

In einer ersten Untersuchung konfrontiert Badt das Wesen des Kunstwerks mit dem Begriff der Einfachheit. Einfachheit, die mit Reichtum begabt ist, repräsentiert das Ganze durch das Gesetz. So erfährt das Kunstwerk eine erste Bestimmung durch seine Dichte, ein Begriff, der Intensität und Poesie in sich zusammenfaßt. In einer weiteren Untersuchung wird die Idee der Welt und das Selbst, d. h. der personale Urgrund des Schaffens als Fundament der Kunst erkannt. Selbst meint das Seins-Verständnis des Ich. „Das die Wirklichkeit Verwandelnde ist die Wesenhaftigkeit der gestaltenden Persönlichkeit“ (35). Hier identifiziert Badt seine Auffassung von Kunst – ohne die Namen zu erwähnen – mit der A. Schopenhauers und M. Beckmanns. Den „gefährlichen Begriff Künstler“ (Nietzsche) umschreibt der Verf. mit der dialektischen Nomenklatur „artifex vates“ und „artifex rhetor“. Der „Seher“ entdeckt nicht das Neue, sondern das Alte, ewig Geltende. Der „Redner“ weiß durch die „Geschicklichkeit der Mache“ zu blenden. Das antike Begriffspaar markiert also Grenzsituationen und Wesensbestimmungen des Künstlers zugleich.

In die Mitte der Badtschen Konzeption der Kunst führen uns die Themen „Der Gott und der Künstler“ und „Feiern durch Rühmen“. Ausgehend von der „Gott-ist-tot-Situation“ der Gegenwart, erkennt der Gelehrte die Gemeinsamkeit des Göttlichen und des Künstlerischen in der Sinngebung der Welt. „In der Offenbarung des Sinnes aber liegt die Erlösung“ (101). Während Gott dem heiligen Menschen sein Antlitz zuwendet, steht er unsichtbar hinter dem Künstler und überschattet ihn mit seinem Geist. Die Sinngebung des Daseins, die der Künstler im Werk vollzieht und die ihn Gott ähnlich macht, kommt einer Feier gleich. Sein „Rühmen“ verklärt den Gegenstand und macht Wahrheit offenbar. Mit dieser Formel nähert sich Badt der Definition des Kunstwerks von Helmut Kuhn; denn auch für den Philosophen ist das Kunstwerk vor allem im Bild des „Festes“ zu begreifen. Diesem numinosen Verständnis des Kunstwerks als „Feier“ und „Fest“ stellt sich das Wort Philos von Alexandrien als Frage ent-

gegen: „Gott allein feiert in Wahrheit Feste“ (Cherub. 86). Bei aller Grundlegung im Personalen behält deshalb Badts monumentaler Kunstwerkbegriff nur in metaphysischen Horizonten Geltung. Außerhalb seiner gewaltigen Vision vom Kunstwerk bleiben das „ready-made“ von Marcel Duchamp, die Coca-Cola-Pläne von Rauschenberg und die flache Einfachheit der Monochromisten. Warhols Suppendosen und Lichtensteins Rasterbilder werden nicht erwähnt. Es scheint, als ob viele Künstler der Gegenwart durch Badts Schau „exkommuniziert“ seien. So wird die Kunstwissenschaft – ohne daß Badt ein Wort darüber verliert – zum Gericht.

H. Schade SJ

ROSE, Barbara: *Amerikas Weg zur modernen Kunst*. Von der Mülltonnenschule zur Minimal Art. Aus dem Englischen übers. v. S. B. Milczewsky. Köln: M. DuMont Schauberg 1969. 302 S., 224 Abb., 37 Farbtaf. Kart. 17,50.

Die amerikanische Kunst ist „das kleinste Schinkenbrot, das auf dem größten und lautesten Bankett der Welt ausgepackt wurde“. So charakterisierte der Kritiker E. A. Park die Kunst der zwanziger Jahre in den USA (86). Diese Kunst, die in der Bundesrepublik besonders durch die 4. documenta in Kassel bekannt wurde, hat inzwischen den europäischen Schulen ihren Rang abgelaufen. Deshalb müssen wir für die Information durch das vorliegende Werk aus der Reihe der DuMont-Dokumente dankbar sein. Wir erfahren, daß die Kunst in den Staaten um die Jahrhundertwende durch die Gruppe der „Acht“ revolutioniert wurde. „Die Acht“ mit Henri und Sloan waren vorwiegend sozialistisch eingestellte Künstler, machten Armut und Elend zu ihrem Thema und erhielten bald den Namen „Mülltonnenschule“ („Ash Can School“). Henri und seiner „schwarzen Bande“ stand der Fotograf Alfred Stieglitz (seit 1905) mit seinen Ausstellungen in einer Dachkammer der Fifth Avenue Nr. 291 gegenüber. Stieglitz, der „Patriarch“, war ein Berliner Jude, der sein Unternehmen als „Versuch für sich selbst

ein Amerika zu errichten, in dem er als freier Mensch würde atmen können“, bezeichnete. Seine Leute nannte man „Mop- und Eimer-Brigade“ („Mop- and Pail Brigade“).

