

HANSER

Jed Perl

# New Art City

Manhattan und die Erfindung der Gegenwartskunst

Übersetzt aus dem Englischen von Jörg Trobitius

ISBN-10: 3-446-20778-3

ISBN-13: 978-3-446-20778-3

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser.de/978-3-446-20778-3>

sowie im Buchhandel

Unter den zahllosen Möglichkeiten der Nachkriegsjahre läßt sich sicherlich ein Grundmuster ausmachen, und dieses Grundmuster hat auf jeden Fall mit sich wandelnden Einstellungen gegenüber Geschichte zu tun und gegenüber Tradition, die Geschichte in ihrem zeitlosen Aspekt ist. Während der ersten Hälfte der vierziger Jahre kämpften die interessantesten amerikanischen Künstler darum, für sich einen Platz in der breiteren Entwicklung der Kunst zu finden, und dieser Kampf gab ihrem Werk oftmals eine romantische Leidenschaftlichkeit dunkler Tönung. Im Ringen mit den ehrfurchtgebietenden Errungenschaften der Vergangenheit gerieten die Künstler in Konfrontationen, die ihrem Wesen nach dialektisch waren, und aus diesen Konfrontationen erwuchs die Überzeugung, daß New York schließlich doch noch eine Weltstadt der Kunst werden würde. Hofmann erlangte um die Mitte des Jahrhunderts deshalb eine solche starke Präsenz, weil er wußte, daß New Yorker Künstler nur dann ihren Platz in der Geschichte finden würden, wenn sie sich dem Geist der Dialektik verschrieben – der Überzeugung, daß Widersprüche zu Offenbarungen führen können. Doch Hofmann verstand noch etwas anderes sehr Wichtiges, nämlich daß sich Künstler, um ein hohes Leistungsniveau zu halten, ständig das empirische Wesen des Schaffensprozesses vor Augen halten müssen. Indem sie eine gesunde Skepsis demgegenüber beibehielten, was sich als diffuse Verheißungen und nebulöse Epiphanien der Dialektik erweisen mochte, bewahrten die Künstler die Freiheit, sich auf das Unmittelbarste zu konzentrieren, auf das, was sie selbst anging. Dieses Bedürfnis nach Unmittelbarkeit beinhaltete keine Empirie im philosophischen Sinne der winzigsten Elemente der Wahrnehmung, sondern eine Empirie im allgemeineren Sinne als Anerkenntnis der Grundlagen künstlerischer Tradition, ob es sich dabei nun um die Farbpalette handelte oder um die Landschaft, die man vor Augen hatte, um eine Vorstellung von strukturellen Grundgegebenheiten oder die Schönheit von Materialien. Hofmann lehrte seine -Studenten, daß der beste Dialektiker immer auch ein Empiriker sei und daß der Empiriker nicht weit komme, wenn er nicht die dialektischen Bewegungen von Geschichte und Tradition erfasse. Kein Wunder, daß Miz ihn als ein aus Widersprüchen bestehendes Geschöpf bezeichnete – mit dem deutschen Wort Widerspruchsgeist. Der Kampf um Unabhängigkeit, den jeder moderne Künstler

