

Charakter“ aufgenommen und musste anschließend ihre Tätigkeit einstellen. Obwohl Michels darauf hinweist, dass der genaue Grund für die Aufnahme der DA in die Liste der sofort aufzulösenden NS-Institutionen „nicht mehr feststellbar ist“, bietet er andererseits den Lesern eine durchaus plausible Erklärung für die Beweggründe der Alliierten: Mit den prominenten Nationalsozialisten an ihrer Spitze, der direkten Unterstellung unter das Propagandaministerium seit 1941 und einer öffentlich sichtbaren Auslandstätigkeit, die gerade während der Kriegsjahre ihre volle Entfaltung erfuhr, waren – aus der Sicht Michels – die Überlebenschancen der DA den Zusammenbruch des Dritten Reichs zu überleben, „nicht sehr hoch“.

Da die Arbeit nicht mit der Auflösung der Deutschen Akademie im Jahr 1945 endet, sondern auch die Entstehung des heutigen Goethe-Instituts aufzeichnet, können gewisse Parallelen zwischen alter und neuer Einrichtung gezogen werden. Diesbezüglich stellt Michels eine Kontinuität nicht nur in Bezug auf die partielle Übernahme von Lehrkräften aus der alten DA und die Verwendung eines Teils des Restguthabens der DA fest, sondern auch hinsichtlich des Arbeitsprogramms und der Methoden der Sprachvermittlung.

**Christoph Kivelitz, Die Propaganda-
ausstellung in europäischen Diktaturen. Konfrontation und Vergleich:
Nationalsozialismus in Deutschland, Faschismus in Italien und
die UdSSR der Stalinzeit, Bochum:
Verlag Dieter Winkler 1999, 613 S.**

Rezensiert von
Friedemann Scriba, Berlin

Kivelitz untersucht in seiner Berliner Dissertation Propagandaausstellungen in den totalitären Diktaturen unter Hitler, Mussolini und Stalin. Er geht dabei über die erkenntnisleitenden Interessen hinaus, die in der *communis opinio* seiner Herkunftsdisziplin, der Kunstgeschichte, als angemessen gelten. Unkonventionell wählt er vorübergehende, nicht konservierbare Ereignisse (ephemere Kunst) als Untersuchungsgegenstand und wagt gleichzeitig eine allgemeinhistorische Einordnung anhand verschiedener Deutungsansätze aus der Geschichtswissenschaft: Totalitarismustheorie, die Debatte um die Modernität totalitärer, v. a. faschistischer Regime und sowie das Konzept, Totalitarismen als „politische Religion“ zu deuten. Damit weckt er die Erwartung, mit kunstwissenschaftlichem Instrumentarium einen für die komparatistische Historie signifikanten Bereich zu erschließen. Den Fallstricken, die von einer Art „dichten Deskription“ im Dienste eines vogelperspektivischen theoretischen Zugriffs auslaufen, entgeht K. trotz (oder wegen) des enormen Korpus untersuchter

Bild- und Textquellen nicht. Die in der Presse veröffentlichte Kritik(1) hat sich mit den Folgen dieser Fallstricke beschäftigt, nicht aber die immanenten Ursachen der Schwächen der Studie ausgelotet und somit leider keine Perspektive für den an sich ja viel versprechenden interdisziplinären Ansatz aufgezeigt. K. unterlässt es, aus seinem Theoriereferat (S.18-49) Operatoren abzuleiten, mit denen er konkrete deskriptive Befunde an die weiterreichenden Erkenntnisinteressen anknüpfen kann. Will man Regime des 20. Jh.s auf die Bedeutung von „events“ für deren Funktionieren hin untersuchen, bedarf es eben solcher operationalisierten Ansätze. Ich versuche im Folgenden, die Dilemmata klarer zu benennen, und somit eine Schneise zu schlagen für eine zukünftige interdisziplinäre Forschung über Ausstellungen und Eventkultur während des 20. Jh.s.

Im ersten Hauptteil, unter der Überschrift „Faschismus und Nationalsozialismus: Wegbereiter der modernen Massenkommunikation?“ stellt K. zunächst auf institutioneller Ebene das Kompetenz-Wirrwarr im NS und die korporative Ordnung des Kunstbetriebes in Italien einander gegenüber. Dazu referiert er die verschiedenen Institutionen, in Deutschland das Propagandaministerium ebenso wie das Deutsche Hygienemuseum in Dresden, in Italien die antagonistische Beziehung zwischen Staat und Partei sowie die Rolle des tolerierten Dissenses in diesem Machtgefüge.

