

# Wer sind wir - und wenn ja, wie viele?

Ursprünglich war das Label „Made in Germany“ zur Deklassierung gedacht. Das Busch-Reisinger-Museum in Harvard gibt hingegen unter diesem Titel einen gültigen Überblick der deutschen Kunst von 1989 an und betont doch mit einem Fragezeichen dahinter den offenen Ausgang der Geschichte.

Von Stefan Trinks, Boston



Caspar David Friedrichs Erbe: Hans Christian Schink, „A 38, Brücke Schkortleben (1)“, 1999  
Foto H. C. Schink

gelbe Rapsfelder im Hintergrund – eine im Übrigen neue Farbe auf ostdeutschen Fluren nach 1989. Der Kunsthistoriker Matthias Flüge nannte die Serie „die deutsche Vision der Einheit, in Beton gegossen“. Von 1995 bis 2003 verfolgte Schink die Serie konsequent wie die Bechers ihre Wasser- und Fördertürme, mit zwei gewichtigen Unterschieden: Zum einen wurde der Thüringer unmittelbarer Zeuge und Chronist der tiefgreifenden Transformation der ostdeutschen Landschaft, weil die Betonpfeiler und -pisten in sie eingegraben sind; zum anderen macht er in der monumentalen Distanz zu den Brückenpfeilern (und in persönlicher, da er damals kein Auto hatte, um an den Verkehrsprojekten überhaupt partizipieren zu können) das Ausgeschlossenensein visuell äußerst anschaulich – wie bei Kubricks „2001: Odyssee im Weltraum“ stehen die Monolithen unverrückbar in der Landschaft, wie von Aliens in sie eingepflanzt, es herrscht eine unwirkliche Stille und Menschenleere auf all seinen Bildern, als seien die „Verkehrsprojekte“ gar nicht für Menschen gedacht. Und wie bei Caspar David Friedrich sind sie nun und für ewig Teil einer sublimen „zweiten Natur“.

Die Fotos der 1972 im türkischen Van geborenen und beim Berliner Bildhauer Olaf Metzel ausgebildeten Nevin Aladağ hingegen fokussieren ganz auf Menschen und ihre Lebenswelten. In ihrer Serie „Best Friends“ konterfeite sie von 2012 bis 2018 jeweils zwei bis drei enge Freunde oder Freundinnen an den verschiedensten Orten in Deutschland, die fast immer so eng und unzertrennlich aneinandergerückt sind wie die berühmte Schadowsche Marmor-„Prinzessinnengruppe“ in Berlins Alter Nationalgalerie, Inbegriff der „Philadelphia“ und des klassizistisch gebildeten Deutschlands der Goethezeit. Aladağs moderne Gruppenbildnisse mit ihrer soziologisch „lesbaren“ Kleidung und Körpersprache handeln so in besonderem Maße von individueller, aber auch geteilter Identität.

Naturngemäß zeigt eine solch unzweifelhaft politische Ausstellung viele explizit politische Werke; der Kuratorin gelang jedoch das Kunststück, Objekte und Bilder auszuwählen, die überwiegend erst auf den zweiten Blick ihren Politikern offenbaren. Gerade scheinbar nur dekorative Werke besitzen hier Spaltkraft: Henrike Naumanns wie stets aus auf die Straße gestellten DDR-Objekten und -Möbeln sowie deren Nachfolgern aus den vor Kunstfurnier strotzenden Neunzigern zusammengestücktes Interieur „Ostalgie“ sagt mehr als ausführliche soziologische Studien auf Hunderten von Seiten – sie sind valide Studien einer Kunstsoziologie, die gesellschaftlichen Wandel im Möbel ablesbar macht.

Auch Marc Brandenburg trägt nicht nur einen Künstlernamen, der ihn mit dem ländlich-staatlichen Weichbild Berlins onomatopoeisch umhüllt; der farbige Meister der Zeichnung macht mit seinen altmeisterlichen Bleistiftzeichnungen von Obdachlosen in ihren Schlafsäcken, die sich wie Gebirgsmassive und Landschaften vom Boden erheben, stellvertretend die Hunderttausenden Gesichtlosen des deutschen Prekariats sichtbar.

