

Vom Überleben der Malerei

Seit mehr als sechzig Jahren verfolgt der bekannte und einflussreiche Kunsthistoriker und -kritiker Laszlo Glozer die Veränderungen in der Kunst. Dabei liegt für ihn immer ein besonderes Augenmerk auf der Malerei. Im Folgenden schlägt Glozer auf Anfrage von Massimilano Madonna einen grossen, nuancierten Bogen zur Geschichte der Malerei – ein Überblick, der auch Verwerfungen und Irritationen mit einbezieht.

Laszlo Glozer, können Sie skizzieren, wie Sie die Malerei und ihre Veränderung in den 60er-, 70er- und 80er-Jahren erlebt haben?

Das ist eine wahrlich lange historische Strecke. Trotzdem, um für unser Thema einen richtig schönen Bogen hinzukriegen, möchte ich noch etwas weiter zurückgreifen und mit den fünfziger Jahren beginnen. Mit der noch scheinbar heilen Welt der Malerei.

Damals war ich noch Student, bekam aber als Zaungast die heftigen ideologischen Debatten mit, die, hervorgerufen durch den konservativen Widerstand, um den „Verlust der Mitte“, sprich um die „Gottlosigkeit“ der abstrakt gewordenen Moderne kreisten. Doch dieses generelle „Für oder Gegen“ rührte nicht an der de facto unangefochtenen Dominanz der Malerei. Sie hatte in den Fünfzigern ihre hohe Zeit. Sie war aufregend und allgegenwärtig. Angesichts ihrer Fülle und Vielfalt herrschte ein einlullendes Selbstverständnis vor, dass das für immer so bleiben würde.

Im Rückblick mag man staunen über diesen Status. Als hätte die Malerei – mit und ohne Anführungsstrichen – im Verlauf der vorangegangenen Jahrzehnte nicht ihre durchaus einschneidenden Krisen gehabt. Als hätte es keine Dada-Revolution, kein Konstruktivismus-Konzept, kein Bauhaus-Modell gegeben, allesamt auf Kosten der Malerei, zumindest ihres tradierten Führungsanspruchs. Auch der Surrealismus war ursprünglich so radikal angedacht, *expressis verbis* „im Dienst der Revolution“, dass André Breton auf die Unterscheidung „Der Surrealismus und die Malerei“ Wert legte. In dem Titel seiner zusammenfassenden Publikation Ende der 20er-Jahre wird die Malerei als nachrangig erachtet.

Dies alles aber – das geschichtlich Widersprüchliche und Komplexe also – war nach dem Zweiten Weltkrieg praktisch ausgeblendet, zugunsten eines vermeintlichen Kontinuums namens Malerei. Sie stand im Fokus und es ist bezeichnend, dass eine reine Malerei-Geschichte, Werner Haftmanns 1954 erschienene „Malerei im 20. Jahrhundert“, das richtungsweisende Kultbuch noch über das Jahrzehnt hinaus blieb. Ich erwähne das um zu verdeutlichen, wie unvorbereitet der radikale Szenenwechsel zu Beginn der 60er-Jahre die kulturelle Öffentlichkeit traf. Ein schreckhaftes Erwachen nach langer Amnesie.

Die Malerei: natürlich war sie da. Die Rezeption des Tachismus, Informel, COBRA und des amerikanischen Abstrakten Expressionismus kulminierte erst 1959 auf der zweiten Kasseler documenta. Ein Triumph gewiss, der aber zugleich den Moment ihrer Historisierung bedeutete.

