

## QUESTIONING COLD WAR ART (1945-1965)

„What is Cold War art?“ Mit dieser bestechend einfachen wie direkten Frage gelang es den Organisatoren der Tagung „Questioning Cold War art (1945-1965)“, Liza Burmeister Kaaring, Karen Westphal Eriksen und Jens Tang Kristensen, die vom 8. bis 9. März 2013 an der Universität von Kopenhagen und der dänischen Nationalgalerie stattfand, vier der prominentesten Namen auf dem Gebiet nach Kopenhagen einzuladen. Die zwei Konferenztage mit einem Schwerpunkt auf der dänischen Kunst versprachen Aufmerksamkeit über die regional interessierte Forschung hinaus hervorzurufen: Mit Serge Guilbault, der mit seiner provokativen Studie „How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War“ (University of Chicago Press, 1983) die Forschung erstmals mit Fragen der Verquickung von Kunst, Kunstgeschichte und der Politik des Kalten Krieges konfrontiert hatte, und der Journalistin Frances Stonor Saunders, die in ihrem Buch „Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War“ (Granta, 1999) Verbindungen zwischen Museum of Modern Art, CIA und State Department nach dem Zweiten Weltkrieg aufdeckte, waren diejenigen Personen als Keynote Speaker geladen, die das Forschungsfeld aus der Taufe gehoben hatten und auch das Kopenhagener Treffen inspirierten. Susan Reid, renommiert für ihre Forschung zu Malerei, visueller Kultur, Gender und Konsum in der Sowjetunion der fünfziger und sechziger Jahre, und Piotr Piotrowski, einer der international bekanntesten Kunsthistoriker zu Mittel- und Osteuropa, klammerten mit ihren Vorträgen schließlich jeweils zu Beginn und Ende der Konferenz das Programm ein.

Einleitend erklärte Karen Westphal Eriksen (Universität Kopenhagen), dass die politische Geschichte des Kalten Krieges zwar gut dokumentiert sei, es nach wie vor jedoch an Untersuchungen der Beziehung von Kultur und Politik, zumal im dänischen Kontext, mangle. Habe sich hier die Forschung bislang vor allem mit der Rolle von Propaganda, Amerikanisierung und Popkultur befasst, sei der Hochkultur und insbesondere der bildenden Kunst weit weniger Aufmerksamkeit zuteil geworden. Anliegen der Tagung war es deshalb, eine der bislang unbeantworteten Schlüsselfragen, nämlich, ob es überhaupt eine Kunst des Kalten Krieges gegeben habe, und wenn ja, wie diese definiert, untersucht und diskutiert werden könne, aufzugreifen und Kunstwerke im breiteren ideengeschichtlichen Kontext der Zeit mit einem Fokus auf den Jahren 1945 bis 1965, also der akuten Phase des Kalten Krieges, zu situieren.

Die Frage nach der Kunst des Kalten Krieges, soviel wurde deutlich, ist weiterhin

vor allem eine Frage nach dem zeitgenössischen Schreiben über und dem Ausstellen von Kunst, die beide einer kritischen Revision bedürfen. Dies führte eindrücklich Susan Reid (Universität Sheffield) in ihrem Beitrag vor. Am Beispiel der Sammlungstätigkeit des Sowjetologen Norton T. Dodge (1927-2011) hinterfragte Reid die bis heute übliche Kategorisierung sowjetischer Kunst in eine offizielle und eine inoffizielle, verbotene oder non-konformistische Szene. Diese Dichotomie sei ein westliches Konstrukt, von Sammlungen wie derjenigen Dodges geprägt, das gewissermaßen als eingebetteter Kalter Krieg die propagierten ideologischen und ästhetischen Gegensätze mitsamt den ihnen zugeschriebenen moralischen Wertungen des Systemkonflikts spiegele und zwar mit dem Resultat, dass die so genannte non-konformistische Kunst – aufgrund ihrer vermeintlichen Verwandtschaft zur „freien“ modernen Kunst des Westens – nach wie vor als ästhetisch einzig richtiges Forschungsobjekt gelte, wie es jüngst die Ausstellung „Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-80s“ in der Saatchi Gallerie London (bis 28. März 2013) vor Augen geführt habe. Problematisch seien die Auswahlkriterien der Sammlung; Ausschlaggebend sei allein, ob das jeweilige Werk den politischen Umständen zum Trotz entstanden sei. Als Antipode habe die „offizielle“ Kunst figuriert – eine alles andere als stabile Grenzziehung. Symptomatisch sei der Fall der Malerin Tatyana Nazerenko, ein Star des sowjetischen Kunstbetriebs der siebziger Jahre, die dennoch sammelbar gewesen sei, da sie im Westen als inoffizielle Künstlerin interpretiert worden sei. Zu fragen bleibe, ob die Sammlertätigkeit von Dodge und anderen ein spezifisches Angebot non-konformer Kunst generiert habe. Hier sei ein Vergleich zu anderen Sammlungen interessant, etwa derjenigen Yuri Traismans oder Peter Ludwigs.