Am subtilsten in ihrer *Dissimulazione onesta* aber bleiben die ehrlichen Verstellungen der „gelernten“ DDR-Künstler in der Schau: Gabi Stötzers herrlich dadaistische Basler Aktion „Überfahrt“ von 1990 zeigt sie auf dem Fluss wie Washington auf dem Delaware und im Eingeborenenkostüm aus Coladosen. Sibylle Bergemanns prophetische Fotoserie „Das Denkmal“ (1975–1986) zum Auf- und Abbau des zentralen Marx-Engels-Monuments in Ostberlin nimmt nicht nur den Untergang der DDR und damit der sozialistischen Identität sowie die Denkmalstürze unserer Tage bis hin zu Assad vorweg, sondern vergisst auch die Details wie den populären DDR-Thermobehälter der Aufbauarbeiter oder die halb geleerte defätistische Milchflasche zwischen Marx' Beinen nicht. Wirklich keine der vielen Facetten eines „Wer sind wir – und wenn ja, wie viele?“ in der deutschen Kunst lässt die Schau aus, im Gegenteil: Von der Neuen Welt aus wird das Kaleidoskop „Made in Germany“ noch weitaus schillernder.

**Made in Germany? Art and Identity in a Global Nation.** Busch-Reisinger Museum, Harvard; bis zum 15. Januar 2025. Der ausgezeichnete Katalog kostet 45 USD.



Nevin Aladağ, „Best Friends Dortmund #4“, 2012  
Foto Nevin Aladağ

Die Außenwelt sieht die Innenwelt eines Landes häufig soziologisch präziser, in jedem Falle aber unvoreingenommener, als die Einwohner des Landes selbst dies vermögen. Die werden wie auch die aktuellen Vereinigten Staaten hat wohl keiner treffender beschrieben als Alexis de Tocqueville in seinem Buch „Über die Demokratie in Amerika“ aus dem Jahr 1835 oder der „Münchener in New York“, Wolfi Fischer, der in seiner zwölfteiligen Fernsehreihe von 1979 bis 1994 über die USA berichtete und keineswegs bierernst so manchen wahren Kern in den Klischees freilegte. Und so ist auch der Blick der amerikanischen Kuratorin Lynette Roth auf Deutschland und seine Identität(en) überaus erhellend.

Das der deutschen Kunst des Mittelalters bis zur Gegenwart gewidmete Busch-Reisinger Museum in Harvard – heute unter einem Dach mit den anderen Harvard Art Museums in einem großzügigen Ausstellungs-komplex mit Artefakten von der Steinzeit bis gestern – widmet sich derzeit unter dem Titel „Made in Germany? Art and Identity in a Global Nation“ der deutschen Kunst und Identität auf eine Weise, die in Deutschland schon durch das Wort „Identität“ Nationalismusalarm auslösen und -verdacht erwecken könnte, der aber gemildert wird durch den Verweis auf die „Global Nation“ Deutschland seit Gastarbeiterzeiten. Der in Kunst umgemünzte Blick von außen sieht vieles, was bei uns im toten Winkel un-gesehen bleibt. Zwar ist die aus dem mittleren Westen stammende Roth Germanistin und beschäftigt sich schon von Berufs wegen intensiv mit Land und Leuten, doch fiel ihr als Amerikanerin früh bei ihren Deutschlandbesuchen nach dem Fall der Mauer 1989 und insbesondere zu Christos Reichstagsverhüllung 1994 in Berlin auf, dass es den von ihr befragten Deutschen lange Jahre unmöglich schien, selbstbewusst nationale Symbole wie Flaggen zu zeigen. Geschweige denn irgendeinen Stolz zu empfinden. Tatsächlich verloren sich die Hemmungen in der Zurschaustellung nationaler Symboliken bei den gebrannten Kindern erst mit dem Sommermärchen der Fußballweltmeisterschaft von 2006.

Wenn Roth diese Beobachtung nun, inmitten ihrer Ausstellung stehend, erzählt, regt sich sofort innerer Widerstand beim Zuhörer und vor dem inneren Auge wachsen die Vereinigungsfahnenwälder am Brandenburger Tor empor. Bei genauer Überprüfung der Fotografien von damals sind es jedoch überwiegend Fahnen des alten Regimes, die um Hammer und Zirkel als DDR-Symbol in der Mitte gebracht worden waren. An Christos verülltem Reichstagsparlament als Herzkammer der deutschen Demokratie und um dieses herum jedenfalls: Fehlanzeige. Kein Schwarz-Rot-Gold, nirgends.

