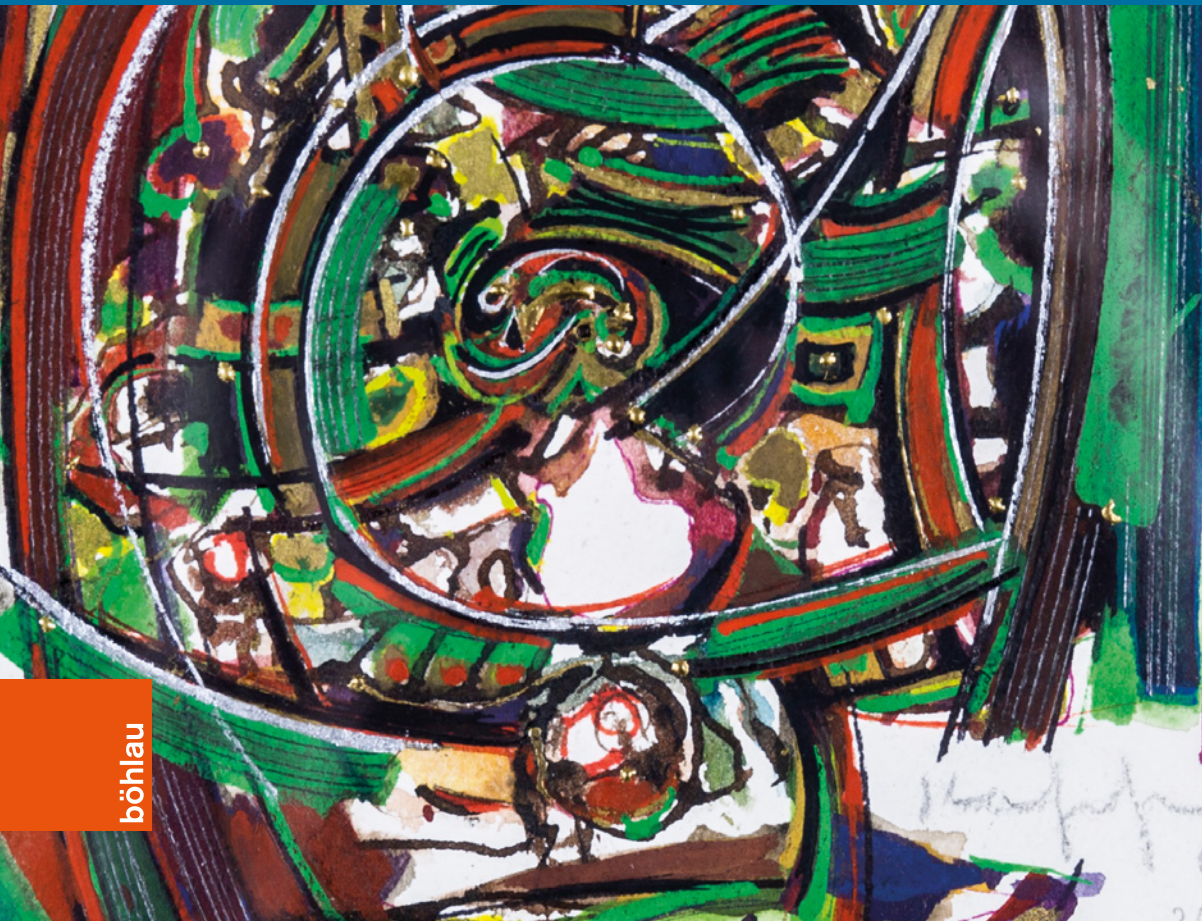


Barbara Aulinger

DER MALER LUCIEN C. KAPP ZWISCHEN MUR UND MISSISSIPPI

Werkbetrachtungen





Barbara Aulinger

Der Maler Lucien C. Kapp zwischen Mur und Mississippi

Werkbetrachtungen

BÖHLAU



Inhalt

Weltverdichtung	9
„Ich habe meine Gründe vergessen ...“	11
Urteilsfragen	11
Der Künstler	21
Historische Koordinaten	37
Die Armory Show 1913.....	37
Der Blaue Reiter 1912.....	39
Nach dem Krieg	42
Die Suche nach der „Ur-Kunst“	47
Kreise, Bögen, Körper und ein Zentrum	51
Grenzüberschreitungen.....	56
Der Bildtitel – Vom Hinweis zum Paradoxon.....	67
Die Potawatomi, die Illini und die Tamaroa.....	79
Satz-Malerei.....	87
Poems for Sabryn from Grampie, Lankowitz, Summer 2008	87
Poems for Lilly and Oliver by Lucien Kapp (aka Grampie) 2020	90
„The American Way of Life“	93
Die Pürgg-Transformation	101
Earthen Hues, Awash und ZenOderNicht	107
Earthen Hues	107

Awash	107
Zen oder nicht	118
Literaturverzeichnis.....	123
Bildnachweis.....	125

„Es ist etwas Entsetzliches, wenn man beginnt,
die kreative Arbeit durch die Formulierung einer Theorie zu ersetzen. Ich
behaupte, dass geniale Schöpfer keine Theorie schufen,
sondern Kunstwerke, an denen man später Theorien entwickelte.“

(Natalia Gontscharowa 1912: Brief an den Herausgeber)

„Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit. [...] So bringt jede Kulturperiode eine
eigene Kunst zustande, die nicht mehr wiederholt werden kann.“

(Wassily Kandinsky 1912: Über das Geistige in der Kunst.)

