

NORMEN DER FREIHEIT. MEYER SCHAPIROS MODERNE

Von *Regine Prange*

1. Vorbemerkung

Meyer Schapiro nimmt im Vergleich zu den meisten europäischen Kunsthistorikern seiner Generation eine Ausnahmestellung ein, denn die Berührungsgängste jener in Bezug auf die künstlerischen Erscheinungen ihrer Gegenwart teilte er keineswegs. Dies jedenfalls legt die enorme Breite seines wissenschaftlichen Oeuvres nahe, das neben umfangreichen Forschungsarbeiten zur spätantiken, frühchristlichen und romanischen Kunst zahlreiche Untersuchungen zur Malerei des späten 19. und des 20. Jahrhunderts umfaßt. Während der dreißiger und vierziger Jahre pflegte Schapiro mit jungen Künstlern persönlichen Kontakt. Die Generation der Abstrakten Expressionisten suchte das Gespräch mit ihm, viele besuchten seine Vorlesungen an der Columbia University. Mit Mark Rothko und Barnett Newman war er enger befreundet. Keine kunsthistorische Darstellung zur amerikanischen Avantgardegeschichte kommt ohne ausführliche Zitierung seiner Schriften aus.

Die Frage, inwiefern die Bekanntschaft mit der aktuellen Kunstproduktion Schapiros Blick auf den historischen Gegenstand geprägt hat,¹ mag sich angesichts seiner so bewußten Zeitgenossenschaft nicht unbedingt aufdrängen. Scheint doch hier die Perspektive auf die Moderne frei zugänglich zu sein und nicht erst offengelegt werden zu müssen durch eine Analyse ihrer indirekten Manifestationen. Schapiro selbst thematisierte das Problem und lehnte jede modernistische Perspektive auf ältere Kunst rigoros ab. Für den jungen Absolventen der Columbia University, der sich 1931 mit einer Dissertation über den Skulpturenschmuck der Kirche von Moissac einen Namen macht, kommt die Nähe einer kunstwissenschaftlichen Methode zu Konzepten aus der aktuellen Kunstpraxis ihrer Disqualifikation gleich. Dem Projekt einer strengen Kunstwissenschaft, wie es die zweite Wiener Schule Otto Pächts und Hans Sedlmayrs Anfang der 30er Jahre vorstellte, begegnet er mit größter Reserve, da die dort geltend gemachte Priorität der Anschauung die expressionistische Rhetorik des

¹ Dies war die Fragestellung des von Konrad Hoffmann initiierten Tübinger Kolloquiums ‚Zeitenspiegelung – Kunsthistoriker als Zeitgenossen der Moderne‘ (10. 6. 1994), für das der hier vorgelegte Text verfaßt worden ist. Für wichtige Hinweise danke ich Konrad Hoffmann, Thomas Y. Levin und Kathrin Wesely.

Absoluten spiegle und dem historischen Kontext von Kunstphänomenen nicht gerecht werde.² Baltrusaitis' 1931 erschienenes Buch *La Stylistique ornamentale dans la Sculpture Romane* lehnt er entschieden ab, da es den populären Rechtfertigungen des Kubismus folge und so aus der romanischen Kunst eine moderne mache.³ Kern des Vorwurfs ist die unangefochtene Stellung des geometrischen Schemas, das jeden gegenständlichen Inhalt zur passiven Stofflichkeit herabwürdige (Abb. 1).

2. Wider die Abstraktion

Hier – bei den Stichworten Abstraktion und Passivität – enthüllt sich allerdings der strenge Historiker ebenfalls als ein keineswegs neutraler Zeitgenosse der aktuellen Kunstszene. Aus ihr nämlich bezieht Schapiro das Argument, mit dem er Baltrusaitis' Vorliebe für die Geometrie kritisiert. Die Geringschätzung des Inhalts sei „heute problematisch geworden. Die Bedingungen und Einflüsse, die einen analytisch geometrischen Stil begünstigten, existieren nicht mehr“.⁴ Mit anderen Worten: Die Verabschiedung der kubistischen und konstruktivistischen Abstraktion durch die neuen realistischen Tendenzen der zwanziger und dreißiger Jahre begründet für Schapiro die Unzulänglichkeit einer Interpretation der romanischen Kunst, die auf ihren abstrakten Charakter abhebt. Aufschlußreich ist hier zunächst, daß sich Schapiro durch seine Interpretation der Romanik als Gegner der Abstraktion zu erkennen gibt. Die Romanik kommt als Maßstab seiner Vorstellung des Modernen ins Spiel; gegen Baltrusaitis spricht nur seine nicht mehr zeitgemäße Zeitgenossenschaft. Für Schapiro ist ganz im Gegensatz zu Baltrusaitis' Hervorhebung der ornamentalen oder geometrischen Form der Regelverstoß, das dem Schema Zuwiderlaufende das Merkmal der romanischen Kunst, welches ihr nicht weniger als den Status einer Art Protomoderne sichert. Wichtig sind ihm die inkommensurablen Formbeziehungen und dynamischen Qualitäten der Kirchenarchitektur im Gegensatz zur strengen Ordnung eines klassischen Baus, das plastische Eigenleben der Figuren und Ornamente gegenüber dem konstruktiven Rahmen.⁵ Die emotionale

² Meyer Schapiro: Literaturbericht zu Otto Pächt: *Kunstwissenschaftliche Forschungen II*. Berlin/Frankfurt 1933. In: *The Art Bulletin* 18 (1936). S. 258–266.

³ Meyer Schapiro: Über den Schematismus in der romanischen Kunst. Rezension zu Jurgis Baltrusaitis: *La Stylistique Ornamentale dans la Sculpture Romane*. Paris 1931. In: *Kritische Berichte* 5 (1932). S. 1–21.

⁴ Ebd. S. 21.

⁵ Schapiro machte sich hierzu die Auffassung Roger Frys zueigen, der die Romanik als ersten Schritt in Richtung Aufklärung gewertet hat. Vgl. Werner Hofmann: *Laudatio auf Meyer*

Affinität Schapiros zum Mittelalter läßt sich sogar seiner eigenen künstlerischen Arbeit entnehmen. Eine Holzskulptur (Abb. 2) zeigt Ähnlichkeit mit der expressionistischen Rezeption vormoderner Formensprachen. Nur mit Widerwillen kann Schapiro daher die Versuche des Freundes Kracauer quittieren, der umgekehrt den Hang zum Geometrischen, die Verweigerung von Expressivität, etwa in der Malerei Hoppers, als ein antimythisches, aufklärerisches Potential wertet.⁶ Für Schapiro bedeutet die Abwesenheit von individueller Gestik hingegen Identifikation mit den herrschenden mechanoiden Kräften des Kapitalismus. Für eine aktivierende Kraft der Romanik warb er gewissermaßen auch als Kunstlehrer, indem er Léger wie Matta vor die Beatus-Handschrift der Pierpont Morgan Library führte. Mit diesem Vorbild glaubte er zugleich den in ihm diagnostizierten Ausdruckscharakter weiterzugeben, die Künstler also auf den richtigen Weg zu bringen.⁷

Die Offenheit gegenüber allen, d. h. auch den gänzlich abstrakten Avantgarden des 20. Jahrhunderts ist also dem jungen Schapiro keineswegs eigen. Sie ist, wie sich zeigen wird, Resultat eines längeren Anpassungsprozesses, bei dem paradoxerweise der ‚Realismus‘ der Romanik immer wieder als Maßstab dienen wird. Schapiro scheint das Instrumentarium der Zeitemspiegelung eigens dazu erfunden zu haben, Schritt für Schritt die Innovationen der Moderne mit einer würdigen Traditionsstütze zu versehen. Der Weg seines Denkens von strikter Ablehnung der abstrakten Kunst bis hin zu ihrer euphorischen Verteidigung spiegelt die sich wandelnde Kunstpraxis in den USA. 1948 sitzt er mit am Round Table der Zeitschrift *Life* und stimmt mit denen, die Pollocks Drip-Painting ‚Cathedral‘ für eines der besten amerikanischen Bilder halten.⁸ 1960 wird er die Humanität der abstrakten Malerei würdigen, der er bis 1936 ausschließ-

Schapiro zur Verleihung des Aby M. Warburg-Preises 1984. In: *Idea 4* (1985). S. 211–221, bes. S. 215. Zum Thema auch Madeline H. Caviness: Broadening the Definitions of ‚Art‘: The Reception of Medieval Works in the Context of Post-Impressionist Movements. In: *Hermeneutics and Medieval Culture*. Hrsg. von Patrick J. Gallacher und Helen Damico. State University of New York Press 1989. S. 259–282. Bes. S. 263 ff.

⁶ Mark M. Anderson: Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship. In: *The New German Critique* 54 (1991). S. 18–29, bes. S. 21 ff.

⁷ Diese pädagogische Intention wird deutlich aus Schapiros späterer befriedigter Feststellung, daß die fruchtbringende Auswirkung ihrer beider Begegnung aus Légers Werken der frühen 1940er Jahre spreche, die tatsächlich weniger kubistisch-konstruktiv sind als das Frühwerk. Meyer Schapiro: *The Beatus Apocalypse of Gerona* (1963). In: *Late Antique, Early Christian And Medieval Art. Selected Papers*, 3. New York 1979. S. 319–328, bes. S. 326.

⁸ Auch hier wird die ganz im Sinne der populistischen Verwertung argumentierende Individualisierung künstlerischer Phänomene deutlich. Schapiro bemerkt, daß moderne Kunst „nach einer permanenten Selbstbefragung verlangt“. Zit. nach Michael Leja: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven/London 1993. S. 39. Der persönliche Ausdruck wird gebunden an eine private Symbolsprache, eine zu programmatische Aussage sei als persönlicher Ausdruck nicht überzeugend (ebda. S. 173).

lich ein passives und müßiges Luxusdasein zutraute. Diese erstaunliche Wendung ist ohne Berücksichtigung der politischen Geschichte nicht zu verstehen.

