



Bernhard Braun

# KUNST PHILO SOPHIE UND ÄSTHETIK

**BAND 4**

Bernhard Braun

**Geschichte der  
Kunstphilosophie  
und Ästhetik**



Bernhard Braun

# Geschichte der Kunstphilosophie und Ästhetik

Band 4

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg.

© 2019 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt

Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.

Einbandgestaltung: Harald Braun, Helmstedt

Einbandabbildung: © akg-images / Erich Lessing

Innenlayout: schreiberVIS, Seeheim

Satz: Dorit Wolf-Schwarz, Innsbruck

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: [www.wbg-wissenverbindet.de](http://www.wbg-wissenverbindet.de)

ISBN 978-3-534-27070-5

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): ISBN 978-3-534-74515-9

eBook (epub): ISBN 978-3-534-74519-7

<b>IX. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart</b>	11
<b>1.0. Kontexte</b>	12
1.1. Beschleunigung – Produktion – Relativität	12
1.2. Die Künstler in der »Urkatastrophe«	16
1.3. Russlands Weg in die Diktatur	20
1.4. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg	23
<b>2.0. Malerei und Bildhauerei am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert</b>	26
2.1. Der Gang in die Abstraktion	29
2.1.1. Abstraktion, Gegenstandslosigkeit und Selbstreferentialität der Kunst	30
2.1.2. Die Wege in die ungegenständliche Kunst und ihre Motive	34
2.1.3. Die Ambivalenz der Moderne – kunstphilosophische Programmatik und Konsequenzen	44
2.2. Eine Geographie der »Ismen« der ersten Jahrhunderthälfte	50
2.2.1. Fauvismus – Expressionismus – Kubismus	51
2.2.2. Der <i>Monte Verità</i>	56
2.2.3. Dadaismus	57
2.2.4. Symbolismus	61
2.2.5. Surrealismus	63
2.2.6. Futurismus	67
2.2.7. Die russische Avantgarde: Konstruktivismus und Suprematismus	71
2.2.8. Werkbund und Bauhaus	81
2.2.9. De Stijl	92
2.2.10. Marcel Duchamp und das Ready-Made	94
2.3. Die neue »Sprache« der Moderne in der Architektur	99
2.3.1. Das Ende des Historismus	99
2.3.2. Positionen der Architektur in der ersten Jahrhunderthälfte	101
2.3.3. Frank Lloyd Wright	106
2.3.4. Ludwig Mies van der Rohe	109
2.3.5. Le Corbusier	111
<b>3.0. Die philosophischen Positionen des 20. Jahrhunderts in ihrer         kunstphilosophischen Bedeutung</b>	117
3.1. Theosophie	117
3.2. Einzelpositionen um die Jahrhundertwende	119
3.2.1. Georg Lukács	119
3.2.2. John Dewey	124
3.2.3. Theodor Lipps und das Konzept der <i>Einfühlung</i>	126
3.2.4. Benedetto Croce	128
3.2.5. Robin George Collingwood	130

3.3. Der Neukantianismus . . . . .	132
3.3.1. Ernst Cassirer . . . . .	133
3.3.2. Nicolai Hartmann . . . . .	137
3.4. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte – Von der Ikonographie zur Ikonologie . . . . .	139
3.4.1. Aby Warburg und der Warburg-Kreis . . . . .	139
3.4.2. Die <i>Ikonologie</i> Erwin Panofskys und die <i>Ikonik</i> Max Imdahls . . . .	142
3.5. Die Phänomenologie . . . . .	147
3.5.1. Edmund Husserl . . . . .	148
3.5.1.1. Biographie und Werk . . . . .	148
3.5.1.2. Prolegomena zu einer Ästhetik . . . . .	154
3.5.2. Maurice Merleau-Ponty . . . . .	157
3.6. Martin Heidegger . . . . .	160
3.6.1. Fundamentalontologie . . . . .	162
3.6.2. Die <i>Kehre</i> zur »Seinsgeschichte« . . . . .	165
3.6.3. Philosophie der Kunst . . . . .	167
3.7. Hans Georg Gadamer . . . . .	173
3.8. Die Frankfurter Schule und die <i>Kritische Theorie</i> . . . . .	176
3.8.1. Theodor Wiesengrund Adorno . . . . .	179
3.8.1.1. Die kunstphilosophische Ambition von Adornos Philosophie . . . . .	183
3.8.1.2. Die <i>Ästhetische Theorie</i> . . . . .	185
3.8.2. Walter Benjamin . . . . .	188
3.9. Sprachphilosophie und Analytische Philosophie . . . . .	192
3.9.1. Ludwig Wittgenstein . . . . .	198
3.9.2. Nelson Goodman . . . . .	203
3.9.3. Arthur C. Danto . . . . .	206
3.9.4. Richard Arthur Wollheim . . . . .	210
3.9.5. Morris Weitz . . . . .	212
3.9.6. George Dickie . . . . .	214
3.9.7. Monroe C. Beardsley . . . . .	216
3.9.8. Weitere kunstphilosophische Positionen der Analytischen Philosophie . . . . .	217
<b>4.0. Moderne und Postmoderne . . . . .</b>	<b>221</b>
4.1. Die Architektur der modernen Vernunft . . . . .	223
4.2. Die Wege in die Postmoderne . . . . .	226
4.3. Die Avantgarde zwischen Moderne und Postmoderne . . . . .	229
4.4. Der Strukturalismus – Ferdinand de Saussure . . . . .	232
4.4.1. Claude Lévi-Strauss . . . . .	234
4.4.2. Roland Barthes . . . . .	236
4.5. Der Poststrukturalismus . . . . .	241
4.5.1. Jacques Derrida . . . . .	242
4.5.2. Jean-François Lyotard . . . . .	246

4.5.3. Michel Foucault . . . . .	251
4.5.4. Georges Bataille . . . . .	254
4.5.5. Jacques Lacan . . . . .	256
4.5.6. Gilles Deleuze und Félix Guattari . . . . .	258
4.6. Die Postmoderne . . . . .	260
4.6.1. Die Theorie der Postmoderne . . . . .	261
4.6.2. Postmoderne Kunst und Architektur . . . . .	265
4.7. Die Thematisierung der Medialität . . . . .	268
4.7.1. Marshall McLuhan . . . . .	268
4.7.2. Vilém Flusser . . . . .	271
4.7.3. Paul Virilio . . . . .	273
4.7.4. Jean Baudrillard . . . . .	275
4.7.5. Das göttliche Google und eine neue Aufklärung . . . . .	277
<b>5.0. Die Entwicklung von bildender Kunst und Architektur nach dem</b>	
<b>Zweiten Weltkrieg . . . . .</b>	<b>281</b>
5.1. Kontexte . . . . .	282
5.1.1. Die Revolutionen der Sechzigerjahre . . . . .	284
5.1.2. Zwischen Technikeuphorie und Zukunftsangst – <i>Apollo 11</i> und <i>Club of Rome</i> . . . . .	289
5.1.3. Das Friedens- und Aufklärungsprojekt der Europäischen Union und die Bedrohung durch den Nationalismus . . . . .	291
5.2. Die Kunst zwischen Adornos moralischem Moratorium und D11 . . . . .	294
5.2.1. Abstrakter Expressionismus und Informel . . . . .	301
5.2.2. Pop Art – Funk Art – Nouveau Réalisme . . . . .	310
5.2.3. Minimal Art . . . . .	317
5.2.4. Concept Art . . . . .	323
5.2.5. <i>Zero</i> und Land Art . . . . .	327
5.2.6. <i>Aktionskünste</i> : Performance – Happening – Fluxus – Body Art . . . . .	331
5.2.6.1. Der performative Charakter der Kunst . . . . .	332
5.2.6.2. <i>get involved!</i> . . . . .	334
5.2.6.3. Performance und Fluxus – die Auflösung der Kunstgenres . . . . .	335
5.2.6.4. Gegen den Körper – mit dem Körper: Body Art . . . . .	340
5.2.6.5. Soziale Plastik und die Heteronomie der Kunst . . . . .	345
5.2.7. Zwischen Videokamera und Spam Bots: Medienkunst . . . . .	348
5.3. Strömungen der Nachkriegsarchitektur . . . . .	354
5.3.1. Die Kritik am Funktionalismus . . . . .	356
5.3.2. Die »Ismen« in der Architektur . . . . .	362
<b>6.0. Contemporary – Tendenzen der Gegenwart in Architektur und Kunst . . . . .</b>	<b>367</b>
6.1. Die Architektur zwischen Funktionalismus und Crossover . . . . .	371
6.1.1. Maschine und Utopie . . . . .	373
6.1.2. Biomorphie und Metabolismus – <i>physical</i> vs. <i>digital</i> . . . . .	374
6.1.3. Blasen – Blobs – Schäume . . . . .	380



