



ZEITAKADEMIE

KUNSTGESCHICHTE

Die Moderne

Begleitbuch

Impressum

© Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, Hamburg

Redaktion Dr. Hanno Rauterberg

Autor Prof. Dr. Wolfgang Ullrich

Grafik, Satz und Reproduktion Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG

Druck und Bindung optimal media GmbH, Röbel

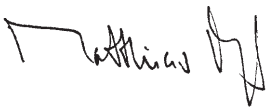
VORWORT

Kunstwerke können uns ansprechen, beglücken und begeistern. Sie können aber auch befremden, irritieren und provozieren. Diese Vielfalt der Empfindungen und Eindrücke ist bezeichnend für die »Moderne« – jene Epoche, die uns vertraut und fremd zugleich erscheint. Wie lässt sich die Moderne beschreiben und begreifen? Wie können wir die Ideen und Intentionen der Künstlerinnen und Künstler verstehen, einordnen und bewerten?

Der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich gibt schlüssige Antworten auf diese Fragen. Er macht sich auf die Suche nach den Ansprüchen, die die Künstler an ihre Werke und an sich selbst gestellt haben. Exemplarisch betrachtet er dazu in jeder Vorlesung zwei Künstler oder Kunstrichtungen. In 14 Lektionen treffen wir auf bedeutende Vertreter der Kunst der Moderne – von Courbet bis Picasso, von Turner bis Beuys. Wir erfahren, wie die Künstler von Francisco de Goya im frühen neunzehnten Jahrhundert bis zu den Konzeptkünstlern der Gegenwart immer wieder versucht haben, Kunst neu zu denken.

So erschließt sich uns eine Welt voller Umbrüche und Aufbrüche. Aber auch das Scheitern hat seinen Platz in der Kunstgeschichte der Moderne.

Ich freue mich über Ihr Interesse an dieser Vorlesung und heiße Sie bei der ZEIT Akademie herzlich willkommen.



Matthias Naß

Wissenschaftlicher Leiter der ZEIT Akademie

INHALT

LEKTION 1

MODERNE KUNST ALS AUSNAHME **(Francisco de Goya – Andy Warhol)**

11

LEKTION 2

KUNST SOLL GEMEINSCHAFT STIFTEN **(Nazarener – Bauhaus)**

20

LEKTION 3

KUNST SOLL HEILEN **(Carl Gustav Carus – Joseph Beuys)**

24

LEKTION 4

KUNST SOLL PROVOZIEREN **(Otto Dix – Jeff Koons)**

30

LEKTION 5

KUNST SOLL SOZIALKRITISCH SEIN **(Gustave Courbet – Jörg Immendorff)**

36

LEKTION 6

KUNST SOLL REVOLUTIONÄR SEIN **(Giacomo Balla – Kasimir Malewitsch)**

41

LEKTION 7

KUNST SOLL REGELN BRECHEN **(Pablo Picasso – Marcel Duchamp)**

48

LEKTION 8

KUNST SOLL EINE GEGENWELT SCHAFFEN

(Odilon Redon – Ad Reinhardt)

54

LEKTION 9

KUNST SOLL DIE DIESSEITIGE WELT ÜBERSCHREITEN

(Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico)

58

LEKTION 10

KUNST SOLL WAHRHEIT OFFENBAREN

(William Turner – Piet Mondrian)

63

LEKTION 11

KUNST SOLL LÄUTERN

(Käthe Kollwitz – Roman Opalka)

67

LEKTION 12

KUNST SOLL LEBENSFREUDE STEIGERN

(Henri Matisse – David Hockney)

72

LEKTION 13

KUNST SOLL EXISTENZIELLE AUSNAHMEZUSTÄNDE

ERZEUGEN (Marina Abramović – Santiago Sierra)

77

LEKTION 14

ABSCHIED VON DEN VIELEN ANSPRÜCHEN –

DAS ENDE DER AUTONOMIE

81

LEBENSÄUFE

88

WERKÜBERSICHT DER DVD

90

MODERNE KUNST ALS AUSNAHME

(Francisco de Goya – Andy Warhol)

Viele Menschen fühlen sich von der modernen Kunst angezogen und zugleich überfordert. Sie erscheint ihnen oft zu abstrakt und rätselhaft zu sein, sie gehen in eine Ausstellung, stehen fragend vor den Werken, doch deren Sinn, ihre Bedeutung, will sich ihnen nicht erschließen. »Was soll die Kunst?« – mit dieser Frage verlassen viele Menschen das Museum. Dieselbe Frage soll nun auch der Leitfaden dieser Vorlesungsreihe sein, allerdings in einer anderen Betonung. »Was soll die Kunst?« meint hier: Was für Ansprüche werden an die Kunst gerichtet? Was erwartet man von ihr? Was soll sie leisten, bieten, erreichen?

Gerade für die Moderne erscheint es sinnvoll, sich der Kunst auf diese Weise zu nähern. Denn die Epoche zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Rollen, Aufgaben und Möglichkeiten der Kunst neu bestimmt – und dies immer wieder anders und jeweils sehr ambitioniert. Das liegt daran, dass die Künstler in der Moderne sich von den traditionellen Abhängigkeiten befreien, sie werden autonom und müssen sich daher erst selbst eine Rolle, eine Aufgabe geben. Sie definieren, welchen Ansprüchen die Kunst genügen soll.

