

JEAN BAZAINE
PIERRE BONNARD
ALEXANDER CALDER
JEAN DUBUFFET
SAM FRANCIS
GOTTHARD GRAUBNER
JASPER JOHNS
WASSILY KANDINSKY
ELLSWORTH KELLY
ANSELM KIEFER
YVES KLEIN

OLAFUR ELIASSON

WILLEM DE KOONING
ROY LICHTENSTEIN
MORRIS LOUIS
JOSEPH MARIONI
ANDRÉ MASSON
JOAN MITCHELL
ERNST WILHELM NAY
BARNETT NEWMAN
JACKSON POLLOCK
GERHARD RICHTER
JEAN-PAUL RIOPELLE
MARK ROTHKO
NICOLAS DE STAËL
CLYFFORD STILL
ANTONI TÀPIES
MARK TOBEY
CY TWOMBLY
ANDY WARHOL
WOLS

SABINA BAUMANN
JEREMY BLAKE
ANGELA BULLOCH
SHIGEKO KUBOTA
NORBERT MEISSNER
NAM JUNE PAIK
PIPILOTTI RIST
ROBERT RYMAN
ADRIAN SCHIESS
KEITH SONNIER
ANNELIES ŠTRBA
DIANA THATER
WOODY VASULKA

OLAFUR ELIASSON

Ausstellung: 28. März bis 4. August 2002

MONNET

... bis zum digitalen Impressionismus

MIT BEITRÄGEN VON

ERNST BEYELER

MARKUS BRÜDERLIN

PHILIPPE BÜTTNER

HAJO DÜCHTING

VERENA FORMANEK

REINHOLD HOHL

MICHAEL LEJA

MICHAEL LÜTHY

KARIN SAGNER-DÜCHTING



PRESTEL

München · Berlin · London · New York

FONDATION **BEYELER**

SELBSTBILD ODER WELTBILD? ZUR ÄHNLICHKEIT ZWISCHEN CLAUDE MONET UND CLYFFORD STILL

MICHAEL LÜTHY

Monets breitgestreckte *Nymphéas* aus den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und Clyfford Stills abstrakte Grossformate, die seit den späten vierziger Jahren entstanden (Kat. 80, S. 180; Kat. 81, S. 184/185), weisen Ähnlichkeiten auf, die bereits für Stills Zeitgenossen augenfällig waren. In den *Nymphéas* entwickelte Monet eine gegenüber seinen früheren, noch am Blick in die Tiefe des Raumes ausgerichteten Bildern radikalisierte Malerei. Sie zeichnet sich durch eine ebenmässige Behandlung der ganzen Bildfläche aus, die ein dicht bedecktes, gleichmässig texturiertes Farbfeld hervorbringt. Kontraste und Plastizität werden gedämpft und das Bild auf eine vergleichsweise undifferenzierte Oberfläche irisierender Farben reduziert. Die rhythmisierte Pinselführung erzeugt ein wandschirmartiges Bild, das auf Anfang, Mitte und Ende zu verzichten scheint und dessen Gegenstandsbezug – eine Wasserfläche mit Seerosen, in der sich Himmel und Bäume spiegeln – zuweilen kaum mehr auszumachen ist. Still wiederum fand in seinen abstrakten Gemälden zu einer Malerei, welche die Grenzen des Staffeleibildes sprengte und zu grossen, an der Vertikale orientierten und meist nur aus wenigen unmodulierten Farbzonen bestehenden Bildern führte. Die gesteigerten Formate, das den Rahmen scheinbar nicht berücksichtigende All-over der malerischen Bewegung und die vertikal aufragende, durch keinen Horizont geteilte Flächigkeit liessen Monets und Stills Bilder als unmittelbar verwandt, ja mehr noch: als direkt auseinander hervorgehend erscheinen. Die Ähnlichkeit wirkte augenöffnend zu beiden Seiten hin, führte zu einer Neubewertung von Monets bislang eher abfällig beurteiltem Spätwerk und eröffnete zugleich eine Verständnismöglichkeit für Stills zunächst als willkürlich und strukturlos kritisierte Kunst. Das Auftauchen Stills und seiner abstrakt-

