

Cumulus from America : veiled controversy = verschleierte Kontroverse

Autor(en): **Westphalen, Olav / Opstelten, Bram**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 65: **John Currin, Laura Owens, Michael Raedecker**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680495>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE GERMAN ARTIST OLAV WESTPHALEN WHO LIVES AND WORKS IN NEW YORK, AND THOMAS HAHN, A PARIS BASED CRITIC WITH A SPECIAL INTEREST IN DANCE, THEATER, AND CIRCUS.

Veiled Controversy

OLAV WESTPHALEN

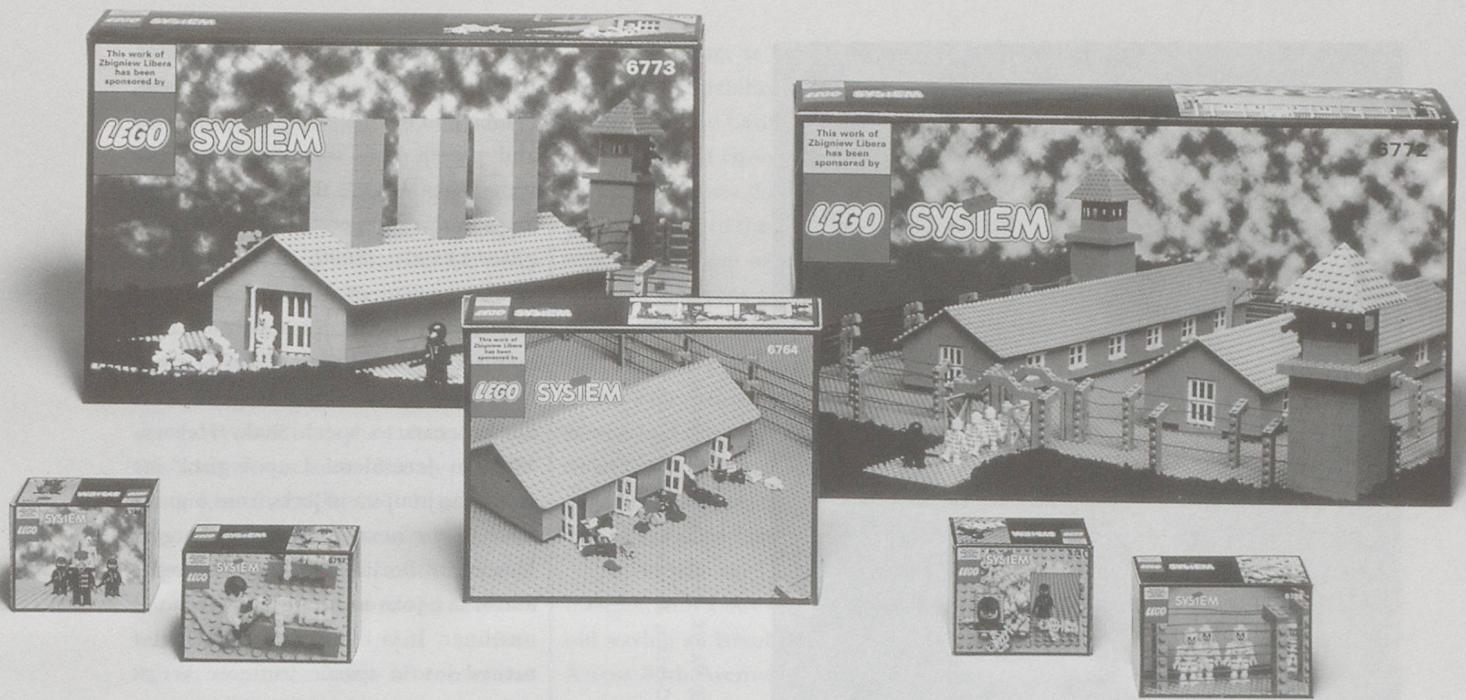
Months before it opened, the recent exhibition "Mirroring Evil" at the Jewish Museum in New York, a show of contemporary art employing fascist imagery, caused a sizable public stink. At the time, few had actually seen any of the art in the show. The controversy was largely based on reports of what was going to be shown, rather than on the impact of the actual art works. First and foremost, they existed in an arena of rumors and hearsay. And it was in this realm that they caused a fuss. Many of them, it turns out, only function there; they make for better gossip than art.

Take Tom Sachs' PRADA DEATH CAMP (1998). When described in writ-

ing, the fact that Sachs built a Nazi death camp from a Prada hatbox sounds provocative to a lot of people. Yet the actual object, when seen in the gallery, is entirely underwhelming. It's painfully obvious that it only exists so that it can be said (and printed) that Tom Sachs built a death camp out of a Prada hatbox. There's nothing wrong with provocation. But there's nothing right with it either. It depends on who is being provoked to what end, and maybe also on how low you have to stoop to upset someone. Provocation has been the workhorse of the avant-garde for too long to be a virtue in and of itself anymore. These days the notion that art needs to shock usually

goes along with a conservative desire to confine artists to an eccentric, entertaining and ultimately harmless role. If the works in this show were meant to stir up a debate, they were certainly successful. If they aimed at not just any debate, but a relevant one, if they wanted, as Gertrude Stein once phrased it, something "that makes a difference a difference,"¹⁾ their success seems doubtful at best.