„I paint within the limitations of the prevailing mode.
Its time in the continuum seems right.“

(Lucien Cyril Kapp 1960)

„Wir werden vom Kunstwerk als einer ‚Form‘ sprechen. [...] Eine Form ist ein
gelungenes Werk, das Ziel einer Produktion und Ausgangspunkt einer Konsum-
tion ist, die der ursprünglichen Form immer wieder
neu von verschiedenen Perspektiven her Leben gibt.“

(Umberto Eco 1962: Das offene Kunstwerk)

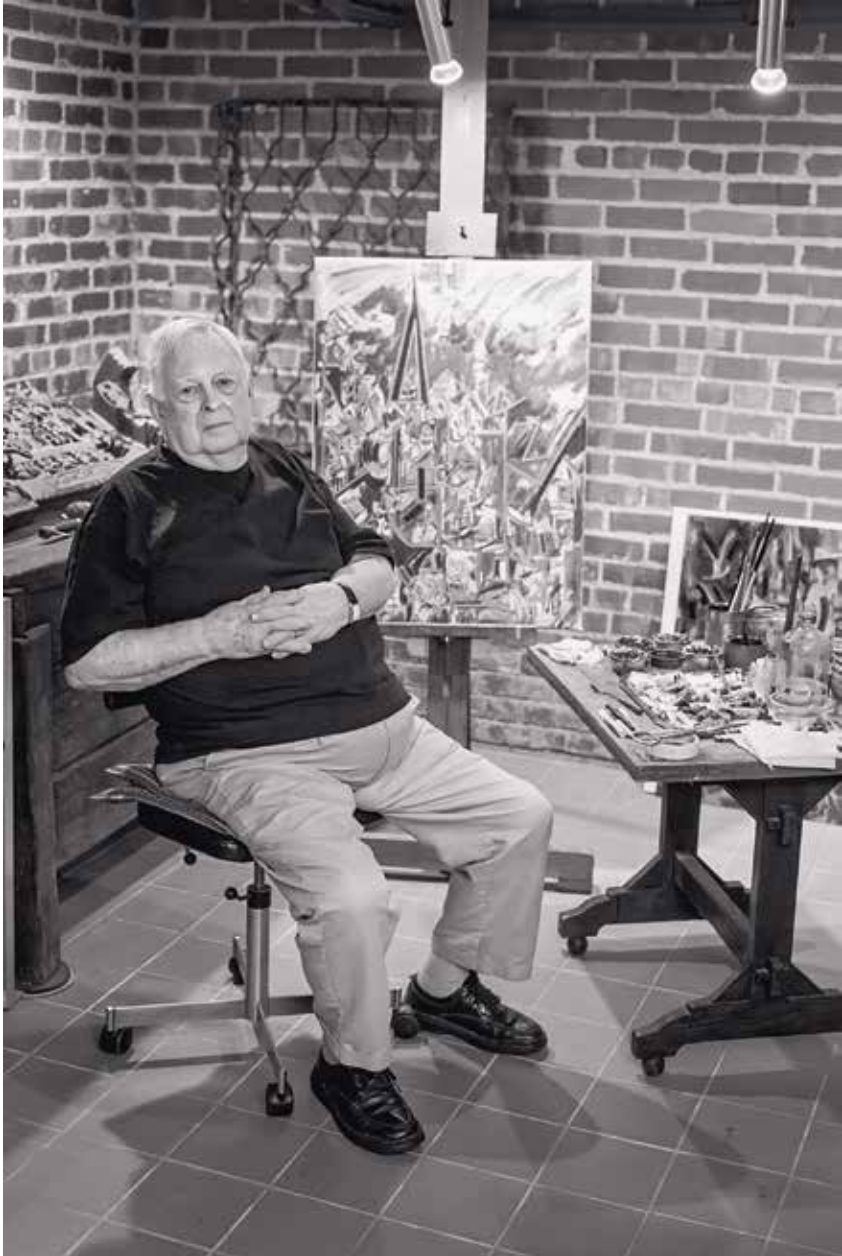


Abb. 1: Lucien C. Kapp 2016 in seinem Atelier, auf der Staffelei ein noch unfertiges Bild von Maria Lankowitz.

Weltverdichtung

Der amerikanische Maler, Grafiker, Poet und Designer Lucien Cyril Kapp, geboren 1933, Nachfahre deutscher Einwanderer und mit einer Österreicherin verheiratet, hat im Laufe von fast 70 Jahren ein umfangreiches Werk geschaffen.

