

## Künstler und Publikum zum Beginn der Moderne

*"Die Boheme bedeutete ursprünglich nichts als eine Demonstration gegen die bürgerliche Lebensart. Sie bestand aus jungen Künstlern und Studenten, die größtenteils die Söhne wohlhabender Eltern waren und bei denen die Opposition gegen die herrschende Gesellschaft zumeist nur jugendlicher Übermut und Widerspruchsgeist war."*

(A. Hauser, "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", S.954)

### Bohème und Philister

Im 19.Jh bilden sich zunächst am Rande einiger europäischen Großstädte, später auch auf dem Lande Dörfer heraus in denen sich viele Künstler in sog. ‚Kolonien‘ ansiedeln, womit ein Milieu entsteht, das stark von einer Lebensweise dieser Einwohnerschaft geprägt wird, das in mancher Beziehung abweicht von bürgerlichen Vorstellungen: Nahe Paris die Gemeinde Montmartre, in München das Dorf Schwabing, um nur zwei Beispiele zu nennen, oder als ländliche Künstlerkolonien Dachau bei München oder Barbizon im Wald von Fontainebleau vor den Toren von Paris. In Stadtnahen Kolonien ist es dann das Café oder die Kneipe (franz.= Cabaret), die zum Treffpunkt und Kommunikationszentrum der Zuesiedler untereinander, und manchmal auch einer an dem bunten Völkchen interessierten Gemeinde werden.

Mit der französischen Revolution wird eine schon länger existierende Kluft deutlich sichtbar zwischen einer Normen setzenden **akademischen Staatskunst** und einem bürgerlichen **Künstlerproletariat**, das nach Auflösung der Zunftordnungen vor allem in den großstädtischen Zentren um einen Markt für seine Produkte kämpfen muss und dabei Gegenbilder zum künstlerischen Establishment entwickelt. Eines dieser Gegenbilder zum akademischen Hof- und Staatskünstler beschreibt der Begriff der **Bohème**, der zum Inbegriff für das künstlerisch-subkulturelle Milieu in Paris um die Mitte des 19.Jh wurde. Henri Murger (1822-1861) studierte Malerei und verdiente seinen Lebensunterhalt als Journalist und Schriftsteller in Paris. In "*Scènes de la vie de bohème*" beschreibt er als Erster das Leben der Bohème, das er aus eigener Erfahrung kannte. Die Bohème erscheint dabei als ein stark romantisiertes, soziales Gegenmilieu zum sesshaften, spießigen Bürger. Zwischen diesen Fronten entwickelt sich im Verlauf des 19.Jh ein erhebliches Konfliktpotential. Im Extrem schafft sich die künstlerische Bohème das Gegenbild des bürgerlichen **Philisters**. Auch in diesem Gegenbild zum Künstler werden Eigenschaften sichtbar, die ein Künstlerprofil negativ umreißen. Arnold Hauser unterscheidet drei Phasen, "*die Boheme der romantischen, der naturalistischen und der impressionistischen Zeit*" (Hauser, "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", S.953)

*"Die Boheme bedeutete ursprünglich nichts als eine **Demonstration gegen die bürgerliche Lebensart**."... "Die Boheme der nächsten Generation, die des militanten Naturalismus mit dem Bierkeller als Hauptquartier, der u.a. Champfleury, Courbet, Nadar und Murger angehörten, war dagegen eine wirkliche Boheme, das heißt ein **Künstlerproletariat**, das aus Leuten bestand, deren Existenz vollkommen ungesichert war, die außerhalb der Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft standen und bei deren Kampf gegen das Bürgertum es sich um **kein übermütiges Spiel**, sondern um eine bittere Notwendigkeit handelte."... "das wirkliche Leben der Boheme ist im Zeitalter des Naturalismus noch eine Idylle im Verhältnis zur Existenz der sich von der bürgerlichen Gesellschaft abschließenden Dichter und Künstler der nächsten Generation, - der Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière und Lautréamont. Die Boheme ist zu einer Gesellschaft von **Vagabunden und Ausgestoßenen** geworden, zu einer Gruppe von Verzweifelten, die sich nicht nur von der bürgerlichen Gesellschaft, sondern von der ganzen europäischen Zivilisation lossagen. Baudelaire, Verlaine und Toulouse-Lautrec sind schwere **Alkoholiker**, Rimbaud, Gauguin und van Gogh **Landstreicher** und*

umherirrende **Weltenbummler**, Verlaine und Rimbaud sterben im **Spital**, van Gogh und Toulouse-Lautrec kommen ins **Irrenhaus**, und die meisten von ihnen verbringen ihr Leben in Kaffees, Variétés, Bordellen, Krankenhäusern oder auf der Straße. Sie zerstören in sich alles, was der Gesellschaft nützlich sein könnte, sie wüten gegen alles was dem Leben Bestand und Dauer verleiht, und sie wüten gegen sich selbst, als ob sie in ihrem eigenen Wesen alles vertilgen wollten, was sie mit anderen gemein haben." ( A. Hauser, "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", S.954f)

Hauser beschreibt hier eine schrittweise wachsende **Entfremdung** vor allem der jungen Generationen von bürgerlichen Künstlern von ihrem weitestgehend großstädtischen Publikum. In Wirklichkeit spaltet sich im Zug dieser Entwicklung vor allem während des 2. Kaiserreichs jedoch auch die Kunst selbst in eine akademisch orientierte, idealistische Staats- und Salonkunst und eine sich dagegen profilierende Autonomiebewegung (in Deutschland und Österreich zum Ende des Jahrhunderts **Sezessionen**), die aus romantischen, realistischen, naturalistischen und symbolistischen Strömungen jeweils in neuen Schüben Aufbrüche zu einem neuen Kunstverständnis unternimmt. Letztlich erwächst aus dieser Entfremdung die Vorstellung, dass Künstler kein bürgerlicher Beruf ist, sondern eine **Auffassung vom Leben**, eine lockere, alternative Lebensweise und "**Haltung**", wie das heute vielfach noch an den Akademien gelehrt wird. Aus dem Text von Arnold Hauser lässt sich eine Liste von lebensbeschreibenden Aussagen isolieren, die den Künstler als Bohémien charakterisieren:

### Die Künstler als Bohémiens



Irren- oder Armenhaus

- sie zerstören in sich alles, was der Gesellschaft nützlich sein könnte
- sie wüten gegen alles was dem Leben Bestand und Dauer verleiht

- sind oft Söhne wohlhabender Eltern, die in Opposition gegen die Lebensweise ihrer Eltern und die Normen der herrschenden Gesellschaft stehen
- sind Leute, deren Existenz vollkommen ungesichert ist
- kämpfen aus bitterer Notwendigkeit gegen das Bürgertum
- schließen sich selbst von der bürgerlichen Gesellschaft aus, sind eine Gesellschaft von Vagabunden und Herumtreibern
- sind eine Gruppe von Verzweifelten, die sich nicht nur von der bürgerlichen Gesellschaft, sondern von der ganzen europäischen Zivilisation lossagen
- unter ihnen gibt es viele Raucher (Pfeife), schwere Alkoholiker (Absinth), Landstreicher und umherirrende Weltenbummler
- die meisten dieser verruchten verbringen ihr Leben in verräucherten Kneipen, Bordellen, Kaffees, Krankenhäusern oder auf der Straße und sterben im

"Am Weihnachtsabend in einer Mansarde in Paris. Die armen Künstler Rodolfo und Marcello stehen frierend vor dem kalten Ofen. Womit sollen sie heizen? Sie haben kein Brennholz mehr und wohl auch nichts zu essen. Marcello will den einzigen Stuhl zerschlagen und verfeuern. Doch Rodolfo, der Poet, hält ihn ab. Statt dessen **opfert** er eines seiner Manuskripte. Das Kunstwerk ist schnell verbrannt. Der Ofen wieder kalt..." (Anweisung zum ersten Aufzug von "La Boheme", der Oper von Puccini) Frank Eugene bedient in seiner Fotografie unsere Vorstellung vom Künstler etwa in Entsprechung zum "Armen Poeten" von Spitzweg. Natürlich wohnt der Maler unterm Dach, sozusagen abgehoben von den Niederungen der bürgerlichen Existenz.

Bei dem aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Renoir ist es die Sehnsucht nach dem „kleinen Glück“, die ihn zu Bildern einer heilen Welt treibt, selbst wenn er kaum etwas zu Essen hat und seine Bilder beim Farbenhändler gegen neues Material verpfänden muß. Das "Frühstück der Ruderer" von Renoir vermittelt uns eine Situation auf einer engen Terrasse, die ins Uferschiff der Seine gebaut ist, vielleicht im Anhang an ein Bootshaus. Allein die Enge auf der Terrasse und der Charakter des Clubhauses schafft eine intime, kommunikative Atmosphäre, in der die Individuen stark in Erscheinung treten. Zwei Wirtsleute, ein Kunstkritiker, ein Adelige, ein Bankier und Kunstsammler, ein Ingenieur, Maler und Kunstsammler, zwei Schauspielerinnen, ein leichtes Mädchen und Malermodell, eine Näherin und Geliebte des Malers bilden diese bunte bürgerliche Gesellschaft, ein von leiblichen Genüssen, unbeschwerter Entspannung, Kommunikation und leichtem Flirt aufgeladenes Milieu. Jeder kann mit Jedem. Die Gesellschaft muss nicht ausschweifend sein, kann sich aber jederzeit auch in anderem Rahmen wiederfinden. Ein mögliches Erscheinungsbild von Bohème oder spießbürgerliches Sonntagsvergnügen?



