

Kapitel 1

Postmodernismus als Politisierung der Kunst

– Kulturelle Implikationen

der Protestbewegung in den USA

LUTZ HIEBER

In den 80er Jahren schwappte die Diskussion um die Postmoderne, die aus den USA kam, in die Bundesrepublik. Mit dem Import war von Anfang an eine babylonische Sprachverwirrung verbunden, welche sich bis heute durchhält.

Begriffe werden geprägt, um spezifische Sachverhalte zu erfassen. Damit das funktioniert, müssen sie präzise sein. Der Postmoderne-Begriff des deutschen Diskurses entspricht dem jedoch in keiner Weise, denn er wird im Allgemeinen recht schwammig gebraucht. In der bildenden Kunst, in der Architektur, in der Literatur oder in der Philosophie werden oft irgendwelche – als neuartig empfundene – Entwicklungen herausgegriffen, um sie mit diesem Etikett zu versehen. Vor allem in den Feuilletons ist eine Auffassung des »*anything goes*« verbreitet, die ein Spielen mit Bedeutungen, das Beliebige und Eklektizistische einiger aktueller kultureller Strömungen in den Vordergrund stellt. Die betrachteten Sachverhalte sind fast durchgehend dem Erfahrungshorizont der bundesrepublikanischen Kulturwelt entnommen. Diese Kunstwelt gibt sich weltoffen, aber tatsächlich beschränkt sie sich auf Ausschnitte aus dem breiten Spektrum der westlichen Kultur. Die gravierenden Mängel, die sich aus einem beschränkten Zugriff ergeben, sind nicht zu übersehen. Wegen der lückenhaften Erfahrungsgrundlage, aus der sich diese Auffassung der Postmoderne speist, wirkt sie unsystematisch zusammengeklaut. Daraus ergibt sich jene typische Weichheit und mangelnde Präzision in der Begrifflichkeit, bei der stets eine gewisse Beliebigkeit mitschwingt.

Der Terminus »Postmoderne« hatte seinen Weg aus den USA über den Atlantik vorwiegend als Bestandteil von Texten gefunden. Der Kontext, auf

den er sich ursprünglich bezog, nämlich gewisse künstlerische Praktiken und ihre Produkte, die in den kulturellen Zentren der USA entstanden waren, wurden nicht mittransportiert. Damit war eine Schieflage der Theorie unvermeidlich. Das Wort Postmoderne wurde nämlich zu einer leeren Hülse, die ganz beliebige Inhalte auf unterschiedliche Weise aufsaugen konnte.

Deshalb möchte ich in mehreren Stufen vorgehen, um zu einem gehaltvollen und aussagekräftigen Postmoderne-Begriff zu gelangen. In einem ersten Schritt werde ich zunächst die bundesrepublikanische Diskussion der vergangenen Jahrzehnte skizzieren, wobei mir sowohl die beschränkte Erfahrungsgrundlage wie auch gleichermaßen die theoretischen Befangenheiten beachtenswert erscheinen. In einem zweiten Schritt geht es mir dann um den Begriff der Moderne. Denn das Präfix »post« heißt »nach«, also ist die Postmoderne etwas, was nach der Moderne kommt. Deshalb tut man gut daran, bevor man das Wort »Postmoderne« benutzt, den Begriff »Moderne« zu bestimmen.

In diesem Zusammenhang muss ich mit einem in Deutschland verbreiteten Vorurteil aufräumen, dem Vorurteil nämlich, dass die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts wegen ihrer immanenten Mängel gescheitert seien. So wird etwa dem Jugendstil unterstellt, er sei als »Utopie« aufzufassen, »welche die eigene Unrealisierbarkeit diskontiert« (Adorno 1970: 404). Oder es wird behauptet: »Selbst wenn das Bauhaus nicht politisch ruiniert worden wäre, wäre es an seinem Anspruch wohl auf Dauer von selbst gescheitert« (Grasskamp 2002: 134). Oder pauschal wird festgestellt, »der Angriff der historischen Avantgardebewegungen auf die Institution Kunst« sei »gescheitert« (Bürger 1974: 78). Und aus dem Feuilleton ertönt das gelehrige Echo: »Die Träume der Avantgarden sind ausgeträumt« (Schmidt 2004). Solche Beurteilungen scheinen jedoch die dunklen Kapitel der europäischen Geschichte vorschnell zu entsorgen. Denn sie tun so, als ob die Tatsache, dass die europäischen Avantgarden durch die Hitler- und die Stalin-Diktaturen vernichtet worden sind, für die europäische Kultur ohne Belang sei. Wird die Geschichte der historischen Avantgarden dagegen realitätsgerecht geschrieben, wird man feststellen, dass sie keineswegs aus eigenem Unvermögen versagt haben. Diese Bewegungen haben anderswo Wurzeln geschlagen und sind gewachsen und gediehen. Dieses Anderswo sind die kulturellen Zentren der USA, in denen die durch Diktatur und Zweiten Weltkrieg aus Europa vertriebenen kritischen Intellektuellen ihre Wirkungsfelder fanden. In diesem Sinne werde ich in einem dritten Schritt die historischen Avantgarden als Vorgeschichte spezifischer US-amerikanischer Kunstpraktiken darstellen, die zum Postmodernismus hinführen. Daran anschließend ist viertens noch darzustellen, wie die deutsche Kunstwelt mit den historischen Avantgardebewegungen umspringt: Durch museale Strategien werden sie entschärft und ihres kritischen Potenzials beraubt, um jede Störung der biedermeierlichen Welt des deutschen Bildungsbürgers zu vermeiden.

Der Postmodernismus-Begriff also, den ich ins Zentrum stellen möchte, wurde in den USA für dortige, radikal neuartige künstlerische Praktiken geprägt (meine Wortwahl, die sich an den angloamerikanischen Begriff »*postmodernism*« anlehnt, verweist darauf). Für beachtenswert halte ich, dass die bundesrepublikanischen Kunstinstitutionen genau dieses mit dem konventionellen Kunstbegriff Unvereinbare immer noch ausschließen. Sie verfälschen nicht nur die historischen Avantgarden durch Musealisierung, sie verweigern auch deren Kindern und Enkeln die Anerkennung als legale Nachkommen.

Deshalb werde ich in folgenden Kapiteln die Praktiken der Künstlerinnen und Künstler vorstellen, für die der Begriff des Postmodernismus geprägt wurde. Mein Blick ist dabei weniger der des Kunsttheoretikers, sondern vielmehr der des kunstsoziologischen Empirikers. Mir geht es darum, jene ästhetischen Innovationen vorzustellen, für den die kritische US-amerikanische Theorie den Begriff »*postmodernism*« geprägt hat.

Unterschiedliche Kulturen

Die Auseinandersetzung mit dem, was im *deutschsprachigen Raum* als Postmoderne bezeichnet wird, erscheint in den 80er Jahren wesentlich durch die übermächtige Position Adornos bestimmt. Dessen Kunstbegriff folgend, vertritt Jürgen Habermas die These, die Postmoderne sei eine Antimoderne. Er bezieht sich im Jahr 1980 auf ein zentrales Ereignis der europäischen Kunstwelt, die *Biennale* von Venedig. Die dort eingeladenen Architekten waren bestrebt, den Pfad der Moderne zu verlassen, und diese durch einen Historismus zu ersetzen. Für Habermas drückt sich darin »eine affektive Strömung« aus, »die in die Poren aller intellektueller Bereiche eingedrungen« sei. Für ihn, der sich vorbehaltlos auf die Position Adornos bezieht, lautet das Verdikt klar und deutlich: »Damit kontrastieren Adorno und sein Werk« (Habermas 1981: 444).

Dem intransigenten Verfechter der Autonomie des Kunstwerks folgend, fasst Habermas jeden Versuch, Kunst mit der Lebenspraxis zu vermitteln, als Irrweg auf. So erscheint auch ihm bereits das Scheitern der historischen Avantgarde als selbstverschuldet. Sie musste scheitern, weil es sich damals im frühen 20. Jahrhundert – in Adornos und damit auch in seiner Sicht – nur um eine falsche Aufhebung von Kunst und Philosophie gehandelt haben konnte. In der Ernüchterung, die ihre gescheiterten Programme hinterließen, bleiben für Habermas die nunmehr scharf hervortretenden Aporien der kulturellen Moderne bestehen, und hier sieht er das Einfallstor für konservative Positionen. Die Postmoderne ordnet er in diesem Sinne einer besonderen Spielart des Konservatismus, dem »Neokonservatismus« zu. Dieser ist nach Habermas dadurch charakterisiert, dass er die Entwicklung der modernen Wissenschaft begrüßt, sofern diese zweckrational dem technischen

Fortschritt, dem kapitalistischen Wachstum und einer rationalen Verwaltung dient. Damit der Fortschritt reibungslos funktionierte, verzichtet der Neokonservatismus auf Begründungsforderungen. An deren Stelle könnten nun antimoderne Traditionen treten, die an dem Ort gedeihen, den früher das Projekt der Moderne innehatte – und diese Pflanze bezeichnet Habermas als Postmoderne (Habermas 1981: 463f.).

Ebenfalls mit der Position Adornos unauflöslich verquickt ist die Argumentation Christa Bürgers. Die Germanistin erkennt zwar, dass der ästhetischen Moderne der kritische Stachel gezogen war, seit sie institutionalisiert wurde. Kanonisiert, interpretiert und vermarktet, ist sie »ihrer emanzipatorischen Impulse verlustig gegangen«, denn »Marktzwänge sind wirksamer als politische Zensur es sein könnte« (Bürger 1987: 38). Mit dem Blick auf die USA versteht Bürger den »Postmodernismus als kulturelle Ausdrucksform des Konsumkapitalismus« (Bürger 1987: 39). Davon drohe Gefahr, weil die für die Moderne konstitutiven Begriffe des Originals und der Originalität ebenso aufgegeben werden, wie die modernistische Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst. Christa Bürger hält eisern an der Sonderung der Sphären von hoher und niederer Kunst fest, weil nur dadurch die Autonomie der Kunst, die doch die Bedingung ihrer kritischen Funktion sei, gewährleistet werden könne. Sie stimmt Adorno zu, der klar erkannte, dass die »Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz zur materiellen Praxis hypostasierte«, erkaufte ist »mit dem Ausschluss der Unterklasse« (Adorno et al. 1984: 157) – doch dem scheint man sich eben fügen zu müssen.¹ Denn nur in der Autonomie, in der Zwecklosigkeit des großen neueren Kunstwerks – so wird behauptet – ließe sich der Widerspruch der bürgerlichen Gesellschaft offen halten. Werde nämlich die klare Funktionstrennung von hoher und niederer Kunst eingegeben, würde der Damm zwischen Kunst und Kulturindustrie aufgeweicht. Damit gerate Kunst in das Fahrwasser der Kulturindustrie und werde der Heteronomie, den Verwertungsbedingungen des Marktes, unterworfen. Insofern sind für Christa Bürger ernsthafte Zweifel angebracht, ob es – wie von US-amerikanischen Theoretikern behauptet – einen kritischen Postmodernismus gebe, und noch genauer, ob so etwas im »gegenwärtigen Amerika« denkbar und existenzfähig sein könne (Bürger 1987: 41).