Sein abstrakt-expressionistischer Weg ist von drei Erinnerungslinien und Erlebnisorten bestimmt: zunächst von seiner Heimat Illinois, einst Siedlungsgebiet indigener Völker wie der Cahokia, der Menominee oder der Illini, sodann von der asiatisch-japanischen Kunst, die er als junger Künstler während seines zweijährigen Dienstes in der US-Navy kennengelernt hatte, und schließlich von seinen vielen Aufenthalten in Österreich, vor allem in der westlichen Steiermark.

In diesen drei Gedankenwelten entwickelte Lucien Kapp seine unverwechselbare Formensprache, berührt vom Surrealismus und den „Mythmakers“ der 1940er Jahre. Dabei verleiht er dem Bildtitel eine neue, vom Werk untrennbare Rolle, in der Semantik und Bild den Betrachter, die Betrachterin herausfordern.

Während sich viele Künstler, vor allem in den Großstädten, der Pop-Art zuwandten, fand Kapp in der Abstraktion seiner Erinnerungen und seiner Sicht des „American Way of Life“ einen neuen Weg einer „Weltverdichtung“. Der Unruhe der künstlerischen Richtungen dieser Jahrzehnte setzte er einen inneren Fantasiestrom entgegen, der dem Abstrakten Expressionismus eine Brücke in die Gegenwart schlägt.

„Ich habe meine Gründe vergessen ...“

Urteilsfragen

Die Zitate, die ich dieser Arbeit über den amerikanischen Maler Lucien Cyril Kapp vorangestellt habe, reflektieren eine unbeantwortbare Frage: Wer hat die Deutungshoheit über ein Werk, über ein Bild? Was ist die legitime Herangehensweise? Die des Künstlers, der Künstlerin oder die der Rezipierenden, der „Konsumtion“, sei es durch Kauf oder Betrachtung? Kommt es in erster Linie darauf an, was der Künstler und die Künstlerin „meinen“ oder kommt es darauf an, was der Betrachter und die Betrachterin sehen oder zu sehen vermeinen? Oder gibt es eine Instanz, die aufgrund ihres „Wissens“ das letzte Wort hat?

Diese Fragen stellen sich vor allem auf dem Gebiet der abstrakten Kunst in all ihren Spielarten, ob Expressionismus, Kubismus, Orphismus oder Suprematismus, und sie laufen auf das Paradox hinaus: Kann etwas Kunst sein, das nicht die Natur oder die Wirklichkeit zum Vorbild hat? Das nichts bedeutet, nichts erzählt? Nicht nur kunstinteressierte Laien stellten sich diese Frage, sondern auch die Kunstgeschichte musste ihre Methoden prüfen.

Nicht selten – das gilt für Eugène Delacroix ebenso wie für Wassily Kandinsky oder Barnett Newman – stehen Künstler den Deutungen von Kritikern und Kunsthistorikern kritisch, sogar ablehnend gegenüber.¹ Marc Rothko wollte angeblich sogar verbieten, dass man seine Werke kommentiert, was sich natürlich nicht verwirklichen lässt. Das Misstrauen ist zum einen darin begründet, dass Worte ein bildnerisches Werk nicht adäquat wiedergeben, sondern nur in einem anderen Medium, eben in dem der Sprache, beschreiben können. Ein Wort scheint ebenso zu passen wie ein anderes oder wie ein drittes, obwohl die Augen dasselbe Bild, dasselbe Kunstwerk oder, um einen Begriff Ecos zu verwenden, die gleiche „Form“ sehen.² Dass die Wahl der Worte und der Ansatz und Schwerpunkt einer Beschreibung wiederum von der „Absicht“ – gewis-

1 Kandinsky, Wassily, Über die Formfrage [1912], in: *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, dokumentarische Neuausg. hrsg. von Klaus Lankheit, Jubiläumsausg., München 2004, 133.

2 Auf den zu seiner Zeit berühmt-berüchtigten Topos Heinrich Wölfflins „Jede Zeit sieht anders“ – an den viel später der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg anschließt –, sei hier nur kurz verwiesen.

sermaßen von der Poetik – des Interpreten, der Interpretin abhängen, verweist auf die Komplexität der Kunstbeschreibung und Kunstkritik.³ Und während ein Bild mehr oder weniger simultan erfasst wird, muss es in jeder Beschreibung einen Anfang und ein Ende geben. Die Reserviertheit mancher Künstler gegenüber Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft ist aber auch darin begründet, dass die Kunst-Geschichte als ihre inhärente Aufgabe in die Vergangenheit blickt. Nicht immer allerdings. Am Beginn der „neuen“ Kunst auf ihrem Weg in die Abstraktion standen auch Protagonisten wie Hugo Tschudi oder Wilhelm Worringer für eine Kunstkritik, die sich mit der Kunst ihrer Gegenwart befasste.⁴ Und es ist schließlich darin begründet, dass wir mit jedem Bild, mit jedem Werk, wenn wir es betrachten, auch das weite Umfeld seiner Entstehung mitdenken, das künstlerische, das politische, das kulturelle, wenn wir es „verstehen“ wollen.

