RAUM – ZEIT – ORDNUNG

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM NATIONALSOZIALISMUS

PAULA SCHWERDTFEGER

böhlau

böhlau

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

Brüche und Kontinuitäten

Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte
im Nationalsozialismus

Band 9

Herausgegeben von
Magdalena Bushart und Christian Fuhrmeister

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

Paula Schwerdtfeger

Raum – Zeit – Ordnung

Kunstausstellungen im Nationalsozialismus

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

© 2023 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei,
Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht,
Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf
der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Skulpturensaal der „Großen Deutschen Kunstausstellung“
im Haus der Deutschen Kunst, München 1940, Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Photothek, 262721, Foto: Jaeger und Goergen, München; für die Werke
von Rudolf Alexander Agricola und Arno Breker © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Korrektorat: Sebastian Schaffmeister, Köln
Satz: büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: Hubert & Co, Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-52885-0

Inhalt

1. Einleitung 11
   1.1 Das Ideologische bzw. Utopische der Kunstausstellung 12
   1.2 Untersuchungsmöglichkeiten der Kunstausstellung 18
   1.3 Die Strukturanalyse 22
   1.4 Forschungsstand Kunstausstellungen im Nationalsozialismus 25
   1.5 Auswahl der Fallbeispiele 36

2. Scheinbares Überwinden gesellschaftlicher Konflikte, 1934–42 39
   2.1 „Die Straße", München, Ausstellungspark Theresienwiese 1934 42
      2.1.1 Quellenlage 42
      2.1.2 Die Organisation 42
      2.1.3 Die Ausstellungsarchitektur 48
      2.1.4 Der Rundgang 51
      2.1.5 Der Wandbildzyklus – Raum 2 55
         2.1.5.1 Die ausführenden Künstler 59
         2.1.5.2 Die Bildstrategie 62
         2.1.5.3 Gewichtung Vergangenheit und Zukunft 68
         2.1.5.4 Das genealogische Bezugsfeld 69
         2.1.5.5 Sakraler Raum „Ehrenhalle" 72
         2.1.5.6 Zwischenergebnis 74
      2.1.6 Multimediale Argumentationen 74
         2.1.6.1 Der Große Krieg 74
         2.1.6.2 Der Kult des Spatens 75
         2.1.6.3 Brücken als Kulturdenkmäler 79
         2.1.6.4 Die „gesunde" Straße 81
         2.1.6.5 Zwischenergebnis 86
   2.2 „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst", München, Ausstellungspark Theresienwiese 1936 86
      2.2.1 Die Organisation 87
      2.2.2 Katalog und Plakat 90
      2.2.3 Aufruf Fritz Todts an die „Künstlerschaft" 92
      2.2.4 Die räumliche Erfahrung der Reichseinheit 95
      2.2.5 Der Diskurs Natur und Technik 98
         2.2.5.1 Drei Rezensionen 98
         2.2.5.2 Rückblick: Neue deutsche Romantik 102
         2.2.5.3 Neusachliche Autobahnmalerei? 107

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

2.2.5.4 Die Stilvielfalt der Autobahnbilder 114
2.2.6 Die neue kosmologische Ordnung 117
2.3 Funktionsorientierter Vergleich der exponierten und exponierenden Medien 121
2.3.1 Die Ehrenhalle 122
2.3.2 Großfotografie und Modell 126
2.3.3 Großfotografie in der Ehrenhalle 129
2.3.4 Die bildende Kunst 129
2.3.5 Die Kunstausstellung 134
2.4 Die Expansion des Reichsgebiets 134
2.4.1 Straßenbauausstellungen im Kontext der Annexion 135
2.4.2 Der Westwall 140
2.4.3 „Ostische Weite“ ohne Autobahn 143
2.5 Ergebnisse: Raum als Modell 149

3. Die völkische Ausdeutung der Kunstgeschichte, 1933–43 153
3.1 „Kulturbolschewistische Bilder“, Mannheim 1933 154
3.1.1 Die Hängung 157
3.1.2 Austausch der Wertmaßstäbe 162
3.1.3 Vorgeblicher Plebiszit im bipolaren Feld 166
3.1.4 Im Netz rassisch-völkischer Akteure 169
3.1.5 Alfred Rosenbergs Kulturpolitik 174
3.1.6 Rezeption der Mannheimer Ausstellung 180
3.2 Die Historisierung der Weimarer Republik 180
3.2.1 Der geschlossene Raum des Anderen 181
3.2.1.1 „Entartete Kunst“, Dresden 1933/35 181
3.2.1.2 „Entartete Kunst“, Alte Polizeidirektion, München 1936 185
3.2.1.3 „Der Bolschewismus – Große antibolschewistische Schau“, Deutsches Museum, München 1936 188
3.2.1.4 Zwischenergebnis 191
3.2.2 Rückblickend erschauern 192
3.2.3 Die Objektivierung der Anklage 197
3.2.4 Die Dialektik der bipolaren Bezüglichkeit 200
3.2.5 Zwischenergebnis 204
3.3 „Entartete Kunst“, Hofgartenarkaden, München 1937 205
3.3.1 Organisation und Vorgeschichte 205
3.3.2 Rundgang durch die Ausstellung 211
3.3.2.1 Obergeschoss 212
3.3.2.2 Erdgeschoss 232

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

3.3.2.3 Bewegung des idealen Besuchers vs. der real Besuchenden ... 234
3.3.2.4 Korrekturen, sichtbar und unsichtbar ... 234
3.3.3 Kunstgriffe des Expositorischen ... 236
3.3.3.1 Evozieren reichsweiter Gültigkeit ... 236
3.3.3.2 Der überfüllte, chaotische und enge Raum ... 237
3.3.3.3 Wer ordnet, spricht und denunziert ... 241
3.3.3.4 Mimeten avantgardistischer Kunstvermittlung ... 242
3.3.3.5 Offensichtliche und subtile Vermittlung nationalsozialistischer Werte ... 246
3.3.4 Die Wirklichkeitskonstruktionen der Ausstellung ... 249
3.3.4.1 Max Ernsts „Die schöne Gärtnerin“, 1923 – Raum 3 ... 250
3.3.4.2 Ludwig Gies’ „Kruzifix“, 1921/22 – Auftakt zu Raum 1 ... 252
3.3.4.3 Die Argumentation von Raum zu Raum ... 258
3.3.4.4 Zwischenergebnis ... 261
3.3.5 Aktualisierung des paradoxen, bipolaren Bezugsfeldes ... 262
3.3.5.1 Verwendung der Tempi ... 262
3.3.5.2 Bezugsfeld Haus der Deutschen Kunst ... 263
3.3.5.3 Der dynamisierte Ausstellungsraum ... 265
3.3.5.4 Das „Ängstigen vor und mit dem Unbegriffenen“ ... 269
3.3.6 Wanderausstellung und Begleitheft „Entartete Kunst“ ... 273
3.4 Ausstellungen „germanischer Kunst“ der NS-Kulturgemeinde ... 276
3.4.1 Illustration völkischer Publikationen ... 277
3.4.1.1 „Ritter, Tod und Teufel“, München 1934/35 ... 278
3.4.1.2 „Blut und Boden“, München 1935 ... 280
3.4.1.3 „Heroische Kunst“, München 1936 ... 282
3.4.1.4 „Der Wald“, Berlin 1936 ... 286
3.4.2 Gestaltungsmittel der NS-Kulturgemeinde ... 294
3.4.3 Kritik an der NS-Kulturgemeinde ... 299
3.4.4 „Deutsche Größe“, München/Prag 1940/41 ... 302
3.4.5 Kunstgeschichte der „Hohen Schule“ ... 306
3.5 Ergebnisse: Zeitenwende durch Rassismus ... 307

4. Die Ordnung der Dinge, 1937–43 ... 311
4.1 Entstehung einer neuen Institution – das Haus der Deutschen Kunst ... 311
4.1.1 Aus der Asche steigt der Block ... 312
4.1.2 Festakt für ein nationalsozialistisches Denkmal ... 316
4.1.3 Die Architektur im Monumentalstil ... 320
4.1.4 Der sich im Bau manifestierende Kunstbegriff Adolf Hitlers ... 327
4.1.5 Das Format Salonausstellung im „Tempel Deutscher Kunst“ ... 334

