

Geschichte der Modernen Malerei

„Eine Zusammenfassung von Ing. Reinhard Fuchs“

IMPRESSSIONISMUS

Dieser Stil der Malerei, der sich in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich entwickelte, ist der Beginn der Modernen Malerei. Das erscheint heute fast seltsam, denn impressionistische Bilder sind allgemein verständlich und beliebt. Für die Betrachter der ersten Ausstellung junger französischer Maler 1874 in Paris wirkten diese heute so geschätzten Bilder wie ein Schock. Das Gemälde von CLAUDE MONET „Impression, Sonnenaufgang“ 1872 gab der Bewegung mit den Künstlern MONET, PISSARO, RENOIR, DEGAS und SISLEY die Bezeichnung „Impressionisten“. Diese Bezeichnung blieb lange Zeit ein abwertendes Schimpfwort, ehe sie zu einem Wertbegriff wurde. Die Impressionisten waren Revolutionäre, die sich gegen die offizielle Malerei der Atelierkunst wandten. Im Gegensatz zu einer jahrhundertealten Tradition malten sie im Freien. Sie malten nicht wie bislang üblich, historische, religiöse oder mythologische Themen, sondern Alltägliches. Weil sie in der Natur und nicht in Ateliers mit kühl - neutralem Nordlicht malten, wurden ihre Farben heller, wurden Schatten farbig, Gesichter im Reflex einfallenden Sonnenlichts fleckig, Konturen unscharf. Diese neue und für den Betrachter so beglückende Farbigkeit fiel den Impressionisten nicht einfach zu. Eine genaue Kenntnis der Farbenlehre steht dahinter und ein unablässiges Experimentieren im Suchen nach der natürlichsten Wiedergabe der Ansichten, die das Auge der Maler wahrnahm. Die Impressionisten wussten, dass es die drei Grundfarben Rot - Blau - Gelb gibt, und sie wussten auch, dass durch Mischung dieser Grundfarben neue, sekundäre Farben Grün - Orange - Violett entstehen, eben die Farbskala, in die sich das Sonnenlicht im Regenbogen gelegentlich zerlegt. Weil die Impressionisten natürliches Licht in ihren Bildern möglichst naturgetreu darstellen wollten, benutzen sie die reinen Regenbogenfarben. Das „Wunder des Impressionismus“, diese dürftige Malerei voller Atmosphäre und Stimmung, war geboren. Doch erst 1869, als CLAUDE MONET (1840-1926) und PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919) den Sommer zusammen in Bougival an der Seine verbrachten, kann man als Geburtsstunde des Im-

pressionismus bezeichnen. Nie zuvor haben Gemälde diese unschuldige Freude an der sichtbaren Welt gezeigt. Der Impressionismus hat weder eine ästhetische Theorie noch ein festgelegtes Programm – MONET und RENOIR verabscheuten es, zu theoretisieren –, aber er kann im weitesten Sinne als letzte Phase des Realismus interpretiert werden. MONET versuchte mit den Farben einen Gegenwert für die optischen Sensationen zu finden oder, wie die Wissenschaftler dieser Zeit gesagt hätten, den neurologischen Reaktionen der Retina auf die Lichtwellen, von einer phänomenalen Welt reflektiert, nachzuspüren. MONET war in der Tat mit einem einzigartigen Auge, das die subtilsten Tonabstufungen, die differenziertesten Empfindungen der Farben aufzunehmen vermochte, begnadet. Er drückte die Beschaffenheit des Lichtes auf der Leinwand brillanter aus als jeder andere Künstler vor oder nach ihm. RENOIR war zwar gegenüber MONET in seiner Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur traditioneller, doch sein „Der Ball in Moulin de la Galette“ von 1876 ist ganz impressionistisch. Um 1882 jedoch, nach einer Italienreise, hatte RENOIR erhebliche Zweifel an der fehlenden Form des Impressionismus, an seinem Bildaufbau, und seinem Mangel an Inhalt, und er suchte eine Erneuerung in der Entwicklung traditioneller Formen und Methoden. ÉDOUARD MANET (1832-1883), „Bar in den Folies-Bergère“ 1881 vollendet und kurz vor seinem Tod entstanden, ist ein Meisterwerk ganz anderer Art. Städtisches Nachtleben und die namenlose Vitalität der Straßen und Cafés, der Bars und Cabarets interessierten die Impressionisten. MANETS Gemälde ist eines der subtilsten und beschwörendsten. MANET stellte zwar nie mit den Impressionisten aus, aber seit den frühen siebziger Jahren verband er sich mit ihnen und benutzte ihre illusionistischen Erfindungen in seinen Bildern. Er experimentierte mit der Regenbogenpalette, behielt jedoch gleichwohl die klare Struktur seiner früheren Kompositionen bei. 1874 arbeitete MANET oft in Argenteuil und malt zusammen mit MONET und RENOIR idyllische, vergnügliche Uferszenen. MANET wird oft der erste moderne Maler genannt. ALFRED SISLEY (1839-1899) war der reinste, aber auch der einfachste aller Impressionisten. Er blieb den ursprünglichen Impulsen der Bewegung treu. RENOIR war der Ansicht, daß SISLEY bereits in den frühen achtziger Jahren seine Möglichkeiten ausgeschöpft habe. SISLEY habe den „Impressionismus ausgewrungen“ sagte er, obschon er selbst ursprünglich die Initiative mit seiner „Regenbogenpalette“ ergriffen hatte. Der

mit der Darstellung des Großstadtlebens am stärksten befasste Künstler war EDGAR DEGAS (1834-1917). Obwohl er mit den Impressionisten ausstellte, hatte er nur lockere Beziehung zu ihnen, denn Landschaften interessierten ihn nicht. Er malte im Atelier und kaum vor Ort. Er beschäftigte sich in erster Linie mit der Zeichnung und mit der Kunst der Vergangenheit. Doch sein Gefühl für die Wirklichkeit war so authentisch wie das aller Impressionisten, und in gewisser Weise war er sogar radikaler als sie. Der Maler CAMILLE PISSARRO (1830-1903), ein überzeugter Anarchist. In Pontoise ansässig, entstanden eine Reihe bedeutender Ansichten dieser Stadt. In den Jahren von 1874 bis 1876 erreichte der Impressionismus seinen Höhepunkt. Die von der industriellen Revolution ausgelöste Sehnsucht nach ländlichem Leben inspirierte die Kunst des 19. Jahrhunderts. Einer der wichtigsten war PAUL CÉZANNE (1839-1906). Kein Künstler begriff die Einschränkungen und inneren Widersprüchlichkeiten des Impressionismus so gut wie er. „Beim Malen gibt es zwei Dinge – das Auge und das Gehirn“ sagte er oft. Seine Gemälde sind das Ergebnis langen Sinnierens vor der Natur und nicht des momentanen Eindrucks der flüchtigen Erscheinung.