Zwei Beiträge beschäftigten sich mit den Bedingungen für die Kunst zur Zeit des Kalten Kriegs in der Sowjetunion. Oliver Johnson (Universität Sheffield) führte aus, dass westliche moderne Kunst, obwohl sie für die sowjetische Öffentlichkeit weitgehend unzugänglich war, die zentrale Rolle des ästhetischen und moralischen Alter-Ego in der Neubestimmung der sowjetischen Kulturtheorie der Nachkriegszeit einnahm. Im Fahrwasser von Vladimir Kamenovs Theorie der zwei Kulturen von 1947, die dem „destruktiven Formalismus“ der modernen Kunst die Alternative eines humanistischen Realismus der sowjetischen figurativen Kunst entgegen stellt, attackierten Artikel in der Fachzeitschrift *Iskusstvo* Werke von Henry Moore, Picasso oder Matisse als negative und sozial kranke Kunst. Die Ironie der Parallelität zur Kritik des republikanischen Senators George A. Donderos (1883-1968) an moderner Kunst als anti-amerikanisch und kommunistisch sei dabei auch Zeitgenossen wie dem einflussreichen New Yorker Kunstkritiker Clement Greenberg (1909-1994) nicht entgangen. Nach dieser Zeit anti-formalistischer Hysterie und Abgrenzung wurde nach Stalins Tod der kulturelle Austausch mit dem Westen wieder aufgenommen. Am Beispiel des Gründungsdirektors des MoMa Alfred Barr (1902-1981) illustrierte Simo Mikkonen (Universität Jyväskylä), wie sich die offiziell initiierten Kontakte in der späten Chrusčev-Ära dabei als unbeabsichtigtes Seitenprodukt rasch zu transnationalen persönlichen Netzwerken auswuchsen, die mit der ursprünglichen auslandspropagandistischen Absicht nicht mehr viel gemein hatten. Zur Vorbereitung einer wechselseitigen Ausstellung von amerikanischer und russischer Kunst des 19. Jahrhunderts besuchte auf Betreiben Barrs und Tamara Mame-

dovas, Kulturattachée an der russischen Botschaft, 1956 eine Delegation russischer Museumsleute das MoMa. Obwohl das Projekt letztlich scheiterte, vertiefte Barr seine Beziehungen zu russischen Kollegen, die nach Westkontakten dürsteten, so etwa auf einer von Mamedova 1959 organisierten Reise, wo er informelle Vorlesungen über moderne Malerei vor Studenten und Angehörigen der Museen hielt. Barr war jedoch, wenngleich ein exponierter Vermittler, bei weitem keine Ausnahme. Wie Mikkonen betonte, bestehe großer Bedarf an weiterer Forschung, insbesondere für die nachfolgenden Jahrzehnte. Dies gelte ebenso für vergleichende Untersuchungen, etwa mit Frankreich, dessen kultureller Austausch mit der Sowjetunion ungleich intensiver gewesen sei.

