

desire, all these things. Also, there has been a far-reaching problematization of representation in feminist analyses since the 1970s—especially on the image level. It seemed important to create space for a multiplicity of subjectivities, possibilities for imagination, questions regarding the subject of feminism, differently conceived image strategies that relate to the lived present. Which is why precisely this space between image and text was necessary in order to even conceive of a project like *Herstory Inventory*.

# IDEOLOGISCHE ERFAHRUNG UND INTERVENTIONEN IM KUNSTKONTEXT IN DEUTSCHLAND NACH 1989

Alice Creischer

„Mit dem Epochenbruch von 1989 scheint auch die klassische Ideologiekritik am Ende. Deren Grundlagen, ein sozialer Objektivismus und/oder eine meta-linguistische Perspektive, erscheinen zu einem Zeitpunkt obsolet, an dem politisch das ‚Ende der Ideologien‘ proklamiert wird.“ (aus dem Konzeptpapier der KUB Arena Sommerakademie, Kunsthaus Bregenz, 2012)

Dieser Beitrag widmet sich dem, was das „Ende der Ideologien“ in der politischen Wirklichkeit im Deutschland der 1990er und Nuller Jahre bedeutete, und beschreibt einige Interventionen, die es im Kunstbereich dagegen gab. Ich verstehe unter Ideologie eine alltäglich zugemutete Gewalt. Ideologiekritik kann zu einer Praxis gegen diese Gewalt werden.

Ausgangspunkt des Beitrags ist ein Text, den ich 2006 für die Ausstellung *La Normalidad* in Buenos Aires geschrieben habe.<sup>1</sup> Die Ausstellung thematisierte die Normalisierung nach der „Argentinien-Krise“ 2001/02 und die darauf folgenden sozialen Mobilisierungen. Letztere waren eng mit Protesten gegen die Straffreiheit des Junta-Regimes (1976–1983) verknüpft. Bei dem Text handelte es sich um eine stichwortartige Chronik unserer eigenen Erfahrung von nationaler Normalisierung im deutschen Kunstbetrieb nach 1989. Er war als Beitrag zur Diskussion gedacht, inwieweit sich nationale „Normalisierungen“ vergleichen lassen.

Zur besseren Vermittelbarkeit in einem anderen Kontext sind die Episoden der Chronik sehr allgemein geschrieben. Im Nachhinein erscheint diese Schreibweise das eigene Erstaunen vor der alltäglichen Gewalt der Ideologie adäquater darzustellen als eine objektivere Art der Darstellung. Die Episoden wurden ergänzt durch Fußnoten und Kommentare, die die konkreten Ereignisse und die Proteste dagegen erläutern.

<sup>1</sup> Abrufbar unter: <http://www.nationalismreloaded.info/?timeline>.

## Normalisierung

Wir haben die folgenden Ereignisse zuerst nicht als eine Kette verstanden, als etwas, wo eins aus dem anderen folgt. Wir dachten immer, dass sich in unserem Bereich, dem der Kunst, alle doch eher als Linke verstehen oder zumindest als progressiv. Erst viel später merkten wir, dass diese Progressivität eine andere Richtung eingeschlagen hatte. Die folgenden Episoden sind Beispiele für den Richtungswechsel einer subjektiv so wahrgenommenen Progressivität. 1993 veranstaltete die Kunsthalle Düsseldorf eine Ausstellung und eine Konferenz mit dem Titel *Deutschsein?*, finanziert mit Geldern, die das Innenministerium in einer großen Kampagne gegen Fremdenhass und Gewalt zur Verfügung gestellt hatte.<sup>2</sup> Diese Kampagne war eine Reaktion auf die erste Welle von Anschlägen auf Ausländer und Asylbewerber, die seit 1991 sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland stattfanden.<sup>3</sup> Gleichzeitig wurde das bisherige Asylgesetz, das im Grundgesetz festgelegt war, abgeschafft.<sup>4</sup> Die mit diesen Geldern finanzierte Ausstellung intendierte in ihrer Presseerklärung

2 Jürgen Harten, Marie Luise Syring, *Deutschsein? Eine Ausstellung gegen Fremdenhass und Gewalt*, Ausst.kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1993.

