

Späher, Pioniere, Neuerer, Vorreiter und Bremser

„Ich versichere euch, daß diejenigen, die nicht den Weg des Futurismus eingeschlagen haben, dazu verdammt sind, für immer zwischen den alten Gräbern zu kriechen und sich von den Resten der Vergangenheit zu ernähren. < Schon ein Jahrzehnt später...ist der Futurismus zur Angelegenheit einer Malergruppe von minderer Bedeutung geschrumpft.“

(Christian Demand zitiert Malewitsch 1916 in „Die Beschämung der Philister“ Springe 2003, S.127)

Gert Mattenklott zitiert in einem Aufsatz „Albernheit“ (in „Blindgänger“, Frankfurt a.M. 1986, S.182) den frühromantischen Freundesbund um die Schlegels, Schelling und deren Frauen wie folgt: „Nachdem man im Oktober 1799 in gemeinsamer Runde Schillers ‚Glocke‘ aus dem soeben erschienenen *Musen-almanach* verlesen und dabei ‚fast von den Stühlen gefallen (ist) vor Lachen, führten Skrupel danach zu Vorwürfen und ernstlicher Verstimmung: ein Kind war dabeigewesen.“ Was, bitte, gab es da zu lachen? Ist es für jemanden, der die >Glocke< noch für den Deutsch-Unterricht auswendig gelernt hat, nachvollziehbar, dass Zeitgenossen diesen Fels deutscher Dichtkunst albern finden konnten und das in Anwesenheit eines Kindes? Wie hat man sich die Auseinandersetzungen um künstlerische Positionen im 18. und 19.Jh. vorzustellen? Albernheit, ein kindisches Benehmen von Erwachsenen als schlechtes Vorbild einer Reaktion auf Dichtkunst, die ein ernstes und heroisches Thema abhandelt? Wie weit entfernt ist andererseits Spott von Beschimpfung? Der Spötter mag seine Beschimpfung auch dann noch als Spott empfinden, wenn der Beschimpfte schon längst der Meinung ist, dass hier eine Grenze zur Beleidigung, üblen Nachrede, Verleumdung überschritten wurde. Auch die verbalen Feldschlachten der Neuerer, die sich gern als Vorreiter eines vermeintlich unvermeidlichen Fortschritts stilisieren, gegen die Bremser und Philister, die am Althergebrachten festhalten wollen, kommen in der Kunstgeschichte eher selten vor. Geschichtsschreibung tut gerne so, als sei in ihrem Metier nichts strittig und Geschichte je schon mit dem Meißel in Granit gegraben.

Den großen Erzählungen der >modernen Kunst< mangelt es nicht an Kapiteln, die sich mit neuen Gruppierungen befassen, die sich unter den einigenden Hut eines „...ismus“ versammeln lassen, und für die sich meist auch ein Datum für ein **Erstlingswerk**, eine erste Ausstellung, einen **Erfinder** benennen lässt. Solche Fakten scheinen das Format zu prägen, dass den Eintritt eines kunstgeschichtlich relevanten Ereignisses in die Erzählung der künstlerischen Moderne rechtfertigen lässt. Es liegt wohl in der Natur der Sache, dass die Immatrikulation ins Buch der Geschichte den Ereignissen stets ein wenig hinterherhinkt. Das Neue muss erst einmal von der Kunstwelt und dann von den Geschichtsschreibern bis hin zu den Chronisten eine Strecke, eine Hackordnung und Filterung durchlaufen, denn **die eine** maßgebliche Quelle für die **Zumessung von historischer Relevanz** gibt es nicht, da müssen sich schon mehrere Schaltstellen einer Meinung anschließen.

Die Geschichte dieses Prozesses ist üblicherweise nicht Bestandteil der kunstgeschichtlichen Erzählung, was man als einen Mangel empfinden kann, weil so der Eindruck entsteht,



als würde ein neuer Stil, eine neue Richtung jeweils schon als Kunst das Licht der Welt erblicken. Tatsache ist jedoch, dass das Neue sich in den letzten beiden Jahrhunderten meist erst gegen erhebliche Widerstände des Etablierten durchsetzen musste. Stellenweise war es sogar als etwas ‚geboren‘ worden, was sich (noch) gar **nicht als zur Kunst gehörend** verstehen konnte oder wollte, z.B. als Antikunst. Die Kunstgeschichtsschreibung bemüht für den Kampf des Neuen gegen das Alte insbesondere seit dem 19.Jh. den militärischen Begriff der **Avantgarde** und die Tatsache, dass es sich um Kämpfe handelte hat schon die zeitgenössische Karikatur ins Bild gesetzt. Sie hat damit eine Vorstellung geschaffen, die ein Jahrhundert lang Geltung besaß, wie sich beispielsweise noch in einem Bild von Mark Tansey aus dem Jahr 1984 mit dem Titel „*Triumph of New York School*“ zeigt (siehe S. 29). Wenn man im militärischen Bild bleiben will, dann gehört die Vorreiterei wohl schon der kämpfenden Truppe an. Kundschafter und Späher können schon mal den möglichen Weg erkunden, der dann durch die Pioniere für die Reiterei und die Truppe gangbar gemacht werden muss. Solche Feinheiten findet man in der Kunstgeschichtsschreibung eher selten dargestellt.

Was allerdings passiert in der Erzählung von Kunst, wenn das Neue mit seinen Ansprüchen, die ja oft gegen das Etablierte in Stellung gebracht werden, mit einer neuen Werteordnung das Bestehende als überwunden, veraltet, von seinem Platz verdrängt? Das kann zum einen dazu führen, dass mehrere Wahrheiten nebeneinander koexistieren, indem sie sich die Gunst des Publikums teilen. Manchmal führt es aber auch zu einem rasanten Verfall des Alten, mindestens aber zu einem Bedeutungswandel, der das Alte nur noch mit historischem Interesse belegt, es von den Ausstellungswänden ins Depot der Museen verlagert, oder im schlimmsten Fall aus der Kunstwelt verbannt. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn sich eine Kunst zu eng mit gesellschaftlichen Mächten verbündet hat, die selbst einer Konjunktur unterliegen. So hat die enge Bindung von Kunst an Religion, an Politik, an wirtschaftliche Eliten stets schon den Charakter von Schicksalsgemeinschaft besessen. Kunst konnte sich aus solchen Abhängigkeiten nur dadurch lösen, dass sie sich auf ein in der Form begründetes Eigenleben berief, eine ästhetische Qualität, die den jeweiligen Inhalt überstrahlt und zeitlose Geltung beansprucht. Der Begriff >Stil< liefert dafür das theoretische Gerüst, und einer seiner maßgeblichen, modernen Theoretiker war Heinrich Wölfflin. Ihm verdankt die Kunstgeschichte ganz wesentlich die Anerkennung als akademische Disziplin und ihren Einzug in die Universitäten.

Vermutlich lässt sich die große >**Zeit der Avantgarden**< eingrenzen auf eine Spanne zwischen Romantik und Popart und auch die Schauplätze scheinen mir begrenzbar auf Regionen, die in dieser historischen Phase zu Schlachtfeldern oder Fluchtburgen von Revolutionen werden und Akteure der großen politischen Umwälzungen beheimaten. Solche Eingrenzung setzt voraus, dass Unterscheidungen getroffen werden können zu Epochen anderer Umwälzungen, denen Bilder ausgesetzt waren, beispielsweise beim Übergang der religiösen Bildkunst aus den Produktionsstätten der Klöster in die Werkstätten weltlicher Handwerker. Oder: Die Abgabe der Definitionshoheit über Handwerkskunst durch die Zünfte oder Gilden an die Akademien. Beide Bewegungen mögen über Jahrhunderte hinweg und große Teile Europas hinweg den Weg bereitet haben für das, was seit der französischen Revolution in sich beschleunigenden Phasen von Jahrzehnten die diversen Avantgarden zurücklegten.