Zwei Wirtsleute, ein Kunstkritiker, ein Adelige, ein Bankier und Kunstsammler, ein Ingenieur, Maler und Kunstsammler, zwei Schauspielerinnen, ein leichtes Mädchen und Malermodell, eine Näherin und Geliebte des Malers bilden diese bunte bürgerliche Gesellschaft, ein von leiblichen Genüssen, unbeschwerter Entspannung, Kommunikation und leichtem Flirt aufgeladenes Milieu. Jeder kann mit Jedem. Die Gesellschaft muss nicht ausschweifend sein, kann sich aber jederzeit auch in anderem Rahmen wiederfinden. Ein mögliches Erscheinungsbild von Bohème oder spießbürgerliches Sonntagsvergnügen?

### Die Bürger als Philister

Das Gegenmilieu zur Bohème bildet die Bourgeoisie, die - soweit Kunstpublikum - seit der Romantik von den Künstlern und ihren Fürsprechern mit dem Schimpfnamen >Philister< belegt wird. Der Name ist uns aus dem Alten Testament bekannt, insbesondere durch den **Kampf Davids gegen Goliath**. Wenn die Bürger mit Goliath und seiner Truppe gleichgesetzt werden, dann kommt den Künstlern die Rolle des schwächlichen, aber listigen und letztlich siegreichen David zu, der immerhin den Gott der Israeliten auf seiner Seite weiß. Schon in der Bibel überschüttet der kleine Sängler den großen Kraftprotz mit **Spott und Hohn**. Die Beschimpfung der bürgerlichen ‚Muskelprotze‘ beginnt früh mit den adeligen Herrn von Goethe und von Schiller, steigert sich in Frankreich mit Flaubert und kehrt nach Deutschland zurück mit Nietzsche, um nur einige zu nennen. Als Zeitzeuge soll hier der Dichter Novalis, (genauer: Herr von Hardenberg 1772-1801) die Anklage vertreten: "*Philister leben nur ein Alltagsleben. Poesie mischen sie nur zur Notdurft unter, weil sie nun mal an eine gewisse Unterbrechung ihres täglichen Ablaufs gewöhnt sind. In der Regel erfolgt diese Unterbrechung alle sieben Tage, und könnte ein poetisches Septanfieber heißen, Sonntags ruht die Arbeit, sie leben ein bißchen besser als gewöhnlich und dieser Sonntagsrausch erledigt sich mit einem etwas tiefern Schläfe als sonst; daher auch Montags allein noch einen raschern Gang hat... Den höchsten Grad seines poetischen Daseyns erreicht der Philister bey einer Reise, Hochzeit, Kindtaufe, und in der Kirche. Hier werden seine kühnsten Wünsche befriedigt und oft übertroffen... Grober Eigennutz ist das nothwendige Resultat armseliger Beschränktheit. Die gegenwärtige Sensation ist die lebhafteste, die höchste des Jämmerlings. Über diese kennt er nichts höheres. Kein Wunder, daß der durch die äußern Verhältnisse par force dressirte Verstand nur der listige Sklav eines solchen stumpfen Herrn ist, und nur für dessen Lüste sinnt und sorgt.*" (Novalis aus 'Blüthenstaub'-1798 - zitiert in Christian Demand, "Die Beschämung der Philister", S.100)

In Paris hießen die Hauptdarsteller dieser Publikumsbeschimpfung Heine, Zola, Flaubert, Gautier, Maupassant. *"Mit dem Furor von **Bußpredigern** geißelten sie das bürgerliche Publikum als einen pöbelhaften Haufen cerebral anspruchsloser Herdentiere, die nicht in ihrer Individualität, sondern ausschließlich als Typus von Interesse waren. Ein Mensch von wahrem Geistesadel begegnete ihrer armseligen Beschränktheit am besten mit gebührender Verachtung. Da half es auch nicht, dass das Bürgertum in Scharen das Theater, die Oper, den Salon besuchte. Gerade seine **Kulturbeflissenheit** machte es verdächtig. Man warf ihm vor <sein Anspruch auf Kultiviertheit sei lächerlich und ihm fehle der **Geschmack**. Die Musikliebhaber und Kunstsammler der Mittelschicht wurde karikiert, wie sie sich in Kitsch suhlten, wie sie Kunst zu seichter **Unterhaltung** degradierten, wie sie ihre Erwerbungen mit der Ungehobeltheit sozialer Aufsteiger zur Schau stellten.> In Daumiers Karikaturen fand sich der <rohe, windige, lüsterne, habgierige, schläfrige, feiste, beschränkte, grausame Bourgeoise> schließlich als <coincidentia oppositorum alles Lasterhaften und Häßlichen> an den Pranger gestellt."* (zit. aus Christian Demand, "Die Beschämung der Philister", S.101, Demand zitiert hier Gay und Oehler)

Aus diesen Anklagen von Novalis und den Zitaten bei Demand lässt sich eine Liste von Charakterisierungen des Bürgers im 19.Jh. als **Kunstpublikum** erstellen:

#### Die Bürger...

- folgen in ihrem Lebensweg einem vorgegebenen Muster (z.B.: Ausbildung, Beruf, Ehe, Haus, Kinder, berufliche Karriere, verdienter Lebensabend, Sterben im Bett im Kreis der Lieben)
- gehen einer geregelten Arbeit nach und blicken mit Verachtung auf Spätaufsteher und Herumtreiber
- ihr Arbeitstag folgt einem gleichförmigen Stundenplan, 'Kultur' steht bestenfalls an Sonntagen auf der Agenda
- ihr geistiger Horizont ist aufs gerade Gegenwärtige beschränkt und auf Eigennutz fixiert, weshalb auch Kunst stets auf ihren **Nutzen** festgelegt werden soll
- blicken mit Misstrauen, Empörung aber auch Sensationslust auf Abenteurer, Globetrotter, Leichtlebige Existenzen
- halten gewisse **Tugenden** für unverzichtbar (Pünktlichkeit, Vertragstreue, Verlässlichkeit)
- verabscheuen ein ausschweifendes Leben
- halten Ehe und Familie sowie Häuslichkeit hoch und sehnen sich nach stabilen, berechenbaren Verhältnissen im Privaten, Geschäftlichen und in der Politik
- führen ein Leben in Sparsamkeit und **Ehrbarkeit**, und trachten auf Bewahren und Vermehren ihres Besitzes
- erweisen sich in kulturellen Fragen als **geistig beschränkt**, Geschmacklos, dem **Kitsch** und seichter **Unterhaltung** verfallen
- nutzen Kultur nur als **Dekoration** ihrer armseligen Existenz
- pochen in allen Fragen der Existenz auf Erfahrung und lassen **Phantasie wie Inspiration vermissen**

Dieser herablassende Blick auf die Bourgeoisie kann als Indiz gesehen werden, dass sich zumindest Teile der künstlerischen Bohème - obwohl selbst zum Großteil bürgerlichen Ursprungs - als Folge der restaurativen Tendenzen der Kaiserzeit nach einer **Re-Aristokratisierung der Kultur** sehnen, vielleicht auch in Ermangelung von gleichrangigen institutionellen Alternativen. War die Académie Royale 1792 von den Stürmen der Revolution, und unterstützt von Jacques Louis David, hinweggefegt worden, so erstand sie unter dem ehemaligen Revolutionär David 1795 als Institut de France schon wieder neu, blieb aber ihrem feudalen Geist verhaftet und wurde damit zum Gegenspieler der Kunsterneuerer, die sich den Bewegungen der Romantik, des Realismus, des Naturalismus, des Impressionismus anschlossen. Während sich die Kaste der akademischen Künstler im 19.Jh ganz im feudalen Stil an ästhetische und pädagogische Traditionen klammert, die sie vorwiegend auf Antike und Renaissance zurückführt, sowie an institutionellen Privilegien festhält (Ausrichtung des Salons, Bestellen der Jurymitglieder, Vergabe von Medaillen und Stipendien, Entscheidung über staatliche Ankäufe), berufen sich die um Anerkennung bemühten Künstler auf die Originalität ihrer Autoren-

schaft = Authentizität, die sie zum **Geniekult** stilisieren und womit sie die **Legitimität von Brüchen mit der Tradition** unter dem Schlagwort **Fortschritt** rechtfertigt. Unter dem Blickwinkel der Neuerer wird der Akademismus und seine Salonmalerei zum Synonym für künstlerischen Stillstand, Dekadenz, Realitätsflucht, Lüge und **Kitsch**, ein letztes Refugium für Dekoratives, Gefälliges, Geschlecktes. *"In der Zeit zwischen Romantik und Moderne war die Kultur der gesamten westlichen Welt in allen Bereichen von den gleichen Kitschtendenzen durchsetzt"* ( Gelfert, "Was ist Kitsch" zitiert in Christian Demand, "Die Beschämung der Philister", S.105 )

Unter Kitschverdacht geraten am Ende des 19.Jh gleichfalls die klassizistischen, neugotischen, neuromanischen Fassaden des Historismus, der sich in der Architektur durch das ganze Jahrhundert zieht. Künstlerische Wahrheit wird dagegen verknüpft mit Authentizität, die der schöpferische Geist aus seiner subjektiven Intuition bezieht. In dem Maß, mit dem die Moderne einzieht in die Museen verschwindet der Kitsch der Restaurationszeit, soweit er mobil ist, in den Depots. ‚Wahre Kunst‘ kann sich nur etablieren im Durchbrechen und Verletzen gängiger Erwartungen. Es ist nur logisch, dass eine Künstlerschaft, die so mit ihrem Publikum hadert, sich zunehmend der Idee verschreibt, Kunst diene nur noch ihren eigenen Regeln und Zwecken: **L'art pour l'art** wird zur Pathosformel und zu einem Kampfbegriff der Moderne.