Unter verschiedenen Überschriften subsumiert er anschließend verschiedene Ausstellungsgruppen. Dabei scheinen die Überschriften hermeneutisch aus der Betrachtung der verschiedenen Aus-

stellungen hervorgegangen zu sein, ohne dass sie einen systematischen Wert im Sinne eines Erkenntnisinteresses oder abstrakter vorgegebener Kategorien erkennbar machen. K. interpretiert zunächst (ab S. 67) die verschiedenen Fassungen der „Mostra della Rivoluzione Fascista“, jener zwischen 1932 und 1942 mehrfach verlängerten und neuaufgelegten Ausstellung zum Jubiläum der „faschistischen Revolution“ als Mythos der revolutionären Erhebung und des Bedürfnisses nach dessen Perpetuierung. Er belegt die verschiedenen Fassungen mit Etiketten wie „Die Revolutionierung von Zeit und Raum“ (1932), „Musealisierung“ (1937) sowie „Plädoyer für die Moderne“ (1942). Unter dem Titel „Inszenierte Heilsgeschichte“ folgen die deutschen Beispiele „Die Kamera“ („Initiation in die Volksgemeinschaft“) „Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“ („Die Revolutionierung der Geschichte“) und „Gebt mir vier Jahre Zeit!“ („Wille, Wort und Tat“) (S. 87-95). Die bislang genannten Ausstellungen lässt K. unter „Der Selbstentwurf der Systeme: Mythos einer revolutionären Erhebung“ firmieren. Mit den anderen Ausstellungen beider Regime geht er ähnlich vor: Es folgen „Der ‚neue Mensch‘ – Die Wiedergeburt des ‚Ursprünglichen‘“ mit diversen biologischen und maternitätspolitischen Themen in Deutschland und den schwer unter eine Überschrift fassbaren Themen „Militarisierung der Massen“, „Naturismus in Piemont“ als ein Vorstoß der futuristischen Bewegung, Kinder-Sommerferien als Ertüchtigung der Rasse und die „Mostra del Dopolavoro“ als „totale Erfassung von Arbeit und Freizeit in der Vergnügungsgesellschaft“ (ab S. 96). In ähnlicher Art

und Weise fasst K. andere Ausstellungen beider Länder unter Kapitelüberschriften wie „Leit- und Zerrbilder staatlicher Ordnung“ (ab S. 129), „Von der Anschauung zur Neuordnung der Welt“ (ab S. 172) sowie „Feind- und Gegenbilder“ (ab S. 211). Mag dieser hermeneutische Zugriff literatur- und kunstinterpretatorische Wahrnehmungsspielräume freilegen (die methodischen Probleme dabei einmal außer Acht gelassen), so müssen derartig gewonnene Etiketten allerdings in den allgemeinen Theorierahmen eingebettet werden. K. tut dieses leider nicht und bleibt damit hinter den Standards schon rein kulturwissenschaftlicher Reflexion zurück. Zu seinen Interpretationen gelangt er nämlich, indem er die Ausstellungen aufgrund von Bildmaterial und veröffentlichten zeitgenössischen Quellen als Oberflächenphänomene deutet, ohne Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte weiter auszuleuchten, und sie somit letztlich als eine Art „Gesamttext“ auffasst. Gleichzeitig billigt er diesem „oberflächlichen Gesamttext“ ein Potential zu, das auf die von den genannten Großtheorien geleisteten Deutungen einwirken kann. Diese Auffassung verführt ihn dazu, die Oberflächenphänomene in ihrem Erkenntniswert zu überschätzen und in der Konsequenz das konkrete Handeln der Akteure im eingangs beschriebenen institutionellen Rahmen, Produktionsgeschichte und Eigenwert der Medien sowie eventuell fassbare zeitgenössische Rezeption auszublenden. Hier scheint mir ein strukturelles, nicht primär der Masse der Untersuchungsobjekte geschuldetes Problem der Studie zu liegen. Dass die zu einigen Ausstellungen durchaus vorhandene Sekundärliteratur dann nicht mehr

wahrgenommen kann, erscheint fast als eine logische Konsequenz.

