

CRISIS

Text **Karin Pernegger**

E

According to Beat Wyss, museums are “places of cultural cannibalisation” because “a museum exponent is a totem in the strict sense as defined by Sigmund Freud: the visual representation of a power structure that has been overcome and which is subsequently praised as a fetish in the form of art. Here we can admire what the dominant society had assimilated while acquiring legitimating power.”¹ The overcoming of this power also marks the beginning of a new development: “The beginnings of the museum are linked to the end of Absolutism. The Louvre in Paris, as the first of these new facilities, is created as an inventory of the revolutionary liquidation of the Bourbon monarchy. The last great museum complex of old Europe, the Kunsthistorisches Museum and the Naturhistorisches Museum in Vienna are the product of a monarchy in the phase of its own demise.”²

In his *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* (1550) Giorgio Vasari ascribed the Gothic to the Goths instead of to the French. This purely subjective and not scientifically founded theory endorsed the Gothic period as their epoch for German art historians in the 19th century, and provided a boost to the national heritage. While with the advent of industrialisation the rails for the main train station in Cologne were laid at the foot of Cologne Cathedral – which had remained unfinished since the Middle Ages and was finally completed by 1880 as an emblem of this development. The more the architecture took shape the more clearly it reflected its dependence on Amiens Cathedral, rendering any further evidence redundant.³

Under the pressure of the major Soviet offensive in March 1945 Hitler did not move from the Reich Chancellery into the Führer’s bunker without taking works from his art collection with him from his private apartment and also organising, by phone, the future safeguarding of the collection following his eventual

death. In the cramped and windowless bunker landscapes hung opposite pictures of Frederick the Great, which subsequently provided lively dialogue partners for Hitler as the situation worsened. The dialogue with a painting, i.e. his identification with Frederick II of Prussia, became the last device with which to consolidate the belief – crumbling all around – in the final victory, and again highlights Hitler’s self-conception as a genius which stemmed from the art context.⁴ With a decent intervention into their presentation of the collection at the Haus der Kunst in Munich (2003) the Jewish art collector Ydessa Hendeles exaggerated this mad – from today’s perspective – view of Hitler’s with a gesture of humility captured in art. In 2001 she had the sculpture *Him* by Maurizio Cattelan kneel in front of an artificial wall behind which were the exhibition spaces where Hitler had once attempted to propagate his own ideological image of art nationally and around the world.⁵

In the sense of Jacques Rancière’s question as to whether art is resistant, he establishes that the consistence of the work has to resist wear and tear over the passage of time, although the act that produced it resists definition.⁶ According to the dictionary the word ‘crisis’ stems from ‘krisis’, which was generally used to describe a difficult and dangerous situation or the turning point of a development or a decisive situation. If one grasps a crisis as the basis for a decision among several possible variables that range in a context of the artistic process from the condition of the work to its potential for identifying with, then one understands that the artist has to deliberately create a work that is capable of emancipation as the power of the impersonal and of the non-human. He has to do this even though with every step he runs the risk that this impersonality of art mixes with another, with that of prose or the clichés of the world, from which no real barrier separates it.⁷

D

Im Sinne von Beat Wyss sind Museen „Stätten kultureller Kanibalisierung“, denn „ein musealer Gegenstand ist Totem im strikten Sinne von Sigmund Freud: Leitbild einer überwundenen Macht, das nachträglich als Fetisch in Kunstgestalt verehrt wird. [...] Hier können wir bewundern, was die herrschende Gesellschaft sich einverleibt hat, um legitimierende Kraft anzusetzen.“¹ Diese überwundene Macht setze aber auch den Beginn einer Entwicklung: „Der Anfang der Museen hängt zusammen mit dem Ende des Absolutismus. Das Louvre-Museum in Paris, als erstes dieser neuen Einrichtung, entsteht als Inventar einer revolutionären Liquidierung der Bourbonenherrschaft. Der letzte große Museumskomplex Alt-Europas, das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum in Wien, entsteht als Testament einer Monarchie im Stadium ihres Absterbens.“²

In seinen 1550 erschienen „Künstlerviten“ schrieb Giorgio Vasari die Gotik den Goten statt den Franzosen zu. Diese rein subjektive, nicht wissenschaftlich begründete Theorie bestärkte deutsche Kunsthistoriker im 19. Jahrhundert darin die Gotik als ihre Epoche und als nationale Aufwertung zu behaupten. Während mit den Gleisanlagen des Kölner Hauptbahnhofes die Industrialisierung zu seinen Füßen Einzug hielt, wurde der im Mittelalter nicht fertiggestellte Kölner Dom bis 1880 als Wahrzeichen dieser Entwicklung vollendet. Je mehr dessen Architektur Gestalt annahm, desto klarer spiegelte sie seine Abhängigkeit zur Kathedrale von Amiens wieder, womit jegliche weitere Beweisführung obsolet wurde.³

