

Zeitgenossenschaft als Basis wissenschaftlicher Erkenntnis? Irving Sandler, Biograph des Abstrakten Expressionismus

In der Kunstgeschichte lässt sich momentan ein gesteigertes Interesse am Künstler als kritischer Stimme beobachten, die einerseits in den historischen Diskurs eingegliedert und von ihm beeinflusst ist, ihn aber andererseits auch mitkonstituiert. Zwar gilt der von Roland Barthes und Michel Foucault Ende der 1960er-Jahre ausgerufene „Tod des Autors“ schon lange als fragwürdig.¹ In der kunsthistorischen Forschung wurde die ambivalente Rolle des Künstlers als Interpret seiner eigenen künstlerischen Produktion jedoch erst in den letzten Jahren als Basis für umfassende methodologische Korrekturen herangezogen.²

Wenn nun die Aussagen eines Künstlers kritisch analysiert und auf ihre intertextuelle Pragmatik sowie ihre Verortung im historischen Diskurs hin untersucht werden, dann stellt sich gleichzeitig die Frage nach der Rolle jener Personen, an welche sich diese Aussagen richten: Rezipienten, Kritiker und Wissenschaftler. Der Frage, ob neben der Zeitgenossenschaft der Künstler-Interpretatoren auch der Zeitgenossenschaft des Kunsthistorikers eine fruchtbare Funktion innerhalb des erkenntnistheoretischen Modells zugewiesen werden kann, wurde in der Kunsttheorie bisher häufig eine Absage erteilt.³ Ein historischer Mindest-

1 Natürlich bestreiten auch Barthes und Foucault in ihren grundlegenden Aufsätzen *La mort de L'auteur* (1968) und *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) nicht, dass Männer und Frauen Texte schreiben oder Bilder malen oder beide Handlungen kombinieren. Aber sie lehnen eine aufwendige historische Rekonstruktion des Autors-als-Person ab, weil eine solche Figur ihrer Meinung nach die Freiheit des Lesers bzw. Betrachters limitiert.

2 Eine frühe Ausnahme bildet Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986; siehe zudem Peter J. Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003; Julia Gelshorn (Hg.), *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern u. a. 2004; aktuell Michael Diers u. a. (Hgg.), *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg 2013; Helena de Preester (Hg.), *Not a Day Without a Line. Understanding Artists' Writings*, Ghent 2013; Eva Ehninger/Magdalena Nieslony (Hgg.), *Theorie². Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie*, Bern u. a. 2014.

3 Verena Krieger meint in Erwin Panofskys frühem Vortrag über *Das Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1931) eine Aktivierung der subjektiven Teilhabe des Kunsthistorikers am kulturellen Wertesystem seiner Gegenwart zu erkennen. In seiner ausge-reiften Ikonologie erteile er der Zeitgenossenschaft des Wissenschaftlers aber eine Absage. Verena Krieger, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln u. a. 2008, S. 5–25, hier S. 13.

abstand zwischen dem gewählten Corpus und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung erschien lange als unabdingbar.⁴ Erst mit dem gesteigerten Interesse der aktuellen Kunstgeschichtsschreibung an der Gegenwartskunst versteht man auch die Zeitgenossenschaft des Historikers als Chance für eine neuerliche Selbstreflexion und Selbstpositionierung des Faches.⁵ Vor dem Hintergrund dieser aktuellen Aufwertung der wissenschaftlichen Zeitgenossenschaft soll im Folgenden ein Fallbeispiel präsentiert werden, das relevant für die heutige Diskussion erscheint.

