

Julia Voss

Laudatio

Als ich in Berlin an meinem Schreibtisch saß, um diese [Laudatio](#) zu schreiben, stellte sich ein Geräusch ein, in meinem Inneren, das ich sehr gerne mag. Es ist ein Knarren und Knacken. Ein Ächzen und Stöhnen. Dunkel und anhaltend, und man hört, dass große Strukturen bewegt werden. Auf ihnen lastet plötzlich Druck. Sie geraten in Bewegung. Etwas arbeitet im Holz, die Balken geben widerwillig nach, die große Konstruktion gerät in Gang, schwerfällig, aber unausweichlich. Das Geräusch, das mich begleitet, bei der Lektüre Ihrer Texte, lieber Herr Grasskamp, ist das Knarzen im Gebälk der Kunstgeschichte, die dabei ist, eine andere Form anzunehmen. Dieser Wandel, diese Änderung und Unwucht sind für mich die größten Glücksmomente unseres Fachs. Und ich hoffe, dass ich nichts Falsches sage, wenn ich annehme, dass sie es auch für Sie sind.

Um nur ein Beispiel für die tollen Volten zu geben, die von der Kunstgeschichte in der Vergangenheit geschlagen worden sind: In München – der Stadt, in der Sie lange gelehrt und gearbeitet haben – konnte dadurch etwa eine Villa mit dem Namen „Lenbachhaus“ zur Heimat der Avantgardegruppe „Blauer Reiter“ werden. Der alte Malerfürst Franz von Lenbach, nach dem die Institution benannt ist und der 1904 gestorben war, würde sich im Grabe herumdrehen, wenn er wüsste, dass seine geliebte Villa von Modernen bezogen wurde. Von malenden Männern und Frauen, die er, der Liebling der deutschen Kaiser, als talentlose Schmierfinken und Hochstapler abgetan hätte. Zu Lebzeiten war sich Lenbach sicher, dass sich die Nachwelt an seine Bismarck-Porträts erinnern würde, die er wehevoll im Stile Rembrandts gemalt hatte. Stattdessen verwandelten die nachfolgenden Generationen sein ehemaliges Wohnhaus in ein Museum für die Malerei des „Blauen Reiters“.

Zu den Kräften, die an solchen Veränderungen in der Kunstgeschichte mitwirken, zählen Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker, wie Sie einer sind, lieber Herr Grasskamp. Wenn wir uns die Kunstgeschichte als eine große Konstruktion vorstellen, als ein Gebälk, in dem es knarzt und arbeitet, dann sind Sie vielleicht die Witterung, die dazu führt, dass sich das Holz verändert. Oder Sie sind der Käfer, oder besser: eine ganze Kolonie Käfer, die sich durch das Material arbeitet, hartnäckig Tunnel bohrend. Was fest scheint, wird daraufhin porös.

Die Statik verändert sich und die Gewichte werden verlagert. Wie Sie diese Arbeit verrichten, will ich versuchen, in den nächsten Minuten zu beschreiben, in drei Teilen.

I. Stil

Da wäre zum einen der Stil, Ihre Art zu schreiben. Unnachahmlich, klar, treffsicher, pointenreich und häufig sehr komisch. Es ist dieser Stil, der jede Lektüre zu einer großen Freude macht. Die Worte liegen aus wie Köder – und wer neugierig näher schwimmt und zuschnappt, fühlt sich daraufhin an einer langen Leine fortgerissen, tiefer und tiefer hinein in den Stoff Ihrer Texte. Für Ihre Formulierlust will ich einige Beispiele hier anführen. Über Gerhard Richter etwa haben Sie 1987 geschrieben, in dem Aufsatz „Erborgte Radikalität“. Der Text handelt von dem Gemäldezyklus „18. Oktober 1977“. Richter hatte kurz zuvor einige tagebuchartigen Notizen veröffentlicht, in denen er sich über den Kunstbetrieb und die Politik auslässt. Und Grasskamp kommentiert: „Diese Innenansicht eines Malers, dessen globaler Widerwille offenbar nur durch die Selbstdisziplin der Arbeit im Lot gehalten wird, gab jenen recht, die in Richters Werk schon immer mehr sehen wollten als ein souveränes ästhetisches Abenteuer oder einen zynischen Winterschlussverkauf der Moderne.“

