

Beate Eickhoff

JOHN ANTHONY
THWAITES und die

Kunstkritik

der 50er
JAHRE

JOHN ANTHONY THWAITES UND DIE KUNSTKRITIK DER FÜNFZIGER JAHRE

Beate Eickhoff

**JOHN ANTHONY THWAITES UND DIE KUNSTKRITIK
DER FÜNFZIGER JAHRE**

© VDG · VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN · Weimar 2004 · www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Diese Arbeit wurde 2001 als Dissertation an der Bergischen Universität – Gesamthochschule Wuppertal eingereicht.

E-Book ISBN: 978-3-95899-229-0

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Anja Schreiber, VDG

INHALT

Einleitung	9
1. Forschungsstand und Quellenlage	15
2. Zur Entwicklung der Kunstkritik in Deutschland	21
2.1 Die Kunstkritik in Deutschland bis zum Zweiten Weltkrieg	21
2.2 Die Frage nach der idealen Kunstkritik	30
2.3 Die Diskussion der späten zwanziger Jahre	31
Exkurs: Der aktuelle Stand der Diskussion	34
2.4 Die Kunstkritik der Nachkriegszeit: Zur historischen Einordnung	36
3. Zur Definition des Begriffs der Kunstkritik	39
3.1 Ursprung und Verwendung des Wortes Kritik	39
3.2 Objektivität und Subjektivität	41
3.3 Funktion von Kunst- und Kommentarliteratur	44
3.4 Das Problem des Kunsturteils	48
3.5 Medien und Zielgruppen	50
3.6 Die Schwierigkeit der Differenzierung	52
4. Kultur und Kunst der fünfziger Jahre	55
4.1 „Neue Geborgenheit“ im ersten Nachkriegsjahrzehnt	55
4.2 Die Diskussion über die moderne Kunst	57
4.2.1 Die Konservativen	58
4.2.2 Die „abstrakte SS“	62
4.3 Von der Vielfalt der Stile zur Abstraktion	66
4.4 Der angebliche Siegeszug der abstrakten Malerei in Deutschland	70

5. John Anthony Thwaites	73
5.1 Vom Diplomaten zum Kunstkritiker	73
5.1.1 Junge Kunst im Nachkriegsdeutschland: Thwaites in München	73
5.1.2 Eine neue Künstlergeneration setzt sich durch: Thwaites im Rheinland	77
5.1.3 Der Kritiker Thwaites als Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher	80
5.2 Kollegen und Publikationsmöglichkeiten	83
5.2.1 Die „Großkritiker“ der Nachkriegszeit	83
5.2.2 Die Tageszeitungen	90
5.2.3 Die Kunstzeitschrift „Das Kunstwerk“	92
5.2.4 Bedeutung des Rundfunks	94
5.2.5 Thwaites und die Medien	94
5.3 Der Ruf des britischen Kritikers heute	98
6. Die Kunstpolitik der fünfziger Jahre und die institutionelle Macht des Kritikers	101
6.1 Der „Kritikerbund“: Zur Geschichte der deutschen Sektion in der Association Internationale des Critiques d'Art	101
6.1.1 Gründung und erste Treffen	101
6.1.2 Ziele der AICA	103
6.1.3 AICA und Weltpolitik	108
6.1.4 Autorität und Autoritätsverlust der deutschen AICA-Sektion	110
6.2 Der Kritiker als Berater	111
6.2.1 Der Deutsche Kunstrat e. V.	111
6.2.2 Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie	114
6.2.3 Interessengemeinschaften und die institutionelle Bedeutung des Kritikers	116
7. Nationalsozialistische Vergangenheit und Neudefinition der Kritik	119
7.1 Mit brauner Vergangenheit zur abstrakten Kunst?	119
7.1.1 Die Kritiker und die politische Vergangenheit	119
7.1.2 Nazi-Brüder in den eigenen Reihen	121
7.2 Die Abstraktion als neue Herausforderung der Kunstkritik	124
7.2.1 Fehltriteil und gute Kunstkritik	124
7.2.2 Das Selbstverständnis des britischen Kritikers Thwaites	127
7.2.3 Funktionswandel der Kritik	131
7.2.4 Die drei Ansätze der Kunstkritik	133
8. Die Kunsttheorien der Nachkriegszeit	135
8.1 Der Kunsthistoriker als Theoretiker zeitgenössischer Kunst	135
8.1.1 Strukturanalyse: Die Methode des modernen Denkens	137
8.1.2 Die richtige Einstellung des Kritikers	139
8.2 Die Kunstkritik Hans Sedlmayrs	140

8.2.1	Die theologisch begründete Kunsttheorie Sedlmayrs	140
8.2.2	Das moderne Menschenbild: „Verlust der Mitte“	144
8.2.3	Das Ende der Kunst	146
8.3	Die Theorie des abstrakten Kunstwerks der frühen fünfziger Jahre	147
8.3.1	Freiheit als Strukturbegriff der Epoche – Bindung als Verantwortung des Künstlers	147
8.3.2	Das Heureka einer unmittelbaren Wahrheitsempfindung	149
8.3.3	Das evokative Bild	151
8.3.4	Die Aufgabe von Kunst und Künstler	152
8.3.5	Das neue Lebensgefühl als Thema der Kunst	156
8.4	Verlust oder notwendige Entwicklung? Eine Frage der Bewertung	158
9.	John Anthony Thwaites: Raum und Zeit als Leitmotive der Kunstkritik	163
9.1	Grundlagen und Voraussetzungen	163
9.1.1	Thwaites' kunsttheoretische Hintergründe	163
9.1.2	Technischer Fortschritt und Dynamik als Kennzeichen der Moderne	166
9.1.3	Jean Gebser und das Raum-Zeit-Kontinuum als Aufgabe der neuen Malerei – Sigfried Giedion und die emotionelle Absorbierung der Technik durch die Kunst	168
9.1.4	Die „fable convenue“	173
9.1.5	Die Methode: Strukturanalyse und Stilklassifikation bei Thwaites	173
9.1.6	Die Gestaltung von Raum durch den dynamischen Stil	177
9.2	„Meine Künstler“	180
9.2.1	Die Franzosen Hans Hartung und Pierre Soulages: der Picasso und der Braque der Epoche	180
9.2.2	Die schöpferischen Informellen	181
	9.2.2.1 Fred Thieler	182
	9.2.2.2 Rupprecht Geiger	184
	9.2.2.3. Emil Schumacher	188
	9.2.2.4. Norbert Kricke	190
9.2.3	Die neue Künstlergeneration in Düsseldorf	192
	9.2.3.1 Yves Klein	192
	9.2.3.2 Peter Brüning	193
	9.2.3.3 Zero und die Irritation vorangegangener Konzepte	194
	9.2.3.4 Die monochrome Malerei als Höhepunkt des Informel	197
	9.2.3.5 Neue gegenständliche Kunst	198
	9.2.3.6 Die Ornamentale Tendenz	200
9.3	Die falschen Meister	202
9.3.1	Die Künstler der Übergangsgeneration	202
9.3.2	Karl Otto Götz und Ernst Wilhelm Nay	206
9.3.3	Das Ende der Informellen und die kurze Überzeugungskraft von Zero	210

9.3.4	Der ‚Fall‘ Beuys	212
9.4	Das Raumkonzept als Norm der Kunstkritik	214
10.	Thwaites' Stellung innerhalb der deutschen Kunstkritik	219
10.1	Thwaites als formalistischer Kritiker	219
10.1.1	Das Verhältnis von Bildbeschreibung, Formanalyse und Interpretation	219
10.1.2	Thwaites und die Sprache der deutschen Kunstkritik	222
10.2	Thwaites als wertender Kritiker	226
10.2.1	Thwaites' Stil und Rhetorik als Gesten der Autorität	226
10.2.2	Die Frage nach der Qualität des abstrakten Kunstwerks	229
10.2.3	Die Auseinandersetzung mit der deutschen Kunstszene	233
10.3	Die Bedeutung des Kritikers für die Kunst	243
11.	Zur Funktionalisierung der gegenstandslosen Kunst	247
11.1.	Die Revision des Informel	247
11.1.1	Entmystifizierung der Kunstkritik	247
11.1.2	Die gesellschaftsfähige Avantgarde	253
11.1.3	Subjektivismus als Gesellschaftskritik	255
11.2	Elitekunst oder Staatsstil	258
11.2.1	Kritiker, Industrielle und Politiker als Avantgardemacher und ideologische Funktionäre?	258
11.2.2	Die Verdrängung der kritischen Realisten	262
11.3	Die Kritiker und die typische Kunst der Adenauerzeit	264
	Schlussbetrachtung	269
	Anhang	277
	Bibliographie	287
	Kataloge	326

EINLEITUNG

„Malerei im 20. Jahrhundert“¹ – das Thema löste bereits in der Jahrhundertmitte heftigste Debatten aus. Nach der nationalsozialistischen Kunstdiktatur wurde der Wert der über ein Jahrzehnt lang als entartet verfemten Kunstrichtungen des ersten Jahrhundertdrittels wiederentdeckt und konnte frei diskutiert und kritisiert werden. Gleichzeitig machte die abstrakte Malerei, die nun erst als neue Richtung breitere Akzeptanz fand, eine Neudefinition des Begriffes Kunst notwendig. Mit ihrem Bekenntnis für oder gegen die Moderne standen sich in dieser Diskussion zwei Parteien gegenüber: die – verkürzt gesagt – Gegenständlichen oder Konservativen und die Abstrakten oder Modernisten. Angeführt von Hans Sedlmayr auf der konservativen und Werner Haftmann auf der modernistischen Seite, erörterte die Debatte weniger kunsthistorische Fragen oder Probleme einer allgemeinen philosophischen Ästhetik als vielmehr konkret die Frage nach Ursprung und Ziel des modernen Kunstwerks. Beide Kunsthistoriker wurden zu Theoretikern und gleichzeitig Kritikern der zeitgenössischen Kunst, indem sie in ihren Veröffentlichungen zur Entwicklungsgeschichte der Moderne zugleich versuchten, die Bedeutung der aktuellen Malerei ihrer Zeit zu begreifen.

Wie bereits in vielen Beiträgen zur Kultur der fünfziger Jahre dargelegt, entwickelte sich dieser in Tageszeitungen, Zeitschriften und zahlreichen Buchpublikationen geführte Diskurs über den Standort der Kunst im Spannungsverhältnis der Herausbildung eines neuen Weltbildes und der Kontinuität kultureller Werte. Die Verkünder der nationalsozialistischen Weltanschauung – ein von den Nationalsozialisten vielbemühter Begriff – hatten das ursprüngliche, instinktive Leben verherrlicht, sich auf ein spezifisches germanisch-deutsches Charakter- und Moralegefühl berufen und den hochstilisierten Volkskörper als „ästhetisches Richtmaß“² begriffen. Der unbedingten Liebe der christlichen Religionen³ und der

1. Haftmann (1954) 1979.

2. Hinz 1989, S. 115.

3. Baumgärtner 1977, S. 81.

von ihnen vertretenen rasselosen Gleichheit aller Menschen hatte Alfred Rosenberg Mut, Stolz und Freiheit gegenübergestellt. Auftrag der Kunst war es, den germanischen Menschen zu feiern.⁴ Die nationalsozialistische Weltanschauungs-Propaganda hatte nun aber ihre katastrophalen Konsequenzen gezeigt. Die Zerstörung, die in den Trümmern des Krieges real erfahrbar war, wurde von vielen Kunsthistorikern, aber auch von Theologen wie Romano Guardini oder Kulturphilosophen wie Jean Gebser als lediglich jetzt gegenwärtig werdendes, äußeres Zeichen eines langen inneren Zerfalls beschrieben, nämlich als Zerfall des neuzeitlichen Weltbildes und damit als Zeichen einer Endzeit, Wendezeit oder als Ende der Neuzeit.⁵ Nach dem Weltanschauungskampf des Dritten Reiches kämpften nun also Christlich-Konservative und Existentialisten um ein neues, vom Nazismus gereinigtes Weltbild. In diesem Zusammenhang wurde von beiden Seiten der bildenden Kunst eine eminent wichtige Rolle zugeschrieben.