ausgetragen hat, gestaltete sich bei den Malern und Bildhauern New Yorks besonders vehement, und in dieser Vehemenz klang eine frühere Erscheinungsform amerikanischer Hartnäckigkeit an. Die meisten der Downtown-Künstler dachten wie Hamlin Garland, der amerikanische Autor der Jahrhundertwende, der in seinem Manifest *Crumbling Idols* (»Zerfallende Idole«) verkündet hatte: »Kunst, darauf muß ich bestehen, ist eine individuelle Sache – es geht dabei um einen Menschen, der sich bestimmten Fakten stellt und seine individuelle Beziehung zu diesen wiedergibt.« Die große Frage war natürlich, was der Individualität in der Kunst dienlich war. Die oftmals anarchische Energie der Stadt schien die Haltung zu rechtfertigen, immer das zu tun, wonach einem der Sinn stand – eine Haltung, die anfangs der Kunst Energie zuführte, aber zugleich in lähmenden Nihilismus zu zerfallen drohte. Mitte der fünfziger Jahre spürte New York bereits die Folge einer Entwicklung, einer um sich greifenden Wiederholung der dadaistischen Kapriolen, die während des Ersten Weltkriegs in Europa begonnen und sich in den zwanziger Jahren nur scheinbar erschöpft hatten. Marcel Duchamp, der -König des Dada, hatte jahrzehntelang immer wieder in Manhattan gelebt. Lange Zeit war er der Überzeugung gewesen, daß Kunst ins Leben übergehen sollte, und nun entdeckte er, daß es jüngere Künstler gab, darunter Jasper Johns und Robert Rauschenberg, die ihm zustimmten. Duchamp fand den Geruch von Terpentin unerträglich und fragte sich, wie man überhaupt auf die Idee kommen konnte zu malen. Anstelle von Kunstwerken bot er aphoristische Bemerkungen über das Wesen der Kunst, und er fand Objekte, um die herum seine Bewunderer nach Belieben ihre Theorien spinnen mochten. Eine andere Ansicht über die Gleichsetzung von Kunst und Leben vertrat Ad Reinhardt, ein Maler, der sich unter den Downtown-Künstlern als der größte Unruhestifter entpuppen sollte und der der Auffassung war, daß die Kunst immer eine Sache um ihrer selbst willen sei, daß Kunst nur sie selbst bedeute und sich auf nichts als auf sich selbst beziehe. Reinhardt beschrieb die Kunst mit dermaßen überhöhten Begriffen, daß sie in Gefahr geriet, ganz zu verschwinden. Reinhardt und Duchamp vertraten beide in ganz unterschiedlicher Weise eine pessimistische Auffassung von den Möglichkeiten der Kunst in der Neuen Welt, und ihr Pessimismus hatte paradoxerweise eine Strahlkraft und sollte im New York der sechziger Jahre bestimmend

werden. Schon im Jahre 1958 sorgte sich Nell Blaine in einem Tagebucheintrag über das Aufkommen »der Idee des absolut Neuen« wie auch über »die Vorliebe für Grausamkeit und Art brut der nachatomaren Dadaisten der zweiten Reihe«. Das alles, so schrieb sie, »geht vielen ernsthaften Künstlern gegen den Strich, die in aller Ruhe ihren eigenen Weg gehen wollen«. Zumindest bis Ende der fünfziger Jahre fanden Duchamps und Reinhardts konträre düstere Auffassungen ihr Gegengewicht in einer herrlich optimistischen Haltung, der Haltung Hofmanns, daß die Kunst organisch und dialektisch mit den Wirren des Leben verbunden sei – und daß die Kunst das Leben zu transzendieren vermöge. »Wer Lebensfähigkeit besitzt, joie de vivre«, so merkte Blaine an, »wird angesichts der Zerstörung weitermachen.« Obwohl diese Geschichte einer Chronologie folgt, setzen die Ereignisse in -ihrem Verlauf nicht unbedingt die gestern geltenden Ansichten außer Kraft, sie zwingen vielmehr die Künstler, alte Themen aus neuen Blickwinkeln zu sehen. In seinem Memoirenband *The Intellectual Follies* erinnert sich der Philosoph und Dramatiker Lionel Abel an einen Besuch in der Cedar Tavern, der legendären Künstlerdestille; es lag eine Empfänglichkeit für »Ideen in der Luft«, und er glaubte damals, man könne eigentlich nicht verstehen, was in New York vor sich ging, wenn man sich dem Sog dieser Ideen nicht ausgesetzt hatte. Was waren das für Ideen? Nun, sie ließen sich nur schwer bestimmen. Sicherlich jedoch beinhalteten sie das Erhabene, das Dialektische, das Romantische, das Heroische, das Abstrakte, das Empirische, das Alltägliche, das Nihilistische. Wie Hofmann in seinen interessanten Hinweisen auf El Greco, Rembrandt, Goethe und Beet-hoven suggerierte, gingen viele Ideen auf eine Tradition zurück. Doch was die New Yorker mit all diesen Ideen anstellen mochten, war ihre Sache. Hofmann sah Künstler als umherirrende olympische Gestalten, die mit dissonanten Kräften jonglierten und in der Entfaltung ihrer lustvollen Pinselstriche die Prinzipien von Freude und Trauer verkörperten. Und wenn New York bereit war, -diese Art unbekümmerter philosophischer Grandezza zu akzeptieren, dann lag das daran, daß in dieser Stadt nicht nur moderne Kunst, sondern auch moderne Ideen ebenso zum Leben gehörten wie die Luft zum Atmen. In dem Roman *The Plumed Serpent* (Die gefiederte Schlange) von D. H. Lawrence, in dem es um angloamerikanische Begegnungen mit

