Fälschern erfolgen. Auch der Kunstmarkt hat in der Vergangenheit Fehler begangen, vor allem im Hinblick auf seine Sorgfaltspflicht bezüglich eingegangener Kunstwerke. Doch Kunstfälschung zu begehen ist und bleibt eine Straftat und sollte auch als diese betrachtet werden, denn den Schaden tragen nicht nur die vermeintlich „reichen" Käufer*innen, sondern auch die Öffentlichkeit. Letztendlich ist es im Kampf gegen Kunstfälschungen essenziell, zum

36 Vgl. Faude-Nagel 2013 (wie Anm. 24), S. 25f.
37 Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 248.
38 Vgl. Faude-Nagel 2013 (wie Anm. 24), S. 89.
39 Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 76.
40 Vgl. Faude-Nagel 2013 (wie Anm. 24), S. 11. Ein weiterer wichtiger Schritt im Kampf gegen Kunstfälschungen ist die von Markus Eisenbeis vom Kölner Auktionshaus *Van Ham* initiierte und vom Bundesverband deutscher Kunstversteigerer e.V. getragene und seit 2005 bestehende *Datenbank kritischer Werke*. Wenn ein Auktionshaus ein Objekt angeboten bekommt, welches sich nach eingehender Prüfung als Fälschung erweist oder unter starkem Fälschungsverdacht steht, wird es in diese Datenbank mit einem Foto und objektbezogenen Daten eingetragen. Auf diese Weise bietet die Plattform den Mitgliedern des Bundesverbands eine interne Übersicht über bereits identifizierte Fälschungen.
Vgl. Butin 2020 (wie Anm. 2), S. 190.

einen die Sorgfaltspflicht der Verkäufer*innen zu verstärken sowie die Härte der Strafverfolgung bei Kunstfälschungen zu überdenken. Zum anderen sollten Fälschungen nach ihrer Entlarvung konfisziert und im jeweiligen Einzelfall auch vernichtet werden. Alle übrigen Falsifikate sollte man zu Schulungszwecken den entsprechenden Institutionen überstellen. Zudem wäre es nötig, dass der Kunstbetrieb seine eigene Einstellung zu Kunstfälschungen weiter überdenkt. Nur ein offener Umgang und eine entsprechende Kommunikation werden in Zukunft dabei helfen können, das Problem der Kunstfälschung ansatzweise zu lösen. Die Ausstellung zu Original und Fälschung im Museum Ludwig ist hier ein lobenswerter Impuls, der diesen Transformationsprozess weiter befördern wird.

Eine bessere Welt: Gärten in Krisenzeiten

Daniel Theves

Im folgenden Text geht es um den Einfluss von gesellschaftlichen und persönlichen Krisen auf die Anlage von Gärten. Die Möglichkeit, einen Ausschnitt der Welt nach den eigenen Vorstellungen zu gestalten gibt dem Garten das Potential, dem Menschen als Zuflucht und Gegenwelt zu dienen und therapeutische Wirkung zu entfalten.

Seinen Ursprung hat der Garten in Oasen und Lichtungen, in denen der Mensch Wasser und Nahrung finden konnte.[1] In einer als unübersichtlich und oft feindlich empfundenen Welt entstand das Bedürfnis, eine Fläche Land einzuhegen und sie zu einem Ort der Ruhe und menschlicher Ordnungsvorstellungen zu machen.[2] Das persische Wort *Pairidaeza* bedeutet „umgeben von Mauern“[3] und Religionen weltweit teilen die Vorstellung von einem Paradiesgarten, der ein Leben in Frieden und Glück ohne Sorgen, Leid und Tod verspricht. Ein über Jahrhunderte konstantes Motiv zum Anlegen eines Gartens, neben dem Anbau von Nahrungsmitteln und der Demonstration von Macht, Reichtum und Bildung, ist der Wunsch nach einer eigenen, besseren Welt im Kleinen. Wohlhabende Römer der Antike genossen *otium* (Muße; Ruhe und Frieden) in ihrer Villa auf dem Land, um sich vom *negotium* (Geschäft; Tätigkeit) des städtischen Lebens zu erholen. Das Mittelalter entwickelte das Konzept des regelmäßig ummauerten *hortus deliciarum* (Lustgarten), der – in der Tradition des antiken *locus amoenus* – ein Umfeld für Vergnügen und höfische Liebe bot. Außerdem das Bild des *hortus conclusus*, des Marien- oder Paradiesgärtleins, in dem sich Überirdisches in einer symbolhaft aufgeladenen „realen“ Umgebung darstellen ließ. Als privater Aufenthaltsort entstand in der italienischen Renaissance abgetrennt von den übrigen

1 Aben, Rob; de Wit, Saskia: The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape. Rotterdam 1999, S. 26.
2 Vgl. ebd., S. 10.
3 Ebd., S. 32.

Gartenanlagen der *giardino segreto*. Er bot einen Rückzugsraum von den repräsentativen Verpflichtungen der Außenwelt.

Wenn ich hier vier Beispiele vom 18. – 20. Jahrhundert ausgewählt habe, stehen diese also in einer langen Traditionslinie. Ich versuche zu zeigen, wie gesellschaftliche Krisen persönliche bedingen und diese zur Keimzelle von Gärten werden.

Die Königin Marie-Antoinette

Marie-Antoinette sah sich wegen ihrer österreichischen Herkunft, einer recht langen Phase der Kinderlosigkeit und ihrer angeblichen Verschwendungssucht in besonderem Maß der misstrauischen Beobachtung, Anfeindung und Verleumdung ausgesetzt.[4] Um den Erwartungen und der strengen Etikette des Hofes zu entkommen, schuf sie sich im Park des Petit Trianon ein eigenes Reich, in dem sie einer sorgenfreien Gesellschaft von Landarbeiter*innen und Freundinnen vorstehen wollte.[5] Zu dieser Form der Realitätsflucht gehört Marie-Antoinettes Begeisterung für das Theater, wo sie bei Laienaufführungen mit Vorliebe die Rolle der Schäferin einnahm.[6] Jedoch spielte ihr Garten eine ambivalente Rolle, diente er doch andererseits dem Zweck, das eigene Bild in der Öffentlichkeit zu beeinflussen. Den Erwartungen ihrer Untertanen versuchte sie durch Inszenierungen von feudaler Tradition und königlicher Repräsentation in Verbindung mit den Modetugenden Empfindsamkeit, Natürlichkeit und Wohltätigkeit zu entsprechen.[7]

Unter den Bauwerken im Park des Petit Trianon bei Versailles war eine Ziermeierei. Dieser Gebäudetypus fand einige Verbreitung in den höfischen Parkanlagen der Frühen Neuzeit, sein Ursprung und seine höchste Entwicklungsstufe liegen in Frankreich.[8] Die erste *laiterie d'agrément* entwarf Francesco Primaticcio um 1560 im Auftrag von Katharina de' Medici für das Gelände von Schloss Fontainebleau. In einer Phase der Regentschaft Katharinas für ihren Sohn Karl IX. sollten der Bau und seine Ausstattung ihre Verbundenheit mit dem französischen Boden zeigen, sowie ihre Fähigkeit, Wohlstand durch Landbau zu erhalten und zu befördern.[9] Zum Modebauwerk wurde die Ziermeierei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als eine Kampagne unter Führung Jean-Jacques Rousseaus das Leben auf dem Land als Gegenbild zum unreinen und leichtfertigen Stadtleben propagierte, verbunden mit der Aufforderung an die Aristokratinnen, ihren Säuglingen selbst die Brust zu geben.[10] Mit dem Bau einer Ziermeierei konnte der Adel dem Zeitgeist eine Konzession machen, ohne tatsächlich das höfische Umfeld zugunsten ländlicher Regionen aufzugeben.[11]

Die Ziermeierei für Marie-Antoinette wurde mit Mobiliar in weißem Marmor ausgestattet, die Decke schmückten Kassetten in „trompe l'oeil-Malerei" und die Wände täuschten Marmor vor.[12] Hier wurden Gefrorenes, Früchte und Milchprodukte serviert.[13] Meredith Martin deutet die Meierei als Chiffre für erfolgreiches Wirtschaften, für Fruchtbarkeit und für die Fähigkeit, sowohl die eigenen Kinder wie die Untertanen zu ernähren.[14] Sie war ein Ort zur Förderung der Gesundheit und der Besinnung auf weibliche Tugenden in den Rollen als Ehefrau, Mutter und Lenkerin

4 Martin, Meredith: Dairy Queens: the Politics of Pastoral Architecture from Catherine de' Medici to Marie-Antoinette. Cambridge, London 2011, S. 199.
5 Ebd., S. 24.
6 Lablaude, Pierre-André: Die Gärten von Versailles. Worms 1995, S. 139.
7 Martin (wie Anm. 4), S. 160f.
8 Ebd., S. 5.
9 Ebd., S. 7.
10 Ebd., S. 5.
11 Ebd., S. 14f.
12 Ebd., S. 3.
13 DeLorme, Eleanor P.: Garden Pavilions and the 18th Century French Court. Woodbridge 1996, S. 222.
14 Martin (wie Anm. 4), S. 5.

des Haushalts.[15] Für Marie-Antoinette persönlich war die Meierei zugleich ein Schutzraum, um sich dem öffentlichen Blick zu entziehen.

Der erhoffte gesundheitliche Nutzen von Landleben und dem Trinken frischer Milch, von dem schon Plinius d. J. überzeugt war, wurde zur Modeerscheinung in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Großen Anteil daran hatte Rousseaus Roman *Julie, ou la nouvelle Héloïse* von 1761. Milch galt als Wundermittel bei vielfältigen Beschwerden der Frau. Die Marquise de Pompadour litt unter schlechter Gesundheit, die von Gegnern bei Hofe noch übertrieben und gegen sie verwendet wurde. Schäferromantik und Milchgenuß sollten Abhilfe schaffen.[16] Einen besonderen Bezug hat Milch zur *fleur-de-lis* der französischen Könige: Nach einem Mythos entstand die weiße Lilie aus Tropfen von Milch, die aus Junos Brüsten auf die Erde rannen.[17]

Ludwig XV. war einer der Vorreiter des pastoralen Stils, der ihm die Möglichkeit gab, einen Eindruck von arkadischem Frieden und Wohlstand zu vermitteln und sich als Haupt einer natürlichen Ordnung zu präsentieren, während diese zunehmend in Zweifel gezogen wurde.[18] Marie-Antoinette bekam den Petit Trianon 1774 als privaten Wohnsitz von ihrem Mann Ludwig XVI. geschenkt.[19] Während der Park von Versailles sich über eine Fläche von 90 Hektar erstreckt, gehören zum Petit Trianon zwei Hektar Grund, die ein „Bedürfnis nach intimeren Gärten" schon unter Ludwig XV. bezeugen.[20] Die Königin ließ ihren Park im als natürlich empfundenen englischen Stil anlegen. Der Zugang war streng limitiert, selbst der Ehemann durfte nur auf Einladung erscheinen und meist leisteten ihr nur wenige Freundinnen Gesellschaft. Ein Vorbild aus der Fiktion könnte Rousseaus *Julie* gewesen sein, die ihren Garten störendem Besuch verschließt.[21] Der kleine Kreis Vertrauter von „hermetische[m] Charakter,"[22] der sich in einem Bereich selbstbestimmter Lebensführung der Königin zusammenfand, wurde zum Nährboden für Misstrauen und Verdächtigungen ihrer Gegner.[23] In der öffentlichen Wahrnehmung formte sich der Petit Trianon zum Symbol königlicher Verschwendung und Misswirtschaft.[24]

Ein weiteres Phänomen der 1770er und 1780er Jahre, das sowohl als Versuch einer Antwort auf gesellschaftlichen Wandel und die Krise der Monarchie wie als Ausweichen in eine Phantasiewelt gedeutet werden kann, sind die künstlichen Weiler in den Parks des hohen Adels. Die Gebäude, aus denen sich ein solcher *hameau* zusammensetzt, sind außen bewusst rustikal gehalten, während die Inneneinrichtung adligen Ansprüchen genügen sollte.[25] Sie gleichen Kulissen, vor denen Volksnähe und Wohltätigkeit inszeniert werden konnten, wenn zu Banketten und Tanzveranstaltungen die Dienerschaft eingeladen wurde. Über die Einfachheit außen und die Verfeinerung innen demonstrierte der Adel sein Verfügungsrecht über Natur und Kunst.[26]

Auch für Marie-Antoinette wurde zwischen 1778 und 1782 ein Weiler errichtet **(Abb. 1)**, 1783 kam noch ein „normannisches Bauernhaus" hinzu.[27] Das künstliche Dorf war für sie in erster Linie privater Rückzugsort in ein pastorales Idyll.[28] Landbewohner*innen und Nutztiere wurden

15 Martin (wie Anm. 4), S. 14.
16 Ebd., S. 13 u. S. 118f.
17 Ebd., S. 17f.
18 Ebd., S. 120f. u. S. 162.
19 DeLorme (wie Anm. 13), S. 227.
20 Lablaude (wie Anm. 6), S. 124.
21 Martin (wie Anm. 4), S. 199 u. S. 202.
22 Lablaude (wie Anm. 6), S. 137.
23 Martin (wie Anm. 4), S. 209.
24 Lablaude (wie Anm. 6), S. 161.
25 Martin (wie Anm. 4), S. 161.
26 Ebd., S. 182f.
27 Wiebenson, Dora: The Picturesque Garden in France. Princeton 1978, S. 100.
28 Higonnet, Patrice: Mique, the Architect of Royal Intimacy. In: Conan, Michel (Hg.): Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850. Dumbarton Oaks 2002 (= Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXIII), S. 25–41, S. 34.

Abb. 1 ***Weiler der Marie Antoinette*, Mühle.**

herangeschafft, um die Szenerie zu bevölkern und ein *tableau vivant* des idealen Landlebens zu erschaffen.[29] Auch andere Frauen aus der königlichen Familie gaben solch künstliche Idyllen in Auftrag und was heute an Vergnügungsparks denken lässt, war damals eine ernsthafte Bauaufgabe für bedeutende Architekten.[30]

Der König Friedrich Wilhelm II.

Friedrich Wilhelm II. von Preußen stand als Thronfolger Friedrichs II. in dessen Schatten. Statt in den Augen der Mit- und Nachwelt als großer Feldherr zu gelten, sah sich Friedrich Wilhelm in einen verlustreichen Krieg gegen die französische Revolutionsarmee gezogen.[31] Den Quellen nach neigte er zu Gutmütigkeit und Aberglaube: Er war „immer bereit [...] in den Zufälligkeiten der Natur Zeichen des Himmels zu sehen."[32] Hierzu passt sein Beitritt zu den Gold- und Rosenkreuzern.

> „Mittels geheimer Offenbarungen aus dem Jenseits strebten die Ordensbrüder zu einer engeren Gemeinschaft mit dem Gott der Christenheit, als sie die Kirche gewährte. Dazu experimentierten sie auf dem Gebiet der Chemie, der Magie und des Spiritismus."[33]

29 DeLorme (wie Anm. 13), S. 257 u. Lablaude (wie Anm. 6), S. 156.
30 Martin (wie Anm. 4), S. 209–211 u. Wiebenson (wie Anm. 27), S. 101.
31 Heinrich, Gerd: Friedrich Wilhelm II. von Preußen. Bürgerkönig in der Zeitenwende. In: Ausst.-Kat. Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus. Neuer Garten u. Schloß Charlottenburg 1997. Berlin, S. 23–33, S. 27.
32 Hagemann, Alfred P.: Wilhelmine von Lichtenau (1753–1820). Von der Mätresse zur Mäzenin. Diss. TU Berlin 2005. Köln, Weimar, Wien, 2007 (= Studien zur Kunst, 9), S. 115.
33 Wimmer, Clemens Alexander: Die Geheimnisse des Neuen Gartens. Friedrich Wilhelm II., ein ungewöhnlicher

Die Mitgliedschaft des Königs in dieser etwas obskuren Loge hat dem Urteil über ihn geschadet, denn sie ist „Beleg einer nicht geringen Naivität gegenüber pseudo-religiösen und offenkundig trügerisch eingesetzten Modeströmungen des Zeitgeistes."[34] Seinem Selbstverständnis als Mäzen der Künste stand die durch den Krieg notwendig gewordene Sparsamkeit gegenüber. Dieser Konflikt brachte Friedrich Wilhelm den Vorwurf sorglosen Wirtschaftens ein.[35]

Die Gartenprojekte Friedrich Wilhelms können als Emanzipation von seinem Vorgänger gesehen werden und als Versuch, sich eine Zuflucht vor den Erwartungen an seine Rolle als König zu schaffen. Für seinen Neuen Garten bei Potsdam brachte er den englischen Landschaftsgarten in konsequenter Weise in das von barocken Parkanlagen geprägte Preußen.[36] Seinen Wunsch nach Abgrenzung und Zurückgezogenheit kennzeichnet der Bau einer vier Meter hohen Mauer um den Garten.[37] Seine Lage an Heiligem See und Jungfernsee macht das Wasser zu einem der Hauptmotive.[38] „Die Ideale der Aufklärung, Freiheit, Gefühl und Natur wurden in den Garten projiziert."[39] Den Anfang machte der Bau des Marmorpalais als Sommerresidenz, mit dem im April 1787 begonnen wurde.[40] Am Weg nördlich vom Marmorpalais traf der Besucher zunächst auf eine Urne für den früh verstorbenen Lieblingssohn Alexander von der Marck mit Wilhelmine Enke, Gräfin von Lichtenau, von dort gelangte man über eine Abzweigung zu einer Pyramide. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebte einen Ausbruch von Ägyptomanie, einer Übernahme und Adaption von Elementen ägyptischer Kunst und vermeintlicher Textüberlieferungen, in denen geheimes Wissen vermutet wurde. Die Pyramide galt als Manifestation einer verlorenen „Urweisheit", den Freimaurern als „Symbol für Tod und ewiges Leben" und wirkt im Neuen Garten als eine Art Einladung des toten Sohnes in die Unterwelt.[41] Nach Umschreiten der Pyramide öffnete sich eine von Trauerweiden umgebene Lichtung mit einer Gedenkurne für die frühe Geliebte, Gräfin von Ingenheim. Weiter nördlich gab es eine Grotte, wo Zusammenkünfte der Logenbrüder stattgefunden haben könnten. Dem Heraustreten aus dem Dunkel der Grotte folgte der Aufstieg zu einem Aussichtspunkt, von dem man zum Heiligtum der Isis gelangte, die für die Rosenkreuzer als „Symbol der Mutter Natur und der Unsterblichkeit" eine Bedeutung hatte. Von dort konnte die gut verborgene, von außen unscheinbare Eremitage erreicht werden, deren kostbare und anspielungsreiche Innenausstattung sie als Ziel der mystischen Gartenreise erwies.[42]

Der Weg durch den Garten ist aufgebaut als „Erkenntnisreise", der Spazierweg ist zugleich eine „innere Reise."[43] Vorbilder und Anregungen für das Konzept des Neuen Gartens lieferte neben dem Dessauer Gartenreich der Roman *König Sethos* des Abbé Terrasson. Die Rückkehr zum Marmorpalais war angelegt als Weg durchs Elysium, zu dessen Stimmungslage Ausblicke auf den See und ein Tempel in maurischem Stil beitrugen.[44] Inszenierungen von Gartenpartien als Unterwelt oder Elysium waren typisch für die Zeit, in die auch Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* mit ähnlichen Motiven gehört.[45] Für Friedrich Wilhelm war die nur Eingeweihten zugäng-

Bauherr. In: Ausst.-Kat. Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17.–20. Jahrhundert. Potsdam–Sanssouci 1993. Potsdam, S. 164–171, S. 164.

34 Heinrich (wie Anm. 31), S. 26.

35 Ebd., S. 31 u. S. 27.

36 Ruge, Berit: Von der Finsternis zum Licht. Inszenierte Erkenntnisreisen des Gold- und Rosenkreuzers Friedrich Wilhelm II. Diss. FU Berlin 2009. Worms 2013 (= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, 32), S. 57.

37 Wimmer (wie Anm. 33), S. 167.

38 Ruge (wie Anm. 36), S. 57.

39 Wimmer (wie Anm. 33), S. 166.

40 Ruge (wie Anm. 36), S. 61.

41 Wimmer (wie Anm. 33), S. 167 u. Ruge (wie Anm. 36), S. 65f.

42 Ebd., S. 167–169.

43 Ruge (wie Anm. 36), S. 125.

44 Wimmer (wie Anm. 33), S. 167 u. S. 169.

45 Ebd., S. 169f.

Abb. 2 ***Pfaueninsel*, Schloss.**

liche Symbolik der Gold- und Rosenkreuzer ein Mittel, um dem Garten und damit auch dem eigenen Leben einen höheren Sinn zu stiften.[46]

Der Erweiterung des Neuen Gartens diente der Kauf einer 67 Hektar großen Insel im Jahr 1783. Eine Insel charakterisiert, dass sie nicht ohne weiteres zugänglich und dadurch geheimnisvoll ist.[47] Auf Inseln scheint ein anderes Leben möglich zu sein, schon die antiken Griechen erzählten sich von einer „Insel der Seligen."[48] „Die Doppelnatur der Insel, ihre Erfassbarkeit und ihre Entrücktheit, erscheint für die Utopie als konstitutiv."[49] Die Insel in Sichtweite des Neuen Gartens hieß *Pfau-Werder*, als der Große Kurfürst dort zeitweilig eine Kaninchenzucht einrichten ließ. *Pfau* bezieht sich etymologisch allerdings wahrscheinlich auf das Pferd, erst nach 1793 auf den Vogel.[50] Bevor sie nach dem Kauf ihren aktuellen Namen *Pfaueninsel* bekam, hieß sie *Kaninchenwerder*. Mit dem Pfau erschließt sich ein weiter Bedeutungshorizont: Er ist der Vogel des Paradieses, sein Rad galt als Abbild des Nachthimmels und die Vorstellung, dass sein Fleisch nicht verwese, macht ihn zu einer Metapher der Auferstehung.[51]

Das Schlösschen **(Abb. 2)** und die Meierei auf der Pfaueninsel – weiß umgeben von grün – sind wie Theaterkulissen auf Fernwirkung ausgelegt, was ein Gartenbild erzeugt.[52] Die Meierei in gotischem Stil war im Untergeschoß als Molkerei eingerichtet, darüber gibt es einen Festsaal.[53] Der

46 Ruge (wie Anm. 36), S. 125.
47 Ebd., S. 126.
48 Bitterli, Urs: Die Inseln der Südsee oder die verlorene Utopie. In: Braun, Hans-Jürg (Hg.): Utopien – Die Möglichkeit des Unmöglichen. Zürich 1989² (1987) (= Zürcher Hochschulforum, Bd. 9), S. 57–67, S. 60.
49 Ebd., S. 58.
50 Seiler, Michael: Landschaftsgarten Pfaueninsel. Geschichte seiner Gestaltung und Erhaltung. Ilmtal-Weinstraße 2020, S. 22 u. S. 36.
51 Ruge (wie Anm. 36), S. 127f.
52 Ebd., S. 129f.
53 Ebd., S. 133.

gotische Stil wurde in England mit mittelalterlicher „Tugend und Freiheit“ verbunden, für Friedrich Wilhelm mag er einen Bezug zum Orden der Tempelherren hergestellt haben.[54] Ihm war die Pfaueninsel auch Liebesinsel, noch als Kronprinz hatte er mit seiner Mätresse Wilhelmine Enke Bootsfahrten zur Insel unternommen.[55] Diese erhob der König zur Gräfin von Lichtenau, die ihm „engste Vertraute, Beraterin und geistliche Führerin“ wurde.[56] Die Ausstattung des Pfaueninselschlösschens geht hauptsächlich auf sie zurück.[57] Der Bau „wirkt wie ein Fragment und Symbol einer niemals zerbrochenen Gemeinsamkeit, befestigt durch die Brücke der gemeinsamen Kinder und des Erinnerns an die frühen arkadischen Jahre des Paares.“[58]

Ein Bestand alter Eichen prägt die Pfaueninsel und bei allen Umgestaltungsmaßnahmen wurde auf seine Erhaltung Rücksicht genommen.[59] Der Norden der Insel wurde nach Art einer *ornamental farm* gestaltet, mit Meierei, Hühnerställen, Scheune, Kuhstall, Nutzgarten und landwirtschaftlichen Flächen im Wechsel mit natürlichen Bereichen;[60] dem liegen ganz ähnliche Neigungen und Vorstellungen zugrunde, wie dem Weiler der Marie-Antoinette.

Betritt ein Besucher das Erdgeschoß im Nordturm des Pfaueninselschlösschens, findet er sich im sogenannten *otaheitischen Kabinett* wieder, einem kleinen Raum, der die Illusion einer Hütte in der Südsee schafft. In „trompe l'oeil-Manier“ gemalte Ausblicke auf Parkbauten in tropischer Landschaft wechseln mit der Aussicht aus realen Fenstern und lassen die „Grenzen zwischen Traumbild und Realität“ verwischen.[61] Darüber liegt das *apollinische Kabinett* in klassizistischem Stil, das die in der Antike wurzelnde Kunst zum Thema hat.[62] Nach oben schließt den Turm eine Aussichtsplattform ab, womit er einen Entwicklungsprozess darstellt, der von Natur und Gefühl über Bildung und Selbsterkenntnis zur christlich-mystischen Erkenntnis des Himmels führt.[63]

Die Südseeschwärmerei war eine durch den Aufenthalt Louis-Antoine de Bougainvilles auf Tahiti 1768 und Georg Forsters Bericht der *Reise um die Welt* (1778/1780) unter James Cook ausgelöste Modewelle.[64] Bougainville sah in Tahiti eine exotische Gegenwelt ohne die Zwänge und die Künstlichkeit der französischen Gesellschaft und nannte die Insel *La Nouvelle Cythère*.[65] Obwohl Bougainville selbst die ersten Eindrücke als Projektion erkannte, rezipierte das Publikum in Europa vor allem die idealisierenden Passagen der Reiseberichte.[66] Die Vorstellung vom Südseeleben stand in der antiken Tradition des *locus amoenus*.[67] Man glaubte, auf den Inseln Arkadien und etwas wie das *Goldene Zeitalter* der Antike wiedergefunden zu haben.[68] Das theoretische Fundament lieferte Rousseau mit seinem *Émile* und dem *Discours sur l'origine et les fondements de l'inegalité parmi les hommes*, wo er den Menschen im Urzustand des *homme naturel* als gut postuliert. Die Idee vom edlen Wilden wurde davon hergeleitet.[69] Die Naturvölker der Zeit wurden auf einer glücklichen Stufe zwischen dem Urzustand des Menschen, der gut ist, ohne die Wahl zwischen Gut und Böse zu kennen, und der modernen europäischen Zivilisation angesiedelt.[70] Die Pfauen-

54 Seiler (wie Anm. 50), S. 30.
55 Ruge (wie Anm. 36), S. 127.
56 Hagemann (wie Anm. 32), S. 138.
57 Ebd., S. 149.
58 Heinrich (wie Anm. 31), S. 31.
59 Seiler (wie Anm. 50), S. 56.
60 Hagemann (wie Anm. 32), S. 149.
61 Ebd., S. 139.
62 Ruge (wie Anm. 36), S. 131 u. Hagemann (wie Anm. 32), S. 142.
63 Hagemann (wie Anm. 32), S. 144.
64 Kohl, Karl-Heinz: Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation. Frankfurt a. M. 1986, S. 202 u. Ruge (wie Anm. 36), S. 128f.
65 Kohl 1986 (wie Anm. 64), S. 222 u. S. 214.
66 Ebd., S. 222f. u. Bitterli (wie Anm. 48), S. 59.
67 Ebd., S. 211.
68 Ruge (wie Anm. 36), S. 129.
69 Ebd., S. 129 u. Kohl (wie Anm. 64), S. 177.
70 Kohl (wie Anm. 64), S. 184f. u. S. 191f.

insel Friedrich Wilhelms II. war eine Synthese aus der Vorstellung vom sorgenfreien Leben der Südseeinsulaner*innen und einer pastoralen Landschaft mit altem Eichenbestand.[71]

Der Gartenarchitekt Erwin Barth

Einhundert Jahre später lebten die Menschen in einer von der Industrialisierung stark veränderten Welt. Ein „zuvor nie dagewesener Verstädterungsprozess" rief lauter werdende Forderungen nach Grünflächen hervor.[72] Für Politiker der späten Kaiserzeit und der Weimarer Republik war die Schaffung öffentlicher Grünanlagen eine beliebte Möglichkeit, Ansehen bei der Wählerschaft zu gewinnen. Die dazu nötigen Arbeiten waren relativ kostengünstig und brachten viele, auch ungelernte Arbeiter in Lohn. In krisenhaften Zeiten ließen sich so „optimistische Bilder und Berichte in den Medien"[73] erzeugen. Darüber hinaus waren Grünanlagen gleichbedeutend mit Gesundheit, Sportlichkeit und erhöhter Lebensqualität.[74] Ihre Hochblüte lag in einer Phase, in der ein verklärendes Natur-, Heimat- und Volksgefühl Teil des Zeitgeistes war. Im Volkspark manifestierten sich nach dem Ende der Monarchie „Demokratisierung und Liberalisierung,"[75] da er für jeden frei zugänglich und für die Bedürfnisse aller geschaffen war.

Diese Entwicklungen werden hier stellvertretend an Leben und Werk des Gartenarchitekten Erwin Barth erläutert. Zum Gustav-Adolf-Platz (heute Mariendorffplatz) im nicht wohlhabenden Nordosten von Charlottenburg, wo er seit Jahresbeginn 1912 Gartendirektor war, sagte er:

> „Wer glaubt, daß in einer derartigen Gegend die Gartenplätze weniger reich und schön auszustatten seien, wie in einer Gegend mit wohlhabender Bevölkerung, der vertritt m. E. eine ungesunde, reaktionäre Anschauung, welche von den guten sozialen Strömungen der Neuzeit unberührt geblieben ist. Wenn irgendwo eine reiche Ausstattung der Plätze mit verschwenderischer Blumenfülle, mit Brunnen und dergl. angebracht ist, so ist es da, wo Leute wohnen, welche sich keine eigenen Gärten leisten können."[76]

Die Möglichkeit, Zeit in der Natur zu verbringen, war als Bedingung erkannt worden, um die Gesundheit der Menschen und den sozialen Frieden zu erhalten. Bei der Planung seiner öffentlichen Anlagen setzte Barth auf die Verbindung von „Schönheit und Funktion." Für den Gustav-Adolf-Platz waren das Sitzbänke in vielfältigen Ausformungen, kindgerecht gestaltete Trinkbrunnen auf dem Spielplatz sowie reichhaltige Blumenrabatten.[77] Als Gartendirektor vermehrte er die Zahl der Spielplätze in seinem Zuständigkeitsbereich und verbesserte ihre Ausstattung: „[E]ine geschützte Lage, begrünte und sichere Umzäunung, Spielsand an Stelle einer einfachen Tennenfläche, Sitzgelegenheiten für die beaufsichtigenden Erwachsenen, Unterkunftshäuschen und anderes mehr." Um Eltern und Kinder nicht zu separieren, integrierte Barth Spielplätze in die Gartenanlagen.[78]

Auf dem Sachsenplatz (heute Brixplatz), zugänglich wohl seit Frühjahr 1921, war der botanische Lehrgarten ein wichtiges Element, in dem natürliche Pflanzengesellschaften und Biotope nachgebildet waren; Pflanzschilder gaben über die Namen Auskunft. Die Absicht dahinter formulierte Barth so:

---

71 Ruge (wie Anm. 36), S. 126.
72 Land, Dietmar; Wenzel, Jürgen: Heimat, Natur und Weltstadt. Leben und Werk des Gartenarchitekten Erwin Barth. Leipzig 2005, S. 52f.
73 Ebd., S. 273.
74 Ebd.
75 Ebd., S. 298f.
76 Zit. n. ebd., S. 192.
77 Ebd., S. 192f.
78 Ebd., S. 222.

> „[M]öge er [der botanische Lehrgarten] dem Großstädter die Liebe zu der ihm teils entfremdeten Natur wieder neu entfalten, damit er ihren unversiegbaren Reichtum kennen lernt und damit auch sein Leben bereichert."[79]

Öffentliches Grün sollte den Stadtbewohnern als Ausgleich für beengte und nicht selten elende Lebensumstände dienen und konnte im Krieg sogar zur Versorgung mit Lebensmitteln beitragen. Seit 1915 wurden in Charlottenburg der Parkverwaltung unterstellte Flächen für den Gemüseanbau genutzt.[80] In den Jahren der Not sprach sich Barth für eine Förderung von Schreber- und Kleingärten aus, um durch eigenen Anbau die Versorgungslage der Bevölkerung zu verbessern.[81]

Programmatisches zu Sinn und Wert des Volksparks äußerte der Stadtgartendirektor Julius Tripp kurz vor 1900:

> „Große baumumpflanzte Spielplätze, Volkswiesen, umgeben von Busch und Baum in malerischen, gefälligen Linien, schattige Sitzplätze, Spieltische und Sandhaufen für die Kinder sind ein lange nicht genug gewürdigtes Mittel zur Milderung sozialer Gegensätze, zur Gesundung des Volkes, kurz, zur Lösung der sozialen Frage."[82]

Zuvor wurde der erzieherische Wert von Parkanlagen betont, der im Erleben von Natur, Schönheit und Ordnung bestand, nun sollten in städtischen Parks sonst strikt getrennte soziale Schichten zusammenfinden. Mit seinem Leitbild, in dem auch der gärtnerische Anteil nicht zu kurz kam, wurde Tripp zu einem prägenden Vorbild für Erwin Barth.[83] Dieser sagte 1913 in einem Vortrag, man solle „durch Gärten mit verschwenderischer Blumenfülle einen Frohsinn in weite Kreise tragen" und das Anpflanzen von Blumen könne „von großer sozialer Bedeutung sein."[84] In jeder einzelnen Pflanze sah Barth eine Tür ins Reich der Natur und zugleich die Natur in ihr repräsentiert.[85] Um auch in stark frequentierten Stadtparks ein Gefühl von Intimität zu gewährleisten, schuf er Binnenräume, wie etwa „nischenartige Sitzbereiche" oder kleinere Brunnenplätze.[86] Menschenfreundlichkeit zeichnet ebenso Barths Gedanken zum Friedhof aus:

> „Den Toten soll hier eine Ruhestätte geschaffen werden, die Lebenden aber sollen hier eine Zuflucht finden, wo sie in harmonischer Umgebung der Hingeschiedenen gedenken können. Darum soll man darauf bedacht sein, den Friedhof so zu gestalten, dass den Leidtragenden jedes unangenehme Gefühl der Leere und Oede fernbleibt. Dieses kann aber nur erreicht werden, wenn er einen park- oder waldartigen Karakter trägt [...] Der Anblick von Grabfeldern, bedeckt mit Kreuzen muss vermieden werden, statt dessen müssen schöne Strauchgruppen und schattenspendende Bäume in künstlerischer Zusammenstellung uns an das Werden, Vergehen und Wiederauferstehen in der Natur erinnern."[87]

Als Barth am 1. März 1926 die Stelle als städtischer Gartendirektor von Berlin antrat, hatte er formal den Höhepunkt seiner bisherigen Karriere erreicht,[88] doch wurde es für ihn schwieriger, seine Vorstellungen umzusetzen. „Die Reichshauptstadt war überproportional stark von

79 Land; Wenzel (wie Anm. 72), S. 238 u. S. 240.
80 Ebd., S. 227.
81 Ebd., S. 254.
82 Zit. n. ebd., S. 64.
83 Ebd., S. 64f.
84 Ebd., S. 218.
85 Ebd., S. 141.
86 Ebd., S. 221.
87 Zit. n. ebd., S. 119.
88 Ebd., S. 335.

den negativen Auswirkungen der Wirtschaftskrise betroffen."[89] Seine Pläne für die Umgestaltung des ehemaligen Luisenstädtischen Kanals in Berlin wurden aus Kostengründen und wegen der Ungeduld der Anwohner*innen nur stark vereinfacht und abgeändert ausgeführt.[90] Zu den Hindernissen bürokratischer Art gehörten begrenzte Entscheidungsbefugnisse bei 18 Bezirksgartenverwaltungen.[91] Deshalb wechselte Barth zum 01.10.1929 als Professor für Gartenkunst an die Landwirtschaftliche Hochschule Berlin. Im Amt des Stadtgartendirektors sah er sich letztlich als gescheitert, doch war er jetzt der „erste ordentliche Professor für Gartenkunst Deutschlands."[92] Sein Wissen, das Wohlergehen der städtischen Bevölkerung zu fördern, hat ihn nicht vor einer persönlichen Krise bewahrt, die am 10.07.1933 zu seinem Tod durch Selbstmord mit 52 Jahren führte. Die Gründe sind in einem Bündel von Ursachen zu suchen, zu dem Vereinsamung zählte; es war eine „tiefgreifende und umfassende gesellschaftliche Krisensituation [...] die ihm, wie vielen anderen, Perspektive und Lebenssinn nahm."[93]

Der Strafgefangene Albert Speer

Albert Speer wurde wegen seiner Mitverantwortung als Hitlers Rüstungsminister in Nürnberg als einer der „Hauptkriegsverbrecher" zu 20 Jahren Haft verurteilt. Zusammen mit Baldur von Schirach, Konstantin von Neurath, Karl Dönitz, Walther Funk, Erich Raeder und Rudolf Heß wurde er im von den Siegermächten gemeinsam geführten Gefängnis Spandau inhaftiert. Über diese Zeit berichtet er in seinen *Spandauer Tagebüchern*. Zu Anfang galten strenge Haftbedingungen: Jeder Gefangene bekam eine Nummer anstatt seines Namens, Gespräche waren untersagt, bei kargen Essensrationen gab es nur eine halbe Stunde Ausgang am Tag und Besuch von Angehörigen wurde nur alle zwei Monate für eine Viertelstunde zugelassen.[94] Im Prozess hatte sich Speer schuldig bekannt, dabei sich aber als von seiner Arbeit Besessener dargestellt, der in einer Form von Teufelspakt Teil eines verbrecherischen Regimes geworden war. Einige der Mitgefangenen empfanden diese Strategie als Verrat,[95] was die Atmosphäre zusätzlich belastete. Die Gefängnisleitung bekam Bedenken, weitere hochrangige Funktionäre könnten sich unter dem Druck der Haftbedingungen durch Selbstmord ihrer ordnungsgemäßen Bestrafung entziehen und erlaubte und förderte die Arbeit im Garten.[96] Exemplarisch zeigt sich, wie Anlage und Pflege eines Gartens entlastend in einer Situation der tiefen persönlichen Krise wirken können.

> „Nun sind wir täglich für viele Stunden in einem Garten von fünf- bis sechstausend Quadratmetern; es gibt zahlreiche alte Nußbäume und hohe Fliederbüsche. Der Garten ist von meterhohem Unkraut bedeckt; seit dem Kriege hat hier niemand gearbeitet."[97] (04.08.1947)

Phasen vergleichsweise harmonischen Zusammenlebens standen immer wieder Ausbrüche von Konflikten gegenüber:

89 Land; Wenzel (wie Anm. 72), S. 453.
90 Ebd., S. 379f.
91 Ebd., S. 414.
92 Ebd., S. 413, S. 419 u. S. 457.
93 Ebd., S. 493 u. S. 489.
94 Hielscher, Hans: „*Ich sah mich als Mönch und den Gefängnishof als Klostergarten*." Albert Speer – Kriegsverbrecher im Landschaftspark. In: Hücking, Renate; Hielscher, Kej: Oasen der Sehnsucht. Von Gärten im Verborgenen. München, Zürich 2004, S. 95–122, S. 95 u. S. 97.
95 Ebd., S. 101.
96 Ebd., S. 97f.
97 Speer, Albert: Spandauer Tagebücher. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1975, S. 112.

