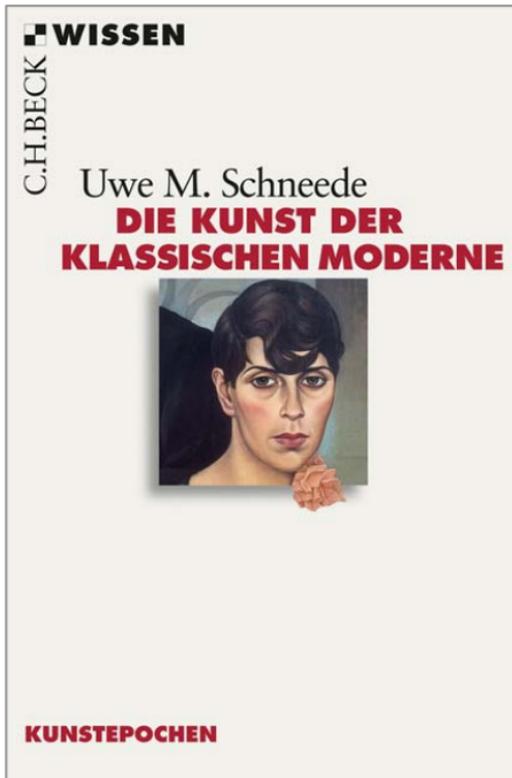


Unverkäufliche Leseprobe



Uwe M. Schneede
Die Kunst der Klassischen Moderne

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-59110-5

Einleitung

Die als *Klassische Moderne* bezeichnete Epoche von 1880 bis 1960 changierte zuweilen irritierend vielgestaltig zwischen zwei Polen: der reinen, ungegenständlichen Form und der überscharfen Realitätsnähe. Während im Kalten Krieg die politischen Systeme jeweils mit einem dieser beiden Pole identifiziert wurden, die abstrakte Kunst als Inbegriff westlicher Freiheit in Anspruch genommen und hierorts eine irreversible, als fortschrittlich verstandene Entwicklung vom Gegenständlichen zum Ungegenständlichen behauptet wurde, sehen wir heute in der Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Ansätze das hauptsächliche Charakteristikum dieser Epoche – und können uns dabei auf Wassily Kandinsky berufen, der bereits 1911 in der Vielfalt der Formen, so in einem Brief an Franz Marc, die «Symphonie des XX Jahrhundert» [sic] erahnte.

Die Epoche begann mit dem einsamen Kampf einiger Individuen – nicht in den Metropolen, sondern an der Peripherie, in der Provence, in der Bretagne, am Oslofjord, in Ostende, auf Tahiti. Die Kunstinstitutionen waren ihnen, den subjektiv experimentierenden Neuerern, verschlossen; Vincent van Gogh konnte gerade ein einziges Bild verkaufen. Noch unmittelbar vor Beginn des Ersten Weltkriegs setzte, begleitet von öffentlichen Protesten und Skandalen, die Kanonisierung ein. In den zwanziger Jahren zog die Moderne dann in die Institutionen ein, vor allem in die Museen und die Akademien. Und sie begann das geistige Klima mitzubestimmen.

Zur Geschichte der Klassischen Moderne gehört jedoch auch der elementare Einbruch im Augenblick ihrer weitreichendsten Wirksamkeit. Denn die Nationalsozialisten setzten alles daran, die Entwicklung rückgängig zu machen; ähnliches geschah in der Sowjetunion. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs folgten, jedenfalls im Westen, Jahre der Rückbesinnungen und des Wie-

deranknüpfens an die Moderne; Anerkennung wie Wertschätzung wollten erneut geweckt werden.

*

Seine Kunst, schrieb van Gogh 1889 an den Malerfreund Émile Bernard, beruhe zwar auf persönlich Erfahrenem, aber «immer überwiegen alle möglichen modernen Empfindungen, die uns allen gemeinsam sind». Das ist ein für die Moderne entscheidender Punkt. Sie behauptete den Vorrang subjektiver Empfindungen vor überkommenen Ansichten oder Symbolen, die Notwendigkeit einer neuen, naturgemäß je subjektiven Ikonographie und die Priorität der «modernen Empfindungen», wie sie für van Gogh wesentlich auf der Erfahrung vom Zerfall mit der Welt beruhten.

Schließlich heißt es bei van Gogh, die «modernen Empfindungen» seien den Gleichgesinnten gemeinsam, das Künstlerindividuum könne also auf die Dauer mit ähnlich Fühlenden oder Denkenden rechnen: der künstlerische Selbstaussdruck galt mithin nicht als Absonderlichkeit, als Individualproblem oder Verirrung, sondern als Formulierung eines zumindest partiell zeitgenössischen Verhältnisses zur Welt. Damit wird eine Grundlage der Moderne namhaft gemacht, nämlich der Geltungsanspruch noch des eigensinnigsten künstlerischen Werks. Es will nunmehr als subjektives Einzelereignis erlebt werden und darf gleichzeitig als charakteristisch für den historischen Moment gelten.