Mit der Schließung der **Académie Royale de Peinture et de Sculpture** 1793 und der Öffnung des jährlichen Salons für alle Künstler beginnt der Übergang zu einer kunstdemokratischen Ära in Frankreich. Die Zugeständnisse an die bürgerliche Kunst gehen jedoch noch nicht so weit die akademische Kunst doktrin in Frage zu stellen. Es bleibt beim Privileg der Historienmaler eine Akademieklasse zu führen und die Einreichungen zum Salon zu jurieren. Das hat zu einem Klima beigetragen, das den Karikaturisten und dem Cabaret einen Nährboden bereitete.

Das Verhältnis der bildenden Künstler untereinander ist in dieser Zeitspanne zunehmend geprägt von Konkurrenz und Solidarisierung. Das erscheint nur als Widerspruch, galt die Solidarität doch stets nur den Gesinnungsgenossen, mit denen man sich zu Gruppen zusammenschloß, und alles,

was anderer Ansicht war, sah man als Konkurrenz: Die Romantiker begehren auf gegen die Lehren der Akademien und die Professoren als deren Vertreter. Die ‚aristokratischen‘ Hofkünstler wollen das republikanische Künstlerproletariat klein halten, ein Ringen um verschiedene **Wahrheiten** prägt den oft kämpferisch ausgetragenen Dissens. **Zeichnung gegen Colorit** (siehe Abb. oben Delacroix gegen Ingres), **Historienmalerei gegen Landschaft**, **Figuratives gegen Abstraktion** sind die Parolen, die die Fronten kennzeichnen. Nicht immer stand die ‚Reiterei‘ Pate für den Karikaturisten, mancher Kampf wurde scheinbar auch zu Fuß ausgetragen. „*Combat des écoles*“ nennt Daumier seine Karikatur aus dem Jahr 1855 in *Le Charivari*. Daumier zitiert hier rechts den nackt kämpfenden antiken Speerwerfer aus dem „*Raub der Sabinerinnen*“ (1799 von David). Der kleine Angreifer in Holzschuhen, ein Mann aus dem Volk, ist eher aus Courbets „*Steinklopfern*“ von 1849 entwichen. Die Karikatur bezieht sich mit den Begriffen „*Réalisme*“ und „*Idéalisme*“ auf Courbets Protest gegen die offizielle Kunst auf der Weltausstellung von 1855.



Mit der französischen Revolution war in ganz Europa ein traditionelles ökonomisches Bündnis zwischen Kunst und feudalen Auftraggebern (Kirche und Adel) ins Wanken geraten. Königliche und fürstliche Sammlungen, Beutekunst aus Napoleons Kriegszügen und Kolonien der europäischen Königshäuser, sowie Bestände aus im Zuge der Säkularisation geplünderten Klöstern/Kirchen wandeln sich in öffentliche Museen mit einem neuen, bürgerlichen Publikum. Die künstlerische Produktion muß in neuem Maßstab über einen freien Kunstmarkt nach neuen Vertriebswegen und bürgerlichen Käuferschichten suchen. Das Verhältnis der Künstler zu ihrem Publikum ist im 19. und 20. Jh geprägt von starken Spannungen, die von **Spott** bis zu offen ausgetragenen **Feindseligkeiten** reichen. Dabei geht es nicht immer nur um die Kunst selbst, sondern auch um den gesellschaftlichen Rang, den Künstler beanspruchen, um Differenzen im Lebensstil, um ein Bedürfnis nach **Erbauung oder Unterhaltung**, das vom Publikum eingefordert wird oder auch um **Belehrungen**, die man sich erhofft oder verbittet. Dabei erscheint weder die Künstlerschaft als ein homogenes Gebilde noch lässt sich das Publikum oder die Kritik über den schnell in Mode gekommenen Kamm von „*Banausen*“ oder „*Pharisäern*“ scheren.

Schon im Vorfeld des ersten Weltkriegs startet Duchamp in New York einen Angriff auf Amerika. Zuerst kämpft er 1913 in der Armory Show mit seinem Bild „*Nu descendant un escalier*“ um die Deutungshoheit über den aus Frankreich importierten Kubismus und die französische Moderne und erntet damit gleichermaßen Spott wie Aufmerksamkeit und eine kleine, aber potente Fangemeinde. 1917 macht er sich dann lustig über die in der >Society Of Independent Artists Inc.(S.I.A.)< assoziierten New Yorker Lokalgrößen mit seiner Aktion rund um „*Fountain*“. Nach zwei Weltkriegen verlagert sich dann die Front der Kunst-„*Ismen*“ von Europa nach Amerika und tritt der bislang europäisch dominierten Moderne 1950 zunächst entgegen mit einem Kampf der „*Zornigen jungen Männer*“ gegen die etablierte Ausstellungspolitik des Metropolitan Museums. Deutschland hatte sich unter dem Regime der Nazis aus dem internationalen Diskurs um das Fortleben der Kunst ausgeklinkt. Eine ganze Generation progressiver Künstler und Kunsthistoriker war ins Exil vorwiegend nach Amerika und England geflohen, und musste nach dem verlorenen Krieg erst einmal seinen Kunstverstand und sein Geschichtsbild neu ‚formatieren‘.

Es zeigte sich: Die Ordnung der Kunstgeschichte in Epochen gelingt im 19./20. Jh nicht mehr. In immer kürzeren Zeitabschnitten lösen sich nahezu beliebig erweiterbare Reihen von Stilen, Schulen, Ismen, Gruppierungen und schwer einzuordnenden Individuen in immer kürzeren Zeitspannen

ab, und sie existieren teilweise auch zeitlich parallel zueinander. Sie bekennen sich zu unterschiedlichen Zielen, grenzen sich voneinander ab, konkurrieren um den Einzug in Ausstellungen, Museen und Sammlungen und sprechen sich nicht selten auch gegenseitig Relevanz, Aktualität, Bedeutung ab. Insgesamt bietet sich fast ein Bild wie bei politischen Parteien: Man vertritt eine gemeinsame Linie nach außen, bedient und pflegt ein begrenztes Publikum mit besonderer Rücksicht auf Sammler und wohlgesinnte Kommentatoren (Kritiker). Solche Bündnisse auf Zeit überdauern selten einen sich anbahnenden kommerziellen Erfolg und werden vom einzelnen Künstler schnell einer eigenen Profilierung geopfert. Einige markante Konkurrenten sollen nun hier vorgestellt werden, beginnend mit den frühen Revoluzzern gegen den normativen Einfluss der Akademien.

Verbale Feldschlachten und Grabenkämpfe der 'Schulen'

1. Künstler gegen die Akademien

Um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert wird unter den Künstlern ein Dissens zwischen freier und akademischer Kunst ausgetragen. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts weht der feudal orientierten Hofkunst der Hauch der Revolution um die Leinwände. Die traditionellen, größeren Auftraggeber brechen weg und eine neue Generation von Kunststudenten lehnt sich auf gegen den Lehrbetrieb der Kunstakademien. In ihrem Urteil über die akademische Kunst sind die Romantiker gnadenlos. Stellvertretend für eine ganze Generation seien hier drei Künstler genannt v.o.n.u.: Asmus Jakob **Carstens** (1754-1798), Joseph Anton **Koch** (1768-1839), Johann Friedrich **Overbeck** (1789-1869). Gemeinsam ist ihnen die Ablehnung der Akademischen Lehre und der durch sie repräsentierten Kunst. Ihr Heil suchen sie in der ewigen Stadt Rom, die ihnen sowohl die Inspiration an den Relikten der Antike wie auch denen der Renaissance bietet. In ihrer Verehrung von religiösem Mittelalter und Raffael sind sie schon nicht mehr ganz einig. Die Annäherung an ihre Vorbilder scheint ihnen in ihrer Heimat verwehrt. Konflikte mit ihren akademischen Lehrern blieben nicht aus. Im Grundsatz geht es ihnen um Wahrheit in Natur und Religion, und die sehen sie durch die "akademische Manier" als nicht erreichbar an.