Hans Sedlmayr ging es als Kunsthistoriker und Christ um die Erneuerung der christlichen Weltsicht. Dem nationalsozialistischen Germanenbild setzte er den Menschen als Ebenbild Gottes und Mittelpunkt der göttlichen Schöpfung entgegen. Den Auftrag der Kunst sah er in der Vermittlung zwischen Gott und den Menschen, in der Erhaltung und Bewahrung des Menschenbildes. Die moderne Kunst aber erfüllte, wie Sedlmayr mit seiner Studie zum „Verlust der Mitte“⁶ zu beweisen versuchte, diesen Auftrag nicht, deshalb war sie für ihn nicht mehr im eigentlichen Sinne Kunst. Der Modernist Werner Haftmann dagegen entwarf als Antwort sowohl auf die nationalsozialistische Weltanschauung wie auch auf die konservativ-christliche Lehre vor dem Hintergrund des christlichen Existentialismus der Zeit ein Weltbild, das die moderne Malerei positiv einband. Der Mensch war für ihn nicht Zentrum der Schöpfung bzw. des Kosmos, sondern er bewegte sich in ihr frei und suchend, war gleichzeitig aber nicht das von Sedlmayr kritisierte, selbstherrliche autonome Subjekt, sondern immer noch eingebunden und verantwortlich für das Ganze der Welt. Der Mensch, so erklärte Haftmann das neue Verhältnis zur Wirklichkeit, erblickt und erkennt die Welt dank der naturwissenschaftlichen Forschung zwar mit mehr Wahrheit, als es in vergangenen Epochen der Fall gewesen war; die Relativitätstheorie hatte zu einem neuen Wirklichkeitsbewußtsein geführt, welches sich weder auf Glaube noch auf Deutung gründete. Haftmann betonte aber auch immer wieder gerade das Unfaßbare dieser Welterkenntnis. Ergriffenheit und Freude setzte er an die Stelle von Ehre, Stolz und Rasse. Weder der gesunde Menschenverstand noch religiöse Einsicht und Demut, sondern die Koppelung von Intellekt und Intuition führten seiner Meinung nach zur Erkenntnis. Die Begriffe des Weltbildes und des Weltgefühls ersetzten nun den Begriff der Weltanschauung. Die Kunst hatte den Auftrag, ein visuelles Bild der unanschaulich gewordenen Welt zu entwerfen, sie war das Mittel, den Standort des Menschen in der Welt sowohl intellektuell als auch emotional zu reflektieren. Ihre Aufgabe war damit die Versöhnung des Menschen mit der Welt.

4. Ebd.

5. Guardini 1951; Gebser 1978a, S. 16f; Sedlmayr 1948, S. 204; Hausenstein 1949, S. 23.

6. Sedlmayr 1948.

Zentrales Thema dieser Arbeit, die die leicht überarbeitete Fassung meiner im Frühjahr 2001 an der Bergischen Universität – Gesamthochschule Wuppertal, Fachbereich Kunst- und Designwissenschaften, eingereichten Dissertation ist, ist die Kunstkritik der Modernisten. D. h. die als Kritiken publizierten Texte über die moderne Malerei und Skulptur sowie einzelne zeitgenössische Künstler, die im Zusammenhang mit der neuen Sicht von Mensch und Welt entstanden. In diesen wurde die Theorie des neuen abstrakten Kunstwerks formuliert, des gegenstandslosen oder informellen Bildes. Eine Analyse dieser modernistischen Kritik der fünfziger Jahre kommt nicht umhin, auch die Kunsttheorie der Konservativen, speziell Sedlmayrs, einzubeziehen, da sie den Hintergrund für eine Neudefinition der Kunst bildete. Zudem erscheint es notwendig, die Diskussion zwischen den Parteien aufzugreifen, da viele der bisherigen Untersuchungen in ihren Schlußfolgerungen lediglich die Polarisierung fortführen, nicht aber die Parallelen aufzeigen.

Die Kunstkritik der Nachkriegszeit wird als zeitlich festumrissenes Phänomen aufgefaßt: den Anfangspunkt bilden die ersten Veröffentlichungen zur modernen Kunst Ende der vierziger Jahre, der Endpunkt liegt in den Jahren 1959/1960, der Zeit, in der die *documenta II* eine Kritik der Kunstkritik auslöste. Neben der Darstellung der theoretischen Grundlagen stellt sich die vorliegende Arbeit weiter die Aufgabe, die kunstpolitische Funktion der Kritik zu untersuchen. Der mittlerweile fast legendäre Ruf, den die fünfziger Jahre innerhalb der Geschichte der Kunstkritik – im erstaunlichen Gegensatz zu der Geringschätzung der Kunst dieser Zeit – genießen, fordert eine eingehendere Untersuchung in dieser Hinsicht geradezu heraus. Die Kritiker damals machten die Moderne museumswürdig und selbst ein Meta-Kritiker wie Walter Grasskamp ist der Ansicht, daß – im Gegensatz zu heute – ihre Worte nach dem Zweiten Weltkrieg noch durchaus für den Erfolg eines Künstlers von Bedeutung waren.⁷ Oft wird die Kritik der fünfziger Jahre der heutigen Kunstkritik sogar als positives Beispiel vorgehalten, so in dem Artikel *Eine Kritik findet nicht statt* von Alfred Nemeček, der der heutigen Kritik die Situation des ersten Nachkriegsjahrzehnts vor Augen hält:

Damals haben Donnergötter vom Schläge eines Will Grohmann und Albert Schulze-Vellinghausen in der „FAZ“ die Fetzen fliegen lassen und Abweichler von der Doktrin des Informel in Depressionen gestürzt.⁸

Andererseits sah sich die Kunstkritik des ersten Nachkriegsjahrzehnts aber schon um 1960 mit Zweifeln an ihrer Auffassung von Kunst konfrontiert und hatte ihr Selbstverständnis zu revidieren. Nachdem die Abstraktion und das Informel zunächst durch die Kommentare im Hinblick auf ein Weltbild interpretiert worden waren, wurden sie nun im Grunde erneut das „Opfer weltanschaulichen Zugriffs“⁹, ohne daß die formalen Leistungen der Künstler Anerkennung fanden. Generalisiert als sentimentale, emotionale Kunst ohne konkrete Aussage sah man hier das passende Äquivalent zur Verinnerlichungskultur der

7. Grasskamp 1989, S. 62.

8. Nemeček 1994.

9. Warnke 1970, S. 8.

fünfziger Jahre. Die gegenstandslose Kunst der Nachkriegszeit wurde als „Staatsstil“¹⁰, als Kunst des Kalten Krieges¹¹ beschrieben, und damit wurde ihre Position für die Kunstgeschichte festgeschrieben. Ihr Erfolg wird von Jost Hermand beispielsweise bis in die jüngere Zeit als Resultat des Dirigismus einer herrschenden Gesellschaftsschicht eingestuft.¹² Zudem wird der Nachkriegskunst, da sie die Nachkriegsgesellschaft weniger verunsicherte als vielmehr beruhigte, der Avantgarde-Charakter abgesprochen. Die Avantgarde wurde „gezähmt“¹³, so lautet die bewußt provokativ formulierte These von Gerda Breuer, die die Diskussionsgrundlage eines Symposiums 1996 in Wuppertal bildete.

Eine Untersuchung zur Kunstkritik hat die Klärung des Begriffs zur Voraussetzung. Zunächst einmal ist dieser ein Sammelbegriff für die unterschiedlichsten Formen des Schreibens über Kunst und wird heute ohne Bedenken für jegliche Art von wertenden, erklärenden und literarischen Kommentaren eingesetzt. Trotzdem oder gerade deshalb beschäftigt die Begriffs-Definition insbesondere die Kunstkritiker immer wieder selbst. In ganz unterschiedlichen Situationen und Zeiten geführt, laufen die Diskussionen aber regelmäßig auf das gleiche Problem hinaus, daß nämlich eine ideale oder, wie die Formulierungen zu fassen versuchen: eine wirkliche, eine positive, eine gute Kunstkritik lediglich als Wunschbild existiert. An diesem wird die tatsächliche Kritik, wie sie jeweils in den verschiedensten Publikationsformen praktiziert wird, gemessen, und deshalb wird von den einzelnen Kritikern immer wieder eine neue Kritik gefordert.

Angestrebt ist in dieser Arbeit lediglich eine Differenzierung nach unterschiedlichen Ansätzen und Zielsetzungen der Kunstkritik, nicht aber eine allgemeingültige Definition. Ein Aspekt, der dabei allerdings genauer in den Blick genommen werden soll, ist der der Wertung als ein wesentliches Element. Herausgearbeitet werden sollen in erster Linie Möglichkeiten und Formen der Wertung von Kunst in den fünfziger Jahren, die nur bedingt auf die Kritik anderer Epochen übertragbar sind. Die vorliegende Untersuchung verfolgt also sowohl einen systematischen Ansatz, der die Kritik hinterfragt, als auch einen historischen Ansatz, der sich auf die Entwicklung von Kunst und Kunstkritik in den fünfziger Jahren konzentriert.

Kunstkritik ist – zumindest in Deutschland – noch kein Universitätsfach wie die Kunstgeschichte. Sie ist, worauf im Rahmen der Definition des Begriffs zurückzukommen ist, in ihrem wesentlichen Bestandteil nicht erlernbar und deshalb aufs engste mit der Person verknüpft, die sie ausübt. So legitimiert sich auch der Ansatz dieser Arbeit, die Entwicklung der Kritik in erster Linie an einem Kritiker, nämlich an John Anthony Thwaites, festzumachen. Gleichzeitig schließt diese Fokussierung aber auch den Anspruch aus, ein lückenloses Gesamtbild der Kritik seiner Zeit zu geben.

John Anthony Thwaites anstelle seiner berühmteren Kollegen Werner Haftmann oder Will Grohmann in den Mittelpunkt zu stellen, bedarf der näheren Erläuterung. Gewählt

10. Richard Hiepe: Adler, Akte, Eichenlaub. Zu einigen Tendenzen im Kunstbetrieb (tendenzen, Nr. 44, 1967), in: Hiepe 1976, S. 40–45, hier S. 40.