Am Ende des Jahrhunderts stehen sich die Fronten geradezu hasserfüllt gegenüber. Einerseits beginnt 1892 mit der Schrift des Arztes Max Nollau mit dem Begriff "**Entartung**" eine Vorstellung zu gären, die in der kulturellen Entwicklung Krankheitssymptome ausmacht, die es nicht nur zu heilen, sondern zu bekämpfen und letztlich auszumerzen gilt . Andererseits sehen Künstler im Kitschbedürfnis des bürgerlichen 'Herrn Jedermann' eine **Gefahr für die Volksgesundheit**, *"eine Art ästhetischer Droge, psychisches Opium, ästhetisches Schlafmittel, das das Denken blockiert, das, im Gegensatz zu authentischer Kunst, geistig faul und Träge macht und darum auch mit allen Mitteln der geistigen Hygiene bekämpft werden muß."*( Demand, "Beschämung.." S.106 ) *"Die Unversöhnlichkeit in der Gegnerschaft von Philister und Künstler steigert sich im deutschen Expressivismus zu einem Frontalangriff auf das Spießertum, der auch von enthumanisierenden Zerrbildern nicht zurückschreckt."* <Alles soll leben>, heißt es bei Richard Huelsenbeck, <aber eins muß aufhören - der Bürger, der Dicksack, der Freßhans, das Mastschwein der Geistigkeit, der Türhüter aller Jämmerlichkeit.>" ( E. Neumann, "Künstlermythen" S.250 )



### **Bürgerliche Kunstgeschäfte und Seilschaften**

Während die akademischen Künstler bis zur bürgerlichen Revolution in der Hauptsache nach **Aufträgen** von Kirche und Adel arbeiteten, produzierten insbesondere handwerkliche Maler und Grafiker für einen bürgerlichen Bedarf und mussten sich ihre Kunden über einen Markt suchen, auf dem sie **Vorproduziertes** anbieten. Auf dem Grafikmarkt spielen seit dem 17.Jh. reisende Kolporteure die Rolle von Buch- und Bilderhändlern, während in großen Städten, insbesondere solchen, die Anschluss an den Fernhandel haben, Kunsthändler mit festem Geschäftssitz zwischen den Produzenten und den Käufern eine Vermittlungsfunktion erhalten. Der Kunsthändler lebt in der Regel nicht nur von der Produktion zeitgenössischer Künstler, für die noch ein Markt zu erschließen ist, sondern handelt auch mit Bildern, die er aus Nachlässen aufkauft. Solche Ware bedient sowohl als Original oder Kopie einen schon etablierten Geschmack und wird auch von Sammlern nachgefragt. Es ist

wohl eine frühe Idee des Kunsthandels, den Lagerbestand **in einer Galerie ausgestellt** zu präsentieren und den Verkauf wie beim Viehmarkt auch als **Versteigerung** zu organisieren. Nun scheint in der zweiten Hälfte des 19.Jh. eine neue Generation von Kunsthändlern aufzubrechen, die sich spezialisiert auf neue Kunst, die billig zu erwerben ist und deren merkantiler Erfolg und Anerkennung in der Kunstwelt noch in den Sternen steht. Einige Sterndeuter sehen den Erfolg schon voraus oder reden/schreiben ihn herbei: „In einer Besprechung des Pariser Salons von 1866 sagte Émile Zola, Schulfreund Cézannes und etwa zwei Jahrzehnte lang energischer Fürsprecher der Impressionisten, voraus, >in fünfzig Jahren< werde der Preis für Manets herausfordernde Ölbilder um das Fünfehn- oder Zwanzigfache steigen.“ (Peter Gay, „Bürger und Bohème“ S.103)

Die Nachfrage nach Bildern hielt sich im 19.Jh. selbst in einer Großstadt wie Paris in deutlichen Grenzen gegenüber dem Angebot. Das eröffnete die Chance für eine Geschäftsidee, die damals einige Verbreitung findet. Das Ehepaar **Durand-Ruel** betrieb im Quartier Latin einen Laden für Schreibwaren und Malerbedarf, der sich zu einer Anlaufstation entwickelte für Kleinkünstler und solche, die es werden wollten. Während große Kunst in einer Werkstatt mit Meister, Gesellen, Gehilfen und Lehrlingen oft noch Rohstoffe zu Farben, Leinwand und Holzleisten zu Bildgründen verarbeiteten, bedienten sich Kleinkünstler gern an Fertigprodukten, wie den damals modernen Tubenfarben und vorgrundierter Leinwände kleineren Formats. Das bot ihnen ein Laden wie der von Durand-Ruel. Oft fehlte es den Malern aber am Geld und der Händler nahm von ihnen Bilder in Kommission oder tauschte Malmaterialien gegen Bilder. Den Künstlern kam das einerseits entgegen, andererseits litten sie auch unter der Abhängigkeit, wenn sie merkten, dass die Preise, die der Händler mit ihren Bildern erzielte, deutlich über dem lag, was sie als Gegenleistung bekamen.



Der Sohn des Ehepaars Durand-Ruel, Paul, eröffnete 1859 im Zentrum von Paris, nahe der Oper, eine Galerie und wurde zum ersten Händler und Geburtshelfer der Impressionisten. Er erweiterte die Geschäftsidee seiner Eltern durch eine großzügige Hängung in seinen Ausstellungsräumen, setzte sich aktiv für einzelne Künstler ein, indem er Vorschüsse auf ihre Produktion gab und sie dadurch auch an sich band. Dem Krieg 1870 wich er, wie auch einige seiner unter Vertrag genommenen Künstler (Monet, Pissarro), nach England aus, gründete in London und Brüssel Filialen seines Geschäfts. Den größten Absatzmarkt für seine Impressionisten fand er jedoch erst in Amerika, wo er 1887 an der Fifth Avenue in New York eine Niederlassung eröffnete. Den Amerikanern gefiel die in Paris als „**Kunst von Demokraten**“ (Kunstminister Graf Nieweekerke) verschrieene Malerei, und

sie passte besser in ihr Weltbild als die akademische Kunst, die in Amerika keine heimische Tradition hatte. Auf ihren Europareisen nahmen sie die Bilder als Souvenirs mit und Durand-Ruel vertraute darauf, dass in Amerika ein größerer Absatzmarkt zu erschließen war. Schon 1886 hatte er hunderte Gemälde von Degas, Manet, Monet, Renoir und Sisley mit gutem Verkaufserfolg nach Amerika gebracht. Bis zu seinem Tod zeigte und verkaufte er in mehr als 200 Ausstellungen über 10.000 Gemälde, was geschätzt etwa einem Drittel der Bildproduktion der Impressionisten entspricht. (Abb. Paul Durand-Ruel gemalt von Renoir)

„Paul Durand-Ruel, der bevorzugte Kunsthändler der Impressionisten, eine Mischung aus Geschäftemacher und echtem Kunstliebhaber, kaufte anfangs Sisleys und Renoirs für 200 bis 300 Francs und versuchte sie dann mit maßvollem Preisaufschlag weiterzuverkaufen; Pissarros waren sogar noch billiger zu haben. Noch im Jahre 1881 erklärte sich Monet einverstanden damit, Durand-Ruel zweiundzwanzig Bilder zum Preis von jeweils 300 Francs zu liefern. Ein Regierungsangestellter mittlerer Laufbahn hätte ungefähr anderthalb Monate arbeiten müssen, um diese Summe aufzubringen. Ein paar der führenden Figuren unter den Antiakademikern – hauptsächlich Manet, Degas, Caillebotte und Cézanne – besaßen eigene finanzielle Mittel; die meisten Impressionisten

*allerdings mussten sich ihren Lebensunterhalt durch Kunst verdienen. In ihren Anfangsjahren von Armut bedrückt, borgten sie sich Geld bei Durand-Ruel, um Material kaufen zu können und Zeit fürs Malen zu gewinnen; sie konnten froh sein, einen Händler zu haben, der über ein untrügliches Auge für die neue Kunst und über ein waches Gespür für deren kommerzielle Möglichkeiten verfügte. Er war bereit, auf ihren künftigen Ruhm zu setzen, und schickte ihnen kleine Summen, um die sie ihn regelmäßig angingen.“ Von Manet kaufte er 1873 „alles, was er in dessen Atelier sah, drei- und zwanzig Bilder für 35.000 Francs. In den folgenden Jahren verkaufte er die meisten seiner Manets, um dann einige von ihnen wieder zu erstehen und mit riesigem Gewinn weiterzuverkaufen. Am Ende hatte er rund eine Million Francs verdient. Das wäre nicht möglich gewesen ohne die amerikanischen Sammler, die auf den europäischen Markt vordrangen, Männer und Frauen mit scheinbar schrankenlosem Bankkonto und unbegrenzter Zahlungswilligkeit.“ (Peter Gay, „Bürger und Boheme“ S.103)*

Nicht weit entfernt von Pigalle betrieb seit 1873 **Julien Tanguy**, ein ehemaliger Stuckateur, Hausierer und Revoluzzer mit Kampferfahrung in der der Commune, einen Farbenladen, der nach dem gleichen Geschäftsmodell arbeitete wie der Laden des Ehepaars Durand-Ruel. Sein soziales Engagement war vielleicht dem der Durand-Ruels noch voraus, was sein liebevoll gemeinter Spitzname „Pere Tanguy“ bezeugt. Peter Gay charakterisiert ihn als „jener gastfreundliche, nahezu sprichwörtlich mildtätige Verkäufer von Künstlerbedarf“ (Peter Gay, „Bürger und Boheme“ S.201). Künstler, für die Paul Durand-Ruel kein Auge hatte, fanden in Pere Tanguy einen Sponsor und Förderer. Beispielsweise Cézanne, van Gogh und Gauguin. „Als er 1894 starb, veranstalteten seine dankbaren Freunde eine Auktion, um der notleidenden Witwe zu helfen. Und dabei brachten die sechs Bilder Cézannes aus Tanguys Besitz zwischen 45 und 215 Francs.“ (Peter Gay, ebenda)



