



Ein Gespräch
mit Thierry Naudin

Aus dem Französischen
von Elisabeth Edl

JEAN CLAIR

Kurze Geschichte der modernen Kunst

PIET MEYER VERLAG



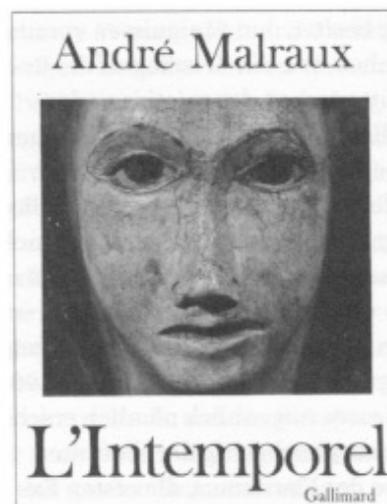
#1 Kopf eines Auerochsen, Höhlenmalerei, Höhle von Lascaux, Salle des taureaux, Dépt. Dordogne, Jungpaläolithikum

Es ist nützlich, solche Orientierungspunkte zu setzen, und sei es nur, um das Lesen der Vergangenheit zu erleichtern. In Bezug auf das Zeitlose (*L'Intemporel*), mit Malraux gesprochen, gibt es zwischen Picassos lithografiertem Stier und den Steinböcken oder Hirschen in Lascaux oder Altamira keinen »Fortschritt« und auch keine »Geschichte«. **#1 & 2** Der Homo sapiens sapiens hat bereits die Perfektion erreicht und versucht immer nur, sie wiederzufinden. In Bezug auf die Geschichte hingegen, als rückblickende Illusion, die eine Ordnung im Chaos der Ereignisse herstellen will, sind die großen Unterteilungen unerlässlich. Diese Formel von Hobsbawm, »das kurze 20. Jahrhundert«, bezieht sich nur auf das Politische. Spricht man von dem besonderen Phänomen, das in der Kunst »Moderne« genannt wird, dann, glaube ich, stellen sich die Dinge anders dar.

Kurze Geschichte der modernen Kunst

Picasso hat eines Tages erklärt: »Für mich gibt es weder Vergangenheit noch Zukunft in der Kunst.« Dennoch scheint es nützlich, das 20. Kunst-Jahrhundert zunächst einmal in der Zeit abzugrenzen. Für Eric Hobsbawm, den bedeutenden Spezialisten für Politik- und Sozialgeschichte, beginnt unser »sehr kurzes« 20. Jahrhundert mit dem Krieg 1914 und endet 1989 mit dem Fall der Berliner Mauer und des Kommunismus. Wann beginnt, wann endet die Kunst des 20. Jahrhunderts?¹

5



#2 Umschlagvorderseite von André Malraux: *L'Intemporel. La métamorphose des dieux*, Gallimard, Paris 1976

Man kann zunächst eine »kurze« Chronologie festlegen, die nicht ganz mit der Hobsbawms übereinstimmt, insofern als die Kunst offenbar das Privileg besitzt, den Ereignissen voranzugehen, wie ein Seismograf die Erschütterungen des geistigen oder intellektuellen Klimas anzukündigen. So beginnt das Tohuwabohu in der modernen Kunst vor 1914, endet allerdings auch vor dem Zusammenbruch des sowjetischen Imperiums. Wenn man wirklich ein Datum festlegen will, dann liegen die Vorböten, der Anfang des großen Abenteuers, eher um 1905; in diesem Augenblick nämlich erscheinen fast gleichzeitig die »befreite« Farbe des Fauvismus, die ersten Experimente des Formzerfalls im Protokubismus, der Primat der Subjektivität im Expressionismus und schließlich, mit den ersten abstrakten Versuchen, noch das wachsende Bewusstsein, dass die Kunst vor der Schwierigkeit

8

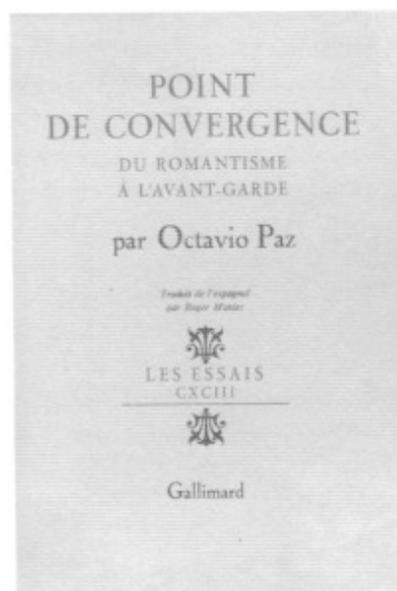
stehen wird, solche Phänomene visuell darzustellen, die in den Bereich des Unsichtbaren oder des Immateriellen gehören, wie zum Beispiel die Fortschritte in Wissenschaft und Technik sie zeigen. Das alles entwickelt sich um 1905 mit einer ersten lyrischen, dionysischen, turbulenten Phase überall in Europa, von Moskau bis Berlin, von Berlin bis Paris, von Mailand bis München, und endet 1914 brutal mit dem Krieg, der jeden Enthusiasmus erstarren lässt.

Diese Periode wird um 1968 zu Ende gehen, mit dem großen libertären Aufruhr in Frankreich, in Europa, aber auch in den Vereinigten Staaten mit den großen Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg sowie der schwarzen Bürgerrechtsbewegung und *Women's Lib*. Nun vollzieht sich der Übergang zu einem neuen Status des Kunstwerks, das in den siebziger Jahren nicht mehr viel zu tun hat mit

9

dem, was man gewohnt war, als Kunstwerk zu betrachten – das heißt, ein mehr oder weniger gut gestaltetes, geformtes, gemaltes Objekt, das in seiner Fertigung aber dennoch einer Gesamtheit von Regeln gehorcht, mit dem Zweck, ihm eine gewisse Beständigkeit zu sichern und eine geistige Absicht zu bezeugen. Die Aktionen, das Happening, das vergängliche oder sich selbst zerstörende Werk, die Environments, die Installationen, Multimedia usw. sind nicht für die Dauer geschaffen, erheben keinerlei Anspruch auf eine relative Ewigkeit. Was Robert Klein ein für alle Mal brillant als »l'éclipse de l'œuvre d'art«² (das Verschwinden des Kunstwerks) beschrieben hat, das ist am Himmel der künstlerischen Schöpfung, deren Sternbilder sich seit den Anfängen kaum verändert hatten, eine enorme Erschütterung des Zodiaks. Das also wäre, von 1905 bis 1968–70, dieses