Für den Mitherausgeber des 1934 gegründeten kommunistischen Organs *Partisan Review* war Realismus auf dem Feld der Kunst obligatorisch. Die staatlich geförderte sogenannte Postamt Kunst der Ära des New Deal weist ähnliche Züge auf wie der Sozialistische Realismus der Sowjetunion, die in den dreißiger Jahren noch die Sympathie vieler amerikanischer Intellektueller genießt. Schon angesichts seines Enthusiasmus für eine expressionistische Romanik ist die Vorstellung dennoch abwegig, daß Schapiro mit Hart Bentons Regionalismus sympathisierte bzw. einen heroischen Stil sowjetischer Prägung hätte fördern wollen. Sein Vortrag über die gesellschaftlichen Grundlagen der Kunst im Rahmen eines 1936 von Künstlern veranstalteten antifaschistischen Kongresses in New York läßt ihn allerdings als Verfechter des Sozialistischen Realismus erscheinen.⁹ Wie Lukács wertet er dort die von gesellschaftlichen Belangen entfernten ästhetischen Interessen der klassischen Moderne als bürgerliche Dekadenz und spricht ihr jede Existenzberechtigung ab. Schapiro glaubt weder an die künstlerische Autonomie noch an eine politische Oppositionsmacht der europäischen Frühmoderne. Die Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts teilten seiner Ansicht nach die Interessen der herrschenden Klasse, dienten dem kapitalistischen Privatier, der sich nur noch dem müßigen Konsum hingab, indem sie seine Genußsucht mit ästhetisch verfeinerten Kompositionen stillten. Landschaft und besonders das Stilleben hätten die Kunst in den privaten Raum geholt und die ‚subjektiv verfügbare Fläche‘ der abstrakten Malerei vorbereitet. Passivität und Exklusivität werden zudem als unmännliche Eigenschaft dieser Künstler bezeichnet, ihr Interesse an Ästhetik mit dem repräsentativen Luxusdasein der Damen der Bourgeoisie gleichgesetzt. Es ergeht der Auftrag an die Künstler, die Position des passiven Betrachters aufzugeben, sich in ein aktiv tätiges Verhältnis zur Gesellschaft zu begeben und Solidarität mit den Massen und unterdrückten Minderheiten zu suchen.

In dieser direkten Wendung an die Künstlerpersönlichkeit zeigt sich Schapiro dann doch mit der orthodoxen marxistischen Theorie uneins und vielmehr ganz Trotzki verpflichtet. Zweierlei ist an seinem Modernismusmodell von 1936 bemerkenswert: Die politische Bewertung künstlerischer Äußerungen basiert auf einem Klassenmodell, das gleichwohl am Individuum als dem geschichtlichen Subjekt festhält – dies in Übereinstimmung mit der Kunstauffassung des exilierten Trotzki, der 1938 zusammen mit Breton ein neues Manifest revolutionä-

⁹ Meyer *Schapiro*: *The Social Bases of Art*. In: *First American Artists' Congress*. New York 1936. S. 31–37.

rer Kunst erarbeitet, das nicht mehr auf den Dienst am Staate, also eine offizielle Auftragskunst setzt, sondern im Gegenteil auf die absolute künstlerische Freiheit hofft, die den bürokratischen Usurpatoren der Revolution entgegenwirken soll. Eine künstlerische Elite sollte Träger der ‚permanenten Revolution‘ sein. Die Scheinfreiheit des ästhetischen Staates bürgerlicher Prägung wurde hier als revolutionäres Konzept wiedereingeführt.¹⁰ Ausschlaggebend für die Klassenzuordnung ist in Schapiros Sicht nicht die objektive soziale Stellung des Künstlers, sondern seine subjektive Haltung, die er via Einsicht ändern kann und der er in seiner Kunst vermittels einer privaten Symbolsprache Ausdruck verleihen soll. Gegen die Autonomie der Kunst richtet Schapiro sozusagen die Autonomie des künstlerischen Individuums als dem per se politisch Handelnden. Der zweite aufschlußreiche Punkt in Schapiros Modell betrifft das historische Argument in diesem Schlüsseltext der ‚social history‘ als kunstwissenschaftlicher Methode. Des Künstlers privatistisch-exklusive Weltsicht in Solidarität mit dem Rentier ist einerseits lediglich ein Modus, der durch einen anderen ersetzt werden kann, nämlich die realitätsgerechte Entscheidung für die unterdrückte arbeitende Bevölkerung. Andererseits soll diese in die Entscheidungsgewalt des Künstlers verlegte Verknüpfung ästhetischer Interessen mit Klasseninteressen eben die sozialen Grundlagen, die historischen Bedingungen bezeichnen, von denen die Kunst abhängig ist. Die freie Wahlmöglichkeit des Künstlers begründet das Historisch-Determinierte seines Tuns! Insofern ist seine Expressivität, um die es Schapiro stets zu tun ist, nicht subjektivistisch, sondern universal gültig.

Die Theoretiker des sozialistischen Realismus freilich kritisierten diese trotzkistische Programmatik als Formalismus. Der Richtungsstreit führte schon wenig später zu einem Auseinanderfallen der antifaschistischen Volksfront. 1939 wurde in der *Partisan Review* das Statement der „League for Cultural Freedom and Socialism“ veröffentlicht, das offenes Einverständnis mit Trotzki und Bretons Konzept bekundete. Außer Schapiro unterschrieben unter anderem auch die Kunstkritiker Harold Rosenberg und Clement Greenberg. 1940 schließlich kündigte eine Gruppe unter Leitung von Schapiro den breiten Konsens der Volksfrontpolitik endgültig auf. Die politischen Ereignisse, zu denen der Nicht-Angriffs-Pakt und die sowjetische Invasion in Finnland 1939 gehörten,

¹⁰ Vgl. Werner *Hofmann*: Anmerkungen zu Trotzki's Kunsttheorie. In: *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1979. S. 302–316.

waren für Schapiro und andere Intellektuelle offenbar nur äußerer Anlaß für den Bruch mit der kommunistischen Partei.¹¹

3. Romanische Kunst und strenge Kunstwissenschaft

Der Freiheitsbegriff, den Schapiro 1936 einführt, war der überhistorischen Größe des Individuums als gleichsam revolutionärem Subjekt geschuldet, nicht der Geschichte als einer kollektiven Dynamik. Schon Trotzki's Realismus-Definition von 1921, die „Weltbezogenheit“ schlechthin meinte, und nicht etwa ein kleinlich nahsichtiges Abschildern des Gegebenen,¹² schuf einen breiten Spielraum für die mit emanzipativen sozialen Inhalten verknüpfbaren künstlerischen Mittel. Vor dem Hintergrund dieser Programmatik, die in den sezessionistischen Ideen zu einer Wiedervereinigung von Kunst und Leben ruht, wird sich der scheinbar radikale Wandel in Schapiros Auffassung als durchaus konsequent erweisen. Ihm liegt die an Trotzki, noch mehr aber an John Deweys Pragmatismus geschulte Überzeugung zugrunde, daß Kunst nicht einer vom Alltag abgegrenzten Sphäre angehöre, sondern Instrument von Erfahrung sei. Die aktuelle Notwendigkeit bestimmt die kunstwissenschaftliche Perspektive und damit auch die Bewertung älterer wie zeitgenössischer Kunst. Schapiros Verweis auf die zeitgenössischen realistischen Tendenzen in der Kritik an Baltrusaitis' Romanik-Bild wies diese Prämisse offen vor.

Das *Hic et Nunc* der politischen Zeitgenossenschaft tritt im Verein mit einem positivistischen Geschichtsverständnis gegen die formalistischen Methoden der europäischen Kunstgeschichte auf. Dabei fallen unter dieses Verdikt des Formalismus sowohl Sedlmayr als auch Panofsky, der eine, weil er den modernen Künstlertheorien zu sehr glaubte und damit dem Ästhetizismus huldige, der andere, weil er immer nur den Dialog mit der Vergangenheit gesucht habe – der Autorität der Bildtradition bzw. der literarischen Quelle.

Schapiros Zeitenspiegelungen jedoch sprechen eine ähnlich ‚formalistische‘ Sprache. Die Romanik nimmt den Platz ein, der für Panofsky von der Renaissance eingenommen wird, als einer vermeintlich idealen Synthese von Form und Inhalt. Zwar erfüllt Schapiros Romanik anscheinend das Idealbild des Antiklassischen, des gegen die autoritäre abstrakte Form aufbegehrenden Lebens, doch

¹¹ Siehe David *Shapiro* and Cecile *Shapiro*: *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge 1992. S. 16. Zum Thema ausführlich auch Patricia *Hills*: 1936: Meyer Schapiro, Art Front, and the Popular Front. In: *Oxford Art Journal* 17 (1994). S. 30–41, bes. S. 38.

¹² W. *Hofmann*: a. a. O. (Anm. 10). S. 312.

nur auf den ersten Blick. Auf den zweiten erschließt sich die klassische Dimension der widerspruchsfreien Ganzheit auch hier. Nur ist sie in die zur Universalkraft erhobene Künstlerindividualität verlegt. Ausdruck, die von Schapiro gewiß am häufigsten verwendete Vokabel, zielt immer auf die Synthese von Gefühl und Vernunft. Der Gestaltungsakt ist vorgestellt als der Moment, in dem ein gestörter Zustand in einen harmonischen übergeht, das Gefühl des Bruchs mit der Außenwelt sich in eine neue Einheit aufhebt, Gegenwart zugleich von Erinnerung erfüllt und von der Zukunft belebt ist.¹³ Aus dieser Gefühl und Vernunft einenden Harmonievorstellung heraus muß Schapiro es auch ablehnen, das imaginative Potential der Romanik als historische Vorform und Legitimation des Surrealismus zu sehen.¹⁴ Das Ziel einer subjektiv beschränkten Befreiung des Unbewußten kommt für ihn letztlich der mechanistischen Weltanschauung gleich, der auch Freuds Psychoanalyse geziehen wird.

