

ahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ ließ sich exemplarisch die Auseinandersetzung zwischen dem das christliche Element vertretenden, Religion und Vaterland postulierenden Literaten und dem die Rückkehr zu Antike und zum Griechentum betreibenden „Neuheiden“ Winckelmann nachvollziehen. So einsichtig Beaucamp das Mißverständnis machen konnte, dem Klopstock bei der Lektüre Winckelmanns aufsaß, die Analyse dieses Zwistes zwischen den beiden Gründerfiguren des modernen deutschen Geisteslebens machte eindrucksvoll deutlich, daß der Klassizismus – der bisweilen als eine sich beständig selbst kontrollierende, in höchstem Maße dialektische Ästhetik erscheint – von einer grundsätzlichen, kritischen Debatte begleitet wurde.

Eine Diskussion um die Etablierung einer verbindlichen Begrifflichkeit vermied man in Frankfurt bewußt – ihr Nutzen wurde zu Recht wiederholt bezweifelt. Deutlich wurde vielmehr während dieser an Anregungen und Diskussionsstoff reichen Tage die nach wie vor dringliche Untersuchung wichtiger Einzelfragen, der Rekurs auf die Quellen. Die Beiträge des Frankfurter Symposions, die demnächst in einem Band versammelt erscheinen sollen, werden dabei eine wichtige Grundlage weiterer Forschung bilden.

Andreas Beyer

Ausstellungen

„ZEITGEIST. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1982“

Martin-Gropius-Bau, 15. 10. 1982–16. 1. 1983. Veranstalter: Neuer Berliner Kunstverein. Künstlerische Leitung: Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal. Kuratorium: Barbara Jacobsen, Eberhard Roters, Lucie Schauer, Wieland Schmied, Hermann Stober.

1. Die Malerei der „Figurativen Expression“

Man muß schon zwei Jahrzehnte, bis zur Pop Art, zurückgehen, um eine Kunst zu finden, die ebenso heftig diskutiert wurde wie die jüngste, expressive Malerei. Damals wie heute: dieselben Vorwürfe der Verschwörung von Galeristen, Ausstellungsmachern und Kritikern und der phantasielosen, plagiathaften Wiederholung früherer Kunst; dasselbe Phänomen der überwiegenden Ablehnung durch die Kunstkritik und der Annahme beim breiten Publikum, die sich in Besucherzahlen ebenso spiegelt wie in der frühzeitigen, in der Regel affirmativen Aufbereitung in den Massenmedien. So brachte der ‚stern‘ bereits am 1. Oktober 1981 einen langen Bericht: A. Kusak, *Die neue Malwut*, Nr. 41, S. 40–60. Parallel erschien in ‚art‘: A. Nemecek, *Malerei '81: Die Sache mit den Wilden*, Okt. 1981, S. 22–43. Festge-