P OINTILLISMUS -NEOIMPRESSIONISMUS

Kurzlebig dagegen war der Pointillismus, der die Erkenntnis der reinen Farben bis zu einer „Tupfenmalerei“ weiter trieb. Begriff für eine seit etwa 1883 entwickelte stilbildende Maltechnik, bei der die Farbe statt in Flächen in Punkten und Strichen auf die Leinwand aufgebracht wird. Verwendete Farben sind ausschließlich die Grundfarben. Jede Farbfläche wird in kleinste Farbpartikel zerlegt, deren komplementäre Kontraste sich im Auge des Betrachters aufheben und zu abgestuften Farbtönen verschmelzen. Wichtigste Vertreter des Pointillismus als Stil, sind GEORGES SEURAT (1859-1891) und PAUL SIGNAC (1863-1935), die das Verfahren konsequent anwenden. Die Krise des Impressionismus führte in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu einer bewussten Reaktion, als junge Künstler versuchten, von dieser Malweise loszukommen und über sie hinauszugehen. Die Abhängigkeit des Impressionismus von der Natur und die objektive Wiedergabe sichtbarer Erscheinungen, die Beschränkung auf das Fließende und Zufällige auf Kosten des Beständigen und Monumentalen erschienen als eine selbst auferlegte Beschränkung, die zur Formlosigkeit führte, zum Skizzenhaften und zum

Verlust jeder tieferen Bedeutung. Die Belanglosigkeit des Inhalts, ursprünglich als eine Tugend des Impressionismus angesehen, wurde jetzt bedauert. Eine Lösungsmöglichkeit dieser Krise wurde von SEURAT in seiner „Badenden Asnières“ aufgezeigt. Diese Darstellung einer Uferlandschaft bei Paris ist eine Kombination von Gegensätzen, von impressionistischem Naturalismus und akademischen Formalismus. SEURAT war aber mehr als ein modernisierender PUVIS. Ausgehend von zahlreichen kleinen impressionistischen Skizzen, vor Ort schnell hingeworfen, wurde das Bild im Atelier komponiert und methodisch in einer von SEURAT erfundenen Technik gemalt, die er „Pointillismus“ nannte. Farbtupfen werden wie Mosaiksteinchen nebeneinander gesetzt. Die reinen „dividierten“ Farben der Punkte werden erst im richtigen Abstand vom Auge des Betrachters optisch gemischt. Man hoffte damit eine zunehmende Lichthaftigkeit zu erzielen, besonders durch die Kombination von komplementären Farben (rot – grün, gelb – violett, orange – blau usw.). Die neoimpressionistischen Gemälde von SIGNAC, PISSARRO, HENRI-EDMOND CROSS und anderen Mitgliedern der Gruppe erscheinen heute mehr lyrisch als politisch provokativ. Doch spielte im Werk der italienischen DIVISIONISTEN, die sich unabhängig von den französischen entwickelten, der Sozialismus eine sehr bestimmende Rolle. In Gemälden von ANGELO MORBELLI (1853-1919) ist die soziale Botschaft eindringlich und ohne jedes Pathos vermittelt, dabei ohne jeden Verlust an Freiheit der Farbe, Handlung oder Komposition.

SYMBOLISMUS

Der Symbolismus in seinen verschiedenen Formen war in den letzten zwei Jahrhunderten des Jahrhunderts die Gegenströmung zum Impressionismus. In der Abkehr vom objektiven Naturalismus fanden viele junge Künstler zur Phantasie und zur Einbildung, zur intimen Welt des Selbst zurück, die Baudelaire zu einem Kult erhoben hatte. Die Idee, dass die Farbe eher expressiven als beschreibenden Charakter haben könnte, leitete sich von FERDINAND VICTOR EUGÉNE DELACROIX (1798-1863) und den Romantikern her. Ähnliche Möglichkeiten wurden in den Linien und der Form gefunden, ohne dass schon der Vorstoß zur vollen Abstraktion erfolgte. Die Beziehung des Künstlers zu seinem Objekt wurde umgekehrt. Statt ihre Motive in der sinnlichen äußeren Welt zu suchen, schauten sie nun nach innen, so dass ihre Gefühle und Ideen zum Ausgangspunkt ihrer Kunstwerke wurden. Es kam zu einer Ablehnung des Impressionismus. Gleichmaßen konsequent und folgerichtig verlief die Entwicklung im Fall des Malers ÉMILE BERNARD (1868-1941). Bis 1886 hatte BERNARD neoimpressionistisch gemalt. In diesem Herbst besuchte er SIGNACS Atelier und erlebte einen Gefühlsumschwung. Er zerstörte seine neoimpressionistischen Werke, verließ Paris und ging in die noch unverdorrene dörfliche Bretagne. Dort, hauptsächlich in Pont-Aven, experimentierte er mit bäuerlichen, archaischen Motiven in einer anti-naturalistischen Technik, bis er zu einem einfachen Stil mit starken Umrisslinien und farbiger Flächigkeit „Cloisonnismus“ genannt fand, der nach seiner Behauptung zum Katalysator für die „Vision nach der Predigt“ seines Freundes GAUGUIN wurde, das erste Beispiel des SYNTHETISMUS oder des malerischen Symbolismus. GAUGUINs symbolische Ziele wurden von dem holländischen Maler VINCENT VAN GOGH (1853-1890) geteilt, dem Kunst ein Anliegen persönlicher Erfüllung war. VAN GOGH ist ein einzigartiger Fall. Erst 1981 wurde er zum Künstler, er fühlte sich dazu berufen. „Trachte das letzte Wort von dem zu verstehen, was die großen Künstler in ihren Meisterwerken sagen, die ernsten Meister, Gott wird drinnen sein“ schrieb er 1890. Bis 1890, als er nach zeitweiligen Schüben einer Geisteskrankheit und mehreren Monaten in einer Irrenanstalt Selbstmord beging, malte er über 800 Gemälde. Während der letzten 70 Tage seines Lebens bemalte er 70 Leinwände. Von all seinen Gemälden konnte er aber nur ein einziges

verkaufen. Das Konzept von Kunst als neuer Religion war eine Glaubenssache sowohl für GAUGIN wie für VAN GOGH. Beide waren inspiriert im gleichen Bestreben, die Aufrichtigkeit und Reinheit einfacher, unverdorbenen Menschen wieder zu entdecken, unbestochen von der Zivilisation und vom modernen städtischen Leben. Solche Mythen der Ursprünglichkeit haben die westliche Phantasie seit der Klassik verfolgt, weit über die romantischen Ideen des „edlen Wilden“ zurückgehend zu jenem frühen Paradies, in denen Menschen noch im Naturzustand lebten. Vor GAUGUIN hatte noch kein Künstler versucht, sie in die Wirklichkeit umzusetzen. PAUL GAUGUIN (1848-1903) gab 1883 eine einträgliche Karriere als Börsenmakler auf, um zu malen. Er stellte zweimal mit Impressionisten aus, bevor er sich 1886 in der Bretagne niederließ. In Briefen und Gesprächen hatte er die Ziele seines neuen Stils formuliert, die ihn letztlich von den Ideen des Impressionismus lösten und zu Gemälden befähigten, in denen das Traumhafte und Gedachte vorherrschten. Er kehrte Europa den Rücken und fuhr 1891 in die Südsee, um sich in einem Eingeborenendorf auf Tahiti niederzulassen. GAUGUIN'S größtes Werk „Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?“ ist als eine Art persönliches Testament vor seinem Selbstmordversuch im Jahr 1897 gemalt. Es ist weniger gewagt als viele seiner früheren Bilder, dafür aber typischer im symbolischen Gehalt des Motives, eine Allegorie auf das menschliche Leben zwischen früher Kindheit und Tod. Allegorien beschäftigen auch viele andere Künstler dieser Zeit, erwähnt seien EDVARD MUNCH (1863-1944) und AUGUSTE RODIN (1840-1917). MUNCH verließ Norwegen 1889, um in Paris zu studieren, wo er auf GAUGUIN stieß. Doch gehörte er eher zur dunklen nordischen Welt, voll bohrendem Nachdenken und neurotischen Obsessionen, zur zutiefst pessimistischen, fatalistischen Welt der Ibsen- und Strindberg-Stücke. Seine als Serien konzipierten Gemälde und Zeichnungen drücken Gemütszustände aus, die oft ans Pathologische grenzen. RODIN lehnte es ab, ein Symbolist genannt zu werden. Wie die Impressionisten arbeitete er nach der Natur, und eines seiner frühen Werke war so realistisch, daß er beschuldigt wurde, es nach Gipsabgüssen lebender Modelle gemacht zu haben. Doch sind seine Skulpturen viel mehr als nur naturalistische Kunstwerke. So zeigen einige Figuren im „Höllentor“ Parallelen zu MUNCH, „etwa die knienden Judendlichen mit den ausgestreckten Armen und den zurückgeworfenen Köpfen,“ Schreie

ausstoßend, die sich im Himmel verlieren“, wie RODIN sagt. RODIN ist vielleicht eher der letzte große Exponent einer alten Tradition als der erste einer neuen. Doch die bildnerische Welt, die er gestaltete, ist der der aufwühlenden Vision eines VAN GOGH vergleichbar.