6.1.4. <i>Sustainability</i> und <i>Co-Working</i> . Der <i>social-</i> und <i>ecological turn</i> in der Architektur . . . . .	383
6.2. Bildende Kunst . . . . .	387
6.2.1. Crossover: Sampling – Switching . . . . .	390
6.2.2. Street Art – Space Invading . . . . .	392
6.2.3. Post-Digital – Post-Internet . . . . .	395
6.2.4. Kunst – Event – Markt . . . . .	397
<b>X. Kunstphilosophie und Ästhetik –eine systematische Sichtung</b> . . . . .	403
1.0. Kunstphilosophie und Ästhetik . . . . .	404
1.1. Kunstphilosophie . . . . .	409
1.2. Ästhetik . . . . .	414
1.2.1. Die historischen Wurzeln und ihre gegenwärtige Revitalisierung . . . . .	415
1.2.2. Ästhetik als Perspektive auf Kunst und Wahrnehmung . . . . .	422
1.3. Schönheit . . . . .	424
1.3.1. Der Schönheitsbegriffs in der Tradition . . . . .	426
1.3.2. Systematische Anmerkungen zum Schönheitsbegriff . . . . .	428
1.3.2.1. Charakteristika des Schönheitsbegriffs . . . . .	428
1.3.2.2. Begründungsversuche von Schönheit . . . . .	430
1.3.2.3. Schönheit als Form . . . . .	434
1.4. Ästhetische Erfahrung statt Schönheit . . . . .	439
1.4.1. Ästhetische Wahrnehmung . . . . .	440
1.4.2. Ästhetische Eigenschaften und ästhetische Gegenstände . . . . .	446
1.4.3. Ästhetik zwischen <i>ästhetisch</i> und <i>künstlerisch</i> . . . . .	449
2.0. Was ist Kunst . . . . .	450
2.1. Kunstbegriff und Essentialismus . . . . .	454
2.2. Kunst – Nachahmung oder Ausdruck . . . . .	457
2.2.1. Mimesis als Produktion . . . . .	460
2.2.2. Mimesis und Repräsentation . . . . .	462
2.2.3. Religiöse und profane Expression . . . . .	464
2.3. Wahrheit und Unwahrheit der Kunst . . . . .	470
2.4. Deskriptiver und normativer Kunst- und Kunstwerkbegriff . . . . .	475
2.5. Zweckfreiheit und Selbstreferentialität der Kunst . . . . .	479
2.6. Die Vielfalt der Künste . . . . .	486
2.6.1. Ist Architektur eine Kunst? . . . . .	489
2.6.2. Die Rangordnung der Künste . . . . .	495
2.6.3. Die Interaktion der Künste – ihre Einheit . . . . .	498
2.7. Kunst als ästhetische Kommunikation und das Verstehen von Kunst . . . . .	501
2.8. Kunst als Kunstpraxis und als Institution . . . . .	507
3.0. Was ist ein Kunstwerk . . . . .	510
3.1. Produktionsästhetischer und rezeptionsästhetischer Kunstwerkbegriff . . . . .	511

3.2. Kunstwerk als Intention . . . . .	513
3.3. Das <i>offene Kunstwerk</i> . . . . .	515
3.4. Das Kunstwerk als Zeichen . . . . .	516
3.5. Die Frage nach dem ontologischen Status des Kunstwerks . . . . .	524
3.5.1. Was für ein Gegenstand ist ein Kunstwerk . . . . .	527
3.5.1.1. Das Kunstwerk als materieller Gegenstand . . . . .	529
3.5.1.2. Das Kunstwerk als mentaler Gegenstand . . . . .	534
3.5.1.3. Das Kunstwerk als abstrakter Gegenstand . . . . .	540
3.5.1.4. Die Type-Token-Theorie . . . . .	541
3.5.1.5. Das Kunstwerk zwischen Original und Vorkommnis . . . . .	546
3.5.2. Artefakte – Kunstwerke – Kunstgegenstände . . . . .	555
3.5.3. Kunst ohne Werk . . . . .	556
<b>4.0. Bild und Bildtheorie . . . . .</b>	<b>558</b>
4.1. Vom <i>linguistic</i> zum <i>iconic turn</i> . . . . .	559
4.2. <i>The power of image</i> – Das Bild zwischen Magie und Nachahmung . . . . .	562
4.2.1. Materialität und Bildobjekt . . . . .	563
4.2.2. Oberfläche und Raumbtiefe . . . . .	565
4.2.3. Bildträger und Bildobjekt . . . . .	567
<b>5.0. Geschichte der Kunstphilosophie und Ästhetik – ein Resümee</b>	
<b>in systematischer Absicht . . . . .</b>	<b>569</b>
<b>XI. Verzeichnisse . . . . .</b>	<b>579</b>
1.0. Sachverzeichnis . . . . .	580
2.0. Namensverzeichnis . . . . .	601
3.0. Literaturverzeichnis . . . . .	637
3.1. Lexika, Nachschlagwerke, Abkürzungen . . . . .	637
3.2. Konsultierte Literatur . . . . .	638
4.0. Abbildungsverzeichnis . . . . .	721
4.1. Abbildungsnachweise . . . . .	721
4.2. Verwendete Abkürzungen der Museen . . . . .	721
5.0. Danksagung . . . . .	722



# Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart

IX



◄ 590 Banksy, Street-Art auf der Mauer zum Westjordanland; Bethlehem

Dem langen 19. folgte – so das übliche Narrativ – das kurze 20. Jh. Nach dieser Leseart erstreckte es sich vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 bis zum Untergang der Sowjetunion 1989. Es ist hier nicht der Ort, solche geschichtstheoretischen Probleme zu reflektieren. Für unseren Zweck umfasst dieses umfangreichste Kapitel des vorliegenden Werks die Zeitspanne vom Beginn des 20. Jh.s bis in die Gegenwart. In vielerlei Hinsicht bietet diese Zeit nicht nur die avanciertesten theoretischen Konzepte, sondern die künstlerischen und kunstphilosophischen Positionen dieser Zeit bilden einen positiven wie negativen Reflexionsschirm der gesamten Kunst- und Kulturgeschichte. Denn wie in keinem anderen Jahrhundert vorher war diese Künstler\*innen, Architekten und Philosophinnen bekannt – nicht zuletzt durch die großartige Aufarbeitung dieser Geschichte durch die Gelehrten des 19. Jh.s.

## 1.0. Kontexte

Das anhebende 20. Jh. schloss nahtlos an die Eigenart des 19. Jh.s an. Es gab ein kräftiges Wachstum der Städte (von den Futuristen bejubelt), eine atemberaubende Dynamik der Industrie – jetzt nur vereinzelt durchzogen von relativierenden Debatten um den verloren gehenden Wert des Handwerks – sowie der Naturwissenschaften und Technik. Um die Jahrhundertwende und in der Zwischenkriegszeit bildete sich eine Reihe von Kunstströmungen, die teilweise eher verbittert das BruchszENARIO mit dem Vergangenen zelebrierten als dass sie eine tragfähige Zukunftsgestaltung projektierten. Eine solche Lust am Bruch mit dem Alten wiederholte sich in den Sechzigerjahren, die den vermutlich nachhaltigsten Projektraum für die Kunst und Architektur der Moderne abgaben.

### 1.1. Beschleunigung – Produktion – Relativität

Die ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts passen in ihren Charakterisierungen über weite Strecken noch ins 19. Jh. und waren zum Teil bereits im letzten Abschnitt Gegenstand der Erörterungen. Die Zeit stand seit dem Beginn der Moderne im Bann des Beschleunigungsparadigmas. Geradezu symbolisch verdichtete sich dies in der rasanten Entwicklung der neuen und spektakulären Technologie der Luftfahrt. Von den 160 Metern, die die Gebrüder Wright 1903 vor fünf (!) Zuschauern mit ihrer Flugmaschine zurückgelegt hatten, bis zu einem 1000-Kilometer-Flug in 6000 Meter Höhe 1914 dauerte es gerade ein Jahrzehnt. »Der Erste Weltkrieg konnte ausbrechen: Die Menschen konnten ihre Schlachten in der Luft austragen.« In der Tat wurde der Erste Weltkrieg zum ersten Krieg der modernen Technik am Boden, auf See und in der Luft.

Das Jahrhundert begann mit einer Bevölkerungszunahme in Europa und zugleich mit verstärkter Auswanderung nach Kanada, in die USA und nach Südamerika, vor allem aus England, Irland sowie der iberischen und italienischen Halbinsel, dort wiederum besonders aus dem unterentwickelten Mezzogiorno. Der wirtschaftliche Aufschwung wurde erstmals von einer Expansion des tertiären Sektors getragen.

Schneer 1983, 541

Daneben lösten moderne Industrien immer mehr die alten Manufakturbetriebe ab: Stahl, Chemie, Elektrotechnik. Der im 19. Jh. geführte Streit zwischen Manufaktur und Industrie, der noch im Bauhaus unterschwellig weiterschwelte, war *de facto* entschieden. Viele Künstler und Architekten, ob Frank Lloyd Wright, Oscar Niemeyer oder Le Corbusier setzten ganz selbstverständlich und mit großer Neugierde auf die neuen industriellen Techniken und machten diese zur Grundlage der neuen Ästhetik. Der Futurismus schließlich war mit der Verherrlichung des Fortschritts schon ein Nachtreten gegen die rückwärtsgewandten Handarbeits-Anhänger à la Ruskin.

VIII.3.2.3.2.1.

Die Chemie erschloss der bildenden Kunst und der Architektur ein neues, faszinierendes Material: die breite Palette von Kunststoffen. Bereits im 19. Jh., exakt 1839 wurde von Charles Goodyear die Umwandlung von Kautschuk in Gummi entdeckt (Vulkanisation). Gottfried Semper feierte den neuen Stoff für seine »fast unbegrenzte Wirkungssphäre die Imitation [...]«. Es folgten Zelluloid und Linoleum, schließlich gelangen Polykondensation, Polymerisation und Polyaddition, Verfahren zur Herstellung hochmolekularer Verbindungen. Das 1907 patentierte Bakelit (nach dem belgischen Chemiker Leo Hendrik Baekeland) war der erste vollsynthetisch industriell hergestellte Kunststoff. Bakelit konnte in jede gewünschte Form gepresst werden, es war ein ideales Material für alle möglichen Gegenstände, die Designer in eine ästhetisch ansprechende Form brachten. Einer der wichtigsten Forscher zur Polymerchemie war der 1953 dafür mit dem Nobelpreis ausgezeichnete Hermann Staudinger. Die Produktion von Kunststoffen im 20. Jh. explodierte geradezu: Polyvinylchlorid (PVC), Polymethylmethacrylat (Plexiglas), Polyäthylen (PE), Polypropylen (PP), Polyester, faserverstärkte Kunstharze und viele andere mehr. Zusammen mit hochspezialisierten Computerprogrammen sind die Kunststoffe nicht nur für technische Produktion, sondern für bildende Kunst und Architektur nicht mehr wegzudenken.

Semper 1860, 112

Die Fortschritte der Chemie bildeten auch eine Grundlage für neue Techniken bei Fotografie und Film. John W. Hyatt verbesserte das Zelluloid, das in der Fotografie alle anderen Materialien, darunter die schweren beschichteten Glasplatten, verdrängte und *die* Grundlage für den Film wurde. Roland Barthes bestritt in *Die helle Kammer*, dass die Maler an der Wiege der Fotografie standen und meinte dagegen, es seien die Chemiker gewesen. Die Brüder Auguste und Louis Lumière hatten gleichzeitig mit den Deutschen Max und Emil Skladanowsky den Film erfunden. 1895 führten sie zum ersten Mal öffentlich einen Film vor. Georges Méliès synchronisierte Bild und Ton. Frankreich, das noch bis ins 20. Jh. ein landwirtschaftlich geprägtes Land war, übernahm für einige Jahrzehnte in der Filmindustrie die Führung. Erste großindustrielle Fotofirmen entstanden in den USA, darunter Eastman Kodak.