Schapiros social history richtet sich gegen Riegls Theorie einer Selbstgesetzlichkeit des Kunstwillens ebenso wie gegen Sedlmayrs Postulat der organischen Ganzheit des Werks. Anstelle des autonom gesetzten Geschichtsprozesses oder Kunstwerkes erscheint aber der Kunstproduzent gleichsam als Weltgeist. Die bei Panofsky vorherrschende Form-Inhalt-Relation verwandelt Schapiro, nicht weniger mechanistisch, in die soziale Antithetik von Institution und (individueller) Rebellion.

Eine spezifisch amerikanische Weltanschauung trennt Schapiro freilich insgesamt von den europäischen Intellektuellen. Er argumentiert, auch gegenüber Kracauers pessimistischen Analysen des autoritätshörigen Kleinbürgers, ganz im Sinne des New Deal und seines Glaubens an die Reformierbarkeit der Gesellschaft. Die in den Vereinigten Staaten ungebrochen tradierte demokratische Moral der declaration of independence gibt Schapiros Denken Richtung und Inhalt.¹⁵ Das treibende Moment der kunstgeschichtlichen Entwicklung zwischen

¹³ Die skizzierte Konzeption des Gestaltungs- und Interpretationsaktes folgt John Deweys ‚Kunst als Erfahrung‘ (1934), der Schapiro im Vorwort mit persönlichem Dank für seine Mitarbeit erwähnt. Schapiros Bestreben, Marxismus und Pragmatismus letztlich miteinander zu versöhnen, wird auch in seiner Kritik an Dewey deutlich; vgl. David Craven: Meyer Schapiro, Karl Korsch, and the Emergence of Critical Theory. In: Oxford Art Journal 17 (1994). S. 42–54, bes. S. 43.

¹⁴ Aus den 1930er Jahren stammen zwei Attacken gegen den Surrealismus. Meyer Schapiro: Surrealist Field Day. In: The Nation 145 (1937). S. 102 f., und ders.: Blue Like an Orange. Ebda. S. 323 f. Vgl. Wayne Andersen: Schapiro, Marx, and the Reacting Sensibility of Artists. In: Social Research. An International Quarterly of the Social Sciences 45 (1978). S. 67–92. Bes. S. 83 f.

¹⁵ Mit seinem Beharren auf dem erzieherischen Potential der Kunst im Sinne eines ‚social engineering‘ kommt Schapiro dann doch Panofskys Humanismus näher als einem europäischen Linken wie Benjamin, der in seiner Rezension der zweiten Wiener Schule die werkbezo-

Romanik und Moderne ist für ihn die sich aus Hörigkeit befreiende humane Vernunft. Für Schapiro gibt es – und dies trennt ihn von den europäischen Marxisten, etwa Kracauer – keinerlei Entfremdung in der künstlerischen Produktion, keine ästhetische Grenze zwischen Werk und Wirklichkeit. Im Gegenteil wird der Kunst die Qualität einer unmittelbaren karthartischen Lebenserfahrung zugesprochen.

4. Die befreiende Kraft: der Nachimpressionismus

Schapiros Rehabilitierung der Avantgarde in den dreißiger Jahren geht den Weg über die Rehabilitierung, nicht zuletzt aber auch Mythisierung des Künstlers. Schon 1937, ein Jahr nach der strengen Abrechnung mit der Passivität der Avantgarde, beginnt sich Schapiro der abstrakten Kunst zu öffnen. In einem Aufsatz über das ‚Wesen der abstrakten Kunst‘ antwortet er kritisch auf Alfred Barrs berühmt gewordenes Buch über Kubismus und abstrakte Kunst.¹⁶ Barrs Erklärung der Abstraktion aus der Erschöpfung der älteren abbildenden Kunst maßregelt er als das ‚Generationenmodell gewisser deutscher Kunsthistoriker‘, wobei der Name Pinder nicht ausdrücklich genannt werden muß. Schapiro vermißt in einem solchen ‚mechanistischen‘ Geschichtsbild nicht nur den gesellschaftlichen Faktor, dieser ist für ihn, wie schon ausgeführt, identisch mit der vermißten Perspektive auf das Künstlersubjekt. Seine Kritik läuft daher auf die Behauptung hinaus, eine Genealogie, d. h. ein historisch notwendiger Zusammenhang zwischen den aufeinanderfolgenden künstlerischen Tendenzen bestehe nicht. Ein neuer Stil antworte lediglich auf veränderte soziale Bedingungen. Als Mittelalter-Forscher hat sich Schapiro in diesem Sinne generell gegen den historischen Stilbegriff gewandt und anstelle einer historischen Stilabfolge die Koexistenz verschiedener Modi in der Praxis eines Künstlers angenommen.¹⁷ Diesem Interesse, die künstlerische Freiheit selbst als Subjekt der Geschichte einzusetzen, dient in der Antwort auf Barr eine Übertragung des romanischen Modernismuskonzepts auf die Moderne.

gene strenge Kunstwissenschaft positiv aufgegriffen hatte. Die Unvereinbarkeit der Charaktere und Positionen läßt sich auch einer Notiz Schapiros über die Begegnung im Jahr 1940 entnehmen. Vgl. *Anderson*: a. a. O. (Anm. 6). S. 23. Das Verhältnis zur Frankfurter Schule war ein ähnlich gebrochenes. In einem aktuellen Interview erinnert sich Schapiro, daß Adorno „had several funny notions I couldn't accept...“. *P.Hills*: a. a. O. (Anm. 11). S. 9.

¹⁶ Meyer *Schapiro*: Nature of Abstract Art. In: *Marxist Quarterly* 1 (1937). S. 77–98. Alfred H. *Barr*: *Cubism and Abstract Art*. The Museum of Modern Art. New York 1936, 1964, 1986.

¹⁷ Hierzu Moshe *Barash*: Mode and Expression. Meyer Schapiro's Writings on Art. In: *Social Research* 45 (1978). S. 52–66.

Stand 1936 noch fest, daß der Rückzug der Künstler auf gesellschaftlich belanglose Themen und ästhetische Erwägungen Ausdruck der Herrschenden, der Macht des Kapitals sei, so wird nun innerhalb der modernen Stile ein Unterschied konstruiert zwischen eher oppositionellen und eher affirmativen Richtungen. Das in der Romanik exemplifizierte Herrschaftsverhältnis zwischen abstrakter Form und quellendem Leben wird versetzt in die Antithetik Impressionismus versus Nachimpressionismus. Ersterer repräsentiert die nach wie vor abgelehnte passiv-genießerische Haltung des bürgerlichen Ästheten, während die Generation van Goghs und Gauguins für eine ausdruckschaft-individualistische Tendenz steht, in der Schapiro den vorherigen Schematismus zugunsten eines essentiell menschlichen Gehalts abgelöst glaubt. Etwas von der gegen die impressionistische Selbstzweckhaftigkeit gerichteten trotzistischen Idee einer Aufhebung der Kunst ins Leben geht in Schapiros Charakterisierung von Van Gogh und Gauguin ein. Beide sind die exemplarischen Künstlerindividuen, weil sie als gesellschaftliche Außenseiter den bürgerlichen Konformismus der vorangegangenen Generation aufkündigen konnten. Blieb die impressionistische Kunst ohne ideelle Grundlage und deshalb notwendig in Herrschaftsinteressen verstrickt, ist – so Schapiros Argument – erst der von der Gesellschaft geächtete Künstler motiviert, die Gemeinschaft in der Kunst gleichsam neu zu erschaffen. Großes Gewicht hat für Schapiro die mit dem Nachimpressionismus einsetzende Wertschätzung primitiver Kulturen als antikapitalistischer Kollektiventwurf. Das besondere Interesse an van Gogh und Gauguin begründet im übrigen der Hinweis auf die gleichgelagerte ‚Erfahrung‘ Tausender von Zeitgenossen.¹⁸ Identifikation mit dem Erleben des Künstlers motiviert nicht nur seine Popularität, sondern zugleich die kunsthistorische und politische Bewertung seiner Kunst.

Schapiros Versuch, das Wesen der modernen Kunst mit dem Wesen der Gesellschaft, in der sie entstand, zu verknüpfen, stellt sich ganz auf den Boden der neoromantischen Künstlerideologie, die Entfremdung von der Gesellschaft umkehrt in die Kompetenz zur Schaffung einer neuen. Gleiches betrifft den besonders scharfen Vorwurf an Barr, er sehe fälschlich die Abstraktion als Abgrenzung gegen die ältere abbildende Kunst. Dieser Einspruch ist bis heute besonders wirksam geblieben, obwohl er wiederum ein Rechtfertigungsmuster der Künstlertheorien spiegelt. Insofern Kunst generell Wirklichkeitserfahrung wiedergebe, seien Abstraktion und Gegenständlichkeit gleichermaßen geeignete Mittel des künstlerischen Ausdrucks. Mit solcher, heute Allgemeinplatz gewordenen Nivellierung von darstellenden und konstruktiven bildnerischen Elementen

¹⁸ M. Schapiro: a. a. O. (Anm. 16). S. 85.

ten befindet sich Schapiro nicht nur im Einklang mit Dewey, sondern auch mitten in der von ihm vermeintlich bekämpften Expressionismustheorie. Ausdrücklich zitiert er Kandinsky, um die potentielle Äquivalenz von abstrakter und gegenständlicher Form als Ausdruck von Stimmung zu untermauern und führt dies gegen Barrs These ins Feld, die von einer Verarmung der abstrakten Kunst durch den Ausschluß der äußeren Welt spricht, da sentimentale, sexuelle, religiöse und gesellschaftliche Werte ausgeklammert würden. All diese humanen Qualitäten will Schapiro in sein Modell der abstrakten Form als vitaler integrieren. Seine Skizze zur Entwicklung der modernen Kunst zielt dazu auf eine alternative Differenzierung zwischen essentiell menschlichen und indifferent-affirmativen künstlerischen Formen, ungeachtet ihrer mimetischen oder konstruktiven Qualität. Während van Gogh, Gauguin und Kandinsky auf der Seite des humanen künstlerischen Ausdrucks stehen, treten ihnen die sogenannten technologischen Stilrichtungen gegenüber, deren neoimpressionistischer Gründungsvater Seurat ist. Diese technoiden Tendenzen kennzeichne das Vertrauen auf die progressiven Kräfte des Maschinenzeitalters. Die Futuristen wie die Konstruktivisten gehören jener weniger geschätzten Richtung an, die Schapiro durch die ökonomische Krise der 1930er Jahre bereits erschüttert sieht. Der dominierenden surrealistischen Richtung steht er, wie schon angedeutet, kaum freundlicher gegenüber. Sie stellt für ihn die Fortsetzung der Barrschen Ideologie abstrakter Kunst als einer „Sprache des Absoluten“ dar.¹⁹ Die Herrschaft des Unbewußten ist nicht akzeptabler als religiöse Dogmen oder das Inhumane des Kapitalismus. Der Vorwurf des Mechanischen fällt zusammen mit der Kritik am Prinzip der *L'Art pour l'Art*. Schapiro argumentiert hier im Sinne der klassisch modernen Sehnsucht nach einem authentischen, das heißt in einer modernen Weltanschauung gründenden Stil, den der Surrealismus nicht hervorgebracht hatte.

