

Thomas Zaunschirm

## KRITISCHE GRENZEN

Zum ‚Literaturüberblick‘ über die 50er Jahre

Petschs Literaturbericht<sup>1</sup> wirkt ernsthaft und bemüht, endlich den Weg in das vermeintlich ‚dunkle Jahrzehnt‘ (1/60) der 50er Jahre zu weisen. Folgte man willig seiner Route, müßte man bald über die vertanen Chancen verzweifeln, die die einzelnen Autoren mit ihren Büchern gehabt und nicht genützt hätten. Macht man sich die Plage, den Fakten dieses ‚Verrisses‘ nachzugehen, wird man der Frage nach den Grenzen der Kritik nicht ausweichen können.

Petsch beginnt mit einer verblüffenden Einsicht: „Im Gegensatz zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen ..., insbesondere der Zeitgeschichte, Soziologie und Politologie ... wurde die bundesdeutsche Kunst der 50er Jahre erst 1977 ‚ausstellungswürdig‘ ... und ein Jahr später ‚buchwürdig‘“ (1/54).

Welche Ausstellungen zur Soziologie und Politologie er da gemeint haben könnte, bleibt einstweilen rätselhaft. Er setzt sich das Ziel zu untersuchen, „inwieweit die Forschungsergebnisse der genannten wissenschaftlichen Disziplinen in den Publikationen Berücksichtigung gefunden haben“. Damit möchte er auch „Fragen der Kontinuität im ästhetischen Bereich ... abhandeln“. Allerdings unterläßt er es, solche Forschungen auch nur zu erwähnen, womit nicht deutlich wird, warum er was eigentlich als Mängel aufzeigen wird. Seine dahingehenden Wünsche scheinen, unangemessen aber doch ein wenig, erfüllt zu werden, wenn in der Wuppertaler Ausstellung 1977 „immerhin ... die Vorschläge der DDR von 1952 zur Wiedervereinigung und das KPD-Verbot von 1956 in der Bundesrepublik Erwähnung“ finden (1/55).

Seine Deutung der These einer ‚Kontinuität im ästhetischen Bereich‘ sollte er einmal gesondert ausführen. Anscheinend dient sie ihm dazu, Schwerpunkte einer Zeit nach eigenem Ermessen festzulegen. Denn die Herrschaft der ‚Abstraktion‘ in dieser Zeit ist ihm ein Dorn im Auge. Oder die informelle Malerei hat ihn etwas verstört, denn bei ihr sei „das Bild sekundär ... und die Teilnahme am Schaffensprozeß (vermittelt) das eigentliche Kunsterlebnis – die Malaktion und nicht der bildnerische Endzustand steht also im Vordergrund...“ (1/55). Aus dieser Sicht ist es selbstverständlich, daß man heute, da man am Schaffensprozeß nicht mehr teilnehmen kann und nur mehr ‚unwichtige‘ Endzustände sieht, dafür nichts mehr übrig haben will; noch dazu, wenn sie mit einem weiteren Mißverständnis behaftet sind. Diese Malerei „diente dazu, die Verfehlungen der Vergangenheit bzw. die historische Schuld zu verdrängen (informelle Malerei als Flucht vor der Verantwortung)“ (ebda.).

Das ist eine die Verhältnisse auf den Kopf stellende Geschichtsklitterung. Die informelle Malerei ist in Frankreich und den USA entstanden, die bedeutendsten frühen Vertreter aus Deutschland, Hartung und Wols, lebten in Frankreich. Die Spontaneität gestischer Malerei, zugleich befreiend wie bedeutungs-frei-sprachlos artikuliert, verdrängte bei deutschen, im Untergrund lebenden ‚Entarteten‘, wie Willi Baumeister, wohl kaum eigene Schuld.

‚Ästhetische Kontinuität‘ als Maxime dieser ideologisch-getrimmten Sicht bedeutet dann wohl, daß man nach dem Grauen des 2. Weltkrieges genauso weiterzumalen gehabt hätte, wie davor in den 30er Jahren – wie schaut hierbei die ‚Verantwortung‘ aus? Geschichte ordnet sich nicht einer einzigen Weltanschauung unter.

Petsch als Kunsthistoriker wird mit der Tatsache fertigwerden müssen, daß sich auch die Kunst unseres Jahrhunderts u.a. dadurch von der Tradition unterscheidet, daß sie ‚abstrakt‘ wurde (ohne daß deswegen ‚figurative‘ Gestaltungen schlechter oder überholt wären. Sich an solchen wertenden Gegensätzen festzuklammern, sollte man der Garde der ‚Mitte‘-Bewahrer vorbehalten).