VIII.3.1.2.

Die Jahrhundertwende und die folgenden Jahrzehnte waren eine große Zeit der Physik. Die Entdeckungen zeichneten sich dadurch aus, dass sie die bisherige Sicht der Natur auf den Kopf stellten. 1895 stieß Wilhelm Conrad Röntgen zufällig auf eine neue Strahlung, die er X-Strahlen nannte. Er wurde mit dieser Entdeckung 1901 der erste Träger des Preises (für Physik) der Nobelstiftung. Davon angeregt

fand 1896 Henri Becquerel zusammen mit Marie und Pierre Curie die Radioaktivität. In radioaktiven Zerfallsreihen verändern sich die chemischen Elemente wie in den alten Alchemistenträumen. Albert Einstein setzte mit der Relativitätstheorie und der Äquivalenz von Masse und Energie einen der nachhaltigsten Impulse unserer Sicht auf die Natur. Er beendete damit den Gedanken an Stabilität und Objektivität im Universum. Louis de Broglie formulierte den Welle-Teilchen-Dualismus des Lichtes und der Materie. Grundlage dafür bot unter anderem die Formulierung des Wirkungsquantums durch Max Planck. Es ist der Tatsache geschuldet, dass elektromagnetische Strahlung nur in bestimmten Portionen (Quanten als kleinstmögliche Einheit) emittiert oder absorbiert wird.

Diese Einsichten führten zur Korrektur des Atommodells von Niels Bohr durch die quantenmechanische Deutung der Natur durch Werner Heisenberg und Erwin Schrödinger. Sie war nicht nur in der Physik von großem Interesse, es handelte sich um einen philosophischen und weltanschaulichen Umsturz, vergleichbar mit der Wende vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild. Werner Heisenberg, auch er wie alle Erwähnten Nobelpreisträger für Physik (Marie Curie erhielt nach ihrem Physikpreis 1903 auch noch den Nobelpreis für Chemie 1911), brachte das neue Paradigma auf den Punkt: »Das ist allerdings ein sehr merkwürdiges Resultat, das zu zeigen scheint, daß die Beobachtung eine entscheidende Rolle bei dem Vorgang [gemeint ist das Doppelspaltexperiment; BB] spielt und daß die Wirklichkeit verschieden ist, je nachdem, ob wir sie beobachten oder nicht.« Diese Bemerkung zeigt eindrucksvoll, wie sehr der moderne Blick auf die Natur letztlich von den Regeln der transzendentalen Subjektphilosophie im Sinne Kants geprägt ist. Der philosophisch ambitionierte Heisenberg legte, ähnlich wie sein Gesprächspartner Carl Friedrich von Weizsäcker, eine eindrucksvolle Platon-Deutung vor. Mit dem Platonismus grundierte er nicht nur die Unschärferelation und die Bedeutung der Wahrscheinlichkeit, sondern auch die enorme Wichtigkeit der Symmetriegesetze in der modernen Physik.

*Heisenberg 1959, 35*

Das Paradigma der Relativität war bereits im 19. Jh. in den Künsten aufgenommen worden, vor allem in der zeitgenössischen Musik. Es ging um die Auflösung der alten Harmoniegesetze durch die Gleichschaltung der zwölf Töne. Das glich einer Revolution in der Vorstellung von Schönheit.

Auf dem Energiesektor trat ein nachhaltiger Wandel ein. Der Energieträger schlechthin war das Öl geworden, Diesel- und Benzinmotoren lösten die Dampfmaschine ab. Große Fortschritte in der Industrietechnologie, Verfahrens-, Elektro- und Verkehrstechnik steigerten die Produktivität. 1923 brachte Le Corbusier diese Zeilen zu Papier: »Alle Autos sind im wesentlichen gleich angelegt. Durch den rastlosen Konkurrenzkampf der unzähligen Autofirmen ist jede einzelne von ihnen verpflichtet, den Wettbewerb gewinnen zu wollen. So ist zur bestehenden Standardlösung das Streben nach Perfektion, nach einer über den rohen praktischen Gesichtspunkt hinausgehenden Harmonie getreten, was nicht nur Perfektion und Harmonie, sondern Schönheit bewirkt hat.«

VIII.2.2.1.

*Le Corbusier 1923, 108*

Die Erfindung des Fließbandes 1913 durch Henry Ford wurde bereits erwähnt. Das Fließband faszinierte nicht zuletzt die europäischen Architekten der Moderne

VIII.2.2.1.

als Symbol der Effizienz amerikanischer Organisationsformen. Die Serienproduktion mit genormten Einheitsgrößen begann. Wie schon im letzten Abschnitt erwähnt, wurde der Mensch für die Produktion von Kleidung nach Konfektionsgrößen vermessen.

Die wirtschaftliche Dynamik der ersten Jahrzehnte schob die Architekturszene kräftig an. Eklektizismus und Historismus wichen einer neuen Sprache der Architektur. Sie basierte auf der Verwendung neuer Materialien, in erster Linie Glas und Stahlbeton. Glas ermöglichte die Befriedigung des Wunsches nach Licht, Transparenz und Hygiene, mit Stahlbeton konnte man die »Schachelform« des Hauses auflösen, freie Grundrisse schaffen und Wand- durch Glasflächen ersetzen sowie neue, organische Formen realisieren. »Die große Reinigung, die Reduktion der Formen, war Bedeutung genug, war das inhaltsschwere Pathos der Avantgarde.« Ein erster Glaskubus als Fabrikgebäude für die Firma *Steiff* bei Ulm läutete etliche Innovationen im Glasbau ein. Bruno Taut brillierte 1914 bei der Kölner Ausstellung des Deutschen Werkbundes mit einem Pavillon mit Glasdach zum letzten Mal, ehe die Katastrophe des Krieges diesen Aufschwung erstickte und Europas Entwicklung um Jahre zurückwarf.

*Klotz 1994, 109*

Kam es bereits im 19. Jh. zum Verlust eines flächendeckenden Stils, ist das 20. Jh. von einer völligen Fragmentierung der literarischen und künstlerischen Ansätze geprägt. Die Liste ist uferlos und die Strömungen der Neoromantik, des Realismus, Futurismus, Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Naturalismus, Symbolismus und andere mehr werden im Folgenden komprimiert dargestellt.

Der amerikanische Mathematiker Norbert Wiener war der Pionier der neuen interdisziplinären Wissenschaft der Kybernetik und löste damit Angst auf der einen und Visionen und Utopien anregende Phantasien auf der anderen Seite über die sich selbst steuernden Maschinen aus. Die Kybernetik wurde zur Grundlagenwissenschaft der die industrielle Produktion revolutionierenden Roboter-Technologie und der Computer-Technik. In der zweiten Jahrhunderthälfte bildete diese Entwicklung unter anderem Titel die Grundlage der Gegenwartsarchitektur.

6.1.

Ähnlich wie es im Römischen Reich einen Hunger nach der Kunst der griechischen Welt gab, begannen sich interessierte Schichten in der Neuen Welt für die Kunsttradition Europas, darunter vor allem die zeitgenössische Kunst, zu begeistern. Das machte das 20. Jh. zu einem ersten Jahrhundert eines entstehenden weltweiten Kunstmarkts und einer Event-Kultur. Galerien, die wie Firmen agieren und weltweit Filialen unterhalten, Biennalen (seit 1895 jene von Venedig) und Triennalen lancieren mittlerweile einen Hype der zeitgenössischen Kunst. Kunsthändler, -sammler und Kunstkritiker spielen eine immer wichtiger werdende Rolle für die Entwicklung und Bewertung der Kunst. Dazu kommt die neue Dimension der Selbstvermarktung von Künstlern.



### 1.2. Die Künstler in der »Urkatastrophe«

»Den Europäer, der im Jahr 1914 den Atlas aufschlägt, erfüllt der Anblick seines Territorialbesitzes mit Stolz. Fast ganz Afrika und Ozeanien, die Hälfte Asiens und ein Viertel Amerikas gehörten ihm.« Das Jahr 1814, in dem eine Neuordnung Europas unternommen wurde, lag ein Jahrhundert zurück und der Wiener Kongress war zwar eine Antwort auf den sich neu bildenden Nationalismus, aber er vermochte diese Geißel nicht auszumerzen. Im Gegenteil, inzwischen hatten sich die Interessen der europäischen Nationalstaaten verfestigt, weil sie durch ihre Überseegebiete global geworden waren. Das Denken der politischen Masterminds war von Großmachtphantasien des 19. Jh.s geprägt und nicht von der modernen Vorstellung eines kreativen wirtschaftlichen und kulturellen globalen Wettbewerbs. Der Krieg, von denen weltweit zahlreiche tobten, galt immer noch als ein legitimes Mittel der Durchsetzung von politischen Interessen. Dazu kam die gefährliche Verführung durch die einseitig verteilten Erfolge der Technik, welche die Schwelle zwischen Politik und Krieg in den Ländern Zentraleuropas sinken ließ.

Schneerb 1983, 671

VIII.1.2.