3 Die Anschläge waren Massenbewegungen: z. B. greifen in Hoyerswerda (17.–23. September 1991) 500 Personen ein Wohnheim für Vertragsarbeiter und ein Flüchtlingswohnheim an. Hoyerswerda war ein Initial. „Überwiegend in Ostdeutschland überfielen Gruppen von bis zu 200 Skinheads und rechtsgerichteten Jugendlichen [...] vor allem Asylbewerberheime und benutzten [...] Schusswaffen und Brandsätze. In Westdeutschland kam es ebenfalls zu zahlreichen Überfällen, [... z. B.] die tagelangen Übergriffe von einigen hundert Anwohnern in Mannheim-Schönau im Mai 1992 auf ein Flüchtlingsheim.“ Die größten Ausschreitungen fanden in Rostock-Lichtenhagen statt (August 1992), eine dreitägige Belagerung des Asylbewerberheims und Wohnheims für vietnamesische Vertragsarbeiter. Dabei unterblieb größtenteils der Schutz durch die Polizei. Die Gewalttäter wurden nach Schätzungen der Polizei auf etwa 1000 geschätzt, unterstützt von rund 3000 Schaulustigen. „Die tatsächliche Gesamtzahl der Todesopfer rechts-extremer Gewalt in der Bundesrepublik Deutschland ist umstritten. Die Liste, welche die Bundesregierung [...] veröffentlichte, geht von 58 Todesopfern im Zeitraum von 1990 bis 2011 aus. Eine von der Amadeu Antonio Stiftung erstellte inoffizielle Liste führt im selben Zeitraum hingegen 182 Todesopfer an. Siehe: [http://www.de.wikipedia.org/wiki/Todesopfer\\_rechtsextremer\\_Gewalt\\_in\\_Deutschland](http://www.de.wikipedia.org/wiki/Todesopfer_rechtsextremer_Gewalt_in_Deutschland) (September 2012).“

Als weitere Quellen sind ARI Berlin (Antirassistische Initiative e.V.) zu nennen, die sich mit Rassismus in Gesellschaft, Politik und Gesetzgebung auseinandersetzt (<http://www.ari-berlin.org/doku/titel.htm>) sowie die wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas von Christine Morgenstern, *Rassismus – Konturen einer Ideologie. Einwanderung im politischen Diskurs der Bundesrepublik Deutschland*, Hamburg 2002.

4 „Asylkompromiss nennt man die durch den Deutschen Bundestag am 6. Dezember 1992 beschlossene Neuregelung des Asylrechts [...] durch die Regierungskoalition aus CDU, CSU und FDP mit Zustimmung der (für die verfassungsändernde Zweidrittelmehrheit im Bundestag erforderlichen) SPD-Opposition. Durch die Änderung des Grundgesetzes [...] wurden die Möglichkeiten eingeschränkt, sich erfolgreich auf das Grundrecht auf Asyl zu berufen. Weitere Bestandteile des Asylkompromisses waren die Einführung des Asylbewerberleistungsgesetzes sowie die Schaffung eines eigenständigen Kriegsflüchtlingsstatus (§ 32a Ausländergesetz).“ Siehe: <http://www.de.wikipedia.org/wiki/Asylkompromiss> (September 2012).

Seit den frühen 1980er Jahren bestimmte das Thema Asylpolitik den politischen Diskurs. „CDU und CSU [...] führten ab 1986 eine Kampagne gegen ‚Asylbetrüger durch Wirtschaftsflüchtlinge‘.

eine „Stärkung des mangelnden deutschen Nationalgefühls“. Die Konferenz war als Ausführung dieser Absicht geplant. Genau in dem Zeitraum, in dem auch Asylbewerberheime angezündet wurden, entstanden ein Beitrag von Boris Groys mit dem Titel *Der Asylant aus ästhetischer Sicht*,<sup>5</sup> ein Film des Antisemiten Hans-Jürgen Syberberg und viele Arbeiten zum Thema „Deutschsein“: Fahnen, Stacheldrahtzäune, Soldaten und Erinnern und dieses seltsame Verschlucken der eigentlichen Gründe dafür.

„Deutschsein fällt aus“ war eine Aktion von Düsseldorfer KunststudentInnen und KünstlerInnen und der lokalen Antifa, die das Symposium der Ausstellung *Deutschsein?* blockierten. Zuvor wurde über die Möglichkeit von Protesten in der Ausstellung und während des Symposiums diskutiert. Dabei war allen die Gefahr bewusst, wie schnell man genau das pluralistische Ritual von Meinungsfreiheit bedienen würde, das der Kunstbereich die ganze Zeit inszeniert. Dieses Ritual übt eine unangezweifelte Hegemonie mit ein, die davon ausgeht, dass alle – vor allem junge KünstlerInnen – in ihr inkludiert werden wollen. Proteste, Kritik und Aktionen sind so immer schon ein Selbstante, eine Petition um das eigene Inkludiertwerden. Es war uns in den Diskussionen sehr klar geworden, dass wir diese Unterstellung durchkreuzen und trotzdem präsent sein mussten. Wir hatten damals noch nicht von Militanz gesprochen, weil wir so vollkommen abgetrennt waren von einer diesbezüglichen politischen Tradition. Der