„Funk hatte sich eine Art Laube konstruiert, indem er zahlreiche Sonnenblumen im Viereck gepflanzt hat. Heute kam der Befehl, diese Sonnenblumen zu entfernen, weil sie die Beobachtung hinderten. Die Anordnung verursachte so etwas wie einen Nervenkollaps bei den meisten. Funk legte aus Empörung formell sein Amt als Gartenmeister nieder, Schirach kappte seine Blumen, die niemand beanstandet hatte, und Dönitz verwüstete seine Bohnenbeete [...] Der Vorfall zeigte, wie brüchig unser Gleichmut ist und wie dünn geworden unsere Haut."[98] (04.08.1955)

Als Architekt und Organisator, dem sein Betätigungsfeld entzogen worden war, bewahrten Speer Planung und Ausführung der Gartenarbeit davor, in Resignation und Gleichgültigkeit zu verfallen.

„Vor rund zwei Jahren nun habe ich, einer Aufforderung Cuthills nachkommend, systematisch versucht, unseren Garten in eine Parklandschaft umzuwandeln. Unebenheiten habe ich in sanfte, belebende Böschungen verwandelt, Rasen gesät, Forsythien, Lavendelbüsche, Hortensien und Rosenstöcke gesetzt. Dazu pflanzte ich fünfundzwanzig selbstgezogene Fliederbäume. Entlang der Wege habe ich zweieinhalb Meter breite und fünfzig Meter lange Blumenbeete mit Iris angelegt. Heute wurden junge Kiefern, Birken und Linden geliefert. Bei dieser Fülle kann ich beginnen, einen Landschaftsgarten anzulegen."[99] (14.04.1959)

Phasen des Zweifelns und der Resignation wechselten mit Gefühlen inneren Friedens:

„Aber diese Zelle hier, dieser armselige Steingarten, meine Bohnenexperimente und Wärterspäße sind alles, was mir noch bleibt."[100] (01.01.1952)

„Auf der Bank im Garten heute sah ich mich einen Augenblick lang als Mönch und den Gefängnishof als Klostergarten. Da schien mir, als sei es nur noch die Familie, die mich an das Draußen bindet. Die Teilnahme an allem anderen, was die Welt ausmacht, fällt immer mehr von mir ab; und die Vorstellung, hier den Rest meiner Tage zu verbringen, hat nichts Erschreckendes für mich mehr; Im Gegenteil geht davon eine große Ruhe aus."[101] (07.05.1960)

Der elementarste Grund, einen Garten zu bewirtschaften, war die Aussicht auf zusätzliche Nahrung.

„Ich helfe mir durch Rohkost. Von Rotkohl, Salaten und Kraut esse ich die jüngsten, zartesten Blätter; Karotten, Blumenkohl und neue Kartoffeln schmecken auch ungekocht. Natürlich ist auch das verboten, aber die Wärter sehen zur Seite, selbst einige der Russen."[102] (24.08.1948)

Speer betreibt Selbststudium durch umfangreiche Lektüre und nutzt die Gartenarbeit zum körperlichen Training, das von ihm gemessen, umgerechnet und in Listen eingetragen wird.

98 Speer (wie Anm. 97), S. 422.
99 Ebd., S. 508.
100 Ebd., S. 275.
101 Ebd., S. 524.
102 Ebd., S. 160.

„Während ich heute im Garten Dung verteilte, errechnete ich, daß ich auf diese Weise täglich neun bis zehn Kilometer zurücklege [...] Der Schubkarren ersetzt den Rucksack.“[103] (15.02.1949)

Für das Zusammenleben in Spandau bekam der Garten die Funktion eines Mediums, das zu einer Annäherung der Gefangenen untereinander wie zwischen ihnen und ihren Bewachern führen konnte.

„Während wir gemeinsam ein Mistbeet zubereiteten, erzählte er [Schirach] von seinem Elternhaus in Weimar und seiner Kinderzeit.“[104] (11.05.1948)

„Nun schüttelten Wärter und Gefangene gemeinsam Nüsse. Nach einiger Zeit hängen alle unsere Gartengeräte oben in den Ästen. Selinawow holt den Gartenschlauch und beginnt, die Nüsse einzeln herunterzuschießen.“[105] (07.10.1952)

Die Natur im Garten erinnert die Gefangenen an das Leben in Freiheit und bildet ihnen eine Brücke in die Welt jenseits der Mauern. Im Sommer 1957 durften sie wegen Reparaturarbeiten am Dach den Garten erst abends betreten:

„Zum erstenmal nach zehn Jahren erlebe ich Abende im Freien. Farben, die ich schon vergessen hatte: Das Grün wird kräftiger, das Blau und Rot der Blumen lebhafter, und der Gartenraum wirkt weit größer [...] Wie gern möchte ich einmal im Mondschein spazierengehen.“[106]

Am 07.05.1960, einem Sonntag, beobachten sie Vögel im Garten. „In diese Stille hinein sagte Heß fast etwas geniert: ‚Wie im Paradies!‘“[107] Durch die jahreszeitentypischen Arbeiten, das Heranwachsen und Vergehen, wird der Garten für Speer zu einem Zeitmesser im eintönigen Gefängnisalltag.

„Am Morgen stand ich heute lange vor der Pappel, die Neurath mit Hilfe von Dönitz vor neun Jahren gepflanzt hatte. Sie ist unterdes fünfzehn Meter hoch und für mich das wohl erschreckendste Symbol für die Zeit, die mir hier verrinnt.“[108] (01.10.1956)

Mit seiner Entlassung aus der Haft 1966 war für Speer auch seine Zeit als Gärtner abgeschlossen. Heß blieb als einziger Gefangener in Spandau zurück, nach seinem Tod wurde der Gefängniskomplex abgerissen und das Gelände neu bebaut.[109]

So unterschiedlich die vier hier vorgestellten Menschen waren, bedingt durch die Zeit, in der sie lebten, durch ihre Persönlichkeit, ihre Stellung, ihre Aufgaben und die gesellschaftlichen Erwartungen, verbindet sie die Kulturform des Gartens. In vielfältigen krisenhaften Situationen versuchten sie ihn als Zufluchtsort, Gegenwelt und Medium der Selbstbehauptung für sich und andere nutzbar zu machen.

103 Speer (wie Anm. 97), S. 195.
104 Ebd., S. 154.
105 Ebd., S. 318.
106 Ebd., S. 465.
107 Ebd., S. 524.
108 Ebd., S. 449.
109 Hielscher (wie Anm. 94), S. 121f.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Weiler der Marie Antoinette*, Mühle. Foto: Remi Jouan, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hameau_Reine_-_Moulin_(2).JPG?uselang=de (29.12.2020).

Abb. 2: *Pfaueninsel*, Schloss. Foto: E-W/Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pfaueninsel_Schloss.jpg?uselang=de (29.12.2020).

Krise als Prozess
Hinfällige Latex- und Fiberglas-Skulpturen der Künstlerin Eva Hesse und Möglichkeiten ihrer Präsentation

Ulla Hiltl

Die Museumsdepots sind voll. Viele Kunstwerke harren hinter verschlossenen Türen und warten auf ihren großen Auftritt, doch manche sind aufgrund ihrer Beschaffenheit nicht mehr für den Ausstellungbetrieb geeignet. Viele Latex- und Kunstharz-Skulpturen der deutschamerikanischen Künstlerin Eva Hesse, sind durch die Materialermüdung verformt oder in Auflösung begriffen und gelten als nicht mehr ausstellungsfähig. Im folgenden Beitrag soll der Frage nachgegangen werden, ob nicht der Werkbegriff Hesses diese Krise des Materials miteinschließt. Das würde bedeuten, dass der Verfall des Werkstoffes nicht gleichbedeutend ist mit dem Niedergang des Kunstwerks. Die fortwährende Veränderung des Materials würde eine permanente Verwandlung des Objekts nach sich ziehen, die durch die bewusste Verwendung des Arbeitsmaterials in Kauf genommen wird. Somit würde der ausstellungsunwürdige Zustand gar nicht existieren, weil die Materialkrise zum Prozesshaften des Kunstwerks gehört. Diesem hypothetischen Werkbegriff entgegengesetzt wäre die Replik, die das hinfällige Kunstobjekt ersetzt, die vergangene Zeit so aufhebt und damit eine gegensätzliche Position vertritt.

Die Corona-Pandemie, die seit Frühjahr 2020 die Weltordnung durcheinanderwirbelt, bringt die bis dato einmalige Situation mit sich, dass die Kulturinstitutionen den Großteil der Zeit für den Publikumsverkehr geschlossen bleiben müssen. Auch die Museen dürfen bis auf weiteres keine Besucher und Besucherinnen[1] empfangen, so dass die Depotsituation sich auf die gesamten Ausstellungsräume ausweitet und so eine Situation der „Kunst ohne Publikum" schafft. Dabei sind in der Regel nicht alle in den großen Lagerräumen der Museen bewahrten Kunstwerke zur *Unsichtbarkeit* verdammt, da schon die nächste Ausstellung sie ans Licht befördern könnte und sie nur temporär dem Blick der Öffentlichkeit entzogen sind. Arbeiten jedoch, die aufgrund ihrer Beschaffenheit als nicht (mehr) ausstellungsfähig erachtet werden, fristen ein Dasein unter dauerhaftem Verschluss.

Krise ist ein Begriff, dem, je nachdem in welchem Kontext und welchem historischen Zusammenhang er benutzt wird, eine disparate Bedeutung zukommt. Ansgar Nünning formuliert: „was als krisenhaft gilt, […], ist nicht ein für alle Mal definierbar, sondern abhängig von den jeweiligen Referenzkriterien, und diese unterliegen dem historischen Wandel und sind kulturell unterschiedlich."[2] Wendet man diese Definition auf die Latex-Skulpturen und Objekte aus Fiberglas

1 Ich habe mich aufgrund der Lesbarkeit dazu entschlossen, auf das Gender* zu verzichten und die Wörter für jedes Geschlecht auszuschreiben.

2 Vgl. Meyer-Schlenkrich, Carla: Krisengeschichte(n). Krise als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive (= Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beihefte: Geschichte). Stuttgart 2013, S. 4.

und Kunstharz aus dem Œuvre der deutschamerikanischen Künstlerin Eva Hesse (1936–1970) an, stellt sich die Frage, ob dieser Verfall des Materials auch gleichzeitig eine Krise für das Kunstwerk bedeuten muss. Oder kann vielleicht – mit dem Abstand von fünfzig Jahren – die Tatsache neu eingeordnet werden, dass einige Kunstwerke der Vergänglichkeit preisgegeben und nicht mehr im ursprünglichen Zustand erfahrbar sind?

Eva Hesse hat innerhalb ihres Werkkomplexes Skulpturen mit Materialien verwirklicht, die aufgrund des Alterungsprozesses nach und nach gravierende optische Veränderungen an den Arbeiten hervorgerufen haben. Zum einen ist so das Veränderliche schon Teil des Herstellungsprozesses, der mit dem Unvorhergesehenen spielt, zum anderen bewirkt die Krise des Materials einen unumkehrbaren Verlust des ursprünglichen Zustandes. Dies hat in der Museumspraxis bisher vor allem dazu geführt, dass einige Arbeiten nicht mehr in einem Ausstellungskontext gezeigt wurden.

Der folgende Beitrag widmet sich der Frage, inwieweit der veränderte Zustand mancher Werke Hesses eine Präsentation vielleicht gerade deshalb notwendig macht, weil die Erscheinungsform *post mortem* zum Selbstverständnis des Kunstwerkes dazugehört und im Werk der Künstlerin angelegt ist. Der Begriff des *Offenen Kunstwerks*, wie von Umberto Eco 1962 formuliert, bietet hierfür einen Diskussionsansatz.[3]

Um die Möglichkeiten der Restaurierung für die stark deformierten Latex-Skulpturen aufzuzeigen, greife ich für meine Argumentation auf die Untersuchungen von Martin Langer[4] zurück, der als Restaurator schon während seiner Ausbildung die Möglichkeit hatte, Latex-Arbeiten von Eva Hesse zu untersuchen und sich seitdem mit deren Erhaltungszustand auseinandersetzt.[5] Daran schließt die Frage an, ob die Eingriffe mit der Intention[6] der Künstlerin vereinbar sind und ob vielleicht die Anfertigung einer Replik, die sowohl die ursprüngliche Form als auch die lichtreflektierende opake Oberfläche der Fiberglasobjekte wieder erfahrbar machen würde, ebenfalls eine Form der Präsentation sein könnte.

Der Themenkomplex Künstlernachlässe und Umgang mit Originalen, sowie autorisierte Personen, die Kopien nach dem Tod eines Künstlers/einer Künstlerin posthum anfertigen dürfen, soll hier ausgespart bleiben. Es würde zu weit führen, die rechtlichen Grundlagen für die Überlegungen, ob die Kunstwerke auch in einem „kaputten" Zustand gezeigt werden dürfen oder ob es die Autorisierung zur Erstellung einer Replik gibt, zu prüfen. Vielmehr möchte ich zu einem Gedankenspiel im Umgang mit einigen Arbeiten von Eva Hesse anregen.

Latex-Skulpturen im Krisenmodus

Als Eva Hesse 1967 beginnt, mit dem Werkstoff Latex zu experimentieren, ist sie sich der Kurzlebigkeit des Materials durchaus bewusst. In einem Interview, das sie Cindy Nemser 1970 gibt,[7] antwortet sie auf die Frage nach dem Überdauern ihrer Kunst:

3 Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1977.

4 Langer, Martin: Die Latex-Skulpturen der deutschamerikanischen Künstlerin Eva Hesse. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 15, 2001, S. 185–337.

5 Ebd., S. 285.

6 Vgl. ebd., S. 290. Von Eva Hesse sind sehr widersprüchliche Aussagen überliefert, wie sie zu der Beschaffenheit des von ihr verwendeten Materials steht. Zum einen betrachtet sie die materialbedingten Veränderungen als gewünscht, zum anderen hat sie aber nachweislich, zum Teil direkt nach Fertigstellung oder schon während des Herstellungsprozesses begonnen, konservatorisch auf die Objekte einzuwirken, indem sie UV-Schutzmittel und Silikon zuführte.

7 Vgl. Nemser, Cindy: Art Talk. Conversations with 15 Women Artists, New York 1995 (1992). Ich habe hier auf die Übersetzung von Annette Tietenberg zugegriffen, die im Ausst.-Katalog Wiesbaden, Museum Wiesbaden 2002: Eva Hesse. Wiesbaden 2002, S. 249–261 veröffentlicht wurde. Cindy Nemser (*1937) ist eine amerikanische Kunsthistorikerin und Schriftstellerin.

> „Nun, was diesen Punkt angeht, so bin ich etwas verwirrt, in Bezug auf die Kunst wie auf das Leben. […] Und auch das [sic!] Latex hält nur für kurze Zeit. Ich weiß nicht, wie ich mich dazu verhalten soll. Ich fühle mich deswegen dem Käufer einer Arbeit gegenüber ein bisschen schuldig. Ich nehme an, die meisten wissen um das Problem, aber ich möchte ihnen am liebsten einen Brief schreiben und Ihnen mitteilen, dass die Arbeiten nicht überdauern werden. Ich weiß nicht genau, welche Position ich gegenüber der Dauerhaftigkeit einnehmen soll. Ein Teil von mir hält sie für überflüssig, und wenn ich für meine Arbeiten Latex brauche, scheint mir das wichtiger. Das Leben ist vergänglich; die Kunst ist vergänglich. Also kommt es darauf nicht an."

Weiter äußert sie sich noch im Verlauf des Interviews zur Konservierung ihrer Werke:

> „Ich weiß nicht so recht, was ich vom Stellenwert des Aufbewahrens halten soll. Ich merke, wenn ich etwas mache, möchte ich eine Fotografie davon haben, dann kann ich die Arbeit getrost behalten, verschenken oder verkaufen. Aber ich möchte eine Art von Aufzeichnung haben."[8]

Der Restaurator Martin Langer stellt fest, dass aus konservatorischen Überlegungen eine Stabilisierung und Ergänzung einiger Latex-Objekte wünschenswert wäre. Seine Untersuchungen haben ergeben, dass jedes Objekt durch seine individuelle Herstellungsweise eine unterschiedliche Behandlung erfahren muss, da nicht alle Objekte in gleichem Ausmaß vom Prozess der Zersetzung betroffen sind. Manche Erkenntnisse, die man gewinnen konnte, den Alterungsprozess des Latex betreffend, kommen für die Arbeiten von Eva Hesse zu spät.[9] Zum jetzigen Zeitpunkt ist es lediglich möglich, den Ist-Zustand zu stabilisieren und den Verfall etwas weiter hinauszögern. Die Auseinandersetzung mit der Intention der Künstlerin bildet ein ebenso wichtiges Kriterium für die Restaurierung, wie der Zustand des Werkes. Weswegen die tatsächlich ausgeführten Arbeiten immer einen Kompromiss zwischen der Persönlichkeit der Künstlerin, dem Restaurierungswunsch, und letztendlich der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten darstellt.

Langer versucht dabei, den künstlerischen Standpunkt von Eva Hesse anhand von Primär- und Sekundärquellen[10] freizulegen und somit die beste Entscheidung für eventuelle konservatorische Eingriffe zu treffen. Obwohl Hesse immer wieder auf die Korrosion von Latex hingewiesen wurde, betonte sie, wie Langer erläutert,

> „die übergeordnete Bedeutung des Prozesshaften in ihren Arbeiten, sowie die Materialästhetik. Sie war sich zweifelsohne über das schnelle Altern ihrer Latexarbeiten bewusst, wiederholt erwähnt sie die materialbedingten Veränderungen als erwünschten, positiven Aspekt, den sie akzeptiert."[11]

In dieser Lesart würde die Krise des Materials gar keine negativ konnotierte Veränderung darstellen, sondern vielmehr ein Potential des Werkstoffes, das als gewollt wahrgenommen wird. Bill Barrett, einer ihrer Assistenten, formuliert es sogar so, dass Hesse die Eigenschaften des Materials „zum integralen Bestandteil der Arbeiten werden lässt."[12]

Sie ist Gründerin und Herausgeberin des *Feminist Art Journal*. Sie war besonders in der feministischen Kunstbewegung aktiv.

8 Ebd., S.258.

9 Vgl. Langer 2001 (wie Anm. 4), S. 334. Hier spricht er davon, dass in den letzten Jahren immer mehr Erkenntnisse bezüglich des Materials gewonnen werden konnten.

10 Ebd., S. 290: „Primäre Informationen stammen aus veröffentlichten Interviews, Tagebüchern, Notizen und sind – durch den frühen Tod der Künstlerin – rar. Sekundäre Zeugnisse lassen sich durch Recherchen im ehemaligen Umfeld der Künstlerin gewinnen, wobei die Gefahr besteht, dass Äußerungen in Bekanntenkreisen subjektiv belastet sind."

11 Ebd.

12 Ebd.

Die Überlegungen zu dem Begriff „Offenes Kunstwerk“

Umberto Eco formuliert 1962 in dem bereits eingangs erwähnten Essay *Das offene Kunstwerk*, die Beteiligung des Rezipienten an der Entstehung des Kunstwerks.[13] Die Poetik des „Offenen Kunstwerks“, die Eco hier formuliert, bedeutet eine Freiheit im Umgang mit seiner Aussage. Es ist nicht „fertig“, wenn der Künstler oder die Künstlerin es entlassen. Die Vollendung vollzieht sich in der Begegnung mit den Rezipienten.

> „Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht vorhersehen konnte.“[14]

Angewendet auf das Prozesshafte der Kunstwerke Hesses, würde diese Vollendung des Werks immer variieren. Die Wandlung der Gestalt bis hin zur ihrer Auflösung erfordert einen permanenten Dialog zwischen dem Werk und seinem Publikum. Das Bewusstsein der Künstlerin für die Vergänglichkeit und der damit einhergehenden Veränderlichkeit bzw. Zerstörung ihrer Kunstwerke war, wie sich in den zitierten Äußerungen gezeigt hat, gegeben. Sie hat sich nicht für einen anderen Werkstoff entschieden, sondern die Nachteile des Latex in Kauf genommen und sogar in ihren Schaffensprozess integriert.[15] Was wäre, wenn man den unaufhaltbaren Prozess der Zersetzung für eine Diskussion um das Werk im Sinne Ecos freimachte? Das hieße, die schon in sich zusammenfallenden Exponate ausstellen und sie somit der Interpretation aussetzen, anstatt sie im Depot unter Verschluss zu halten?

Als Beispiel soll hier die Skulptur *Sans III*[16] dienen, deren Verbräunungszustand und Deformation[17] so weit fortgeschritten ist, dass sie als nicht mehr ausstellbar erachtet wird. Inwiefern das der Intention der Künstlerin entspricht, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Da Eva Hesse die Eigenschaften des Werkstoffes Latex als einen Bestandteil des Kunstwerkes deklarierte, scheint mir der Prozess, Ausdruck seiner Natur zu sein. Die durch die Materialeigenschaften hervorgebrachte Krise ist Programm. Die Rezipienten sollten die Möglichkeit haben, das Kunstwerk bis zu seiner Auflösung zu begleiten und Formen der Metamorphose zu beobachten. Das festgelegte Erscheinungsbild der Vollendung – was mit dem Zeitpunkt seiner ersten Veröffentlichung zusammenfällt, wenn man Ecos Sichtweise außer Acht lässt, – wird dann hier abgelöst durch die Idee, dass Vollendung in jedem Zustand erreicht ist und sich lediglich graduell von dem vorherigen unterscheidet.

---

13 Eco 1977 (wie Anm. 3).
14 Ebd., S. 55.
15 Vgl. Fußnote 6 und Fußnote 9.
16 Daur, Jörg: Eva Hesse – Zwischen Anti-Form und Materialästhetik. Neue Formen und Materialien der Kunst um 1970. Herzogenrath 2007, S. 75.
17 Langer 2001 (wie Anm. 4), S.314f. Hier beschreibt Langer genau den Verfall: „Die Arbeit besteht aus Latex, einem textilen Trägermaterial und Ösen. ›Sans III‹ ist aus neunundvierzig hohlen, einseitig offenen Latex-Kuben zusammengefügt, die nach ihrer Fertigstellung auch mit Latex aneinandergeklebt wurden. Am oberen Ende sind, in einem textilverstärkten Abschnitt, zwei Ösen zur Hängung angebracht. Sie zählte ebenfalls zu den Wand-Boden-Arbeiten und steht in engem Zusammenhang mit ›Sans I‹. Die knapp vier Meter lange Arbeit ist bis heute in mehrere Abschnitte zerfallen, wobei ihr nicht unerhebliches Gewicht erst zu einer Dehnung der schwächsten Stellen und in Folge zu den Trennungen geführt hat. Viele Kuben sind zusammengesackt und verklebt. Die dünnwandigen Hohlkuben waren zu großproportioniert, die Installation ein permanenter Materialstress, der zu einem starken Erweichen und Klebrigwerden führte.“

Fiberglas-Objekte

Eine andere Möglichkeit auf die unumkehrbar sich verändernden Formen und Oberflächen der Kunstwerke zu reagieren, könnte eine gegenüberstehende Überlegung sein, nämlich das Erstellen einer Replik. Im Zuge der Ausstellung *Eva Hesse* 2002 stand die Frage nach der Ausstellungsfähigkeit einzelner Kunstwerke und den damit einhergehenden Möglichkeiten der Konservierung und Restaurierung unmittelbar zur Diskussion. Während der Vorbereitungen bat man am Standort in San Francisco, Doug Johns, einen langjährigen Assistenten Hesses, eine Teil-Replik für das aus fünf Segmenten bestehende *Sans II*[18] herzustellen. Er besaß noch die Originalformen, aus denen die Bausteine dieser Arbeit aus Fiberglas und Polyesterharz hergestellt wurden und ebenfalls noch Materialien von damals. Er fertigte ein Bauteil in reduzierter Form an – anstelle von sechs Kompartimenten waren es nur vier. Man erhoffte sich dadurch, mehr über den Herstellungsprozess in Erfahrung zu bringen sowie über Möglichkeiten den Alterungsprozess des Materials zu verlangsamen. Natürlich war man neugierig auf das Aussehen des Objektes zu Beginn seiner Entstehung, war dann aber doch über das Resultat mehr als verblüfft. Michelle Barger beschreibt die erstaunliche Erfahrung bei der Ausstellung der Replik:

> „Getting a glimpse of what the original work may have looked like was also anticipated, yet no one was prepared for the power of the final product, especially when the mock-up was installed next to the original work at the close of the exhibition. The contrast was startling."[19]

Dabei geriet die eigentliche Absicht, etwas über den Herstellungsprozess zu erfahren, fast in den Hintergrund, denn die atemberaubende Wirkung des frischen Materials, band das Werk wieder an die Künstlerin und den Schöpfungsprozess zurück. Obwohl die serielle Herstellung von *Sans II* mit vorgefertigten Modulen und mit Hilfe von Assistenten und Assistentinnen erfolgte, war es doch Hesse selbst, die entschied, wann der Zufall („it had to be her random") das Werk vollendete.[20]

Die *Tate Modern* veranstaltete 2007 den Workshop *Thoughts on Replication and the Work of Eva Hesse*.[21] Dort wurde die Arbeit von Doug Johns vor- und zur Diskussion gestellt. Das neu entstandene Modell, das eigentlich zu Lehrzwecken angefertigt wurde, barg ob seiner überraschenden Wirkung, den Wunsch nach der Reproduktion des gesamten Objektes, da das Erleben des Ephemeren plötzlich wieder möglich schien.[22] Als würde man in die Entstehungszeit 1968 zurückversetzt und wäre in der Lage, die überwältigende Wirkung, die der frische leuchtende Polyester auf das Publikum in der Ausstellung *Chain Polymers* in der *Fischbach Gallery*[23] gehabt haben musste, heute nachzuempfinden.[24]

Bei näherer Betrachtung verwarf man die Idee, die Arbeiten von Hesse durch Repliken einem heutigen Publikum ähnlich erlebbar zu präsentieren wie es noch zur Entstehungszeit möglich war.[25] Obwohl sie mit Assistenten und Assistentinnen arbeitete und Formen benutzte, die

18 Eva Hesse, *Sans II*, 1968, Glasfaser, Polesterharz, fünf Elemente, je 96,5 x 218,4 x 15,6 cm. A/B: Whitney Museum of American Art, New York, C: Museum Wiesbaden, Wiesbaden, D: San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, E: Daros Collection, Schweiz. http://artyfishial.de/eva_hesse/ (29.01.2021).
19 Vgl. Barger, Michelle: Thoughts on Replication and the Work of Eva Hesse. In: Tate Papers (Tate's online research journal), Herbst 2007, https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/thoughts-on-replication-and-the-work-of-eva-hesse (29.01.2021).
20 Ebd.
21 Vgl. ebd.
22 Ebd.
23 Ausstellung: „Eva Hesse: Chain Polymers", Fischbach Gallery. New York, 16. Nov.– 6. Dez. 1968.
24 Abb. aus Ausstellung https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/eva-hesse-installation-shot-7561 (29.01.2021).
25 Vgl. Abb. aus Ausstellung https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/eva-hesse-installation-shot-7561 (29.01.2021).

ihre Vorstellung von Wiederholungen und Reihungen umsetzten, war es doch letztendlich ihre Entscheidung, dass die Objekte explizit dieses Aussehen hatten. Die Werkgenese scheint durch das Anfertigen einer Nachbildung zum Erkenntnisgewinn angemessener gewürdigt, als es eine Ausstellungskopie jemals vermögen würde.[26]

Obwohl hier nur auf diese oben erwähnte Abbildung zurückgegriffen werden kann, erscheint die Wirkung des neu angefertigten Modells tatsächlich überwältigend, wie es die Besucher und Besucherinnen, die sowohl *Sans II* als auch die Nachbildung direkt nebeneinander erleben konnten, erfahren haben.[27] Unter dem Eindruck dieses Erlebnisses beschäftigte man sich mit der Frage, ob das Anfertigen einer Ausstellungskopie angebracht wäre. Doch dabei handelt es sich um ein Konzept, mit dem gänzlich verlorengegangene Kunstwerke wieder ersetzt werden, indem man sie anhand von überlieferten Abbildungen rekonstruiert. Im Fall von Hesses *Sans II* ist das Kunstwerk nicht verlustig, lediglich verändert. Es besteht somit kein Anlass, eine Kopie zu erstellen. Das Nachempfinden der authentischen Situation von vor über 50 Jahren ist eine Illusion, da die Künstlerin als entscheidende Instanz fehlt. Wer beispielsweise den Nachbau des *Merzbaus* von Kurt Schwitters im Sprengel Museum gesehen hat,[28] weiß, dass mit dem Erstellen einer Kopie auch immer eine historische Dekonstruktion einhergeht, bei der die Authentizität auf der Strecke bleibt.

Am Beispiel zweier Arbeiten von Eva Hesse, bei denen durch restauratorische Eingriffe lediglich der Verfall des Materials und damit auch der Form verzögert, aber nicht aufgehalten werden kann, wurden zwei Möglichkeiten vorgestellt, die Betrachter am Auflösungsprozess teilhaben zu lassen, anstatt die Kunstwerke im Depot schlummern zu lassen. Bei *Sans II* zeigt sich, dass das Erstellen einer Replik zu Forschungszwecken ein bereichernder Umgang sein kann, sich mit der Vergänglichkeit von Kunstwerken auseinanderzusetzen. Die Akzeptanz des Werdens und des Vergehens verleiht dem Original in seiner Fragilität Würde und bindet es an seinen historischen Kontext. Das Kunstwerk auf seinem Weg zu begleiten, der erst als abgeschlossen angesehen werden kann, wenn das Material sich gänzlich aufgelöst hat, stellt besonders die Rezipienten vor große Herausforderungen. Hesses Kunstbegriff, der sich an einem offenen Werkbegriff orientiert und die Eigenschaften des verwendeten Materials in das Prozesshafte ihrer Arbeiten integriert, lassen diese Form der Präsentation aber auf jeden Fall denkbar erscheinen.

Die Tendenz, die Depots der Museen zu öffnen ist steigend. Das Interesse am Verborgenen zieht viele Interessierte in die sich öffnenden Lagerräume. Als ein weiterer Schritt der Auseinandersetzung mit solchen Kunstwerken wäre denkbar, sie auch im Stadium des Siechtums zu befragen. „Ist das Kunst oder kann das weg?“[29] Dieser Frage kann wieder unter neuen Gesichtspunkten nachgegangen werden.

26 Vgl. Barger 2007 (wie Anm. 19), S. 3.
27 Ebd., S.2. die atemberaubende Wirkung wird als „collective gasp from the moved audience“ beschrieben.
28 Kurt Schwitters: *Merzbau*, Hannover 1933, 1943 zerstört, https://de.wikipedia.org/wiki/Merzbau#/media/Datei:Hanover_Merzbau.jpg (29.01.2021). Siehe ebenfalls die Rekonstruktion von Kurt Schwitters *Merzbau*: https://www.youtube.com/watch?v=Dl03ruSzvRs (25.01.2021).
29 Diese Formulierung taucht immer in Zusammenhang mit Kunstwerken auf, die als solche nicht zweifelsfrei erkannt oder anerkannt werden. So wurde beispielsweise die Arbeit Fettecke, die Joseph Beuys 1982 in seinen Atelierräumen in der Düsseldorfer Kunstakademie aus 5 Kilogramm Butter herstellte, nach Beuys‘ Tod 1986 vom Hausmeister der Akademie entfernt.

Kunst und Bedingungen der Kunstproduktion in historischen Krisensituatoion

Naked Survival? Migration Mechelner Künstler als Überlebensstrategie zwischen 1566 und 1608

Adrian Mauser

Dieser historisch ausgerichtete Beitrag betrachtet die Abhängigkeit von Kunstproduktion und Migration in Mechelen. War die Stadt an der Dijle im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts noch eines der attraktivsten Produktionszentren der südlichen Niederlande, kam es nur wenig später zu einem erheblichen Anstieg von Menschen, die – um ihr Leben zu retten oder in der Hoffnung auf bessere Aussichten anderswo – aus der Stadt flohen. Religiöse und militärische Krisen, aber auch die enge Verflechtung mit dem Antwerpener Kunstmarkt, der sich in dieser Zeit einschneidenden Veränderungen ausgesetzt sah, können hier als Erklärung herangeführt werden. Aber wie lassen sich solche Migrationsmuster erfassen? Welche Orte stellten besonders attraktive Fluchtziele dar und welche Hoffnungen verknüpften Flüchtende mit ihnen? Welche Rolle spielten Netzwerke und städtische Wirtschaftskraft – wichtige Fragen, denen sich diese Untersuchung nähern möchte.

Es wird berichtet, dass der Mechelner Landschaftsmaler Hans Bol (1534–1593) nach der brutalen Plünderung seiner Heimatstadt durch spanische Truppen 1572 überstürzt die Flucht ergreifen musste und schließlich splitternackt vor den Toren Antwerpens erschien.[1] Er war kein Einzelfall. Schätzungen zufolge verließen im Verlauf des Niederländischen Aufstands bis zu 150.000 Flamen – darunter zahlreiche Handwerker[2] und Künstler – ihre Heimat.[3] Mit ihrer Auswanderung reagierten sie auf die religiösen, militärischen und wirtschaftlichen Krisen, die mit dem Einsetzen der Bilderstürme 1566 bis zum Waffenstillstand von 1609 für die Kunstschaffenden zunehmend existenzbedrohender wurden. Dieser Beitrag behandelt die Kunstproduktion in Mechelen im 16. Jahrhundert, einem zu dieser Zeit zentralen kommerziellen und künstlerischem Zentrum Flanderns. Er beschäftigt sich mit der Situation der Mechelner Künstler vor den Revolten und will

1 Van den Branden, Franz Jozef Peter: Geschiedenis van de Antwerpse schildersschool, Antwerpen 1883, S. 229. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vandenbranden1883/0242 (19.10.2020).

2 In der folgenden Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit lediglich die männliche Form verwendet. Sie bezieht sich selbstverständlich auf Personen beiderlei Geschlechts.

3 Ist im Verlauf dieses Beitrags von Flandern, den Niederlanden, Deutschland und anderen Ländern beziehungsweise von flämischen Künstlern usw. die Rede, beziehe ich mich auf die geographischen Regionen und nicht auf Länder im Sinne einer modernen Nationalstaatlichkeit. Die geographische Region Flandern etwa bestand im 16. und 17. Jahrhundert aus dem Herzogtum Brabant und der Grafschaft Flandern. Zahlen nach: Vermeylen, Filip: Greener Pastures? Capturing Artists' Migrations during the Dutch Revolt. In: Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online 63, 1, 2013, S. 40–57, hier S. 41.

Abb. 1 Georg Braun, Frans Hogenberg, *Stadtansicht von Mechelen*, 1572.

einige Gründe beleuchten, welche die Menschen zu der Entscheidung veranlassten, ihre Heimat aufzugeben. Damit einhergehend wird die Frage gestellt, welche Zielorte für Mechelner Kunstschaffende besonders attraktiv waren. Hierbei sollen weniger künstlerische Methoden in den Mittelpunkt gerückt, sondern vielmehr die Flucht von Künstlern als eine mögliche Reaktion in außergewöhnlichen Zeiten beleuchtet werden.

Mechelner Produktion in der Krise

Vor dem Ausbruch der Revolten besaß Mechelen **(Abb. 1)** eine hochspezialisierte Kunstproduktion mit einem breiten internationalen Absatzmarkt. Neben der Kanonengießerei war die Stadt an der Dijle vor allem für die Lederverarbeitung sowie Herstellung von Mechelner Spitze und Textilien in verschiedenen Preissegmenten bekannt. In künstlerischer und kunsthandwerklicher Hinsicht besaß Mechelen eine lange Tradition in der Fertigung von Tapisserien, Holzstatuetten und Buchsbaumschnitzereien, der Produktion von Holzretabeln und Kirchenausstattungsstücken aus Alabaster sowie besonders Aquarellen auf Linnen, sogenannten *waterverfdoeken*.

Trotz eines ersten ökonomischen und auch künstlerischen Exodus nach dem Tod Margaretes von Österreich und der Verlegung des Hofes nach Brüssel 1530 blieb die Stadt ein zentraler ökonomischer und kultureller Mittelpunkt – auch wegen ihrer günstigen Lage auf halber Strecke zwischen Brüssel und Antwerpen.[4] Dieser Beitrag nimmt besonders die Produktion von kostengünstigen *waterverfdoeken* in den Blick, die in den 1550er und 1560er Jahren zu einem wichtigen Standbein der Kunstindustrie avancierte. Nicht weniger als 159 Maler waren zu dieser Zeit in der Produktion beschäftigt und konnten in einem Jahr schätzungsweise zwischen 16.377 und 23.532 Gemälde produzieren, die in großer Mehrheit ins Ausland exportiert wurden.[5]

Die Mechanismen von Flucht, die hier besprochen werden sollen, lassen sich aber auch anhand anderer künstlerischer Industrien in Mechelen nachvollziehen. Auch hier ist gerade die arbeitsteilige und serielle Fertigung von kleinformatigen Alabasterfiguren und -altären zu nennen, die in Mechelen eine lange Tradition besaß und zunehmend exportorientiert ausgerichtet wurde.[6]

4 Siehe van Uytven, Raymond (Hg.): De geschiedenis van Mechelen: van heerlijkheid tot stadsgewest. Tiel 1991.

5 Van Miegroet, Hans und De Marchi, Neil: The Antwerp-Mechelen Production and Export Complex. In: Golhany Amy und Vergara, Lisa (Hg.): In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias, Amsterdam 2006, S. 113–148, hier S. 137.

6 Der Export ging vor allem nach Antwerpen, Brüssel und Köln, die als wichtige Verteilerzentren fungierten. So gelangten etwa Alabsteraltäre von Köln in das nördliche Europa – nach Danzig, Königsberg und ab der Jahrhundertmitte auch nach Dänemark. Siehe van Uytven 1991 (wie Anm. 4), S. 121. Für einen Überblick zur Alabasterproduktion Mechelens siehe Lipińska, Aleksandra: Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries

Abb. 2 **Frans Hogenberg, *Der Antwerpener Bildersturm 1566*, ca. 1570, Kupferstich, 21 × 28 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.**

Mechelen profitierte dabei in besonderem Maße von dem Boom des Antwerpener Kunstmarkts zwischen 1530 und 1565, da Antwerpen als Messestandort eine große Anziehungskraft auf Händler und Verleger ausübte und die Scheldestadt eine zentrale Distributionsfunktion für Mechelner Kunst innehatte.[7] Obwohl ab 1550 die Einwanderung nach Mechelen zugunsten Antwerpens stark zurückging, profitierten beide Städte voneinander, indem sie direkte Konkurrenz vermieden. Dies geschah durch eine Aufteilung der produzierten Güter und den Verkauf von Kunstwerken in verschiedenen Preissegmenten.[8] Durch die Interdependenz der Mechelner Händler vom Antwerpener Absatzmarkt, war jedoch auch das Schicksal Mechelens stark von dem Wohlergehen der Scheldestadt abhängig.

Als am 20. August 1566 ikonoklastische Plünderungen in Antwerpen stattfanden, dauerte es nur drei Tage, bis wandernde Bilderstürmer-Banden von dort auch Mechelen erreichten, wo sie in Kirchen und Klöstern Fenster, Altäre und Statuen zerstörten **(Abb. 2)**. Im folgenden Jahr sandte Philipp II. den Herzog von Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1507–1582), in die Niederlande. Als Reaktion auf die Unruhen, die der Bildersturm von 1566 ausgelöst hatte, wurden unter seiner Ägide allein in Mechelen insgesamt 16 Menschen ihres Glaubens wegen hingerichtet. Zusätzlich

in Central and Northern Europe (= Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 11). Leiden, Boston 2015, bes. S. 96–123.

7 Zum Kunstmarkt Antwerpens siehe Vermeylen, Filip: Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's golden age. (= Studies in European urban history 1100–1800, 2). Turnhout 2003.

8 Van Miegroet und De Marchi 2008 (wie Anm. 4).

ließ der von Alba gegründete „Rat der Unruhen" weitere 83 aus der Stadt ausweisen.[9] Die Konflikte rissen nicht nur künstlerische Netzwerke auseinander, sondern führten auch zu einer ernsten Beeinträchtigung von Handelswegen und Absatzmärkten.