Zumal die 60er-Jahre wirklich ein neues Kapitel eröffneten. Auch wenn ich, wie gewünscht, die Geschehnisse der Malerei in Jahrzehnt-Sprüngen zu skizzieren versuche, ist es geboten, hier innezuhalten und auf den tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbruch zu erinnern. Es war zunächst ein Jahrzehnt des Fortschritts und des Optimismus, – man denke an die Mondfahrt – dem etwa Pop-Art, Op-Art und generell eine „Expansion der Künste“ affirmativ entsprachen. Die Generation des „offenen Kunstwerks“ brachte

„Grenzüberschreitungen“ an die Tagesordnung, ersann utopische Projekte, erweiterte das Repertoire der Ausdrucksmittel mit bis anhin „kunstunwürdigen“ Elementen, ja tatsächlich „elementar“: brachte doch die „arte povera“ Erde und Feuer ins Museum. In der kollektiven Emphase schien es greifbar, dass Kunst die Welt verändern könne. Somit kam der revoltierende Geist des Widerspruchs und Skepsis zur Geltung, genährt durch die wiederaufgegriffene anarchische Tradition von Dada und Surrealismus. Happening, Fluxus und diverse Formen des Aktionismus waren die Vorleistung der Kunst in jenem Prozess, der zum Pariser Mai 1968 führte. Erinnerung sei dabei an Graffiti-Losungen wie „Die Phantasie an die Macht“ oder „Poesie muss von allen gemacht werden!“.

Was die Malerei betrifft: Rauschenbergs „Combine paintings“ schlugen früh die Brücke zu der nun mehr dominanten Objekt- und Assemblage-Kunst. Die vielleicht grösste Herausforderung für die Rezipienten waren Andy Warhols auf Fotomotiven basierenden Siebdruckbilder als „Malerei“ zu akzeptieren. Ich schluckte die Kröte beizeiten, schwer beeindruckt von seiner gezielten Themenwahl – neben „Marilyn“ und „Elvis“ eben auch „Car Crash“, „Race Riot“, „Electric Chair“ –, und wie er diese voller Oberflächenstörungen und dennoch ikonisch auf die Leinwand brachte. Für mich war Warhol klar der „Historienmaler“ unserer Zeit. Aber, unter dem Strich, die innovativen Sechziger waren kein Jahrzehnt der Malerei. Es passt dazu, dass damals mit Marcel Duchamp der frühe Apostel der „non-retinalen Kunst“ zur grauen Eminenz der Avantgarde aufstieg. Wegen seiner fortan alles überstrahlenden Rolle im Kunst-Diskurs könnte man Duchamp für eine Erfindung der 60er-Jahre halten.

Es war dann vorbei mit der grossen Aufgeregtheit. Die voranschreitenden 70er-Jahre kamen mir vor wie ein Verwaltungsakt der Protagonisten aus der Aufbruchzeit auf dem eroberten Gebiet. Ansonsten Zersplitterung, Ratlosigkeit, Rückzüge ins Private – eine Art Katerstimmung tat sich auf, obwohl die Kunstvermittlung die ganze Zeit unverdrossen auf hohen Touren lief. Wenn der Eindruck einer gewissen Stagnation entstand, so kam das vor allem von der flächendeckenden Ausbreitung der konzeptuellen Kunst. Als trivialisierter Trend verlor die von vornherein dogmatische Concept Art ihre Brisanz. Den avantgardistischen Gestus der „Entmaterialisierung“ nahm man vor allem als Entsinnlichung der Kunst wahr, angesichts der Fülle von betippten DIN-A4-Blättern, die die Wände avancierter Galerien, weiss auf weiss, besetzten. Und das dauerte an. Die reduktionistische Attitüde beförderte zwar allenthalben eine neue Aufmerksamkeit für das Medium „Zeichnung“. So hat zum Beispiel Dan Flavin aus den reichen Beständen des Kupferstichkabinetts im Basler Kunstmuseum eine rückschauende Zeichnungsausstellung konzipiert. Auch reüssierte die Fotografie, erstmals in ihrer Geschichte, im Kunst-Kontext. Doch dies waren Phänomene einer sich relativierenden, nach aussen hin womöglich profillos wirkenden Gegenwart.