Umberto Eco spricht von der „Poetik“ eines Werks (nicht nur der bildenden Kunst) und meint damit das „Operativprogramm“, das einem Werk zugrunde liege, teils bewusst angewendet, teils unbewusst. Er verweist in diesem Zusammenhang auf den Kunsthistoriker Alois Riegl, der dies um 1900 mit dem Begriff des „Kunstwollens“ habe fassen wollen,⁵ und auf Erwin Panofskys „letzten und endgültigen Sinn“ eines Kunstwerks.⁶ Doch während Riegls „Kunstwollen“ – der Begriff hat sich in der Kunstgeschichte nicht durchgesetzt und Riegl lebte nicht lange genug, um ihn modifizieren zu können –, das sich dem Kunstwerk als Form nähert, durchaus auf die abstrakte Kunst anwendbar scheint, bezieht sich Panofskys Konzept auf den Inhalt eines Werks, auf das, was es darstellt oder meint beziehungsweise was es zu seiner Zeit meinte. Er konnte sich daher auch

3 Die Verzweigung der Ikonologie im Laufe der Jahrzehnte hat das Symposium *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte* von 1991 offengelegt, wesentlich mitgestaltet und zusammengefasst von Johann Konrad Eberlein. Ders., *Kunstgeschichte und Frankfurter Schule. Ein Rückblick*, in: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, hrsg. von Andreas Berndt, Peter Kaiser, Angela Rosenberg und D. Trinkner, Berlin 1992, 191 ff. Die Tagungsbeiträge legen u. a. die besondere Position dialektischer Modelle offen, die auf eine Einbeziehung der Ästhetik und auf eine Wertung nicht verzichten wollen. Eberlein betont in seinem Beitrag etwa die besondere Rolle Wölfflins, der unter Hintanstellung der Inhalte der Form eine „neue Gewichtung“ gegeben habe.

4 Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1959 [Erstausg. 1908]. Über die Bedeutung Worringers in Beziehung zu Kandinsky und zur Vorstellung von Abstraktion handelt ausführlich Sabine Flach. Dies., *Die Wissenskünste der Avantgarden. Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915–1930*, Bielefeld 2016.

5 Riegl, Alois, *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901/1927.

6 Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1990 [Erstausg. 1962], 10 ff.



Abb. 2: Lucien Kapp: *Kruzifixus*, 1966, 20 x 14 cm, Sepiatusche.

zeitlebens mit der abstrakten, „inhaltslosen“ Kunst nicht anfreunden.⁷ 1951 kam es aus diesem Grund zur Kontroverse mit Barnett Newman, einem der Hauptvertreter der Farbfeldmalerei. Der Dreischritt Panofskys von Beschreibung (Inhalt), Ikonografie und Ikonologie verhakt sich hier schon bei der Beschreibung. Was die ikonologische Ebene der Bild- oder Handlungsinterpretation betrifft – ich verwende hier absichtlich nicht die Begriffe „Tiefe“ oder „letzter Sinn“ –, so hat diese immer auch eine soziologische Komponente, die über das Werk hinausgreift auf das Umfeld des Künstlers oder des Handelnden. Nicht von ungefähr war der Philosoph und Soziologe Karl Mannheim der Erste, der noch vor Panofsky diese dritte Ebene der Interpretation herausarbeitete.⁸ Bemerkenswert ist es, dass die Vorstellung des „Kunstwollens“ von Riegl viel öfter in philosophische oder soziologische Gedankenmodelle eingeflossen ist als in kunsthistorische Ansätze.⁹ Auch Karl Mannheim beruft sich auf Riegl.

Das Gemeinsame an den Gedankenmodellen von Eco, Riegl, Mannheim und Panofsky (und anderen Kunsthistorikern und Theoretikern) ist, dass ein Kunstwerk zwar nur einmal gemacht, aber dann im Laufe der Zeit hundert- und tausendfach rezipiert und interpretiert wird, dass es im neukantianischen Sinn jedes Mal „neu geschaffen“ wird und „offen“ bleibt, obwohl es in sich vollendet ist. Von dem in sich vollendeten, dem „fertigen“ Kunstwerk geht Karl Mannheim aus: Man könne ein Kunstwerk soziologisch, philosophisch, psychologisch oder aus der Perspektive der Semiotik oder der Konfession untersuchen, oder man könne es naiv auf sich wirken lassen. Es sei jedenfalls zunächst es selbst, trete uns in „originärer Einstellung“ gegenüber und scheine zu sagen: „Ich habe meine Gründe vergessen.“¹⁰

7 Panofsky, Erwin, Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten. Eindrücke eines versprengten Europäers, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978 [Engl. Erstausg. 1955], 373–406. In diesem wenig beachteten Aufsatz beginnt er mit einer Skizze der Entwicklung der Kunstgeschichte zu einer „deutschen“ Wissenschaft und ihrer Wandlung durch die Emigration vieler Wissenschaftler in den 1930er Jahren nach England und in die USA.

8 Mannheim, Karl, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* I (XV) 1921/22, 236–274. Mannheim beobachtet einen Freund, wie dieser einem Bettler ein Geldstück gibt.

9 U. a. spricht Arnold Hauser in seinen Schriften (1953 und später) vom Kunstwollen und verwendet den Begriff ohne Anführungszeichen.

