

Zitierhinweis

Annabel Ruckdeschel: Rezension von: Mathilde Arnoux / Maria Bremer (eds.): Westkunst, 1981. A Historiography of Modernism Exhibited, Paris 2025, in sehepunkte 26 (2026), Nr. 3 [15.03.2026], URL: <http://www.sehepunkte.de/2026/03/40341.html>



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

Mathilde Arnoux / Maria Bremer (eds.): Westkunst, 1981

Die Ausstellung "Westkunst - Zeitgenössische Kunst seit 1939", die 1981 in den Rheinhallen der Kölner Messe stattfand, hat seinerzeit viel Aufsehen erregt. Schon allein das Budget überstieg das der vorausgegangenen documenta 6. Auch dem Projekt der Kuratoren Kasper König und László Glózer mangelte es nicht an Ambition. Mit einer Thesenausstellung wollten sie einen gewichtigen Beitrag zur Deutung der Kunst des 20. Jahrhunderts vorlegen: Eine "unverbrauchte Moderne" habe die 1930er- und 1940er-Jahre überdauert und wirke bis in die frühen 1980er-Jahre fort. Die Reichweite der Blockbuster-Ausstellung wird nicht zuletzt dadurch bestätigt, dass sie häufig nur mit der Kurzbezeichnung "Westkunst" in Erinnerung gerufen wird. Umso erstaunlicher ist es, dass mehr als 40 Jahre nach dem Ereignis eine umfassende wissenschaftliche Betrachtung der Schau gefehlt hat. Einer solchen Einordnung widmen sich Mathilde Arnoux und Maria Bremer mit ihrem Sammelband, der aus einer Tagung am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris hervorgegangen ist. Wer sich von der Publikation einen Fokus auf König und Glózer verspricht, dürfte enttäuscht werden, gewinnt jedoch sehr viel anderes. Die Herausgeberinnen haben bewusst darauf verzichtet, persönliche Berichte und Ansichten organisatorischer oder konzeptioneller Schlüsselfiguren ins Zentrum zu stellen. (22) Damit folgen sie einem Ansatz der jüngeren Ausstellungsgeschichte, der keine isolierten Geschichten herausragender Einzelveranstaltungen und kuratorischer Leistungen schreiben will, sondern Ausstellungen als Konstellationen begreift, die Kunst(geschichte) öffentlich machen. (25) Die Ausstellung "Westkunst" dient hier als Prisma, um das Spektrum der (geo-)politischen, künstlerischen und kunsttheoretischen Bedingungen offenzulegen, innerhalb derer sie entstehen und wirken konnte.

Die Herausgeberinnen zielen ganz zuvorderst auf eine umfassende Kritik der geographischen und historiographischen Grundannahmen der Ausstellung ab, die tief in den ideologischen Schismen des Kalten Krieges verankert sind. So soll das Paradigma einer hegemonialen "Westkunst" herausgearbeitet werden (gemeint ist in diesem Fall nicht die Ausstellung, sondern das kunsthistoriographische Konzept, das in der Kölner Ausstellung zwar titelgebend war, aber nicht eigens definiert wurde). Aus der Rückschau, mehr als 35 Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer, werden die Positionalität und die Relativität der "Westkunst"-Ausstellung, ihre Ausblendung der Moderne in Osteuropa sowie ihre Universalisierung der aus dem Westen stammenden Avantgardekunst, umso schärfer sichtbar. Die Ergebnisse des Bandes sind damit anschlussfähig an eine Transfergeschichte und Global Art History, die Beziehungen zwischen Ost und West, auch zur Zeit des Kalten Krieges, beleuchtet und dabei die hegemonialen Setzungen in den Fokus rückt, die der westlichen Kunstgeschichtsschreibung inhärent sind (25).

Die Textbeiträge lassen sich in drei Abschnitte unterteilen, deren gemeinsame Erträge hier beschrieben werden. Die ersten drei Autor:innen widmen sich den historiographischen Implikationen der Ausstellung anhand der Ausstellungsarchitektur (Samuel Korn), der Hängung/Präsentation (Britta Hochkirchen) und des filmischen Begleitprogramms (Arnoux). Besonders quellenreich fundiert zeigt Korn die Eigenwertigkeit der Ausstellungsarchitektur von Oswald Mathias Ungers. Die Enfilade von Räumen, denen das Prinzip eines jeweils variierenden "4-Stützen-Saals" zugrunde lag, suggerierte eine lineare Abfolge unterschiedlicher historischer Momente. Dies stand aber im Widerspruch zur Absicht der Kuratoren, eben kein lineares Geschichtsmodell darstellen zu wollen. Stattdessen wollten sie, wie Hochkirchen zeigt, durch vergleichende Momente in der Hängung die Interdependenz und Synchronizität verschiedener historischer Augenblicke hervorkehren. Hochkirchen und Arnoux weisen darauf hin, dass die Hauptthese der Ausstellung - dass es sich bei der