"Es kann keinen Zweifel geben, daß die Kunstakademien in allen Ländern mancherlei Unheil anrichten" (Carstens zitiert in Pevsner S.193)

"Ich möchte Eurer Exzellenz erklären, daß ich nicht der Berliner Akademie gehöre, sondern der Menschheit... Ich kann mich nur hier (in Rom) entwickeln, unter den besten Kunstwerken, die es in der Welt gibt, und ich werde fortfahren, mich nach besten Kräften durch mein Werk gegenüber der Welt zu rechtfertigen... Meine Fähigkeiten sind mir von Gott anvertraut; ich muß ein gewissenhafter Verwalter sein, so daß ich, wenn der Tag kommt, an dem ich aufgerufen werde, Rechenschaft abzulegen, nicht sagen muß: Herr, das Talent, das Du mir anvertraut hast, habe ich in Berlin begraben." (Carstens als Romstipendiat der Berliner Akademie an Heinitz 1796, zitiert in Pevsner S.195)



Die Kunstakademie, "eine Siechenanstalt"..."ein Armenhaus"...sie gleicht "einem stinkenden Käse" aus dem "ein unzählbarer Schwarm von Künstlern" kriecht, "wie eine Myriade von Maden".(Koch zitiert in Pevsner S.199)



"Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles - und doch kommt kein richtiger Maler heraus. Eins fehlt ... Herz, Seele und Empfindung..." (Overbeck an seinen Vater über die Ausbildung an der Wiener Kunstakademie laut Wikipedia)

In den Akademien wird "jedes edle Gefühl, jeder wertvolle Gedanke unterdrückt und verscheucht".(Overbeck zitiert in Pevsner S.200)

In Italien und besonders in Rom finden sie ein Milieu das ihre Sehnsucht nach einer künstlerischen Erneuerung befriedigt. Carstens und Koch stehen als Köpfe für die Gruppe der sog. Deutschrömer, Overbeck steht hier stellvertretend für die Lukasbrüder (Overbeck, Pforr, Cornelius, Wilhelm Schadow, Fohr, Olivier, Schnorr von Carolsfeld). In ihrem Bedürfnis nach Erneuerung der Kunst trieben es die bald in Rom als "Nazarener" verspotteten Lukasbündler extrem: In einem aufgelassenen Kloster schlossen sie sich zu einer Art Kommune zusammen, verpflichteten sich auf eine strenge religiöse Lebensführung bis hin zu mönchischer Kleidung und suchten die Erneuerung der Kunst in einer Rückbesinnung auf den religiösen Geist mittelalterlichen Bildschaffens. In einer Wiederbelebung der Freskotechnik als Gemeinschaftsproduktion liegt auch ein Protest gegen ein wachsendes profanes Bildbedürfnis nach Kriterien des bürgerlichen Geschmacks. Dazu muss man wissen: Ein Fresko ist fest mit der Wand verbunden und eignet sich daher als Handelsware nicht, zielt auch im Format eher auf den Großauftrag in Kirche, Schloss, Rathaus, als auf ein Stück Dekoration im bürgerlichen Haushalt.

In den Augen ihrer Kritiker geht es einerseits um die Inhalte dieser Kunst, aber in besonderem auch um die künstlerische Attitüde ("*Haltung*") und Lebensweise dieser Künstler, an der man sich stößt. Hier ein paar Zitate aus "*Künstler beschimpfen Künstler*"(Hrsg. Peter Dittma, Leipzig 1997).

D.Chodowiecki über Carstens:

"Zu viel Eigendünkel."

Koch über Koch:

"Man wirft mir Mangel an Originalität, Diebereien nach Raffael, Michelangelo, Dürer. Rubens, Poussin und was mehr vor..."

Ludwig Richter über Koch:

"Der berühmte und größte der neuen Landschaftler, der Tiroler Koch, welcher nun seit 30 Jahren hier lebt, verdirbt sein ungeheures Genie an charakterlosen Bildern."

R.Schadow über Overbeck:

"Overbeck wohnt in der Villa Massini...ich habe ihn zweimal besucht, er mich nie, die Herren sind zu intolerant, die Herren lieben nur sich und nur das, was gerade so ist wie sie."

Courbet über die Nazarener:

"Sie sind stark in der anekdotischen Malerei, und alle Wände Münchens sind wie mit Fresken tapeziert."

C.D.Friedrich über die Nazarener:

"Knechtische Nachahmung einer früheren wenngleich schönen Kunstzeit." - "Vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskind am Arm."

J.C.Reinhart über die Nazarener:

"Nazarener sind eine eigene Gattung von Menschen, welche sich von anderen geflissentlich absondern, sich untereinander verehren, lieben und loben, hingegen alles verachten, tadeln und herabsetzen, was nicht zu ihrer Sekte gehört, wobei sie sich selbst nicht entblöden, Verleumdungen zu machen. In ihrer Kleidung zeichnen sie sich durch einen eigenen Schnitt des Rockes aus, der gewöhnlich von schwarzer Farbe und groben Faden ist. Haupthaar und Bart lassen sie lang und ungekämmt wachsen. Blasse Gesichtsfarbe gilt bei ihnen für Schönheit, die sie auch künstlich hervorzubringen wissen. Sie verdrehen gerne die Augen und senken den Kopf nach der einen Schulter. Manche waschen sich nicht, beschneiden auch die Nägel nicht..."

B.Genelli über die Nazarener:

"Die Eisenfresser und Neuntöter unter ihnen tragen stets einen Kittel bei sich, der ihnen etwas Gefährliches geben soll. Die Dulder aber schleichen nicht selten in einen dürftigen Mantel gehüllt, worinnen sie mit Stubenhyazinthen, über die man, damit sie nicht vom Froste leiden, eine Papiertüte stülpt, zu vergleichen sind, mit herabgeschlagenen Augen, höchst bedeutsame wenige Worte spendend, einher."

2. Akademiker gegen Demokraten

In einer ständischen Gesellschaftsordnung gehörten Maler und Steinmetzen zum Großteil der Schicht der Handwerker an. Nur einigen wenigen gelang es, vor allem durch ihre höhergestellten Auftraggeber aus Kirche und weltlichem Adel, eine Sonderstellung zu erlangen. Handwerker organisierten sich seit dem Mittelalter in Gilden und Zünften. Der Zunftordnung und ihren Zwängen konnte man als Künstler seit der Renaissance nur entkommen, wenn man entweder direkt einem adeligen Herrn unterstellt war oder in eine Akademie berufen wurde, wie sie seit dem 17. Jahrhundert überall in Europa durch die Herrscherhäuser gegründet wurden. Akademische Künstler standen über oder außerhalb der Zunftordnung, konnten sich in der Regel die größeren Aufträge sichern und damit auch einen anderen Ruf erwerben als irgendein Mitglied einer Malergilde. Pevsner schreibt *"daß die Unterscheidung zwischen Zunftangehörigen und Accademici in sich selbst die Vorstellung von einem Kontrast zwischen "Kunst" und "kunst" trug, den die Renaissance hervorgebracht hatte."* (Nikolaus Pevsner, "Die Geschichte der Kunstakademien", S. 79)