Der Verkauf jedoch von Bildern aus dem Nachlass von Tanguy wurde zum Startkapital für einen Newcomer: **Ambroise Vollard** erwarb zu günstigen Preisen Bilder von Gauguin, van Gogh und vor allem von Cézanne, mit denen er 1895 eine Ausstellung für Cézanne bestücken konnte, die diesen erst einem größeren Kreis bekannt machte und Vollard den Umzug in eine größere Galerie ermöglichte. (Abb. Pere Tanguy gemalt von van Gogh)

Vollard (Abb. Paul Vollard gemalt von Cézanne) war als Kunsthändler ein anderes Kaliber als Pere Tanguy oder Paul Durand-Ruel. Er hatte Jura studiert und war als Angestellter einer auf akademische Malerei spezialisierten Galerie bereits mit ‚großer Kunst‘ in Berührung gekommen, als er ein Verständnis für Cézanne, Picasso, die Fauves und die Nabis entwickelte. Er war rede- und schreibgewandt, betätigte sich als Schriftsteller und Herausgeber kostspieliger Künstlerbücher. Seine ersten Geschäfte machte er mit Zeichnungen und Ölskizzen von Manet und knüpfte Geschäftsverbindungen zu Renoir und Degas. Schon 1893 hatte er einen kleinen Laden in der Rue Lafitte, besuchte Versteigerungen und landete mit den aus dem Nachlass von Tanguy erworbenen Bildern einen Achtungserfolg insbesondere bei der wachsenden Zahl von Cezannes Anhängern. Sein Einsatz für van Gogh und Gauguin zahlte sich nicht sofort in guten Verkäufen aus, schaffte aber eine gewisse Vertrauensposition und Abhängigkeit der Künstler, die ihm junge Talente zutrieb, mit denen er Exklusivverträge abschloss und deren Bilder er in seiner Galerie ausstellte. Mit seinen Künstlerbüchern und mit Grafiken machte er gute Geschäfte, die auch von der **Auflage** lebten. Auch ließen sich **Grafiken** aus den Künstlerbüchern leicht ausklinken und ohne Bindung an einen Text und ein Buch als gerahmtes Bild verkaufen. Diese Praxis übertrug er auch auf das Gebiet der Plastik, wo auch mit **Reproduktionen** gute Geschäfte zu machen waren. Ein zeitgleicher Meisterverkäufer von plastischen **Reproduktionen in beliebiger**



**Größe und Material** war Rodin, dessen Kunsthändler Eugène Druet sogar damit gut verdiente, dass er **Fotografien** von Rodins Plastiken zu einem Bestseller machte. Ein Beispiel für Vollards Verkaufspraxis liefert Aristide Maillol: Seine Reliefs und Plastiken wurden vielleicht nur deshalb so bekannt, weil sein Kunsthändler Vollard – „*vertrauen Sie mir Ihre Figur an, ich veranlasse alles weitere*“ - eine unlimitierte und für Maillol **unübersichtliche Anzahl von Kopien** in den Markt warf. Er gab an, dass er die Auflage auf 10 Güsse begrenzen wollte, aber, so Maillol „*er machte zwar zehn Güsse, nur waren es zehn Tausend.*“ („Aristide Maillol“, von Ursel Berger u. Jörg Zutter, 1996, S. 57)

Vollards Tod 1939 ist von bösen Gerüchten umrankt, die zeigen, dass er mit solchen **Auflagenschäften** bei den Künstlern auch Rachegefühle weckte. Folgendes wird berichtet: Bei einem Bremsmanöver seines Gefährts auf der Heimfahrt zu seinem Landsitz sei ihm entweder eine Druckplatte oder die Reproduktion einer Skulptur von Maillol zum Verhängnis geworden. Sie sei von der Ablage gefallen und habe ihm das Genick gebrochen. (laut einem Ausstellungsbericht des Musée d'Orsay, „Die Galerie Vollard, „Von Cezanne bis Picasso“)

„*Die Jahre, in denen sich Impressionisten billig erstehen ließen, waren rasch vorüber. Wenn sich Monet im Jahre 1881 mit 300 Francs zufrieden geben mußte, so konnte er drei Jahre später bereits das Doppelte oder Vierfache verlangen.*“ ( Gay S.103)



Mit **Daniel-Henry Kahnweiler** (Abb. „Bildnis Kahnweiler“ von Picasso) landet das von Zola vorausgesagte spekulative Kunstgeschäft erstmals in der Finanzwelt, wo es bis heute seinen gefestigten Platz auf einer von Zola allerdings nicht gehauten Höhe hat. Kahnweiler wurde auf Wunsch seiner Eltern im Finanzfach ausgebildet und sollte in Paris bei einem Börsenmakler für das große Geschäft den letzten Schliff erhalten, um dann in London zusammen mit einer ganzen Truppe von Angestellten die Geschäfte eines ‚ungeheuer reichen‘ Onkels zu verwalten. Das füllte ihn allerdings weniger aus als die anregenden Kontakte mit dem Kunsthändler seines Onkels und seine Museumsbesuche, die schon in Paris seinem ausgeprägten Interesse an der Kunst geschuldet waren. Der Onkel zeigte sich verständnisvoll wie auch spendabel und finanzierte ihm ein Jahr zur Bewährungsprobe als Kunsthändler in Paris. Kahnweiler fing bescheiden an in einer gemieteten Schneiderwerkstatt, die er zur Galerie umdekoriert und mit Bildern einer ganz jungen Generation von Malern ausstattete, die er im **Salon der Unabhängigen**

günstig, weil vom offiziellen Salon ausjuriert, erwarb. Von Vlaminck, Picasso, Braque, Derrain stellte er Bilder aus und avancierte rasch zum Vertreter einer neuen Generation ohne sich in Konkurrenz etwa mit dem etablierten Vollard zu überheben, der die ältere Generation betreute. Er trieb sich mit seiner Künstlerklientel in den Kneipen herum und brachte sie dazu die offiziellen Salons zu meiden. Damit wurde er zur ersten und zeitweise einzigen Adresse für die jüngste Garde, die auch noch durch eine offen erklärte Gegnerschaft mit dem rühmlichsten Kunstkritiker Louis Vauxcelles ein besonders enges Gruppengefühl entwickelte. Vauxcelles gilt als der Erfinder einiger Stilbezeichnungen, die als Schimpfwörter gemeint waren, heute aber in der Kunstgeschichte noch als Ehrennamen für die beiden, damals frisch gebildeten Gruppen stehen: die Fauves und die Kubisten.

Kahnweiler musste als Deutscher Frankreich vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs verlassen, die Galerie wurde konfisziert und geschlossen, die Bilder wurden nach dem Krieg versteigert. Er begann aber 1914 eine grundlegende Schrift über den Weg zum Kubismus, die allerdings erst 1920 erst im Buchform publizierte. Eine Kurzfassung erschien 1916 als Vorabdruck. Damit wurde er vom **Fürsprecher** und **Mitverdiener** zur **kunstgeschichtlichen Referenz** in Sachen Kubismus. Erst 1920 kehrte er nach Paris zurück, eröffnete mit einem Partner eine neue Galerie und entdeckte ein Interesse an einer neuen Generation von Künstlern, die den Surrealisten zugerechnet werden.



In die Reihe der bürgerlichen Sympathisanten gehören selbstverständlich neben den mitverdienenden Kunsthändlern auch deren Kunden, die **Sammler**. Dafür sei an dieser Stelle nur ein Protagonist angeführt, der amerikanische Erbe eines Millionenvermögens, das sein Vater in Pittsburgh mit Stahl gemacht hatte, **Walter Conrad Arensberg**. Um die Jahrhundertwende studierte er Literatur und Philosophie in Cambridge (Massachusetts) und arbeitete danach kurz als Reporter in New York und schrieb auch Kunstkritiken. Nach der Heirat mit Louise, der Tochter eines noch wohlhabenderen Textilfabrikanten aus Massachusetts, schrieb er Gedichte, beschäftigte sich mit **Kryptografie** (verschlüsselte Botschaften in der Literatur Dantes und Shakespeares). 1913 besuchten die Arensbergs die Armory Show, auf der auch Duchamps „*Akt eine Treppe herabsteigend*“ ausgestellt war, und begannen noch recht vorsichtig mit dem Aufbau einer Sammlung zeitgenössischer Kunst, wobei ihnen Duchamps Gemälde offenbar noch zu kühn vorkam, was sie allerdings schon bald bereuten. 1914 bezogen die Arensbergs als Zweitwohnsitz ein stattliches ‚Appartement‘ in New York und suchten gleichzeitig mit dem nach Amerika ausgewantern Marcel Duchamp Anschluss an die dortigen Künstlerkreise. Als Berater verließ sich Walter Arensberg lange Zeit auf Walter Pach, der auch, so wollte es der Zufall, Marcel Duchamps erste Anlaufstelle, ‚Empfangsdame‘ und ‚Herbergsvater‘ bei seiner Ankunft 1915 in New York war. Weil die Wohnung der Pachs auf die Dauer zu klein war für den zusätzlichen Mitbewohner, vermittelte Pach dem Ankömmling ein Zimmer in der gerade wegen einer Sommerfrische der Bewohner leerstehenden zweistöckigen Wohnung der Arensbergs. Damit war eine schicksalhafte Verbindung und nahezu perfekte Paarung geschaffen zwischen einem mittellosen Kryptografen und einem steinreichen Kryptologen und seiner stinkreichen Gattin. Calvin Tomkins zitiert „*einen von Arensbergs Freunden*“ mit den Worten: „*Duchamp war die Zündkerze, die ihn*“ (Arensberg) „*in Fahrt brachte.*“ (Tomkins, „Marcel Duchamp“ S.174)



„*Walter Arensberg war auf alles erpicht, was er von Duchamp bekommen konnte.*“ (Tomkins, „Marcel Duchamp“ S.193) Zwischen 1915 und 1918 erwarb Arensberg neben einigen Grafiken und Gemälden auch bereits „*eine dritte Version von Akt eine Treppe herabsteigend. Sie bestand aus einer originalgroßen Fotografie, die Duchamp mit Wasserfarben, Tusche Bleistift und Pastellfarben von Hand kolorierte. (Er signierte sie mit >>Marcel Duchamp (Fils)/1912-1916<< um zu kennzeichnen, daß es sich um den >>Sohn<< des berühmten Originals handelte, welches Arensberg unbedingt haben wollte, jedoch erst 1930 erwerben konnte.*“ (Tomkins, „Marcel Duchamp“ S.193) Man kann wohl davon ausgehen, dass auch Duchamps Kunst von Arensbergs Interesse an Kryptografie, Wortspielen Bildrätseln befeuert wurde, während seine kommerziellen Interessen und sein Lebensstil sich scheinbar in sehr bescheidenen Grenzen hielten.