Wie sehr diese Gemengelage die Wahrnehmung verzerrte, zeigt sich darin, dass die k. und k. Monarchie die großserbische Ambition und das Deutsche Reich den fehlenden Weltmacht-Status offenbar nicht anders denn als tödliche Bedrohung dechiffrieren konnten. Das Wilhelminische Deutschland empfand sich gegen Ende des 19. Jh.s angesichts der reichen Kolonialstaaten ringsum trotz seiner lebendigen Wirtschaft und industriellen Leistungsfähigkeit in ein Abseits gedrängt. Es befürchtete den Verlust von Absatzmärkten und leistete sich eine kostspielige Aufrüstung. »Das *si vis pacem para bellum* forderte unerbittlich – und im alten Europa wohl unvermeidlich – seinen Preis.«

Ebd., 611

Kriegspropaganda

Dazu kamen unsägliche Geschichten, die in zahlreichen Büchern mit hohen Auflagen kursierten. Sie bewirtschafteten ein Klima, in dem das Narrativ eines vermeintlich unvermeidlichen bevorstehenden Krieges gedieh. Der aus estnischem Adel stammende deutsche Militärgeschichtler Friedrich von Bernhardi vulgarisierte in seinem Buch *Deutschland und der Nächste Krieg* (1912) Darwin, indem er den Krieg als Ausleseverfahren für wertvolle Rassen pries und den Weg Deutschlands zur glorreichen Weltmacht skizzierte. Solche Thesen wurden bevorzugt in nationalistischen Wehrvereinen verbreitet. Sie dienten unter anderem als Munition im Kampf gegen den Pazifismus, in Deutschland vertreten vor allem durch die Sozialdemokraten mit ihrem Führer August Bebel. Der Historiker Volker Ullrich nennt das Deutschland der Vorkriegszeit eine »nervöse Großmacht«, die befürchtete, dass die Sozialdemokraten mit ihrer marxistischen Doktrin (bei der Reichstagswahl 1912 zur stärksten Fraktion geworden) bald jede Weltmachtambition verunmöglichen könnten.

Der aus Mainz stammende Rechtsanwalt Heinrich Claß, einige Zeit Vorsitzender des nationalistischen *Alldeutschen Verbandes*, warb in einem Buch, das bis 1914 fünf Auflagen erreichte, für den Krieg, den Deutschland nicht fürchten müsse, und hetzte gegen das allgemeine Wahlrecht und gegen die Juden. August Winkler spricht von einem nationalistischen Populismus, der auch bei den gebildeten Schichten vering. Es gab geheimbundartige Einrichtungen, wie den *Reichshammerbund* mit dem

Winkler 2009, 1153f

*Germanenorden*, der das Hakenkreuz zu seinem Logo erkor und einschlägigen Aktivismus entfaltete. In der Nähe dieser Bünde fand sich auch der 1901 als Verein gegründete *Wandervogel*, eine wichtige Einrichtung der Jugendbewegung, in der es deutliche antisemitische Tendenzen gab.

Von der überdrehten Zeit am Vorabend des Krieges zeichnet der deutsche Kulturjournalist Florian Illies in einem ungewöhnlichen Buch ein plastisches Panorama. Er beschreibt, immer am heftigen Pulsschlag der handelnden Personen aus Literatur und Kunst, die enorme Dynamik des Zeitgeistes, die bisweilen selbst jene Zeitgenossen überforderte, die den neuen Entwicklungen durchaus aufgeschlossen gegenüberstanden. *Burnout*, damals *Neurasthenie* genannt, war omnipräsent. Der als Bibliothekar an der Technischen Hochschule in Wien arbeitende Robert Musil erhielt im März 1913 diese Diagnose von seinem Nervenarzt, »infolge deren er berufsunfähig ist.«

Illies 2012

Ebd., 90

Solch abwegige Spinnereien wurden intellektuell geadelt durch ihre Aufrüstung mit den Ideen Darwins (wenn auch in ihrer vulgärsten Fassung vom Recht des Stärkeren) und dem *élan vital* der Lebensphilosophen. Resultat war ein am Beginn des Jahrhunderts verbreitetes Narrativ, wonach ein Krieg eine kathartische Wirkung zeitige und zur Verjüngung und Gesundung einer Gesellschaft führe. Der Krieg war nicht mehr bloßes Instrument eines Imperialismus, ihm wurde eine bioethische und kulturelle Funktion zugeschrieben. Das prägte sich, auch abseits des den Krieg geradezu verherrlichenden Futurismus, in viele Köpfe ein.

Die Untersuchungen zum Ersten Weltkrieg finden ihren Niederschlag in einer unübersehbaren und gelehrten Literaturflut. Diese Untersuchungen changieren zwischen den Polen einer bewusst gesteuerten Unternehmung und eines geradezu passiven Hineinschlitterns in die Katastrophe und pendeln sich meist in einer mehr oder weniger ausgewogenen und verschieden differenzierten Mittelposition ein. Meist wird die Schuldfrage auf die Schultern der Mittelmächte (Deutsches Reich, Österreich-Ungarn mit den Verbündeten, das Osmanische Reich und ab 1915 Bulgarien) verteilt. Auch Ian Kershaw geht in seiner monumentalen Studie zum »Jahrhundert des Krieges« vom überbordenden ethnischen Nationalismus, territorialen Ansprüchen, Antisemitismus und der Krise des Kapitalismus aus. Dass die zerstörerischen Kräfte nicht eingedämmt werden konnten, lag seiner Meinung nach nicht zuletzt an den versagenden Politikern, denen Christopher Clark den prägnanten (von Hermann Broch entlehnten) Titel »Schlafwandler« verliehen hat.

Ursachen des  
Ersten Weltkriegs

Kershaw 2015, 13

Clark 2012

Auch Clark zeigt (mit umfangreichen Recherchen in den Archiven), ohne die Mittelmächte von ihrer Verantwortung zu entlasten, welch explosives Gemisch dieses Europa am Beginn des neuen Jahrhunderts insgesamt war. Den Funken, der die Explosion auslöste, warfen die serbisch-bosnischen Nationalisten mit dem Mordanschlag des Gavrilo Princip auf den österreichischen Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand und seine Gemahlin am 28. Juni 1914 in Sarajevo. Der Erzherzog fuhr trotz der hochgradig aufgeladenen Situation mit seiner Frau in offenem Wagen durch die Stadt, wo nicht weniger als sechs Attentäter auf der Lauer lagen.

Als ob man auf einen solchen Anlass gewartet hätte, waren sich Wien und Berlin schnell einig, Serbien dafür zu bestrafen und dessen Großmachtphantasien im

Winkler 2009, 1185

Keim zu ersticken. Die Beteiligten wussten wohl, dass sie einen großen europäischen Krieg auslösten, aber Deutschland wollte es mit dem aufrüstenden Russland lieber gleich als später aufnehmen. »Die tiefere Kriegsursache war der Wunsch Deutschlands, seine politische Vorherrschaft in Europa zu errichten und von der Großmacht zur Weltmacht aufzusteigen.« Wien, das sich in seinem Vielvölkerstaat mehr und mehr einem nationalistischen Aufbegehren gegenüber sah, ging es letztlich auch um die Statuierung eines Exempels. Das berühmte Wort von der »österreichischen Versuchsstation des Weltuntergangs« prägte am 10. Juli 1914 Karl Kraus in einem Nachruf auf Erzherzog Ferdinand in der *Fackel*. Für Peter von Matt hat kein Historiker »den kausalen Konnex zwischen einem Kaffeehausgespräch und dem Verenden im Sturmangriff jemals so zwingend aufgedeckt« wie der Dichter Kraus.

Matt 2014

Aber – und das wird gerne übersehen – Kraus bediente auch wie kein zweiter die antifranzösischen Klischees und griff in seinem Pamphlet *Heine und die Folgen* in die unterste Schublade der Polemik, wenn er Heine beschimpfte, er habe die »Franzosenkrankheit« nach Wien gebracht. »Die Metapher ist gemein und entsetzlich und erstickt das Gelächter selbst des hartgesottensten Satirikers: Denn Kraus setzt die ›Franzosenkrankheit‹, sprich die Syphilis, und das Feuilleton in eins, überträgt die virale Ansteckungskraft durch Sex [...] auf das Feuilleton und benützt schamlos das moralische Verdikt, das häufig diese Krankheit trifft, als Argument seiner Pressekritik: [...]«. Neben den Feuilletonisten bekamen die jüdischen Assimilationsverweigerer ihr Fett ab, gegen die Nationalisten und Antisemiten entwickelte er jedoch kaum eine besondere kämpferische Ambition.

Hülk 2016, 365

Als das zaristische Russland nach der Kriegserklärung Wiens unter scharfem Protest der Bolschewiki eine Generalmobilmachung anordnete, war der Weg für die europäischen Mächte geebnet, unter Gesichtswahrung auf Seiten Österreichs oder Russlands in den großen Krieg einzutreten. Durch die Kriegserklärung Japans (das im Schatten der Vorgänge in Europa Aspirationen auf China einlösen wollte) an Deutschland und Österreich 1914 wurde dieser Krieg sofort zu einem globalen Krieg.

Kaufmann 2014

Der Erste Weltkrieg war der erste Krieg mit industrieller Technik. Die Errungenschaften des 19. Jh.s, Gewinnung von Distanz, die Vorteile an Mobilität durch Eisenbahn und Flugzeug, sowie die Entwicklung des Panzers, die Fortschritte der Chemie, die Geschwindigkeit der Nachrichtenübermittlung, der Einsatz der Fotografie, schlugen sich nun nieder in der wichtigen Rolle der Artillerie, der schnellen Verschiebung von Truppen und dem (am Anfang von Wissenschaftlern überwachten) Einsatz von Giftgas und in neuen fotografischen Analysen zur Feindaufklärung. »Töten und Getötetwerden wurde in Form eines anonymen Kriegsgeschehens erfahren.« Die Herstellung diverser Waffensysteme war standardisiert und normiert, damit besonders effektiv. Durch die Köpfe der militärischen Planer spukte die Vision eines mobilen und motorisierten Krieges, indes ist dieser Krieg durch jahrelangen statischen Grabenkampf über 700 Kilometer Länge (an der Westfront) charakterisiert. Erst der Eintritt der Vereinigten Staaten 1917 auf Seiten der Alliierten brachte wieder Dynamik in das Geschehen und führte letztlich zur Niederlage der Mittelmächte.