expressionistischen Kollegen der New York School förderte massgeblich das Monet-Revival der fünfziger Jahre, während dieses wiederum die Wertschätzung des Abstrakten Expressionismus wachsen liess, bis er am Ende der fünfziger Jahre von New York aus seinen internationalen Triumphzug antrat. Bei näherem Zusehen zeigt sich allerdings, dass es sich bei der Ähnlichkeit zwischen Monets naturbezogenem Impressionismus und Stills abstraktem Expressionismus um eine Art »Pseudomorphose« handelt: um die Übereinstimmung zwischen Werken, deren enge formale Verwandtschaft vergessen lassen kann, dass sie sich einer unterschiedlichen Entstehung verdanken und eine unterschiedliche Bedeutung haben. Nähe und Ferne stehen bei Monet und Still in einem spannungsreichen Verhältnis, und erst die doppelte Optik, die beides zugleich zu sehen versucht, entdeckt die eigentliche Pointe der formalen Verwandtschaft, die im erstaunlichen Phänomen besteht, dass auseinander liegende historische Zusammenhänge und Beweggründe gleichwohl zu ähnlichen Bildern führen können. Konfrontiert man die Bilder miteinander, tritt ihre Vergleichbarkeit daher ebenso hervor wie ihre irreduzible Verschiedenheit. Der Bezug zwischen Still und Monet beleuchtet schlaglichtartig die komplexe Wirkungsgeschichte der *Nymphéas*, die – wie jede Wirkungsgeschichte – Verstehen und Missverstehen ineinander fliessen lässt.

»Wenn ich ein Gemälde ausstelle, möchte ich es sagen lassen: »Hier bin ich; das ist meine Präsenz, mein Empfinden, mein Selbst (...) Ich verlange nichts. Ich mache nur geltend, dass ich es vermag, in der Totalität meines So-Seins (...) dazustehen.«¹ Clyfford Still war nicht bescheiden, wenn er über seine Bilder sprach, und vor allem unterschied er nicht zwischen den Bildern und sich selbst. Er stilisierte sich zum Typus des gänzlich autonomen Schöpfers, der in Einsamkeit alles aus sich selber holt, dafür aber über eine aussergewöhnliche Beziehung zu seinen Schöpfungen und über furchterregende Kräfte verfügt: Es sei das »flammende Leben«, das er auf seinen grossen Leinwänden entstehen lasse, und seine Bilder besässen eine Kraft, »gewaltiger und weitreichender als eine Atombombe«. Ein einziger seiner Farbstriche reiche aus, »dem Menschen die Freiheit zurückzugeben, die er in zwanzig Jahrhunderten der Unterdrückung verlor.«² Noch entschiedener als seine Malerkollegen der New York School reklamierte er absolute künstlerische Unabhängigkeit, insbesondere auch von der europäischen Moderne: »Mein Werk ist von niemandem beeinflusst.«³

Stills Selbstbild der »creatio ex nihilo« hält der Überprüfung nicht stand. Der junge Still schrieb eine Examensarbeit über Cézanne, unterrichtete über Jahre an Kunstakademien, in denen genau verfolgt wurde, was in Europa geschah, und das Frühwerk spiegelt nicht nur die Auseinandersetzung mit den amerikanischen Regionalisten und der Kunst der »Native Americans«, sondern auch mit Picasso und dem europäischen Surrealismus. Seine Antwort auf die Herausforderung der europäischen Avantgarde bestand in willentlichem Archaismus. Zusammen mit Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock und Barnett Newman gehörte Still, der seinen frühen, noch gegenständlichen Bildern Titel wie *Totemic Fantasy* (1938) gab, zu den so genannten »myth-makers«, die in ihren Bildern nach Symbolen des »Primitiven« und »Mythischen« suchten. Den Mythos begriffen sie dabei als kulturellen und psychischen Prozess, der für eine komplexe Naturerklärung sowie zugleich für die Arbeitsvorgänge im Unbewussten stand. Den Rückgang ins Unbewusste sahen sie als Möglichkeit, den Kontakt mit den Anfängen der Menschheitsgeschichte wiederherzustellen. Die Entwicklung der Kunst sollte von ihrem Beginn her noch einmal durchlaufen werden – allerdings unter Auslassung der »labyrinthischen Irrwege europäischer Dekadenz«, ja unter Umgehung des »ganzen literarischen Mythos, den man Kunstgeschichte nennt«. ⁴