Arensbergs Appartement in New York entwickelte sich rasch zu einem, vor allem nächtlichen, Treffpunkt von Intellektuellen, Musikern, Schriftstellern, Schauspielern, darunter etliche Mitglieder der Society of Independent Artists, der auch Arensberg, Beatrice Wood und Marcel Duchamp angehörten. Arensberg war sogar für kurze Zeit Geschäftsführer des Vereins und vertrat wie Duchamp strikt die Idee der Juryfreien Ausstellung. In diesem Kreis wurde 1917 wohl das Projekt >R.Mutt und Fountain< ausgeheckt, und es war nur konsequent, dass der Sammler wie der Künstler unter Protest aus der Society austraten, als Mr. Mutts Brunnenplastik die Ausstellung verwehrt wurde.

1921 verlegten die Arensbergs ihren Hauptwohnsitz nach Hollywood. Ihre inzwischen gewachsene Kunstsammlung verließen sie an mehrere Museen in Kalifornien, ihr eigenes Haus bauten sie zu einem Privatmuseum aus und ihren Einfluss auf die Kunstwelt der Westcoast machten sie geltend in mehreren Vorständen von Museen, Kunstvereinen und anderen Kunstinstitutionen, z.B. auch der Francis Bacon Foundation. Noch vor ihrem Tod versuchten sie sich an einer Idee, die nach dem Krieg auch in Europa Schule machen sollte. Als Gegenseistung zu einer >**Schenkung**< sollte die

University of California in Los Angeles einen stattlichen **Museumsbau** errichten. Der Deal kam allerdings nicht zustande und 1950 gingen die über 1000 Sammlerstücke der Arensbergs an das Museum of Art in Philadelphia.

### **Wunsch- und Zerrbilder: Kunsthimmel und Bürgerhölle**

Gegen Ende des 19. Jh schwindet die Autorität der Akademien. Einerseits wird die Professoren-schaft zunehmend unterwandert von den Generationen der Erneuerer, die dann doch ein wenig frischen Wind mitbringen, andererseits schwindet die Bedeutung der Salons im Zuge eines sich breit entfaltenden Kunstmarktes. **Kunstvereine**, Künstlervereinigungen schaffen neue Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten für Kunst jeder Größenordnung. Für kurze Zeit wird **die unjurierte Ausstellung** – der >Salon des Indépendants< ab 1884 - ein Modell für Frankreich mit Ausstrahlung nach Deutschland und bis nach Amerika. Mit dem schwindenden Einfluss der Akademien verlagert sich die Auseinandersetzung der Erneuerer auf andere Felder. Mit teilweise militanten Anstrengungen, Parolen und zum Teil auch handgreiflichen Auseinandersetzungen entwickelt zu Beginn des 20. Jh der künstlerische Nachwuchs mit der Idee der Avantgarde ein militantes Leitbild, das die Kunstgeschichte über viele Generationen hindurch durch das 20. Jh begleitet.

Im Kunsthistorischen Museum von Wien schwelgt der auch als Realist und Freund von Leibl bekannte deutsch-ungarische Maler Munkacsy 1890 noch einmal in der Vorstellungswelt akademischer Kunst mit seiner Apotheose der Renaissancekunst. Drei Jahre später wird George Grosz geboren, der dem Kunsthimmel die bürgerliche Hölle gegenüberstellen wird.

### **Der Kunsthimmel**

Die Decke der riesigen Eingangshalle des Kunsthistorischen Museum in Wien gibt uns einen Einblick in den Kunsthimmel des Jahres 1890. "*Apotheose der Renaissance*" von Munkacsy Mihaly, alias Michael Lieb. Da bleibt nicht viel Raum für Irdisches, geht es doch um eine Vorstellung von Kunst und Künstler, an der die akademische Kunst noch am Ende des 19. Jahrhunderts verbissen festhalten will.



Wie der Besucher ins Museum, so wird man auf einer Treppe ins Bild hineingeführt, in einen Kuppelsaal mit mehreren Etagen, der durch schwebende Engel (Gloria und Fama) als Allegorie des Himmels zu verstehen ist. Auf der ersten Etage wird theoretisiert im Gespräch links zwischen Alt und Jung (Leonardo u. Raffael) und rechts nachgedacht, vielleicht auf Inspiration gewartet. Einen Treppenab-satz höher sehen wir ein Atelier. Natürlich folgt der Blick erst einmal der Geste und Blickrichtung von Meister Tizian und seiner

drei Gesellen (Mitte) nach rechts, wo sich zwei Modelle nackt in Position bringen, während eine dritte Frau noch im blauen Hemd auf ihren Einsatz wartet. Links steht auf einem Gerüst vor monumentaler Leinwand ein Madonnenmaler (Veronese). Eine über ihm schwebende Fama bläst ihm mit langer Fanfare spärliche Versprechen von künftigem Ruhm zu, während andere Engel mit ihrem Flügelschlag und Palmwedeln für einen Luftzug von Frieden sorgen, der im akademischen Himmel immer gefährdet erscheint. Rechts hinter den Damen, mit dem Hammer in der Hand ein Bildhauer (Michelangelo). Wieder eine Etage höher, in einer Loge dieses Kunsttheaters geht es um Verhandlungen mit dem Auftraggeber. Da wir uns zeitlich in der Renaissance befinden ist es ein kirchlicher Würdenträger, der Papst Julius II.

Zurück zum Einstieg in das Bild: Der bürgerliche Betrachter, als der wir das Museum betreten, hat hier oben, in diesen lichten Höhen, keinen physischen Zugang. Aber immerhin ist er aufgefordert, mit ehrfurchtsvoll gebeugtem Rücken und in antiker Verkleidung, sich zumindest geistig dorthin zu erheben. (Zuordnungen der Figuren laut Führer Nr. 36,1988, S.12)

### Die Bürgerhölle

„*Stützen der Gesellschaft*“ hieß 1877 ein in München aufgeführtes Drama von Henrik Ibsen, der damit eine neue dramaturgische Gattung begründete, die des naturalistischen Gesellschaftsdramas. Er zog damit gegen die Doppelmoral und die „*Lebenslüge*“ seiner Zeit zu Felde. George Grosz stellt in seinem gleichnamigen Bild von 1926 dem deutschen Bürger ein nicht nur spaßiges Zerrbild als künstlerischen Spiegel entgegen. „*Stützen der Gesellschaft*“ ist auch das Gemälde betitelt. Für eine Karikatur, wie sie damals auch im *Simplizissimus* hätte erscheinen können, für den auch Grosz Beiträge lieferte, besitzt das Gemälde ein ungewöhnliches Format (2 Meter Höhe) und als Malerei (Öl auf Leinwand) einen ungewöhnlichen künstlerischen Anspruch. Das Bild ist eine bitterböse, verächtliche Charakterstudie des wohl eher gehobenen Bürgertums der Weimarer Republik. Spätestens mit Dada wird auch in Deutschland die Publikumsbeschimpfung salonfähig und der Zuschauertumult zur Werbeveranstaltung für kulturelle Ereignisse:

Die Figuren von unten nach oben:

Der **Nazi**, ein Mittelständler, NSDAP-Mitglied (Krauttannadel mit Hakenkreuz), Burschenschaftler oder Corpsstudent (Couleurband, Säbel, Schmissee), evtl. ein adeliger Hohlkopf mit militaristisch-ritterlichen Phantasien, trägt im Auge ein Monokel, am Revers ein Parteiabzeichen, in der Rechten einen Säbel und in der Linken einen gläsernen Bierkrug.

Der **Schreiberling**, ein Journalist mit Ähnlichkeit zum Großunternehmer und Mediengigant Alfred Hugenberg (Bart, Zwicker, Rundkopf), trägt diverse Zeitungen im Arm (Hugenberg kontrollierte die Hälfte der deutschen Presse), hält in der Rechten einen Bleistift wie eine Stichwaffe. Die Überschriften in Zeitungen verweisen auf Zusammenhang zwischen gesunder Wirtschaft und die Niederschlagung von Streik und Aufstand. Ein blutbeschmierter Palmwedel (Friedenszeichen) und ein zum Helm umfunktionierter Nachtopf symbolisieren Falschheit und Spießbürgerlichkeit. Der **Politiker**, ein feister Wohlstandsbürger, vielleicht ein Industrieller, mit dampfendem Scheißhaufen im



Kopf, als Stellvertreter für die Parlamentarier der Weimarer Republik und vertritt mit seinem Fähnchen die reaktionären Kreise (Schwarz-Weiß-Rot, die Fahne des Kaiserreichs), zugleich die SPD (Parole: "Sozialismus ist Arbeit")

Der **Richter** oder **Pfaffe** (?), sein Talar und die Kappe verweisen auf Kirche oder Justiz, die Gestik ist die eines beschwörenden Predigers. Er zeigt die Zähne, aber wendet dem Greuel (über ihm und der marschierenden Reichswehr) den Rücken.