Spätestens ab dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sind die Künstler überwiegend unabhängig von Höfen und der Kirche als den beiden lange Zeit maßgeblichen Instanzen der Kunstproduktion tätig. Ihre zuerst keineswegs immer willkommene Freiheit nutzen sie gerne dazu, auf kritische Distanz zu den Herrschenden zu gehen, sich als oppositionell zu begreifen. Damit aber müssen sie sich tatsächlich neu definieren und erst ein neues Publikum suchen. Das finden sie im Bürgertum, besonders im Bildungsbürgertum, das gleichzeitig entsteht, seinerseits in einer Opposition zum Adel und zu den herrschenden Schichten befindlich. Der Bildungsbürger versteht sich – und das ist neu! – als Individuum, das für seine Identität selbst verantwortlich ist, ja das sich diese Identität erst eigens »bilden« muss. Diese Bildung aber trauen viele nun gerade der Kunst zu.

Hier wird erkennbar, wie sich die Ansprüche an die Kunst in der Moderne verändert haben: In der höfischen Kunst ging es etwa darum, die Geschichte eines Herrscherhauses heroisierend darzustellen oder politische Ziele allegorisch – und damit diplomatisch vermittelbar – zu formulieren. Es ging letztlich immer

um Repräsentation. Ähnlich war es in der Kirchenkunst, in der ein vorgegebenes Programm möglichst werbend und glaubensstärkend, also wiederum repräsentativ umzusetzen war.

Dagegen begreift es der Künstler der Moderne als seine Aufgabe, den Betrachter – den Bürger – in irgendeiner bedeutsamen Weise zu bilden, als individuelle Persönlichkeit zu gestalten und damit auch zu verändern. Er soll geläutert oder aufgeklärt oder zur Wahrheit geführt oder in einen Ausnahmezustand versetzt werden. So frei und autonom der Künstler in der Moderne an sich sein mag, so sehr folgt er andererseits also umso lieber einem Programm, das er sich selbst gegeben hat und das zudem oft den Interessen seines Publikums entspricht. Tatsächlich kann man kaum einmal klar trennen, wann ein bestimmter Anspruch an die Kunst eher Ausdruck einer Erwartung von Künstlerseite ist und wann eher Folge eines Bedürfnisses vonseiten des Publikums.

Vormoderne Kunst – also die Geschichte der Repräsentationskunst – kann man sehr gut als Stilgeschichte erzählen. Man arbeitet dann heraus, wie sich die Techniken und Ausdrucksformen jeweils geändert haben, um die immer selben Ziele – Verherrlichung, Propaganda, Rechtfertigung – möglichst wirkungsvoll in Szene zu setzen. Die moderne Kunst hingegen lässt sich weit besser begreifen, wenn man sie als Ideen- und Motivationsgeschichte erzählt, muss man doch in jedem Fall erst einmal bestimmen, wie Kunst interpretiert wurde, welche Erwartungen ihr entgegengebracht wurden und was sie leisten sollte. Gerade weil ihre Aufgabe nicht mehr von vornherein klar ist, stellt sich in der Moderne immer wieder von Neuem die Frage: Was soll die Kunst?

In dieser Vorlesung geht es darum, welche höchst unterschiedlichen Spielarten von Bildung und Veränderung der Kunst in der Moderne zugetraut wurden, ja welche Arten von Wirksamkeit man von ihren verschiedenen Formen – von der Malerei bis zur Performance – erhofft, erwartet, erstrebt hat. Dass in der Moderne vielfältige und ambitionierte Erwartungen auf die Kunst gerichtet wurden, macht sie auf jeden Fall besonders ereignisreich und spannend. Sie liefert hitzige Debatten und extreme Experimente, ist ein Ort enormer Anstrengungen und Glücksversprechen, großer Errungenschaften, aber auch großen Scheiterns.

Von alldem wird in dieser Vorlesung die Rede sein. Exemplarisch sollen einige der wichtigsten Ansprüche vorgestellt und diskutiert werden, dies pro Lektion beispielhaft an zwei Künstlern oder Kunstrichtungen. Auf diese Weise soll deutlich werden, welche unterschiedliche künstlerische Ausprägungen dieselbe Erwartung jeweils finden konnte. Und es wird auch anschaulich,

wie häufig Künstler des 20. Jahrhunderts, mit denen sich das Publikum oft schwertut, jenen Künstlern ähneln, die am Anfang der Moderne stehen und längst als gut verständlich gelten.

Zuerst sei am Beispiel von Francisco de Goya nachvollzogen, wie sich der Übergang zur Moderne eigentlich vollzog, wie also aus einer repräsentativen Kunst eine sich in ihren Ansprüchen selbst bestimmende Kunst wurde.