Unsere deutschen Museen und Kunstvereine pflegen nahezu ausschließlich das autonome Kunstwerk. Sie lieben Gemälde, Zeichnungen, nummerierte Grafiken; seit den 1990er Jahren ist auch Fotografie-Kunst dazugekommen. Dagegen gelten Plakate, Pressefotos, Dokumentarvideos oder Spielfilme als Gegenstandsbereiche der Kunstgewerbemuseen oder anderer Fachmuseen. Postmodernistische Arbeiten, die oft diese Genres nutzen und die Grenzen zwischen »high art« und »low art« ignorieren werden als *nicht kunstwürdig* aus dem internationalen Prozess der Kunstzirkulation herausgefiltert und ausgeschlossen. So konnten postmodernistische Praktiken nicht in die mitteleuropäische Kunstwelt vordringen, weil hier die Kuratoren

noch im Geiste der Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts ausgebildet sind, und ihr Denken deshalb durch die eherne Barriere bestimmt ist, die »ernstzunehmende« Kunst von all den anderen Bilderwelten trennt.² Damit ist die Grundlage einer *Kunsterfahrung* zementiert, auf der die *Position Adornos* unerschütterlich ruht. Unter solchen Bedingungen kann es scheinen, »die Postmoderne« sei »als Kunst ex negatione zu keiner genuinen Formschöpfung fähig«, denn »das Epigonale« sei »ihr Wesensprinzip«; sie behaupte »einen Epochenwechsel, ohne dessen Ergebnis substanziell zu bestimmen« (Kilb 1987: 87).

Als die Zeitschrift *Merkur* im Herbst 1998 dem Thema Postmoderne ein Sonderheft widmete, hielt diese Stimmung noch ungebrochen an. So bekennt sich Claus-Steffen Mahnkopf uneingeschränkt zur Notwendigkeit einer »Kontinuität von Adornos Projekt« (Mahnkopf 1998: 875). Die Postmoderne bringe eine »Überschwemmung mit amerikanischen Modellen« mit sich, etwa mit der – von ihm so bezeichneten – Cage-Ideologie, »die mit der kontinentaleuropäischen Dialektik von Subjektivität und Werk-Objektivität nichts gemein haben« (Mahnkopf 1998: 866). Selbstverständlich hält er, auch hierin Adorno folgend, die Folgen des Niedergangs einer künstlerischen Hochkultur für ruinös. In diesem Sinne kreidet Mahnkopf der musikalischen Postmoderne an, den Diskurs aus ästhetischer Reflexion, wissenschaftlicher Analytik und programmatischer Diskussion durch ein frei flottierendes Design aus Pseudobegriffen ersetzt zu haben.

Die Postmoderne nicht ganz so radikal ächtend, aber doch in dasselbe Horn stoßend, hält auch der Kunsthistoriker Walter Grasskamp am uneingeschränkten Gültigkeitsanspruch der Moderne fest. Er vertritt die Auffassung, »dass die Postmoderne nichts zur Geltung gebracht hat, das nicht schon in der Moderne gültig gewesen wäre« (Grasskamp 2002: 57). Die Moderne war, so sagt er zu Recht, nie eine Epoche im Sinne einer stilistischen Konkurrenz. Die Klage über das Stilchaos gehört zu ihren Grundthemen. Dabei ist sie von vorhergehenden Epochen zu unterscheiden, weil sie einen Doppelcharakter aufweist. Zum einen unterscheidet sie sich von früheren Epochen, indem sie deren Konturen festlegt, und dies im Hinblick auf sich selbst als dem Endstück der Geschichte. Zum andern ist jede Epoche in der Moderne präsent, indem alle Vorläuferepochen in Sammlungen aufbewahrt und systematisch behandelt werden. In diesem Sinne wurde das »nach Stilepochen aufgebaute Kunstmuseum« zum »Unterbewusstsein der ästhetischen Moderne« (Grasskamp 2002: 52). Der Postmoderne hält er zugute, dass sie ihren Blick auf die noch offenen und unabgerufenen Potenziale der Kunstgeschichte richtet. Aber das hält er für nicht eigentlich innovativ, weil die Postmoderne auch damit keinen Schlusstrich unter die Moderne ziehen könne, sondern lediglich die Selbstzweifel reaktiviere, die der Moderne von Beginn an eigen gewesen seien.

Dieser Typ der Auseinandersetzung mit dem Postmodernismus ergibt sich aus der *beschränkten Erfahrungsbasis der mitteleuropäischen Kunstwelt*:

dem deutschen Kunstmuseum, dem Konzertsaal oder der Großausstellung. All diese Veranstaltungen schließen aus, was dem traditionellen Kunstbegriff widerspricht. Ästhetische Theorie, die diese Kunstwelt nicht kritisch reflektiert, nimmt das Gewohnte als das Gegebene hin – und verharrt träge bei den konventionellen Kunstauffassungen. Von dieser Warte aus betrachtet, bekommt der Begriff des Postmodernismus einen pejorativen Beigeschmack.

Der US-amerikanische Postmoderne-Diskurs hat eine völlig andere Tendenz als der bundesrepublikanische. Jenseits des Atlantiks bezeichnet er künstlerische Praktiken, die neuartig sind, weil sie sich gegen jene Kunst-Konventionen stellen, die den Kunst-Begriff des 19. Jahrhunderts tradieren. Deshalb möchte ich nun einen kurzen Blick über den mitteleuropäischen Tellerrand tun, um ein Fenster für die angemessene Rezeption der ästhetischen Theorien aus den USA zu öffnen. Die dortige Postmodernismus-Konzeption bezieht sich seit den 60er Jahren auf einen Bereich künstlerischer Praktiken, der für die mitteleuropäische Kunstwelt ein dunkler Fleck geblieben ist: auf die künstlerischen Aktivitäten im Kontext der »*Counter Culture*«. Diese *kritische Gegenkultur*, in den US-amerikanischen kulturellen Zentren beheimatet, umfasst ein breites Spektrum des Aktivismus: Kampf gegen den Vietnam-Krieg, vehemente Auseinandersetzungen mit dem Rassismus und Sympathie mit den Bürgerrechtsbewegungen, ökologische Kritik an der Vorherrschaft kapitalistischer Rationalität, Offensive gegen die puritanische bürgerliche Sexualmoral – dazu kommen Frauenbewegung sowie Lesben- und Schwulenbewegung (*Gay Liberation*).

Für Andreas Huyssen besitzt der Postmodernismus bereits in seiner Entstehungsphase »eine historische Tiefendimension«, die ihn »kulturell und politisch als mit den amerikanischen Protestbewegungen der sechziger Jahre verknüpft erscheinen lässt« (Huyssen 1993: 13). Die kategorische Ablehnung der Moderne entstand aus einem kritischen gegenkulturellen Ethos, der unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen demjenigen entsprach, aus dem bereits die Avantgarde der 20er Jahre ihren Lebensgeist bezogen hatte. Gemeinsam war ihnen der Angriff auf den institutionalisierten Kunstbetrieb, damals im Kontext der Linken, und in den 60er Jahren im Kontext der neuen sozialen Bewegungen. In den USA entfaltete sich der Postmodernismus »in den Formen von *Happenings* und Pop, psychedelischer Plakatkunst, *Acid Rock*, Alternativ- und Straßentheater« (Huyssen 1993: 20).

Happenings wie »*Moving*« von Allan Kaprow können zwar die Kunstwelt als Stützpunkt benutzen, aber sie sind außerhalb der Museumsmauern, in der alltäglichen Lebenswelt, verankert. Sein Plakat beschreibt die Schritte dieser Veranstaltung (Abb. 1):

»Umzug – Ein Happening von Allen Kaprow (für Milan Knizak) – Einige leerstehende Häuser in verschiedenen Stadtteilen. An vier aufeinanderfolgenden Tagen werden alte Möbel beschafft und durch die Straßen zu den Häusern geschoben. Die Möbel dienen als Einrichtung. – Am ersten Tag werden die Schlafräume möbliert, und nachts wird darin geschlafen. – Am zweiten Tag werden die Speisezimmer möbliert, und eine Mahlzeit wird gegessen. – Am dritten Tag werden die Wohnzimmer möbliert, und Gäste werden zu Cocktails eingeladen. – Am vierten Tag werden die Dachböden gefüllt und ihre Türen verschlossen. – Alle an der Teilnahme Interessierten sollten eine Besprechung im Museum of Contemporary Art, 237 E Ontario Street, Chicago, am 27. November 1967 um 20 Uhr besuchen«.



Abbildung 1: Allan Kaprow:
Moving. Plakat. 1967

Eine Foto-Dokumentation von Peter Moore (1967) hielt das Geschehen fest. Kaprows Happening lässt sich thematisch unschwer mit jener kapitalismuskritischen Haltung verbinden, die sich kritisch mit dem Immobilienmarkt und der staatlichen Wohnungspolitik befasste.

Wie die Happenings verstanden sich auch die anderen postmodernistischen Kunstpraktiken *zum einen* als praktizierte Kritik am Galerie- und Museumsbetrieb und *zum anderen* als Beteiligung an sozialen Bewegungen. Beide Momente verschränkten sich in der Attacke, die der Postmodernismus gegen den bürgerlichen Musentempel und seine bildungsbürgerlichen Priester ritt.

Die praktizierte Kritik an den Konventionen der modernistischen Kunstwelt äußerte sich gattungsspezifisch. Die psychedelischen Plakate verzichteten auf Ausstellungsräume, sie wurden draußen an Telefonmasten und an Türen von Geschäften angeschlagen. Der *Acid Rock* (Jimi Hendrix Experience, The Doors mit Jim Morrison, *Big Brother and the Holding Company* mit Janis Joplin, *Grateful Dead* mit Jerry Garcia) ist eine Musikform, die nicht im Sessel eines Konzertsaaes rezipiert wird, sondern auf *Dance Concerts*. Das Alternativtheater spielte in Parks und Straßen, es verzichtete auf die repräsentativ gestalteten öffentlichen Theater. Die *Pop Art* wurde zwar bald von den Kunstinstitutionen zurückgesaugt, gleichwohl konnte sie auch dort nicht gänzlich ihrer kritischen Intention beraubt werden. Denn die Verwendung reproduzierender Technologien, der glatte und unpersönliche Farbauftrag ist mit der Fiktion des schöpferischen Subjekts nicht länger vereinbar. Und auch ihre ungeschminkte Aneignung der banalen Alltagsbilderwelt rückt Kunst und Lebenswelt näher zusammen.