*

Kaum eine künstlerische Behauptung blieb im 20. Jahrhundert ohne künstlerischen Widerspruch. Er richtete sich gegen alles – die Welt, wie sie ist, die Gewohnheiten des Denkens und Wahrnehmens, nicht zuletzt gegen die laufenden Strömungen der Kunst.

So setzte sich der farbkräftige Expressionismus von der Lichtmalerei des Impressionismus ab, der puristische Malewitsch vom anwendungsorientierten Konstruktivismus seiner russischen Kollegen oder der ideenbewußte Surrealismus von der Ziellosigkeit Dadas. Kaum hatten *de Stijl* und Bauhaus den Ra-

tionalismus zur Grundlage ihrer Gestaltungen gemacht, traten die Surrealisten vehement gegen alle Einengungen durch jeglichen Rationalismus an. Die Neue Sachlichkeit wollte den Realitätsverlust der Abstraktion überwinden, der Abstrakte Expressionismus wiederum den als kleinlich empfundenen amerikanischen Sozialen Realismus. Schließlich verwarf die Pop Art mit ihrer Vorliebe für die Straße und das Triviale das Erhabene des Abstrakten Expressionismus. Eins ging – oft lautstark polemisch – aus dem anderen hervor.

Der Künstler des Jahrhunderts, Pablo Picasso, gab das Stichwort: «*Auch ich war gegen alles.*» Womöglich war der Widerspruch gegen alles (und damit die permanente Suche nach dem Anderen, Neuen) eine der entscheidenden Antriebskräfte für die Kunst der Moderne. Und der Grund für ihre Vielförmigkeit.

Originaldokument *

In der Kunst zählt das Neue, weil es Auge und Geist – bisweilen plötzlich – für Ungeahntes öffnet: eine andere Sicht auf die Welt und die Menschen, ein umwälzender Umgang mit den Bildmaterialien und den Darstellungsmodi, das Aufbrechen jeglicher Normen, das gewandelte Selbstverständnis des Künstlers. Die experimentelle Innovation wurde zu einem der Kennzeichen auch der Klassischen Moderne. Kritiker aber sagen noch heute, Innovation sei der Fetisch, wenn nicht der Götze der Moderne. Um ihretwillen gestehe man den Künstlern das Recht zu, andauernd selbst die besten Traditionen zu vernachlässigen oder gar zu verachten.

Indes zeigt sich bei näherem Hinsehen, daß die Modernen zwar mit den in ihren Augen erstarrten Kunstpraktiken der eigenen oder der unmittelbar vorausgegangenen Zeit brachen, nicht aber mit den großen Traditionen der Kunst. Man denke etwa an Paul Cézannes Verhältnis zu Veronese und Delacroix, an Vincent van Goghs Verehrung japanischer, englischer, zurückliegender französischer Kunst, an Paul Gauguins zahlreiche Reproduktionen alter Kunst im Reisegepäck, an die Vorlieben der Künstler des *Blauen Reiter* für russische und bayerische Volkskunst, an Umberto Boccionis Rückgriffe auf Edvard

Munch, an Max Beckmanns Anlehnungen an altdeutsche Meister, nicht zuletzt an Picassos lebenslange Beschäftigung mit der gesamten Kunstgeschichte ... So entstand die inspirierende Innovation aus der Reibung nicht nur mit der Realität, sondern auch mit der alten Kunst.

*

Was vermag die Darstellung einer solchen Epoche frappierender Vielschichtigkeit? Sie kann aus meiner Sicht in einem chronologisch angelegten Gefüge die wesentlichen künstlerischen Positionen in ihrer widersprüchlichen Korrespondenz herausarbeiten, also die Dialektik der aufeinander folgenden oder einander widerstrebenden Bewegungen sichtbar machen; sie sollte, alle mittlerweile zugewachsenen Prestigewerte der Kunstwerke abstreifend, die ursprüngliche künstlerische Erneuerungswucht und die radikale ästhetische Erfindungsgabe aufrufen; sie müßte innerhalb der chronologischen Abfolge durch wechselnde Perspektiven dem Vielfältigen der Bewegungen, Temperamente, Stile und Ikonographien entsprechen; sie darf den zusammenfassenden Beschreibungen gelegentlich die genauere, exemplarische Betrachtung eines einzelnen Werks an die Seite stellen, also auch von der Fläche in die Tiefe gehen; zuweilen sollte sie, meine ich, mit dem aufschlußreichen Künstlerzitat die authentische Äußerung in Anspruch nehmen; schließlich muß sie die Rolle des in dieser Epoche an Macht zulegenden Kunstbetriebs in Betracht ziehen (was zusammenfassend im abschließenden Kapitel geschieht). Nicht zuletzt sollte sie ein wenig Übersicht ins anscheinend Unübersichtliche bringen.