

JOHN ANTHONY THWAITES UND DIE KUNSTKRITIK DER FÜNFZIGER JAHRE

Beate Eickhoff

**JOHN ANTHONY THWAITES UND DIE KUNSTKRITIK
DER FÜNFZIGER JAHRE**

V&G

© VDG · VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN · Weimar 2004 · www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Diese Arbeit wurde 2001 als Dissertation an der Bergischen Universität – Gesamthochschule Wuppertal eingereicht.

ISBN 3-89739-337-9

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Anja Schreiber, VDG
Druck: VDG, Weimar

INHALT

| | |
|---------------------------------------------------------------------|-----------|
| Einleitung | 9 |
| 1. Forschungsstand und Quellenlage | 15 |
| 2. Zur Entwicklung der Kunstkritik in Deutschland | 21 |
| 2.1 Die Kunstkritik in Deutschland bis zum Zweiten Weltkrieg | 21 |
| 2.2 Die Frage nach der idealen Kunstkritik | 30 |
| 2.3 Die Diskussion der späten zwanziger Jahre | 31 |
| Exkurs: Der aktuelle Stand der Diskussion | 34 |
| 2.4 Die Kunstkritik der Nachkriegszeit: Zur historischen Einordnung | 36 |
| 3. Zur Definition des Begriffs der Kunstkritik | 39 |
| 3.1 Ursprung und Verwendung des Wortes Kritik | 39 |
| 3.2 Objektivität und Subjektivität | 41 |
| 3.3 Funktion von Kunst- und Kommentarliteratur | 44 |
| 3.4 Das Problem des Kunsturteils | 48 |
| 3.5 Medien und Zielgruppen | 50 |
| 3.6 Die Schwierigkeit der Differenzierung | 52 |
| 4. Kultur und Kunst der fünfziger Jahre | 55 |
| 4.1 „Neue Geborgenheit“ im ersten Nachkriegsjahrzehnt | 55 |
| 4.2 Die Diskussion über die moderne Kunst | 57 |
| 4.2.1 Die Konservativen | 58 |
| 4.2.2 Die „abstrakte SS“ | 62 |
| 4.3 Von der Vielfalt der Stile zur Abstraktion | 66 |
| 4.4 Der angebliche Siegeszug der abstrakten Malerei in Deutschland | 70 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 5. John Anthony Thwaites | 73 |
| 5.1 Vom Diplomaten zum Kunstkritiker | 73 |
| 5.1.1 Junge Kunst im Nachkriegsdeutschland: Thwaites in München | 73 |
| 5.1.2 Eine neue Künstlergeneration setzt sich durch: Thwaites im Rheinland | 77 |
| 5.1.3 Der Kritiker Thwaites als Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher | 80 |
| 5.2 Kollegen und Publikationsmöglichkeiten | 83 |
| 5.2.1 Die „Großkritiker“ der Nachkriegszeit | 83 |
| 5.2.2 Die Tageszeitungen | 90 |
| 5.2.3 Die Kunstzeitschrift „Das Kunstwerk“ | 92 |
| 5.2.4 Bedeutung des Rundfunks | 94 |
| 5.2.5 Thwaites und die Medien | 94 |
| 5.3 Der Ruf des britischen Kritikers heute | 98 |
| | |
| 6. Die Kunstpolitik der fünfziger Jahre und die institutionelle Macht des Kritikers | 101 |
| 6.1 Der „Kritikerbund“: Zur Geschichte der deutschen Sektion in der Association Internationale des Critiques d’Art | 101 |
| 6.1.1 Gründung und erste Treffen | 101 |
| 6.1.2 Ziele der AICA | 103 |
| 6.1.3 AICA und Weltpolitik | 108 |
| 6.1.4 Autorität und Autoritätsverlust der deutschen AICA-Sektion | 110 |
| 6.2 Der Kritiker als Berater | 111 |
| 6.2.1 Der Deutsche Kunstrat e. V. | 111 |
| 6.2.2 Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie | 114 |
| 6.2.3 Interessengemeinschaften und die institutionelle Bedeutung des Kritikers | 116 |
| | |
| 7. Nationalsozialistische Vergangenheit und Neudefinition der Kritik | 119 |
| 7.1 Mit brauner Vergangenheit zur abstrakten Kunst? | 119 |
| 7.1.1 Die Kritiker und die politische Vergangenheit | 119 |
| 7.1.2 Nazi-Brüder in den eigenen Reihen | 121 |
| 7.2 Die Abstraktion als neue Herausforderung der Kunstkritik | 124 |
| 7.2.1 Fehltriteil und gute Kunstkritik | 124 |
| 7.2.2 Das Selbstverständnis des britischen Kritikers Thwaites | 127 |
| 7.2.3 Funktionswandel der Kritik | 131 |
| 7.2.4 Die drei Ansätze der Kunstkritik | 133 |
| | |
| 8. Die Kunsttheorien der Nachkriegszeit | 135 |
| 8.1 Der Kunsthistoriker als Theoretiker zeitgenössischer Kunst | 135 |
| 8.1.1 Strukturanalyse: Die Methode des modernen Denkens | 137 |
| 8.1.2 Die richtige Einstellung des Kritikers | 139 |
| 8.2 Die Kunstkritik Hans Sedlmayrs | 140 |