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

4.1.6 Kampf um die Deutungshoheit 337
4.1.7 Die Eröffnungsfeier 1937 340
4.1.8 Zwischenergebnis 348
4.2 Die „Großen Deutschen Kunstausstellungen", München 1939–43 350
4.2.1 Statistische Daten der GDK 352
4.2.2 Geometrie des Raumes 355
4.2.2.1 Die Wandgestaltung 355
4.2.2.2 Die Hängung 361
4.2.2.3 Axiale Symmetrien und räumliche Hängeschemata 366
4.2.2.3.1 Allgemeine Schemata 366
4.2.2.3.2 Die Säle 2 und 15 369
4.2.2.3.3 Die Säle 4, 11, 17 und 24 375
4.2.2.3.4 Die Säle 7/8 sowie 20/21 385
4.2.2.4 Fehler in der Matrix 386
4.2.2.5 Zwischenergebnis 387
4.2.3 Die Wirklichkeitskonstruktionen der GDK 388
4.2.3.1 Säle mit thematischem Schwerpunkt 388
4.2.3.2 Repräsentative Hängeflächen 391
4.2.3.3 Repräsentative Werke der Hauptsäle 405
4.2.3.3.1 GDK 1939 405
4.2.3.3.2 GDK 1940 407
4.2.3.3.3 GDK 1941 411
4.2.3.3.4 GDK 1942 421
4.2.3.3.5 GDK 1943 428
4.2.3.3.6 GDK 1944 434
4.2.3.4 Der bürgerliche Salon 437
4.2.3.5 Motivkombination weiblicher Akt, Blumen und Landschaft 443
4.2.3.6 Zwischenergebnis 459
4.2.4 So offenbare sich das Genie 461
4.2.4.1 Die Künstler der Hauptsäle 461
4.2.4.2 Anzahl ausgestellter Werke vs. Sichtbarkeit 464
4.2.4.3 Kaufpreise und Käuferschicht 466
4.2.4.4 Auswertung 467
4.2.5 Überwachung, Kontrolle, (Selbst)Kritik 470
4.3 Vergleich: Die Fabrikausstellungen der NS-Organisation KdF 477
4.4 Ergebnisse: Das mystisch Unbestimmte 481

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

5. Raum – Zeit – Ordnung 489

Literaturverzeichnis 499
Datenbanken, Sammlungen, Archivalien 499
Quellen 500
Fachliteratur 506

Bildnachweis 533

Dank 537

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

1. Einleitung

Wann ist eine Kunstausstellung ideologisch? Um diese Frage zu beantworten, untersucht diese Arbeit das Medium Kunstausstellung. Die Vergleichbarkeit in historischer Tiefe wird in der theoretischen Reflexion gegenwärtiger Praktiken des Ausstellens wenig berücksichtigt.[1] Deshalb positioniert sich diese Arbeit explizit im Fach Kunstgeschichte, welche nicht nur die Methoden bereithält, komplexe Gefüge auf ihre Bedeutung hin zu untersuchen, sondern in ihrer Verknüpfung mit den Geschichtswissenschaften auch den zeithistorischen Horizont reflektieren kann, an dem die Bedeutungen von Kunstausstellungen gemessen werden müssen, ohne die Ebene des Repräsentativen notgedrungen zu verlassen.[2]

Wenn davon ausgegangen wird, dass Kunstausstellungen grundsätzlich das Potenzial besitzen, ideologisch zu sein, gilt es, diese These an einem möglichst eindeutigen Fall zu testen und anhand der Eigenlogik ausgewählter Beispiele gegebenenfalls zu präzisieren. Als herausragendes Beispiel für die ideologischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts eignet sich das nationalsozialistische Regime dafür besonders. Deshalb dient der Beantwortung der eingangs gestellten Frage die empirische Bearbeitung von Kunstausstellungen, die im Nationalsozialismus von der Reichsregierung, von NS-Organisationen und weiteren Stellen veranstaltet wurden.

Ziel der Arbeit ist es, Empfehlungen für eine gegenwärtige, produktive Kulturarbeit auszusprechen. Ob Großausstellungen, sogenannte Blockbuster-Ausstellungen, museale Präsentationen oder kommerzielle Angebote wie Kunstmessen – die Arbeit im kulturellen Sektor einer Demokratie sollte möglichst vermeiden, ideologische Inhalte zu produzieren. Angesichts des wachsenden Rechtspopulismus, der öffentlichen Institutionen, Funktionsträgern und auch Künstlern gleichermaßen unterstellt, eine „Ideologie des Pluralismus“ zu vertreten, gilt es festzuhalten, wann eine Kunstausstellung der umgangssprachlich herabwürdigend gemeinten Bezeichnung „ideologisch“ entspricht. Diese Arbeit versteht sich jedoch nicht als Steinbruch für Argumente einer politischen Agenda, sondern soll vornehmlich den kuratorisch arbeitenden Institutionen sowie auch ihren Disziplinen die Reflexion über das eigene Handeln auf der Basis wissenschaftlicher Erkenntnisse ermöglichen.

---

1 Ein Gegenbeispiel, das explizit versucht, historische und gegenwartsbezogene Perspektiven der Forschung überblicksmäßig miteinander zu verbinden, ist der Sammelband Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert (Image, Bd. 64), Bielefeld 2015.

2 Gerade die „alten Fächer“ fordert Anke te Heesen auf, sich der Kunstausstellung zu widmen, te Heesen, Anke: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012, S. 11 ff.; ein gutes Beispiel ist Krieger, Verena/Fritz, Elisabeth (Hg.): „when exhibitions become politics“. Geschichte und Strategien der politischen Kunstausstellung seit den 1960er Jahren (kunst – geschichte – gegenwart, Bd. 4), Köln/Weimar/Wien 2017.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

1.1 Das Ideologische bzw. Utopische der Kunstausstellung

Für die Untersuchung gilt es, zunächst den Ideologiebegriff zu schärfen. Dass eine ideologisch geleitete Kulturarbeit nicht produktiv im Sinne einer positiven Veränderung von Gesellschaft sein kann, leitet sich aus dem Ideologiebegriff nach Karl Mannheim ab.[3] Mannheim hat sich bereits im Jahr 1929 die Aufgabe gestellt, zu definieren, was Ideologie ist. Demnach sind Ideologie und Utopie nicht genau voneinander zu trennen, sondern beide sind als Wirklichkeitskonstruktionen gleichermaßen von ihrem Verhältnis zu den tatsächlichen Lebensumständen abhängig.[4] Diese Lebensumstände leitet Mannheim aus den wirtschaftlichen Machtverhältnissen ab.[5] Sowohl Utopien als auch Ideologien definiert er als Wirklichkeitskonstruktionen, die in Differenz zu der Lebenswirklichkeit stehen.[6] Als „falsche Bewusstseinsstrukturen" verdecken sie die tatsächlichen Lebensumstände.[7] Der Unterschied liegt darin, ob das falsche Bewusstsein als seinstranszendente Vorstellung der tatsächlichen Lebenswirklichkeit voraus (Utopie) oder ihr hinterher ist (Ideologie).[8] Die Problematik der Ideologie liegt demzufolge darin, dass sie die veränderte Wirklichkeit mit vergangenen Kategorien zu greifen versucht.[9] Ein ideologisch geleitetes Handeln erhält demnach den Status quo, indem es ihn verdeckt, möglicherweise sogar die strukturellen Machtdifferenzen gemäß überholten Konzepten verstärkt. Utopien hingegen sprengen die bestehenden Machtstrukturen und die mit ihnen einhergehenden Lebensumstände. Sie antizipieren Veränderungen.[10] Problematisch ist, dass sich die beiden Begriffe überschneiden, eine Eindeutigkeit nicht gegeben ist. Es verbindet sie das Verständnis von Totalität im Sinne eines

3 Mannheim, Karl: Ideologie und Utopie, Frankfurt am Main 2015[5].

4 Ebd., S. 177 ff.

5 „Jene konkrete ‚sich auswirkende Lebensordnung' ist zunächst am klarsten erfaßbar und charakterisierbar durch die ihr zugrunde liegende besondere Art des wirtschaftlich-machtmäßigen Gefüges; sie umfaßt aber auch alle jene Formen des menschlichen Miteinanders […], die durch diese Strukturformen möglich oder erforderlich werden; schließlich alle jene Arten und Weisen des Erlebens und Denkens, die dieser Lebensordnung entsprechen und in diesem Sinne sich mit ihr in Deckung befinden." Ebd., S. 170.