Oder ein weiteres Beispiel aus dem Aufsatz über Hans Haacke und dessen Beitrag zur Biennale in Venedig im Jahr 1993. Sie beschreiben einleitend das Parkgelände der Lagunenstadt, in dem die Länderpavillons stehen: „Seine Bestandteile sind Gebäude, groß genug, um Kunstwerke aufzunehmen, und eng genug benachbart, um dem Park seine sonderbare architektonische Dichte zu stiften. Auf ihren Portalen und Mauern sind die Namen von Staaten geschrieben, für die sie stehen sollen, und im Verhältnis zu dieser repräsentativen Aufgabe nehmen sie sich aus wie hingestreute Puppenhäuser des Weltgeistes.“

Und noch ein Beispiel: Dem Gigantismus der Gegenwartskunst, den sie treffend „Formatwucher“ nennen, widmen sie sich in ihrem Buch „Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion“, erschienen 2016. Die Folgen beschreiben sie so: „Kurioserweise behaupten sich gerade die flächendeckenden Großformate in den Museumssuiten der Gegenwart am besten, während die kleinen Formate der Nachkriegszeit fast überall mit einer gewissen Peinlichkeit ins Depot geschubst worden sind, als seien sie über Nacht eingelaufen.“

Letztes Beispiel: Auch über den „Kunstbetriebsprofi“, wie sie es nennen, haben Sie in einem Essay geschrieben mit dem Titel „Ein Urlaubstag im Kunstbetrieb“. Der Kunstbetriebsprofi neigt zur Übertreibung, wie Sie feststellen, wenn es darum geht, die Verweildauer vor einem Bild anzugeben. Sie schreiben: „Denn Kunstbetriebsprofis verhalten sich nicht selten wie Angler, die mit

beiden Händen weitaus größere Fische anzeigen, als sie tatsächlich gefangen haben. Der Satz ‚Ich habe Stunden vor diesem Bild verbracht‘ verdient jedenfalls ein ähnliches Misstrauen wie die Anglergeste, denn das Durchgangstempo von Kunstausstellungen ist (...) eher gestiegen, und zwar in einem direkt proportionalen Verhältnis zur gewachsenen Fülle der Exponate.“ (S. 30) Und mit dem Angler sind wir schon beim nächsten Punkt. Der Stil ist der eine große Reiz Ihrer Texte, der andere der Gegenstand.

II. Themen

Sie, lieber Herr Grasskamp, haben den Vergleich mit dem Angeln aufgebracht und ich will ihn weiterführen. Denn auch der Kunstkritiker ist ein Angler, der im Ozean fischt, in den breiten Lagunen der Gegenwart und den verwinkelten Riffen der Geschichte, mal kleinere Fische an Land ziehend, mal größere. Was im Netz des Kritikers hängen bleibt, erhält die Chance auf ein Publikum. Der große Rest der Meeresbewohner irrt dagegen weiter in den dunklen Tiefen umher, ungesehen und unkommentiert. Manches wird als Beifang nur kurz an Bord geholt, um dann doch zurück ins Meer geschüttet zu werden. Künstler brauchen Kritiker. Aber das gilt auch umgekehrt. Kritiker brauchen auch Künstler. Für den Erfolg des Kunstkritikers ist nicht zuletzt der Fang entscheidend, welcher Fisch herausgezogen wird, mit welcher Künstlerin, welchem Künstler, man sich beschäftigt. Im Glücksfall gehen Kunstkritiker und Künstler eine Symbiose ein, eine Gemeinschaft, wie Anemone und Clownsfisch. Es ist dann ein Geben und Nehmen, auf beiden Seiten, wechselseitig und bereichernd.

