

Laszlo Glozer

Netzwerk Moderne



Geboren 1936 in Szombathely, Ungarn. Studium der Kunstgeschichte in Freiburg i. Br. und München. Seit 1970 Kunstkritiker der „Süddeutschen Zeitung“, München; seit 1984 Professor an der Hochschule für bildende Kunst Hamburg. Veröffentlichungen u. a. „Picasso und der Surrealismus“ (1974), „Wols Photograph“ (1979), „Westkunst“ (1981). Fernsehfilme u. a. „Entartete Kunst“ (1977), „Triumph des Todes“ (1984), „Musentempel für Zeitgenossen“ (1986). Adresse: Holzstraße 5, D-8000 München 5.

Für den von Kasimir Edschmid 1920 herausgegebenen Sammelband „Schöpferische Konfession“, eine interdisziplinäre Manifest-Sammlung progressiver Künstler, hat Paul Klee ursprünglich einen Aufsatz über das Wesen der Grafik beisteuern sollen. Der Part der Malerei war für Max Pechstein, berühmtester Expressionist jener Jahre, reserviert. Klee handelte zwar auf weiten Strecken verabredungsgemäß über das Gebiet der Grafik, doch er kaschierte die thematische Begrenzung bereits mit dem ersten Satz seines Bekenntnisses — „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ — vollkommen zurecht; denn er hatte Grundsätzliches über den neuesten Stand der Moderne zu sagen, jenseits der üblichen Pathosgebärden. Kurioserweise vereitelte der offenbar von Expressionistenseite her bestochene Druckfehlerteufel die zeitgenössische Durchschlagkraft von Klees Ausführungen. Dort, wo in der Argumentation Klees in brisanter Anspielung an Einsteins bereits reichlich rezipierte Theorie „Relativität“ hätte stehen sollen, las der Kunstfreund die matte Wendung von „Realität“. Niemand scheint sich daran gestört zu haben.

Vier Jahre später, die Welt hatte sich gewandelt, stand Klee als Bauhaus-Meister vor dem Publikum des Jenaer Kunstvereins anlässlich der Eröffnung seiner eigenen Ausstellung. Wieder hat der gründliche Schweizer mit der deutschen Staatsbürgerschaft dem Publikum viel zugemutet. Er baute zwar seinen Vortrag nach den klassischen Regeln der Rhetorik auf, gespickt mit Metaphern und anbiedernd-launischen Wendungen. Doch er schildert den Prozeß künstlerischer Arbeit schrittweise einmündend in das Problembewußtsein zeitgenössischer Moderne: auf der utopischen Verbindung von „reinlicher Kunstübung“ und „Weltanschauung“ beharrend.

Wir wissen von der Resonanz nichts. Doch der posthum 1945 veröffentlichte Text sollte auf die ästhetische Geschmacksbildung der Nachkriegszeit und auf die Rezeption der zeitgenössischen Kunst eine starke Wirkung ausüben. In diesem Vortrag formuliert Klee, das ist die andere Seite, in großer Offenheit das Dilemma des modernen Künstlers: „uns trägt kein Volk.“

Mein Arbeitsvorhaben am Wissenschaftskolleg war ein doppeltes. Ich wollte ein vor vielen Jahren begonnenes Klee-Projekt, das in Gestalt eines einstündigen Fernsehfilmes (1973) vorrätig ist, für eine Buchpublikation kritisch umarbeiten. Zweitens wollte ich das Umfeld dieser Intervention in Sachen Klee auf die erreichbaren Dokumente zur modernen Kunst hin generell überprüfen: wie manifestiert und wandelt sich Idee und Wirklichkeit jener Moderne, für deren Vermittlung Klee als Anwalt und Analytiker sich überraschenderweise wiederholt verwandte?

Anfangs habe ich mich auf den Zeitraum zwischen den beiden erwähnten Texten konzentriert, in der (nur bedingt zutreffenden) Annahme, daß die in den frühen zwanziger Jahren zum etablierten Status hin veränderte öffentliche Geltung der neuen Kunst sich auf das Selbstverständnis der Autoren dieser Kunst auf besondere Weise ausgewirkt haben müsse. Bald indes haben sich die Recherchen über die deutsche Kunstdiskussion ausgedehnt, entsprechend dem Charakter dieser seit Anfang des Jahrhunderts bis in die fünfziger Jahre (und darüber hinaus) mit konstanten Argumentationsmodellen vor der (und für die) Öffentlichkeit geführten Diskussion.