Von einer solcherart konzipierten ‚Kontinuität‘ zu träumen, bedeutet auch, sich an Faktoren zu stören, die eine solche unterbrechen könnten. Daß in den 50er Jahren informell-chaotisch gemalt wurde, machte damals sicher große Schwierigkeiten in der Unterscheidung der ‚Hände‘. Heute fällt das nicht mehr schwer, vor allem bei den ‚großen Namen‘, die Petsch so aggressiv stimmen, ist eine Verwechslung kaum möglich. Unter diesem Gesichtspunkt ist erstaunlich, was Petsch an Paul Maenz<sup>2</sup> auszusetzen hat.

Diesen bestimme nämlich „die personalisierende Form- bzw. Stilgeschichte, die ... Neuerungen in der Kunst als Erfindung ‚großer Männer‘ herausarbeitet und damit von einem eigenständigen Entwicklungsprozeß der Kunst jenseits der Gesellschaft ausgeht“ (1/56).

Wie das? Heißt das etwa, daß die Kunst innerhalb der Gesellschaft anonym, d.h. ohne Künstler entsteht und sind Künstler etwa nicht Gesellschaft?

Petsch wirft Maenz die ‚zahlreichen Abbildungen‘ vor, weil die Fotos nur eine ‚scheinbare Authentizität‘ suggerierten (1/56), während er eben die Ausbreitung von Abbildungen ohne kunsthistorische Bezüge bei Jungwirth-Kromschroder<sup>3</sup> lobt, weil hier ‚der vielzitierte ‚Zeitgeist‘ der 50er Jahre endlich anschaulich“ werde (1/59).

Hier wird deutlich, daß die Kunstgeschichte offenbar Petschs Sicht auf die ersehnte Veranschaulichung der Wechselwirkung von Gesellschaft und Kunst zu stören scheint. Es geht nur noch um Gesellschaft. Hier stehen die Motive dieser ‚Kunst‘-Anschauung nicht zur Diskussion, der Rezensent hat über Wohnbau dissertiert<sup>4</sup> und sein letztes Buch behandelt Auto-Design<sup>5</sup>. Beide Bereiche sind weitgehend ‚anonym‘ und kommen dieser Sehnsucht nach einer namenlos-gesellschaftlichen ‚Kontinuität‘ recht nahe.

Aber Petsch behält sich selbst zweierlei Maß vor. Maenz wirft er vor, daß dieser nicht nach ‚typischen‘ Form-Beispielen Ausschau gehalten hat, die ‚dominiert‘ und das ‚Aussehen geprägt‘ hätten (1/57). Selbst entscheidet er sich für eben den, Maenz vorgeworfenen Weg: ‚Richtungsweisende, typische Beispiele stehen dabei im Mittelpunkt der Betrachtung“ (5/11).

Daß das Buch<sup>2</sup> ‚auf die Schnelle“ produziert worden sei, ‚um bei dem zu erwartenden 50er-Jahre-Buch-Boom ganz vorne zu liegen“ (1/57), ist eine bestechende Annahme. Die Verlage sollten seine prophetischen Fähigkeiten nützen. Ich hoffe, mein Buch<sup>6</sup> kommt jetzt auch nur heraus, um im Duchamp-Boom der kommenden Jahre dabeizusein.

Wie verkrampt diese Rezension ist, wird deutlich, wenn Petsch seine Register zieht, um meine ‚Stilkunde‘ als ‚rein-formalästhetische Analyse und Bewertung‘ in den Orkus zu schleudern. Für sich will er umgekehrt wieder beanspruchen, was er an anderen kritisiert: es falle auf, ‚daß die deutschsprachigen Publikationen den formalästhetischen Aspekt bei der Analyse des Gegenstandes ... ausklammern oder nur beiläufig am Rande abhandeln“ (5/8). Das wäre eine ‚einseitige Betrachtungsweise‘. Mein Buch<sup>7</sup> scheint ihn so verärgert zu haben, daß er bar aller wissenschaftlichen Tugenden von der Widerspruchsfreiheit bis zum Verzicht auf Gehässigkeiten loslegt.

„Eine fundierte Beschäftigung mit der Kunst einzelner Länder würde seine ‚Ergebnisse‘ gründlich revidieren, selbst wenn man an seinem methodischen Ansatz festhielte“ (1/58).