Diese Unterscheidung zwischen großer KUNST und kleiner kunst wird spätestens im 19. Jh zu einer Existenzfrage vor allem für die Massen der kleinen künstler. Beispielgebend für Europa war die Situation in Paris, wo über die Teilnahme an der staatlich geförderten Kunstausstellung in einem Salon des Louvre eine akademisch besetzte Jury wachte. Wer durch die Entscheidung der Jury nicht zum "Salon" zugelassen wurde hatte keine Aussicht auf staatliche Ankäufe, Auszeichnungen, auf Erwähnung in der Presse und wurde vom Publikum schlicht nicht wahrgenommen. Damit schwan- den die Chancen, sich durch einen Verkauf ein Minimum eines wirtschaftlichen Erfolgs zu sichern. Große Kunst war in erster Linie Historienmalerei und die war klassizistisch geprägt durch das Vor- bild David und seinen Schüler Ingres. Romantische Malerei tat sich selbst dort schwer, wo sie sich in Historienbildern versuchte (z.B. Delacroix oder Gericault). Der Konflikt zwischen den akademi- schen Klassizisten und den Romantikern wird in der Kunstgeschichte gern auf den Prinzipienstreit zwischen der Vorherrschaft von Linie (Zeichnung, Form) bzw. Farbe (Pinsel) gebracht. Die Klassi- zisten sahen die Zeichnung als Grundlage jeglicher Bildnerie an, während insbesondere die französischen Romantiker den Primat der Farbe beschworen. Ganz schwer hatte es eine Malerei, die sich dem Realismus oder dem Naturalismus verschrieb und insbesondere die Landschaft und das Genre zu ihren Motiven machte. Das galt als bürgerliche Kunst und minderwertig, wurde auch an den Akademien nicht gelehrt. *„Das ist eine Malerei von Demokraten, von Leuten, die ihre Wäsche nicht wechseln.“* (Graf Niewekerke zitiert in Ross King S. 48)



Minister Niewekerke



Direktor Blanc



Assist. Chennevières

Erst der Salon des Jahres 1863 brachte eine Wende mit sich. Graf Niewekerke (Bild), der Museumsminister und Juryvorstand, wie auch andere Mitglieder der Jury hegten eine tiefe Abscheu gegen die *"Kunst von Demokraten"*, für die der Dichter Gustave Flaubert den Ausdruck *"democrasserie"* geprägt hatte. (Ross King, S. 97) *"Von den über 5000 eingereichten Arbeiten waren lediglich 2217 angenommen worden" ..."Von den 3000 Künstlern, die ihre Werke eingesandt hatten, erhielten nur 988 eine gute Nachricht."* (Ross King, Zum Frühstück ins Freie, 2007, S. 80) Es hagelte Proteste, es gab Aufmärsche der empörten Künstler, die Presse war verheerend für die Jury. Der Kaiser schaltete sich ein und genehmigte einen ersten Salon der Zurückgewiesenen, Alles gut nachzulesen z.B. bei Ross King: *"Dem Kaiser sind zahlreiche Beschwerden betreffend die von der Jury zurückgewiesenen Kunstwerke zu Ohren gekommen. Seine Majestät hat, getragen von dem Wunsche, das Volk über die Rechtmäßigkeit dieser Beschwerden entscheiden zu lassen, beschlossen, dass die abgewiesenen Kunstwerke in einem anderen Teil des Palais des Champs-Élysées auszustellen sind. Die Teilnahme an dieser Ausstellung ist freiwillig, und diejenigen Künstler, die sich nicht daran beteiligen wollen, mögen die Verwaltung davon*

in Kenntnis setzen, damit ihnen ihre Arbeiten zurückgegeben werden". (Le moniteur universel vom 24. April 1863, zitiert bei Ross King S.92) Obwohl einige der zurückgewiesenen Künstler Angst hatten im Salon der Zurückgewiesenen dem Spott des Publikums ausgesetzt zu sein, hatte der Katalog "einen Umfang von 80 Seiten", in dem "781 Kunstwerke von 366 Malern, 64 Bildhauern sowie einer Handvoll Architekten und Graveure aufgeführt" waren. "Von über 2000 Künstlern, die zurückgewiesen worden waren, hatten sich weniger als 500 dazu entschlossen, ihre Arbeiten im Salon des Refusés zu zeigen". Nicht alle ausstellenden Künstler waren im Katalog enthalten, z.B. weil sie den Katalogmachern nicht bekannt waren, so z.B. ein junger Maler namens "Paul Cezanne"(King, S.107). Unter den Zurückgewiesenen Werken war eine ganze Reihe minderwertiger Arbeiten. Andererseits ging es der Jury aber auch um die Ausgrenzung von Werken, die nicht ihrem Kunstverständnis entsprachen, aber von Künstlern stammten, denen eher die Zukunft gehören sollte: Whistlers "Mädchen in Weiß" (später umbenannt in "Symphonie in Weiß, Nr.1"), Manets "Le Bain" (später umbenannt in "La Déjeuner sur l'herbe").

...."den 7000 Menschen, die am Freitag, dem 15. Mai, als der Salon des Refusés eröffnet wurde, in den Palais des Champs Elysées strömten," mangelte es "wahrlich nicht an Gelegenheiten, skandalöse und amüsante Bilder anzusehen. Die meisten Besucher kamen voller Erwartung, in einer Ausstellung der Absonderlichkeiten schockiert und unterhalten zu werden. Die Zeitungen hatten ihnen Appetit auf die Veranstaltung gemacht, indem sie ausführlich über die Eröffnung dieses Salons berichteten, den sie abwechselnd <Salon der Bezwungenen> und <Salon der Ketzer> nannten. Ein Journalist taufte das Ereignis sogar <Salon der Witzbolde> und versprach seinen Lesern seltene Blicke auf die drolligsten Werke künstlerischer Dilettanten: <Nein, es gibt wirklich nichts Spaßigeres, nichts Groteskeres, nichts Lachhafteres als diese Arbeiten>"(King, S.111)

Wie man sich den Besuch so eines Salons vorzustellen hat liefern uns wiederum Salonkarikaturen von Daumier. Rewald schreibt: "Vom ersten Tag zog der Salon der Refüsierten eine riesige Menge von Besuchern an, an Sonntagen die Rekordzahl von drei- bis viertausend Menschen. Die von der Kritik als sehr ergötzlich beschriebenen Arbeiten der Abgewiesenen zogen natürlich mehr Leute an als die mehr oder minder langweiligen Bilder des Salons. >Beim Eintritt<, berichtete Hamerton, >verliert jeder Besucher sehr schnell, ob er will oder nicht, den Ernst und die Konzentration, die zur gerechten Beurteilung von Kunstwerken unerlässlich sind. Kaum ist die Schwelle überschritten, brechen auch die gesetztesten Besucher in Gelächter aus. Das genau erhofften die Mitglieder der Jury, aber für viele wertvolle Künstler ist es höchst ungerecht... Das Publikum ist im allgemeinen jedoch entzückt. Jeder geht hin, um sich die abgelehnten Bilder zu betrachten<" (Rewald, "Die Geschichte des Impressionismus", S. 59) In der Mitte der Lithografie aus Charivari (oben) sehen wir den Kritiker abgebildet, wie er mit dem Katalog durch die Ausstellung schreitet, freundlichst begrüßt und hofiert von den Künstlern, die ihm dort auflauern und ihm den Weg zu ihren eigenen Werken weisen wollen. Eine



wohlwollende Erwähnung ihres Bildes in einer Zeitung wäre fast schon ein Verkaufserfolg. (Daumier "Der Kritiker") *"Ils m'ont refusé ca...les ignares!!"* - Das haben sie mir abgewiesen, die Banausen. Mit dieser Karikatur (Mitte) kommentiert Daumier 1859 die wachsende Zahl der von der Salonjury zurückgewiesenen Künstler. Die Zahl der Refusierten wächst bis 1863 so an (über die Hälfte der 3000(!) Künstler wurden zurückgewiesen), dass ihr Protest den Kaiser veranlasst, erstmals einen 'Salon der Zurückgewiesenen' einzurichten. An Sonntagen war der Eintritt in öffentliche Ausstellungen frei. Da strömten die Bürger in Massen durch die Säle, in denen sich die Bilder bis unter die Decke in Reihen übereinander drängten. Unten konnte man nichts sehen, weil die Leute dicht gedrängt standen, oben konnte man nichts sehen, weil die oft recht kleinen Formate zu weit weg waren. (Daumier "Freier Eintritt" 1852)