Viele der Fahnen-schwenker möchte man auch gar nicht sehen, da einem beim Besuch der Ausstellung schon von Weitem die

nationalistischen Hasstiraden in Hito Steyerls erschütterndem Video „Die leere Mitte“ von 1998 entgegenschallen. Völlig betrunkene Pöbler brüllen faschistische Parolen, doch auch ganz normale demonstrierende Bauarbeiter der Potsdamer-Platz-Baugruben entsetzen mit Aussagen wie „Die Ausländer nehmen uns unsere Arbeitsplätze weg“ und Schlimmerem vor offener Kamera und nehmen damit die unseligen Forderungen der AfD nach „Remigration“ um fast drei Jahrzehnte vorweg. Das Gebrüll verfolgt durch die Räume und man steht in der Versuchung, sich bei den umstehenden Japanern, Mexikanern und deutschlandinteressierten Amerikanern für das zu Sehende zu entschuldigen. Doch der Blick der Kuratorin bleibt unbestechlich: Auch das ist Deutschland heute, es gibt in der Schau keine fertigen Antworten, das Fragezeichen nach „Made in Germany“ inkludiert selbst die Abgründe.

Auch Katharina Sieverdings auf Metall gedruckte großformatige Fotografien „Deutschland wird deutscher“ zeigen die Schattenseiten solch nationaler Besoffenheit, ebenso wie Hans Haackes schon an den Außenwänden des Museums wie als Antidot prangendes Poster „Wir (alle) sind das Volk“. Es ergänzt das Leitmotiv der Novemberrevolution in zwölf Sprachen mit einem inklusiven „alle“, um mit dem Wort anzuzeigen, dass Identität nach des Künstlers Meinung keinesfalls auf „Blut und Boden“ beschränkt sein darf, vielmehr alle auf dem Staatsgebiet Lebenden einschließen muss (wobei sich ein erhebliches Entwurzelungsgefühl der Ostdeutschen etwa in dem zu sehenden Alexanderplatz-Demo-Plakat „Grund + Boden in Wessi-Hand, wo ist unser Heimatland?“ nicht übersehen lässt). Die bei Haacke von Beginn an stark ausgeprägte Idee des Partizipativen, wie sie auch die Werke seiner parallel in der Frankfurter

Schirm gezeigten Schau zeigen, erstreckt sich auch und gerade auf den Staat. In Harvard äußert sich dies konkret in der basisdemokratischen Idee, dass jeder das eigens für „Made in Germany“ gedruckte Künstlerplakat gratis mitnehmen darf.

Ob es so etwas wie deutsche Kunst überhaupt gibt, zählt bei allen Fallstricken und Untiefen zu den spannenden Fragen der Kunstgeschichte. Kunsthistoriker wie Robert Suckale nannten daher ihre Übersichts-darstellungen klug „Kunst in Deutschland“ und bezogen sich auf alle in einem definierten Gebiet entstandenen, je nach Himmelsrichtung sehr unterschiedlich „von außen“ beeinflussten Ausprägungen.

Und dennoch besitzen manche im Land entstandene Kunstwerke erkennbar „deutsche“ Züge, die so andernorts nicht zu finden wären, romantische beispielsweise. Zu den Sternstücken dieser Gruppe in Harvard gehört die großformatige Farbaufnahme aus der Serie „Verkehrsprojekte Deutsche Einheit“ des thüringischen Fotografen Hans Christian Schink, den man getrost den Caspar David Friedrich der Lichtbilderei nennen darf. Häufig in monumentalen Formaten wie 178 mal 211 Zentimeter zeigen die Fotografien die nach der Wende zur Erschließung des (zumindest infrastrukturell) Wilden Ostens gebauten Autobahnen in einzigartiger Weise: Auf „A 38, Brücke Schkortleben (1)“ von 1999 beispielsweise fährt der Blick auf der rechten Hälfte des Bildes buchstäblich gegen die Breitseite eines der massiven Betonpfeiler des aufgestellten Autobahnviadukts in Hellgrau und seiner deutlich dunkleren Straßendeckung, während dem vertikal aufragenden Pfeiler auf der Linken kein Gegengewicht entspricht: Dort ist nichts als grüne Wiese vor wie immer bei Schink wolkenlosem Himmel über niederländisch tief abgesenktem Horizont, ein kleiner Weiler und grell-



Henrike Naumann, „Ostalgie“, 2019  
Foto Harvard Art Museums



Corinne Wasmuth, „50 U Heinrich-Heine-Str.“, 2009  
Foto Corinne Wasmuth