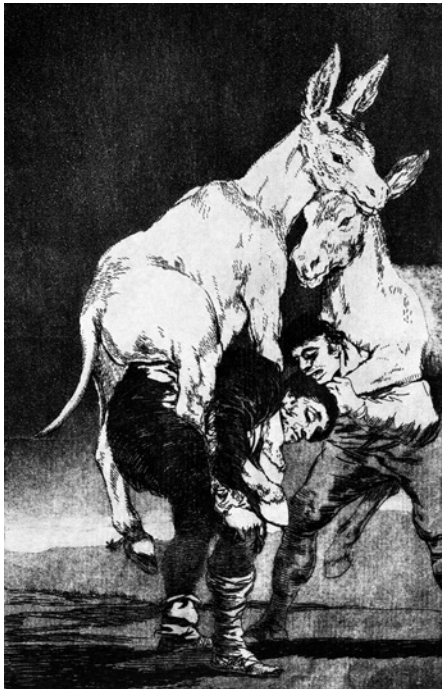
Seit 1786 war Goya Erster Maler am spanischen Hof und hatte damit einen der angesehensten Posten inne, die man als Maler in Europa bekleiden konnte. Als Hofmaler oblag es ihm, die Königsfamilie repräsentativ, also vorteilhaft darzustellen. Ein Hofmaler war, in heutiger Diktion, der oberste Imageberater der Herrschenden. Das war in Goyas Fall keine einfache Aufgabe, begann doch, nachdem Karl IV. 1789 den spanischen Thron bestiegen hatte, eine wechselvolle und für Spanien alles andere als glückliche Zeit. Der König war ziemlich schwach und von seinem Amt überfordert, ihm mangelte es sowohl an Intellekt wie auch an Durchsetzungskraft und Raffinesse. Die meiste Zeit vergnügte er sich bei der Jagd – und entsprechend porträtierte Goya ihn 1799 auch als Jäger.



Francisco de Goya:
Karl IV. als Jäger (1799)
Öl auf Leinwand, 210 x 130 cm
© PATRIMONIO NACIONAL

Dabei weiß er genau, was ein Hofmaler tun muss, um seinen Auftraggeber zufriedenzustellen. Er zeigt ihn mit den Insignien, die seinen Rang bekunden: mit Schärpe und einer prächtigen Gürtelschnalle. Der Mangel an Scharfsinn und Energie wird positiv in einen gütig-zufriedenen Gesichtsausdruck gewendet, und wie der Hund treu zu Füßen sitzt, so sollen sich idealerweise alle Untertanen benehmen. Dann wäre alles ist in bester Ordnung.

Man kann kaum glauben, dass Goya genau zur selben Zeit gesellschaftskritische, sarkastische, von Wut, Trauer und Verbitterung über die herrschenden Zustände geprägte Arbeiten angefertigt hat. Achtzig davon, allesamt Druckgrafiken, veröffentlichte er im selben Jahr, 1799, in bewusstem Understatement als *Caprichos*, als Launen der Fantasie. Sie fertigte er unabhängig von seinem Amt am Hofe an, als freier Künstler, der seine Werke dem Markt darbot. Das Medium der Druckgrafik wählte er, damit seine Kunst für mehr Menschen erschwinglich war und so mehr Verbreitung finden und ihr zeitkritisches Potenzial besser entfalten konnte.

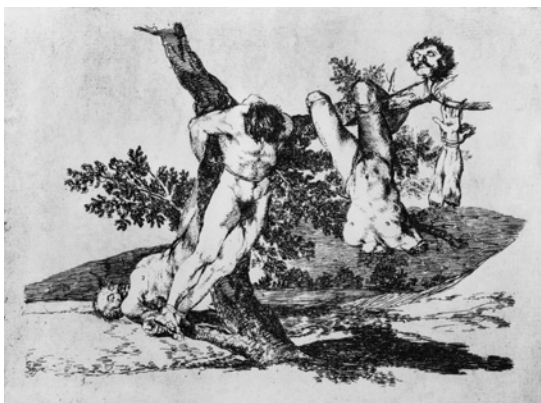


Francisco de Goya:
Du, der du es nicht kannst
(1797/98)
Nr. 42 der Folge *Los Caprichos*,
Radierung und Aquatinta,
21,7 x 15,1 cm
akg-images

Das 42. Blatt trägt den Titel *Du, der du es nicht kannst*. Dies ist der Beginn eines spanischen Sprichworts, das vollständig lautet: »Du, der du es nicht kannst, trage mich auf den Schultern«. In Umkehrung zum Üblichen müssen die Reiter hier die Esel tragen, obwohl sie das nicht vermögen und sich übernehmen. Ist es so aber nicht auch in der Gesellschaft? Müssen da nicht auch die Schwachen die meisten Lasten tragen? Sie zahlen den größten Teil der Steuern, während umgekehrt – so wenigstens damals in Spanien – Adel und Klerus zahlreiche Privilegien genießen. Doch beklagt Goya nicht nur die Ungerechtigkeit, die Ausbeutung der unteren Stände, sondern auch deren tumbe Ergebenheit in die Verhältnisse: Statt störrisch zu sein (wie Esel!), nehmen sie alles gleichgültig auf sich, sind also auch selbst schuld an ihrer misslichen Lage.

Schon einige Jahre zuvor, 1794, hatte Goya in einem berühmten Brief vertrat, er sei mit seinen Möglichkeiten als Hofmaler nicht mehr zufrieden; vielmehr stelle er immer wieder Beobachtungen an, »die in Auftragsarbeiten gewöhnlich keinen Platz finden, da bei diesen Launen und Erfindungsgabe nicht frei schalten und walten können«. Mehr und mehr ließ er Raum für diese Beobachtungen – und dies umso mehr, als die Zeiten im Zuge kriegsrischer Auseinandersetzungen zwischen Spanien und Napoleons Frankreich noch schlimmer wurden.

Den Grausamkeiten des Krieges widmete er eine weitere Serie von Druckgrafiken. Die zwischen 1810 und 1820 entstandenen *Desastres de la Guerra* wurden jedoch zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht; Goya selbst erschien das angesichts der Sujets als zu riskant.