Nun denn, niemand wird behaupten, daß er nach ein paar Jahren ein Buch noch einmal so schreiben würde – Petsch, der sich im Vorwort seiner Dissertation von dieser distanziert, wird dafür Verständnis haben: „Dieses Vorhaben ist ... höchst ungenügend und auch nicht ansatzweise gelungen“ (4/X).

Heute ginge es mir zunächst um eine deutlichere zeitliche Abgrenzung. Meine These einer Ablösung durch andere Phänomene in den 60er Jahren<sup>8</sup> mag vielleicht eher einleuchten als die ‚Kontinuität der Tradition‘, die Verbindung mit der Vorkriegszeit sichtbar wurde. Dazu nur einige Bemerkungen.

Der Nierentisch als ‚Leitfossil‘ der 50er Jahre hatte Vorgänger. Der aus Österreich in die USA emigrierte avantgardistische Frederick Kiesler (1890–1965) schuf 1935 einen zweiteiligen Tisch (Abb. 1). Zwar erscheint hier bereits die ‚Nierenform‘, aber ausbalanciert, nicht selbständig und vor allem in anderer Materialität; er ist schwerer, fester, härter, auch kostbarer. Metall steht gegen Hartfaser- und Resopalplatten, Kompaktheit gegen Mobilität (Abb. 2).

Ebenso gibt es linear-rhythmische Strukturen in der bildenden Kunst der Zwischenkriegszeit, auch sie sind stärker der Bildfläche, dem Rahmen oder einem Gerüst verhaftet. Zwar gab es schon echte Drahtplastiken, aber Calder schuf diese für Kinder (Abb. 3).

Diese erst durch eine gründliche Untersuchung einleuchtend benennbare Unterscheidung würde Wurzeln und Weiterentwicklungen aufzeigen können. Grundsätzlich wird die These schon etwas für sich haben, daß erst ‚psychischer Druck‘ und ‚outrierter Optimismus‘<sup>7</sup> zur Asymmetrie in den Möbeln geführt haben, was man auch in den Inschriften sehen kann. Selbst die dynamischsten Schriftzüge in den 30er Jahren erreichen niemals die abgerundeten, in ihrer Größe zu- oder abnehmenden, manchmal zu konkreter Symbolik tendierenden Buchstabenflüsse in den 50ern (Abb. 4, 5).

Es ist billig, einen Überblick pauschal mit der Behauptung zu verunglimpfen, daß weitere Untersuchungen zu anderen Ergebnissen gelangen würden. Solche gab es wahrlich nicht gerade zahlreich. Daß man manche wichtigen Namen nicht findet, wird ein zur ‚anonymen Kunst‘ sich hingezogen Fühlender wie Petsch verwinden. Neue Untersuchungen, die es immer zahlreicher gibt – beim Schreiben dieser Zeilen liegen mir einige vor<sup>9</sup> –, werden abzuwarten sein. Es wäre unredlich, bereits mir Vorurteilen solche Ergebnisse prophezeien zu wollen.

Was Petsch entgangen sein dürfte, ist der methodische Ansatz meiner Arbeit, was um so mehr verwundert, als er sich gegen diesen ausspricht, obwohl er seiner grundsätzlichen Erwartung entspräche. Fern von einem mechanistisch-kausalen Weltbild habe ich deutlich zu machen versucht, daß verschiedene Phänomene in den einzelnen Kunstgattungen analog mit gesellschaftlichen Erscheinungen entstanden sind. Deshalb geht der Vorwurf auch ein wenig ins Leere, „Z. beschränkt sich fast ausschließlich auf die traditionellen Gattungen“ (1/57), weil es um Querverbindungen ging und immerhin eine Einführung den ‚Denk- und Verhaltensmustern‘ nachspürte (7/ bis 33). Allerdings sehe ich keinen Weg z.B. vom Verbot der KPD 1956 in der BRD oder vom Fehlen eines solchen in Frankreich, Italien oder Österreich her irgendein Kunstwerk zu verstehen.