Der Künstler, über den Sie am meisten geschrieben haben, ist Hans Haacke. Und hier scheint mir eben dieser Fall der Symbiose vorzuliegen, denn zwischen beiden Werken gibt es viele Ähnlichkeiten und Verbindungen, zwischen Grasskamps Texten und Haackes Installationen. In Ihrer Rede werden Sie selbst über Haackes „Manet-Projekt“ von 1974 sprechen. Lassen Sie mich also ein anderes Beispiel nehmen, um die Parallelen aufzuzeigen, den Deutschen Pavillon auf der Biennale Venedig von 1993. Uns allen steht noch vor Augen, wie Haacke die Architektur veränderte, vor allem den Boden, der auf einmal gesplitterten Eisschollen glich. Grasskamp schreibt dazu: „Das Flanierfeld für die eleganten Kunstbesucher war zerstört und unbegehrbar, denn die Bodenplatten waren aufgebrochen, als fände an Stelle einer heiteren Vernissage die Auferstehung der Toten statt.“ In dem Text, der unter dem Titel „Hans Haacke – Bodenlos“ zuerst 1993 im Katalog des Deutschen Pavillons erschien, zeichnen Sie die Geschichte des Bauwerks nach, wie es auch Haacke getan hat, und stoßen dabei auf Kontinuitäten, die wenig beachtet worden sind. Bei Ihnen heißt es:

„War es schon merkwürdig, daß man an der kantigen Architektur des deutschen Pavillons so wenig Anstoß nahm, so war es noch eigenartiger, daß von 1948 bis 1958 ausgerechnet Eberhard Hanfstaengl für die Bundesrepublik als Biennale-Kommissar tätig sein konnte, denn er hatte diese Funktion bereits 1934 und 1936 für das Dritte Reich ausgeübt.“ (S. 138)

Mit Hanfstaengl machten sie auf die personelle Kontinuität aufmerksam, die Verbindungen, die weiterhin die NS-Zeit mit dem Deutschland der Nachkriegszeit verknüpften. Ihr Text für den deutschen Pavillon ist dabei kein Einzelfall. Um nur noch ein Beispiel zu nennen. Zu den Lektüren, die mich am meisten geprägt haben, zählt Ihr Buch „Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit“, erschienen im Jahr 1989. Darin widmen Sie sich ausführlich der documenta in Kassel und ihrer Geschichte. Seite für Seite stoßen Sie Ihre Leser auf Ungereimtheiten, die sich nicht leicht wegerklären lassen. Da wir uns hier im Museum Ludwig befinden, will ich vor allem auf eine zu sprechen kommen. Vor wenigen Jahren fand hier die große und großartige Retrospektive des Künstlers Otto Freundlich statt, des 1944 ermordeten deutsch-jüdischen Bildhauers. Seine Plastik „Der große Kopf“ hatten die Nationalsozialisten auf den Titel des Begleithefts zur Ausstellung „Entartete Kunst“ gesetzt. Eben gegen diese Geschichte der Verfemung und Verfolgung gab die documenta vor anzutreten. Aber, wie sich bei Ihnen nachlesen lässt, 1955 fehlten auf der documenta I in Kassel ausgerechnet viele „wichtige und namhafte deutsch-jüdische Künstler“, diejenigen also, die von 1933 an zur Zielscheibe von Hass und Zerstörung geworden waren. Sie nennen etwa Jankel Adler, Felix Nussbaum, Gert Wollheim, Ludwig Meidner und Otto Freundlich. Warum, schreiben Sie, „gerade die erste documenta glaubte, ohne ein Werk Freundlichs auskommen zu können, wird nicht jeder nachvollziehen können“.