In ähnlicher Weise betrachtet K. (ab S. 235) die „Vergesellschaftung des Museums in der Stalinzeit“. Er geht von den bolschewistischen Selbstdeutungen des Museums als „Triebwerks der Revolution“ vor allem anhand des Zentralen Revolutionsmuseums der UdSSR aus. Er untersucht dabei das Mythologem des Helden zur sozialistischen Neudeutung der Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv, den Aufbruch ins Maschinenzeitalter mit der ambivalenten Rolle amerikanistischer Ideologeme, das antireligiöse Museum als Vorstufe antifaschistischer Propaganda und schließlich die Rolle der Moskauer Museen sowie der Leningrader Blockade-Ausstellung zur Militarisierung und Mobilisierung der Massen. Die Beobachtungen setzt er in keine Beziehung zu denen gleichzeitiger Ausstellungen außerhalb der Sowjetunion.

Im Ergebnis (ab S. 341) stellt K. Identitäten in den Machtstrukturen der drei Länder entsprechend dem Totalitarismustheorem fest, insofern sie die ideologischen Prämissen festsetzten, denen die Ausstellungen qua Vorgabe von Handlungsdirektiven an die Bevölkerung folgten. Die Propagandaschauen fungierten so als aktiver Faktor in gesellschaftlichen Prozessen, nicht nur als Abbild oder Illustration. Von den drei Diktaturen fand allein die UdSSR eine methodologisch systematisierte Ausstellungsgestaltung. Modernistische Gestaltungsprinzipien hatten in allen drei Systemen eine große Bedeutung, verbunden mit den Funktionsmechanismen der Regime. Das Programm der untersuchten Ausstellungen verdichtete sich regelmäßig in einem Eh-

renraum, in dem traditionelle Elemente sakraler Raumgestaltung in allerdings unterschiedlicher Weise verwendet wurden. Hierbei erweisen sich die Kurzbeschreibungen und -interpretationen der Ausstellungen als zu knapp, was nur zu rechtfertigen wäre, wenn man die Ausstellungen deduktiv mit einer Art Formular auf klar benannte Fragestellungen hin „ausschlachten“ wollte. Als Gesamtcharakterisierungen hingegen wirken sie sehr zufällig und daher wenig aussagekräftig. Den Erkenntniswert seiner Deskriptionen problematisiert K. nicht. Somit fehlt den Deutungen über eine sehr allgemeine Plausibilität hinaus eine ausreichende empirische Untersetzung.

Für eine Einschätzung der Bedeutung solcher Ausstellungen für Charakter und Funktionsweise totalitärer Regime ist es m. E. unerlässlich, die Rezeption solcher Veranstaltungen zu thematisieren. Dies ist – soweit Ausstellungsarchive noch vorhanden sind – zum einen rein quantitativ anhand von Besucherzahlen und ggf. -typen möglich und lässt evtl. Rückschlüsse auf den Grad von Freiwilligkeit des Besuches zu. Zum anderen wäre – nicht lediglich bei dem bekannten, von K. nicht besprochenen Beispiel „Entartete Kunst“ – ein Besucherverhalten zu problematisieren, das den Intentionen der Ausstellungsmacher evtl. zuwiderläuft. In der Regel wird eine rezeptionsästhetische und rezeptionspragmatische Untersuchung aufgrund der Quellenlage nur in Ansätzen möglich sein, doch läuft man durch den Verzicht auf eine rezeptionsästhetische und -pragmatische Reflexion Gefahr, Oberflächendeskription und großtheoretische Deutung vorschnell zu verknüpfen. Zu dieser Problematik ge-

hört auch, dass eine Theorie des Raumes und seiner Wirkung auf die Psyche des Betrachters nicht entwickelt wird – und m. W. in der Kunstwissenschaft für diese Epoche auch fehlt. Damit wird ein totalitarismus- und modernetypisches Element, Raumwirkung bewusst nicht mehr als Stil- und Dekorentscheidung, sondern als einen ganzheitlichen Effekt von Strukturelementen von Raum auf den Betrachter zu inszenieren, ausgeblendet bzw. auf allgemeine Formeln wie „Überwältigung“, „Erschlagen“ oder „Sakralisierung“ reduziert.