Zwar erholte sich der Markt in den Folgejahren wieder etwas, als aber am 29. August 1572 sympathisierende Bürger die Tore Mechelens für Wilhelm von Oraniens Truppen öffneten, wurde die Stadt direkt in die militärischen Konflikte involviert. Im September traf Wilhelm von Oranien selbst in Mechelen ein, was die ökonomische und militärische Bedeutung der Stadt unterstreicht. Er musste sich jedoch bereits am 1. Oktober wieder zurückziehen, da er wusste, dass seine Kräfte gegen die heranrückende Armee des Herzogs von Alba nicht ausreichten. Einen Tag später ergab sich Mechelen dann Albas Truppen, der die Stadt trotz der kampflosen Übergabe in einer strategischen Racheaktion tagelang von seinen Soldaten brutal plündern ließ. Nach dieser Rückeroberung blieb die Stadt in spanischer Hand. In den umliegenden Orten, wie Brüssel und Antwerpen, blieben jedoch calvinistische Regierungen an der Macht, wodurch die Lebensmittelversorgung Mechelens und damit einhergehend die Wirtschaftslage erheblich angespannter wurden. Bis 1579 verblieb Mechelen unter spanischer Kontrolle. In der Zeit kam es zur aktiven Vertreibung von Protestanten. Gleichzeitig verließen aber auch viele Menschen katholischen Glaubens die Stadt, vor allem, weil es an Nahrung und Arbeit mangelte. Als jedoch am 9. April Mechelen unter der Führung des Brüsseler Gouverneurs Olivier van den Tympel mit Hilfe englischer Armeen eingenommen – und ein zweites Mal geplündert wurde – wurde die Regierung wieder calvinistisch. Daher begann man nun, Angehörige des römisch-katholischen Glaubens strafrechtlich zu verfolgen. Fünf Jahre später fiel Mechelen an die Truppen von Alexander Farnese; nur einen Monat bevor auch Antwerpen erobert wurde. Jetzt wurden alle Nicht-Katholiken vor die Wahl gestellt, entweder zu konvertieren oder die Stadt innerhalb von sieben Monaten zu verlassen.[10]

Spätestens als 1585 Truppen Farneses das von Protestanten kontrollierte Antwerpen zurückeroberten, die aufständischen Rebellen jedoch weiter die Mündung der Schelde – und damit den lebensnotwendigen Seehandel – kontrollierten, kam nicht nur das Goldene Zeitalter Antwerpens, sondern auch Mechelens zu einem Ende.[11]

Es versteht sich von selbst, dass in Krisenzeiten die Nachfrage nach Kunstwerken allgemein und nach Luxusgütern im Speziellen stark zurückgeht und so waren Kunstschaffende und Händler von den hier umrissenen Konflikten besonders betroffen. Sie standen vor der Wahl, in Mechelen zu verbleiben und zu versuchen, sich an die veränderten Lebens- und Arbeitsbedingungen anzupassen oder in der ungewissen Hoffnung auf eine bessere Zukunft anderswo die Stadt zu verlassen.

Gründe der Auswanderung

Emigration war bereits vor den Ereignissen von 1566 alles andere als eine Randerscheinung. Waren jedoch nach Schätzungen im Jahre 1544 bis zu 30.000 Menschen in Mechelen beheimatet, wurde für den Zeitraum von 1585 bis 1594 lediglich eine Bevölkerungszahl von 11.000

9 Van Uytven 1991 (wie Anm. 3), S. 126.

10 Vgl. van Uytven 1991 (wie Anm. 3) und Leunissen, Fiene: The Artistic Migration Between Mechelen and Delft (1550–1625). DALMI WORKING PAPERS ON ART & MARKETS. Durham 2015, Working Paper no. 15231. https://www.dukedalmi.org/wp-content/uploads/15231-Working-Paper.pdf (10.10.2020).

11 Zur Krise des Antwerpener Kunstmarktes einführend Vermeylen, Filip: Between Hope and Despair. The State of the Antwerp Art Market, 1566–85. In: Koenraad Jonckheere (Hg.): Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585, Turnhout 2012, S. 95–108. Vermeylens Aufsatz hat auch den vorliegenden Beitrag wesentlich beeinflusst.

Einwohnern errechnet – gut ein Drittel der Bürger war verstorben oder aus der Stadt geflohen.[12] Statistische Erhebungen Hans van Miegroets belegen, dass es auch innerhalb des Kunstsektors zu Auswanderungswellen kam. Für die Jahre zwischen 1540 bis 1570 verließen ihm zufolge mindestens 15 Prozent der aktiven Künstler die Stadt.[13] Über ihre Motivationen lässt sich nur mutmaßen, jedoch ist es naheliegend, dass die schwierige ökonomische Situation zu diesem Zeitpunkt die Hauptursache der Migration darstellte. Die Auswanderung markiert deutliche eine Zäsur, sollte jedoch nicht als ein kompletter Zusammenbruch des Mechelner Kunstmarktes interpretiert werden. Tatsächlich gelang es dem Kunstsektor Mechelens bis weit ins 17. Jahrhundert immer wieder, flexibel auf Krisensituationen zu reagieren.[14]

Wesentlich einschneidender zeigten sich die Entwicklungen in den Jahren 1571 bis 1608, als mindestens 85 von 252 Künstlern (und damit beachtliche 34%) sowohl aus wirtschaftlichen, als auch aus religiösen Gründen die Stadt verließen. Erst ab 1609 ging die Migration wieder deutlich zurück.[15] Dies erklärt sich wohl mit der Unterzeichnung des Zwölfjährigen Friedens (1609–1621), der durch den wiederaufgenommenen Handel des spanischen Flanderns mit den nördlichen Provinzen zu einer ökonomischen Erholung Mechelens beitrug.

Es ist in den meisten Fällen schwierig auszumachen, welche individuelle Entscheidungen die Menschen zur Emigration veranlassten. In jedem Fall spielten religiöse Gründe eine zentrale Rolle – besonders dann, wenn die Glaubenszugehörigkeit über Leben oder Tod entscheiden konnte, wie nach der Einrichtung des *Rates der Unruhen* von 1567.

Unter denjenigen, die zwar mit dem Leben davonkamen, jedoch auf Geheiß des Rates – und damit in der Regel religiös motiviert – aus Mechelen vertrieben wurden, fand sich beispielsweise Frans Hogenberg (1535-1590), der noch 1568 verbannt wurde und zunächst Zuflucht in Antwerpen und später in England suchte, bis er sich dann ab 1570 in Köln ansiedelte. Dort trat er der Kölner Malerzunft bei und war bis zu seinem Tod 1590 ein höchst produktiver Kupferstecher und Verleger. Seine Stadtansichten und Geschichtsdrucke von zeitgenössischen Kriegshandlungen und anderen politischen Ereignissen genossen hohes Ansehen **(Abb. 3)**. Gerade in den niederländischen Exilantengemeinden waren die mitunter stark propagandistischen und antispanischen Darstellungen sehr gefragt. Es ist naheliegend, dass Hogenberg wegen seiner religiösen Überzeugungen verfolgt wurde, denn er schuf noch im Antwerpener Exil 1568 einen Druck, der sich mit der Prädestination auseinandersetzte. Darüber hinaus wurde er 1579 in Köln wegen der Organisation verbotener protestantischer Aktivitäten verhaftet, kam jedoch mit einer Geldstrafe davon.[16]

Jedoch verließen nicht nur protestantische und calvinistische Gläubige die Stadt, sondern auch katholische Künstler. Dieser Trend setzte bereits 1572 mit der „Spanischen Furie von Me-

12 Vgl. van Uytven 1991 (wie Anm. 3), S. 119 und J. Verbeemen: De demografische evolutie van Mechelen, 1370–1800. Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen 57 (1953), S. 63–97.

13 Dies entspricht 31 von 213 im DALMI-Datensatz erfassten Meistern. Siehe van Miegroet, Hans: New Data Visualizations on the Mechelen Export Industry and Artist Migration Patterns. In: De Zeventiende Eeuw 31, 2015, S. 179–190, hier S. 181f.

14 Dieser Artikel beschäftigt sich ausdrücklich mit künstlerischer Migration. Dabei handelt es sich jedoch nur um eine von vielen Möglichkeiten, die im Kunstsektor agierenden Menschen zur Verfügung standen, brach doch der Bedarf nach Kunstwerken und auch die kreative und schöpferische Energie der Künstler nicht einfach ab. Ein zukünftiger Beitrag soll sich mit künstlerischen Krisenstrategien Mechelner Unternehmer beschäftigen, etwa der Produktionsbeschleunigung oder der Einstellung von Subunternehmern und „Lehrlingen".

15 Van Miegroet 2015 (wie Anm. 12), S. 181f.

16 Hogenberg war vermutlich Calvinist, in Köln scheint es jedoch zu diesem Zeitpunkt keine spezifisch-calvinistische Exilgemeinde gegeben zu haben. Siehe Veldman, Ilja M: Keulen als toevluchtsoord voor Nederlandse kunstenaars (1567–1612). In: Oud Holland 107, 1, 1993, S. 34–58, hier bes. S. 42–46.

Abb. 3 Frans Hogenberg, *Plünderung Mechelens durch spanische Soldaten*, um 1572, Kupferstich, 24.1 × 29.7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

chelen" ein und erreichte von 1579 bis 1585 seinen Höhepunkt, als Mechelen in die Hände der calvinistischen nördlichen Provinzen gelangte.[17] Neben der religiösen Verfolgung sind ökonomische Motivationen wie das Zusammenbrechen von Absatzmärkten oder die Aussicht auf Aufträge andernorts entscheidend. Viele Künstler verließen das krisengebeutelte Mechelen wohl schlichtweg, weil sie den Lebensunterhalt für sich und ihre Familien nicht mehr aufbringen konnten. Das Beispiel Hogenbergs zeigt auch, dass nicht nur die traditionellen Push- und Pull-Faktoren in der Migrationsforschung berücksichtigt werden müssen, sondern auch Informationsflüsse oder Netzwerkstrukturen eine bedeutende Rolle spielten. So konnte die Präsenz von Verwandten, Kollegen, Händlern und Verlegern, sowie Exilantengemeinden einen wichtigen Faktor bei der Frage nach Auswanderung sowie der Wahl des Zielortes darstellen.[18]

17 Leunissen, Fiene 2015 (wie Anm. 9), hier S. 11–13.

18 Für eine konzise Einführung in die künstlerische Migration während des Niederländischen Aufstands vgl. Vermeylen 2013 (wie Anm. 2) und Briels, Johannes Gerardus Carolus Antonius. 1985. Zuid-Nederlanders in de republiek, 1572–1630: een demografische en cultuurhistorische studie. Sint-Niklaas 1985. Eine anregende Detailuntersuchung für Antwerpen liegt vor mit: Vermeylen, Filip: Between Hope and Despair. The State of the Antwerp Art Market, 1566–85. In: Jonckheere, Koenraad (Hg.): Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585, Turnhout 2012, S. 95–108

Bevorzugte Migrationsziele

In Hinblick auf etablierte Netzwerkstrukturen ist der eingangs erwähnte Hans Bol ein gutes Beispiel: Nach der Flucht aus Mechelen 1572 zog es ihn zunächst nach Antwerpen, wo er sich – anfangs völlig mittellos – der Miniaturmalerei von Landschaften zuwandte. 1573 erwarb er die Bürgerschaft Antwerpens und wurde 1574 in die Sankt-Lukas-Gilde aufgenommen, was nahelegt, dass er in der Zwischenzeit als „Geselle" in der Werkstatt eines anderen Meisters tätig war. Tatsächlich war es nicht ungewöhnlich, dass selbst voll ausgebildete Meister in einer anderen Stadt nur als geringfügig bezahlte „Gesellen" Arbeit finden konnten. Ab dieser Zeit scheint Bol auch für Hieronymus Cocks (1518–1570) berüchtigten Verlag „Aux Quatre Vents", gearbeitet zu haben, der seit 1570 von Cocks Witwe Volcxken Diericx (1525–1600) geführt wurde.[19]

Als Antwerpen zehn Jahre später von den Spaniern belagert wurde, scheint er erneut gezwungen gewesen zu sein, die Stadt zu verlassen. Er wandte sich 1584 nach Bergen op Zoom, wo er sich zwischen 1578 und 1579 bereits kurz aufgehalten hatte. Jedoch blieb Bol auch hier nicht lange, emigrierte 1586 zunächst nach Dordrecht und kam von dort schließlich über Delft nach Amsterdam. Die Familienangehörigen Jacques I., Jacques II. und Pieter Bol folgten der etablierten Route über Dordrecht 1579, um ab 1589 ebenfalls Amsterdam zu erreichen.[20] Das Beispiel der Familie Bol zeugt nicht nur von der Bedeutung etablierter Strukturen, sondern veranschaulicht, dass in vielen Fällen nicht von einer Ausgangsort-Zielort-Migration ausgegangen werden kann. Vielmehr emigrierten Mechelner Künstler häufig über verschiedene Zwischenziele und längere Zeiträume hinweg. Diese Entwicklung lässt sich auch durch Auswertung von Datenbanken (wie beispielsweise DALMI und ECARTICO) nachvollziehen, die erlauben, Aussagen über bevorzugte Migrationsziele zu treffen.[21] Wenngleich diese ihrem Wesen gemäß immer nur Annäherungswerte bieten können, lassen sich doch eindeutige Trends zu besonders beliebten Städten erkennen.

Wie bereits angedeutet, scheint bis in die 1580er Jahre das Gros der Auswanderung nach Antwerpen gegangen zu sein.[22] Die Stadt war als naher, gut befestigter Zufluchtsort, prosperierendes ökonomisches Zentrum und somit als wichtiger Warenumschlagpunkt eine einleuchtende Wahl. Gerade Grafiker, Drucker und Graveure waren in Antwerpen stark nachgefragt, aber auch Maler und Verleger konnten hier leichter Arbeit finden und ihre Produkte absetzen. Blickt man zudem auf das Œuvre von Künstlern wie Hans Bol oder auch Frans Verbeeck (um 1510–1570), das sich aus Landschaften, bäuerlichen Sujets, Drolerien und Ähnlichem zusammensetzt, fällt auf, wie nahe derartige Motive mitunter Werken Hieronymus Boschs und Pieter Bruegels des Älteren sowie anderen in Antwerpen stark nachgefragten Themen stehen **(Abb. 4)**. Auch wurde bereits erwähnt, dass Mechelner Bürger ohnehin den Antwerpener Kunstmarkt versorgten. Demnach liegt es nahe, zu vermuten, dass sich Mechelner Kunstschaffende bei der Migration auch bevorzugt an

19 Neben den Gemälden, die als Grundlage für spätere Stiche dienten, schuf Bol für sie wohl auch direkt Vorlagen im stark nachgefragten Stil des 1569 verstorbenen Pieter Bruegel des Älteren, die anschließend von Stechern wie Pieter van der Heyden in Kupferstiche überführt und in großer Stückzahl verkauft wurden. Bols Tätigkeit für Aux Quatre Vents ist wenig überraschend, denn er scheint bereits in seiner Mechelner Zeit Arbeiten geschaffen zu haben, die von Bruegels Werken inspiriert waren. Siehe Silver, Larry: The Importance of Being Bruegel: The Posthumous Survival of the Art of Pieter Bruegel the Elder. In: Orenstein, Nadine (Hg.): Pieter Bruegel the Elder: drawings and prints, New York 2001, S. 67–86, hier S. 73f.

20 Siehe van Miegroet 2015 (wie Anm. 12.), S. 183.

21 Vgl. ebd. und Bok & Nijboer (Hg.): The ECARTICO database, Universität Amsterdam 2011–2020, http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/ (10.10.2020).

22 Die ECARTICO-Datenbank erfasst zwischen 1540 und 1609 15 Maler, die sich nach ihrer Emigration aus Mechelen in Antwerpen ansiedelten. Die tatsächliche Zahl dürfte weit höher gewesen sein, bildet die ECARTICO-Datenbank doch nur einen Bruchteil der Künstler ab und listet lediglich solche, die sich gesichert für längere Zeit in Antwerpen aufhielten. Der DALMI Datensatz deutet an, dass von 1540 bis 1608 mindestens 37 Kunstschaffende in die Scheldestadt zogen: van Miegroet 2015 (wie Anm. 12), Graph 2, S. 183.

Abb. 4 Hans Bol, *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, 2. Hälfte 16. Jh., Aquarell auf Papier, 13,3 × 20,6 cm, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen.

Orte wandten, an denen sie auf einen gute Nachfrage nach ihren Genres und Sujets hoffen konnten.[23] In Bezug auf Antwerpen steht jedenfalls fest, dass die Scheldestadt bis 1585 mit Abstand das bedeutendste Migrationsziel für Mechelner Bürger darstellte.

Auf Platz zwei der beliebtesten Ziele befand sich Amsterdam, gefolgt von Delft und Brüssel. In Amsterdam lockte vor allem der aufstrebende Kunstmarkt und der gemeinsame Sprach- und Kulturraum (besonders dann, wenn man protestantischer Gesinnung war). Brüssel bot zudem Arbeit für Beschäftigte aus der Textilindustrie, die in Mechelen bis lange nach 1540 das Stadtbild maßgeblich geprägt hatte.[24] Viele Mechelner Kunstschaffende wanden sich daher wohl in der Hoffnung auf eine Anstellung in der Tapisserieproduktion dorthin. In der Schlüsselrolle der Tapisserieproduktion scheint auch die Erklärung zu liegen, warum die Stadt Delft zwischen 1566 und 1613 ein derart beliebtes Migrationsziel darstellte, dass es noch vor Brüssel angestrebt wurde. Bislang sind 21 Mechelner Meister bekannt (nicht mitgezählt die zahlreichen „Gesellen", Lehrlinge sowie Menschen aus ihrem professionellen und familiären Umfeld) die sich in Delft niederließen. Bei 19 von ihnen handelte es sich van Miegroet zufolge um Aquarellmaler. Wegen ihrer Fähigkeit dünnes Leinen zu bemalen, das in den südlichen Niederlanden bevorzugt für die Fertigung von Kartons verwendet wurde mithilfe derer Tapisserien produziert werden konnten und womöglich auch wegen einer gewissen optischen Ähnlichkeit von waterverfdoeken und Tapisserien waren

23 Mit Blick auf die stilistischen Entwicklungen auf dem Kunstmarkt ist diese Überlegung nicht unplausibel. Für einen Beleg bedarf es jedoch weiterer Archivrecherchen, denn von den im DALMI-Datensatz gelisteten Kunstschaffenden aus Mechelen, die in Antwerpen nachgewiesen werden konnten, sind oftmals nur ihre Namen, nicht aber ihre motivische Orientierung bekannt.

24 Siehe van Uytven 1991 (wie Anm. 3), S. 119f.

Aquarellmaler in Delft stark gefragt. Viele Mechelner Künstler hofften daher auf eine Anstellung als Vorlagenzeichner, zumal daran in Delft ein gut dokumentierter Mangel herrschte. Dieser Mangel beeinträchtigte die Produktionsgeschwindigkeit erheblich und so war die Stadt bestrebt, den Zuzug von talentierten Spezialisten zu erleichtern. Zu ihnen gehörten etwa Elias (1575–1601) und Franchoys Verhulst (gest. 1612), die beide Hans Verlinden gefolgt waren, der 1581 über Rotterdam nach Delft gekommen war. Beide arbeiteten als Tapisserie-Designer für den Unternehmer Franchys Spierinckx, der 1598 aus Antwerpen emigriert war und seine Werkstatt in Delft aufgebaut hatte, wo er zum einzigen Produzenten von wandfüllenden Tapisserien avancierte.[25]

Trotz Kriegen und wirtschaftlichen Unwägbarkeiten blieb die Migration innerhalb des Inlands wesentlich beliebter als die Flucht ins ausländische Exil, bedeutete diese doch große Gefahren, den Verlust der Heimat, finanziellen Mehraufwand und hohe Sprachbarrieren. Gleichwohl bildeten sich in Italien, Deutschland, Frankreich und auch England wichtige Anlaufpunkte und schließlich sogar kleinere Künstlergemeinden. In aller Vorläufigkeit soll hier abschließend noch ein spezifisches Argument Erwähnung finden: Mit den oben genannten Ländern sowie Spanien sind die wichtigsten Primärziele benannt, in die Mechelner Künstler ihre Waren exportierten. Der Handel hatte demnach einen bedeutenden Einfluss auf Migrationsbewegungen. Über die seit den 1530er Jahren existierenden Handelsnetzwerke – welche oftmals aus Familienmitgliedern bestanden, die im Ausland die Geschäfte betreuten – organisierte sich auch die Migration ab den 1560er Jahren. Im Verlauf der Zeit verknüpften sich viele dieser kleiner Netzwerke zu größeren Strukturen, wobei Exilkirchgemeinden eine bedeutende Rolle zukam.[26]

Wurden in der Vergangenheit viele Migrationsthemen lediglich isoliert betrachtet, macht das Beispiel der Mechelner Künstler zur Zeit des frühen Niederländischen Aufstands deutlich, dass nicht allein Glaubensfragen die Auswanderung entschieden. Vielmehr bedingten viele, eng miteinander verzahnte Aspekte sowohl die persönlichen Motivationen seine Heimat zu verlassen oder zu bleiben, als auch die Wanderungsbewegungen zu den angestrebten und tatsächlich erreichten Zielorten. Die interdisziplinäre Untersuchung solcher personellen Verflechtungen bietet daher eine faszinierende Gelegenheit, bessere Einblicke in die Migrations-,Wirtschafts- und Sozialgeschichte zu gewinnen und ergänzt die per se limitierte Aussagefähigkeit von Datenbanken in Hinblick auf die Reaktion von Kunstschaffenden in Krisensituationen.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Georg Braun, Frans Hogenberg, *Stadtansicht von Mechelen*, 1572, aus *Civitates Orbis Terrarum*, Bd. 1: Ausgabe Beschreibung vnd Contrafactur der vornembster Stät der Welt, Köln 1582, fol. 19v Gemeinfrei via UB Heidelberg, http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1582bd1 (31.01.2021).

Abb. 2: Frans Hogenberg, *Der Antwerpener Bildersturm 1566*, ca. 1570, Kupferstich, 21 × 28 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Gemeinfrei via Rijkscollection, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.441840 (31.01.2021).

25 Vgl. van Miegroet 2015 (wie Anm. 12), hier S. 183 und Leunissen, Fiene 2015 (wie Anm. 9).

26 Eine umfassende Histographie zu südniederländischer Migration und Exilkirchen liefert Janssens, Gustaaf: „Verjaagd uit Nederland". Zuidnederlandse emigratie in de zestiende eeuw. Een historiografisch overzicht (ca. 1968–1994). In: Nederlands Archief voor Kerkgeschiedenis, Dutch Review of Church History 75, 1, 1995, S. 102–119.

Abb. 3: Frans Hogenberg, *Plünderung Mechelens durch spanische Soldaten*, um 1572, Kupferstich, 24.1 × 29.7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Gemeinfrei via Rijkscollection, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.445389 (31.01.2021).

Abb. 4: Hans Bol, *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, 2. Hälfte 16. Jh., Aquarell auf Papier, 13,3 × 20,6 cm, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen. Gemeinfrei via Web Gallery of Art https://www.wga.hu/art/b/bol_h/icarus.jpg (31.01.2021).

Kunstraub als Brot in der Krise
Modernes Raubgräbertum im Nahen Osten

Maria Gräfin von Kielmansegg

In diesem Beitrag wird ein Blick auf das Netzwerk des illegalen Kunst- und Kulturgutschmuggels in Syrien als eigenen, sich etablierenden Wirtschaftszweig während des syrischen Bürgerkrieges geworfen. Der Zerfall der sozioökonomischen Strukturen im Land hat daher einen Teil der Bevölkerung in ihrer Not im Schmuggel und illegalen Raubgräbertum Arbeit suchen lassen und diesen Wirtschaftszweig um ein Vielfaches seiner selbst ansteigen lassen. Die starken Folgen dieser illegalen Raubgrabungen und der Verbringung der Kulturgüter ins Ausland werden in Hinblick auf die Aussagefähigkeit von archäologischen Fundgütern nach unwiederbringlichem Verlust ihres Fundkontextes besprochen. Auf das kulturelle Erbe Syriens und auch der gesamten Menschheit haben diese kulturraubenden Praktiken große Auswirkungen und richten erheblichen Schaden an, der in den meisten Fällen nicht wieder behoben werden kann und somit tiefe Narben im kollektiven Geschichtsverständnis Syriens hinterlässt. Die humanitäre Hilfe als Mittel zur Bekämpfung dieser andauernden Zerstörung von Kulturgut wird abschließend betrachtet.

Das Gebiet, das heute als Naher Osten bekannt ist, gilt als eine der wichtigsten Regionen für die Erforschung der Menschheitsgeschichte. In dieser Region befindet sich der sogenannte fruchtbare Halbmond, in dem die Sesshaftigkeit des Menschen begann und die erste Kultivierung von Gräsern stattfand. Dort im Zweistromland liegt auch die kulturelle Wiege der Menschheit, die eine Fülle an Völkern, Reichen und Religionen hervorgebracht hat. Die Region wurde in den letzten Jahren durch politische Unruhen und kriegerische Auseinandersetzungen gezeichnet. Im Zuge dieser Unruhen haben das kulturelle Erbe des Nahen Ostens, vom antiken Mesopotamien bis ins 20. Jahrhundert, und die dazu gehörigen Kunstwerke immer wieder schwere Verluste hinnehmen müssen. Im Folgenden wird am Beispiel Syriens ein Blick auf diese Kulturgutverluste in den letzten neun Jahren geworfen und auf die Faktoren, die diese bedingten, wobei das Hauptaugenmerk auf das illegale Raubgräbertum gelegt wird.

In der Folge des Arabischen Frühlings kamen 2011 in Syrien Proteste gegen die Regierung von Bashar al-Assad auf, die im Sommer 2012 in einen Bürgerkrieg umschlugen: verschiedene militärische Gruppierungen traten auf den Plan und bekämpften sowohl die Regierung als auch einander.[1] Im Januar 2014 fiel der sogenannte *Islamische Staat* vom Irak aus in Syrien ein und eroberte die nördlichen und östlichen Provinzen al-Raqqua, Deir al-Zor, Idlib und Aleppo.[2] Das

1 Vgl. Guidetti, Mattia und Perini, Silvia: Civial War and Cultural Heritage in Syria, 2011–2015. In: Syrian Studies Association Bulletin, 20, 1, 2015, S. 1f.
2 Ebd.

Eingreifen gegen die Besetzung durch den *Islamischen Staat*, aber auch die Unterstützung der Assad-Regierung durch verbündete Länder, machten den Bürgerkrieg zu einem internationalen Kriegsgeschehen. Bis Mitte 2014 meldete die *UN* über 190.000 Tote, die *UNHCR* über 3 Millionen Flüchtlinge, die Syrien verlassen hatten.[3]

Die Berichterstattung über den Bürgerkrieg in Syrien beleuchtete neben dem menschlichen Leid und der schlimmen humanitären Situation während der Auseinandersetzungen vor allem, wie militante Salafistengruppen, allen voran der *Islamische Staat*, monumentale Kulturerbestätten gezielt und inszeniert zerstörten und wie der illegale Handel mit Antiken und Kulturgegenständen den Terror finanzierte. Ein Paradebeispiel für einen derartig einseitigen und voreingenommenen Journalismus ist der Artikel *Blutige Kunst. Ungehindert wütet der „Islamische Staat" gegen das Kulturerbe des Orients und verkauft es auch in den Westen* von Evelyn Finger, welcher am 12. März 2015 in der *Zeit* erschienen ist.[4] Besprochen werden allein die Plünderungen des *Islamischen Staates*, nicht aber ob, und wenn ja in welchem Maße, auch andere Gruppierungen oder gar die Zivilbevölkerung in diesen großflächigen Diebstahl von Kunst und Kultur involviert seien. 2013 setzte die *UNESCO* alle sechs in Syrien befindlichen Weltkulturerbestätten auf die Rote Liste der gefährdeten Orte.[5] Mit dieser Geste stellte die *UNESCO* symbolisch das gesamte kulturelle Erbe Syriens quasi unter Artenschutz. Während die Aufnahme in die Rote Liste zwar klare Signale sendet, bleibt sie im Falle Syriens doch ohne Auswirkungen auf die Lebensrealität der Bevölkerung während des Konfliktes und somit auch auf die Lage der Kulturerbestätten.

Was aber macht im Rahmen des Kulturverlustes die Plünderungen und illegalen Raubgrabungen zu einer so großen Gefahr für das kulturelle Erbe des Landes und der Region? Seit 2011 haben diese kriminellen Praktiken, wie auch die gezielte Zerstörung von Monumenten und die Gefechtsschäden an diesen, in Syrien ein beispielloses Ausmaß erreicht. Überall auf der Welt sind Archäolog*innen, Denkmalpfleger*innen und Anthropolog*innen besorgt über die Vorgänge und das, was nach Ende des Konfliktes noch übrig bleiben wird. Die auslöschenden Effekte der illegalen Plünderungen werden Konsequenzen haben, die auch zukünftige Generationen noch spüren und die globale Narben im Erbe der Menschheitsgeschichte hinterlassen werden.[6] Bei einem von der *UNESCO* einberufenen Expertentreffen 2016 in Berlin berieten „über 230 syrische und internationale Experten […] das Ausmaß der Schäden am syrischen Kulturerbe [… und über] Methoden und prioritäre Notfallmaßnahmen für den Erhalt syrischer Kulturerbestätten […]".[7]

Bei inszenierten Vernichtungen wie der Zerstörung mesopotamischer Statuen im *Mosul Museum* im irakischen Mossul durch den *Islamischen Staat* ist der Verlust an Kunst und Kultur am offensichtlichsten:[8] Das Kunstwerk ist vernichtet und kann zu kulturellen Fragestellungen keinerlei weitere Aussagen mehr liefern. Des Weiteren verursachen Mutwillige Raubgrabungen, aber auch versehentliche Freilegungen, etwa bei Ausschachtungen für das Fundament zu einem neuen Gebäude, und der anschließende illegale Verkauf von Fundobjekten einen etwas komplexeren Effekt an dem kulturellen Erbe und vielleicht auch weiterreichenden Schaden daran.

3 Guidetti 2015 (wie Anm. 1), S. 1f.

4 Vgl. Finger, Evelyn: Blutige Kunst. Ungehindert wütet der „Islamische Staat" gegen das Kulturerbe des Orients und verkauft es auch in den Westen. In: Zeit online, 12.03.2015, https://www.zeit.de/2015/11/islamischer-staat-kultur-kulturerbe (14.12.2020).

5 Vgl. https://www.unesco.de/kultur-und-natur/welterbe/welterbe-sein/liste-des-gefaehrdeten-erbes-der-welt (14.12.2020).

6 Danti, Michael D.: Ground-based Observations of Cultural Heritage Incidents in Syria and Iraq. In: Near Eastern Archeology 78, 3, 2015, S. 132.

7 Vgl. Syrische und internationale Experten beschließen Notfallmaßnahmen für den Schutz des syrischen Kulturerbes, https://www.unesco.de/kultur-und-natur/syrische-und-internationale-experten-beschliessen-notfallmassnahmen-fuer-den (14.12.2020).

8 Vgl. Hermann, Rainer: Anschlag auf die Geschichte. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.02.2015, https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/naher-osten/der-is-zerstoert-in-mossul-die-geschichte-13454677.html (14.12.2020).

Entnimmt man einen Fund[9] seinem Fundkontext ohne diesen fachgerecht zu dokumentieren, ihn also sowohl photographisch, wie auch zeichnerisch, wie auch mit kartographischen Messdaten und Grabungsnotizen zu versehen, verliert er fast vollständig seine Aussagekraft. Ein Fund ohne Fundkontext ist etwa so wie ein Argument ohne Begründung. Weitere Informationen gehen verloren, wenn, wie es oft vorkommt, bei den Artefakten nicht einmal vermerkt wird, aus welcher archäologischen Stätte diese stammen, oder ob sie beim Auffinden Teil eines Fundkomplexes,[10] also einer zusammengehörigen Gruppe von Funden, waren. Erschwerend kommt hinzu, dass beim illegalen Handel von Kulturgütern die beigefügten Papiere oft dahingehend gefälscht sind, dass die ursprünglichen Herkunftsdaten nicht mehr rückverfolgbar sind. Werden Fundstücke[11] später auf ihren kulturellen Hintergrund hin angesprochen,[12] so führen solche Provenienznachweise zu Verwirrung und falschen Annahmen.

Die vollständige Aussagefähigkeit erreichen archäologische Überreste oft erst, wenn die Grabungen an einem Ort abgeschlossen sind und die Gesamtheit aller aufgefundenen Funde und Befunde[13] im Zusammenhang analysiert werden kann. Die Fertigstellung der Analyse beansprucht oft Jahre, da eine Vielzahl von möglichen Fragen an die Funde und Befunde geklärt, diese in Kontext gesetzt und mit ähnlichen Funden anderer Stätten verglichen werden müssen. Dann können Artefakte auch mehr Antworten auf kulturelle Fragestellungen geben. Der Verlust des Fundkontextes verhindert also für das Objekt die Erkenntnis des Verwendungszweckes, teilweise bleibt sogar die Einordnung in die kulturellen Zusammenhänge gänzlich ungeklärt.

Weiters erfährt auch das Artefakt, das Kunstobjekt an sich,[14] in diesem System des illegalen Handels eine Sinnkrise. Nicht nur wird der antike Gegenstand durch die rechtswidrige Entnahme aus der Erde seines Fundkontextes beraubt, sondern er wird von einem künstlerisch wertvollen und geschätzten Gegenstand, der das Verständnis von längst vergangener Kultur fördern könnte, zu einem bloßen Handelsgut degradiert. Das Fundobjekt wird plötzlich nur noch aus rein monetären und wirtschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet, nicht mehr um seiner selbst willen. Die Raubgräber*innen, die Zwischenhändler*innen vor Ort, die Schmuggler*innen, die es über die Grenze bringen, die Händler*innen im Bestimmungsland[15] – sie alle sehen nur den monetären Gewinn, welcher sich mit dem Gegenstand erzielen lässt. Die Aussagekraft der Kunst wird eingetauscht gegen die Zahl, die ihren Preis beziffert. Die Ware wird erst in dem Augenblick wieder von einem reinen Wirtschaftsgut zu einem Kunstwerk, wenn die Endkunden es für ihre Sammlung erwerben. In Hinblick auf den Verlust jedoch ist die Wiederherstellung des Objektes als Kunst irrelevant – die Stücke in privaten Sammlungen werden nur in seltenen Fällen der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht.

Wie gravierend aber ist das Ausmaß der illegalen Grabungen in Syrien? Auch in Deutschland finden illegale Ausgrabungen statt, wenn auch vergleichsweise selten. Ein prominentes Bei-

9 In der Archäologie wird ein Fund entweder als ein Artefakt oder ein Biofaktor definiert, wobei Artefakt einen von Menschen geschaffenen Gegenstand bezeichnet und Biofaktor Reste natürlicher Materialien. Wenn im Folgenden von einem Fund gesprochen wird, ist immer ein Artefakt gemeint.

10 In der Archäologie wird ein Fundkomplex als eine Gruppe von Funden definiert, die von den Fundverhältnissen her als zusammengehörig betrachtet werden können.

11 Im Folgenden werden die Begriffe *Fundstück, Artefakt, (Fund-)Objekt* und *Kulturgut* als Synonyme für archäologische Funde benutzt.

12 In der Archäologie wird sowohl das Identifizieren eines Objektes als auch das Herauslesen von Informationen aus diesem als *das Objekt ansprechen* bezeichnet.

13 In der Archäologie wird zwischen einem Fund und einem Befund unterschieden. Befunde sind dabei vom Menschen geschaffene Strukturen wie Gebäude, Gräber, Gruben etc.

14 An dieser Stelle setze ich bewusst das archäologische Artefakt mit einem „Kunstobjekt" gleich, da nur solche Objekte von künstlerischem Wert auch ihren Weg in den illegalen Handel finden. Diese Gruppe von Objekten bildet aber freilich nicht die Gesamtheit aller bei Ausgrabungen aufgefundenen archäologischen Fundstücke.

15 Vgl. Brodie, Neil und Sabrine, Isber: The Illegal Excavation and Trade of Syrian Cultural Objects: A View from the Ground. In: Journal of Field Archeology 43.1, 2018, S. 74–84, hier S. 76–79.

Abb. 1 Luftbildaufnahmen von Apamea, vor (19.07.2011) und nach (03.04.2012) massiver Plünderung durch illegale Raubgrabungen.

spiel dafür ist die Raubgrabung, die 1999 zur Entdeckung der Himmelsscheibe von Nebra führte.[16] Man kann in Syrien von einer ernsthaften Krise der Kultur und des Kulturgutes sprechen, da dort das illegale Raubgräbertum nicht nur ein erschreckendes Maß an Professionalität während des Bürgerkrieges erreicht hat, sondern zu einem regelrechten Wirtschaftszweig angewachsen ist. Einen Eindruck von den Auswirkungen dieses Anstieges geben die Satellitenbilder der archäologischen Stätte Apamea am Orontes von 2011 und 2012 **(vgl. Abb. 1)**. Apamea war in der Spätantike die Hauptstadt der römischen Provinz *Syria secunda*. Entlang der auf uns gekommenen, mit Säulenkolonnaden gesäumten Prunkstraße in Apamea sind in einem Zeitraum von nur neun Monaten derartig viele Raubgrabungen ausgeführt worden, dass das Areal einer Mondlandschaft zu gleichen scheint - fast die gesamte zum Monument gehörige Fläche ist systematisch durchlöchert worden.

Die Ursache dafür, dass sich hier ein ganzer neuer Wirtschaftszweig etablieren konnte, ist in der flächendeckenden Armut zu sehen, die generell jede kriegerische Auseinandersetzung auf der lokalen Ebene mit sich bringt, da die meisten anderen Wirtschaftszweige wie lokale Industrien, Dienstleistungsgewerbe, sogar teilweise die Landwirtschaft zum Erliegen kommen. Man könnte also von *Kunst für Brot* sprechen. Neil Brodie und Isber Sabrine haben in ihrer Studie zum ille-

16 Vgl. Meller, Harald: Die Himmelsscheibe von Nebra, in: Meller, Harald (Hg.): Der geschmiedete Himmel. Die weite Welt im Herzen Europas von 3600 Jahren, S. 22–31, hier S. 22.