JUGENDSTIL

MUNCHS „Schrei“ liegt zeitgleich mit dem Tassel-Haus in Brüssel, erbaut von VICTOR HORTA (1861-1947). Drei Jahre später, 1896, folgte die erste Ausstellung MUNCHS in Paris in einer kurz zuvor eröffneten Galerie mit dem Namen „Art Nouveau“. Sie, die von einem anderen belgischen Architekten, HENRY VAN DE VELDE (1863-1957), gestaltet worden war, sollte dem neuen Stil den Namen geben. Diese zeitlichen Parallelen sind nicht unwichtig. Die ausschweifenden floralen Ornamente im Innern des Tassel-Hauses, so charakteristisch für den Jugendstil, sind verwandt mit den Linien im „Schrei“ und in anderen Werken der symbolistischen Maler, einschließlich solcher von GAUGIN und VAN GOGH. Die Verbindung zwischen Symbolismus und Jugendstil ist jedoch nur formaler Natur. Ungeachtet des Rufes von Dekadenz, der über einem Teil des Jugendstils schwebt, war die Bewegung in Wirklichkeit eine positive, die letzte von mehreren ernsthaften Bemühungen, einen wahrhaft zeitgemäßen und keine früheren Perioden imitierenden Stil zu verwirklichen. Der Jugendstil war der erste erfolgreiche Versuch, den aufeinanderfolgenden Neuauflagen historischer Stile Einhalt zu gebieten. Einer der extremsten Künstler war der spanische Architekt ANTONIO GAUDÌ (1852-1926). Er kombinierte an einigen Gebäuden in Barcelona ganz frei, asymmetrische und zerklüftete Flächen mit extravaganten und willkürlichen Formen, ohne gerade Wände, ohne rechten Winkel, alles wellenförmig in einem organischen Ineinandergreifen von Innen und Außen. In Wien verwendete OTTO WAGNER (1841-1918) Jugendstilmotive bei einem neuen Bautyp, der aus Eisen gestalteten Stadtbahnhaltestelle. Die schnelle Ausbreitung des Jugendstils über ganz Europa wurde durch die Weltausstellung und durch reich illustrierte Kunstzeitschriften gefördert. In Glasgow lebte der Architekt CHARLES RENNIE MACKINTOSH (1868-1928). Auf gleichem Weg erreichte der

Stil bald die USA,wo allerdings ein eigenständiger Proto-Jugendstil bestand,geschaffen von dem Architekten LOUIS HENRY SULLIVAN (1856-1924).SULLIVAN arbeitete in Chicago,wo ein Stadtbrand im Jahr 1871 einen Bauboom und außergewöhnliche architektonische Erfindungen auslöste.

KUNST VON 1900 BIS 1919

Zu Beginn des 20.Jahrhunderts war die Auflehnung gegen jede Form von Naturalismus in vollem Gange.Das Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg wurde zu einer der kühnsten und abenteuerlichsten Perioden in der gesamten Geschichte der westlichen Kunst. Grundlegend neue Ideen und Methoden wurden in allen Gattungen der Kunst gewonnen. Zwei gegensätzliche Tendenzen wurden immer einflussreicher,der Subjektivismus der Symbolisten und der Objektivismus,den CÉZANNE anstrebte.Beide wurden mit Konsequenz weiterverfolgt und damit künstlerische Tradition, die auf GIOTTO und das frühe 14.Jahrhundert zurückgingen, ihrem Ende zugeführt.Schon um 1912 wurde in der einen Richtung die Grenze mit dem ersten völlig abstrakten Werk in der Kunstgeschichte erreicht.Die Künstler selbst fanden sich mit einem unlösbaren Dilemma konfrontiert, indem sie mühsam und unentschlossen zwischen dem Kult der reinen Form und dem Kult der inneren Wahrheit schwankten – obwohl das Dilemma mehr scheinbar als real war.Die Ideen mit dem weitreichendsten Einfluss waren jene des Wiener Psychologen SIGMUND FREUD (1866-1952),dessen „Traumdeutung“ 1900 erstmals veröffentlicht wurde.Freuds umwälzende Gedanken über die Bedeutung des Unbewussten, speziell des Sexualtriebes, veränderten die Haltung und die Werte des frühen 20.Jahrhunderts.Die Forderung nach einem Verständnis der instinktiven Seite der menschlichen Natur, die Behauptung, dass Emotionen und Empfindungen, speziell die unbewussten Triebe, als Schlüssel menschlichen Verhaltens wichtiger als rationales Denken seien, führten zu tiefen Auswirkungen auch in der Kunst. Das erste Jahrzehnt erlebte den Höhepunkt des HENRI ROUSSEAU (1844-1910), ein naiver Künstler von unzweifelhafter Genialität.Doch seine technische und begriffliche Naivität schenkte ihm, obwohl er Paris nie verlassen hatte, das unschuldige Auge eines Wilden.In seiner Einbil-

dingkraft wucherten exotische Bilder mysteriöser und bedrohlicher tropischer Dschungel - wahre Landschaften des Unbewussten. Die Generation der Kubisten würdigte PAUL CÉZANNE (1839-1906) als den geistigen Vater der Abstraktion. Zwar gehörte Cézanne der Generation der Impressionisten an, doch liegt seine überragende Bedeutung für die Malerei des 20. Jahrhunderts in seinem eigenwilligen Stil. Nur aus dem Werk CÉZANNES sind die Entwicklungen zu verstehen, die schließlich zum Kubismus und Fauvismus führten.

DIE FAUVES & DER EXPRESSIONISMUS

Paris war noch immer die kulturelle Hauptstadt der westlichen Zivilisation, und hier fand 1905 eine Ausstellung statt, die seither als eines der ersten aufsehenerregenden Ereignisse in der Kunst des 20. Jahrhunderts betrachtet wird. Im „Salon d'Automne“ zeigte eine Gruppe von jungen Künstlern, die von HENRI MATISSE (1869-1954) angeführt wurde, einen Raum mit Werken voll derart schriller Farben, wilder Pinselführung und verzerrter antinaturalistischer Zeichnungen, dass sie den Spottnamen „Les Fauves“ ((Die wilden Tiere) erhielten. Ihre geistige Verwandtschaft mit der naiven Kunst wurde dadurch hervorgehoben, dass im selben Raum die Dschungel-Vision ROUSSEAU'S „Der hungrige Löwe“, aufgehängt wurde. MATISSE war der Älteste der Gruppe und in ihr der einzige einigermaßen anerkannte Künstler. Von den anderen waren ANDRE DERAIN (1880-1954) und MAURICE VLAMINCK (1876-1958) die begabtesten. DERAIN'S Ansichten Londons aus den Jahren 1905 und 1906 fassen die intensive fauvistische Koloristik zusammen, heftige und ganz willkürliche Farben, die DERAIN „beabsichtigte Missklänge“ nannte. Das große fauvistische Meisterwerk ist „Die Lebensfreude“ von MATISSE, dessen Farben noch mehr subjektive Ausstrahlung besitzen, während die Formen so drastisch vereinfacht werden, dass sie zu einem reinen linearen Muster werden. Nicht ohne Reminiscenzen an den Jugendstil ist die Oberfläche des Bildes zu einer einfachen räumlichen Ebene vereinheitlicht. Der Fauvismus wurde nie zu einer Bewegung, entwickelte keine geschlossene künstlerische Theorie, und um 1908 begann sich die lockere Verbindung aufzulösen. Einige Mitglieder hatten sich schon vorher losgelöst, namentlich GEORGES ROUAULT (1871-1958), der zum hervorragendsten religiösen Maler des 20. Jahrhunderts werden sollte. Seine inbrünstigen Gemälde

haben in der Tat wenig mit den Fauves gemeinsam. Mit ihnen verband ihn die Verwendung grober malerischer Mittel, um inbrünstige Stimmungen hervorzurufen: glühende Farben, die er durch dicke dunkle Umrisslinien trennte, die an Fragmente frühmittelalterlicher Kirchen – Glasfenster erinnern.

DIE DEUTSCHEN EXPRESSIONISTEN

EMIL NOLDE (1867-1956) war eine einsame Gestalt, dessen Werk tiefreligiöse und intensive menschliche Gefühlsregungen vermittelt. Er betrachtet sich selbst als eine Art mystischer Evangelist. Die erste organisierte Gruppe, die „Brücke“, wurde 1905 in Dresden gegründet. Ihre Ziele waren bereits im Werk von PAULA MODERSOHN-BECKER (1876-1907) und EDVARD MUNCH vorgezeichnet, der in diesen Jahren in Berlin lebte. Im „Brücke“-Programm schrieb der führende Künstler, ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938): „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was im zum Schaffen drängt.“ Während die Fauves und die Maler der „Brücke“ in verschiedenen Graden noch gegenständlich arbeiteten, unternahm die wenig später entstandene Gruppe „Der Blaue Reiter“ in München zwischen 1912 und 1916 den entscheidenden Schritt über die Welt der sichtbaren Erscheinungen hinaus und schuf einige der völlig abstrakten Kunstwerke. Die Frage, wer das erste abstrakte Bild geschaffen habe, kann endlos diskutiert werden. Sicher war WASSILY KANDINSKY (1866-1944), der führende Maler des „Blauen Reiter“ nicht der einzige, der um 1910 begann, in seinem Werk alle Verweise auf die objektive Realität zu eliminieren. KANDINSKY näherte sich der Abstraktion behutsam. 1912 wurde Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ herausgegeben. Dieses Werk stellt eine Begründung der Abstrakten Kunst dar, die nach Ansicht des Künstlers die Zukunft beherrschen werde. Nach KANDINSKYS Theorie entsteht die Kunst nicht aus dem Vorsatz der Nachahmung der Natur, sondern sie entspringt dem Verlangen des Künstlers, seine Gefühlswelt unbeeinflusst von den Naturformen auszudrücken. KANDINSKY verweist in dieser Schrift mehrfach ausdrücklich auf die Musik und bezeichnet das Malen als ein Komponieren mit Farben und Formen, ebenso wie der Musiker mit Tönen und Klängen komponiert. FRANZ MARC (1880-1916) war nach KANDINSKY das bedeutendste Mitglied des „Blauen Reiter“. Er näherte sich erst, kurz bevor er im Ersten Weltkrieg fiel, Kandinskys Grad von symbolischer Abstraktion an. Sein

Werk ist beherrscht von einem leidenschaftlichen Gefühl für Tiere, die er für schöner und reiner als den Menschen hielt.

DER KUBISMUS

Der Begriff „Kubismus“ wurde 1911 zum Markenzeichen einer Gruppe von Künstlern. Der Kubismus ist die gemeinsame Erfindung von PICASSO und BRAQUE. Einmalig eng und vertraut war ihre Zusammenarbeit. In der Tat können ihre Werke um 1911 kaum voneinander unterschieden werden, und sie selbst waren später unsicher, wer welche Bilder gemalt hatte. CÉZANNE war nun das anerkannte Vorbild. Schon in den letzten Werken CÉZANNES kündigte sich der Kubismus an, noch deutlicher in seinem berühmten Gebot, die Natur in Begriffen von Kugel, Zylinder und Kegel zu behandeln. Eine zweite wichtige Quelle des Kubismus ist die afrikanische Skulptur, in der PICASSO den Schlüssel zu seinem Grundproblem fand, eine zugleich gegenständliche und antinaturalistische Kunst zu schaffen. PABLO PICASSO (1881-1973) war ein Wunderkind. Als er mit 19 Jahren das erste Mal von Barcelona nach Paris kam, beherrschte er bereits jeden Kniff des akademischen Malerrepertoires, und viele seiner Gemälde der „Blauen Periode“ von 1903--1906 sind Meisterwerke sinnender Poesie. Kurz nachdem PICASSO die „Demoiselles“ gemalt hatte, traf er mit GEORGES BRAQUE (1882-1963) zusammen, der wie jedermann zuerst von der absichtlichen Hässlichkeit des Bildes schockiert war. Nach 1910 wurden PICASSOS Gemälde schrittweise weniger skulptural, die Konturen verloren an Konsistenz, so dass seine und BRAQUES Werk während dieser Jahre des sogenannten „analytischen Kubismus“ ((1910-1912) als eine malerische Auflösung ihrer Art beschrieben werden kann. Der Begriff „analytischer Kubismus“ wurde einige Jahre später von dem spanischen Kubisten JUAN GRIS (1887-1927) eingeführt. Mit der Erfindung der „Collage“ (Montage) beeinflusste der Kubismus die Kunst des 20. Jahrhunderts vielleicht am nachhaltigsten. In ein Stilleben von 1912 fügte PICASSO ein Stück eines bedruckten Wachstuches mit der Imitation eines Rohrgeflechts ein, um damit den Stuhl anzudeuten, auf dem das Stilleben aufgebaut war. In einem gewissen Sinn war dies das logische Ergebnis des Kubismus. Eine weitere Verfeinerung der „Collage“ wurde von BRAQUE erfunden, als er die aufgeklebten Elemente auf Papierstücke beschränkte. Die erste kubistische Skulptur entstand ebenfalls 1912, und PICASSO behauptet, sie sei der Collage ein wenig vorausgegangen.

BRAQUE schuf eine Zeitlang Kartonmodelle als Vorlage für seine Kubistischen Gemälde. PICASSO, der ihm darin folgte, erkannte in ihnen die Möglichkeit für eine kubistische Figur. Er schuf ein plastisches Gebilde aus Metallblech und Draht und löste damit eine bildhauerische Revolution aus. Der ORPHISMUS oder orphistische Kubismus wurde 1912 von Apollinaire, einem engen Freund Picassos, als eine Art „reiner Malerei“ angekündigt, in der das Sujet überhaupt nicht mehr zählt. Die Hauptvertreter des Orphismus waren ROBERT DELAUNAY (1885-1941) und SONIA DELAUNAY-TERK (1885-1979), FERNAND LÉGER (1881-1955), MARCEL DUCHAMP (1887-1968) und FRANCIS PICABIA (1879-1953). Es sind Kompositionen prismatischer Farben, die in simultanen Kontrasten und Wechseln gleichmäßig über die Leinwand verteilt sind. Für DELAUNAY entspringt das Leben wie die Farbe aus einem Prisma als eine Auf-fächerung einer alles durchdringenden Energie. LÉGERS Beziehungen zum Kubismus waren persönlicher und enger als die DELAUNAYS, und er schuf so etwas wie eine eigenständige Alternative. Schon um 1910 begann er in seinem Werk die harten, strahlenden geometrischen Formen seiner Motive hervorzuheben, indem er die Figuren in zunehmend mechanisierten Kompositionen zu röhrenförmigen Strukturen reduzierte. Schritt für Schritt eliminierte er nahezu alle gegenständlichen Elemente, bis seine Kompositionen um 1913/14 das erreichten, was er „Kontraste der Formen“ nannte. LÉGERS Interesse war immer mit Leidenschaft für Modernität und Technologie verbunden.