Das breite Spektrum der gegenkulturellen Themen hätte nun modernistisch in die Kunst einfließen können, indem sie individuelle Werke auf

der Inhaltsebene prägen. In diesem Falle wären die Resultate konventionell *modernistische Kunstwerke*, also Gemälde, Schauspiele, Romane oder Gedichte, die vom Kampf für den Frieden in Vietnam handeln, von den Bürgerrechtsbewegungen der Afroamerikaner, von den Anstrengungen zur Verhinderung ökologischer Gefährdungen, von der sexuellen Revolution, von engagierten Feministinnen, sowie von der Front der Lesben- und Schwulenbewegung.

Der *Postmodernismus* jedoch blieb nicht dabei stehen. Er ging viel weiter, veränderte die Funktion der Kunst in der Gesellschaft. Im selben Zug ging es um kulturelle Beteiligung an politischen Aktionen. Die Künstler artikulierten *das Lebensgefühl* der Counter Culture, und zugleich produzierten sie auch *die Politik* der Bewegungen.

In den 70er Jahren wurde es dann, nach diesem Aufbruch, vorübergehend still um den Postmodernismus. Die Ursache dafür war, dass der Elan der Counter Culture zwar nicht gebrochen, doch deutlich ins Stocken geraten war (Heller 1992: 7). Als jedoch die Aids-Krise gegen Ende der 80er Jahre ins Bewusstsein trat, flammte der Protest wieder vital auf. Wie in den 60er Jahren schalteten sich nun wieder Künstlerinnen und Künstler in die politischen Aktionen ein. Ihre Arbeiten, die sie nun meist in kollektiven Prozessen schufen, entstanden wieder außerhalb des institutionellen Kunstbereichs.

Solche künstlerischen Praktiken, die mit politischen Bewegungen amalgamiert sind, haben US-amerikanische Theoretiker vor Augen, wenn sie von Postmodernismus sprechen. Damit beziehen sie sich auf eine Erfahrungsgrundlage, die sich grundlegend von jener unterscheidet, die dem deutschen Postmoderne-Diskurs zugrunde liegt.

Kunstinstitutionen und Kunstpraktiken

»Post«-Modernismus ist »Nach«-Modernismus. Deshalb sollte der Begriff »Moderne« bestimmt werden, bevor man über »Postmoderne« spricht. Crimp (1996) geht bei der Bestimmung der Moderne von deren institutionellen Bedingungen aus, vom *Museum als Kunstinstitution*.

In der modernistischen Kunstauffassung ist von bedeutenden Gemälden die Rede, sie sind von schöpferischen Genies bestimmt und überzeitlich gültig. Demnach besitzt Kunst eine ahistorische Essenz. Zur Kunst können gleichermaßen beispielsweise die Zeichen in den Höhlen von Altamira, »*Las Meninas*« von Velázquez oder die abstrakt-expressionistischen Leinwandbilder von Jackson Pollock zählen.

Doch diese Auffassung ist falsch. Nur ein eingewurzelter Idealismus kann so tun, als ob alle diese Dinge zur gleichen Wissenskategorie gehören. Foucault hat daran gearbeitet, diese Auffassung umzustürzen. In »*Die Ordnung der Dinge*« (1974) hat er die Unvereinbarkeit historischer Perioden gezeigt. Er hat dargelegt, dass die Geistesgeschichte nicht in Termini wie

Tradition, Einfluss und Entwicklung zu fassen ist, sondern in solchen von Brüchen, Diskontinuitäten und Transformationen. Jeder spezifische historische Zeitraum hat seinen speziellen Wissensmodus, dessen integraler Bestandteil auch Bilder sind. Crimp präzisiert Foucaults Kritik, indem er die materiellen Grundlagen bestimmt, die dem Kunstidealismus seinen Stellenwert und seinen Halt geben. Dazu greift er auf eine Beobachtung Goethes zurück und zitiert ausführlich aus dessen Einführung zu den Propyläen von 1798. Goethe stellte damals fest, dass sich eine große Veränderung zugetragen habe,

»welche für die Kunst, im Ganzen sowohl, wie im Besonderen, wichtige Folgen haben wird. Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich davon eine Übersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Teile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen wurden. Was in dem Akt des Abreißens selbst zu Grunde gegangen, wird wohl ewig ein Geheimnis bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden« (Goethe 1988: 26).

Der neue Kunstkörper in Paris, von dem Goethe spricht, war der *Louvre*. Er war, im Gefolge der großen französischen Revolution, 1792 durch Konventsbeschluss begründet worden (Hauser 1978: 681).

Diese erste Museumsgründung in Paris ist konstitutiv für das Kunst-dasein, das wir heute Modernismus nennen. Unter *Moderne* ist in diesem Sinne keine Stilperiode zu verstehen, sondern die gesamte Kunstepistemologie, die erkenntnisleitende Theorie sowohl der Kunstgeschichte wie der Kunst vermittelnden Institutionen. Seit dem frühen 19. Jahrhundert folgten Museumsgründungen in allen europäischen Ländern dem Pariser Beispiel; sie trugen dazu bei, dessen Kunstbegriff zu zementieren. Die Museumsgeschichtsschreibung weist auf die Dialektik hin, die das Kunstmuseum und die Kunstgeschichte zusammenbindet.

»Kunsthistoriker beglaubigten und bewahrten nicht nur die einzelnen Kunstwerke in der Sammlung eines Museums; sie formulierten auch den Gesamtplan, um den herum eine Sammlung angeordnet war [...] Im 19. Jahrhundert zweifelte niemand daran, dass das Museum eine ›sichtbare Geschichte der Kunst‹ sein sollte« (Sheehan 2002: 141).

Im frühen 19. Jahrhundert ging der große Kunstkörper, der für Goethe durch Italien symbolisiert wurde, unwiederbringlich verloren. Werke wurden von den Orten entfernt, für die sie gemacht waren, um in Kunstmuseen isoliert zu werden. Parallel dazu wurden die überkommenen Sammlungen des Ancien Régime auf Fachmuseen aufgeteilt. Diese alten Sammlungen

waren »bunt zusammengewürfelt« gewesen, bestanden aus einem »Durch-einander von Seltsamkeiten aus Natur und Kunst« (Schlosser 1908: 80f.). Viele ihrer »Raritäten« wurden im 19. Jahrhundert nach Gattungen sortiert und fanden ihre Wege in historische Museen, in Naturkundemuseen, in Völkerkundemuseen, in Kunstgewerbemuseen, in wissenschaftlich-technische Museen – und ein Teil davon auch in Kunstmuseen.

Mit dem Kunstmuseum erblickte das – von Malraux so bezeichnete – imaginäre Museum das Licht der Welt. Es »besteht aus all den Kunstwerken, die einer mechanischen Reproduktion unterworfen werden können und somit der diskursiven Praxis, welche die mechanische Reproduktion möglich gemacht hat: die Kunstgeschichte« (Crimp 1996: 114). Kunst, wie wir sie verstehen, ist also *ein Produkt des Museums und der kunsthistorischen Disziplin*. »Die Vorstellung von Kunst als autonom, als losgelöst von allem anderen, als dazu bestimmt, ihren Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen, ist eine Entwicklung des Modernismus« (Crimp 1996: 115).

Postmodernistische Kunstpraktiken sind die jüngste Antwort auf die Isolierung und die Abgehobenheit der Kunst im Modernismus. Das »post« im Wort Postmodernismus ist nicht so zu verstehen, dass es um eine unmittelbare zeitliche Nachfolge ginge. Die harte Arbeit des Modernismus, die Sammlungen des Ancien Régime seiner Regie zu unterwerfen, nahm – wie alle gesellschaftlichen Prozesse – eine lange Zeitspanne in Anspruch. Nachdem er sich durchgesetzt hatte, rebellierten zuerst die Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts gegen seine Doktrin. Durch die Kulturpolitik der Nationalsozialisten und durch den Zweiten Weltkrieg wurden die kulturellen Zentren in Europa ausgedünnt, was zum Entstehen neuer kultureller Zentren in den USA beitrug. Aus diesen bildeten sich dann seit den 60er Jahren Ansätze des Postmodernismus heraus. Davon wird im Folgenden zu sprechen sein, aber auch davon, wie stark die kulturelle Kontinentaldrift gewirkt hat, die unsere mitteleuropäische von der US-amerikanischen Kunstwelt so weit entfernte.

Postmodernismus ist kein Begriff, der eine Epoche bezeichnet. Vielmehr handelt es sich um einen *Kampfbegriff*, der sowohl kulturell wie auch politisch konnotiert ist. »Die Dekonstruktion der modernistischen Ansprüche auf Universalität – ebenso wie deren Formalismus – bestimmen die postmodernistische Praktiken« (Crimp 2002: 163).

Die Attacke der historischen Avantgarde scheiterte damals noch an der überwältigenden Macht der konservativen Kräfte. Der Postmodernismus, der in den USA im Kontext der Counter Culture wächst und gedeiht, setzt indes das von ihr begonnene Projekt fort. Er hat die mühevollen Arbeit vor sich, Kunst in die Lebenspraxis zurückzuführen. Insofern bezeichnet der »Post«-Modernismus auch einen langwierigen gesellschaftlichen Prozess, der in widersprüchlichen Bahnen verlaufen wird. Weil in den USA sowohl neue, avantgardisierte Museumstypen wie auch avantgardisierte Art Schools und eine angemessene ästhetische Theorie den postmodernistischen Kunst-

praktiken zur Seite stehen, verläuft dort der Kampf des Postmodernismus gegen den überholten Modernismus durchaus erfolgreich.

Zur Vorgeschichte des Postmodernismus

Gemeinhin entstehen kulturelle Innovationen, so neuartig und umwerfend sie auch sein mögen, nicht schlagartig aus dem Nichts. Gesellschaftliche Revolutionen, zu denen auch grundlegende kulturelle Umwälzungen zählen, erwachsen aus Lernprozessen. So hat auch der US-amerikanische Postmodernismus seine Vorgeschichte.

Douglas Crimp, der im New Yorker Aids-Aktivismus kämpfte, sieht die europäische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts als Vorläufer des Postmodernismus: »Die Praktiken, die ich als postmodernistisch ansah, schienen mir das unvollendete Projekt der Avantgarde fortzusetzen« (Crimp 1996: 41).