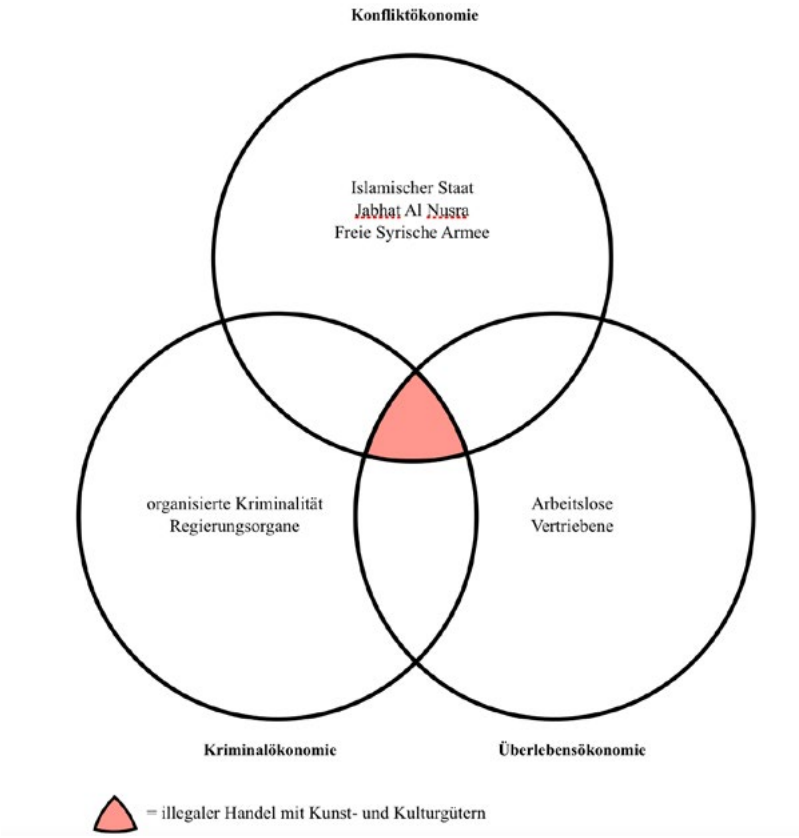

Abb. 1 Modell von Kriegsökonomien nach Goodhand, angepasst und übersetzt von der Autorin.

galen Grabungsgewerbe in Syrien deutlich herausgearbeitet, dass ein Großteil der Beteiligten der Schmuggel- und Grabungsnetzwerke vor dem Zusammenbruch des Staatswesens in Syrien nicht Teil dieses illegalen Wirtschaftszweiges waren, sondern einer legalen Tätigkeit nachgingen, sehr häufig sogar als Staatsangestellte*r.[17] Sie wechselten nach Ausbruch des Bürgerkrieges zu dieser Art von Arbeit, solange ihnen alle anderen legalen Wege zum Broterwerb verschlossen sind. Diejenigen allerdings, die bereits vor 2011 in den illegalen Handel von Kulturgütern involviert waren, stiegen in der Hierarchie des Netzwerkes auf zu etablierten Händler*innen, denen die neu hinzukommenden Ausgräber*innen und Händler*innen zuarbeiten.[18] Alle beteiligten Parteien der Sozioökonomie des illegalen Kulturguthandels in Syrien lassen sich im Kriegsökonomienmodell von Jonathan Goodhand wiederfinden, wie Brodie und Sabrine gezeigt haben.[19] Goodhands Modell beinhaltet drei getrennte, aber miteinander interagierende Ökonomien, deren Schnittmenge den Schmuggel der Kunstgegenstände bildet: die Konfliktökonomie, die kriminelle Ökonomie und die Überlebensökonomie **(vgl. Abb. 2)**. Die Beteiligung der Konfliktökonomie an Raubgrabungen und Schmuggel von Kulturgütern ist beispielhaft spätestens seit Auffinden der Abu Sajjaf-Papiere 2015 bewiesen.[20] Abu Sajjaf war ein ranghoher Offizier des *Islamischen Staates*; nach Abu Sajjafs Tötung wurden in seinem Nachlass viele Dokumente gefunden, welche die Vergabe von Grabungslizenzen an Zivilisten*innen durch den *Islamischen Staat*, den Besitz und Schmuggel von Artefakten und sogar die Einrich-

17 Brodie und Sabrine 2018 (wie Anm. 15), S. 76–79.
18 Ebd., S. 76–79.
19 Ebd., S. 80f.
20 Keller, Andrew: Documenting ISIL's Antiquities Trafficking: The Looting and Destruction of Iraqi and Syrian Cultural Heritage: What we know and what can be done, U.S. Department of State, 29.09.2015, https://2009-2017.state.gov/e/eb/rls/rm/2015/247610.htm (14.12.2020).

tung eines eigenen Ministeriums für genau diesen Teil des Staatsapparates dokumentieren. Im Fall der Kriminalökonomie kann man Offiziere der syrischen Armee als Beispiel benennen, mit deren Wissen und Duldung die Plünderungen in Apamea stattgefunden haben **(vgl. nochmals Abb. 1)**.[21] Auch bei Brodie und Sabrine werden Offiziere, sowohl der syrischen Staatsarmee als auch der *Freien Syrischen Armee*, von den Studienteilnehmer*innen immer wieder als wichtige Glieder in der Schmuggelkette genannt, vor allem für den Schritt des Verbringens der Hehlerware ins Ausland.[22]

Aber kann das Ausmaß an Plünderung und Raubgrabungen allein durch die Finanzierung von Terror und dem Erstarken von organisierter Kriminalität erklärt werden? Die Armut der zivilen Bevölkerung, der Wegfall ihrer gewohnten, legalen Einnahmequellen und die Alternativlosigkeit bilden den grundlegenden Nährboden, auf dem sich dieses Netzwerk des illegalen Kulturguthandels so erfolgreich ausdehnen konnte. Sie stellen die dritte der interagierenden Kriegsökonomien dar, die Überlebensökonomie. Ohne sie würde der gesamte Apparat des Kulturguthandels zu einem Bruchteil seines gegenwärtigen Ausmaßes zusammenschrumpfen.

Michael D. Danti schreibt in seiner Analyse der Informationsquellen über die Zerstörung geistigen und kulturellen Erbes in Syrien folgendes: „[…] cultural heritage protection and preservation form integral and durative components of conflict resolution and ensuring stability and wellbeing moving forward".[23] Kehrt man den Inhalt dieses Zitates aber um, von Sicherheits- und Stabilitätsbildung hin zum Erreichen von Schutz und Erhaltung von kulturellem Erbe, so bildet dies einen Ansatz, um das Netzwerk in seinen überaus schädlichen Dimensionen auszuhebeln und auf ein Maß zu reduzieren, wie es vor dem Ausbruch des Bürgerkrieges in Syrien zu finden war. Wäre die Befriedung und Stabilisierung der Region erreicht, würden herkömmliche Arbeitsplätze wieder neu entstehen und die Bevölkerung hätte die Möglichkeit, legal und produktiv zu arbeiten. Während des Bürgerkrieges war dies jedoch schlichtweg keine Alternative, und ob das nun der Fall ist, während sich die Wirtschaft Syriens im freien Fall einer immensen Inflation befindet,[24] ist doch eher fraglich.

Vielleicht könnte man das Problem aber auch von einer anderen Seite her angehen, damit den Verlust an Kulturgut und kulturellem Erbe zumindest etwas eindämmen und für zukünftige Generationen eine Rekonstruktion ihrer mehrere Jahrtausende alten Geschichte ermöglichen. Bis jetzt werden bei Raubgrabungen die Artefakte schlichtweg aus dem Boden entnommen, etwas gesäubert und dann meist in einem mit einem Foto versehenen Post auf irgendeiner Plattform im Internet[25] angeboten. Doch was wäre, wenn man erreichen könnte, dass es für die Raubgräber*innen finanziell attraktiver wird, ihrem Fund auch etwas an Dokumentation beizugeben? Denkbar wären da, meiner Meinung nach, internationale Programme, die den Verkäufer*innen einen höheren Preis als auf dem Schwarzmarkt garantieren für Artefakte, denen ein Dokumentationsphoto mit Koordinaten der Fundstelle beigefügt ist. Auf diesem Wege würde zumindest ein Teil des Fundkontextes zusammen mit dem Objekt erhalten werden, welcher zu einem späteren Zeitpunkt bei Einordnung und Datierung des Artefakts hilfreich sein könnte. Aber auch eine Verschärfung der Anforderungen an die zum Verkauf in Europa notwendigen Provenienznachweise[26] von archäologischen Funden könnte helfen, das Problem einzudämmen.

21 Danti, Michael D. und Prescott, Kurt W.: „SHI 14-034". ASOR Cultural Heritage Initiative Weekly Report 7, 2014, S. 11f. http://www.asor.org/chi/reports/weekly-monthly/2014/7 (14.12.2020).
22 Brodie und Sabrine 2018 (wie Anm. 15), S. 77–79.
23 Danti 2015 (wie Anm. 6), S. 132. Übersetzung: Der Schutz und die Bewahrung von kulturellem Erbe bilden unersetzliche und dauerhafte Komponenten der Konfliktbekämpfung und sichern Stabilität und Wohlergehen für die Zukunft.
24 Vgl. Gehlen, Martin: Sie sind hungrig und wütend. Seit Tagen gehen in Syrien selbst Loyalisten gegen das Regime auf die Straße. Die immense Wirtschaftskrise könnte die Herrschaft von Baschar Al-Assad ernsthaft bedrohen. In: Zeit online, 15.06.2020, https://www.zeit.de/politik/ausland/2020-06/syrien-bashar-al-assad-wirtschaftskrise-waehrungsverfall (14.12.2020).
25 Vor allem Kommunikationsplattformen wie Facebook and Reddit werden hierfür genutzt.
26 Vgl. http://www.kulturgutschutz-deutschland.de/DE/Home/home_node.html (06.01.2021).

Solche Programme mögen geistige Utopien sein und niemals realisierbar, aber Fakt ist, dass nicht nur den Menschen in Syrien durch den illegalen Kulturguthandel Schaden im Erfahren und Verstehen ihrer Geschichte zugefügt wird, sondern der gesamten Menschheit Wissensbestandteile zu ihrer Geschichte verloren gehen. Das Problem in Syrien ist nicht nur ein syrisches, sondern ein internationales Problem, das jede und jeden von uns berühren sollte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Luftbildaufnahmen von Apamea, vor (19.07.2011) und nach (03.04.2012) massiver Plünderung durch illegale Raubgrabungen. Google Earth und Digital Globe.

Abb. 2: Modell von Kriegsökonomien nach Goodhand, angepasst und übersetzt von der Autorin. Original-Graphik bei Brodie, Neil und Sabrine, Isber: The Illegal Excavation and Trade of Syrian Cultural Objects: A View from the Ground. In: Journal of Field Archeology, 43, 1, 2018, S. 74–84, S. 80.

Angst, Euphorie, Mode
Spuren von Kaltem Krieg und Space Race im Modedesign

Sophia Sökeland

Die Zeit des Kalten Krieges war eine Zeit von sich immer wieder zuspitzender und abflauender Krise und damit eine Zeit ständiger Unsicherheit. Westen und Osten trugen den Konflikt in Stellvertreterkriegen, Wettrüsten, aber auch an einer „kulturellen Front“ aus. Man versuchte der Gegenseite die Überlegenheit des eigenen Gesellschafts- und Wirtschaftssystems zu demonstrieren. Ein besonderes Augenmerk galt hierbei der Mode, denn sie ist für alle sichtbar, erfahrbar und hat große Bedeutung für Identität von Gruppen und Individuen. Ihr Design, ihre Qualität, ihre Herstellung sowie ihre Verfügbarkeit waren hierbei von großer Bedeutung. In der Mode jener Zeit manifestierten sich Ideologien und Ängste, ebenso wie eine zukunftsgewandte Euphorie, bestärkt durch den Wettstreit der beiden Seiten in Wissenschaft und Forschung, insbesondere jene, welche die Raumfahrt betraf.

Der Kalte Krieg wurde nicht nur im Wettrüsten und in Stellvertreterkriegen zwischen Osten und Westen ausgetragen, sondern auch an einer „kulturellen Front“. Insbesondere die USA und die UdSSR versuchten zwar vordringlich ihre Macht anhand eines größeren Militärapparats oder eines größeren Atomwaffen-Arsenals zu demonstrieren. Die Überlegenheit des jeweiligen Gesellschaftsmodells sollte aber auch durch wissenschaftliche Errungenschaften, beispielsweise in der Raumfahrt oder im kulturellen Bereichen, wie Musik, bildender Kunst, Architektur und Design demonstriert werden. So war die krisenhafte Zeit des Kalten Krieges nicht nur geprägt durch eine permanente Angst vor gegenseitiger nuklearer Zerstörung, sondern auch von einer Aufbruchsstimmung und einem Wetteifern um bessere Lebensqualität und Fortschritt.

Ein Bereich dieses kulturellen Wettstreits war das Modedesign und damit einhergehend die Verfügbarkeit der designten Bekleidung; schließlich berührt dies den Alltag der gesamten Bevölkerung und ist daher im Hinblick auf eine bessere Lebensqualität unmittelbar spürbar. Im vorliegenden Beitrag soll dieses Phänomen betrachtet werden. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die 1950er und 1960er Jahre gelegt, in denen das Modedesign sich stark wandelte. Mode ist hierbei, ohne den Anspruch auf eine erschöpfende Definition zu erheben, ungefähr wie folgt zu verstehen: Sie ist Bekleidung, die im Zusammenspiel mit dem Körper der Träger*innen der Defi-

nition von Identität sowie der Inszenierung dient und so durch Wechselwirkungen und Austausch mit der Umgebung als „soziales Zeichensystem“ zu Mode wird.[1]

Lange war Bekleidung teuer gewesen und ein eher langlebiges Produkt. Während des Ersten und Zweiten Weltkriegs waren viele Rohstoffe und Materialien zur Herstellung von Kleidung knapp gewesen. Nach dem Zweiten Weltkrieg und während des Kalten Kriegs allerdings waren nicht nur Produktionskapazitäten und Materialien wieder verfügbar, es wurden auch neue entwickelt.

Sowohl im marktwirtschaftlichen Westen als auch im planwirtschaftlichen Osten war hohes Wirtschaftswachstum staatlich erwünscht. Beide Seiten gingen davon aus, dass ihr jeweiliges System die Bedürfnisse der Bevölkerung optimal bedienen könne und zu einer sich stetig verbessernden Lebensqualität führe. In den USA wurde die Bevölkerung dazu angehalten, möglichst häufig und möglichst viele Konsumgüter zu kaufen. So sollte sie zur Zunahme des Wohlstands beitragen und dadurch letztlich ein gesamtgesellschaftliches Optimum herbeiführen.[2]

Das gewünschte Optimum stellte sich allerdings nicht ein, vielmehr verstärkten sich Ungleichheiten zwischen Geschlechtern und sozialen Gruppen, für die in den USA ab den 1960er Jahren spezifisches Marketing für unterschiedliche Marktsegmente eingeführt wurde.[3]

Die meisten Hersteller*innen synthetischer Textilfasern hatten ihren Sitz in den USA, Japan und Europa. In den 1960er Jahren wurden für die Vermarktung von synthetischen Textilfasern 70 Millionen US-Dollar ausgegeben, ein Vielfaches der 4 Millionen US-Dollar, die im gleichen Zeitraum für Baumwollfaser-Werbung ausgegeben wurden. Die Textilproduktion insgesamt stieg zwischen 1950 und 1966 von 9,4 Millionen Tonnen auf 17,7 Millionen Tonnen pro Jahr und hatte damit einen mehr als doppelt so hohen relativen Zuwachs wie die Weltbevölkerung.[4]

Bunte, vielfältige und in großen Mengen verfügbare Mode im Westen sollte nicht nur das Wirtschaftswachstum des Ostens übertreffen, sondern vor allem die Überlegenheit des westlichen Gesellschafts- und Wirtschaftssystems aufzeigen und bei den im Osten lebenden Menschen Begehrlichkeiten für die bunte massenproduzierte Konsumwelt der USA wecken. Propagandistische Kampagnen der US-amerikanischen Regierung sollten das Bild selbstbestimmter, emanzipierter Frauen vermitteln, die mittels ihrer Konsumentscheidungen individuelle Freiheit ausleben. Eine dieser indirekten Maßnahmen war eine von Vogue für die US-Regierung inszenierte Modeschau auf der Brüsseler Weltausstellung von 1957. Auch die Darstellung fortschrittlicher Haushaltsgeräte und Produkte der Schönheitsindustrie diente der Konstruktion vom Bild der „freien Frau“.[5]

Dabei gilt es zu beachten, dass überwiegend heterosexuelle Frauen als Trägerinnen und Adressatinnen von Mode und deren Bewerbung gedacht waren. Frauenkörper waren so gemeinsam mit der sie kleidenden Mode auch Symbole und Träger ideologischer Botschaften. In den USA wurden Frauen als freie Konsumentinnen inszeniert und die Darstellung ihrer Körper so zum konsumierbaren Instrument von Propaganda. Die gesellschaftliche Rolle von Frauen spiegelte in diesem Zusammenhang wohl auch den Entwicklungsstand der „Zivilisation“. Diese Ansicht griff vermutlich auch auf Evolutionstheorien aus dem 19. Jahrhundert zurück, nach denen eine Gesellschaft umso „zivilisierter“ sei, je mehr es Männer mittels ihrer Arbeit und Produktion vermochten „ihren“ Frauen Erwerbsarbeit zu „ersparen“. Die harte Arbeit von Männern ermögliche Frauen so mehr Mußezeit und Freiheit. Allerdings meinte dies weniger über den eigenen Lebensstil ent-

1 Vgl. Lehnert, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. Bielefeld 2015, S. 7–9.
2 Vgl. Cohen, Lizabeth: A Consumers' Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America. In: Journal of Consumer Research 31, H. 1, 2004, S. 236–239, hier S. 236.
3 Vgl. ebd., S. 238.
4 Vgl. Schneider, Jane: In and Out of Polyester. Desire, Disdain and Global Fibre Competitions. In: Anthropology Today 10, H. 4, 1994, S. 2–10, hier S. 6f.
5 Vgl. Rosenberg, Emily S.: Consuming Women. Images of Americanization in the "American Century". In: Diplomatic History 23, H. 3, 1999, S. 479–497, hier S. 488, 496f.

scheiden zu können, sondern vielmehr die Freizeit zu haben, um von Männern produzierte Güter wie Mode und Haushaltsgeräte konsumieren zu können.[6]

Auch in der UdSSR wurde angenommen, besonders Frauen hätten ein inhärentes Bedürfnis des modischen Ausdrucks.[7] Eng verbunden mit dieser Annahme ist vermutlich auch die Vorstellung, Mode diene der sinnlichen Verführung und dass besonders Frauen den Drang hätten, sich Männern sinnlich zu präsentieren.[8]

In der UdSSR wurden Mode und andere Gegenstände materieller Kultur, die als Zeichen der bourgeoisen Unterdrückung angesehen wurden, anfangs strikt abgelehnt. Besonders auch eine individualistische Mode, die mit ständig wechselnden Trends ein immer neues Einkleiden erforderte und zudem nicht arbeitstauglich war, galt als Attribut der alten herrschenden Klasse.[9]

Konstruktivistische Designer*innen, wie Warwara Fjodorowna Stepanowa, hatten nach diesen Maßstäben in den 1920er Jahren eine „Anti-Mode" entworfen, die weniger formgebend und -betonend war und als langlebige, eher genderneutrale Uniform gedacht war. Dieser Stil vermochte sich zur damaligen Zeit allerdings nicht durchzusetzen. Stattdessen etablierten sich in der sowjetischen Mode zunehmend wieder Bilder klassischer Geschlechterrollen.[10]

Auch in der UdSSR änderte sich die Nachfrage der Bevölkerung mit der Zeit und sie erwartete einen Wohlstandszuwachs, den der Staat zugesichert hatte. Trotz zunehmender Bekleidungsproduktion vermochte die sowjetische Planwirtschaft die Nachfrage jedoch nicht zu decken und außer für die Eliten war die Materialqualität eher abnehmend. Die Verantwortlichen waren sich allerdings darüber im Klaren, dass die Bedürfnisse der Konsument*innen sich ständig änderten. Diese konnten ferner über institutionelle Wege Anregungen und Beschwerden einreichen, zu denen sie sogar angehalten wurden. Die sowjetische Planung legte daher „rationale Bedarfe" fest und propagierte eine gemäßigte rationale Nachfrage nach neuer Mode.[11]

Während Stalins Regierungszeit gab es allerdings auch die modische Gegenkultur der *Stilyagi*, junge Frauen und Männer, die durch auffallend bunte westliche Mode hervorstachen, westliche Musik wie Swing und Rock'n'Roll hörten und einen selbstbestimmteren Lebensstil führen wollten. Ihr Verhalten galt als moralisch verwerflich, da man sich eher zurückhaltend und „anständig" kleiden solle. Auch ein Hinterfragen der traditionellen Geschlechterrollen, wie es die Avantgarden der 1920er getan hatten, war nicht erwünscht.[12]

Mit Stalins Tod und der Machtübernahme Chruschtschows in den 1950er Jahren änderte sich dies und die UdSSR öffnete sich dem Westen, importierte Produktionsmittel und erlaubte kontrollierten kulturellen Austausch. Die Produktion diverser Textilien in der UdSSR stieg anschließend von 1950 bis 1970 um ein Vielfaches. Allerdings ging damit auch ein Qualitätsverlust einher, ebenso wie eine Abnahme der Möglichkeiten zur kulturellen Einflussnahme des sowjetischen Staates und eine Zunahme externer Einflüsse.[13]

Nachdem die UdSSR mit der erfolgreichen Raumfahrtmission Juri Gagarins vor den USA einen ersten Erfolg im *Space Race* erlangt hatte, war es nun an der Zeit zu beweisen, dass man auch

6 Vgl. Rosenberg 1999 (wie Anm. 5), S. 480–482, 488f.
7 Vgl. Zhuravlev, Sergey; Gronow, Jukka: Fashion Meets Socialism. Fashion Industry in the Soviet Union after the Second World War. Helsinki 2015, S. 13.
8 Vgl. Lehnert, Gertrud: Mode. Ästhetische Praxis und Doing Gender. In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit; Sabisch, Katja (Hg.): Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Wiesbaden 2019, S. 1405–1414, hier S. 1406.
9 Vgl. Zhuravlev 2016 (wie Anm. 7), S. 39–41.
10 Vgl. Bartlett, Djurdja: Let Them Wear Beige. The Petit Bourgeois World of Official Socialist Dress. In: Fashion Theory 8, 2, 2004, S. 127–164, hier S. 127.
11 Vgl. Zhuravlev 2016 (wie Anm. 7), S. 59–61.
12 Vgl. ebd. S. 23–25.
13 Vgl. ebd. S. 62–66.

im kulturellen Universum führte. Mit der Öffnung zum Westen konnten Magazine über Mode im Westen berichten und es wurden wechselseitige Ausstellungen über Mode, Haushaltsgeräte und Ähnliches abgehalten.[14] Nachdem jede Art bourgeoiser Mode lange kategorisch abgelehnt worden war, setzte sich in der Sowjetunion mit dem Aufkommen einer Mittelklasse und einer Öffnung zum Westen die Adaption eines form- und anlassgebundenen westlichen kleinbürgerlichen Stils durch.[15]

Ab dem Ende der 1950er Jahre berichteten sowjetische Journalisten aus dem Westen über die Mode dort. Zuspruch fand besonders alltags- und bewegungstaugliche, aber dennoch ästhetische Mode, wie sie beispielsweise in den Kollektionen Coco Chanels zu finden war.[16]

1967 fand in Moskau das *International Fashion Festival* statt, das auch Coco Chanel zeigte. Vielen im Westen und kritischen Stimmen im Osten galten ihre Entwürfe als konservativ, offiziell waren sie im Osten aber vorbildhafte Beispiele für eine sich nicht ständig ändernde, langlebige Mode.[17]

Teils wurden die westlich inspirierten Formen des Designs mit folkloristischen Motiven versehen, die bei Ausstellungen im Westen wiederum großen Anklang fanden, da sie dem entsprachen, was als „typisch sowjetisch" erwartet wurde. Eine solche Art von Design wurde vielfach als authentisch und gelungen gelobt, wohingegen die Stimmen über näher am „westlichen Stil" gelegene Designs weniger wohlwollend waren und sie als schlechte Kopien mit längeren konservativeren Rocksäumen titulierten.[18]

Die Kritik an sowjetischer Mode beschränkte sich allerdings nicht nur auf die schlechtere Qualität von Materialien und Design, sondern betraf auch die Körper der Frauen, die sie trugen. Gemeint waren einerseits mehrgewichtige Frauen, deren Körperbau als „typisch sowjetisch" betrachtet wurde, andererseits sowjetische Wissenschaftlerinnen, deren Kleidungsstil nicht ausreichend feminin und sinnlich verführerisch sei und damit nicht dem damaligen amerikanischen Schönheitsideal entsprachen,[19] nämlich einer weißen, dünnen, blonden Frau mit schlanker Taille und feminisierender Kleidung.[20] Übersehen wurde dabei allerdings, dass dieses Schönheitsideal auch von der Realität vieler amerikanischer Frauen weit entfernt war.

Großen Einfluss auf die Entwicklung der Mode hatten auch Fortschritte in der Materialforschung, insbesondere auf dem Gebiet der beiderseits massiv geförderten Petrochemie. Oft stand diese Forschung in einem Zusammenhang mit Rüstungs-, Luft- und Raumfahrtforschung oder war während des Zweiten Weltkriegs für Militärische Kleidung und Utensilien genutzt worden. Zunehmend wurden synthetische Materialien wie PET, PVC, Nylon oder Perlon nun für Kleidung und Alltagegenstände verwendet. Im Modedesign waren die Materialien nicht nur wegen der vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten mit Farben, Formen und Mustern beliebt, sondern galten auch als günstig und pflegeleicht.[21]

Besonders in den USA hatten Kleidungsstücke in den 1950er und 1960er Jahren einen immer kürzeren Lebenszyklus. Massive zielgruppenspezifische Werbekampagnen leisteten einer Wegwerfkultur Vorschub oder bewarben direkt eine Konsumkultur, in der eine möglichst häufig wechselnde Garderobe erstrebenswert ist. Textilien wurden zu großen Teilen so günstig, dass

14 Vgl. Bartlett, Djurdja: FashionEast. The Spectre that Haunted Socialism. Cambridge 2010, S. 137f.
15 Vgl. Bartlett 2004 (wie Anm. 10), S. 128–130.
16 Vgl. Bartlett 2010 (wie Anm. 14), S. 141f.
17 Vgl. Bartlett 2004 (wie Anm. 10), S. 152f.
18 Vgl. Clarkson, Verity: 'Sputniks and Sideboards'. Exhibiting the Soviet 'Way of Life' in Cold War Britain, 1961–1979. In: Cross, Anthony (Hg.): A People Passing Rude. Brithish Responses to Russian Culture. Cambridge 2012, S. 285–300, hier S. 296f., https://www.openbookpublishers.com/reader/160#page/1/mode/2up (17.12.2020).
19 Vgl. Griswold, Robert L.: Russian Blonde in Space. Soviet Women in the American Imagination, 1950–1965. In: Journal of Social History 45, 4, 2012, S. 881–907, hier S. 881f., https://doi.org/10.1093/jsh/shr147 (17.12.2020).
20 Vgl. Amerian, Stephanie M.: The fashion gap. The Cold War politics of American and Soviet fashion, 1945–1959. In: Journal of Historical Research in Marketing 8, 1, 2016, S. 65–82, hier S. 69.
21 Vgl. Pavitt, Jane: Fear and Fashion in the Cold War. London 2008, S. 29–34.

Abb. 1 Campbell's Soup Company, *Souper Dress*, 1967, Baumwolle und Zellulose, Peloponnesian Folklore Foundation Collection, Nafplion.

Abb. 2 Harry Gordon, Papierkleid *Mystic Eye*, 1967, Baumwolle und Zellulose, Peloponnesian Folklore Foundation Collection, Nafplion.

Neuanschaffungen günstiger wurden als die Pflege oder Reparatur. Ebenso euphorisch wie im Westen wurden synthetische Stoffe auch im Osten begrüßt.[22]

Der Trend zur Kurzlebigkeit der Kleidungsstücke reichte bis hin zum Design von Papierkleidern. Anders als der Name vermuten lässt, bestanden Papierkleider allerdings nicht allein aus Papier, sondern aus papierähnlichen Stoffen, die kein textiles Gewebe waren. Vielmehr setzte sich das Material aus einer Zusammensetzung aus Zellulose, Baumwolle und synthetischen Stoffen zusammen. Solche Papierkleider ermöglichten eine vielfältige Muster- und Farbgestaltung und ließen sich mit beliebigen Motiven bedrucken. Wenngleich diese nur kurzfristig ein Massenphänomen der 1960er Jahre waren, manifestiert sich doch in keinem anderen Kleidungsstück so deutlich die Wegwerfkultur jener Zeit. Nachdem die *Scott Paper Company* Papierkleider zu Werbezwecken in Umlauf gebracht hatte, griffen immer mehr Unternehmen die Idee auf. So entwickelte zum Beispiel auch die *Campbell's Soup Company The Souper Dress* **(Abb. 1)** nach Andy Warhols Appropriation der *Campbell's Soup*. Für eine Werbekampagne gestaltete Warhol wenig später eines der *Paint-your-own-dress* Papierkleider, das die Träger selbst bemalen konnten. Losgelöst von expliziten Werbebotschaften entwarf der Grafikdesigner Harry Gordon 1967, ein Jahr später, eine Reihe von *Poster Dresses*, Mini-Papierkleidern, die mit Ausschnitten aus Postern und Fotografien bedruckt waren und durch welche die Träger*innen eine Botschaft vermittelten, die allerdings keine Werbebotschaft war. Eines der Kleider war beispielsweise mit einem Auge Audrey Hepburns bedruckt und trug den Namen *Mystic Eye* **(Abb. 2)**.[23]

22 Vgl. Pavitt 2008 (wie Anm. 21), S. 34–39.

23 Fafalios, Stamos; Zidianakis, Vassilis: 'Fragile,' 'Souper' and POP! The Atopos Paper Fashion Collection. In: The Global Journal of Prints and Ideas 4, 2014, S. 2–4, https://atopos.gr/wp-content/uploads/2014/09/The-Atopos-Paper-Fashion-Collection.pdf (21.02.2021).

Abb. 3 Jack de Nijs (Foto), Mary Quant mit Go-Go Stiefeln und einem von ihr designten Minikleid, 1966, aufgenommen in Schiphol Noord-Holland.

Die als Materialien der Zukunft begriffenen Stoffe verweisen außerdem auf die zukunftsgewandte Euphorie, mit der die Designer*innen neue technische Möglichkeiten und das Zeitalter der Raumfahrt, das *Space Age*, begrüßten.

Die UdSSR schickte zuerst erfolgreich einen Satelliten und anschließend einen Astronauten ins All, die USA beförderten den ersten Menschen auf den Mond. Diese Pionierleistungen hielten die gesamte Welt in ihrem Bann und führten auch zu einer Art „Space-Euphorie" im Modedesign.

Als maßgeblich prägende Desigern*innen jener Zeit in London und Paris gelten Pierre Cardin, André Courrèges, Paco Rabanne und Mary Quant. Die drei männlichen Designer hatten jeweils einen Bezug zur Architektur, was sich auch in der Konstruktion und dem skulpturalen Charakter ihrer Entwürfe widerspiegelt. Die steifen geometrischen Formen ihrer Kreationen entziehen sich darüber hinaus häufig einer starren genderspezifischen Art der Bekleidung. Sie sind weniger körperbetont und nutzen andere Zier- und Verschlusselemente, wie beispielsweise Reißverschlüsse. Quant gilt meist als diejenige Designerin, der die Verbreitung des Minirocks und damit auch des Minikleids **(Abb. 3)** zuzuschreiben ist, der auch als Zeichen der sexuellen Befreiung galt.[24] Neben dem sehr beliebten Minirock, Minikleidern und Mini-Tuniken waren auch Go-Go Boots sehr verbreitet. Die weißen Stiefel mit Blockabsatz hatte André Courrèges entworfen, der seine Designs zwar unter seinem Namen veröffentlichte, eigentlich aber gemeinsam mit seiner Frau Coqueline Courrèges arbeitete.[25]

24 Vgl. Pavitt 2008 (wie Anm. 21), S. 50.
25 Vgl. ebd. S. 54.

Abb. 4 Bert Verhoeff (Foto), Modenschau von André Courrèges in Amsterdam, 1971.

Weitere charakteristische Kleidungsstücke des *Space Age* waren *body stockings* (enganliegende, elastische Einteiler) oder *Overknee-Stiefel* über denen geometrische Minikleider, Miniröcke oder Tuniken getragen wurden, wodurch auch der Minirock eine Nähe zur Raumfahrtbekleidung erhielt. Eine Anspielung auf Kleidungsstücke der Raumfahrt stellten Accessoires wie breite Gürtel, Helme oder Visiere dar. Wenngleich es auch vorher futuristische Mode-Entwürfe gegeben hatte, war dies doch das erste Mal, dass solche Designs in die alltägliche Mode Einzug fanden.[26]

Der futuristische Zeitgeist äußerte sich außerdem oftmals durch die Namensgebung der Kollektionen, wie beispielsweise Pierre Cardins Kollektion *Cosmocorps* von 1968. Auch die Farbgebung vieler Kleidungsstücke in Bonbonfarben, metallischen oder fluoreszierenden Farben verweist hierauf.

Ein weiteres Charakteristikum der *Space Age* Mode ist zudem die Ähnlichkeit zur militärischen Uniform, die sich in einzelnen Kleidungsstücken wie dem *Jumpsuit* zeigt, der sich in dieser Zeit durchzusetzen vermochte. Der *Jumpsuit* ist eng mit der Raumfahrt und der Geschichte des Fliegens verbunden. Er hat seinen Ursprung in Anzügen für Fallschirmspringer*innen, in den 1930ern entwarf Elsa Schiaparelli erste Haute Couture *Jumpsuits*, aber erst in den 1960er Jahren vermochte sich das Kleidungsstück auch jenseits von Arbeit und Militär auf den Laufstegen durchzusetzen.[27]

Als Manifestation des *Space Age* in der Mode fand sich der *Jumpsuit* auch in zahlreichen Science Fiction Filmen und Serien, wie zum Beispiel *The Avengers*, wieder. Ähnlich wie auch Mini-Tuniken und Capes war er außerdem ebenso wie die Jeans ein genderneutrales Kleidungsstück, was wiederum eine gewisse Nähe zur militärischen Uniform herstellt. Ebenso wie Helme und Visiere als modische Kopfbedeckungen hat auch der *Jumpsuit* eine verteidigende, abwehrende Komponente.[28]

26 Vgl. Pavitt 2008 (wie Anm. 21), S. 42–44.
27 Vgl. Bass-Krueger, Maude: Vogue's Fashion Encyclopedia. The Jumpsuit. In: Vogue Paris, 2020, https://www.vogue.fr/fashion/article/vogues-fashion-encyclopedia-the-jumpsuit (17.12.2020).
28 Vgl. Pavitt 2008 (wie Anm. 21), S. 66–70.

Abb. 5 Harrison H. Schmitt (Foto), US-Astronaut Eugene Cernan im *Spacesuit* während einer Mondmission, 1972.

Abb. 6 Paco Rabanne, Kleid aus verketteten Aluminiumplatten, 1967, National Museum of Scotland, Edinburgh.

Das Foto einer Modenschau von André Courrèges **(Abb. 4)** im Jahr 1971 veranschaulicht die Dominanz synthetischer Stoffe und Materialien. Auffallend ist auch die Dominanz der Farbe Weiß, die gemeinsam mit der helmartigen Kopfbedeckung eines Models und der uniformartigen Konstitution mehrerer Ensembles eine Verbindung zum damaligen *Spacesuit* der NASA **(Abb. 5)** herstellt, der von der US-amerikanischen Mondlandung 1969 bekannt war.

Auch in Paco Rabannes Kollektionen der 1960er Jahre kann eine solche Nuance festgestellt werden. Bei ihm kann man sogar von einer Ähnlichkeit zu Rüstungen sprechen. Er verstand sein Modedesign eher als Manifest, um als feste Gegebenheiten geltende Regeln der Mode zu hinterfragen. Er arbeitete mit ungewöhnlichen Techniken und Materialien und fertigte beispielsweise viele Kleider aus Metallplatten, die durch Ösen und Glieder miteinander verbunden waren **(Abb. 6)**.[29]

Während die 1960er Jahre in der UdSSR eine Öffnung für westliche Mode mit sich brachten, entwickelte sich im Westen eine jugendliche Gegenkultur der Baby-Boomer Generation zu den Idealen und dem Konsumverhalten des amerikanischen Kapitalismus, die Sozialisten wie Che Guevara oder Rudi Dutschke zu ihren Vorbildern machte.[30] Diese Generation lehnte sich jedoch

29 Vgl. ebd., S. 60–63.

30 Vgl. Duncan, Russell: The Summer of Love and Protest. Transatlantic Counterculture in the 1960s. In: Kosc, Grzegorz; Juncker, Clara; Monteith, Sharon u.a. (Hg.): The Transatlantic Sixties. Europe and the United States in the Counter-

nicht nur gegen das Konsumverhalten der Elterngeneration auf. Hinterfragt wurden auch Geschlechterrollen, Rassismus, die Stellung der Frau, Sexualmoral, patriarchale Familienstrukturen und nicht zuletzt der Vietnamkrieg. Auch in Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg bildete sich die Hippiebewegung aus.

Durch diesen kulturellen Wandel änderten sich auch wieder Formen, Materialien, Muster und Farben der Mode. Durch die Ablehnung von Massenherstellung und -konsum synthetischer Kleidung, das Marketing der Baumwoll- und Wollindustrie, Designer*innen, die mit Natürlichkeit warben und 1973 auch durch die Ölkrise erfuhren synthetische Stoffe gegenüber natürlichen Materialien fortan eine Umwertung von fortschrittlich und praktikabel hin zu qualitativ schlechter.[31]

Auch in der UdSSR gab es eine Hippiebewegung, die sich von den Idealen der Elterngeneration distanzieren wollte, sich allerdings weniger als politische Protestbewegung. Vielmehr verstand sie sich als emotionale Gemeinschaft, die sich weigerte, dem Bild des „guten sowjetischen Bürgers" zu entsprechen.[32]

Beide Seiten dieser modischen Konkurrenz waren also darum bemüht, sich einerseits von der Gegenseite abzusetzen und dieser, aber auch der eigenen Bevölkerung, die eigene Überlegenheit zu demonstrieren. Die Intention eine eigene Mode zu entwickeln war dabei sehr unterschiedlich. Die USA beabsichtigten ein möglichst großes Wirtschaftswachstum zu generieren, indem die Bevölkerung zu möglichst viel Konsum neuer Kleidung angehalten wurde. Dies leistete allerdings auch einer Wegwerfgesellschaft Vorschub. Die UdSSR hingegen beabsichtigten vielmehr eine zeitlose, langlebige Mode zu finden. Hinderlich waren hier allerdings nicht nur kurzlebigere Materialien, sondern auch der Widerspruch, dass man wie auch in den USA davon ausging, Frauen hätten ein inhärentes Interesse an immer neuer modischer Kleidung. Beide Seiten versuchten außerdem in diesem modischen Wettbewerb anhand der Darstellung der modisch gekleideter Frauenkörper ihrer Bürgerinnen die Überlegenheit ihres Gesellschaftssystems zu verdeutlichen. In den USA scheint dies allerdings in größerem Ausmaß der Fall gewesen zu sein, da modisch gekleidete Frauen hier in besonderer Weise als Modeträgerinnen der Konsumkraft von Männern Ausdruck verleihen sollten.

Letztlich beeinflussten sich beide Seiten wohl auch gegenseitig. Besonders nach der Öffnung der UdSSR zum Westen entstand in der Sowjetunion ein großes Interesse an westlicher Kleidung. Im Westen wiederum war nicht nur das Bild von mehrgewichtigen sowjetischen Frauen die man als schlechter gekleidet betrachtete bekannt, sondern auch das von sowjetischen Forscherinnen. Diese könnten, ebenso wie die bereits in den 1920er Jahren von Konstruktivist*innen designte genderneutrale Mode, einen Einfluss auf Designs wie den Minirock gehabt haben, der unter anderem ein Zeichen für sexuelle Befreiung war.

Letztlich beschleunigten die Konkurrenz und der allmähliche Austausch der Kontrahenten technologische und stilistische Entwicklungen in der Mode wohl auch so stark, dass die staatliche Einflusssphäre zumindest im Bereich des Modedesigns schwand, sodass sich auf beiden Seiten Miniröcke, *Jumpsuits*, Tuniken, *Go-Go-Boots* und synthetische Materialien etablierten.

culture Decade. Bielefeld 2013, S. 144–173, hier S. 149–151.

31 Vgl. Schneider 1994 (wie Anm. 4), S. 7.

32 Vgl. Fürst, Juliane: Love, Peace and Rock 'n' Roll on Gorky Street. The 'Emotional Style' of the Soviet Hippie Community. In: Contemporary European History 23, 4, 2014, S. 565–587, hier S. 567f.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Campbell's Soup Company, *Souper Dress*, 1967, Baumwolle und Zellulose, Peloponnesian Folklore Foundation Collection, Nafplion. © Peloponnesian Folklore Foundation, CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Souper_Dress,_American_paper_dress,_1967.jpg (07.02.2021).

Abb. 2: Harry Gordon, Papierkleid *Mystic Eye*, 1967, Baumwolle und Zellulose, Peloponnesian Folklore Foundation Collection, Nafplion. © Peloponnesian Folklore Foundation, CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, via Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Mystic_Eye_Pop_art_paper_dress_by_Harry_Gordon%2C_American%2C_1967.jpg (07.02.2021).

Abb. 3: Jack de Nijs (Foto), Mary Quant mit Go-Go Stiefeln und einem von ihr designten Minikleid, 1966, aufgenommen in Schiphol Noord-Holland. © Jack de Nijs, Nationaal Archief, CC0, https://www.nationaalarchief.nl/en/research/photo-collection/ab08cfb0-d0b4-102d-bcf8-003048976d84 (27.02.2021).