Die Unmöglichkeit, in der Gegenwart eine unterstützenswerte künstlerische Tendenz auszumachen und die große Hoffnung, die doch noch einer gegenständlichen Kunst gilt, läßt sich dem Aufsatz über Courbet aus dem Jahr 1941 entnehmen.²⁰ Courbet steht für den radikalen Beginn einer proletarischen Kunst, die auch den Ballast der humanistischen Tradition abgeworfen hat und sich auf die eigene Sensibilität verläßt. Seine Hinwendung zur Volkskultur erscheint bereits im Licht des idealisierten Primitivismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Im Zeichen des wirtschaftlich blühenden Frankreichs unter Napoleon III. sei dann jedoch aus dem radikalen plebejischen Realismus der

¹⁹ Ebda. S. 78.

²⁰ Meyer Schapiro: Courbet and Popular Imagery. In: *Modern Art – 19th & 20th Centuries. Selected Papers*, 2. New York 1978. S. 47–85.

dem status quo ergebene privatistische Luxusstil der Impressionisten hervorgegangen.

5. Van Gogh und der Abstrakte Expressionismus

Erst die Ära des Abstrakten Expressionismus bringt Schapiro zu einer vorläufigen Aussöhnung mit der abstrakten Kunst, der nun erstmals deutliche Sympathie zukommt. Ende der 1940er Jahre diskutiert er nicht nur über Pollocks Drip-Painting, sondern erneuert sein Modernismusmodell durch den Essay ‚The Aesthetic Attitude in Romanesque Art‘.²¹ Hatte er gegenüber Barr die lebendige Bedeutungsfülle der abstrakten Malerei verfochten, so arbeitet er hier gegen die Auffassung, mittelalterliche Kunst sei lediglich inhaltlich-didaktischen Zielen im Sinne der klerikalen Lehrmeinung verpflichtet. Durch Rückprojektion der modernen Zweigeteiltheit menschlicher Existenz in privates und öffentliches Leben glaubte er schon früher dem mittelalterlichen Künstler grundsätzlich einen säkularen Freiraum gegenüber dem klerikalen Auftraggeber zusprechen zu können, gedacht als der persönliche Ursprung nicht theologisch ausdeutbarer Figuren und Ornamente. Anhand von Quellenschriften versucht Schapiro nun die Existenz einer rein ästhetischen Würdigung von Kunstwerken im Mittelalter nachzuweisen. Deutlich verändert sich vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Abstraktion also auch die Perspektive auf die Romanik, hatte Schapiro doch gegenüber Baltrusaitis vor allem die vitale Bedeutung der stofflichen Inhalte hervorgehoben. Der Essay von 1947 verallgemeinert zudem die Opposition der romanischen Künstler gegen die Institution Kirche zum Widerspruch gegen ein funktionalistisches Kunstverständnis im modernen Sinne.

Angesichts der zeitgenössischen Renaissance religiöser Anschauungen verteidigt Schapiro 1950 sein Konzept einer prinzipiell areligiösen Emanzipation des Individuums über die Kunst.²² Das neue religiöse Bewußtsein sei der Schwächung sozialistischer Ideen geschuldet, Zeichen des permanenten, dabei aber doch unfreiwillig regressiven Versuchs, humane Werte gegen die verkrusteten gesellschaftlichen Strukturen einzuklagen.

Die Wiederkehr und zugleich den Beginn „wahrhaft persönliche[r] Kunst“ begrüßt Schapiro im selben Jahr, vor dem Hintergrund des international trium-

²¹ Meyer Schapiro: On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art (1947). In: Romanesque Art. Selected Papers, 1. New York 1977. S. 1–27.

²² Meyer Schapiro: Religion and the Intellectuals. In: Partisan Review 19 (1950). S. 331–339.

prierenden Abstrakten Expressionismus, im Werk van Goghs.²³ Sein Einsatz der Farbe sei nicht nur Mittel zum Ausdruck, sondern Instrument der Befreiung aus „traditioneller Gebundenheit und . . . einer engstirnigen, nicht mehr lebensfähigen Religion und Dörflerwelt“.²⁴ Es wiederholt sich die Wertung der romanischen Kunst als einer laizistischen Widerstandsbewegung. Die genauen, ausführlichen Werkanalysen verschränken sich mit einer psychologischen Betrachtung, die eine direkte Bindung seelischer Energien an das bildnerische Mittel postuliert. Van Goghs Gestaltungsweise repräsentiert eine essentielle, die Stelle überkommener Weltbilder einnehmende Erfahrung der Realität. Dem künstlerischen Gestaltungsakt kommt eine mit erlösender Kraft begabte Macht zu. Farbe ist Trägerin reiner Menschlichkeit, die Kurve Ausdruck tiefer Erregung und gesteigerter Anspannung.

Van Goghs künstlerische Entwicklung bietet sich an als Roman seiner Krankheit und des Kampfes gegen sie. Die Antithesen heißen hier nun Objektbeziehung und Objektverlust, stellvertretend für Liebe und Angst. Während die gesunden Anteile der übertriebenen Konvergenz perspektivischer Raumlinien abgelesen werden, erscheint die Krankheit, als Ich- wie als Objektverlust, in der formalen Divergenz, in den auseinanderstrebenden Bewegungskräften und sich geflechtartig überlagernden Pinselstrichen besonders des Spätwerks. Das kurze Zeit vor dem Suizid gemalte Bild ‚Weizenfeld mit Raben‘ (Abb. 3) gibt für Schapiro mit seinem Zentrumsverlust gleichsam das Signal für den Sieg der pathologischen Anteile in van Goghs Persönlichkeit.

Ungewollt beredt wird hier Ambivalenz und sogar Ablehnung des zeitgenössischen Kunstgeschehens (siehe Abb. 4) im Blick auf den auserwählten Protagonisten deutlich. Auf der einen Seite bezeichnet van Gogh das weltzugewandte Selbstverständnis der Abstrakten Expressionisten, um durch sein Scheitern aber auch auf eine tiefgehende Problematik hinzuweisen. Wenn etwa die Abkehr von Paris und die Reife in Arles als eine Hinwendung zum dichterisch erfassbaren Gegenstand ausgewertet wird, so spricht hier die gängige Selbstcharakterisierung der amerikanischen Avantgarde gegenüber dem unverbindlichen Ästhetizismus der Pariser Schule mit – Wiederkehr auch der idealistischen Reaktion gegen den Impressionismus. Schapiros negative Diagnose zu dem Werk ‚Weizenfeld mit Raben‘ legt aber auch eine ähnliche betreffend das All Over des Abstrakten Expressionismus nahe, wenngleich er selbst diese Parallele nicht

²³ Meyer Schapiro: Vincent van Gogh. New York/London 1950. Zitiert nach der deutschen Ausgabe von 1954. S. 9.

²⁴ Ebda. S. 11.

zieht.²⁵ Die psychologische Sicht auf van Goghs Pinselführung, Farbgebung und Perspektive greift in jedem Fall der wenig später von Rosenberg formulierten Idee des Action Painting als einer existentiellen Tat vor.²⁶ Daß Schapiro damit dem expressionistischen Konzept der Wesensform, also der von ihm so heftig bekämpften Sprache des Absoluten, folgte, ist ihm vielleicht deshalb verborgen geblieben, weil sie in den USA über Dewey Eingang fand. An ihm orientierte sich schon Anfang der 1930er Jahre Bentons Kunstunterricht wie vermutlich auch Schapiros antigeometrische Lesweise der Romanik. Ganz im Sinne nämlich von Bentons Empfehlung, die Gemälde der alten Meister in abstrakte Bewegungsmuster zu zerlegen, um ihre vitalen Energien unabhängig vom stofflichen Inhalt lesbar zu machen,²⁷ löste er z. B. das Relief vom Portal in Souillac in dynamische Richtungskräfte auf (Abb. 5). Auch von hier aus erweist sich der Widerspruch gegen Baltrusaitis lediglich als Korrektur, die ein ebenso Absolutes im Sinne hat: Von der starren Form verschiebt Schapiro die Perspektive auf den Aspekt der in ihr zum Tragen kommenden Bewegung. Sein Interesse an van Gogh leitet die Intention, dieses Werden als Formprozeß zu begreifen und mit dem Leben des Künstlers zusammenzuschließen. Über das Verschwinden des Sujets tröstet ihn gleichsam die heroische Selbsttherapie des Künstlers hinweg, die als essentiell humaner Inhalt die Stelle der früher dargestellten Historie einnimmt. Schapiros frühe Begeisterung über Hans Prinzhorns Studien²⁸ wies bereits den Weg in diese Entgrenzung künstlerischer Tätigkeit.

Die Vorbildrolle van Goghs ist aber wie angedeutet höchst ambivalent. Sein ‚Realismus‘ wird gegen den zeitgenössischen Antirealismus ins Feld geführt.