Die Folgen waren verheerend. Europa war ein anderer Kontinent geworden, Reiche waren verschwunden, ein Flickenteppich von Kleinstaaten entstand, eigentlich gab es nur Verlierer, wenn man vielleicht von Amerika absieht, wo man Vorteile orten könnte. Der amerikanische Historiker und Diplomat George Kennan prägte für das Geschehen das berühmt gewordene Wort der »Urkatastrophe«. Kein Land und keine Hauptstadt in Europa wurden dermaßen gedemütigt und erlebte einen solchen Identitätsbruch wie Österreich mit seiner Hauptstadt Wien, das sich nach dem »Weltuntergang« als unbedeutender Kleinstaat wiederfand, an dessen Lebensfähigkeit die wenigsten glaubten. Dabei war dieses Wien »eine Weltstadt geworden, was man in der ganzen Welt sah und spürte, nur in Wien selbst nicht [...]«. Hier tobten die Kämpfe um das Unbewusste, die Träume, die neue Musik, das neue Sehen, das neue Bauen, die neue Logik, die neue Musik.«

*Pfoser/Weigl 2013*

*Illies 2012, 41f/44*

Es ist schwer zu begreifen, dass die oben erwähnten krausen Theorien bei so vielen Künstlern und Intellektuellen verfangen und eine Kriegsbegeisterung auslösten. Zwar war die Meinung verbreitet, dass der Krieg »ein kurzes, aufregendes und heroisches Abenteuer mit einem schnellen Sieg und geringen Verlusten [...]« sein würde, aber er platzte mitten in die Blüte der Avantgarde, die in den Künstlervereinigungen grenzüberschreitende Beziehungen pflegte. Die Künstler waren international gut vernetzt, schätzten Paris, London, Berlin, München, Wien, Prag, St. Petersburg, Moskau. Aber nun schien in der Tat die utopische Vision von der Erneuerung der Gesellschaft, ja der ganzen Welt nicht mehr in den Narrativen der Avantgarde gelegen zu haben, sondern in abstrusen nationalistischen Geschichten. Diese seltsame Ambivalenz ist schließlich ein wenig attraktives Kennzeichen der Moderne des 20. Jh.s geworden, das man nicht umschiffen darf und das uns noch eigens beschäftigen wird.

**Kriegsbegeisterung**

*Kershaw 2015, 64*

2.1.3.

Max Liebermann erwartete sich eine Überwindung des Materialismus, Franz Marc eine Reinigung des alten Europa, das ihm den Zugang »zum eigentlichen Sein jenseits aller Sinnestäuschungen« ermöglichen sollte. Otto Dix malte sich 1915 als Kriegsgott Mars. Max Beckmann zog freiwillig in dieses »Reinigungsunternehmen«, weigerte sich aber, auf Franzosen und Russen zu schießen. Die einen waren seine Vorbilder, die anderen Landsleute des bewunderten Dostojewskij. Er sah im Krieg wohl auch ein ästhetisches Erlebnis, denn »meine Kunst kriegt hier zu fressen.« Ähnlich wie Ernst Ludwig Kirchner brach er über der Realität des Krieges verzweifelt zusammen. Kirchner, der Begründer der Künstlergruppe *Die Brücke*, posierte 1915 in Uniform in seinem Atelier, nachdem er sich freiwillig gemeldet hatte. Auch der Kriegsfreiwillige und Kriegsmaler Oskar Kokoschka fertigte *Selfies* an, Postkarten, auf denen er in Uniform abgebildet ist. Selbst die sozialdemokratische Künstlerin Käthe Kollwitz ließ ihre beiden Söhne eher leichten Herzens in den Krieg ziehen, im Glauben an einen gerechten, ehrenvollen und ritterlichen Verteidigungskrieg, vor allem gegen den russischen »Despotismus«. Einer von ihnen fiel gleich 1914. Der Leutnant Ernst Jünger schwadronierte in seinen Tagebüchern von einem »Duell« mit »hohem Reiz«: »Man lebt, man erlebt, man gelangt zu Ruhm und Ehren, das alles nur um den Einsatz eines armseligen Lebens.«

*Marc, zit. nach Clemenz 2014, 25*

*Beckmann, zit. nach Kohler 2014, 26*

*Jünger, zit. nach Frevert 2014*

Marc, zit. nach Clemenz  
2014, 26

Franz Marc sah einen »Anfang der Dinge« vor sich, vor denen er mit pochen-dem Herzen stehe. Er faselte vom Tod als Erlöser, von Sterbelust und vom Glück der gefallenen Soldaten. Aber auch nationalistische Wortspenden, die an die Propaganda-Parolen des *Alldeutschen Verbandes* erinnern, gab er von sich. Dazu kam ein Männlichkeitschauvinismus, der an das Futuristische Manifest Marinettis erinnert: »Der wissende, strenge Typus des neuen Europäers wird ein männlicher Typus sein; er wird auch die Erotik, statt sie und sich dem Weibe zu überantworten, wieder seine Sache werden lassen.« Erst 1916, kurz vor seinem Tod, änderte Marc im Trommelfeuer der Schlacht von Verdun seine Meinung und revidierte den Glauben an die Reinheit des neuen Europa und die Erlösung durch den Krieg. Er fiel am 4. März vor Verdun und teilte das Schicksal mit anderen Freiwilligen, unter ihnen die Futuristen Antonio Sant’Elia und Umberto Boccioni. Der enge Freund der letzten Jahre, August Macke, war bereits im ersten Jahr des Krieges gefallen. Auch der international gut vernetzte Macke hatte sich freiwillig gemeldet, aus dem Feld dann aber Briefe voll des Grauens geschrieben.

Ohnehin wenig Skrupel kannten die italienischen Futuristen, die sich darauf freuten – so Marinetti 1915 – die »wahnsinnigen Skulpturen« zu bewundern, »die unsere inspirierte Artillerie aus der Masse des Feindes formt.«

Paul Klee sah als einer der wenigen klarer und bedauerte »das Unglück« dieses Krieges, der die Freundschaft mit den französischen Künstlern so sehr auf die Probe stellte. Bald kippte die Stimmung. Die Bilder der Künstler zeigen fahle, ausgemergelte Gesichter, die Zerstörung des Krieges spiegelt sich in zerstörten Bildern. Max Beckmann und Otto Dix malten ausdrucksvolle Antikriegsbilder. Viele standen angesichts der längst laufenden Internationalisierung auch zwischen den Stühlen: Der in Mannheim geborene Daniel-Henry Kahnweiler, der als Pariser Galerist und unermüdlicher Förderer der Kubisten Kontakte zwischen Frankreich und Deutschland pflegte, wurde 1914 zum feindlichen Ausländer und floh in die Schweiz. Dem Elsässer Hans Arp erging es gleich. Er schloss sich in der Schweiz der Dada-Gruppe an, gleichsam um dem Grauen mit Unsinn zu begegnen. Nicht anders erging es den russischen Mitgliedern des *Blauen Reiter*, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Wassily Kandinsky.

Etwas realistischer scheinen die Architekten gewesen zu sein, die am Beginn des Jahrhunderts große Erfolge feierten und für viele Innovationen verantwortlich zeichneten. Zwar wurden auch sie einberufen, aber es ist wenig Begeisterung überliefert, auch Berichte über freiwillige Meldungen sind spärlich. Erich Mendelsohn schrieb 1917 von der Russland-Front an seine Frau: »Nach einem Jahrtausend gebiert das Ungetüm Welt eine neue Zeit. Raum, Zeitgesetz hören auf, die Kontur verschiebt sich gegen alle Perspektive« und er berichtete von seiner Verzweiflung über das Erlebte.

Mendelsohn, zit. nach  
Detterer 2014

### 1.3. Russlands Weg in die Diktatur

In Russland braute sich am Beginn des Jahrhunderts eine explosive Mischung zusammen. Der Russisch-Japanische Krieg (1904/05) um Einflussphären in der Mandchurei und in Korea ging verlustreich verloren – nur *ein* Hinweis auf die wirtschaft-

liche und technologische Rückständigkeit des Landes, das im Konzert der großen europäischen Spieler nur mehr eine untergeordnete Rolle spielte. In den Städten hatte sich auf der einen Seite ein Industrieproletariat gebildet, auf der anderen die unzufriedene Schicht einer *Intelligenzija*. Rezession und soziale Missstände wurden durch Zar Nikolaus II. mit Repression beantwortet. 1905 probte eine bunte Mischung aus Arbeitern, Bauern, Matrosen, aber auch Adeligen und Intellektuellen den Aufstand. Ihren traurigen Höhepunkt fanden die Aufstände am 22. Januar, an dem Soldaten ohne Vorwarnung auf friedlich demonstrierende Arbeiter schossen und 130 Todesopfer liegen blieben. Einen berühmt gewordenen Filmstoff lieferte die Meuterei auf dem Panzerkreuzer Potemkin (Regie: Sergei Eisenstein; 1925).

1912 spaltete sich die Sozialdemokratische Arbeiterpartei in die Anhänger Lenins (*Bolschewiki*), die dem bewaffneten Aufstand das Wort redeten, und den rechten Flügel (*Menschewiki*), der eine Reform auf legalem Weg und über Koalitionen mit der kritischen Intelligenz in der Duma anstrebte. Trotz dieser Konstellation und der verbreiteten Proteste resümiert Heinrich Winkler: »Revolutionär aber konnte man die Situation in Rußland am Vorabend des Ersten Weltkrieges nicht nennen: [...]«. Der Ausbruch dieses Ersten Weltkriegs verschaffte dem Zaren nur kurz Luft, bald machte sich der Unmut wieder breit, was schließlich 1917 die Februarrevolution auslöste, die das zaristische Regime beendete. Aufstände und Meutereien einzelner Truppenteile, angefeuert von Räten der Arbeiter und Soldaten (*Sowjets*), zwangen Nikolaus II. am 15. März 1917 zur Abdankung. Ein Jahr später wurden er und seine gesamte Familie ermordet.

Winkler 2009, 1146

Unter der Führung Lenins, der am 3. April aus dem Schweizer Exil zurückgekehrt war, errangen die Bolschewiki in wichtigen Städten eine Mehrheit. Das Geld für die politischen Kampagnen stammte aus Bank- und Postwagenüberfällen. Unter dem Schlagwort »Alle Macht den Sowjets« wurde darauf geachtet, die provisorische bürgerliche Regierung nicht Tritt fassen zu lassen. Für Lenin war es eine historische Notwendigkeit, dass der Weg in die »Diktatur des Proletariats und der Bauern« über die bürgerliche Revolution führt. Dieser Weg implizierte eine neue Gesellschaft und einen neuen Menschen, Ziele, für die sich auch viele Vertreter der künstlerischen Avantgarde begeisterten – freilich mit erheblich anderen Vorstellungen über Formen und Methoden, um diese Ziele zu erreichen.