setzt hat sich inzwischen der Begriff der „Jungen“ oder, noch häufiger, „Neuen Wilden“; so lautete der Titel einer Ausstellung, die jedoch keinen Künstler der jüngsten gestisch-figurativen Malergeneration zeigte (Les nouveaux fauves. Die Neuen Wilden. Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen 1980). Wir schlagen stattdessen die Bezeichnung „Figurative Expression“ vor, weil sie auf die gegenständlichen Inhalte der Kunst hinweist und auch jene Maler berücksichtigt, die ausdrucksstarke, emotionsbetonte Themen nicht in einem heftigen, malerisch-gestischen, sondern einem präzisen, zeichnerisch-linearen Stil vortragen (Paladino, Penck, McLean, Clemente, Borofsky, Bömmels). Als eine neue Kunstrichtung wurde diese Malerei seit etwa 1980 wahrgenommen; der Durchbruch kam in der Bundesrepublik 1981 mit einer Reihe von Ausstellungen (Eine erste Zusammenfassung der deutschen Situation bot die Ausstellung: Bildwechsel – Neue Malerei aus Deutschland, Berlin [Akad. d. Künste/Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler] 1981. Außer dem Katalog, bes. S. 11–13, vgl. W. M. Faust, G. de Vries, *Hunger nach Bildern – Deutsche Malerei der Gegenwart*. Köln 1982, S. 156 f.). Bereits im Januar des Jahres wies die von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal in der Londoner Royal Academy of Arts arrangierte Schau „A New Spirit in Painting“ programmatisch auf die neue Situation hin, ohne jedoch die jüngste Künstlergeneration breit vorzustellen; stattdessen ging sie historisch zurück bis zu Bacon, de Kooning und Picasso. 1982 nahmen die Biennale in Venedig mit ihrer Sonderschau „Aperto '82“ und die Kasseler documenta 7 die Figurative Expression auf, zeigten sie aber nicht ausschließlich; vor allem die documenta führte die ganze Vielfalt der offenen Kunstsituation der siebziger Jahre vor Augen. Eine breit angelegte, international ausgerichtete Übersicht der Figurativen Expression stand aus; sie wurde nun von Joachimides und Rosenthal mit dem „Zeitgeist“ geliefert. Mit dieser Exposition, keiner erkundenden, sondern einer Resümee ziehenden Veranstaltung, ist die jüngste Malerei endgültig eingeführt. Der Katalog ist diesem Ereignis wenig angemessen. Von den 63 Textseiten beziehen sich bei wohlwollender Betrachtung 16, bei strenger elf Seiten auf die ausgestellte Kunst. Immerhin werden einige Thesen zur Figurativen Expression angesprochen. H. Kramer wiederholt A. B. Olivas Theorie der „Transavantgarde“ (*The Italian Transavantgarde*, Mailand 1980) – der Joachimides wenige Seiten zuvor widerspricht –, und R. Rosenblum, wohl nicht zuletzt wegen seiner Publikationen über *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (London 1975) um einen Beitrag gebeten, erwähnt die expressiv-romantische Tradition, die nicht-hierarchische, figurative Motivwelt, die subjektiven und universalen Mythenstoffe, auch die „selbstbewußt schlechten Manieren“ der Künstler (S. 11). W. Bachauer führt den interessanten Gedanken des „Dilettanten als Genie“ an, bleibt aber zu eng im Bereich jüngster Populärmusik. Vernachlässigt wird im Katalog die Frage, warum denn nun das Tafelbild diese unerwartete Aufwertung erfahren hat, warum figurative Malerei so unvermittelt wieder zentrales künstlerisches Ausdrucksmittel geworden ist. Der „Zeitgeist“, wenn man den Titel denn schon ernst nehmen soll, wird zu wenig definiert.

2. Die Künstlerauswahl

Die jungen Künstler stehen zwar im Zentrum der Schau, sind aber nicht ausschließlich ihr Thema; wie schon in London, haben Joachimides und Rosenthal mehrere Generationen zusammengebracht. In der jüngsten ist die Lage prägnant beschrieben: die Schwerpunkte liegen in Italien (Chia, Clemente, Cucchi, Paladino) und Berlin (Fetting, Salomé, Middendorf); weitere fünf kommen aus der Bundesrepublik (Bömmels, Büttner, Dahn, Dokoupil, Tannert). Frankreich, bis in die sechziger Jahre hinein europäisches Kunst- und Künstlerzentrum, konnte auch jetzt die ehemalige Bedeutung nicht zurückgewinnen, es bleibt weiterhin merkwürdig konturlos; man fand dort nur einen Künstler, der in das „Zeitgeist“-Konzept paßte (Garouste), ebenso wie in Holland (Daniels). Die Vereinigten Staaten stellen nur zwei Maler (Salle, Schnabel), dieselbe Anzahl wie Österreich (Anzinger, Bohatsch) und Großbritannien (Le Brun, McLean). Das Pendel ist zurückgeschlagen, das Zentrum künstlerischer Ereignisse hat sich wieder von Amerika nach Europa verlagert; und offenbar fördern gerade auch kulturelle und politische Randlagen die Entwicklung jüngster Malerei. (Die sehr lebendige Schweizer Szene hat die documenta, nicht jedoch der „Zeitgeist“ berücksichtigt.) Das überraschende, auch vom „Zeitgeist“ reflektierte, weltweite Interesse an deutscher Malerei findet seine Begründung nicht zuletzt in einer mittleren Künstlergeneration, die mehrere Lehrer der Jüngeren stellt; sie ist seit den frühen sechziger Jahren bekannt, stand aber kaum im Zentrum des Publikumsinteresses. Baselitz, Hödicke, Koberling, Lüpertz, Penck und Polke, dazu Immendorf und Kiefer (beide 1945 geboren) und der Bildhauer Höckelmann sehen sich unvermittelt der seltsamen Situation ausgesetzt, daß ihnen volle, vor allem internationale Anerkennung gleichsam erst durch den Nachwuchs zuteil wird. Andernorts ist eine vergleichbare Malergeneration kaum zu finden; englische und amerikanische Künstler entsprechenden Alters arbeiten in anderen Medien oder vertreten eine konzeptuell ausgerichtete Malerei (Borofsky, Rothenberg, Gilbert & George, Flanagan). Das gilt auch für die Älteren, die zudem in verstärktem Maß aus Amerika kommen: Byars, Stella, Morris, Warhol, Kounellis, Merz und Beuys; nur die Werke Twomblys und Morleys entsprechen der gegenwärtigen „malerischen“ Malereiauffassung.