6 „Utopisch ist ein Bewußtsein, das sich mit dem es umgebenden ‚Sein' *nicht* in Deckung befindet." Hervorhebung im Original, ebd. S. 169.

7 „Dieser Ideologie- (und Utopie-)Begriff rechnet eben nur mit der Einsicht, daß es über bloße Täuschungsquellen hinaus falsche Bewußtseinsstrukturen gibt; er rechnet mit der Tatsache, daß die ‚Wirklichkeit', der gegenüber man versagt, eine dynamische sein kann, daß es im selben historisch-sozialen Raum verschieden gelagerte falsche Bewußtseinsstrukturen geben kann, solche, die das ‚zeitgenössische' Sein im Denken überholen, und solche, die es noch nicht erreichen, in beiden Fällen aber verdecken, und er rechnet schließlich mit der ‚Wirklichkeit', die allein in der Praxis sich enthüllt." Ebd., S. 85 f.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 85 f.

10 Ebd., S. 169.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

völligen Erfassens allen Seins. Dass dies unmöglich ist, Ideologien und Utopien in ihrem Totalitätsanspruch demnach stets an Grenzen stoßen, Brüche aufweisen und Paradoxien produzieren, ist in der Analyse produktiv zu nutzen.

Der Kunstausstellung wird nach dieser Begriffsdefinition unterstellt, Konstruktionen zu vermitteln, die sich zu der konkreten, sich im Sein manifestierenden Lebenswirklichkeit in Differenz befinden. Grundlage dieser These ist die Beobachtung, dass der moderne Kunstraum eine in sich geschlossene Einheit bildet, die von der Alltagsrealität abgegrenzt ist. Damit wird der Ausstellungsraum grundsätzlich als entrückt charakterisiert. Diese These bestätigt Jana Scholze, die zwar nicht den Begriff des Utopischen/Ideologischen verwendet, aber auf Michel Foucaults nicht weiter ausgearbeiteten Begriff der Heterotopien zielt.[11] Laut Scholze seien Museen „Orte der Außeralltäglichkeit", die zur „Erfahrung des Anderen und Fremden" sowie „der Fremden" in Form der anderen Besucher aufgesucht würden.[12] Sie plädiert dafür, diese Orte zu untersuchen in Hinblick sowohl auf die „Architektur, als auch die Ordnung im Raum, die Beziehungen von Objektkonstellationen zueinander, zu Leerräumen und Außenräumen", denn diese Räumlichkeit definiere „Bewegung, Abstand, Stillstand, Konzentration und nicht zuletzt die Kommunikation zwischen Besucher und Präsentation".[13]

Dass der Kunstraum ein Ort der Außeralltäglichkeit ist, leitet sich aus der Geschichte der Kunstausstellung ab. Die Literatur zu Kunstausstellungen hat mit der Begriffspaarung von Utopie und Ideologie die Transformation des Besuchers, die räumliche Disposition der Schau, die jeweilige Institution und ihre Disziplin, Prozesse der Historisierung und Kanonisierung, Geschichtsbild und Kunstbegriff, die Herkunft der Exponate und ihr Verhältnis zueinander sowie zum Besucher, die Autorität des Sprechenden und seine Position im Verhältnis zur Wahrheit verbunden.[14] Tony Bennett betont dabei die Doppelwurzel des

11 Scholze, Jana: (Wieder)Entdeckung des Raumes: Die Präsentationsformen des „Werkbundarchivs – Museum der Dinge", in: kunsttexte.de, Nr. 2 (2003), S. 1–8, http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/scholze-wiederentdeckung.pdf [Zugriff: 30. 4. 2023], vgl. Foucault, Michel: Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Berlin 2005.

12 Scholze, (Wieder)Entdeckung des Raumes, 2003, S. 1.

13 Ebd.

14 Folgende Literatur wurde konsultiert: McClellan entdeckt den utopischen Charakter des Museums an den eindrucksvollen, idealarchitektonischen Visionen des Revolutionsarchitekten Etienne-Louis Boullée. Generell leitet er den utopischen Charakter aus der Funktion des Museums als Ort des reinen Wissens in literarischen Utopien seit dem 17. Jahrhundert ab, die die Rolle des Museums als „socio-political institution" implizieren, McClellan, Andrew: From Boullée to Bilbao. The Museum as Utopian Space, in: Mansfield, Elizabeth (Hg.): Art History and Its Institutions. Foundations of a Discipline, London/New York 2002, S. 46–64, S. 59; die zentrale Operation des modernen Museums ist laut Donald Preziosi die Sinnstiftung durch Kombination einzelner Elemente. Durch räumliche Erfahrung bildeten sich Subjekte, die ihre Rolle als „citiziens of communities and nations" erlernen würden, Preziosi, Donald: Hearing the Unsaid. Art History, Museology, and the Composition of

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

Mediums Ausstellung, die aus der musealen Tradition und dem Prinzip der temporären Leistungsschau wie etwa der Salonausstellung oder der Weltausstellung besteht.[15] Im 19. Jahrhundert verdichten sich, so Bennett in Rückbezug auf Michel Foucault, beide Formen zu dem „exhibitionary complex", der mit der institutionalisierten Disziplin Kunstgeschichte einhergeht.[16] Der Ausstellungskomplex biete dabei eine Ordnung der Welt und der Masse, indem er „a place for the people in relation to that order" produziere.[17] Die Ausbildung der Kunstausstellung steht im Zusammenhang mit der Französischen Revolution. Als Musterbeispiel der modernen Ausstellungen der Französischen Revolution sei das Musée des Antiquités et Monuments français genannt, in dem auf Grundlage einer chronologischen Klassifikation der ehemals im öffentlichen Raum positionierten, absolutistischen und klerikalen Symbole eine nationale Kunstgeschichte an den bürgerlichen Connaisseur vermittelt wurde. Der

---

the Self, in: Mansfield, Elizabeth (Hg.): Art History and Its Institutions. Foundations of a Discipline, London/New York 2002, S. 28–45, S. 41 ff.; derweil erkennt Sharon Macdonald die politische Brisanz des Ausstellens darin, dass der Öffentlichkeit ein ausgestellter Inhalt als wissenschaftliche Wahrheit präsentiert werde, Macdonald, Sharon: Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display, in: Dies. (Hg.): The Politics of Display. Museums, Science, Culture, London/New York 1998, S. 1–24; in historischer Tiefe für das Kunstmuseum erfasste diese Operationen Walter Grasskamp, so konstruieren Kunstmuseen nach politischen Machtverschiebungen neue Sinnzusammenhänge, Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981; Auswahl, Hängung und Interpretation der Kunstwerke ist bei der Produktion neuer Kunstgeschichte in Ausstellungen entscheidend, Grasskamp, Walter: For Example, documenta, or, How is Art History Produced?, in: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): Thinking About Exhibitions, London 1996, S. 67–78; Anke te Heesen fasst das moderne Paradigma der Vereinigung von Leben und Kunst unter den Begriff „Museumsutopien", wobei sie diese allein in André Malraux' „Musée Imaginaire" aus dem Jahr 1947 verwirklicht sieht – ein Buch, keine räumliche Anordnung realer Objekte, te Heesen, Theorien des Museums, 2012, S. 111–124; laut Kurt Winkler ist die Museumsreformbewegung der 1920er Jahre der gesellschaftsutopische Versuch, „den Expressionismus zum Ferment für die Erneuerung der Gesellschaft zu machen". Dabei sollte das Publikum der Utopie „einer ganzheitlichen, von der Zersplitterung der modernen Massengesellschaft geheilten Menschheitskultur" „ästhetisch innewerden", Winkler, Kurt: Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart" und die Musealisierung des Expressionismus (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 17), Opladen 2002, S. 308 und 411.