10



#3 Umschlagvorderseite von Octavio Paz: *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, aus dem Spanischen übersetzt von Roger Munier, Gallimard, Paris 1976 (Orig. 1974)



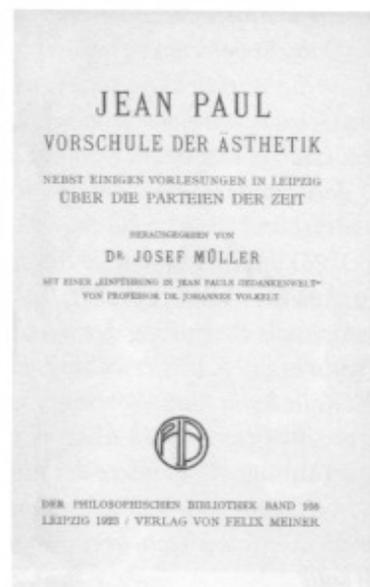
#4 Caspar David Friedrich: *Eichbaum im Schnee*, um 1829, Öl auf Leinwand, 71 x 48 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Hervorbringung der Feder oder des Pinsels den Vorzug gibt, so als wäre es dem menschlichen Geist vergönnt, ganz unmittelbar mit der Weltseele in Fühlung zu sein. Symbiotische Empfindsamkeit der Romantik, die ihm erlaubte, direkt, wie ein Medium, den Primitivkräften des Universums Ausdruck zu verleihen. Und genau dieser Begriff des Primitivismus im künstlerischen Schaffen, der in den Konstellationen der Moderne so stark sein wird, ist eine letzte Verkörperung der Faszination der Naturphilosophie für das »Ur« – das Phänomen der Ursprünglichkeit. All dies, was das künstlerische Schaffen tiefgreifend verändern und ihm seine modernen Züge verleihen wird, findet sich bereits im Herzen der Romantik.

Schon im Zeitalter der Romantik schimpfte der deutsche Schriftsteller Jean Paul (Johann Paul Friedrich

»kurze 20. Jahrhundert« der modernen Kunst.

Doch man kann auch der Meinung sein, das Phänomen der Moderne gehöre in den Bereich einer »langen« Chronologie und alle Vorboten lägen im Herzen der Romantik. Diesbezüglich glaube ich, Octavio Paz hat recht, wenn er einem seiner Essays, *Die andere Zeit der Dichtung*, den Untertitel »Von der Romantik zur Avantgarde« #3 gibt und dadurch nahelegt, es existiere eine fortlaufende Periode vom Ende der deutschen Naturphilosophie³ und dem Aufblühen der romantischen Empfindsamkeit um Caspar David Friedrich, etwa 1820–1830, #4 bis hin zum Symbolismus und bis zum Entstehen und zum Niedergang der historischen Avantgarden. Hier findet man bereits die Verherrlichung des schöpferischen Genies, das sich den Regeln, dem *Nomos*, entzieht und der spontanen, instinktiven, triebhaften

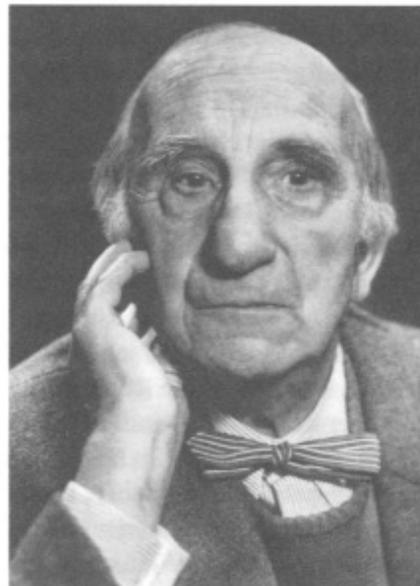


#5 Titelseite von Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, herausgegeben von Josef Müller, Verlag Felix Meiner, Leipzig 1923

Richter, 1763–1825) in seiner Vorschule der Ästhetik #5 seine Zeitgenossen »poetische Nihilisten«. Er beschuldigte sie, das Subjekt befreien zu wollen, indem sie die Wirklichkeit zerstörten und durch ins Leere geworfene poetische Konstruktionen ersetzen. Nun hat aber im 20. Jahrhundert sein Namensvetter, der Dadaist und Cineast Hans Richter (1888–1976), in der Kunst »die Rebellion um ihrer selbst willen« gefeiert. Da Sie nun einmal die Bedeutung der triebhaften Kräfte in der Kunst erwähnt haben, welche Rolle kann man Worringer zuschreiben, #6 dessen Werk Abstraktion und Einfühlung die Pioniere der abstrakten Kunst, von Kandinskys Blauem Reiter bis zu Malewitsch, beeinflusst haben soll?

Ich würde es umgekehrt sagen, nämlich dass Worringers Werk 1907 die Auswirkung einer Empfindsamkeit ist und nicht deren Ursprung. Er be-

16



#6 Ruth Schramm: Wilhelm Worringer, Fotografie, o. J. (entnommen der Publikation: Wilhelm Worringer: Fragen und Gegenfragen: Schriften zum Kunstproblem, mit einem Vorwort von Erich Fidler, Piper Verlag, München 1956)

schränkt sich darauf, diese symbiotische Physiologie des modernen Menschen und seines Milieus als Philosoph und in der Sprache der Philosophie – rund um den Begriff der Einfühlung – zu übersetzen, jene ursprüngliche Sympathie zwischen Umwelt und Innenwelt, welche die Romantiker längst schon beschrieben hatten. Er selbst war nicht entscheidend in der Bewegung. Ich glaube nicht, dass viele Künstler dieses Buch bei seinem Erscheinen gelesen haben. Nicht die Künstler hat Worringer beeinflusst, sondern die Kunsthistoriker, die sich im Nachhinein seiner Analysen bedient haben, um zu begreifen, was geschehen war. Es sind eher Figuren wie Weininger⁴, die Einfluss auf die Künstler hatten, und natürlich Schopenhauer und Nietzsche. Hier liegt die große moderne Triade begründet, Sex, Blut und Tod, mit einer letztendlich ziemlich pessimistischen Sicht der Dinge.

18

Eine pessimistische Sicht, gewiss, aber dennoch erleben wir im 20. Jahrhundert eine Vermehrung der Formen, wie es sie offenbar zuvor nie gegeben hat. Woran liegt das: wissenschaftliche Erfindungen, Diversifizierung der Traditionen – nicht mehr ausschließlich die katholische, sondern auch die protestantische, die hebräische und, nicht zu vergessen, Afrika?