11. Damus 1995, S. 21ff., S. 111ff.

12. Hermand 1991.

13. Breuer 1997b, S. 7.

wurde Thwaites aus drei Gründen: Zunächst als typisches Beispiel für einen Kritiker der fünfziger Jahre, der die Kunst im Hinblick auf ein Weltbild interpretiert; dann als Beispiel für einen wertenden Kritiker. Zudem soll mit der vorliegenden Arbeit auch ein Kritiker Anerkennung finden, der für die Kunst in Deutschland eine außerordentlich wichtige Rolle spielte, bisher aber wenig Beachtung fand. Für viele war John Anthony Thwaites eine Autorität, manche Künstler haben ihm ihre Karriere zu verdanken, für seinen polemischen Stil war er bekannt. Daß man seine Kritiken immer mit Spannung las, bestätigen heute noch Künstler, Galeristen und Museumsleute.

Seit 1946 lebte der Brite Thwaites in Deutschland. In den fünfziger Jahren gehörte er zu denjenigen, die euphorisch die Abstraktion als Synthese der in der Vorkriegszeit entwickelten künstlerischen Positionen begrüßten und die Kunst als einen Spiegel von Weltbild und Lebensgefühl begriffen. Aus heutiger Sicht kommt Thwaites einerseits die Rolle des Chronisten, der Daten und Fakten festhielt, zu. Andererseits betrachtete er aber auch, wie kaum ein anderer Kritiker seiner Zeit, die Kunst vom Standpunkt einer festen, vorformulierten Konzeption aus und versuchte, daraus seine Maßstäbe abzuleiten. In einem Interview beschrieb Hann Trier dieses Konzept:

John Anthony Thwaites hatte eine ganz natürliche Sensibilität für Kunst, glaubte aber dennoch, deren Wichtigkeit beurteilen zu können nach dem Grade ihrer Sichtbarmachung der Theorie des „sich ausdehnenden Universums“. ¹⁴

Die Vorstellung von einer Veranschaulichung des „sich ausdehnenden Universums“ oder, wie es häufiger hieß, des Raum-Zeit-Kontinuums als Aufgabe der zeitgenössischen Kunst war Leitidee vieler Kunstkommentare von Thwaites. Diese sollen hier auf das wechselseitige Bedingungsverhältnis zwischen theoretischer Idee und Rezeption der abstrakten Kunst überprüft werden.

Thwaites bezog, obwohl mit dieser Interpretation von Kunst ganz ein Kind seiner Zeit, in mehrerer Hinsicht auch eine außergewöhnliche Position. Zum einen ist schon der Titel seiner Darstellung der jüngsten Geschichte, *Ich hasse die moderne Kunst!*¹⁵, bezeichnend. Mit stellenweise sehr bissigem britischen Humor schrieb er in erster Linie für das Publikum, das er zum Erkennen schöpferischer Kunst erziehen wollte. In diesem Sinne hielt er auch zahlreiche Vorträge an Volkshochschulen und anderen Bildungseinrichtungen. Zum anderen schrieb er aber auch für den Künstler, war sein Deuter und Erklärer, und versuchte ihm auf diese Weise die Gunst des Publikums zu sichern, ihn, wie es im Kunstjargon bis heute heißt, durchzusetzen. Zudem war Thwaites erklärtermaßen ein wertender Kritiker, der sich nicht auf die Position des Zeitzeugen zurückziehen wollte. Auch wenn er vielen der zeittypischen Interpretationsansätze folgte, dem gängigen, oftmals sehr pathetischen Ton der Kunstkommentare paßte er sich nicht an. Weder Philosoph noch Literat, war er zuallererst ein Kämpfer für die – wie er meinte – wirkliche, nämlich schöpferische junge Kunst.

14. Zitiert nach Stachelhaus 1996, S. 171.

15. Thwaites 1957.

Bis zu seinem Tod 1981 blieb Thwaites ein Kunstkritiker, der mit seinem an der Kunst der fünfziger Jahre geschulten Blick die Entwicklung von Malerei und Skulptur verfolgte, kommentierte und gezwungen war, die Revolution tradierter Kunstkonzepte zu akzeptieren. Er setzte sich aber auch immer wieder sehr dezidiert mit dem Kunstbetrieb seiner Zeit und mit seiner Rolle als Kritiker auseinander. Als Brite stand er abseits eines uniform erscheinenden Modernisten-Klubs. Seine Kommentare zur Kunstpolitik wurden so quasi zum Prüfstein, an dem sich sowohl die heutige Rezeption der informellen Kunst als auch die heutige Darstellung der Kunstentwicklung der fünfziger Jahre in Deutschland orientieren kann. Indem die Argumente des britischen Kritikers für und gegen die Kunst aufgegriffen werden, lassen sich neue Einblicke in die komplexen Strukturen, die das Kunstleben dieser Zeit bestimmten, gewinnen, insbesondere auch darüber, wer den Markt beherrschte, wer Kunstgeschichte machte.¹⁶

Zu den Zielen dieser Arbeit gehört es also, die Kunstkritik der Nachkriegszeit zu charakterisieren und damit gleichzeitig zur Begriffsdefinition allgemein beizutragen. Die Rolle, die sie, bzw. einzelne Kritiker dieser Zeit, bei der Durchsetzung der Abstraktion, aber auch bei ihrer „Zähmung“¹⁷ spielten, soll hinterfragt und dabei der Umgang der Kunstkritiker mit der nationalsozialistischen Vergangenheit stets im Blick behalten werden. Der Begriff der Kunstpolitik wird damit in zweierlei Hinsicht bedeutsam: Zum einen bezeichnet er die Tatsache, daß die Kritiker aktiv bestimmte Künstler protegierten, die ihrer Vorstellung von einer notwendigen Entwicklung der Kunstgeschichte entsprachen. Zum anderen bezieht er sich auf einen außerkünstlerischen Kontext, wenn angenommen wird, daß die Kritiker mit einer bestimmten Idee von Kunst eine politische Haltung einnahmen.

Ein weiteres Ziel dieser Untersuchung ist es, die Theorie des abstrakten und gegenstandslosen Kunstwerks, die der Kunstkritik zugrunde liegt, sowie deren aus der Diskussion mit den Konservativen resultierende Abhängigkeit vom traditionellen, d. h. christlichem Kunstkonzept aufzuzeigen. Der Kritiker John Anthony Thwaites bietet sich dabei als vorzügliches Studienobjekt an, da anhand seiner Kritiken das Verhältnis von Kunsttheorie und Kunstkritik erläutert werden kann. Darüber hinaus lassen sich an seinem Beispiel Methoden und Konsequenzen einer Kunstkritik, die den Aspekt der Wertung nicht nur als Ideal, sondern auch praktisch und explizit einschließt, aufzeigen.

Um die Rolle der Kritik für die Kunst der fünfziger Jahre zu bestimmen, müssen zunächst Fakten gesammelt und Grundlagen geklärt werden. Der Darstellung der Rahmenbedingungen, innerhalb derer sich die Kunstkritik dieses Jahrzehnts entwickeln konnte, werden das Selbstverständnis der Kritiker und anschließend Interpretationen und Deutungen der Kunst gegenübergestellt, so daß sich Praxis und Idee miteinander in Beziehung setzen lassen. Schließlich soll auch die bisherige Kunstgeschichtsschreibung des ersten Nachkriegsjahrzehnts hinterfragt werden.

16. Unter dem Titel *Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht* untersuchte Walter Grasskamp die Umstände einer „Herstellung von Kunstgeschichte“, Grasskamp 1982, Zitat S. 17.

17. Breuer 1997b, S. 7.

1. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE

Schon 1985 hatte Bernd Growe in der Aufarbeitung der Kunstkritik der Nachkriegszeit ein Desiderat der Rezeptionsforschung gesehen.¹⁸ Und noch 1998 nannte Andreas Strobl in seinem umfassenden Bericht über den Stand der Forschung zur deutschen Kunstkritik die Kritik der fünfziger Jahre eine „terra incognita“¹⁹.

Wohl ist die Debatte um die Stellung der abstrakten bzw. der gegenständlichen Kunst immer wieder thematisiert worden,²⁰ und in diesem Zusammenhang ist auch auf Grundlagen und Ziele der Argumentationsstrategien von Kunstpublizisten wie Will Grohmann und Werner Haftmann hingewiesen worden. Die Literatur zur abstrakten Kunst scheint das Interesse der kunsthistorischen Forschung nach wie vor sogar mehr zu bewegen als rein künstlerische Fragen. Immer wieder zeigt sich dabei die Problematik der Verbindung von Kunsttheorie und eigentlicher künstlerischer Praxis. So wurden in dem von Hans Körner herausgegebenen Sammelband *„Flächenland“. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik*²¹ einzelne Aspekte der modernistischen Kunsttheorie wie Raum, Zeit und Fläche von Studenten analysiert. In ihrer Rezension merkte Regine Prange aber zu Recht an, daß erstens mit der Darstellung von Einzelaspekten nicht der grundlegende Charakter und das Verbindende dieses Ideen-Panoramas erfaßt werden könne und zweitens der Zusammenhang von Idee und künstlerischer Form nicht in Frage gestellt wurde.²²

Hinderlich auf die wissenschaftliche Erforschung der Kunstkritik im engeren Sinne wirkt sich aus, daß in vielen Überblicksbeiträgen zur Nachkriegskunst dieser Fachdisziplin eher mit Vorbehalten begegnet wird, während monographische Beiträge zu einzelnen Kritikern wie Franz Roh, Will Grohmann und Eduard Trier überwiegend positiv im Sinne einer

18. Growe 1985/1986, S. 673.

19. Strobl 1998, S. 398.

20. Vgl. die Dissertationen von Falko Herlemann (1989) und Ulrike Wollenhaupt-Schmidt (1994).

21. Körner 1996.

22. Prange 1999, S. 136.

Würdigung ausfallen.²³ Auch John Anthony Thwaites wurde bereits gewürdigt und in den wichtigsten Zügen gut charakterisiert, so von Heiner Stachelhaus in seinem Beitrag *Zur Situation der Kunstkritik in den fünfziger Jahren* und insbesondere monographisch von Christoph Zuschlag.²⁴ Die Kunstkritik der Nachkriegszeit war in jüngster Zeit überdies Thema eines Heftes der Reihe *sediment*, herausgegeben vom Zentralarchiv des Deutschen und Internationalen Kunsthandels, in dem unter anderem Beiträge über John Anthony Thwaites (von der Autorin), Albert Schulze-Vellinghausen (Sabine Scheid) und Albrecht Fabri (Wilfried Dörstel) enthalten sind sowie ein einführender Überblick über die Problematik der Kunstkritik in den fünfziger Jahren von Beate Frosch.²⁵

Ansonsten ist eine kritische Analyse der Kunstkritik der Nachkriegszeit am ehesten im Bereich der documenta-Ausstellungen zu finden. Luise-Christine Horn beschäftigte sich in ihrer Dissertation mit den Begriffen der neuesten Kunstkritik und stützte sich dabei auf 78 Kritiken aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Zeit* sowie der *Welt* zur documenta I–V. Damit faßte sie einen sehr langen Zeitraum zusammen. Für repräsentativ hielt sie die von ihr ausgewählten Kritiken der überregionalen Tagespresse, da die documenta die wichtigsten Strömungen der Zeit aufgreife und deshalb die Presserezensionen auch als Reaktionen der Kunstkritik auf die „gesamte moderne Kunst der westlichen Welt“²⁶ zu sehen seien. Zudem gehören die Verfasser ihrer Meinung nach zu den „Großkritikern“²⁷, wie sie sie mit Peter Hamm bezeichnet. Interessant ist aber, daß sie in ihrer Untersuchung keinen der Kritiker namentlich erwähnt und auch insgesamt eher undifferenziert über *die* Kritik spricht. Sie stellte zentrale Begriffe der Kunstkritik heraus, um sie als „ideelle Reproduktion bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse“²⁸ zu akzentuieren und auf ihre Ursprünge hin zu überprüfen. Letztendlich wies sie den Kritikern aber in erster Linie das Unvermögen, richtig Kritik üben zu können, nach, und kam zu dem Schluß, daß sie über „Herzensergießungen des Kunstliebhabers“²⁹ nicht hinauskämen, sich statt dessen auf die Feststellung rein ästhetischer, ewiger Werte beschränkten.