15 Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1995.

16 Bennett, Tony: The Exhibitionary Complex, in: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): Thinking About Exhibitions, London 1996, S. 81–112.

17 Bennett, The Birth of the Museum, 1995, S. 89; während das Museum einen dauerhaften ideologischen Unterbau biete, sei die Ausstellung dynamisch und Gegenstand spezifischer hegemonialer Strategien von unterschiedlichen nationalen Bourgeoisien. Ausstellungen, insbesondere Weltausstellungen, gerieten durch die Verbindung mit dem modernistischen Fortschrittsdenken zu „promissory notes in their totalities, embodying, if just for a season, utopian principles of social organization, which […] eventually be realized in perpetuity", ebd., S. 102 und 104.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

Prozess, der die neue Lesart der Kunstwerke ermöglichte, war jener der Ent- und Rekontextualisierung der Objekte. Die Rekontextualisierung mit möglicherweise neuen, in jedem Fall anders gewichteten Projektionen findet in einer geschlossenen Einheit statt, die gleichförmig gestaltet ist – im Fall des Musée des Monuments zunächst im ehemaligen Konvent Petits Augustins in Paris und dessen Garten. Die Objekte sind in neuen Konstellationen zusammengebracht, neue Bezüge entstehen.[18] Dabei ist die Kunstausstellung nur eine Möglichkeit – wie Feste, Straßenumbenennungen, Tempelbauten oder neue Denkmäler –, die Ideale der Revolution in einer neuen, sich im Raum manifestierenden, totalitären Ordnung zu vermitteln.[19] Deutlich im Bezug auf den Nationalsozialismus, aber auch auf den Kunstraub Napoleons sowie rekurrierend auf die Museumsentwürfe des Revolutionsarchitekten Etienne Louis Boullée schreibt Gottfried Fliedl von der „negative[n] Utopie des Museums".[20] Negativ sei demnach das Museum generell und am signifikantesten in der Museumspolitik des Nationalsozialismus aufgrund der „gewaltförmige[n] und rechtsbrüchige[n] Praktiken" im „Prozess der Musealisierung".[21] Auch Tony Bennett verknüpft die Operation des Präsentierens mit Prinzipien der Gewalt und der Strafe, bindet beides aber an das Publikum, die Zeugen, „whose presence was just as essential to a display of power as had been that of the people before the spectacle of punishment in the eighteenth century".[22]

Im Folgenden wird die Doppelwurzel der Kunstausstellung sowohl in ihrer historischen Ausdifferenzierung im Sinne Tony Bennets angenommen als auch in ihrer begrifflichen doppelten Herkunft. Die potenzielle Gewalttätigkeit des Ausstellungsvorgangs ist bereits in der Wortherkunft angelegt, wenn berücksichtigt wird, dass der französische Ausdruck „exposition"

18 Zur Diskussion, absolutistische Denkmäler zu erhalten, siehe Tauber, Christine (Hg.): Armand-Guy Kersaint: Abhandlung über die öffentlichen Baudenkmäler, Paris 1791/92, Heidelberg 2010; auch der Louvre ist eine museale Institution der Französischen Revolution, siehe u. a. Thamer, Hans-Ulrich: Die Aneignung der Tradition. Destruktion und Konstruktion im Umgang der Französischen Revolution mit Monumenten des Ancien Régime, in: Reichardt, Rolf/Schmidt, Rüdiger/Ders. (Hg.): Symbolische Politik und Politische Zeichensysteme im Zeitalter der Französischen Revolution (1789–1848), Münster 2005, S. 101–112.

19 Harten, Hans Christian: Transformation und Utopie des Raumes in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt (Bauwelt Fundamente, Bd. 98), Braunschweig/Wiesbaden 1994.

20 Fliedl, Gottfried: Die negative Utopie des Museums. Museums- und Ausstellungspolitik in der NS-Zeit 1933–1945, in: Anderl, Gabriele/Caruso, Alexandra (Hg.): NS-Raubkunst in Österreich und die Folgen, Innsbruck/Wien/Bozen 2005, S. 42–58; auch Fliedl, Gottfried: Museum – Opfer – Blick. Zu Etienne Louis Boullées Museumsphantasie von 1783, in: Ders. (Hg.): Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution (Museum zum Quadrat, Bd. 6), Wien 1996, S. 131–158.

21 „Wo dies sichtbar wird, wird die Repräsentations- und Deutungsmacht der Museen angekratzt, die nur aufrechterhalten werden kann, wenn ein interessiertes Schweigen deren Grundlagen tabuisiert." Fliedl, Die negative Utopie des Museums, 2005, S. 43 f.

22 Bennett, The Exhibitionary Complex, 1996, S. 82.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

auf das lateinische Verb „exponere“ zurückgeht. Nicht nur kann exponere soviel heißen wie aussetzen, -stellen, -legen, sondern auch ein Kind aussetzen (expositus, lat. das ausgesetzte Kind), etwas zur Verfügung stellen, etwas bloßstellen oder etwa der Natur aussetzen sowie im rhetorischen Sinne etwas erörtern. Etwas auszustellen, zu exponieren, bedeutet demnach auch immer, einem Gegenstand, einem Subjekt oder einem Argument den Schutz zu rauben, wie es im Englischen „to expose“ erhalten ist. Das englische Wort „exhibition“ hingegen beinhaltet in der lateinischen Herkunft das Verb „habere“, also haben oder halten im Sinne von Besitz; aus dem Besitz geben, herausgeben, ausliefern oder zeigen. Mit der historischen Doppelwurzel des Mediums sind auch beide Wortstämme berücksichtigt, das Bloßstellen wie auch das aus dem Besitz heraus zeigen.

Als grundsätzlich ideologisch charakterisierte der Künstler Brian O'Doherty den weißen Galerieraum, den White Cube, in seiner viel zitierten Aufsatzsammlung „Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space“ aus dem Jahr 1976.[23] Sie ist die Polemik eines Künstlers gegen seine Vorgänger und gegen die Ausstellungspraxis, mit der er sich konfrontiert sah.[24] Seine pointierten und poetisierten Beobachtungen kritisieren die Verengung der Ausstellungsgestaltung auf den nur scheinbar neutralen, weißen, fensterlosen und von der realen Welt abgeschirmten und somit entpolitisierten Ausstellungsraum.[25] Die bürgerlichen Funktionen des Kunstwerks als Träger reiner Ästhetik und als kommerzielle Ware sieht er im White Cube angelegt.[26] Dabei ist es gerade O'Doherty selbst, so die Kritik von Charlotte Klonk, der die Verengung des Ausstellungsraums auf den White Cube vornimmt, denn historisch betrachtet habe es diesen Raum in reiner Form nie gegeben.[27] Klonk sieht für die Geschichte des Ausstellungsraums nicht den Anschein von Neutralität bewiesen, „tatsächlich ist nicht klar, ob man jemals in diesem Raumtypus der Wirklichkeit entrückt werden sollte.“[28] Gerade die weiße Ausstellungswand sieht sie im Laufe der Geschichte „als Projektionsfläche für aktuelle Gesellschaftsentwürfe, deren Vorstellungen sich im Laufe der Zeit immer wieder verändert haben“.[29] Wie genau, und auch jenseits der Selbstbehauptungen

23 O'Doherty, Brian: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Santa Monica/San Francisco 1986[2].

24 “I've always been surprised that Color Field – or late modernist painting in general – didn't try to get onto the wall, didn't attempt a rapprochement between the mural and the easel picture.” Ebd., S. 26.

25 Ebd., S. 76–81.

26 Ebd., S. 76.

27 Klonk, Charlotte: Wie die weiße Wand ins Museum kam … und der White Cube zum Mythos wurde, in: Hollein, Max (Hg.): Gegenwartskunst im Städel Museum, Ostfildern 2012, S. 316–325, S. 317.