Die Oktoberrevolution (nach Julianischem Kalender) am 7. November desselben Jahres begründete gegen geringen Widerstand die »Russische Sowjetrepublik« und durch einen Sonderfriedensvertrag mit Deutschland endete für Russland der Krieg im März 1918, ehe er mit der Niederlage der Zentralmächte im November mit weit mehr als zehn Millionen Toten und einem ruinierten Europa zu Ende ging. Verstaatlichungen und Enteignungen von Großgrundbesitz in Russland hatten eine Hungersnot zur Folge, die Ausschaltung der unabhängigen Gerichtsbarkeit und der Pressefreiheit waren die Grundlage einer nun folgenden Diktatur.

**Oktoberrevolution**

Der Bürgerkrieg zwischen den Kriegsanhängern auf der einen und den Pazifisten auf der anderen Seite wurde von Lenin mit dem Anspruch einer neuen proletarischen Weltmacht geführt. 1922 wurde ein bolschewistischer Vielvölkerstaat



Lenin 1920a, 513; im  
Orig. kursiv

Altrichter Helmut in Kat.  
2016d, 36

Lenin 1920b, 307

**Josef Stalin**

gegründet («Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken«, UdSSR), erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er durch den Gewinn der Staaten Osteuropas zu einem internationalen Mitspieler. Lenin schwebte eine Industrialisierung nach westlichem Vorbild vor, die er mit den Charakteristiken des Sowjetsystems verbinden wollte: »Kommunismus ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes.« Die kurios anmutende Gleichung ergab sich aus der Hoffnung, durch Elektrifizierung des riesigen Bauernstaates gleich »mehrere Entwicklungsstufen zu überspringen und unmittelbar zu einem kommunistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystem überzugehen.« Dazu kam eine große Bildungssoffensive gegen den Analphabetismus – durchaus mit Erfolgen. Mit dieser neuen Ideologie wurde die gesamte Kultur als »proletarische Kultur« auf einen instrumentellen Gebrauch für die Staatsideologie verkürzt. Lenin schrieb: »In der Sowjetrepublik der Arbeiter und Bauern muß die gesamte Organisation des Bildungswesens, sowohl auf dem Gebiet der politischen Bildung im allgemeinen als auch auf dem Gebiet der Kunst im besonderen, vom Geist des Klassenkampfes durchdrungen sein, den das Proletariat zur Verwirklichung der Ziele seiner Diktatur führt, [...]«

1924 starb Lenin. Aus einem heftig geführten Nachfolgeringen ging Josef Stalin als neuer Generalsekretär der Kommunistischen Partei hervor und er sicherte sich seine Macht durch Säuberungen und brutalen Terror gegen Links- und Rechtsabweichler. Mit äußerster Brutalität setzte er neue landwirtschaftliche Produktionsordnungen (Sowchosen und Kolchosen) durch. Es kam zu Verfolgungen, Deportationen und Hinrichtungen missliebiger Personen, darunter auch ganzer ethnischer Gruppen. Schätzungen gehen von bis zu 20 Millionen Ermordeten aus.

Auch die Kunst wurde sehr bald auf die Verherrlichung der neuen Ideologie funktionalisiert. Man erwartete mimetische Kunst, welche heroische Ereignisse, bedeutende Persönlichkeiten und den Sozialismus schlechthin glorifizierte. Entwürfe für Denkmäler waren ein wichtiges Thema, ebenso wie Agitationsplakate und Rednerbühnen. Gehörte man den Schulen der in Russland so kreativen und aktiven Avantgarde an, war das ein Disqualifizierungsmerkmal. Kurze Zeit liefen diktatorische Repression und international anerkannte Avantgarde nebeneinander. 1936 ließ Stalin seiner Wut in einem Artikel in der *Prawda* freien Lauf, nachdem er Dmitri Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* (1934) gesehen hatte. Der dem russischen Futurismus nahestehende Musiker hatte in dem aufrührerischen Stück eine politische Provokation verpackt. Es handle sich um einen »Anschlag auf den guten Geschmack« und um ein Stück »hässlicher Musik«. Stalins Aufsatz zeigte, dass Künstler, die solches wagten, in Lebensgefahr gerieten und es war ein Wendepunkt der Kultur Russlands, hin zu der anspruchslosen Doktrin des Sozialistischen Realismus. Grundsätzlich war Kunst als Topos des Überbaus eine bloße Widerspiegelung bestehender Produktionsverhältnisse.

**Sozialistischer  
Realismus**

In den Dreißigerjahren des 20. Jh.s bildete sich der Sozialistische Realismus als die offizielle Kunstpolitik der Sowjetunion und ihrer Satelliten heraus. Es war eine ideologische und dogmatische Doktrin. Im Statut des Verbandes der Sowjetschriftsteller von 1934 heißt es: »Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der

sowjetischen schönen Literatur und Literaturkritik darstellt, fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung muß mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.« Louis Aragon, der Anhänger des Sozialistischen Realismus, prägte 1935 auf einem Schriftstellerkongress den Ruf *retour à la réalité*.

zit. nach Klein Wolfgang  
in ÄGB 5, 180

Am offensten in der Funktionärsriege stand noch Leo Trotzki der Avantgarde gegenüber. Er war vor allem von den utopischen Ideen der sogenannten Kosmisten beeindruckt, die, ausgehend von der Weltbewusstseinsvorstellung (Noosphäre) des russischen Philosophen Nikolai Fjodorow, vom neuen Staat die Umsetzung der Unsterblichkeit des Menschen und die Besiedelung des Kosmos erwarteten. Sogar eine gewisse Autonomie für die Kunst erkannte er an. »Es stimmt nicht, daß bei uns nur jene Kunst als neu oder revolutionär gilt, die vom Arbeiter redet, und Unsinn ist es, zu glauben, wir forderten von den Dichtern, daß sie unbedingt den Fabrikschornstein oder einen Aufstand gegen das Kapital schildern.« Aber: »Es versteht sich von selbst, daß die neue Kunst organisch gar nicht anders kann, als den Kampf des Proletariats in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit zu rücken.«

Trotzki, zit. HW, 537

#### 1.4. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg

Der Erste Weltkrieg war die Lunte für den Zweiten, der mit der Judenvernichtung – neben den Massenmorden Stalins – die größte Monstrosität der neueren Geschichte mit sich brachte. Nicht nur die schwärende Kränkung durch die Niederlage, auch die Tatsache, dass die sozialdemokratische Regierung in Deutschland nach der Ausrufung der Republik 1918 die Feinde der Demokratie, unter ihnen die Armee, nicht auf die Republik einschwören konnte, bereitete einen Boden für die Fortsetzung jener in 1.2. berichteten nationalistischen und antidemokratischen Phantastereien. In seinem 1923 erschienenen Buch *Das dritte Reich* entwarf der Kulturtheoretiker Arthur Moeller van den Bruck die Vision eines Sozialismus und Nationalismus vereinigenden Reichs, das dem Heiligen Römischen Reich und dem Deutschen Kaiserreich nachfolgen sollte. Er grub dazu in den Schriften Joachim von Fiore und Tommaso Campanellas, paraphrasierte Hegel und phantasierte auf den Spuren des russischen Symbolisten Dmitri Sergejewitsch Mereschkowski von der Verschmelzung der Kultur des Westens mit der Spiritualität des Ostens, die Moeller mehr schätzte als den Liberalismus des Westens, gar jenen Amerikas. Aus solchen Wurzelgründen braute der Nationalsozialismus ein Gemisch aus Nationalismus, technologischem Fortschritt, sozialem Ausgleich, ein Gebräu, das als ästhetischer Kult mit dem Anspruch auf Heilung aller Probleme geschickt vermarktet wurde. Verstärkung erfuhr die Botschaft aus einem Sündenbockmechanismus gegen vermeintliche Feinde des Volkes, kurzum eine, wie Ian Kershaw das nennt, »Erlösungspolitik«. Heilung und Erlösung hatte die Zeit anscheinend bitter nötig.

Die Zeit war ein seltsames Gemisch aus einem Anfang der Zwanzigerjahre, nach entbehrungsreichen Hungerjahren unmittelbar nach dem Krieg, einsetzenden



**Goldene Zwanziger** Aufschwung in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst, wofür man den Ausdruck *Goldene Zwanzigerjahre* prägte, auf der einen Seite und dem Absturz durch Weltwirtschaftskrise und Börsenkrach in Amerika 1929. In kaum einer Stadt lässt sich diese widersprüchliche Dynamik besser nachvollziehen, als in Berlin. Die Theater- und Filmbühnen boomten, die Expressionisten sorgten für Aufruhr, neue Tänze wie der Charleston kamen auf, Jazz wurde gespielt. Die Modernisierung in Kleidung und Lebensart stärkte auch die Rolle der Frau. Doch es gelang nicht, die hohe Arbeitslosigkeit zu senken und das verbreitete Elend in den Griff zu bekommen, was sich durch die Wirtschaftskrise weiter verstärkte.

**Adolf Hitler** Die diese historische Konstellation bündelnde und sie in ihrer ganzen Dramatik politisch erfolgreich umsetzende Kraft war der 1889 im österreichischen Braunau geborene Adolf Hitler. Für den Versuch, diese Figur und ihren Aufstieg zu verstehen, haben etliche Historiker große Teile ihres wissenschaftlichen Lebens aufgewandt. Ohne darauf an dieser Stelle eingehen zu können, scheint zumindest *eine* Motivation das traumatische Erlebnis der Niederlage im Ersten Weltkrieg gewesen zu sein, zu dem sich Hitler nach zwei gescheiterten Versuchen, an der Kunstakademie in Wien Aufnahme zu finden, 1914 als Freiwilliger gemeldet hatte. Er schien aus einer tiefen Demütigungserfahrung Ressentiment und Rachegefühle generiert zu haben. 1919 trat er der kleinen *Deutschen Arbeiterpartei* bei, deren Vorsitzender er 1921 wurde und sie in *Nationalsozialistische Arbeiterpartei* (NSDAP) umbenannte. Ein Staatsstreich ging schief, Hitler wurde knapp zwei Jahre in Landsberg inhaftiert. In dieser Zeit schrieb er sein krauses Werk *Mein Kampf* mit rassenideologischen und antisemitischen Wahnvorstellungen und Polemiken.