²⁵ Schapiro zitiert eine Motivbeschreibung van Goghs, die einem desorientierenden ‚All Over‘ zu entsprechen scheint und seine psychologische Bewertung untermauert: „... verwickelter und phantastischer als eine Dornenhecke, so verworren, daß man für das Auge keinen Ruhepunkt finden kann und fast schwindelig wird, weil man, durch den Wirbel der Farben und Linien gezwungen, erst hierher, dann dorthin zu schauen, ohne Möglichkeit ist, ein Ding vom andern zu unterscheiden.“ (Ebda. S. 27) Die Vorwegnahme des polyfokalen Drip-Bildes dürfte Schapiro entgangen sein. In seiner Verteidigung des Abstrakten Expressionismus 1957 (vgl. Anm. 29) betont er verblüffenderweise gerade die Zentriertheit dieser Art von Abstraktion. Schapiro ist dort auch bemüht, die Einbeziehung des Zufalls in die Bildproduktion vom Verdacht des Willkürlichen zu reinigen und vergleicht die kreative Mitarbeit des Unbewußten mit der Verfertigung der Gedanken beim Reden. So scheint der ‚Automatismus‘ des Drip Painting im Unterschied zu dem des Surrealismus mit dem Charakter der Sprache versöhnt.

²⁶ Dieses Konzept findet sich vorbereitet in der Psychologie des Ornaments bei Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*. München 1920. S. 32–34.

²⁷ Ein Bewegungsdiagramm von Thomas Hart Benton aus dem Jahr 1926 ist abgebildet bei Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*, Cambridge / London 1993. S. 63.

²⁸ Meyer Schapiro: *Literaturbericht zu Hans Prinzhorn: Bildneri der Gefangenen*. Studie zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter, Berlin 1926. In: *The Art Bulletin* 11 (1929). S. 225–231.

Den Sieg des Geflechts über das Objekt in dem Bild ‚Weizenfeld mit Raben‘ liest Schapiro, und hier liegt der Gedanke an einen zeitgenössischen Adressaten ebenfalls nicht fern, als Unterjochung des Willens durch das passive Gefühl.

Im Jahr 1957, nach dem Tod Pollocks, der mit zur Kanonisierung des Abstrakten Expressionismus führte, schreibt Schapiro den Essay ‚The Liberating Quality of Avantgarde‘, dessen Titel er später mit dem Hinweis auf die Verantwortung des Herausgebers zurücknehmen wird.²⁹ Doch die euphorische Sprache scheint zunächst durchaus darauf hinzuweisen, daß Schapiro sein Modernismuskonzept endlich erfüllt sieht. Die Werke Pollocks und Rothkos treten mit ihrer angeblich expressiven Physiognomie das Erbe van Goghs an. Die 1937 entwickelte Antithetik von expressiver und indifferenter Moderne kommt erneut zur Anwendung: es wird die offene, den Zufall einbeziehende Struktur der neueren abstrakten Malerei als dynamische Abstraktion abgesetzt gegen die statische der klassischen Moderne. Erstere wird auch ins Feld geführt gegen den vermeintlichen technizistischen Fortschrittsglauben eines Léger, der nach dem Faschismus keine Geltung mehr beanspruchen dürfe. Mehr als jede andere aktuelle Kunstrichtung bezeugten die Werke der jüngeren amerikanischen Künstler das zutiefst Ersehnte – die „Präsenz des Individuums“.³⁰ Seelische Bewegtheit, einst begründet in der Naturferne des romanischen Stils und als laizistischer Freiheitsausdruck gegen die autoritären Instanzen der Religion verstanden, ist das entscheidende Kriterium für die Aufwertung der zeitgenössischen Abstrakten. An die Stelle der Kirche ist die industrielle Massenproduktion und Arbeitsteiligkeit getreten, gegen die Malerei und Skulptur als „the last hand-made, personal objects within our culture“ revoltieren.³¹ Wenn Schapiro an anderer Stelle anlässlich der Gemälde de Koonings und Pollocks von „restless complexity“ und „ever-changing directions“ spricht, so fällt die Verwandtschaft mit der Beschreibung romanischer Kunst deutlich ins Auge.³² Die an den Skulpturen von Moissac dargelegte These, daß statischen Figuren durch ein jeder organischen Tektonik widersprechendes Überkreuzen der Beine der Ausdruck seelischer Bewegtheit verliehen worden sei, kehrte zuvor schon in der Würdigung der van Goghschen Diagonalen wieder und wiederholt sich nun im Blick auf

²⁹ Meyer Schapiro: *The Liberating Quality of Avant-Garde*. In: *Art News* 56 (1957). S. 36–42; unter dem Titel ‚Recent Abstract Painting‘ wiederabgedruckt in: *Ders.: a. a. O.* (Anm. 20). S. 213–232.

³⁰ Ebda. S. 222.

³¹ Ebda. S. 217.

³² Meyer Schapiro: *The Younger American Painters of Today*. In: *The Listener* 55 (1956). S. 146 f.; vgl. zur Analogisierung von Romanik und Abstraktem Expressionismus Donald B. Kuspitt: *Dialectical Reasoning*. In: *Social Research* 45 (1978). S. 93–129, S. 96, Anm. 8.

das Action Painting – solchermaßen verstanden als vermeintlich authentisches Existenzdokument.

Im selben Artikel jedoch schränkt Schapiro seine Wertschätzung von Pollock, Gorky und de Kooning auch stark ein. Er bemängelt, die Palette ihres Ausdrucks sei eingeschränkt auf einen einzigen Effekt oder ein einziges Gefühl, so daß wenig Raum für Entfaltung, Höhepunkte oder Offenbarungen innerhalb des Werkes bliebe.³³ Die Skepsis gegen den surrealistischen Automatismus holt Schapiro hier ein, und im Grunde gibt er doch Barrs Verarmungsthese recht, nur daß er jene Verweigerung einer symbolischen Vielschichtigkeit in der neuen Malerei eben nur als individuellen Mangel und nicht als objektive, historisch begründete Konsequenz werten kann. Das Beharren auf dem humanen Gehalt der modernen Kunst verschließt sich dem dinglichen Charakter der neueren Abstraktion. Erkennbarkeit des Individuums ist der unverzichtbare Bestandteil des Schapiroschen Avantgardemodells, das persönlich im übrigen tief in einem Verlustgefühl, der heimatlichen russisch-jüdischen Kultur geltend, zu wurzeln scheint.³⁴

6. *Autorität und Individuum – Schapiros Geschichtsbild*

Das große Individuum kann sich nur durch ein anderes großes Individuum definieren. In diesem Sinne, als Bürge für die Autorität des Künstlers, hat die Tradition in Schapiros Konzept ihren Ort. Originärer Ausdruck basiert immer auf der Wahl eines bestimmten Vorbildes, ob dieses nun der Natur entstammt oder der Kunstgeschichte. Schon die Kopie kann ein „act of originality“ sein und rechtfertigt 1957 überraschend die Wertschätzung eines dem ungeliebten Surrealismus recht nahestehenden Künstlers wie Arshile Gorky. Dessen Variationen nach Cézanne und Picasso in den 1920er Jahren werden als individuelle Leistung verstanden, die Gorkys Distanzierung von der Ecole de Paris und die

³³ M. Schapiro: a. a. O (Anm. 32). S. 146 f.

³⁴ In einer Vorlesung über den Maler Chaim Soutine konnte Schapiro Tränen der Trauer über diesen Verlust nicht zurückhalten. Vgl. April Kingsley: *The Turning Point. The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art*. New York/London 1992. S. 46. Nach Kingsleys Bericht kristallisierte sich für Schapiro die verlorene jüdische Kultur in einer besonderen zwischenmenschlichen Gestik, deren Beschreibung den Gedanken nahelegt, daß sie es ist, die im universalen Chiasmus zwischen Romanik und Moderne Symbolisierung findet.

Entwicklung des späten eigenständigen Stiles erst ermöglicht habe.³⁵ Wiedersetzt sich hier ein Muster durch, das der Romanik abgewonnen ist. 1931 begründete Schapiro die Modernität der Skulpturen von Moissac in ihrer freien linearen Umdeutung plastischer antiker Vorbilder zu einem Medium individueller Expressivität.³⁶ Auch die Illustrationen der Beatus-Handschrift werden gerade als Kopien für vital und modern angesehen.³⁷ Das klassische Vorbild, sei es die Antike oder Picasso, ist Grundbedingung für das sich gegen autoritäre Traditionen behauptende Individuum; in der Beziehung auf ein Vorbild gründet Schapiros Kategorie der „responding sensibility“³⁸. Die Institutionen – Kirche oder Kapitalismus – sind dabei austauschbar gegen kunstinterne Normen, auch gegen sie richtet sich das Freiheitsverlangen der jeweiligen Avantgarde.

Geschichte wird so aufgelöst in eine Kette von Entscheidungsakten, die sich zwar auf jeweils gegebene Herrschaftsverhältnisse oder Normen beziehen, ohne jedoch in Relation zueinander zu treten. Die gleichsam typologisch verfahrenende Beobachtung formaler Analogien zwischen Stilrichtungen weit auseinanderliegender Epochen ersetzt historische Kontinuität; diese gerät gegenüber der vornehmlich betrachteten Widerstandsleistung des Einzelnen gegen die Autorität des Ganzen aus dem Blick. Diese pragmatistische Vergottung des unablässigen Überwindens erscheint gleichsam reduziert in der Formel X, die, variierbar auch als V oder Zickzacklinie, zur überzeitlichen Chiffre für das Tathafte und somit Gesellschaftliche der Kunst wird.³⁹

Schapiros obsessive Thematik der ‚chiasmic symmetries‘ schien, formal und gegenständlich festgeschrieben, auf alle möglichen Gegensatzpaare übertragbar, stieß aber doch auch auf Grenzen. Das an die Antithese gebundene Konzept der expressiven Form gerät im Lauf der 50er Jahre zwangsläufig in die Krise. So strebte die nachmalerische Abstraktion bewußt Ausdrucksleere an, durch stark vereinfachte oder serielle Formationen; die Pop Art führte den Gegenstand scheinbar ohne ästhetische Sublimierung wieder ein, was einem auf individueller Aneignung beruhenden Realismusmodell nicht entsprechen konnte.