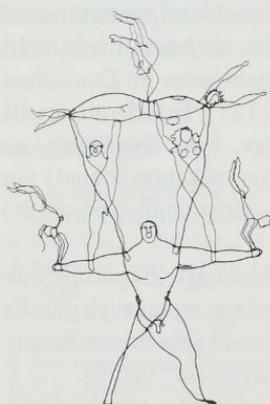
Am schlimmsten ist aber, unabhängig von sogenannten Standpunkten oder Weltanschauungen, daß Petsch konsequent Zitate manipuliert. Anstatt Thesen zu erläutern (heute erscheint mir z.B. die Unterscheidung der New Yorker und



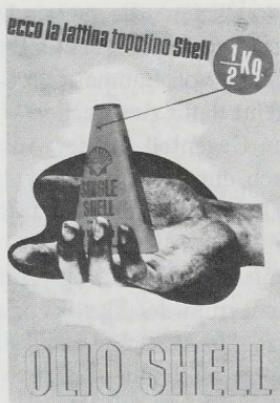
1



2



3



4



5

1 Frederick Kiesler: Nierentische aus Aluminium, Entwurf 1935. – 2 Thonet-Prospekt, ca. 1955. – 3 Alexander Calder, Die Draht-Familie, 1929, Whitney Museum of American Art, N.Y. – 4 E. Carboni, Olio Shell, Plakat, 1938. – 5 Illustrierte Film-Bühne: Haie und kleine Fische, 1957.

Pariser Schulen in der bisher gewohnten Weise immer fragwürdiger) und Schwächen offenzulegen, wählt er einige Textstellen aus 280 Seiten aus, wo er die Chance wittert, pseudowissenschaftlich seine Ansichten vortragen zu dürfen.

Petsch: „Z. konstatiert für die 50er Jahre das Ende der Abbildtheorie“ (1/57).

Bei mir: „Für die Kunstgeschichte hat sich die Unhaltbarkeit theoretisch bereits in den 30er Jahren als ‚Ende der Abbildtheorie‘ erwiesen“ (7/39). Dabei beziehe ich mich auf Otto Pächts Aufsatz in den ‚Kritischen Berichten‘ (1930–32) mit der Klarstellung, daß man Kunstwerke nicht sprachlich ersetzen kann. Zwischen diesem kaum widerlegbaren Tatbestand und der Behauptung Petschs klaffen zwei Jahrzehnte und inhaltliche Abgründe.

Petsch: Die Betrachtung und Bewertung der im Westen lebenden Künstler des Sozialistischen Realismus ... dürften allerdings nicht von ‚ideologiekritischen Gesichtspunkten‘ determiniert sein“ (1/58).

Bei mir: „Darüberhinaus ist auf den Sozialistischen Realismus hinzuweisen mit seinen im Westen lebenden Vertretern ... Eine nicht von ideologischen Gesichtspunkten determinierte Betrachtung und Bewertung scheint langsam möglich“ (7/105). Während Petsch unterstellt, ich hätte was gegen eine ‚ideologiekritische‘ Beurteilung des Sozialistischen Realismus, habe ich dagegen die Hoffnung ausgesprochen, derselbe werde bald nicht mehr aus ideologischer Sicht gewertet – was ja 1982, allerdings auf ganz andere Weise, nämlich durch einen Kraftakt von Ludwigs Gnaden, erfüllt worden ist.

Petsch: „Künstler wie C. Hofer werden als ‚Miserabilisten‘ abqualifiziert: ihre Wiederentdeckung sei abzulehnen“ (1/58).

Bei mir: „Ob je die ‚Miserabilisten‘, die auch in Deutschland vertreten sind (Scheibe, Pricking, Huth u.a.) wieder entdeckt werden, ist heute noch nicht zu sagen. Die Wiederentdeckung von Baumeisters Gegenspieler im Deutschen Künstlerbund, C. Hofer, scheint dafür zu sprechen“ (7/127). Petsch unterstellt mir wiederum das ziemliche Gegenteil meiner Aussage. Fast überflüssig, zu sagen, daß ‚Miserabilist‘ (auch durch Anführungszeichen gekennzeichnet) ein terminus technicus (wie Gotik, Barock, Impressionismus ursprünglich pejorativ) ist.

Petsch: „Z. interessiert nur die von Aufträgen unabhängige ‚Experimentalarchitektur‘, die sich am ‚Spektrum der Plastik‘ orientiert; wesentlich für die Architektur der 50er Jahre sei die Tatsache, daß das ‚zweckgebundene Bauen‘ von einer Baukunst der ‚freien Kreativität‘ abgelöst worden sei“ (1/58).