Schließlich gelang angesichts der prekären Verhältnisse und angestrenzter Verschwörungstheorien eine demokratisch legitimierte Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, die dann nicht zögerten, die rechtsstaatlichen Institutionen auszuschalten und mit Hilfe einer omnipräsenten Kaderpartei und einer paramilitärischen Repressionseinheit (SS) ein Terrorregime zu errichten, das schließlich unter anderem einen Genozid an Juden, Sinti und Roma durchführte. Der Völkermord mit mehr als sechs Millionen Ermordeten wurde mit maschinenhafter Präzision umgesetzt.

Nicht anders als im stalinistischen Russland wurde im nationalsozialistischen Deutschland die gesamte Kultur der Ideologie der Partei untergeordnet – mit geradezu zynisch klingender Begründung: »Die deutschen Künstler sollen sich unter seinem Patronat [des Staates; BB] geborgen fühlen und das beglückende Gefühl zurückerlangen, daß sie im Staate ebenso unentbehrlich sind wie die, die die Werte seines materiellen Daseins schaffen. Öffentliche Bücherverbrennungen, Listen verbotener Literatur, Zensur und Reglementierung von Musik, Film, Säuberungen von Galerien und Bibliotheken, Schließungen von Kultureinrichtungen (darunter 1933 des Bauhauses), Ausstellungen »entarteter« Kunst, ein Bildersturm gegen vermeintlich jüdische und bolschewistische Kunst zeigen, wie dieses »beglückende Gefühl« der deutschen Künstler gemeint war. Erlaubt war eine »nordische« und »heldische« Kunst, »bäuerliche Gesichter und Gestalten, die Männer der naturnahen Urberufe«

Goebbels, zit. nach  
Bocla 1994, 391

mit der Grundlage in »Blut und Rasse«, beim »heimischen Boden«. Wie beim Sozialistischen Realismus war die Kunst allegorisch und symbolisch überhöht.

zit. nach Ebd., 392f

Während im Ersten Weltkrieg das Kriegseignis selbst im Mittelpunkt utopisch-visionärer Phantasien von Neugeburt und Katharsis stand, trat vor dem Zweiten Weltkrieg das Regime und dessen verquere Ideologie in den Vordergrund. Es gab diesmal keine verbreitete Begeisterung für einen neuen Krieg, allerdings waren entgegen ihrer Zurückhaltung beim Ersten Weltkrieg viele Architekten in den Nationalsozialismus verstrickt. Das Gründungsmitglied der de Stijl-Bewegung, Pieter Oud, verweigerte befreundeten Juden (Hans Polak) mit Hinweis auf seine guten Beziehungen zu Parteigängern der Nazis die Hilfe. Oud brach in den Vierzigerjahren mit dem Funktionalismus und entwarf monströse faschistische Bauten. Am Bauhaus gab es Leute, die Lagerpläne für KZ-Anlagen zeichneten.

1.2.

Zwaap 2014

2.2.8.

Es hat lange gedauert, bis die Nähe des 1965 in einem Staatsbegräbnis mit allen Ehren verabschiedeten Le Corbusier zum Faschismus ans Tageslicht kam. Er zog gegen Juden und Freimaurer zu Felde und bot sowohl Mussolini als auch dem Vichy-Regime unter Henri Philippe Pétain zwischen 1940 und 1944 seine Dienste an. Um die Beantwortung der Frage, ob dies »bloß« Opportunismus war oder doch ideologische Überzeugung, wird lebhaft diskutiert. Selbst in den USA gab es solche Verstrickungen. Philip Johnson beispielsweise gründete dort die faschistische Bewegung *Grey Shirts*. Die Frage nach der Anfälligkeit für totalitäres Gedankengut von Avantgarde und Moderne wird uns im Kapitel 2.1.3. noch einmal eigens beschäftigen.

2.3.5.

Hitler stürzte die Welt mit einem Überfall am 1. September 1939 auf Polen in einen zweiten globalen Krieg, an dem über sechzig Staaten und 110 Millionen Soldaten und Soldatinnen beteiligt waren. Der Krieg mit Flächenbombardements und dem Einsatz von zwei Atombomben durch die US-Streitkräfte auf das mit Deutschland verbündete Japan (Hiroshima und Nagasaki) kostete das Leben von rund 65 Millionen Menschen, weit mehr Zivilisten als Soldaten. Die Wende im völlig irrationalen Phantasieren von einem neuen Lebensraum für ein germanisches Großreich brachten im Osten die Schlacht um Stalingrad 1942/43, im Süden die Landung der Alliierten in Sizilien 1943 und im Westen die Landung in der Normandie 1944. Der Krieg endete mit der bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht am 8. Mai 1945 (nachdem Hitler am 30. April Selbstmord begangen hatte) und mit der Kapitulation Japans am 2. September.

Der Zweite Weltkrieg hinterließ drei Großmächte: die weitgehend zerstörte Sowjetunion, das ausgelagerte Großbritannien und die kraftstrotzenden USA. Von dort kamen die nachhaltigsten Impulse für eine neue Weltordnung. Eine der Früchte davon war die Gründung der Vereinten Nationen 1945.

Für das gesamte kulturelle Leben war der Krieg die zweite Katastrophe in diesem Jahrhundert. Er beendete die lebendigen Strömungen der Avantgarde, unzählige Künstler emigrierten nach Übersee. Der Aufstieg der USA zum Taktgeber der Kunst und Architektur in der zweiten Jahrhunderthälfte war wesentlich durch die schrecklichen Ereignisse in Europa mitbefördert. Wie tiefgreifend dieser Einfluss war, zeigen die Gruppenaufnahmen der Ausstellung 1942 *Artists in Exile* in der im New Yorker

5.0.

*Fuller Building* (heute *Flatiron Building*) angesiedelten Galerie des Kunsthändlers Pierre Matisse, Sohn von Henri Matisse, wo sich das *Who is Who* der europäischen Kunstszene versammelte.

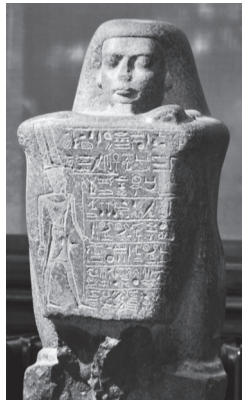
Amerikanische Theoretiker und Künstler kommentierten den Niedergang der europäischen Avantgarde letztlich auch mit abschätzigem Urteil über die geringe Widerstandskraft der europäischen künstlerischen und humanistischen Tradition gegen die Barbarei. Respekt wurde noch am ehesten dem Kubismus gezollt. Man titulierte alle Künstler, die man schätzte, auch Kandinsky und Klee, als Kubisten und Clement Greenberg erwartete, dass »die kubistische Tradition in diesem Land zu einer neuen Blüte finden wird.«

Greenberg 1948, 148

591 Ägyptischer  
Würfelhocker; KHM

592 Aristide Maillol,  
Die Trauer (1921); GVS

593 Auguste Rodin,  
Der Kuss, eine von vie-  
len Repliken, Jardin  
des Tuileries; Paris



## 2.0. Malerei und Bildhauerei am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert

VIII.9.0.ff. Die Moderne in der Kunst begann, wie im letzten Abschnitt ausführlich dargestellt, in der Mitte des 19. Jh.s. In der Malerei zeigte sich der Wechsel als Reflexion über das Arsenal an Illusionsinstrumenten der Kunst und sie brach mit den überkommenen Konventionen in Themenstellung, Malweise und Mal-Ort; *plein air* statt Atelier. Der Realismus provozierte durch die neuen Bildsujets der Alltags- und Arbeitswelt, der Impressionismus thematisierte mit transzendentalphilosophischem Zungenschlag Perspektive, Farbe und Form und versuchte, statt des Illusionismus Lichtspiel und innere Stimmung in das Bild zu bannen.

VIII.9.2.1.f.

**moderne  
Bildhauerei**

Die Frage nach dem Anheben der modernen Bildhauerei beantworteten die meisten Kunsthistorikerinnen mit den Namen Auguste Rodin und Aristide Maillol und zeichnen damit das »doppeltorige Propylon« in die Moderne: Rodin, der extrovertiert in den Raum hineinarbeitete, und Maillol, der introvertiert den Körper auf die eigene Tektonik verschränkte. »Von hier gabelt der Weg sich auf der einen Seite zur Analyse, zum Raumkristall, auf der anderen Seite zum geschlossenen, materialdichten Block.« Wie der zweimalige *documenta*-Leiter Manfred Schneckenburger allerdings gleich nachschiebt, war Maillol mit seiner Verdichtung des Körpers zu festem

Volumen, Schwere und Ruhe als Gegenpol Rodins doch »eher der letzte bedeutende Meister in der Tradition des Klassischen« als ein Neubeginn der Moderne.

Schneckenburger  
Manfred in Walther  
1998, 407/412

Rodin hat zudem – vergleichbar mit den Impressionisten – die akademische Naturnachahmung zugunsten der Emotionen der Seele abgelöst. Es ist dies geradezu ein Übergang von der Kunst als Mimesis zur Kunst als Expression. Der häufig angestellte Vergleich zwischen Rodin und den Impressionisten funktioniert nur oberflächlich, denn Rodin verwirft ebensowenig alle Instrumente der Illusion wie die Erbschaft der Romantik. Sein Anknüpfen an die Tradition der Figurendarstellung macht es Eduard Trier möglich, Rodins Torsi, die im Umschreiten ihren künstlerischen Eigenwert entfalteten, mit den unvollendeten Skulpturen Michelangelos zu vergleichen: »Während Michelangelos unvollendete Figuren tragische ›Zeugnisse seines Ringens um Sichtbarmachung von Ideen‹ (H. von Einem, 1973) sind, ist die Fragmentierung bei Rodin, der vom Teil her arbeitete und das Bildwerk aus den Teilen zusammensetzte, ein bewußter Gestaltungsakt, der auf die Behauptung, auch der unvollendeten Figur als vollständiger Plastik hinzielt.«

X.2.2.