Die *historischen Avantgardebewegungen* hatten sich bemüht, Konsequenzen aus dem Bankrott der bildungsbürgerlichen Kultur zu ziehen, der bereits im frühen 20. Jahrhundert nachdrücklich zutage trat. Das dominierende Merkmal der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft bestand für sie in deren Abgehobenheit von der Lebenspraxis. Entsprechend der gesamtgesellschaftlichen Tendenz zur Herausbildung von Teilbereichen bei gleichzeitiger beruflicher Spezialisierung, war in den vorangegangenen Jahrhunderten der Bereich Kunst entstanden. Während sakrale und höfische Kunst, jeweils auf ihre Weise, in die Lebenspraxis der Rezipienten eingebunden waren, trifft das seit dem 19. Jahrhundert für die bürgerliche Kunst nicht mehr in gleichem Maße zu. In der bürgerlichen Gesellschaft ist, worauf Peter Bürger hinwies, die Kunstwelt nicht in die Lebenspraxis integriert und in deren Zwecksetzungen eingebettet. »Die Darstellung bürgerlichen Selbstverständnisses findet in der bürgerlichen Kunst in einem Bezirk statt, der außerhalb der Lebenspraxis steht« (Bürger 1974: 66). Dadurch ist zum einen ein spezifischer Typ der Bildung festgelegt, und zum anderen ist die Kunst – genauso wie andere gesellschaftliche Bereiche – in die Distinktionsmechanismen der Klassengesellschaft eingebunden.

Während etwa die Bilderwelten der Reklame und der kommerziellen Medien durch vorgegebene gesellschaftliche Zwecksetzungen bestimmt sind, verlangt der bürgerliche Bildungstyp das *autonome Kunstwerk*. Durch dessen Abgehobenheit von der Lebenspraxis wird ermöglicht, dass jene Bedürfnisse und auch kritischen Impulse in die Kunst eingehen können, deren Realisierung im Alltagsdasein unmöglich ist. »Auf der Bahn ihrer Rationalität und durch diese hindurch wird die Menschheit in der Kunst dessen inne, was Rationalität vergisst« (Adorno 1970: 105). Insofern können wesentliche humane Werte in der Kunst bewahrt werden. Indem die Kunst allerdings zum Bild eines besseren Daseins *nur fiktional* beiträgt, entlastet

sie das Bildungsbürgertum von Intentionen der konkreten Veränderung. Der Bürger »vermag hier die Fülle seiner Anlagen zu entfalten, jedoch nur unter der Bedingung, dass dieser Bereich streng von der Lebenspraxis geschieden bleibt« (Bürger 1974: 66). Der Distanz der autonomen Kunst gegenüber der Alltagspraxis ist deshalb auch das Moment *des Unverbindlichen, der Folgenlosigkeit* immanent.

Die Funktion der Kunstwelt als Instrument der *sozialen Distinktion* lässt sich aus dem Aufbau und der Organisation der Museen ablesen. Vor hundert Jahren setzten sich im Ausstellungsdesign die heute noch gültigen Prinzipien durch: Die Gemälde wurden isoliert vor freier Wandfläche präsentiert, um sie dem Betrachter als individuelle Werke zugänglich zu machen. Damit wurden sie ihres historischen Kontextes entkleidet, der innere Zusammenhang der Kunstgeschichte verblasste. Seither sind die Museumsleute »bereit, die Geschichte der Ästhetik zu opfern« (Sheehan 2002: 273). Diese Organisation der Museumspräsentation hat nun aber nicht nur eine ästhetische Funktion, sondern auch eine soziale. Sie vermittelt den einen (den Gebildeten) das Gefühl der Zugehörigkeit, den anderen (den unteren Klassen) das Gefühl der Ausgeschlossenheit. In diesen »bürgerlichen Tempeln« herrscht eine Atmosphäre, in der »die Welt der Kunst im selben Gegensatz zur Welt des alltäglichen Lebens steht wie das Heilige zum Profanen«; zur besonderen Weise der bürgerlichen Kunstrezeption tragen

»die Unberührbarkeit der Gegenstände, die feierliche Stille, die sich des Besuchers bemächtigt, der asketische Puritanismus der spärlichen und unkomfortablen Ausstattung, die quasi prinzipielle Ablehnung jeder Art von Didaktik, die grandiose Feierlichkeit des Dekors und Dekorums, Säulen, weiträumige Galerien, verzierte Decken, monumentale Treppen innen wie außen«

bei (Bourdieu 1974: 199). Dieses Arrangement ist dem Selbstbewusstsein des Bildungsbürgertums verbunden, das auf seine exklusiven Rechte pocht, ohne dabei in Widerspruch zum Ideal der formalen Demokratie geraten zu müssen. Denn »wenn aufgrund jener quasi religiösen Weihe das Kunstwerk besondere Dispositionen oder Prädispositionen erfordert, trägt es seinerseits dazu bei, jenen die ›Weihe‹ zu verleihen, die diese Anforderungen erfüllen« (Bourdieu 1974: 200).

Bereits die *Avantgardisten* des frühen 20. Jahrhunderts rebellierten gegen die bildungsbürgerliche Kunstauffassung. Sie negierten die Abgehobenheit der Kunst, sowohl nach der Seite ihrer gesellschaftlichen Folgenlosigkeit wie nach der Seite ihrer Funktion der sozialen Distinktion. Sie intendierten »eine Aufhebung der Kunst – Aufhebung im Hegelschen Sinne des Wortes: die Kunst soll nicht einfach zerstört, sondern in Lebenspraxis überführt werden«; ihre Bemühungen waren also darauf gerichtet, den Funktionsmodus von Kunst innerhalb der Gesellschaft neu zu bestimmen und »von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974: 66).

Im herrschenden deutschen Kunstdiskurs wird der Begriff der Avantgarde im Allgemeinen nach zwei Seiten hin unscharf gefasst. Das ist problematisch, weil damit der Untersuchungsgegenstand verschwommen bleibt, und er – gerade wegen dieser Unklarheit – beliebig verwendbar wird. Zum einen werden wegweisende stilistische Innovationen jedweder Art als »avantgardistisch« bezeichnet, ohne zwischen der historischen Avantgarde und der klassischen Moderne zu unterscheiden. Und zum andern tut man so, als ob die politischen Gegensätze zwischen konservativen und emanzipatorischen Orientierungen etwas seien, das der Kunst äußerlich und daher vernachlässigbar wäre.

Dabei lässt sich die *Unterscheidung von Avantgardismus und Modernismus*, die ich als erstes behandeln möchte, recht einfach darstellen. Ich möchte die abgrundtiefe Gegnerschaft der einen Richtung gegenüber der anderen zunächst am Beispiel der »Kunstlump-Debatte« illustrieren. Diese Debatte entzündete sich an einer Äußerung Kokoschkas zu einem Vorfall, der sich während des Kapp-Putsches 1920 ereignete. Der Maler, damals Professor an der Dresdener Akademie, entrüstete sich in einem Aufruf über die Beschädigung eines Rubens-Bildes durch eine Gewehrkugel. Für ihn fällt auf die Künstlerschaft von Dresden »die Verantwortung, einer Beraubung des armen zukünftigen Volkes an seinen heiligsten Gütern nicht mit allen Mittel rechtzeitig Einhalt geboten zu haben« (Heartfield et al. 1986: 55). Die Avantgardisten John Heartfield und George Grosz reagierten auf Kokoschkas Äußerung empört. In einem Pamphlet, gepfeffert mit dadaistischer Provokation, richteten sie »an alle, die noch nicht genug verblödet sind, die snobistische Äußerung dieses Kunstlumpen gutzuheißen, die dringende Bitte, energisch Stellung dagegen zu nehmen«; in Konfrontation mit Kokoschka, dem »Schöpfer ›psychologischer‹ Spießerporträts« (Heartfield et al. 1986: 56), kritisierten Heartfield und Grosz den bürgerlichen Kunstbegriff. Sie bezweifelten den Wert einer Kunst, die die Arbeiter trotz ihrer elenden Lebensverhältnisse und der erschreckenden Tatsache des rechtsradikalen Kapp-Putsches, in eine davon unberührte Ideenwelt führen will. Oskar Kokoschka, »der wie die Zofe mit der Herrschaft bangt und zittert«, war für sie »nur der Anlass, um die bürgerliche Kunst entlarven zu können« (Heartfield et al. 1986: 57).³

Der hier – wie in vielen anderen Fällen – zutage tretende Antagonismus darf nicht unter den Teppich gekehrt werden. Deshalb möchte ich für das frühe 20. Jahrhundert – wie im Angelsächsischen üblich – zwischen Avantgarde und Moderne unterscheiden.⁴ John Heartfield und George Grosz sind in diesem Sinne als Vertreter der historischen Avantgarde zu sehen, weil sie sich gegen die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. Dagegen ist Oskar Kokoschka ein Vertreter der – mittlerweile als »klassisch« bezeichneten – Moderne, der an den bürgerlichen Kunstinstitutionen festhält und für sie arbeitet (sein Ziel ist, wie das aller Modernisten, letztlich in den Olymp des Museums aufgenommen zu werden).⁵

Für die avantgardistische Neukonzeption lassen sich Ursachen ermitteln, die teilweise bereits in der Kritik an der bürgerlichen Kunst vor dem Ersten Weltkrieg, wesentlich aber auch in den Kriegserfahrungen selbst liegen. Der vehemente Kampf der Avantgardisten zielte vor allem gegen die Autonomie der Kunst.

Dabei gingen sie von zwei Ausgangspunkten aus.⁶ Die eine große Stoßrichtung verließ das konventionell-künstlerische Tätigkeitsfeld, um sich der Gestaltung von Gegenständen der Alltagswelt zu widmen. Der anderen ging es um die Politisierung der Kunst.



Abbildung 2: Alphonse Mucha: *Waverley Cycles*. Plakat. 1898

Die eine Stoßrichtung, die Grenz-
zäune zwischen der Welt der Kunst
und der Welt des Alltagslebens nieder-
reißen wollte, lässt sich als radi-
kale *Erweiterung des Kunstbegriffs*
fassen. Sie gewann um die Jahrhun-
dertwende mit der europäischen
Stilbewegung an Durchsetzungsfä-
higkeit, die in Frankreich als *Art
nouveau* und in Deutschland als Ju-
gendstil bezeichnet wird. Diese
Künstler revoltierten gegen den kon-
ventionellen Kunstbegriff, um sich

nicht mehr nur der Grafik und dem Gemälde, sondern gleichermaßen auch der Architektur und der Bildhauerei, dem Schmuck und dem Möbel, dem Plakat und der Buchillustration zu widmen.