| | | |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 8.2.1 | Die theologisch begründete Kunsttheorie Sedlmayrs | 140 |
| 8.2.2 | Das moderne Menschenbild: „Verlust der Mitte“ | 144 |
| 8.2.3 | Das Ende der Kunst | 146 |
| 8.3 | Die Theorie des abstrakten Kunstwerks der frühen fünfziger Jahre | 147 |
| 8.3.1 | Freiheit als Strukturbegriff der Epoche – Bindung als Verantwortung des Künstlers | 147 |
| 8.3.2 | Das Heureka einer unmittelbaren Wahrheitsempfindung | 149 |
| 8.3.3 | Das evokative Bild | 151 |
| 8.3.4 | Die Aufgabe von Kunst und Künstler | 152 |
| 8.3.5 | Das neue Lebensgefühl als Thema der Kunst | 156 |
| 8.4 | Verlust oder notwendige Entwicklung? Eine Frage der Bewertung | 158 |
| 9. | John Anthony Thwaites: Raum und Zeit als Leitmotive der Kunstkritik | 163 |
| 9.1 | Grundlagen und Voraussetzungen | 163 |
| 9.1.1 | Thwaites' kunsttheoretische Hintergründe | 163 |
| 9.1.2 | Technischer Fortschritt und Dynamik als Kennzeichen der Moderne | 166 |
| 9.1.3 | Jean Gebser und das Raum-Zeit-Kontinuum als Aufgabe der neuen Malerei – Sigfried Giedion und die emotionelle Absorbierung der Technik durch die Kunst | 168 |
| 9.1.4 | Die „fable convenue“ | 173 |
| 9.1.5 | Die Methode: Strukturanalyse und Stilklassifikation bei Thwaites | 173 |
| 9.1.6 | Die Gestaltung von Raum durch den dynamischen Stil | 177 |
| 9.2 | „Meine Künstler“ | 180 |
| 9.2.1 | Die Franzosen Hans Hartung und Pierre Soulages: der Picasso und der Braque der Epoche | 180 |
| 9.2.2 | Die schöpferischen Informellen | 181 |
| | 9.2.2.1 Fred Thieler | 182 |
| | 9.2.2.2 Rupprecht Geiger | 184 |
| | 9.2.2.3.Emil Schumacher | 188 |
| | 9.2.2.4. Norbert Kricke | 190 |
| 9.2.3 | Die neue Künstlergeneration in Düsseldorf | 192 |
| | 9.2.3.1 Yves Klein | 192 |
| | 9.2.3.2 Peter Brüning | 193 |
| | 9.2.3.3 Zero und die Irritation vorangegangener Konzepte | 194 |
| | 9.2.3.4 Die monochrome Malerei als Höhepunkt des Informel | 197 |
| | 9.2.3.5 Neue gegenständliche Kunst | 198 |
| | 9.2.3.6 Die Ornamentale Tendenz | 200 |
| 9.3 | Die falschen Meister | 202 |
| 9.3.1 | Die Künstler der Übergangsgeneration | 202 |
| 9.3.2 | Karl Otto Götz und Ernst Wilhelm Nay | 206 |
| 9.3.3 | Das Ende der Informellen und die kurze Überzeugungskraft von Zero | 210 |