Also beste Voraussetzungen für eine spektakuläre Wiederkehr der Malerei, für den Paukenschlag der „Neuen Wilden“. Mit Jugendbonus versehen, frisch und frech, antiintellektuell in der Haltung, neo-expressiv-figurativ in der Form, traten an der Schwelle in die 80er-Jahre von überall her unterschiedliche Gruppierungen in Erscheinung – von der rheinischen „Mülheimer Freiheit“ bis zur italienischen „Transavantguardia“, zum Beispiel. Die Losung „Hunger nach Bildern“ hallte in den ausgehungerten Medien wieder. Bald wurde der sogenannte „Paradigmenwechsel“ in zwei grossen Ausstellungen sanktioniert. „A New Spirit in Painting“ in der Londoner Royal Academy (1981) und „Zeitgeist“ im Berliner Gropiusbau (1982) haben allerdings die junge Garde reichlich mit gestandenen Maler-Positionen umstellt, was mir wie ein Durchlauferhitzer-Effekt für die Novitäten vorkam. Tatsächlich alterte die Malerei der jungen Wilden, im

ersten Moment stark überschätzt, ziemlich schnell. Dessen ungeachtet, die Signalwirkung, „es darf wieder gemalt werden“, reichte für die 80er-Jahre, bis in die Akademien hinein.

Aber mir ist nicht ganz wohl bei diesem Schnellgang durch die Jahrzehnte. Lauter unzulässige Verkürzungen, gerade wenn man an die „Malerei“ denkt, an ihre doch beständig andauernde Anwesenheit in ununterbrochenen Lebenswerken – hinter den Pirouetten der Rezeption. Überlappende Lebensläufe: Generationen von Malern sind gleichzeitig tätig, vorhanden, in diesem gesamten Zeitraum. Besonders die vielgescholtenen 70er-Jahre weisen im Rückblick starke malerische Leistungen auf. Und ich frage mich, ob nicht Picassos Spätwerk, seine letzten Bilder, die 1973 im Papstpalast von Avignon gezeigt wurden, der vorweggenommene und echte Paukenschlag ungebändigter Expressivität war.

Was war Ihnen im Verlauf dieser Zeit besonders wichtig, was hat Sie besonders geprägt?

Ich denke, es sind die frühen Jahre, die für jeden entscheidend wichtig sind. Als Weichenstellung für das Weitere. In meinem Fall, ich kam 1956 als ungarischer Flüchtling nach Freiburg, war es der Existenzialismus, heute nicht gerade im Mittelpunkt des Interesses, der den etwas muffigen Alltag der Universität durchbrach, als Lebensgefühl: Camus, Sartre, Jazz-Clubs und ein Kellertheater, wo Ionesco und Beckett gespielt wurden. Das war ein prägender Einfluss, bin ich doch Wols und Giacometti seither treu geblieben. Auf dieser Spur faszinierten mich Bacon und später Twombly und natürlich von Anfang an Pollock. Die Affinität für die extremen und riskanten individuellen Einsätze hat vermutlich mit dem existenzialistisch infizierten Milieu zu tun.

Auch als ich daran ging, in Zeitungsartikeln den geschichtlichen Zusammenhang der Moderne zu beackern, blieb ich möglichst nah bei der künstlerischen Einzelleistung. So kam es mir etwa bei der „pittura metafisica“ allein auf Giorgio de Chirico an, auf sein geniales Bildkonzept, ohne das Max Ernst, Magritte und Dali nicht geben würde. De Chiricos plötzliche Kehrtwende zum „pictor classicus“ beunruhigte mich nachhaltig: war das wirklich der totale Absturz? So verfolgte ich später die Karriere des Widerborstigen bis zum bitteren Ende. Inzwischen ist sein Spätwerk hinlänglich rehabilitiert.

Wenn meine Texte in überwiegender Mehrzahl von Malerei handeln, so war der Sinn dafür, auch der Qualitätssinn, durch die intensive Beschäftigung mit den alten Meistern des Faches während meiner überlangen Studienzzeit geschärft. Antrainiert. Also auch eine frühe Prägung. Dabei ist mein Verhältnis zur Malerei nicht connoiseurhaft. So gehörte etwa Matisse, dessen Format mir durchaus einleuchtet, nicht zu meinem Favoriten.