DER FUTURISMUS

Im Unterschied zu vielen anderen modernen Bewegungen war der Futurismus nicht auf die bildende Kunst beschränkt. Es war weniger ein Stil als eine Ideologie. 1908 in Mailand von dem italienischen Dichter Filippo Tommaso Marinetti lanciert und im folgenden Jahr in Paris publiziert, fand das „Futuristische Manifest“ sofort internationale Bedeutung. Eine Reihe weiterer Manifeste und öffentlicher Auftritte verbreitete die Idee über Europa, von Italien bis zum zaristischen Russland und selbst die USA. Der Futurismus war bekannter und weiter verbreitet als der Kubismus – ein Phänomen, das in keinem Verhältnis zu seinen künstlerischen Leistungen steht. Angeregt von Dynamik und Lärm in der modernen Stadt, wollte Marinetti alle Tradition auslöschen. Unter den Künstlern, die Marinettis Ruf folgten, war der begabteste UMBERTO BOCCIONI (1882-1916). Zugleich Maler und Bildhauer, war BOCCIONI hauptverantwortlich für die Manifeste der futuristischen Malerei um 1910. Der grundlegende Unterschied zum Kubismus liegt offensichtlich nicht nur in ihrer Betonung von Intuition und Aktion, sondern auch in der Ablehnung von ausbalancierten statischen Kompositionen zugunsten eines Ideales, das sie „Simultanität“ nannten. GIACOMO BALLA (1871-1958) malte den berühmten „Hund an der Leine“ von 1912. In seinen anderen Werken ist der Dynamismus weniger evident, und in seinen Studien schuf er einige der frühesten nichtgegenständlichen Gemälde. BOCCIONI'S Gemälde sind naturalistischer, und seine Arbeiten haben eine poetische Kraft. Er ging in seinem „Technischen Manifest der futuristischen Bildhauerkunst“ von 1912 darüber hinaus. BOCCIONI proklamierte die vollständige Abschaffung der endlichen Linien und der in sich geschlossenen Statue. Andere eher ungewöhnliche Materialien wurden vorgeschlagen – Karton, Eisen, Zement, Rosshaar, Leder, Stoff, Spiegel, sogar Motoren, um Skulpturen in Bewegung zu versetzen. Die wenigen erhaltenen Arbeiten BOCCIONI'S sind weniger revolutionär als seine Manifeste. Er selbst fiel im 1. Weltkrieg, und dem Futurismus war 1916 das Ende beschieden. Der Futurismus bildete eine kurzlebige, meteorhafte Episode, doch reichte sein Einfluss sehr weit. In Amerika wurde seine Überschwenglichkeit und sein Optimismus in Werken wie „Battle of Lights, Coney Island“ 1913 von JOSEPH STELLA (1877-1946) verarbeitet. Nahezu alle europäischen zeitgenössischen Kunstbewegungen waren mit dem Futurismus in

Berührung gekommen, einschließlich des Kubismus in seiner letzten, synthetischen Phase. Ebenso die talentierten jungen Brüder DUCHAMP in Paris. Der außergewöhnliche Dynamismus im „Pferd“ von RAYMOND DUCHAMP--VILLON (1876-1918), dem Bruder von MARCEL DUCHAMP, ist offensichtlich BOCCIONI und der futuristischen Malerei verpflichtet. Dieses bemerkenswerte Werk überträgt lebendige animalische Energie in mechanistische Formen, die den Bewegungsapparat eines Pferdes symbolisieren. Nicht völlig abstrakt, sind manche Formen als Sehnen und Muskeln zu deuten, die sich zu einer bildnerischen Zusammenfassung potentieller Kraft verbinden – mechanischer Pferdekraft. Der rumänische Bildhauer CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957), der sich 1904 in Paris niederließ, ist vermutlich ebenfalls durch die Futuristen angeregt worden, obwohl er sich ihnen in keiner Weise anschloss. Die späten und berühmten Skulpturen BRANCUSI sind funkelnde, präzise gearbeitete Strukturen, weit ausdrucksvoller als jedes futuristische Werk der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.

ABSTRAKTE KUNST

Seit die Formen innerhalb eines Gemäldes ausgedacht und unabhängig davon existierend gesehen werden konnten, wofür sie in der Welt der Erscheinungen standen, konnte die Kunst abstrakt sein, eine völlig selbstgenügsame Ganzheit von Werten. Die Kubisten zergliederten ihre Motive in abstrakte oder halbabstrakte Formen, die vorwiegend geometrische waren. Avantgardekunst konnte vor dem Krieg im zaristischen Russland so gut gesehen werden wie in Paris, denn von 1910 an wurden in Moskau und St. Petersburg regelmäßig Ausstellungen westlicher Kunst gezeigt. Für PICASSO und MATISSE waren wohlhabende Moskauer Kaufleute zu dieser Zeit wichtige Mäzene, deren Sammlungen dem Publikum zugänglich waren. Deshalb waren die russischen Künstler über die neuesten Entwicklungen informiert, und 1912/13 entstand die erste russische abstrakte Bewegung, angeführt von MICHAIL LARIONOW (1881-1964) und NATALIE GONTSCHAROWA (1881-1962). Sie wurde von LARIONOW auch „Rayonismus“ genannt, denn seine abstrakten Gemälde ähnelten Lichtstrahlen. In ihm trafen die künstlerischen Theorien und Inspirationen der Zeit zusammen. Er beeinflusste allen voran KASIMIR MALEWITSCH (1878-1935) sowie eine jüngere Generation von Künstlern, die

die konstruktivistische Bewegung während und nach der Revolution bilden sollten, unter ihnen LJUBOW POPOWA (1889-1924). 1912 malte MALEWITSCH in einem Stil, den er „Kubo-Futurismus“ nannte, was seine Quellen deutlich genug bezeichnet. Mit KANDINSKY und dessen theosophischen Ideen hatte MALEWITSCH viel gemeinsam, er war ein überzeugter Christ von tiefer mystischer Gefühlsneigung. MALEWITSCH entwickelte auch eine schrittweise Progression der Formen: Dem Quadrat folgten der Kreis, das Dreieck, zwei gleiche Quadrate dicht zusammen, ungleichgroße Quadrate, die durch die Farben in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, und so weiter. Solche Werke beeinflussten ALEXANDER RODTSCHENKO, EL LISSITZKY, WLADIMIR TATLIN und andere, die seine reinen und hochfliegenden Ideen in der Zeit nach der Revolution praktisch anwandten. Die rationalistischste aller abstrakten Bewegungen war die holländische Gruppe „De Stijl“ ((Der Stil), die 1917 von den Malern PIET MONDRIAN (1872-1944), THEO VAN DOESBURG (1883-1931) und dem Architekten JACOBUS J. PIETER OUD (1890-1963) gegründet wurde. MONDRIAN, der vom Impressionismus zum Symbolismus gekommen war, ließ sich 1911 in Paris nieder, wo er bis Kriegsausbruch 1914 lebte. Hohe Ideale von absoluter Reinheit, Harmonie und Einfachheit inspirierten alle „Stijl“-Künstler. Sie schufen ein Modell für den perfekt ausgewogenen Organismus, zu dem, wie sie glaubten, der Mensch als Individuum werden könnte wie die menschlichen Gesellschaften insgesamt. DOESBURG soll gesagt haben: „Das Quadrat ist für uns das gleiche wie das Kreuz für die früheren Christen“. Die großen Leistungen des „De Stijl“ – die Bauten RIETVELDS und das reife Werk von MONDRIANS entstanden nach 1918.