| | | |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 9.3.4 | Der ‚Fall‘ Beuys | 212 |
| 9.4 | Das Raumkonzept als Norm der Kunstkritik | 214 |
| 10. | Thwaites' Stellung innerhalb der deutschen Kunstkritik | 219 |
| 10.1 | Thwaites als formalistischer Kritiker | 219 |
| 10.1.1 | Das Verhältnis von Bildbeschreibung, Formanalyse und Interpretation | 219 |
| 10.1.2 | Thwaites und die Sprache der deutschen Kunstkritik | 222 |
| 10.2 | Thwaites als wertender Kritiker | 226 |
| 10.2.1 | Thwaites' Stil und Rhetorik als Gesten der Autorität | 226 |
| 10.2.2 | Die Frage nach der Qualität des abstrakten Kunstwerks | 229 |
| 10.2.3 | Die Auseinandersetzung mit der deutschen Kunstszene | 233 |
| 10.3 | Die Bedeutung des Kritikers für die Kunst | 243 |
| 11. | Zur Funktionalisierung der gegenstandslosen Kunst | 247 |
| 11.1. | Die Revision des Informel | 247 |
| 11.1.1 | Entmystifizierung der Kunstkritik | 247 |
| 11.1.2 | Die gesellschaftsfähige Avantgarde | 253 |
| 11.1.3 | Subjektivismus als Gesellschaftskritik | 255 |
| 11.2 | Elitekunst oder Staatsstil | 258 |
| 11.2.1 | Kritiker, Industrielle und Politiker als Avantgardemacher und ideologische Funktionäre? | 258 |
| 11.2.2 | Die Verdrängung der kritischen Realisten | 262 |
| 11.3 | Die Kritiker und die typische Kunst der Adenauerzeit | 264 |
| | Schlussbetrachtung | 269 |
| | Anhang | 277 |
| | Bibliographie | 287 |
| | Kataloge | 326 |

EINLEITUNG

„Malerei im 20. Jahrhundert“¹ – das Thema löste bereits in der Jahrhundertmitte heftigste Debatten aus. Nach der nationalsozialistischen Kunstdiktatur wurde der Wert der über ein Jahrzehnt lang als entartet verfemten Kunstrichtungen des ersten Jahrhundertdrittels wiederentdeckt und konnte frei diskutiert und kritisiert werden. Gleichzeitig machte die abstrakte Malerei, die nun erst als neue Richtung breitere Akzeptanz fand, eine Neudefinition des Begriffes Kunst notwendig. Mit ihrem Bekenntnis für oder gegen die Moderne standen sich in dieser Diskussion zwei Parteien gegenüber: die – verkürzt gesagt – Gegenständlichen oder Konservativen und die Abstrakten oder Modernisten. Angeführt von Hans Sedlmayr auf der konservativen und Werner Haftmann auf der modernistischen Seite, erörterte die Debatte weniger kunsthistorische Fragen oder Probleme einer allgemeinen philosophischen Ästhetik als vielmehr konkret die Frage nach Ursprung und Ziel des modernen Kunstwerks. Beide Kunsthistoriker wurden zu Theoretikern und gleichzeitig Kritikern der zeitgenössischen Kunst, indem sie in ihren Veröffentlichungen zur Entwicklungsgeschichte der Moderne zugleich versuchten, die Bedeutung der aktuellen Malerei ihrer Zeit zu begreifen.