Auf das zwiespältige französisch-amerikanische Verhältnis zu Beginn des Kalten Kriegs verwies der Vortrag Serge Guilbaults (Universität von British Columbia in Vancouver). Der „Peter Pan der Cold War Studies“ (Frances Stonor Saunders) beleuchtete lustvoll die Stilblüten der von Stereotypen geprägten gegenseitigen Wahrnehmung – so das Cover des Romans „Too french and too deadly“ von 1955 mit einer femme fatale darauf – und umriss die ins Feld geführten Waffen im Kampf um die führende kulturelle Rolle in der Welt, von Film über Jazz und Mode bis zu Elvis Presley, in dessen Wirren sich die modernen Künstler nach dem Krieg unvermittelt wieder fanden. Anhand zweier Ausstellungsprojekte aus dem Jahr 1946, die in ihrem Versuch der Propagierung einer kulturellen Identität nach außen grandios scheiterten, beleuchtete Guilbault die Komplexität der Kulturpolitik Frankreichs und Amerikas in der Nachkriegszeit. Frankreich griff in seiner Kulturoffensive auf Bewährtes zurück und zeigte einerseits die Schau „Théâtre de la Mode“, die in New York und San Francisco große Erfolge feierte und andererseits moderne Kunst in der New Yorker Ausstellung „School of Paris Painters“ unter anderen mit Werken von Jean Dubuffet, Henri Matisse und Picasso, die ein Propaganda-Desaster war: Amerikanische Kritiker, allen voran Greenberg, taten sie als dekorativ, konventionell und damit altmodisch ab. Paris war Vergangenheit, New York gehörte die Zukunft. Diese Aussage propagierte auch die vom U.S. State Department organisierte Wanderausstellung „Advancing American Art“. Sie setzte auf ein Spektrum neuer Kunst, das als „kultureller Marshall-Plan“ die in den USA herrschende künstlerische Freiheit demonstrieren sollte. In der tonangebenden New Yorker Szene hoch gelobt, wurde die Initiative von konservativen Politikern, Künstlern und Kritikern jedoch bald aufgrund ihrer modernen, „linken“ und abstrakten und damit für die amerikanischen Werte ihrer Meinung nach keineswegs repräsentativen Werke heftig angegriffen, so dass man die Schau nach großem Erfolg in Prag im April 1947 vorzeitig beendete und die Kunstwerke zuhause versteigerte. Frances Stonor Saunders (England) argumentierte, dass diese Art konservativer Kritik, die im Ausland viele Sympathien kostete, auch der Auslöser für eine geheime kulturelle Kampagne der CIA war, die als „unamerikanisch“ diffamierte Kunst in Gestalt des abstrakten Expressionismus zum Fahnenträger amerikanischer Werte zu machen. Aufgrund von neuen Archivfunden am MoMa zog Saunders eine Verbindung zur Gründung des internationalen Programms des MoMa 1952 in der Hochzeit der McCarthy-Ära, das nachhaltig zum Erfolg des abstrakten Expressionismus beitrug.

Eine Kritik der Top-Down-Argumentation der älteren Forschung zur Durch-

setzung der Moderne als amerikanischer Leitkultur im Kalten Krieg, wie sie Saunders und Guilbault von Zeit zu Zeit vorgeworfen wird, nahm Greg Castillo (Universität von Kalifornien in Berkeley) in seinem Vortrag „How West Germans Helped MoMA ‘Steal the Idea’ of Modern Architecture“ vor. Die Verbreitung des ursprünglich vom MoMA so genannten International Style in Westdeutschland interpretierte er als Ergebnis einer dynamischen Rezeption, die sich auch den Bedürfnissen der Empfängerseite anpasste. Dies zeigte er am Beispiel des international gefeierten Deutschen Pavillons auf der Brüsseler Weltausstellung 1958 von Egon Eiermann. Eiermann sei sich der heiklen Aufgabe, eine neue deutsche repräsentative Architektur zu schaffen, bewusst gewesen und habe mit den acht eleganten horizontalen Glaskuben eine adäquate Antwort gefunden. Bisher sei übersehen worden, dass der Brüsseler Pavillon jedoch nicht nur an Ludwig Mies van der Rohe (Farnsworth House) anknüpfe, sondern einen klaren Vorgängerbau in Eiermanns eigener Arbeit für die Fabrik Märkischer Metallbau in Oranienburg (1939-1942) habe. Dass sich Eiermann selbst seines frühen modernen Bauwerks, das im Krieg zerstört worden sei nicht gerühmt habe, habe an seiner Karriere im NS gelegen und nicht zuletzt auch daran, dass in der Oranienburger Fabrik Zwangsarbeiter vom nahen KZ gearbeitet hätten. Die von den USA ausgehende Beschlagnahme der „Idee moderner Architektur“ habe westdeutschen Modernisten erlaubt, so das Fazit Castillos, sich in eine Tradition amerikanischer Baupraxis einzureihen und somit historische Assoziationen, die inkompatibel mit der eigenen Nachkriegskarriere in der „freien Welt“ gewesen seien, aufzulösen.