Ebenfalls anläßlich der documenta-Kritik stellte der Kunstkritiker Georg Jappe, nachdem er sich um eine Bestandsaufnahme sämtlicher in Tages- und Wochenpresse erschienenen Kritiken zur documenta VI bemüht hatte, die Frage: „Die Methoden, wo sind sie?“³⁰ Die Bewertung eines einzelnen Künstlers durch die Kritik zu analysieren, ist eine weitere Perspektive der Rezeptionsforschung. Üblich sind Quellen-Sammlungen, die einzelne Künstler im Spiegel der Presse ihrer Zeit darstellen. Bemerkenswert ist hier der sachliche Ansatz von Christine Hopfengart, die ohne Kritikerschelte oder -lob die Rezeptionsge-

23. Vgl. z. B. Katalog Franz Roh, München 1990; Katalog In Memoriam Will Grohmann, Stuttgart 1987; Müller-Hofstede 1981.

24. Stachelhaus 1996; Zuschlag 1998/99; über Thwaites auch Finckh 1984b.

25. *sediment*. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, 4, 1999.

26. Horn 1977, S. 2.

27. Hamm 1968b.

28. Horn 1977, S. 3.

29. Ebd. S. 218; Zitat in Anlehnung an den häufig zitierten Buchtitel von Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1796.

30. Jappe 1978.

schichte Klees nachzeichnete.³¹ Als Beispiel jüngster Zeit sei weiter auf die Analyse der Kunstkritik zum Werk Anselm Kiefers von Sabine Schütz hingewiesen.³²

Eine Würdigung ist auch die vorliegende Arbeit, was schon in der Wahl des Themas begründet ist. Im wesentlichen sollen aber, wie einleitend beschrieben, die Einblicke in Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstpolitik der fünfziger Jahre, die die Artikel von Thwaites dem heutigen Leser eröffnen, diskutiert werden. Gerade die Strukturen der Kunstpolitik dieses Jahrzehnts werden in der Forschung zumeist aus dem Blickwinkel einer Kritik der Kunstgeschichte, die für das erste Nachkriegsjahrzehnt die fehlende Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit feststellt, beurteilt. Jost Hermand beispielsweise erklärt den oft zitierten Siegeszug der Abstrakten als Erfolg von „rechtsliberalen Verfechtern der Kalten-Krieg-Strategien“³³. Diese These hat sich bis heute gehalten. Leitidee der umfangreichen Darstellung zur Kunstentwicklung in der Bundesrepublik Deutschland von Martin Damus ist dann auch die Frage nach der systemspezifischen Funktion moderner Kunst sowie ihrer Funktionalisierung.³⁴ Johannes Dieter Steinert stellt in seiner Untersuchung zur staatlichen Kunstförderung in Nordrhein-Westfalen dagegen den kulturellen Konservatismus deutscher Politiker heraus.³⁵

Zu den rechtsliberalen Verfechtern werden in der Sekundärliteratur neben den Kritikern die Vertreter zweier privater Initiativen zur Förderung der modernen Kunst gezählt, nämlich des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie sowie des Deutschen Kunstrats e. V. Auch Werner Bühner stellte in seinem Beitrag zur Kunstpolitik des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie die Behauptung auf, das Motiv der Bevorzugung abstrakter Kunst durch einzelne Persönlichkeiten dieses Gremiums sei die Demonstration einer pro-modernen Haltung, die gleichzeitig eine Distanzierung von der deutschen Vergangenheit bedeutete, gewesen.³⁶ Noch 1999 sah sich Karl-Ludwig Hofmann aber dazu veranlaßt, die nahezu eineinhalb Jahrzehnte zurückliegende Feststellung Martin Warnkes zu wiederholen, daß über die „realen Formen der Durchsetzung abstrakter Malerei“³⁷ wenig bekannt sei. Zur Entwicklung des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie liefern – in Anbetracht der Tatsache, daß ein entsprechendes Archiv fehlt – die von diesem selbst herausgegebenen Publikationen sowie der Aufsatz von Werner Bühner immerhin die wichtigsten Anhaltspunkte. Die Geschichte der deutschen Sektion der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) ist aufgearbeitet worden,³⁸ die Geschichte des Deutschen Kunstrates e. V. dagegen wurde bisher nicht thematisiert.

Ob man methodisch einen Kritiker, eine Ausstellung oder einen Künstler zum Ausgangspunkt nimmt, eine sich auf die Rezensionen in Tageszeitungen stützende vergleichende Analyse ist ein mühsames Unterfangen. Selbst im Zeitalter von Mikrofiche und

31. Hopfengart 1989.

32. Schütz 1999.

33. Hermand 1986, S. 202.

34. Damus 1995, S. 20.

35. Steinert 1998, S. 17.

36. Bühner 1993, S. 595.

37. Katalog Brennpunkt Informel, Heidelberg 1998/99, S. 159; Warnke 1985, S. 209.

38. Eickhoff 2001.

Computer scheinen, davon weiß Georg Jappe in seiner Textsammlung *Beuys packen* zu berichten,³⁹ die Zeitungsarchive auf Forschungsbedürfnisse dieser Art nicht vorbereitet zu sein. Gesammelt wird dort nur für den eigenen Gebrauch, nach einzelnen Autoren erst in jüngster Zeit rubriziert, und die Beschaffung der Quellen wird für den Außenstehenden zur Kostenfrage. Gute Zusammenstellungen von Kunstkritiken der Nachkriegszeit sind dennoch bereits in Jutta Helds Studie *Kunst und Kunstpolitik 1945–1949. Kulturaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg*⁴⁰ und in Bernd Growes Katalog-Beitrag sowie in der Dokumentation zur Ausstellung *1945–1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland* in der Nationalgalerie Berlin 1985/1986 zu finden.⁴¹ Ausstellungskataloge der einzelnen Künstler, Galerienchroniken und Künstlerbibliographien bieten sich als weitere Quellen an. Darüber hinaus bilden die Privatarhive einzelner Kritiker, für deren Erhaltung und Bearbeitung sich das Zentralarchiv des Deutschen und Internationalen Kunsthandels, Köln, einsetzt, eine wichtige Basis für die Rezeptionsforschung.

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist das Archiv von John Anthony Thwaites, in dem sich Briefwechsel, Manuskripte, Zeitungsausschnitte und Zeitungen befinden. Viele der Manuskripte der fünfziger Jahre sind weder mit einem Vermerk des Publikationsortes noch mit einem Datum versehen. Trotzdem sind sie eine der Hauptstützen für die vorliegende Untersuchung, denn auch wenn ihre Resonanz in der Öffentlichkeit nicht nachzuverfolgen ist, sind hier Argumente formuliert, die sich in den verstreut publizierten Ausstellungsrezensionen wiederholen. Eine vollständige Zusammenstellung sämtlicher Artikel von Thwaites ist kaum zu leisten, da er als Kritiker für Tageszeitungen unzählige Rezensionen schrieb, die an den unterschiedlichsten Orten publiziert wurden und die unterschiedlichsten Themen betreffen. Zwar hat Thwaites Zeitungen, in denen seine Artikel erschienen, gesammelt, aber längst nicht zu jedem Zeitschriftenbeitrag hat sich ein Belegexemplar im Archiv erhalten, so daß es unmöglich ist, seine Schreibtätigkeit lückenlos zu verfolgen. Als Anhang zur Arbeit wurde, um die Themenbreite des Kritikers zu veranschaulichen, deshalb lediglich eine Auswahl aufgelistet, auf die sich die vorliegende Untersuchung stützt. Für die sechziger Jahre bietet sich als Quelle in erster Linie Thwaites' eigene Sammlung seiner – auch in seinen Augen – besten Beiträge in dem Buch *Der doppelte Maßstab*⁴² an. Obwohl der Untertitel dieser Publikation angibt, Kritiken aus der Zeit von 1955 bis 1966 zu umfassen, sind tatsächlich nur ein Text von 1955 und zwei von 1957 enthalten. Hauptsächlich wurden also Kritiken erst ab dem Jahr 1959 aufgenommen, d. h. der Zeit, in der die abstrakte Kunst längst akzeptiert war und neue Tendenzen neue Herangehensweisen forderten. Hinweise auf weitere Veröffentlichungen geben schließlich auch die Bibliographien verschiedener Künstlermonographien, wenn man auch den Namen Thwaites in einigen vergeblich suchen wird, da – obwohl er zu jedem prominenten Künstler der fünfziger Jahre Stellung bezogen hat – viele seiner Kommentare nicht ausschließlich positiv sind und wohl deshalb auch nicht aufgelistet werden.

39. Jappe 1996, S. 195f.

40. Held 1981.

41. Growe 1985; Dokumentation im Katalog 1945–85, Berlin 1985, S. 454–616.

42. Thwaites 1967.

Neben dem im Besitz von Barnabas Thwaites, Berlin, befindlichen Archiv von John Anthony Thwaites (abgekürzt = ATB) wurden weiter das Archiv Will Grohmann, Staatsgalerie Stuttgart (abgekürzt = AGS), das Bundesarchiv Koblenz (Bestand des Deutschen Kunstrats e. V.) sowie das Archiv des deutschen und internationalen Kunsthandels, heute in Köln, eingesehen. Publikationen und Kritiken von Thwaites werden wie folgt zitiert: Thwaites, ggf. Kurztitel, Erscheinungsjahr und Numerierung des Anhangs. Für die zitierten Tageszeitungen wurden die bekannten Abkürzungen verwendet: DZ = Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, FAZ = Frankfurter Allgemeine Zeitung, NZ = Neue Zeitung, SZ = Süddeutsche Zeitung.

Für das sehr freundliche Entgegenkommen und für wertvolle Hinweise danke ich zuallererst Barnabas Thwaites, der mir auch die Möglichkeit gegeben hat, das Archiv seines Vaters durchzusehen, sowie der Frau des Kritikers, Gitta Thwaites. Von vielen heute noch im Rheinland tätigen Künstlern, Kritikern und Galeristen habe ich Informationen erhalten, insbesondere haben ausführliche Gespräche mit Thomas Grochowiak, Armin Sandig, Adam Seide und Dieter Brusberg geholfen, die Persönlichkeit John Anthony Thwaites' und seine Rolle im Kunstleben der fünfziger und sechziger Jahre zu erfassen. Hinweise zu einzelnen Kritikern und der Geschichte der deutschen Sektion in der Association Internationale des Critiques d'Art erhielt ich darüber hinaus von Dr. Hanns Theodor Flemming, Dr. Horst Richter, Walter Vitt und Ingeborg Fabri. Ihnen genauso wie Dr. Brigit Janzen, Dr. Christoph Zuschlag und insbesondere Dr. Wilfried Dörstel, die mich bei meinen Recherchen unterstützten, bin ich zu Dank verpflichtet. Dr. Wilfried Dörstel, Dr. Martin Morgenstern, Janine Roloff (†) und meiner Doktormutter Professor Gerda Breuer danke ich überdies für die kritische Durchsicht des Manuskripts und ihre ständige Gesprächsbereitschaft.