Kurzum: Ihr Buch „Die unbewältigte Moderne“ von 1989 ist über Jahrzehnte eine der wenigen Veröffentlichungen gewesen, in denen die Kunstpolitik der Nachkriegszeit kritisch betrachtet wurde. Sie erzählten nicht das Märchen von der Stunde Null. Nicht die Legenden von der Wiederherstellung der Moderne. Nicht den Mythos von dem Bruch mit der NS-Zeit. Ich will hier daran erinnern, dass ihr Buch mehr als ein Vierteljahrhundert vor dem Fall Gurlitt erschien, dem Münchner Kunstsandal, der ein Symbol für die Kontinuitäten nach 1945 geworden ist. Ihr Buch war damit 1989 im besten Sinne unzeitgemäß. Die gute Nachricht lautet wohl in diesem Fall, dass sich auch in Zukunft Generationen von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern an Ihrem Werk abarbeiten können. Die schlechte Nachricht lautet, wenn ich das hinzufügen darf: Ich stelle mir vor, dass es nicht immer einfach war, Walter Grasskamp zu sein.

III. Zeugenschaft

Damit komme ich zu meinem dritten Punkt, den ich „Zeugenschaft“ nennen will: In Ihren Texten verbinden Sie Geschichte und Gegenwart, Kunstgeschichte und Kunstkritik. Mehr als zwei Jahrzehnte haben Sie als Ordinarius für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste in München gelehrt, nach Stationen in Münster, Aachen und Bonn. Schauend und schreibend haben Sie sich dabei in Ihrer Gegenwart bewegt und sie geprägt. Die ehemalige Gegenwart ist inzwischen selbst zur Epoche geworden, einer Ära, in welcher Deutschland eine beispiellose Karriere als Kunstnation durchlaufen hat. Dieser Aufstieg verdankt sich einer Vielzahl von Personen. Sie selbst gehören dazu und Sie haben viele begleitet, in zahlreichen Aufsätzen und Gesprächen, zum Beispiel mit Johannes Cladders, Kasper König, Hans Mayer oder Thomas Grochowiak in den wunderbaren Interviewbänden, die Regina Wyrwoll in der Reihe „Energien/Synergien“ der Kulturstiftung Nordrhein-Westfalen herausgegeben hat. Über ihre Beziehung zum Sammler Ludwig werden Sie selbst noch reden. Mir bleibt nur darauf hinzuweisen, dass Sie seine Leidenschaft für Pop Art teilten. Ein wunderbares weiteres Buch ist daraus hervorgegangen, über „Das Cover von Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band“, erschienen 2004.

Als Zeuge, als Chronist und Kritiker der Gegenwart, haben Sie sich dabei immer einem größeren Publikum gegenüber verantwortlich gefühlt. Sie haben stets für Betrachter geschrieben – das ist nicht selbstverständlich. Unermüdlich haben sie sich auch dem Thema Kunst im öffentlichen Raum gewidmet, etwa in dem Sammelband „Unerwünschte Monumente“, ebenfalls aus dem Jahr 1989. Ihr Interesse gilt dabei den Gründen für die hitzigen Debatten. Sie bemühen sich darum zu verstehen, warum Kunst im öffentlichen Raum so aneckt und häufig für Aggressionen sorgt. Es geht Ihnen ausdrücklich nicht darum – und ich zitiere – „die Unwürdigkeit des Massenmenschen vor den einsamen Triumphen der Kunst“ zu bekritteln. Auch hier nehmen Sie die Betrachter ernst. Die von Ihnen analysierten Fälle prägt dabei im Kleinen die Freund- und Feindrhetorik, die im Großen in unserer Gegenwart immer weiter um sich greift. Sie forderten damals von Ihrem Fach eine „Theorie der Konflikte“ und verlangten zur „pragmatischen Lösungsfindung“ beizutragen – in üblicher Weitsicht.