28 Ebd.

29 Ebd., siehe auch Klonk, Charlotte: Mit Blick in den Rückspiegel. Innovative Sammlungseinrichtungen und Raumgestaltungen in der Vergangenheit, in: Berlinische Galerie (Hg.): Beyond the White Cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute, Dokumentation

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

beteiligter Akteure, diese Projektion gesellschaftlicher Entwürfe auf die Ausstellungswand funktioniert, was das über die Kunstausstellung an sich aussagt und ob O'Doherty nicht gerade diese Projektion einer aktuellen Gesellschaft, nämlich der amerikanischen der 1960er und 1970er Jahre, kritisierte,[30] bleibt unklar. Die Frage dürfte auch nicht sein, ob der Besucher der Wirklichkeit entrückt werden sollte, sondern ob er es wurde.

Zusehends tritt weniger die Kunstausstellung als die Kunst des Ausstellens in den Blick der Forschung.[31] Überblickspublikationen zu der Geschichte der Kunstausstellung und der Ausstellung allgemein fahnden in der Regel im Paradigma der Moderne stehend nach der Innovation von Ausstellungsgestaltungen.[32] Epochale Kunstausstellungen etwa der Wiener Secession, der Surrealisten oder Visionäre des Museumswesens werden auch in ihrer Eigenlogik aus kunsthistorischer Perspektive erfasst.[33] Gerade Institutionsgeschichten – ob von Kunstvereinen, Künstlervereinigungen oder Museen – rekonstruieren auch Kunstausstellungen.[34] Formalistische Ansätze, die etwa die Geschichte der weißen Ausstellungswand in

---

des Symposiums am 25. 3. 2011, Berlin 2013, S. 12–16 sowie Maak, Niklas/Klonk, Charlotte/Demand, Thomas: The white cube and beyond. Museum display, in: Tate Etc, 1. Januar 2011, https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/white-cube-and-beyond [Zugriff: 30. 4. 2023] und ausführlich Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London 2009.

30 Dafür spricht seine Vorstellung, die neue Kunst der 1970er Jahre würde den weißen Galerieraum sprengen, O'Doherty, Inside the White Cube, 1986, S. 77.

31 Unter dem Begriff „Narrative Spaces" systematisiert Suzanne Mulder räumliches Design. Utopischen Charakter attestiert sie dem räumlichen Archetyp, der den Besucher illusionistisch und immersiv umgibt, Mulder, Suzanne: From Cathedral to Disneyland. Archetypes of Narrative Space, in: Kossmann, Herman/Dies./Oudsten, Frank den (Hg.): Narrative Spaces. On the Art of Exhibiting, Rotterdam 2012, S. 128–190, S. 86.

32 Schriefers, Thomas: Ausstellungsarchitektur. Geschichte, wiederkehrende Themen, Strategien, Bramsche 2004; Altshuler, Bruce: The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century, New York 1994; Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1991; Roters, Eberhard/Schulz, Bernhard (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland (Ausst.-Kat. Berlinische Galerie), Berlin 1988; Dunlop, Ian: The Shock of the New. Seven Historic Exhibitions of Modern Art, London 1972.

33 Herausragend: Baumann, Jana: Museum als Avantgarde. Museen moderner Kunst in Deutschland 1918–1933, Berlin/München 2016 sowie Görgen, Annabelle: Exposition Internationale du Surréalisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz, München 2008, auch Beneke, Sabine: Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst (1775–1875)" in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999 und Forsthuber, Sabine: Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991.

34 U. a. Matelowski, Anke: Die Berliner Secession 1899–1937. Chronik, Kontext, Schicksal (Quellenstudien zur Kunst, Bd. 12), Wädenswil am Zürichsee 2017; Kamp, Michael: Das Museum als Ort der Politik. Münchner Museen im 19. Jahrhundert, München 2005; Böller, Susanne/Ackermann,

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

den Vordergrund stellen,[35] werden für diese Arbeit verworfen, da sie die komplexe Struktur der Kunstausstellung nicht berücksichtigen.

1.2 Untersuchungsmöglichkeiten der Kunstausstellung

Ist der Roman traditionellerweise das dominierende Medium, welches Utopien sowie ihre dunklen Gegenbilder, die Dystopien, erfahrbar macht,[36] so wird es in dieser Arbeit darum gehen, die Kunstausstellung analog zu der Argumentation des utopischen Romans zu betrachten. Wie der Leser vom Erzähler eines solchen Romans in die Ordnung an einem anderen Ort – einer fernen Insel, einem anderen Universum, Planeten oder Epoche – eingeführt wird, so werden dem Besucher einer Kunstausstellung die Inhalte von einem Erzähler vermittelt. Mieke Bal[37] vertritt die These, dass nicht die beteiligten Akteure einer Kunstausstellung – der Kurator, Museumsdirektor oder Autor der Wandtexte – Erzähler sind. Sie schreibt die Metaerzählung, welche die Kunstausstellung bedeutet, einem imaginären Erzähler zu, der hinter die Konstruktion der räumlichen Anordnung konkreter Objekte und bedeutungsaufladender Schriften zurücktritt.[38] Im imaginären Erzähler kulminieren unterschiedliche Akteursinteressen, die auf der Metaebene zusammenfallen und auch sprachlich eingliedern, was räumlich bestimmt ist.[39] Diesem imaginären Erzähler soll im Folgenden der ideale Besucher gegenübergestellt werden. Er ist in dem Sinne ideal, dass er das ihm Dargebotene nicht nur versteht, sondern zur eigenen Identitätsbildung verwendet. Der ideale Besucher ist zunächst geschlechtslos. Als idealer Entzifferer ist er nicht mit dem realen, individuellen

Marion: Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraums von 1880 bis 1930, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Wolfratshausen 2003; Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2003; Joachimides, Alexis/Kuhrau, Sven (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden 1995; Cladders, Johannes: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland, Osnabrück 1988.

35 Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des „white cube", in: Ullrich, Wolfgang/Vogel, Juliane (Hg.): Weiß, Frankfurt am Main 2003, S. 29–63.

36 Saage, Richard (Hg.): Utopische Horizonte. Zwischen historischer Entwicklung und aktuellem Geltungsanspruch (Politica et Ars. Interdisziplinäre Studien zur politischen Ideen- und Kulturgeschichte, Bd. 23), Berlin 2010 sowie Schölderle, Thomas: Geschichte der Utopie, Wien/Köln/Weimar 2002.

37 Fechner-Smarsly, Thomas/Neef, Sonja (Hg.): Mieke Bal. Kulturanalyse, Frankfurt 2002.

38 Bal, Mieke: Sagen, Zeigen, Prahlen, in: Fechner-Smarsly, Thomas/Neef, Sonja (Hg.): Mieke Bal. Kulturanalyse, Frankfurt 2002, S. 72–116.

39 Ebd.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

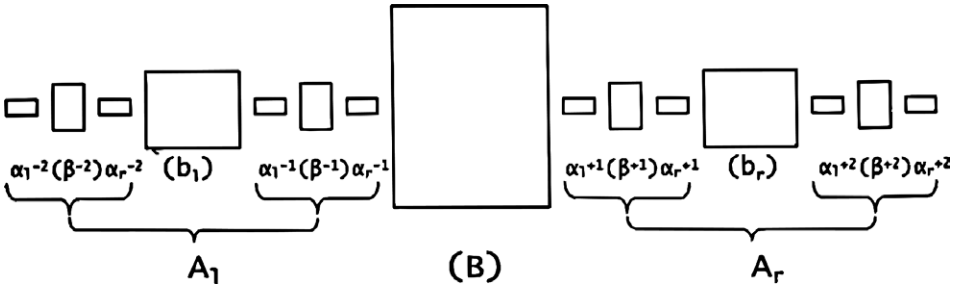

Abb. 1 Schemazeichnung der Pendanthängung, nach Felix Thürlemann.

Besucher zu verwechseln, sondern er ist die Vorstellung eines Besuchers, die die Ausstellung in ihrer spezifischen Konstitution generiert.

