

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

35. Jahrgang

Februar 1982

Heft 2

AUSSTELLUNGEN

AMERIKANISCHE KUNST AUS AMERIKANISCHER SICHT.

Zu der Ausstellung „AMERIKANISCHE MALEREI VON 1930 BIS 1980“ im
Münchener Haus der Kunst, 14. 11.1981—31. 1. 1982

Die größte Ausstellung amerikanischer Kunst, die je in der Bundesrepublik Deutschland gezeigt wurde, veranstaltet vom Haus der Kunst, ausgewählt und eingerichtet unter der Leitung von Tom Armstrong, dem Direktor des Whitney Museum of American Art in New York, fand in einem zeitgeschichtlich und kunsthistorisch denkwürdigen Augenblick statt. Denkwürdig weniger wegen der Fünfzigjahrfeier des New Yorker Museums, das sich mit dieser großen Übersichtsausstellung selbst ein europäisches Fest gab, als wegen der gravierenden Bewußtseinsveränderung, die sich immer deutlicher im Zeichen der Wandlung von Kunstproduktion und Kunstrezeption vor unser aller Augen vollzieht. Der Internationalismus, die These von der Kunst als Weltsprache ist ins Gerede gekommen. Vielerorts wird ihm ein dezidierter Regionalismus — der freilich auch zum Provinzialismus herunterkommen kann — entgegengesetzt; die Faszination durch den vitalen Selbstbefreiungsakt amerikanischer Kunst aus europäischer Vormundschaft seit den vierziger Jahren wird, so scheint es, abgelöst durch ein neues europäisches Selbstbewußtsein, das auch in New York nicht unbemerkt geblieben ist. Und wenn das Pendel, wie es nicht nur als möglich, sondern sogar als wahrscheinlich angesehen werden muß, wieder einmal ins Extrem ausschlagen sollte, so könnte auf den temporären, manchmal etwas penetranten amerikanischen Chauvinismus der letzten Jahrzehnte — im Gegensatz zur politischen Großwetterlage — ein ebenso kurzsichtiger und selbstherrlicher, perspektivloser europäischer Chauvinismus der achtziger Jahre folgen. Hinzu kommt die Krise der Vorstellung von der Ablösung der einen durch die andere Avantgarde in einem quasi vorprogrammierten *procès infini* der „Innovation“. Mit anderen Worten: die verspätete Abkehr von einem etwas romantischen Fortschrittsglauben, den die Naturwissenschaften, nicht zum ersten

Mal den Künsten voraus, längst verabschiedet haben (vgl. dazu: Ernst Gombrich, Kunst und Fortschritt, Köln 1978). Offensichtlich ist der Weg von Paris nach New York ausgeschritten, die Richtungsanzeiger weisen wieder zurück nach Europa.

Ein solcher Umschwung der Entwicklung, die — beginnend mit dem Triumphzug amerikanischer Kunst seit den späten fünfziger Jahren mit dem unvergessenen Arnold Rüdinger als europäischem Pfadfinder — auf dem Kulminationspunkt gegenläufige Tendenzen provoziert, ist der geeignete Moment, den eigenen Standpunkt hüben wie drüben zu überprüfen. So, scheint mir, hat auch Tom Armstrong, Leiter eines Instituts, das selbst, neben dem viel europäischer orientierten Museum of Modern Art, ein (freilich vom europäischen Emigranten Marcel Breuer in Gemeinschaft mit Hamilton Smith gestaltetes) Monument amerikanischen Selbstbewußtseins im Bereich der Kunst ist, gedacht, als er sich daran machte, die Münchener Ausstellung einzurichten. Eine solche Überprüfung setzt die Außerkraftsetzung tradiertter Klischees voraus. So hat Armstrong die Vorstellung einer geradlinigen, zielgerichteten Aufeinanderfolge von Tendenzen und Strömungen, bestenfalls retardiert vom Wellenschlag der Geschichte, rigoros verabschiedet und den bemerkenswerten Versuch gemacht, neue Bezugssysteme zu finden, in denen das Bild selbst, nicht der jeweilige Ismus den archimedischen Punkt ausmacht. Die üblichen Schubfächer vom „Abstrakten Expressionismus“ über „Color Field Painting“, „Op Art“, „Pop Art“, „Minimal Art“ bis hin zum „Neo-Realismus“ und dessen Kontrapunkt „Concept Art“ hat er leer gelassen und statt dessen eine teils thematisch, teils formal bestimmte, auch Heterogenes (zeitlich entweder voneinander Getrenntes oder — ohne Rücksicht auf historische Abfolgen — der Bildvorstellung nach Verwandtes) gruppierende umfassende Neuordnung in acht Kapiteln versucht: „Abstrahierte Natur“, „Amerika aus der Nähe betrachtet“, „Harmonikale Geometrie“, „Biomorphe Abstraktion“, „Individuelle Visionen“, „Stilleben“, „Bilder des Menschen“ und „Malerei der Gesten“.