In broad strokes, the controversy went like this: Those opposing the exhibition insisted that Nazism and its aesthetic manifestations could only be viewed with unequivocal criticism and that they had to be condemned at all times. To them, the idea that fascist im-



ZBIGNIEW LIBERA, LEGO CONCENTRATION CAMP SET, 1996, cardboard boxes and photographic reproductions, part of the exhibition "Mirroring Evil," March 17 to June 30, 2002, The Jewish Museum New York / LEGO-KONZENTRATIONSLAGERSET, Kartonschachteln und Photoreproduktionen, Ausstellung «Mirroring Evil», 17.–30. Juni 2002. (PHOTO: DAVID HEALD)

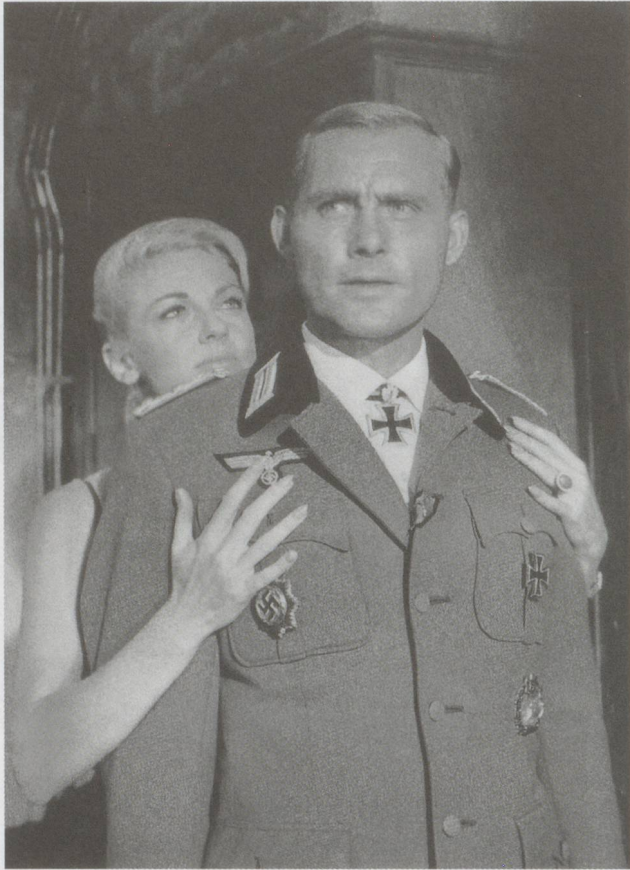
agery could become the material for ambivalent, even playful art not only meant an intolerable insult to the victims but also an irresponsible and dangerous belittling of the most immense of crimes. The supporters argued that we can only confront fascism effectively if we admit to its seductive potential. They also put forward the notion that taboos generally fetishize what they suppress, and that it's therefore healthy to violate them, even if they protect us from painful material. And finally, there was a kind of Frankfurt-School reasoning, mostly conjured up around the work of Tom Sachs and Maciej Toporowicz, suggesting that con-

sumer capitalism with its ability to exert normative pressure on its subjects may resemble fascist oppression more closely than we'd like to think.

While these are interesting ideas, they are far from being new ones, which makes museum director Joan Rosenbaum's claim that this show is "about raising questions" less than convincing.²⁾ If anything, this show is about reiterating well-established questions. Of course one could counter that even if a concept has been mulled over by intellectuals and the interested public for decades, museums still have a mission to educate those who haven't been exposed to it. That's a valid point.

But it is not what the artists in "Mirroring Evil" do. They don't address the broad public, instead they employ a decidedly anti-populist language, namely that of academically taught, later generation, conceptual art. It's a useful language for some purposes, but it severely limits the audience, and thus it raises the bar. Initiated viewers will expect more than just illustrations of received ideas. And they will recognize when artists use the trappings of discourse merely to protect themselves from the public's harsh judgments.