Der Ansatz meiner Arbeit, ein Werk von Paul Klee aus dem Jahre 1922 als Focus und Katalysator für die gesamten Bestrebungen der damals zeitgenössischen Moderne zu vereinnahmen, erwies sich für mich auch und vor allem nach der Durchsicht des verfügbaren — und von der speziellen Kunstliteratur zum Teil sehr entfernten — Quellen- und Rezeptionsmaterials als ein unorthodox erkenntnisförderndes Unternehmen. Dennoch muß ich eingestehen, daß es mir bislang nicht glückte, die angemessene Darstellungs- (d. h. praktisch: Reduktions-)Form für den Bestand des Erarbeiteten zu finden.

Dies freilich ist ein Manko des der Wissenschaft entpflichteten Praktikers der Kunstvermittlung. Ihm fehlt das Zutrauen in die Entkörperlichung der Sprache, in die Auflösung des dringend zu bewahrenden wirklichen Zusammenhangs, in die sich verselbständigenden Segmente der Analyse. Er hat den Leser, sich selbst, vor sich, der es zu Recht nicht duldet, auf endlose Nebengleise geführt zu werden. Mit anderen Worten: die Form ist eine Frage der Ökonomie. Nun sitze ich, mit meinen überladenen, pointenreichen Recherchen in der Mausefalle. Es ist klar: ich

werde nicht aufgeben, bis die Sache ihre plastische Form, in Sprache und Bild, gefunden hat.

Arbeitsbericht? Ja, ich habe in Berlin gearbeitet, vielleicht nicht effektiv genug, doch ganz schön zielgerichtet: gelesen und gesammelt. Ich denke, daß Außenseiter den stärksten Gewinn für sich mitnehmen und den in mancher Hinsicht auch für das Institut als Gesprächs-Gemeinschaft bedeuten. Wer nicht von den Pfaden der etablierten Forschung in die Obhut des Wissenschaftskolleg überwechselt, muß erst einmal Atem holen: zu schön, um wahr zu sein.

Für mich war die individuelle Betreuung durch die Bibliothek entscheidend wichtig. Monatelang saß ich an vielbegehrten Zeitschriften der zwanziger Jahre; launisch ließ ich von Mal zu Mal in hektischer Eile Literatur aufgrund nebensächlicher Annoncen in diesen Blättern herbeischaffen: es klappte beinahe beängstigend perfekt. Schließlich hatte ich das Gefühl, daß meine Forscher-Intention durch das Mitdenken meiner Helfer in Schach gehalten wird.

Ich bin außerordentlich dankbar für diese Hilfe. Aus ihr resultiert beispielsweise die verunsichernde Erweiterung des zeitgenössischen Motiv- und Themenkataloges für jenen Teil der Klee-Arbeit, die die Anwendung, Umformung, Erfindung der Künstler-Metamorphose in den unterschiedlich zum Rollenspiel entindividualisierten Selbstbildnissen des Künstlers prüft. Im Netzwerk modernistischen Ideengutes bleibt freilich die Haltung zu klären, in welcher der Künstler sich als Magier, Clown oder als „Expressionist“ ernst nimmt und zugleich, in feinen oder grellen Abstufungen, karikiert.

Im Sinn des bürokratischen Arbeitsberichtes seien neben dem Pflichtkolloquium in Sachen Klee zwei Abendveranstaltungen erwähnt; die eine zum Thema „Entartete Kunst“, mit der Vorführung meines Fernsehfilmes, die andere in der Reihe „Gespräche über die Moderne“, an der als Gesprächspartner die Maler Per Kirkeby und Gerhard Merz den Abend bestritten.

Während des Berlin-Aufenthaltes, der lediglich durch zwei Ausflüge nach Bern (Paul-Klee-Stiftung) unterbrochen wurde, schrieb ich einige Rezensionen zu Berliner Ausstellungen (Giacometti, Beuys, Positionen heutiger Kunst, „Zeitlos“) sowie zwei größere Aufsätze über die Blaue Periode von Picasso und über die späten Skulpturen von Beuys, die inzwischen in Buchform bzw. in dem Sammelband publiziert wurden.