DADAISMUS & SURREALISMUS

Die beiden verwandten Bewegungen, hatten sich schon vor 1914 angekündigt, um dann die Jahre zwischen den beiden Kriegen zu beherrschen. Auch auf sie traf zu, was Lenin aus seinem Schweizer Exil schrieb: „Der Krieg ist ein großer Beschleuniger von Ereignissen“. In den Züricher Cafés und Cabarets wimmelte es von – nicht nur politischen – revolutionären Emigranten. Schriftsteller wie James Joyce und Komponisten wie Igor Strawinsky, Künstler und Intellektuelle aller Richtungen sammelten sich in der Kriegszeit in der Schweiz. Hier und in den USA, die bis 1917 neutral blieben, formierte sich ein Protest gegen die Gesellschaft, die einen solchen Krieg entfesselt hatte. Im Frühjahr 1916 entstand der Dadaismus. Nach der Aussage seines Sprechers, des rumänischen Poeten Tristan Tzara, war der Dadaismus anarchisch, nihilistisch und zerstörerisch, mehr eine Geisteshaltung als eine künstlerische Vereinigung. Die Dadaisten mokierten sich über alle überlieferten Werte, über alle traditionellen Vorstellungen von „gutem Geschmack“ in Kunst und Literatur und über die kulturellen Symbole einer Gesellschaft, die, wie sie glaubten, sich aus Habgier und Materialismus stützte und jetzt in tiefer Agonie lag. Der Begriff Dada – ein Nonsenswort aus der Kleinkindersprache – bedeutet nichts und passt gut zur ganzen Antihaltung des Dadaismus. Dada verneint sogar die Kunst, betrieb den Kult der Nichtkunst und endet bei seiner eigenen Negierung: „Der wahre Dadaist ist gegen Dada“. Der einzige bedeutende Maler unter ihnen, JEAN ARP (1887-1966), dessen Experimente mit dem Automatismus und den Gesetzen des Zufalls ihn zu einigen bemerkenswerten und rein zufällig schönen „papiers collés“ führten. Er zerriss farbiges Papier, ließ die Einzelteile unkontrolliert fallen und fixierte sie in den abstrakten Mustern, die sie gebildet hatten. MARCEL DUCHAMP (1887-1968), der jüngste Bruder des Bildhauers DUCHAMP-VILLON, war vielleicht der anregendste Geist in der bildenden Künsten unseres Jahrhunderts – ironisch, witzig und eindringlich. Er verbrachte die Kriegsjahre in New York. Es führte 1913 bei der Armory Show, der legendären Ausstellung für moderne Kunst, in New York zu einem Skandal. Die „ready made“ von DUCHAMP sind alltägliche Gebrauchsgegenstände, die einzig und allein durch die Tat des Künstlers, sie auszuwählen, zu Kunstobjekten wurden. Zusammen mit einem wohlhabenden kubanischen Maler, FRANCIS PICASSO (1879-1953), bildet

DUCHAMP während des Krieges die New-Yorker Dada-Gruppe. Der Dadaismus sei für sie der radikale Protest gegen eine rein visuelle Auffassung der Malerei. Der deutsche Maler MAX ERNST (1891-1976) bestritt 1920 in Köln eine damals berühmte Ausstellung, die durch die öffentliche Toilette („Zugang nur für Herren“) betreten wurde. Die Besucher der Eröffnung fanden am Eingang ein junges Mädchen im Kommunionkleid, das unanständige Gedichte aufsagte, und wurden dann aufgefordert, die Ausstellungsobjekte mit einem bereitliegenden Beil zu zerstören. Mit solchen provokativen Gesten gegen den Schwulst respektabler bürgerlicher Gesellschaft, gegen alles, was ernst genommen wurde und als kulturell ehrwürdig galt, suchten die Dadaisten Wege für einen neuen intellektuellen und künstlerischen Ausdruck. Konstruktive Schritte unternahm erst ihre Nachfolger, die Surrealisten. Das Werk MARC CHAGALLS (1887-1985) stand abseits einer die bürgerlichen Werte zersetzenden Ästhetik. Der Surrealismus trug lediglich dazu bei, der Phantastik und den Traumcharakter seiner Bilderwelt flüssiger und freier zu machen. Von Kubismus und Fauvismus beeindruckt, fand er in den zwanziger Jahren zu einem sehr lyrischen Stil, in dem Motive seiner russischen Heimat und jüdische Glaubenswelt in eine träumerisch-bunte Phantasie eingeschmolzen werden. Die ideologischen Ursprünge des Surrealismus liegen eindeutig in den Theorien Freuds, und die Freud'schen Methoden wurden zum Modell für schriftstellerische und künstlerische Untersuchungen des Unbewussten. GIORGIO DE CHIRICO (1898-1978) war eine verwirrende Figur. Zwischen 1911 und 1919 schuf er einige der markantesten und beunruhigendsten Bilder der modernen Kunst – unheilverkündende Beschwörungen verlassener italienischer Plätze, in denen der Schlüssel zu einer drohenden Katastrophe verborgen zu sein scheint. Auch andere Maler der italienischen Metafisica wie CARLO CARRÀ (1897-1966) und GIORGIO MORANDI (1890-1964) gaben den beruhigenden surrealen Aspekt Anfang der zwanziger Jahre auf und orientierten sich an klassischen Vorbildern. Die erste surrealistische Ausstellung fand 1925 in Paris statt. MAX ERNST (1891-1976) gehörte zu den Gründungsmitgliedern der surrealistischen Gruppe in Paris. Der spanische Maler SALVADOR DALÍ (1904-1989) versuchte gleichfalls die halluzinatorische Klarheit der Träume in seinen sogenannten „handgemalten Traum-Photographien“ festzuhalten. Der Symbolismus Freuds – die phallischen Nasen, der Haar-Fetischismus – ist im Werk DALÍ nicht zu übersehen und breitet sich

ganz allgemein in der surrealistischen Bildwelt aus. Der belgische Maler RENÉ MAGRITTE (1898-1967) wandte ihn ganz besonders an. Sind DALÍ'S Gemälde verwirrend, so sind die MAGRITTES wahrhaft mysteriös. Ein anderer spanischer Maler, der Katalane JOAN MIRÓ (1893-1983), war der am meisten surrealistische von allen. Viele seiner Bilder haben eine wunderbare kindliche Unschuld voller Heiterkeit und freier Erfindungsgabe. Doch mit dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges verdüsterte sich seine Sicht. Die Formen wurden zunehmend unheilvoll und amöbenhaft – „biomorph“ – und schwebten in einem immateriellen Raum.

KONSTRUKTIVISMUS

Die Anführer der fortschrittlichsten neuen Bewegung, waren die Architekten, Bildhauer und Gestalter WLADIMIR TATLIN (1885-1953) und EL LISSITZKY. TATLIN sah 1913 in Paris die Assemblagen von PICASSO und arbeitete nach seiner Rückkehr nach Russland an ähnlichen Konstruktionen aus verschiedenen alltäglichen Materialien, doch ohne gegenständlichen Elemente. 1919 begann er sein Monument für die Dritte Internationale, eine schräge Doppelspirale von durchbrochenen Trägern mit auf verschiedenen Höhen aufgehängten rotierenden Raumkörpern. Diese sollte 400 m erreichen, doch nie realisiert. Die Ideologie war weitgehend antiästhetisch, entsprechend der Behauptung von Marx, daß die Produktionsweise der materiellen Güter die sozialen, politischen und geistigen Prozesse bestimmt. LYSSITZKY'S bekanntestes Werk, sein Projekt für die Lenin-Tribüne von 1924, gelangte, wie das TATLINS, nie über das Zeichenbrett hinaus. ALEXANDER RODTSCHENKO (1891-1956), ein Weggefährte blieb in Russland. Einige seiner Fotomontagen zählen zu den wirkungsvollsten Verbildlichungen der Ideale der Revolution. Auch im Nachkriegsdeutschland gab es viele, die glaubten, dass die Künstler mithelfen könnten, durch die Schaffung einer neuen visuellen Umgebung neue soziale Bedingungen zustande zu bringen. Das „BAUHAUS“ in Weimar wurde ein Zentrum solchen Bestrebens. 1919 wurde es von GROPIUS mit einem expressionistischen Manifest als eine Schule gegründet. Im Werk OSKAR SCHLEMMERS (1888-1943), den GROPIUS 1920 nach Weimar berief, ist die Wandlung der Ästhetik des Bauhauses von einer expressionistisch gestimmten Phase zu einer puristisch-konstruktivistischen nachzuvollziehen. Bei dem in den Jahren