If someone was interested, for example, in the investment of sexual desire in fascist violence, s/he probably



PIOTR UKLANSKI, *THE NAZIS*, 1998, 1 of 166 c-prints of actors portraying Nazis in films /
 DIE NAZIS, 1 von 166 C-Prints, die von Filmschauspielern verkörperte Nazis zeigen.

wouldn't wait for Maciej Toporowicz and his heavy-handed juxtaposition of Riefenstahl-footage with Calvin Klein ads. Instead, s/he might have picked up *Male Fantasies*, Klaus Theweleit's study on the emergence of fascist masculinity (and s/he could have picked it up as early as 1977). Or s/he might take Elias Canetti's 1960 *Crowds and Power*, which betrays far deeper insight into the dehumanizing and exhilarating mechanisms of power and violence than anything in this exhibition; or s/he could read Bataille or Foucault on the matter. The list is long and it isn't limited to theorists. (Martin Kippenberger, Rainer Werner Fassbinder, Hans Jürgen Syberberg, among many

others, have made valid artistic contributions.) Most of the art in "Mirroring Evil" poses as theory-inspired and critical, yet much of it seems plainly clueless. Neither the use of Nazi material nor the arguments developed, sketchily, around it are new or surprising. What's new is only that works like these are shown in a Jewish institution.

"Mirroring Evil" is a smallish show as far as contemporary group shows go. There are only thirteen artists in the exhibition. Still, it feels redundant. One especially overused formula is the conflation of things we like with things we abhor; Prada fashion with concentration camps, Calvin Klein ads with Nazi Propaganda, film classics with

swastikas, etc. We know the method. It's the rhetorical figure of the gag, made up of two opposing scripts, set-up and punch line, that dominates the show. Boaz Arad is the only successful artist in this category. For his video *HEBREW LESSON* (2000) he took propaganda footage of Hitler speaking at mass rallies, cut it up into minute fragments and spliced them together again in such a way that the demagogue suddenly seems to speak shaky Hebrew. "Shalom Jerusalem! I apologize!" he says as he jumps and jerks from one syllable to the next, from Nuremberg to Munich to Berlin. The idea is simple, and it is a joke too, but it exceeds the one-liner. It is hilarious to see Hitler turned into a spastic stutterer. Yet at the same time the imposing images and the roar of the crowd, chopped up but still enormous, convey a clear sense of the perverse sublime which the original footage evoked, without ever allowing it to unfold.

A few good works notwithstanding, "Mirroring Evil" remains a weak show. But it's by no means a fascist show, or one that unwittingly propagates fascism. It doesn't warrant the controversy created around it. Just as the works in it don't warrant the exhibition that was made of them. And this is more or less where the art critical coverage ended. Right after "Mirroring Evil" opened, reviews in publications ranging from *The New York Times* to *The New Yorker* to *Flash Art* trashed the show for its mediocre artistic quality, and then left it there, almost as though the quality argument offered a welcome exit from a messy situation. It does, however, leave some questions unanswered: If the aesthetics and the discourse were indeed unremarkable, and if the majority of the works were mere academic

exercises, why did the museum curate "Mirroring Evil" in the first place? And why did a mediocre show meet such harsh opposition?

The other day, I rifled through a friend's CD collection and came upon *The Alibi CD*, a compilation of background soundtracks for phone conversations. It allows you to call home and pretend you're stuck at the airport or in traffic while you do other, covert things. What if both the exhibition and the controversy around it were something like an "Alibi CD"? It is at least conceivable that what comes across as a staged debate on fascist aesthetics may, knowingly or not, serve to veil a related but altogether different conflict. Again, the main bone of contention weren't any of the ideas expressed, but the fact that they were presented in a renowned Jewish institution.

Perhaps, what's really at stake here is not a discussion of Nazi glamour, but a struggle over conflicting concepts of Jewish identity. On the one hand there is a static, post-war self-image, rooted in the memory of the Holocaust, assumed inherently innocent, but also limited by the confines of victimhood. On the other hand a more ambiguous model seems to emerge, exemplified by the artist's mimicry of fascist techniques and by the Jewish Museum's validation of such work, a self-image that includes an option to—at least speculatively—identify with power, violence, and even with the role of the perpetrator.

The notion of exemption from moral fallibility is a dangerous one, and it is becoming very common. We are quickly getting used to wartime-rhetoric and simplistic polarizations into "us" and "them," into "good" and "evil." One of the prerequisites of any

ethical conduct is the recognition of one's own capability of evil and wrongdoing. It is the basis of moral dilemma and of ethical choice. And it is in this regard, as a show that questions not the historic truth of the holocaust, but current assumptions of moral exceptionalism and inherent goodness, that "Mirroring Evil" is an important and, given the current political climate, courageous enterprise. It would have been better, had the art been better. But just as an ugly brush can sometimes paint a beautiful picture, perhaps dumb art can be employed towards a wise cause.

As I left the Jewish Museum I bumped into a boy of about eight-years old waving an Israeli flag twice his size. Across Fifth Avenue, Central Park was buzzing with demonstrators who had come for the Israel Day Parade and a subsequent rally in support of Israel. Even without such coincidences, it would be hard to contemplate "Mirroring Evil" without thinking of the current hostilities in the Middle East.