Abb. 4: Bert Verhoeff (Foto), Modenschau von André Courrèges in Amsterdam, 1971. © Bert Verhoeff, Nationaal Archief, CC0, https://www.nationaalarchief.nl/en/research/photo-collection/abce80ac-d0b4-102d-bcf8-003048976d84 (07.02.2021).

Abb. 5: Harrison H. Schmitt (Foto), US-Astronaut Eugene Cernan im *Spacesuit* während einer Mondmission, 1972. © NASA / Harrison H. Schmitt, Public domain, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_17_Cernan_on_moon_cropped.jpg (07.02.2021).

Abb. 6: Paco Rabanne, Kleid aus verketteten Aluminiumplatten, 1967, National Museum of Scotland, Edinburgh. © CC 0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paco_Rabanne_tunic_1967.JPG (07.02.2021).

Pinturas Aeropostales Kunst unter Bedingungen repressiver Regime am Beispiel des chilenischen Künstlers Eugenio Dittborn

Angela Rodríguez Rojas

Die Frage nach künstlerischen Praktiken, die sich in einem Umfeld von Repression und persönlicher existenzieller Bedrohung auf der Suche nach freien Denk- und Handlungsräumen etablieren können, ist Gegenstand des vorliegenden Beitrags. Der Text spürt den künstlerischen Strategien des chilenischen Widerstandes gegen das diktatorische Regime nach. Die Diktatur ist hier nicht nur als autokratische Herrschaftsform zu fassen, sondern auch als Inbegriff einer politischen und soziokulturellen Krise. Im Folgenden wird an Eugenio Dittborns Werkzyklus *Pinturas Aeropostales*, die in seinem Œuvre eine zentrale Rolle einnehmen, der widerstandsfähige Charakter der Kunst untersucht. Vor diesem Hintergrund setzt sich der Text mit zwei Arbeiten auseinander: *8 Survivors* greift vornehmlich unterschiedliche Formen von Verdrängung, Gewalt und Überwachung auf, und in dieser Weise das repressive System an. Im Werk *Pietà* werden kunsthistorische Darstellungskonventionen auf ein massenmedial reproduziertes Bild angewandt, die dem Künstler eine politische Botschaft zu formulieren erlaubt.

Die Militärdiktatur in Chile und die *Escena de Avanzada*

Nachdem der Sozialist Salvador Allende bei den Präsidentschaftswahlen von 1970 gewählt wurde, machte sich seine Regierung daran, die polarisierenden Wahlversprechen umzusetzen. Dazu gehörte eine progressive Sozialpolitik und protektionistische Wirtschaftspolitik, die eine Enteignung ausländischer Bergbaukonzerne vorsah. War die chilenische Arbeiterschicht bis zu Allendes Wahlsieg vom politischen Diskurs ausgeschlossen sowie im kollektiven Gedächtnis Chiles nahezu ausgeblendet, so verschaffte die sozialistische Regierung ihr ein politisches Gewicht.[1]

Eine schwere Wirtschaftskrise und die damit einhergehende Inflation bereiteten schließlich dem *Coup d´État* den Weg. Am 11. September 1973 verkündete Augusto Pinochet, Oberbefehlshaber der Streitkräfte, die Absetzung der Regierung. Wenige Stunden später endete die Demokratie Chiles mit der Bombardierung des Präsidentenpalastes. Pinochet gab sich als Anführer des Putsches zu erkennen und setzte sich an die Spitze einer Militärjunta, die in den folgenden 17 Jahren das Land regierte. Auf politischer Ebene wurden die verschiedenen Errungenschaften, darunter die wirtschaftlichen Reformen der sozialistischen Vorgängerregierung zurückgenommen.

1 Vgl. Richard, Nelly: Military Violence, Body, and Repression in Chile: Critical Performativity in Art. In: Ausst.-Kat. Resistance Performed: An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America. Zürich, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2015. Zürich 2015, S. 20–27, hier S. 21.

Mittels Zensur, Verfolgung und Folter hielt eine „Kultur der Angst“ Einzug.[2] Solche repressiven Methoden wurden durchgesetzt, um sowohl umfassende politische und rechtliche Kontrolle ausüben zu können als auch neoliberale Wirtschaftsreformen zu implementieren.

Diese Entwicklungen hatten ein Verbot politischer Meinungsäußerungen zur Folge und damit direkte Konsequenzen für die Kunstproduktion und -rezeption. Dissidenten, unter ihnen viele Künstler*innen und Kulturschaffende waren systematischer Verfolgung seitens des Regimes und seiner Unterstützer*innen ausgesetzt. Diese schreckten nicht vor Einschüchterungen, Verhaftungen und Exekutionen zurück. Infolgedessen sahen sich viele Künstler*innen gezwungen, das Land zu verlassen. Jene Künstler*innen, die im Land verblieben und in Opposition zum Regime standen, formierten sich im Untergrund zu Künstler*innenkollektiven und bildeten eine äußerst heterogene neo-avantgardistische Bewegung, die als *Escena de Avanzada* subsumiert wurde.[3] Angesichts der Gewalterfahrungen und der Unmöglichkeit expliziten Protests eigneten sich die Künstler*innen verschiedene künstlerische Strategien an, um außerhalb institutioneller Rahmungen arbeiten zu können, darunter Mail-Art, Performance und öffentliche Interventionen. Künstler*innen bedienten sich hauptsächlich des eigenen Körpers und des öffentlichen Raums als dynamische Werkzeuge des Widerstandes, und nutzten diese aufgrund ihrer metaphorischen Qualitäten für politische Kommentare und Denunziationen.[4] Die Escena de Avanzada brachte eine experimentelle Herangehensweise hervor, die das Verhältnis von Kunst und Politik anhand einer „syntax of fragment, rupture and discontinuity of artistic tradition“ artikulierte.[5] Mittels einer Symbolsprache und „Dematerialisierung“ der Kunst reflektierten die Künstler*innen implizit Konzepte staatlicher Überwachung und Zensur. Sie modifizierten Formate, Medien und Techniken, um das politische System zu hinterfragen. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, zielte die Auflösung der Repräsentation von Zeichen und Kontexten darauf ab, das von staatlicher Seite propagierte ideologischen Narrativ zu unterminieren.[6] Sie bildeten eine künstlerische Strategie der Sichtbarmachung, die Pinochets Zensur umgehen und aktiv Widerstand gegen das politische Machtsystem leisten konnte.

Pinturas Aeropostales

Einer der Protagonisten der *Escena de Avanzada* ist der chilenische Künstler Eugenio Dittborn. In seinem umfangreichen Werkzyklus *Pinturas Aeropostales* setzt sich Dittborn mit den sozialpolitischen Umwälzungen des Militärregimes und dessen traumatischen Verwerfungen auseinander. Am Beispiel seiner Arbeiten *8 Survivors* und *Pietá* wird deutlich, wie sich Dittborns künstlerische Arbeit in der politischen Krise zu positionieren und zu artikulieren sucht, indem sie das Verhältnis zwischen massenmedialen Bildarchiven und dem kollektiven Gedächtnis aufgreift. Seine Werke verweisen auf das Archiv als ein Medium, das Gespeichertes nicht vor dem Vergessen bewahrt, sondern vielmehr zu einem sukzessiven Vergessen des Archivierten beiträgt.[7] Der trügerischen Vorstellung des Archivs als statisches Speichersystem, das Geschichte unverändert wiedergibt, wird eine prozessuale Struktur entgegengesetzt.

2 Vgl. Richard 2015 (wie Anm. 1), S. 21.
3 Vgl. Avelar, Idelber: La Escena de Avanzada. Photography and Writing in Postcoup Chile – A Conversation with Nelly Richard. In: Schwartz, Marcy; Tierney-Tello, Mary B. (Hg.): Photography and Writing in Latin America, New Mexico 2006, S. 259–269, hier S. 260.
4 Vgl. Castillo, Ramón; Varas, Paulina: Progressive Bilder. Kunst in Chile Während der Diktatur, 1973–1990. In: Ausst.-Kat. Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60er – 80er; Südamerika, Europa. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 2010. Stuttgart 2010, S. 337–385, hier S. 338f.
5 Vgl. Richard 2015 (wie Anm. 1), S. 21.
6 Vgl. Ebd. S. 22.
7 Vgl. Merewether, Charles: Archives of the Fallen. In: Ders. (Hg.): The Archive, London 2006, S. 160–162, hier S. 160.

Michel Foucault definiert das Archiv als eine diskursive Formation, die ganze Aussagesysteme umfasst, welche auf die Möglichkeit und Unmöglichkeit einzelner Aussagen innerhalb eines Diskurses verweist.[8] Das Archiv sei demnach nicht nur eine Ansammlung und Konservierung von bestimmten Dokumenten, sondern vielmehr ein dynamisches „System der Diskursivität" innerhalb dessen Aussagen formiert und regelmäßig modifiziert werden.[9] Erst durch dieses „allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen"[10] wird die Herausbildung von Geschichte basierend auf variablen Faktoren determiniert.[11] Archive, die spezifische Erinnerungsräume bilden, werden in zwei komplementär zueinanderstehende Modi der Erinnerung differenziert, dem Speichergedächtnis auf der einen und dem Funktionsgedächtnis auf der anderen Seite. Das Speichergedächtnis zeichnet sich dadurch aus, die Vergangenheit von der Gegenwart zu trennen und Ereignisse gleichwertig zu erfassen. Das Funktionsgedächtnis hingegen bindet die Vergangenheit an die Gegenwart, es verhält sich selektiv bei der Aufnahme von Ereignissen und ist durch die subjektive Perspektive eines Individuums oder einer Gruppe determiniert.[12] Eine Annäherung an die Codierung der Vergangenheit erfordert, das operationale Wesen des Archivs anzuerkennen. Ausschlaggebend ist dabei die Verknüpfung des Gespeicherten zur Gegenwart, welches lediglich durch wiederholende Prozesse der Aneignung möglich wird.[13]

Ästhetische Aneignungen und Reflexionen über die oben angeführten konzeptionellen Phänomene zwischen Archiv und kollektivem Gedächtnis bilden das Fundament der *Pinturas Aeropostales*. Dafür fügt Dittborn, auf Bildarchive zurückgreifend, öffentliche und private Bilder zusammen: zum einen aus publizierten Fahndungsbildern polizeilicher Archive, zum anderen aus damals beliebten fotografisch illustrierten Detektiv- bzw. Sport-Magazinen und Tageszeitungen der 1920er bis 1950er Jahre.[14] Durch das Sammeln und Wiederverwenden von massenmedialen Bildern, die aufgrund ihrer unbeständigen Zirkulationsform zum Verschwinden bestimmt waren, machte Dittborn die Körper und Leben derjenigen sichtbar, die vom chilenischen Staat als unwürdig angesehen wurden – Menschen, die als kriminell oder als rassisch minderwertig charakterisiert wurden und verdammt waren, aus der Geschichtsschreibung der Nation zu scheiden. Seine Arbeit beabsichtigt, verdrängte Bilder der Menschen, die einer permanenten Unsichtbarkeit ausgesetzt waren, ins kollektive Gedächtnis zurückzuholen, und das Verhältnis fotografischer Archive zu den unterschiedlichen Formen von Verdrängung und Gewalt, sowie von Überwachung und Kontrolle zu enthüllen.[15]

8 Vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1981, S. 187.
9 Vgl. Ebd.
10 Vgl. Ebd. S. 188.
11 Vgl. Ebeling, Knut; Günzel, Stephan: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin 2009, S. 17.
12 Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 134f.
13 Vgl. Von Bismarck, Beatrice: Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung. In: Ausst.-Kat. Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im Zeitgenössischen Kunstfeld. Kunstraum der Universität Lüneburg, 2002. Köln 2002, S.113–119, hier S. 113.
14 Vgl. Merewether 2006 (wie Anm. 7), S. 160.
15 Vgl. Brizuela, Natalia; Roberts, Jodi: What's the Matter with Photography? In: Ausst.-Kat. The Matter of Photography in the Americas. Iris & B. Gerald Cantor Center for the Visual Arts, Stanford, 2018. Stanford 2018, S. 14–39, hier S. 28.

8 Survivors

In *8 Survivors*[16] aus dem Jahr 1986 setzt sich Dittborn zunächst reflexiv mit Formen der Verdrängung und Unsichtbarkeit auseinander. Das Werk besteht aus einem Papierbogen, der aufgefaltet die beachtlichen Maße von 202,9 x 153,7 cm aufweist. Recht zentral sind acht Portraits in zwei Spalten und vier Reihen angeordnet, die im Folgenden von oben links nach unten rechts ausführlich besprochen werden. Die oberen beiden auf dem Bogen aufgebrachten Portraits, entstammen einer fotografischen Abbildung Martin Gusindes anthropologischer Studie *Begegnungen aus dem Feuerland* – erschienen 1920. Aus Gusindes Fotografie, die Körperbemalungen dreier indigener Frauen beim *Kewanix*-Spiel dokumentieren soll,[17] extrahiert der Künstler zwei Frauengesichter, welche er durch ein Siebdruckverfahren auf den Bildträger überführt.

In Gusindes Kompendium werden fotografische Abbildungen indigener Feuerlandbewohner*innen zusammengeführt, auf deren Grundlage der Anthropologe indigene Gemeinschaften zu erforschen versuchte. In seinen Fotografien erfahren die Abgebildeten eine Etikettierung des „Exotischen", „Wilden" und „Primitiven".[18] Ebendiese pejorativen Stereotypen prägen die nationale Perspektive auf die indigene Kultur, bestätigen deren Abgrenzung und negieren eine gemeinsame Geschichte. Dabei handelt es sich um eine Perspektive, die im Laufe des 20. Jahrhunderts perpetuiert wurde und die indigene Vergangenheit in Chiles kollektivem Gedächtnis ablehnte. Eine solche Konfrontation mit der Vergangenheit, die unweigerlich in einer Aufarbeitung und Infragestellung der bestehenden kolonialen Strukturen, bis hin zur Ausrottung indigener Völker, hätte münden müssen, wurde vehement vermieden.[19] Insbesondere das Pinochet-Regime hatte kein Interesse daran, die indigene Vergangenheit Chiles sichtbar zu machen, um möglichen Zweifeln an einer linearen und homogenen Nationalgeschichte keinen Vorschub zu leisten.

Auf Gusindes Fotografien indigener Feuerlandbewohner*innen basierend, widmet sich Dittborn Fragen der Verdrängung und strebt dabei die Fixierung und Vergegenwärtigung der traumatischen Vergangenheit an. Die mit Druckfarbe aufgebrachten und vergrößerten Portraits entfalten eine unmittelbare Präsenz im Ausstellungsraum. Diese Reproduktionen historischer Abbildungen der ausgelöschten indigenen Völker werden in *8 Survivors* durch das veränderte Medium und den neuen Kontext als „unauslöschliche Spuren" präsentiert.[20] Eine Geste der „Exhumierung" bringt die verdrängten Bilder der Vergangenheit und jener Menschen, die als primitiv und geschichtsunwürdig definiert wurden, wieder zurück ans Licht.[21] Der immanente Charakter des Archivs konstituiert sich sowohl als „errichtend" und „erhaltend", als auch stets mit Zerstörung einhergehend,[22] was sich am Werk Eugenio Dittborns anschaulich nachvollziehen lässt. Im national-historischen Narrativ Chiles erweist sich die Verdrängung als konstitutiv. Somit formiert sich die Geschichtsschreibung um jene auftretenden Leerstellen, die als Folgen von Verdrängung bzw. Zerstörung entstehen und sich als eine Form des Verborgenen und des Unsichtbaren manifestieren.[23] Ebendiese Leerstellen arbeitet Dittborn heraus, in dem er die Fotografien der „Survivors" aufbereitet und das Verdrängte gewissermaßen monumentalisiert.

16 Eine Abbildung kann unter folgendem Link aufgerufen werden: https://www.moma.org/collection/works/66602 (14.01.2021)
17 Vgl. Kay, Ronald: Del espacio de acá. Señales para una mirada americana. Santiago de Chile 1980, S. 16.
18 Vgl. Palma, Marisol: Bild, Materialität, Rezeption – Fotografien von Martin Gusinde aus Feuerland (1919–1924), München 2008, S. 15 u. 18.
19 Vgl. Ebd. S. 283.
20 Vgl. Ebd. S. 291.
21 Vgl. Merewether 2006 (wie Anm. 7), S. 160f.
22 Vgl. Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. In: Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin 2009, S. 29–69, hier S. 36.
23 Vgl. Didi-Huberman, Georges: Das Archiv brennt. In: Ebeling, Knut; Didi-Huberman, Georges (Hg.): Das Archiv brennt, Berlin 2007, S. 7–32, hier S. 22.

Um die staatlichen Formen der Gewalt, Überwachung und Kontrolle auszuleuchten, nähert sich Dittborn den gegenläufigen Dynamiken von Auslöschung und Wiederholung. Für das Bildpaar in der dritten Reihe greift der Künstler auf polizeiliche Fahndungsbilder zurück, die er aus alten Tageszeitungen und Magazinen sammelte. Zu sehen sind zwei Ausweisfotografien zur Fahndung ausgeschriebener Frauen samt ihrer vollständigen Namen, sowie spezifischer Identitätszuschreibungen wie Spitznamen und die Art der ihnen zur Last gelegten Verbrechen. Die pejorativen Zuschreibungen („die Negerin; die Diebin"), die den originalen Fahndungsbildern zugeordnet waren, bleiben bei den *8 Survivors* erhalten. Verwiesen wird hier auf die gängige Nummerierung und die Beifügung zusätzlicher Informationen in polizeilichen Bildarchiven, welche Individuen katalogisieren und – wie auch im Fall der indigenen Bevölkerung Chiles – systematisch klassifizieren und stereotypisieren. Bereits mit ihrer Verbreitung im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Fotografie zu einem Schlüsselelement polizeilicher und pseudowissenschaftlicher Dokumentation und diente dabei zur Konstruktion des *Anderen*, des Kriminellen.[24] Während der Diktatur wurden in Chile Praktiken der staatlichen Überwachung und Kontrolle zu Propagandazwecken instrumentalisiert. Dabei wurden Polizeiarchive zur Erfassung und Verfolgung von vermeintlich Kriminellen eingesetzt. Dittborn bereitet diese in Tageszeitungen publizierten polizeilichen Fotografien auf und nimmt damit direkt Bezug auf ebendiese staatliche Willkür.

Die Neukontextualisierung der in Polizeimagazinen veröffentlichten Fahndungsbilder aus den 1940er Jahren entfaltet sich durch den Bezug zu Dittborns Gegenwart, in der Ausweisfotografien von *Verschwundenen*[25] eine wesentliche Rolle bei der Denunziation staatlicher Gewalt spielten. Dittborns systematische Arbeit erforscht nicht nur die mögliche repressive Aufladung, die der Gattung der Fotografie eigen sein kann, sondern veranschaulicht darüber hinaus deren Machtdispositive. In dieser Weise setzt er Bilder aus den unterschiedlichen Kontexten polizeilicher Archivbilder und sozialpolitischer Repression in Bezug zueinander, sodass sich die Wirkung von Fahndungsbildern – bezogen auf ihre Vergegenwärtigungsleistung, ihre Öffentlichkeitsadressierung und ihren „Beweischarakter" – analog zu Fotografien verhält, die Angehörige von Verschwundenen auf den Straßen Chiles zeigten.[26] Diese Ähnlichkeit wird nicht zuletzt dadurch verstärkt, dass sowohl Trägermedium als auch Format der vergrößerten Fahndungsbilder mit den „Vermisstenplakaten" übereinstimmen. Die verschiedenen Formen der Repression der Abgebildeten durch strenge polizeiliche Überwachung bzw. durch staatliche Gewalt werden dadurch artikuliert, dass Ausweisfotografien einem bestimmten Raster verpflichtet sind. Menschen, die durch derart normierte Fotografien einen Teil ihrer Individualität verlieren, stehen symbolisch für die staatliche Willkür, welche Individuen spurlos verschwinden bzw. in Massengräbern verscharren ließ. Suggeriert wird hier die Vernichtung individueller Biografien.[27]

Das von oben betrachtet letzte Bildpaar insistiert auf eben diesem Gedanken der Exhumierung, der Erscheinung bereits toter Körper und ihrer Rückkehr. Dittborn reproduziert zwei Abbildungen einer anthropologischen Studie, in der über den Fund zweier Menschenschädel in der Wüste von Tarapacá im Norden Chiles berichtet wurde. In *8 Survivors* symbolisieren die ausgegrabenen Menschenschädel die Überreste derer, die zunächst als vermisst galten. Eine unvermeidbare Anspielung an die Öfen von Lonquén, wo im Jahr 1978 die Überreste von fünfzehn Bauern gefunden wurden, die kurz nach dem Putsch verschwunden und hingerichtet worden waren.[28] Die Exis-

24 Vgl. Sekula, Allan: Der Körper und das Archiv. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2003, S. 269–334, hier S. 279.

25 Für die Lateinamerikanischen Diktaturen fasst der Terminus *desaparecidos* – die Verschwundenen – jene Menschen als eine Opfergruppe zusammen, die außerhalb der offiziellen Rechtsprechung vom Staat verschleppt, gefangen gehalten und/oder getötet wurden.

26 Vgl. Avelar 2006 (wie Anm. 3), S. 263.

27 Vgl. Ebd.

28 Vgl. Capdepón, Ulrike: Vom Fall Pinochet zu den Verschwundenen des Spanischen Bürgerkrieges – Die Auseinan-

tenz der Verschwundenen wurde durch die Ausgrabung der Leichen sichtbar. Die Geste der allegorischen Exhumierung in seinen Arbeiten wird in Dittborns Text *Track End* wie folgt manifestiert:

> „The painter owes his works to the human face, unique and generic in its somatic constitution, […] apt for dismantling and reassembly in the production of dreams. The painter owes his works to the human body deported in a photogenic state to the collective space of the magazine, the formalization of its perpetual abandonment; […] he owes his works to the suffering of countenances printed in *El Detective* magazine, a criminology and scientific policing publication; he owes his works to the obscene exhaustion of faces and bodies photographed for the common grave that is *Vea* magazine."[29]

Die Bilder, auf welche Dittborn in den *Pinturas Aeropostales* Bezug nimmt, entstammen der Vergangenheit und werden in eine dialektische Beziehung zueinander gesetzt. Durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Zeitlichkeiten, in der Anachronistisches koexistiert, legt Dittborn die konfliktreiche, residuale Heterogenität einer sozialen und kulturellen Formation frei, in der sich die verschiedenen Vergangenheiten – und nicht zeitgemäßen Erinnerungen – durch intervisuelle Relationen überlagern und in denen sie aufeinanderprallen.[30] Die dialektische Anordnung der von der Geschichtsschreibung ausgeblendeten Indigenen und stigmatisierten Verfolgten, suggeriert eine Haltung des Widerstandes gegenüber der staatlichen Autorität, die den Künstler aufgrund ihres impliziten Charakters vor Repressionen schützt. Die politische Bedeutung der Bilder manifestiert sich vielmehr in der Umverteilung der Identitäten sowie der Neueinteilung des materiellen und symbolischen Raumes; ein Vorgang, den Jacques Rancière in Bezug auf das Verhältnis von Ästhetik und Politik in seiner Abhandlung *Das Unbehagen in der Ästhetik* treffend postuliert:

> „Die Politik besteht darin, die Aufteilung des Sinnlichen neu zu gestalten, die das Gemeinsame einer Gemeinschaft definiert, neue Subjekte und Objekte in sie einzuführen, sichtbar zu machen, was nicht sichtbar war, und als Sprecher jene vernehmbar zu machen die nur als lärmende Tiere wahrgenommen wurden."[31]

Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, die neue Einordnung und Verteilung von Zeit und Raum in den *Pinturas Aeropostales* erfolgt durch die Akzentuierung des archivarischen Charakters der Fotografie und dessen memorialer Funktion. Die Fotografie wird durch ihren indexikalischen Charakter dabei zum zentralen Medium des kollektiven Gedächtnisses. Sie gilt als „sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert" und verwahrt somit eine „Spur des Realen", die anhand von Berührung mit der Gegenwart verbunden ist.[32] Eine solche Berührung wird mittels der Zeichnungen der damals siebenjährigen Tochter des Künstlers hergestellt. Die Kinderzeichnungen begleiten, überlagern, erfüllen eine bindende Funktion. Sie bilden eine gegenwärtige Spur des Realen in Werken wie *2nd History of Human Face (Socket of the Eyes)*[33]: „Margarita's faces acted as dams and bridges, as marks to measure the distance between the aboriginals' and the thieves' faces. They would make the abyss between them measurable."[34]

---

dersetzung mit Diktatur und Menschenrechtsverletzungen in Spanien und Chile, Bielefeld 2015, S. 241.

29 S. Dittborn, Eugenio: Track End. In: Merewether, Charles (Hg.): The Archive, London 2006, S. 157.

30 Vgl. Risco, Ana María: Disarmed and Equipped: Strategies, Politics and Poetics of the Image in Eugenio Dittborn's Airmail Paintings. In: Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry 29, 2012, S. 69–75, hier S. 70f.

31 S. Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007, S. 35.

32 Vgl. Assmann 1999 (wie Anm. 12), S. 221.

33 Eine Abbildung kann unter folgendem Link aufgerufen werden: https://www.alexanderandbonin.com/exhibition/219/exhibition_works/2107 (14.01.2021).

34 S. Dittborn, Eugenio: An Airmail Interview. Sean Cubitt and Eugenio Dittborn. In: Ausst.-Kat. Mapa. The Airmail Paintings of Eugenio Dittborn 1984–1992, Witte de With, Rotterdam 1993, S. 22.

Die meist überdimensional vergrößerten, fragmentarisch und collageartig dargestellten Kompositionen, der auf die *Pinturas Aeropostales* reproduzierten Portraits, stehen exemplarisch für Sekulas Auffassung des fotografischen Archivs als „ikonisches System", welches Austauschbarkeit, Konstruierbarkeit und Manipulierbarkeit ausgesetzt ist.[35] In dieser spezifischen Struktur spiegeln fotografische Archive ein unsichtbares Machtverhältnis wider, das charakteristisch für die Konstitution von Geschichte ist, wenngleich das Potenzial in Abhängigkeit von weiteren Parametern veränderlich ist.[36]

Einen wesentlichen Aspekt der *Pinturas Aeropostales* bildet ihr wandelbares Format. Die großformatigen Bilder, teils mit Dimensionen von über zwei Metern Seitenlänge, sind faltbar konzipiert, um in Umschlägen über das reguläre Luftpostsystem verschickt werden zu können. In zusammengefalteter Form gelang es Dittborn, seine Kunst auch unter den repressiven Bedingungen der chilenischen Diktatur zu verbreiten und außer Landes in institutionellen Netzwerken zirkulieren zu lassen.[37] Die aneignende Verwendung des Kommunikationssystems der Luftpost fungiert als subversive Strategie des Widerstandes in der Krise. Die materielle Beschaffenheit des Trägermediums, vor allem Craft-Papier, Baumwoll– und Filztextilien, welches das Zusammen- und Auffalten der Werke erlaubt, unterstreicht den Prozess, der das Ephemere und das Performative des kollektiven Gedächtnisses offenbart. Dittborn nimmt dabei in den räumlichen Qualitäten und Formaten seiner *Pinturas Aeropostales* bewusst Bezug auf kanonisierte Meisterwerke der Kunstgeschichte:

> „Made up of sections that travel folded in envelopes, the airmail paintings, upon these sections being unfolded and assembled on the exhibition walls, transiently joined that class of works in the history of painting that have attempted to position themselves beyond the range of the eye, on an architectural scale. Monet's Water Lilies, for example."[38]

Durch die monumentalen Formate der Bilder nach ihrer Entfaltung, kann dieser performative Akt aber auch als künstlerische Geste oder als Versuch gelesen werden, die Marginalisierten in das historische nationale Narrativ einzubetten. Diese Strategie erinnert unweigerlich an Gustave Courbets Ansatz des Rückgriffs auf große Bildformate, die vormals der Historienmalerei vorbehalten waren, zur Darstellung realistischer Sujets, und unterstützt zum anderen das Konzept die Vergangenheit zu vergegenwärtigt und Verdrängtes neu in das historische Narrativ einzuschreiben.

Pietà

Kunsthistorische Rückbezüge manifestieren sich auch in weiteren Arbeiten des Werkzyklus der *Pinturas Aeropostales*. In *Pietà*[39] aus dem Jahre 1985 erkundet Dittborn die Beibehaltung von menschlichen Spuren durch die massenmediale Vermittlung eines Bildes. Reproduziert wird hier das Bild des im Ring liegenden kubanischen Boxers Benny 'Kid' Paret. Am 24. März 1962 übertrug das Fernsehen live aus dem New Yorker Madison Square Garden den dritten Weltmeisterschaftskampf innerhalb eines Jahres zwischen Benny 'Kid' Paret und Emile Griffith, den letztgenannter

35 Vgl. Sekula, Allan: Ein Archiv lesen. In: Blaschke, Estelle; Linke, Armin; Mende, Doreen (Hg.): Doppelte Ökonomien. Vom Lesen eines Fotoarchivs aus der DDR 1967–1990, Leipzig 2013, S. 139–145, hier S. 141.
36 Vgl. Ebd.
37 Vgl. Thayer, Willy: No man's Land Painting. In: Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry 29, 2012, S. 81–94, hier S. 84.
38 S. Dittborn, Eugenio: „Monet's Water Lilies, for example" Interview. In: Ausst.-Kat. Fugitiva, Fundación Gasco, Santiago de Chile 2005, S. 172.
39 Eine Abbildung kann unter folgendem Link aufgerufen werden: https://www.christies.com/lot/lot-eugenio-dittborn-b-1943-pieta-madison-5732297/?lid=1&sc_lang=en (14.01.2021)

für sich entscheiden konnte. Paret verlor nach dem Knockout das Bewusstsein und erlag wenige Tage später seinen Kopfverletzungen. In Folge dessen wurden die Schlüsselbilder des Kampfes im Fernsehen wiederholt gezeigt. Während einer dieser TV-Zusammenschnitte fotografierte ein Mitarbeiter der United Press International eine Sequenz in sechs Szenen – vom Fernsehbildschirm aus. Diese Aufnahmen wurden von der chilenischen Zeitschrift Gol y Gol erworben und am Folgetag der Veröffentlichung von Parets Tod am 4. April 1962 abgedruckt.[40]

Im Werk Pietà isoliert und von seinem ursprünglichen Kontext befreit, evoziert das Bild des im Sterben liegenden Sportlers die gequälten Körper des politischen Widerstandes. Durch die fotografische Dekontextualisierung verliert das Subjekt zwar seine Identität, wird aber durch die neue Anordnung im Raum Teil einer „Kollektivität",[41] welche – wenn auch nicht explizit – an die Opfer der Diktatur erinnert. Einen Anknüpfungspunkt für eine allegorische Erzählung des Militärputsches bietet die begriffliche Nähe des tödlichen Faustschlags – im Spanischen des *golpe* – zum Lehnwort für *Coup d´État* – dem *golpe de Estado*. So könnte die Geschichte des Boxkampfes samt seiner katastrophalen Folgen an das Leid der chilenischen Gesellschaft erinnern.[42]

Dieser Umgang mit dem Bild der Vergangenheit korrespondiert mit der Auffassung des Bildes als Palimpsest, welches permanenten Schichtungs- und Sedimentierungsprozessen ausgesetzt ist. Demnach bilden Fotografien keine statischen, in sich geschlossenen Einheiten, die Wirklichkeit bzw. Vergangenheit wahrheitsgetreu wiedergeben, sondern fungieren vielmehr als mit „interpikturalen beziehungsweise intermedialen Relationen aufgeladene Gefüge, die sich mit anderen Bild- und Textstrukturen verflechten, überlagern, durchdringen und ebenso durchdrungen werden."[43]

Durch die zusammengesunkene Körperhaltung des Boxers, den schlaff herabhängenden Arm und die leicht versetzte Position der Beine – nicht zuletzt aber durch den Titel des Werks – sind mehrere „interikonische Verweise"[44] auf Michelangelos Figur der *Beweinung Christi* zu erkennen. Durch die Zitation und Aneignung konventionalisierter Bildformeln aus der kunsthistorischen Tradition erhält die Fotografie des Sportlers ihren ikonischen Charakter. Die „vielschichtige Refiguration", die aus dem Prozess einer palimpsestartigen Schichtenüberlagerung von dokumentarischer Fotografie und kunsthistorischer Ikonografie resultiert, ermöglicht die Steigerung des Affekts und des Mitgefühls.[45] Die Schichtung und Durchdringung der christlichen Ikonografie der *Beweinung Christi* manifestiert sich in Dittborns *Pietà* durch die Komposition des ausgewählten Bildausschnitts; erinnert wird an die formalen Strukturen von Darstellungen Christi im Arm der schmerzerfüllten Mutter Maria. Somit greift das Bild auf ein Sujet des Leidens und Mitleidens zurück, welches im Kontext einer kollektiven Bilderinnerung eine affektive Intensität verstärkt.[46]

Ästhetische Aneignungen und Reflexionen über die konzeptionellen Phänomene und Wechselwirkungen zwischen Bildarchiv, Geschichtsschreibung und kollektivem Gedächtnis bilden das Fundament der *Pinturas Aeropostales*. Ihre Wirksamkeit lässt sich mit Georges Didi-Hubermans Anmerkung zum Widerstandspotential der Bilder zusammenfassen:

40 Vgl. Montgomery, Vania: El resplandor de una imagen. Sobre La Pietà de Eugenio Dittborn. In: D21 Virtual, 29.10.2020. https://www.d21virtual.cl/2020/10/29/el-resplandor-de-una-imagen-sobre-la-pieta-de-eugenio-dittborn/ (14.01.2021)
41 Vgl. Assmann, Aleida: Fotografie und Geister in der Gegenwartkunst. In: Dies.; Jeftic, Karolina; Wappler, Friederike (Hg.): Rendezvous mit dem Realen – Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld 2014, S. 342.
42 Vgl. Jenckes, Kate: Witnessing Beyond the Human. Addressing the Alterity of the Other in Post-Coup Chile and Argentina, New York 2017, S. 139.
43 S. Krüger, Klaus: Bild – Schleier – Palimpset. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik. In: Zur Eigensinnlichkeit der Bilder, Paderborn 2017, S. 205–239, hier S. 205.
44 Weiterführende Erläuterungen zum Begriff Interikonizität bei: Chéroux, Clément: Diplopie. Bildpolitik des 11. September, Konstanz 2011.
45 Vgl. Krüger 2017 (wie Anm. 43), S. 214.
46 Vgl. Assmann, Aleida: The digital archive and the future memory. In: Berndt, Daniel; Bialek, Yvonne; Flemming, Victoria von (Hg.): (Post)Fotografisches Archivieren. Wandel Macht Geschichte, Marburg 2016, S. 26–39, hier S. 30.

> „In this historical world that is our own – that is, far from any ultimate ending […] the first political operator of protest, of crisis, of criticism or emancipation, must be called *image*, as that which is revealed as capable of breaking through the horizon of totalitarian constructions."[47]

Die Aufbereitung massenmedialer Archivbilder und die Adaptionen kunsthistorischer Darstellungskonventionen bildet eine künstlerische Strategie, mittels derer sich Dittborn der Zensur entziehen konnte. Das Widerstandspotenzial der Kunst offenbart sich hierbei, im Sinne Rancierès, in einer mehrdeutigen Sprache der Bilder, die sich sowohl ästhetisch als auch politisch lesen lässt. Mit den *Pinturas Aeropostales* bediente sich Dittborn dem widerstandsfähigen Charakter der Kunst, wodurch es ihm gelang Widerstand gegen das Pinochet-Regime zu leisten.

47 S. Didi-Huberman, Georges: Survival of the Fireflies, Minneapolis, London 2018, S. 62.

Ein Ausweg aus der ökologischen Krise? Künstlerische Positionen im Anthropozän

Fabienne Bonus

Der Begriff des *Anthropozän* fand in den letzten Jahren immer mehr Anklang in der Kunstwelt und künstlerischen Auseinandersetzungen. Das Anthropozän-Modell wurde zu Beginn des 21. Jahrhunderts geprägt und ist bis heute nicht unumstritten. Als anthropozentrisch ausgerichtetes Modell beschreibt es ein Erdzeitalter, in welchem die Einflussnahme des Menschen irreversible Schäden an der Erde und ihrer Atmosphäre anrichtet. In welcher Weise kann nun der Begriff des *Anthropozän* und seine Verknüpfungen mit künstlerischen Entwicklungen sowohl retrospektiv als auch gegenwärtig betrachtet werden? Inwiefern kann künstlerisches Schaffen einen Ausweg aus einer der derzeit drängendsten Krisen der Gegenwart – der ökologischen Krise – unterstützen?

In den letzten Jahren hat der Begriff des *Anthropozän* zunehmend Einzug in die Kunstwelt und künstlerischen Auseinandersetzungen gefunden. So gab es zahlreiche Ausstellungen, welche mit dem Anthropozän in Bezug gesetzt wurden. Als Beispiele seien die *documenta 13*, welche u.a. einen Anti-Anthropozentrismus thematisierte,[1] sowie das seit 2013 vom *Haus der Kulturen der Welt* vorangetriebene Projekt des „Anthropocene Curriculum", genannt.[2] Ebenso machte Olafur Eliasson am 1. Januar 2021 in einem Instagram-Post auf die – begleitend zum dänischen Pavillon der *17. Architektur Biennale Venedig 2021* entwickelte – Publikation von Marianne Krogh mit dem Titel „Connectedness. An Incomplete Encyclopedia of the Anthropocene" aufmerksam.[3] Es gibt also eine Relevanz, die Bedeutung dieses Begriffs und seine Verknüpfungen mit künstlerischen Entwicklungen sowohl retrospektiv als auch gegenwärtig zu betrachten. Inwiefern kann künstlerisches Schaffen einen Ausweg aus einer der derzeit drängendsten Krisen der Gegenwart – der ökologischen Krise – unterstützen?

Der Begriff des Anthropozän wurde zu Beginn des 21. Jahrhunderts von Paul Crutzen und Eugene Stoerner geprägt. Das Zeitalter des Anthropozäns zeichnet sich durch die Einflussnah-

1 Weiterführende Informationen unter: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13# (03.01.2021).
2 Weiterführende Informationen zum Anthropocene Curriculum unter: https://www.anthropocene-curriculum.org/ (03.01.2021).
3 Der Instagram-Post ist unter folgendem Link zu erreichen: https://www.instagram.com/p/CJgV8r3IzEA/ (03.01.2021).

me des Menschen auf die Entwicklung des Planeten aus, durch sein Handeln hat er irreversible Schäden an der Erde und ihrer Atmosphäre angerichtet. Es steht für eine anthropozentrisch ausgerichtete Ansicht, weshalb es, ebenso wie seine zeitliche Einordnung, nicht unumstritten ist. Als Epochenbeschreibung ist das Anthropozän auch in den Geowissenschaften noch nicht restlos anerkannt, weshalb wir uns offiziell noch im Erdzeitalter des Holozäns befinden.

Crutzen ordnet das Anthropozän zeitlich wie folgt ein:

> „It seems appropriate to assign the term 'Anthropocene' to the present, in many ways human-dominated, geological epoch […]. The Anthropocene could be said to have started in the latter part of the eighteenth century, when analyses of air trapped in polar ice showed the beginning of growing global concentrations of carbon dioxide and methane. This date also happens to coincide with James Watt's design of the steam engine in 1784."[4]

Nach dieser Definition leitete die Industrialisierung vor knapp 250 Jahren das Erdzeitalter des Anthropozäns ein. Zudem unterteilt Crutzen es, in Zusammenarbeit mit seinen Co-Autoren, in drei Phasen: „The Industrial Era", „The Great Acceleration" und „Stewards of the Earth System".[5] In naturwissenschaftlichen Diskussionen orientiert sich die Definition des Anthropozäns jedoch vermehrt am Gebrauch von Massenvernichtungswaffen, speziell dem ersten Atombombentest 1945, und setzt damit erst bei der „Great Acceleration" an.[6] So differenziert das Modell des Anthropozäns diskutiert wird, so einig ist sich der Großteil der Wissenschaftler*innen darin, dass der Zustand unseres Planeten in den letzten Jahrzehnten einem Wandel in besonderem Ausmaß und Geschwindigkeit unterworfen war. Crutzen führt den Anstieg der Bevölkerung und der Massentierhaltung, die Ausbeutung und Abtragung der Erdoberflächen, das Artensterben durch die Zerstörung von Biotopen, sowie den Anstieg des Energieverbrauchs und die damit einhergehende Zunahme der Schwefeldioxidemissionen, als prägnanteste Ursachen für diese Zustandsveränderung an.[7]

Im Folgenden wird untersucht, welche Zusammenhänge zwischen den Anthropozän-Phasen, der Veränderung des Umweltbewusstseins und der Kunstproduktion bestehen.