Armstrongs ebenso genaue wie breite Kenntnis der amerikanischen Malerei der letzten fünfzig Jahre ist über jeden Zweifel erhaben, seinem Versuch weder Kühnheit noch Geist abzusprechen, und so wird er wohl wissen, worauf er sich eingelassen hat. Der Sturz einer alten Ordnung ist immer nur dadurch zu legitimieren, daß eine bessere neue an ihre Stelle gesetzt wird. An diesem schlichtem Faktum ist auch in diesem Fall das Gelingen des mutigen Projektes zu messen. Armstrongs Erfolg ist, wie mir scheint, nicht total, so interessante Einzelaspekte er durch die versuchte Zusammenschau des gleichzeitigen oder des thematisch-formal Korrespondierenden auch anbietet, wenn man etwa die hiezulande zu wenig bekannten Bilder der ehrwürdigen Georgia O'Keeffe gemeinsam mit den für unsere Begriffe doch recht epigonalen Landschaften eines John Marin oder Marsden Hartley — von Andrew Wyeth' Regionalismus zu schweigen — einerseits, den von „surrealistischen“ frühen und einigen reifen späten Tafeln Mark Rothkos, Helen Frankenthalers, Morris Louis' und des — von ganz anderen malerischen und thematischen Problemen ausgehenden — Richard Diebenkorn unter der übergreifenden Rubrik „Abstrahierte Natur“ in dichter Nachbarschaft zu sehen bekommt. Ob des großen Barnett New-

man, noch von Klee und vor allem Max Ernst beeindruckte, Arbeiten „Der Befehl“ von 1946 und „Ohne Titel“ vom Jahr davor in die Umgebung von Twomblys radikal gestischer, anspielungsreicher „Komposition“ 1961, Reinhardts sozusagen informeller „Number 18“ (1949), früheren und späteren Formulierungen Jackson Pollocks, Willem des Koonings, Bob Rauschenbergs, Jasper Johns' und anderer gehören, scheint zumindest diskussionswürdig zu sein. Ähnliches gilt für die „Harmoonikale Geometrie“ eines Josef Albers im Vergleich zu der von Stuart Davis, von Hans Hofmann und Barnett Newman, dessen „Stimme des Feuers“ in ihrer schweigenden Größe diese Abteilung beherrscht.

Auch des lange Zeit nicht nach Gebühr gewürdigten Arshile Gorky „Biomorphe Abstraktionen“ mögen eher auf Stellas ornamentales Spätwerk als auf Elsworth Kellys lapidare Farbfiguren zu beziehen sein. Daß Ivan Le Lorraine Albright oder die Maler der Chicago-Schule ebenso „Individuelle Visionen“ hatten wie Richard Lindner und Saul Steinberg, ist unbezweifelbar; offen bleibt, ob es den Werken dieser Künstler bekömmlich ist, wenn man sie unter einen Oberbegriff zwingt.

Originell und anregend hingegen präsentiert sich die Gruppe mit dem bescheidenen Titel „Stilleben“. Hier verträgt sich z. B. der deutlich von Juan Gris inspirierte „Schneebesen“ eines Stuart Davis, der für die Vermittlung großer europäischer Kunst (Kubismus!) nach Amerika ebenso wichtig war wie für die Übersetzung der bewunderten französischen *peinture* in ein farbig wie formal gleichermaßen amerikanisches Idiom, überraschend gut mit Bildern des — typisch amerikanischen — „Präzisionisten“ Sheeler, aber auch mit Motherwells noch fauvistisch farbseligem „Je t'aime, IV“, mit Lichtensteins und Warhols Blumenbildern.