When Paul Wolfowitz, one of the staunchest and most hawkish supporters of Israel in the US-administration, spoke at a pro-Israel rally in Washington in April, he was booed by the crowd for stating the obvious, namely that "innocent Palestinians are suffering and dying in great numbers as well."³ In a *New York Times* Op-Ed piece centered on this incident, Frank Rich noted: "Anti-Semitism is at a low ebb in America. (...) If someone like Paul Wolfowitz can be counted by some Jews among our enemies, we're looking for new ones in all the wrong places."⁴ And, one could add, there might even be a deep psychic investment in the notion of being under permanent attack from all sides. Tony Judt, a professor of European History at New York Univer-

sity, wrote in *The New York Review of Books* as follows: "Most Israelis are still trapped in the story of their own uniqueness. ... The problem for the rest of the world since 1967 is that Israel has changed in ways that render its traditional self-description absurd. It is now a regional colonial power, by some accounts the world's fourth-largest military establishment. ... But Israelis themselves are blind to this. In their own eyes they are still a small victim-community, defending themselves with restraint and reluctance against overwhelming odds."⁵

Historical relativism in regard to the holocaust is unacceptable. At the same time the notion that past suffering exempts anyone from present ethical responsibility is absurd. This goes not only for Israel, but for everybody, including the US. After all, Bush's "War on Terrorism" provided the language for the latest escalation of the Middle East conflict. A long time ago, in his "Lecture on Nothing" John Cage expressed the hope that some day "America will be just another country. No more, no less."⁶ Israel and Palestine too, one might add.

1) Gertrude Stein, "Composition as Explanation" (1926) in Carl van Vechten (ed.), *The Selected Writings of Gertrude Stein* (New York: The Modern Library, 1962), p. 513.

2) Joan Rosenbaum, exhibition text, "Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art" (New York: The Jewish Museum, March 17 - June 30, 2002).

3) Paul Wolfowitz quoted in Frank Rich, "The Booming of Wolfowitz," *The New York Times*, May 11, 2002, Op-Ed, p. 17.

4) Ibid.

5) Tony Judt, "The Road to Nowhere," *The New York Review of Books*, May 9, 2002 (Vol. 49, issue 8).

6) John Cage, "Lecture on Nothing," at the Artists' Club in New York City, 1949, reprinted in John Cage, *Silence: Lectures & Writings* (Hanover: Wesleyan University Press, 1961).

Verschleierte *Kontroverse*

OLAV WESTPHALEN

Bereits Monate vor ihrer Eröffnung führte «Mirroring Evil», die jüngste Schau im Jewish Museum in New York, zu einigem Aufruhr in der Öffentlichkeit. Zu diesem Zeitpunkt hatten nur wenige die Ausstellung über Gegenwartskunst, die sich faschistischer Motive bedient, überhaupt gesehen. Ausgangspunkt für die Kontroverse waren vor allem Berichte darüber, was gezeigt werden sollte, und weniger der Eindruck, den man von den Kunstwerken selbst gewonnen hatte. Zunächst einmal existierten sie lediglich in Form von Gerüchten und Hörensagen, und in diesem Bereich verursachten sie denn auch einen Riesenwirbel. Viele der Werke, so stellte sich bald heraus, funktionieren auch nur dort: Zum Klatsch taugen sie besser als zur Kunst.

Nehmen wir zum Beispiel Tom Sachs' PRADA DEATH CAMP (Prada-Vernichtungslager, 1998). Schildert man den Leuten die Tatsache, dass Sachs ein NS-Vernichtungslager aus einer Prada-Hutschachtel gebaut hat, wirkt das provozierend. Sieht man das konkrete Objekt jedoch im Ausstellungsraum, so lässt es einen völlig kalt. Es ist allzu offensichtlich nur dazu da, damit man verkünden (und drucken) kann, Tom Sachs habe ein Vernichtungslager aus einer Prada-Hutschachtel gebaut. An sich ist nichts gegen Provokation einzuwenden. Aber es spricht auch

nichts dafür. Es hängt davon ab, wer zu welchem Zweck provoziert wird, und vielleicht auch davon, zu wie billigen Mitteln man greifen muss, um jemanden in Aufregung zu versetzen. Die Provokation ist von der Avantgarde schon viel zu lange beinahe zu Tode geritten worden, als dass sie noch ein Wert an sich wäre. Heutzutage geht die Vorstellung, dass Kunst schockieren müsse, meist mit dem konservativen Wunsch einher, dem Künstler eine ausschliesslich exzentrische, unterhaltsame, letzten Endes harmlose Rolle zuzuschreiben. Falls die Werke in dieser Ausstellung in erster Linie eine Diskussion anregen sollten, so ist ihnen das zweifellos gelungen. Wenn sie dagegen nicht bloss irgendeine, sondern eine relevante Diskussion anstrebten, und es ihnen darum zu tun war, einen Unterschied zu machen, der einen Unterschied macht (so ähnlich hat es Gertrude Stein einmal ausgedrückt), so ist ihr Erfolg im besten Falle zweifelhaft.¹⁾

