
Peter H. Feist

Bildende Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts Anlässlich der Jahrtausendausstellung der Berliner Staatlichen Museen*

Von der Sache her lässt es sich nicht begründen, einer Bestandsaufnahme der bildenden Kunst in Deutschland nur deshalb besondere Aufmerksamkeit zu schenken, weil am 31. Dezember 2000 ein Jahrhundert unserer Zeitrechnung enden wird. Historische, sozio-kulturelle Handlungsverläufe hängen nicht vom irgendwann eingeführten System unserer Jahresnummerierung ab. Für alle geschichtswissenschaftlichen Debatten über Periodisierungen und Epochengrenzen ist das selbstverständlich. Ebenso wenig lässt sich begründen, weshalb ein Jahrhundert für die Kunstgeschichte so etwas wie eine Einheit mit einem eigenen Charakter sein sollte. Trotzdem gibt es gegenwärtig in größtem Umfang bilanzierende Rückblicke,¹ und man spürt, wie die Auffassung wirkt, dass eine *Jahrhundertwende* ein – beispielsweise auch kunstgeschichtlich – bedeutsames Ereignis sei, nach dem – vorsichtig ausgedrückt – eine neue Situation herrschen wird. Das Denken in Jahrhunderten wurde in der Neuzeit zu einem praktikablen geistigen Gemeingut, und es darf nicht übersehen werden, dass es als solches auch Folgen für das Verhalten der Menschen hat. Als Bewusstseinsinhalt beeinflusst es den Fortgang des – z. B. künstlerischen – Geschehens. Künstler, zumindest viele, meinen genauso wie Nicht-Künstler, dass sie im neuen Jahrhundert irgendetwas anders machen müssten. Und auch wenn keine einzige ernsthafte Behandlung der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ihr Material strikt mit dem Jahr 1901 einsetzen lässt, gibt dennoch allein die suggestive Kennzeichnung von Gegenständen oder Vorgängen als „frühes 20. Jahrhundert“ diesen ein Aroma von Anfänglichem oder Jugendfrischem. Ebenso suggestiv fühlen wir uns heute von einer „späten“ Kunst des ausgehenden, endenden 20. Jahrhunderts umgeben und halten Ausschau nach einem neuen Anfang.

* Vortrag vor dem Plenum der Leibniz-Sozietät am 21.9.1999; überarbeitete Fassung

Das trifft auch auf die Berliner Ausstellung „Das XX. Jahrhundert: Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland“ zu, die der Anlass zu meinen Überlegungen war.² Ich beabsichtige hier keine Rezension dieser mehrteiligen, gewichtigen und wichtigen Ausstellung, wohl aber die Ermunterung, sie anzuschauen und kritisch zu reflektieren. Viele bedeutende Werke in ihr und viele Probleme der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts erörtere ich überhaupt nicht, weil mein Thema nur die Situation am *Ende* dieses Jahrhunderts ist.

Meine Ausführungen gelten drei Problemen:

Erstens ist auf die bedeutsame Rolle des Mediums „Ausstellung“ für den Verlauf der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert einzugehen.

Zweitens will ich, wie gesagt, den Zustand der bildenden Kunst in Deutschland am *Ende* dieses Jahrhunderts skizzieren und nur versuchen, wenigstens einige Ursachen für ihn zu benennen.

Drittens ist zu fragen, ob die Kunstwissenschaft auch begründete Voraussetzungen über die *weitere* Entwicklung machen kann. Im frühen 20. Jahrhundert hatten mehrere Kunsthistoriker und Verlage den Mut, umfängliche Bücher über „die Kunst des 20. Jahrhunderts“ herauszubringen, als von diesem Jahrhundert erst etwa ein Viertel verstrichen war.³ Es war in der Tat unübersehbar, dass zufällig in den Jahren um 1900 tiefgreifende Veränderungen der Gestaltungsweisen, ja der ganzen Existenz der Kunst eingetreten waren. Fortschrittsoptimistisch meinten viele, dieses Neue werde so bleiben, und wollten es nach Kräften fördern. Ist das auch jetzt der Fall?

Das Ausstellen von Kunst

Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen usw. müssen angeschaut, d. h. sichtbar, also aus- oder aufgestellt werden. Auch ihre immer häufiger, besser und meinungsbildend wirksamer gewordene Abbildung in Printmedien und neuerdings im Fernsehen erfolgt fast ausschließlich erst auf Grund von Ausstellungen. Die Geschichte des Ausstellens wie des z. B. musealen Sammelns von Kunst ist längst ein wichtiger Forschungsgegenstand geworden, zumal der Einfluss des Ausstellens auf den Verlauf der neueren Kunstentwicklung immer offensichtlicher wurde.⁴

Selbstverständlich gibt es eine Stufenleiter der Wirksamkeit von klei-

nen Ausstellungen in einer kleinen Kunsthandlung, einem ad hoc gemieteten Raum oder einer Künstlerwohnung bis hin zu Großveranstaltungen renommierter Institutionen. Im Rückblick werden diese Unterschiede gern verwischt.⁵ Die ersten Präsentationen von solchen Neuerungen, die sich in der Folgezeit durchsetzten, werden verklärt, auch wenn sie zunächst nur geringe Resonanz fanden. Was in der Folgezeit – aus welchen Gründen auch immer – keinen oder nur geringen Erfolg hatte, fällt dem Vergessen anheim oder wird allenfalls verspottet. Für *Gesamtbilanzen* der Kunstanschauungen und -bedürfnisse, die einzelne kulturhistorische Situationen gerade in ihren aufschlussreichen Widersprüchen charakterisieren würden, findet sich noch zu wenig Interesse. Unter der Flagge eines vermeintlich fraglosen Qualitätsbegriffs, der in Wahrheit stets subjektiv und historisch bedingt bleiben muss, und einer weihevollen, aus idealistischer Tradition herrührenden Verklärung des Kunstwerks, die kunsttheoretisch wie kunstpraktisch eigentlich längst abgetan ist, wird die gemeinsame Präsentation von „guten“ und „schlechten“ Werken vermieden. Andernfalls wird sie prompt attackiert, wie es jetzt der Berliner Ausstellung widerfuhr, weil sie – völlig zu Recht – die Existenz von NS-Kunst wenigstens anzudeuten wagte.⁶ Mir erscheint die Auffassung absurd, dass Bilder nicht auch im Original konfrontiert und verglichen werden dürften, deren Abbildung nebeneinander in Büchern längst gang und gäbe ist. Allgemeinhistoriker, die Kunstwerke nur als *eine* Art von Kulturzeugnissen unter anderen behandeln, stellen solche Konfrontationen unerührt und unangefochten aus.⁷

Zu den folgenreichsten Kunstausstellungen gehörte die sog. Jahrhundertausstellung der Berliner Nationalgalerie von 1906, auf die sich deren jetzige Ausstellung begrifflicherweise beruft. Neben Gemeinsamkeiten bestehen wichtige Unterschiede zwischen beiden Unternehmungen. Die Ausstellung von 1906 „Ein Jahrhundert deutscher Kunst, 1775–1875“⁸ behandelte ihren Stoff aus einem Abstand von dreissig Jahren zum jüngsten Objekt und vollzog eine einschneidende Umwertung der deutschen Kunst des behandelten Zeitraums. Vieles, das vor allem an dessen Ende hoch gepriesen worden war, wurde radikal abgetan; statt dessen wurden unbekannte, mittlerweile vergessene oder geschmähte Künstler energisch hervorgehoben. Obwohl diese Umwertung in Büchern und Aufsätzen bereits angelautet war,⁹ besiegelte erst die große Ausstellung ein Kunstgeschichtsbild und ein Werteprofil, die danach jahrzehntelang kaum erschüttert wurden und bis

heute die Oberhand behielten. Die Ausstellungsmacher wollten die von ihnen geschätzte neueste Kunst, Impressionismus und auch Symbolismus, die sie in dieser Ausstellung gar nicht zeigten, durch die Präsentation einer Ahnenreihe legitimieren. Eine Ironie der Geschichte besteht darin, dass zu diesem Zeitpunkt bereits die allerneueste Kunstauffassung, die mit dem Impressionismus entschieden brechen wollte, auf den Plan getreten war. Im Jahr zuvor hatten die jungen Maler der Dresdener Künstlergruppe „Brücke“ in einer kleinen Leipziger Kunsthandlung erstmals ihre später expressionistisch genannten Arbeiten gezeigt, und einige ähnlich Malenden, die im stärker beachteten Pariser Herbstsalon Aufsehen erregten, bekamen von einem empörten Feuilletonisten den Spottnamen „Wilde“ (oder eigentlich „wilde Tiere“, *Fauves*) angehängt. Damit war eine *andere* für das 20. Jahrhundert maßgebliche Gestaltungstendenz als die der Berliner „Jahrhundertausstellung“ eröffnet.