„The Industrial Era"

Die erste Phase des Anthropozän-Modells beginnt laut Crutzen et al. ca. 1800 mit dem Einsetzen der Industrialisierung, wodurch die Förderung sowie der Verbrauch fossiler Brennstoffe anstieg. Damit wurden über Millionen Jahre hinweg verschlossene Kohlenstoffansammlungen an die Oberfläche befördert, mit Auswirkungen auf das natürliche Erdsystem in völlig neuem Ausmaß. Crutzen et al. ordnen dies folgendermaßen ein:

> „During the course of Stage 1 from 1800/50 to 1945, the CO^2 concentration rose about 25ppm, enough to surpass the upper limit of natural variation through the Holocene and thus provide the first indisputable evidence that human activities were affecting the environment at the global scale."[8]

4 S. Crutzen, Paul J.: Geology of Mankind. In: Nature, Vol. 415, 2002, Nr. 6867, S. 23.
5 Vgl. Crutzen, Paul J.; McNeill, John R.; Steffen, Will: The Anthropocene. Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? In: Ambio, Vol. 36, 2007, Nr. 8, S. 614–621, hier S. 616–618.
6 Vgl. Barnosky, Anthony; Cearreta, Alejandro; Galuszka, Agnieszka u.a.: Can nuclear weapons fallout mark the beginning of the Anthropocene Epoch? In: Bulletin of the Atomic Scientists, Vol. 71, 2015, Nr. 3, S. 46–57, hier S. 46f.
7 Vgl. Crutzen 2002 (wie Anm. 4), S. 23.
8 S. Crutzen et al. 2007 (wie Anm. 5), S. 616.

Abb. 1 Philippe Jacques de Loutherbourg, *Coalbrookdale by Night*, 1801, Öl auf Leinwand, 68 x 106,7 cm, London, Science Museum Group Collection.

Der hohe Anstieg der Verwendung von fossilen Brennstoffen steht in direkter Korrelation zum Anstieg der Weltbevölkerung. Nur durch die Förderung fossiler Brennstoffe konnte die Weltbevölkerung in dem Maße anwachsen und sich die Grundlage unseres heutigen Wohlstands verfestigen. Aufgrund des Wirtschafts- und Bevölkerungswachstums wurden zusätzlich weite Teile der bisher unbewohnten Natur domestiziert, zu Beginn der Industrialisierung waren es nur 10%, bis 1950 stieg diese Zahl auf 25–30%.[9]

Solche Industrialisierungsprozesse hielt Philippe-Jacques de Loutherbourgs in *Coalbrookdale by Night* (1801) fest, indem er das von Rauch und Flammen durchzogene Panorama Coalbrookdales samt seiner Industrieanlage abbildete **(Abb. 1)**. Fast 40 Jahre später malte J.M.W. Turner sein berühmtes Gemälde *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway* (1844),[10] worin er die Kraft einer der größten technologischen Errungenschaften des 19. Jh. manifestierte. Der Ausbau des Eisenbahnnetztes ließ zu, dass Menschen sich schneller und freier bewegen konnten.[11] Sie zogen vermehrt vom Land in die Stadt, Ballungszentren entstanden und Stadtbilder veränderten sich. Dies stellte die Menschheit vor soziale Herausforderungen, da das Zusammenleben der wachsenden Bevölkerung eine Neustrukturierung erforderte. In seiner ersten großen fotografischen Serie *Views on the Line of Loch Katrine Waterworks* (1859)[12] hielt Thomas Annan den Neubau eines im Auftrag des *Water Comittee of the Town Council of Glasgow* großangelegten

9 Vgl. ebd., S. 616.

10 Eine Abbildung kann unter folgendem Link aufgerufen werden: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway (16.01.2021).

11 Vgl. Murray, Michael: Art, Technology, and the Holy. Reflections on the Work of J. M. W. Turner. In: Journal of Aesthetic Education, Vol. 8, 1974, Nr. 2, S. 79–90, hier S. 79.

12 Eine Abbildung kann unter folgendem Link aufgerufen werden: https://www.theglasgowstory.com/image/?inum=TGSA01978 (16.01.2021).

Wasserversorgungsprojekts fest.[13] Die Serie hatte die Erhöhung des Verständnisses seitens der Bevölkerung für das enorme Projekt, welches die Stadt mit Frischwasser versorgen sollte, zum Ziel.

Alle drei Werke können als Zeugnisse des viktorianischen Fortschrittsglaubens gelesen werden. Die Macht der Industrialisierungsprozesse steht bei ihnen im starken Kontrast zur unberührten Natur, was die Gewaltigkeit und Fortschrittlichkeit, mit der sich die Domestizierung der Natur durch den Menschen und seine Maschinen vollzog, unterstreicht. Sie implizierten allerdings auch, dass sich das romantisierte Bild der unberührten Natur als Zufluchtsort nicht mehr lange halten würde.[14] Die Auswirkungen auf die Umwelt werden in diesen Arbeiten zwar aufgegriffen, allerdings vermehrt dokumentarisch und weniger wertend. Sie halten vielmehr das damalige Verhalten und einen Dualismus zwischen Mensch und Natur fest.

Doch können diese Arbeiten retrospektiv helfen, einen Ausweg aus der ökologischen Krise aufzuzeigen? Aus heutiger Sicht schwingen beim Themenfeld der Industrialisierung häufig negative Assoziationen, wie Massentransport, Massenproduktion,[15] Überbevölkerung und der Verbrauch fossiler Rohstoffe mit. Deshalb können Werke, die dieses Themenfeld behandeln, retrospektiv eine politische Wirkung entfalten. Sie unterstützen die Theorie des Anthropozäns insofern, dass sie den Startpunkt und anfänglichen Verlauf veranschaulichen. Sie dienen als Dokumente, die auf einer ästhetischen Grundlage den heutigen Wissensstand untermauern. Dabei treffen zwei Impulse aufeinander: Die damalige Selbstreflexion auf die eigene Epoche und die retrospektive Reflexion unter Berücksichtigung des derzeitigen Wissenstandes. Es entsteht ein Spannungsverhältnis, da die Betrachter*innen das Werk selbst verorten und mit eigenen Impulsen aufladen können. Der Vergleich mit dem gegenwärtigen Zustand lässt diesen kritisch hinterfragen – *„Warum ist es jetzt anders? Wie konnte es soweit kommen?“*

„The Great Acceleration“

Crutzen et al. datieren diese Phase auf den Zeitraum zwischen 1945 bis ca. 2015. Diese Einteilung greift allerdings nicht mehr vollständig, da diese Phase weiterhin andauert.[16] Einigkeit besteht jedoch bei der Datierung ihres Startpunktes, dem ersten Atomwaffentest in der Wüste New Mexicos am 16. Juli 1945, da seine Auswirkungen auch in Millionen von Jahren noch messbar sein werden.[17] Des Weiteren kann bis zum Jahr 1950 ein Anstieg der CO^2-Konzentration auf die doppelte Menge des (laut der Anthropozän-Theorie) vorrangegangenen Erdzeitalters gemessen werden. Als Grund gilt das rapide Wirtschaftswachstum nach der Überwindung zweier Weltkriege und der Großen Depression. Dieses führte wiederum zu einer Verdopplung der Population bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, der Weiterentwicklung von Transportmitteln und damit zu einer erhöhten Nachfrage an fossilen Rohstoffen.[18]

Dem gesellschaftlichen Streben nach Weiterentwicklung sowie nach technischem und ökonomischem Fortschritt stand die Umweltschutzbewegung in den USA der 1960er Jahre entgegen. In diesen Jahren erreichte sie ihre ersten medienwirksamen Höhepunkte, u.a. den 1970 initiierten

13 Das Album wurde 1877 und 1889 in neuen Auflagen publiziert und durch zusätzliche Fotografien ergänzt.
14 Vgl. Grossman, Lionel: Thomas Annan of Glasgow. Pioneer of the Documentary Photograph. Cambridge 2015, S. 50–52.
15 Vgl. Murray 1974 (wie Anm. 11), S. 88.
16 Vgl.https://www.merkur-zeitschrift.de/2019/05/02/keine-quallen-anthropozaen-und-negative-anthropologie/#en-12523-37 (08.01.2021).
17 Vgl. Barnosky et al. 2015 (wie Anm. 6), S. 46f.
18 Vgl. Crutzen et al. 2007 (wie Anm. 5), S. 617f.

Earth Day. Als Antrieb dieser Bewegung ist das 1962 erschienene Werk *Silent Spring* von Rachel Louise Carson zu nennen. Sie forderte zu mehr Umweltbewusstsein auf und machte bereits durch den Buchtitel, welcher auf die Abwesenheit von Singvögeln durch den Einsatz von Insektiziden in der Landwirtschaft anspielt, auf die negativen Folgen der modernen Agrarkultur aufmerksam. Der Umweltschutz begann sukzessiv seinen Weg aus der wissenschaftlichen Nische in die breite Masse.

Vor diesem Hintergrund entstand die Environmental Art;[19] mit ihr sollten Formen des ökopolitischen Aktivismus' Eingang in die Kunst finden. Dabei verfolgten die Künstler*innen unterschiedliche Ansätze. Die einen griffen auf die Bearbeitung von Naturzuständen zurück, andere setzten auf ein „emotionales und spirituelles Verhältnis zur Natur".[20] Dieser Herangehensweise lässt sich Ana Mendietas *Silueta* Serie zuordnen. In ihrer dazu gehörigen Arbeit *Arbol de la Vida* (1976)[21] beschäftigt sie sich mit der Beziehung des eigenen Körpers zur Natur, indem sie durch die Verwendung von natürlichen Materialien vor dem Hintergrund eines Baumes verschwindet. Die Verwendung des eigenen Körpers lässt die Betrachter*innen in eine intime Beziehung mit ihr und der sie umgebenden Natur treten, wodurch eine private und emotionale Auseinandersetzung provoziert wird.[22]

Die Künstler*innen der *Land Art* verfolgten den zuerst genannten Ansatz. Zunächst verschoben sie den Fokus ihrer Kunst aus dem institutionellen Rahmen in die freie Natur, später weiteten sie ihn oftmals auf gesellschaftliche Problematiken wie die der Rückgewinnung beschädigter, lokaler Ökosysteme aus. Sie verfolgten damit das Ziel auf gesellschaftliche, institutionelle oder natürliche Systeme aufmerksam zu machen. Dennoch gerieten sie teilweise ausgerechnet dadurch in die Kritik, dass sie häufig selbst irreversible Veränderungen an der Natur vornahmen.[23]

Als Vorreiter der amerikanischen *Land Art* gilt Robert Smithson. Mit seiner *Spiral Jetty* (1970)[24] machte er die Natur zum Material, indem er Erde und Steine vom Ufer abtrug, um daraus im Great Salt Lake eine spiralförmige Formation anzulegen. Mit der Zeit hebt und senkt sich der Wasserspiegel, sodass die Arbeit zeitweise unzugänglich überflutet wird. Er stellte mit ihr ein neues Naturverständnis vor, in welchem sich der See die Arbeit, sinnbildlich für die menschliche Kultur, von Zeit zu Zeit aneignet. *Spiral Jetty* folgten ein gleichnamiger Film und mehrere Essays, in welchen Smithson die Landschaft erkundete und seine Beobachtungen festhielt.[25]

In Europa wurde die ökologische Bewegung durch Künstler*innen wie Joseph Beuys vorangetrieben. In seinem polarisierenden und medienwirksamen Werk *7000 Eichen* (ab 1982),[26] welches im Rahmen der *documenta 7* und darüber hinaus entstand, brachte er den Prozess der Wiederaufforstung in die künstlerische Praxis. Diese Arbeit enthielt zudem einen partizipativen Aspekt, da sich Bürger*innen für 500 DM einen Basaltstein und einen Baum kaufen konnten, der anschließend eingepflanzt wurde. Beuys lenkte damit das Augenmerk der Öffentlichkeit auf die

19 Vgl. Mesch, Claudia: Art and politics. A small history of art for social change since 1945. London 2011, S. 151.
20 Vgl. Kastner, Jeffrey [Hrsg.]; Wallis, Brian: Land and Environmental Art, Berlin 2004, S. 16.
21 Eine Abbildung kann unter folgendem Link aufgerufen werden: https://artsandculture.google.com/asset/tree-of-life-ana-mendieta/0gHpmJioxe805A?hl=en (16.01.2021).
22 Vgl. Heuer, Megan: Ana Mendieta. Earth Body, Sculpture and Performance. 2004. unter: https://brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe (01.12.2020).
23 Vgl. Mesch 2011 (wie Anm. 19), S. 148.
24 Abbildungen können unter folgendem Link aufgerufen werden: https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty (16.01.2021).
25 Vgl. Loe, Hikmet Sidney: The Spiral Jetty Encyclo. Exploring Robert Smithson's Earthwork Through Time and Place. Salt Lake City 2017, S. 565–567.
26 Abbildungen können unter folgendem Link aufgerufen werden: https://www.7000eichen.de/index.php?id=19 (16.01.2021).

Notwendigkeit eines ökologischen Bewusstseins, mit dem Ziel, ausbeuterische und zerstörerische Tendenzen aufzudecken.[27] Sowohl die physische als auch die emotionale Involvierung, forderte die ansässige Bevölkerung und die Besucher*innen der *documenta 7* zum Handeln auf. Dieses Handeln kann zum einen auf das direkte Tun vor Ort und zum anderen auf das Agieren über die Aktion hinaus bezogen sein. Durch das partizipative Aufforsten ermöglichte Beuys die Gründe für großflächige Abholzungen auch im Alltag zu hinterfragen. Eine große Rolle spielt hierbei sicherlich auch, dass die *7000 Eichen* samt ihrer Basaltsteine auch weiterhin sichtbar sind und das Projekt in Erinnerung rufen.

Dass neuere Formen der Environmental Art inzwischen zunehmend auch neue Technologien und wissenschaftliche Studien miteinbeziehen, zeigt die Arbeitsweise des Biologen und Künstlers Brandon Ballengée. Ihn interessieren die scheinbar beiläufigen Auswirkungen der Umwelteinflüsse auf den Genpool von lebenden Organismen. Im Fokus seiner Untersuchungen stehen die Fehlbildungen und das Artensterben von Amphibien, was er 2010/2011 in seiner Videoarbeit *Un Requiem pour Flocons de Neige Bléssés (A Requiem for Injured Snowflakes)*[28] aufgreift. Darin zeigt er 21 Fotografien, die unterschiedliche Mutationen bei Fröschen und Kaulquappen festhalten. Was diese Fehlbildungen bei den Tieren verursacht, ist nicht restlos geklärt. Die Möglichkeit, dass der Mensch einen so großen Einfluss auf den Lebensraum der ansässigen Arten haben kann, lässt jedoch Bedenken aufkommen und enthält Diskussionspotenzial. Komposition und musikalische Untermalung erhöhen zusätzlich die Emotionalität und verstärken den moralischen Appell.[29]

„Stewards of the Earth System"

Im Jahr 2007 bestimmten Crutzen et al. das Eintreten der dritten Phase um das Jahr 2015. Es stellt sich heraus, dass diese Phase jedoch noch nicht eingetreten ist und stattdessen in der nahen Zukunft verortet werden muss.[30] Die dritte Phase der Anthropozän-Theorie stellt drei zukunftsgerichtete Hypothesen mit unterschiedlichen Ausgängen gegenüber. Das erste Modell geht davon aus, dass sich nichts am menschlichen Verhalten und Umgang mit der Natur verändern wird. Dies führt sehr wahrscheinlich zu einem Kollaps der modernen, globalisierten Gesellschaft.[31] Diese Hypothese wird von unterschiedlichen Klimaforschern unterstützt, da laut ihnen die Schwellenwerte, bereits beim „Klimawandel, [der] biologische[n] Vielfalt und [dem] Stickstoffeintrag in der Biosphäre"[32] überschritten seien. Dies verdeutlicht, dass ein kollektives Vorgehen notwendig ist, um die ökologische Krise durch nachhaltige Lösungen aufzuhalten. Dieser Ansicht lassen sich neohumanistische Strömungen, wie auch der Zusammenschluss der „Scientists for Future"[33] zuzählen. Es gibt jedoch auch einige Stimmen, die behaupten, dass wir uns schon in einer ausweglosen Situation befinden, deren Auswirkungen bereits durch Naturkatastrophen zu spüren sind und nicht mehr aufzuhalten sein werden.[34]

27 Vgl. Mesch 2011 (wie Anm. 19), S. 158.
28 Das Video kann unter folgendem Link aufgerufen werden: https://vimeo.com/53283024 (16.01.2021).
29 Vgl. Rapp, Regine; de Lutz, Christian: [macro]biologies & [micro]biologies. Art and the Biological Sublime in the 21st Century. Berlin 2015, S. 33–35.
30 Vgl. https://www.merkur-zeitschrift.de/2019/05/02/keine-quallen-anthropozaen-und-negative-anthropologie/#en-12523-37 (08.01.2021).
31 Vgl. Crutzen et al. 2007 (wie Anm. 5), S. 616–618.
32 S. Becker, Egon: „Neue Technologien und Ökologie". In: Niederberger, Andreas; Schink, Philipp (Hg.): Globalisierung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Heidelberg 2011, S. 333–361, hier S. 336.
33 Weitere Informationen zu den „Scientists for Future" unter: https://de.scientists4future.org/.
34 Vgl. Scranton, Roy: Learning to Die in the Anthropocene. Reflections on the End of Civilzation. San Francisco 2015, S. 16.

Das zweite Modell geht davon aus, dass es der Menschheit gelingt, ihren Einfluss auf das Erdsystem zu reduzieren, sofern sie auf den Ausbau von nachhaltigen Technologien und einer vorausschauenden Verwaltung der natürlichen Ressourcen setzt.[35] Dies wird sich wahrscheinlich nur sehr schwierig umsetzten lassen, da damit enorme soziale Veränderungen in globalem Ausmaß einhergehen müssten. Dagegen steht das ständige Streben nach erhöhten Lebensstandards. Wer möchte schon gerne im Hier und Jetzt seinen Komfort aufgeben, um zukunftsgerichtet das Klima zu retten? Es wird enorme Überzeugungskraft notwendig sein, um Individuen und gesellschaftliche Strukturen nachhaltig umzusteuern. Die ökologische Krise betrifft allerdings die globale Gesamtbevölkerung und ist statusunabhängig, aufgrund dessen wird sie nur durch wachsende Solidarität und Verantwortungsbewusstsein gelöst werden können.[36] Die Kunst kann an dieser Stelle unterstützend wirken, indem sie ästhetische Erfahrungen produziert, die durch den Gebrauch einer universellen Sprache, eine globale Zugehörigkeit evozieren können. Diese Produktion kann die Rezipient*innen, durch kognitive Reflexion, dazu bringen ein Verantwortungsbewusstsein und ein Gefühl von Solidarität zu entwickeln.

Das dritte und wohl drastischste Modell setzt auf den Einsatz von Geo-engineering. Dieses ist allerdings ethisch umstritten, da es einen gezielten Eingriff des Menschen zur Lösung menschengemachter Probleme vorschlägt.[37]

Ebenfalls ethisch umstritten sind die seit den 1980er Jahren agierenden Künstler*innen der BioArt, welche in ihren Arbeiten naturwissenschaftliche Verfahren ausloten. So überführte Reiner Maria Matysik 1986 einen gentechnisch modifizierten pflanzlichen Organismus in den Kunstbetrieb. Ein Jahrzehnt später ging Eduardo Kac, in seiner Arbeit *GFP Bunny* (2000),[38] einen Schritt weiter und erklärte, dass er im Labor ein Kaninchen so habe genetisch verändern lassen, dass es anschließend leuchtete. Die Abbildungen des *GFP Bunny* präsentierten den Einzug einer im Labor modifizierten Natur in den Kunstbetrieb und stellten diese Tatsache ethisch in Frage, auch wenn sich später herausstellte, dass diese Fotografien nachträglich bearbeitet wurden.[39]

Zeitgenössische Werke der BioArt beziehen sich zwar weiterhin auf naturwissenschaftliche Techniken, lassen jedoch auch Bezüge zu aktuellen Problemen, wie dem weltweiten Artensterben und dem Verlust von Lebensräumen erkennen. Wo Matysik oder Kac aktiv in das genetische Erbmaterial eingriffen, spielt Pinar Yoldas mit hypothetischen Genveränderungen. In ihrer Arbeit *Ecosystem of Exces* (2014) vereint sie aktuelle Forschungsansätze bezüglich der Auswirkungen des globalen Plastikkonsums auf die Weltmeere mit spekulativen Zukunftsvisionen **(Abb. 2)**. Yoldas entwickelt eine hypothetische Weiterführung der Evolutionstheorie, indem sie Organe und Lebewesen entwirft, die Plastik in ihre Organismen aufnehmen und verarbeiten können. Durch ausgeleuchtete Präparategläser und Modelle evoziert sie einen wissenschaftlichen Schauplatz. Inhaltlich spielt Yoldas dabei durch, wie sich Arten entwickeln würden, sofern sie unter den derzeitigen Bedingungen entstünden.[40]

35 Vgl. Crutzen et al. 2007 (wie Anm. 5), S. 616–618.
36 Vgl. https://www.merkur-zeitschrift.de/2019/05/02/keine-quallen-anthropozaen-und-negative-anthropologie/#en-12523-37 (08.01.2021).
37 Vgl. Crutzen et al. 2007 (wie Anm. 5), S. 619.
38 Eine Abbildung kann unter folgendem Link aufgerufen werden: https://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor (16.01.2021).
39 Vgl. Scherer, Ralf: BioArt–Eine Verbindung von Wissenschaft und Kunst. In: Backhaus, Klaus; Lynen, Peter M. (Hg.): Wissenschaft und Kunst. Verbindung mit Zukunft oder vergebliche Sisyphusarbeit? Paderborn 2018, S. 57–99, hier S. 64f.
40 Vgl. Yoldas, Pinar: Speculative Biologies. New Directions in Art in the Age of the Anthropocene. Phil. Diss. Duke University, Durham 2016, S. 55f.

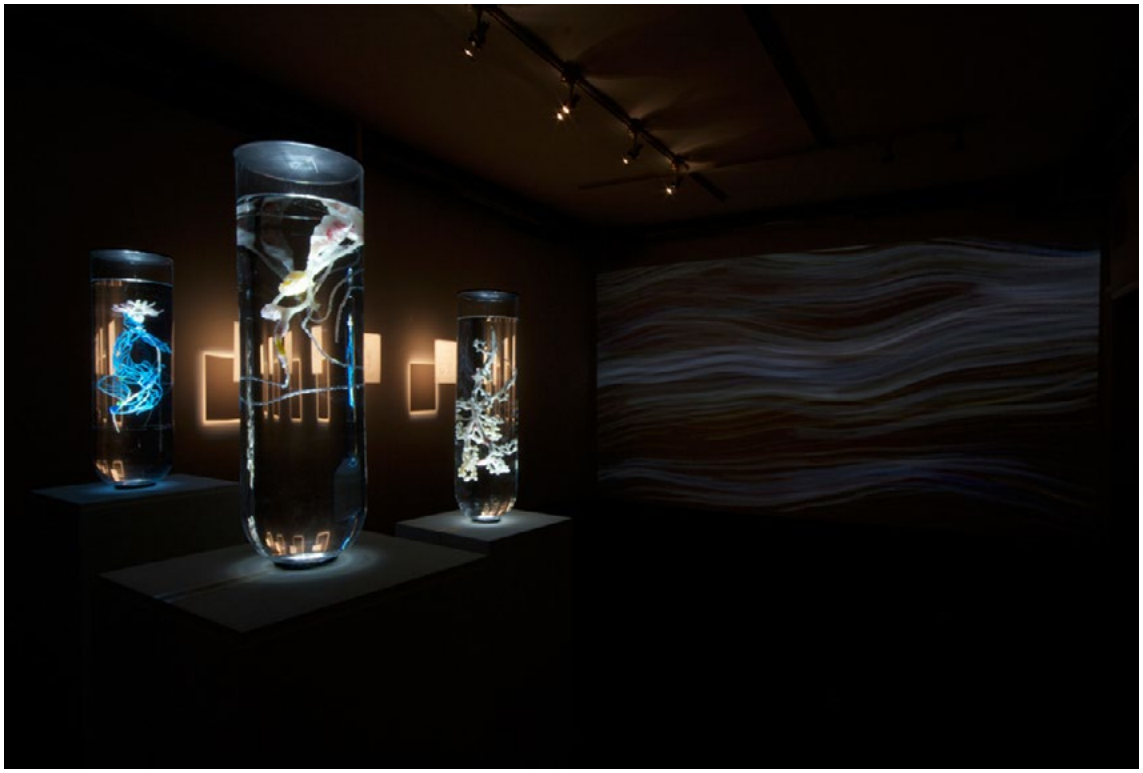

Abb. 2 Pinar Yoldas, *Ecosystem of Excess*, 2014.

Marìa Castellanos und Alberto Valverde stellen in *Symbiotic Interaction, Wearables* (2016–2017), einer Weiterentwicklung ihrer multimedialen Installation *Clorofila 3.0* (2010–2015), erneut lebende pflanzliche Organismen in den Vordergrund. In posthumanistischer Manier stellen sie Mensch und Natur nicht mehr gegenüber, sondern lassen sie in eine symbiotische Beziehung treten. Diese Symbiose wird durch futuristische Kleidungsstücke evoziert, welche die Träger*innen und Pflanzen, durch Verkabelungen in eine wechselseitige Interaktion treten lassen.[41]

Beide Arbeiten wirken wie dystopische Zukunftsvisionen, in denen zukünftiges Leben nur noch durch Modifizierungen möglich sein wird. Sind die Auswirkungen des Anthropozän nicht mehr aufzuhalten, so müssen, ähnlich wie bei Verfahren des Geo-engineering, natürliche durch artifizielle Abläufe ersetzt werden. Scheinbar lösungsorientiert, aber auf Irritation abzielend, regen diese Werke zum Nachdenken an. Das Hinterfragen der eigenen Verhaltensweisen kann ein Umdenken provozieren, wenn deutlich wird, dass sich individuelle Verhaltensweisen, sofern sie sich als kollektive Handlungsweisen etablieren, zu überregionalen Problemen ausweiten können. Pinar Yoldas verdeutlicht dies, indem sie die weitreichenden Auswirkungen des individuellen Plastikkonsums auf den Lebensraum, die Weltmeere, und die Entwicklung unterschiedlicher Arten durchspielt.

Ein Ausweg aus der ökologischen Krise?

Im bisherigen Verlauf des Anthropozäns lassen sich unterschiedliche künstlerische Tendenzen erkennen. Zu Beginn bestand das Interesse darin, Landschaften und technologische Errungen-

41 Vgl. Symbiotic Interaction, unter: https://www.mariacastellanos.net/?/=/seccion/projects/entrada/symbiotic_engl (03.01.2021)

schaften abzubilden. Das Bewusstsein für die weitreichreichenden Umweltschädigungen der Industrialisierung war noch nicht allgegenwärtig. Sie können retrospektiv jedoch dabei helfen, wissenschaftliche Erkenntnisse zu verorten und uns als Zeugnisse dienen, um die gesellschaftlichen, ökonomischen und ökologischen Entwicklungen sowie Gedanken ins Bewusstsein zu rufen.

Dass sich das Bewusstsein für die Auswirkungen des menschlichen Handelns auf die Umwelt konkretisierte, zeigt die Stärkung der Umweltschutzbewegung in den 1960er Jahren. Damals konnte eine direkte Bezugnahme zwischen künstlerischer Praxis und dem umweltpolitischen Zeitgeist gezogen werden. Die Kunst wurde aktivistischer und zum Unterstützer von sozio- und ökopolitischen Aussagen. Die betroffene Bevölkerung wurde durch emotionale oder physische Involvierung zum Handeln aufgefordert. Die Ursprünge der Environmental Art mit ihrem direkten Einbezug der Natur als künstlerischem Material und zugleich Schauplatz, loteten ein neues Naturverhältnis aus. Dabei verschob sich das Blickfeld immer mehr von regionalen auf globale Umweltprobleme, um strukturelle Auswirkungen auf das gesamte Erdsystem aufzuzeigen.

Diese und andere künstlerischen Positionen haben deutlich vor Augen geführt, dass die Aufgabe darin bestehen kann, durch größeres Interesse an umweltpolitischen Themen und einem erhöhten Bewusstsein für die ökologische Krise, nachhaltige Lösungen zu finden. Dadurch könnte die Erde als eigener Lebensraum erhalten und im besten Fall ganze Ökosysteme regeneriert werden. Doch akzeptiert man die ökologische Krise als globales Problem, so entsteht umgekehrt eine zu heterogene Perspektive, die durch die zunehmende Komplexität immer abstrakter zu werden droht. Dies birgt wiederum die Gefahr, dass sich niemand eindeutig dafür zuständig fühlt, Verantwortung zu übernehmen. Das partizipative Element und die Erhöhung der Emotionalität in den hier vorgestellten künstlerischen Positionen ermöglichen es, die Botschaften nachhaltiger an die Betrachter*innen zu vermitteln. Durch verschiedene über ästhetische Aspekte hinausgehende Arbeitsweisen, wie beispielsweise die Bezugnahme auf wissenschaftlichen Studien oder partizipative Elemente, werden zur ökologischen Krise führende Problematiken und Handlungsmuster aufgezeigt bzw. hinterfragt.

Mittlerweile bedienen sich immer mehr Künstler*innen an naturwissenschaftlichen Technologien, um wissenschaftliche Daten und Systeme in ihre Arbeiten aufzunehmen und zu vermitteln. Der Fokus hat sich zudem vom Aufzeigen punktueller, regionaler Problematiken auf systematische, globale Zusammenhänge verschoben. In der zeitgenössischen Kunst werden entweder derzeitige Problematiken durch die Verarbeitung von wissenschaftlichen Fakten verhandelt oder anhand hypothetischer, zukunftsgerichteter Gedankenmodelle weitergeführt. Sie erweitern Fakten durch Fragestellungen und Gedankenspiele, welche sie als sinnlich erfahrbare Exponate oder performative Versuchsaufbauten in ihre Arbeiten überführen. Dabei machen sie die kritischen Folgen menschlicher Handlungen auf ihre Umwelt unmittelbar erfahrbar und fügen der kognitiven Reflexion darüber hinaus körperliche und emotionale Erfahrungswerte hinzu. Somit zeigen sie die prekären Folgen, die eine beschränkte kollektive Handlungsfähigkeit haben kann, auf und üben Kritik an den bestehenden Systemen, wie institutionellen Handlungsrahmen und Gewohnheiten. Der Ausgang der ökologischen Krisensituation ist zwar ungewiss, eine Änderung ihres Verlaufs jedoch unausweichlich, da die Situation droht sich zu verselbstständigen. Durch die Produktion von Werken und Räumen, die die komplexen Problematiken in ästhetische Erfahrungen übersetzen, können Künstler*innen Überzeugungsarbeit leisten und auf mögliche Handlungsoptionen aus der ökologischen Krise hinweisen.[42] Diese ästhetischen Erfahrungen annehmen und möglichen Handlungsoptionen folgen – das müssen die Rezipient*innen allerdings eigenständig in ihrem eigenen Ermessen. Nur so werden sich auf lange Sicht nachhaltige Modelle etablieren können.

42 Vgl. Rosa, Hartmut; Strecker, David; Kottmann, Andrea: Soziologische Theorien. Konstanz 2007, S. 126.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Philippe Jacques de Loutherbourg, *Coalbrookdale by Night*, 1801, Öl auf Leinwand, 68 x 106,7cm, London, Science Museum Group Collection. Unter: https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co65204/coalbrookdale-by-night-oil-painting © The Board of Trustees of the Science Museum.

Abb. 2: Pinar Yoldas, *Ecosystem of Excess*, 2014. Unter: https://pinaryoldas.info/Ecosystem-of-Excess-2014 © Pinar Yoldas und Janez Janša.

„rumort! explodiert! zerplatzt! – oder hängt euch ans Fensterkreuz“ Satirische Methoden der Kritik in Zeitschriften von Dada Berlin

Katja Wenisch

„Was wir Dada nennen“, schrieb Hugo Ball 1916, „ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt werden.“[1] Der als Essay angelegte Beitrag, möchte dem satirischen Potenzial der Zeitschriften *Die Pleite* und *Der Gegner* nachgehen, deren Illustratoren sich inmitten eines künstlerisch-politischen Kampfes mit sich selbst, den blutigen Straßenkämpfen Berlins, der *Weltrevolution* im Sinne Lenins, und einer aus dieser Imagination hervorgehenden, kommunistisch-anarchistischen Gesellschaft, an Stelle der frisch ausgerufenen Weimarer Republik, befanden. Sind diese Beiträge wirklich ein „Narrenspiel“? Wie viel Ernsthaftigkeit steckt hinter den animos-vibrierenden Zeichnungen? Und lässt sich Dadaismus in diesem Konnex überhaupt fassen?

Wenn sich Dada als „Geistesart“ oder „philosophische Aktion“ wahrnimmt,[2] wie können wir als Kunsthistoriker*innen dann behaupten, es gäbe in künstlerischer Hinsicht einen definierbaren dadaistischen Stil? Wenn Dada in seiner Substanz weder eine Kunst- noch Antikunstbewegung ist,[3] wie können wir ihn dann in den Kanon künstlerischer Strömungen einbetten? Wenn Dada keine Kunst ist, welche Aufgabe wird uns dann innerhalb dieser Bewegung zuteil? Und wie können mit stoischer Beharrlichkeit, Aussagen zu stilistischen Merkmalen Dadas getroffen werden, dessen Erbe schließlich in Verismus und („linker“) Neuer Sachlichkeit, seine Kontinuation gefunden habe?[4]

Zu Anfang der thematischen Recherchen, stand die einfache Überlegung respektive Frage, nach den satirischen Methoden und Mitteln, in den von den Berliner Dadaisten verfassten und unter der hauptsächlichen Herausgeberschaft von Wieland Herzfelde im *Malik-Verlag* publizierten Zeitschriften wie *Jedermann sein eigner Fußball*, *Der blutige Ernst*, *Die Pleite*, *Der Gegner* und

1 Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. 1927. Luzern 1946, S. 91.

2 Vgl. Huelsenbeck, Richard: Dada-Almanach. Berlin 1920, S. 36–41, hier S. 40 und Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft. 2 Bde. Frankfurt/M. 1983, S. 712.

3 Vgl. Sloterdijk 1983 (wie Anm. 2), S. 712.

4 Vgl. bspw. Fleckner, Uwe: Das Wirkliche durch prägnante Sachlichkeit zertrümmert. Carl Einstein und die Weltsicht von Dadaismus und Verismus. In: Ders.: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Berlin 2006, S. 123–159, hier S. 142–144 und Maier-Metz, Harald: Expressionismus – Dada – Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912–1924 (= Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur, Reihe 1, 683) Frankfurt/M. 1984, S. 264.

Der Dada. Doch wenn Dada Berlin lediglich, wie es in einigen der recht kurz gefassten Einträge zum Höhepunkt und fast gleichzeitigem Zusammenbruch der Bewegung heißt, von Ende 1917 bis Ende 1920 ‚existierte',[5] erlangt man beim Durchblättern der Wochen- und Halbmonatsschriften die recht unbefriedigende Erkenntnis, dass im grafischen Metier lediglich George Grosz und John Heartfield hier aktiv waren. Für den Fall, man sieht von John Hoexters Holzfarbdrucken aus den ersten Ausgaben des *Blutigen Ernst* ab, bei dem wiederum vage vermutet werden kann: war er nun Dadaist oder nicht?[6]

Welche Relevanz ist kanonischen Eigenaussagen überhaupt zuzusprechen? Ist ein/eine Künstler*in, der/die sich seinerzeit von Dada distanzierte, auch gewiss kein Dadaist mehr? Oder aber werden zeitgleich die Worte aus Richard Huelsenbecks 1918 proklamiertem *Dadaistischen Manifest* wirksam: „Für den Dadaismus in Wort und Bild, für das dadaistische Geschehen in der Welt. Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!"?[7] Um sich nicht in das diffuse Fahrwasser von Dada oder Nicht-Dada zu begeben, wird der folgende Beitrag die aktive Schaffensperiode Dadas bis Ende 1923 bestimmen und folgt dabei der zeitlichen Einordnung von Hans Richter und Hanne Bergius.[8] Jene Zeit, als sich zwar die anfängliche Gruppendynamik zunehmend in einzelne Tendenzen aufzulösen beginnt, jedoch der feste Zirkel um den *Malik Verlag* und die spätere *Rote Gruppe*, weiterhin in gemeinsamer Sache in den Zeitschriften publiziert. Anfang der 1920er Jahre wird die Riege satirisch-politischer Illustratoren weitaus vielfältiger. Karikaturisten,[9] wie Otto Dix, Georg Scholz, Rudolf Schlichter, Otto Schmalhausen und Karl Holtz, die sich entweder mit der dadaistischen Bewegung identifizierten, oder zumindest in regem Austausch mit selbigen standen, und zudem unter anderem bei der *Ersten Internationalen Dada-Messe* im August 1920 mit eigenen Werken vertreten waren.[10] Zweifelsohne werden die meisten dieser Vertreter gegenständlicher Kunst unter einen der Oberbegriffe des sozialkritischen Realismus,[11] der „linken"[12] Neuen Sachlichkeit,[13] des Verismus[14] oder Nach-Expressionismus[15] geführt. Doch wenn Dada kein eigentlicher Kunststil war, was war dann der Unterschied zu den genannten Positionen? Dass ersterer ein negativer, auf ‚anarchistisches' Chaos ausgerichteter, zynisch-animoser, politischer Protest, mit

5 Vgl. hierfür u.a. Mülhaupt, Freya: Verelendung, Revolution und Kunst. Aspekte zur Entwicklung und Problematik proletarisch-revolutionärer Kunst in der Weimarer Republik. In: Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Kunsthallen, 1977: Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin 19774, S. 160–204, hier S. 161.

6 Vgl. Aufenanger, Jörg: John Höxter. Poet, Maler und Schnorrer der Berliner-Bohème. Berlin 2016, S. 63–65.

7 Huelsenbeck 1920, S. 36–41 (wie Anm. 2), hier S. 41.

8 Vgl. hierfür Richter, Hans: DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1964, S. 105–140, und Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Giessen 1989, S. 311–387.

9 Wenn hier das Maskulinum verwendet wird, dann aus dem Grund, dass in diesen Zeitschriften keine Künstlerinnen Karikaturen veröffentlicht haben.

10 Vgl. hierfür Ausst.-Kat. Erste Internationale Dada Messe, Texte von Wieland Herzfelde und Raoul Hausmann, Kunsthandlung Otto Burchard, Berlin 1920, frei zugänglich auf der Seite des The International Dada Archive https://dada.lib.uiowa.edu/items/show/218 (05.011.2021) und Bergius 1989 (wie Anm. 8), S. 65–301.

11 Vgl. hierfür Schmied, Wieland (Hg.): Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika. München, London, New York 2001.

12 Vgl. zur Aufteilung in linken und rechten Flügel der Neuen Sachlichkeit Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland: 1918–1933. Hannover 1969, vgl. auch Schneede, Uwe M.: George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft. Köln 1975, S. 161 und Schmalenbach, Fritz: Die Malerei der ‚Neuen Sachlichkeit', Berlin (West) 1973, S. 18f.