Stills Durchbruch zur Abstraktion erfolgte vor diesem Hintergrund. Orientierte sich das Frühwerk an der in wüsten, leeren Landschaften einsam aufragenden Figur, setzte in den vierziger Jahren ein Transformationsprozess ein, der Figur und Umraum einander annäherte und schliesslich zur Fusion beider vorstieß. Figur und Raum verbanden sich, so Still, »zu einer totalen psychischen Einheit«. ⁵ Auch wenn die jetzt entstehenden abstrakten Bilder an schroffe Felswände erinnern, handelt es sich nicht um Darstellungen der äusseren Natur. »Ich male mich selbst, nicht die Natur.« »In gewissem Sinne sind all die Bilder Selbstporträts; die Figur steht hinter allem, bis sie sich schliesslich explosionsartig über die Leinwand hin ausbreitet.« ⁶ Statt die Gewalt des »Mythischen« wie in *Totemic Fantasy* lediglich als Symbol aufzurufen, wird nun das Bild selbst zu einem »mythischen« Kraftfeld, in dem Mensch und Natur, Innen und Aussen eine von denselben Schicksalsgewalten geformte »Totalität« bilden, so wie es – gemäss dem Verständnis der »myth-maker« – dem Lebens- und Weltgefühl des »primitiven Menschen« entsprach.

Wenn Still seine Bilder als unmittelbar, ohne soziale, historische oder rhetorische Vermittlung, seinem Selbst entsprungen sah, so als hätten sie keine andere Verbindung als mit dem Inneren des Künstlers, dessen Präsenz sich in ihnen ausdrücke – dann verfällt er dem, was man den »expressiven Fehlschluss« nennen kann.⁷ Denn Stills Expressivität ist in zweifacher Weise kodiert: erstens, weil die Malspuren und die Farben nicht direkt, sondern lediglich metaphorisch für das Selbst des Künstlers und dessen innere Notwendigkeit, es auszudrücken, eintreten; und zweitens, weil er eine ganz spezifische Form der Darstellung benutzt, nämlich das Malen auf einer ausgebreiteten Leinwand. Stills Inneres kann sich nur ausdrücken, weil es über eine »Sprache« verfügt, die das ermöglicht – eine Sprache, die das Subjekt nicht selbst erfindet, sondern die von »ausen« kommt. Die Übersetzung der inneren Erfahrung in diese Sprache geht jeder Expression voraus, so dass zwischen Selbst und Ausdruck eine rhetorische Figur interveniert: das spezifische Ausdrucksmedium, also Gesten, Farben, Malgrund usw. Wer sein Inneres mitteilen will, muss es »übersetzen« – um den Preis der Unmittelbarkeit.

Diese »Sprache« des Mediums rückte Clement Greenberg, der in den fünfziger Jahren zum führenden Kunstkritiker und wichtigsten Propagator der New York School wurde, in den Mittelpunkt seiner Deutung Clyfford Stills – und blendete zugleich ab, wovon dieser selbst spricht. Bei Greenberg hören wir nichts vom Unbewussten, vom Mythos oder vom unmittelbaren Selbstausdruck. Für ihn stellt der Abstrakte Expressionismus vielmehr den vorläufigen Gipfelpunkt des »Modernismus« dar, der im 19. Jahrhundert mit dem französischen Impressionismus begonnen habe. Der »Modernismus«, so Greenberg, stelle eine fortdauernde Selbstkritik der Kunst dar, deren Sinn darin liege, die »Natur« des künstlerischen Mediums zu immer grösserer Reinheit zu führen. Für die Malerei hiesse dies, sich auf die Oberfläche, den Umriss des Bildträgers und die Eigenschaften der Farbstoffe zu konzentrieren. Dieser Prozess der »Selbstreinigung« der Malerei ziele darauf ab, das Bild zum Ort einer »ausschliesslich optischen Erfahrung« zu machen.⁸ Gemessen an diesen Massstäben, erschien ihm Still als der am meisten originäre und als avanciertester Maler seiner Generation. Still breche mit der Hell-Dunkel-Malerei, die noch das »Relief« des Kubismus bestimme, und führe vor, dass eine Bildform möglich sei, die ganz der Kombination von Farbflächen vertraue.⁹

Mit Greenbergs Deutung, deren Wirkung kaum überschätzt werden kann, standen sich plötzlich zwei völlig gegenläufige Lesarten von Stills Bildern gegenüber: Entweder

verstand man das immense Farbfeld des Bildes als unmittelbaren Selbstaussdruck, sozusagen als verkörperte Psyche des Künstlers, oder aber man erfuhr sie als Herausstellen des malerischen Mediums, des Bildes als Bild, und damit als Erfahrung »reinen Sehens«. Betonte die erste Lesart den Bruch mit der Tradition und die vollkommene Autonomie des schöpferischen Individuums, so bestand die Absicht Greenbergs gerade darin, die amerikanische Malerei in die Tradition der europäischen Moderne einzubetten und zugleich als deren Höhepunkt zu feiern.