der indianischen Kultur in Mexiko und im amerikanischen Südwesten geht – die Erstausgabe -erschien 1926, und in den fünfziger Jahren gab es eine Vintage-Paperback-Ausgabe –, fragt eine Figur: »Was gibt es sonst auf der Welt neben dem menschlichen Willen, der menschlichen Lust? Denn Ideen und Ideale sind ja nur Instrumente des menschlichen Willens und der Lust.« Die Leser spürten noch die Bedeutungsschwere dieser großen Vision, die auf Nietzsche und Schopenhauer zurückging. In einem Essay in View, einer der tonangebenden Avant-gardezeitschriften der vierziger Jahre, zitierte der junge Kritiker Parker Tyler, der auch einen bedeutenden frühen Aufsatz über Jackson Pollock schrieb, den -legendären Tänzer Vaclav Nijinski mit den Worten: »Ich bin ein Philosoph, der sich nicht auf den Verstand beruft – ein Philosoph, der fühlt.« Ein New Yorker Künstler mühte sich darum, ebendas zu sein: ein Philosoph, der fühlt. Zwar waren alle New Yorker Künstler entschlossen, ihren eigenen Weg zu gehen, wozu häufig gehörte, sich in Dissens zur großen Idee eines anderen zu begeben, aber gerade in der Vehemenz, mit der sie so manches große philosophische und künstlerische Projekt verwarfen, wurde spürbar, wie stark sie den Sog jener -Ideen empfunden hatten. 1948 wetterte Barnett Newman in »The Sublime Is Now« (»Das Erhabene ist die Gegenwart«) gegen die »Verwirrung«, die er in den Theorien des Schönen von Kant und Hegel sah. Und Clyfford Still klagte in -einem 1959 geschriebenen Brief über die »selbsternannten Sprecher und selbststilisierten Intellektuellen mit dem von Unreife diktierten Verlangen nach Führerschaft«, die sich als Amerikaner das Gedankengut von Hegel, Kierkegaard, Plato, Marx, Spengler und Freud einverleibt hätten. Als Newman und Still und viele andere amerikanische Künstler die Lehren der großen europäischen Denker wie auch die Polemiken der Surrealisten und der Konstruktivisten verwarfen, ließ die Intensität ihres »Nein« auf einen Befreiungsakt schließen; es war nicht die Zurückweisung philosophischer oder künstlerischer Glaubenssätze, sondern ein Zeichen ihrer Entschlossenheit, endlich ihre eigenen Philosophen zu sein, ihren eigenen Glauben zu haben. Die avantgardistische Filmemacherin Maya Deren, die in dieser Zeit großen Einfluß hatte – eine dunkelhaarige Schönheit, wie jeder, der ihren Film Meshes of the -Afternoon (»Nachmittagsgeflecht«) gesehen hatte, bestätigen konnte –, veröffentlichte ein Buch mit dem