Francisco de Goya:
Große Heldentat!
Mit Toten! (um 1812/15)
 Nr. 39 der Folge
Desastres de la Guerra,
 Radierung, 15,7 x 20,8 cm
 akg-images

Immer wieder sieht man auf diesen Blättern verstümmelte Leichen: geschändet, aufgespießt, bizarr montiert. Aber auch ein Baum, an den Leichenteile gehängt werden, wirkt verkrüppelt und malträtirt. Das heißt: Selbst die Natur verkommt angesichts der Gräuel oder lässt sich zumindest nur noch als Ausdruck einer insgesamt hässlichen, deprimierenden Welt wahrnehmen.

Mit Goya wird also ein Hofmaler zugleich zum schärfsten, kompromisslosesten Kritiker, der mit dem Hier und Jetzt grundsätzlich unzufrieden ist und seine Aufgabe als Künstler darin sieht, seine Zeitgenossen aufzurütteln, aufzuklären und dazu zu bringen, die Verhältnisse zu ändern.

Von hier aus sei ein Sprung um hundertfünfzig Jahre gemacht, in die frühen 1960er Jahre, in die USA, zu Andy Warhol, der sich, als damals junger Künstler, mit einer Reihe von Bildern direkt auf Goya bezog. Er betitelte sie ebenfalls *Disasters*, und sie zeigen typisch moderne Formen gewaltsamen Todes: Flugzeugabstürze und Autounfälle.

Seine Motive übernahm Warhol, typisch für die gesamte Pop-Art, zu deren Protagonisten er zählt, aus der Welt der Massenkultur, in diesem Fall meist aus Zeitungen, die über die Unfälle berichteten. Als Siebdrucke waren sie



Andy Warhol:
Ambulance Disaster (1964)
Silkscreen ink on linen,
119 x 80 1/8 inches
© The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc./ Artists Rights
Society (ARS), New York

auch bewusst etwas nachlässig ausgeführt, zudem verdoppelte oder vervielfachte Warhol das Motiv auf einer Leinwand. Beides trug dazu bei, ein schales Gefühl beim Betrachter zu erzeugen: Dem konkreten Todesfall wird nicht mit Sorgfalt begegnet, er wird nicht als individuelles Schicksal gesehen, sondern erscheint in stumpfsinniger Wiederholung. Damit aber wird der industrialisierte Umgang der Medien mit der Realität gesteigert und so überhaupt erst deutlich, ja zum Skandal. Gerade auf die Serie der *Disasters* passen somit die Worte von Julian Schnabel, einem anderen US-amerikanischen Künstler, eine Generation jünger als Warhol: »Sein Werk ist dramatisch, episch, poetisch, gefühlvoll, komisch, bedrückend, erleuchtet, nicht sentimental. Mit der Radikalität seiner Vision hat er mehr für die geistige Gesundheit der Kunst getan als irgendein anderer Künstler seit Picasso [...]. Den Schrecken unserer Zeit hat er mit der Gründlichkeit eines Goya dargestellt.«

Auch wenn manche Kunsthistoriker skeptisch sind, ob Warhol auch nur annähernd so ein Moralist war wie Goya, bezweifelt niemand, dass seinen frühen Werken ein typisch moderner Impetus zugrunde liegt. Er will damit provozieren oder gar schockieren, ja will die Betrachter dazu bringen, ihr Verhältnis zu den Medien und zur modernen Welt insgesamt zu überdenken.

Generell widmet Warhol sich der Frage, wie die Medien heutzutage das Bild der Welt erschaffen. Waren für Goya noch die Herrscherhäuser die maßgebliche Macht, der man diente und von der man sich distanzierte, so waren es für Warhol die Massenmedien. Auch mit der Welt der Werbung und des Konsums hatte man sich als Künstler auseinanderzusetzen. Dabei arbeitete er immer wieder mit Strategien der Übertreibung und der Isolierung, um auf die Macht von Medienbildern hinzuweisen und um deutlich zu machen, welche Typen von Bildern dort auftauchen.

So ist etwa der moderne Starkult ein Phänomen, das fast ausschließlich von den Medien geschaffen wurde und durch sie reguliert wird. Warhol zeigte also nicht nur die *Disasters*, sondern widmete sich in seinem Werk vor allem auch Stars wie Marilyn Monroe und Elvis Presley. Auf diese Weise schuf er einen Kanon all jener Persönlichkeiten, die besonders viel Medienaufmerksamkeit bekamen. Schon bald allerdings galt auch umgekehrt allein deshalb etwas als wichtig, weil es von Warhol zum Sujet gemacht wurde. In einer Welt, die von einem massenmedial genährten Starkult geprägt ist, wurde er zu dem Künstler, der besser als alle anderen dem Glamourösen noch mehr Glamour verleihen konnte, von der Queen bis zu Franz Beckenbauer, von Politikern über Schauspieler bis zu Sängern. So zum Beispiel **Andy Warhol: Reigning Queens: Queen Elizabeth II (1985)**.

Statt die Rolle der Medien subversiv zu kommentieren, wurde Warhol also nach und nach zu demjenigen, der ihre Arbeit noch überhöhte – und es passierte etwas Bemerkenswertes: Seine Werke wurden als Statussymbole für Prominenz angesehen, und er machte daraus schließlich ein Geschäftsmodell. Entscheidend war nicht mehr, wer ihm wichtig genug erschien, um zum Sujet zu werden, sondern wer Geld zahlte; für 25 000 Dollar konnte sich ein jeder von ihm porträtieren lassen. Dass sich die Bilder aufgrund einer normiert-effizienten Herstellung alle ähnelten, war dabei sogar von Vorteil, ging es doch, wie oft bei Statussymbolen, um Wiedererkennbarkeit.