Der amerikanische Historiker Irving Sandler war Zeitgenosse der „Abstract Expressionists“, einer Gruppe von Künstlern, die in höchstem Maße in den Diskurs um ihr künstlerisches Schaffen eingebunden waren und die mit allen rhetorischen Mitteln versuchten, diesen zu kontrollieren.⁶ Die Vertreter des Abstrakten Expressionismus betrachteten sich selbst als Autoritäten für die Interpretation ihrer Arbeiten und beanspruchten absolute Deutungshoheit. Sandler beugte sich diesem Anspruch der Künstler weitgehend unkritisch – seine wissenschaftliche Arbeit basiert in erster Linie auf der Sammlung und Auswertung künstlerischer Selbstaussagen.⁷

Sandlers methodologische Entscheidung für die Konzentration auf die Selbstinterpretation der Künstler steht in deutlichem Gegensatz zu dem von Clement Greenberg zu Beginn der 1950er-Jahre im Rahmen der Analyse des Abstrakten Expressionismus entwickelten Formalismus.⁸ Greenbergs formanalytische Herangehensweise ignoriert nicht nur die Person und Persönlichkeit des Künstlers zugunsten einer Analyse des Kunstobjekts, sondern verzichtet zudem weitgehend auf dessen historische Kontextualisierung.⁹ Die formalistische

4 Auch wenn dieser Krieger zufolge zuletzt von 90 auf 30 Jahre schrumpfte. Ebd., S. 11.

5 Ebd., S. 17.

6 Aus dem Wunsch, das eigene Schaffen als reinen Selbstaussdruck des kreativen Individuums zu propagieren, und der Tatsache, dass dieser Wunsch von einer ganzen Reihe von Künstlern geteilt und öffentlich gemacht wurde, entstand ein gewisses Paradoxon. Der Ruf nach künstlerischer Individualität traf auf die Realität künstlerischer Gruppenbildung. Siehe dazu Peter J. Schneemann, „It is disastrous to name ourselves. Die Abstrakten Expressionisten als Chronisten und Interpreten ihrer eigenen Kunst“, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 43/2, 1998, S. 269–287; Brian Wallis, „Telling Stories: A Fictional Approach to Artists’ Writings“, in: ders. (Hg.), *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, New York/Cambridge 1987, XI–XVII.

7 Zum besonders großen Stellenwert der sprachlichen Äußerungen der Vertreter des Abstrakten Expressionismus für die Theoriebildung dieser Bewegung vgl. Christoph Lichtin, *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts (Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 3)*, Bern u. a. 2004, S. 71 f.

8 Vgl. z. B. Clement Greenberg, „The Crisis of the Easel Picture (1948)“, in: John O’Brian (Hg.), *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism. Arrogant Purpose, 1945–49*, Bd. 2, Chicago/London 1986, S. 221–225; ders., „Abstract and Representational (1954)“, in: John O’Brian (Hg.), *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism. Affirmations and Refusals, 1950–1956*, Bd. 3, Chicago/London 1993, S. 186–193.

9 Gottfried Boehm beschreibt 1982 den Formalismus als eine weiterhin sinnvolle Methode, die Gegenwartskunst zu erfassen, weil er von Natur aus ahistorisch ausgerichtet sei. Die formästhetische Schule, beginnend mit Wölfflin – der allerdings der zeitgenössischen Avantgardekunst reserviert gegenüberstand – habe einen leichteren Zugang zur Gegenwartskunst, weil sie einen prinzipiellen Gegensatz von „Kunst versus Geschichte“, das heißt von ästhetischer Erfahrung versus historischer Reflexion behauptete und folglich eine historische Distanz zum künstlerischen Werk kei-