In der jüngsten Generation ist die Wahl der Künstler am unproblematischsten, denn dort ist es generell wohl noch zu früh für historische Würdigungen. Mit guten Argumenten läßt sich die jetzige Wahl rechtfertigen, aber ebensogut könnte mancher Künstler (Anzinger, Bohatsch, Daniels, Garouste, McLean, Middendorf, Tannert) durch einen anderen ersetzt werden (Basquiat, de Maria, Longo, Bach, Chevalier, Droese, Wawrin, Zimmer). In der mittleren Generation fällt vor allem das Fehlen von Buthe und Knoebel auf. Je weiter man nun zurückgeht, um so schwieriger wird es, eine Begründung der Auswahl zu finden, die sich ja immer an der jüngsten Dominanz der Malerei orientieren soll (W. M. Faust, *Zeitgeist-Fragen*. Ein Interview mit Christos M. Joachimides. *Kunstforum*, Bd. 56, Nr. 10, Dez. 1982, S. 18–30, hier S. 23). Gewiß darf Beuys als der wichtigste und einflußreichste deut-

sche Künstler seiner Generation, vielleicht Nachkriegsdeutschlands gelten; aber keiner hat auch wie er das Tafelbild negiert. Gemeint ist bei Beuys wohl der Aspekt des Mythischen, Geschichtlichen und Subjektiven, wie er ganz ähnlich bei Kounellis und Merz zu beobachten ist. Die drei, ein Deutscher, ein Grieche und ein Italiener, stehen möglicherweise für die europäische geistesgeschichtliche Tradition. Nimmt man Byars und Stella hinzu, berücksichtigt zudem, daß Morris, nun durch Graphitzzeichnungen vertreten, seine kunsthistorische Position mit Minimal-Skulpturen begründet hat, stellt sich der Verdacht ein, hier soll ein wenig unredlich ein „offenes“, die unterschiedlichsten Medien einbeziehendes Ausstellungskonzept vermittelt werden; unredlich deshalb, weil diese Offenheit nur für die Vergangenheit gilt, die jüngsten Künstler jedoch ausschließlich im Medium Tafelbild arbeiten. Wenn nun die heutige Situation durch Malerei geprägt ist, dann drängt sich die Frage auf: warum diese Umwege, warum nicht einfach eine Malerei-Ausstellung, die Richter, Johns, Bacon, de Kooning und die Cobra-Künstler einbezieht, die zum Beispiel Thieler und Antes als entscheidende Lehrer der mittleren Generation neu entdeckt? Wiederholungszwang und Zwang zur Originalität, scheinbar sich ausschließende Motive, ergeben im sich überschlagenden Ausstellungsbetrieb eine doppelte Blockierung. Der Londoner „New Spirit“ sollte nicht wiederholt werden, darum gab es keine reine Malerei-Ausstellung; gleichwohl waren 21 Künstler hier wie dort vertreten. Auch 28 documenta-Künstler sah man in Berlin wieder, ein Hinweis darauf, wie sehr der Betrieb sich bereits auf wenige Namen geeinigt hat. Vielen Künstlern ist diese Hektik, ist eine gewisse Erschöpfung anzumerken. Die für Berlin gemalten Bilder spiegeln den anspornenden Wettbewerbsgeist wider, den ein großer Anlaß wie diese Ausstellung entfacht; sie zeigen aber auch deutlich die Überforderung vieler Maler.