2. ZUR ENTWICKLUNG DER KUNSTKRITIK IN DEUTSCHLAND

2.1 Die Kunstkritik in Deutschland bis zum Zweiten Weltkrieg

Eine erste Geschichte der Kunstkritik schrieb 1904 der Berliner Kunstkritiker Albert Dresdner unter dem Titel *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*.⁴³ Während Dresdners Überblick mit Denis Diderot endet, verfolgte sein Nachfolger, Lionello Venturi, dessen Geschichte der Kunstkritik erstmals 1936 veröffentlicht wurde, die Linie bis ins 20. Jahrhundert zum Surrealismus und zu den Schriften Frank Lloyd Wrights. Beide versuchten, einleitend den Begriff der Kunstkritik zu definieren, um dann einen Überblick über die verschiedenen Ansätze der Kunstpublizistik zu geben. In den vierziger Jahren beschäftigte sich der Kunsthistoriker und Künstler Franz Roh mit der Kunstkritik im Sinne einer Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens: Sein Buch *Der verkannte Künstler*⁴⁴, geschrieben während des Krieges, 1944 abgeschlossen und erst 1948 erschienen, zeichnet, um die These der Relativität des Werturteils zu beweisen, den Leidensweg heute unumstrittener Maler, Musiker und Literaten nach, deren Größe zu Lebzeiten von vielen verkannt wurde. Roh beschloß seine Untersuchung mit einem theoretischen Teil, in dem er negative Kritik und Wertung problematisierte.

Albert Dresdner⁴⁵, Lionello Venturi und Franz Roh waren selbst als Kunstkritiker tätig, und für alle bestand bei ihren historischen Rückblicken auch die besondere Relevanz, die eigene Profession zu hinterfragen. Allen drei Autoren mußte daran gelegen sein, den Begriff der Kunstkritik zu klären, doch trotz theoretischer Unterscheidungsversuche scheint er ihnen im Verlaufe ihrer Untersuchungen immer wieder verloren zu gehen. Während Dresdner und Venturi als Chronisten der Kunstkritik darum bemüht waren, einen Überblick über Viten und Traktate, ästhetische Theorien und kunsthistorische Schriften zu geben, die in irgendei-

43. Ein geplanter Folgeband kam nicht mehr zur Ausführung. 1968 wurde der erste Band neu aufgelegt und mit einem Vorwort von Peter M. Bode versehen.

44. 1993 neu aufgelegt und mit einem Vorwort von Wulf Herzogenrath versehen.

45. Zur Biographie von Dresdner vgl. Koszinowski 1985, S. 219.

ner Form ein Werturteil beinhalten, ging es Roh um Ursachen der Verkennung bzw. um jenes Neue, das er immer der Gefahr ausgesetzt sah, verkannt zu werden. Keiner der drei Autoren unterschied nach Ursprung der Texte oder literarischen Gattungen, statt dessen wurden die verschiedensten Aussagen über Kunst, die im weitesten Sinne wertend sind, gesammelt.

Die kurze Skizzierung der Entwicklung der Kunstkritik in Deutschland, die hier in das Thema einführen soll, muß, wie auch in den bisherigen historischen Abrissen die unterschiedlichen Kunstpublizisten allgemein als Kritiker bezeichnet werden, zunächst von einem ungeklärten Begriff ausgehen. Vorgestellt werden können lediglich einzelne Persönlichkeiten, die das Bild von dem, was Kunstkritik ist und was sie will, prägten. Dank Rezeptionsforschung und Kontexttheorie haben die die Malerei und Skulptur begleitenden theoretischen Diskurse, die Kritiken, Interpretationen und Kommentare heute als wesentliche Aspekte der Kunstgeschichte eine Aufwertung erfahren. Bei der diesbezüglichen neueren wissenschaftlichen Erforschung lag zunächst ein Schwerpunkt in Frankreich, während die deutschsprachige Kunstkritik des 19. Jahrhunderts lange noch im Schatten der großen französischen Literaten stand.

Der Ursprung der modernen literarischen und journalistischen Kritik wird allgemein in einer neuen, mit den Pariser Salon-Ausstellungen des 18. Jahrhunderts sich etablierenden Öffentlichkeit des Kunstwerks gesehen.⁴⁶ Denis Diderot und Charles Baudelaire sind die Leitfiguren der modernen Kunstkritik, die auch in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts noch maßgeblich die Vorstellung vom Kritiker prägten. Mit Diderot und dessen zwischen 1759 und 1781 geschriebenen Salons setzte eine persönliche, intuitive und normenkritische Kunstkritik anstelle einer akademischen Regelkritik ein. Bezeichnenderweise bezog man sich in den sechziger Jahren auf sein Bekenntnis zur Subjektivität:

Dies ist meine Regel: Ich bleibe vor einem Gemälde stehen, wenn der erste Eindruck immer schwächer wird, gehe ich weg, wenn es mich im Gegenteil immer mehr fesselt, je länger ich es betrachte; wenn ich nur mit Bedauern mich abkehre; wenn es in mir gegenwärtig ist, nachdem ich es verlassen habe, so nehme ich es.⁴⁷

Charles Baudelaire dagegen war derjenige, der, wie Lionello Venturi in seiner *Geschichte der Kunstkritik* betonte, in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Anerkennung der schöpferischen Phantasie und dem künstlerischen Schaffen als einer ideellen, von allen Regeln der Schönheit unabhängigen Tätigkeit einerseits und dem Bewußtsein für das Kennzeichnende der Gegenwart, das Moderne und Avantgardistische andererseits die entscheidenden Grundlagen für eine zukünftige Kritik legte.⁴⁸ Als Credo vieler Rezensenten gilt bis heute Baudelaires politisch akzentuierte Auffassung:

Um gerecht zu sein, das heißt, um überhaupt eine Daseinsberechtigung zu haben, muß die Kritik parteiisch, leidenschaftlich, politisch sein: Sie muß einen exklusiven Standpunkt vertreten – aber den Standpunkt, der die weitesten Ausblicke eröffnet.⁴⁹

46. Dazu Germer/Kohle 1991, S. 288.

47. Gerhard Weber in: Das Kunstwerk, 19. 1965/66, 1, S. 6–7, hier S. 7.

48. Venturi (1936) 1972, S. 240 (hier Zitat), zu Baudelaire weiter ebd. S. 249–252, S. 313.

49. Zitiert nach ebd., S. 249.

Aktualität, Subjektivität und ein literarischer Stil sind seither die wesentlichen Aspekte, die das Schreiben über die zeitgenössische Kunst als Kritik auszeichnen. Venturi zufolge waren es in Deutschland aber weniger die Dichter als vielmehr die idealistische Philosophie und später die auf der wertungsfreien Wahrnehmung basierende kunsthistorisch-analytische Methodik eines Konrad Fiedler oder der Kunsthistoriker Alois Riegel und Heinrich Wölfflin, die neue Grundlagen schufen. Auch Kunsthistoriker übernehmen Funktionen des Kunstkritikers insofern, als sie einzelne Werke der Kunstgeschichte aussondern, analysieren, einordnen und damit auch werten. Viele bezogen aber auch zur aktuellen Kunst ihrer Zeit Stellung und sind in dieser Hinsicht ins Blickfeld der Forschung gerückt, so Jakob Burckhardt, Franz Kugler, Friedrich Pecht, Richard Muther, Julius Meier-Graefe oder Paul Westheim.⁵⁰

Nach Kenworth Moffett kam die deutsche Kunstkritik – gemeint ist die Kunstkritik im engeren Sinne, d. h. die Kritik bezogen auf das Tagesgeschehen der Kunst – erst mit den Ausstellungen im Münchener Glaspalast ab Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts zu mehr als regionaler Bedeutung.⁵¹ Eine Generation später als in Frankreich und England, so Philip Ursprung, hatte sie sich in den achtziger Jahren einen festen Platz im Kunstleben erobert.⁵² Verschiedene Kritikerkreise hatten jeweils ihr spezielles Publikationsorgan, was nicht bedeuten mußte, daß Aufsätze zur Kunst, die konträre Meinungen vertraten, ganz ausgeschlossen wurden. Das wichtigste Publikationsorgan der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Schornsche *Kunstblatt* (1820–1848), nach Rudolf Quast die erste moderne Kunstzeitschrift, in der auch Historiker wie Jakob Burckhardt und Franz Kugler veröffentlichten.⁵³ In der Mitte des Jahrhunderts waren es das *Deutsche Kunstblatt* (1850–1858) und die *Zeitschrift für bildende Kunst* (1866–1932). Zahl und Bedeutung der Kunstzeitschriften nahmen in den neunziger Jahren zu.⁵⁴ Wichtig für das allgemeine Kunstgeschehen wurden unter anderem *Die Kunst für Alle* (1885–1943) und *Der Kunstwart* (1887–1932), später dann *Kunst und Künstler* (1902–1933) und *Cicerone* (1909–1930). Weniger repräsentativ als avantgardistisch waren kurzlebige Zeitschriften wie *Pan* (1895–1899) oder *Das Atelier* (1890–1897).

Zur ersten Kritikergeneration von Bedeutung gehörten Ludwig Pietsch in Berlin und in München Friedrich Pecht, „Hauptleithammel in den siebziger Jahren“, wie Hans Thoma ihn nannte.⁵⁵ Pechts Anliegen war die Nacherzählung, die Nachdichtung, verbunden mit einer Kritik des technischen Vermögens des Künstlers. Als er 1885 die Herausgabe der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* übernahm, galt er dadurch, daß er eine neue Klassik mit nationalen Themen als Kunstideal propagierte, bereits als konservativer Vertreter einer älte-

50. Einen Überblick über die Kritik in Deutschland zwischen 1820 und 1860 gibt Leonore Koschnick in ihrer Arbeit über Franz Kugler (1985). Einblick in die Geschichte der deutschen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert geben Monographien zu Kunstzeitschriften und einzelnen Kritikern: Quast 1936; Moffett 1973; Paas 1976; Bringmann 1982; Koszinowski 1985; Sitt 1992; Myrlach 1993; Schleinitz 1993; Windhöfel 1995; Ursprung 1996.

51. Moffett 1973, S. 42.

52. Ursprung 1996, S. 65.

53. Quast 1936, S. 13.

54. Ursprung 1996, S. 19ff.; Paas 1976, S. 10.

55. Bringmann 1982, S. 185.

ren Kunstrichtung. Ein Gegner des Naturalismus von Leibl und Courbet oder der Freilichtmalerei eines Liebermann und von Uhde mißfiel ihm ebenso – soweit überhaupt bekannt – der neue französische Impressionismus. Statt dessen stellte er sich, wie andere Publizisten in seiner Zeitschrift, auf die Seite der realistischen Darstellungsart in Genre- und Historienmalerei, vertreten durch Piloty, Anton von Werner und Adolf Menzel.