Trier Eduard in Argan  
1977, 289

Zweifelloos zeigt das Werk Rodins eine offensichtliche Verschiebung in der bildhauerischen Einstellung. Fungierte in der klassischen Bildhauerei noch die aristotelische Vorgabe einer Idee (Form), welche der Künstler (als *causa efficiens*/Wirkursache) im Material verwirklicht, richtet sich jetzt – umgekehrt – der Künstler am Material aus. Dieser Paradigmenwechsel traf nicht nur die Bildhauerei, sondern auch die Architektur, die ihre Form mit dem Material abzugleichen strebte. Henry van de Velde ordnete den Künstler dem Material unter und formulierte damit gleichsam eine Gegenthese zu Aristoteles. Auch zahlreiche Maler schufen bildhauerische Arbeiten, nicht selten aus Holz, einem Material, das das Stigma der Volkskunst und des Kunstgewerbes an sich trug. Ähnlich reizvoll wurden *objets trouvés*, die neben dem Material Vergangenheit, Lokalkolorit und Zufälligkeit in sich trugen. Damit ließ sich die ganze Welt in den künstlerischen Diskurs einbinden: »iberische Plastik bei Picasso, assyrische bei Epstein, frühgriechische bei Maillol, gotische bei Minne und Lehmbruck, rumänische Volkskunst bei Brancusi – ein imaginäres Museum der Weltkunst [...].«

Ebd., 291

Die offensichtlichste Neujustierung der Skulptur, die letztlich in die Gegenwart führte, begann mit dem Zerbrechen der menschlichen Figur im Kubismus. Daneben experimentierte man mit Objekt, Zeichen oder Ready-Made. Ab den Sechzigerjahren kam es zu einem weiteren Schritt in einer schnellen und dynamischen Entwicklung. Alles, ob Fettkugeln, Wolken, ein Stück Land, eine Aktion, ein Video-Clip oder – wie Joseph Beuys formulierte – auch ein Gedanke, konnte eine Plastik sein. Bald wurde die Plastik als Denken verstanden, wie, was zu einem radikal neuen und offenen Paradigma führte, das die Grenzen der Genres Malerei und Skulptur vollends durchlässig werden ließ. Die Idee des Kunstwerks lag jetzt nicht mehr im Werk, sondern in einem Willensakt.

5.2.

Statt von Skulptur spricht man jetzt besser von Plastik oder Objekt, plastischer Kunst oder Objektkunst, denn Skulptur konnotiert eher noch eine anthropomorphe oder zumindest gegenständliche Form. »Plastik kann nun eine Konstruktion

Schneckenburger  
Manfred in Walther  
1998, 419

aus Eisen, Glas, Gips, Karton, Draht oder eine abstrakte Geste sein. Sie öffnet sich, zunächst in der Theorie, für neue Medien wie Licht, Bewegung, Klang, Elektrizität. Sie erweitert ihren Begriff [...] derart, daß ein industriell produzierter Flaschentrockner mit einem Mal die Geschichte der Plastik neu orientiert.« Gleichzeitig mit dem Zerbrechen der Form fiel auch die *Bedeutung*. Von den kubistischen Objekten ausgehend – das Stilleben findet nun nicht mehr nur in der Malerei, sondern auch in der Bildhauerei statt – spürten Duchamp und die Dadaisten auch in dieser Hinsicht einen Weg in eine neue Definition der Skulptur.

Kamper 1989, 184

Die Moderne spitzte sich im Übergang in das 20. Jh. zur Avantgarde zu und faltete sich in mehrfacher Weise auf. Dietmar Kamper konstruierte daraus ein Dreieck: »Die Avantgardebewegungen der modernen Kunst vollziehen sich [...] auf einem Feld [ab], das [...] als Dreieck von ›Expression‹, ›Abstraktion‹ und ›Ready-made‹ beschrieben werden kann. Das ist eine Beschreibung, welche die Avantgarde um drei bedeutende Orientierungspunkte positioniert. Allerdings spricht Kamper formale Orientierungen an, die nichts über die Eigenart der Avantgarde aussagen. Ging es in der Moderne des 19. Jh.s primär um die Ablösung von der alten Ästhetik, rüstete sich die Avantgarde mit Zukunftsprojekten und Gesellschaftsutopien aus. Sie stellte sich – so könnte man das sehen – in ein Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne.

4.3.

von der Moderne  
zur Avantgarde

Partsch 2002, 42

Der Weg von der anhebenden Moderne zur Avantgarde lief vom Impressionismus zum Expressionismus, an den sich Experimente des Kubismus, Surrealismus, Futurismus anschlossen. Der Berliner Kunsthändler Paul Cassirer reklamierte mit Blick auf die Bilder Edvard Munchs für sich, Namensgeber des Expressionismus zu sein, was die Kunsthistorikerinnen allerdings nicht überzeugt. Jedenfalls wurde der Begriff 1911 von Wilhelm Worringer benützt. Mit dem Expressionismus vollzog sich die deutlichste Wende gegen das Naturvorbild und der endgültige Bruch mit der Perspektive. Führten die Strömungen der Avantgarde die bildende Kunst auf verschiedenen Wegen an den Rand der Figuration, löste die Idee des Ready-Made in der Kunst und in der Kunstphilosophie eine nachhaltige Diskussion um Kunst und Werkbegriff aus.

2.1.3.

Sosehr sich also das von Kamper angebotene »Dreieck« eignet, den kunstgeschichtlichen Eintritt in die Avantgarde des 20. Jh.s zu beschreiben, bleiben wichtige philosophische Themenfelder zu berücksichtigen. Die in den Kontexten angesprochene Sympathie vieler Künstler und Architekten der Moderne für Krieg und totalitäre Ideologien verlangt nach einem genauen Blick auf die philosophische Ambivalenz der Moderne. Ein Kennzeichen der Avantgardeströmungen ist zudem ihr »offenes Ende« in die Gegenwartskunst. Das wiederum hat mehrere Facetten, weil wir dabei endgültig den europäischen Rahmen von Kunst und Architektur überschreiten. War um die Jahrhundertwende die Avantgarde noch ein europäisches Phänomen, übernahm im Laufe des Jahrhunderts, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, die internationale Szene die Funktion des Taktgebers, zuerst die USA. Kleinere Präsentationen, etwa jene des Fotografen Alfred Stieglitz in seiner *Galerie 291* in der Fifth Avenue, und einige herausragende Überblicksausstellungen am Be-

ginn des Jahrhunderts erschlossen Amerika die europäische Kunst. 1913 lud man in New York in der Halle des 69. Regiments der Nationalgarde (*69th Regiment Armory*) zu einer legendär gewordenen Ausstellung (*Armory Show*), die in Teilen nach Chicago und Boston wanderte. Es wurden über 1200 Werke, Bilder und Skulpturen der europäischen (über 400 Kunstwerke aus nahezu allen Kunstströmungen der Zeit wurden dazu über den Atlantik verschifft) und amerikanischen Avantgarde gezeigt. Diese erste große Konfrontation mit der europäischen Kunst der Moderne war für das amerikanische Publikum durchaus gewöhnungsbedürftig. Manche Werke, wie Marcel Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2* (1912), lösten einen mittleren Skandal aus. Bei den amerikanischen Künstlern hinterließ die Schau hingegen einen tiefen Eindruck und wirkte wie ein Erweckungserlebnis. Es sollte nicht mehr lange dauern, bis nach dem Zweiten Weltkrieg Amerika und im Besonderen New York die Führungsrolle der internationalen Kunstentwicklung übernahm.

2.2.10.

## 2.1. Der Gang in die Abstraktion

Die vermutlich einschneidendste und nachhaltigste Brucherfahrung in der Kunst des 20. Jh.s ist der Verlust der Gegenständlichkeit. Natürlich gab es dazu Vorläufer in der Geschichte. Bereits am Beginn der Kunstgeschichte, bei den Höhlenmalereien der Steinzeit, waren wir mit dem Rätsel eines abstrakten Formenschatzes konfrontiert. Zur Darstellung ihres Gottes verwandten Juden und die frühen Christen abstrakte Zeichen. In gewisser Weise ließ sich die Ikone als abstraktes Kunstwerk bezeichnen, das seinen Bildcharakter ausdrücklich verleugnete. Es gibt die große Tradition der Ornamentik, die zusammen mit der Skepsis gegenüber dem materiellen Bild in der byzantinischen, viel mehr noch in der islamischen Kunst eine große Rolle spielte. Neben allen anderen, im nächsten Kapitel aufgeführten Aspekten spielte die Tradition der Ornamentik sowohl bei der Entstehung der ungegenständlichen Kunst am Beginn des Jahrhunderts und – beinahe noch mehr – bei der Fortführung der Abstraktion nach dem Zweiten Weltkrieg eine wichtige Rolle.

I.3.4.

II.3.2.6./IV.5.1./

IV.5.1.2.f.

IV.8.2.

Wilhelm Worringer, den wir im letzten Abschnitt als Theoretiker der Einfühlung kennen lernten, bestimmte die Abstraktion als einen von zwei Polen der Malerei. Die Einfühlung funktioniere beim Organisch-Lebenswahren, während für die Abstraktionen ein Abstraktionsdrang zuständig sei, mit dem jede Kunst beginne. Das sei ein Grundantagonismus der Kunstgeschichte. Markus Brüderlin sprach mit Blick auf die mit Ready-Made auf der einen und dem weißen Quadrat auf der anderen Seite anhebende Avantgarde von »absoluter Dingmagie und absoluter Formerfahrung«. Dazu komme seiner Meinung nach noch der dritte Weg, jener der biomorphen Abstraktionen (Hans Arp).

VIII.6.2.2.

Brüderlin 1990, 120

Die Entwicklung der Abstraktion und Gegenstandslosigkeit in der europäischen Kunst war umfangreich und eine entsprechende Dokumentation muss kunsthistorischen Werken überlassen bleiben. Für unseren Zweck können wir den Weg in die Abstraktion um das Jahr 1910 anheben lassen, als Kandinsky in seinem Aufsatz *Über das Geistige in der Kunst* zwischen »reiner Abstraktion« und der »reinen Realistik« unterschied. Auf die zahlreichen frühen Beispiele wie etwa den der Dachauer

z.B. Walther 1998,  
219–268