3. Die Inszenierung

Daß die Ausstellung in Berlin stattfindet, ist nicht ohne historische Berechtigung; die Stadt war in den frühen sechziger Jahren und ist heute wieder ein, wenn nicht das deutsche Zentrum der Malerei. Schauplatz ist der neoklassizistische, immer noch Kriegsschäden aufweisende Martin-Gropius-Bau, das ehemalige Kunstgewerbemuseum (1877–1881) von Gropius und Heino Schmieden in der südlichen Friedrichstadt, heute direkt an der Mauer in einem städtischen Niemandsland gelegen. Daß dieser Platz Ausstellungsort des „Zeitgeistes“ wurde, ist zufällig und auch wieder nicht, denn Joachimides und Rosenthal drängten in das Gebäude, das sie zum ersten Mal in diesem Umfang mit einer Kunstaussstellung füllten. Sie nahmen den riesigen Bau und seine Lage als Herausforderung an, sie kämpften damit, versuchten, ihn ihren eigenen Intentionen dienstbar zu machen. Doch Architektur und städtisch-historische Situation obsiegten, das Vorhaben gelang nur stückweise. Der Kunst wurde in dreifacher Hinsicht ein Bärendienst erwiesen, die Inszenierung stützt am Ende drei der häufigsten Vorwürfe gegen die Figurative Expression: ihr großmauliges, dampfwalzenartiges Auftreten; ihre „dunklen“, mystisch-mythischen, antiaufklärerischen Anteile; endlich eine undifferenzierte, Historisches und

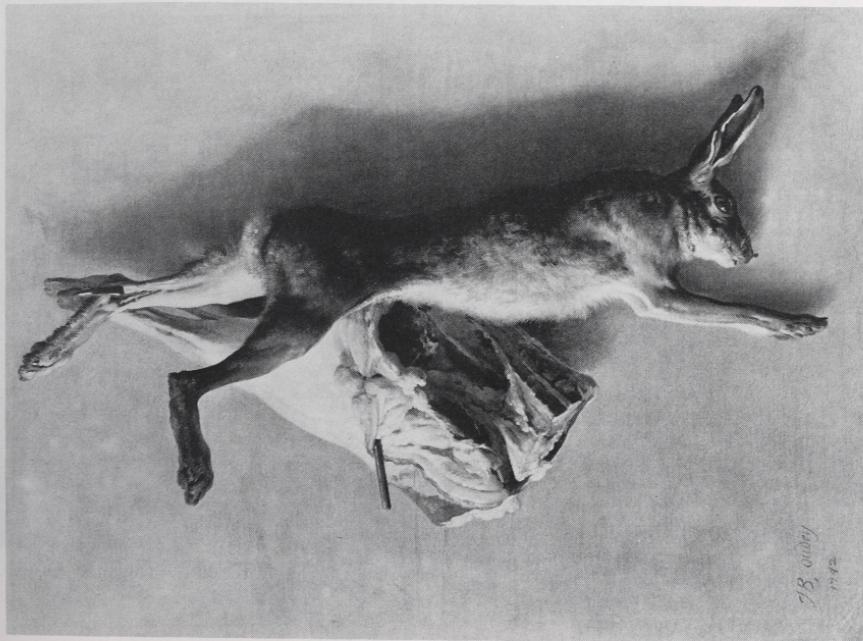


Abb. 1a J. B. Oudry, Lièvre et gigot de mouton, 1742. Cleveland Museum of Art (non exposé)



Abb. 1b J. B. Oudry, Grue morte, 1750. Schwerin, Staatliches Museum (expo. n^o 104)

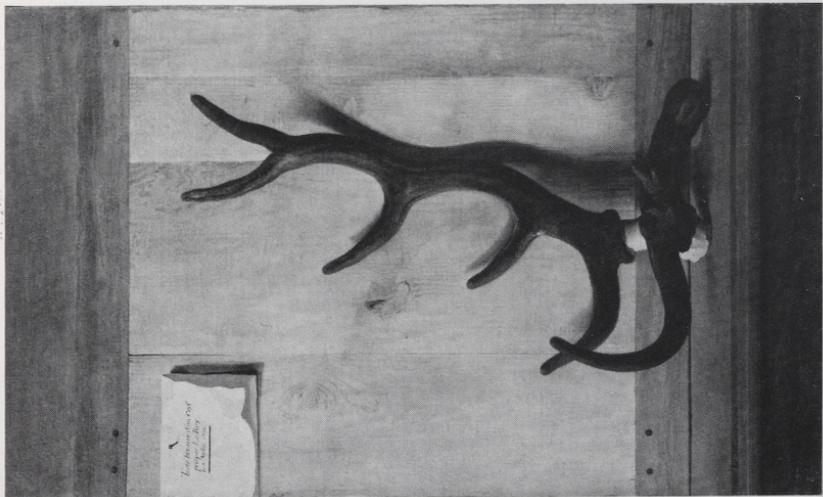


Abb. 2a J. B. Oudry, Bois de cerf bizarre, 1741.
Château de Fontainebleau (expo. n° 149)