Ab den späten achtziger Jahren wandte sich dann eine neue Kritikergeneration mit Richard Muther, Hermann Bahr, Emil Heilbut und Cornelius Gurlitt gegen Realismus und akademischen Naturalismus und gegen eine normative Ästhetik.⁵⁶ Als Neo-Idealisten oder Neu-Romantiker werden sie von Moffett bezeichnet.⁵⁷ Ihnen zufolge war für die Qualität eines Künstlers nicht die Nachahmung der Wirklichkeit gemäß anerkannter Kunstregeln, sondern der unabhängige Individualismus und die Darstellung der inneren Anschauung, von Gedanken und Gefühlen, ausschlaggebend.⁵⁸ Beiträge zur Kunst, die vor allem in dem seit 1887 erscheinenden *Kunstwart* veröffentlicht wurden, setzten das selbständige Naturstudium über alle Akademieregeln. Die deutsche Historienmalerei wurde von der neuen Phantasiekunst abgelöst. Wie die *Kunst für Alle* war auch der *Kunstwart* deutsch-national ausgerichtet. Arnold Böcklin und Max Klinger waren die Künstler der Stunde.

Ging es auf seiten der Kunst um die eigenständige Schöpfung anstelle der Nachschöpfung, so ging es auf seiten der Kunstbetrachtung nun um die Subjektivität aller Kritik, aber auch um die Beschreibung der „Wirkung mit echt künstlerischen Mitteln“⁵⁹, letztendlich also wieder um die Form. Die Aufgabe des Kritikers war in erster Linie die Nachdichtung, die Identifikation des Kritikers mit dem Künstler. Die Kritiker waren auf einem Höhepunkt des Selbstbewußtseins, fühlten sich als Geschmacksbildner, Diener der Kunst und Freund des Künstlers.⁶⁰ Die neue Kritikergeneration schrieb nicht in erster Linie für das Publikum, nicht für alle, sondern versuchte, im Kunstwerk das Neue und Moderne, das Ursprüngliche und poetisch Schöpferische auszumachen. Eine Kritik im Sinne von Wertung war angesichts der Genialität des Künstlergeistes ausgeschlossen.⁶¹

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts setzte unter dem Einfluß des französischen Impressionismus die formalanalytische Kritik von Julius Meier-Graefe neue Maßstäbe. Die nachschöpfende, nachdichtende Kritik wurde durch eine rein auf dem Visuellen, Ästhetischen und Formalen basierende Kunstbetrachtung abgelöst. Die avantgardistische Zeitschrift war nun *Kunst und Künstler*. Die Fragestellung Meier-Graefes war nicht mehr vorrangig die nach einem Thema, einem Inhalt, sondern die nach der Vision des Künstlers und der Umwandlung einer künstlerischen Sensibilität in Form.⁶² Das Malerische war für ihn die Kategorie oder die Norm, auf die hin er Bilder prüfte. 1904 veröffentlichte Meier-

56. Ursprung 1996, S. 67ff.

57. Moffett 1973, S. 43.

58. Koszinowski 1985, S. 177f., S. 209; Ursprung 1996, S. 45, S. 81ff.

59. Koszinowski 1985, S. 30.

60. Herman Helferich, Künstler und Kunstkritiker, in: Die Kunst für Alle, 6. 1891, 11, S. 16, zitiert von Ursprung 1996, S. 67.

61. Ursprung 1996, S. 70; Moffett 1973, S. 44.

62. Moffett 1973, S. 102; zur formalistischen Kritik Meier-Graefes vgl. auch Manheim 1990, S. 100f.

Graefe seine erste Fassung der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Ein Jahrzehnt später erschien der Text verändert in zwei Bänden und wurde 1924 um einen dritten Band *Die Kunst unserer Tage – von Cézanne bis heute* ergänzt. Als Kunsthistoriker wählte er für diese entwicklungsgeschichtliche Darstellung einen bestimmten Kreis von Künstlern aus und war insofern ein wertender Historiker. Dieser Künstler-Kanon, wie er von ihm bestimmt wurde, hat sich in der Geschichte bewährt, und vor allem deshalb findet Meier-Graefe heute als Kritiker Anerkennung.

Kritisch stellte Meier-Graefe Mängel selbst im Œuvre der von ihm ausgewählten bedeutenden Künstler fest. Als moderner Kritiker an der Kunst der französischen Impressionisten geschult, war ihm die Person Böcklin, in einer Zeit der allgemeinen Böcklin-Euphorie, zudem eine ausführliche Studie wert, die zeigen sollte, daß dieser den Ruhm, den er in Deutschland erntete, nicht verdient habe, ebenso wenig wie Hans Thoma oder Max Klinger. In seiner Schrift *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten* unterzog er Böcklins Malerei einer kritischen Prüfung.⁶³ Seine theoretische Grundlage, nämlich die Einheits-Lehre, nach der alle Elemente einer malerischen Gestaltung eine organische Einheit bilden, hat als objektiver Maßstab allerdings kaum überzeugen können.⁶⁴ Im Grunde war Böcklin für ihn auch weniger ein künstlerisches als ein ideologisches Problem, und Ziel seines Angriffs war weniger die Malerei als vielmehr der formal undifferenzierte ideologische Kunstbegriff der Böcklin-Anhänger. Durch seine Angriffe auf den Maler, mit denen er zugleich die Kultur des „neuen vielgeschäftigen, mächtigen Deutschtums“, in dem „Gedankenträgheit und Empfindungstoleranz“⁶⁵ herrsche, in Frage stellte, zog er unter anderem den Zorn der in den Zeitschriften tonangebenden deutsch-national Gesinnten auf sich.⁶⁶

Es zeigen sich hier – wie auch später in dem Zeitraum, der uns beschäftigen soll –, zwei methodische Ansätze, die insofern miteinander konkurrieren, als eine Kritik, die sich in erster Linie mit der Bildthematik beschäftigt, von einer Kritik unterstützt oder korrigiert werden soll, die von sich behauptet, daß sie formalanalytisch und damit rein kunstimmanent vorgeht. Ziel der formalistischen Kritiker, die, wie Moffett schreibt, heute moderne Klassiker sind, ist nicht die Bewertung der Aussage des Kunstwerks, sondern das Nachzeichnen einer kontinuierlichen entwicklungsgeschichtlichen Linie und die Positionierung des einzelnen Kunstwerks innerhalb des Gesamtgeschehens.

Julius Meier-Graefe gilt als der erste moderne deutsche Kunstkritiker von Einfluß. Neben ihm war Karl Scheffler, der als Schriftführer in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* die Ausstellungen besprach, der zweite bedeutende Kunstpublizist der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Schon der Kubismus schien Meier-Graefe allerdings fragwürdig: „Ich sehe immer noch durch den Kubus hindurch auf den Kubisten“, schrieb er in seinem Buch *Wohin treiben wir?*, „erkenne eine öde Philistervisage die trotz alledem akademische Nase,

63. Meier-Graefe 1905.

64. Moffett 1973, S. 56.

65. Meier-Graefe 1905, S. 269.

66. Vgl. Paret 1981, S. 197ff.; auch Myrlach 1993, S. 352ff.; Moffett 1973, S. 59; Koszinowski 1989, S. 290.

das treue Auge, die geschwungene Locke.“⁶⁷ Die neue Kunst der Expressionisten betrachteten beide mit zunehmender Antipathie. Die Ablösung durch eine neue formalistische Kritik erfolgte indessen bald.

Wilhelm Hausenstein plädierte ebenfalls für eine formale Betrachtung des Kunstwerks. Statt sich an den Theorien der neuesten Kunst zu stören, empfahl er aber seinen älteren Kollegen:

Sie sollen überhaupt nur erst einmal das lernen, was sie längst zu können behaupten: ein Bild formal ansehen. Hier sind berühmte Kunstkritiker, gescheite Propagandisten des Impressionismus höchst sonderbar gescheitert. Es darf behauptet werden: wer einen Manet oder einen Delacroix oder einen Poussin wirklich formal und nur formal angesehen hat, der muß auch im kubistischen Bild, in dieser elementaren Formenmystik eine irrationale Erregung finden.⁶⁸

Hausenstein, der als einer der ersten über Paul Klee schrieb, war wie Meier-Graefe ein *homme de lettres*, verstand sich wie dieser als Kunstschriftsteller und war gleichzeitig ein nicht nur die Form, sondern auch den ideellen Gehalt des einzelnen Werks betrachtender Analytiker der Kunst.⁶⁹ Während Meier-Graefe versuchte, eine Lehre der Einheiten einzuführen, zugleich aber vor allem die Inhalte der Bilder Böcklins verwarf, argumentierte Hausenstein als Sozialist und Christ gegen das rein Artistische und für eine soziale Ästhetik.⁷⁰ Auch er versuchte den sozialen Gehalt der Kunst zwar am Stil, letztendlich aber doch an der Gestaltung von Inhalten festzumachen. Denn Form war auch für Hausenstein nie Selbstzweck:

Wir sprechen immer von Formalität – aber sie ist ohne ein immer mitverstandenes bewegendes Zentrum, dessen Form sie ist, nicht denkbar, und nicht vorzustellen ohne den Bezug dieses Zentrums auf das Jenseitige,⁷¹

schrrieb er zur Zeit des Expressionismus.

In Individualismus und Subjektivismus von Kunst und Kunstbetrachtung sah Hausenstein die größte Gefahr – ein Thema, das ähnlich in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg für kurze Zeit zumindest in der westdeutschen Kunstdiskussion aufkam. Deshalb kritisierte er schon in den zehner Jahren die gegenwärtige Kunst und hoffte auf eine neue Entwicklung. So schrieb er 1912:

Die moderne Kunst entbehrt der organisierten sozialen Basis. Sie ist analytisch, subjektivistisch, sie zerspellt das Ganze in Spezialistenwerke. Zur Synthese fehlt der Kunst noch

67. Meier-Graefe 1913, S. 109.

68. Hausenstein 1914, S. 322.

69. Wilhelm Hausenstein: Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters, München 1921. Vgl. zu Hausenstein auch Hopfengart 1989, S. 24, S. 44ff.; Katalog Wilhelm Hausenstein. Wege eines Europäers, München 1967; Sulzer 1982, zum Kunstschriftsteller hier S. 57–61, zum *homme de lettres* S. 64–65.

70. Hausenstein 1914, Neuntes Kapitel: Das soziale Element in der Kunst der Gegenwart, S. 177–204; Sulzer 1982, S. 55–57.

71. Hausenstein 1919, S. 74.

beinahe alles: Es fehlt ihr zur Wirksamkeit der Begriff der Öffentlichkeit. Der Sozialismus will ihn bringen, diesen Begriff der begeisterten geordneten, wohltemperierten Weite.⁷²

Erste Anzeichen für diesen neuen Stil zeigten sich ihm in einem monumentalen Malstil, der für ihn auf eine neue Öffentlichkeit hinzudeuten schien.