K. deutet die Ausstellungen zu Recht als Instrumente der Regime, den Betrachter durch äußere Einwirkung zu politisch erwünschtem Verhalten zu mobilisieren. Ausstellungen in nicht-totalitären Staaten allerdings unterscheiden sich in Einsatz von Raum, Ästhetik und ausstellungs- didaktischen Mitteln während der Zwischenkriegszeit nicht grundsätzlich von den untersuchten. Um das Spezifische der drei Totalitarismen herauszuarbeiten, kommt man um eine Theorie des systemübergreifenden Vergleichs nicht herum. Auch Volksgesundheitsbewegungen und Volksbildungsbewegungen setzten vergleichbare Mittel ein, um ihre Zielgruppen nicht nur zum Betrachten, sondern zu bestimmtem Handeln zu bewegen. Hiermit hängt zusammen, dass – als operationalisierbare Theorie mittlerer Reichweite – eine Einordnung in eine diachron angelegte Theorie der Museumsdidaktik fehlt.

Insgesamt leitet sich für mich das Dilemma der Studie daraus her, dass K. eine Art Textinterpretation ohne wirkliche Textpragmatik durchführt. Die Bilddiskurse erscheinen – trotz des institutionen-

geschichtlichen Referates zu Faschismus und NS – nicht als Ergebnisse auch von Machtverteilungs- oder -behauptungsstrategien auf der Produzentenseite. K. kann somit zwar Oberflächenveränderungen festhalten, aber nicht wirklich erklären. Auf textpragmatischer Seite fehlen neben der Rezeptionsproblematik die – in der Kunstgeschichte längst üblich gewordene – Rekonstruktion von Entscheidungs- und Planungsprozessen, die in der Regel wohl nicht ohne Konflikte zu dem schließlich präsentierten Ergebnis führten – also die Produktionsgeschichte nebst der unverzichtbaren Prosopographie. Erschließt die Studie zwar aus kunstwissenschaftlicher Perspektive im Sinne eines sich erweiternden Kunstbegriffes einen neuen Gegenstand, so verharren doch die für historisches Erkenntnisinteresse relevanten Ergebnisse im Rahmen einer *communis opinio*, welche die Totalitarismen des 20. Jh.s mit einem Pluralismus unterschiedlich gewichteter Theorien zu erfassen sucht.

Die genannten Probleme führe ich darauf zurück, dass die Studie forschungsstrategisch falsch platziert worden ist. K. musste über 50 Untersuchungsobjekte einer kunstwissenschaftlichen Analyse und Interpretation unterziehen, die sich in ihrem Komplexitätsgrad von dem klassischen Untersuchungsgegenstände wie Einzelkunstwerk oder Architekturensemble kaum unterscheiden. Jede dieser Ausstellungen hätte zumindest eines kurzen Aufsatzes, wenn nicht einer kleinen Monografie bedurft, um adäquat dargestellt zu werden. Damit erscheint die Aufgabenstellung der Dissertation vom reinen Umfang her kaum bewältigbar – und man kommt nicht um die

Frage herum, welche Beratung K. durch die Doktormutter eigentlich zugekommen ist. Anders gesagt: Das Buch kommt mit Bezug auf den Forschungsstand zu früh. Es versucht schon rein quantitativ etwas auszuwerten, was man allenfalls als auf Monografien und Aufsätze gestützte Studie darstellen kann. Zuvor scheint es m. E. angebracht, einzelne Ausstellungen im Detail genauer und gleichzeitig im theoretischen Rahmen weitergehend zu untersuchen und in idealtypische Vergleichsstudien zu einem gemeinsamen Ausstellungsthema zu fügen, z.B. Landwirtschaftsausstellungen in NS-Deutschland, Italien, SU und USA. Aufgrund solcher Untersuchungen ließe sich dann schrittweise das ja recht neue Forschungsgebiet „ephemere Kunst“, evtl. mit Parallelen zum Forschungsgebiet Bühnenbildgeschichte in der Theaterwissenschaft, erschließen, um später in aussagekräftige und interdisziplinär relevante Überblicksmonografien zu münden.

Ein reichhaltiger 200-seitiger Bildteil schließt den Band ab.

Anmerkung:

- 1 B. Sösemann, Totalitäre Selbstdarstellung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 301 vom 28.12.2000, S.9.