Wie bereits in vielen Beiträgen zur Kultur der fünfziger Jahre dargelegt, entwickelte sich dieser in Tageszeitungen, Zeitschriften und zahlreichen Buchpublikationen geführte Diskurs über den Standort der Kunst im Spannungsverhältnis der Herausbildung eines neuen Weltbildes und der Kontinuität kultureller Werte. Die Verkünder der nationalsozialistischen Weltanschauung – ein von den Nationalsozialisten vielbemüheter Begriff – hatten das ursprüngliche, instinktive Leben verherrlicht, sich auf ein spezifisches germanisch-deutsches Charakter- und Moralgefühl berufen und den hochstilisierten Volkskörper als „ästhetisches Richtmaß“² begriffen. Der unbedingten Liebe der christlichen Religionen³ und der

1. Haftmann (1954) 1979.

2. Hinz 1989, S. 115.

3. Baumgärtner 1977, S. 81.

von ihnen vertretenen rasselosen Gleichheit aller Menschen hatte Alfred Rosenberg Mut, Stolz und Freiheit gegenübergestellt. Auftrag der Kunst war es, den germanischen Menschen zu feiern.⁴ Die nationalsozialistische Weltanschauungs-Propaganda hatte nun aber ihre katastrophalen Konsequenzen gezeigt. Die Zerstörung, die in den Trümmern des Krieges real erfahrbar war, wurde von vielen Kunsthistorikern, aber auch von Theologen wie Romano Guardini oder Kulturphilosophen wie Jean Gebser als lediglich jetzt gegenwärtig werdendes, äußeres Zeichen eines langen inneren Zerfalls beschrieben, nämlich als Zerfall des neuzeitlichen Weltbildes und damit als Zeichen einer Endzeit, Wendezeit oder als Ende der Neuzeit.⁵ Nach dem Weltanschauungskampf des Dritten Reiches kämpften nun also Christlich-Konservative und Existentialisten um ein neues, vom Nazismus gereinigtes Weltbild. In diesem Zusammenhang wurde von beiden Seiten der bildenden Kunst eine eminent wichtige Rolle zugeschrieben.

Hans Sedlmayr ging es als Kunsthistoriker und Christ um die Erneuerung der christlichen Weltansicht. Dem nationalsozialistischen Germanenbild setzte er den Menschen als Ebenbild Gottes und Mittelpunkt der göttlichen Schöpfung entgegen. Den Auftrag der Kunst sah er in der Vermittlung zwischen Gott und den Menschen, in der Erhaltung und Bewahrung des Menschenbildes. Die moderne Kunst aber erfüllte, wie Sedlmayr mit seiner Studie zum „Verlust der Mitte“⁶ zu beweisen versuchte, diesen Auftrag nicht, deshalb war sie für ihn nicht mehr im eigentlichen Sinne Kunst. Der Modernist Werner Haftmann dagegen entwarf als Antwort sowohl auf die nationalsozialistische Weltanschauung wie auch auf die konservativ-christliche Lehre vor dem Hintergrund des christlichen Existentialismus der Zeit ein Weltbild, das die moderne Malerei positiv einband. Der Mensch war für ihn nicht Zentrum der Schöpfung bzw. des Kosmos, sondern er bewegte sich in ihr frei und suchend, war gleichzeitig aber nicht das von Sedlmayr kritisierte, selbsterherrliche autonome Subjekt, sondern immer noch eingebunden und verantwortlich für das Ganze der Welt. Der Mensch, so erklärte Haftmann das neue Verhältnis zur Wirklichkeit, erblickt und erkennt die Welt dank der naturwissenschaftlichen Forschung zwar mit mehr Wahrheit, als es in vergangenen Epochen der Fall gewesen war; die Relativitätstheorie hatte zu einem neuen Wirklichkeitsbewußtsein geführt, welches sich weder auf Glaube noch auf Deutung gründete. Haftmann betonte aber auch immer wieder gerade das Unfaßbare dieser Welterkenntnis. Ergriffenheit und Freude setzte er an die Stelle von Ehre, Stolz und Rasse. Weder der gesunde Menschenverstand noch religiöse Einsicht und Demut, sondern die Koppelung von Intellekt und Intuition führten seiner Meinung nach zur Erkenntnis. Die Begriffe des Weltbildes und des Weltgefühls ersetzten nun den Begriff der Weltanschauung. Die Kunst hatte den Auftrag, ein visuelles Bild der unanschaulich gewordenen Welt zu entwerfen, sie war das Mittel, den Standort des Menschen in der Welt sowohl intellektuell als auch emotional zu reflektieren. Ihre Aufgabe war damit die Versöhnung des Menschen mit der Welt.