Daß Meier-Graefe, der für Hausenstein der „bedeutendste Kunstschriftsteller, den Deutschland seit Jahrzehnten erlebt hat, der glänzendste Geist in der europäischen Kunstkritik unserer Tage“⁷³ war (wenn auch, wie Hausenstein wohl bemerkte, in Sachen Kunst kompetent nur bis zum Jahr 1910), eine Schrift wie *Wohin treiben wir?* herausgeben konnte, bedauerten viele. Meier-Graefes ursprünglich als Antwort auf Carl Vinnens *Protest deutscher Künstler* von 1911 (der sich gegen die die französische Kunst bevorzugende Kunstpolitik richtete) gehaltene Rede war unerwartet skeptisch der jüngsten Malereientwicklung gegenüber ausgefallen.⁷⁴ Dem eineinhalb Jahrzehnte älteren Kollegen unterstellte Hausenstein daraufhin klassisches Moralisieren – ein Vorwurf, der ihn dreißig Jahre später selbst treffen sollte. Schon Hausensteins Vortrag *Über Expressionismus in der Malerei*, veröffentlicht 1919, und *Die Kunst in diesem Augenblick* von 1920 zeugten für Franz Roh, der sich in der Zeit nach dem Krieg die Verteidigung jüngster Kunstentwicklungen gegen die seiner Meinung nach konservative Kritik zur Aufgabe machte, von Zweifeln an der modernen Kunst.⁷⁵ 1950 bekräftigte Hausenstein noch einmal seine kritische und sogar ablehnende Haltung gegenüber den neuesten Kunstentwicklungen der Zeit in seinem Buch – wie Meier-Graefe überschrieb er es mit einer Frage – *Was bedeutet die moderne Kunst?*⁷⁶

Zwei Kritiker der Zeit des Kubismus, beide sowohl Kunstwissenschaftler als auch Kunstschriftsteller, die als Juden aus dem kulturellen Leben verdrängt und nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst nicht registriert wurden, waren Max Raphael und Carl Einstein. Beide veröffentlichten Beiträge zur zeitgenössischen Kunst im *Kunstblatt* oder in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*. Für beide war ein ganz wesentlicher Gesichtspunkt ihrer wissenschaftlichen und kritischen Methodik die Frage nach der zeitgemäßen Raumauffassung eines Künstlers. Auf die unterschiedlichen Kubismus-Interpretationen Raphaels, Einsteins und Hausensteins kann hier nicht weiter eingegangen werden. Die theoretischen Ansätze der beiden ersteren hätten allerdings, wären sie beachtet worden, gerade in der Zeit der Interpretation des Informel als Ausgangspunkt dienen können, denn auch die Kunsttheorie der modernistischen Nachkriegskritiker propagierte, worauf zurückzukommen ist, ein neues Bewußtsein für den Raum als ausschlaggebend für die Herausbildung eines neuen Weltbildes. Einstein beispielsweise hatte schon – ganz ähnlich wie die Modernisten mehr als vier Jahrzehnte später – zur Zeit des Kubismus die Verunsicherung des alten geometrischen Raumbegriffs beschrieben:

72. Wilhelm Hausenstein: Gedanken zu einer ‚Soziologie des Stils‘, erschienen im Neuen Merkur, Berlin 1912, wiederabgedruckt in: Hausenstein 1960, S. 246–256, hier S. 253.

73. Hausenstein 1914, S. 309.

74. Moffett 1973, S. 107.

75. Roh 1961, S. 66.

76. Im selben Jahr veröffentlichte Karl Scheffler seine Schrift *Kunst ohne Stoff*.

Einmal mußte man darauf stoßen, daß der Raum nichts Festes, sondern ein Geschehen, ein Erleiden, ein Tun bedeutet, und lediglich eine bequeme Abkürzung und Schematisierung vielfältigen Erlebens ist. Doch das Sehen war zu ungeheuerlicher Pedanterie erstarrt, und trotz allen Variantenspiels mit sekundären Mitteln blieb der Raum fest und substantiell, ihn selber, Schoßhund und ‚flic‘ zugleich, wagte man nicht anzufassen oder optisch zu bezweifeln. Von alter Mathematik besessen, wählte man ihn homogen, kontinuierlich, unendlich.⁷⁷

Vor allem Carl Einstein hat die neuere Forschung beschäftigt.⁷⁸ Ab 1920 schrieb er „kunstkritische Auftragsarbeiten“ – schlicht aus finanziellen Gründen, hielt aber diese Form zu schreiben abschätzig für „bildenden Kunstschmarren“ und eine „verfluchte Kunstschreiberei“.⁷⁹ Schon Meier-Graefe hatte den, wie er meinte, typisch deutschen „Irrtum, Kunst zu denken, statt zu betrachten“⁸⁰ ausräumen wollen. Einstein plädierte, wie auch Hausenstein, für ein Kunsterleben ohne Denken als Grundlage der Betrachtung, und auch er forderte eine neue, zeitgemäße Kunstkritik. Hatte Meier-Graefe dem Impressionismus gegen die kaiserliche Kunstdoktrin Anerkennung erkämpft, so war Einstein nun die „peinliche Impressionismusschreiberei“⁸¹ des populären Kritikers zuwider.

Während Meier-Graefe das reine Sehen und die reine Formkunst als modern vertrat, war Einsteins Ausgangspunkt zwar auch die „unbegriffliche ästhetische Wahrnehmung“⁸², doch war der neue Stil des Kubismus für ihn nicht allein eine Sache der Kunst.⁸³ Das Artistische der Impressionisten, das Meier-Graefe als das konstitutive Element von Kunst überhaupt feststellte, wurde bei Einstein zum Mangel. Einstein erwartete vom Künstler in erster Linie einen neuen erkenntniskritischen Beitrag.⁸⁴ 1926 veröffentlichte er in der Reihe der Propyläen Kunstgeschichte seine *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, die von der Forschung als „kubistisches Manifest“⁸⁵ gewertet worden ist. Aufgrund seiner Beschäftigung mit Picasso und Braque im Kontext neuer naturwissenschaftlicher Untersuchungen zum Phänomen des Raumes wurde er, wie Paul Westheim beispielsweise feststellte,⁸⁶ zum Vertreter einer normativen Ästhetik, und die schärfste Waffe des Kritikers war laut Kiefer die, Künstler und Kunstbewegungen aufgrund ihres Verständnisses der neuen Raumtheorien zu beurteilen.⁸⁷

77. Aus Carl Einstein: Georges Braque, zitiert nach Kiefer 1994, S. 133. Vgl. auch: Max Raphael: Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque, (hg. von Hans Jürgen Heinrichs) Frankfurt a. M., New York 1986; ders.: Bild-Beschreibung: Natur, Raum und Geschichte in der Kunst, (hg. von Hans Jürgen Heinrichs unter Mitarbeit u. mit einem Nachwort versehen von Bernd Growe) Frankfurt a. M., New York 1987.

78. Oehm 1976; Franke-Gremmlspacher 1989; Riechert 1992; Kiefer 1994; Fleckner/Gaethgens 1996.

79. Riechert 1992, S. 175; Kiefer 1994, S. 272; Fleckner 1996, S. 10.

80. Entwicklungsgeschichte 1904, Bd. 1, zitiert nach Moffett 1973, S. 50.

81. Fleckner/Gaethgens 1996, S. 19.

82. Kiefer 1994, S. 123.

83. Fleckner/Gaethgens 1996, S. 11.

84. Ebd., S. 25; Riechert 1992, S. 59, S. 63f.

85. Kiefer 1994, S. 378.

86. Ebd., S. 284.

87. Ebd., S. 296.

Nach seinen Forschungen zum Kubismus wurde für Einstein dann die Idee der Kunst als „Umbildung der seelischen Strukturen“, die Malerei als Form des „inneren Bildens“ im Surrealismus und schließlich bei Paul Klee deutlich. In der 3. Auflage seiner Propyläen Kunstgeschichte von 1931 hielt Einstein Klee sogar für den bedeutendsten deutschen Künstler, so daß er, wie Fleckner und Gaethgens herausstellen, die Entwicklung der modernen Kunst nun beschrieb als einen Verlauf von der „formalen Selbstbesinnung um 1900 über die revolutionäre Raumauffassung des Kubismus hinaus zu einer neuen, mythisch bestimmten Kunst“⁸⁸.

In den zwanziger Jahren war Paul Westheims Zeitschrift *Das Kunstblatt* (1917–1933) in Deutschland das wichtigste Publikationsorgan für aktuelle Kunst. Während die Zeitschrift *Kunst und Künstler* insbesondere den Verteidigern der französischen Impressionisten offenstand, bot sich hier der Verteidigung der neuen Kunst des Expressionismus bzw. der sogenannten Neuen Sachlichkeit eine Basis. Mit Will Grohmann, Bruno E. Werner, Adolf Behne, Fritz Nemitz, Gustav Friedrich Hartlaub oder Franz Roh schrieben dort Kritiker, die auch in den fünfziger Jahren wieder in diesem Bereich tätig sein sollten. Neben den Fachzeitschriften boten die aktuell berichtenden Zeitungen natürlich ein Forum für die Auseinandersetzung um die Moderne, so vor allem die *Frankfurter Zeitung*, die *Vossische Zeitung* oder das *Berliner Tageblatt*. Zwar kam allgemein dem Kunstbericht keine zentrale Stellung zu, aber Alfred Kerr, Karl Kraus, Kurt Tucholsky, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin oder Ernst Bloch verschafften in den zwanziger Jahren im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* dem kulturellen Diskurs immerhin eine neue Form der Öffentlichkeit, bevor das Dritte Reich die liberale Presse verbot und das Feuilleton durch den kulturpolitischen Teil ersetzte.⁸⁹ Als Kunstrezensenten waren für diese Zeitung ebenfalls namhafte Spezialisten tätig; neben Paul Westheim und Wilhelm Hausenstein mit Julius Meier-Graefe und Karl Scheffler auch eine ältere Generation von Kritikern, die die Diskussion der Vorkriegszeit mitprägte.⁹⁰

Im November 1936 fand die freie Kritik durch Joseph Goebbels' Verbot ein Ende. Nun hieß es offiziell:

An die Stelle der bisherigen Kunstkritik, die in völliger Verdrehung des Begriffs „Kritik“ in der Zeit jüdischer Kunstüberfremdung zum Kunstrichtertum gemacht worden war, wird ab heute der Kunstbericht gestellt; an die Stelle des Kritikers tritt der Kunstschriftsteller. Der Kunstbericht soll weniger Wertung, als vielmehr Darstellung und damit Würdigung sein.⁹¹

Außerdem sollten nur noch ausgebildete Fachleute berichten dürfen. Und da der Kritiker Erfahrung und Reife brauche, sollte ein Kunstschriftleiter mindestens 30 Jahre alt sein, ehe er zugelassen würde – angesichts des Generationenproblems, das sich zwischen Meier-Graefe und Hausenstein zeigte, eine bedeutsame Verfügung. In seiner Rede zur Einwei-

88. Fleckner/Gaethgens 1996, S. 13.

89. Todorow 1996, S. 12.

90. Dazu Windhöfel 1995, S. 313.

91. Wulf 1963, S. 119. Zur Kunstkritik in der Zeit des Nationalsozialismus vgl. Thomae 1978, S. 134–141; Köhler 1937.

hung des Hauses der Deutschen Kunst am 18. Juli 1937 sprach Hitler von Bescheidenheit und Zurückhaltung, die gegenüber der künstlerischen Schöpfung geübt werden müsse. In der Ausstellung *Entartete Kunst* wurden die Kunstkritiker folglich ebenso an den Pranger gestellt wie die Künstler selbst: Um ihnen Volksverhetzung nachzuweisen, waren Porträts und Zitate von Kritikern zwischen den ausgestellten Bildern zu sehen.