³⁵ Der Essay diente als Einführung in das Buch von Ethel Schwabacher: Arshile Gorky. Whitney Museum of Modern Art. New York 1957; wiederabgedruckt in: M.Schapiro: a. a. O. (Anm. 20). S. 179–183.

³⁶ Meyer Schapiro: The Romanesque Sculpture of Moissac (1931). New York 1985. S. 13. Im Unterschied zur ‚wirklichen‘ Archaik verwandle die Romanik den Naturalismus der antiken Vorlage in abstrakte Bewegungsmuster. Die abstrahierende Variation eines vorgegebenen Schemas ist Trägerin von Individualität, Grundlage für den ‚Realismus‘ der Romanik.

³⁷ M.Schapiro: a. a. O. 1963 (Anm. 7). S. 326, vgl. D.Kuspitt: a. a. O. (Anm. 32). S. 115, Anm. 76.

³⁸ Hierzu W.Anderson: a. a. O. (Anm. 14).

³⁹ Vgl. D.Kuspitt: a. a. O. (Anm. 32). S. 99 f.

7. Die Humanität der abstrakten Malerei

Schapiro reagierte darauf zunächst mit einer weiter ausgreifenden Kanonisierung der abstrakten Malerei; die Pop Art bleibt unbeachtet, wenn nicht mißbilligt.⁴⁰ In der 1960 publizierten Schrift ‚On the Humanity of Abstract Painting‘⁴¹ bestimmt Schapiro die Abstraktion schlechthin, ohne auf einzelne zeitgenössische Künstler einzugehen, als eine natürliche Symbolik. Cézanne erscheint nun anstelle van Goghs als ihr Protagonist. Die geometrische Abstraktion Mondrians wird ebenfalls ausdrücklich physiognomisch gewertet. Eine mechanoide Abstraktion gibt es nicht mehr; sogar der spontane Fleck gilt als Ausdruckswert, der Impressionismus wird gar zur Basis der neuen Abstraktion, da ihm nun das Anarbeiten gegen die traditionellen Kompositionsschemata zugute gehalten wird.⁴² Aus dem früher für wesentlich erachteten Unterschied zwischen irregulär expressiver und regulär-indifferenter Formensprache ist ein bloßer Unterschied der Temperamente geworden. Auch Mondrian kann nun zum Helden des Regelverstoßes werden.

Diese Verallgemeinerung der Abstraktion zur universalen Symbolsprache erstreckt sich auch auf die Wiederkehr der Collage im Zusammenhang des ausklingenden Abstrakten Expressionismus. Schapiro hält fest, daß die Integration von Zeitungsbildern und Stoff nicht imitativ gemeint sei, sondern dieses Material ebenso expressiv eingesetzt werde wie die Farbe – dies der einzige und aufschlußreiche Hinweis auf Zeitgenössisches.

Die Aufhebung jeder peiorativen Bewertung von Abstraktion stellt aber neue Probleme. In der Unterscheidung zwischen expressiven und autoritären Stilrichtungen hatte Schapiro ja versucht, Träger von Klasseninteressen und -gegensätzen in der Kunst zu bestimmen und so seine sozialhistorische Intention zu untermauern. Mit der Auflösung der Gegensätze zu gleichberechtigten Modi künstlerischer Expression befindet sich Schapiro nun plötzlich in einem kunstimmanenten System, bzw. wird deutlich, daß auch ihm wie den ‚Formalisten‘

⁴⁰ Deborah Solomon: A Critic turns 90. Meyer Schapiro. In: The New York Times Magazine 14. August 1994, zitiert Schapiros persönliche Mitteilung: „I’m not an admirer of Warhol’s work. He was a man who worked very much in the spirit of advertising.“

⁴¹ Meyer Schapiro: On the Humanity of Abstract Painting. In: Proceedings of the American Academy of Arts and the National Institute of Arts and Letters 2 (1960). S. 316–323; Wiederabdruck in: *Ders.: a. a. O.* (Anm. 20). S. 227–232.

⁴² Meyer Schapiro: The Reaction against Impressionism. In: Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art. 4 Bde. Princeton 1963. S. 91 f. Erst heute werde der Impressionismus als ästhetische Voraussetzung der Moderne deutlich, sei aktueller als vor 50 Jahren, lebe (was an Greenbergs Konzept erinnert) in einigen Zügen der gegenwärtigen Kunstpraxis fort. Auch der 1963 eingeführte Vergleich der Farbgebung in der Beatus-Apokalypse mit dem Impressionismus (vgl. Anm. 7) zeugt von dieser Aufwertung.

nur ein solches zur Verfügung steht. Der Wirklichkeitsbezug ist auch im Modell der social history nicht einlösbar. Aus dem Dilemma befreit jedoch eine altbekannte Kontrastfigur, die Schapiros Denken wie das des frühen Panofsky beherrscht, nämlich die Antithese von Form und Gegenstand: Die Humanität abstrakter Kunst, dies ist die Botschaft von 1960, liege darin, daß sie den Blick auf Mensch und Natur wie auf herkömmliche Kunst geschärft habe und somit die Basis für eine neue darstellende Kunst bilde. So wie die ästhetische Form immer nur als Durchgangsstation zur Existenz ihres Autors in den Blick kam, so gilt Schapiro die Abstraktion insgesamt als Ausblick auf eine zukünftige darstellende Kunst. Die Pop Art, äußerlich dieser Prognose entsprechend, konnte die mit ihr ausgesprochene Erwartung nicht erfüllen, denn sie verschmähte alle humanistischen Werte.

8. Schapiro – Newman – Panofsky

Schon im Abstrakten Expressionismus streifte die Malerei jede physiognomische Gebärde ab – drohte die integrative Kraft des Schapiroschen Avantgarde-modells zu erlöschen. Die Auseinandersetzung der Pop Art mit den Stereotypen der Werbung und der Kunstgeschichte mußte Schapiro fremd bleiben. Vielleicht nicht zufällig gerade zu diesem Zeitpunkt vertieft er 1959 die Freundschaft zu Barnett Newman, als ob er sich über ihn der Humanität abstrakter Malerei noch versichern wollte. Newmans Farbfelder scheinen gleichsam durch die Beschreibung der Beatus Illustrationen hindurch und in diesen als transzendentes Symbol sanktioniert. Farbe sei hier fühlbar „as a universal force, active in every point in space and transcending objects“.⁴³ Den expressiven Chiasmus repräsentieren hier die farbigen Kontraste; das eigentliche künstlerische Interesse Newmans, den einzelnen Farbwert zu steigern, wird negiert. Vor allem dürfte Schapiro durch die Intellektualität dieses Künstlers angezogen worden sein. 1961 motivierte die Belesenheit Newmans den bekannten Streit mit Panofsky, in den sich auf Seiten des Freundes unerkannt Schapiro einmischte.⁴⁴ Panofsky war über einen Druckfehler gestolpert, den er jedoch als solchen nicht erkannte, sondern auf die barbarische Ungebildetheit des modernen Künstlertums zurückführte. Statt ‚Vir heroicus sublimis‘ war in der Kunstzeitschrift ARTnews ‚Vir heroicus sublimus‘ getitelt worden. Schapiro, der zu dieser Zeit Israel bereiste, ließ es sich nicht nehmen, per Postkarte einige Passagen für Newmans

⁴³ M. Schapiro: a. a. O. (Anm. 7). S. 323.

⁴⁴ Hierzu Beat Wyss: Ein Druckfehler. In: Bruno Reudenbach (Hrsg.): Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Berlin 1993. S. 191–199.

Verteidigung beizusteuern.⁴⁵ Er beließ es nicht bei einer Aufklärung des Mißverständnisses, sondern schlug Panofsky auf seinem eigenen humanistischen Feld, wies etwa nach, daß auch ‚sublimus‘ als archaisierende Wendung möglich gewesen wäre, um aber gleichzeitig darauf zu bestehen, daß künstlerische Kreativität und ästhetische Erfahrung jenseits grammatikalischer Regeln sich erschlossen. Differenz und Verwandtschaft zu Panofsky kommen nirgendwo besser zum Ausdruck als in diesem Streit. Die Ehre des Lateiners läßt auch Schapiro nicht ruhen; er muß sogar Panofsky die Lateinbücher aufzählen, aus denen er abgeschrieben habe. Doch klagt er diese Ehre – und das ist der interessante Faktor der Anekdote – unter dem Pseudonym des Künstlernamens ein, um damit die Philologie entsprechend seinem Klassenmodell als autoritäre Institution zugunsten der künstlerischen Freiheit abzuschmettern. Eine stark identifikatorische Haltung Schapiros ist hier unübersehbar.⁴⁶ Die Künstlerpersönlichkeit hat für Schapiro den Quellenwert, den Panofsky der literarischen Tradition einräumt.

Panofsky wie Schapiro bewegte die Frage nach dem Verhältnis von Inhalt und Form. Sie motivierte insgeheim ihren Zusammenprall. Panofsky hatte das Problem der Inhaltsdeutung abstrakter oder abstrahierender Kunst nach mehreren Integrationsversuchen aus seinem Blickfeld verbannt, während Verfechter abstrakter Kunst wie Schapiro sehr wohl das ikonologische Modell für sich zu reklamieren wußten. Strittig war im Grunde die primäre Sinnschicht, die Panofsky als bloßes konventionelles Verstehen auffaßte, Schapiro mit Dewey aber bereits als ästhetisch-ganzheitliche Erfahrung wertete, die der künstlerischen Form als solcher sowohl aus Sicht des Produzenten wie des Rezipienten Bedeutung schuf. Das sich jetzt neu stellende, in der Newman-Panofsky-Debatte ungelöste Problem betraf die Verknüpfung dieser ästhetischen Erfahrungsschicht mit den konventionellen Inhalten der kulturellen Tradition.

9. Das Stilleben als persönlicher Gegenstand

Im Laufe der 1960er Jahre verändert sich, offenbar motiviert durch die Etablierung der neuen Realisten, Schapiros Perspektive auf den Nachimpressionismus.

⁴⁵ Siehe Thomas B. Hess: Sketch for a Portrait of the Art Historian among Artists. In: Social Research 45 (1978). S. 6–14, bes. S. 10.