Die jetzige Jahrtausstellung bilanziert das *eigene* Jahrhundert noch vor dessen Ende und nicht mit zeitlichem Abstand. Sie berücksichtigt zu Recht, wenn auch in einer unscharf bleibenden Auswahl, den neuen Grad von Internationalität, den im 20. Jahrhundert die Kunstentwicklungen angenommen haben. Sie wartet nicht mit Überraschungen und Neubewertungen auf, sondern bekräftigt eine bestimmte und die Kunstszene seit langem bestimmende Konzeption von Kunst des 20. Jahrhunderts, mithin auch die eigene Ankaufstätigkeit. Sie versucht, am Kunstschaffen im 20. Jahrhundert einen inneren Zusammenhang aufzuweisen, der über den anhaltenden wortreichen Streit um Moderne und Postmoderne hinweg *gemeinsame* Besonderheiten wichtiger nimmt als widersprüchliche *historische* Entwicklungen und vor allem als die Vielfalt *konkurrierender, alternativer* Bestrebungen.

Damit wird ein bestimmter jetzt erreichter Zustand des Kunstschaffens gleichsam ans nächste Jahrhundert zur Fortsetzung weitergereicht. Bei dem Gewicht, das eine groß angelegte Jahrtausstellung besitzt, die in der hauptstädtischen Nationalgalerie und ihren Partnern Kupferstichkabinett, Kunstbibliothek und Kunstgewerbemuseum, allesamt Museen von Welt-rang, stattfindet, erhöhen sich Ansehen und also auch Marktwert der für die Ausstellung ausgewählten Künstler bzw. Werke und wird den nicht aus-gestellten Künstlern die Entwicklung ihrer Konzeptionen erheblich erschwert. Das hat sich seit den Pariser „Salons“ im 18. und 19. Jahrhundert und den Genausstellungen zu ihnen nicht grundsätzlich geändert, nur zugespitzt.

Gestaltungsweisen

Auch im Vergleich mit anderen Ausstellungen der letzten Jahre,¹⁰ mit der Sammeltätigkeit von Museen, mit der Plazierung von bildender Kunst in der Lebensumwelt öffentlicher oder halböffentlicher Räume¹¹ und mit entsprechenden Publikationen¹² ergibt sich, dass die jetzige Jahrtausendausstellung ein zutreffendes Bild von den *Dominanten* des aktuellen Kunstschaffens und Kunsturteils in der marktwirtschaftlich fundierten, parlamentarisch-demokratisch regierten Gesellschaft Deutschlands, ja der „westlichen“ Welt vermittelt. Wie es die Jahrtausendausstellung von 1906 tat, „erklärt“ sie diese Situation durch „Ahnenreihen“.

Ich möchte die jetzt anzutreffenden Gestaltungsweisen kurz aufzählen, einige damit verbundene inhaltliche Probleme andeuten und wenigstens sporadisch auf die Geschichtlichkeit der Phänomene eingehen. Analysen einzelner Werke, ein Eingehen auf Individualität und Entwicklung einzelner Künstler und die Diskussion von dazu vorliegender Literatur sind im Rahmen dieses Vortrags unmöglich. Es wird rasch deutlich werden, dass sich die Gestaltungstendenzen – neben sehr divergenten Bestrebungen – oft nicht scharf unterscheiden lassen, dass sie sich häufig in einem und demselben Werk überschneiden, und dass viele Künstler sogar gleichzeitig ganz unterschiedlich arbeiten. Ich bin auch der Ansicht, dass *nach* den 60er Jahren keine *grundsätzliche* Neuerung mehr zu Tage trat, mit Ausnahme des Gewichts neuer Medien. Der Kunsthistoriker Hans Belting spricht für die Zeit seit den 60er Jahren von der „lebendigen Moderne, die unsere eigene Moderne bildet, auch wenn wir sie als ‘Postmoderne’ bezeichnen...“¹³ Übrigens sahen wir seinerzeit auch für die von ihm nicht reflektierte Kunst in der DDR in den 60er Jahren etwas Neues anheben.¹⁴

Die seit der letzten Jahrhundertwende aufgetretenen Tendenzen, die herkömmlichen Gattungen und Verfahren der Malerei wie der Zeichnung und Druckgrafik und der Plastik auch technisch und in der Materialverwendung aufzubrechen, zu erweitern¹⁵ und mit etwas anderem zu verquicken, nahmen in der zweiten Jahrhunderthälfte erheblich zu. Dazu zählt sehr Verschiedenes.

Das Eine ist die Einbeziehung oder Benutzung von ungewöhnlichem, bisher „kunstfremdem“ Material und besonders von „gefundenen“ Objekten, seien es bereits praktisch gebraucht gewesene Dinge oder Naturgegen-

stände. Aus dem geradezu zaghaften Einkleben von Tapetenresten oder Ähnlichem in kubistische Gemälde seit 1912 sind längst die „Fettecken“ und Anderes bei JOSEPH BEUYS geworden. Diesem Künstler räumt die Ausstellung in allen ihren Teilen einen zentralen Platz ein. Er hat in der Tat mit seiner exzentrischen Phantasiefülle und Radikalität in der Anwendung von vielerlei verblüffend neuen Praktiken die Kunst in Deutschland stärker „aufgemischt“ als irgendjemand sonst. Dabei war seine Vorstellung vom *Ende des 20. Jahrhunderts*, wie er sie schon 1982–83 in mehreren Fassungen eines Feldes von nur geringfügig bearbeiteten Basaltblöcken manifestierte, eher düster als zuversichtlich.¹⁶ Verglichen mit seinen Arbeiten sind die Ausschüttungen von *Papierhaufen* durch seinen Schüler RAINER RUTHENBECK von 1970 oder 1979¹⁷ oder die neueren ironischen Installationen *112:104* von OLAF METZEL,¹⁸ die die Demotierung eines Basketball-Stadions durch enttäuschte Fans abbilden, nichts Neues. Auch METZEL baute die Elemente seines Objekts seit 1991 bei jeder Ausstellung etwas anders zusammen. Es gehört zu den wichtigen Merkmalen der neuesten Kunst, dass Autoren keine end-gültige Werkgestalt festlegen.

Eine weitere Tendenz besteht in verschiedenartigen Kombinationen von Bildern mit geschriebenen Wörtern oder zumindest Buchstaben wie auch Ziffern, schließlich Wort oder Zahl „als Bild“ bzw. umgekehrt „visuelle“ oder „konkrete Poesie“. Das ist teils eine sehr alte Praxis, teils im frühen 20. Jahrhundert in neuen Formen wieder aufgetaucht. In jüngerer Zeit können daraus geradezu besessen anmutende, endlose Schreib- und Zählerarbeiten werden (beispielsweise von dem in Frankreich lebenden Polen ROMAN OPALKA, der seit 1965 nur die aufeinander folgenden Zahlen aneinandergereiht aufmalt¹⁹), oder auch laufende Leuchtschriften, die etwas aus der Alltagsrealität von Reklame und Information, allenfalls ironisch gebrochen, zu Kunst umdefinieren.