Die dominante Frage nach einer geheimdienstlich, wenn nicht gesteuerten, so doch durch Institutionen wie das MoMA weltweit geförderten Kunst wurde in den dänischen Beiträgen indes nicht gestellt. Jenseits der Block-Zuordnung zeigte der Blick in die dänische Kunstlandschaft der fünfziger Jahre vielmehr, dass die individuellen künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Zeitgeschehen weit komplexer waren, als es die Kunstgeschichtsschreibung vermuten lässt. Auch in Dänemark prägte die Angst vor einem Dritten Weltkrieg und der atomaren Bedrohung das Nachkriegsklima, dies nicht zuletzt, da der Kalte Krieg mit der Ostsee als natürlicher Grenze zwischen Ost und West gewissermaßen vor der Haustür stand. So einte wie vielerorts in Europa die dänische Künstlerschaft nach 1945 ungeachtet unterschiedlicher formaler Orientierungen zunächst der Wunsch nach einer humanistischen Erneuerung der Gesellschaft und das Bedürfnis, aktiv diese Veränderung mitzugestalten. Wie Karen Westphal Eriksen (Universität Kopenhagen) ausführte, habe die Kunsthistoriografie die dänische Nachkriegsszene jedoch ausschließlich unter stilistischen Gesichtspunkten eingeordnet und dabei die beiden abstrakten Richtungen des spontanen Expressionismus, allen voran der Gruppe CoBrA, und der konkreten Kunst bevorzugt. Eine dritte Gruppe figurativer Positionen, die stilistisch an den Sozialistischen Realismus grenzt hätten, sei hingegen von der Forschung ignoriert worden und fehle heute in den Museen. Dort erhalte man vielmehr den Eindruck, dass die dänische Kunst der Zeit fast ausschließlich abstrakt gewesen sei. Zur Figuration habe auch die Künstlergruppe Man gehört, die sich in den Jahren 1956, 1958 und 1959 in drei beim Publikum äußerst erfolgreichen Ausstellungen mit der condition humaine auseinandergesetzt habe (Liza Burmeister Kaaring, Universität Kopen-

hagen, Dänische Nationalgalerie). Bemerkenswert erscheine, dass in der Tagespresse vor allem diejenigen Arbeiten gelobt worden seien, die laut der Rezensenten ein pessimistisches Weltbild wiedergegeben hätten. Die Kritiker empfanden diese Bilder angesichts der Angst vor der atomaren Bedrohung als echter. Positivere Motive wie solche von stillenden Müttern wurden hingegen als gesellschaftlich naiv und künstlerisch irrelevant beurteilt. Es wurde von der Kunst also nicht nur erwartet, dass sie ein authentisches Bild der Gegenwart bietet, sondern es wird auch eine bestimmte Vorstellung greifbar, wie eine der Situation des Kalten Krieges angemessene Kunst auszusehen hatte.