Die rechtsradikalen Parteien [...] profitierten ab 1989 von der Radikalisierung und Emotionalisierung des Themas [...]. Nach der Wiedervereinigung verschärfte die Union die Asylkampagne und die Debatte entwickelte sich, mitgetragen von der Bildzeitung und der Welt am Sonntag, zu einer der schärfsten, polemischsten und folgenreichsten Auseinandersetzungen der deutschen Nachkriegsgeschichte. Die Situation verschärfte sich [...] als insbesondere wegen des Bürgerkriegs in Jugoslawien die Flüchtlingszahlen stark anstiegen und [...] Umfragen zeigten, dass zunächst eher die Aussiedler aus dem Osten, die zahlenmäßig überwogen, als Belastung empfunden wurden, doch die Unionsparteien kanalisieren die Aggressionen gegen die Asylbewerber um [...]. Zwischen Juni 1991 und Juli 1993 wurde das Thema Asyl/Ausländer weit vor der deutschen Vereinigung und der Arbeitslosigkeit in Umfragen als das dringendste Problem angegeben.“ Siehe: [http://wiki.verkata.com/de/wiki/Pogrom\\_von\\_Rostock-Lichtenhagen](http://wiki.verkata.com/de/wiki/Pogrom_von_Rostock-Lichtenhagen). Die Abschaffung des bis dahin für die Asylgesetzgebung verbindlichen Paragraphen 16a stand jedoch besonders im Zusammenhang mit der Entwicklung der Politik des Schengener Abkommens, in der die gesamte EU vor sogenannten „Wirtschaftsflüchtlings“ geschützt werden sollte, um andererseits Waren und Arbeitskräfte ungehindert zirkulieren lassen zu können. Die Zahl der Asylsuchenden in Deutschland erreichte 1992 mit über 440.000 ihren Höhepunkt. Gleichzeitig betrug die Anerkennungsquote nur noch 4,3 Prozent. 1993 wurde etwa 125.000 Personen die Einreise nach Deutschland verweigert; 30.000 wurden sofort abgeschoben. Die Abschiebung bereits am Flughafen wurde möglich. Siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Todesopfer\\_rechtsextremer\\_Gewalt\\_in\\_Deutschland](http://de.wikipedia.org/wiki/Todesopfer_rechtsextremer_Gewalt_in_Deutschland).

5 Boris Groys, „Der Asylant aus ästhetischer Sicht“, in: ders., *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München/Wien 1997, S. 145–153.

Eingang der Kunsthalle wurde mit Tischen und Bänken blockiert. Die Polizei hielt den Seiteneingang frei. Vor allem bei den Funktionalen und Referenten des Symposions waren die Empörung und das Erstaunen gleich groß. Etwas schien zu Ende gegangen in dem selbstverständlichen kulturellen Konsens der Nachkriegs-BRD – in dieser Verwaltung von Kritikalität und Inklusionsbereitschaft, die Marcuse repressive Toleranz genannt hatte.<sup>6</sup>

Die Anschläge und die Toten verursachten einen Schock, der in unserem Bereich eine seltsame Dialektik hervorrief. Diese Dialektik verstand sich als Option, „Stolz sein auf Deutschland“<sup>7</sup> als eine Kontroverse zu verstehen, oder sie verstand sich anscheinend auch als Neutralisierung rechter Tendenzen, so wie schon immer alle politischen Ansätze in der Kunst neutralisiert werden konnten, indem man schweigt oder auch beipflichtet. Zum Beispiel wenn nationalsozialistische Verbrechen gleich gemacht werden und verschwinden im Eingedenken an stalinistische Lager oder Hiroshima,<sup>8</sup> oder wenn man schweigt oder beipflichtet bei dem Wort „Entstigmatisierungsarbeit“, das erfunden wurde in einer Pressemitteilung, um das ehemalige NS-Gauforum in Weimar für eine trendy Kunstausstellung benutzbar zu machen, deren Attraktivität auch darin lag, „Bauhaus und Buchenwald“ in einem Atemzug zu nennen. Ein Atemzug, der nach geschichtlicher Rasanz, Zusammenfassung der Inhalte und Bedeutungen in einer neuen Generation klang, die anscheinend all dem nur noch sentimental begegnen konnte, weil sie die Sensibilität für die tatsächlichen Vorfälle verloren hatte.

Anlässlich der Ausstellung „Nach Weimar“ hatte die Gruppe „Gruppe Gummi K“ aus Berlin den Animationsfilm „Wie eins zum andern kam“ (1996) gemacht, der die ideologische Disposition der Ausstellung hinterfragte. Der Film wurde von Studenten als Vorkritik auf der V.I.P.-Party in Weimar eingeschleust und gleichzeitig in verschiedenen Städten an Kunstszenen gezeigt. „Nach Weimar“ war eine vom ehemaligen Kölner Galeristen Paul Maenz angeregte und von Klaus Biesenbach und Nicolaus

6 Alice Creischer, „Deutschsein fällt aus!“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 10, Juni 1993, S. 164–167, und Herbert Marcuse, „Repressive Toleranz“, in: Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Boston 1969, S. 95–137. Deutsch erschienen als *Kritik der reinen Toleranz*, übers. von Alfred Schmidt, Frankfurt a. M. 1996.

7 „Wir sind stolz darauf, Deutsche zu sein“ ist eine Zeile im Lied *Deutschland* im ersten Album der Band Böhse Onkelz (1984). Das Album wurde 1986 als jugendgefährdend indiziert und später wegen Gewaltverherrlichung zusätzlich beschlagnahmt. Siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_nette\\_Mann](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_nette_Mann) (November 2012). Der Slogan wurde jedoch bald zu einem in den Debatten des Feuilletons und der Politik gängigen Topos und ist es bis heute, vgl. die Umfrage der Zeitung *Welt* (7.5.2009): 83 Prozent sind „stolz darauf, Deutsche zu sein“.