2.2 Die Frage nach der idealen Kunstkritik

Differenzen zwischen Kritikern hat es immer gegeben: Die Reaktionen der Tagespresse auf die neue Kunst des Expressionismus beschäftigten Herwarth Walden beispielsweise so sehr, daß ihn das durchweg negative Presseecho zur Ausstellung *Erster Deutscher Herbstsalon* 1913 unter anderem zu seinem „Aufruf gegen ‚Kunstkritiker‘“ veranlaßte. Während der Ausstellung verteilte er Flugblätter, auf denen ein „Lexikon der deutschen Kunstkritik“ mit den gesammelten Negativ-Schlagwörtern der Zeit zu lesen war.⁹² Mit Herwarth Walden, dem Herausgeber des *Sturm*, lag Paul Westheim in einem langanhaltenden Streit, den Windhöfel als „Prestige- und Machtkampf“ zweier Kunstvermittler schildert.⁹³ Ein Streit zwischen Paul Westheim und Meier-Graefe über das Bild *Der Schützengraben* von Otto Dix wurde in der *Frankfurter Zeitung* ausgetragen und führte sogar zur Kündigung der Mitarbeit Westheims vonseiten der Zeitung – „Avantgarde gegen Reaktion“, so hieß es in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* vom Januar 1925 daraufhin.⁹⁴

In der Konfrontation von älteren und jüngeren Kritikern, aber auch von Journalisten und Fachkritikern, entsteht immer wieder die Polarisierung in eine bürgerliche und eine moderne Kunstkritik, wobei die jeweils aktuell praktizierte Kritik oft der Seite des Bürgertums zugeschlagen wird. Ständig haben sich deshalb Kritiker mit der Berechtigung und der Notwendigkeit ihres Schreibens auseinanderzusetzen.⁹⁵ Nicht zuletzt aufgrund des ungenauen Verständnisses von dem, was Kunstkritik ist, sehen sie sich zur Verteidigung und damit zur Reflexion des eigenen Tuns veranlaßt, wobei die Praxis der Kunstkritik der methodischen Rechtfertigung vorausgeht. Definitionsversuche zielen aber zumeist erst gar nicht auf eine Festschreibung theoretischer Regeln ab, sondern bleiben im Vorfeld eines Komplexes von aus der Praxis an sie herangetragenen Anforderungen und Erwartungen, der Skizzierung einer idealen Kritik und der Selbstverteidigung des einzelnen Kritikers stecken. Wohl auch deshalb bleibt die Kritik der Kunstkritik unterschiedlicher Zeiten, von Wilhelm Hausenstein und Adolf Behne bis in neuere Zeit zu Georg Jappe, Eduard Beaucamp, Thomas Wagner, Noemi Smolik oder Isabelle Graw, im Ansatz gleich. Bis in die

92. Siehe Katalog Stationen der Moderne, Berlin 1989, S. 138f.

93. Windhöfel 1995, S. 87f., Zitat S. 112.

94. Ebd., S. 18, S. 312.

95. Die im späten 19. Jahrhundert wieder einmal auflebende Diskussion schildert Philip Ursprung: Ursprung 1996, S. 65f.

heutige Zeit wiederholen sich, worauf ebenfalls kurz hingewiesen werden soll, in den Definitionsversuchen dieselben Vorwürfe und Idealvorstellungen.

Das Ideal der Kunstkritik bleibt unbestimmt eine Kunstbetrachtung, die irgendwo zwischen einer formalistischen und einer interpretativ-inhaltlichen Analyse angesiedelt ist. Von Wertung dagegen ist in aller Regel nur indirekt die Rede. Darüber wird in erster Linie in Künstlerkreisen diskutiert, so beispielsweise im Zuge des Streites zwischen Carl Einstein und dem von diesem in seiner Propyläen Kunstgeschichte nicht gerade mit Lob bedachten Bildhauer Ernesto de Fiori. „Kunstkritik, das gibt es noch?“ lautete auch hier die Frage, die – wie immer etwas scheinheilig – gestellt wurde.⁹⁶ Festgehalten werden muß, daß die Krise der Kritik, die Ende der fünfziger Jahre festgestellt wurde und die im weiteren Verlauf der Arbeit thematisiert werden soll, im Grunde eine Definitions- und Begriffs- und nicht eine Wertungs- und Beurteilungs- und nicht eine methodische Krise ist, die sich in der historischen Entwicklung der Kunstkritik ständig wiederholt. Eine Krise der Kritik gab es also im 19. Jahrhundert wie in den zwanziger Jahren, und es gibt sie heute.

2.3 Die Diskussion der späten zwanziger Jahre

Die Debatte der späten zwanziger Jahre, die hier kurz skizziert werden soll, zeigt mit ihren Unterscheidungen nach ästhetischer oder rein formaler, assoziativer oder literarisch beschreibender, gesellschaftsgebundener und politisch orientierter Kunstkritik viele Parallelen zur Diskussion Ende der fünfziger Jahre, die die Kunstkritik der Nachkriegszeit in der Krise sieht und historisch ihr Ende bedeutete. Das *Kunstblatt* bzw. sein Herausgeber Paul Westheim machte sich damals die Etablierung einer „wirklichen“ Kritik zum Programm. Die Diskussion über Realität und Idee der Kunstkritik lebte damit noch einmal auf, bevor 1936 das Verbot der Kunstkritik erfolgte. Wilhelm Hausenstein, der als Form-Kritiker gegen eine rein artistische Kritik war, schrieb bereits 1917 als Eröffnungsbeitrag für das *Kunstblatt* ein Plädoyer für den Kunstschriftsteller.⁹⁷ Der herkömmlichen richtenden Kritik ebenso wie der rein assoziativen Schriftstellerei, die alles mögliche beschreibe, nur nicht das Objekt selbst und nicht das, was das Besondere, das Neue an ihm sei, setzte er damit seine ideale Vorstellung vom Kunstschriftsteller entgegen: Ihm habe es nur um das Werk, nur um die Definition des Bildes und das Spezifische des Objekts zu gehen.

Die Vorwürfe mehr als zehn Jahre später aber lauteten: es gibt keine Kunstkritik mehr, sondern nur noch monographische Betrachtungen. Damit wurde also das Fehlen von Normen und wertenden Stellungnahmen angemahnt. Darüber hinaus stellte Paul Westheim aber auch fest, daß die Kunstkritik als geistige Auseinandersetzung aus der Tageszeitung verschwunden und an ihre Stelle die Kunstmarkt-Berichterstattung getreten sei.⁹⁸ Zu ihrer

96. Stefan Grossmann: Kunstkritik, das gibt es noch?, in: Das Tagebuch 7, 1926, zitiert bei Fleckner/Gaethgens 1996, S. 7. Mit dem Fall beschäftigte sich ein „Verband deutscher Kunstkritiker“ (Fleckner/Gaethgens 1996, S. 833). Den Kritikern der fünfziger Jahre, die sich erneut zu einem „Kritikerbund“ zusammenschließen (vgl. hier das Kapitel zur deutschen Sektion des internationalen Kunstkritikerverbandes, AICA), ist dieser Verband unbekannt.

97. Wilhelm Hausenstein: Der Kunstschriftsteller, wiederabgedruckt in Hausenstein 1960, S. 7–10.

98. Westheim, im Beitrag von Nemitz in: Das Kunstblatt, 14. 1930, S. 119–120, dort Anm. S.118.

Rettung wurde – wie später in den fünfziger Jahren in der Zeitschrift *Das Kunstwerk* – ein Kritikerpreis ausgesetzt, „um den merkantilen Zielen eines amerikanisierten Kunstbetriebes“⁹⁹ entgegenzuwirken. Prämiert werden sollte eine Kritik, die eben nicht werbend und nicht allgemeine Künstlercharakteristik war, sondern in der sich eine klare Haltung zu einem bestimmten Werk aussprach, die idealerweise eine produktive Kunstkritik sein sollte. Die Serienproduktion der monographischen Schriftstellerei ironisierte Westheim weiter, indem er einen Standardaufsatz anbot, der „für alle vorkommenden Fälle, für Künstler jeder Art und jeder Richtung zu brauchen sein dürfte“¹⁰⁰. Dieser Aufsatz, so wurde verkündet, sei zum Patent angemeldet und die Lizenz im Dutzend billiger zu haben. Die Gelegenheit zur Neudefinition der Kritik nahm Westheim schließlich noch einmal wahr, als er von einer Flugblatt-Aktion von Kölner Künstlern berichtete, wieder ihre Vermittlerrolle betonte und gleichzeitig den Vorwurf erhob, daß die bestehende Kunstkritik unfähig sei, „Kunst zu einer Angelegenheit der geistigen Auseinandersetzung zu machen, der allgemeinen Teilnahme und damit des Volkslebens überhaupt“.¹⁰¹

Von einem anderen Standpunkt aus argumentierend hatte auch Alfred Kuhn in der *Frankfurter Zeitung* vom 6. August 1929 die Kunstkritik für gänzlich entbehrlich gehalten. Die Kritiker waren seiner Meinung nach Literaten-Dichter einerseits und Kämpfer auf der anderen Seite. Ihr Schreiben sei weltanschaulich und ihr Ton aggressiv geworden. Immerhin hätte früher der Kritiker seinem Publikum imponiert; nun aber, da jeder mitreden könne, da jeder von einem anderen Standpunkt aus die Kunst beurteile, so Kuhns Enttäuschung, fehle der Papst, nach dem es sich richten könne. Für Adolf Behne und Fritz Nemitz wurde Kuhns Lamento zum Anlaß, sich mit den Aufgaben der gegenwärtigen Kunstkritik zu beschäftigen. Ähnlich wie Kuhn beschrieb Behne die schwindende Macht des Kritikers seit der Jahrhundertwende: Damals gab es seiner Meinung nach noch ein Kunstpublikum, das auch kaufte und dabei auf einen Fachmann vertraute. Dieser war für ihn aber zu sehr ein Teil des Kunstmarktes geworden. Die eigentlich kritische Tätigkeit leisteten nun die Juroren von Ausstellungen der Künstlerverbände, Kunstvereine und Kunstsalons, die bestimmten, was überhaupt für die Öffentlichkeit sichtbar wurde.¹⁰²

Der Kritiker wurde vom Kunstmarkt gezwungen, täglich und aktuell seine Stellungnahme zu liefern, so daß nach Behne Kunstkritik notwendigerweise personenkonzentrierte Zufallskritik geworden war. Er selbst stand, ähnlich wie Wilhelm Hausenstein oder Carl Einstein, in der Zeit eben jener getadelten, unbestimmt weltanschaulich orientierten kunstkritischen Ansätze nun auf der Seite einer neuen, engagierten Kunstkritik.

Es wirkt peinlich wenn, wie es nicht selten vorkommt, in einem Ausstellungsnovellenchen jede ernsthafte Problemstellung übergangen und am Ende irgendeine harmlose Niedlich-

99. (ohne Autor): Kunstblatt-Preis: 500 Mark für die beste Kunstkritik, in: *Das Kunstblatt*, 13. 1929, S. 362.

100. (ohne Autor) in: *Das Kunstblatt*, 15. 1931, S. 116–119, hier S. 116. Zur Diskussion der Kunstkritik siehe auch die Stellungnahmen verschiedener Künstler, abgedruckt unter dem Titel „Zum Thema: Kunstkritik“ in: *Das Kunstblatt*, 14. 1930, S. 165–178.

101. Paul Westheim: Schluß mit dieser Kunstkritik, in: *Das Kunstblatt*, 16. 1932, S. 6.

102. Behne 1930, S. 148.