Die starken zeitgenössischen Eindrücke haben mich über die übliche Kritiker-Rolle hinaus, die ich im Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung“ wahrnahm, zum engagierten Vermittler, ja Verfechter der 60er-Jahre-Avantgarde gemacht. Eines der Schlüsselerlebnisse war Walter De Marias „Earth Room“ 1968 in einer Münchner Galerie. Sein Vorschlag für eine grosse Erdsulptur anlässlich der Olympiade 1972 löste eine heftige öffentliche Debatte aus, die Jahre später, als die Beuys-Installation „Zeige deine Wunde“ für die Städtische Galerie angekauft werden sollte, in einen richtiggehenden „Kulturkampf“ mündete. Als „selbsternannter Meinungsmacher“ geschimpft, fand ich mich unversehens mitten drin. Anschliessend nahm ich das Angebot an, für die Vorbereitung einer grossen Ausstellung nach Köln zu gehen. Übrigens mit viel Malerei.

Das war die „Westkunst“ 1981. Welche Rolle spielte darin die wiedererwachte Malerei?

Sie spielte keine Rolle im Sinn einer Promotion. Aber die epochenübergreifende Ausstellung, die mit der Jahreszahl 1939 ansetzte, also mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, und erstmalig die Einwirkung der Realgeschichte auf die Existenz von Kunst und Künstler in einer fortlaufenden Erzählung im Wesentlichen bis 1968 thematisierte, war mit einigen Episoden und Szenen durchsetzt, die der veränderten Situation am Ende der 70er-Jahre indirekt Rechnung trugen. So haben wir, Kasper König und ich, mit Willem de Koonings Frauenbildern und Francis Bacons Van Gogh-Serie Werkgruppen mit besonders expressivem Mal-Duktus ausgewählt. Was im Fall von Bacon auf Schwierigkeiten stiess, denn er selbst mochte diese auffallend satt gepinselten Bilder von 1957 nicht mehr. Ein Clou war die Ausgrabung von René Magrittes „Periode vache“ von 1947/48. Diese kurze, inselhafte Phase im Gesamtwerk des belgischen Surrealisten konnte plötzlich als hochprozentige Vorwegnahme der wilden Malerei bestaunt werden. Rein auf den malerischen Aspekt, also auf eine Nah-Sicht, zielte die ansonsten verwegene Gegenüberstellung des Realisten Edward Hopper mit Josef Albers, dem Meister der „Hommage to the Square“. Es gab noch weitere Einsprengsel und Fingerzeige auf die verborgene Tradition des Neuen, im Sinn der These der Ausstellung von der „unverbrauchten Kunst“ der zurückliegenden Dekaden. Zudem gab es einen gesonderten „Heute“-Teil, in dem die aktuellen Malerei-Positionen überwogen.

Wir zeigen Malerei aus der Schweiz – wie ist Ihr Bezug zur Schweiz?