Der Comte de Nieuwerkerke wurde 1849 zum 'Museumsminister' ernannt und wachte in dieser Funktion zwanzig Jahre lang über den Salon und die Jury. Charles Blanc löst ihn 1870 ab als Direktor der Schönen Künste. *„Ich fordere die Künstler auf das ihre für die Gesundheit des Landes zu tun selbst im Drama unseres Unglücks ergreifende Momente zu finden und aufwühlende Kunstwerke zu schaffen“* (Ross King S.391) Mit 'aufwühlenden Kunstwerken' meint er **Historienbilder** fördern zu müssen, im Sinn von Heldenerzählungen als Vorbild für künftige französische Siege auf allen Feldern der europäischen Auseinandersetzungen. Der Marquis de Chennevières hatte seit 1852 als Niewekerkes Stellvertreter erheblichen Einfluss auf die Logistik für den Salon. *„Die Aristokratie ist mehr wert als die Demokratie, in der ein unverschämter plumper Schwanz den schwachen und entmachteten Kopf mit sich zerrt.“* (Ross King S.97) Die Herren vertraten mit unterschiedlicher aber effektiver Vehemenz eine traditionalistische Kunstpolitik, die sogar dem Kaiser Verständnisprobleme bereitete. Letztlich waren sie verantwortlich für eine Spaltung der französischen Kunst des 19.Jh in zwei verfeindete Lager, eine akademisch-aristokratische KUNST und eine bürgerlich-demokratische kunst.

3. Reines Sehen gegen konventionelle Darstellung

Der Standesstreit zwischen akademischer und nicht-akademischer Kunst wird seit dem Realismus überlagert von einer Auseinandersetzung, bei der es um nicht weniger als die "Wahrheit" in der Bilderei geht. Wir erinnern uns: Den gleich lautenden Anspruch hatten bereits die Nazarener in ihr Brevier aufgenommen. Mit Sicherheit meinten sie nicht die gleiche Wahrheit. Die akademische Malerei beruft sich in diesem Streit auf Religion, Tradition und Literatur als Quelle von Wahrheit. Was immer schon als wahr galt, dem Bestand an religiösen Schriften oder dichterischer Erzählung entnommen war, das könne getrost als zeitlose Wahrheit Thema von Malerei sein. Der Naturalismus und in seiner Folge der Realismus, wollten eine andere Quelle der Wahrheit geltend machen, einerseits die wahrgenommene **Natur** und andererseits die wahrgenommene soziale und gegenwärtige **Realität**. Die Künstler der Renaissance konnten noch einen Einklang herstellen zwischen den literarischen Überlieferungen und ihrer Wahrnehmung von Natur. Der Realist pochte gegenüber den traditionellen Erzählungen der Literatur auf die Wahrnehmung des realen Geschehens in seiner Zeit. Das Zeitgemäße konnte eine Variante des historisch Überlieferten sein, aber es konnte auch völlig neue Aspekte von Wahrheit enthalten. *"Man muss zeitgemäß sein"* war eine Parole, der sich die Realisten verschrieben.

In Bezug auf die Wahrnehmung der Natur entfaltete sich der Dissens seit der Romantik gegen die akademische Lehre, die vor das Naturstudium eine Schulung durch das Erlernen der zeichnerischen Konventionen stellte. Die künstlerische Wahrheit wurde demnach erst einmal im großen künstlerischen Vorbild vermittelt. Zeichnen lernt man durch das Studium von Zeichnungen, nicht gleich durch das Studium des natürlichen Objekts. Malen lernt man durch das Kopieren von Malerei, nicht durch Malen in der Natur. Das war die akademische Regel, mit der schon manche Romantiker ein Problem hatten. Demgegenüber wurde seither eine Wahrnehmung propagiert, die frei von Konven-

tionen, die auf das wahrnehmende Individuum unmittelbar bezogen, unverstellter, reiner, ursprünglicher, authentischer und damit wahrer sein wollte.

Auch die Impressionisten beanspruchten eine Wahrheit für sich, allerdings wiederum eine von der der Romantiker und der Realisten unterscheidbare Wahrheit. "*Man sieht nur, was man weiß*" kennt man als eine Weisheit, die Goethe zugeschrieben wird. Demgegenüber steht eine Parole, die William Turner ausgab: "*Meine Aufgabe ist zu malen, was ich sehe, und nicht, was ich weiß.*" (Turner zitiert in W. Ulrich, "Was war Kunst", <Das unschuldige Auge> S.147) Dieser Devise, die seit Ruskin mit dem Begriff vom "**Unschuldigen Auge**" umschrieben wird, folgen die Impressionisten am wörtlichsten, sofern sie das Sehen als einen **rein retinalen Vorgang** abkoppeln wollten von allen Störungen, Verunreinigungen durch Gewohnheiten, Erfahrungen, Konventionen. Das reine Sehen suchten sie unmittelbar vor der Natur. Vorzeichnung und kompositorische Überlegungen fanden sie verzichtbar. Das Skizzenhafte, Raschaufgefasste schätzten sie als authentischer als die geglättete, überarbeitete Version. Deshalb verzichteten sie auch auf die Vernissage, die glättende, vereinheitlichende und oft bräunlich dämpfende Lackschicht, die die traditionelle Malerei charakterisiert. Dem Augenblick und seinen konkreten Bedingungen maßen sie mehr Wahrheit zu als den 'zeitlosen' Phänomenen. Die Idee vom 'unschuldigen Auge' nimmt **Abschied vom Thema**, das man bereits aus Literatur und Maltradition kennt und begegnet seinem Gegenstand unvoreingenommen als "**Motiv**".

Sie enthält darüber hinaus in der Tendenz auch die Hinwendung zur **Bildwelt der sog. Primitiven**, die allerdings erst der Expressionismus vollzieht. Sie enthält in der Tendenz ein Interesse an der **Bildnerie von Kindern** und den Wunsch der Künstler seelische Zustände herbeizuführen, in denen die visuellen Sinneseindrücke 'befreit' sind von allem möglichen Ballast, der ein '**reines Erlebnis**' verstellt, verzerrt, verhindert. Das Programm vom 'reinen Sehen' wird etwas später mit der Entdeckung der kindlichen Bildnerie auch zu einem pädagogischen Credo, nach dem vom Kind möglichst alles fern zu halten ist, was eine ursprüngliche und unverbildete schöpferische Kraft und einen natürlichen Gestaltungstrieb behindern könnte.