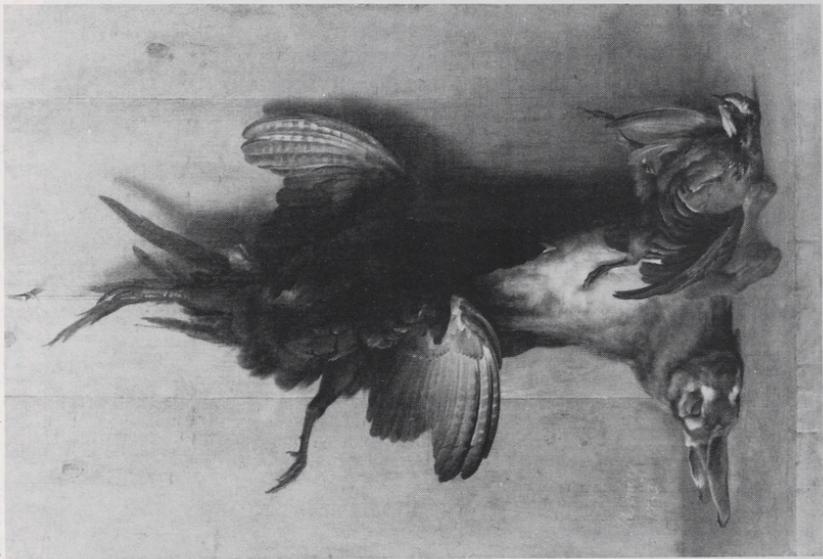


Abb. 2b J. B. Oudry, Nature morte avec un lièvre, un faisan
et une perdrix rouge, 1753. Louvre (expo. n° 152)