Dass Künstler entgegen äußerer Erwartungen vor allem ihrem eigenen schöpferischen Kurs folgten, belegte das Beispiel des wohl bekanntesten dänischen Künstlers der Zeit, Asger Jorn (1914-1973), unter anderem Mitglied der Gruppe CoBrA und später der Situationistischen Internationale. Angesichts der Polarisierung des Kalten Krieges habe Jorn sich um eine alternative politische Haltung als Künstler bemüht (Helle Brøns, Dänische Nationalgalerie, Museum Jorn, Universität Kopenhagen). Brøns stellte neben den bekannteren Werken mit Zeitbezug auch Jorns zwischen Ernst und Ironie oszillierende Weltraum-Arbeiten aus der Mitte der fünfziger Jahre vor. Formal wie inhaltlich seien sie inspiriert von Science-Fiction-Filmen wie „War of the Worlds“ von 1953. Außerirdische Würden in Jorns Kunst zum Inbegriff des ultimativen Anderen als Symbol für die Möglichkeit einer dritten Perspektive. Auch das gemeinsam mit Guy Debord verfasste Manifest „Mutant“ von 1962 habe in Paraphrase der berühmten Antrittsrede John F. Kennedys gefordert, dass die dort zu überwindende „new frontier“ sich nicht die Fortführung des Kalten Krieges im All zum Ziel nehmen solle, sondern Veränderungen auf der Erde wie ein Leben ohne die „absurde Zumutung“ von Atombunkern. Jens Tang Kristensen (Universität Kopenhagen, Sorø Kunstmuseum) stellte die gut erforschte Geschichte der Bewegung CoBrA der zeitgleich international arbeitenden, heute aber weit weniger bekannten Gruppe Linen II (Linie II) gegenüber, die für die Entwicklung der konkreten Kunst in Dänemark richtungsgebend war. Auch hier hat sich die Forschung bislang der zeithistorischen Kontextualisierung verschlossen, obwohl auch Linien II, gegründet im angespannten Klima des Jahres 1947, ein Programm der Weiterentwicklung der kinetischen Kunst als einer sozial engagierten Kunst verfolgte, die im öffentlichen Raum wirken wollte.

Anstelle einer abschließenden Diskussion beendete Piotr Piotrowski (Adam Mickiewicz Universität, Poznań) die Tagung mit einem Vortrag, in dem er dafür plädierte, die Wahrnehmungsrahmen des Kalten Krieges – endlich – zu verlassen. In Bezug auf die Kunstgeschichte Osteuropas würden die Ereignisse von 1989 erfordern, diese in einem globalen Kontext zu betrachten. Wären zuvor die wichtigsten Fragen des Fachs jene nach einer osteuropäischen Identität gewesen, die sich in der Regel zum einen auf den Kanon der westlichen Kunst und zum anderen auf den Vergleich zwischen den unterschiedlichen Ländern der Region bezogen hätten, seien diese methodologischen Paradigmen nach dem Fall der Mauer und mit dem Aufkommen einer neuen Kunstgeografie wenig effektiv. Wie ergebnisreich hingegen eine komparative Analyse in globaler Perspektive sein kann, machte Piotrowski sodann an einem Vergleich osteuropäischer und lateinamerikanischer Kunst um

1968 vor. Ausgangspunkt hierfür war der ungefähr gleichzeitige Niedergang der autoritären Systeme des Peronismus in Argentinien und des Stalinismus in Polen. Der politische Umbruch habe für den Bereich der Kunst eine Durchsetzung des zuvor abgelehnten Modernismus zum Mainstream der nationalen Kultur bedeutet. Während dies die moderne Kunst in Argentinien jedoch diskreditiert und die Künstler zu direkten politischen Aktionen mit ihrer Kunst geführt habe, vor allem in den sechziger Jahren zu Beginn des von den USA gestützten Militärregimes, hätten die Polen bis zum Ende der siebziger Jahre weiter an die Autonomie der Kunst geglaubt. Abstraktion sei dort als Zeichen der Freiheit verstanden worden und die Vereinigten Staaten als ihr Verteidiger. So fände man in der polnischen Kunst auch keine Reaktion auf den Prager Frühling – die Kunst sei hierzu als falsches Mittel verstanden worden, sie habe nicht als politische Plattform missbraucht werden sollen.

Dieses letzte Beispiel zeigte in aller Deutlichkeit, dass die Kunst im Kalten Krieg vor allem im Verhältnis zu den lokalen Referenzsystemen und deren Perspektive auf die globalen Entwicklungen zu betrachten ist und nicht umgekehrt, da sonst entscheidende Informationen verloren gehen und Unterschiede nivelliert werden. Mit diesem Standpunktwechsel reiht sich die Kopenhagener Tagung in eine rasch wachsende Gruppe von Initiativen ein, die sich im Rahmen einer Neubestimmung der Geschichte des Kalten Krieges mit der Kunst und ihrer Historiografie zwischen „Ost“ und „West“ befassen und gängige Einteilungen sowie aus ihr erwachsene Selbstbilder kritisieren. Dass diese Befragung mittlerweile immer öfter von Orten kommt, die aus Sicht der Hauptschauplätze des Systemkonflikts am Rand liegen, ist konsequent und für die gesamte Forschungslandschaft lohnend.