Die Laufschriften leiten über zu den verschiedenen Methoden der Verwandlung des stillstehenden Bildes in dessen eigene Beweglichkeit. Ihr schließt sich die Verwandlung des Bildes in theatrale Handlungen, sei es der Autoren, sei es eines mitspielenden Publikums an, die von der 1962 „Fluxus“ (von lateinisch *fluere*, fließen) getauften Bewegung eingeleitet wurde, zu der auch BEUYS stieß.²⁰

Besonders verbreitet sind die in der Lebenswirklichkeit allgegenwärtig und übermächtig gewordenen neuen technischen Möglichkeiten zur Bild-

Erzeugung: Fotografie, Film, Fernsehen, computergenerierte Bilder. In Auswahl will ich nur auf einige Verfahren hinweisen, die über die vertraute Fotomontage²¹ hinausgehen. Der Koreaner NAM JUNE PAIK, der viel in Deutschland gearbeitet hat, führte vor Jahrzehnten die „Video-Skulptur“ ein, die schließlich mit immer mehr gleichzeitig vor uns ablaufenden disparaten Bildsequenzen die Informationsmassierung im Fernsehen als nicht-rezipierbar denunziert.²² KATHARINA SIEVERDING vergrößert Fotos ins wandbildartig Riesige und reproduziert sie auf Stahlplatten, um z. B. in *Weltlinie XV* (1999) das nur unscharf einzufangende Bild eines „Tarnkappenbombers“ als unklare Bedrohung erscheinen zu lassen.²³ Ob die aufklärende und emotionale Wirkung anders oder gar nachhaltiger ist, als die „normale“ Medieninformation über die Existenz solcher Flugzeuge und über die amerikanische Militärpolitik möchte ich bezweifeln. Generell reproduzieren oder registrieren viele Darstellungen nur etwas Bekanntes, suchen allein durch Großformate oder serienmäßige Häufung ihre Mitteilung auffälliger zu machen. Das gilt für die digital bearbeiteten Porträtfotos *Face Codes* (1998/99) von ANDREAS MÜLLER-POHLE, die aus Individuen künstliche Stereotype machen,²⁴ wie u. a. für Serien von *Seestücken* (1970) von GERHARD RICHTER,²⁵ zu dessen vielen bildnerischen Verfahren auch das Nachmalen von eher zufällig erscheinenden Fotos gehört. Eindringlicher erscheint mir, was CHRISTIAN BOLTANSKI unter anderem tut. Er ist auch ein Sammler von Dingen, was gleich zu erwähnen sein wird. Der – nach seinen eigenen Worten – „Jude, katholischer Erziehung aus Malakoff, erst dann...Franzose aus Paris“,²⁶ der auch ungemein kluge, sich ständig widersprechende Definitionen von gegenwärtiger Kunst formuliert hat, ließ aus einem alten Klassenfoto jüdischer Wiener Gymnasiasten die durch Vergrößerung unschärfer gewordenen Einzelgesichter zu einem Zeichen werden, das die Auslöschung interpretiert, die den Abgebildeten später – möglicherweise – angetan wurde.²⁷ Am konsequentesten ist die in den letzten Jahren endgültig vollzogene Aufnahme der Fotografie selbst in den Kreis der Gattungen von bildender Kunst. Auch hier können das Großformat und die technischen Errungenschaften extremer Weitwinkel wie bei ANDREAS GURSKY (*Singapore Stock Exchange, I*, 1997)²⁸ die beklemmende Eindringlichkeit von Bildern steigern. Ich möchte festhalten, dass hier die Eigenbedeutung des erfassten Gegenstands und die subjektive gestalterische Leistung durch Wahl des Blickpunkts grundsätzlich das selbe Verhältnis

eingehen wie bei realistischer Malerei. Dieser gegenüber hat andererseits das alte Schmähwort „Fotografismus“ an Kraft verloren.

Der Übergang zu einer weiteren Tendenz ist fließend, auch wenn das Medium wechselt. Gemeint ist die zum Sammeln und Dokumentieren – mit einer immer zurückhaltender werdenden Bewertung. Erst vor kurzem wurde das in einer international besetzten Wanderausstellung eindrucksvoll vorgestellt: „Deep Storage – Arsenale der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst“.²⁹ Es gehört zu den vertrauten Anliegen der Kunst, sowohl entschwindende Gegenwart zu bewahren, als auch Vergangenheiten wieder hervorzuholen. Heutzutage tritt das auch in den Formen auf, Dinge einfach aufzuheben oder außerkünstlerische Verfahren des Speicherns abzubilden oder zu imitieren. DIETER ROTH hat von 1970 bis zu seinem Tod 1998 vorgeblich alles, was sich in seinem Maleratelier „ablagerte“, dort belassen – „Wunder –“ oder Folterkammer eines zeitgenössischen Lebens.³⁰ BEUYS „versiegelte“ 1972 Filmrollenbüchsen zu einem verzinkten Objekt,³¹ ANSELM KIEFER bildete Aktenarchive in Blei nach.³² Andere holen ausgediente Karteikästen in die Ausstellung,³³ füllen wie GERHARD RICHTER in *Atlas* (1962–96)³⁴ ganze Räume mit Brief- und Fotosammlungen oder Kleidungsstücken,³⁵ die Biografien dokumentieren sollen, usw., usf. RAFFAEL RHEINSBERG strebt immer wieder danach, Fundstücke gleicher Art in geordneten Mustern zu präsentieren, nicht im Chaos untergehen zu lassen. Ein neues Beispiel sind ausrangierte, teilweise traditionell ornamentierte Schamottsteine, deren Sammlung RHEINSBERG den rätselhaft-assoziativen Titel *Die Antike kennt uns nicht* (1999) gab.³⁶

Ich sehe in der auffälligen Vorliebe für das *Erinnern* an Vergangenes inhaltlich einen Zusammenhang mit dem Aufgeben von Zukunftsutopien wie auch mit dem Fortbestehen, bzw. Wiederaufleben der lange Zeit geschmähten Historienmalerei und des Setzens von Denkmälern. Das Nachdenken über die kulturelle Bedeutung von *Erinnern* bzw. *Gedächtnis* gewann außerdem in allen kunstwissenschaftlichen Disziplinen eine hervorragende Bedeutung. Darin eingebunden ist, dass man sich in den 60er Jahren wieder auf die theoretisch-methodischen Pionierleistungen des Kunsthistorikers Aby Warburg seit den 1890er Jahren zu besinnen anfang.³⁷ Heute spricht man u. U. direkt von „*Memoria als Kultur*“.³⁸

Insoweit noch von Malerei, Zeichnung, Druckgrafik und Plastik in ver-

trauter Weise die Rede sein kann, überwiegt die schon erwähnte Neigung zu übergroßen Formaten oder eben zu ausufernden Serien und konkurrieren gestalterisch zwei gegensätzliche, aber gemeinsam retrograde Tendenzen: „Primitivismus“ oder „Archaismus“, d. h. ein ostentatives Zurückgehen auf „wilde“ Gestaltungsweisen vor dem Erreichen von entwickelteren Standards, die weithin als verbindliche Maßstäbe gegolten hatten, und andererseits oft eher rationalistisch und technoid anmutende Reduzierungen auf möglichst karge, minimale, „elementare“ Gestalten. Primitivismus war schon am Jahrhundertanfang eine wichtige Neuerung;³⁹ die minimalistischen „primary structures“ kamen erst in der zweiten Jahrhunderthälfte stärker zum Tragen. Für das Eine mag für die Gegenwart auf Künstler wie A. R. PENCK, GEORG BASELITZ und ANSELM KIEFER hingewiesen werden. PENCK, eigentlich RALF WINKLER, begann in der „inoffiziellen“ Kunstszene der DDR seine Zeichensprache auszubilden.⁴⁰ BASELITZ, eigentlich GEORG KERN aus Deutschbaselitz in Sachsen, floh aus der Künstlerausbildung in der DDR und arbeitet u. a. auch als Holzbildhauer, wofür übergroße, blutrot akzentuierte *Torsi* von 1993 Beispiele sind.⁴¹ KIEFER ist u. a. seit den 70er Jahren malend, dann plastisch mit den Schrecken der Geschichte beschäftigt.⁴² Für das Andere verweise ich beispielsweise auf IMI KNOEBEL. Aus zusammengeklebten farbigen Streifen unterschiedliche *Portraits* (1990–98)⁴³ von beträchtlicher Größe zu machen, erscheint mir allerdings oberflächlicher zu bleiben als es vor Jahrzehnten PIET MONDRIANS beharrliches, philosophisch-idealistisches Streben nach Ikonen einer spannungsvollen Ausgewogenheit der elementarsten Formen und Farben war.⁴⁴