Abbildung 3: Fritz Dannenberg: *Jugend*. Plakat. 1897

Die Bilderwelt des Jugendstils begehrte auch gegen die puritanischen Konventionen der bürgerlichen Kunst auf. In der für die bürgerliche Welt absolut zentralen Haltung, »sich der Arbeit gegenüber verpflichtet zu fühlen«, geht strenges Wirtschaftlichkeitsdenken einher mit »einer nüchternen Selbstbeherrschung und Mäßigkeit« (Weber 1988: 47). Darin ist sexuelle Askese enthalten, die auch auf das eheliche Leben zugreift. Der Jugendstil attackierte diesen Lebensstil durch eine Erotisierung (Abb. 2 und 3), wie sie erst wieder in den späten 60er Jahren in Erscheinung treten sollte.

In den 20er Jahren entwickelte sich der Ansatz des erweiterten Kunstbegriffs, nun zunehmend auf industrielle Produktion orientiert, wiederum in internationaler Kooperation fort: in Deutschland mit dem Bauhaus (Wingler 1975), in Holland mit De Stijl (Jaffé 1967), in Moskau mit Wchutemas (Adaskina 1992). Die Bildsprache hatte sich nun weitgehend der Abstraktion verschrieben und entwickelte sich in ständiger Auseinandersetzung mit den Prinzipien des Konstruktivismus (Abb. 4).

Die andere große Stoßrichtung des Versuchs, von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren, entstand aus dem *Dadaismus* und dem ihm nachfolgenden *Surrealismus*. Dieser Sturm gegen die gesamte Institution Kunst, also den Kunst produzierenden und distribuierenden Apparat sowie die jeweils rezeptionsleitenden Vorstellungen über Kunst wurde aus den schrecklichen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges geboren.

Der Dadaismus entstand – mitten im Ersten Weltkrieg – im neutralen Zürich, wo sich eine Gruppe von Kriegsdienstverweigerern fand. Wie Huelsenbeck in »En avant Dada« (Abb. 5) berichtet, waren sie sich »darüber einig, dass der Krieg von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war«; er selbst habe sich »nur mit genauer Not vor den Nachstellungen der Henkersknechte retten können, die für ihre so genannten patriotischen Zwecke die Menschen in den Schützengräben Nordfrankreichs massierten und ihnen Granaten zu fressen gaben« (Huelsenbeck 1920a: 3). Um der intransigenten Ablehnung allen militaristischen Nationalismus unmissverständlich Ausdruck zu geben, trug das Pariser Manifest »*Dada soulève tout*« (»Dada hebt alles auf«) (Abb. 6) vom Januar 1921 über der Kopfzeile den Vermerk: »Die Unterzeichner des Manifests leben in Frankreich, Amerika, Spanien, Deutschland, Italien, Schweiz, Belgien etc., aber sie haben keinerlei Nationalität« (Varèse et al. 1921).⁷



Abbildung 4: Laszlo Moholy-Nagy: Buchgestaltung »Piet Mondrian, Neue Gestaltung« (Bauhausbücher 5), 1925



Abbildung 5: Umschlag »Huelsenbeck, En avant Dada«, 1920



Abbildung 6: Manifest »Dada
soulève tout« (recto), 12.
Januar 1921

Reaktion auf die Wolkenwanderungstendenzen der sogenannten heiligen Kunst, deren Anhänger über Kuben und Gotik nachsannen, während die Feldherren mit Blut malten« (Grosz et al. 1925: 22f.).



Abbildung 7: George Grosz:
Titelzeichnung »George Grosz
und Wieland Herzfelde, Die
Kunst ist in Gefahr«, 1925

Wenn sich Völker, die sich viel auf ihre Kultur zugute hielten, nicht scheuten, Menschen zu Hunderttausenden abzuschlachten, konnte diese Kultur nicht viel taugen. So hatte die Dada-Bewegung, wie George Grosz und Wieland Herzfelde in »*Die Kunst ist in Gefahr*« (Abb. 7) ausführen,

»ihre Wurzeln in der Erkenntnis, [...] dass es vollendet Irrsinn war zu glauben, der Geist oder irgendwelche Geistige regierten die Welt. Goethe im Trommelfeuer, Nietzsche im Tornister, Jesus im Schützengraben – da gab es immer noch Leute, die Geist und Kunst für eine selbständige Macht hielten [...] Der Dadaismus war keine ›gemachte‹ Bewegung, sondern ein organisches Produkt, entstanden als

Der bürgerliche Kunstbetrieb gab vor, der Pflege humaner Werte zu dienen. Der Krieg jedoch war der empirische Beleg dafür, dass das Gegenteil der Fall war. Deshalb sagten die Dadaisten dem bürgerlichen Kultur- und Bildungstyp den Kampf an.

Die bürgerliche Kunstwelt hatte sich sauberlich gegen alles Zweckgebundene abgegrenzt, akzeptierte allein das autonome Werk. »Kunst« sollte sich »als getrennter Bereich« (Adorno 1984: 180) entfalten, klar und eindeutig geschieden von der kulturindustriellen Warenwelt sowie den Einflüssen von Werbung und Kommerz. Dagegen führte Huelsenbeck im »*Dada Almanach*« (Abb. 8) ins Feld:

»Der Hass gegen die Presse, der Hass gegen die
Reklame, der Hass gegen die Sensation spricht für

Menschen, denen ihr Sessel wichtiger ist als der Lärm der Straße und die sich einen Vorzug daraus machen, von jedem Winkelschieber übertölpelt zu werden [...]. Der Dadaismus steht zum ersten Mal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt« (Huelsenbeck 1920b: 37f.).

Angestoßen von der großen sozialen Bewegung ihrer Epoche, der Arbeiterbewegung, entwickelten vor allem die Berliner Dadaisten kritischen politischen Biss. Sie gelangten zur Einsicht, der Wert ihrer Arbeit sei »an ihrer sozialen Brauchbarkeit und Wirksamkeit zu messen« (Grosz et al. 1925: 31), nicht aber an individuellen Kunstprinzipien oder am öffentlichen Erfolg des einzelnen Künstler-Genies. Sie verachteten den Kleinbürger, die Stütze des verhassten bürgerlichen Systems. Richard Huelsenbeck präsentierte ihn in seinem – von Grosz illustrierten – Roman »*Doctor Billig am Ende*«, wie er auf dem Schutzumschlag (der damaligen Erstausgabe) herausstellt, als Gestalt der letzten Kriegsjahre, einer »Zeit, die Menschen schlachtet, Götter stürzt, Nulpen anbetet und Schantung kauft« (Huelsenbeck 1921).⁸ Walter Serner fasst seine Verachtung des Spielers in seinem Manifest (Abb. 9) kurz und bündig: »Ein gewisser kleiner Wohlstand, ein kleiner gewisser Beruf, die Sicherheit vor Ohrfeigen und das sexuell auf Viertelkost heruntergebrachte Weibchen« (Serner 1920: 10) – diese selbst beschränkte Lebensphilosophie war ihm zuwider.

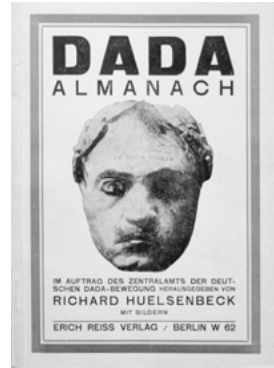


Abbildung 8: Umschlag
»Richard Huelsenbeck (Hg.),
Dada Almanach«, 1920

Den dadaistischen Gruppenprozessen, und damit den Energiezentren der Revolte, war – wegen ihrer Verstrickung in die politischen Ereignisse – nur eine relativ kurze Dauer beschieden. Aktivismus wirkt im Allgemeinen wie ein reinigendes Gewitter. Vor dem Gewitter ist die Atmosphäre schwül und lähmend, dann prasselt der Regen bei Blitz und Donner nieder, aber danach herrschen Weitsicht und Bewegungsfreude. Deshalb zählen vor allem auch die Folgewirkungen solcher energiegeladenen Aufbrüche.

Aufschlussreich ist, dass nur ein kleiner Kreis um Hans Arp und Kurt Schwitters, der seit 1923 gegen eine gesellschaftliche Einbindung der Kunst auftrat (Arp et al. 1986: 70), hinter die erreichten Positionen zurückfiel – und sich in Richtung autonomes Kunstwerk verabschiedete. Dagegen blieb der Großteil den Tendenzen der Anti-Kunst verpflichtet.⁹ Als künstlerisches Medium wählten diese Dadaisten auch in späteren Jahren weniger das Unikat, also das Gemälde oder die Zeichnung, sondern nutzten viel häufiger die *drucktechnischen Fortschritte* in Form



Abbildung 9: Umschlag
»Walter Serner, Letzte Lockerung – manifest dada«, 1920



Abbildung 10: George Grosz:
»Die Familie ist die Grundlage
des Staates«, aus »Ab-
rechnung folgt!«, 1923, S. 28

dar, wie es mit erhobenem Kopf zwischen weinender Mutter und stramm dressierten Kindern aus dem Raum schreitet. Den Avantgardisten lag Patriarchalismus-Kritik sehr am Herzen.



Abbildung 11: John Heart-
field: Fotomontage »Diag-
nose«, Arbeiter Illustrierte
Zeitung vom 21.03.1935

der Illustration für preiswerte und oft kleinformatige Bücher oder des Illustriertendrucks. Einige Beispiele von George Grosz, John Heartfield und Rudolf Schlichter mögen die Ausstrahlungskraft des dadaistischen Anstoßes zeigen.

George Grosz begriff sich als Illustrator und Journalist. Als genauer Beobachter schilderte er Habitus-Formen der unterschiedlichen sozialen Milieus, die sich in Mimik, Gestik, Körperbau und Kleidungsstil ausprägen. Dabei verharnte er nicht nur im thematischen Bereich des Politischen im engeren Sinne, also den politischen Institutionen und ihrer Repräsentanten. Vielmehr rang seine Anti-Kunst auch um die Erweiterung des Politik-Begriffs. Die Rohrfeder-Zeichnung »Die Familie ist die Grundlage des Staates« (Abb. 10), die für das schmale Softcover-Bändchen »Abrechnung folgt!« (Grosz 1923) verwendet wurde, stellt ein patriarchales Familienoberhaupt

John Heartfield kultivierte den Dadaistischen Ansatz noch Jahre später in Fotomontagen für die Arbeiter Illustrierte Zeitung, die sich ebenfalls kritisch und ironisch mit den autoritären Strukturen der deutschen Gesellschaft befassten. Ein Beispiel ist sein treffender Kommentar zum »Hitler-Gruß« (Abb. 11). Zwei Ärzte tauschen sich vor einem Röntgenscreen aus, auf dem die übertrieben kurvige Wirbelsäule eines Mannes zu sehen ist, der den rechten Arm gehoben hat. Auf die Frage des einen: »Wodurch zog sich der Mann denn die Rückgratsverkrümmung zu?«, antwortet der andere: »Das sind die organischen Folgen des ewigen Heil-Hitler!«.