Monet hat diese Auffassung von Malerei vielleicht am klarsten verkörpert, was in folgendem Zitat deutlich zum Ausdruck kommt. Für Monets gereinigtes Sehen ist selbst seine nach langem Leiden gerade verstorbene Frau nur noch ein flaches Ereignis farbiger Flecken. "*Meine Besessenheit für Farbe ging so weit, dass ich mich eines Tages, als ich am Totenbett einer Frau stand, die mir sehr viel bedeutet hatte und noch bedeutet, dabei ertappte, wie ich auf ihre Schläfen starrte und automatisch die Abfolge entsprechend abgestimmter Farben analysierte, die im Tod ihr regungsloses Antlitz erobert hatten. Es gab blaue, gelbe, graue Farbtöne – Töne, die ich gar nicht beschreiben kann. So weit war es mit mir gekommen.*" (nach Rewald ist Clemenceau, 1928 S.19f die Quelle für dieses Zitat und mit der hier so distanziert umschriebenen Frau ist Monets Frau Camille gemeint, die 1879 starb)

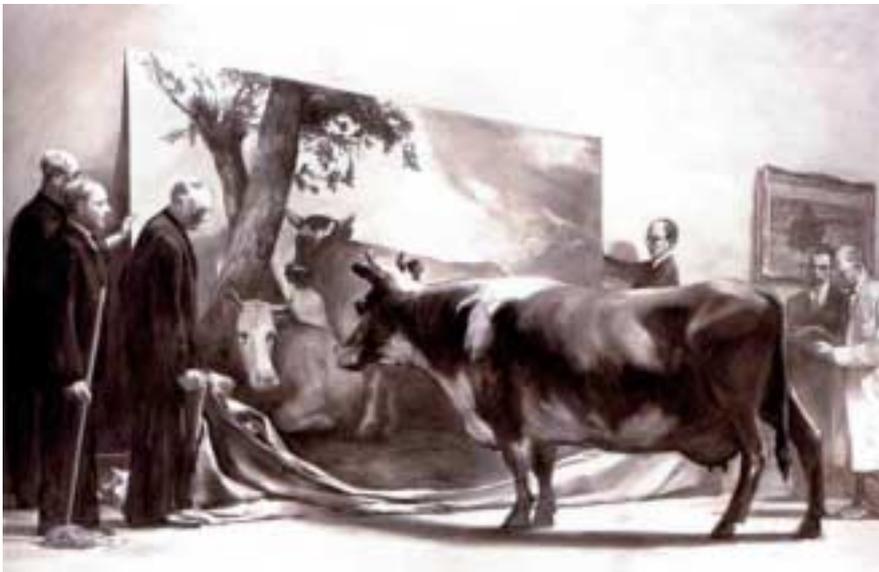
Ins 19.Jh fällt eine Reihe von wissenschaftlichen Erkenntnissen über die Natur des Auges als Sinnesorgan und über Farbe als den primären Sinnesreiz: Die Erkenntnisse über die Retina bestätigen den Malern die schon von der Romantik behauptete Dominanz der Farbe gegenüber der Linie. Der Impressionismus kennt keine Linie, keinen Umriss, keine Kontur, es sei denn, die Linie, die sich aus farblichen Flecken sekundär ergibt. Die Netzhaut löst das Gesehene Bild auf in eine Summe von Farbpulsen, Flecken. Der Impressionist malt keine Flächen und keine Verläufe, es sei denn solche, die aus einer Vielzahl farblicher Flecken gebildet sind. Die Zellen der Retina setzen Farbtöne aus wenigen Elementarwahrnehmungen, Grundfarben zusammen (nach Young und Helmholtz sind dies Rot, Grün und Violett). Der Impressionist reduziert seine Palette und vermeidet das Farbmischen auf der Palette. Diverse Einsichten in die Wirkung benachbarter Farben aufeinander (Kontrastlehre z.B. von Chevreul) nutzen die Impressionisten zur Steigerung von Farbwirkungen insbesondere unter natürlichen Lichtbedingungen.

Die meisten dieser wissenschaftlichen Erkenntnisse liegen in der Mitte des 19.Jh in publizierter Form vor. Systematisch von Künstlern genutzt und als ästhetische Theorie selbst formuliert, werden

sie erst durch die Neoimpressionisten (z.B. Seurat). Zum Zeitpunkt des ersten Auftretens der Impressionisten als Gruppe scheint eher eine intuitive Annäherung oder Erkundung vorzuherrschen.

Das behauptete **naturgemäße**, und damit ‚wahre‘ **Seherlebnis**, entspricht zum einen leider nicht der Art und Weise wie der zivilisierte Mensch des 19.Jh sich ein Bild von der Welt macht, weil die "Flecken" der Retina viel zu klein sind um als solche wahrgenommen zu werden. Zum anderen widerspricht es auch der Art und Weise, wie ihm die Malerei bisher ein Bild von der Welt vermittelt hat, insofern stellen beide Bilder eine Errungenschaft von zivilisierten Menschen dar, die den Versuch unternehmen, etwas völlig Unnatürliches herzustellen, nämlich ein Bild, das außerhalb unserer Wahrnehmung als eigenständiges Objekt - Ölfarbe auf Leinwand - existiert und unseren Sinnen womöglich eine Wahrnehmung vortäuscht. Wie ist die Rede vom "unschuldigen Auge" wissenschaftlich einzuordnen? Wo kommt das "unschuldige Auge" in der Natur vor, bei Wilden, bei Kindern, bei Tieren, warum sehen nicht einmal alle Künstler mit unschuldigen Augen? Eine gewisse Bildkompetenz ist wohl dem Auge selbst von Tieren nicht abzuspochen, aber: "...aus der Tatsache, daß Tiere auf das Bild reagieren, folgt nicht, daß sie auf ein Kunstwerk reagieren. Tanseys Kuh (s.u.) mag zwar auf Potters Stier ansprechen, aber nicht als ein Emblem für die Allmacht Gottes, eine theologische Wahrheit, die Potter durch bildliche Mittel darzustellen vermag." (Danto: "Tiere als

Kunsthistoriker" in "Kunst nach dem Ende der Kunst", S.33)



Die Kommission in Mark Tanseys Bild "The Innocent Eye Contest" scheint zu befürchten dass sich die lebende Kuh im Museum nicht kunstgerecht verhalten wird, und einer der Männer hält einen Wischmopp bereit, für den Fall dass sich dies bewahrheiten sollte. Tiere als Kunstexperten kommen um die Jahrhundertwende in Mode. In Paris lassen Künstler einen Esel mit seinem in

Farbe getauchten Schwanz Bilder malen und reichen diese unter dem Pseudonym 'Maitre Boronali' zum offenen Kunstsalon ein, in München malt Gabriel von Max eine Horde Affen als Kunstkritiker.

4. Wahrhaftige Kunst

Eine Wahrheitsfindungskommission wird einberufen um herauszufinden, welche Malerei den höheren Grad an Realistik einem unschuldigen, natürlichen Auge bietet. So kann womöglich in einem Zeitalter industriellen und technischen Fortschritts auch ein Fortschritt oder Rückschritt in der Kunst festgestellt werden. Eine aus ländlichem Milieu stammende und vermutlich nicht durch akademische Lehren verbildete Kuh wird ins Museum vor zwei Bilder gebeten. Die lebensgroße, konventionell gemalte Pastorale des holländischen Barockmalers Paulus Potter mit einem stehenden jungen Bullen im Vordergrund und einer im Schatten eines Baums liegenden Kuh, und rechts daneben, ein Bild aus der Serie der Heuhaufen vom Impressionisten Monet. Welchen Eindruck werden die Bilder auf die Kuh machen?

Das mit allem malerischen Ernst geschilderte Gemälde von Mark Tansey lebt von einer Mähr, die schon der römische Schriftsteller Plinius über einen Künstlerwettbewerb zwischen den antiken griechischen Malern Zeuxis und Parrhasios berichtet. Ersterer habe auf einem Bild Trauben so natürlich

gemalt, dass die Vögel herbeiflogen um danach zu picken. Parrhasios' Bild war hinter einem Vorhang versteckt. Als Xeuxis diesen zurückschieben wollte um die Malerei zu sehen, musste er erkennen, dass selbst der Vorhang gemalt war. So hatte der eine Künstler die unschuldigen Augen der Vögel genarrt, der andere aber das geschulte Auge des Künstlers.