Schafhausen kuratierte Ausstellung. Sie wurde Ende Juni 1996 im Rohbau des dortigen Landesmuseums eröffnet, das mit dem ehemaligen NS-Gauforum baulich verbunden ist. „Nach Weimar“ funktionierte als Aperto für die Kulturhauptstadt Weimar 1999 und die dortige ständige Präsenz der Sammlung Maenz im rekonstruierten Museum. „Nach Weimar“ ist ein neues Beispiel für die kuratorische Integration von Kunst in den schon länger laufenden Prozess der sogenannten Rekonstruktion historischer Orte und deren unhinterfragte Bedeutungsaufladung. Die Musealisierungsambitionen gegenwärtiger Kunstpraktiken dienen dazu. Der Film entstand nach längerer Diskussion um neokonservative Kulturpolitik, die sich verstärkt seit der „Wende“ abzeichnet. Im internationalen Kunstkontext sind Ausstellungen wie „Nach Weimar“ Plattform für solche Tendenzen.<sup>9</sup>

In der Ausstellung *Nach Weimar* waren Kollegen und Kuratoren der eigenen Generation involviert, deren Rechtfertigungen in diesem Kontext eines nationalen Festivals (Weimar als Kulturhauptstadt wurde stark national beworben) auszustellen, wahrscheinlich ungewollt immer „symptomatischer“ wurden. Zugleich wurde die eigene künstlerische Praxis und ihre vorsichtigen Neuorientierungen an Tendenzen wie Site-Specificity und Institutionskritik zweifelhaft, weil KünstlerInnen, die dies mitvertraten, hier mitmachten. Es schien uns auch, als ob viele der künstlerischen Methoden, die wir in den 1980er Jahren in der Akademie gelernt hatten – das Arbeiten mit Ironie, Affirmation, Übertreibung, das Zusammenziehen von Inhalten auf ein Bild, das knallt oder in diesem Moment alles sagt –, dass dies alles nichts mehr ausmachen konnte bei dieser neuen nationalen Beanspruchung von künstlerischer Arbeit. Es war vielleicht allen klar, dass alle künstlerischen Formate ideologisch ohne den geringsten Widerstand benutzbar waren und dass es jetzt darum ging, künstlerisch das zu tun, was immer verpönt war: nämlich ganz eindeutige Aussagen zu treffen. Als Paul Maenz seine Sammlung dem Museum der Stadt Weimar schenkte bzw. Teile verkaufte, sagte er in einem Interview: „Zum ersten Mal war ich nicht mehr stolz darauf, mich zu schämen,

8 In den 1990er Jahren entstand eine Debatte über die Einrichtung von Gedenkstätten der Opfer des Stalinismus in Konzentrationslagern wie Buchenwald oder Sachsenhausen. Diese Debatte knüpft an den sogenannten „Historikerstreit“ von 1986 an, in dem der Historiker Ernst Nolte den „Rassenmord“ der Nationalsozialisten mit dem „Klassenmord“ unter Josef Stalin parallelisierte. Die Zusammenziehung von Nationalsozialismus und Stalinismus unter dem historischen Begriff „Totalitarismus“ begann sehr vehement in den politischen und Feuilleton-Debatten, in Großausstellungen – besonders im neu errichteten Deutschen Historischen Museum in Berlin – und setzt sich bis jetzt fort.

9 Gruppe Gummi K für Microstudio Surplus, „Wie eins zum andern kam“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 23, August 1996, S. 76.

ein Deutscher zu sein. Buchenwald und Goethe denkt man als Teil der Geschichte und der eigenen Verwicklungen darin. Daher vielleicht auch der erste Gedanke: Hier würde ich gerne etwas machen.“<sup>10</sup>

Wir beobachteten nun Revisionen, die ständig stattfanden. *Zwei Kerzen für Dresden*, ein Bild von Gerhard Richter, auf Gebäudegröße hochgeplottet als Logo für den neuen Dresdner Kunstverein 1994, in Gedenken an die Bombennächte und in einem Stadtfest, das sich in den Geldspenden für den Wiederaufbau der Frauenkirche manifestierte. „Wiederaufbau“ war ein Begriff, der so tat, als ob es kurz nach 1945 wäre, was uns wie die Rekonstruktion einer Identität vorkam, die nichts mit uns zu tun hatte. Wir konnten uns an diesen Begriff nicht erinnern, aber mit dieser Zumutung assoziierten wir nun zu „Wiederaufbau“ den Begriff „Täter“, so als ob in diesem „Wiederaufbau“ sie, „die Täter“, an der Reihe wären, sich selbst endlich gegenseitig Genugtuung zu geben. Das war in der Zeit, in der in allen Städten Schlösser, Kasernen, Gefängnisse und Gebäude der Bürokratie rekonstruiert wurden, sodass man unwillkürlich auf den Einzug der entsprechenden Personen wartete. 1992 wurde der Kadaver des letzten Preußenkönigs in Potsdam im Dom beigesetzt. Wir verfolgten ohnmächtig Vittorio Magnano Lampugnani Polemiken gegen die Architektur der Moderne und sahen, dass genau dies in Berlin die Legitimation lieferte, die DDR-Gebäude abzureißen und die Baulücken mit Repliken der preußischen Gründerzeit zu besetzen.<sup>11</sup>

Es gab nun Nationalfeiertage, die zu Stichtagen für Ausstellungseröffnungen wurden. Zum Beispiel eröffnete die neue Berlin Biennale im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten am Tag der Deutschen Einheit am 3. Oktober. Zugleich fand die Eröffnung des großen Immobilienagglomerats des Daimler Konzerns

10 Peter Herbstreuth, „Keine Angst vor Blitzgewitter, Interview mit Paul Maenz“, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 17.12.1998. Maenz, einer der Hauptakteure der Kunstspekulationen der 1980er Jahre, schloss in der Kunstbaisse der 1990er seine Kölner Galerie. Er popularisierte sein Public-Private-Partnership-Vorhaben, Teile seiner Bestände nun als Sammlung Maenz dem Neuen Museum in Weimar teilweise zu schenken oder zu verkaufen, als nationale Widmung. „Beim Besuch der Sammlung fiel es uns schwer, vom Ort zu abstrahieren. Wir haben uns gefragt, ob oder wie sich diese Haltung, die nun Goethe und Buchenwald [...] im ehemaligen Gauforum homogenisiert, mit den gezeigten Arbeiten verbindet? Gibt es vielleicht sogar einen Zusammenhang zwischen Maenz als Pioniergalerist von der amerikanischen und italienischen Konzeptkunst zu den geläuterten Nationalen. Uns interessiert, warum sich die grauschwarzen Sol Lewitt Arbeiten so reibungslos zwischen die Pilaster des Eingangsfoyers integrieren lassen, [...] warum Judd so harmonisch in die Wand eingelassen werden kann und warum Buren durch seine Wandarbeit zum Kitsch des Foyers beiträgt. Die Schlitzte in der linken Treppenhaushälfte sind nicht [...] in den Putz geschlagen. Sie sind in ihrer Glätte streifenweise aus jenem typischen Material auf die Steine geklebt, das als Grundsubstanz so gerne in kritisch rekonstruierten Gebäuden [...] traurige Berühmtheit erlangte – Gipskarton. Die rechte Treppenhälfte ist verspiegelt. Die Vereinigung der Gipskartonstreifen mit ihrem ‚Spiegelstadium‘ vollzieht sich in einer unangetasteten Apsis in der Mitte des Treppenabsatzes – wie könnte es anders sein – hinter dem breiten Marmorrücken eines massiven, gemächlich sitzenden väterlichen Goethes.“ Alice Creischer, Andreas Siekmann, „Ich bin ein Monolith“, in: *Texte zur Kunst*, April 1999, S. 72.

auf dem Potsdamer Platz statt. Bauarbeiter marschierten durch das Brandenburger Tor und Daniel Barenboim dirigierte Baukräne im Takt von Beethoven. 1997 fand im Berliner Martin-Gropius-Bau die Ausstellung *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land* statt. Sie verstand sich als erste umfassende Präsentation der Kunstentwicklung in beiden deutschen Staaten, als eine Art angeordnete und nun manifeste Vereinigung. Dazwischen hatte es viele dementsprechende Versuche gegeben, die immer daran gescheitert waren, dass die künstlerischen Arbeiten in Ost- und Westdeutschland so intensiv ihre Ideologien mittransportierten. Es gab Ausstellungen, die dies immer wieder für die Kunst aus der DDR nachwiesen, in Weimar oder Berlin. Aber es gab nie einen Versuch, die Ideologie der Westkunst nachzuweisen – diese Reeducation zur Freiheit und ihre Bereitschaft zur Umarmung aller kulturellen Affekte, die die wirtschaftliche Konjunktur belebten. Dieser totale emanzipatorische Bankrott von Pop zum Beispiel. In der Ausstellung geschah eine kritische Revision der Freiheitsideologie von Westkunst. Aber sie ging in eine andere Richtung. Die Kuratoren stellten fest, dass es in Westdeutschland einen politisch korrekten Konsens gegeben hätte. Sie stellten die notwendige selbstverständliche Existenz eines Nationalgefühls fest, das durch diesen Konsens verdrängt worden wäre. Sie sagten: „verdrängt“, „tabuisiert“, und es war klar, dass damit diese Begriffe von dem Vorwurf, mit dem sie sich für uns immer verbunden hatten – die Tabuisierung von nationalsozialistischen Verbrechen und ihres Nutzens für das Wirtschaftswunder –, getrennt wurden und eine andere semantische Verbindung eingingen. Wir erfuhren die Zumutung einer unterstellten psychischen Disposition. Es wurde uns außerdem suggeriert, Opfer zu sein und uns in einer Gemeinschaft namens „Deutsche“ zu befinden, die wir nie so empfunden hatten.<sup>12</sup> Es gab auch so etwas wie den Verdacht, dass Toleranz nur ein Indiz für

11 Die Architekturdebatte ging in den 1990er Jahren von Berlin als exemplarischem Beispiel aus. Sie wurde besonders von dem damaligen Leiter des Deutschen Architektur Museums, Vittorio Magnano Lampugnani, initiiert. „Am 20. Dezember 1993 schrieb Lampugnani: ‚Wir müssen den Mythos der Innovation, eine der verhängnisvollsten Erbschaften aus der Epoche der Avantgarden, aufgeben. Wo Innovation bloße Attitüde ist, hat die Konvention das bessere Argument.‘ [...] Von Lampugnani ‚Konvention‘ bis zu Hans Kollhoffs ‚Das 19. Jahrhundert ist noch nicht zu Ende‘ war es kein weiter Weg mehr. [...] Die Konventionalität einer neuen ‚Berlinischen Architektur‘ sollte plötzlich einhergehen mit dem guten Geschmack des Publikums. Das schloss im Übrigen einen groß angelegten Propagandafeldzug gegen die DDR-Moderne nicht aus. Im Gegenteil: Gerade am Beispiel der Ostberliner Mitte versuchten die Protagonisten der konservativen Wende zu begründen, wie wichtig eine ‚kritische Rekonstruktion‘ sei.“ Uwe Rada, „Welches Berlin hätten Sie denn gern?“, in: *taz*, 19.12.2008, <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printsorts/digi-artikel/?ressort=bl&dig=2008%2F12%2F19%2Fa0139&cHash=6c554155d7> (September 2012).

12 *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land*, kuratiert von Eckhart Gillen, 7. September – 11. Januar 1997, Martin-Gropius-Bau, Berlin. In einem Parcours von 25 Räumen wurde eine geschichtliche Chronologie verfolgt, die in Abschnitte unterteilt betitelt war mit „1933“, „Mauerbau“, „’68“, „Stammheim“ und „1989“. Diese Chronologie begreift sich als Abschluss der Nachkriegsära und will eine Kontinuität von nationaler Identitätssuche beweisen. Dies tut sie vor allem, indem sie „dem politischen korrekten Konsens“ eine Verdrängung des Nationalen vor-

Selbsthass und unterdrücktes Deutschsein wäre und dass diese Toleranz es begrüßte, wenn Ausländer totgeschlagen würden, weil sie ein Beweis und eine Bestätigung dieses Selbsthasses wären.<sup>13</sup>

Wir waren dann irgendwann zu erschöpft, um uns immer wieder über diese Form einer aufgezwungenen Identität zu empören. Wir waren auch mittlerweile mit dem Problem konfrontiert, im Kunstbereich auf eine spezielle Rolle als Antifa festgeschrieben zu sein. Wir liefen Gefahr, ein Bedürfnis zu bedienen, eine obligate Kritik an nationalen Positionen zu liefern, nach deren Rezeption der Betrieb dann weitermachen kann. Und damit hätten wir dann selbst eine Art Etablierung als „Ideologiekritiker“ erreicht.

Als wir hörten, dass der Erbe des größten Nazi-Industriellen, Christian-Friedrich Flick, seine Kunstsammlung im Hamburger Bahnhof in Berlin zeigen wollte, haben wir das zunächst einfach nicht geglaubt. Im ersten Moment wollten wir einen Artikel schreiben. Aber wir zögerten damit, weil das doch genau das war, was man von uns erwartete. Zwei Tage vor der Ausstellungseröffnung im Jahre 2004 fand in der Freien Universität Berlin ein Kolloquium statt, in dem ehemalige Zwangsarbeiterinnen über ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen in den Fabriken des Flick-Konzerns berichteten. Wir konnten sie nicht sehen, weil zwischen ihnen und uns eine Phalanx von Kameras aufgebaut war. Die Kameras verlangten ein Statement zur Sammlung, deren Eröffnung eines der glanzvollsten gesellschaftlichen Ereignisse in diesem Herbst in Deutschland zu werden versprach. Eine der ehemaligen Zwangsarbeiterinnen antwortete, man könne Schuld prinzipiell nicht vererben, und fuhr nach einer Pause fort, aber sie sei sich ganz sicher, dass in dieser Sammlung eine Tafel angebracht sei, die mitteilt, dass sie mit geraubten und tödlich ausgebeuteten Profiten finanziert wurde. Es geht nicht darum, darauf hinzuweisen, wo die meisten Medien in der Übertragung den Schnitt setzten. Sondern es geht darum, auf eine Verbindung hinzuweisen zwischen der Phalanx, dem Schnitt und dem Begehren nach diesen Zeuginnen.

Vielleicht projizierten wir, aber uns kam es beim Betrachten der Flick-Sammlung vor, als bildete sich in den Arbeiten uneingestanden doch etwas ab an Durchsetzungswillen, an der Funktion, Alibi zu sein, und an dem, was man „Symptom“ nennen könnte: in ihrem Arrangement und ihren Anhäufungen, in den immer wiederkehrenden Motiven von Gewalt und Krieg – eine in ihrer Existenzialität

wirft. „Mit der Frage nach den Deutschlandbildern der Künstler zwischen Düsseldorf und Dresden, Hamburg und Leipzig rührt die Ausstellung an dem tabuisierten Begriff der Nation.“ Eckhart Gillen, „Weiterleben mit der Vergangenheit“, in: *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land*, Ausst.kat. hg. von Eckhart Gillen im Auftrag der Berliner Festwochen, Berlin 1997, S. 32.

<sup>13</sup> „Zuweilen sollte man aber prüfen, was an der eigenen Toleranz echt [...] ist und was sich davon dem verklemmten deutschen Selbsthaß verdankt, der die Fremden willkommen heißt, damit hier [...] sich die Verhältnisse endlich zu jener berühmten [faschistoiden, Anm. Gillen] Kennlichkeit entpuppen.“ Botho Strauß, *Anschwellender Bocksgesang*, zit. nach: Eckhart Gillen, wie Anm. 12, S. 37.

abgestumpfte Installationsware. Vielleicht war die Flick-Sammlung auch symptomatisch dafür, dass es schon längst nicht mehr um „Tabuisierung“ von NS-Geschichte ging, sondern um ihre Verwertung. Eine Aneignung von Geschichte, eine Art Schubumkehr von Legitimitätsenergie bei der Fortsetzung chauvinistischer Politik. Flick präsentierte sich bei der Eröffnung ganz als Mensch, der die Entschädigungszahlungen an die ZwangsarbeiterInnen mit seinem Gewissen ausmacht. Diese Form des Humanismus hat uns ganz besonders angekotzt – so wie sie sich verbindet mit diesem Kitsch der privilegierten, der schönen Seele, die über Freiheit und Autonomie verfügt – ein Tand, der nur schlecht jene Brutalität kaschiert, mit der die ausdrückliche, willkürliche Gebärde der Ignoranz, der Souveränität, der Herrschaft über Recht und Unrecht sich aufführt.

Es kam eine Gruppe von ganz unterschiedlichen Leuten zusammen, die über mögliche Protestformen gegen die Ausstellung nachdachte. Es gab anonyme Farb- und Lärmanschläge in der Ausstellung. Schließlich wurde eine Veranstaltung mit dem Titel *Heil dich doch selbst/Die Flick Collection wird geschlossen* organisiert, die im Dezember 2005 im HAU Theater in Berlin stattfand. Sie bestand aus kurzen Stellungnahmen und Beiträgen einer Vielzahl von Personen und Gruppen. Kurz darauf gab es eine anonyme Spende, mit der eine ganzseitige Anzeige in der *FAZ* gegen die Ausstellung geschaltet werden konnte. Sie wurde von mehreren Hundert KünstlerInnen, MusikerInnen, SchreiberInnen etc. unterschrieben. Es ist wichtig zu bemerken, dass einzelne der Unterzeichner Probleme mit ihren Geldgebern, Institutionen oder Redaktionen bekamen. Denn dies zeigt, dass die Grenzen der gesellschaftlichen Inklusionsbereitschaft und dass das permanente Versprechen/die Drohung von Inklusion selbst wieder eine ideologische Unterstellung von Omnipotenz ist. Unter Druck geraten zahlte Flick nun doch in den Entschädigungsfonds ein. Er tat dies mit der widerwärtigen Geste der Freiwilligkeit, die allen Entschädigungszahlungen in dieser Zeit anhaftete. Es war eine lächerliche Summe von fünf Millionen Euro – *peanuts*. Wir erschienen bei der folgenden Vernissage und verteilten Flugblätter und Erdnüsse und wurden vor die Tür gesetzt. Die Eröffnung der Flick-Sammlung war am 3. November 2004. Uns fielen in dieser Zeit die vielen Filme zum Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg auf, von denen wir den Eindruck hatten, dass sie sich permanent das gegenseitige Verzeihen bestätigten und dass sie eine eigenartige Form von Erinnerung einübten – sehr nahe bei der Psyche, ohne Distanz, Bilder einer Konditionierung, eine Industrie von Tränen, Du und Ich und obligatorische Gefühlen, wie eine Haut, die so klebrig ist, dass man sie kaum abstreifen kann, die sagt, was man sein soll.<sup>14</sup> Das war genau in der Zeit, als in öffentlichen Kontroversen über die Abstufungen

<sup>14</sup> Als Beispiele sind Filme wie *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (Regie: Marc Rothemund, 2005) oder auch Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004) zu nennen. Siehe dazu u. a. Willi Bischof (Hg.), *Filmri:ss. Studien über den Film „Der Untergang“*, Münster 2005.

zwischen strengen Verhören und Folter diskutiert wurde – wissend, zu welchem Verhörcamp die Flugzeuge gerade fliegen. Es wird von Gefühlen der Sicherheit und der Angst, es wird von Ernstfällen gesprochen, ohne zu merken, dass man Menschenrechte abschafft, weil diese Kategorie zu keinem identitären Bild taugt.

## Schluss

Was wir hier beschreiben, haben wir – als eine Generation von KünstlerInnen und TheoretikerInnen, die die ideologische Wende nach 1989 miterlebt haben – oft schon beschrieben. Zur Normalität gehört es, dass man sich ständig wiederholen muss. Und man muss immer wieder versuchen, Worte oder Bilder zu finden, die diese so oft beschriebene Wirklichkeit aufschminken wie eine tote Person, von der man sich einfach nicht verabschieden kann. Würden wir uns verabschieden von dieser Person und unserer Tätigkeit des Schminkens, dann hätten wir etwas aufgegeben, was man den Anspruch auf die Möglichkeit von Veränderungen nennen könnte.

## Nachwort

Diese Beschreibung der nationalen Ideologisierung im deutschen Kunstbereich nach '89 ist begrenzt und sie läuft Gefahr – ein bekanntes Problem antinationaler Ideologiekritik –, in der eigenen Empörung nicht den essentialistischen Kategorien entkommen zu können, die man vehement bekämpft. Besonders wichtig waren mir – hier als einzelne Chronistin schreibend – die Beispiele ideologiekritischer Praxis und deren Fortsetzbarkeit, z. B. der Protest gegen das Humboldt-Forum, den ich zum Schluss noch erwähnen möchte. *Anti-Humboldt, eine Veranstaltung zum selektiven Rückbau des Humboldt-Forums* fand im Juli 2009 in Berlin statt und bestand aus einem Abend mit einer Vorlesung in wechselnden Rollen und mit Workshops zu Nationbranding, postkolonialen Displays und Restitutionsfragen am Folgetag. „Nach dem Bundestagsbeschluss zur Rekonstruktion der Schlossfassade von 2002 und dem 2008 vollendeten Abriss des Palasts der Republik wurde von kulturpolitischer Seite das Humboldt Forum als rettende Idee zur Legitimation der Schlossrekonstruktion präsentiert. Neben Teilen der Zentral- und Landesbibliothek und den wissenschaftlichen Sammlungen der Humboldt-Universität soll das Humboldt-Forum vor allem die Sammlungen sogenannter außereuropäischer Kunst und Kulturen der Staatlichen Museen zu Berlin beherbergen. [...] Alle bisherigen Verlautbarungen der Federführenden lassen erkennen, dass es bei dem Humboldt-Forum nicht um eine Reflexion der Gewalt geht, die im Zuge

des Kolonialismus von Europa aus auf den Rest der Welt fiel. Vielmehr wird Andersheit ontologisiert, die zur Souveränitäts- und Kosmopolitismusedemonstration der Ausstellernation dient. Die Schlossfassade steht symbolisch für die verlorene und zurückgewonnene Einheit Deutschlands sowie für das ‚Goldene Zeitalter‘ des Preußentums, das nun zum nachteilungsgeschichtlichen Lückenfüller wird. Gerade in einem solchen Zusammenhang dienen ‚Kulturschätze‘ aus aller Welt zur Demonstration von Weltoffenheit unter dem Deckmantel ‚Kulturnation‘. Eine solche Rekontextualisierung an diesem zentralen und symbolisch aufgeladenen Ort in direkter Nachbarschaft zur Museumsinsel mit den Sammlungen der ‚klassischen Hochkulturen‘ nennen wir eine weitere Instrumentalisierung nichteuropäischer Künste und Kulturen.“<sup>15</sup>

Es gibt viele wünschbare Anlässe für eine empirische Ideologiekritik, die zu einer aktivistischen Praxis werden kann – z. B. Untersuchungen der Codes of Conducts von Konzernen wie Nokia, H&M oder Apple, die nach der Kritik an ihren outgesourcten Produktionsweisen entstanden sind. Analysen der juridischen Textkörper von multilateralen Abkommen oder Privatisierungsverträgen, die Stadt- oder Landesparlamente entmündigen. Eine solche Praxis von Ideologiekritik wäre vielleicht auch eine Aneignung/Sozialisierung jener ideologiekritischen Diskurse, deren Freiheit und Distribution in hart erkämpften Leuchtturm- und Exzellenzprojekten ihre Grenzen erfahren.

## Fußnoten

Die Fußnoten können nur stichwortartig oft diskutierte und vielen bekannte Tatsachen und Diskussionen in Erinnerung rufen. Sie weisen auf ein eigenes Problem hin, nämlich wie man mit dieser Gewissheit umgeht, von der man nie sicher ist, was schon vergessen ist oder mit heutigem Blick banal oder gravierend erscheint. Ich habe mich größtenteils auf Wikipedia bezogen, weil es selbst während der 1990er Jahre entstand und einige Diskussionen quasi parallel chronologisierte. So sind die Seiten zum deutschen Asylrecht, zu den Anschlägen auf Ausländer sehr ausführlich. Eine andere Quelle sind unsere eigenen Artikel in *Texte zur Kunst*. Diese Zeitschrift bot, wie auch *springerin*, vor allem in den 1990er und Nuller Jahren die Möglichkeit, sich als KünstlerIn zu artikulieren und Kunstkritik auch als Intervention zu begreifen.

<sup>15</sup> Ankündigung des Kongresses, Juli 2009. Alexandertechnik ist eine Gruppe aus KünstlerInnen, AktivistInnen und WissenschaftlerInnen.