Abb. 3 Caprarola, Pal. Farnese, Decke der Sala del Teatro

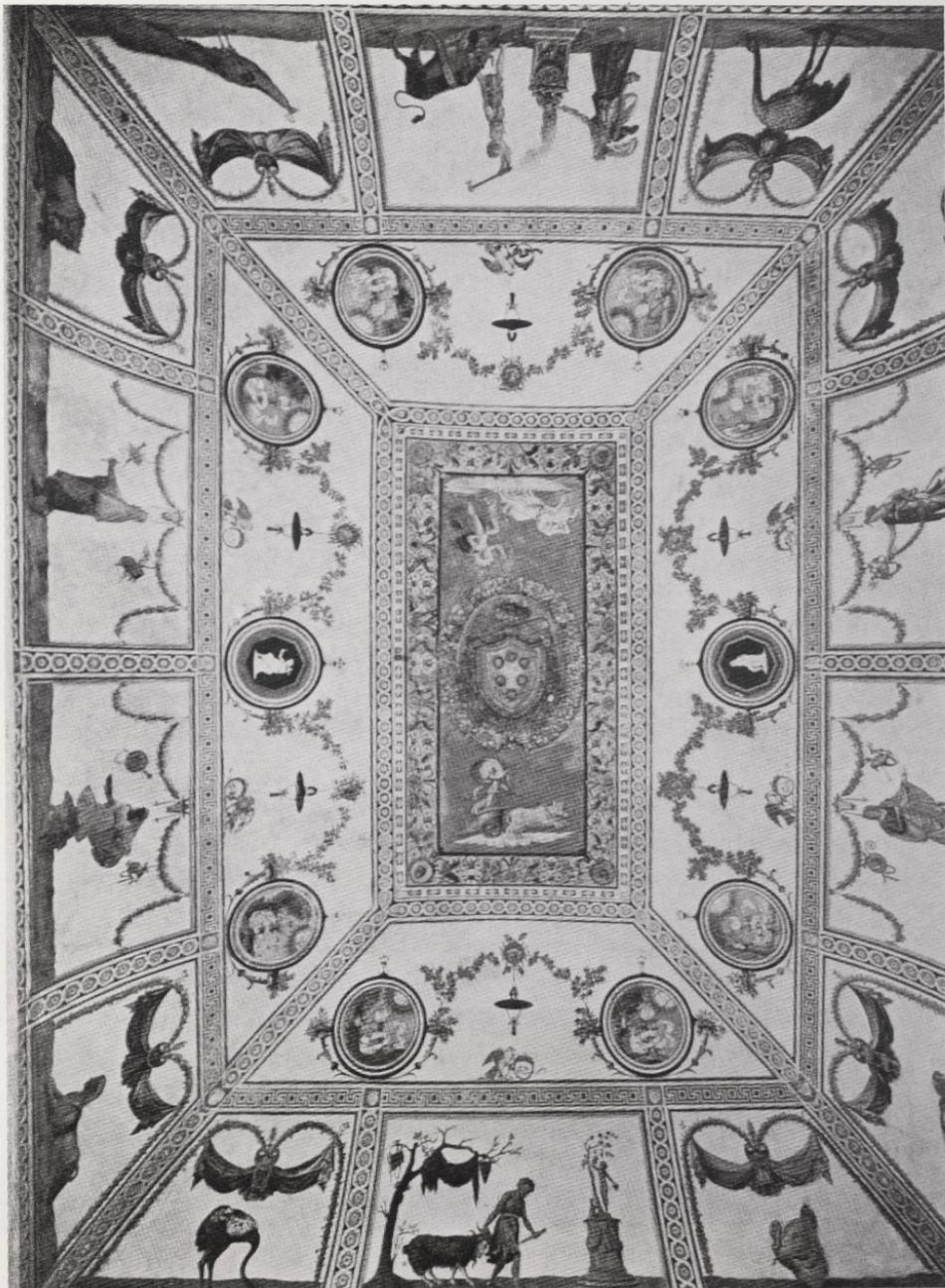


Abb. 4 Rom, Villa Madama, Decke der Grande Sala

Handwerkliches negierende „Wildheit“ (so auch W. Bachauer im Katalog S. 23 f.: „...kommt uns aus den Bildern das energische Dementi der Qualität entgegen. Die wilde Malerei holt zum entscheidenden Schlag gegen das Kunsthandwerk aus, indem sie die Fundamente der Handwerklichkeit zerbricht ... Die neue Wildheit ... [ist] ahistorisch... Der Dilettant reagiert nicht auf die Geschichte, es genügen ihm die Inventionen seiner spontanen Natur, die er verabsolutiert“).

Ein großer Wurf ist die Inszenierung des weiten, glasüberdachten Innenhofs, in dem wichtige Grundgedanken der Schau zusammengefaßt werden. Drei junge Italiener (Clemente, Cucchi, Paladino), drei Berliner (Fetting, Salomé, Middendorf), ein Amerikaner (Salle) und ein Engländer (McLean) haben mit ihren Auftragsbildern für die Arkadenbögen im doppelgeschossigen Umgang eine festliche, farbenfreudige Atmosphäre geschaffen; an dieser Idee wird jede weitere Kunstinstallation im Gropius-Bau gemessen werden. Den Hof selbst füllt eine große Arbeit von Beuys, die achsial korrespondiert mit den Räumen von Warhol und Kounellis, im Obergeschloß mit Baselitz und Stella; im Treppenhaus verbinden zwei Monumentalgemälde Pencks die beiden Geschosse miteinander, auf dem Glasdach liegt eine große Scherenschnittfigur Borofskys. Das macht im Großen und Ganzen Sinn, stellt plausible historische, stilistische und nationale Verbindungen her und gewichtet vernünftig. Doch dieser Innenhof-Eindruck ist auch nicht ohne Ambivalenz. Mußten die Bilder der Jungen unbedingt vier mal drei Meter, die Pencks fünf mal zehn Meter groß sein? Nicht nur, daß die Künstler, denen die Arbeit offenbar viel Spaß gemacht hat, der Herausforderung nicht immer gewachsen waren; vor allem stört der Überwältigungscharakter, den die Inszenierung ausstrahlt. Da wird das heitere Fest schnell zum mystisch-weihevollen Kultus. Das Anmaßende, Hypertrophe findet beredten Ausdruck in der Person Joachimides', der sich mit Rosenthal als Medici, als Renaissancefürst im Palazzo sieht; er gibt das zwar als Spiel aus, doch das wird – leider! – nicht erkennbar. Hinzu kommt die rigorose Fensterverhängung; der von Joachimides erwähnte Widerspruch zwischen innen und außen, zwischen – einerseits – Mauer, Erinnerung an SS-Folterungen im zerstörten Nachbarhaus, Görings Luftwaffenministerium gegenüber und – andererseits – dem „Traum von Schönheit und Harmonie, formalästhetischen Proportionen“ bleibt verborgen, der empfohlene, die „unerbittliche Wirklichkeit“ präsentierende „Blick aus dem Fenster“ ist gar nicht möglich (W. M. Faust, *Zeitgeist-Fragen*, a. a. O., S. 26). Das widerspricht den Bemühungen mehrerer Künstler um Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, insbesondere mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, deren Folgen in Berlin so unübersehbar sind (Kiefer, Warhol, Fetting, Tannert, Immendorf, Büttner, Bömmels). Der von Bömmels mit einem Gemälde thematisierte „Sprung aus der Geschichte“ wird so zum Programm. Die Hängung, die Künstlerzuordnung macht zudem keinerlei Unterschiede zwischen jenen, die sich antiken Mythen, dem Bedürfnis der Menschen nach Kultus und Festlichkeit, auch der Darstellung von Geschichtlichem zuwenden, und jenen, die sich mit dem Mißbrauch dieser Stoffe durch die Nationalsozialisten beschäftigen. Da liegt die Gefahr des Mißverständnisses nahe, entsteht schnell der Gedanke

