

documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945 - 1960

Die documenta in Kassel ist als Institution zeitgenössischer Kunst, vergleichbar mit der Biennale in Venedig nicht mehr wegzudenken. Eine Teilnahme an ihr ist ähnlich wie im 19. Jahrhundert an einem Salon, eine Art Erhöhung der dort vertretenen Kunst, die sich letztlich auch im Marktwert eines auf ihr vertretenen Künstlers niederschlägt.

In meiner Untersuchung geht es jedoch nicht um die documenta als Institution. Vielmehr soll ihre Ausgangsausstellung, die erste documenta-Ausstellung von 1955 beleuchtet werden. Sie trug nicht wie die Nachfolge-Ausstellungen eine "Nummer" im Titel, da sie als eine Einzelausstellung geplant war. An eine Folge von Ausstellungen hatte man nie gedacht. Zwar verfügte die Stadt auf der einen Seite mit seiner Hochschule für Bildende Kunst (heute: Universität Kassel) und seiner reichen Museumslandschaft, seiner durch die Aufklärung geprägten geistesgeschichtlichen Tradition eine Basis für ein Interesse an moderner Kunst. Dem standen aber auf der anderen Seite die immensen Kriegszerstörungen entgegen, die ein nahezu unkontrollierter architektonischer und städtebaulicher Modernismuswahn der Nachkriegszeit fortführte. Ferner war Kassel eine Industrie- und Beamtenstadt, der aufgeschlossene Mäzene, wie beispielsweise in Hannover mit der Kestner-Gesellschaft fehlten.

Obwohl in der documenta-Forschung immer wieder versucht wird, den Kasseler Künstler Arnold Bode als spiritus rector der documenta zu entzaubern, muss doch festgestellt werden, dass diese Ausstellung ohne seinen visionären Geist nicht bestanden hätte. Selbst, wenn man die Mythenbildung um Bodes "Idee der documenta" relativiert, bleibt er zweifellos die treibende Kraft dieser Ausstellung. Ihm gelang es, in der Ruine des ersten öffentlichen klassizistischen Museums auf dem Kontinent eine Ausstellungsarchitektur zu schaffen, die das Provisorische der Ausstellung ästhetisierte und gleichzeitig der dort präsentierten Kunst ein hohes Maß an Würde verlieh.

Bode als inspirierter Visionär und Ausstellungsarchitekt stand der Kunsthistoriker Werner Haftmann als Theoretiker und gleichzeitig als Ausstellungsmacher mit internationalen Künstler- und Museumskontakten zur Seite. Haftmann war für die Beschaffung vieler Kunstwerke aus dem Ausland verantwortlich. Außerdem trug er mit "museumsdidaktischen" Bildtafeln im Foyer der Ausstellung zum Verständnis moderner Kunst bei.

Haftmann hatte mit seinem Buch "Malerei im 20. Jahrhundert" (1954) einen wichtigen Beitrag zur geistigen Rehabilitierung der modernen Kunst geleistet.

Immerhin stand diese nicht einmal zehn Jahre zuvor im Zentrum nationalsozialistischer Verfehlung: alle Versuche eines neuen Verständnisses der Darstellung, die von der gegenständlichen Gegenstandswiedergabe abwich, ganz abstrakt war, sich gar an der Kunst von Kindern und Geisteskranken orientierte, galt in der Zeit des Nationalsozialismus als "entartet". Moderne Kunst wurde Ziel einer beispiellosen Bilderstürmerei, die viele Museen nachhaltig schädigte. Mindestens genauso groß wie der materielle Schaden, den die nationalsozialistische Kunstpolitik

anrichtete, war der geistige Schaden, der vor allem auch noch viele Jahre nach dem Ende der NS-Herrschaft in den Köpfen ? leider auch vieler Intellektueller ? spukte. So hatte bereits 1948 der österreichische Kunsthistoriker Hans Sedlmayr mit seinem Buch "Verlust der Mitte" aus einer religiös motivierten Position heraus einen Angriff gegen die moderne Kunst gestartet. In diesem Buch beschreibt er die wachsende Gottlosigkeit der ? kranken (sic!) ? Kunst. Im Grunde genommen, und dies wird in meiner Untersuchung nachgewiesen, steht Sedlmayr (und nicht nur er allein) mit dieser These in einer Tradition, die mit Max Nordaus Buch "Entartung" beginnt und mit verschiedenen Stoßrichtungen immer wieder fortgesetzt wurde und wird. Einer der ersten, die öffentlich zu Sedlmayrs Buch Stellung bezogen, war Werner Haftmann. Er und andere, unter anderem Franz Roh, Gustav Hartlaub und Wilhelm Worringer, versuchten, in verschiedenen Publikationen die moderne Kunst zu erklären und ihr argumentativ eine Basis zu schaffen.

In diesem Spannungsfeld steht die Kasseler documenta von 1955: von der internationalen Kunstwelt wurde sie größtenteils positiv aufgenommen. Sie wurde - auch von den Befürwortern der modernen Kunst - als ein Schritt zur institutionellen Rehabilitation der modernen Kunst begriffen. Andere sahen in ihr (ungerechterweise) eine Speerspitze der abstrakten Kunst. Tatsächlich setzte sich in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre im Westen Deutschlands die ungegenständliche Kunst als vorherrschende durch. Aber auch dies ist mit der Teilung Deutschlands zu erklären und mit der ideologischen Überfrachtung der Kunst : abstakt gleich frei und demokratisch, gegenständlich gleich sozialistischer Realismus und Unfreiheit.

Dass die documenta-Stadt Kassel, an der Grenze zur DDR und damit geostrategisch günstig im "kalten Krieg der Kunst" gelegen war, wird von einigen documenta-Forschern hervorgehoben, es sollte aber nicht überbewertet werden.

Schließlich wird in meiner Untersuchung die documenta mit anderen Ausstellungen verglichen, die als Positionsbestimmungen zur modernen Kunst fungierten. Unter diesen war neben der documenta der Kölner "Sonderbund" von 1912, als eine frühe Positionsbestimmung für moderne Kunst im 20. Jahrhundert, die "Allgemeine Deutsche Kunstausstellung" in Dresden als eine Schau moderner Kunst im sowohl geographisch als auch künstlerisch noch nicht völlig geteilten Deutschland. Eine Positionsbestimmung zur modernen Kunst ist allerdings auch die Münchener Ausstellung "Entartete Kunst" von 1937, die mit ihrer Ausstellungsarchitektur eine vollkommene Entwürdigung moderner Kunst bedeutete.

Die Dissertation wurde 1992 abgeschlossen und 1994 publiziert. Heute wären sicher die Weimarer Ausstellungen zum "Aufstieg und Fall der Moderne" von 1999 in die Untersuchungen einzubeziehen, da auch hier eine Positionsbestimmung zur modernen Kunst stattfindet.