Aus Freiburg führten die Wege immerzu in die Schweiz. Im Basler Kunstmuseum erhielt ich den ersten Anschauungsunterricht in Sachen Moderne – und das war überwältigend. Alles war da, vom frühen Picasso bis zu einem frisch aus dem Atelier erworbenen Barnett Newman. Den klassischen Kern bildete nicht zuletzt die von den Nationalsozialisten aus deutschem Museumsbesitz aussortierte „Entartete Kunst“, die 1939 in der berüchtigten Luzerner Auktion veräussert wurde. Welch glückliche Fügung, dass der gerade bestellte Basler Museumsleiter Georg Schmidt dort mit einem bewilligten Kredit gross einkaufen konnte. Mit seinem Nachfolger Franz Meyer ergab sich während meiner späteren Berufsjahre ein freundschaftlicher Daueraustausch. Und noch ein folgenreicher Moment: Die im Kunstmuseum von Dieter Koeplin betreute erste grosse Zeichnungsausstellung verschaffte mir den Zugang zu Joseph Beuys' Kunst. Bern war in doppelter Hinsicht wichtig. Wegen Klee pilgerte ich schon als Student nach Bern. Anfang der Siebziger, als ich einen Fernsehfilm über „Die Zwitschermaschine“ machte, freundete ich mich mit Jürgen Glaesemer an, der als junger Kurator die etwas verschlafene Klee-Stiftung, damals noch im Kunstmuseum, auf Trab brachte. In dem Umfeld lernte ich eine Reihe Berner Kunstmenschen kennen. Felix Klee klärte mich über die Hintergründe seiner umstrittenen Erbschaft auf, Eberhard Kornfeld liess mir in die Psyche der Sammler Einblick gewähren. Bei Elka Spoerri begegnete ich James Lee Byars, ebenso Meret Oppenheim. Und so fort.

Der andere Strang waren die Ausstellungen von Harry Szeemann, der in der Kunsthalle ein verblüffend unkonventionelles Programm machte, mit esoterischen Ausbuchungen. Die guten Gespräche mit ihm, die schon vor der bahnbrechenden „Attitüden“-Schau begonnen haben, verliefen stets etwas seltsam. Aber, so

wurde ich aufgeklärt, das ausgedehnte Schweigen, um erst einmal den anderen kommen zu lassen, sei eine bernische Eigenheit. Szeemanns Ausstellungen rezensierte ich in der Regel mit starker Zustimmung. Über „Grossvater, ein Pionier wie wir“ schrieb ich nicht. Ich fand sein persönliches Einklinken in die Kunstrichtung „Spurensicherung“, mit der Aufbereitung der aufbewahrten Habe seines schillernden Friseur-Grand-Papa, eine Spur zu sentimental. Aber es wundert mich nicht, dass nun diese Wohnungsausstellung am Originalschauplatz rekonstruiert wird, ist sie doch rundum eine Berner Legende.

Jahre nach Szeemanns erzwungenem Weggang wandte sich Johannes Gachnang als Leiter der Kunsthalle mit breiter Brust der Malerei zu. Auch das war seinerzeit eine Pioniertat.

Gibt es denn überhaupt so etwas wie Schweizer Malerei, Deutsche Malerei – oder generell eine nationale Malerei? Oder anders: Gibt es sichtbar unterschiedliche Traditionen?

Huch, die National-Frage! Ein weites Feld mit vielen Missverständnissen. Nehmen wir die Länder-Pavillons der venezianischen Biennale, die vor aller Augen der nationalen Repräsentation und dem Wettbewerb dienen. Wer weiss heute noch, dass Riccardo Selvatico, der kunstsinnige Bürgermeister von Venedig und 1895 Gründer der Biennale, gut vernetzt in der aktuellen europäischen Szene der „Sezessionen“, die Auswahl der Länderbeiträge einzelnen Künstlern anvertraute – an eine Clique! Ein Start also mit quasi privaten Kuratoren – ohne National-Dünkel.

Die Grundkonstellation: mitten in den aufkommenden Nationalismen des 19. Jahrhunderts erscheint die kosmopolitische „Moderne“. Aber auch sie kann offenbar nationale Dialekte sprechen, siehe den „Deutschen Impressionismus“. Was aber gilt, hat Paul Klee am knappsten formuliert: „Uns trägt kein Volk“. Wenn er in diesem Zusammenhang im Jenaer Vortrag von dem eigenen Vorhaben einer „kühlen Romantik“ spricht, sind wir bei dem sicher spannenderen Thema der „Traditionen“, deren Wege sehr verschlungen sein können.