Das ist eine Explosion, die vor allem eine große Verunsicherung enthüllt angesichts der Unmöglichkeit, eine zufriedenstellende und endgültige Form zu finden. Man schwankt, ein Versuch sticht den anderen aus, ein Experiment macht das vorangegangene zunichte. Die Avantgarde ist schließlich eine Abfolge von Inkohärenzen, mangels einer Regel *ad directionem ingenii*. Vor allem weist die Intention des Werks nunmehr über jede mögliche Definition hinaus. Das Werk hatte

19

bislang das alleinige, aber begrenzte Streben zu *docere et delectare*, zu belehren und zu erfreuen, wie die entsprechende Formel heißt. Jetzt will es beschwörender Ritus sein bei Picasso, unterhaltsame Pataphysik bei Duchamp, ontologische Probe bei Malewitsch, metaphysisches Experiment bei Mondrian, Entwurf einer künftigen Welt bei Lissitzky usw. Lauter Intentionen, die über das Werk hinausweisen und es fortziehen in die ihm fremden Bereiche der Magie, der Philosophie und der Wissenschaft, der Religion und der politischen Utopie. Das führt jedes Mal zur Infragestellung des Werks als ein zu erreichendes Ziel. Der Begriff des Unvollendeten ist deshalb auch eines der wichtigsten Merkmale der Moderne: Viele moderne Werke zeigen sich als unvollendet, entsprechend der Intention der Moderne. Als würde die Intention selbst als etwas nicht Abzuschließendes

20

da die technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften einem Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Vielfalt der physischen Phänomene aufdecken, welche die Malerei, Kunst des Sichtbaren, nicht wiedergeben kann, beginnt eine ungeheure darstellerische Verlegenheit. Bis dahin war die Ikonografie im Lauf der Jahrhunderte festgelegt, weiterentwickelt, abgeändert, bereichert worden. Der Maler, der Engel darstellte, himmlische Hierarchien, »Throne und Herrschaften«, hatte nicht das Problem der Darstellung des Unsichtbaren: Diese war kodifiziert, von der Flügelfarbe der Cherubim bis hin zur Anzahl der Federn ...

In dem Augenblick, da man einer Wirklichkeit gegenübersteht, die Röntgenstrahlen, Funkwellen, Radioaktivität usw. miteinander verbindet und sich also nicht mehr unmittelbar mit dem Auge erfassen lässt, vollzieht sich ein ungeheurer Zusammenbruch:

22

betrachtet, von Mallarmé bis hin zu Blanchot, vom unauffindbaren »Buch« bis hin zum »künftigen« Buch. Diese ständig neu diskutierte und immer wieder enttäuschte Intention verkörpert wirklich das Wesen der Moderne.

Unentschlossenheit der Intention im Nachlauf, aber auch Unentschlossenheit der Quellen, der Grundlagen, im Vorlauf des Werks: Der Künstler erhebt den Anspruch, Tabula rasa zu machen mit allem, was ihm vorgegangen ist, mit allem, was ihn umgibt, um sich selbst als einsames, herrisches und einzigartiges »Ego« zu inthronisieren, in einer Art infantilem Allmachtswahn, der ebenfalls kennzeichnend ist für die Moderne.

Doch um noch genauer auf Ihre Frage zu antworten, die Verwirrung kommt auch von der Zunahme der ikonografischen Herausforderungen, die sich der Kunst stellen. Sie sprachen vorhin von der Wissenschaft: In dem Augenblick,

21

der Zusammenbruch von Realismus und Naturalismus. Zugleich entsteht das Bedürfnis, diesen neuen Zuständen der Materie Ausdruck zu verleihen. Das wird einer der Ausgangspunkte sein für die Abstraktion, die sich übrigens viel stärker auf Pseudowissenschaften und okkultistische Strömungen wie Anthroposophie, Theosophie, Spiritismus stützt. Deren Anhänger, das möchte ich betonen, stehen in enger Verbindung zu den wissenschaftlichen Entdeckungen der Zeit: Von Richet bis Crookes – dieselben Wissenschaftler glauben an Tischrücken, an die Kommunikation der Geister, an Telekinese, an die fluidische Fotografie. #7 Und alle großen Gestalten der Moderne in der Kunst – unter ihnen Kandinsky, Mondrian, Kupka, Marcel Duchamp – ergeben sich dieser Faszination und träumen davon, die Herausforderung anzunehmen und eine neue »Ikonografie des Unsichtbaren« zu begründen.

23



#7 Albert Freiherr von Schrenck-Notzing:
Materialisationsphänomen mit Eva C.,
 Fotografie, München, 17. Mai 1912.
 Institut für Grenzgebiete der Psychologie
 und Psychohygiene, Nachlass Albert
 von Schrenck-Notzing, Freiburg i. B.

Und schließlich herrscht Verwirrung, wenn man sieht, dass der eigentliche Bereich der Kunst, das *territorium artis*, schrumpft wie ein Chagrinleder im Zusammenbruch der Regeln, der Normen, der Lehre, der Weitergabe des Wissens, einer *technē*, einer Kunst des Malens, angesichts einer Wissenschaft, die sich als immer mächtiger und ihrer Methoden sicher zeigt. So dass der Traum der Kunst, wie im 17. und im 18. Jahrhundert der Schmelztiegel zu bleiben, in dem sich verschiedene Wissensformen miteinander vereinigen, nicht mehr existiert. Die Kunst ist nur noch das Überbleibsel des Wissens oder des Pseudowissens, mit dem die »wahre« Wissenschaft nichts zu tun haben will. Man hat also immer stärker den Eindruck, das Kunstwerk werde zu einer »Bricolage«, um den Begriff von Claude Lévi-Strauss wieder aufzunehmen, zu einer immer willkürlicheren theoretischen Annäherung.

25

Auch hier findet man die deutsche Romantik wieder, mit Novalis und dem, was man mit Kierkegaard etwas später die »Suche nach dem Interessanten« nennen wird, das, genauso wie das Schöne, ein Ideal ohne Inhalt ist. Doch Sie haben die Wissenschaft angesprochen. Man sieht zum Beispiel, was die Mathematik betrifft, dass sowohl Duchamp wie auch Juan Gris die Abhandlungen von Henri Poincaré gelesen haben – und doch driften ihre plastischen Vorgehensweisen von einem bestimmten Zeitpunkt an völlig auseinander. #8

Ja, aber ausgehend von den gleichen Quellen, den gleichen Sorgen. Die zeitgenössische Historiografie hat sich noch nicht ausreichend mit den Interaktionen zwischen Wissenschaften und Künstlermilieu beschäftigt. Sie sprechen von Juan Gris, man könnte genauso gut die Puteaux-Gruppe nennen mit Villon, Kupka und einigen