Die Figur des idealen Besuchers[40] leitet sich von Felix Thürlemann ab, der die Analyse von auf der Metaebene angelegten Konstellationen autonomer Kunstwerke theoretisiert hat.[41] Die immer neuen Kontextualisierungen verlinkter Kunstwerke auch in Ausstellungen bezeichnet er als „hyperimages", als „Suprazeichen", die mit der hermeneutischen Methode entschlüsselbar sind.[42] Die Suprazeichen beinhalten eine Grammatik, eine „Syntagmatisierung",[43] welche „auf die Regeln ihrer Zusammenstellung hin befragt werden" müssen.[44] Thürlemann weist diese Hierarchisierung der Bilder unter anderem an Schemata der Hängung und Anordnungen in Galerieräumen, insbesondere an dem Triptychon und an der Pendanthängung nach (Abb. 1). Nur dem mittleren, betonten Werk stehe dabei die Wahrnehmung als Ikone zu, die untergeordneten unterlägen der kognitiven Leistung des vergleichenden Sehens.[45] Die „Suprazeichenbildung" enthält damit auch immer eine „Anweisung an den Rezipienten […], wie er mit den in das Gesamtgefüge integrierten Einzelwerken umzugehen hat, welche Kategorien er bei ihrer Rezeption als relevant betrachten soll".[46] Diese Anweisungen – so lässt sich ableiten – konstruieren den idealen Besucher.

40 Tymkiw verwendet ebenfalls den Ausdruck „ideal spectator" für die Analyse von Ausstellungen, Tymkiw, Michael: Nazi Exhibition Design and Modernism, Minneapolis/New York 2018, S. 8–12 und S. 146 bzw. 188.

41 Thürlemann, Felix: Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik (2004), in: Blum, Gerd/Bogen, Steffen/Ganz, David/Rimmele, Marius (Hg.): Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik, Berlin 2012, S. 23–44. Sowie Ders.: Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens, in: ebd., S. 391–401; ausführlich zur Praxis von Sammlern (auch öffentlichen), Kunsthistorikern und Künstlern bei Ders.: Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des *hyperimage*, München 2013.

42 Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage*, 2012, S. 25.

43 Ebd.

44 Thürlemann, Mehr als ein Bild, 2013, S. 8.

45 Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage*, 2012, S. 26–35.

46 Ebd., S. 40.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

Der axialsymmetrischen Pendanthängung attestiert Thürlemann eine nahezu ungebrochene Kontinuität von Beginn des 17. Jahrhunderts bis Beginn des 20. Jahrhunderts.[47] Das axialsymmetrische Schema führt er zurück auf Wunderkammern und fürstliche Kunstsammlungen, in denen es galt, darin „die kosmische Ordnung" zu spiegeln.[48] Diese Abbildungsfunktion verloren die Ausstellungsräume, wobei die Ordnungsschemata der Wunderkammern in die Kunstsammlungen übernommen wurden, ohne allerdings die Weltordnung zu spiegeln: „Sie wurden in den Kunstsammlungen in einer selbstreflexiven Wendung auf die Bilder, Gemälde und Skulpturen, zurückbezogen und stellten so das Universum der Kunst als eine in sich geschlossene, autonome Ordnung dar."[49] Die stets neue Hierarchisierung der Werke ist Voraussetzung für das in sich geschlossene Kunstsystem.[50] Daraus folgt für die hier aufgeworfene Fragestellung, dass die seinstranszendenten Vorstellungen und Ordnungen in dem „Universum der Kunst" nachgewiesen werden müssen, also in der Hierarchisierung der Kunstwerke, in dem Kunstbegriff, der bestimmt, was Kunst ist und was nicht,[51] sowie in den Kunstdiskursen, die in dem autonomen System ablaufen.

Mit dem Hyperimage jedoch ist nur eine Ebene der Sinnproduktion berücksichtigt. Als „einen bedeutenden sozialen, raumzeitlichen und institutionellen Rahmen" bezeichnen Verena Krieger und Elisabeth Fritz das komplexe Gefüge Kunstausstellung, „innerhalb dessen sich die Rezeption des künstlerischen Einzelwerks vollzieht".[52] In der Einleitung des Tagungsbands „when exhibitions become politics" fassen die beiden Autorinnen die Beiträge und Diskussionen zu Strukturmerkmalen der Kunstausstellung zusammen, die sie als „politisch" klassifizieren.[53] Diese grundsätzlich politischen Strukturmerkmale der Kunstausstellung seien ihre Relationalität zu einem konkreten zeithistorischen Kontext, ihre Intentionalität, welche

47 Ebd., S. 29.

48 Ebd., S. 29 f.

49 Ebd., S. 30.

50 Ebd., S. 29.

51 Der Diskussion, ob allein die Platzierung im Museum ein Werk schon zu Kunst mache (Dickie) oder der Diskurs, der sich als Atmosphäre der „Artworld" um das Werk legt (Danto), ging O'Dohertys Essays über den „White Cube" voraus, Danto, Arthur Coleman: The Artworld, in: The Journal of Philosophy, Jg. 61, Heft 19 (1964), S. 571–584 und Dickie, George: Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis, Ithaka/London 1974; dargestellt in Collenberg-Plotnikov, Bernadette: Kunst zeigen – Kunst machen. Überlegungen zur Bedeutung des Museums, in: Dies. (Hg.): Musealisierung und Reflexion. Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte (Kunst als Kulturgut, Bd. 3), München 2011, S. 35–58; wie Künstler*innen auf die Definitionsmacht des Kunstraums reagierten, stellt Crimp dar: Crimp, Douglas: Über die Ruinen des Museums. Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler, Dresden 1996.

52 Krieger, Verena/Fritz, Elisabeth: Politische Dimensionen der Kunstausstellung, in: Dies. (Hg.): „when exhibitions become politics". Geschichte und Strategien der politischen Kunstausstellung seit den 1960er Jahren (kunst – geschichte – gegenwart, Bd. 4), Köln/Weimar/Wien 2017, S. 9–27, S. 9 f.

53 Ebd., S. 9–20.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

auf eine Öffentlichkeit gerichtet sei und dieser das „Gezeigte", das Exponierte, zur Beurteilung darbiete, und letztlich, dass die Kunstausstellung als eigenständiges „ästhetisches Artefakt" kulturelle Bedeutung produziere.[54] Sie schlagen eine Untersuchung der Kunstausstellung vor, welche die „Modi" ermittelt, in denen Kunstwerke „ausgewählt, zusammengestellt, präsentiert und vermittelt werden".[55] Untersucht werden müsse, welche „Rahmenbedingungen, Kriterien und Paradigmen" diesen zugrunde liege.[56] Die aus Thürlemanns Suprazeichenbildung abgeleitete Notwendigkeit, die seinstranzendenten Vorstellungen in dem „Universum der Kunst" zu suchen, wird durch Krieger und Fritz in ihrer politischen Dimension bestätigt.

Kunstausstellungen und Ausstellungen allgemein – so die instruktive Einleitung von Elke A. Werner in dem 2019 erschienenen Tagungsband „Evidenzen des Expositorischen" – sind komplexe, relationale Gefüge.[57] Die spezifische „raumzeitliche Konstellation" ihrer Elemente zueinander bestimme, „wie ein Seherlebnis mit einem Sehinhalt verknüpft und dadurch die ästhetische Erfahrung Wissen, Erkenntnis und Bedeutung erzeugen kann".[58] Zu den Komponenten des relationalen Gefüges zählt Werner unter vielen anderen das Ausstellungsdisplay.[59] Dieser Begriff wie auch der des Designs hat sich in den Curatorial Studies, der Museologie und zusehends in der Kunstwissenschaft verselbstständigt.[60]

Weder von dem Begriff des Ausstellungsdesigns noch des -displays kann diese Arbeit profitieren. In ihnen verschwimmen die spezifischen medialen Strukturen zu Oberflächengestaltungen des Zeigens, wenn der Begriff gleichzeitig auf das Schaufenster, das Kino, den Bildschirm oder den Kiosk anwendbar ist.[61] Im Folgenden wird – auch dem zeitlichen Horizont des Untersuchungsgegenstandes entsprechend – der Ausstellungsraum mit den

54 Ebd., S. 10 f.

55 Ebd., S. 10.

56 Ebd.

57 Werner, Elke A.: Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung, in: Krüger, Klaus/Werner, Elke A./Schalhorn, Andreas (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld 2019, S. 9–41, S. 14.