Unversehens war somit aus dem kritischen modernen Künstler ein Dienstleister der Mächtigen und Reichen geworden – ein Imageproduzent, nicht anders als ehemals ein Hofkünstler. Damit aber hatte Warhol die gegenüber Goya genau gegenläufige Entwicklung genommen, der angepasst begonnen hatte und erst nach und nach auf Distanz ging. In den Worten von Warhol selbst: »Nachdem ich mich mit ›Kunst‹ (oder wie immer man das nennt) beschäftigt hatte, ging ich in die Business-Kunst. Ich wollte ein Kunst-Businessman werden oder ein Business-Künstler. Im Business gut zu sein ist die faszinierendste Art von Kunst. Während der Hippie-Zeit wollten die Leute von Business nichts hören – ›Geld ist schlecht‹, hieß es und ›Arbeit ist schlecht‹, aber Geld-Machen ist Kunst und Arbeiten ist Kunst und Gute-Geschäfte-Machen ist die beste Kunst.«

Man kann diese Äußerung aus dem Jahr 1975 als gezielte Provokation verstehen und Warhol als Künstler charakterisieren, der seine Rolle als moderner, selbstbestimmter Künstler gut spielt. Ebenso gut lässt sich darin auch ein ehrliches Bekenntnis erkennen: das Bekenntnis eines Künstlers, der sich den Ansprüchen der Moderne nicht länger verpflichtet fühlt, sondern seine Aufgabe vielmehr darin sieht, den Reichen und Mächtigen zu dienen.

Tatsächlich ist Warhol kein Einzelfall, sondern nur einer der ersten Künstler, bei dem ein neuer Paradigmenwechsel erkennbar wird. Mittlerweile deutet vieles darauf hin, dass es sich bei der Moderne insgesamt um eine – weitgehend – abgeschlossene Epoche handelt. Die großen Themen und Ausprägungen der modernen Kunst sind allesamt seit geraumer Zeit voll entwickelt. Was noch dazukommt, sind Varianten, sentimentale Rückgriffe und Beschwörungen einzelner Motive, Themen und Ansätze. Dafür jedoch kehren Funktionen und Formen von Kunst zurück, die aus der Zeit vor der Moderne wohlbekannt sind. Gewiss ist der Stil heutiger Werke ein ganz anderer als derjenige vor drei- oder vierhundert Jahren. Doch es gilt: Kunst wird, wie bei Warhol, wieder zunehmend zum Statussymbol und Distinktions-

merkmal einer reichen und mächtigen Minderheit und steht nicht länger auf der Seite oppositioneller Kräfte. Sie dient der Dekoration, der Repräsentation, der Faszination. Und sie braucht auch nicht mehr autonom zu sein, sondern entsteht, ebenfalls wie bei Warhol, als Auftragswerk.

Vielleicht – und das könnte ein Ergebnis dieser Vorlesungsreihe sein – war die Moderne nur eine historische Ausnahme, ja vielleicht sogar ein Missverständnis. Eventuell war es von vornherein zu viel verlangt, die bildende Kunst auf Funktionen jenseits der Repräsentation zu verpflichten. Eher scheint es eine gleichsam natürliche Allianz zwischen der bildenden Kunst und den Reichen und Mächtigen zu geben. Immerhin handelt es sich bei ihren Werken, anders als etwa bei Büchern, überwiegend um Unikate, also um etwas, das fast immer knapp und entsprechend begehrt und entsprechend teuer ist, das sich somit nicht jeder leisten kann und das oft dazu tendiert, zum Statussymbol zu werden.

Sollte das wirklich so sein, sollte es gegenwärtig tatsächlich eine Rückwärtsbewegung zu den Standards vormoderner Zeiten geben, dann wäre die Phase moderner Kunst – als rund zweihundertjährige Periode – jedoch umso bemerkenswerter: als einmaliger Versuch, die Möglichkeiten bildender Kunst neu zu denken und in zahlreichen Anläufen zu erproben.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR:

Robert Hughes: *Goya. Der Künstler und seine Zeit*, München 2004.

Hanno Rauterberg: *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*,
Frankfurt am Main 2007.

Wolfgang Ullrich: »Vor dem Fürsten. Kunstbetrachtung als Frage der Moral«, in:
Ders.: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003, S. 13–32.

Katalog Museum Ludwig: *Andy Warhol*, Köln 1989.

KUNST SOLL REGELN BRECHEN

(Pablo Picasso – Marcel Duchamp)

Um besser zu verstehen, wieso das Verletzen von Regeln in der Moderne zu einem Anspruch werden konnte, ist ein ideengeschichtlicher Rückblick angebracht: Erklären lässt es sich nur aus dem Verständnis des Künstlers als Genie.

Immanuel Kant charakterisierte in seiner 1791 publizierte *Kritik der Urteilskraft* das Genie in einer Weise, die für die weitere Geschichte des Begriffs geradezu verbindlich wurde. Für ihn ist das Genie eine »angeborene Gemütslage«, also etwas, über das der Künstler nicht verfügen kann. Es ist ein Talent, »wozu sich keine bestimmte Regel geben lässt«, ja ein Talent, das sich auch gerade an keine Regel hält, das also nicht etwas Erlerntes oder Geübtes reproduziert. Daher ist »Originalität seine erste Eigenschaft«.