Unter dem Druck der sowjetischen Großoffensive im März 1945 zog Hitler von der Reichskanzlei in den Führerbunker, nicht ohne aus seiner Privatwohnung Werke seiner Kunstsammlung mitzunehmen, bzw. telefonisch den Verbleib derselben nach seinem möglichen Ableben zu regeln. In den beengenden und fensterlosen Bunkerräumen hingen gegenüber Landschaften Darstellun-

gen von Friedrich dem Großen, die infolge der sich zuspitzenden Lage zu lebendigen Gesprächspartnern Hilters wurden. Das Zwiegespräch mit einem Bild, bzw. seine Identifikation Friedrich wurde zum letzten Instrument, um den allorts bröckelnden Glauben an den Endsieg zu festigen, und unterstreicht nochmals, wie sehr Hitlers Selbstkonzept als Genie aus der Kunst hergeleitet war.⁴ Mit einem dezenten Eingriff in ihrer Sammlungspräsentation im Haus der Kunst in München 2003 überspitzte die jüdische Kunstsammlerin Ydessa Hendeles diese aus heutiger Sicht wahnhaftige Vorstellung Hitlers mit einer in Kunst festgehaltenen Demutsgeste. Vor einer künstlich eingezogenen Wand, hinter deren Ausstellungsräumen Hitler einst sein ideologisches Bild der Kunst einer Nation, bzw. der Welt zu unterbreiten versuchte, ließ sie die 2001 gefertigte Skulptur *Him* von Maurizio Cattelan knien.⁵

Im Sinne seiner Fragestellung, ob die Kunst widerständig sei, stellt Jacques Rancière einerseits fest, dass „die Konsistenz des Werkes dem Verschleiß durch die Zeit“ widerstehen muss, doch „auf der anderen Seite widersteht der Akt, der es hervorgebracht hat, der Bestimmung durch den Begriff.“⁶ Laut Lexikon leitet sich die Krise vom griechischen „krisis“ (dt. Entscheidung) ab, was allgemein eine schwierige, gefährliche Situation, bzw. den Wendepunkt einer Entwicklung oder eine Entscheidungssituation beschreibt. Versteht man die Krise als Grundlage für die Entscheidung zwischen mehreren möglichen Variablen, die im Sinne des künstlerischen Prozesses vom Werkzustand bis hin zu dessen Identifikationspotential reicht, so versteht man, dass der Künstler „absichtlich ein Werk schaffen (muss), das in der Lage ist, sich als Kraft des Unpersönlichen und des Nichtmenschlichen zu emanzipieren. Er muss es tun, obwohl er mit jedem Schritt riskiert, dass diese Unpersönlichkeit der Kunst sich mit einer anderen vermischt, mit der Prosa oder den Klischees der Welt, von denen es keine wirkliche Barriere abtrennt.“⁷

¹ Beat Wyss, in: Holger Liebs, (ed), *Die Kunst das Geld und die Krise*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2009. Quoted in translation.

² Ibid. p. 79.

³ Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, Verlag C. Beck, Munich 1992, pp. 15–21.

⁴ Birgit Schwarz, *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Böhlau, Vienna–Cologne–Weimar 2009, pp. 301–304.

⁵ cf. the exhibition *Partners*, curated by Ydessa Hendeles, Haus der Kunst, Munich, 7 November 2003 to 15 February 2004.

⁶ Jacques Rancière, “Si l’art résiste à quelque chose?” Lecture given in 2004. The transcript was published in Geman: *Ist Kunst widerständig?* Merve Verlag, Berlin 2008, p. 7.

⁷ Ibid. p. 27.

¹ Beat Wyss, S. 78; in: Holger Liebs (Hg.), *Die Kunst, das Geld und die Krise*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

² ebenda S. 79.

³ vgl. Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, München, Verlag C. Beck, 1992, S. 15–21.

⁴ vgl. Birgit Schwarz, *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2009, S. 301–304.

⁵ vgl. die Ausstellung *Partners*, kuratiert von Ydessa Hendeles mit Werken aus ihrer Sammlung, Haus der Kunst, München, 7. November 2003 – 15. Februar 2004.

⁶ Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?* Berlin, Merve Verlag, frz. 2004, dt. 2008, S. 7.

⁷ ebenda, S. 27.