Doch so geschichtsbewusst sich Greenbergs Lesart gab, so wenig entsprach sie der Wirklichkeit. Nicht nur Still leugnete die Beeinflussung durch Picasso und den Surrealismus – auch Greenberg tat es. Für die Konstruktion seiner »modernistischen« Entwicklungsgeschichte der Kunst, die vom Impressionismus zur abstrakten Farbflächenmalerei Amerikas führe, waren der Surrealismus und Picasso, die nie zur Abstraktion strebten, keine brauchbaren Zwischenglieder. Eine andere Brücke musste gebaut werden. Greenberg fand sie in den späten Seerosen-Bildern Monets, die gleichzeitig mit dem Surrealismus und den spät- und nachkubistischen Bildern Picassos, aber völlig unberührt davon, entstanden. Nicht zufällig schrieb er die beiden grundlegenden Texte über »Amerikanische Malerei« beziehungsweise »Modernistische Malerei«, in denen er die Entwicklungsgeschichte des »Modernismus« und die führende Rolle Stills ausführte, parallel zum Monet-Revival in den USA, an dem Greenberg selbst maßgeblich beteiligt war. Die Verknüpfung zwischen Monet und Still liest sich wie folgt: »In neuerer Zeit haben einige der späten Monets in unseren Augen eine Einheitlichkeit und Kraft gewonnen, die sie nie zuvor gehabt hatten. Diese Erweiterung der Sensibilität geschah zeitgleich mit dem ersten Auftreten von Clyfford Still als einem der wichtigsten und originärsten Maler unserer Zeit. So wie die Kubisten Cézanne wieder aufgriffen, hat Still Monet wieder aufgegriffen.«¹⁰ Als der Text 1961 für eine Aufsatzsammlung überarbeitet wurde, fügte Greenberg hinzu, Still sei »ein Bewunderer Monets« gewesen.¹¹

Dieser transatlantische Brückenschlag war eine Konstruktion, die nicht auf Tatsachen beruhte. Weder Still noch seine Malerkollegen Pollock oder Newman, die Greenberg ebenfalls zu »Schülern« Monets erklärte, kannten dessen Spätwerk. Erst der Ankauf eines Seerosen-Bildes durch das Museum of Modern Art machte es in Amerika bekannt – doch das war 1955, zu einer Zeit, als die Bildsprachen Stills, Pollocks und Newmans schon vollständig ausgebildet waren. Greenberg verfälschte aber nicht nur das Bild der amerika-

nischen Künstler, sondern auch dasjenige Monets, um ihn als unmittelbare Quelle des Abstrakten Expressionismus herauszustellen: »Letzten Endes«, schrieb Greenberg über den späten Monet, »fand er, was er suchte, und es war eigentlich kein neues Prinzip, eher ein umfassenderes; und es lag nicht in der Natur, sondern in der Kunst, in ihrem Wesen, nämlich in ihrer ›Abstraktheit‹«. ¹² Blendete Greenberg an Still das Expressionistische aus, so an Monet das Impressionistische, das heisst den Bezug zur äusseren Natur. Lediglich aufgrund der formalen Übereinstimmungen – der Flächigkeit, des Grossformates und der tragenden Rolle der Farbe – schlug er beide derselben »modernistischen« Denkweise zu, welche auf die »Abstraktheit« als »Wesen der Kunst« abziele. Dafür aber musste er die gegensätzliche Entstehungsweise der jeweiligen Flächigkeit unterschlagen: die »Explosion« des Ich über die Leinwand hinweg bei Still, das Erfassenwollen einer als fließend erfahrenen Natur bei Monet.