#8 Unbekannter Fotograf/unbekannte
 Fotografin: Henri Poincaré, o. J.
 (entnommen der Publikation: Henri
 Poincaré: *Letzte Gedanken*, mit einem
 Geleitwort von Wilhelm Ostwald, aus
 dem Französischen übersetzt von
 Karl Lichtenecker, Akademische
 Verlagsanstalt, Leipzig 1913)

26

anderen, die Anfänge des Kubismus mit Gleizes und Metzinger, auch Picasso selbst, Malewitsch, so viele andere: Alle lesen die Abhandlungen der neuen mehrdimensionalen Geometrien, von Hinton bis Ouspensky. Sie verstehen, was sie eben so verstehen können, aber sie lesen sie, und daraus entstehen Kunstformen, die offenbar sehr unterschiedlich sind, aber eigentlich einander doch sehr nahe. Zwischen Gris und Duchamp gibt es tiefgehende Ähnlichkeiten, genauso wie zwischen Kupka und Malewitsch: das Quadrat, das Schachbrett, die axonometrische Perspektive usw. Alle diese gemeinsamen Merkmale werden sich mit dem Abstand und der Geschichte immer deutlicher zeigen.

Metzinger, den sie eben genannt haben, sprach 1910 mit Bezug auf Picasso vom »totalen Bild«⁵ und Cassou mit Bezug

28

Werk zu vollenden. Wie kann ein Werk fragmentarisch sein oder sich sogar unter dem Blickwinkel wenn nicht des Scheiterns, so doch zumindest des Nicht-Vollständigseins darbieten, zugleich aber den Anspruch erheben, auf das Gesamtkunstwerk à la Wagner ausgerichtet zu sein?

Tatsächlich ist das Kunstwerk ein »Gesamt«-Kunstwerk, sofern es den Anspruch erhebt, allein und sogar unvollendet, als Fragment, das Wesen des Universums auszudrücken, und sofern es Verbindungen zwischen den verschiedenen Ausdrucksformen gibt. Die Wissenschaft zeigt, dass sich, von der unsichtbaren Strahlung zur akustischen Strahlung, von der elektromagnetischen zur optischen, immer ein und dasselbe Spektrum entwickelt in dem, was man damals noch den »Äther« nannte. Folglich hätte auch die Malerei die Fähigkeit, Gehörempfindungen entstehen zu lassen, so wie auch um-

30

auf Léger vom »Vervielfachungszustand« des bildlichen Raums. In den siebziger Jahren erhebt Joseph Beuys den Anspruch auf ein »Gesamtkunstwerk«. Man hat den Eindruck, hier wird eine Inbesitznahme der Welt durch bildliche Willkür versucht. Othon Friesz spricht davon, »in deinem Raum das Willkürliche der Farbe zu ersetzen«, Derain will in den Farbtuben lauter »Dynamitpatronen« sehen, Braque hat bereits im Kopf, was er malen wird, noch bevor er 1906 nach L'Estaque kommt (ein Sol LeWitt⁶ wendet heutzutage die gleiche Methode an), und selbst Matisse zögert nicht, das menschliche Gesicht für die Erfordernisse der Harmonie zu deformieren.

Es scheint einen Widerspruch zu geben zwischen dem Traum von einem »Gesamt«-Kunstwerk und dem, was wir vorhin erwähnt haben, nämlich der Unfähigkeit des Künstlers, sein

29

gekehrt die Gehörempfindungen farbliche Empfindungen hervorrufen könnten. Auch hier befinden wir uns wieder in einem gewaltigen romantischen Programm der Korrespondenzen und Synästhesien. Rilke hat das wunderbar beschrieben, als er sich besorgt zeigte, dass die Künste sich gegenseitig zum Vorbild nehmen. Im Fall der Malerei, die sich die Musik zum Vorbild nähme, dachte er wohl an Kandinsky. Inmitten dieser unendlichen oder kreisförmigen Korrespondenz der Künste miteinander, der Empfindungen miteinander, findet man das Phantasma des Gesamtkunstwerks.

Der Russe Baranow-Rossiné scheint in den dreißiger Jahren die oft erwähnte und von den Deutschen so geschätzte Klangfarbenmelodie verwirklicht zu haben, mit seinem exzentrischen Klavier, bei dem jede Taste einen anderen Farbton projizierte.

31

Diese Idee geht eigentlich auf das 18. Jahrhundert zurück, auf die Zeit der Naturphilosophie und auf gewisse amüsante Experimente der physikalischen Kabinette, der Salons von Diderot oder Fontenelle, wie zum Beispiel die Orgel von Pater Castel. Wir befinden uns immer in derselben Logik – oder auch Un-Logik.

Der Begriff des Unvollendeten als Merkmal des modernen Werks scheint auf das zu antworten, was Valéry im Dezember 1902 an Gide geschrieben hat: »In Wirklichkeit glaube ich, was man Kunst nennt, ist entweder dazu bestimmt zu verschwinden oder unkenntlich zu werden.« Ist das nicht, zusammengefasst, genau das, was mit der Form im 20. Jahrhundert passiert ist?

Valéry erweist sich hier tatsächlich wieder einmal als sehr hellichtig und fühlt genau voraus, was geschehen

32

wird. Übrigens wird er 1917 mit der Figur des Monsieur Teste den Prototyp des modernen Künstlers zeichnen, der davon träumt, die Kunst zu bewahren, wie er sagt: »ars«, und zugleich die Begriffe Künstler und Werk auszulöschen. Die Moderne erhebt in der Tat den Anspruch, den Begriff der reinen Kunst herbeizuführen, erspart sich aber möglichst die Knochenarbeit, ein Kunstwerk zu schaffen, und die Anstrengung, ein Künstler zu sein. In *Mein Faust* von 1940 entwirft Valéry sogar einen noch radikaleren Teste, der schließlich erklärt: »Bin ich etwa auf dem Höhepunkt meiner Kunst? Ich lebe. Und ich tue nichts anderes als leben. Das ist doch ein Werk ...« Ich zitiere diese Worte als Motto zu meinem Buch über Duchamp.⁷ #9 Hier hat man den Prototyp dessen, was das zeitgenössische künstlerische Schaffen sein wird und wofür das augenfälligste Beispiel Beuys ist, der

33

Ende der sechziger Jahre verkündete: »Jeder Mensch ist ein Künstler; alles, was ihr macht, ist Kunst.« Diese Art von allgemeiner Demagogie wird den Regierenden, das sei nur nebenbei bemerkt, einen außerordentlichen politischen Antrieb liefern, denn fortan werden sie sich enorm um die »zeitgenössische« Kunst kümmern, ihre neue Tänzerin, insofern, als solche Propaganda einem erlaubt, sich auf Kunst zu berufen und sich als aufgeklärter, also »moderner« Geist zu gerieren und sich gleichzeitig die Mühe zu sparen, über Lehre und Ausbildung nachzudenken – mitsamt den Geldern und Investitionen, die das voraussetzt. Im Namen dieses Totalitarismus von Idioten wie Beuys wird zum Beispiel in Frankreich weiterhin keine Kunstgeschichte gelehrt.