Weniger glücklich machte es dann wieder, Willem de Koonings grandiosen Personifizierungen von „Frau“ und „Mann“, getrennt von den anderen hier gezeigten Bildern des Meisters, im Kontext zu Lichtensteins „Kuß“, Wesselmanns „Nude“, Dines heiterem Doppelporträt in Gestalt seines doppelten Bademantels oder gar Alfred Leslies merkwürdig „nordischer“ Mädchengruppe „Ein Indianerzelt in Leverett“ und William Beckmans nicht eben umwerfend magisch-realistischer „Diana III“ zu begegnen, während es nur ein Porträt von Chuck Close (im Katalog merkwürdig beiläufig und klein reproduziert) zu entdecken gab. Ich gebe allerdings zu, daß meine Aversion gegen gewisse Produkte eines sentimental-illusionistischen Neo-Realismus amerikanischer Provenienz (bis hin zu Pearlsteins härteren Formulierungen) subjektiv ist und mit der Erinnerung an das zu tun hat, was früher im selben Münchener Haus zu sehen war, als es noch das Epitheton „der deutschen“ (Kunst) im Titel führte.

Ohne Zweifel ist das, was Tom Armstrong wollte, im ausgezeichneten Katalog, der neben den Texten des prominenten amerikanischen Kollegen einen vorzüglichen, auf das Gegensatzpaar „relationale“ (d. h. europäische) und „nicht-relationale“ (amerikanische) Malerei abhebenden Essay von Bernd Growe enthält, einleuchtend dargestellt; einleuchtender als an den — diesmal nicht in ausreichendem Maße verfügbaren — Wänden des Hauses der Kunst. Vor allem für das nicht fachlich geschulte Publikum — und schließlich ist jede Ausstellung primär für dieses

und nicht für die Kollegen gemacht — scheint mir die optische Präsentation nicht immer schlüssig, in einigen Teilen sogar verwirrend zu sein. Auch ist ein teils nicht unerhebliches Qualitätsgefälle innerhalb der acht Sektionen nicht zu leugnen. Dabei ist sicherlich einzuräumen, daß es Tom Armstrong in erster Linie nicht um eine Preziosensammlung, sondern um die Erhellung kultur- und sozialgeschichtlicher Zusammenhänge ging. Seine Ehrlichkeit, mit der er auch Schwächen amerikanischer Kunstproduktion nicht nur nicht bemäntelte, sie vielmehr ebenso deutlich nachvollziehbar machte wie die inspirierende Kraft des alten Europa selbst bei Künstlern, die (wie etwa Pollock und Newman als beherrschende Figuren) die schlußendliche Emanzipation der amerikanischen Malerei kraftvoll vollendeten, ist dabei ausdrücklich zu preisen als Demonstration eines ebenso souveränen wie kritischen Selbstbewußtseins auf der Basis gründlicher Kenntnis der künstlerischen Potenzen in der Alten und in der Neuen Welt. Wenn man sich die Verkrampfungen im künstlerischen Urteil auf beiden Seiten des Atlantik vergegenwärtigt, denen man selbst unter Experten immer wieder begegnet, ist dies nicht als selbstverständlich vorauszusetzen. Es bleibt aber ein Rest von Bedauern darüber, daß eine Konzeption von ungewöhnlicher Originalität und intellektueller Klarheit nicht restlos befriedigend in optische Anschaulichkeit transponiert werden konnte.

Als Europäer, so darf man ohne Überheblichkeit feststellen, kann man, sofern amerikanische Kunst einen immer schon interessierte, auch nach dieser Ausstellung mit dem Bild zufrieden sein, das man sich vorher gemacht hat. Unsere „Heros“ sind fast alle auch die des New Yorker Kollegen, ob sie nun Pollock, de Kooning, Still, Louis, Newman, Rothko, Reinhardt, Albers, Stella, Kelly, Johns, Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol (vor seiner Zeit als Jet-Set-Hofporträtist), Lindner, Chuck Close oder Estes heißen, jeder in seinem Wirkungsbereich. Auch die in Europa noch nicht so intensiv im Bewußtsein des allgemeinen Kunstpublikums lebendigen Künstler wie Gorky oder Motherwell, auch Helen Frankenthaler, werden in ihrer Substanz bestätigt, und unter denen, die wir im abstrakten Getümmel der fünfziger und sechziger Jahre hier wie in den Vereinigten Staaten übersehen oder vorübergehend vergessen hatten, werden Edward Hopper und Georgia O'Keeffe in ihrer herausragenden Position bestätigt. Auch Diebenkorns Malerei haben wir inzwischen zu würdigen gelernt, genau so die strenge, sensible Agnes Martin, dazu die Jüngeren wie Brice Marden oder Richard Tuttle.