Den Unsinn, daß Zweckbauten von Experimentalarchitektur abgelöst würden, wird wohl niemand zu behaupten wagen. Mein Interesse war es vielmehr, den stärker werdenden Grenzüberschreitungen zwischen den Kunstgattungen nachzugehen, die deshalb selten waren, weil nach dem Krieg natürlich auf die Nutzbauten „sich in erster Linie die Hauptkräfte konzentrierten“ (7/200).

Das Lesen muß Petsch einige Mühe bereiten, da er alles auf den Kopf stellen muß, damit es seiner ‚Kritik‘ entspricht. Petsch hat ein anderes Buch gelesen als ich geschrieben habe, nämlich eines, in das er seine verwirrten Ansprüche projizieren konnte.

Es bedurfte kaum erst nachfolgender Analysen, um den „Mythos vom Jahr 1945 als dem Jahr Null in der Bundesrepublik als historisch falsch“ zu entlarven (1/60). Nicht nur mir ist es völlig selbstverständlich, daß „die Kunst der 50er Jahre undenkbar ohne die Leistungen der Zwischenkriegszeit“ ist (7/37).

Ich kann die Frage nicht unterdrücken: was vermittelt Petsch, dem Grundvoraussetzungen der Diskussion und klarer Argumentation unbekannt zu sein scheinen, an einer Universität? Um so weniger fällt es mir als Assistenten leicht, es nicht als bösen Hohn aufzufassen, wenn Professor Petsch mich in der ‚ge-

schickten, weil oft unauffälligen Abqualifizierung kritischer kunstwissenschaftlicher Positionen und realistischer Kunstströmungen ... für „höhere berufliche Aufgaben“ empfohlen sieht (1/58). Ich hoffe, daß diese Abqualifizierung ihm nun deutlich genug ist.

Petsch scheint nicht viel von seiner Zunft zu halten. Zudem unterschätzt er das Urteilsvermögen seiner Kollegen. Anstatt unrealistische Forderungen an die Geschichte zu stellen und ‚realistische‘ bzw. pseudokritische an die Wissenschaft, empfiehlt es sich immer wieder, nach unseren Interessen zu fragen.

Daß man die 50er Jahre in den letzten Jahren mythologisiert, entspringt vielleicht einer Identifikations-Sehnsucht. Damals hatte man noch die Chance, nach einem Krieg alles neu aufzubauen – es war noch nicht zu ahnen, daß das nach dem nächsten nicht mehr möglich sein würde und vor diesem Geschichtsfinale fürchten wir uns. So gesehen sollte man weder wissenschaftliche Thesen noch Antithesen allzu wichtig nehmen.

#### Anmerkungen

- 1 Joachim Petsch, Die Kunst der 50er Jahre – Literaturrückblick. In: kritische berichte, Jg. 10, Heft 1, S. 54 – 60.
- 2 Paul Maenz, Die 50er Jahre, formen eines Jahrzehnts, Stuttgart 1978
- 3 Nikolaus Jungwirth – Gerhard Kromschroder, Die Pubertät der Republik, Frankfurt 1978
- 4 Joachim Petsch, Architektur und Gesellschaft, Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln-Wien 1973
- 5 Joachim Petsch, Geschichte des Auto-Design, Köln 1982
- 6 T.Z., Robert Musil und Marcel Duchamp, Klagenfurt 1982
- 7 T.Z., Die 50er Jahre, München 1980
- 8 T.Z., Distanz-Dialektik in der modernen Kunst – Bausteine einer Paragone-Philosophie, Wien 1982 (4. Kapitel: ‚Grenzziehung‘ in der Kunst der 60er Jahre)
- 9 Adrian Lewis untersucht in einer dreiteiligen Serie ‚British Avantgarde, Painting 1945 – 1956‘ in ARTSCRIBE, London 1982. In derselben Zeitschrift, No. 35, Juni 1982 diskutieren Deborah Cherry und Juliet Steyn ‚The Moment of Realism: 1952 – 1956‘ (S. 44 – 49) und Stephen Duncan ‚Tension and Vitality – Figurative Sculpture of the Fifties‘ (S. 50 – 53).  
Was Österreich anlangt, sind zwei Rückblicke erschienen: Otto Breicha (Hrsgb.), Der Art Club in Österreich, Wien 1981; Robert Fleck, Avantgarde in Wien, Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, Wien 1982.  
Am XVIII. Deutschen Kunsthistorikertag in Kassel 1982 hat Hiltrud Kier einen vielbeachteten Vortrag über ‚Die 50er Jahre in Köln‘ in der Sektion ‚Denkmalpflege als angewandte Kunstwissenschaft‘ gehalten.