58 Ebd.

59 Genauer zählen dazu „im engeren Sinne die Displayformen, die Präsentationsmittel und -möbel wie Wandfarbe, Licht, Stellwände, Vitrinen und Sockel, Objektbeschriftungen, Saaltexte, die Ausstattung und Lage des Ausstellungsraums, des Gebäudes und der Institution sowie auch personale und mediale Vermittlungsformen, Werbung und Kommunikation, das Begleitprogramm, die Künstler, Galeristen, Leihgeber, das Museumspersonal und vieles mehr." Ebd., S. 17.

60 Haupt-Stummer, Christine: Display – ein umstrittenes Feld, in: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 93–100.

61 Vgl. Frohne, Ursula/Haberer, Lilian/Urban, Annette (Hg.): Display – Dispositiv. Ästhetische Ordnungen, Paderborn 2019 sowie Cooke, Lynne/Wollen, Peter (Hg.): Visual Displays. Culture Beyond Appearances (Dia Centre of the Arts. Discussions in Contemporary Culture, Bd. 10), New York 1995; sinnvoll ist der Begriff Display für die Bestimmung aktueller künstlerischer Praxis, die in der reflexiven Arbeit mit den Komponenten der Ausstellung das Display als autonomes, dennoch institutionell gebundenes Kunstwerk einführt und mit ihm die Installation ablöst, siehe McGovern,

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

Begriffen Hängung, Ausstellungsarchitektur und Gestaltung erfasst. Hängung meint sowohl die Anordnung der Werke an den Wänden und im Raum, als auch in relationaler Ordnung zueinander. Mit Ausstellungsarchitektur ist die gesamträumliche Gestaltung gemeint: Stellwände, Grafikkästen, Oberlichter, Sitzbänke, Fußleisten, Wandverkleidungen etc. Die Wandverkleidung kann sich decken mit der Wandgestaltung, der Gestaltung der Werklabel und dem allgemeinen Erscheinungsbild der Räume, die als Ausstellungsgestaltung bezeichnet werden sollen. Ist damit auch der Standard der Kunstausstellung im Untersuchungszeitraum beschrieben, so gilt es, den Begriff Display nur dort anzuwenden, wo die Reflexion über jenen Standard zu entsprechend gestalteten Eingriffen in den Ausstellungsraum führte.[62] Aus dem zeitlichen Horizont ergibt sich auch, dass die weibliche und männliche Form der Akteursbezeichnungen sprachlich nicht abgebildet werden. Die geschlechterneutrale Sprache würde Gleichstellung suggerieren, die nicht gegeben war. Gleichzeitig wird der Versuch unternommen, die nationalsozialistische Sprache, ihre Euphemismen und die ihr zugrundeliegende antisemitische Prämisse nur begrenzt zu verwenden. Ausdrücke wie „Rassefeind“ oder „Machtergreifung“ sind nicht in allen Fällen zu verhindern. Durch sprachliche Distanzierung soll gewährleistet werden, dass nationalsozialistische Sprachbilder nicht unreflektiert fortgeschrieben werden.

1.3 Die Strukturanalyse

Aus der Fragestellung dieser Arbeit und den dargelegten Möglichkeiten, Kunstausstellungen zu untersuchen, ergibt sich die Notwendigkeit einer Methode, die sowohl dem Einzelwerk, der Metaerzählung sowie dem raumzeitlichen Gefüge in seiner institutionellen und zeithistorischen Bezüglichkeit gerecht werden kann. Mit der Strukturanalyse hat Christine Tauber eine solche Methode für die Kunstgeschichte vorgeschlagen, orientiert an der Objektiven Hermeneutik nach Ulrich Oevermann.[63] Die Strukturanalyse erlaubt als hermeneutisches Verfahren, die Komponenten der Kunstausstellung in ihrer jeweils spezifischen Ausdrucksgestalt als Text zu verstehen, der nach latent vorhandenen Regeln Sinn bedeutet.[64] Die Regeln selbst sind nie direkt sinnlich erfahrbar, sondern ausschließlich die durch sie generierte Aus-

Fiona: Display, in: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, S. 69–72.

62 Beispielhaft für die reflexive Weiterentwicklung sind El Lissitzkys „Kabinett der Abstrakten“ im Provinzialmuseum Hannover von 1927/28 oder Friedrich Kieslers „Art of this Century“ für Peggy Guggenheim von 1942.

63 Tauber, Christine: Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier (Studien aus dem Warburg Haus, Bd. 10), Berlin 2009 sowie Dies.: Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern, München 2013.

64 Tauber, Manierismus und Herrschaftspraxis, 2009, S. 5 ff.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

drucksgestalt.[65] Die Ausdrucksgestalt besteht auf der einen Ebene aus dem zu entschlüsselnden Text, auf der anderen Ebene aus der ausdrucksmaterialen Erscheinung, die im Sinne eines Protokolls rekonstruierbar ist und damit den Text auch mit historischer Distanz entzifferbar hält.[66] Unter die spezifische Ausdrucksgestalt können fallen: Handlungen, wenn sie als sichtbare Kommunikation verstanden sind,[67] Kunstwerke, räumliche Konstellationen, auch Ausstellungsfotografien oder Zeitschriftenbeiträge etc. Indem die Quellen, die zu der Rekonstruktion der temporären Konstellation Ausstellung verwendet werden müssen, ebenfalls als Ausdrucksgestalten bezeichnet werden, wird ihr Charakter als möglicherweise intendierte Kommunikation reflektiert.[68] Auch Medien selbst sollen hier als Ausdrucksgestalt verstanden werden, die zwar keine bedeutungsgenerierenden, latenten Bewusstseinsstrukturen sind, gleichsam aber strukturiert aufgebaut sind. In der eigenlogischen Struktur des Mediums kann eben nur diesem Aufbau entsprechender Sinn generiert werden. Mediale Struktur und latente Bewusstseinsstruktur sind somit voneinander abgegrenzt, ohne ihren logischen Zusammenhang zu negieren. Im Folgenden wird es darum gehen, nicht nur die medialen Strukturmerkmale der Kunstausstellung zu benennen, sondern auch die latenten Bewusstseinsstrukturen nationalsozialistischer Herrschaft aufzudecken, die innerhalb der medialen Struktur Bedeutung generieren. Die klassische strukturale Analyse erlaubt eine im marxistischen Sinn gedachte Vermittlung zwischen Basis und Überbau, die mit Karl Mannheims Definition von Utopie und Ideologie als seinstranzendente Wirklichkeitskonstruktionen übereinstimmt. Gerade die Relationen von ästhetischen Einheiten zueinander und zu abstrakten Begriffen werden in Kunstausstellungen sichtbar. Die strukturale Analyse ist besonders geeignet, diese Relationen zu analysieren, geht sie doch davon aus, dass nicht Begriffe direkt in sinnlich-konkrete Produkte übertragen werden, „vielmehr werden Beziehungen zwischen sinnlich-konkreten Einheiten benutzt, um Beziehungen zwischen abstrakten Einheiten darstellbar zu machen."[69]

65 „Die objektive Hermeneutik ist ein Verfahren, diese objektiv geltenden Sinnstrukturen intersubjektiv überprüfbar je konkret an der lesbaren Ausdrucksgestalt zu entziffern, die ausdrucksmaterial als Protokoll ihrerseits hör-, fühl-, riech-, schmeck-, oder sichtbar ist." Oevermann, Ulrich: Klinische Soziologie auf der Basis der Methodologie der objektiven Hermeneutik – Manifest der objektiv hermeneutischen Sozialforschung, März 2002, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/4958 [Zugriff: 30. 4. 2023], S. 2.