Lassen Sie mich mit einer kleinen Anekdote schließen, die gleich zwei Pointen hat. Sie spielt im Jahr 1977, als Sie 27 Jahre alt waren und Ihre erste Auszeichnung erhielten, den „Förderpreis der Stadt Aachen für junge Künstler“. Das ist nicht nur insofern bemerkenswert, als es zeigt, dass Sie als Künstler begannen und darauf ins Metier des Kritikers und Kunsthistorikers wechselten. Es ist auch deshalb wert, hier berichtet zu werden, weil es nicht nur der erste

Preis ist, den Sie erhielten, sondern auch für vierzig Jahre der letzte. Erst heute, 2019, werden Sie mit einem weiteren Preis ausgezeichnet, dem AICA-Kritikerpreis.

Weil ich das ganz und gar nicht glauben konnte, habe ich Ihnen im Vorfeld geschrieben, um mich noch einmal zu versichern. Ihr Kommentar per Mail – heiter und rheinländisch: „Ja, wie ich es geschafft habe, nur alle vier Jahrzehnte einen Preis zu kriegen, ist mir auch ein Rätsel! Dafür saß ich all die Jahre brav in vielen Jurys, die hochkarätige Preise an viele Künstler verteilten. Aber wie der Rheinländer weiß: Mer muss och jönnne künne!“

Noch einmal zurück ins Jahr 1977: Das Werk, das Sie damals zeigten, im Alter von 27 Jahren, trug den Titel „Das neue Kolonialmuseum“. Es war eine Anspielung auf Broodthaers' berühmtes Projekt des „Musée d'art Moderne, Département des Aigles“. Anders als Broodthaers interessierten Sie sich jedoch nicht für den Adler als Wiedergänger. Versammelt haben Sie, der junge Künstler Walter Grasskamp, Waren aus der Konsumwelt, für die mit Abbildungen von Schwarzen geworben wurde. Ihr „neues Kolonialmuseum“ sollte aufzeigen, wie die Exotisierung von Menschen die Kolonialzeit überdauert hatte, bis in die Bundesrepublik hinein. Diese Ästhetik nannten sie einen „Angriff auf die Menschenwürde“. Ich kann mir nicht verkneifen festzustellen, dass Ihr „neues Kolonialmuseum“ mal wieder zu früh kam. Auch als Künstler waren Sie unzeitgemäß. Ihr Nachdenken über die Kolonialvergangenheit setzte bereits vierzig Jahre vor der Gründung des Humboldt-Forums ein, der Berliner Institution, in der plötzlich Kunsthistoriker von Rang aus allen Wolken fallen wollten, als es hieß, die deutsche Kolonialvergangenheit müsse aufgearbeitet werden. Diese geschichtsvergessene Peinlichkeit hätte man sich ersparen können.

Lieber Herr Grasskamp, wäre ich Monika Grütters gewesen, die Kulturstaatministerin, hätte ich Sie als Gründungsdirektor nach Berlin berufen, an das Humboldt-Forum. Sie, den ehemaligen Künstler und Schöpfer des „Neuen Kolonialmuseums“, den scharfsichtigen Autor von „Die unbewältigte Moderne“, den grandiosen Analytisten von „André Malraux und das imaginäre Museum“, den kongenialen Interpreten Hans Haackes und den unermüdlichen Freund der Betrachter. Eine solche Ernennung hätte vielleicht uns beiden keine Freude gemacht. Sie hätten mir zum Beispiel absagen können und mich damit sehr verärgert. Oder Sie hätten zugesagt und mich dafür, nach dem Debakel um die Fertigstellung des Gebäudes, irgendwann verwünscht. Insofern ist alles gut, wie es ist. Die beste Zeit, um Ihr Denken, Ihren Stil und Ihre Recherchen, weiter in Umlauf zu bringen, bricht gerade an. Und ich gratuliere Ihnen deshalb von ganzem Herzen zum AICA-Kritikerpreis!