Es wäre nun aber verfehlt, die unterschiedlichen Lesarten von Monets und Stills »Abstraktheit« als richtig oder falsch ausweisen zu wollen. Vereinseitigende Konstruktionen sind beide: sowohl Stills Produktionsperspektive, die seine Grossformate als mit Monet letztlich unvergleichbar erweist, wie auch Greenbergs Rezeptionsperspektive, die zwischen beiden die augenöffnende Ähnlichkeit entdeckt, die für das Verständnis und die Akzeptanz beider so entscheidend war. Dass sowohl die »existentialistisch-expressive« wie die »formalistische« Deutung des Abstrakten Expressionismus bis heute nebeneinander bestehen, deutet vielmehr darauf hin, dass nicht nur paradoxerweise beide »wahr« sind, sondern dass sie womöglich einen Konvergenzpunkt besitzen.

Ein Indiz dafür ist der erstaunliche Effekt, dass Stills »Hier bin ich« in ein Bild mündet, das in seiner wandartigen Ausbreitung eher als Darstellung der äusseren Natur erscheint und je nachdem als Klippen, Felswände oder weite Ebenen lesbar wird, während Monets »Zeugnis« dessen, »was die Welt mir gezeigt hat«, ¹³ zugleich zur Metapher eines inneren Fliessens, eines »Bewusstseinsstroms«, wird. Indem beide Maler – wenn auch auf unterschiedlichem Wege – die Differenz von Figur und Grund abbauen und die ganze Bildfläche zum dicht bedeckten, horizontlosen Farbfeld werden lassen, bauen sie zugleich die Differenz von Innen und Aussen, Subjekt und Welt, Geist und Materie ab. Inneres und Äusseres schlagen ineinander um, Monets aussengeleitete Natur-Malerei erscheint zugleich als Instrument inneren Begreifens, während Stills Innenschau ein

unpersönliches Aussen erzeugt. Diese Ambivalenz der entstehenden Bildfläche liegt an der beschriebenen Notwendigkeit, Erfahrung ins Medium der Malerei zu übersetzen, wenn sie zum Bild werden soll. Im Augenblick der Übersetzung – im Akt des Malens – wird die innere Erfahrung entäussert und die äussere Erfahrung als »subjektiver« Ausdruck neu geschaffen.

Dass Monets und Stills Malerei nur unterschiedliche Formen seien, dasselbe zu sagen, wäre so falsch wie zu behaupten, es sei gleichgültig, ob die Berührung von Subjekt und Welt »impressionistisch« oder »expressionistisch« begriffen werde, das heisst ob die künstlerische Produktivität vom Ich oder von der Welt aus ansetze. Doch die eigentliche Pointe der Ähnlichkeit zwischen Still und Monet liegt darin, die Flächen ihrer Bilder als »Medium« zu erkennen, wo beides sich berührt – so als stünde das Bild, einer Membran gleich, zwischen Subjekt und Welt und werde von beiden Seiten her »beleuchtet«.

Selbstbild oder Weltbild?

1 Still, zit. in: *Clyfford Still*, hrsg. v. Thomas Kellein, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, München 1992, S. 151.

2 Still, zit. in: ebd., S. 154 – bzw. in: Justus Jonas-Edel, *Clyfford Stills Bild vom Selbst und vom Absoluten. Studien zur Intention und Entwicklung seiner Malerei* (Diss.), Köln 1995, S. 100 und S. 246, Anm. 249.

3 Still, zit. in: Nancy Marmer, »Clifford Still: The Extremist Factor«, in: *Art in America*, April 1980, S. 105.

4 Still, zit. in: Justus Jonas-Edel (wie Anm. 2), S. 65 – bzw. in: Nancy Marmer (wie Anm. 3), S. 104.

5 Still, zit. in: *Clyfford Still* (wie Anm. 1), S. 158.

6 Still, zit. in: Justus Jonas-Edel (wie Anm. 2), S. 69 bzw. S. 54.

7 Hal Foster, »The Expressive Fallacy«, in: *Art in America*, Januar 1983, S. 80-83 und S. 137.

8 Clement Greenberg, »Modernistische Malerei«, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 271.

9 Clement Greenberg, »Amerikanische Malerei«, in: ebd., S. 213 ff.

10 Ebd., S. 213.

11 Clement Greenberg, »American-Type Painting«, in: ders., *Art and Culture*, Boston 1961, S. 221.

12 Clement Greenberg, »Der späte Monet«, in: ders. (wie Anm. 8), S. 233.

13 Monet nach dem Zeugnis Clemenceaus, zit. in: Gottfried Boehm, »Strom ohne Ufer. Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen«, in: *Claude Monet: Nymphéas. Impression – Vision*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Zürich 1986, S. 124.