13 Vgl. Hartlaub, Gustav F.: Zum Geleit. In: Neue Sachlichkeit. 1925, o. S.

14 Vgl. Westheim, Paul (Hg.): Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts. In: Das Kunstblatt VI, 1922, S. 369–414 und Schmidt, Paul F.: Die deutschen Veristen. In: Das Kunstblatt VIII, 1924, S. 367–372, vgl. zur frühen Unterscheidung von Verismus-Karikatur und Neu-Realismus Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin 1924, S. 414–418. Vgl. ebenso zum Eigenverständnis des Verismus Grosz, George: Statt einer Biographie. In: Der Gegner 2, H. 3, 1920/1921, S. 68–70.

15 Vgl. hierfür Roh, Franz: Nach–Expressionismus. Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1935.

dem Ziel der bürgerlichen Zersetzung war, dem schließlich eine kontrollierter und objektiv-rationalere Sozialkritik folgte?

Im Laufe der Recherchen kristallisierten sich zwei Sujets der Krise heraus: das der dauerrevolutionären, sich überschlagenden, krisengebeutelten Zeit um 1918–1924, und der meines Erachtens diffizile Zugang zu Dada für die Kunstgeschichte. Demgemäß erhebt das Folgende keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vielmehr hält es Gedanken fest, denen ich künftig weiter nachgehen möchte. Denn selbst 100 Jahre nach ihrer Veröffentlichung, sind Karikaturen als unmittelbarste Zeugen ihrer Zeit, ein noch immer unterrepräsentiertes Gebiet in der Kunstwissenschaft. In diesem Aufsatz möchte ich Einblick geben in das satirische Potenzial der Zeitschriften *Die Pleite*[16] („Illustrierte Halbmonatsschrift" und 1924 als „Politisches Kampfblatt" betitelt) und *Der Gegner*[17] („Politische Monatsschrift mit dem satirischen Teil ‚Die Pleite'"), deren Illustratoren nach der Einstellung dieser Blätter beinah geschlossen für das parteipolitische Massenorgan der *KPD Der Knüppel*[18] („Satirische Arbeiterzeitung der KPD") tätig waren.

„August 1914. Von da ab stieg das Barometer. 13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel, 50 Millionen Soldaten, die marschierten, 6 Milliarden Geschosse, 50 Milliarden Kubikmeter Gas […]".[19] So fasst der Theaterregisseur Erwin Piscator zehn Jahre nach Ende des Deutschen Kaiserreichs, den Ersten Weltkrieg bündig in einer Programmschrift zusammen. Mit Ende des Krieges rütteln Desillusion, Ohnmacht, Wut – und die alsbald blutig niedergeschlagenen Räterepubliken – in Teilen der Bevölkerung an den Grundfesten von Staat und Gesellschaft und versuchen sich als realgeschichtliche Perspektive zu behaupten. Um dem revolutionären Elan größerer Massen zuvorzukommen, ruft Philipp Scheidemann die Republik aus, dessen Vorhaben angesichts von Novemberrevolution, Januaraufstand und den Märzkämpfen undiplomatisch scheitern sollte.

Die Zensurschranken des Kaiserreichs waren indessen seit dem Inkrafttreten der Reichsverfassung 1918 aufgehoben worden, und förderten erstmalig die breite Entfaltung und Entstehung politischer Zeitschriften aller Orientierungen, wenngleich nur allzu häufig per Staatsgesetzbuch für die Eindämmung der verfassungsgemäßen Freiheit gesorgt wurde. Angesichts der allgemeinen Krisenlage dringen die grotesk-verzerrenden, satirisch-bösen und heiter bis aggressiv-ironischen Stimmen mannigfach an die Öffentlichkeit. Zeitungskioske bewerben ein buntes Sammelsurium die Namen tragen, wie: *Die Pille, Die Ente, Das Stachelschwein, Schall und Rauch* oder *Der Ventilator*. Die Riege ihrer Mitarbeiter reicht von Erich Weinert, Egon Erwin Kisch und Klabund, bis Walter Mehring, Erich Kästner und Kurt Tucholsky. Denn wie letzterer im Nachklang konstatiert: *Die Zeit schreit nach Satire*.[20]

16 Erschienen von 1919–1924 mit Unterbrechungen und wechselnden Herausgebern, darunter Wieland Herzfelde, George Grosz, John Heartfield, ab 1923 unter E. Küng in der Unionsbuchhandlung Zürich und im Malik-Verlag Berlin. Die Jahrgänge der Pleite sind öffentlich zugänglich auf der Internetseite des Kunsthaus Zürich: https://digital.kunsthaus.ch/viewer/toc/23638/1/-/ (09.01.2021).

17 Erschienen von 1919–1922, 1. Jg. H. 1–7 im J. Joest Verlag, Halle und Van der Broecke Verlag, Leipzig, ab H. 8/9 im Malik-Verlag, Berlin. Herausgeber waren im 1. Jg. H. 1–12 Julian Gumperz und Karl Otten, ab dem 2. Jg. H. 1/2 Julian Gumperz und Wieland Herzfelde, mit zeitweiligem Verbot der Pleite, beherbergte die Zeitschrift selbige. Die Jahrgänge des Gegner sind öffentlich zugänglich auf der Internetseite der Bibliothek der Princeton University, durch das Blue Mountain Project: https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabs&e=-------en-20--1--txt-txIN------- (09.01.2021).

18 Erschienen von 1923–1927 im Verlag Vereinigung Internationaler Verlagsanstalten, Berlin, meist monatlich mit Unterbrechungen.

19 Piscator, Erwin: Von der Kunst zur Politik. In: Ders.: Das Politische Theater. Faksimiledruck der Erstausgabe, Berlin 1929. In: Piscator, Erwin; Hoffmann, Ludwig (Hg.): Schriften. 1 Bde. Berlin (DDR) 1968, S. 9.

20 Vgl. Panter, Peter: Die Zeit schreit nach Satire. In: Vossische Zeitung, H. 268, am 29. Juni 1929, öffentlich zugänglich auf der Internetseite der Staatsbibliothek Berlin http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/kalender/auswahl/date/1929-06-09/27112366/ (05.01.2021).

Von der anfänglich provokativen Entlarvung bürgerlich-geistiger Werte in Zürich, wandelt sich Dada in Berlin währenddessen zu einem vehementen politischen Angriff, gegen die zu Beginn 1919 mit allen Mitteln und mit Hilfe der Mehrheitssozialdemokratie ihre Positionen verteidigenden alten Mächte. In gemeinschaftlich dadaistischer Gesinnung mit Raoul Hausmann und dem aus Zürich zugezogenen Richard Huelsenbeck ergreift nun jenes revolutionär-gärendes Bündnis das Wort, das sich bereits in den Kriegsjahren innerhalb der *Neuen Jugend*[21] gefunden und dort radikalisiert hatte: George Grosz, Wieland Herzfelde, John Heartfield und Franz Jung. Die enttäuschten Hoffnungen der Revolution weichen unter ihnen einer penetrant-herausfordernden Ironie, die sich die Errichtung einer sozialistischen oder vielmehr kommunistischen Gesellschaft zu ihrem obersten Ziel im künstlerisch-politischen Kampf auserkoren hatte:[22]

> „*Wir klagen an: Regierungssozialisten*, ihr habt das *Blut* der Arbeiter von Anleihe zu Anleihe *verpumpt*.
>
> *Regierungssozialisten*, ihr habt die Revolution verraten!
>
> *Regierungssozialisten*, ihr verspracht Frieden: ihr habt ihn erschwert, da ihr die *Bestrafung der Schuldigen* verhindert habt; während die sichtbaren Führer der Massen durch eure Mietlinge feig erschlagen wurden.
>
> Nationalversammlung der Wasserleichen, Meeting der bremsenden Jammergreise; quasselnd quollen ihrer flinken Münder aus vierjährigem Blutschlamm auf. *Pleite*."[23]

Im Jahr 1919 druckte die *Pleite*,[24] eine politisch-satirische Monatsschrift von je vier bis sechs Seiten Länge, in ihrem ersten Heft diese Worte. Nach ihrem Verbot wurde sie – unter der redaktionellen Betreuung von Julian Gumperz – dem *Gegner* beigelegt, der sich vermehrt textbasiert dem „Kampf gegen Ausbeutung und Unterdrückung, Vertiefung und Klärung revolutionärer Erkenntnis und Weltanschauung" verschrieben hatte.[25] Im Sommer 1923, als sich infolge der Hyperinflation, die Lebensbedingungen der Arbeiterklassen und der kleinbürgerlichen Mittelschicht erneut radikal verschlechterten, sich Massenstreiks und Hungerunruhen häuften, und die *KPD* vermehrt an Einfluss gewann, erschien die *Pleite* ein letztes Mal mit drei eigenen – darunter zwei illegalen – Ausgaben, nun auf 24 Seiten erweitert und mit einem Schwerpunkt auf Bildsatire, bis sie schließlich im Januar 1924 endgültig eingestellt wurde.

Die Titelseite dieser ersten Ausgabe ziert eine ätzende Karikatur des Sozialdemokraten und ersten Präsidenten der Weimarer Republik, Friedrich Ebert, unter dem Titel *Von Geldsacks Gnaden*.[26] Aufgeschwemmt, unrasiert und mit tiefhängenden Augen, sitzt er breitbeinig auf einem Sessel. Ein Krönchen auf dem struppig-kahlen Haupt und eine Zigarre zwischen die dicken Wurstfinger geklemmt, wartet der Präsident auf ein großes Glas Berliner Weiße, das ihm sogleich von seinem äußerst dubiosen Bediensteten in Militärgewandung auf dem Tablett kredenzt wird. Im weiteren Verlauf der Ausgabe tritt Scheidemann als *Apostel Philipp* mit einem einzigen Laib Brot vor die hungernde Menge, Erich Ludendorff *kehrt*, eine Spielzeugkanone hinter sich herziehend, zu*rück* nach Berlin und Gustav Noske zeigt sich in voller Militärmontur, mit Eisernem Kreuz, Pickelhaube und erhobenem Säbel auf einem wehrlosen Zivilisten kniend *an der Arbeit*. Mit die-

21 Erschienen von 1916–1917, 1. Jg. H. 7–10 im Verlag Neue Jugend, Berlin unter Heinz Barger, ab H. 11/12 bis zum Verbot im Juni 1917 im Malik-Verlag unter Wieland Herzfelde, Franz Jung und John Heartfield, meist monatlich mit Unterbrechungen.

22 Eisenhuber, Günter: Manifeste des Dadaismus. Analysen zu Programmatik, Inhalt und Form. Berlin 2006, S. 49, vgl. ebenso Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (= Propyläen der Kunstgeschichte, 16). Berlin 1931[3], S. 177.

23 Einstein, Carl: Pleite glotzt euch an. Restlos. In: Die Pleite 1, H. 1, 1919 (wie Anm. 16), S. 2.

24 Der Titel Die Pleite entstand als Anspielung auf die Niederschlagung der revolutionären Kämpfe im Frühjahr 1919.

25 Vgl. Erklärung. An unsere Leser. In: Der Gegner 3, H. 1, 1922 (wie Anm. 17), S. 31.

26 Vgl. Die Pleite 1, H. 1, 1919 (wie Anm. 16), https://digital.kunsthaus.ch/viewer/toc/23638/1/-/ (09.01.2021).

ser ersten Ausgabe treten als Gegenstand der Karikaturen nicht allein eine Mehrzahl der konservativen und rechtslastigen Protagonisten der Konterrevolution 1920 auf den Plan, denen in den folgenden Heften eine Hauptrolle zukommen wird, sondern mit ihnen wird auch der emotionale Blitzableiter, der fortan bewusst amoklaufenden Satiren ins Auge gefasst: die Weimarer Republik und ihr Vorgänger das Deutsche Kaiserreich, samt militärischer und kapitalistischer Anhängsel.

Die Illustratoren der Journale verneinten in ihrer Kritik sowohl die Grundlagen dieser bürgerlichen Gesellschaften, als auch ihre modulierenden Erscheinungsformen, darunter jene, welche die Karikaturen anderer gesellschaftskritischer Blätter, wie der *Simplicissimus* oder *Ulk*, stets als harmloser eingestuft hatten. Deren dümmlich-dreinsehende Leutnants und leutselig-lüsternen Kriegsgewinnler, verwandelten sich in *Pleite* und *Gegner* zu den barbarischen Mördern Liebknechts, Luxemburgs und des arbeitenden Volkes. Unter ihnen legten die Konzerndirektoren ihre jovialen Manieren ab, und offenbarten ihrer Mitwelt ihr wahres animalisches Wesen, das, im Falle von Georg Scholz, bisweilen in einer schweinischen Physiognomie kulminierte:

Ordnung, Gerechtigkeit u. Nächstenliebe gewährleisten die Wiedergeburt unseres Vaterlandes, lässt der Untertitel hier verlauten.[27] Zentral in den Vordergrund der an eine Theaterszene erinnernden, allegorisch angelegten Karikatur, stellen sich die Hauptakteure der unheiligen Trias vor. Das fette *Kapital*, adrett in Anzug und Frack. Eine Melone auf das speckrollige Schweinsgesicht gesetzt, legen seine Finger einen Geldschein in die nicht austarierte Waage, der sich offenherzig frontal zur Schau stellenden, halbblinden, prallen *Justitia*, deren unverhüllter Oberkörper von der hageren *Kirche* faunisch-schielend ins Visier genommen wird. Währenddessen offenbart sich im Hintergrund unbeachtet das Narrativ einer kurz zuvor durchgeführten Exekution, an der nun vor Blut triefenden Guillotine vor ihrer Säuberung, während links die Reste eines hageren Körpers von einem Schergen Richtung Sarg geschleift werden. Rudolf Schlichter rechnet seinerseits in *Was brauchen sie Gehaltserhöhung. Sie haben ja ein Kapital zwischen den Beinen*,[28] mit dem Kapitalismus ab, in *Lakaien der Bourgeoisie*[29] mit dem Bürgertum und in *Das Recht der Frau*[30] mit dem Staat. Der Großindustrielle Hugo Stinnes erzeugt in Otto Schmalhausens Karikatur flatulierende kräftige *Sturmweh'n* gen arbeitendes Volk,[31] und dazwischen eingebettet immer wieder die grozschen Kausalketten von *Menschenschacherern*,[32] *Landplagen* an *Kriegsverletzten*[33] und *Hungerweihnachten*.[34] Doch *wer hungert wird erschossen…*, oder auf einem öffentlichen Platz mit dem Schaft der Hinterlader-Gewehre der Reichswehr verprügelt, während dem Krösus fernab auf einem Balkon mit heruntergefahrener Markise ein üppiges Mahl serviert wird.[35]

Eine treffende Emblematik für eine Zeit schärfster Klassenauseinandersetzungen. Das populäre Zitat aus dem *Simplicissimus: n' guter Logenplatz und die Revolution auf der Bühne. Da sag' ick blos, vive la république*,[36] erhält in dem von Karl Holtz illustrierten Kontext sein schlagkräftiges Pendant.

Anders als in zahlreichen Collagen und Materialplastiken, wie sie von Dada bekannt sind, die mit der Form ihres Wirklichkeitsbezuges zu provozieren suchten, bedienten sich die Illustratoren in den Zeitschriften traditioneller Gestaltungsmittel. Diesen gemein ist ihr dialektischer, agitatorisch-propagandistischer Bildaufbau, changierend zwischen harmloser Ironie und aggressivem Sarkasmus. These und Antithese, Lächerliches und Grauenerregendes werden simultan als „lite-

27 Der Gegner 2, H. 10/11, 1921 (wie Anm. 17), S. 361.
28 Die Pleite, H. 7, Juli 1923 (wie Anm. 16), S. 15.
29 Der Gegner 2, H. 7, 1920/21 (wie Anm. 17), S. 256f.
30 Der Gegner 3, H. 2, 1922 (wie Anm. 17), S. 58.
31 Die Pleite, H. 7, Juli 1923 (wie Anm. 16), S. 7.
32 Der Gegner 2, H. 5, 1920/1921 (wie Anm. 17), S. 163.
33 Der Gegner 2, H. 12, 1920/1921 (wie Anm. 17), S. 455.
34 Die Pleite, H. 9, Hungerweihnachten 1923 (wie Anm. 16), Titelzeichnung.
35 Die Pleite, H. 7, Juli 1923 (wie Anm. 16), S. 10.
36 Titelzeichnung von Arnold, Karl: Hoppla wir leben. In: Simplicissimus 32, H. 27, S. 353, digitalisiert und öffentlich zugänglich auf der Internetseite des Simplicissimus http://www.simplicissimus.info/index.php?id=6 (12.01.2021).

rarische Kuppelung" dargestellt,[37] deren Synthese erst je nach Blickwinkel des/der Rezipient*in vollzogen werden kann. Mit Hilfe bildrhetorischer Parameter versucht man sich von der Zeit zu distanzieren, und sie gleichzeitig zu bewältigen.[38] Man sagt polternd ja zu einer Wirklichkeit als Faktizität, um alles, was einzig „schönes Denken" ist, zu überrollen.[39] Dada nimmt einen Teil seiner Triebkraft aus dem Gefühl, unschlagbar nüchtern auf die Welt zu sehen. Man gebärdet sich pathetisch positivistisch, und scheidet unerbittlich „nackte Tatsachen" von Phrasen, bloße Kultur von harter Realität.[40]

Es heißt oft, Dada wäre an seiner Unseriösität gescheitert. Die sozialkritischen Grafiken dieser Zeitschriften sind *de facto* nicht zu verwechseln mit der vermeintlichen Blödelei, die der Bewegung häufig zugeschrieben wird, und hauptsächlich ihren Performances und Aktionen zu Grunde liegt. Egal ob Dieter Wellershoff selbige negativ als soziale Verweigerungs- und intellektuelle Spielform definiert, die sich allein durch ihre Absurdität erfülle,[41] Friedmar Apel sie positiv als kulturkritische Oppositionsform gegen eine erstarrte Rationalität definiert,[42] oder Peter Sloterdijk es als „Methodologie des Bluffs" bezeichnet,[43] bei Dada Berlin zeigt sich eine Satire, die zwar rabenschwarz und voller Wut ist, aber versucht, teils tief in den roten Farbtopf getaucht, die bestehenden inhumanen Zustände zu kritisieren und zu verändern. Möchte man die Karikaturen, die 1923 bereits im *Knüppel* publiziert wurden, der kommunistischen Kunst zuordnen, so lässt eine Resolution der *KPD* 1925, die Zeichner würden lediglich einer „anarchistischen Kritik der Zersetzung der bürgerlichen Gesellschaft", nicht der „kommunistischen Kritik und Ideologie" der Partei Ausdruck verleihen, dies bezweifeln.[44] Versucht man selbiges in stilistisch-rhetorischer Hinsicht, so müsste dem gedanklichen Konnex zwischen einem etwaig stilkritisch zuordenbarem Verismus, einer dadaistischen Haltung und allgemeinen, bildsprachlichen Gestaltungsmitteln politisch-satirischer Publizistik, in weiteren Recherchen nachgegangen werden.

Doch betrachtet man die „satyirische Dialektik […] der Zeit und Gesellschaft", den „materiellen Körper des Kapitalismus in allen Dingen", dann wird die künstlich erzeugte Satire zu einer Reproduktion des gegeben Zustandes.[45] Und in dem der Dadaismus das Gegebene reproduzierte, enthüllte er die satirischen Züge der rezenten Gesellschaft.[46] Die bestehende Unklarheit über Dada, liegt in seiner variierend-zeitbezogenen und sich selbst im Nachhinein mystifizierenden und inszenierenden Struktur.[47] Über das Dada-Bewusstsein zu sprechen heißt fast automatisch,

37 Einstein 1931³ (wie Anm. 22), S. 178.
38 Vgl. Bergius, Hanne: Das Groteske als Realitätskritik: George Grosz. In: Wagner, Monika (Hg.) Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 401–423, hier S. 402.
39 Sloterdijk 1983 (wie Anm. 2), S. 713.
40 Vgl. hierfür Schings, Hubert: Narrenspiele oder die Erschaffung einer verkehrten Welt. Studien zu Mythos und Mythopoesie im Dadaismus. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, 232). Phil. Diss. Saarbrücken 1995, Frankfurt/M., Berlin, Bern 1996, S. 63 und Ruf, Oliver: Ästhetisches Lachen. Die Kultur des Komischen in Kunsttheorie und künstlerischer Praxis der Avantgarde. In: Diekmannshenke, Hajo; Neuhaus, Stefan, Schaffers, Uta (Hg.): Das Komische in der Kultur (= Dynamiken der Vermittlung: Koblenzer Studien zur Germanistik, 1). Marburg 2015, S. 49–68, hier S. 52–54.
41 Vgl. Wellershof, Dieter: Infantilismus als Revolte oder Das ausgeschlagene Erbe. In: Preisendanz, Wolfgang; Warnung, Rainer (Hg.): Das Komische (= Poetik und Hermeneutik, 7). München 1976, S. 335–357.
42 Vgl. Apel, Friedmar: Die Phantasie im Leerlauf. Zur Theorie des Blödelns. In: Sprache im technischen Zeitalter, H. 64, 1978, S. 359–374.
43 Sloterdijk 1983 (wie Anm. 2), S. 729.
44 Bericht über die Verhandlungen des x. Parteitages der Kommunistischen Partei Deutschlands, Berlin vom 12. bis 17. Juli 1925, Berlin: Zentralkomitee der KPD, 1926, S. 693.
45 Vgl. Märten, Lu: Geschichte, Satyre, Dada und Weiteres. In: Die Rote Fahne, H. 164, am 24. August 1920, Berlin http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/kalender/auswahl/date/1920-08-24/24352111/ (09.10.2021).
46 Vgl. ebd.
47 Vgl. Eisenhuber 2006 (wie Anm. 22), S. 32.

sich unter dessen Ebene zu platzieren.[48] Als Apell jedoch, ist Dada unmissverständlich und bis heute von zwingender Aktualität, denn: *rumort! explodiert! zerplatzt! – oder hängt euch ans Fensterkreuz!*, [49] aber seht die um euch konstruierte Welt als veränderbar an.

48 Sloterdijk 1983 (wie Anm. 2), S. 720.

49 Grosz, George: Man muß Kautschukmann sein. In: Neue Jugend, H. 2, Juni 1917, digitalisiert und frei zugänglich auf der Internetseite der Berlinischen Galerie https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=147087&viewType=detailView (09.01.2021).

Interviews zur aktuellen Krisensituation

Von der Fähigkeit der Kunst, Krisen zu bewältigen

Siola Koesen

Das Interview befasst sich mit verschiedenen Aspekten des Verhältnisses zwischen Kunst und Krise. Neben der aktuellen Krise, der Corona-Pandamie, werden noch andere Krisen und Umbrüche der Neuzeit sowie die besondere Rolle und das Potential der Kunst in solchen Umbruchzeiten thematisiert. Unter dem in der Geschichtswissenschaft üblichen Begriff der *Neuzeit* wird dabei die Zeit von 1800 bis in die Gegenwart verstanden. Aufgrund der Corona-Pandemie war es leider nicht möglich das Interview in Präsenz durchzuführen. Daher wurde die Audiospur des Interviews transkribiert. Mein großer Dank gilt meiner Interviewpartnerin Frau Prof. Dr. Frohne, Professorin für Kunstgeschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Es war mir eine große Freude das Interview mit Frau Prof. Dr. Frohne durchführen zu dürfen.

Siola Koesen: *Herzlich willkommen zum Interview „Krisen in der Kunst der Neuzeit“.*[1] *Ich möchte kurz vorausstellen, dass wir in diesem Interview unter Neuzeit die Zeit ab 1800 bis in die Gegenwart verstehen. Und ich freue mich sehr, dass Frau Professor Dr. Frohne heute hier ist. Sie ist Professorin für Kunstgeschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster und hat die Schwerpunkte Kunst der Moderne und zeitgenössische Kunst.*

Prof. Dr. Ursula Frohne: Vielen Dank für die Einladung, hier bei Ihnen mitwirken zu dürfen, und danke auch für den Fragenkatalog, den Sie mir haben zukommen lassen.

Siola Koesen: *Herzlich willkommen, Frau Prof. Dr. Frohne. Dann würde ich einfach mit der ersten Frage beginnen. Der Begriff der Krise ist sehr schillernd und zeichnet sich spätestens seit dem 19. Jahrhundert durch eine große Bandbreite von Bedeutungen aus. Wie würden Sie den Begriff der Krise in der Kunstwelt der Neuzeit beschreiben?*

Prof. Dr. Ursula Frohne: Ja, der Begriff der Krise, das ist natürlich ein großes Feld und bezogen auf die Kunst sicherlich von besonderer Bedeutung. Ich würde sagen, dass immer wieder unterschiedliche historische Phasen des Übergangs Krisen initiiert haben bzw. krisenhafte

1 Das gesamte Interview kann eingesehen werden unter: https://www.youtube.com/watch?v=-sUAV-_n86Q&feature=youtu.be (14.02.2021).

Entwicklungen vielleicht auch angeschoben haben. Die Krise würde ich als eine ereignishafte Situation begreifen, als einen Prozess oder aber vielleicht auch als eine Leerstelle, von der aus Entwicklungen, die vielleicht schon im Gange waren und die sich bereits andeuteten, einen besonderen Schub erfahren, um sich dann in den folgenden Jahrzehnten oder auch Jahrhunderten zu manifestieren und eine deutlichere Kontur anzunehmen. Man kann das an unterschiedlichen Momenten festmachen, immer wieder vielleicht auch an Kriegen. Jetzt im Moment erleben wir eine Pandemie. Da wird viel darüber spekuliert, inwiefern diese Pandemie Entwicklungen, die sich bereits lange abzeichnen - wie in einem Brennglas heißt es - verstärkt und damit dann eben ja auch andere Parameter nach der Pandemie, umso stärker profilieren wird. Kriege habe ich eben erwähnt; der Erste, der Zweite Weltkrieg sind sicher Einschnitte, die zu besonderen Bedingungen der Kunst geführt haben und die insbesondere auch den Kunstmarkt neu organisiert haben.

Aber ich denke, dass auch mediale Umbrüche sicherlich immer wieder zu krisenhaften Entwicklungen geführt haben. Ich vermeide bewusst das Wort Momente. Denken wir an das Aufkommen der Fotografie im 19. Jahrhundert, so hat sich damit ganz sicher für verschiedene Sparten in der Kunst und auch bis hin zum Kunsthandel sehr viel verändert. Und es haben sich neue Herausforderungen gestellt, zumindest die Auseinandersetzung mit neuen visuellen Möglichkeiten und medialen Dimensionen, die die traditionellen Kunstgattungen zunächst einmal auch in Erklärungsnöte brachten. Also das sind sicherlich unterschiedliche Entwicklungen seit dem 19. Jahrhundert, Tendenzen, Phänomene, die krisenhafte Verdichtungen erzeugt haben.

Siola Koesen: *Ja, vielen Dank. Sie haben jetzt sehr betont, dass es sich bei Krisen um Entwicklungen handelt, die sozusagen einen gewissen Anstoß erfahren, die aber teilweise schon vorher im Gange waren und worauf die Krise dann noch einmal wie ein Brennglas wirkt. Man hat die Formulierung „Brennglas" auch immer wieder in der Politik gehört, auch zur derzeitigen Pandemie, auch das hatten Sie schon angesprochen. Vielleicht vertiefend dazu: Welche verschiedenen Formen kann der Begriff der Krise in der Kunstwelt einnehmen?*

Prof. Dr. Ursula Frohne: Naja, also ich würde zunächst mal sagen, dass die Kunst an sich und besonders wenn wir an avantgardistische Kunstpositionen denken, ein Faible für die Krise hat. Die Kunst ist im Grunde genommen immer schon dafür prädestiniert, diese Verdichtungen, die sich vielleicht gesellschaftlich bereits an verschiedenen Punkten andeuten, in ihre eigene Sprache zu überführen. Und in der Kunst finden wir immer wieder, spätestens seit der Avantgarde allemal, die Tendenz, sich genau auf diese Punkte zu beziehen, die Brüche beinhalten, auch indem sie die Brüche offenlegt.

Das scheint mir doch das Markante am Vorgehen der Kunst zu sein, sich an diesen Punkten fest zu beißen und dabei gesellschaftlich Verdrängtes, das sich aber bereits als krisenhafte Entwicklung andeutet, aufzugreifen und in eine Formulierung zu überführen, die es plötzlich offenbart.

Das ist meines Erachtens das große Potenzial der Kunst, eben genau diese Verdichtungen manchmal sogar auch vorwegzunehmen, bevor dann katastrophale Ereignisse die Latenz einer Krise auch als gesamtgesellschaftliches Phänomen zum Vorschein bringt. Also wenn wir beispielsweise an die Kunst der Weimarer Republik denken, dann deuten sich darin bereits krisenhafte Erfahrungen an, die sich in den Bilderfindungen eines George Grosz oder eines Otto Dix widerspiegeln, die später in die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs einmünden.

Also das ist das ganz besondere künstlerische Vermögen, auf derartige Latenz-Phänomene zu reagieren und sie in eine andere Formulierung zu überführen, manchmal vielleicht auch in plakativer Form zu artikulieren, aber immer auch versetzt mit einem Ambivalenz-Moment, das verunsichernd auf die Betrachter*innen wirkt und dadurch Erkenntnismomente freisetzt, ja einen anderen Blick auf die Gegenwart ermöglicht. Das ist meines Erachtens die Fähigkeit der Kunst, Krisen in sich aufzunehmen und diese Krisen zu vermitteln. Die Kunst kann also eine Mittler-Funktion übernehmen, aber auch konfrontativ agieren. Die Kunst kann aber auch die Rolle einer Krisen-Beschleunigung übernehmen, um gesellschaftlich Verdrängtes sichtbar zu machen.

Siola Koesen: *Ja, sehr spannende Gedanken, die Sie da äußern. Und Sie zeigen ganz besonders das Potenzial auf, was die Kunst hat, im Bezug auf Krisen Dinge auszusprechen, die gesellschaftlich gesehen nicht ausgesprochen werden sollen oder können. Und das führt uns auch weiter zur nächsten Frage. Es ist nämlich so, dass Krise und Ordnung sehr oft als Gegensätze wahrgenommen werden. Und Andreas Volkers und Il Tschung Lim weisen in ihrem Aufsatz „Irrtum und Irritation. Für eine kleine Soziologie der Krise nach Foucault und Luhmann" darauf hin, dass die Krise immer eine temporäre Unterbrechung der Ordnung darstellt. Janet Roidman betont zudem, dass Krisen sogar den Anfang der Ordnung bilden.[2] Jetzt haben Sie bereits angedeutet, dass Anfänge von neuen Ordnungen durch die Kunst auch in gewisser Weise beschleunigt werden können. Lässt sich dieses Phänomen Ihrer Meinung nach in der Kunstwelt gut beobachten?*

Prof. Dr. Ursula Frohne: Ja also ich habe den Text auch gelesen, finde ihn sehr interessant und würde dem auch zustimmen, dass die Krise nicht unbedingt einen privilegierten Zugang zu einer ansonsten verborgenen Realität ermöglicht, sondern die Krise ist bereits sozusagen allpräsent. Und das können wir auch in Bezug auf andere Themen, die wir gegenwärtig in unseren öffentlichen Debatten verhandeln, denken wir an die Erderwärmung, den Klimawandel, all diese Aspekte, die uns sicherlich für die nächsten Jahrzehnte sehr beschäftigen werden, wiederfinden.

Das sind Themen, die uns vergegenwärtigen können, dass die Krise niemals etwas ist, was plötzlich über uns hereinbricht, sondern sie ist ein Zustand, mit dem wir häufig sogar lange Zeit ganz komfortabel leben. Also insofern braucht es vielleicht gerade die Kunst, jenseits der Berichterstattungen in den öffentlichen Mainstream-Medien, um in Metaphern zu artikulieren, die uns diese Brennpunkte der Krise, in der wir immer schon leben und mit der wir uns immer auch arrangieren, markiert und eine Positionierung von Seiten der Rezipient*innen einfordern.

Das ist sicherlich eine Möglichkeit, die die Kunst uns bietet. Und das finden wir besonders in der Gegenwartskunst vielfach wieder. Ich habe gerade den Klimawandel thematisiert, eine aktuelle Ausstellung in Karlsruhe, im ZKM, von Bruno Latour und Peter Weibel kuratiert, zum Thema „The Critical Zones" widmet sich genau diesem Thema.[3] Da geht es um die Politik, die sich um diese Thematik der Erderwärmung und des Klimawandels entfaltet. Und viele künstlerische Positionen, die sich dort aber auch in anderen Kontexten zu diesem Thema öffentlich positioniert haben, bringen bestimmte Konsequenzen, die aus dieser Thematik erwachsen, auf den Punkt und schaffen Bilder, die eine andere Form der Auseinandersetzung und der Selbstpositionierung in diesem Problemfeld ermöglichen.

Siola Koesen: *Dann haben Sie jetzt herausgestellt, dass die Krise im Endeffekt auch immer ein Teil unserer Ordnung ist, die dann sozusagen in gewissen Momenten, ich benutze das Wort jetzt dann noch einmal, zu einer Krise wird. Und in diesen Momenten kommt der Kunst teilweise eine vermittelnde und eben auch eine vorwegnehmend Rolle zu, sodass sie auch schon auf sich anbahnende Krisen hinweist, die noch nicht so richtig in die Krise gekommen sind, aber die in der Entwicklung schon vorhanden sind. Wir haben jetzt schon von mehreren Krisen gehört, mehrere Krisen sind angesprochen worden. Welche großen Krisen würden Sie sagen, haben die Kunstwelt der Neuzeit nachhaltig beeinflusst und beeinflussen sie vielleicht bis heute?*

Prof. Dr. Ursula Frohne: In der Neuzeit ist es natürlich ganz klar die Entwicklung hin zu einer bürgerlichen Ordnung nach der Französischen Revolution und der damit einhergehenden Neustrukturierung und des Aufkommens eines öffentlichen kulturellen Lebens. Das ist, denke ich, eine politische Krise, die dazu geführt hat, dass eine neue gesellschaftliche Ordnung der Kunst und dem Kunstmarkt eine neue Plattform gegeben hat.

2 Folkers, Andreas; Lim, Il Tschung: Irrtum und Irritation. Für eine kleine Soziologie nach Foucault und Luhmann. In: BEHEMOTH A Journal on Civilisation 7, 1, 2014, S. 48–69, hier S. 49f.
3 S. hierzu: https://zkm.de/de/ausstellung/2020/05/critical-zones (14.02.2021).

Also die Veränderung der Position von Kunst, die neue Öffentlichkeit, die entsteht. Das ist der Beginn einer neuen Ordnung, die aus einer Krise heraus, einer politischen Krise heraus, erwachsen ist. Und insofern ist diese politisch-gesellschaftliche Krise der Ursprung dessen, was wir heute das moderne Kunstsystem nennen. Und der Erste und der Zweite Weltkrieg haben weitere Umbrüche erzeugt, die beispielsweise nach dem Zweiten Weltkrieg dazu geführt haben, dass sich der Kunsthandel von Europa maßgeblich in die USA – und damit eben das frühere Kunstzentrum in Europa, Paris, nach New York – verlagert hat. Von dort aus hat sich ein Kunstmarkt-Boom entwickelt – und auch bestimmte Parameter wurden hiermit gesetzt, die das Kunstgeschehen neu strukturiert und definiert haben. Also das sind sicherlich große Umbrüche, aber ich habe eben auch bereits auf die medialen Veränderungen verwiesen, die das Kunstschaffen grundlegend revolutioniert haben. Das Aufkommen der Fotografie hat dazu geführt, dass Künstler*innen mit diesem Medium experimentierten und es schließlich im 20. Jahrhundert auch in seinem Kunstcharakter Anerkennung fand. Durch diesen Medienumbruch haben sich natürlich auch die Sammlungsstrategien und die Kunstinstitutionen radikal verändert.

Heute haben wir großformatige Fotografien in allen Sammlungen, das war vor 50 Jahren so noch nicht denkbar. Und auch was die Wertigkeiten dieses neuen Mediums im Feld der Kunst anbelangt, ebenso wie andere künstlerische Artikulationen wie Installationen und bis hin zum Digitalen. Das sind Umbrüche im Feld der Kunst, die sicherlich auch immer wieder krisenhafte Erfahrungen mobilisiert haben. Auf Seiten beispielsweise von Künstler*innen, die möglicherweise nicht mit diesen Medien arbeiteten und die ihr eigenes Kunstschaffen dadurch auch in Frage gestellt sahen.

Aber es hat sich gezeigt – und das ist ja bereits auch von Walter Benjamin in seinen Schriften präfiguriert worden –, dass es keineswegs so ist, dass die neuen medialen Entwicklungen die alten als obsolet erscheinen lassen. Sondern wir erleben eine Pluralität der künstlerischen Medien, sodass sich manche dieser krisenhaften Vorstellungen, die mit derartigen Umbrüchen einhergehen, im Nachhinein relativieren und sich immer wieder auch eine Renaissance der traditionellen Gattungen der Kunst abzeichnet. Also insofern sind manche Krisen, die vielleicht in der Unmittelbarkeit ihrer Erfahrung zunächst einen großen Umbruch darstellen, retrospektiv in Relation gesehen zu betrachten nicht von solcher revolutionären Kraft waren, wie es möglicherweise den Zeitgenossen erschienen sein mag.

Siola Koesen: *Sie haben jetzt schon Strategien des Umgangs oder der Bewältigung von Krisen angedeutet, z.B. die Medienrevolution, wenn ich es mal so nennen darf. Die Medienrevolution führte allerdings auch nicht dazu, dass die klassischen Kunstgattungen obsolet geworden sind. Haben Sie vielleicht ein Beispiel dafür, wie in der Kunst Auswirkungen von Krisen bewältigt worden sind und welche Folgen das möglicherweise hatte?*

Prof. Dr. Ursula Frohne: Spontan würde ich sagen, so etwas wie die Kunst in den Siebzigerjahren, die feministisch orientiert auf Defizite, auf Desiderate, auf Leerstellen hingewiesen hat. Und sie hat nicht nur darauf hingewiesen, sondern sie ist aktivistisch dagegen vorgegangen und kämpferisch aufgetreten, um Gleichberechtigung von Künstlerinnen im Feld der Kunst, in der Kunstwelt zu fordern. Und dabei hat sich die feministisch orientierte Kunst so positioniert, dass deutlich wurde, dass traditionellerweise ein riesiges Segment der Kunstproduktion im Kunstsystem keine Rolle gespielt hat, nicht wahrgenommen wurde und damit auch keine Öffentlichkeit gefunden hat.

Das ist meines Erachtens ein Beispiel dafür, wie Kunst in der Lage ist, oder wie künstlerische Strategien dazu in der Lage sind, Krisen zu bewältigen und mit Krisen umzugehen, Formen zu entwickeln, die über den reinen Werk-Charakter hinausgehen, indem auch die strukturellen Zusammenhänge des Kunst Systems im Sinne einer Institutionskritik artikuliert und thematisiert werden und alternative Wege gefunden werden, die eigenen künstlerischen Desiderate zu füllen etwa unterdrückte Kunstproduktion auch zugänglich zu machen. Diese emanzipatorischen Momente

der Kunst, das ist etwas, was ich als die Fähigkeit der Kunst betrachte, Krisen zu bewältigen. Es gibt ein Buch von Paul Crother, das 2019 erschienen ist, das sich genau mit diesem Potenzial der Kunst befasst, und zwar nicht nur der bildenden Kunst, sondern auch der Literatur und dem Theater.[4]

Es ist also ein Potenzial der Kunst, emanzipatorische Prozesse in Gang zu setzen. Das hängt sicherlich auch mit der Fähigkeit der Kunst zusammen, Wahrheits-Momente zu erzeugen und etwas aufzudecken, etwas sichtbar zu machen, was in der Alltagswahrnehmung und in unserem alltäglichen Flow nicht wahrgenommen wird, nicht sichtbar wird. Das ist die Fähigkeit der Kunst, uns mit dem zu konfrontieren, was inkohärent bleibt und einer Auseinandersetzung bedarf.