Die **Reichswehr**, die aus dem Bild herausmarschiert. Blut klebt dem Behelzten am Säbel.

Die marodierenden **Horden** dreschen mit Säbeln auf irgendwas ein. Wo sie herkommen brennen die Häuser.

Grosz wurde für seine Karikaturen und DADA-Aktionen mehrmals angeklagt und zu Geldstrafen verurteilt. Er emigrierte 1933 in die USA. Seine in Deutschland verbliebenen Gemälde galten den Nazis als „*Entartete Kunst*“. Ein ernst gemeinter Spaß mit lebensbedrohlichen Folgen.

### Künstlerische Leitbilder im 20. Jh.

Künstler und Publikum bilden über weite Strecken des 19. und 20. Jahrhunderts eine Front gegeneinander. In der gesellschaftlichen Nische der Bohème, und unter dem Feigenblatt der Kunst, gelingt es den Künstlern sich Schleusen für exklusive Freiheiten zu öffnen die der **bürgerlichen Sitte und Moral widersprechen**. Insofern wird Kunst zu einem Ventil für unterdrückte Triebe und Bedürfnisse. Die Freiheiten, die sich die Kunst herausnimmt, werden von der bürgerlichen Öffentlichkeit einerseits argwöhnisch betrachtet, gelegentlich mit dem wohligen Schauer der Sensation erregt diskutiert und skandalisiert, andererseits auch als Heilsbotschaften für ein freieres, natürlicheres, heileres, alternatives Leben gepriesen.

Und doch stellt dieser Konflikt nur eine mögliche Betrachtungsweise dar. Wie schon im ersten Kapitel deutlich wurde, lassen sich die Verwerfungslinien auch durch die Kunst selbst verfolgen (z.B. im Streit der Schulen). Im Folgenden werden sechs Künstler vorgestellt, die in Elementen ihrer Biografie unterschiedliche Leitbilder vom modernen Künstler repräsentieren. Diese biografischen Elemente - an einer Person exemplarisch vorgeführt - prägen oft über mehrere Generationen hinweg die Vorstellung vom Künstlertum und können dann in unterschiedlicher Dosierung sich in verschiedenen Persönlichkeiten wiederfinden. Oft stehen sie im Widerspruch zu gesellschaftlichen Erwartungen an den "Normalbürger", was hier in der Formulierung eines Gegenbildes an bürgerlichen Normerwartungen verdeutlicht werden soll. Anders gesagt: Im Bild vom Künstler werden oft Einstellungen, Schicksale oder Charaktermerkmale nobilitiert, die normal eher als unerwünscht gelten.



#### Der Schmerzensmann

Beispiel Paul Gauguin 1848-1903

Er repräsentiert...

- ..die **Suche nach dem Ursprünglichen** = Originalen ("Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?" heißt eines seiner größten Bilder von 1897) Die **verlorene Unschuld** der bürgerlichen Zivilisation weckt Heilserwartungen in primitivere, 'natürlichere' Lebensformen.
- ..die Einheit von Kunst und Leben als Gegenbild zur zivilisatorischen **Entfremdung**
- ..die Opfer- und Leidensbereitschaft des Künstlers, der um seiner Kunst willen zu jedem Verzicht und Leid bereit ist, "*er ist er selbst, abermals und stets nur er selbst*". "*Man muss sich mit Leib und Seele in den Kampf stürzen*" (Zitate aus Rewald, S.349). Viele Künstler erleben sich als von der Gesellschaft in eine **Opferrolle** getrieben. Dabei bezahlen sie ihre privilegierten Freiheiten oft nur mit einer **Außenseiterrolle**.

- Das **verkannte Genie** sucht **Heilung** für sein Leiden an der Gesellschaft in christlichen Erlösungsphantasien.
- Der Künstler gibt sich **antibürgerlich**. Nach Besuch einer Koster- später Marineschule schlägt er erst eine bürgerliche Laufbahn ein als Offiziersanwärter und später Bankangestellter. Mit 34 Jahren steigt er aber nach beruflichen Problemen aus seinem bürgerlichen Beruf als wohlsituerter Börsenmakler aus, pflegt enge Kontakte zur Alternativszene der Impressionisten und beschließt Künstler zu werden. Eine Freundschaft mit van Gogh endet tragisch. Mit 39 Jahren lässt er seine Frau endgültig mit 5 Kindern sitzen. Als 50jähriger und auch später noch lebt er mit verschiedenen 13-14-jährigen Tahitianerinnen zusammen, mit denen er weitere Kinder hat.
- Auf der Flucht aus der Bürgerlichkeit verlässt er seine Familie, sucht Streit mit Freunden und Gegnern, legt sich mit Machtapparaten von Staat und Kirche an, sucht 'seine' Ursprünge schließlich in der Südsee als **zivilisationsfeindlicher Aussteiger** in selbstgebauten Hütten am Meerstrand.
- Er zieht sich bleibende körperliche Schäden aus Schlägereien zu, aus einer Vergiftung nach Selbstmordversuch, aus einer verschleppten Syphilis, leidet an Herzproblemen, erhält nach Auseinandersetzungen mit Obrigkeit und Kirche eine Gefängnisstrafe, bekämpft seine körperlichen wie seelischen Qualen schließlich mit harten Drogen und stirbt 1903 mit nur 54 Jahren. **Eine Landung in asozialem Milieu.**

Ein Vergleich mit van Gogh, James Ensor könnte das Bild vervollständigen und relativieren.

### Der Exzentriker

Beispiel **Salvador Dali** 1904-1989

Er und sein Werk repräsentieren...

- ..den Künstler als poetisch überhöhte Kontrastfigur zu einer von Rationalität bestimmten Welt. Dali erschließt wie kein anderer der Malerei das **Irrationale, Absurde**.
- ..eine Bildwelt als **Traumwelt** - Traum und Trauma lösen die Wahrnehmung aus der retinalen Fixierung des Impressionismus. Die Bildmotive gründen im Allegorischen und in der Metapher. Ängste, Halluzinationen (Wahnvorstellungen), traumatische Erfahrungen verbinden sich irritierend mit einer akademisch geschulten Malweise.
- ..den **Zufall und Montage** als Prinzipien der Wahrnehmung, die ein naturalistisches Raum-Zeit-Verhältnis relativieren. Mit assoziativen und zufälligen Verkettungen entziehen sich eindeutige Erklärungen und logisches Verstehen der gemalten Bildwelten.
- Als Künstler erwirbt er eine Lizenz zum **Verrücktspielen**: „*der einzige Unterschied zwischen mir und einem Verrückten ist der, daß ich nicht verrückt bin!*“ (Daniel Abadie in "Salvador Dali", Ausstellungskatalog 1980)
- Bei seinen Auftritten zelebriert er Unangepasstsein, Renitenz, **anarchistisches** Gehabe.
- Als Jugendlicher zeigt er früh Sympathien für kommunistisch- anarchistisches Gedankengut. Beginn einer akademischen Ausbildung als Maler/Grafiker in Madrid. Er fällt auf als bunt kostümierter, skurriler Vogel. Durch Bekanntschaften mit Bunuel und Garcia Lorca erwacht sein Interesse für Freuds Psychoanalyse. Er wird als unangepasster, renitenter Unruhestifter kurz inhaftiert und aus der Akademie ausgeschlossen. Schließlich geht er nach Paris und schließt sich den Surrealisten an, die mit Manifesten und öffentlichen Kundgebungen die Kunst neu erfinden wollen. Filmische Experimente mit Bunuel (Un chien andalou und L'Âge



d'Or) enden 1930 als öffentlicher Skandal, der ein Aufführungsverbot des Films nach sich zieht, und in einem Zerwürfnis mit dem Freund endet.

- Der provokant vorgetragene **nihilistische** Habitus, die Inszenierung des Absurden, sexuelle **Tabubrüche** werden nicht als öffentliche Psychohygiene angenommen sondern werden als Verletzung des bürgerlichen Bedürfnisses nach Schutz der Intimsphäre vehement abgelehnt. Seine Sympathien mit politischen Extremisten wie Franco und Hitler werden auch von der Gruppe der Surrealisten als politische Verirrung abgelehnt. Eine Beziehung mit der Frau des Dichters Eluard zeigt öffentlich zur Schau gestellte sexuelle **Obsessionen**. All dies führt schließlich zu einem Zerwürfnis mit führenden Surrealisten.
- Ein Rückgriff auf den Akademismus und die glatten Malweisen der bereits als Kitsch verpönten Salonmalerei des 19. Jahrhunderts isolieren Dali im Umfeld des weniger gefälligen Expressionismus. Sein kommerzieller Erfolg in England und Amerika und mindestens 40.000 mit seiner Blankounterschrift gefälschte Druckgrafiken desavouieren ihn für einen 'seriösen' Kunstmarkt.



### Der Esoteriker

Beispiel **Vassily Kandinsky** 1866-1944

Er repräsentiert...