4. Ebd.

5. Guardini 1951; Gebser 1978a, S. 16f; Sedlmayr 1948, S. 204; Hausenstein 1949, S. 23.

6. Sedlmayr 1948.

Zentrales Thema dieser Arbeit, die die leicht überarbeitete Fassung meiner im Frühjahr 2001 an der Bergischen Universität – Gesamthochschule Wuppertal, Fachbereich Kunst- und Designwissenschaften, eingereichten Dissertation ist, ist die Kunstkritik der Modernisten. D. h. die als Kritiken publizierten Texte über die moderne Malerei und Skulptur sowie einzelne zeitgenössische Künstler, die im Zusammenhang mit der neuen Sicht von Mensch und Welt entstanden. In diesen wurde die Theorie des neuen abstrakten Kunstwerks formuliert, des gegenstandslosen oder informellen Bildes. Eine Analyse dieser modernistischen Kritik der fünfziger Jahre kommt nicht umhin, auch die Kunsttheorie der Konservativen, speziell Sedlmayrs, einzubeziehen, da sie den Hintergrund für eine Neudefinition der Kunst bildete. Zudem erscheint es notwendig, die Diskussion zwischen den Parteien aufzugreifen, da viele der bisherigen Untersuchungen in ihren Schlußfolgerungen lediglich die Polarisierung fortführen, nicht aber die Parallelen aufzeigen.

Die Kunstkritik der Nachkriegszeit wird als zeitlich festumrissenes Phänomen aufgefaßt: den Anfangspunkt bilden die ersten Veröffentlichungen zur modernen Kunst Ende der vierziger Jahre, der Endpunkt liegt in den Jahren 1959/1960, der Zeit, in der die *documenta II* eine Kritik der Kunstkritik auslöste. Neben der Darstellung der theoretischen Grundlagen stellt sich die vorliegende Arbeit weiter die Aufgabe, die kunstpolitische Funktion der Kritik zu untersuchen. Der mittlerweile fast legendäre Ruf, den die fünfziger Jahre innerhalb der Geschichte der Kunstkritik – im erstaunlichen Gegensatz zu der Geringschätzung der Kunst dieser Zeit – genießen, fordert eine eingehendere Untersuchung in dieser Hinsicht geradezu heraus. Die Kritiker damals machten die Moderne museumswürdig und selbst ein Meta-Kritiker wie Walter Grasskamp ist der Ansicht, daß – im Gegensatz zu heute – ihre Worte nach dem Zweiten Weltkrieg noch durchaus für den Erfolg eines Künstlers von Bedeutung waren.⁷ Oft wird die Kritik der fünfziger Jahre der heutigen Kunstkritik sogar als positives Beispiel vorgehalten, so in dem Artikel *Eine Kritik findet nicht statt* von Alfred Nemeček, der der heutigen Kritik die Situation des ersten Nachkriegsjahrzehnts vor Augen hält:

Damals haben Donnergötter vom Schlage eines Will Grohmann und Albert Schulze-Vellinghausen in der „FAZ“ die Fetzen fliegen lassen und Abweichler von der Doktrin des Informel in Depressionen gestürzt.⁸