Siola Koesen: *Besonders im 19. Jahrhundert wurde der Begriff der Krise ja sehr häufig verwendet und auch in der zeitgenössischen Literatur über das 19. Jahrhundert lässt sich der Begriff oft finden. So spricht z.B. Reinhart Koselleck sogar vom Jahrhundert der Krise.[5] Würden Sie Krisen in der Kunstwelt des 19. Jahrhunderts einen ähnlich hohen Stellenwert zusprechen?*

Prof. Dr. Ursula Frohne: Das vermag ich nicht so rasch pauschal zu beantworten. Das bedürfte sicherlich einer gründlicheren Forschung, um diese These vom Koselleck auch noch stärker auf die Kunst zu beziehen. Aber Krisen spielen sicherlich eine Rolle. Ich habe vorhin bereits auf die Erfindung der Fotografie hingewiesen. Koselleck sagt auch, dass die Beschleunigung ein wichtiger Faktor ist, einerseits bezogen auf den Fortschrittsgedanken, aber andererseits eben auch bezogen auf das Moment oder auf die Erfahrung der Krise. Denken wir an den Futurismus oder an künstlerische Bewegungen wie den Impressionismus, die genau durch diese Wahrnehmungsveränderungen, die durch Technologien, durch mediale Umbrüche und immer durch dieses Phänomen der Beschleunigung entstehen, aufkommen. Zum Beispiel die Elektrifizierung der Städte, das sind alles Veränderungen der Wahrnehmung, die dazu führen, dass auch in der Kunst krisenhafte Erfahrungen eine Rolle spielen. Die Konfrontation damit, dass bestimmte Darstellungskonventionen nicht mehr kompatibel sind mit der veränderten Realität. Das sind sicherlich individuelle künstlerische Krisen, aber auch Krisen, die sich im 19. Jahrhundert in der erweiterten Dimension, im akademischen Kontext der Lehre an den Kunstakademien et cetera abzeichnen. Und das führt natürlich zu Debatten und Diskursen und zu einer Ablösung des Neuen vom Alten.

Das ist das Kerngeschäft der Kunst. Das wird in den Akademien verhandelt, es wird aber auch von der Kunstkritik thematisiert, in den Salons et cetera. Denken Sie an Gustave Courbet, der seine eigene Ausstellung präsentiert, der sich von diesen Strukturen emanzipiert und gleichzeitig seine Strategie mit ihnen verknüpft. Er erkennt die Notwendigkeit, sich eine eigene Öffentlichkeit zu schaffen. Damit artikuliert er das neue Bewusstsein des modernen Künstler-Typus. Aber es sind natürlich immer krisenhafte Erfahrungen, die dazu führen, etwas Neues zu wagen, in eine andere Richtung zu gehen, sich vielleicht auch von dem abzulösen, was im Mainstream immer noch als opportun, als angemessen betrachtet wird. Und gleichzeitig schon zu verspüren, dass eine neue Ordnung angebrochen ist oder sich Bahn bricht und es auch neuer Formen der Kunst bedarf, sich in die Öffentlichkeit hinein zu vermitteln.

In dieser Hinsicht ist das 19. Jahrhundert sicherlich eine ganz wichtige Phase der Ablösungen, insbesondere auch der in der akademischen Vorstellung von Kunst. Und wenn wir an den Kunstmarkt denken, da hat Isabelle Graf in ihrem Buch *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Culture* nachgezeichnet, wie sich sukzessive eine Ablösung von der Rolle der Kunstkritik und der akademischen Institutionen entwickelt, hin zu einer Bedeutung der Sammler und des Kunsthandels bezogen auf die die Kunst, die sich dann im Kanon weiter manifestiert. Sie veranschlagt sozusagen einen Systemwandel für den Kunstmarkt bzw. für die Art und Weise wie Kunst rezipiert

4 Vgl. Crowther, Paul: The Aesthetics of Self-Becoming. How Art Forms Empower. New York 2019.
5 Koselleck, Reinhard: Krise. In: Ders.; Brunner, Otto; Conze, Werner (Hg.): Historische Grundbegriffe. Historisches zur politisch sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 3. Stuttgart 1982, S. 617–650, hier S. 635.

wird. Diesen Prozess verortet Isabelle Graf im späten 19. Jahrhundert, am Anfang des 20. Jahrhunderts. Man spricht ja auch vom langen 19. Jahrhundert, das bis in das 20. Jahrhundert hineinragt.

Siola Koesen: *Um auch zur aktuellen Corona-Krise zu kommen, sie hatten sie bereits angesprochen, welche Chancen und auch Hindernisse birgt Ihrer Meinung nach die Corona-Krise für die Kunstwelt der heutigen Zeit?*

Prof. Dr. Ursula Frohne: Das ist natürlich sehr spekulativ. Aber der Kunstmarkt hat verstärkt versucht die digitalen Medien zu nutzen, um diese momentane Stilllegung des gesamten Geschehens zu überbrücken. Wir können im Moment keine Ausstellungen besuchen. Das kulturelle Leben ist erlahmt. Man kann aber auch nicht sagen, dass es vollkommen brach liegt. Es ist erstaunlich, wie man die digitalen Medien als partizipative Möglichkeit nutzen kann. Die Museen und auch die Galerien sind sehr kreativ mit diesen Potenzialen umgegangen und bieten eine Fülle von Möglichkeiten an, uns einzuloggen und an Ausstellungen, die jetzt nicht physisch zu besuchen sind, in virtuellen Rundgängen teilzuhaben. Das ist natürlich kein Ersatz, insbesondere nicht für das gemeinsame Besuchen solcher Ausstellungen. Aber nichtsdestotrotz, diese Möglichkeiten gibt es und sie werden intensiv genutzt. Ich denke, es ist im Moment vermutlich noch zu früh, zu bilanzieren, wie erfolgreich man auch im Kunstgeschehen, in der Kunstwelt, mit diesen Möglichkeiten sein kann. Auch im Kunstmarktgeschehen wird man darüber noch einmal retrospektiv befinden müssen, wie sich diese Phase der Corona-Beschränkungen über die digitalen Medien hat auffangen lassen. Ich glaube aber nichtsdestotrotz, dass sich auch hierin eine Chance abzeichnet.

Denn ohne diese in keiner Weise zu begrüßende Pandemie-Situation, wäre dieser Schub hin zur Erprobung dieser digitaler Telepräsenz und mit diesen auch kreativ umzugehen, um ganz neue Formate zu entwickeln, die mit digitalen Medien Ausstellungen zu gestalten, nicht annähernd so konsequent umgesetzt worden. Bislang wurden Online-Formate hauptsächlich dafür genutzt, dass die Sammlungen und Bestände als statische Bildverweise online eingesehen werden konnten. Aber durch die aktuellen medialen Experimente, die man unternommen hat, sind ganz brauchbare und faszinierende Formen der Interaktion entstanden, auch der Debatte und des Diskurses.

Also ich persönlich sehe es als Bereicherung an auch im akademischen Bereich. Wie kreativ und produktiv man mit diesen digitalen Möglichkeiten arbeiten kann, zeigt beispielsweise eine Initiative von Frau Oberste-Hetbleck, indem sie mit ihren Studierenden virtuelle Exkursionen unternommen hat. Das finde ich großartig. Man sollte versuchen, aus dieser Krise, die wir gerade durchleben und in der wir uns irgendwie zu orientieren versuchen, möglichst viele neue Erfahrungen zu schöpfen und diese für die Zukunft fruchtbar zu machen. Davon sollte nicht abgelassen werden, auch wenn wir die Kunstsammlungen wieder besuchen können. Nein, wir sollten das parallel weiterentwickeln, was sich jetzt an Perspektiven – trotz aller Einschränkungen – eröffnet hat.

Siola Koesen: *Liebe Frau Prof. Dr. Frohne, ganz herzlichen Dank für Ihre Antworten und Ihre Zeit!*

Krisengespräche 2020
Der Kölner Kunst Gehör verleihen

Annika Mantel

Wenn ich Sie als Leser*in am heutigen Tag der Veröffentlichung frage, ob Sie schon einmal eine Krise miterlebt haben, dann könnten Sie dies nicht verneinen – stecken wir doch gerade in einer der prägendsten Weltgesundheits- und Wirtschaftskrisen seit Jahrhunderten. Der SARS-CoV-2 prägt die gesamte Welt seit Anfang 2020 und hält die Bevölkerung noch bis zum Tag dieser Veröffentlichung in einem sogenannten „Lockdown": Große Teile der Wirtschaftsbranchen müssen geschlossen bleiben, viele Freizeitaktivitäten, sowie Ansammlungen von Gruppen wurden verboten, die meisten Angestellten wurden in Kurzarbeit geschickt, Studierende und Schüler*innen müssen den Bildungseinrichtungen fernbleiben, Kitas bleiben geschlossen. „Wir bleiben zuhause", lautet der beschönigende Slogan.
In meiner Interviewreihe möchte ich der Kölner Kunstszene eine Stimme geben, indem Eindrücke und Geschichten der vergangenen Monate exemplarisch gesammelt wurden. Der Kultur- und Freizeitsektor wurde als erstes geschlossen und wird, der Erfahrung nach, als letztes geöffnet. Des Weiteren werden die Belange von Künstler*innen, Schausteller*innen, Galerist*innen etc. nur am Rande in den Medien erwähnt, dabei fehlt gerade in diesem Bereich die finanzielle Unterstützung von Seiten des Staates.

Vorwort

Da ich, wie auch alle anderen in Deutschland, zu Anfang meiner Interviewreihe nicht geahnt hatte, dass es nach dem ersten Lockdown im Frühjahr noch weitere geben würde, war der Fragenkatalog, der ursprünglich einen Vergleichswert und gewisse Parallelen in den Interviews geben sollte, schnell obsolet. Die letztendlichen Interviewfragen mussten immer wieder angepasst werden sowie auch die Termine der Interviews immer wieder verschoben wurden. Einstige Zusagen von Gesprächspartnern wurden zurückgenommen. Teils aufgrund der Maßnahmen, weil man sich nicht mehr treffen konnte, teils aufgrund der Angst vor einer Infektion, teilweise aus Verbitterung und der Abneigung über das Thema der Epidemie zu sprechen.

Letztendlich ließen sich vier von geplanten sechs Interviews durchführen. Zwei davon entstanden sehr spontan. Als erstes und durchaus von vornherein geplant, hatte ich das Vergnügen mit einem Experten des Kunsthauses Lempertz zu sprechen. Das Kunsthaus Lempertz ist eines der bekanntesten Auktionshäuser Kölns und liegt direkt am Neumarkt, im Herzen der Stadt. Unter der Leitung von Henrik Hanstein werden hier Kunstgewerbliche Gegenstände sowie Alte, Moderne und Zeitgenössische Kunstwerke versteigert. Hinzu kommen Auktionen für Ostasiatische Kunst und Fotografien.[1] Herr Leonard Stühl hat durch seine Position als Experte einen gu-

1 Homepage des Auktionshauses Lempertz: https://www.lempertz.com/de/geschichte.html (20.02.2021).

ten Überblick über das Auktionshaus, kennt sich mit dem internationalen Kunsthandel aus und konnte mir ebenfalls Einblicke über die Lage in anderen Auktionshäusern geben, mit denen das Lempertz stets in freundlichem Dialog steht. Seine Sicht auf die ersten Auswirkungen der Pandemie auf die Auktionshäuser und warum „die Kunst krisensicher ist" war sehr spannend zu hören.

Daraufhin lud mich Anja Knoess in ihre Galerie[2] in der Großen Brinkgasse ein und eröffnete mir neue Sichtweisen bezüglich des Galeriewesens in der Krise. Frau Knoess ist Kunsthändlerin für moderne und zeitgenössische Kunst in Köln und beschäftigt bis heute nur eine einzige Mitarbeiterin. Ihre unermüdliche und unglaublich ehrgeizige Natur, so scheint es, ist der Motor, der ihre Galerie am Laufen hält. Da Frau Knoess, auch wenn ihre Galerie geschlossen bleibt, stets neue Aufgaben für sich und ihre Mitarbeiterin findet und jeden Rückschlag als Chance sieht, sich selbst und ihre Arbeitsweise zu verbessern, konnte sie auch im vergangenen Jahr einige Fortschritte verzeichnen. Das wichtigste sei aber, so erklärte sie mir, dass sie in jeder Zeit den Kontakt zu ihren Kunden behält und hierfür würde sie kreativ werden.

Als drittes und mit großem Abstand zu den anderen Interviews, sprach ich mit Herr Dieter Bachmann. Er leitet den gleichnamigen Künstlerbedarfsladen[3] in Köln unweit der Ehrenstraße und ist mit 50 Jahren Berufserfahrung ein Kölner Urgestein. Zum Zeitpunkt des Interviews merkte man Herr Bachmann bereits an, dass die wochenlangen Schließungen seines Ladens ihre Spuren hinterlassen hatten. Auch die ständigen Verlängerungen und der fehlende Zukunftsausblick drückten auf seine Stimmung und ließen ihn um seinen Laden bangen. Während unseres Gesprächs betonte er immer wieder, dass man nicht wissen kann, wie es weiter geht. Bis in den Februar hinein zog sich nun bereits der Lockdown und man wusste bis zum 10.02.2021 nicht, ob er enden oder erneut verlängert werden würde.

Als letztes und ganz spontan erhielt ich Antwort vom Kölner Künstler Mic Enneper.[4] Unser Interview war von der Situation geprägt und doch versuchte er sich den Trends der Digitalisierung zu entziehen. Jegliche Interviews per Online-Videotelefonie lehnte er im Vorhinein mehrmals ab und sagte mir dies auch im Gespräch erneut. Herr Enneper offenbarte sich als erfrischend ehrlich und direkt. Es lag weder in seinem Interesse Mitleid zu erzeugen noch über die derzeitige Situation zu schimpfen. Es blieb bei der Beschreibung seiner Arbeiten, der künftigen und vergangenen und dabei, dass er sich auf die Wiedereröffnung der Museen freue. Er sagte mir außerdem, dass es ihn sorgen würde, dass die stetige Digitalisierung die Menschen daran gewöhne nicht mehr vor Ort, in den großen Galerien und Museen zu sein und letztendlich zu ihrer Verarmung führe.

Obwohl sich alle Interviews maßgeblich unterschieden und nicht den ursprünglich angedachten Vergleichswert boten, ergab sich doch ein besonders spannendes Bild von der Kölner Kunstszene in der sich wandelnden Welt unter dem Einfluss des Corona-Virus. In jeder Phase der politischen Bestimmungen zur Pandemie-Bekämpfung führte ich ein Interview. Dabei waren die äußeren Umstände niemals gleich und niemals so, wie man es erwartet hatte. Somit könnte man die aufgezeichneten Interviews nicht nur als das Verleihen von Gehör, sondern auch als Dokumentation dieser besonderen Zeit sehen.

Krisengespräche 2020

Die Publikationen des Blogs „Kunst x Krise", befassen sich mit den verschiedenen Diskursen zum Thema des „Krisenbegriffs" im Hinblick auf die Kunstwelt. Teil dieses Blogs ist die Interviewreihe „Krisengespräche", die sich mit den aktuellen Auswirkungen der Covid-19 Pande-

2 Für die Homepage der Galerie siehe: https://www.galerieanjaknoess.de/ (20.02.2021).
3 Für die Homepage des Ladens siehe: https://www.kuenstlerbedarf-bachmann.de/ (20.02.2021).
4 Für die Künstlerhomepage und einen Auszug seiner Werke siehe: http://mic-enneper.de/ (20.02.2021).

mie, auf die verschiedenen Bereiche des Kölner Kunstmarkts beschäftigt. Die Interviewpartner, standen jeweils exemplarisch für ihre Teilgebiete: Die Auktionshäuser, Galerien, Künstlerbedarfshändler und freien Künstler. Zu Beginn dieser Interviewreihe, dessen Konzept im Frühling 2020 entwickelt wurde, ahnte man noch nichts von den Einschränkungen und Veränderungen, die das Jahr mit sich brachte. Daher mussten die Fragen und die äußeren Umstände ständig angepasst werden. Der Verlauf äußerte sich als sehr spannend:

Mein erster Gesprächspartner war Leonard Stühl, vom Kunsthaus Lempertz, dem führenden Auktionshaus in Köln.[5] Herr Stühl und ich trafen uns in einem Café. Zu diesem Zeitpunkt war die Gastronomie, nach einem Lockdown im Frühjahr[6] wieder geöffnet, sodass wir mit der neu eingeführten, verpflichtenden Alltags-Maske an einen Tisch platznehmen konnten und ohne Maske unterhalten konnten. Die Stimmung war locker. Ich fragte Herr Stühl zu Beginn, ob er eine vergleichbare „Krise" wie die Pandemie oder den Lockdown im Frühjahr 2020 für das Kunsthaus Lempertz anführen könne. Er verneinte schnell: „Nicht aus meiner Zeit!" Die Wirtschaftskrisen könnte man alle als „Krise" anführen, aber zu dieser Zeit sei er noch nicht dort angestellt gewesen.

Leonard Stühl arbeitet seit zwölf Jahren im Auktionshaus am Neumarkt, wovon er fünf Jahre in der Abteilung für zeitgenössische Kunst war. "In der Zeit gab es nichts Vergleichbares!" betonte er nochmals. Im Frühjahr ahnte man noch nichts von den Ausmaßen, die SARS-CoV-2 auf die Welt haben würde. „Im Januar war ich sogar noch im Urlaub", sagte er ungläubig. „Ab März begann für uns dann die Haupt-Akquise Zeit.[7] Das war genau die Zeit, wo es in Deutschland kritisch wurde" führte Herr Stühl fort. Das habe sich recht schnell auf die Akquise bzw. die Kunden ausgewirkt. „Je mehr Verunsicherung auf dem [Welt-]Markt herrscht, desto mehr Verunsicherung herrscht bei unseren Kunden", stellte er klar. „Private Leute überlegen manchmal Jahre lang, ob sie ein Objekt verkaufen wollen, deshalb war die Marktunsicherheit dieses Jahr für den Verkauf von einem Objekt ganz schwierig".

Es sei schwerer gewesen einzuschätzen, ob nun der optimale Zeitpunkt für einen Verkauf sei und wie sich die wirtschaftliche Situation entwickeln würde. Zwangsläufig sei es besser man warte ein oder zwei Jahre, mit dem Verkauf. Einige Kunden des Kölner Auktionshauses ließen somit die Auktionen verstreichen. Folglich war die Zeit der Akquise schwieriger und es wurden weniger Objekte in die Auktionen aufgenommen, aber die Saison sei nicht unerfolgreich gewesen: „Wir und die Kunden mussten erst mal abwarten, ob die Auktion stattfinden konnte und in welchem Maß. Und das hat sich im März, April, Mai ja auch Woche für Woche verändert und verschlimmert. Man hat überlegt, was für Einschränkungen kommen und […] auch da mussten wir immer situativ und schnell reagieren", erzählte er. Aber letztendlich habe man die Frühjahrsauktion, mit Verspätung, durchführen können. Sie lief den Umständen entsprechend gut an, denn die Kunstinteressierten in Köln und Umland sehnten sich nach Normalität und Veranstaltungen. „Die Auktion ist vom Angebot ein bisschen schmaler ausgefallen, einfach aufgrund der Situation und Nervosität der Menschen, aber die Auktionen, die schlussendlich stattgefunden haben, waren ein guter Erfolg und die Werke, die angeboten wurden, hatten eine gute Zuschlagsquote", sagte Herr Stühl. Es wunderte mich, dass die Menschen in einer Wirtschaftskrise weiterhin so kaufbereit waren.

Leonard Stühl erklärte mir, dass die Kunst im Kölner Auktionshaus einen entscheidenden Vorteil habe: „Die Werke, die wir anbieten, haben ihren Wert bestätigt. Es ist so, dass zum Beispiel ein Richter, ein Baselitz, ein Kiefer oder Polke einen festen Wert haben – wie Gold." Dieser Wert bleibt aller Wahrscheinlichkeit nach erhalten und bietet sich gerade während einer Krise als Anlagemöglichkeit an. „Die Kunst ist krisensicher. War sie immer und wird sie immer sein!" Daraufhin

5 Homepage des Auktionshauses Lempertz: https://www.lempertz.com/de/geschichte.html (17.01.2021).
6 Vom 22. März 2020 bis zum 19. April. 2020. Vgl.: Portal der Bundesregierung, Regeln zum Coronavirus vom 22. März 2020, https://www.bundesregierung.de/breg-de/leichte-sprache/22-maerz-2020-regeln-zum-corona-virus-1733310 (17.01.2021).
7 Für die Auktionen im Juni des Jahres.

ergänzte er, dass es für junge Künstler momentan wohl schwieriger sei. „Solche, die noch keinen festen Marktwert haben." Aber bei der im Kunsthaus Lempertz versteigerten Kunst sei dieser Wert und der internationale Handel ein Grundkriterium bei der Einlieferung.

Zudem habe man bereits zu Anfang des Jahres schnell reagiert und die Arbeitsabläufe umstrukturiert: „Im [Auktions-]Saal hatten wir schnell eine Maskenpflicht und begrenztes Publikum im Haus. Situationsbedingt kamen jedoch eh weniger Menschen", sagte Herr Stühl. Vor allem die ältere Generation komme lieber persönlich vorbei. Wohingegen jüngere Menschen sich alle Informationen im Internet besorgt hätten und Online geboten hätten. Man habe in dieser Zeit digital stark aufgerüstet und auch die Angestellten ins Homeoffice versetzt, was aber gut umgesetzt wurde. „Es war eine Umstellung, aber im Grunde genommen hat alles gut funktioniert."[8] Der Wandel zum Online- und Telefonbieten sei aber schon lange vor der Pandemie eingeleitet worden.

Zuletzt unterhielten wir uns über die „Inzidenzzahl" von Köln und den damalig vermuteten zweiten Lockdown im Herbst. Am Tag des Interviews lag die Inzidenzzahl bei 38,6.[9]

Ich fragte nach den Vorbereitungen für einen erneuten Lockdown und Herr Stühl schien wenig besorgt: „Aus den Erfahrungen, die wir jetzt gemacht haben und mit dem Wissen, das wir nun haben, haben wir weniger Sorge um den Winter", sagte er. Alle Auktionen könne man online ansehen und dort mitbieten. Bis auf die Mindestanzahl an Personen im Saal,[10] könne man auf den Publikumsverkehr verzichten. Er vermute, dass die Auktionen eine gute Bieter-/Besucherquote erzielen würden, da andere Kunstveranstaltungen[11] nicht stattfinden konnten und die kunstinteressierte Bevölkerung sich über jegliche Highlights im Jahr freue. „Man ist froh," betont Herr Stühl, „wenn man überhaupt noch Kunst zu sehen bekommt!".

Das Kunsthaus Lempertz sei aber immer auf seine Kunden angewiesen. In welchem Maße diese Kunst verkaufen oder bieten würden, sei jedes Jahr anders – in Krisen, wie auch in allen anderen Zeiten.

In den darauffolgenden Wochen stiegen die Infektionszahlen rasch an. Die Inzidenzzahl der Stadt Köln näherte sich binnen weniger Tage rasant der 100er Grenze, die es von lokalpolitischer Sicht aus nicht zu überschreiten galt. Das Land beschloss nach reiflicher Überlegung einen Teil-Lockdown,[12] bei dem auch die Kultureinrichtungen schließen mussten.

Am 05.11.2020 bekam ich die Möglichkeit mit der Galeristin Anja Knoess zu sprechen. Wir trafen mit Masken in ihrer leeren Galerie aufeinander, schüttelten uns nicht die Hände und saßen im zwei Meter Abstand. An diesem Tag meldete man für Köln eine Inzidenzzahl von 195,3. Frau Anja Knoess, studierte Kunsthistorikerin, fing nach Ihrem Studium bei Sotheby's in Köln an und ging dann als Volontärin nach London. Dort arbeitete sie im Print- und Contemporary-Department, bevor sie zurück nach Köln kam. Die Galerie Anja Knoess gründete sie im Januar 2015, nachdem sie viele Jahre in denselben Räumen für einen Kunsthändler tätig war und einige Jahre die Leitung übernommen hatte.

Ich stellte ihr dieselbe Frage, wie Herr Stühl: „Können Sie von einer Krise, oder einem schwierigen Jahr erzählen?". Frau Knoess antwortete mit Bedacht. Mit der Gründung ihrer Galerie im Jahr 2015 beschloss man eine Änderung der Mehrwertsteuerregelung für das Galeriewesen, erklärte sie mir. Fortan mussten Galeristen eine Mehrwertsteuer von 19 % auf ein Gemälde aufführen müssen, wo Künstler eine Mehrwertsteuer von 7 % aufführen dürfen. „Weil wir mit zweierlei

8 Hinzu kamen die typischen Hygienepflichten für den Arbeitsplatz: Maskenpflicht, Abstand, Desinfektionspflicht und das Dokumentieren von dem beschränkten Zugang für die Öffentlichkeit.

9 Zum Vergleich: Die Inzidenzzahl im Neujahr lag bei knapp 100. In den Wochen zuvor war sie deutlich darüber.

10 Meist: Der Auktionator, ein Jurist, Protokollant und je nach Einrichtung und Land eine Mindestanzahl an Bietern. U.U. kann dies verändert vorkommen.

11 Vernissagen, Messen, Sonderausstellungen u.a.

12 Auch genannt „Lockdown Light", siehe: Beschluss der Bundesregierung vom 28.Oktober, https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/bund-laender-beschluss-1805264 (17.01.2021).

Maß gemessen werden, wir dadurch einen Wettbewerbsnachteil mit anderen Händlern in der EU haben [die keine 19 % aufführen müssen], ist es auf innereuropäischen Ebenen, also auf Messen besonders schwierig". Dies sei keine Krise für sie persönlich, aber eine schwierige Situation für alle Galerien. Die Regelung sei aber nicht zu ändern gewesen, da das Galeriewesen nicht die politische Lobby dafür habe. Der Bundesverband Deutscher Galerien (BVDG), ein Zusammenschluss von Galerist*innen, der sich seit 1966 für seine Mitglieder einsetzt, sei zwar sehr bemüht um eine Änderung, jedoch sieht Frau Knoess diesen Kampf eher verloren.

Der BVDG sei den Galerien in Deutschland aber auch im vergangenen Jahr eine große Hilfe gewesen, durch klar formulierte Informationen, bezüglich der Corona-Hilfen des Staates. An den Fördermitteln arbeitete auch die Galerie Knoess zu diesem Zeitpunkt. „Es gibt sie ja, die Gelder", sagte Frau Knoess und fügte schlicht hinzu: „Und wie oft werden solche Gelder nicht abgerufen, weil keiner davon weiß?".

Also bemühe sie sich eben um diese Fördermittel, die sie dazu nutze, digitaler zu agieren. „Wir haben realisiert, wir müssen ganz anders in das Online-Marketing und Online-Geschäft einsteigen". Zwar sei der Internetauftritt der Galerie bereits funktionstüchtig, jedoch „sehr handgemacht", betont sie. „Um das zu professionalisieren, brauchen wir Unterstützung!"

Im März hatte sie bereits ein neues Online-Format entwickelt, das ganz spezifisch auf sie zugeschnitten sei: „Es heißt „Die Kunstcouch" und man kann es auf meiner Website oder Instagram anschauen", sagt sie stolz. Bei der „Kunstcouch" interviewt Frau Knoess Künstler*innen per Video-Chat. Was für Unterricht und Büro genutzt wird funktioniert auch hier: Plattformen wie Zoom oder Webex machen einen Austausch möglich, ohne eine Infektion mit dem SARS-CoV-19-Virus zu riskieren. „Wir haben einfach mehr in diese Richtung gedacht".

Um in Kontakt mit den Kunden zu bleiben habe sie bereits während des ersten Lockdowns die Online-Präsenz in den Vordergrund gestellt. „Wir haben das Beste daraus gemacht, wie ich finde!" sagte sie mir mit Stolz. Nur die ältere Generation habe man damit nicht erreichen können, weswegen sie Briefe, Mails und Karten schrieb, telefonierte und den Kontakt so hielt. „Der ist das wichtigste in unserem Beruf. Was bleibt uns anderes übrig als alles zu versuchen?"

Normalerweise hielte man diesen Kontakt eben persönlich über Vernissagen. Aber diese blieben im Jahr 2020 aus. Die Ausstellungen liefen verändert oder wurden durch die stetig erneuerten Bestimmungen unterbrochen. Auch die jährlichen vier Messen konnten nicht stattfinden. „Da fallen uns natürlich Möglichkeiten der Kundenakquise und des Umsatzes weg", sagte sie erst und ergänzte dann sofort: „Aber wir haben trotzdem kein so schlechtes Jahr gehabt".

Ich fragte sie ebenfalls, ob Kunst als Anlagemöglichkeit in der Krisenzeit gesehen werden könne und sie bestätigte mir dies, obwohl der größte Teil ihrer Verkäufe anders motiviert war: „Es war tatsächlich dieses ‚ich gönn' mir was und ich mach's mir schön!' was viele Kunden zum Kauf motiviert hat!". Die Lockdown-Situation im Frühling hatte viele Menschen dazu gezwungen in Ihren Wohnungen und Häusern zu verweilen. Der Anreiz dieses ständige Umfeld schöner zu machen und einen Tapetenwechsel ohne Möglichkeit von Reisen, schien den Verkauf zu begünstigen.

Aber systemrelevant sei die Kunst eben nicht, darum leide sie in einer Wirtschaftskrise immer irgendwo, sagte Anja Knoess. „Die Auktionshäuser sind eher die Gewinner. Wir Galerien sind vielleicht noch besser dran als Schauspieler und Performance Künstler aber natürlich handeln wir mit einem Luxusgut und wenn es eng wird, dann wird dieses Luxusgut als erstes gestrichen." Nach einer nachdenklichen Pause sagte sie dann „Aber wenn das hier jetzt alles nicht mehr wäre" und dabei zeigte sie in die Halle ihrer Galerie mit all den Kunstwerken, „keine Musik, keine Bilder, keine Museen, wäre die Welt ganz schön trist".

Wenig später beschloss man einen erneuten „harten Lockdown".[13]

Nun musste auch der Einzelhandel schließen. Am 04.01.2021 traf ich mich mit dem Inhaber des Künstlerbedarfsladens Dieter Bachmann. in seinem Büro, wo er gerade per Telefon Bestellungen entgegennahm, die er an der Ladentür herausgeben dürfe. Für ihn sei dies die einzige Möglichkeit noch Einnahmen zu generieren. Nur einen Tag vor dem Interview wurde der Lockdown, der ursprünglich bis zum 5. Januar gehen sollte, bis zu 31. Des Monats verlängert. Herr Bachmann war sichtlich enttäuscht von diesem Beschluss.

Den Künstlerbedarfsladen Dieter Bachmann, in der Großen Brinkgasse 9 in Köln, gibt es nun seit zwölf Jahren. Zuvor hatte Herr Bachmann in der Parallelstraße beim Künstlerbedarfsladen „Wolkenaer" gearbeitet, ehe dieser nach 100 Jahren schloss. Er beschloss das Ladenkonzept zu übernehmen sich selbstständig zu machen. „Das war schwierig", sagte er sofort. „Wir sind 2008 hierüber gekommen und in dem Jahr war ein Börsencrash".[14] Dadurch sei der Start schwer gewesen, aber man habe sich davon erholen können, da bekannte Kölner Künstler, wie Gerhard Richter, Sigmar Polke und C.O..Päffgen, bei Wolkenaer Stammkunden waren und auf ihn vertrauten.

Im Jahr 2020 lief es dann aber anders: „Das Jahr hat uns sehr stark zurückgeworfen", sagte er besorgt. Trotz der Förderhilfen habe er in diesem Jahr keine Gewinne machen können: „Die Hilfe hat nicht geholfen, wie sie es sollte. Wir haben deutlich mehr Verluste gemacht aber mussten Teile der Gelder zurückzahlen!" Ihm sei dies nicht verständlich und die angeblichen zu hohen Einnahmen, könne er nicht nachvollziehen. Den ersten Lockdown habe man zwar finanziell verkraften können, jedoch durch Ersparnisse und durch die Stammkunden. Der zweite Lockdown fiel dann genau in das Weihnachtsgeschäft, das dem Laden die meisten Gewinne bringe. „Wir können dank des Weihnachtsgeschäfts immer die Zahlen des Jahres ausgleichen!" Und der Dezember habe gut angefangen, bis zum 20.12.2020, als der Lockdown ihn zwang sein Geschäft zu schließen. „Das ist natürlich hart, weil uns zwei Wochen fehlen und genau die Tage vor Weihnachten!" erklärte er mir. „Momentan machen wir nur 10-15 % vom Tagesgeschäft, wodurch das neue Jahr sehr schwer beginnt."

Herr Bachmann müsse nun genau überlegen für welche Waren das Geld gerade reicht. Das habe man auch vor Weihnachten schon nicht genau gewusst: „Wir mussten bestellen und da bleiben wir nun auf vielen Waren sitzen, aber die Rechnungen davon müssen wir trotzdem bezahlen", sagt er etwas verbittert. Auch trotz der guten Umsätze vor dem Lockdown, gehe die Jahresrechnung nun nicht mehr auf. Neben dem verminderten Kaufverhalten komme hinzu, dass das Ende des Lockdowns immer wieder verschoben wurde. „Wir können jetzt gerade gar nicht durchblicken, was noch kommt. Ich kann keine großen Bestellungen machen und dann nur 100 Euro im Tagesgeschäft haben. Dann hat man die Ware hier und die Rechnungen kommen, aber ich kann sie nicht bezahlen. Wenn ich nun keine Bestellungen mache, dann rufen meine Stammkunden an und ich habe nichts hier […] also das sind alles so Milchmädchenrechnungen".

Ich stellte ihm die Frage, ob auch er die Zeit im Lockdown für eine Digitalisierung nutzen würde, woraufhin er verneinte. Man habe nicht die Kapazitäten, um jemanden einzustellen, der diese Aufgabe übernehme. In der Vergangenheit habe er selbst das mal versucht, aber der Aufwand sei ihm zu groß gewesen. Nun, wo es dringlich ist, habe man einfach kein Geld, um jemanden dafür einzustellen. „Momentan müssen wir darauf vertrauen, dass wir diese Monate überleben und danach trotzdem noch Kunden kommen, die persönlich einkaufen wollen, die unsere Erfahrung und unsere Beratung benötigen. Solche, die möchten, dass wir uns die Zeit nehmen. Die nicht blind im Internet kaufen. Darauf vertraue ich."

Letztendlich fragte ich ihn noch nach seinem Eindruck zum Kölner Kunstschaffen. Er überlegte einen Moment und sagte mir dann: „Das ganze Jahr gab es keine Ausstellungen, keiner kann

13 Ugs. Für die erneute Schließung des Einzelhandels. Siehe: Beschluss der Bundesregierung vom 16.12.2020. https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/bundesweiter-lockdown-1829134 (20.02.2021).

14 Siehe u.a. Susanne Amann, Der Tag an dem die Wall Street kollabierte. In: Der Spiegel online, https://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/15-september-2008-der-tag-an-dem-die-wall-street-kollabierte-a-648261.html (11.09.2009).

was verkaufen. Man kriegt kein Geld. Man kann sich nicht ausleben, nicht experimentieren. Es fehlt dieses Jahr das Hochgefühl. Dieses: „So! Ich leg los. Ich mach was Neues!“. Kurz darauf wurden wir vom Telefonklingeln unterbrochen.

Das letzte Interview der Reihe führte ich mit dem Kölner Künstler Mic Enneper in schriftlicher Form. Wir tauschten uns per E-Mail aus, da er gerade zwischen Köln und seinem Atelier in Berlin hin- und herreisen musste und dies für ihn die angenehmste Möglichkeit war sich auszutauschen, ohne auf Zoom-Calls oder andere Videokonferenzen zurückzugreifen. Diese lehnt er ab.

Herr Ennepers künstlerische Tätigkeit umfasst neben Installationen auch Skulpturen, Papierarbeiten und Fotografien. Derzeit arbeitet er an einer Werkserie von Beton-Objekten in seinem Atelier in Berlin.

Des Weiteren konnte er eine Foto-Serie machen: Auf Spaziergängen, Radtouren und Reisen dokumentierte er „Skulpturen“, bzw. Objekte und Architekturen, die er mit dem Begriff der Skulptur verbindet. „Diese überführe ich in einen künstlerischen Kontext“ schrieb er mir. Durch diese Arbeiten und einige Papierarbeiten, konnte er im vergangenen Jahr trotz der Einschränkungen arbeiten. Seine Installationen musste er vorerst pausieren: „Raumbezogene Projekte in Museen, Kunsthallen, Galerien usw. konnte ich bedauerlicherweise […] nicht realisieren“ schrieb er. Dies läge jedoch nicht nur an der Pandemie, sondern an vielfältigen Gründen.

Ich fragte ihn, ob ihm das Publikum fehle, aber er verneinte dies: „Ich habe schon in den Siebziger- und Achtzigerjahren viele Projekte in verschiedenen Ländern, Landschaften und verlassenen Architekturen unter Ausschluss der Öffentlichkeit realisiert […] die nie an ein Publikum gerichtet waren und in der Regel auch nicht gesehen wurden. Über diese Arbeiten habe ich Bücher publiziert – ‚Progretto D’arte I-VI‘. Diese waren das Bindeglied zwischen Werk und Rezipient.“

Ab den 90ern habe er große raumbezogene Projekte erstellt. „Bei diesen Ausstellungen war mir die Grundsituation ‚ein Raum, eine Arbeit, eine Person‘ als Idealvorstellung wichtig“, sagte er. Daraufhin habe die Express-Zeitung einen Artikel über die Ausstellung veröffentlicht mit der Überschrift: BITTE KEINE BESUCHER. Man erkenne hieran gut, dass ein zweiter Teilnehmer für ihn nicht entscheidend sei. „Andererseits“ ergänzt er, „wird es schwierig Kunst als Kunst zu definieren ohne einen Rezipienten. In diesem Zusammenhang gibt es ein Zitat von Christoph Schlingensief: ‚Kunst wird erst dann interessant, wenn wir vor irgendetwas stehen, das wir nicht gleich restlos klären können‘“.

Bei seinen raumbezogenen Projekten sind die vorgegebenen Ausstellungsräume sein Ansatzpunkt: Er überlege sich ein Konzept zugunsten des Schauplatzes. Dennoch, auch wenn diese Projekte auf eine konkrete Situation bezogen seien, so existieren nach ihrer Beendigung lediglich Fotos und Kataloge. Schlussfolgernd ist es möglich auch derzeit solche Installationen zu schaffen, zu fotografieren und zugänglich zu machen.

Gelder vom Staat, solche wie die Corona-Hilfen, habe er nicht bekommen. Jegliche Förderungen, die er bekäme, seien ausschließlich zur Realisierung geplanter Projekte gedacht. Ich erkundigte mich daraufhin nach seiner Meinung zum Stellenwert von Künstler*innen in der deutschen Gesellschaft, woraufhin er mir erklärte, dass allein die Einstufung von „Kunst/Kultur“ in die Kategorie von „Freizeitvergnügungen“ eine mangelnde Wertschätzung äußere. Die Kunst sei eben nicht systemrelevant.

Fernab der Arbeitssituation fehle ihm aber schon der Kontakt zu Menschen. Mehr als alles andere vermisse er jedoch den Besuch eines Museums oder einer Ausstellung. Dort scheinen ihm auch die Online-Angebote nicht zuzusagen und auch eine übermäßige Digitalisierung lehnt er ab: „Ich befürchte, dass der durch die momentane Situation bedingte Trend, sich Kunst vorwiegend im Netz anzuschauen oder Museums-Rundgänge nur noch virtuell zu tätigen […] zu einer weiteren sinnlichen und intellektuellen Verarmung der Gesellschaft führen wird.“

Eine Inspiration stelle diese Zeit aber für ihn nicht dar und auch die Tagespolitik liege nicht im Interesse seiner künstlerischen Aktivitäten.

Ich denke, dass jedes Interview für sich selbst spricht und eine gewisse Berechtigung hat, von mir unkommentiert zu bleiben. Ich möchte mich daher ganz herzlich bei meinen Interviewpartnern bedanken und hoffe, dass die notwendigen Schlüsse aus diesen Beiträgen gezogen werden können.

Abschließend möchte ich eines sagen: Ich bedauere es sehr, dass die Kunst und Kulturszene in Deutschland zunehmend an Bedeutung im Tagespolitischen geschehen verliert, denke jedoch nicht, dass es ihr an Eigenengagement oder an Interessent*innen fehlt.