- ..den aus gut bürgerlichem Hause stammenden jungen Mann wächst, weitgehend ohne Mutter auf. Er genießt eine höhere Schulbildung, Jurastudium und Assistenzstelle an der Universität Moskau 1892. Verheiratet ist er mit seiner Cousine und betreibt in München 1901-04 mit der Künstlergruppe Phalanx eine private Kunstschule .
- Orientiert am Impressionismus malt er bis 1908, nimmt Teil an Ausstellungen in Berlin und Paris. Danach steht er unter dem stilistischen und maltechnischen Einfluss von Wjatscheslaw Wjatscheslawow und Wassilij Jawlenskiy Ansätze zu einer expressiven Malweise nach französischen Vorbildern (van Gogh, Gauguin etc.).
- Beeinflusst durch die **Theosophie** Blawatzkys und

Steiners sowie okkultistisch-esoterische Lehren von A. Besant und C.W. Leadbeater arbeitet Kandinsky an Lehren über eine „geistige Kunst“ und über Abstraktion in der Malerei, die er theoretisch in Schriften untermauert ("*Über das Geistige in der Kunst*"), und über deren Erfindung er eine Deutungshoheit beansprucht ('erstes abstraktes Aquarell' 1910). „*Ich habe als erster mit der Tradition gebrochen, zu malen, was wirklich existiert. Der Begründer der abstrakten Malerei. – das bin ich.*“ (P.A.Riedl, „Selbstzeugnisse“)

- Er übernimmt den Vorsitz in der Neuen Künstlervereinigung München und wird zum **führenden Kopf** der Künstlervereinigung Blauer Reiter 1911.
- Als **Lehrer am Bauhaus** 1922-1933 trägt er mit Klee dazu bei den kunstgewerblichen Ansatz von Gropius zu unterlaufen und der Malerei eine Art Sonderstatus, eine „*Freie Malklasse*“ mit akademisch-künstlerischen Ansprüchen zu genehmigen.
- Er propagiert eine prophetische, seherische Kraft der Kunst und fordert eine **geistige Wende**. "*Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden.*" ("*Über das Geistige..*" S.39) "*Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk aus dem Künstler.*" (ebenda S.132) Den Künstler nennt er "*Priester des Schönen*". (ebenda S.136)

Ein Vergleich mit Malewitsch, Mondrian könnte das Bild vervollständigen und relativieren.

## Der Fallensteller

Beispiel **Marcel Duchamp alias Rose Sélavie** 1887-1968

- Aus gut bürgerlichem Hause gebürtig, durchläuft er eine höhere Schulbildung und beginnt sich wie seine beiden älteren Brüder und seine ältere Schwester für Malerei zu interessieren. Besuch einer privaten Kunstschule in Paris, **grafische Lehre**.
- Er sucht Orientierung an Impressionismus, dann am Vauvismus. Das beweisen erste Ausstellungsteilnahmen von Gemälden im 'Salon d'Automne' und bei den 'Indépendants'.
- **Indifferenz als Lebenshaltung** und ästhetisches Prinzip gibt Duchamp seit ca. 1911 als seine am Skeptizismus orientierte philosophische Einstellung an. Die Auseinandersetzung mit materialistischer Wertlehre (Stirner) mag ihn zu der Einsicht geführt haben, man müsse auch in der Kunst die Rolle des Betrachters ausweiten. *"...ein Werk (wird) vollständig von denjenigen gemacht, die es betrachten oder es lesen und die es, durch ihren Beifall oder sogar durch ihre Verwerfung, überdauern lassen."*
- Er experimentiert mit dem **Zufall**, zeigt ein Interesse an **Kinetik** und an **Raumtheorien** (Perspektive, 4. Dimension, Relativitätstheorie). Ein konstruktives Interesse zeigt seine gezielte Verwendung **mechanischer Hilfsmittel** beim Zeichnen. (s.a Calvin Tomkins, S.157) Er greift Fragestellungen auf, die im Symbolismus, Kubismus, Futurismus, Dada, Surrealismus zeitgleich eine Rolle spielen. Der Zufall besetzt bei Duchamp nicht die gleiche Bedeutung wie bei vielen Zeitgenossen die „Intuition“.
- Kunstobjekte und **reale Dinge** sind unter dem Aspekt ästhetischer Indifferenz als Gleichwertig zu betrachten. Das führt Duchamp zu der Frage *"Kann man Werke schaffen, die keine Kunstwerke sind?"*. Aus diesem Denkansatz geht die Erfindung **"Ready-Made"** hervor.
- Mit der Ausreise 1913 nach **Amerika** kommt er um den Wehrdienst herum und findet in New York als Vertreter des ‚dernier cri‘ aus Frankreich eine kleine Gemeinde von Gleichgesinnten, darunter auch alte Bekannte aus der Heimat.
- Schachprofi, Kunstmakler und Ausstellungskurator sind ihm Betätigungsfelder, in denen sich Duchamp vor allem seit den 1950er Jahren auch um die **Vermarktung seiner eigenen Kunst** kümmern kann und Einfluss nimmt auf die **kunsthistorische Deutung** seiner Ideen. Dabei sind ihm Missverständnisse, Widersprüchlichkeiten und Rätsel um seine Person, sein Werk und seine Aussagen durchaus willkommen, weil sie sozusagen die Diskussion im Gang halten und durch neue Impulse befeuern. Sein Werkverständnis weist dem Zuschauer bzw. der Nachwelt eine bestimmende Rolle im **"kreativen Akt"** zu: *"Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt."* (Duchamp zitiert in Tomkins S.573)
- Mit einer lockeren Lebensweise, mit zahlreichen Liebschaften, wechselnden Arbeitsverhältnissen, Unterstützung durch seinen Vater und später durch Gönner, führt er den unstillen aber anspruchslosen **Lebenswandel eines Bohémien**. Seine erste Ehe mit 40 Jahren war ein Versuch, an ein geregelteres Einkommen zu gelangen, hielt nur ein halbes Jahr, ein zweiter Versuch erfolgte 1954. Er hinterlässt anscheinend mehrere Frauen und ein 'unsignedtes' Kind. Ambitionierte **karikaturistische Versuche** zeigen ihn in auch geistiger Verwandtschaft mit seinem ältesten Bruder Gaston. Die Teilnahme an einer Ausstellung von Karikaturen im 'Salon des Artistes Humoristes' 1907, zeigt eine durch seinen Bruder (Pseudonym: Jacques Villon) angeregte ironische Distanz zu Zeiterscheinungen und eine geistige Nähe zu Satirikern aus dem Umfeld von 'Le Rire' und den 'Les Incohérents'.
- Seit er sich 1911 dem Versuchsfeld Kubismus zuwendet fixiert sich sein Interesse auf einen philosophischen **Skeptizismus** (Pyrrhon von Elis), der sich vor allem gegen **"retinale Kunst"**



richtet, die, wie der sensualistische Impressionismus etwa eines Monet, "reines Sehen" sein will. Aus dieser Haltung heraus will er Kunst und Künstler 'von ihrem Piedestal' holen.

- Er lehnt (vielleicht vor dem Hintergrund der Wertlehre Max Stirners) den überlegenen moralischen, quasireligiösen Status, den so viele Künstler für sich und ihr Werk in Anspruch nehmen ab und setzt dagegen den **Geist der Ironie**.
- Er verbirgt seine Autorenschaft vielfach hinter **Pseudonymen** und arbeitet gern mit sprachlichen **Doppeldeutigkeiten**. In der Kunstgeschichte wird Duchamp gern in Verbindung mit Dada gebracht unter dem Stichwort „*New York – Dada*“. Allerdings kann man einen Unterschied erkennen zwischen Duchamps Verständnis von Ironie und der oft antibürgerlichen agitatorisch-kabarettistischen Praxis von Dada. In Amerika war offenbar die Café- und Kabarettkultur nicht angekommen. Duchamp selbst hält sich von Gruppierungen eher fern, wird aber gern von Gruppen eingeladen. Informelle Korrespondenzen mit der Züricher Dada-Truppe rund um das Cabaret Voltaire entstanden etwa seit 1915 durch reisende Künstler wie den Spanier Francis Picabia aber auch Briefverkehr, Kataloge, Publikationen wie Tzaras Zeitschrift „*Dada*“, Picabias Zeitschrift „*391*“ oder Stieglitz's Zeitschrift „*Camera Work*“, später „*291*“, und Ausstellungen, etwa solche, die der Fotograf Stieglitz in seinem Atelier veranstaltete. (siehe dazu Hans Richter, „*Dada Kunst und Antikunst*“, Köln 1964)



### Der Märtyrer und Gesalbte

Beispiel: **Joseph Beuys** 1921-1986

- Aus bürgerlichen Verhältnissen stammend erhält er eine höhere Schulbildung und bildnerische Förderung, ist mit 15 Jahren in der Hitlerjugend und erfüllt von abenteuerlich-pfadfinderischen Vorstellungen. Er geht nach dem Abitur freiwillig zur Luftwaffe, macht eine Ausbildung als Bordfunker.
- Er hat **Kriegseinsätze** auf einem Sturzkampfflugzeug (als Funker und am MG) auf der Krim und in der östlichen Adria. 1944 kommt es zum Absturz auf der Krim und schweren Verletzungen, später noch zum Einsatz als Fallschirmspringer. Er erhält mehrere Auszeichnungen nach Verwundungen. Nach dem Krieg gerät er in britische Internierung.
- Er nimmt ab 1946 ein akademisches Studium der **Bildhauerei** auf, beteiligt sich an Ausstellungen, arbeitet an zoologischen Filmen mit und macht Bekanntschaft mit der **Antroposophie** Steiners.
- Orientiert am Expressionismus ist er bildhauerisch- handwerklich tätig.
- Schwerer psychischer und körperlicher **Krankheit** folgt eine **Heilung**, die er als Thema seiner Kunst verwertet: "*Auferstehung durch Feldarbeit*". Er besetzt seine Heilung mit christlichen, alchemistisch-pseudowissenschaftlichen und **schamanisch**-pseudoreligiösen Symbolen, Metaphern ('Private Mythologie').
- 1961 erhält er den "*Lehrstuhl für monumentale Bildhauerei*" an der Kunstakademie Düsseldorf, und zeigt außerordentlichen **Einsatz als Lehrer**, und hohe Präsenz für seine Studenten.
- Beuys stilisiert seine **Vita als Kunstwerk**. Er begnügt sich nicht mit einem "profanen" Lebenslauf, sondern bastelt seit 1964 an einem "Lebenslauf/Werklauf", in dem er Leben und Werk in einen engen, z.T. 'eigenwilligen' Zusammenhang bringt. **Filz und Fett** als Material seiner Kunst bringt er in Verbindung mit einer Rettung durch Tataren nach seinem Absturz auf der Krim. **Kriegstraumata** verarbeitet er in ästhetischen Kompensations- und Verdrängungsstrategien.