1919-1933 am Bauhaus lehrenden LYONEL FEININGER (1871-1956) ist das Figürliche gegenüber einer den gesamten Bildraum strukturierten Architektur -und Raumtektonik zurückgetreten. Zu FEININGERS bedeutendsten Werken gehören die elf Stadtansichten von Halle. Waren FEININGERS Werke vor 1920 noch dynamisch und voll innerer Unruhe, so zeigt sich hier 1929 bis 1931 die Wirkung auf Klarheit und Geordnetheit ausgerichteten Ästhetik des Bauhauses. Es sind Bilder von ruhiger Ausgeglichenheit. Zusammen mit KANDYNSKY, KLEE, und JAWLENSKY gründete FEININGER 1926 die Gruppe „Blaue Vier“. PAUL KLEE (1879-1940), den GROPIUS gemeinsam mit SCHLEMMER an das Bauhaus holte, vermochte sich am wenigsten der konstruktivistischen Disziplin seiner Kollegen anzuschließen. KLEES Einfallsreichtum ist nur mit MAX ERNST vergleichbar, jedoch steht er dessen freudianisch geprägtem Surrealismus fern. KLEE wirkte auf die Kunst des 20. Jahrhunderts nachhaltig ein, auch die moderne Ästhetik verdankt ihm vielerlei Anregung. Der Theoretiker des „Stijl“ der Maler THEO VAN DOESBURG (1883 –1931), hielt 1922 vor den Bauhaus -Schülern Vorträge, und dessen führender Architekt, GERRIT THOMAS RIETVELD (1888-1964), vollendet in den frühen zwanziger Jahren das Haus Schröder in Utrecht als ein beispielhaftes Meisterwerk. Diese kleine Vorstadtvilla kündigt all die Erscheinungsformen an, die später den Stil auszeichnet, der vom Bauhaus und in der Folge überall in Europa und Amerika, wo er als sogenannter Internationaler Stil verfochten wurde.

Z ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Die USA standen bereits seit dem späten 19. Jahrhundert in der Entwicklung der Architektur an vorderster Stelle und übernahmen mit FRANK LLOYD WRIGHT (1869-1959) im frühen 20. Jahrhundert hierin eine führende Rolle. Paris verlor seinen Rang als Brennpunkt der neuen Kunst und wurde von New York abgelöst. Der Verlust der politischen und wirtschaftlichen Macht nach 1945, bedeutete zugleich den Verlust der kulturellen Vorherrschaft Europas zugunsten der USA. Der Auszug der Intellektuellen und Künstler aus Europa nach Amerika in den dreißiger Jahren war für den bevorstehenden Niedergang symptomatisch. Der bedeutendste Wissenschaftler, Albert Einstein floh 1933, und ihm folgten viele andere. ARTHUR DOVE (1880-1946), seine „Extractions“ aus der Natur, wie er sie nannte, gehören sicher zu den frühesten abstrakten Gemälden. Seine Ehrgeiz richtete sich darauf, die Natur in ihren einfachsten Erscheinungen festzuhalten. Obwohl nicht so folgerichtig abstrakt, schuf GEORGIA O'KEEFFE (1887-1986) doch eine Sprache persönlicher Formen, die durch die Umwandlung in Symbole oftmals mehrdeutig zwischen Darstellung und Abstraktion schweben.

ABSTRAKTER EXPRESSIONISMUS

JACKSON POLLOCK (1912-1956) war einer der jüngsten, zusammen mit FRANZ KLINE (1910-1962), AD REINHARDT (1913-1967) und ROBERT MOTHERWELL (1915-1991). Die anderen, wenig älter, liegen nur drei Jahre auseinander – ADOLPH GOTTLIEB (1903-1974), MARK ROTHKO (1903-1970), WILLEM DE KOONING (*1904), CLIFFORD STILL (1904-1980) und BARNETT NEWMAN (1905-1970). Ihr Werk hat kein einheitliches stilistisches Gepräge. Einige malten mit unkontrollierter Spontaneität, andere mit der strengsten Selbstbeherrschung. Sie hatten kein Programm, und veröffentlichten keine Manifeste. Aber sie alle brachten eine fieberhafte Energie und Mustertext: ...einen Extremismus, der ebenso typisch amerikanisch wie ihre Vorliebe für das Gigantische war, in ihre Arbeit ein. Es waren die Kritiker, die ihnen ein Etikett gaben – Abstrakte Expressionisten oder Action Painter. Allein die Tätigkeit, Farbe auf die Leinwand aufzutragen, zählte bei den Action Painter und führte sie zur Abstraktion. Eine entscheidende Figur für die Entwicklung war HANS HOFMANN (1880-1966). In New York wurde die Hofmann-Kunstschule zu einem Zentrum. Er selbst war eine Persönlichkeit und erzielte in seinen Werken eine ungewöhnliche Kombination von malerischem Ausdruck und Abstraktion, als er mit „Tropf“ -- und Mischtechniken – Ölfarbe, chinesischer Tusche, Kasein, Aluminiumfarbe und so weiter – experimentierte. Doch es war der Armenier ARSHILE GORKY (1905-1948), dessen Familie 1920 in die USA ausgewandert war, der zum erfolgreichsten Vermittler zwischen der europäischen und der amerikanischen Malerei wurde. „Ich male nicht vor der Natur, sondern aus der Natur heraus“, sagte GORKY. Es kam zu einem fruchtbaren Austausch des Chilenen ROBERTO MATTA (*1911) mit den Surrealisten BRETON, DALÍ und DUCHAMP. Das Ergebnis waren Bilder mit ungeheuren polydimensionalen Räumen voller Bewegung, die die so gegenwärtige Welt der Sciencefiction in die Sphäre der Kunst heben. Bei dem Dänen ASGER JORN (1914-1973), der bei LÉGER und LE CORBUSIER gelernt hatte, kam es nach dem Krieg zu einer intensiven Begegnung mit den belgisch-französischen Surrealisten, aus der 1948 die Gruppe COBRA hervorgehen sollte. Die Macht der Mythen zeigte sich in diesen Jahren nicht nur in der Malerei – auch das Werk des englischen Bildhauers HENRY MOORE (1898-1986) wurde durch sie geprägt. Ab 1930 wurde die Gestalt der Liegenden zu dessen zentralem The-