10 Mannheim, Karl, Über die Eigenart kulturosoziologischer Erkenntnis [1922], in: ders., *Strukturen des Denkens*, hrsg. von David Kettler, Volker Meja und Nico Stehr, Frankfurt am Main 1980, 69 f. Einprägsam die Positionierung: Das Kunstwerk tritt uns gegenüber und spricht mit uns.



Abb. 3: Wassily Kandinsky: *Reiter*, Abbildung im *Blauen Reiter*, 1912.

Kandinsky hingegen meint in *Über das Geistige in der Kunst*: „Verstehen ist das Heranbilden des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers“.¹¹ In seinem zu gleicher Zeit entstandenen Beitrag im Almanach *Der Blaue Reiter* – von dem weiter unten noch zu sprechen sein wird – nennt er in linguistischer Ausdrucksweise den Künstler „Absender“ und den Betrachter „Empfänger“. Letzterer müsse dem Künstler folgen. Er spinnt den Gedanken nicht weiter zu der Überlegung, dass der Absender einmalig ist, die Empfänger aber sozusagen vielmals sind. Hier tritt schon auf, was die russischen Expressionisten auch in den späteren Jahren von den französischen und amerikanischen unterscheiden wird: Sie wollten nicht nur eine neue Kunst, sondern einen neuen Menschen bilden. Diesen Anspruch sollten dann auch die Bauhaus-Künstler erheben.

Doch findet sich im *Blauen Reiter* auch die Überlegung des geistig aktiven Rezipienten. Unter dem Aspekt des „Absenders“ und des „Empfängers“ schreibt Roger Allard in *Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei*: „[Camille Maucclair] vergisst, dass zum Genuss eines Kunstwerks zwei schöpferische Wesen gehören: einmal der Künstler, der es schafft, der große Erreger und Erfinder, und

¹¹ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, mit einer Einführung von Max Bill, 10. Auflage, Bern 1952, 26.

zum anderen der Beschauer, dessen Geist den Rückschluss zur Natur finden muss – je weitere Wege beide wandern, um sich schließlich am selben Ziel zu finden, desto schöpferischer arbeiten beide.“¹²

In Bezug auf den Begriff „Abstraktion“ sei hier noch einmal Kandinsky zitiert. Jede Kunst, so meint er, bewege sich zwischen der großen Realistik einerseits und der großen Abstraktion andererseits in vielen Kombinationen. Doch an den Polen treffen sich die Begriffe: Realistik sei zugleich immer auch Abstraktion, Abstraktion sei zugleich immer auch Realistik. Beide würden auf ihre Weise ihren „inneren Klang“ ausdrücken.¹³ Kasimir Malewitsch geht dann noch einen Schritt weiter: Alles „Wert-Volle“ beruhe doch nur auf unserem jeweiligen Welt-Bild und breche mit diesem zusammen, auch die Abstrahierung des Gegenstandes. Nur die gegenstandslose Welt, das „Nichts“, der Suprematismus, sei Freiheit.¹⁴

Umberto Eco geht von einem „Plan“ des Künstlers aus, von einer gedachten Ordnung, eben einer „Poetik“. Die „Poetik“ Ecos ist jedoch nicht weit entfernt vom Begriff der „inneren Notwendigkeit“ eines Werks, das die Schriften Kandinskys durchzieht, außer dass Kandinsky als Künstler das Gefühl miteinschließt.¹⁵ Das Gefühl (des Künstlers) zu erkennen, wäre aber ein von der Wissenschaft hoch gegriffenes Endziel. Es ist nicht gleichzusetzen mit der dritten Stufe der Bilderkenntnis der ikonologischen Forschung, die Panofsky „letzten Sinn“ nennt. Doch ist es legitim, es zu versuchen, sofern man außerkünstlerische Zeugnisse von der Denkweise eines Künstlers hat – wie es bis zu einem gewissen Grad für Lucien C. Krapp zutrifft, da er zwar keine „Erklärungen“ seiner Werke liefert, aber kuriose „Poems“ und persönliche Eindrücke, wenn er betont, dass jedem seiner Werke die Erinnerung an eine Lebenssituation zugrunde liegt.

Etwa zur gleichen Zeit wie Umberto Eco hatte in den USA der Kunstkritiker und Kunsttheoretiker Clement Greenberg von der „Offenheit“ eines male-

12 Allard, Roger, Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei, in: *Der Blaue Reiter*, 77–87, 80.

13 Kandinsky, Formfrage, 132–182. Sabine Flach bietet im umfangreichen, elaborierten Überblick über die Vorstellungen und das Wesen der Abstraktion diese Definition: „Abstraktion ist ein Oszillationsphänomen in dem Sinne, dass sie einerseits immer an die ganz grundsätzliche Disponiertheit der Welt in einer Erfahrung angebunden ist. Andererseits ist sie genau das Medium durch das sich diese je spezifische Erfahrung überhaupt erst aufbauen kann.“ Flach, *Wissenskünste*, 293.