Für die Situation am Jahrhundertende blendet die jetzige Jahrhundertausstellung einige Gestaltungsweisen ganz oder weitgehend aus. Dabei setzen sich sehr bemerkenswerte Künstler malend oder plastisch auf ganz persönliche Weise ernsthaft mit dem Erscheinungsbild der Realität auseinander, wofür etwa HARALD METZKES nur als einer neben ganz anderen erwähnt sei.⁴⁵ Wieder andere wenden das Verfahren der Montage auch in der Malerei an, in Simultanbildern, wie es einst HEINRICH VOGELER initiierte und in jüngerer Zeit, seit den 60er Jahren, WILLI SITTE und BERNHARD HEISIG zu neuer, bedeutender Tragfähigkeit führten. HEISIGS Bild *Beharrlichkeit des Vergessen* (1977)⁴⁶ wurde unbegreiflicherweise nicht ausgestellt, obwohl es im Katalog ist und einem Raum der Ausstellung

die nun gar nicht mehr zutreffende Überschrift gab. SITTES *Die rote Fahne – Kampf, Leid und Sieg* (1976), ehemals im Berliner Palast der Republik, schließt eher katastrophisch als siegreich.⁴⁷ Schließlich wird mit stilistischen Reminiszenzen an neuzeitliche, nachrenaissancistische Malerei operiert, worin der Einzelgänger WERNER TÜBKE wahrlich Singuläres leistet.⁴⁸ Gewiss vertritt heute nur eine Minderheit unter den Künstlern, die auf der Kunstszene mitspielen wollen, derartige Konzeptionen. Das ergibt aber kein ausreichendes wissenschaftliches Argument für ihre Ignorierung, weil andere, auch nur von wenigen Künstlern vertretene Positionen und individuelle Sonderleistungen oder Sonderbarkeiten sehr wohl Aufmerksamkeit erfahren. Nicht kunsttheoretisch, sondern nur kunstpolitisch und marktstrategisch oder allenfalls als subjektives Geschmacksurteil lässt sich erklären, wenn ein solches Arbeiten an der menschlichen Figur, wie es beispielsweise WIELAND FÖRSTER⁴⁹ oder ganz anders WERNER STÖTZER⁵⁰ leisten, als irrelevant ignoriert wird, während andererseits etwa das irritierend verfremdete, naturalistisch modellierte Doppelporträt von PIA STADTBÄUMER *Sabine ohne Linken Fuß, Sabine ohne Rechten Fuß, verbunden* (1995) als ein „Zeichen unserer stückhaften Existenz“ gelten darf.⁵¹

Ursachenforschung

Um die gegenwärtige Situation zu erklären, müssen der Beschreibung der Gestaltungsweisen Gesichtspunkte hinzugefügt werden, die uns in die Bereiche des herrschenden geistigen Klimas, der Welt-Anschauung, der Lebensweise, der gesellschaftlichen Strukturen und der Politik hinüberführen, und muss das Einwirken der allgemeinen Geschichte auf die Gestaltsuche der Künstler bedacht werden.

Veränderungen in den Gestaltungsweisen, die man früher Stilgeschichte nannte, vollziehen sich zunächst dadurch, dass Künstler einzelne oder auch sehr grundsätzliche Formprobleme ihrer Kunstgattung, auf die sie stoßen, und die sie von ihren Lehrern oder Vorgängern unbefriedigend gelöst finden, weiter verfolgen – oder auch rebellisch verwerfen. Das ist kaum anders als in der wissenschaftlichen oder technologischen Tätigkeit. Die „formalistische“ Stilgeschichtsschreibung und Kunsttheorie hat das richtig erkannt und sich darauf konzentriert. Welche Formprobleme sich in den Vorder-

grund stellen, wird aber entscheidend von dem geistigen Klima und der gesamten, viel mehr als die Kunst umfassenden Problemkonstellation bedingt, in denen die Künstler gemeinsam mit ihren anderen Zeitgenossen leben und ihrer spezialisierten Arbeit nachgehen. Gegenüber dieser Situation können sie sich grundsätzlich nach freier Entscheidung verhalten. Ihre Formentscheidungen strikt durch „Klassenstandpunkte“ determiniert zu verstehen, ließ sich als Erklärungsmuster nicht aufrecht erhalten. Allerdings wird das, was die Künstler tun und produzieren, nur dann von anderen beachtet und kann also letzten Endes erfolgreich sein, wenn es Vorstellungen, Bedürfnissen, Hoffnungen oder Ängsten von Adressaten der Kunst nahekommt. So sind es die Rezipienten, die je nach dem Grad der Verfügungsgewalt, die sie über Kunstveröffentlichung und -verbreitung haben, über die Erfolgchancen von Kunst entscheiden. Grad und Art dieser Verfügungsgewalt ergeben sich aus ökonomisch-sozialen und politischen Verhältnissen.

Die politische Geschichte hat im 20. Jahrhundert die Kunstentwicklung besonders stark beeinflusst. Man hat schon mehrfach vermerkt, dass gerade die Verfolgung der als „entartet“ diffamierten Künstler bzw. Werke durch das NS-System erst wirklich zum „Sieg“ der Modernen Kunst führte. Diese erlangte eine moralische Autorität, die ihre kritische Befragung lange stillstellte. Verschärft und auch komplizierter wurde das dadurch, dass ebenso der Stalinismus mit teils übereinstimmenden, teils entgegengesetzten Argumenten die Moderne Kunst verfolgte und überdies gleichzeitig den in die Gesellschaft eingreifenden Realismus pervertierte und damit nachhaltig diskreditierte.

Der Systemgegensatz der „Blöcke“ nach 1945/48 verlieh den Unterschieden in den Gestaltungstendenzen eine fatale ideologisch-politische Simplizität. Was die eine Seite als „frei“ feierte, verdammt die andere als „formalistisch“ und „imperialistisch“; eine kritische Reflexion der künstlerischen Standpunkte blieb aus.⁵² Die Kunst in der Bundesrepublik Deutschland begab sich weitgehend unter das Dach einer „Westkunst“,⁵³ in der bald die us-amerikanische tonangebend wurde. Die „Ostkunst“⁵⁴ war, abgesehen von einer kurzen Phase, in der allein das sowjet-russische Modell galt, wesentlich heterogener, sowohl im Vergleich der einzelnen Staaten, als auch innerhalb der DDR, obgleich die Suche nach neuen Formen dirigistisch behindert wurde.

Der Wegfall des Systemgegensatzes ab 1989 hinterließ in dem System, das sich behauptet hatte, volle Zufriedenheit auch mit den künstlerisch eingeschlagenen Wegen. Mühelos verdrängt man fast alles – ohnehin nur begrenzt gewesenes – Interesse an jenen Bemühungen um neue Möglichkeiten der Kunst, die in dem gescheiterten, nun verschwundenen System unternommen worden waren.

Dabei wird merkwürdigerweise zweierlei weitgehend übersehen: Der Zusammenhang mit einer allgemeinen Krise und Neubewertung der künstlerischen Moderne und das gegenwärtige Ausmaß an künstlerisch manifestierter Unzufriedenheit mit dem erfolgreich gebliebenen System.

Es gibt keine einheitliche Meinung, wie „moderne Kunst“ zu definieren sei, oder, anders ausgedrückt, welche Kunstkonzepte und Gestaltungsweisen sie einschließt und wann sie demzufolge begann, und ob oder wann sie vielleicht bereits endete. Etwas mehr Übereinstimmung herrscht darüber, dass sich einige wichtige Hoffnungen *nicht* erfüllten, die Künstler und deren Fürsprecher mit ihr verknüpft hatten, vor allem, was die Vereinigung von Kunst und „Leben“, die Veränderung der Gesellschaft, die Verbesserung der Welt und besonders der Menschen durch Kunst betrifft. Die jetzige Ausstellung erinnert sehr nachdrücklich an solche Intentionen.

In jüngster Zeit sind immer häufiger kunstwissenschaftliche Texte zu lesen, die sowohl die Absichten moderner Künstler, als auch die sie – im Rückblick – rechtfertigenden Ansichten vom Verlauf der Kunstgeschichte als Fiktionen oder Mythen kennzeichnen. Zunehmend wird der Status des nur seinen hohen Idealen und gestalterischen Zielen verpflichteten Künstlers durch – gelegentlich etwas hämische – Nachweise von Verstrickungen mit Politik und Geschäft, von Widersprüchlichkeiten und Charakterfehlern untergraben.⁵⁵ Unsicherheit herrscht, wie weit die Irrtümer und Fehlschläge moderner Bestrebungen auch die Wertschätzung der einzelnen Werke, besonders der aus den Anfangsphasen, mindern oder eigentlich mindern müssten.

Die *Künstler* in der zweiten Jahrhunderthälfte, danach erst die Wissenschaftler, haben in wachsender Zahl und oft sehr rücksichtslos mit Wertungsmaßstäben und vor allem mit dem Werkbegriff der nun „klassisch“ genannten Moderne gebrochen. Um 1960 wurde der extreme Einzelgänger MARCEL DUCHAMP, der dies bereits seit 1913 vorgemacht hatte, wiederentdeckt und zu einem bis heute imitierten Vorbild.⁵⁶ Der Kunstbetrieb

als Ganzes, Kunstmarkt, Museumswesen, Kunstgeschichtswissenschaft zögern eher, an den heiligen Ahnenbildern aus der frühen Moderne zu rütteln. Sie versuchen eher, die Moderne der ganzen Epoche des 20. Jahrhunderts als ein Ganzes zusammen- und hochzuhalten, obwohl doch der kunstpraktisch veränderte Kunst- und Werkbegriff gar keine gemeinsam gültigen Wertungskriterien mehr hergibt.