Haltungen dieser Art findet man in manchen Gegenwartsglossen, in denen

34



#9 Umschlagvorderseite von Jean Clair: *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Collection Art et Artistes, Paris 2000

nicht mehr über das Schaffen von Formen gesprochen wird, sondern über die »Produktion von Bildern«.

Richtig. Sobald aber auf diese Weise gesprochen wird, befindet sich der Künstler in extrem schlechter Position gegenüber den ausgefeilten Techniken der gegenwärtigen Bilderproduzenten. Unter diesem Gesichtspunkt bekommt in heutigen Kunsthochschulen derjenige, der den Titel »Künstler« trägt, Unterricht in Strategie, in Marketing, in Gegenwartskunstjargon, doch erhält er keinerlei spezifische Ausbildung in seinem Handwerk oder in dessen praktischer Ausübung. Zeichenunterricht wird toleriert, Anatomie wird außerhalb des regulären schulischen Lehrplans gelernt (es handelt sich dabei mehr oder weniger um Abendkurse für Dilettanten). Dagegen gibt es in den Klassen für Design oder Video sehr wohl das Erlernen einer Technik,

36

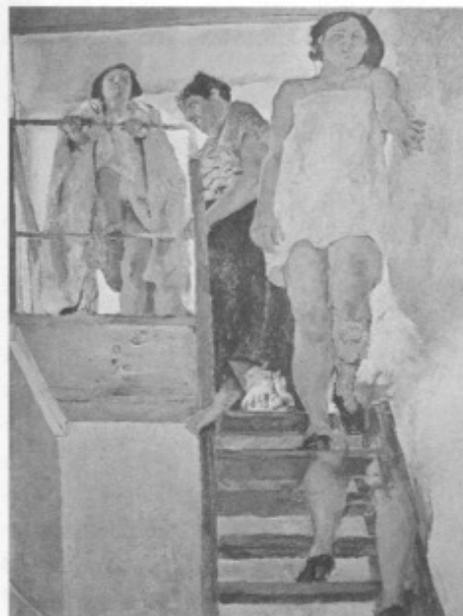
denn Bilder herzustellen verlangt handwerkliches Können, Kenntnisse, Wissen. Merkwürdigerweise verweigert sich also der plastische Künstler einer Kenntnis, dem Erlernen eines Handwerks und einer Technik, während das im Bereich Kino, Video, Fernsehen, Tanz etwas Selbstverständliches ist. In der Musik hat selbst John Cage eine traditionelle Ausbildung absolviert, an der Juilliard School in New York.

Es ist paradox, Sie sagen zu hören, die Kunst werde seit einigen Jahren durch die öffentliche Hand vereinnahmt. Denn der Kunst, die nie so viel von Freiheit und Befreiung gesprochen hat wie im 20. Jahrhundert, ist es gelungen, sich der Einflussnahme durch die zwei großen Totalitarismen, Faschismus und Stalinismus, zu entziehen, da beide im Bereich der Plastik nichts wirklich Bedeutendes hervorgebracht zu haben scheinen. Über dieses Thema haben Sie gearbeitet.

37

Die Frage ist sehr kompliziert und eignet sich nicht für so dezidierte Ansichten. Das Problem ist, autoritäre, wenn nicht gar totalitäre Regime haben es zuweilen zugelassen und gelegentlich sogar gefördert, dass Interesse verdienende Werke entstehen. Die Kultur und sogar die Hochkultur, wie George Steiner in Erinnerung ruft, sind kein Palladium gegen die Barbarei. Man kann die moderne Musik und die Poesie Rilkes lieben und dennoch seinem Handwerk als KZ-Wächter nachgehen. Niemand wird mich freilich zu der Behauptung bringen, Albert Speer oder Arno Breker seien große Künstler gewesen. Aber das Italien unter Mussolini hat eine seiner glanzvollsten Perioden erlebt, in der Malerei mit Carra, de Chirico, Morandi, Sironi, in der Bildhauerei mit Arturo Martini, in der Architektur mit Libera, Muzio, Gio Ponti usw. #10 & 11 Der Grund dafür ist, dass Mussolini, abgesehen von

38



#10 Fausto Pirandello: *Die Treppe/La Scala*, 1934, Öl auf Leinwand, 190 x 152 cm, Sammlung Cesarina Gualino, Rom



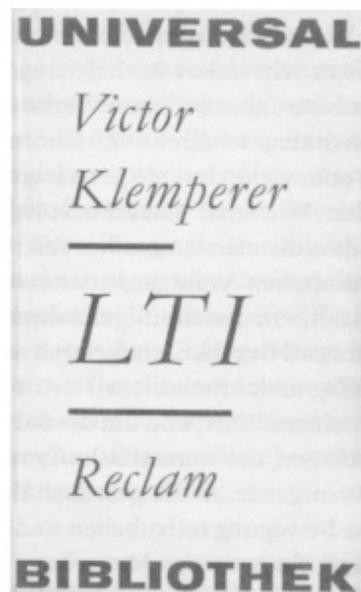
#11 Arturo Martini: *Der Traum/Il Sogno*, 1931, Terrakotta, 185 x 155 x 35 cm, Privatsammlung, Italien

seiner eigenen Bildung, auf diesem Gebiet von sehr begabten Beratern wie etwa Bottai umgeben war, ganz zu schweigen von seiner Geliebten Margherita Sarfatti, einer großen Literatin.

In Deutschland sind die Dinge, Ernst Bloch analysiert das in *Erbschaft dieser Zeit*, weitaus verwickelter. Zwischen 1931 und 1933 sind Heidegger in der Philosophie, Nolde in der Malerei, Strauss in der Musik, Benn in der Poesie, Mies van der Rohe in der Architektur von der nationalsozialistischen »Revolution« fasziniert. Nach 1933, als die Kampagne gegen die »entartete Kunst« einsetzt und der Nazismus sein wahres Wesen zeigt, eine plebejische, blutgierige Gewalt und einen kleinbürgerlichen Geschmack, vor allem, nachdem der Staat zu erkennen gibt, dass er sich auf den furchtbarsten Rassismus gründet, da gehen sie auf Distanz. Und doch, welche Verlegen-

heit, welche Demütigung für unsere moralischen Hierarchien, sich jene Macht der Faszination vorstellen zu müssen, die die größten Geister erfasst hat, wo man doch gerade von ihnen Immunität erhoffen konnte.

Aber das Schlimmste liegt noch anderswo, es liegt in dem, was ich die *imitatio perversa* des Nazismus genannt habe: die Perversion des Wortschatzes in der Sprache, wie es das wunderbare Buch von Victor Klemperer, *LTI* (Lingua Tertii Imperii, Sprache des Dritten Reiches), #12 aufzeigt, die Perversion der bodenständigen Architektur wie in den Parteigebäuden von Tessenow, die Perversion der klassischen Tradition in der Bildhauerkunst und sogar die Perversion einer wissenschaftlichen Tradition, von Darwin bis Haeckel, in einem wahnwitzigen und todbringenden Biologismus. Der Nazismus infiziert nach und nach alles und versucht das gesamte kulturelle Erbe eines großen



#12 Umschlagvorderseite von Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1978

Kulturlandes, Deutschland ... Das sich nie wieder davon erholt hat.

Aber auch im sowjetischen Russland: Was soll man von Rodtschenko oder von Schostakowitsch denken, die unbestreitbar brillante Werke zu Ehren Stalins schaffen? »Zu Ehren«, doch man weiß, dass sie gezwungen wurden. Wie sehr? Tatsache ist jedenfalls, dass die meisten großen Vertreter der russischen Avantgarde der zwanziger Jahre in den dreißiger Jahren Selbstmord begehen, emigrieren oder im Gulag umkommen.

Mit einem Wort, und um die Sache abzukürzen, der romantische Traum der Avantgarde, an der gesellschaftlichen Bewegung teilzuhaben und die Ankunft eines »neuen Menschen« zu verkünden, endet in unserer Zeit als Albtraum. Wir sollten uns in Erinnerung rufen, wie Ernst Gombrich es analysiert, dass Konzept und Begriff der Avantgarde, mit der Ideologie vom

Künstler als Magier, als erleuchteter Prophet, der das Volk verführt, bereits 1830 entstehen, in den fourieristischen und saint-simonistischen Kreisen.

Als Anhänger von Sorel ist Mussolini also mehr denn befugt, die mailändische oder römische Avantgarde seiner Jugend davon zu überzeugen, dass sie sich »in den Dienst« seiner Revolution stellt. Dasselbe gilt für Russland. Diese Militarisierung des Denkens endet wie immer im Massaker der Eliten durch den Pöbel. Chénier⁸ steigt in der modernen Gesellschaft immer weiter aufs Schafott. Und wir stecken nach wie vor im Dilemma: Elfenbeinturm oder Engagement?

Um an unseren Ausgangspunkt zurückzukehren: Wenn Sie die moderne Kunst 1905 beginnen lassen, so fällt das bis auf ein Jahr genau mit dem Tod Cézannes zusammen, auf den sich heute noch viele Künstler berufen.

Da bin ich nicht so sicher. Ich glaube, Cézanne ist heute ein wenig vergessen. Seit den siebziger Jahren ist er eine verblässende Referenz. Übrigens gibt es keine Referenzen mehr. Sie sind gewissermaßen zu etwas Augenblicklichem geworden. Die jungen Künstler kennen sich in der Geschichte nicht mehr aus. Sie leben im Alltag, in der fortwährenden Gegenwart, in der journalistischen Fußnote; sie leiden alle an Amnesie. Für sie ist Cézanne ein alter Hut. Sie gehen nicht mehr ins Museum, sie lesen nicht mehr. Ein einschlägig spezialisierter Buchhändler unweit der École des Beaux-Arts in Paris hat seit zehn Jahren keinen einzigen Studenten über seine Türschwelle treten sehen. Ich erkenne darin ein frappierendes Zeichen für den Wandel des Klimas. Die höchste Referenz für einen jungen Menschen, der über ein Minimum an Kenntnissen verfügt, ist heutzutage Beuys oder

bestenfalls Warhol. Sonst ist es die letzte Biennale in Venedig oder die letzte Documenta in Kassel. Es gibt tatsächlich eine vollständige Abkoppelung des kulturellen Korpus von seiner »Disziplin«.

Aber wenn die moderne Kunst, wie Sie das nahelegen, von 1905 bis 1968 dauert, kann man darin nicht in gewisser Weise die Nutzbarmachung oder die Ausschlachtung oder die Liquidierung von Cézannes Erbe sehen?

Ja, wenn man so will: Ausbeutung oder Liquidierung sind Hand in Hand gegangen, das heißt, Auslaugung, Exzess, bis nichts mehr da ist. Wenn Roger Caillois von Picasso als dem »großen Liquidator« spricht, dann denkt er zuallererst an das Cézanne'sche Erbe. Und das ist auch, über Cézanne, das Erbe der gesamten europäischen Malerei. Auf jeden Fall verbleibt ein

Stamm von Künstlern, die der Malerei, der flachen Darstellung auf einer Leinwand mit Farben und Formen, zutiefst verhaftet bleiben, und ihr Vater ist Cézanne, vielleicht auch Bonnard, und er wird von den zwanziger Jahren bis über die sechziger hinaus bestehen. In Großbritannien kann man für die zwanziger, dreißiger Jahre Stanley Spencer anführen, den Lucian Freud⁹ seit den siebziger Jahren fortsetzt. In Frankreich darf man Balthus nennen, dessen Lehrer Bonnard und Giacometti waren.

Bei ihnen besteht der Wille zu malen hartnäckig fort, obwohl sie wissen, dass er hoffnungslos ist, weil auf einsame Weise und nicht mehr in Gemeinschaft ausgeübt. Alle diese Künstler empfinden sich als letzte Erben einer langen Tradition, die sie verbissen allein weitertragen. Der Begriff Brüderlichkeit, Bruderschaft, Gemeinschaft, der noch zur Zeit des Surrealismus fortbestand

(siehe zum Beispiel *Das Rendezvous der Freunde* von Max Ernst), ist also völlig ausgelöscht. Man stößt in ihren Schriften übrigens sehr oft auf das Lamento: »Ich bin der letzte ...«, »die Malerei, diese überholte Leidenschaft ...« usw. Kurzum, sie fühlen sich als »der letzte Mohikaner«, ja sogar als die Überlebenden einer Welt wie in *Demain les chiens*,¹⁰ um den Titel eines Science-Fiction-Romans zu entlehnen, in dem die Hunde die Macht übernommen haben und es keine Menschen mehr gibt auf der Erde. Was man sich trotz allem merken muss, ist, dass dieser Stamm fortbesteht und immer noch Meisterwerke hervorbringt, und man erkennt einander als Seinesgleichen. Um Lucian Freud als Beispiel zu nehmen, er kommt nicht aus dem Nirgendwo: Er ist aus einer bestimmten Tradition hervorgegangen, zunächst aus einer Wiener Tradition, von seinen Ursprüngen her – das verquollene

Fleisch wie bei Schiele –, dann aus einer englischen, der Tradition des Chromatismus und der Aktdarstellung, wie man sie bei Spencer ein paar Jahrzehnte früher findet. Und es ist der junge Ruhm Freuds, der den von Spencer wiederaufleben lässt, denn er war bis in die achtziger Jahre im Purgatorium, doch heute wird er in London in den Himmel gehoben. Freud selbst trifft, als er Mitte der fünfziger Jahre nach Paris kommt, Balthus, seinen Referenzpunkt für die französische Malerei. Außerdem gibt es in London das Beispiel Francis Bacon, der das Fortbestehen der figurativen Kunst ermutigt, zusammen mit Auerbach und Kossoff. Das ist ein ganzer Stamm, der sich aufspürt, sich definiert, sich erkennt und sich ermutigt. Dasselbe gilt für die Freundschaft zwischen Giacometti und Balthus, die Freundschaft zwischen Balthus und Bonnard, zwischen Bonnard und Monet. Diese

geheime Verkettung von Begegnungen und Beeinflussungen schreibt, wenn man sie stromaufwärts zurückverfolgt, schließlich eine Geschichte, die ganz anders ist als die offizielle Geschichte, die man uns unterbreitet.

Aber solange diese Geschichte nicht geschrieben ist, wird man einfach nicht wissen, »wohin« mit Freud oder Balthus. Man wird sie als Außenseiter betrachten, als Einzelgänger, als Exzentriker, nicht einzuordnen und darum störend für den Historiker. Aber die Geschichte hat unrecht, und das nicht kleinzukriegende Werk hat recht. Nicht verstehen, woher ein Werk kommt, also seinen intellektuellen und formalen Kontext nicht verstehen, heißt, man verurteilt sich, es nicht zu sehen. So ist das mit dem Werk von Szafran, wundervoll, aber unverständlich. So ist das mit dem Werk von Zoran Mušič. Mit neunzig Jahren, im Alter von Balthus und

Cartier-Bresson, ist er bestimmt einer der größten lebenden Künstler.¹¹ Und sein Werk bleibt ein einzigartiges Zeugnis über die Konzentrationslager und das Grauen des industriellen Todes. Er ist der Einzige, der es verstanden hat, den Schreckensschrei in eine Art quälende Anmut zu verwandeln. Doch wenn man seine Herkunft nicht begreift, die österreichisch-ungarische Monarchie, unter der er aufwuchs, den Einfluss Kokoschkas und Kubins und etwas ferner den Nachhall der großen spanischen Malerei zum Beispiel und ihren Sinn fürs Makabre, dann verurteilt man sich dazu, den Sinn seiner Kunst nicht zu begreifen und seine Größe nicht zu erfassen.

Tut sich zwischen dieser offiziellen Geschichte und dem Publikum nicht gewissermaßen eine Kluft auf? Machen Sie eine große Bonnard-Ausstellung, und es werden sich vor dem Grand

52

taugt das Werk nichts, es sagt nichts, ist »verantwortungslos«.

Man spricht seit den siebziger Jahren fast nicht mehr von Avantgarde, also seit dem Zeitpunkt, da Ihnen zufolge die Kunst des 20. Jahrhunderts gestorben ist. Nun haben wir aber gerade in jenen Jahren die späte Anerkennung des großen Einflusses von Marcel Duchamp erlebt. Als einer der Allerersten haben Sie in ihm eine nicht so sehr exzentrische, denn vielmehr zentrale Figur gesehen und dazu beigetragen, das ihn umgebende Missverständnis aufzuklären. Wie lässt sein Beitrag sich beurteilen?

Genau im Jahr 1968 stirbt Duchamp. Das ist das Ende der Zeit, die wir betrachten. Man hat ihn nachträglich zum Vater des X-Beliebigen in der Kunst gemacht, zu dem, der jeden X-Beliebigen ermächtigt hätte, sich als Künstler zu bezeichnen, und jedem

54

Palais endlose Warteschlangen bilden. Füllen Sie dieselben Säle mit »Installationen«, und Sie werden nur ein begrenztes, »spezialisiertes« Publikum anlocken.

Ja. Man kann sogar noch weiter gehen: Lucian Freud hat 60 000 Besucher ins Centre Pompidou gelockt,¹² und Raymond Mason, ein zeitgenössischer Bildhauer, verzeichnete einen großen Publikumserfolg bei seiner Retrospektive im Musée Maillol¹³ – obwohl die Presse, die sogenannte »Kunstpresse«, schwieg. Das verdankt sich nicht der Tatsache, dass sie Bilder produzieren, der Grund ist vielmehr, dass bei ihnen eine Sinnlichkeit da ist, eine Fleischlichkeit, eine Menschlichkeit, manchmal der Bezug auf eine gesellschaftliche oder sogar politische Frage, die das Publikum interessiert. Es gibt einen Sinn, ein menschliches Engagement, ein Drama. Ohne dieses Drama

53

Akt erlaubt hätte, sich als künstlerischen Akt zu bezeichnen. Das Ready-made, »irgendein Alltagsgegenstand, der allein durch die Entscheidung des Künstlers in den Rang eines Kunstwerks befördert wird«, ist die magische Formel, die jeder »Künstlerscheiße« – Titel eines Werks von Manzoni – erlaubt hat, sich in Gold zu verwandeln, jedenfalls in klingende Münze. Midas-Duchamp taugt freilich mehr als diese abscheuliche Reputation. Was ich zu zeigen versuche ist, dass diese erst spät von Breton gebastelte Akzeptanz des Ready-made nicht für die Gegenstände gilt, die Duchamp sich in den zehner und zwanziger Jahren ausdenkt, kostbare Gegenstände, kompliziert, exquisit, liebevoll geschreinert. Eigentlich *dream catchers*, Fangnetze für Träume, die einen symbolistischen und phantasmagorischen Geist wie bei Villiers de l'Isle-Adam verraten. Doch in den dreißiger Jahren einzu-

55

gestehen, dass man fasziniert war von symbolistischem Nebel, das wäre lächerlich gewesen. Duchamp konstruiert also eine vollkommen neue Version des Readymade, das *Objet trouvé*, die ihn zu einem Erben des Dadaismus macht. Tatsächlich sehe ich in ihm viel mehr den letzten Symbolisten als den ersten Modernen. Sein geistiges Umfeld, das ist Huysmans und die Dekadenz, das ist Rémy de Gourmont und der Zynismus seiner *Physik der Liebe* ...