"Hirten fanden ihn auf dem Felde, **salbten** ihn mit **Fett** und hüllten ihn in **Filz**" - ein Weihnachtsmärchen, das ihn als Christus = Gesalbten verklärt und der Verwendung von Fett und Filz einen überirdischen Sinn verleiht. Die Rettung durch Tataren stellt sich erst im Jahr 2000 als 'Dichtung' heraus.

- Als existenziellen Stillstand erlebt er zwischen 1954 und 57 sein künstlerisches Suchen und verfällt schließlich in schwere Depressionen. Der Bruch mit der Verlobten löst einen psychischen und physischen Zusammenbruch aus mit todesnahen Erlebnissen und dem erklärten Bedürfnis zur "**Selbstaflösung**".
- **Fluxusaktionen** seit 1962 und Auseinandersetzung mit DADA. Öffentliche Auftritte mit inszenierter, als Ritual zelebrierter Handlung werden Teil eines neuen, alternativen Werkverständnisses.
- Als Protagonist einer **Alternativkultur** und Bürgerschreck wird er 1967 in Zeiten der APO (Außerparlamentarische Opposition) zum Gründer der 'Deutschen Studentenpartei', kandidiert 1976 in einer „Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher“ für ein Bundestagsmandat, 1973 selbst ernannter 'Universitätsgründer' ('Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung').
- Als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf, positioniert er sich während der Studentenunruhen der späten 60er Jahre als Sympathisant gegen die Akademie und die Aufnahmebeschränkung durch Numerus Klausus. Als Agitation gegen das Aufnahmeverfahren der Akademie: 1971 nimmt er 142 abgewiesene als Studenten in seine Klasse auf. Begabung und Auslese als Voraussetzungen für eine künstlerische Praxis werden damit abgestritten. **'Beitrittserklärung' zur Kunst** genügt. Das richtet sich gegen die Definitionshoheit der Akademie und führt 1972 zu seiner Kündigung. Er erhält Solidaritätsbekundungen zu Hauf aus aller Kunstwelt. Der Ausschluss wird erst 1980 teilweise zurückgenommen.
- 1974 wird ihm eine **Gastprofessur** in Hamburg angetragen.
- Als **Spekulationsobjekt** auf dem Kunstmarkt belegte Beuys 1973 im Kunstkompass, einer Weltrangliste der 100 bedeutendsten Gegenwartskünstler, den vierten Platz, und bereits 1979 den ersten Platz.
- **Versicherungskunst** wird mit Beuys eine neue Anlageform: Weil seine Objekte nicht immer von jedem als Kunst erkannt wurden, fielen eine bepflasterte Kinderbadewanne und eine Fettecke in der Akademie gut gemeinten Reinigungsaktionen zum Opfer, woraufhin ihr Wert vor Gericht von den 'Besitzern' eingeklagt werden konnte.
- **Paradoxien** gehören zu seinen öffentlichen Aktionen und seinem Reden wie selten bei einem bildenden Künstler. „**Jeder Mensch ein Künstler**“ ist eine der paradoxen Parolen, die einen Freiheitsbegriff und "**erweiterten Kunstbegriff**" repräsentieren sollen, Kunst als "**sozialer Plastik**" metaphorisch einen 'neuen Sinn' unterstellen. Seine Aussagen sind durchsetzt von Widersprüchen und geben wie ein Orakel mehr Rätsel auf als sie Verständnis auslösen können: "**Hiermit trete ich aus der Kunst aus**" (Multiple von 1985) und: "**Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt Keilrahmen und Leinwand zu kaufen.**" (Manifest von 1985)



## Der Spekulant

Beispiel: **Damien Hirst** 1965

- *"Der erfolgreiche Künstler schafft kein Werk, sondern trifft Entscheidungen, wählt die richtige ästhetische Strategie, dem Instinkt eines Fondsmanagers vergleichbar"* (Beat Wyss, "Profit ohne Arbeit" in Holger Liebs, "Die Kunst das Geld und die Krise, 2009)

- Er ist Künstler, Kurator, Händler und Käufer in einer Person. Das gibt Hirst einen optimalen Einfluss auf den kreativen Anteil, den der **Verwertungsprozess** im Sinn von Duchamp seinem 'Werk' hinzufügt. Indem er seine Ware bei sinkenden Preisen vom Markt nimmt und bei steigender Nachfrage wieder zuführt trägt er ges-

taltend der Tatsache Rechnung dass der Kunstmarkt wesentlich zu einem internationalen **Spekulationsfeld** geworden ist. Letzte Konsequenz wäre der Börsengang des Künstlers.

- Neue Vertriebskanäle erschließt Hirst der Kunst, indem er unter **Umgehung von Galeristen** 2008 in einer zweitägigen Auktion bei Sotheby's 287 seiner Werke direkt aus dem Atelier mit einem Erlös von 172 Mio Dollar versteigern ließ. *„Hirst vertraute nicht auf traditionelle Kunstliebhaber, sondern suchte sich gezielt russische Oligarchen, arabische Ölscheichs und angelsächsische Hedge-Fonds-Manager als Abnehmer“*(Handelsblatt vom 8. Februar 2010 zitiert in wikipedia)
- Hai in Formaldehyd *"The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living"* mit einer **Verfallszeit von 15 Jahren**, eine Auftragsarbeit für den Kunsthändler Charles Saatchi, der es 2004 für 9,3 Millionen Euro an den amerikanischen Sammler Cohen verkaufte. *"Es ist irgendwie das, was falsch ist mit dem wissenschaftlichen Ansatz oder so."*(Hirst)
- *"For the Love of God"*, einen mit Diamanten besetzten Platinabguss eines Schädels präsentierte Hirst 2007 in der White Cube Gallery in London. Das Objekt wurde zum Preis von 75 Millionen Euro als **teuerste Arbeit zeitgenössischer Kunst** an ein Anlegerkonsortium verkauft, in dem Hirst selbst Mitglied ist.
- Der **"Warencharakter der Kunst"** wird trotz aller offensichtlichen Marktmechanismen von vielen Kunstschaffenden als Beschmutzung ihres im Immateriellen, Geistigen verankert gesehenen Werts empfunden. Aus konservativer Sicht gelten Hirsts Aktionen auf dem Kunstmarkt und seine Preise als Beispiel für die *"Obszönität des Kunstmarktes"* (Robert Hughes, australischer Kunstkritiker <The shock of the new> 2004 in einer Rede in der Royal Academy of Arts). Den Kern eines idealistischen Werkverständnis bilden die geistigen Prozesse der Herstellung, die der Persönlichkeit des Künstlers entspringen. In diesem Verständnis verlässt das Gemälde, die Plastik als <fertiges Werk> das Atelier, und der gesellschaftliche Verwertungsprozess fügt dem nichts Wesenhaftes mehr hinzu. Im schlechtesten Fall wird das Werk durch Kritik verfälscht, misshandelt, im günstigsten Fall werden die Intentionen seines Schöpfers durch einen schmeichelhaften Preis, verständnisreiche Besprechungen und ehrenvolle öffentliche, möglichst museale Präsentation gewürdigt. Ein Blick auf die Kunstgeschichte macht jedoch deutlich, dass das <Werk> mit seiner Entlassung aus der Werkstatt durchaus **nicht fertig** ist, sondern durch Ausstellung, Verkäufe, Besprechungen, Kritik, Aufnahme in eine kunsthistorische Systematik, zeitgebundene Deutungen, Karrieren eine **Transsubstantiation** erfahren kann, die dem Werk eine wesentliche Dimension hinzufügt.

## **Literatur / Netzquellen**

Nikolaus Pevsner, "*Die Geschichte der Kunstakademien*", München 1986  
Hans Richter, „*Dada Kunst und Antikunst*“, Köln 1964  
John Rewald, "*Die Geschichte des Impressionismus*", Köln 2001  
Ross King, „*Zum Frühstück ins Freie*“, München 2007  
Christian Demand, "*Die Beschämung der Philister*“, Springe 2003  
Westphälisches Landesmuseum, "*Honoré Daumier Bildwitz und Zeitkritik*“, Katalog Münster 1978  
Peter Gay, "*Bürger und Boheme*", München 1998  
Peter Dittmar, "*Künstler beschimpfen Künstler*", Leipzig 1997  
Iris Schäfer u.a., "*Impressionismus - Wie das Licht auf die Leinwand kam*", Katalog Köln 2008  
Peter Gay, „*Bürger und Boheme – Kunstkriege des 19. Jahrhunderts*“, München 1998

Vom Autor:

Zum Impressionismus im KUSEM: <http://www.kusem.de/lk/impress/impset.htm>

Zu Manet im KUSEM: <http://www.kusem.de/lk/manet/manset.htm>

Zu Kandinsky und Abstraktion im KUSEM: <http://www.kusem.de/lk/abstr/abstset.htm>

Zu Beuys im KUSEM: <http://www.kusem.de/lk/abi/abi.htm>