Fundamentalkritik am Kunstprozess der Moderne, teils seit der Aufklärung, teils erst für das 20. Jahrhundert, erfolgte von „rechts“ wie von „links“, und so ist es auch heute. Die teilweise sehr scharfsichtigen Beobachtungen und Analysen von Konservativen wie dem Kunsthistoriker Hans Sedlmayr, dessen 1944 geschriebenes Buch „Verlust der Mitte“ 1948 erschien und enorm diskutiert wurde,⁵⁷ oder später dem Soziologen Arnold Gehlen, der 1960 und 1965 „Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei“ veröffentlichte,⁵⁸ waren ein paar Jahrzehnte lang als erledigt verworfen worden. Sie werden neuerdings wieder in den Diskurs genommen, was nicht bedeuten muss, dass ihre Ursachenbenennungen und prognostischen Schlussfolgerungen zu akzeptieren seien.⁵⁹ Hingegen spielen in diesem Diskurs diejenigen Argumente so gut wie keine Rolle, die aus dem Blickwinkel der Suche nach einer nach-kapitalistischen Kunst – zugegebenermaßen manchmal etwas borniert – vorgebracht wurden. Dabei wollten einige Künstler wie Wissenschaftler viel mehr von den Anliegen der Moderne dialektisch „aufheben“, als es deren konservativen Gegnern in den Sinn käme.

Dafür zeigten sich auch die Macher der Weimarer Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ blind.⁶⁰ Die unerwartet heftige Abfuhr, die ernstzunehmende westdeutsche Kunstkritiker dem unqualifizierten Umgang mit der Kunst aus der DDR erteilten, verdrängte allerdings die Wahrnehmung, dass der Vordenker dieser Ausstellung auch in dem, was die westliche Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Ansatz der Moderne gemacht hat, nichts Wertvolles und Weiterführendes findet.⁶¹

Zum zweiten von mir erwähnten Problem das Folgende. Unübersehbar überwiegen in der gegenwärtigen Bildersphäre erschreckende, manchmal bis zum kaum Erträglichen schockierende oder zumindest verunsichernde Wirkungen, d. h. ein Ausdruck von *Abneigung*. Ein positives Empfinden von *Ordnung* zu vermitteln, etwa durch abstrahierende Gestaltung, wie sie Höhepunkte z. B. in den Bildtafeln und Objekten von PIET MONDRIAN

oder HERMANN GLÖCKNER und bis in jüngste Zeit von dem Schweizer „Weltverbesserer“ MAX BILL erreichte,⁶² ist selten geworden oder wird eher in Frage gestellt. Die streng geordneten Objekte, wie sie beispielsweise RHEINSBERG vorlegt, haben auch den beklemmenden Aspekt von Zwang. Wir wissen alle, wie in der Lebenspraxis das Vertrauen in technisch-rechnerische Rationalität rapid abnimmt. Eine solche Ermunterung zu ordnendem Handeln, wie wir sie noch immer an OSKAR SCHLEMMERS *Bauhaustreppe* (1932)⁶³ mit ihren aufsteigenden Figuren bewundern, will heute kaum jemand mehr wagen. Ich behaupte allerdings, dass die bildende Kunst in diesem ganzen modernisierungsbessenen Jahrhundert ihr Bestes viel häufiger im *besorgten Zurückblicken* leistete, und auch bei denen, die wir Realisten nennen, sogar ihre verschiedenen Utopien jedesmal mit einer „recherche du temps perdu“ verbunden waren.

Aus der als tonangebend vermittelten Kunst ist jedenfalls jetzt die Bekräftigung oder der Entwurf von Glück oder Harmonie, um es so einfach zu nennen, verschwunden. Das kann als realitätsentsprechend angesehen werden, und auch früher war ein *kritisch* reflektierendes Verhalten die stärkere Seite der Kunst. Dennoch ist bemerkenswert: Es gibt derzeit so gut wie keine ernsthafte Kunst, die als eine Unterstützung der eigenen gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse verstanden werden möchte, übrigens auch kaum eine für den ästhetischen Diskurs belangvolle religiöse Kunst,⁶⁴ und es gibt andererseits auch so gut wie keine Bilder, die irgendein *politisches* Programm zur Veränderung der Gesellschaft oder ihrer Ersetzung durch eine Alternative unterstützen möchten. Selbst die Karikaturen bedenken die konkurrierenden Politiker abwechselnd mit dem gleichen eher milden Spott. Der Abscheu vor den verschiedenen bitteren Erfahrungen, die mit der Parteilichkeit für die *Herrschenden*, nicht für die Aufbegehrenden gemacht werden mussten, überwiegt bei den Künstlern und wird obendrein auch theoretisch nachdrücklich gepflegt. „Auftragskunst“ ist ein stigmatisierender Begriff geworden,⁶⁵ obwohl er ein Phänomen der gesamten Kunstgeschichte, einschließlich heutiger Praxis, bezeichnet. Es hält aber heute auch kein Künstler mehr jene Selbstüberschätzung seiner Rolle als der einzigen verändernden Kraft aufrecht, die einst BEUYS mit dem Selbstbildnis postulierte: *Die Revolution sind Wir* (1970).⁶⁶ Geblieben ist, ich wiederhole, die Abneigung – das Anzeigen von Defiziten, Zerstörung, Unsinnigkeit, Chaos usw.

Hat also die bildende Kunst gar nichts gemein mit der Herstellung wohlthuender Wohnumwelten, die u. a. im Kunstgewerbemuseum ausgestellt sind, und mit der glückverheißenden Werbegrafik? In bildender Kunst wiederholt sich das außerhalb von ihr anzutreffende unterschiedliche Verhalten zu der so kennzeichnend gewordenen „Spaß-Kultur“, die der Mehrheit unserer Zeitgenossen zeitweilige Vergnügen bereitet. Die Skala reicht von angewideter Ignorierung und Abgrenzung über die ironische Reflexion eines unübersehbaren Phänomens bis zur neugierigen Bewunderung ihrer Verfahren der Bewusstseinsmanipulation und zur genüsslichen Bejahung des Trivialen, des Kitsches. An letzterem wird allenfalls eine gewisse ästhetische Kritik auf die Weise geübt, dass er ins Absurde gesteigert wird. Seit die Pop Art in den 50er Jahren die Öffnung der „Hochkunst“ zur „Trivialkunst“ einleitete,⁶⁷ wurde der Kunst- und Ausstellungsbetrieb jedenfalls zunehmend nachsichtiger gegen diese Variante eines Verzichts auf Wertungskriterien, als gegenüber einem „traditionalistischen“ Festhalten an Wertungsmaßstäben figürlichen Gestaltens. Soeben wählte eine hochkarätige deutsche Jury für eine Grafikedition von 15 international renommierten Künstlern auch den amerikanischen Plastiker JEFF KOONS aus, der als ein hemmungslos fröhlicher Bejager der äußersten Vulgarität vor einigen Jahren noch vielen Kunstwissenschaftlern äußerst suspekt war.⁶⁸

Der letzte Raum bleibt leer

Können wir begründete Voraussagen über die Kunst von morgen machen? Logischerweise kann sie noch nicht ausgestellt werden. Der im Alten Museum untergebrachte Teil der Jahrtausendausstellung entlässt die Besucher durch einen leeren Saal, der nur von hellem Neonlicht erfüllt ist.⁶⁹ Das ist eine Wiederholung der Installation, mit der GERHARD MERZ im Jahr 1997 die Bundesrepublik Deutschland in der 47. Biennale von Venedig vertrat, der traditionsreichsten Weltausstellung bildender Kunst. Der minimalistische Konzeptkünstler, der aus der Malerei ausgestiegen ist, hatte auch einen preisgekrönten Entwurf für die Neugestaltung des Lustgartens unterbreitet, der jedoch nicht verwirklicht wird. Der ihn bewundernde Peter-Klaus Schuster gab MERZ die Gelegenheit, seine durchaus ambivalente Beurteilung der Zukunft von Kunst wie ein Resumé des 20. Jahrhun-

derts zu präsentieren. Die Kommentierung im Katalog lässt u. a. die Interpretation zu, dass die Kunst und sogar ihr Bildungsideal, Menschen zu formen, selbst im Verschwinden noch nicht am Ende seien. Museums- und ausstellungsdidaktisch zeitgemäß wird es den Betrachtern überlassen, den leeren Raum mit eigenem Sinn, mit eigenen Erwartungen zu füllen.⁷⁰ Ebenso evident erscheint mir dieser leere Raum als ein Indiz dafür, dass niemand sagen kann, wie sich das Kräfteverhältnis der gegenwärtig konkurrierenden Kunsttendenzen im Einzelnen weiter gestalten wird.