Andererseits sah sich die Kunstkritik des ersten Nachkriegsjahrzehnts aber schon um 1960 mit Zweifeln an ihrer Auffassung von Kunst konfrontiert und hatte ihr Selbstverständnis zu revidieren. Nachdem die Abstraktion und das Informel zunächst durch die Kommentare im Hinblick auf ein Weltbild interpretiert worden waren, wurden sie nun im Grunde erneut das „Opfer weltanschaulichen Zugriffes“⁹, ohne daß die formalen Leistungen der Künstler Anerkennung fanden. Generalisiert als sentimentale, emotionale Kunst ohne konkrete Aussage sah man hier das passende Äquivalent zur Verinnerlichungskultur der

7. Grasskamp 1989, S. 62.

8. Nemeček 1994.

9. Warnke 1970, S. 8.

fünfziger Jahre. Die gegenstandslose Kunst der Nachkriegszeit wurde als „Staatsstil“¹⁰, als Kunst des Kalten Krieges¹¹ beschrieben, und damit wurde ihre Position für die Kunstgeschichte festgeschrieben. Ihr Erfolg wird von Jost Hermand beispielsweise bis in die jüngere Zeit als Resultat des Dirigismus einer herrschenden Gesellschaftsschicht eingestuft.¹² Zudem wird der Nachkriegskunst, da sie die Nachkriegsgesellschaft weniger verunsicherte als vielmehr beruhigte, der Avantgarde-Charakter abgesprochen. Die Avantgarde wurde „gezähmt“¹³, so lautet die bewußt provokativ formulierte These von Gerda Breuer, die die Diskussionsgrundlage eines Symposiums 1996 in Wuppertal bildete.

Eine Untersuchung zur Kunstkritik hat die Klärung des Begriffs zur Voraussetzung. Zunächst einmal ist dieser ein Sammelbegriff für die unterschiedlichsten Formen des Schreibens über Kunst und wird heute ohne Bedenken für jegliche Art von wertenden, erklärenden und literarischen Kommentaren eingesetzt. Trotzdem oder gerade deshalb beschäftigt die Begriffs-Definition insbesondere die Kunstkritiker immer wieder selbst. In ganz unterschiedlichen Situationen und Zeiten geführt, laufen die Diskussionen aber regelmäßig auf das gleiche Problem hinaus, daß nämlich eine ideale oder, wie die Formulierungen zu fassen versuchen: eine wirkliche, eine positive, eine gute Kunstkritik lediglich als Wunschbild existiert. An diesem wird die tatsächliche Kritik, wie sie jeweils in den verschiedensten Publikationsformen praktiziert wird, gemessen, und deshalb wird von den einzelnen Kritikern immer wieder eine neue Kritik gefordert.

Angestrebt ist in dieser Arbeit lediglich eine Differenzierung nach unterschiedlichen Ansätzen und Zielsetzungen der Kunstkritik, nicht aber eine allgemeingültige Definition. Ein Aspekt, der dabei allerdings genauer in den Blick genommen werden soll, ist der der Wertung als ein wesentliches Element. Herausgearbeitet werden sollen in erster Linie Möglichkeiten und Formen der Wertung von Kunst in den fünfziger Jahren, die nur bedingt auf die Kritik anderer Epochen übertragbar sind. Die vorliegende Untersuchung verfolgt also sowohl einen systematischen Ansatz, der die Kritik hinterfragt, als auch einen historischen Ansatz, der sich auf die Entwicklung von Kunst und Kunstkritik in den fünfziger Jahren konzentriert.

Kunstkritik ist – zumindest in Deutschland – noch kein Universitätsfach wie die Kunstgeschichte. Sie ist, worauf im Rahmen der Definition des Begriffs zurückzukommen ist, in ihrem wesentlichen Bestandteil nicht erlernbar und deshalb aufs engste mit der Person verknüpft, die sie ausübt. So legitimiert sich auch der Ansatz dieser Arbeit, die Entwicklung der Kritik in erster Linie an einem Kritiker, nämlich an John Anthony Thwaites, festzumachen. Gleichzeitig schließt diese Fokussierung aber auch den Anspruch aus, ein lückenloses Gesamtbild der Kritik seiner Zeit zu geben.