66 Ebd., S. 4.

67 Vgl. Erben, Dietrich/Tauber, Christine (Hg.): Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der frühen Neuzeit (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 39), Passau 2016 sowie Tauber, Manierismus und Herrschaftspraxis, 2009, S. 6 f.

68 Zu der Problematik der Ausstellungsfotografie als Quelle siehe Famulla, Ute: Der gelenkte Blick. Bedingungen und Möglichkeiten der Displayforschung auf Basis historischer Dokumentationsfotografie, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert (Image, Bd. 64), Bielefeld 2015, S. 396–409.

69 Gallas, Helga: Strukturalismus als interpretatives Verfahren, in: Dies. (Hg.): Strukturalismus als interpretatives Verfahren (collection alternative, Bd. 2), Darmstadt/Neuwied 1972, S. IX–XXXI, S. XXI.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

Die Strukturanalyse nach Oevermann gibt ein Vorgehen vor, welches sequenzanalytisch aus dem empirisch erfassten Einzelfall eine Struktur generalisiert.[70] Die größtmögliche Anzahl von Bedeutungsmöglichkeiten wird zunächst angenommen und erst in der nächsten Untersuchungseinheit reduziert. An weiteren Fallbeispielen oder an Teilaspekten desselben Beispiels werden Beobachtungen auf ihre Reproduzierbarkeit hin getestet und gegebenenfalls in Form von Zwischenergebnissen gesammelt. In der Einzelfallanalyse erlaubt die Strukturanalyse eine breite Methodenvielfalt. So ist die kunsthistorische Werkanalyse weiterhin anwendbar.[71] Auch Felix Thürlemanns Vorschlag, die Hierarchisierung der Kunstwerke untereinander zu analysieren, kann ohne Weiteres übernommen werden. Welche Rahmenbedingungen, Kriterien und Paradigmen nach Krieger und Fritz zu der jeweiligen Hierarchisierung geführt haben, ist zu benennen. Der imaginäre Erzähler nach Mieke Bal erhält in dieser Form der Strukturanalyse weitere Ausarbeitung, denn Gegenstand ist nicht mehr die Intention der Beteiligten, sondern die objektiv gebundene Bedeutung. Der ideale Besucher wird gemäß der oben stehenden Definition als Analysewerkzeug installiert. In der Untersuchung des Einzelfallbeispiels bestimmt jedoch die Eigenlogik der spezifischen Ausdrucksgestalt das konkrete Vorgehen. Der Kunstbegriff der folgenden Untersuchung unterstellt der spezifischen Ausdrucksgestalt Kunstwerk, der Rekontextualisierung in Kunstausstellungen nicht schutzlos ausgeliefert zu sein. Friedrich Schiller folgend, wird das Kunstwerk verstanden als stetes Wechselspiel von Formtrieb und sinnlichem Trieb, als „lebendige Gestalt". Das stete Oszillieren zwischen Form und Materie verhindert die Eindeutigkeit des Kunstwerks. Seine Materialität trägt die Bedeutung dabei über die Zeit.[72] Die Materialität ist institutionell gebunden; an die Produktionsbedingungen, an die Kontexte des Handels, des Sammelns, des Raubes, des Bewahrens, Zerstörens und Restaurierens. Der objektgebundene Sinn des Kunstwerks ist zwar gemäß der Objektiven Hermeneutik als Ganzes vorhanden, kann aber vor dem jeweiligen Horizont immer nur zum Teil

70 Oevermann, Ulrich: Fallrekonstruktionen und Strukturgeneralisierung als Beitrag der objektiven Hermeneutik zur soziologisch-strukturtheoretischen Analyse, unveröffentlichtes Manuskript, Frankfurt 1981, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/4955 [Zugriff: 30. 4. 2023].

71 Tauber, Manierismus und Herrschaftspraxis, 2009, S. 7.

72 In dem 9. Brief „Über die ästhetische Erziehung" schildert Friedrich Schiller, wie die Schönheit, die „lebendige Gestalt", als „edle Kunst" die „edle Natur" der antiken Römer überlebte: „Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden." Dass Schiller die Briefe zwischen 1793 und 1801 verfasste, also während der Archäologe Alexandre Lenoir ebenjenes Musée des Monuments einrichtete, mag die Zuschreibung an den Kunstraum unterstreichen, ein Ort der sozialen Utopie zu sein – Schiller immerhin knüpft die Freiheit der Menschheit an die ästhetische Erfahrung von Schönheit, Schiller, Friedrich: Von der Schönheit zur Freiheit. Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen, Witten 2005, Zitat auf S. 12.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850

entschlüsselt werden.[73] Das Kunstwerk, eingebettet in komplexe diskursive Netze, bedeutet also immer mehr, als ein einzelner Betrachter meint oder ein Künstler intendieren kann. Daraus leitet sich die Bedeutungsvielfalt ab, die zusammen mit der Materialität als Integrität des Kunstwerks bezeichnet werden soll. Die oben skizzierte potenzielle Gewalttätigkeit der Kunstausstellung wird dann messbar, wenn die Reduktion der Bedeutungsvielfalt und die Eingriffe in die Materialität imaginär auf einer Skala betrachtet werden, in der gemäß dem zitierten humanistischen Ideal die größtmögliche Freiheit beider Kategorien einerseits steht, andererseits ihre größtmögliche Beschränkung.

1.4 Forschungsstand Kunstausstellungen im Nationalsozialismus

Die Provenienzforschung fokussiert akteurs- und objektzentriert den Kunsthandel, weniger die Bedeutung von Kunstausstellungen im Nationalsozialismus. Ausnahme bildet das „Führermuseum" in Linz, welches eng mit dem Kunstraub des NS-Regimes verbunden ist.[74] Die politisch motivierten Umbrüche in Museen während des Nationalsozialismus werden meist aus der Perspektive der Institutionsgeschichte erforscht.[75] Neue Impulse generieren immer wieder kuratorische Ansätze, die sich dem Ausstellen von Kunst der NS-Zeit

73 Das gilt selbstverständlich auch für die Wissenschaftlerin, die die Vielheit der Bedeutungen eines Kunstwerks niemals erfassen kann. Umso wichtiger ist die Nachvollziehbarkeit im wissenschaftlichen Schreiben, die die Position des Forschenden im besten Fall deutlich macht.

74 Erfasst in der Datenbank des Deutschen Historischen Museums seit 2008: https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/, siehe u. a. Löhr, Hanns Christian: Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. Ideologie und Kunstraub im „Dritten Reich", Berlin 2018 sowie Ders.: Neufund: Ein neues Dokument zum „Sonderauftrag Linz", in: Kunstchronik, Jg. 69, Heft 1 (2016), S. 2–7 und Ders.: Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz". Visionen, Verbrechen, Verluste, Berlin 2005; Anderl, Gabriele/Caruso, Alexandra: NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen, Innsbruck/Wien/Bozen 2005 und Schwarz, Birgit/Weidling, Angelika: Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Dokumente zum „Führermuseum", Wien/Köln/Weimar 2004.

75 Einen Überblick bietet der Sammelband Baensch, Tanja/Kratz-Kessemeier, Kristina/Wimmer, Dorothee (Hg.): Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik, Köln 2016; des Weiteren Peters, Olaf: Museumspolitik im Dritten Reich. Das Beispiel der Nationalgalerie, in: Bonnet, Anne Marie/Kanz, Roland/Raupp, Hans-Joachim/Satzinger, Georg/Schellewald, Barbara (Hg.): Le Meraviglie dell'Arte. Kunsthistorische Miszellen für Anne Liese Gielen-Leyendecker zum 90. Geburtstag, Köln u. a. 2004, S. 123–142; zu einzelnen Institutionen u. a. Grabowski, Jörn/Winter, Petra (Hg.): Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen, Bd. 2), Köln/Weimar/Wien 2013; Fleckner, Uwe/Hollein, Max (Hg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 6), Berlin 2011; zur grundlegenden Debatte um Museen und NS-Kunst siehe Hinz, Berthold (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge, Marburg 1989.

© 2023 Böhlau Verlag | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783412528843 — ISBN E-Book: 9783412528850