Titel An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. Darin erklärte sie: »Die Geschichte der Kunst ist die Geschichte des Menschen und seines Universums und der moralischen Beziehung zwischen ihnen.« Wenn Maya Deren vielleicht auch keine direkten Anleihen bei Hofmann macht, so wird doch deutlich, wie einflußreich seine Auffassung von der dynamischen -Beziehung zwischen Kunst und Leben geworden war, wenn sie sagt: »Mit welchem Instrument auch immer, der Künstler strebte danach, die abstrakten, -unsichtbaren Kräfte und Verhältnisse des Kosmos neu zu erschaffen, und zwar in den intimen, unmittelbaren Formen seiner Kunst, wo die Probleme in kleinem Maßstab erfahren und vielleicht gelöst werden mochten.« Künstler waren Philosophen des Lebens, die die Immensität der Erfahrung zum Ausdruck brach-ten, indem sie einen persönlichen Stil prägten. Im Bereich der Kunst ist Stil eines einzelnen oder einer Epoche spezielle Version der ewigen Wahrheiten, und wenn ein Stil Größe besitzt, dann ist er die Wahrheit selbst. Die Künstler, die in den fünfziger Jahren in New York heranreiften, waren mit der Geschichte der modernen Kunst als einer Abfolge von lehrbuchhaften Stilen höchst vertraut – einer Abfolge von »Ismen«, die in einer systematischen Genealogie vom Impressionismus hin zu Kubismus und Surrealismus einander ablösten. Das Wunderbare an Hofmann war eben, daß er diese Geschichte mit all ihren Verzweigungen und Blütephasen als urwüchsig und exotisch erscheinen ließ, als Ergebnis neuer, zwingender Verbindungen. Er öffnete den Künstlern die Augen dafür, daß das ganze Gedankengut des neunzehnten und des frühen zwanzigsten Jahrhunderts dazu beitrug, ihren leidenschaft-lichen Bemühungen im Atelier Sinn und Ziel zu verleihen, und dazu gehörten auch ihre Reaktionen auf die neuen Arbeiten von Pollock, de Kooning, Rothko und anderen New Yorkern wie auch auf Picassos sich immer noch ständig wandelnde Kunst, auf Matisse und seine letzten, triumphalen Papier-Cutouts und den Spätimpressionismus von Pierre Bonnard, dessen Retrospektive im Museum of Modern Art 1948 der Dichter John Ashbery gesehen hatte, als er noch Student in Harvard war. Wenn es, wie manche glaubten, den Künstlern der fünf-ziger und sechziger Jahre beschieden war, die Generation »danach« zu sein – nach Matisse und Picasso und nun auch nach Pollock und de Kooning –, so wollten sie gleichwohl nicht mit ansehen, wie all diese vielfältigen

Errungenschaften in eine offizielle Geschichtsschreibung eingingen. Gewiß hatten sie ihre Idole, doch neigten sie dazu, jeden Künstler als »Ein-Mann-Bewegung« zu akzeptieren, wie de Kooning es nannte. Die New Yorker Schule, so schrieb Hess 1961, »ist ein Stil ohne Bezeichnung, denn sie hat keinen unverwechselbaren gemeinsamen Stil. Statt dessen hat es eine Reihe von miteinander verbundenen brillanten indi-viduellen Visionen gegeben, die die Kunst revolutionierten und Stile zerschlugen.« Künstler tasteten sich mit unbestimmten Aussichten an ihre jeweilige Stelle in der Geschichte vor, manchmal als Heldendarsteller, manchmal als Kleinkunstkomödianten, die übermächtigen antagonistischen Kräften ausgeliefert waren. Jeder Pinselstrich konnte Teil einer großen Story sein, die sich gerade abspielte und die der Kunsthistoriker Henri Focillon mit dem Titel eines- 1948 in New York erschienenen Buches, *The Life of Forms in Art* (»Das Leben der Formen in der Kunst«), bezeichnete.