John Anthony Thwaites anstelle seiner berühmteren Kollegen Werner Haftmann oder Will Grohmann in den Mittelpunkt zu stellen, bedarf der näheren Erläuterung. Gewählt

10. Richard Hiepe: Adler, Akte, Eichenlaub. Zu einigen Tendenzen im Kunstbetrieb (tendenzen, Nr. 44, 1967), in: Hiepe 1976, S. 40–45, hier S. 40.

11. Damus 1995, S. 21ff., S. 111ff.

12. Hermand 1991.

13. Breuer 1997b, S. 7.

wurde Thwaites aus drei Gründen: Zunächst als typisches Beispiel für einen Kritiker der fünfziger Jahre, der die Kunst im Hinblick auf ein Weltbild interpretiert; dann als Beispiel für einen wertenden Kritiker. Zudem soll mit der vorliegenden Arbeit auch ein Kritiker Anerkennung finden, der für die Kunst in Deutschland eine außerordentlich wichtige Rolle spielte, bisher aber wenig Beachtung fand. Für viele war John Anthony Thwaites eine Autorität, manche Künstler haben ihm ihre Karriere zu verdanken, für seinen polemischen Stil war er bekannt. Daß man seine Kritiken immer mit Spannung las, bestätigen heute noch Künstler, Galeristen und Museumsleute.

Seit 1946 lebte der Brite Thwaites in Deutschland. In den fünfziger Jahren gehörte er zu denjenigen, die euphorisch die Abstraktion als Synthese der in der Vorkriegszeit entwickelten künstlerischen Positionen begrüßten und die Kunst als einen Spiegel von Weltbild und Lebensgefühl begriffen. Aus heutiger Sicht kommt Thwaites einerseits die Rolle des Chronisten, der Daten und Fakten festhielt, zu. Andererseits betrachtete er aber auch, wie kaum ein anderer Kritiker seiner Zeit, die Kunst vom Standpunkt einer festen, vorformulierten Konzeption aus und versuchte, daraus seine Maßstäbe abzuleiten. In einem Interview beschrieb Hann Trier dieses Konzept:

John Anthony Thwaites hatte eine ganz natürliche Sensibilität für Kunst, glaubte aber dennoch, deren Wichtigkeit beurteilen zu können nach dem Grade ihrer Sichtbarmachung der Theorie des „sich ausdehnenden Universums“.¹⁴

Die Vorstellung von einer Veranschaulichung des „sich ausdehnenden Universums“ oder, wie es häufiger hieß, des Raum-Zeit-Kontinuums als Aufgabe der zeitgenössischen Kunst war Leitidee vieler Kunstkommentare von Thwaites. Diese sollen hier auf das wechselseitige Bedingungsverhältnis zwischen theoretischer Idee und Rezeption der abstrakten Kunst überprüft werden.

Thwaites bezog, obwohl mit dieser Interpretation von Kunst ganz ein Kind seiner Zeit, in mehrerer Hinsicht auch eine außergewöhnliche Position. Zum einen ist schon der Titel seiner Darstellung der jüngsten Geschichte, *Ich hasse die moderne Kunst!*¹⁵, bezeichnend. Mit stellenweise sehr bissigem britischen Humor schrieb er in erster Linie für das Publikum, das er zum Erkennen schöpferischer Kunst erziehen wollte. In diesem Sinne hielt er auch zahlreiche Vorträge an Volkshochschulen und anderen Bildungseinrichtungen. Zum anderen schrieb er aber auch für den Künstler, war sein Deuter und Erklärer, und versuchte ihm auf diese Weise die Gunst des Publikums zu sichern, ihn, wie es im Kunstjargon bis heute heißt, durchzusetzen. Zudem war Thwaites erklärtermaßen ein wertender Kritiker, der sich nicht auf die Position des Zeitzeugen zurückziehen wollte. Auch wenn er vielen der zeittypischen Interpretationsansätze folgte, dem gängigen, oftmals sehr pathetischen Ton der Kunstkommentare paßte er sich nicht an. Weder Philosoph noch Literat, war er zuallererst ein Kämpfer für die – wie er meinte – wirkliche, nämlich schöpferische junge Kunst.