modernen Kunst seit 1939 um eine "unverbrauchte Moderne" handele, deren ungenutztes Potenzial bis in die Gegenwart fortwirke - seinerzeit schon angefochten wurde und eine kritische Einordnung auch heute noch nötig ist. Die "Westkunst"-Ausstellung basierte auf der Idee einer apolitischen Moderne, die sich nur fern von staatlicher Einflussnahme habe entfalten können. Arnoux verortet diese Ansicht überzeugend innerhalb eines liberalen Moments der bundesrepublikanischen Geschichte. Die Gleichsetzung von staatlicher Einwirkung auf das Kunstgeschehen im Nationalsozialismus, im Stalinismus und im amerikanischen New Deal, wie sie der Begleitfilm zur Ausstellung "1939-1945: Kunst im Schatten der Weltpolitik" vornimmt, bleibt dennoch frappierend.

Anschließend untersuchen zwei Artikel künstlerische Beiträge zur "Westkunst"-Ausstellung und beschreiben die Handlungsfelder, innerhalb derer die Exponent:innen agierten. Kristian Handberg stellt für die Künstler:innen-Gruppe CoBrA fest, dass diese ein "threshold movement" (156) gewesen sei, da sie zeitgleich zur Beteiligung an der "Westkunst"-Ausstellung und gefördert durch kulturdiplomatische Initiativen Dänemarks im Ostblock tourte und dort als künstlerisch anschlussfähig an realistische Tendenzen gesehen wurde. Stefaan Vervoort zeigt hingegen, wie der Künstler Thomas Schütte mit seinen "Westkunst Modellen" das Narrativ der Überblicksausstellung stützte.

Mit den beiden abschließenden Beiträgen gelingt es dem Sammelband auf neue Weise, den ideologischen Standpunkt der "Westkunst"-Ausstellung zu markieren und besonders ihre Auslassungen und Ausblendungen herauszuarbeiten. Sie beschäftigen sich mit der Rezeption der "Westkunst" in der Kölner Gegenausstellung "passiv explosiv" (Friederike Sigler) sowie in der damaligen Kunstkritik und jüngeren Kunstgeschichte, die sich am Gegenkonzept "Ostkunst" abarbeiten (Andrea Bátorová). Die Autorinnen machen alternative Ausstellungspraktiken und Kunstgeschichtsschreibungen deutlich, die die gesellschaftlich-politische Einbettung von Kunst berücksichtigen oder infrage stellen, dass moderne Kunst ein Produkt des Freiheitsdiktums im Westen ist.

Der Band *Westkunst 1981* leistet mit seiner Vielstimmigkeit und dem Ineinandergreifen der Perspektiven einen wichtigen Beitrag zur Ausstellungsgeschichte, die weder Ereignis- noch Held:innengeschichte sein will. Eine solche Ausstellungsgeschichte dient als kritisches Werkzeug, um einen bestimmten Moment der westdeutschen Kunstgeschichte durchzuarbeiten, in dem man die westliche Moderne als die einzige "unverbrauchte Moderne" ausgeben konnte. So gelingt eine Analyse, die der Besonderheit der "Westkunst"-Ausstellung gerecht wird und sie zugleich einem bestimmten (geo-)politischen und historischen Standpunkt zuordnet. Die Rekonstruktion des Ausstellungsrundgangs anhand des Fotomaterials durch Sira Luthardt und Louisa Stank ist zudem ein Mehrwert für alle, die sich in Zukunft mit der "Westkunst" beschäftigen möchten. Die Publikation wäre durch eine Befragung des Verhältnisses der "Westkunst" zu ähnlichen Großausstellungen (in West und Ost) noch bereichert worden; sie regt aber sicherlich dazu an. Sie zeigt, dass die Kunstgeschichte viel gewinnen kann, wenn sie hegemoniale Kunstgeschichtserzählungen nicht bloß als überholt abtut, sondern deren Herstellung, Verbreitung und Langzeitwirkung durch Ausstellungen beleuchtet.