Während ich Ihr Buch über Duchamp las, bin ich anderswo zufällig auf ein Zitat von Winckelmann gestoßen, der Ende des 18. Jahrhunderts schrieb: »Die Malerei erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel ...« Nachdem er vom »Maler, der weiter denkt, als seine Palette reicht« gesprochen hat, fügt er hinzu: »Er soll mehr zu denken hinter-

56

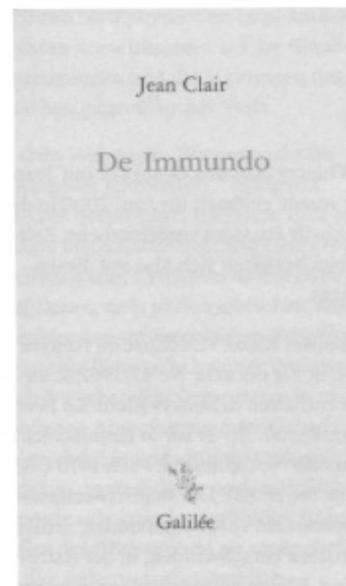
lassen, als was er dem Auge gezeigt.« Duchamp hat dieses Programm erfüllt. Was aber hat er darüber hinaus an Positivem gebracht?

Wenn der Beobachter, der ich bin, versucht, einen gemeinsamen Nenner für die zeitgenössische Produktion zu finden, dann ist er a priori in großer Verlegenheit angesichts ihrer Vielfalt. Und wenn er, Duchamps Urinal und Manzonis Künstlerscheiße im Kopf, die großen Veranstaltungen betrachtet, in Kassel, im Whitney Museum, oder die Ausstellung *Sensation* in London¹⁴ und in Brooklyn usw., dann zeichnet sich sehr wohl ein starker gemeinsamer Punkt ab: nicht mehr »sehen«, auch nicht »denken«, sondern »spüren«. Mit dem Riechen, dem Schmecken des Widerwärtigen, des Grausigen, mit der Faszination für die Körpersäfte, Blut, Sperma, Pisse, Ausscheidungen, Nasenschleim (Serrano, Pierrick Sorin usw.),

57

aber auch für die Selbstverstümmelung, die Monstrosität (Orlan, van Lamsweerde, Cindy Sherman). Kurzum, eine Ästhetik des Ekels scheint heute die Ästhetik des Geschmacks verdrängt zu haben, die von etwa 1750 bis 1970 die Kunst beherrschte. Es ist zu früh, um für dieses Phänomen einen Sinn zu finden. Die öffentliche Hand scheint diese nach außen hin schockierenden Veranstaltungen zu ermutigen, ein Bedürfnis in ihnen zu finden, und deshalb wäre ich versucht zu glauben, dass wir es hier mit dem Auftreten einer neuen Sakralität zu tun haben, in der sich der »socius« auflösen soll, jedoch eine umgekehrte, negative Sakralität, ein Heiliges wie bei Georges Bataille, ein archaisches *sacer*, das nichts Gutes verheißt. Aber das sind, einmal mehr, lediglich Vorahnungen.¹⁵ **#13**

58



#13 Umschlagvorderseite von Jean Clair: *De Immundo. Apophasie et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Galilée, Collection Incises, Paris 2004

Anmerkungen

¹ Thierry Naudins Gespräch mit Jean Clair wurde erstmals im Juni 2000 in der Zeitschrift *Passages* veröffentlicht; Zeitangaben beziehen sich also auf diesen Moment.

² Robert Klein: »L'éclipse de l'œuvre d'art«, in *Vie des arts*, Nr. 47/1967, S. 40–50. Auch enthalten in Robert Klein: *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'Art moderne*, Gallimard, Paris 1970 (= Collection Tel, n° 83). Der Begriff »éclipse« bezeichnet ein vorübergehendes, zeitlich begrenztes Verschwinden, in der Astronomie z. B. eine Sonnenfinsternis; so verwendet ihn Robert Klein auch im Schlusssatz von »L'éclipse de l'œuvre d'art«, siehe <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1967-n47-v41207459/58309ac.pdf>. [A. d. Ü.]

60

³ Die im 17. Jahrhundert in Deutschland entwickelte Naturphilosophie widmet sich den Grundfragen der natürlichen Wirklichkeit, ihren metaphysischen Implikationen und ihren Auswirkungen auf die Glaubensüberzeugungen und die Haltungen des Menschen gegenüber der Welt.

⁴ Otto Weininger, Wiener und zum Christentum konvertiert, beging mit 23 Jahren Selbstmord, nachdem 1903 sein einziges Buch, *Geschlecht und Charakter*, erschienen war. In diesem halb wissenschaftlichen, halb philosophischen Werk, das später der antisemitischen Propaganda Argumente lieferte, behauptet Weininger, dass jeder lebendige Organismus in verschiedenen Abstufungen männliche (positive, produktive und sittlich) und weibliche (negative, unproduktive und unsittliche) Elemente miteinander verbindet. Er beurteilte das Christentum als »männlich« und das Judentum als »weiblich«.

⁵ Der Ausdruck »image totale« findet sich bei Jean Metzinger: »Note sur la peinture« (1910), in Edward Fry (Hg.): *Le cubisme*, La Connaissance, Bruxelles 1966, S. 60. [A. d. Ü.]

61

⁶ Sol LeWitt lebte von 1928 bis 2007. [A. d. Ü.]

⁷ *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Paris 2000.

⁸ Der Dichter André de Chénier lebte von 1762 bis 1794. [A. d. Ü.]

⁹ Enkel des Begründers der Psychoanalyse.

¹⁰ Französischer Titel eines Bandes mit Erzählungen von Clifford D. Simak, im Original: *City* (1952; dt. *Als es noch Menschen gab*, 1964). [A. d. Ü.]

¹¹ Zoran Mušič lebte von 1909 bis 2005. [A. d. Ü.]

¹² Die große Lucian-Freud-Retrospektive im Centre Pompidou von 1987/88 wanderte von Paris weiter nach London und Berlin. [A. d. Ü.]

¹³ Im Musée Maillol fand 2000 eine Raymond-Mason-Retrospektive statt. [A. d. Ü.]

62

¹⁴ 1997 in der Royal Academy of Arts in London, anschließend in Berlin (Hamburger Bahnhof) und New York (Brooklyn Museum). [A. d. Ü.]

¹⁵ Dieses letzte Argument wird in *De Immundo*, Galilée, Paris 2004, näher ausgeführt.

63