Rudolf Schlichter, der zusammen mit Heartfield wegen ihres gemeinsamen Beitrages zur »Ersten Internationalen Dada-Messe« 1920 vor Gericht gestanden hatte, wurde vom dadaistischen Impetus noch ein Jahrzehnt weiter getragen. Wie Heartfield schuf auch er Wahlplakate für die Kommunistische Partei (Abb. 12). Bereits in seinen Studienjahren zeigte er ein

ausgeprägtes Faible für Gewaltszenen (Abb. 13) sowie für Indianer- und Wildwest-Themen. Ernst Bloch, der prominente Philosoph der klassischen Linken, bleibt in seiner Faschismusstudie »*Erb-schaft dieser Zeit*« von 1934 blind gegenüber solchen Potenzialen des Aufbegehrens gegen herrschende moralische Prinzipien, und kann sie nur mit kleinbürgerlich-moralisierendem, faschistoiden Irrationalismus in Verbindung bringen (Bloch 1977: 180). Dagegen liegt auf der Hand, dass solche Gewaltphantasien durchaus mit erotischer Lust legiert sein und deshalb von der hegemonialen Definition sexueller Normalität abweichen können. Tatsächlich zeichnet Schlichter später (nun Schuhfetischist, Sado-masochist und Transvestit) diesen Weg seiner Rebellion gegen bürgerliche Moral in seiner autobiografischen Erzählung »*Zwischenwelt*« (Abb. 14) nach, einen Weg, der ihn »schauerliche Höhlen, unterirdische Kavernen, angefüllt mit dem brodelnden Magma unsagbarer Gelüste« entdecken ließ (Schlichter 1931: 92).



Abb. 14: Rudolf Schlichter:
Umschlagzeichnung »Zwi-
schenwelt«, 1931



Abbildung 12: Rudolf Schlich-
ter: Wählt KPD. 1920/21



Abbildung 13: Rudolf Schlich-
ter: Reiterkampf zweier ga-
loppierender Sarazenen.
Um 1912

ten, nicht getrennt agierten. Die Linie, für die das Bauhaus stand, und die Linie, die der Dadaismus initiiert hatte, waren in mannigfacher Weise verbunden. Das Bauhaus-Konzept sympathisierte durchaus mit dem Dadaismus. So waren, wie aus der Verlagsanzeige des Albert Langen Verlages in der Erstausgabe von Kandinskys »*Punkt und Linie zu Fläche*« (Abb. 15) hervorgeht, für die Reihe der »*Bauhausbücher*« unter anderen auch Titel wie »*Dadaismus*« von Tristan Tzara und Hans Arp, oder »*Optophonetik*« des Dadaisten Raoul Hausmann geplant (Kandinsky 1926); allerdings konnte



Abbildung 15: Herbert Bayer:
Typografie »Kandinsky,
Punkt und Linie zu Fläche«
(Bauhausbücher 9), 1926

das ehrgeizige Programm vor der Schließung des Bauhauses 1933 nicht realisiert werden. Gleichmaßen war die politisierte Kunst des Dadaismus, der sich mit der kulturellen Arbeiterbewegung verschwistert hatte, wiederum offen gegenüber dem Bauhaus-Konzept. Ihm widmete sich die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* mit ihrer Nummer 16 des Jahres 1929. Der Artikel bemerkt anerkennend, dass sich »die braven Dessauer Stadtväter schon des Öfteren beklagt haben, dass Schüler und Lehrer des Bauhauses an den Versammlungen und Demonstrationen der Arbeiter teilnehmen« (Schiff 1929: 9). Die begleitende Fotostrecke widmet sich den Bauhaus-Prinzipien in den Bereichen der Architektur, der Wandmalerei, der Plakatgestaltung, der Druckerei, der Weberei und dem Möbeldesign.

Institutionalisierte Definitionsmacht

Die Saat der Avantgarde ging in den USA auf, und nicht in Deutschland. Denn das 1929 gegründete *Museum of Modern Art* in New York (MoMA) schrieb sich die Erweiterung des Kunstbegriffs auf dem Niveau, den das Bauhaus erreicht hatte, auf die Fahnen. Diese wegweisende Institution begann bereits in den 30er Jahren, in bewusstem Bruch mit der Tradition, die exklusive Orientierung auf reine Kunst aufzugeben und Kontakt zu den jüngsten Tendenzen zu suchen (Hunter 1984: 12–20). Seither beherbergt das MoMA mehrere Abteilungen unter einem Dach. Neben bildender Kunst und Skulptur hatte es sich den Gebieten der Druckgrafik und der Buchgestaltung, der Architektur, dem Industrie- und Gebrauchsgüterdesign, der Fotografie und dem Film sowie dem Plakat geöffnet. Sofern diese Institution also das Bauhaus-Konzept des erweiterten Kunstbegriffs übernommen hatte, kann von einem *avantgardisierten Museum* gesprochen werden.

Ein Großteil der Avantgardisten war durch Nazi-Diktatur und Krieg ins Exil getrieben worden, vorwiegend in die USA. Vor allem die Bauhaus-Lehrenden hofften, außerhalb Deutschlands

»bessere Chancen für die Realisierung ihres künstlerischen Credos zu finden. Diese Erwartung erfüllte sich. Zumindest die Prominenten fanden in den Vereinigten Staaten ausgesprochen gute Chancen für ein Weiterwirken, weil Programm und Leistungen des Bauhauses dort nicht unbekannt geblieben waren, vermutlich auch, weil die Situation der amerikanischen Architektur von nicht wenigen als

stagnierend empfunden wurde und die Zuwanderer hier frische Ideen zu bringen versprochen. Und diese hatten Erfolg« (Hahn 1997: 216).

Viele der aus Europa emigrierten Avantgardisten wurden US-Staatsbürger, sie lehrten an Universitäten und Colleges, hatten dort Schülerinnen und Schüler. Sie wurden durch Museumsausstellungen bekannt, unter denen die wohl bedeutendste die »*Bauhaus-Retrospektive*« im MoMA im Jahre 1939 war. Diese Schau wurde von Herbert Bayer, der von 1925 bis 1928 am Bauhaus gelehrt hatte, gestaltet; durch sie wurde auch die Gründung eines MoMA-Departments veranlasst, dessen Aufgabe darin bestand, Ausstellungen an andere US-Museen weiterzugeben (Hunter 1984: 17).

In der Bundesrepublik dagegen wirkte die Kultur- und Personalpolitik der nationalsozialistischen Diktatur nach. Die Ideologie des durch den verlorenen Krieg untergegangenen Regimes hatte sich aus einem »gleichsam real-romantischen Antikapitalismus« (Bloch 1977: 69) gespeist, konservative Vorurteile gegen aktuelle ökonomische und kulturelle Entwicklungen der Weimarer Republik mobilisierend. Eine der Arenen, in der es der nationalsozialistischen Parteiführung mühelos gelang, ihre Massenbasis um ihre Fahne zu scharen, war die Kunst. Werke der Avantgarde und der Moderne der Weimarer Epoche wurden aus den öffentlichen Sammlungen entfernt. Das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7. April 1933 vertrieb Maler wie Paul Klee, Max Pechstein, Otto Dix aus ihren Akademie-Professuren; ihre Stellen wurden durch konservative, dem Regime genehme Maler ersetzt. Das Bauhaus musste im Juli 1933 schließen. Missliebige Museumsdirektoren wurden entlassen. Einen der Höhepunkte ideologischer Mobilmachung am Vorabend des Zweiten Weltkrieges bildete die Ausstellung »*Entartete Kunst*«, die im Juli 1937 in München eröffnet wurde; sie ging anschließend »auf Reisen durch das Reich und war mit etwa zwei Millionen Besuchern ein immenser propagandistischer Erfolg« (Brechtken 2004: 85).

Nach Kriegsende wurden die Emigranten nicht zur Rückkehr eingeladen. Auch die entlassenen Professoren, die noch in der jungen Bundesrepublik lebten, wurden nicht wieder in ihre Stellen eingesetzt. So fiel es den *bundesrepublikanischen Kunstinstitutionen* leicht, eisern an der aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Tradition festzuhalten. Sie negierten auch in der Nachkriegszeit die avantgardistische Erweiterung des Kunst-Begriffs. Die Avantgarde hartnäckig ignorierend, hielten sie weiterhin an der Unterscheidung zwischen »freier Kunst« und »Kunsthandwerk« fest. Beide Bereiche blieben institutionell klar geschieden, für die »hohe« Kunst blieb das *Kunstmuseum* zuständig und für die »angewandte« Kunst das *Kunstgewerbemuseum*. Die Kunstwissenschaft fügte sich in diese Tendenz widerspruchsfrei. Sie wirkte sogar eifrig am Festschreiben dieser Trennung mit; »die Vertreter der freien Kunst wurden heroisiert, die der angewandten banalisiert« und fielen oft dem Vergessen anheim (Grasskamp 2002: 128).

Für die bundesrepublikanische Kunstwelt hätte nach den Konzentrationslagern und dem Irrsinn des Zweiten Weltkrieges zwar aller Anlass bestanden, mindestens ebenso hart mit der bürgerlichen Kunstwelt ins Gericht zu gehen, wie es die Dadaisten getan hatten. »Die Versenkung« ins Kunstwerk, die kontemplative Rezeption, war »in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens« geworden (Benjamin 1980a: 502). Wieder einmal hatte die traditionelle Bildung versagt, war ihren humanistischen Ansprüchen in keiner Weise gerecht geworden. Unmenschlichkeit und Vernichtungswillen hatten sich im »Land der Dichter und Denker« ungehemmt entfalten können. Doch es gab in der jungen Bundesrepublik kein Wiederanknüpfen an die Erkenntnisse der Dadaisten.