So hat Robert Rosenblum in einem vielbeachteten Buch „Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik“ untersucht. Und siehe da: Caspar David Friedrich wird zum Ahn für Mark Rothko. Natürlich sind „deutsche Romantik“ oder „französische Gotik“ besondere Grössenordnungen, die alle Grenzen überstrahlen. Es gibt aber auch den Fall, wo die merkliche Fülle von tradierten Eigenheiten sich zu einem signifikanten Gesamtbild zusammenfügen lässt. So geschehen in „The Englishness of English Art“ von Nikolaus Pevsner, der selbst ein Zugereister auf der Insel war.

Amüsierlich, wie der deutsche Eigenbeitrag zur Moderne von Hans Arp und El Lissitzky gesehen wird, als sie 1924 die *Kunstismen* des 20. Jahrhunderts lexikalisch auflisteten. Unter „Expressionismus“ heisst es: „Aus Kubismus und Futurismus wurde der falsche Hase, das metaphysische deutsche Beefsteak, der Expressionismus gehackt“. Spott bei Seite, es gibt tatsächlich den sehr deutschen Ausdrucks-Überhang – um nicht zu sagen seelische Zerrissenheit –, den man als Tradition seit Grünewald zu datieren pflegt. Doch Grünewald, ein Jahrhunderte lang vergessener Maler, kam erst ins Spiel, als sein Isenheimer Altar während des Ersten Weltkriegs aus Colmar nach München evakuiert wurde. Seine Wiederentdeckung fällt nicht zufällig in die Blütezeit des Expressionismus. Eine produktive Interaktion: auch hier vergewissert sich die zeitgenössische Kunst ihrer Tradition.

Aber, nach dieser Girlande zurück zu der Frage nach einer spezifisch Schweizer Malerei. Da bin ich ratlos. Es fällt mir dazu nur ein, dass die Schweiz drei Sprachen hat, somit zu drei Kulturen hin offen ist, und dass

dies sich wohl in der Malerei von Segantini, Vallotton und Hodler jeweils auf sehr eigenwillige Art spiegelt. Das, was diese drei starken Œuvres möglicherweise miteinander verbindet, als gemeinsamer Nenner, könnte vielleicht am besten Auskunft geben darüber, was das Schweizerische an der Schweizer Malerei sei. Schwierig.

Hängt man es etwas tiefer, das heisst, schaut man auf die „Malerei in der Schweiz“, wird man eher typischen Facetten und der lokalen Traditionen gewahr, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts in Verbindung mit den internationalen Strömungen gebildet haben und von Fall zu Fall Einfluss auf die nachfolgende Generation oder Generationen ausüben. Als Beispiel einer solchen fortwirkenden heimischen Tradition fallen mir die „Zürcher Konkreten“ ein.

Zum Schluss noch etwas, die Geschicke der Malerei betreffend. Ihre gefeierte Wiederkehr in den Achtzigern war wohl eine Art Pyrrhussieg. Einerseits ein sichtlich wiedergewonnenes Terrain, mit der nicht weiter angezweifelten Perspektive für die Malerei. Andererseits ging das einher mit der Einordnung in die angewachsene mediale Vielfalt der Künste, eine relativierte Rolle also, im Sinn des fröhlichen Diktats des „anything goes“. Oder im Sinn der grossen „Unübersichtlichkeit“, wie Jürgen Habermas damals die allgemeine Lage diagnostizierte. Aber was ist das im Vergleich mit dem inzwischen angebrochenen Zeitalter, mit der digitalen Revolution und deren auf alles einwirkenden, gesamtulturellen Folgen?

Im Windschatten der irren Veränderungen aber, so ist zu beobachten, floriert die Malerei, eher basis-nah unspektakulär, in reichen Ausdifferenzierungen. Das kann einem vorkommen wie ein Überleben im Naturschutzgebiet.

Zur Person: Laszlo Glozer

Kunsthistoriker, Kunstkritiker, Kurator

*1936 in Ungarn

Lebt in Hamburg

Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Freiburg und München

1980 Will-Grohmann-Preis

1981 Mitkurator der Ausstellung Westkunst in Köln

Emeritierter Professor für Geschichte der modernen Kunst an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg