

Postwar:

Kunst zwischen Pazifik und Atlantik 1945 – 1965

Publikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 14. Oktober 2016 – 26. März 2017 im Haus der Kunst in München. Herausgegeben von Okwui Enwezor, Katy Siegel und Ulrich Wilmes mit Texten unter anderem von Dipesh Chakrabarty, Yasufumi Nakamori, Galia Bar Or, Damian Lentini, Walter Grasskamp und den Herausgebern

Haus der Kunst / Prestel Verlag, München 2016, ISBN 978-3-7913-5583-2, 848 Seiten, 816 Abbildungen, Leinen gebunden mit Prägedruck, Format 29,6 x 23,9 cm, € 69,00 (D)

Die 2014 vom Haus der Kunst in München in Zusammenarbeit mit der Tate Modern, London, dem Institut für Kunstgeschichte, LMU München, und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München verantwortete viertägige Konferenz *Postwar* wollte die künstlerischen Kräfte und das kulturelle Erbe nach dem Zweiten Weltkrieg nach eigenem Bekunden so analysieren, dass die prägenden indigenen Wurzeln, Antriebe und Motive und das kulturelle Erbe der Kunstproduktion seit 1945 im globalen Kontext sichtbar werden. Dafür haben die knapp vierzig Referenten der Konferenz den nach dem Krieg dominierenden eurozentrischen und westlich-amerikanischen Blick hintangestellt und den Schwerpunkt auf eine polyphone und multifokale Betrachtungsweise der Kunst verlagert (vergleiche dazu <http://postwar-conference.hausderkunst.de/index.php/konferenzen/konferenz-mai-14/>, abgerufen am 15.12.2016). In der Kunstgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit hatte sich bekanntlich die schlichte Lesart durchgesetzt, dass nach dem Kriegsende Kunst nicht mehr in Europa, sondern in den USA zu Hause ist und der *Abstrakte Expressionismus* und die *Pop Art* die *europäische Abstraktion* und die *expressive Figuration* abgelöst haben. Mit der Aufteilung der Welt in eine kapitalistische und eine kommunistische Einflusssphäre, dem Kalten Krieg und der politisch aufgeladenen Parole *Freiheitliche Demokratie versus Sozialismus* hat sich die allzu grobe Zweiteilung der künstlerischen Produktion in die *Abstraktion* im Westen und den *Sozialistischen Realismus* im Osten in den Köpfen verfestigt. Die spannende und bisher ungelöste Frage ist, wie der alternative Kanon aussehen müsste, der Regionalität und Universalität in einer global gedachten Moderne ausgleichen und die bisher dominierenden Dualismen überwinden kann.

Nach dem Bericht von Kia Vahland im Feuilleton der Süddeutschen Zeitung war auch nach der Postwar-Konferenz mit „einem alternativen Kanon [...] nicht zu rechnen. Zu divers ist das, was in den Nachkriegsjahren in Ateliers, Akademien und im öffentlichen Raum geschah. Indische Künstler etwa reagierten um 1950 weniger auf westliche Impulse als vielmehr auf sowjetische Kunst, die in den großen Städten gastierte (Devika Singh). In Jugoslawien experimentierten Künstler mit naturkundlichen Ansätzen, um nebenbei auch die Wissenschaft zu humanisieren (Armin Medosch). Türkische Künstler verbanden auf der Brüsseler Weltausstellung von 1958 virtuos volkstümliche und modernistische Formensprache (Burcu

Dogramaci). Und in Bagdad schwärmte eine Künstlergruppe 1950, eine angewandte Moderne könne im Irak »von menschlichen Massakern, von der Distanz zwischen Mensch und Gott zeugen« (Nada Shabout)“ (Kia Vahland, *Wir bauen die neue Welt*. In: http://postwar-conference.hausderkunst.de/wp-content/uploads/2014/07/SZ_Postwar_Wir_bauen-die-neue-Welt.pdf, abgerufen am 15.12.2016.). Andere wie der Kubaner Gerardo Mosquera haben den Begriff *Postwar* rundweg abgelehnt und an brasilianische Fortschrittsutopien in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und die Parole „Wir bauen die neue Welt“ erinnert (Kia Vahland. a. a. O.).

Auch die auf der Konferenz aufbauende und seit 14. Oktober 2016 im Haus der Kunst in München gezeigte Ausstellung *Postwar* ist mit ihren 350 Kunstwerken von 200 Künstlern aus 52 Ländern in der Frage eines die universalen und regionalen Bezüge der globalen Moderne angemessen abbildenden alternativen Kanons nicht wirklich weitergekommen. Sie kann zwar die Fülle der Exponate in folgende acht thematische Abteilungen gliedern: 1. Nachwirkungen: Die Stunde Null und das Atomzeitalter ; 2. Form ist bedeutsam; 3. Neue Menschenbilder; 4. Realismen; 5. Konkrete Visionen; 6. Kosmopolitische Moderne; 7. Formsuchende Nationen; 8. Netzwerke, Medien & Kommunikation. Aber sie kann und will „keine neue Landkarte abbilden“, und dies mutmaßlich deshalb, weil es keine Einigung über gemeinsam getragene Kriterien gibt, die einem neuen Kanon zugrunde liegen müssten. Sie begnügt sich statt dessen mit den Verknüpfungen der in den zwei Jahrzehnten nach 1945 zwischen Pazifik und Atlantik entstandenen Kunst und will die Probleme aufzeigen, „die den ungleichen Austausch zwischen dem Westen und dem Rest geformt haben. Auf der einen Seite liefert sie, trotz aller Einschränkungen, einen Überblick über die kreative Vitalität und das Potenzial von Kunst, über den Weg, den die Künstler jener Zeit beschritten, sowie über deren Experimente mit Formen und Materialien. Das beinhaltet die Veränderungen innerhalb der ästhetischen Systeme und in der Logik der künstlerischen Produktion, als mit neuen Ideen und Bewegungen, Technologien und Techniken die Sujets, Strategien und Sprachen der zeitgenössischen Kunst neu definiert werden konnten. Zur gleichen Zeit markieren die Nachkriegsjahre einen kritischen Zeitpunkt in der Kunst weltweit: die schwindende Macht europäischer Kunst darin, die Agenda des globalen Kunstdiskurses zu bestimmen, und der Aufstieg der Hegemonie der amerikanischen Kunst. Gleichzeitig entstand eine künstlerische Weltlichkeit, in der sowohl transnationale und entkolonialisierte Subjektivitäten als auch solche in der Diaspora neue Wege des künstlerischen Diskurses bestritten. Vor diesem Hintergrund baut diese Ausstellung auf die Prämisse eines globalen Bildes des künstlerischen Schaffens in den beiden betrachteten Dekaden“ (Okwui Enwezor S. 38). Aber wie kann Enwezor in *Postwar* an der Prämisse „eines“ auf eine „breite Leinwand“ zu zeichnenden „globalen Bildes“ festhalten und im selben Atemzug „keine neue Landkarte“ (Okwui Enwezor ebenda) abbilden wollen? Und, wie schon gesagt: An wem und an was sollen sich die von ihm angestrebte Spurensuche und Reflexion orientieren, wenn der alternative Kanon, seine Kriterien und die globale Perspektive allenfalls vage erahnbar bleiben?

Enwezor kann zwar, und das zeichnet *Postwar* ebenso aus wie die parallel im ZKM Karlsruhe gezeigte Ausstellung *Kunst in Europa 1949 – 1968*, Kunstwerke nebeneinander präsentieren, die man bisher nie

nebeneinander gesehen hat. Aber die Überfülle der so bisher nicht gesehenen Arrangements und die Vielzahl der Exponate überfordern nahezu jeden Besucher. Im Ergebnis bleiben deshalb die schon oft gezeigten und gesehenen *big pieces* visuell und mit dem Namen der Künstler in Erinnerung, so beispielsweise aus der ersten Abteilung Francis Bacons *Fragment einer Kreuzigung* von 1950, Frank Stellas *Arbeit Macht Frei* von 1958 und Karel Apples *Hiroshima-Kind* von 1958, aber Andrzej Wróbleskis *Hingerichteter Mann*, *Hinrichtung mit Gestapomann* von 1949, Imi und Yoshi Markus *Feuer*, Tafel II der Hiroshima-Tafeln von 1950, Enrico Baj's Manifesto Nuclear BUM von 1951 und Igaël Tumarins *Aggressivität* von 1964/65 allenfalls visuell. Vor diesem Hintergrund könnte der zur Ausstellung erschienene Katalog die Chance bieten, die Autoren und die kulturellen Hintergründe der bisher wenig bekannten Arbeiten nachzuerforschen und sie vor dem eigenen inneren Auge mit den bekannten Arbeiten zusammenzudenken. Aber auch dieser Weg ist alles andere als bequem. Er erfordert bei fünf einleitenden Essays, einem Bildessay und einer Chronologie der sozialen und politischen Ereignisse der beiden Nachkriegsjahrzehnte, ganzseitigen Einleitungen in die acht Abteilungen und über 30 Einzeluntersuchungen wie der zur *historischen Logik des chinesischen Nationalistischen Realismus der 1940er– bis 1960–er Jahre* intrinsische Motivation, Sitzfleisch und eine buchstäblich starke Hand: Der Katalog gehört zu den Schwergewichten seiner Art und wiegt nicht weniger als 4,5 Kilogramm. Deshalb ist an ein entspanntes Lesen im Liegen nicht zu denken und auch nicht daran, dass man die allesamt herausragenden Einzeluntersuchungen in einem Zug durcharbeiten und mit den abgebildeten Exponaten zusammenbringen kann.