Die Reihe ist fortsetzbar und zu ergänzen, auszutauschen aber ist kaum jemand. Wir dürfen uns sagen, daß wir die überragenden Protagonisten nicht übersehen haben. Auch sind uns die Augen für Künstler wie Gottlieb, Guston, Pousette-Dart, Sheeler, Jensen, Jim Dine und so manche andere nicht verschlossen geblieben, doch war es wohl keine Verkennung, wenn wir sie nicht in die erste Reihe stellten. Es ist gut zu sehen, daß wir uns insofern wieder mit Tom Armstrong in Übereinstimmung befinden, ohne der Versuchung zu erliegen, rechthaberisch eine Rangliste aufstellen zu wollen. Solche Koinzidenzen lassen hoffen, daß unzeitgemäßer Chauvinismus in Amerika und Europa seinen Zenith überschritten hat, wenn schon nicht in der Politik, so wenigstens auf dem Felde der Kunst. Mehr Gerechtig-

keit und weniger Ignoranz bei der Urteilsbildung ohne Verzicht auf die persönliche Meinung sollten die Folge sein.

Karl Ruhrberg

HANS BALDUNG GRIEN, PRINTS AND DRAWINGS

Zu der 1981 in Washington und New Haven gezeigten Ausstellung

Hans Baldung Grien gehört schon hierzulande nicht gerade zu den populären Künstlern. Ihm in den Vereinigten Staaten eine erste Ausstellung zu widmen, war daher gewiß ein Wagnis. Daß der Versuch gelang, daß die großen Zeitungen der amerikanischen Ostküste die Kunst Baldungs einhellig als eine überraschende und bedeutende Neuentdeckung feierten, ist vor allem das Verdienst von Allan Shestack, dem Direktor der Yale University Art Gallery in New Haven, seit Jahren bewährt als hervorragender Kenner altdeutscher Graphik. Zielstrebig und umsichtig hat er, zusammen mit James Marrow, die Baldung-Ausstellung geplant und verwirklicht. Wesentlich beteiligt, vor allem an der Bearbeitung des Katalogs, waren die Mitglieder eines Graduierten-Seminars vom Herbst 1979, an dem Studenten der Yale-, Columbia-, Brown-, Princeton- und New York-University teilnahmen.

Der ganze Baldung, wie man ihn 1959 in Karlsruhe gezeigt hat, konnte es nicht sein, da seine Tafelbilder, die bis auf drei (Cleveland, Los Angeles, Washington) aus Europa hätten kommen müssen, schon aus konservatorischen Gründen nicht erreichbar waren. Die Beschränkung auf Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche — insgesamt 93 Blätter, davon ein knappes Drittel Zeichnungen — ergab ein sehr konzentriertes Bild von Baldungs Kunst. Die Leihgaben, die etwa zu gleichen Teilen aus den Vereinigten Staaten, aus der Bundesrepublik und aus dem übrigen Westeuropa stammten, waren so ausgewählt, daß Rang und Eigenarten Baldungs, soweit sie sich in den verfügbaren graphischen Medien darstellen lassen, weitgehend sichtbar wurden. Doch gab es offenbar auch hier gewisse Ausleihbeschränkungen, so vor allem bei den Helldunkelzeichnungen mit Hexenszenen. Für sie mußte allein der große Holzschnitt von 1510 (Kat. Nr. 18; M. Mende: Hans Baldung Grien, Das graph. Werk, 1978, Nr. 16) zeugen, der freilich in drei prachtvollen, sehr verschieden gedruckten Exemplaren gezeigt werden konnte. Ganz ausgespart war dagegen der umfangreiche und zum Teil problematische Komplex der Visierungen für Kabinettscheiben üblicher Art, was der Übersichtlichkeit der Ausstellung sehr zugutekam.

Gern hätte man indessen das eine oder andere Beispiel der oftmals sehr persönlich formulierten Buchholzschnitte Baldungs gesehen, gern auch den von John Rowlands (Burlington Magazine 121, 1979, S. 590 f.) in den Uffizien entdeckten Einzelholzschnitt mit dem Ritter, der vom Tod überwältigt wird, im Kreis anderer Originale kennengelernt. Bedauerlich schließlich auch, daß keine der Naturstudien in Silberstift ausgestellt war — sie hätten Baldungs kühle Beobachtungsweise und seine sichere Hand besonders eindringlich zeigen können.