Es ist auffällig, und ich habe das schon erwähnt, daß viele Künstler ihre Gestaltungsweisen und damit ihre Ziele unversehens wechseln. Anders als in manchen Naturwissenschaften kann man auch bei Kunst niemals prognostizieren, dass durch konsequentes Verfolgen eines gezielten Forschungsprogramms in einigen Jahren eine erfolgreiche Lösung, ein spektakulärer Durchbruch zu erwarten seien. Gewichtiger als dieser Unterschied und der zu Trainingsprogrammen im Leistungssport sind drei heute festzustellende Sachverhalte.

Erstens: Die künftigen Zustände von Ökonomie, Gesellschaft, Lebensweise sind so hochgradig unsicher, dass der Impetus fehlt, einen *bestimmten* Zustand auch mittels der Kunst dominant vorbereiten zu helfen.

Zweitens: Weder die Rezipienten, noch die Produzenten von Kunst messen dieser noch eine so *herausragende* Rolle für die Erkenntnis der Realität und die Lebensführung zu, wie dies lange getan wurde. Ich will damit keinesfalls sagen, dass sie keine Rolle spielen würde. Die Kunst wird aber zu einer gewissen Beliebigkeit entlastet. Die jüngeren Zeitgenossen bereiten ihr vielleicht wirklich ein Ende, weil ihnen die Experimente mit dem Computer aufregender und vergnüglicher erscheinen. Die inhomogenen Institutionen der Gesellschaft, einschließlich der zunehmend kunstsammelnden Banken und Firmen, finden sich mit nahezu allem ab, weil es jedenfalls ungefährlich ist.⁷¹ Sie zahlen nach ihrem Belieben, weil es immerhin noch eine Tradition der Imageverbesserung durch Kunstpflege gibt.

Drittens: Angesichts des Pluralismus von Geschmack und Gestaltungstendenzen haben die *Experten* des Kunsturteils und besonders der Kunstvermittlung viel Macht und eigentlich einen beträchtlichen Spielraum. Sie entscheiden darüber, was „in“ und was „out“ ist, müssen allerdings – völlig dem Prinzip der Spekulation auf dem Weltmarkt entsprechend – das Risiko tragen, ob sich ihre Entscheidungen auszahlen – dies in engerem und wei-

terem Sinn gemeint. Ob in dem Kartell der tonangebenden Meinungsbildner eine neue Ansicht die Meinungsführerschaft erringt, ist so personengebunden und unvorhersehbar wie das Auftauchen eines Künstlers, der eines Tages mit etwas Neuem viele gleichsam in seinen Bann schlägt.

Es könnte sein, dass sich Bedürfnisse und Sympathien von den schrillen, erschreckenden oder trotz ihrer Dimensionen so wenig sagenden Produkten zumindest etwas mehr abwenden und solche Künstler mehr Ermutigung erfahren, die wieder ideell und formal intensiver durchgearbeitete, eine geduldige, aufmerksame Betrachtung verlangende, auch kleinere und stillere Werke anbieten, an denen auch das 20. Jahrhundert sehr reich war. Es könnte doch sein, dass beispielsweise ein Künstler auftritt, dessen tiefer Ernst und heiteres Spiel uns wieder ähnlich anzieht und gedanklich wie gefühlsmäßig zu bewegen vermag, wie es die Werke PAUL KLEES vermögen, zu denen täglich in Berlin die Besucher der Sammlung Berggruen strömen, die also offenbar mit unserem „Zeitgeist“ kompatibel sind.

Der Kunsthistoriker soll aber nicht den Propheten spielen. Er hat genug damit zu tun, die Geschichte immer neu zu beschreiben und das Gewesene immer neu sichtbar zu machen.

Anmerkungen

- 1 Das Museum of Modern Art in New York begann soeben „MoMa 2000“, eine Folge von 3 x 3 Ausstellungen bis zum Jahr 2001 mit Kunst seit 1880. Vgl. ART 10/1999, S. 91. – Bereits vorliegend: Transform: Bild, Objekt, Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausstell. Basel, Kunstmuseum u. Kunsthalle 1992. – Pontus Hultén: Territorium Artis, Ostfildern 1992 (Ausstell. Bonn, Kunst- u. Ausstell.-Halle der BRD). – Albert Schug: Die Kunst unseres Jahrhunderts, Köln o. J. [1992]. – Beat Wyss: Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1996 (Wichtiges zur Theorie- und Wissenschaftsgeschichte). – Marc Scheps, Evelyn Weiss (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Museum Ludwig Köln, Köln 1996. – Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (Hrsg.): Die Epoche der Moderne: Kunst im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997 (Ausstell. der Zeitgeist-Gesellschaft e. V., Berlin 1997); dazu Knut Ebeling: Der Kollaps der Moderne, in: neue bildende kunst 7, 1997, H. 4, S. 102–103. – Ingo F. Walther (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, 2 Bde., Köln 1998 (Autoren: Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke, Klaus Honnoff). – Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst, München 1998. – Werner Hofmann: Die Moderne im Rückspiegel: Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998.
- 2 Ausstell. Das XX. Jahrhundert: Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Staatliche Museen zu Berlin und Bayerische Staatsgemäldesammlungen München in Zusammenarbeit mit

- Berliner Festspiele GmbH 1999. Nationalgalerie (Altes Museum, Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof), Konzeption: Peter-Klaus Schuster u. a. (im Folgenden zitiert als Kat. I). Gesichter der Zeit: Ein Panorama aus Physiognomien in Zeichnung und Graphik, Kupferstichkabinett, Konzeption: Alexander Dückers (zitiert als Kat. II). Die Lesbarkeit der Kunst: Bücher – Manifeste – Dokumente, Kunstbibliothek, Konzeption: Bernd Evers u. a. (zitiert als Kat. III). Form ohne Ornament? Angewandte Kunst zwischen Zweckform und Objekt, Kunstgewerbemuseum, Konzeption Barbara Mundt mit Babette Warnecke (zitiert als Kat. IV).
- 3 Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen-Kunstgeschichte, 16), Berlin 1926 (neu hrsg. von Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaetgens, Berlin 1996). – Hans Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1924–31.
 - 4 Ekkehard Mai; Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München 1986. – Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler: Kunst und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
 - 5 Ausstell. Stationen der Moderne: Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau 1988.
 - 6 Die maßlosen Vorwürfe des Malers Georg Baselitz („Diese Ausstellung ist eine Schurkerei“, Interview mit der Zeitschrift ART, 11/1999, S. 159) stießen allerdings auf Widerspruch in der Presse.
 - 7 Ausstell. Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, XXIII. Kunstaussstellung des Europarates, organisiert von der Hayward Gallery London in Verbindung mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin und Centre de Cultura Contemporània de Barcelona 1995–96 (Einführung von Eric Hobsbawm). – In Abbildungen wurden Wassili Kandinskys Titelblatt zum Almanach „Der blaue Reiter“ (1912) und das Führerbildnis (oder Bannerträger) von Hubert Lanzinger (1937; Kat. I, S. 40 u. 41) schon in Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Die 'Kunststadt' München 1937: Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst', München 1987, S. 20 u. 21 gegenübergestellt.
 - 8 Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königl. Nationalgalerie Berlin, 2 Bde., München 1906. – Sabine Beneke: Im Blick der Moderne: Die „Jahundertaussstellung deutscher Kunst (1775–1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999. – Eine kurze Analyse gab kürzlich Helmut Börsch-Supan: Die Entrümpelung der Salons, in: Berliner Zeitung, Nr. 206, 4.–5.9.1999, S. 1. Damals wurden in nur einem Museumsgebäude mit rund 2000 Gemälden von fast 400 Malern, dazu Zeichnungen und Skulpturen, etwa doppelt so viele Werke und Künstler vorgestellt als jetzt an sechs Orten.
 - 9 Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, ihre Ziele und Taten, Berlin 1899. – Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 3 Bde., Stuttgart 1903. Der Kunstkritiker Meier-Graefe war Initiator, Organisator und Katalogautor der Jahundertaussstellung.
 - 10 Erwähnt seien nur: Die Epoche der Moderne (1997, wie Anm.1) und Eckhart Gillen (Hrsg.): Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land, Köln 1997 (Zentrale Ausstellung der 47. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau, 1997–98).
 - 11 Vgl. die lahrnen Debatten um die künstlerische Ausstattung des Berliner Reichstagsgebäudes und der zugeordneten Bürobauten.
 - 12 Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick (Hrsg.): Art at the Turn of the Millennium. Ausblick auf das neue Jahrtausend, Köln 1999. Alphabetisch geordnete Präsentation von 237 Künstlern der westlichen Welt.