Im Gegensatz zur akademischen Historienmalerei begnügten sich die Impressionisten bei den von ihnen bevorzugten Landschaftsmotiven mit eher kleinen Bildformaten. Gleyre, der Akademiker, in dessen privatem Atelier Monet, Renoir lernten, verachtete die Landschaftsmalerei und für ihn war das Skizzenhafte, bei dem viele impressionistische Maler stehen blieben, nur ein Vorstadium. Auch Madame Lecadre, Monets Tante, beklagte sich über die Kleckserei ihres Neffen: "*Seine Studien sind immer noch flüchtige Skizzen*"... "*sobald er sie ausarbeiten, ein Bild daraus machen will, entstehen schreckliche Klecksereien, auf die er sich etwas einbildet. Er findet auch Idioten, die ihn beglückwünschen.*" (Rewald S.49)

Die schnelle Arbeitsweise mag einen Grund geliefert haben für die weit verbreitete Meinung der Kritiker, dass die jungen Maler ihre Arbeit nicht mit dem notwendigen Ernst betrieben. In der Tat sehen impressionistische Malereien den Studien sehr ähnlich, die man von den akademischen Malern kennt, die dann aber noch in einem weiteren Arbeitsgang verfeinert und geglättet wurden. Der Schriftsteller und Kritiker Astruc schlägt sich auf die Seite der Impressionisten und empfindet die Raffinesse und Glätte der akademischen Malerei als **Brechmittel**. Mit diesem Statement trifft er bereits den Zeitgeschmack der Moderne. Auch der Journalist Castagnary empfindet das Skizzenhafte der neuen Malerei als **authentischer**, frischer, lebendiger und argumentiert damit bereits in eine Richtung, die der Expressionismus nach der Jahrhundertwende aufgreifen wird. Es gibt also auch durchaus bürgerliche Kritiker, die den Neuerern wohlgesonnen sind und ihre Kunst verteidigen. Der Dissens zwischen den Neuerern und den Traditionalisten lässt sich auf einen Kern zuspitzen: **Wann ist ein Werk vollendet?** Und: Sollen die Spuren des Werkprozesses hinter der Bildillusion verschleiert werden oder sichtbar bleiben, das Bild also Zeugnis ablegen als ein von individueller Menschenhand gefertigtes Objekt?

Das **Reine Sehen** stellt eine Idee der **Reinheit in die Kunstwelt**, die, wie das Beispiel Monet (s.o.) zeigt, die Malerei unempfänglich macht für Bedeutungen unserer gegenständlichen Welt jenseits ihrer retinalen Reize. Denkt man diese Tendenz weiter, so wird man auf die Idee kommen, die Gegenstände seien für das Gemälde letztlich verzichtbar. Ein Gedankenschritt, der mit einiger Konsequenz auf den Impressionismus folgt und in die gegenstandslose Malerei führt. Als Witz wird dieser Schritt bereits 1882 von Paul Bilhaud auf einer Gruppenausstellung der 'Incoherents' mit einem schwarzen Bild und dem Titel "*Neger beim nächtlichen Kampf im Keller*" vollzogen. Es dauert eine Weile, bis Kandinsky, Delaunay, Malewitsch, Mondrian daraus Ernst machen. Etwas länger ist der Weg, bis 1916 Adolf Hölzel dann die Formel von der Absoluten Malerei findet. Danto gibt zu der **Idee der Säuberung** einen nachdenkenswerten Hinweis:

*"Es ist nicht erstaunlich - nur schockierend - , zu erkennen, daß die politische Analogie zur Moderne in der Kunst der **Totalitarismus** ist, mit seinen Vorstellungen rassischer Reinheit und seinem Programm der Austreibung vermeintlicher Verseuchungselemente."* (Arthur. C.Danto, "Die Moderne und die Kritik der reinen Kunst" in "Das Fortleben der Kunst", 2000, S. 103) In diesem Sinn ist die Verdammung einer „**Entarteten Kunst**“ auch einer Idee der Säuberung verpflichtet, nur dass dort mit einer anderen Idee von Reinheit und Wahrheit operiert wird.

5. Amerikaner gegen Europäer

Noch vor dem ersten Weltkrieg setzt ein reger Kunstexport von Frankreich nach Amerika ein, der durch Künstler verstärkt wird, die vor dem Krieg sich nach Amerika absetzen (z.B. Francis Picabia, Marcel Duchamp). Erste Ausstellungen der europäischen Moderne entfachen in New York, Boston und Chicago (1913 Armory Show) einen Sturm öffentlichen Interesses und eine nachhaltige Verwirrung über den Impressionismus, den Kubismus und die Anfänge der Abstrakten Kunst. Die

Verwirrung erreichte einen Grad, der zu zahlreichen Austritten von Mitgliedern und schließlich zur Auflösung der veranstaltenden Association of American Painters and Sculptors führte.

"1913 hatte die Ausstellung die Selbstzufriedenheit der amerikanischen Kunstwelt erschüttert, die neue Kunst, die das Publikum sah, schockierte. Man beschimpfte die Künstler als „Schwindler“, als „Verrückte“ und „Degenerierte“. Die damaligen Kritiker tobten, da sie um ihre künstlerischen Wertmaßstäbe fürchteten. Alle Beschimpfungen, alle Belustigungen, ebenso durch die Presse, trugen eher zu einer noch größeren Werbepropaganda bei, was wiederum noch mehr Besucher anzog, den Sinn der Show bestätigte und letztlich zu einer Kommerzialisierung führte." (Wikipedia, "Armory Show")

Man kann von einem "Schock der Moderne" sprechen, der sich 1917 wiederholte, als nach Pariser Vorbild in New York eine **Society of Independent Artists** gegründet wurde. Erst nach dem 2. Weltkrieg, und gestärkt durch eine hohe Zahl auch deutscher Flüchtlinge von dem Kunstterror der Nazis (z.B. Hans Hofmann 1932, Josef Albers 1933) hatte die amerikanische Malerei der New York School einen Punkt erreicht, von dem aus sie gegenüber der europäischen Moderne eine **Führung** beanspruchen konnte. Zum lautesten Sprachrohr der Gruppe wurde der Kritiker **Clement Greenberg**. Wesentlich dezenter förderte der amerikanische Geheimdienst CIA die als Abstrakter Expressionismus in die Kunstgeschichte eingegangene Malerei der New York School: Weil sich sowohl Nazi-Deutschland als auch die kommunistische Welt einer vermeintlichen Spielart des 'Realismus' verschrieben hatten und insbesondere Deutschland den Expressionismus und die Spielarten der Abstraktion als "entartet" gebrandmarkt und verboten hatte, schien die Malerei der abstrakten Expressionisten in hohem Maß geeignet, Amerika als einen Hort des Liberalismus und der Demokratie in der Welt zu repräsentieren. So wurde *"der abstrakte Expressionismus im Kalten Krieg als Aushängeschild für den freien Westen funktionalisiert. Obwohl er noch im eigenen Land erbitterte Gegner im konservativen Lager hatte, die abstrakte Kunst als unamerikanisch diffamierten, sollte er im internationalen Ausstellungsbetrieb für ein modernes, liberales Amerika werben"*..., wurden *"De Kooning und Pollock im Juni 1950 als die Protagonisten des Action Paintings auserkoren, den entscheidenden Beitrag zur modernen amerikanischen Kunst auf der 25. Biennale von Venedig 1950 zu leisten."* Hier zeigt sich eine Spaltung der amerikanischen Kunst in eine Innenpolitische Vorliebe für eine amerikanische Version des Realismus wie auch für den aus Europa importierten Surrealismus, denen das Metropolitan Museum anhing, und einer außenpolitischen Kunst, mit der die CIA auf dem Weg über den 'Congress for Cultural Freedom', und in Übereinstimmung mit der Förderungspolitik der 'Rockefeller Foundation' und der 'Ford Foundation' in Europa Propaganda betrieb. Das zeigte sich auch zwei Jahre später wieder: *"Anlässlich des Pariser „Kongresses für kulturelle Freiheit“ 1952 zeigte das Museum of Modern Art eine Ausstellung mit Meisterwerken des abstrakten Expressionismus. Der Kurator der Ausstellung verwies darauf, dass hier Meisterwerke gezeigt würden, „die in totalitären Systemen wie dem Deutschland der Nazi-Zeit oder dem heutigen Sowjet-Rußland und seinen Satelliten nicht hätten entstehen geschweige denn ausgestellt werden können."* (Zitate aus Wikipedia)