an Aufwertung, an Rechtfertigung faschistischer Ästhetik. Dieser Vorwurf gegen die Figurative Expression wurde auch während einer Tagung des Ulmer Vereins zum „Zeitgeist“ in Berlin am 20. und 21. 11. 82 vorgetragen. Doch nicht nur in dieser Hinsicht ist die Zuordnung der jeweils einem Künstler vorbehaltenen Räume, die den Innenhof umfassen, unzulänglich. Da geht es – mit wenigen Ausnahmen – so kunterbunt durcheinander mit Generationen, Themen, Medien, daß ein differenzierender, vor allem historisch argumentierender Gliederungswille kaum erkennbar wird und alles sich zum unterschiedslosen Brei der „Neuen Wilden“ vermischt. Die zum jetzigen Zeitpunkt dringend erforderliche Aufklärungsarbeit hat der „Zeitgeist“ nicht geleistet; das ist sein größter Mangel und mindert das Verdienst, die jungen Maler zusammen mit einigen Lehrern und Anregern erstmals in dieser Breite vorgestellt zu haben, erheblich. Die Schau markiert eine Umbruchsituation: sie war die erste und zugleich wohl auch für lange Zeit die letzte Übersicht in dieser Breite. Die kommenden Veranstaltungen zur Figurativen Expression, das zeichnet sich bereits ab, werden weniger Künstler ausführlicher vorstellen, vor allem monographisch ausgerichtet sein müssen.

Ernst Busche

MATTHIAS CORVINUS UND DIE RENAISSANCE IN UNGARN 1458–1541

Ausstellung auf der Schallaburg/NÖ, 8. Mai–1. November 1982

Die auf Initiative der Landesregierung Niederösterreich zustande gekommene Ausstellung im schönen Renaissance-Schloß bei Melk wird in dem einleitenden Katalogbeitrag von Györgyi Török über „Inhalt und Gliederung der Ausstellung“ als „kulturgeschichtlich“ gekennzeichnet. „Ein Ziel der Ausstellung ist es, die historische Rolle und das Mäzenatentum des Königs Matthias näher zu beleuchten. Ein anderes Hauptziel besteht darin, zu zeigen, wie die Kultur und Kunst der Matthias-Zeit sich über das ganze Land erstreckte, örtliche Varianten hervorbrachte und damit Grundlage für die weitere Entwicklung der Renaissance wurde.“

Die Ausstellung wurde der komplexen Zielsetzung im großen und ganzen gerecht, allerdings unter stellenweise übermäßig anmutender Zuhilfenahme von Schrift und Photographie. Freilich, der Humanismus, wesentlicher Bestandteil oder gar Fundament der Renaissancekultur, läßt sich vor allem durch Literaturdenkmäler dokumentieren. Hinzu kommt, daß oft nur lange Zitate aus Berichten der Zeitgenossen eine Vorstellung davon geben können, was einst dagewesen. Denn was die Türkenkriege nicht zerstört haben, ließen die anderthalb Jahrhunderte der Türkenherrschaft verkommen und der darauf folgende barocke Wiederaufbau fast spurlos verschwinden. Schließlich konnte der historische Hintergrund den meisten Besuchern ohne Spezialkenntnisse nur auf zahlreichen Zeittafeln und Karten vor Augen geführt werden.