14. Zitiert nach Stachelhaus 1996, S. 171.

15. Thwaites 1957.

Bis zu seinem Tod 1981 blieb Thwaites ein Kunstkritiker, der mit seinem an der Kunst der fünfziger Jahre geschulten Blick die Entwicklung von Malerei und Skulptur verfolgte, kommentierte und gezwungen war, die Revolution tradiertter Kunstkonzepte zu akzeptieren. Er setzte sich aber auch immer wieder sehr dezidiert mit dem Kunstbetrieb seiner Zeit und mit seiner Rolle als Kritiker auseinander. Als Brite stand er abseits eines uniform erscheinenden Modernisten-Klubs. Seine Kommentare zur Kunstpolitik wurden so quasi zum Prüfstein, an dem sich sowohl die heutige Rezeption der informellen Kunst als auch die heutige Darstellung der Kunstentwicklung der fünfziger Jahre in Deutschland orientieren kann. Indem die Argumente des britischen Kritikers für und gegen die Kunst aufgegriffen werden, lassen sich neue Einblicke in die komplexen Strukturen, die das Kunstleben dieser Zeit bestimmten, gewinnen, insbesondere auch darüber, wer den Markt beherrschte, wer Kunstgeschichte machte.¹⁶

Zu den Zielen dieser Arbeit gehört es also, die Kunstkritik der Nachkriegszeit zu charakterisieren und damit gleichzeitig zur Begriffsdefinition allgemein beizutragen. Die Rolle, die sie, bzw. einzelne Kritiker dieser Zeit, bei der Durchsetzung der Abstraktion, aber auch bei ihrer „Zähmung“¹⁷ spielten, soll hinterfragt und dabei der Umgang der Kunstkritiker mit der nationalsozialistischen Vergangenheit stets im Blick behalten werden. Der Begriff der Kunstpolitik wird damit in zweierlei Hinsicht bedeutsam: Zum einen bezeichnet er die Tatsache, daß die Kritiker aktiv bestimmte Künstler protegieren, die ihrer Vorstellung von einer notwendigen Entwicklung der Kunstgeschichte entsprachen. Zum anderen bezieht er sich auf einen außerkünstlerischen Kontext, wenn angenommen wird, daß die Kritiker mit einer bestimmten Idee von Kunst eine politische Haltung einnahmen.

Ein weiteres Ziel dieser Untersuchung ist es, die Theorie des abstrakten und gegenstandslosen Kunstwerks, die der Kunstkritik zugrunde liegt, sowie deren Aus der Diskussion mit den Konservativen resultierende Abhängigkeit vom traditionellen, d. h. christlichem Kunstkonzept aufzuzeigen. Der Kritiker John Anthony Thwaites bietet sich dabei als vorzügliches Studienobjekt an, da anhand seiner Kritiken das Verhältnis von Kunsttheorie und Kunstkritik erläutert werden kann. Darüber hinaus lassen sich an seinem Beispiel Methoden und Konsequenzen einer Kunstkritik, die den Aspekt der Wertung nicht nur als Ideal, sondern auch praktisch und explizit einschließt, aufzeigen.

Um die Rolle der Kritik für die Kunst der fünfziger Jahre zu bestimmen, müssen zunächst Fakten gesammelt und Grundlagen geklärt werden. Der Darstellung der Rahmenbedingungen, innerhalb derer sich die Kunstkritik dieses Jahrzehnts entwickeln konnte, werden das Selbstverständnis der Kritiker und anschließend Interpretationen und Deutungen der Kunst gegenübergestellt, so daß sich Praxis und Idee miteinander in Beziehung setzen lassen. Schließlich soll auch die bisherige Kunstgeschichtsschreibung des ersten Nachkriegsjahrzehnts hinterfragt werden.

16. Unter dem Titel *Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht* untersuchte Walter Grasskamp die Umstände einer „Herstellung von Kunstgeschichte“, Grasskamp 1982, Zitat S. 17.

17. Breuer 1997b, S. 7.