In groben Zügen spielte sich die Kontroverse wie folgt ab: Die Gegner der Ausstellung stellten sich auf den Standpunkt, der Nationalsozialismus und seine ästhetischen Erscheinungsformen erlaubten nur eine ungeteilt kritische Betrachtung und seien grundsätzlich immer zu verurteilen. Für sie bedeutete die Vorstellung, dass die

Bildsprache des Faschismus Stoff für eine ambivalente, ja sogar verspielte Kunst liefern könnte, nicht nur eine unerträgliche Verunglimpfung der Opfer, sondern auch eine unverantwortliche und gefährliche Bagatellisierung eines in seiner Ungeheuerlichkeit unübertroffenen Verbrechens. Die Befürworter meinten, man könne dem Faschismus nur dann wirkungsvoll begegnen, wenn man sich dessen Verführungspotenzial eingestünde. Darüber hinaus vertrat diese Partei die Ansicht, dass Tabus in der Regel das, was sie verdrängen, fetischisieren und es deshalb heilsam sei, sie zu brechen, selbst wenn sie uns vor schmerzlichen Dingen schützen. Und schliesslich gab es eine Argumentationsweise getreu der Frankfurter Schule: Sie wurde hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Werk von Tom Sachs und Maciej Toporowicz dahingehend bemüht, dass der Kapitalismus der Konsumgesellschaft mit dem normativen Druck, den er auf jene ausübte, die unter ihm lebten, der faschistischen Unterdrückung vielleicht ähnlicher sei, als man glauben möchte.

So interessant diese Überlegungen sind, so sind sie doch alles andere als neu, was die Behauptung der Direktorin des Museums, Joan Rosenbaum, dass es der Ausstellung darum ginge, Fragen aufzuwerfen, nicht gerade

überzeugend erscheinen lässt.²⁾ Wenn es in dieser Ausstellung überhaupt um etwas geht, so darum, altbekannte Fragen noch einmal aufzugreifen. Darauf liesse sich erwidern, dass, auch wenn eine Idee seit Jahrzehnten von Intellektuellen und der interessierten Öffentlichkeit durchgekaut worden sei, Museen nach wie vor die Aufgabe hätten, jene aufzuklären, die damit noch nicht in Berührung gekommen seien. Das ist an sich ein stichhaltiges Argument, nur erfüllen die Künstlerinnen und Künstler in «Mirroring Evil» diese Aufgabe nicht. Sie wenden sich nicht an die breite Öffentlichkeit, sondern bedienen sich eines entschieden antipopulistischen Vokabulars, nämlich jenes der Konzeptkunst der zweiten Generation, das an Kunstakademien unterrichtet wird. Es ist eine Sprache, die für manche Zwecke durchaus brauchbar ist, aber sie ist nur einem begrenzten Publikum zugänglich und legt die Latte damit entsprechend hoch. Diese Eingeweihten werden jedoch mehr erwarten als die blosse Illustration allgemein bekannter Vorstellungen. Und es wird ihnen nicht entgehen, wenn Künstler das Blendwerk des Diskurses lediglich dazu verwenden, um sich vor dem strengen Urteil der Öffentlichkeit zu schützen.

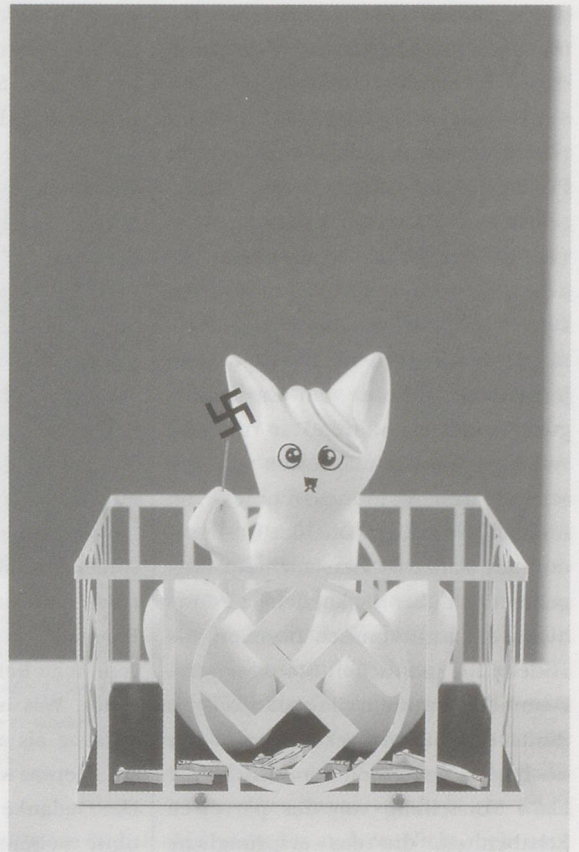
Wenn sich jemand etwa für die libidinöse Besetzung faschistischer Gewalt interessiert, so hat er wohl kaum auf Maciej Toporowicz und seine umständliche Gegenüberstellung von Leni Riefenstahls Filmbildern und Calvin-Klein-Werbung gewartet. Statt dessen hätte er längst (und zwar schon 1977) Klaus Theweleits *Männerphantasien*, eine umfassende Studie über den Männlichkeitswahn des Faschismus, zur Hand nehmen können. Oder er hätte zu Elias Canettis *Masse und Macht*