14 Ich paraphasiere hier aus verschiedenen, oft nicht direkt zusammenhängenden Passagen aus Malewitschs umfangreichem, nicht fertiggestelltem Manuskript von 1922 und 1927. Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, übers. von Hans von Riesen, Köln 1962.

15 Als eines von vielen Beispielen sei hier genannt: *Der Blaue Reiter*, 189 ff.

rischen Werks als Qualität im Sinne des Schweizer Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin gesprochen.¹⁶ Wölfflins Werk von 1915 über kunsthistorische Grundbegriffe, mit denen er epochenübergreifende, antithetische Eigenheiten der Malerei feststellte – etwa das „Malerische“ des Barock im Gegensatz zum „Linearen“ der Renaissance –, war 1932 ins Englische übersetzt worden. Greenberg sah „Offenheit“ zunächst im Verzicht auf konturierte, grafische oder räumliche Elemente, wie bei Rothko oder Still, als Qualitätsmerkmal einer Höherentwicklung der Malerei. Solche qualifizierenden teleologischen Denkmodelle waren in Europa schon überholt, um nicht zu sagen: verpönt. Und dies nicht nur infolge „völkischer“ Charakterisierungen von Kunst, die für politische Zwecke instrumentalisiert wurden, sondern auch weil die neuen drucktechnischen und publizistischen Möglichkeiten die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Ernst Bloch) hatten zutage treten lassen.¹⁷ Auf den in den USA wirkenden Erwin Panofsky, einem Gegner der Abstraktion, geht Greenberg nicht ein.

1960 (und erweitert 1975) verlegt Hans-Georg Gadamer die Verantwortung des Verstehens ganz in den Betrachter: Die Ikonografie zu erkennen, bedeute noch nicht, das Werk zu verstehen. Auch buchstabieren können, heiße noch nicht lesen können. „Indem von allem abgesehen wird, worin ein Werk in seinem ursprünglichen Lebenszusammenhang wurzelt, von aller religiösen oder profanen Funktion, in der es stand und in der es seine Bedeutung besaß, wird es als das ‚reine Kunstwerk‘ sichtbar.“¹⁸ Es gehe darum, die Frage zu erkennen, die das Werk stellt, und dann eine Antwort zu finden. Was bedeute, ein Werk zu verstehen, sei ein „Wiedererkennen“ nicht nur als Abbildung der Wirklichkeit, sondern auch in der Abstraktion. Einen Picasso zu beschreiben, bedeute noch nicht, das Bild zu verstehen. Denn das Werk sei eingebettet in eine Kultur und in eine Zeit, in einen Erlebnisstrom, dessen sich der Künstler, die Künstlerin auch selbst nicht bewusst sein könne. Dabei sei es unerlässlich, methodisches Wissen anzuwenden, dessen Gebrauch man erlernen müsse. Und erst nach einem „ganzen Prozess der inneren Ausbildung“ fange man an, „die richtigen

16 Eine komprimierte Darstellung der Kunsttheorie Greenbergs findet sich bei Anne-Grit Becker, *After Abstract Expressionism oder Clement Greenbergs Qualität der „Offenheit“*, in: *ALL-OVER* 1, Juli 2011, URL: <https://allover-magazin.com/?=326> (04.07.2023).

17 Umberto Eco zeigte sich irritiert darüber, dass ihm von „einigen Malern und Roman-schreibern nach der Lektüre (seines) Buches“ die Frage gestellt wurde, ob er ihre Werke für „offen“ halte. In: Eco, *Kunstwerk*, 11.

18 Gadamer, Hans-Georg, *Hermeneutik*, Bd. I: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990 [Erstausg. 1960], 91.

Gesichtspunkte“ zu finden.¹⁹ Man kann es als Plädoyer für die Wissenschaft Kunstgeschichte verstehen.

Wassily Kandinsky, Franz Marc, David Burljuk oder Kasimir Malewitsch haben als Künstler zugleich mit ihren Werken auch ihre Gedanken, mit den Worten Ecos ihre „Poetiken“, dargelegt, die unterschiedlicher nicht sein können, aber insgesamt Wegweiser der Denkfiguren der abstrakten Kunst wurden, auch dort, wo ein Künstler, eine Künstlerin sich nicht in Schrift und Theorie geäußert hat.²⁰ Wie Gadamer fordert, müssen wir lernen – und zwar auf fundierte Weise – ein Kunstwerk zu „lesen“, auch wenn wir die Ikonografie nicht verstehen oder, wie in der gegenstandslosen Kunst, vermeintlich keine solche erkenntlich ist. Denn es handle sich letztlich um ein „Wiedererkennen von etwas“.²¹