⁴⁶ Die Argumentation der Verteidigung entspricht im übrigen einem Grundzug von Schapiros Arbeiten zur mittelalterlichen Kunst, die den detailliert erörterten theologischen Gehalt immer in der Brechung durch einen unbewußten Ausdruckswillen verstehen, also im Sinne des Vorbilds, gegen das der Künstler sich absetzen muß.

Hatte er in den 1950er Jahren die wahre Erfassung des Gegenstands vor allem an die authentische künstlerische Form geknüpft, so betont er jetzt die Symbolik des Sujets. Beispielhaft für diese Epoche ist die Deutung des Stillebens als eines persönlichen Gegenstandes. Schapiro widerspricht etwa Heideggers Interpretation der Bauernschuhe von van Gogh, da sie nicht die symbolische Präsenz des Künstlers berücksichtige.⁴⁷ Die Deutung der Motivwahl als individueller Äußerung ergänzt somit die früher betonte Psychologie der Form.

Es ist kaum anzunehmen, daß Schapiro seine berühmte Interpretation der Äpfel Cézannes⁴⁸ den erotischen Kombinationen eines Tom Wesselmann entnommen hat, der zwar nicht Äpfel, aber Orangen in deutlicher Wahlverwandtschaft mit weiblichen Brüsten zeigt. Die Sicht auf das Stilleben als Projektionsfläche sexueller Wünsche hat Schapiro nämlich schon 1945 am Mérode-Altar entwickelt.⁴⁹ Der Innenraum mit seinen häuslichen Gegenständen einschließlich der Mausefallen Josephs werden hier zum einen als Symbole der jungfräulichen Empfängnis Mariens und des in ihr sich ankündigenden Erlösungswerkes gesehen. Zum anderen führt Schapiro den Realismus der Beobachtung auf eine demokratische Tendenz zurück, ein erwachendes Bewußtsein für persönliche Freiheit, die – dies wird in der psychoanalytischen Traumdeutung begründet – auch die symbolische Repräsentation des männlichen und weiblichen Geschlechts einschließe.

Auch betreffend Cézanne wird die Expression sexueller Sehnsüchte in Gestalt und durch die Brechung vorgegebener Motive das Thema. Nur erhält es hier einen ganz anderen Stellenwert. Cézanne nämlich wird zum neuen männlich-aktiven Prototyp des modernen Künstlers gewählt, nicht, weil er seine Triebhaftigkeit zum Ausdruck brachte, sondern weil er ihr widerstand. Er habe, so heißt es schon 1959,⁵⁰ mehr künstlerische Ziele verwirklichen können als van Gogh, weil er aus dem Kampf mit sich selbst, gemeint sind die im Frühwerk vermeintlich offen dargebotenen sexuellen Obsessionen, schließlich als Sieger hervorgegangen sei. In einem Aufsatz von 1963 kennzeichnet Schapiro die

⁴⁷ Meyer Schapiro: *The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh*. In: M. Simmel (Hrsg.): *The Reach of Mind*. New York 1968. S. 203–209; Wiederabdruck in: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, 4. New York 1994. S. 135–142.

⁴⁸ Meyer Schapiro: *The Apples of Cézanne: an essay on the meaning of Still-life (1968)*. In: *Ders.: a. a. O. (Anm. 20)*, S. 1–38. Die Gewichtung dieses Essays unterstreicht Schapiro auch selbst durch seine Voranstellung ungeachtet der Chronologie.

⁴⁹ Meyer Schapiro: „*Muscipula Diaboli*“, *The Symbolism of the Mérode Altarpiece (1945)*. In: *Ders.: a. a. O. (Anm. 7)*. S. 1–11.

⁵⁰ Vgl. Wiederabdruck des Katalogvorworts zu einer Ausstellung von 1959. In: *M. Schapiro: a. a. O. (Anm. 20)*. S. 39–41.

künstlerische wie selbsttherapeutische Leistung Cézannes mehr oder weniger mit dessen eigener Theorie der ‚realisation‘. Es komme einem Mißverständnis gleich, wolle man zwischen ästhetischer Form und dargestelltem Objekt unterscheiden.⁵¹ Während er noch 1952 selbst Cézanne als Meister der Farbe und der Komposition gepriesen und seine hohe Menschlichkeit eben in diesen Qualitäten gesucht hatte,⁵² unterstreicht er 1968 die leidenschaftliche Objektbezogenheit Cézannes. Wenn Realismus früher vor allem die vitale Bedeutung der Form- und Farbgestaltung meinte, so ist jetzt die Motivwahl ebenfalls Medium der Expression. Der Aufwand jedoch an humanistischem Bildungswissen für den Nachweis der erotischen Bedeutung des Apfelmotivs erscheint ähnlich unangebracht wie der Streit um die richtige Endung des Newmanschen Bildtitels. Dieses Mißverhältnis deutet auf eine Krise hin. Die bis dahin durchgehaltene Prämisse einer unmittelbaren Identität zwischen ästhetischer Gestaltung und Objektwelt ist ins Wanken geraten. Die private Symbolik erschließt sich hier nicht, wie bislang für die Moderne seit Courbet behauptet, aus direkter ästhetischer Erfahrung, sondern aus der Adaption eines literarischen Motivs. Schapiro überträgt letztlich seine Auffassung von der Kopie als Grundlage für Originalität von der Stil- auf die Objektwahl. Entsprechend wird die Symbolik des Apfels als Liebessymbol nicht nur in der klassischen Dichtung nachgewiesen, sondern vor allem das Bild des gehemmten, unfreiwillig enthaltsamen jungen Gymnasiasten Cézanne vermittelt, der in der Aneignung klassischer Themen ein Ventil seiner Sehnsüchte gefunden habe. Erst die Unterdrückung der direkt erotischen Bildlichkeit – so die Argumentation – habe die Durchdringung von Form und Gegenstand in der rhythmischen Pinselschrift des späteren Werks ermöglicht. Von dieser Sublimierung zeuge neben der keuschen Eingeschlechtlichkeit der ‚Badenden‘ die Vorliebe für das Motiv des Apfels, das dem Künstler erlaubt habe, freier von seinen Ängsten, die ihm das Malen nach dem weiblichen Akt einflößte, zu arbeiten.⁵³

Es ist unwahrscheinlich, auch wenn eine Bemerkung Schapiros so aufgefaßt werden könnte, daß er eine ähnliche persönliche Ausdruckskraft in den Stilleben der Pop Art vermutete. Dieses Fehlen einer direkten Stellungnahme deutet freilich darauf hin, daß Deweys Modell der Kunst als Erfahrung endgültig ausgedient hat, stellt doch die Pop Art unmißverständlich fest, daß es unmittelbare Erfahrung von Wirklichkeit nicht mehr gibt, höchstens Bilder von Bildern. Es

⁵¹ Meyer *Schapiro*: Cézanne as a Watercolorist (1963). Ebda. S. 43–45.

⁵² Meyer *Schapiro*: Paul Cézanne. New York/London 1952.

⁵³ Aus feministischer Sicht gilt auf Grund der Interpretation von Cézannes Äpfel-Stilleben als „the artist’s attempts to construct the masculine self“ Schapiro als Protagonist der Gender-Forschung. Patricia *Mathews*: Gender Analysis and the Work of Meyer Schapiro. In: Oxford Art Journal 17 (1994). S. 81–91, Zitat S. 88.

scheint, als habe Schapiro mit seiner Individualisierung des Stillebens der Malerei jenen alten Charakter der Repräsentation einer genuinen Weltsicht erhalten, dem gegenwärtigen Kunstgeschehen ein klassisches Gegenbild bieten wollen, vielleicht auch in der unbewußten Hoffnung, es sei doch übertragbar.

10. Semiotik des Bildes

Die Gleichbehandlung von künstlerischer Form und Motiv als Zeichen deutet immerhin eine Parallele an zwischen Schapiros Neuansatz um 1960 und der Zitatkunst der Pop Art. Der Unterschied liegt allein im Signifikat dieses Zeichens: während das Kalkül Lichtensteins oder Wesselmanns darin liegt, Künstlerstile ebenso wie industriell hergestellte Bildtypen und Gegenstände als Klischeés ästhetisch anzueignen, hält Schapiro an der Ausdrucksbeziehung zur Künstlerperson fest.

In der Kunst wurde und wird die seit der unvollendeten Revolution von 1918 klaffende Wunde offengehalten, insofern sie in ihrem Schwanken zwischen Abstraktion und Figuration den Konflikt zwischen ihrem utopisch-gestalterischen Potential und ihrer Bindung an den gesellschaftlichen status quo nicht lösen, sondern nur immer wieder neu formulieren kann. Demgegenüber hat die Kunstgeschichtsschreibung – und Meyer Schapiros Schriften können diese Tendenz bestätigen – vorwiegend die Integration der Kunst betrieben und somit, nebenbei bemerkt, wohl auch aktiv in den Prozeß der Kunstentwicklung eingegriffen. Vielleicht könnte man soweit gehen zu behaupten, daß die Interpretation der abstrakten Kunst als Ausdruck des unkonventionellen freien Individuums die Reaktion der Pop Art mit hervorgerufen hat, die nun unmißverständlich die industriellen inhumanen Werte verkörpert, von denen Schapiro den Abstrakten Expressionismus noch erfolgreich freisprach.