von 1960 greifen können, einem Buch, das eine wesentlich tiefere Einsicht in die entmenschlichen und stimulierenden Mechanismen der Macht und Gewalt verrät als irgendein Werk in dieser Ausstellung. Auch Bataille oder Foucault kann man zu diesem Thema beziehen. Die Liste ist lang und beschränkt sich nicht nur auf theoretische Denker. (Es gibt auch überzeugende künstlerische Beiträge, etwa von Martin Kippenberger, Rainer Werner Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg und zahlreichen anderen.) Der Grossteil der Kunst in «Mirroring Evil» gibt vor, theoretisch inspiriert und kritisch zu sein, wirkt jedoch schlicht unbedarft. Weder die Einbeziehung nationalsozialistischen Materials noch die

Argumente, die, skizzenhaft, darauf aufgebaut werden, sind neu oder überraschend. Neu ist lediglich, dass solche Werke in einem jüdischen Institut gezeigt werden.

Für eine Gruppenausstellung ist «Mirroring Evil» eher klein: Es sind lediglich 13 Künstlerinnen und Künstler vertreten. Dennoch wirkt das Gezeigte redundant. Ein übermässig bemühter Topos ist die Verknüpfung von Dingen, die wir mögen, mit solchen, die wir verabscheuen: Prada-Mode mit Konzentrationslagern, Calvin-Klein-Werbung mit Nazipropaganda, Filmklassiker mit Hakenkreuzen usw. Man kennt dieses Verfahren. Es ist die rhetorische Figur des Gags dank zwei gegensätzlichen Handlungsabläufen, Aufbau versus auf-

ALAIN SÉCHAS, ENFANTS GÂTÉS / SPOILED CHILDREN, 1997, detail, plywood, aplastic, mirrors / VERWÖHNTE KINDER, Ausschnitt, Sperrholz, Plastik, Spiegel.
(PHOTO: GALERIE EMMANUEL PERROTIN, PARIS)



lösende Pointe, die die Ausstellung dominiert. Boaz Arad weiss als Einziger in dieser Kategorie zu überzeugen. Für seine Videoarbeit HEBREW LESSON (Hebräischstunde; 2000) zerschneidet er Propagandafilmmaterial von Hitlerreden bei Massenveranstaltungen in winzige Fragmente und klebt sie dergestalt wieder zusammen, dass der Demagoge plötzlich ein holpriges Hebräisch zu sprechen scheint: «Schalom Jerusalem! Ich bitte um Entschuldigung!», sagt er, während er ruckartig von einer Silbe zur nächsten und zwischen Nürnberg, München und Berlin hin und her springt. Die Idee ist simpel und das Ganze ist zwar auch ein Gag, geht jedoch über die kurzlebige Pointe hinaus. Es ist urkomisch zu sehen, wie Hitler zum spastischen Stotterer wird. Dennoch vermitteln die spektakulären Bilder und das zerhackte, aber immer noch gewaltige Tosen der Massen eine klare Vorstellung von der perversen Erhabenheit, die das ursprüngliche Filmmaterial beschwor, ohne diese jemals wirklich zum Tragen kommen zu lassen.

Trotz einiger weniger gelungener Arbeiten ist «Mirroring Evil» insgesamt eine schwache Ausstellung. Sie ist jedoch keineswegs faschistisch oder propagiert gar ungewollt den Faschismus. Sie rechtfertigt den Streit nicht, der sich an ihr entzündet hat; genauso wenig wie die gezeigten Werke die Ausstellung, die mit ihnen veranstaltet wurde, rechtfertigen. Hier hörte auch die Auseinandersetzung der Kunstkritik mit der Ausstellung mehr oder weniger auf. Unmittelbar nach der Eröffnung prangerten Rezensionen in Blättern wie *The New York Times* und *The New Yorker* bis zu *Flash Art* die mediokre Qualität der Kunst in der Ausstellung an und liessen es dabei bewenden, fast

so, als biete das Qualitätsargument einen willkommenen Ausweg aus einer vertrackten Situation. Dennoch bleiben einige Fragen offen: Wenn die künstlerische Qualität und der Diskurs tatsächlich nicht weiter bemerkenswert und die Werke in der Mehrzahl bloss akademische Übungen waren, weshalb organisierte das Museum dann überhaupt diese Ausstellung? Und weshalb stiess eine so mittelmässige Ausstellung auf derart scharfen Widerstand?