Hier kommt der dritte Akteur neben dem Künstler und dem Rezipienten ins Spiel, die Vermittlerin und der Vermittler oder, im Sinne Mannheims, der Beobachter und Forscher. Dieser ist selbst in einer Doppelrolle als Empfänger und Interpret, als „neuer Schöpfer“ einerseits und als „Transformator“ andererseits, der eben jenes historische, politische und kulturelle Umfeld absucht, in dem jedes Werk, auch das gegenstandslose, entstanden ist. Sehr deutlich formuliert dies Gadamer: „Daraus folgt auch – was die Hermeneutik nie vergessen sollte –, dass der Künstler, der ein Gebilde schafft, nicht der berufene Interpret desselben ist. Als Interpret hat er vor dem bloß Aufnehmenden keinen prinzipiellen Vorrang an Autorität.“²² Erstmals wurde die Forderung, Kunstwerke in ihrem historischen und sozialhistorischen Zusammenhang zu betrachten, im 18. Jahrhundert von dem Historiker Herman Grimm (ein Sohn des Germanisten Wilhelm Grimm) formuliert, noch bevor sich die Kunstgeschichte als eigene Wissenschaft etabliert hatte und ein halbes Jahrhundert, bevor die abstrakte Kunst zum Thema der Interpretation wurde.

Der Forscher, die Forscherin sucht den Überblick, ohne das Einzelne aus den Augen zu verlieren. Oder vielmehr vollzieht sich ein umgekehrter Vorgang:

19 Ebd., 142 f.

20 Neben Umberto Ecos semiotischer Position hat sich die prominente „Handlungstheorie der Kunst“ etabliert, Arthur C. Dantos auf die Pop-Art reagierende *Die Verklärung des Gewöhnlichen* von 1981 (Engl. Erstausg. *Transfiguration of the Common Place*, 1981), die dem Rezipienten wenig Platz für den eigenen schöpferischen Akt belässt. Gegen eine Definition, dass Kunst sei, was (sich) dafür erklärt, ist vor allem Adorno aufgetreten, aber auch Arnold Hauser in seinen kunstphilosophischen und kunstsoziologischen Schriften 1953 ff.

21 Gadamer, Hans-Georg, Über das Lesen von Bauten und Bildern [1979], in: ders., *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Tübingen 1993, 331–338.

22 Gadamer, Hermeneutik, 196.

Viele Einzelne reihen sich aneinander, reihen sich in andere Einzelne anderer Künstler, Künstlerinnen, in Kunstwerke anderer Zeiten ein oder sondern sich ab und bilden eigene Zweige aus. So ist auch die Autorin dieser Arbeit über das Werk des Malers Lucien Cyril Kapp vorgegangen, um, mit Gadamer und Mannheim zu sprechen, zu einem „Wiedererkennen von etwas“ zu gelangen, das „seine Gründe vergessen hat“.

Der Künstler

„My time, my lasting memories began at Decatur, Illinois in 1933.
The prairie there is a fertile bleakness – a black earth stratum to infinity –
much too bare to sky, yet I am held to it.“

(Lucien C. Kapp 1960)



Abb. 4: Lucien C. Kapp, Foto, um 1960.

Lucien Cyril Kapp wird am 25. Juni 1933 in Decatur im Staat Illinois als Sohn von Horace Kapp, einem Makler an der Getreidebörse und Nachfahren deutscher Einwanderer, geboren. Nach dem frühen Tod seiner Mutter Mildred Beggs Kapp wird Lucien bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr von dem Kindermädchen Dolores, einer Afroamerikanerin, betreut. Man kann davon ausgehen, dass dies zu seiner späteren offenen Weltsicht beigetragen hat.

Amerika war nach dem Börsencrash von 1929 auf einem wirtschaftlichen Tiefpunkt angelangt, von dem die Familie aber weitgehend verschont blieb. Lucien wächst ohne Geschwister auf und wird in dem in Illinois weit verbreiteten presbyterianischen Glauben

erzogen. Der Vater nimmt seinen Sohn auf seinen Reisen mit, auf denen der heranwachsende Junge Eindrücke sammeln kann, die sich Gleichaltrigen sonst nicht bieten. In den Pfadfindern findet er eine erweiterte Familie. Nach einigen Jahren heiratet der Vater wieder.



Abb. 5: Scouts Troop 3 im zerstörten Berlin, Foto 1949.

Lucien ist jung genug, um nicht in den 2. Weltkrieg ziehen zu müssen, aber nach dem Krieg ist er alt genug, um 1948 und 1949 an zwei über mehrere Monate ausgedehnte Pfadfinder-Camps in Europa teilnehmen zu können, die er akribisch in Tagebüchern festhält. Die Dauer der beiden Europareisen in viele kriegszerstörte Städte hinterlässt bei den jungen Männern nicht nur Sommer-Erinnerungen, sondern auch tiefe Betroffenheit über die Kriegszerstörungen.

An eine künstlerische Ausbildung scheint Lucien damals noch nicht gedacht zu haben, jedenfalls hat er die Besuche und Besichtigungen von Kirchen und Museen nur mit allgemeinem Staunen notiert. Die Zerstörung der Städte hingegen, vor allem in Deutschland, und sogar einige ehemalige Schlachtfelder sieht er mit Bestürzung (Abb. 5). In Heidelberg lernt er eine deutsche Familie kennen, mit deren Sohn er sich anfreundet.