Wenn der Dadaismus überhaupt noch wahrgenommen wurde, dann in einer Weise, die ihm sämtliche Zähne gezogen hatte. So führte beispielsweise die Ausstellung »DADA – Dokumente einer Bewegung« in der *Kunsthalle* Düsseldorf im Herbst 1958 eine mumifizierte Bewegung vor. Die dadaistische Dekonstruktion der bildungsbürgerlichen Kunstauffassung wurde in der Adenauer-Ära in das Prokrustesbett jenes neuen Biedermeier gepresst, das im Schein der Neon-Reklame erstand. Im Ätzbad der Musealisierung wurde sie ihrer Provokation enteignet. Walter Höllerer kritisierte damals:

»Museumsatmosphäre unter dem Stichwort Dada, und wenn man bei der Eröffnung einer Ausstellung hört: der »heutigen Jugend« kann Dada ein Vorbild sein, wenn also auf Dada der Oberlehrer-Vorbildstil sich aufpfropft, gegen den Dada einstmals die Zunge bleckte, so gehen wir um so bekümmert durch die vergilbten Gassen mit Klebebildern und Fahrradlenkern« (Höllerer 1959).

Seither ist es, trotz kritischer Offensiven, die eine Avantgardisierung der Kunstwelt anstreben, im Kern so geblieben.

Die Funktion von Ausstellungen zum Dadaismus bestehen bis in unsere Gegenwart darin, Dada »seinen festen Platz in der Kunstgeschichte« zuzuweisen (Burmeister 2003: 151), eben das, was Dada – als Anti-Kunst – nie und nimmer sein wollte. Ein jüngerer Beispiel bot die Ausstellung »Grotesk!« im Jahre 2003 in Frankfurt (*Schirn Kunsthalle*) und anschließend München (*Haus der Kunst*). Hier wurde mit Arnold Böcklin ein Künstler an den Anfang einer Entwicklung gesetzt, der das Potenzial der grotesk-komischen Ästhetik auslotete. Nach Auffassung der Kuratorin erwiesen sich seine »bahnbrechenden Versuche« allerdings erst später als »folgenreich«, nämlich als sie von den Dadaisten aufgegriffen wurden. »Eben im Dadaismus erreichte das Groteske in der europäischen Kunst seinen ersten Kulminationspunkt« (Kort 2003: 22f.). Damit wird die Kunst Böcklins zum Ausgangspunkt alles Weiteren. Der Zweck der Veranstaltung »Grotesk!« bestand also darin, den Dadaismus in einen Stil neben anderen umzudefinieren, um ihn dem Modernismus einzuverleiben. Dem gemäß wäre auch der Dadaismus aus Kunst

entstanden, genauer: aus Museumskunst. Die gesellschaftlichen Ursachen des Dadaismus, und sein Ziel, von der Kunst aus in die Lebenspraxis einzugreifen, wurden ausgeblendet.

In der Kunstliteratur, die am selben Strang zieht, wird Dada als bloßer Kunst-Stil behandelt, der seinen Platz neben anderen Stilen habe. So heißt es, um nur ein Beispiel herauszugreifen, in einer aktuellen Dada-Monografie:

»Wenn der Dadaismus heute gleichberechtigt neben anderen Stilentwicklungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Expressionismus und Surrealismus genannt wird, dann vor allem deshalb, weil es den dadaistischen Künstlern und Literaten tatsächlich gelungen ist, wegweisende gestalterische Verfahren zu finden oder vorhandene weiter zu entwickeln« (Elger 2004: 8).

Für die Dadaisten war das Manifest das wichtigste Mittel des öffentlichkeitswirksamen Affronts. Mit den Manifesten wollten sie sich nicht nur selbst darstellen, sondern auch das bildungsbürgerliche Publikum aus seiner Ruhe reißen. In diesem Sinne ist »Dada das Produkt seiner Manifeste«, und deshalb »sind auch alle übrigen Dada-Produktionen erst im Kontext des *konstitutiven manifestantischen Charakters der Bewegung* zu begreifen« (Backes-Haase 1997: 257). Ein Verfahren, Dada zu entschärfen, besteht darin, diesen Zusammenhang dadurch zu kappen, dass die Manifeste ausgeklammert werden. Das geschieht in der Literatur über Dada, indem die Bilder und plastischen Arbeiten der Dadaisten als Kunstwerke ins Zentrum gerückt und die programmatischen Äußerungen verschwiegen werden. In Ausstellungen besteht die Methode des Neutralisierens darin, die Schriften in Vitrinen zu verbannen (ein Blick auf den Umschlag beispielsweise des *Dada-Almanachs* von 1920 (Huelsenbeck 1920), der 160 Seiten umfasst, sagt nichts über dessen Inhalt), statt wichtige Zitate in die Präsentation einzubeziehen.

Als Mittel, dem Dadaismus endgültig seinen Stachel zu ziehen, dient in Ausstellungen wie »*Grotesk!*« die museale Präsentation. Die einzelnen dadaistischen Arbeiten werden in museumsüblichem Abstand voneinander gehängt. Sie sollen als Einzelne betrachtet werden. Auf diese Weise werden Betrachter eingeladen, sich der Kontemplation zu überlassen.¹⁰ Wie sonst bei Werken der autonomen Kunst, wird auch hier ein auf Ehrfurcht angelegtes Ambiente angestrebt. Dagegen zeigen die Fotografien der »*Ersten internationalen Dada-Messe*« in Berlin, 1920, dass die Dadaisten die übliche Galerie-Hängung vermieden (Abb. 16). Sie brachten



Abbildung 16: Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung am 5. Juni 1920, in: Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, 1920, nach S. 128

Bilder und plakative Statements in buntem Durcheinander neben- und übereinander an. Die Dadaisten strebten die nachhaltige Störung kontemplativen Verhaltens an. Indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandals machten, setzten sie der Kontemplation »die Ablenkung als eine Spielart des sozialen Verhaltens« entgegen (Benjamin 1980a: 502). Dagegen vermeiden heutige Museumsausstellungen die Wirkung des Abgelenktseins gerne, indem sie den dadaistischen Arbeiten die – allein dem autonomen Kunstwerk angemessene – museumsübliche Präsentation überstülpen. So waren und sind in der deutschen Kunstwelt alle Bestrebungen darauf gerichtet, *die Avantgarde zu musealisieren*.

Für die USA dagegen war die – wenn auch aus der Sicht des Dadaismus unvollständig gebliebene und inkonsequent durchgeführte – *Avantgardisierung des Leitmuseums MoMA* von entscheidender Bedeutung. Sie führte immerhin dazu, dass die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf das ganze Spektrum der Kunstgattungen ausgeweitet wurde. Vor allem der Sachverhalt, dass nun – durch spezifische Kontextualisierung – dem Plakat eine angemessene Aufmerksamkeit zuteil wurde, wirkte sich für die postmodernistischen Praktiken förderlich aus. Während das Plakat in Deutschland in die Kunstgewerbemuseen abgeschoben ist, lernten die Künstler der US-amerikanischen Counter Culture, diese Kunstgattung ernst zu nehmen und für ihre Zwecke zu nutzen.

Wertschätzung ist die Voraussetzung jeder ästhetischen Rezeption. Das Museum ist »sozusagen der ummauerte Geltungsraum des Kunstbegriffs, der zu Architektur verdinglichte Kommentar« (Grasskamp 2002: 16). Eine im Museum vertretene Gattung wird Gegenstand des kunstwissenschaftlichen Diskurses, mit wachsender Sachkenntnis entstehen auch Sammlernachfrage und ein spezifischer Markt. Ein an gelungenen Arbeiten geschulter Blick kann wiederum die Plakatkultur der Straße in ihren qualitativen Differenzen würdigen – und auch dort (zwar selten genug aber immerhin manchmal) Kunst entdecken. All dies befähigt schließlich zu künstlerischer Nutzung auch des Plakats als Massenmedium.

Mir selbst konnte noch in den späten 80er Jahren nur deshalb, weil ich die Ausstellung »*The Modern Poster*« im MoMA (Wrede 1988) besuchte, klar werden, dass auch Werbeplakate einen eigenen ästhetischen Wert haben können. In der Bundesrepublik wäre mir diese Einsicht, wegen der Arbeitsteilung der Museen, nicht möglich gewesen.

Allerdings ist glücklicherweise zu bemerken, dass sich langsam die ideologischen Strukturen auch in der Bundesrepublik lockern. Die Strahlen des MoMA und der US-amerikanischen Kunstpraktiken beginnen nach und nach auch unsere Kunstwelt zu erhellen. Seit Kurzem beginnt die deutsche Museumslandschaft an einigen wenigen Orten, sich dem Bauhaus-Konzept zu öffnen, und zwar zunächst in Bayern: im Frühjahr 2000 wurde das *Neue Museum* in Nürnberg eröffnet, und im Herbst 2002 die *Pinakothek der Moderne*

in München. Daneben arbeiten Sammler wie Wilhelm Schürmann daran, die verknöcherten Verhältnisse zum Tanzen zu bringen (Schürmann et al. 2005). Auch ein Ereignis wie die – von der *Tate Liverpool* konzipierte – Ausstellung »*Summer of Love*« in der *Schirn Kunsthalle* in Frankfurt a.M. des Winters 2005/06, die selbstverständlich psychedelische Plakate neben anderen Kunstgattungen präsentiert, ist Bote einer sich zaghaft abzeichnenden Wende.¹¹

Anmerkungen

1 | Beim Kulturindustrie-Kapitel der »*Dialektik der Aufklärung*«, dem das folgende Zitat entnommen ist, wird von einer »grundsätzlichen Autorschaft Adornos« ausgegangen, wenn man auch »den Einfluss Horkheimers darauf nicht unterschätzen« sollte (Steinert 1998: 38).

2 | Als symptomatisch für diesen Kunstbegriff kann die Ausstellung »*Das MoMA in Berlin*« in der *Neuen Nationalgalerie* (20.02.-19.09.2004) gelten. Das *Museum of Modern Art* (MoMA) in New York übernahm in den 30er Jahren das Bauhaus-Konzept. Seither präsentiert es eine Vielzahl von Gattungen unter einem Dach: Möbel und Architektur, Plakate und Bücher, Fotografie und Film, sowie selbstverständlich auch Gemälde und Plastiken. Die MoMA-Präsentation in Berlin beschränkte sich jedoch ausschließlich auf Gemälde und Skulpturen, unterschlug alle anderen Abteilungen. Deshalb attackierte Benjamin Buchloh die Ausstellungskonzeption, der er nicht nur bescheinigte, dass sie die Kunst dekontextualisiere, sondern dass sie außerdem nur Malerei und ein paar Skulpturen zulasse – während bereits an Dada zu sehen sei, welch bedeutende Rolle andere Medien (Fotografie, Texte etc.) gespielt hätten (Maak 2004).