ma, 1953 schuf er „König und Königin“, eine Skulptur, deren Konzept nach einer Aufstellung in einer weiten Landschaft verlangt. POLLOCKS beste Werke entstanden in einer kurzen Zeitspanne, von 1947-1951. Er war kein mit Naturtalenten gesegneter Künstler und rang in Raserei und Jähzorn mit seinem Unvermögen, die traditionellen Techniken zu beherrschen. POLLOCK pflegte sich frei im Kreis um die Leinwand oder auf ihr zu bewegen, um die Duco – Farbe aus Dosen sowie andere Farben zu vergießen, zu spritzen oder zu schleudern, während er sich, seine Arme in großen Bogen und Halbkreisen herumwirbelnd, in der Art eines Derwischtänczers um sich selbst drehte. Trotz aller Ekstase waren seine Bewegungen nicht völlig willkürlich, wie er später bekannte. Er blieb eine isolierte Figur. WILLEM DE KOONING war ihm künstlerisch, wenn auch nicht vom Temperament her, der Nächste, und man sagt, in ihnen beiden die Führer des Action Painting innerhalb des Abstrakten Expressionismus zu sehen. DE KOONING emigrierte 1926 aus Holland in die USA, freundete sich mit GORKY an, und war der einzige, der zu einem gewissen Grad gegenständlich blieb, indem er sogar die menschliche Figur zu einem seiner Hauptthemen machte, ohne seine abstrakte Ausstrahlung zu verlieren. Der andere namhafte Exponent dieser Art gestischer Malerei war FRANZ KLINE (1910-1962). Er begann mit Stadtlandschaften von New York. Seine späteren, beinahe ganz abstrakten Ölbilder in Schwarz und Weiß wurden gleichermaßen von der Dynamik des städtischen Amerika inspiriert. Die Malerei des Abstrakten Expressionismus wird in zwei Richtungen unterteilt: die Gestik, des „Action Painting“, und die „Color Field“ – Maler, deren wichtigste Exponenten CLIFFORD STILL, MARK ROTHKO und BARNETT NEWMAN sind. STILL ist in gewisser Weise mit POLLOCK vergleichbar und vermittelt zwischen beiden Gruppen. STILL war wie POLLOCK ein Pionier der riesigen Leinwände. Im Jahr 1946 fand seine Vision ihre natürliche Ausdrucksform, und sein Werk blieb von da an bemerkenswert einheitlich. Große symmetrisch geordnete zackige Flächen oder räumliche Formationen – die Farbe ist in großen Farbstrichen so dick aufgetragen, dass die Oberfläche Relief erhält – breiten sich über die ganze Leinwand aus, ohne dass sie sich überlappen oder voneinander abheben. STILL läßt ein Gefühl von Dichte entstehen, doch kaum von Räumlichkeit. 1943 schloss er sich ROTHKO und GOTTLIEB an. MARK ROTHKO wurde in Russland geboren und emigrierte 1913 in die USA. Wie POLLOCK und STILL war er melancholisch und menschenscheu, und

seine Bilder wurden zunehmend düster. Er war sich sicher der spirituellen Dimensionen der abstrakten Kunst bewußt, und sein reifes Werk ist tief religiös. Es sind Objekte zur Kontemplation. Sie verlangen Ruhe und die Vertieftheit des Betrachters. Wie ROTHKO, suchte BARNETT NEWMAN eine neue Form von Kunst, die eine generelle menschliche Bedeutung in sich tragen könnte. Um 1950 malte NEWMAN die Art von Bildern, eine riesige Leinwand als gleichmäßiges rotes Feld, aufgeteilt durch vier schmale Vertikalstreifen oder „zips“, wie er sie nannte, die in der Farbe wie in der Breite leicht variieren. NEWMANS Skulptur, datiert von 1963-67 – eine große polierte Stahlpyramide, die auf ihrer Spitze in perfekter Balance die Spitze eines umgekehrten und zerbrochenen Obelisken trägt, in ihr fand seine Kunstkonzeption eine leichter zugängliche Form als in der Malerei. Abstrakte Gestaltung in der Plastik fand auch der Bildhauer DAVID SMITH (1906-1965), der viele der Interessen teilte, ohne jedoch offiziell mit ihnen verbunden zu sein. Er schuf der Geometrie verpflichtete Metall-Skulpturen, angeregt von den geschweißten Plastiken von PICASSO und JULIO GONZALEZ (1876-1942), dessen Eisenskulptur „Montserrat“, ausgestellt auf der Pariser Weltausstellung 1937, zu einer Symbolfigur des katalanischen Widerstandes gegen Franco im Spanischen Bürgerkrieg wurde. SMITHS Erfahrungen als Schweißer eines Automobilwerkes und in der Panzerfabrik während des Krieges sind in seine Werke eingegangen.

P OST PAINTERLY ABSTRACTION “ &&POP ART

In den frühen sechziger Jahren erreichte der Abstrakte Expressionismus seinen Höhepunkt, während sich das künstlerische Klima sowohl in den USA wie in Europa rasch änderte. Den Sparmaßnahmen und dem Druck der Nachkriegszeit folgten der Überfluss und Wohlstand der Konsumgesellschaft und der kurzlebige Optimismus der Kennedy -Jahre. Die Künstler, deren Werk die erwünschte Kühle erreichten, die zurückhaltend und elegant die eher beschränkten Ziele der sogenannten PPA verfolgten, sind MORRIS LOUIS (1912-1966), KENNETH NOLAND (*1924) und JULES OLITSKI (*1922). Ihre Bilder wurden in den sechziger Jahren hoch geschätzt. Die eigentliche Reaktion jedoch war von kecker und positiver Natur. „Big painting Nr.6“ von ROY LICHTENSTEIN (*1923) drückt diese Reaktion – die Pop Art – auf das schlagendste aus. Der Pinselhub der Abstrakten Expressionisten wurde von LICHTENSTEIN unpersönlich, ja ironisch behandelt, als Kommentar zur maßlosen Subjektivität ihres Kultes der gestischen Behandlung der Farbe und des befreiten, spontanen Selbstausdrucks. Was entstand, ähnelt einem Stilleben von graphischem Material für einen Messestand einer Farbenfabrik. Pop Art – definiert als „aus der Unpersönlichkeit einen Stil machen durch den Gebrauch der Bilderwelt der kommerziellen Kunst und anderer Quellen in den Massenmedien“ – entstand gleichzeitig, doch unabhängig voneinander, in England und in den USA. Die Collage „Just what is it that makes today 's homes so different, so appealing?“ des englischen Malers RICHARD HAMILTON (*1922) kann als das erste echte Werk der Pop Art angesehen werden. Bilder von ROBERT RAUSCHENBERG (*1925) und JASPER JOHNS (*1930) wurden manchmal „Assemblagen“ oder „Neo-Dada“ genannt, um die Aufmerksamkeit auf ihren Gebrauch von „ready made“ oder Abfallprodukten zu lenken und auf die im Werk angedeuteten Fragen nach dem Geist und dem Wert der Kunst selbst. JOHNS „Three Flags“ etwa ist in einer altmeisterlichen Technik gemalt, unverkennbar an „fine art“ angelehnt – bei einem heiklen Motiv genau recht für ein mondänes Publikum. Macht sich JOHNS über die Fahne oder die Kunst lustig? Die gleichen peinlichen Fragen drängten sich 1962 zum „Giant Hamburger“ von CLAES OLDENBURG (*1929) auf. Alle überlieferten Begriffe von Skulptur werden in Frage gestellt, die Grenzen was Kunst sein kann, erweitert. Während OLDENBURG die Produkte des Ehernen

Zeitalters durch „softing“ ad absurdum führte,, machte der Schweizer JEAN TINGUELY (1925-1991)sich durch Humor seiner Nonsen-Maschinen über das Maschinenzeitalter lustig,indessen sein Lehrmeister ALEXANDER CALDER (1898-1976),der 1932 mit seinen abstrakten Mobiles Furore gemacht hatte,in monumentalen geschmiedeten Eisenplastiken die neuen Dimensionen ansteuerte.Sind LICHTENSTEIN und OLDENBURG die ungestümen Vertreter der Pop Art,so ist ANDY WARHOL (1928-1987)extrem und subversiv.WARHOL war ein erfolgreicher Werbegraphiker,bevor er Maler,Filmmacher,Plastiker,Schriftsteller,Leiter einer Pop -Gruppe und Schöpfer des Pop -Lebensstils wurde.Er stellte alle Theorien der Massenkultur auf den Kopf, speziell Walter Benjamins marxistische Vorhersagen über das Ersticken der Kunst in der Fülle der technischen Reproduktion.WARHOL sagt,er liebe die mechanistische Wiederholung,und er wäre gern selbst eine Maschine.Eine Generation älter, schuf der englische Maler FRANCIS BACON (*1909)in den sechziger Jahren,Werke von einer unvergleichlichen Kraft.Für BACON wurde die Leinwand zu einem Schlachtfeld von Zufall und Aggression.

Bel^{VISUAL}ARTISTS
Arus

*fine*ART
ENTERPRISES
LLP LONDON