- 13 Belting: Das unbekannte Meisterwerk (wie Anm. 1), S. 445.
- 14 Petr H. Feist: Der Mensch und seine Werke: Zum sozialistischen Realismus der sechziger Jahre, in: *Dezennium 2: Zwanzig Jahre VEB Verlag der Kunst Dresden*, Dresden 1972, S. 13–38, 419–421.
- 15 Vgl. u. a. Jürgen Claus: Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen, Reinbek 1963; Ders.: Kunst heute: Personen, Analysen, Dokumente, Reinbek 1965 („Die kritische Elite als wirklicher Machtfaktor...“, S. 16); Ders.: Expansion der Kunst: Beiträge zu Theorie und Praxis öffentlicher Kunst, Reinbek 1970.
- 16 Kat. I, 572. Joseph Beuys, *Das Ende des 20. Jahrhunderts*, 1982–83, 21 Basaltsteine, Filz, Tonerde, Steinbock, Brochstange, Berlin, NG, Leihg. Samml. Marx, Eigentum des Landes Berlin.
- 17 Kat. I, 319. Reiner Ruthenbeck, *Weißer Papierhaufen*, 1979, 600 Blatt, Besitz des Künstlers.
- 18 Kat. I, 580. Olaf Metzler, *112:104*, 1991, Holz, Aluminium, Stahlrohr, Kunststoff, Besitz des Künstlers.
- 19 Kat. III, 70. Roman Opalka, *Der befreite Sisyphos*, 1998. Buch. Der Konzeptkünstler (vgl. Ausstell. Documenta 6, Kassel 1977, Bd. I, S. 114) spricht gleichzeitig jede Zahl auf Band und fotografiert am Ende jedes Arbeitstages sein Gesicht.
- 20 Über Fluxus vgl. Kat. I, 463–506.
- 21 Über Fotomontage seit John Heartfield, heute vor allem von Klaus Staech vgl. Kat. I, 522–545. Laut Roland März (S. 537) „ist die politische Fotomontage heute ein Auslaufmodell...außerhalb der modernen Massenmedien TV und Internet“.
- 22 Kat. I, 360. Nam June Paik, *Monument*, 1986, Monitorinstallation, Berlin, NG.
- 23 Kat. I, 362. Katharina Sieverding, *Weltlinie XV*, 1999, Farbfotografie, Acryl, Stahl, 375 x 375 cm, Besitz der Künstlerin.
- 24 Kat. I, 264, 265. Andreas Müller-Pohle, *Face Codes*, 1998–99, Digital-Fotografien, Besitz des Künstlers.
- 25 Gerhard Richter malt seit 1962 u. a. Landschaften wie Personen nach Fotografien, deren „Objektivität“ er meistens durch verwischende Unschärfe in Frage stellt. Vgl. *Deutschlandbilder* (wie Anm. 10); Ausstell. Gerhard Richter, Landschaftsbilder, Hannover, Sprengel-Museum 1998; Kat. I, 303. – In einer Umfrage der Kunstzeitschrift ART bei über hundert Experten in vielen Ländern wurde Richter soeben zum international wichtigsten lebenden Maler erklärt (ART 11/1999, S. 33).
- 26 Doris von Drathen: Der Clown als schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski (Paris, Dezember 1990), in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Gedächtnisbilder: Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996 (Reclam-Bibl., 1546), S. 228–252, Zitat S. 238.
- 27 Kat. II, S. 155–159. Christian Boltanski, *Gymnasium Chases*, 1991, 23 Heliogravüren und Titelblatt in Zinkkasten, Berlin, Kupferstichkabinett.
- 28 Kat. I, 369. Andreas Gursky, *Singapore Stock Exchange I*, 1997, C-Print, 170 x 275 cm, Berlin, NG, Leihg. Samml. Marx.
- 29 Ingrid Schaffner, Matthias Winzen (Hrsg.): *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München/New York 1997 (Ausstell. München, Berlin, Düsseldorf, Seattle 1997–98).
- 30 Kat. I, 589. Dieter Roth, *Große Tische ruine*, 1970–98, Mischtechnik, ca. 12 x 6 m, St. Gallen, Samml. Hauser & Wirth.

- 31 Kat. I, 460. Joseph Beuys, *Das Schweigen*, 1972, fünf verzinkte Filmspulen, Berlin, Privatsamml.
- 32 Anselm Kiefer, *Sechzig Millionen Erbsen*, 1991, Stahlregale, Blei, ca. 30 Tonnen, Ausstell. Anselm Kiefer, Berlin, Nationalgalerie 1991. Dazu Otto Karl Werckmeister: Der größte deutsche Künstler und der Krieg am Golf, in: Kunstforum international, Bd. 123, 1993, S. 209–219. – Siehe auch Kat. I, 567–569. – Kiefer erhielt 1999 für sein Gesamtwerk das als „Nobelpreis der Künste“ bezeichnete „Praemium Imperiale“ in Tokio.
- 33 Beispiel in Deep Storage (wie Anm. 29).
- 34 Gerhard Richter, *Atlas*, 1961–96; vgl. Ausstell. Gerhard Richter – Der Atlas und seine Bilder, München, Lenbachhaus 1998–99.
- 35 Kat. I, 575. Christian Boltanski, *Réserve*, 1988–99, Kleidungsstücke, Berlin, NG.
- 36 Kat. I, 291. Raffael Rheinsberg, *Die Antike kennt uns nicht*, 1999, Fundstücke aus Schamottesteinen, Besitz des Künstlers. – Andere Werke seit 1977 vgl. Angelika Kindermann: Jedes Ding erzählt seine Geschichte, in: ART 9/1995, S. 56–66.
- 37 Michael Diers: Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder; Über Aby Warburg, in: Otto Gerhard Oexle (Hrsg.): Memoria als Kultur, Göttingen 1995 (Veröff. des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 121), S. 79–94.
- 38 Vgl. Anm. 37 und Uwe Fleckner (Hrsg.): Die Schatzkammer der Mnemosyne: Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida, Dresden 1995. – Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): Gedächtnisbilder (wie Anm. 26).
- 39 William Rubin (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1997 (Ausstell. New York, Metropolitan Museum of Art 1984). – Colin Rhodes: Primitivism and Modern Art, London 1994.
- 40 Kat. I, 308. A. R. Penck, *Ein mögliches System (A-Ich)*, 1965, Köln, Museum Ludwig. – Vgl. auch Gillen: Deutschlandbilder (wie Anm. 10), Abb. 204–227.
- 41 Eine Variante Kat. I, 138. Georg Baselitz, *Torso*, 1993, Berlin, NG, Leihg. Samml. Marx.
- 42 Zur expressiven Geschichtsmalerei Kiefers vgl. u. a. Ausstell. Anselm Kiefer, Düsseldorf, Paris, Jerusalem 1984 und Gillen: Deutschlandbilder (wie Anm. 10), Abb. 326–328.
- 43 Kat. II, S. 188–189. Imi (eigentl. Klaus Wolfgang) Knoebel, *Portraits*, 1990–98, 7 Blätter, Acryl, Collage, Berlin, Kupferstichkabinett.
- 44 Kat. I, 69. Piet Mondrian, *Komposition in Rot, Blau und Gelb*, 1930, Zürich, Kunsthaus.
- 45 Vgl. Harald Metzkes zum 70. Geburtstag, hrsg. von Gisold Lammel im Auftrag des Landes Brandenburg und der Universität Potsdam, Potsdam 1999. Im gleichen Jahr mehrere Einzelausstellungen in Berlin und Bautzen. – Zwei Frühwerke Kat. I, 126–127. – Generell Andreas Schätzke, Kristina Volke: Kunst in der DDR: Diskussionsstand und Forschungstendenzen – ein Überblick, in: Kunstchronik 52, 1999, H. 9, S. 372–381. – Tim Sommer: DDR-Kunst in deutschen Museen: Vom schwierigen Verhältnis zur eigenen Vergangenheit, in: ART 8/1999, S. 113. – Außerdem Ausstell. Sammlung Siegfried Seiz: Figurative Malerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR, hrsg. von Gisold Lammel, Potsdam, Landesregierung und Landeshauptstadt 1999. – Ausstell. Dialoge, Berlin, Kunstforum der Grundkreditbank 1999. – Ausstell. Jahresringe: Kunstraum DDR. Eine Sammlung 1945–1989, Konzeption Matthias Flüge mit Michael Freitag, Apolda, Kunsthaus Avantgarde 1999.
- 46 Kat. I, 145. Bernhard Heisig, *Beharrlichkeit des Vergessens*, 1977, Berlin, NG. – Siehe auch Ausstell. Bernhard Heisig, Galerie Berlin, Berlin 1999 und Bernhard Heisig: Zeit und Leben. Das Bild für den Reichstag, Text Jörn Merkert, Galerie Berlin, Berlin 1999.