Zum wichtigsten Ereignis in der Geschichte der modernen amerikanischen Kunst wurde die „Zeughaus-Ausstellung“ („Armory-Show“) vom Jahr 1913, die 1600 europäische und amerikanische Werke vereinte. Die Werke reichten von Cézanne über Matisse und Duchamp bis zu Sloan, Sheeler und Maurer. Der „Skandalerfolg“ der Ausstellung, die als „Vorbote allgemeiner Anarchie“ bezeichnet wurde, war groß. Kunstgeschichtlich öffnete sich Amerika durch diesen „Schock von außen“ dem Kubismus und der abstrakten Kunst. Der amerikanische Kubismus (vielleicht besser Futurismus) erhielt im sogenannten „Synchronismus“ von St. McDonald-Wright und M. Russel, der „mit geometrischen Mustern“ (95) arbeitet, Richtung und Gestalt. Die Werke des Dadaisten und Surrealisten Marcel Duchamp lenkten die Aufmerksamkeit der amerikanischen Künstler auf die Industriegesellschaft und ihre Konsumwelt. Sheeler, Schamberg, Stella und O'Keefe standen zunächst unter dem Eindruck der Maschine. In den dreißiger Jahren erhielt die „American Scene“ (das „amerikanische Milieu“) durch den verfremdenden Realismus eines Shan, Albright und Greene neue Impulse. Stuart Davis, Willem de Kooning und Arshile Gorky setzten eine abstrakte Malerei durch,

die jedoch nicht ohne den Einfluß des Surrealismus zu verstehen ist. Mit Jackson Pollocks „Overall-Bildern“ erfährt die „Formhandlung“ („Action Painting“) ihren Durchbruch, die mit dem abstrakten Expressionismus 1960 ihren Höhepunkt überschritten hatte.

Die sogenannte Pop-Art setzt ungefähr im gleichen Jahr ein und nimmt das Anliegen der „American Scene“ mit veränderten Vorzeichen wieder auf. Der „unruhige Karneval des Lebens“ wird unmittelbar zum Sprechen gebracht. R. Rauschenberg – ein Schüler von J. Albers – erfindet seine „Verbundbilder“. J. Johns bringt in seinen Fahnen und Schießscheiben die „Identitätskrise“ zum Ausdruck. R. Lichtenstein, T. Wesselmann, J. Rosenquist und A. Warhol geben den „verrufenen Massenmedien“ den Rang von Kunst zurück. Für Cages (Komponist und Theoretiker) ist Kunst nur Kunst aufgrund ihres Kontextes, nicht aufgrund ihrer inneren Werte (242).

Sicher wird man die Abhängigkeit der Pop-Art vom Dadaismus stärker unterstreichen können als B. Rose es tut. Das Environment und die Kinetik wären eigens zu behandeln gewesen. Das Kapitel „amerikanische Plastik“ scheint zu gedrängt. Jedoch erhalten wir mit diesem – auch in der Ausstattung – preiswerten Dokumenten-Band eine ausgezeichnete Einführung in die umstrittene Kunst der Vereinigten Staaten im 20. Jahrhundert.

H. Schade SJ

Medienpolitik

BÜHLER, Karl-Werner: *Die Kirchen und die Massenmedien*. Intentionen und Institutionen konfessioneller Kulturpolitik in Rundfunk, Fernsehen, Film und Presse nach 1945. Hamburg: Furcht 1968. 136 S. Kart. 9,80.

Die Arbeit ist Teil einer Untersuchung des Rahmenthemas „Die konfessionelle Zugehörigkeit der Bevölkerung der Bundesrepublik Deutschland, untersucht nach ihrer gesellschaftlichen Bedeutung im wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Verhalten“ durch das

Institut für Christliche Gesellschaftswissenschaften an der evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Münster. Sie gliedert sich in „Katholizismus und Publizistik“ und „Protestantismus und Publizistik“. Bühler kommt im wesentlichen zu dem Ergebnis: „Kritischer Dialog oder Repressionen, Gesprächsbereite Kooperation oder verschleierte Zensur – zwischen diesen Extremen schwankt die Medienpolitik der Kirchen“ (12).

Leider wird dieses Fazit durch eine Methode