Interpretation, welche den Abstrakten Expressionismus als End- und Höhepunkt der Selbstkritik modernistischer Malerei beschreibt, hatte sich während der 1960er-Jahre, als Sandler an seiner Studie zum Abstrakten Expressionismus arbeitete, als einflussreichste Lesart der amerikanischen Malereigeschichte etabliert. Gegen diese Übermacht musste sich Sandlers Auswertung künstlerischer Selbstaussagen positionieren und behaupten.¹⁰ Aber während Sandler sich mit Greenbergs Theorie kritisch auseinandersetzte, ignorierte die formalistische Schule ihn gänzlich, und auch die Befürworter einer historisch-kritischen Analyse des Abstrakten Expressionismus verwarfen Sandlers Methode als plumpen Biographismus.¹¹ Wie aber Serge Guilbaut trotz seiner Kritik an Sandler zugeben muss, avancierte dessen *The Triumph of American Painting* (1970) in den 1970er- und 1980er-Jahren zum bekanntesten und beliebtesten Buch über den Abstrakten Expressionismus. Anstatt Sandlers Studie also schlicht als methodisch fragwürdig zu verwerfen, soll seine Entscheidung dafür, seine Interpretation und Bewertung der New York School auf der eigenen Zeitgenossenschaft zu basieren, im Folgenden differenziert analysiert werden.

neswegs als Voraussetzung der kunstwissenschaftlichen Analyse ansehe. Gottfried Boehm, „Kunst versus Geschichte. Ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers *Die Form der Zeit*“, in: George Kubler, *Die Form der Zeit*. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt/M. 1982, S. 7–26.

- 10 Sandler war mit diesem Anspruch, eine alternative Interpretation des Abstrakten Expressionismus zu etablieren, nicht allein. Robert Rosenblum arbeitete zeitgleich ebenfalls inhaltsorientiert, und er bestätigt in einem Interview von 2006, dass er damit eine Gegenposition zum Formalismus schaffen wollte: „[...] especially in the 1950s and 1960s, and even into the 70s, the weight of critical authorities like Clement Greenberg were very heavy. And in order to understand works by Jackson Pollock or Mark Rothko, one point of view would be to relate it to the internal structure of the development of modern art and to see it as purely formal evolution. And my own point of view is completely different from that so that I was going against the grain of a more formalist interpretation of abstract art.“ Robert Rosenblum, „An Interview with Robert Rosenblum“, in: *The Abstraction of Landscape. From Northern Romanticism to Abstract Expressionism*, Madrid 2006, S. 235–245, 237; Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975. Seit den 90er-Jahren greifen Autoren vermehrt wieder auf Biographie und Ikonologie zurück, um die Malerei der Abstrakten Expressionisten inhaltlich zu deuten. Sie stützen sich dabei insbesondere auf das jeweilige Frühwerk und erkennen in der Formsprache der Künstler zwar keine eindeutigen Motive, aber neue bildnerische Metaphern, welche ihrer Meinung nach traditionelle kulturelle und symbolische Formen ersetzen und abstrakte Themen des menschlichen Daseins ausdrücken können. Vgl. z. B. Anna Chave, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, New Haven/London 1989; Dore Ashton, *About Rothko*, New York 1983; Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge u. a. 1991.
- 11 Serge Guilbaut positionierte seine ebenso einflussreiche wie umstrittene Studie zum Abstrakten Expressionismus, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983), explizit gegen Sandlers Methode. In seiner Einleitung schreibt er: „The most popular treatment of the subject is Sandler’s *Triumph of American Painting*. [...] Not once in this book, whose title is so revealing, does Sandler attempt to give an analysis of the documents at his disposal, of the conceptual systems of the artists he is describing, or of the function of the avant-garde itself. He ignores the ideological content of the signs he is manipulating. His analysis is flat and ahistorical, particularly in his confusing use of written documents, interviews, and critical reviews without systematic regard to chronology, which robs the discussion of all historical significance.“ Serge Guilbaut, *How New York Stole The Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago/London 1983, S. 7.