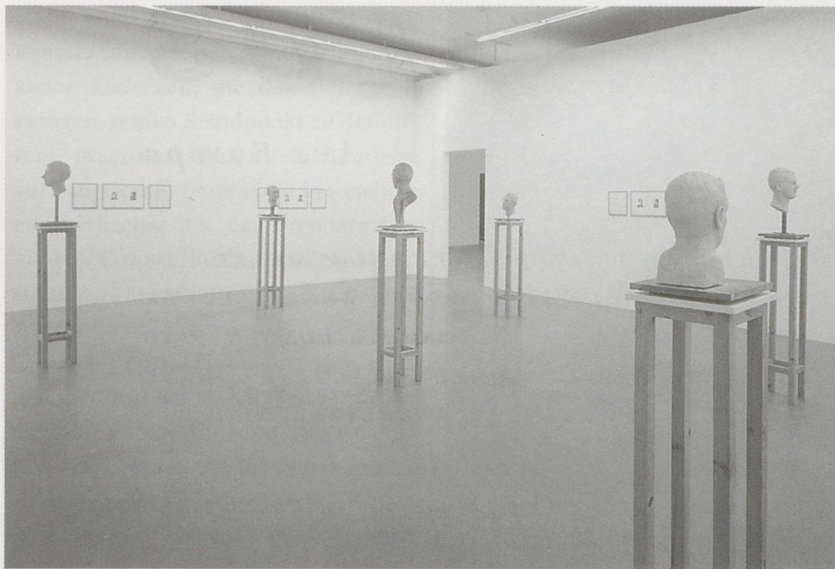
Neulich durchstöberte ich die CD-Sammlung eines Freundes und stiess auf *The Alibi CD*, eine Sammlung von Hintergrundgeräuschen für Telefongespräche. Damit kann man zu Hause anrufen und so tun, als sitze man am Flughafen oder im Verkehr fest, während man heimlich etwas ganz anderes treibt. Was ist, wenn sowohl die Ausstellung als auch die Kontroverse um sie so etwas wie eine «Alibi CD» wären? Der Gedanke lässt sich zumindest nicht ohne weiteres von der Hand weisen, dass eine inszeniert wirkende Debatte über faschistische Ästhetik bewusst oder unbewusst dazu dienen könnte, einen damit zusammenhängenden, aber völlig anderen Konflikt zu verschleiern. Damit ginge es wiederum nicht um die Ideen, die dabei zum Ausdruck kamen, sondern um die Tatsache, dass sie in einem prominenten jüdischen Museum vorgestellt wurden.

Vielleicht geht es hier im Grunde nicht um die Auseinandersetzung mit dem Faszinosum Nationalsozialismus, sondern um einen Streit über gegensätzliche Auffassungen von jüdischer Identität. Auf der einen Seite gibt es das statische Selbstbild der Nachkriegszeit, das in der Erinnerung an den Holocaust wurzelt und ursprünglich unschuldig aufgegriffen wurde, aber gleichzeitig auf die Opferrolle einge-

engt ist. Auf der anderen Seite scheint sich ein weniger einseitiges Modell herauszukristallisieren: Die Imitation faschistischer Strategien durch Künstler und die Anerkennung solcher Kunst durch das Jewish Museum sind Beispiele für dieses Selbstverständnis, das auch die Möglichkeit einer – zumindest spekulativen – Identifikation mit Macht, Gewalt, ja sogar mit der Täterrolle einschliesst.

Der Gedanke, man sei selbst von moralischer Fehlbarkeit ausgenommen, ist eine gefährliche Vorstellung und eine, die immer mehr um sich greift. Wir gewöhnen uns schnell an Kriegsrhetorik und allzu simple Polarisierungen à la «wir» und «sie», «gut» und «böse». Eine der Voraussetzungen für moralisch einwandfreies Verhalten ist die Erkenntnis, dass man selbst zum Bösen und zu Verfehlungen fähig ist. Das ist die Grundlage jedes moralischen Dilemmas und jeder ethischen Entscheidung. In eben dieser Hinsicht – als Ausstellung, die nicht die historische Wahrheit des Holocausts, sondern eine heutige Mentalität in Frage stellt, die von einer moralischen Ausnahmevorstellung und grundsätzlicher Rechtfchaffenheit ausgeht – ist «Mirroring Evil» ein wichtiges und in Anbetracht des aktuellen politischen Klimas mutiges Unterfangen. Es hätte der Ausstellung gut getan, wäre die Kunst besser gewesen, aber so, wie ein unansehnlicher Pinsel manchmal ein wunderschönes Bild malt, lässt sich dümmliche Kunst vielleicht in den Dienst einer vernünftigen Sache stellen.