Diese jedoch könnte auch bloßer »Unsinn« sein, denn nicht alles, was neu ist und gegen bestehende Standards und Normen verstößt, ist schon genial. Genialität zeigt sich für Kant vielmehr erst nachträglich, wenn das Neue nicht nur davor geltende Maßstäbe verletzt, sondern wenn es die Kraft hat, selbst neue Standards zu setzen, also anderen »zum Richtmaße oder [zur] Regel der Beurteilung« dient. Genialität zeigt sich also erst in den nachfolgenden Generationen: wenn das, was ein Künstler neu gemacht hat, aufgegriffen, nachgeahmt, weiter ausgeführt wird. Andernfalls war das Neue nur destruktiv, hat bis dahin bestehende Regeln zwar verletzt, aber keine alternativen Regeln geschaffen.

Kant wendet sich gegen die Vorstellung, dass ein Regelbruch an sich schon zu bewundern sei. Er hat aber auch Verständnis dafür, dass das, was ein Genie im ersten Entwurf macht, vielleicht noch etwas ruppig, brachial, unschön ist. Er bewundert »Mut« und »Kühnheit« am Genie, schätzt aber ebenso diejenigen, die es nachahmen, dabei aber das Brachiale »wegzuschaffen« verstehen, ja die die geniale Eruption nach und nach wieder in Einklang mit den Geschmacksvorstellungen auch eines breiteren Publikums zu bringen vermögen.

Weniger originelle Künstler sind somit genauso wichtig wie Originalgenies, denn nur jene lassen diese wirklich wirksam werden. Anders als die Genies verfügen die nachahmenden und schulbildenden Künstler, so Kant, vor allem über Geschmack, sie haben also ein Gespür dafür, was angemessen ist

und was nicht; sie erkennen, wo das Genie in seiner ungezügelten Kraft über das Ziel hinausgeschossen oder noch zu ungeschlachtet, zu vorläufig geblieben ist. Geschmack zu haben heißt: zu wissen, was sozial akzeptiert wird, ja was in der Gesellschaft oder zumindest in einzelnen Milieus als passend, schön, richtig empfunden wird: »Der Geschmack ist [...] die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und, indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines dauernden zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Kultur, fähig.«

Zu bemerken sind Kants Sympathien für das gezügelte Genie, im Zweifel ist ihm etwas mehr Geschmack lieber als etwas mehr Genie; Schönheit geht vor Originalität. Doch gerade das Gleichgewicht zwischen Genie und Geschmack, das Kant so differenziert erörterte, wurde im Zuge der Moderne infrage gestellt. Einseitig wurde das geschätzt und betont, was bestehende Regeln bricht, was als Provokation, Irritation auffällt, was als Geschmacksverletzung, Tabubruch, Aggression wahrgenommen wird. Bezeichnend ist der Untertitel eines Buches des langjährigen Direktors des Frankfurter Museums für Moderne Kunst, Jean-Christophe Ammann: *Kunst beginnt dort, wo Geschmack aufhört*.

Dieser Formel scheinen auch die beiden Künstler folgen, die besser als viele andere die Idee verkörpert haben, Kunst solle ihre eigenen Regeln brechen: Pablo Picasso und Marcel Duchamp. Der eine war bahnbrechend für die Malereigeschichte, der andere hätte es beinahe geschafft, dass Malerei gar nicht mehr zur Kunst gezählt wird.

Pablo Picasso hat im Lauf seines langen Malerlebens die Öffentlichkeit – und selbst seine engsten Freunde und Kollegen – immer wieder mit neuen Werkphasen und Perioden überrascht und nicht selten auch in Verlegenheit gebracht. Tatsächlich gelang ihm das in seinen Zwanzigern genauso wie mit seinem Spätwerk kurz vor seinem Tod 1973, nie jedoch so sehr wie mit dem 1907 entstandenen Gemälde *Demoiselles d'Avignon*.

Nachdem Picasso es gemalt hatte, wagte er es einige Zeit nicht, dieses auszustellen, bemerkte er doch an den Reaktionen derer, die das Bild in seinem Atelier gesehen hatten, wie sehr es sie befremdete. Es erschien ihnen als hässlich und missglückt, als disharmonisch, ja in zwei Hälften zerfallen, wobei die linke Bildseite noch einigermaßen an das anknüpfte, was man von Künstlern wie Cézanne bereits kannte, während die rechte gänzlich brachial,

brutal, sinnlos wirkte. Warum waren die Gesichter der Frauen hier in jeder Hinsicht entstellt, reduziert auf harte Formen, aber auch in der Farbigkeit nicht nachvollziehbar? Als wären dies eher hybride Wesen oder Ungeheuer als Menschen.