Bemerkenswert ist eine Eintragung des damals Sechzehnjährigen, dass Krieg nicht die Zukunft der Menschen sein könne. Der knappe Stil der Tagebücher wird durch die Schilderung seines ersten Flugerlebnisses unterbrochen – der Atlantik wurde mit dem Schiff überquert –, das die Gruppe von Frankfurt über die sowjetische Zone hinweg ins zerstörte Berlin führt. Die Luftbrücke der Amerikaner war erst vor wenigen Wochen beendet worden. Man findet sich plötzlich in einer kleinen Kurzgeschichte wieder, in den von Aufregung und



Abb. 6: Lucien Kapp, *Sceaux, Franc 1948. Troop 3 Encampment with Field Kitchen, 1987*, 15 x 28 cm, Gouache.

Spannung erfüllten Beobachtungen eines amerikanischen Jugendlichen inmitten der Zerstörungen und der ärmlichen Verhältnisse Deutschlands. Man kann erahnen, dass der Erlebnishorizont und die Weltbeobachtung des jungen Mannes über Tagebuchnotizen hinausgehen.

1984 hat Lucien Kapp seine Erinnerungen an den Pulk von Pfadfindern, den jungen amerikanischen Männern, die mit ihren Zelten und den Begleitfahrzeugen durch Europa geistert sind, körperhaft dicht in einer Gouache festgehalten (Abb. 6).

Die lokalen Zeitungen von Illinois brachten damals Artikel über die fast unüberwindbar steilen Berge in Österreich, aufgrund derer die Scouts des Troop 3 aussteigen und neben den Fahrzeugen zu Fuß die Bergstraße bezwingen mussten.

Auch wenn aus den Reise-Tagebüchern kein ausdrückliches Interesse an Kunst herauszulesen ist, außer ein paar Erwerbungen von kleinen Antiquitäten, werden diese Aufenthalte in der Kultur der „alten Welt“, der Heimat seiner Vorfahren, dazu beigetragen haben, dass er nach der Highschool beschließt, ein Studium für Advertising Design an der University of Illinois (U of I) zu beginnen (Abb. 7). Er schließt es 1955 ab und schreibt sich in Folge auch für Malerei ein. Advertising Design hatte sich, trotz seines europäischen Ursprungs, in den USA gewissermaßen als Hauptzweig der angewandten bildenden Kunst etabliert,

nicht zuletzt, weil es in den USA in den Nachkriegsjahren mehr zu bewerben gab als in Europa. Ob Kapp dabei vielleicht auch durch die presbyterianische Tugend zur „Nützlichkeit“ geleitet wird, muss dahin gestellt bleiben.

Seine Familie lässt ihm freie Hand. Doch muss er zunächst seinen Dienst in der US-Navy erfüllen, der ihn für fast zwei Jahre in den Fernen Osten führt. Die Jahre 1956 und 1957 bringen ihn mit der fernöstlichen Kultur und Kunst, vor allem Japans, nicht nur oberflächlich in Berührung. Der junge Grafiker und angehende Maler lernt mit anderen Augen zu sehen und erhält bleibende Eindrücke. Mehrere seiner Werke verweisen später ausdrücklich auf diese Erfahrungen. Zu dieser Zeit beginnt er mit einer großen Sammlung an, teilweise auch japanischen, Druck- und Malpapieren.

Zurück in den USA nimmt er sein Malerei-Studium an der University of Illinois wieder auf. Die abstrakte Malerei hatte sich nach dem Krieg von ihren europäischen Vorbildern emanzipiert. An Marc Rothkos großformatigen Leinwänden, an Robert Motherwells Farbfleckenmalerei, an Sam Francis' kalli-

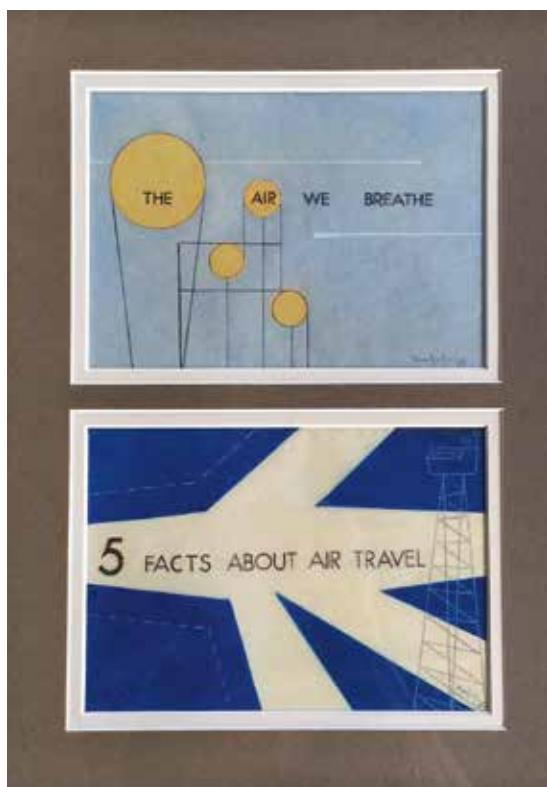


Abb. 7: Lucien Kapp:
Luftfahrt, Designstudien
1953 und 1955, 25 x 15 cm,
Mischtechnik.