- 47 Vgl. Peter H. Feist: *Geschichtsträume. Störbilder: Die Wandbilder im Berliner Palast der Republik*, in: Gabi Dolff-Bonekämper, Hiltrud Kier (Hrsg.): *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*, München/Berlin 1996, S. 173–192, Abb. 78. – Siehe auch Wolfgang Hütt: *Willi Sitte: Gemälde 1950–1994*, Bönen o. J. (1995).
- 48 Kat. I, 129–134. Werner Tübke, *Requiem*, 1965, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister; *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze, I, II, III, V, VII*, 1965–67, verschiedene Sammlungen. – Siehe auch Werner Tübke: *Das malerische Werk 1976–1999*, Texte von Günter Meißner, Gerd Lindner, Eduard Beaucamp, Bad Frankenhausen, Panorama-Museum 1999.
- 49 Vgl. z. B. Ausstell. Wieland Förster: *Plastik, Zeichnung*, Redaktion Heiner Protzmann, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Halle, Staatl. Galerie Moritzburg, Aurich, Kunstverein 1998–99.
- 50 Vgl. z. B. Ausstell. Werner Stötzer: *Skulptur und Zeichnung*, Berlin, Akademie der Künste, Bonn, Rhein. Landesmuseum, Heilbronn, Städt. Museen, Magdeburg, Museum Kloster Unser Lieben Frauen, Rostock, Kunsthalle 1991–92. – Ausstell. Werner Stötzer: *Skulpturen und Zeichnungen 1989–1998*, Frankfurt/Main, Galerie Schwind.
- 51 Kat. I, 258. Pia Stadtbäumert, *Sabine ohne Linken Fuß, Sabine ohne Rechten Fuß, verbunden*, 1995, Wachs, Köln, Galerie Johnen & Schöttle. Zitat von Angela Schneider, S. 292.
- 52 In der Hamburger Wochenzeitung „Die Zeit“, Nr. 42–46, 14.10.–11.11.1999 stellt eine Artikelfolge von Fritz J. Raddatz und anderen unter dem Titel „Feindkultur“ nachdrücklich die politisch bestimmten Eingriffe in die Entwicklung der Künste in West und Ost dar. Hans Platschek („Gerahmte Dogmen“, Nr. 45) urteilt über bildende Kunst betont subjektiv. – Vgl. auch Peter H. Feist: *Wunschbilder, Irrwege, Drohworte: Schicksale der Realismustheorie in der DDR*, in: Ausstell. 1. Realismus-Triennale: *Künstlersonderbund in Deutschland*, Berlin, Martin-Gropius-Bau 1993, S. 55–75.
- 53 Laszlo Glozer: *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981 (Ausstell. Museen der Stadt Köln). – Hans-Jörg Heusser: *Ist Westkunst wirklich Weltkunst? Ein post-Greenbergsches Postskriptum*, in: Beat Wyss (Hrsg.): *Bildfälle: Die Moderne im Zwielficht*, Zürich/München 1990, S. 157–162.
- 54 Vgl. *Europäische Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Kunst in osteuropäischen Ländern*, Vorträge und Diskussionen eines Colloquiums im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig der Stadt Köln, 28./29. 11. 1988, Leitung: Hugo Borger, Peter Feist, Köln, Generaldirektion der Museen 1990.
- 55 Eduard Beaucamp: *Der verstrickte Künstler: Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Köln 1998. – Zum Zusammenhang bestimmter Tendenzen in der modernen Kunst mit totalitären Ideologien und Praktiken vgl. Jean Clair: *Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*, Köln 1998 (franz. Paris 1997). Dagegen u. a. Martin Warnke: *Der Blitz steht stramm: Jean Clairs Künstlerschelte*, in: *Frankfurter Allg. Zeitung*, 6.10.1998.
- 56 Zu Marcel Duchamp vgl. Peter H. Feist: *Figur und Objekt: Plastik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1996, S. 46, 255.
- 57 Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948, Frankfurt/Main 1955.
- 58 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt/Main/Bonn 1960, neu bearb. 1965.
- 59 Werner Hofmann: *Anstelle eines Nachrufes*, in: *Idea 3*, 1984, S. 7–17 (über Sedlmayr). – Gehlen wird zitiert in Kat. III, S. 9 und auch von Detlef Hoffmann: *Der Blick der Kunst auf*

- die Geschichte, in: kritische berichte 20, 1992, H. 2, S. 4–7 (Tagung zu Historienmalerei von Werner Tübke und Johannes Grützke).
- 60 Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hrsg.): Aufstieg und Fall der Moderne, Ostfildern-Ruit 1999 (Ausstell. Kunstsammlungen zu Weimar). Einmalig skandalös ist, dass Gemälde – aus dem Palast der Republik – in willkürlich zerschnittenen Abbildungen reproduziert werden. – Kritische Rezension durch Eckhart Gillen in: Kunstchronik 52, 1999, H. 9, S. 382–386.
- 61 Achim Preiss: Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts, Weimar 1999.
- 62 Vgl. Anm. 44. – Kat. I, 219–224. Hermann Glöckner, mehrere Werke von 1933–35. – Max Bill nur Kat. III, Nr. 47 und Kat. IV, Nr. 10.1, *Wanduhr*, 1957. Mehr in Ausstell. Max Bill, Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle 1987.
- 63 Kat. I, 68. Oskar Schlemmer, *Bauhaustreppe*, 1932, New York, Museum of Modern Art.
- 64 Ausstell. GogenwartEwigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, hrsg. von Wieland Schmied mit Jürgen Schilling, Berlin, Martin-Gropius-Bau 1990 (Ausstell. der Guardini-Stiftung zum 90. Deutschen Katholikentag). – Vgl. auch Ausstell. Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Konzeption Veit Loers mit Pia Watzmann, Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle 1995.
- 65 Ausstell. Auftrag: Kunst, 1949–1990: Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik, hrsg. von Monika Flacke, Berlin, Deutsches Historisches Museum 1995.
- 66 Kat. I, Abb. S. 180 und Kat. III, 86. Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo Noi*, 1970 (1971, 1972).
- 67 Kirk Varnedoe, Adam Gopnik: High & Low: Moderne Kunst und Trivialkultur, München 1990 (ursprüngl. Ausstell. Museum of Modern Art, New York u. a. 1990–91).
- 68 Die große art-Edition, in: ART 11/1999, S. 124–131. – Wim Beeren (Pro), Manfred Schneckenburger (Contra): Ist Jeff Koons ein wichtiger Künstler von heute?, in: ART 8/1993, S. 44–47.
- 69 Kat. I, 148 und S. 187–195. Gerhard Metz, *Die Nacht ist fortgeschritten, der Tag nähert sich...*, 1999, Lichtraum, Alabastergips, Lumilux 11.
- 70 So in etwa Lucie Schauer in der Ausstellungsbesprechung in ART 11/1999, S. 158.
- 71 Walter Grasskamp: Die unästhetische Demokratie: Kunst in der Marktgesellschaft, München 1992. Vorher Ders.: Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit, München 1989, und: Unerwünschte Monumente: Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989. – In konservativer Sicht Hans Maier: Mit verbundenen Augen, in: Rheinischer Merkur, Nr. 33, 15.8.1997, S. 19–20 über Staat, Kunstautonomie, Künstlerförderung und Macht der Gutachtergremien.