Pablo Picasso:
Les Femmes d'Alger (O Version)
(1907)

Öl auf Leinwand,
2,44 x 2,34 m

© Succession Picasso /
VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Dabei kann man sicher nicht davon sprechen, Picasso habe es vielleicht an Sorgfalt fehlen lassen, habe zu schnell oder zu unbedacht agiert. So gibt es rund 800 Skizzen und Vorstudien zu diesem Gemälde, für das Figur um Figur, Form um Form eigens entwickelt wurde. Doch war es wohl gerade die Hässlichkeit, die Picasso selbst als Zeichen dafür verstanden wissen wollte, dass er die herrschenden Geschmackskonventionen überschritten, also etwas Neues und Zukunftsträchtiges geschaffen hatte. Eine damals sehr enge Freundin, die Dichterin Gertrude Stein, erinnerte sich rückblickend: »Picasso sagte einmal [in der Phase der *Femmes d'Alger*], dass derjenige, der etwas erschafft, gezwungen sei, es hässlich zu machen. Durch das Bemühen, das Große zu schaffen, und durch den Kampf, dieses Große zu schaffen, ergibt sich immer eine gewisse Hässlichkeit; die Nachfolger können daraus etwas Schönes machen, weil sie wissen, was sie tun, da es ja bereits erfunden ist; aber da der Erfinder nicht weiß, was er erfinden wird, muss das, was er macht, unweigerlich seine Hässlichkeit haben.«

Dieser Gedanke entspricht genau den Erörterungen Kants, wonach es dem Genie leicht an Geschmack fehlt, die Nachfolger diesen Mangel jedoch

»wegschaffen« können. Picasso hat sich mit seinem Gemälde also als Genie stilisiert, wofür auch spricht, dass er den Regelbruch und das Brachiale eigens thematisiert hat, nämlich gerade durch die Ungleichheit der beiden Hälften. Gegenüber dem Betrachter wird so der Eindruck erweckt, während des Werkprozesses sei dem Künstler eine Eingebung gekommen, wie er seine Formprinzipien ändern müsse. Der Moment der Überwältigung des Künstlers wird sichtbar gemacht oder sogar eigens inszeniert.

Indem Picasso das Bild zuerst in seinem Atelier beließ, wo er die Reaktionen von Besuchern testen konnte, war es ihm möglich, einen günstigen Zeitpunkt für die erste öffentliche Ausstellung abzapassen. Der war 1916 gekommen; er zeigte die *Demoiselles d'Avignon* im Rahmen einer Ausstellung, in der er vor allem als Maler des Kubismus vorgestellt wurde. Vor diesem Hintergrund erschien das Gemälde wie ein Vorläufer, eine erste Ankündigung des neuen Stils, der zwar bei vielen ebenfalls noch Befremden auslöste, der aber in der offiziellen Kunstwelt zumindest ehrfurchtsvolle Neugier ausgelöst hatte. Picasso wartete also, bis sein Gemälde einen passenden Kontext hatte, ja bis es als Beginn einer längeren – letztlich erfolgreichen – Geschichte wahrgenommen werden konnte.

Im selben Jahr, 1916, wurde auch etwas anderes erstmals ausgestellt, fiel jedoch, anders als Picassos Gemälde, nicht weiter auf. So präsentierte Marcel Duchamp einige seiner Objekte, jedoch tat er dies nicht wirklich innerhalb einer Ausstellung, sondern – wie er später berichtete – im Eingangsbereich der Galerie, in der Nähe zur Garderobe. Tatsächlich hatte Duchamp bereits 1913 damit begonnen, in seinem Atelier industriell gefertigte, käuflich erworbene Gegenstände wie ein Fahrradrad – zusammen mit der Gabel auf die Sitzfläche eines Küchenhockers montiert – oder einen Flaschentrockner aufzustellen. Die Originale dieser sogenannten Readymades sind alle nicht mehr erhalten, sämtliche Abbildungen stammen von späteren Repliken.

Dabei ging es Duchamp offenbar darum, etwas zu schaffen, das so indifferent ist, dass es sich nicht bewerten lässt. Ihn reizte die Frage, ob es Dinge geben könnte, die weder Kunst noch Nichtkunst sind und die somit in keine Schublade der Seinsordnung passen. Dazu passt, dass er sie 1916 in einem seinerseits indifferenten Raum – zwischen Kunst und Nichtkunst – präsentierte, gleichsam als Experiment. Wären sie als Kunstwerke wahrgenommen worden, hätte es wohl Protest gegeben; so aber sah das Publikum in ihnen vermutlich Gebrauchsgegenstände, zwar an einem dafür ungewöhnlichen Ort, aber nicht weiter provokant.



**The Fountain by Richard Mutt (alias Marcel Duchamp) (1917),
Fotografie von Alfred Stieglitz**

© Georgia O'Keeffe Museum / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

1917 jedoch machte Duchamp einen ersten Versuch, ein Readymade – nämlich ein umgedrehtes Urinal – unter dem Titel *Fountain* in eine Ausstellung zu bringen.

Diese besaß – höchst ungewöhnlich für die Zeit – keine Jury, ein jeder konnte also gegen eine Teilnahmegebühr etwas einsenden und hatte die Garantie, dass es ausgestellt würde. Duchamp selbst war einer der Initiatoren und Organisatoren der Society of Independent Artists. Er sandte sein Readymade unter dem falschen Namen Richard Mutt ein; es kam daraufhin zu einem Streit innerhalb des Ausstellungskomitees. Einige fanden ein Urinal zu indezent, andere störten sich daran, dass es nicht von einem Künstler gemacht sei. Schließlich wurde es abgelehnt. Daraufhin trat Duchamp unter Protest aus dem Komitee aus, das mit seiner Entscheidung gegen die Teilnahmebedingungen verstoßen hatte. Er sorgte dafür, dass der Fall publik und zum Skandal wurde, auch indem er einen der angesehensten Fotografen und Galeristen der Zeit, Alfred Stieglitz, dazu brachte, ein Foto des abgelehnten Werks zu machen; ferner ließ Duchamp Texte dazu schreiben, die den Kunstcharakter von *Fountain* belegen sollten.