Beim Verlassen des Jewish Museum lief mir ein etwa achtjähriger Junge über den Weg, der eine israelische Flagge schwenkte, die doppelt so gross war wie er selbst. Auf der gegenüberliegenden Seite der Fifth Avenue wim-



CHRISTINE BORLAND, *L'HOMME DOUBLE*, 1997, 6 clay heads on plinths (Mengele portrayed by 6 different sculptors after blurred photographs), framed documents, installation view at the migros museum of contemporary art, Zurich / 6 Tonköpfe auf Sockeln (Mengele porträtiert von 6 verschiedenen Künstlern anhand schlechter Photographien), gerahmte Dokumente, Installation im Museum für Gegenwartskunst, Zürich.

melte der Central Park von Demonstranten, die sich zur Israel Day Parade und einer anschliessenden Massenkundgebung zur Unterstützung Israels eingefunden hatten. Selbst ohne Zufälle dieser Art täte man sich schwer, über «Mirroring Evil» zu reflektieren, ohne dabei an die gegenwärtigen Feindseligkeiten im Nahen Osten zu denken.

Als Paul Wolfowitz, einer der erbitertsten Falken und treuesten Freunde Israels in der Regierung Bush, im April bei einer proisraelischen Grosskundgebung in Washington eine Rede hielt, wurde er von der Menge ausgebuht, weil er eine Binsenwahrheit aussprach, nämlich dass «auch unschuldige Palästinenser in grosser Zahl leiden und sterben».³⁾ In einem Artikel auf der Meinungsseite der *New York Times*, der sich um diesen Vorfall drehte, meinte

Frank Rich: «Der Antisemitismus ist in Amerika auf einem Tiefstand (...) Wenn einer wie Paul Wolfowitz von manchen Juden zu unseren Feinden gerechnet werden kann, bedeutet das, dass wir an den völlig falschen Stellen nach neuen Feinden suchen.»⁴⁾ Ja, in die Vorstellung, man werde ständig von allen Seiten angegriffen, mag sogar ein tiefes psychisches Bedürfnis hereinspielen. Tony Judt, Professor für Europäische Geschichte an der New York University, äusserte sich in der *New York Review of Books* wie folgt: «Die meisten Israelis sind nach wie vor in der Geschichte, in der Erzählung ihrer eigenen Einzigartigkeit gefangen. (...) Seit 1967 besteht das Problem für den Rest der Welt darin, dass Israel sich in einer Weise gewandelt hat, die seine traditionelle Selbstdefinition ad absurdum führt. Es ist heute eine regionale Kolo-

nialmacht, manchen Darstellungen zufolge die viertstärkste Militärmacht der Welt. (...) Doch die Israelis selbst sind dieser Tatsache gegenüber blind. In ihren Augen sind sie weiterhin eine kleine Gemeinschaft von Opfern, die sich zurückhaltend und widerwillig verteidigt, obwohl sich alles gegen sie verschworen zu haben scheint.»⁵⁾

In Bezug auf den Holocaust ist jeder historische Relativismus inakzeptabel. Gleichzeitig ist die Vorstellung, wonach vergangenes Leiden einen in der Gegenwart von moralischer Verantwortung befreie, absurd. Das gilt nicht nur für Israel, sondern für alle, die USA eingeschlossen. Schliesslich lieferte Bush's «Krieg gegen den Terrorismus» das Stichwort für die jüngste Eskalation des Nahostkonflikts. Vor langer Zeit verlieh John Cage in seiner «Lecture on Nothing / Vorlesung über nichts» der Hoffnung Ausdruck, Amerika möge eines Tages «einfach ein Land sein wie jedes andere. Nicht mehr und nicht weniger.»⁶⁾ Dasselbe, so möchte man hinzufügen, wäre Israel und Palästina zu wünschen.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Gertrude Stein, «Composition as Explanation» (1926) / «Komposition als Erklärung», in: *Lesebuch zum allmählichen Kennenlernen von Gertrude Stein*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, S. 155.

2) Joan Rosenbaum, Text zur Ausstellung «Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art», The Jewish Museum, New York, 17. März bis 30. Juni 2002.

3) Paul Wolfowitz, zit. bei Frank Rich, «The Booming of Wolfowitz», in: *The New York Times*, 11. Mai 2002, Op-Ed (Meinungsseite), S. 17.

4) Ebenda.

5) Tony Judt, «The Road to Nowhere», in: *The New York Review of Books*, Nr. 49/8 (9. Mai 2002).

6) John Cage, «Lecture on Nothing», 1949 im Artist's Club in New York, abgedruckt in John Cage, *Silence: Lectures & Writings*, Wesleyan University Press, Hanover 1961.