*"1950 hatte sich in Amerika eine neue Künstlergeneration durch Ausstellungen und Veröffentlichungen so weit etabliert, dass fünfzehn Mitglieder" ..."von dem Magazin Life zu einer Gruppenaufnahme eingeladen wurden. Das Photo erschien in der Januar-Nummer des darauf folgenden Jahres. Es sorgte für Aufsehen, weil die Maler ausdrücklich als **the Irascibles**, die Jähzornigen, gegen die konservative Ausstellungspolitik des Metropolitan Museums auftraten. Am*

20. Mai richteten de Kooning, Gottlieb, Reinhardt, Pollock, Still, Motherwell, Newman und Rothko ihren Groll in einem offenen Brief gegen den damaligen Präsidenten des Museums, Roland Redmond. Gemeinsam prangerten sie die Voreingenommenheit gegenüber fortschrittlicher Kunst bei den Juroren für die Ausstellung *American Painting Today - 1950* an. Demonstrativ verzichteten die Protestschreiber auf ihre Teilnahme an der Show... Die Maler erzielten einen Achtungserfolg. Zum großen Durchbruch bedurfte es allerdings noch der Fürsprecher." (Astrid Schmidt-Burkhardt, "Stamm-bäume der Kunst", S.307)

Die **'zornigen jungen Männer'** 1950. hinten: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, and Hedda Sterne; mitte: Richard Pousette-Dart, William Bazotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, and Bradley Walker Tomlin; vorne: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, and Mark Rothko.

Dass diese "Fürsprecher" auf die Hilfe der CIA zurückgreifen konnten wirft ein bezeichnendes Licht auf die Bedeutung staatlicher Kunstförderung nicht nur in den USA. Einer der lautesten Fürsprecher in Europa war Werner Haftmann, der mit seiner *Dokumenta II* noch 1959 einen wesentlichen Beitrag dazu leistete, dass der Abstrakte Expressionismus in unseren Kunstgeschichtsbüchern immer noch als die maßgebende amerikanische Inspiration nach dem Krieg gefeiert wird: "Gegenstandslosigkeit wurde ab etwa 1950 zum Kennzeichen der **westlichen Kunst**." (Kammerlohr, *Epochen der Kunst* Band 5, 1997, S.186)

Auch auf der *Documenta II* ist von der Pop-Art noch nichts zu sehen. Dabei war die amerikanische "Contemporary Art", die damals noch nicht so hieß, zu diesem Zeitpunkt schon über den abstrakten Expressionismus hinausgewachsen und hatte Robert Rauschenberg schon 1953 mit seinem "Erased De Kooning" das entsprechende Zeichen gesetzt. "Die amerikanisch abstrakt-expressive Gegenwartskunst wurde erst 1959 durch die 2. *Documenta* in Kassel, wo sie mit rund einhundertvierzig Großformaten die internationale Ausstellung dominierten, als eigenständige und maßgebliche Kulturszene wahrgenommen. Nach Ansicht von Werner Haftmann, Mitglied des Ausstellungsausschusses, gehörten die Gemälde der amerikanischen Künstler zum <Erbe der Kommenden>." (Astrid Schmidt-Burkhardt, "Stammbäume der Kunst", 2004, S. 290)

6. Die Helden einer fiktiven Kunstschlacht

Die Schlachten sind geschlagen, im Hintergrund rauchen noch die Feuer der Kämpfe während vorne die Sieger den Besiegten eine Erklärung der Kapitulation aufnötigen. Rechts die hemdärmlichen Sieger locker vor einem Panzer gruppiert, links im Hintergrund eine etwas antiquiert mit Lanzen bewaffnete Reiterei (Avantgarde) und in schneidige Kostüme gewandete Offizierschickeria. Am Tisch stehen sich gegenüber die Strategen



beider Seiten. Clement Greenberg, der Wortführer der Amerikaner und Verteidiger von Spritz- und Wischbildern, steht in einer Pfütze und sieht mit Händen lässig in den Hosentaschen zu, wie André Breton als Wortführer der Franzosen seine Unterschrift leistet.

Ein paar Figuren lassen sich identifizieren: In der linken Bildmitte ein in Pelz gehüllter soldatischer Exot, Picasso. Er kramt in seiner Tasche nach einem Zündholz für seine Zigarette. Links neben ihm,

im Profil, Matisse im Kutschermantel - völlig in sich gekehrt. Ganz hinten und etwas abseits, will vielleicht gern auf die Gegenseite überlaufen, die schlanke Figur von Marcel Duchamp. Während die Amerikaner ihre Gegner im Halbkreis umstellen und fest im Auge behalten, demonstriert die Gegenseite offensives Desinteresse, bis auf wenige Figuren sind sie in Grüppchen zersplittert und mit sich selbst beschäftigt. Hinter Greenberg und in der rechten Bildmitte sein Schützling Pollock mit einer Zigarette im Mundwinkel. Vor dem Schützenpanzer in zweiter Reihe, unter einem Stahlhelm und nur noch am Schnauzbart zu erkennen, der 'vir heroicus' Barnett Newman.

Tanseys fiktives Historienbild übertreibt natürlich ein wenig. Und er macht sich lustig über ganz viele Dinge, die uns in der Kunstgeschichte der Moderne begegnen. Schon die Wahl des Formats und der durch die Moderne totgesagten Gattung Historienbild sind ein Einspruch gegen ein Theorem der Moderne. Der monochrome Branton leugnet den von der Moderne postulierten Primat der Farbe. Das Schlachtenszenario bringt Helden hervor, wie auch Sieger und Besiegte. Dergleichen gibt es in der Kunst, mit Ausnahme etwa der politisch Verfolgten, nicht wirklich. Allerdings lieben die Herolde der Moderne einen militanten Sprachduktus in ihrer Rede von den "*Avantgarden*" (Vor-Reiter, siehe S.1), in den zahllosen Manifesten, die sich teilweise wie Kriegserklärungen lesen. Die 'Schlacht' der New York School gegen die bereits etablierte Kunst der bereits 'klassischen' Moderne war nicht mehr als einer der üblichen Generationenkonflikte, der Wunsch nach musealer Würdigung, durchsetzt mit dem Bedürfnis nach nationaler Selbstbehauptung, und war bestenfalls ein Marketing Feldzug. Er wurde begleitet von einigen lauten Kritikergesängen, die auf diese Weise ihre Deutungshoheit über eine Kunst geltend machten, die ihr Publikum noch nicht zufriedenstellend gefunden hatte. Schließlich wollte das Kulturmanagement der größten Siegermacht des zweiten Weltkriegs den Europäern eine eigenständige Kunst vorweisen, die zu ihrem Image als liberale und demokratische Nation eine hübsche und passende Dekoration liefern konnte.

- Hans Belting, „Das Ende der Kunstgeschichte“ München 1995
Peter Dittma Hrsg., "*Künstler beschimpfen Künstler*", Leipzig 1997
Rewald, "Die Geschichte des Impressionismus", 2001
Ross King, „Zum Frühstück ins Freie“, München 2007
Arthur C. Danto: "Tiere als Kunsthistoriker" in "Kunst nach dem Ende der Kunst", 1996
Arthur. C.Danto, "Die Moderne und die Kritik der reinen Kunst", 2000
Wolfgang Ulrich: "Das unschuldige Auge" in "Was war Kunst", 2005
Astrit Schmidt-Burkhardt, "Stammbäume der Kunst", 2004
Asemissen/Schweikhart, „Malerei als Thema der Malerei“ (1994)
Mai/Wettengl/Büttner: „Wettstreit der Künste“, Ausstellungskatalog, München (2002)