Allerdings reizte ihn nicht nur die Indifferenz seiner Readymades, sondern genauso der Aspekt der Geschmacksverletzung und der Geschmacklosigkeit. Zumindest äußerte er sich häufiger entsprechend, nachdem die Readymades

seit den 1950er Jahren viel beachtet wurden und nach und nach auch zahlreiche andere Künstler etwa des Nouveau Réalisme oder der Pop-Art dazu animierten, ähnliche Strategien des Umgangs mit vorgefundenen Objekten zu entwickeln. 1964 sagte Duchamp zum Beispiel: »Meine Pissoir-Fontäne ging von der Idee aus, eine Exerzierübung durchzuspielen über die Frage des Geschmacks: jenes Objekt auszuwählen, das am wenigsten Chancen hatte, geliebt zu werden. Eine Pissoirschüssel – es gibt sehr wenige Leute, die das wunderbar finden.« Bei anderer Gelegenheit sagte er: »Ich erachte den Geschmack – den schlechten oder guten – als den größten Feind der Kunst.«

Damit erweist Duchamp sich als großer Befürworter des Regelbrechens – als jemand, der, wie Kant, Genie und Geschmack als gegeneinander gerichtete Kräfte begreift, jedoch gerade nicht auf Ausgleich bedacht ist, sondern ganz klar das Genie dem Geschmack vorzieht. Duchamp sah es als Erfolg – als Zeichen seiner Genialität – an, dass es immerhin mehrere Jahrzehnte gedauert hatte, bis die Readymades akzeptiert waren und zu einem großen Erfolg mit vielen Nachahmern wurden.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR:

Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992.

Klaus Herding: *Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1992.

Heinz Herbert Mann: *Marcel Duchamp: 1917*, München 1999.

Wolfgang Ullrich: »Disziplin des Genies« – Für eine Kunst, über die sich debattieren läßt«, in: Ders.: *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, Berlin 2007, S. 111–133.

Carsten-Peter Warncke: »Picassos ›Les Demoiselles d'Avignon‹ – Konstruktion einer Legende«, in: Karl Möseneder (Hg.): *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlin 1997, S. 201–220.



Prof. Dr. Wolfgang Ullrich

Studium der Philosophie, Kunstgeschichte, Wissenschaftstheorie und Germanistik an der Akademie der Bildenden Künste München

1992	Eike-Schmidt-Preis für Essayistik
Seit 1994	Freiberufliche Tätigkeit als Autor, Dozent und Berater
1997–2003	Assistent am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste München
2003–2004	Gastprofessor für Kunstwissenschaft an der Hochschule für bildende Künste Hamburg
2004–2006	Gastprofessor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
Seit 2006	Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
2011	Verleihung der Martin-Warnke-Medaille und des Wissenschaftspreises der Aby-Warburg-Stiftung

Buchveröffentlichungen (Auswahl)

- »Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone«, Berlin 1998
- »Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht«, Berlin 2000
- »Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst«, Berlin 2003
- »Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen«, Berlin 2009
- »An die Kunst glauben«, Berlin 2011



Dr. Hanno Rauterberg

Studium der Kunstgeschichte, Soziologie und Neueren Geschichte an der Universität Hamburg. Promotion über »Die Konkurrenzreliefs von Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti«. Nach dem Besuch der Henri-Nannen-Journalistenschule arbeitete er für den Spiegel-Verlag, unter anderem am Aufbau von Spiegel Online. Seit 1998 Kunst- und Architekturkritiker im Feuilleton der Wochenzeitung DIE ZEIT. Hanno Rauterberg ist Mitglied in der Freien Akademie der Künste in Hamburg.

Auszeichnungen

- | | |
|------|---|
| 2001 | Auszeichnung im Kritikerwettbewerb
der Bundesarchitektenkammer |
| 2001 | Deutscher Preis für Denkmalschutz |
| 2003 | Autorenpreis des Landes-Naturschutzverbands
Baden-Württemberg |
| 2009 | Journalistenpreis Palladio500 in Vicenza |

Buchveröffentlichungen (Auswahl)

- »Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung«, Frankfurt am Main 2007
- »Worauf wir bauen. Begegnungen mit Architekten«, München 2008
- »Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne«, Frankfurt am Main 2013



ZEIT AKADEMIE

Kunstwerke können uns ansprechen, beglücken und begeistern. Sie können aber auch befremden, irritieren und provozieren. Diese Vielfalt der Empfindungen und Eindrücke ist bezeichnend für die »Moderne« – jene Epoche, die uns vertraut und fremd zugleich erscheint. Wie lässt sich die Moderne beschreiben und begreifen? Wie können wir die Ideen und Intentionen der Künstlerinnen und Künstler verstehen, einordnen und bewerten? Im ZEIT Akademie Seminar »Kunstgeschichte« gibt der Kunsthistoriker Prof. Dr. Wolfgang Ullrich schlüssige Antworten auf diese Fragen und zeigt über 100 Werke von mehr als 30 Künstlern. Im Anschluss an jede Lektion diskutiert ZEIT-Redakteur Dr. Hanno Rauterberg die Inhalte der Vorlesung im Gespräch mit Professor Ullrich



Prof. Dr. Wolfgang Ullrich

Dr. Hanno Rauterberg, ZEIT-Redakteur