Catherine Grenier hat die Sammlung des Centre Pompidou schon 2012/13 unter dem Titel *Modernités plurielles* neu geordnet und dabei über 1000 Werke von 400 Künstlern aus 47 Ländern im Kontext einer weltumspannenden Moderne präsentiert. Damit nahm sie den Versuch von *Postwar*, die Kunstgeschichte im Horizont der globalen Moderne nachzuzeichnen, im musealen Kontext vorweg. Bei der Vorbereitung dieser Präsentation war gefragt worden, was gezeigt werden, wie es präsentiert und wie das Gezeigte weiterentwickelt werden soll. Üblicherweise, so Grenier, orientiere man sich bisher an dem von Alfred H. Barr am Museum of Modern Art in New York entwickelten chronologischen und genealogischen Modell, das das historische und geografische Kriterien folgende „Louvre-Modell“ in den meisten westlichen Museen abgelöst hat. Die museal präsentierte Geschichte der Kunst mag zwar objektiv erscheinen, „ist in der Tat jedoch ein intellektuelles Konstrukt, eine Geschichte, die die Institution legitimiert. Eine chronologische Präsentation liefert keine weit(er)gehende Garantie für Objektivität als eine interpretative Erzählung, da sie aus einem System von Einbeziehungen und Ausschlüssen hervorgeht, das zudem auf kritisierbaren Kriterien basiert. Die Geschichte künstlerischer Neubewertungen hat uns gezeigt, dass diese Kriterien keineswegs universal und unveränderlich sind [...]. Hervorgehoben werden jene Künstler, deren Werk dem etablierten Kanon entspricht und die aufgrund ihrer Beteiligung an diesen modernen Strömungen einen Platz in der kollektiven Geschichte einnehmen [...]. Postkoloniale Studien haben die westlich zentrierte Kunstgeschichte kritisch hinterfragt und eine neue Anerkennung für Kunstformen der nicht westlichen Länder und der bislang als „Peripherie“ geltenden Regionen bewirkt. Kultur- und Bildwissenschaften haben ebenso dazu

beigetragen, Hierarchien umzustoßen und einen anderen Blick auf die unterschätzten Bereiche zu werfen [...]. Die Reintegrationen in eine Gesamtsicht der Welt hinterfragt die westliche Klassifizierung und deren Verständnis von Kunst. Diskriminierende Kriterien – wie »modern«, »anti- modern«, »bahnbrechend«, »verspätet«, »bedeutend«, »unbedeutend« – verlieren ihre Legitimität. Es wurde eine neue Dynamik erkannt, die die Verachtung für die Kunst der »unterentwickelten« und »provinziellen« kulturellen Regionen beendet. Das Studium von Einflüssen wurde durch Studien zu Austausch, Transfer und Opposition abgelöst. Komplexität wurde wieder eingeführt und betont. Das Hybride und Heterogene hat seine positive Bedeutung zurückerlangt“ (Catherine Grenier, *Modernités plurielles: Die Geschichte einer weltumspannenden Moderne*, S. 568 f.).

Damit sind mögliche Kriterien, die den Blick auf die globale Moderne leiten könnten, zumindest benannt und zur Diskussion gestellt. Aber es ist überdeutlich, dass sich mit diesen Kriterien keine von Mehrheitsmeinungen geteilte einsinnige, einlinige und einheitliche Kunstgeschichte mehr schreiben lässt. Und genau deshalb wird es weder heute noch in Zukunft eine wie auch immer breite Leinwand geben, auf der sich auch nur die mit Notwendigkeit mehrsinnigen, deutungsoffenen und pluralen Entwürfe der noch zu schreibenden Kunstgeschichten der globalen Moderne nachzeichnen lassen.

ham, 16. Dezember 2016