3 | Dieses Zeilen sind in der Wiedergabe des Textes von Heartfield und Grosz in der Sammlung »*Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*« (Asholt et al. 2005: 203–206) ausgelassen.

4 | Um auch dazu ein Beispiel anzuführen: der Untertitel von Sheehans Buch über die »*Geschichte der deutschen Kunstmuseen*« (2002) lautet in der deutschen Übersetzung »*Von der fürstlichen Kulturkammer zur modernen Sammlung*«, dagegen im englischsprachige Original »*From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*«, also »*Vom Ende des Ancien Régime zum Aufstieg des Modernismus*«. Die deutsche Übersetzung bleibt mit dem Wort »modern« ungenau, während das Angelsächsische präziser von »Modernismus« spricht.

5 | In der ästhetischen Theorie der 30er Jahre sollte die unterschiedliche Bewertung von Avantgarde und Moderne einer der Hauptstreitpunkte in der Auseinandersetzung zwischen Walter Benjamin und Theodor W. Adorno werden. Der Briefwechsel zu Benjamins Aufsatz »*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*« aus dem Jahre 1936 gibt darüber beredte Auskunft (Tiedemann et al. 1980: 982–1020).

6 | Bei Peter Bürger ist der Begriff der historischen Avantgardebewegungen »vor allem am Dadaismus und frühen Surrealismus gewonnen, er bezieht sich aber gleichermaßen auf die russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution. Die Gemeinsamkeit dieser Bewegungen besteht bei allen, zum Teil erheblichen Unterschieden darin, dass sie nicht einzelne künstlerische Verfahrensweisen der voraus gegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und dass in ihren extremsten Ausprägungen sie sich vor allem gegen die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat« (Bürger 1974: 44, Fn. 4). Leider übersieht er das Bauhaus und dessen Parallelentwicklungen in anderen Ländern, die ebenfalls mit dem bürgerlichen Kunstbegriff brechen, indem sie die künstlerischen Praktiken im Hinblick auf die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen erweitern und insofern danach streben, die Kluft zwischen *high* und *low Art*, zwischen reiner und angewandter Kunst einzuebnen.

7 | Das Manifest »*Dada soulève tout*« ist, ins Deutsche übersetzt, in die von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders herausgegebene Sammlung »*Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*« aufgenommen (Asholt et al. 2005: 223–225). Befremdlich ist jedoch, dass hier der von mir zitierte Vermerk fehlt, auch kein Auslassungszeichen deutet darauf hin, dass im Original des Manifests oberhalb der Titelzeile noch zwei Zeilen stehen.

8 | Die chinesische Provinz Shantung war ein Zentrum der Seidenherstellung (Shantung-Seide).

9 | So auch die aus dem Dadaismus erwachsenden Surrealisten

10 | Die einzige Ausnahme dieser Hängungsweise bildete in der Frankfurter Ausstellung »*Grotesk!*« der Bereich, der sich mit Karl Valentin befasste.

11 | Die Ausstellungskritik in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung bemängelte zwar, es sei »unverständlich ... das bunte Allerlei kunstgewerblicher Plakate ... partout zur Hochkunst erklären zu wollen« (Wagner 2005). Ich konnte dem Autor jedoch mitteilen, dass ich im selben Blatt bereits vor Jahren betont hatte, dass das Plakat als Kunstgattung zu würdigen sei (Hieber 2002).

Literatur

- Adaskina, Natalja (1992): Die Rolle der WCHUTEMAS in der russischen Avantgarde. Im Katalog zur Ausstellung »*Die große Utopie – Die russische Avantgarde 1915–1932*« in der Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., 01.03.–10.05.1992, S. 81–93.
- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Adorno Band 7*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1984): *Dialektik der Aufklärung. Gesammelte Schriften Adorno Band 3*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Arp, Hans et al. (1986): »Manifest Proletkunst (Merz 2, 1923)«. In: Schneede, Uwe M.: *Künstlerschriften der 20er Jahre*, Köln: DuMont, S. 70f.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.) (2005): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1939)*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Backes-Haase, Alfons (1997): »Wir wollen triezen, stänkern, bluffen... – Dada-Manifestantismus zwischen Zürich und Berlin«. In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation« – *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 256–274.
- Benjamin, Walter (1980): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften Bd. I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471–508.
- Bloch, Ernst (1977): *Erbschaft dieser Zeit. Ernst Bloch Gesamtausgabe Bd. 4*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1974): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brechtken, Magnus (2004): *Die nationalsozialistische Herrschaft 1933–1939*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bürger, Christa (1987): »Das Verschwinden der Kunst – Die Postmoderne-Debatte in den USA.« In: Bürger, Christa/Bürger, Peter (Hg.): *Postmoderne – Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 34–55.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Burmeister, Ralf (2003): *Dada 1958 – Der Versuch, eine explodierte Bombe zu kitten*. Katalog zur Ausstellung »Grotesk!« in der Schirn Kunsthalle Frankfurt 27.03.–09.06.2003 und im Haus der Kunst München 27.06.–14.09.2003, S. 148–154.
- Crimp, Douglas (1996): *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst.
- Crimp, Douglas (2002): *Melancholia and Moralism*, Cambridge, MA/London: The MIT Press.
- Elger, Dietmar (2004): *Dadaismus*, Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokyo: Taschen.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (1988): *Einleitung in die ›Propyläen‹. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens – Münchner Ausgabe, Bd. 6.2*, München: Carl Hanser, S. 9–26.
- Grasskamp, Walter (2002): *Ist die Moderne eine Epoche?* München: C. H. Beck.
- Grosz, George/Herzfelde, Wieland (1925): *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlin: Malik.
- Habermas, Jürgen (1981): »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«. In: Ders.: *Kleine politische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 444–464.

- Hahn, Peter (1997): »Bauhaus und Exil«. In: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hg.): *Exil – Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945*, München/New York: Prestel, S. 211–223.
- Hauser, Arnold (1978): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: C. H. Beck.
- Heartfield, John/Grosz, George (1986): »Der Kunstlump« (aus: Der Gegner 1919/20). In: Schneede, Uwe M. (Hg.): *Künstlerschriften der 20er Jahre – Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik*, Köln: DuMont, S. 50–58.
- Heller, Steven (1992): »Hit & Run – a legacy of Unofficial graphic protest«. In: Jacobs, Karrie/Heller Steven: *Angry Graphics – Protest Posters of the Reagan/Bush Era*, Salt Lake City: Peregrine Smith, S. 2–7.
- Hieber, Lutz (2002): »Ein psychedelisches Plakat ist eigentlich Jugendstil – Man kann auch Plakate sammeln: Warum sich Amerika mit der Kunst des Werbens soviel leichter tut«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 31.08.2002.
- Höllerer, Walter (1959): »Gleiche Impulse«. In: *magnum*, Februar 1959, Heft 22.
- Huelsenbeck, Richard (1920a): *En avant dada*, Hannover: Steegemann.
- Huelsenbeck, Richard (1920b): »Dadaistisches Manifest«. In: Ders. (Hg.): *Dada Almanach*, Berlin: Erich Reiss, S. 36–41.
- Huelsenbeck, Richard (1921): *Doctor Billig am Ende*, München: Kurt Wolff.
- Hunter, Sam (Hg.) (1984): *The Museum of Modern Art* (New York), New York: Harry N. Abrams.
- Huyssen, Andreas (1993): »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«. In: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 13–44.
- Jaffé, Hans L. C. (1967): *Mondrian und De Stijl*, Köln: DuMont.
- Kandinsky, Wassily (1926): *Punkt und Linie zu Fläche. Bauhausbücher* 9, München: Albert Langen.
- Kilb, Andreas (1987): »Die allegorische Phantasie – Zur Ästhetik der Postmoderne«. In: Bürger, Christa/Bürger, Peter (Hg.): *Postmoderne – Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 84–113.
- Kort, Pamela (2003): *Grotesk – Eine andere Moderne*. Katalog zur Ausstellung »Grotesk!« in der Schirn Kunsthalle Frankfurt 27.03.–09.06.2003 und im Haus der Kunst München 27.06.–14.09.2003, S. 10–23.
- Maak, Niklas (2004): »Mal sehen – Benjamin Buchloh und T.J. Clark streiten in Berlin über Malerei und das Bild der Moderne«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 02.06.2004.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (1998): »Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne«. In: *Merkur* 52, S. 864–875.
- Moore, Peter (1967): *Photoalbum Moving – A Happening by Allan Kaprow*, Commissioned by the Museum of Contemporary Art, Chicago, November 29 to December 2, 1967.

- Schiff, Fritz (1929): »Bauhaus Dessau«. *Arbeiter Illustrierte Zeitung* Nr. 16, S. 8f.
- Schlichter, Rudolf (1931): *Zwischenwelt*, Berlin: Ernst Pollak.
- Schlosser, Julius von (1908): *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- Schmidt, Thomas E. (2004): »Mit der Rasierklinge ins Auge«. *Die Zeit* vom 12.02.2004.
- Schürmann, Wilhelm (2005): »Der Sammler und die Museumskultur in Deutschland – Wilhelm Schürmann im Gespräch mit Lutz Hieber«. In: Hieber, Lutz/Moebius, Stephan/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): *Kunst im Kulturkampf*, Bielefeld: transcript.
- Serner, Walter (1920): *Letzte Lockerung – manifest dada*, Hannover: Steeagemann.
- Sheehan, James. J. (2002): *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, München: C. H. Beck.
- Steinert, Heinz (1998): *Kulturindustrie*, Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (1980): »Anmerkungen der Herausgeber zu *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*«. *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 982–1063.
- Varèse, E./Tzara, Tr./Soupault, Ph./Soubeyran/Rigaut, J./Ribemont-Desaignes, G./Ray, M./Picabia, F./Péret, B./Pansaers, C./Huelsenbeck, R./Evola, J./Ernst, M./Eluard, S./Duchamp, Suz./Duchamp, M./Crotti/Canterelli, G./Buffet, Marg./Buffet, Gab./Breton, A./Baargeld/Arp/Arensberg, W.C./Aragon, L. (1921): *Dada s'élève tout (Manifest)*. Paris.
- Wagner, Thomas (2005): »Pack die Seele in den Tank – Alles so schön bunt hier: Psychedelische Kunst der sechziger Jahre in der Schirn Kunsthalle«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 05.11.2005.
- Weber, Max (1988): »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus«. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* Bd. 1, Tübingen: UTB J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 17–206.
- Wingler, Hans M. (1975): *Das Bauhaus*, Braunschweig: Gebr. Rasch.
- Wrede, Stuart (Hg.) (1988): *The Modern Poster*. Katalog zur Ausstellung des Museum of Modern Art, New York, 06.06.–06.09.1988.