Trotz dieser Irritation blieb Schapiro seinem Modernismuskonzept treu, das er mit Hilfe semiotischer Ansätze zu einer noch weiter universalhistorisch ausgreifenden Perspektive ausbaute. Die symbolischen Repräsentanzen von weltlicher Obrigkeit und künstlerischer Rebellion erscheinen in seinem Aufsatz über semiotische Aspekte des Bildes in einem abstrakten Geschichtsraum.⁵⁴ Das be-

⁵⁴ Meyer Schapiro: On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, In: *Semiotica* 1 (1969). S. 223–242; Wiederabdruck in: *Ders.: a. a. O.* (Anm. 47). S. 1–32. Dt. Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994. S. 253–274.

grenzte Bildfeld wird in seiner semantischen Qualität untersucht, als eine fortgeschrittene Größe gegenüber prähistorischer oder außereuropäischer Malerei, die den Bildträger nicht einbezieht und die deshalb als Matrix für die ‚antiautoritäre‘ Rahmenlosigkeit und das bewußte Nonfinito moderner Bilder fungiert. Als expressive Werte werden nicht nur die Relation von Rahmen und Feld, sondern auch die aus dieser Relation resultierenden Richtungen und Positionen innerhalb des Feldes gewertet. Wiederum ist die Intention implizit, mit der Erörterung der Semantik des Bildfeldes die aktuelle künstlerische Negation des Tafelbildes und seiner Konditionen zu unterlaufen oder aufzufangen. Die Möglichkeit einer nicht-rechteckigen Begrenzung des Bildfeldes z. B. – dahinter steht unausgesprochen das *shaped painting* Wesselmanns und der *shaped canvas* Stellas – wird durch die Spiegelung in der Romanik ‚entschärft‘, das heißt wiederum auf die Expressivität des Zeichens zurückgeführt, das seinen Rahmen selbst bestimme. Der Einwand gegen Baltrusaitis gilt nach wie vor. Dabei wird klar, daß die Behauptung gegen oder Setzung des Rahmens durch die Bildfigur immer nur im Sinne des individuellen Ausdrucks gedacht wird, nicht gegen ihn, obgleich doch historisch die Authentizität des Bildes von der Ikone, dem substrathaften Porträt der heiligen Person, herrühren dürfte, die Opposition gegen den vorgegebenen Rahmen in der Kunst der 1960er Jahre also gerade gegen die transzendente Größe des Individuums Stellung bezieht. Mit den institutionalisierten Beziehungen zwischen Rahmen und Bildfeld rettet Schapiro den organischen ausdruckshaften Charakter des Bildes vor seiner aktuellen dinghaften Verfaßtheit.

Mithilfe der Semantik von Rahmen und Bildfeld konsolidiert Schapiro 1978 schließlich sein romanisch-nachimpressionistisches Avantgardemodell am Werk Mondrians.⁵⁵ Nicht aus seiner künstlerischen Entwicklung oder aus der Verarbeitung des Kubismus sei das Werk zu verstehen, sondern als Resultat persönlicher Anschauung. Entscheidendes Kriterium ist die Verspannung des Bildfeldes, die eine überraschende Vorläuferschaft im späten 19. Jahrhundert begründet. Schapiro vergleicht eine rautenförmige Komposition Mondrians (Abb. 6) mit Degas' ‚Frau im Hutladen‘ (Abb. 7), um eine zwingende räumliche Anschauungsweise auch für Mondrians Bild nahezulegen. Die traditionelle Auffassung des begrenzten Bildfeldes als Raumsegment werde beidemale durch die Suggestion eines knappen willkürlichen Ausschnittes verstärkt. Schapiro beschreibt äußerst genau die Irritation der Wahrnehmung in Mondrians Bild, die changierende räumliche Position von Gitterstruktur und Flächen. Doch den progressiven Charakter dieser Malerei sieht er nicht in der Verweigerung von Illusion,

⁵⁵ Meyer Schapiro: *Order and Randomness in Abstract Painting* (1978). In: *Ders.: a. a. O.* (Anm. 20). S. 233–261.

sondern in der vermeintlichen Imaginierbarkeit einer Fortsetzung der Bildstrukturen über die Rahmenbegrenzung hinaus. Wie in der Romanik gilt die Verknappung des Bildraums als symbolische Form und Anlaß individueller Freiheit.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Schapiro über Trotzki, Dewey und die Semiotik das aus der Klassik stammende Ideal des ästhetischen Lebens in die Moderne hineinträgt, und zwar über die Konstruktion von Prototypen, zunächst in der Romanik, dann in van Gogh und Cézanne und schließlich in Mondrian. Eine uneingestandene Zeitgenossenschaft Schapiros läßt sich vor allem bezüglich Panofsky ausmachen, denn die antithetisch argumentierende ‚social history‘ ist der auf den Grundgegensatz Inhalt und Form bezogenen Ikonologie innerlich verwandt. Das bewußt eingesetzte Instrumentarium der Zeitemspiegelung erfüllt mit großer Effizienz die Funktion der Kunstgeschichtsschreibung als Instanz der Einbindung des Neuen ins Alte. Auf der Höhe ihrer Zeit scheint allein die Kunst zu sein, die mit dem Alten nicht kompatibel, von jenen Kategorien noch nicht eingeholt ist. Es wäre die Aufgabe der Kunstwissenschaft, ihre Geschichte als Geschichte von Verdrängung zu reflektieren, um diesen unversöhnlichen wahren Kern der Kunst aufzuspüren, der sich direktem Zugriff entzieht.



Abb. 6: Meyer Schapiro: Holzskulptur, 1925. Aus: *Idea 4* (1985). S. 217.

Abb. 6: J. M. W. Turner: Rain, Steam, and Great Bridge, 1843. Öl auf Leinwand, 101 x 146 cm. London, National Gallery



Abb. 7: Vincent van Gogh: Weizenfeld mit Raben. Auvers-sur-Oise, Juli 1890. Öl auf Leinwand, 50,5 x 103 cm. Amsterdam Rijksmuseum
Vincent van Gogh.



Abb. 8: Jackson Pollock: Number 32, 1950. Lackfarbe auf Leinwand, 269 x 457,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

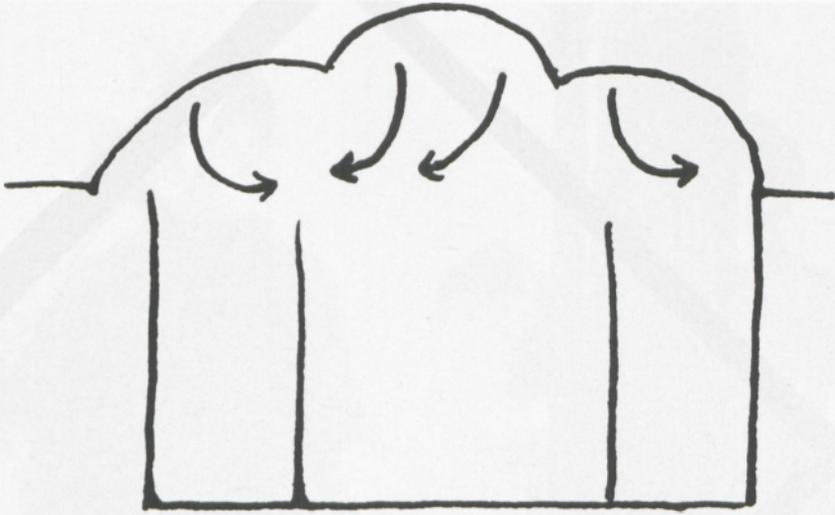


Abb. 9: Schema zum Theophilus-Relief der Abteikirche von Souillac. Aus: Meyer Schapiro: *Romanesque Art*. New York 1977. S. 105.

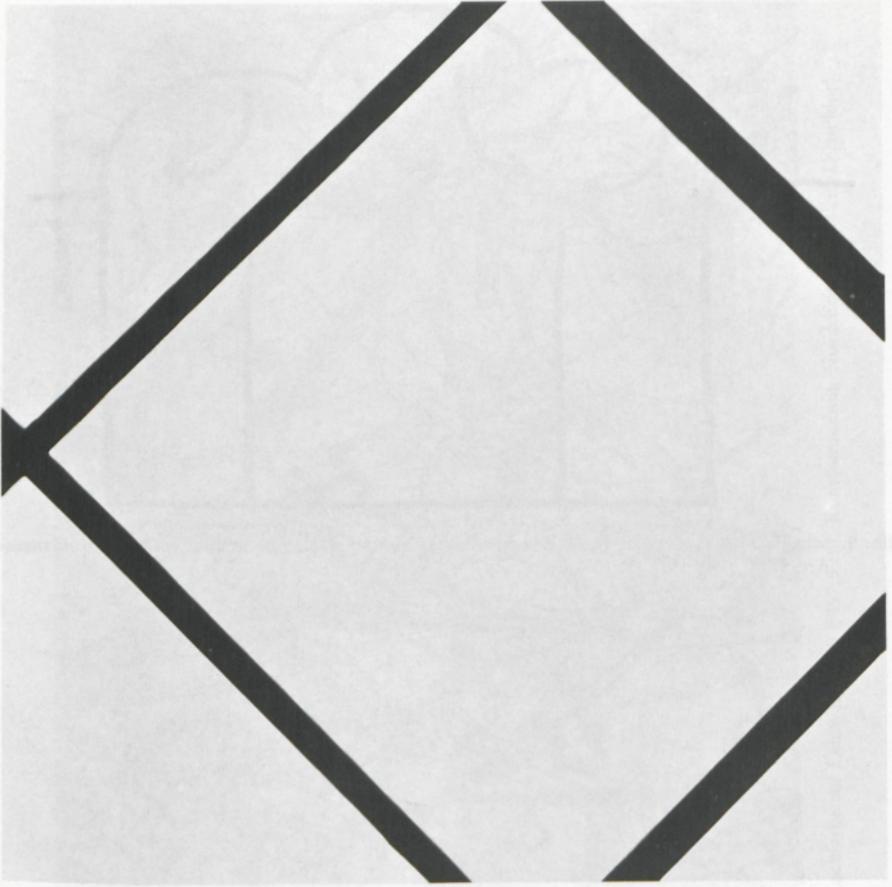


Abb. 10: Piet *Mondrian*: *Painting I (Composition in White and Black)*, 1926. Ehemals The Museum of Modern Art, New York, Katherine S. Dreier Bequest. Aus: Meyer *Schapiro*: *Modern Art – 19th & 20th Centuries*. New York 1978. S. 245.



Abb. 11: Edgar Degas: At the Milliner's, 1882. Pastell auf Papier. 30 x 34 in.:, Metropolitan Museum of Art, New York.

Leona Dreyfus, New York
Linda Dowling, New York
Frank Luther, New York
Mona Meyer, New York
In Verbindung mit
Eva Hoff, London