Im Fokus steht dabei Slanders Auseinandersetzung mit dem Künstler Robert Motherwell, der mit seinen Schriften und Kommentaren ganz entscheidend zur Theoriebildung des Abstrakten Expressionismus beitrug.¹² Motherwell war neben seiner Tätigkeit als Kritiker und Kommentator außerdem in einflussreiche, wenn auch kurzlebige, avantgardistische Publikationen involviert. Er war für die Kunstsparte der Zeitschrift *possibilities 1* (Winter 1947/48) verantwortlich und gab 1952 gemeinsam mit Ad Reinhardt das Magazin *Modern Artists in America* heraus. Von 1944–1951 war er zudem Herausgeber der *Documents of Modern Art*, in denen Bücher und Schriften von Hans Arp, Max Ernst, Wassily Kandinsky und Piet Mondrian abgedruckt wurden. Diese Schlüsseldokumente der europäischen Moderne stellten eine wichtige Quelle für die amerikanischen Künstler der 1940er- und 1950er-Jahre dar, deren Entscheidung, sich schriftlich zu ihren Arbeiten zu verhalten, vom Vorbild dieser Übersetzungen beeinflusst war.¹³ Motherwell war zudem 1948 in die Gründung der Kunstschule *Subjects of the Artist* involviert, die zwar ebenfalls lediglich ein halbes Jahr als solche existierte und dann wegen finanzieller Engpässe geschlossen werden musste, aus der aber 1949 die Institution des *Club* erwuchs, ein Loft an der 8th Street, das schnell zum wichtigsten sozialen Treffpunkt der Vertreter des Abstrakten Expressionismus avancierte.¹⁴ Slanders Auseinandersetzung mit diesem Wortführer des Abstrakten Expressionismus und seiner künstlerischen Produktion soll durch eine Analyse von *The Triumph of American Painting* (1970) sowie der aktuellen Neuauflage dieser frühen Studie herausgearbeitet werden. Des Weiteren steht Slanders Archiv zur Verfügung, in dem sich die Mitschriften seiner Gespräche mit Motherwell befinden. Für eine Analyse von Slanders biographischer Arbeitsweise ist zudem von Interesse, wie sich diese Methode in die Geschichtsschreibung zum Abstrakten Expressionismus einordnet und wie sie sich zur parallel geführten Diskussion um das Konzept der künstlerischen Intention verhält.¹⁵ Abschließend möchte ich die Relevanz sowie Schwächen von Slanders *Theorie der Zeitgenossenschaft* für die Interpretation des Abstrakten Expressionismus, aber auch grundsätzlich mit Bezug auf die Zeitgenossenschaft als eine Methode der Kunstgeschichte diskutieren.

12 Motherwells gesammelte Schriften wurden publiziert in Dore Ashton/Joan Banach (Hg.), *The Writings of Robert Motherwell*, Berkeley 2007. Zu Motherwells Einfluss auf die theoretische Begriffsbildung des Abstrakten Expressionismus siehe Lawrence Alloway, *Network. Art and the Complex Present* (*Contemporary American Art Critics*, Nr. 1), Ann Arbor 1984; Mary Ann Caws, *Robert Motherwell. With Pen and Brush*, London 2003.

13 Dies bestätigt Alloway 1984 (wie Anm. 12), S. 204.

14 Die Schule wurde von Robert Motherwell, William Baziotis, David Hare und Mark Rothko gegründet. Clyfford Still war zunächst auch Gründungsmitglied, zog sich aber aus unbekanntem Gründen eine Woche vor der Eröffnung zurück und reiste nach Kalifornien ab. Barnett Newman war wenige Wochen nach der Eröffnung für das Programm der wöchentlichen Vortragsreihe verantwortlich.

15 Ebenso wie der Diskurs zur Autorschaft ist auch die Diskussion um die künstlerische Intention durch die Literaturwissenschaft geprägt. Beide Konzepte sind seit den 70er Jahren grundlegend befragt und relativiert worden, haben aber bis heute ihr Konfliktpotenzial nicht eingebüsst. Siehe z. B. Richard Kuhns, „Criticism and the Problem of Intention“, in: *The Journal of Philosophy* 57/1 (1960), S. 5–23; Gary Shapiro, „Intention and Interpretation in Art: A Semiotic Analysis“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/1 (1974), S. 33–42; aktuell Paisley Livingston, *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford 2009.

Sandlers Methode: Ein Gespräch unter Freunden und seine Verwissenschaftlichung

Im Jahre 2009 stellte Sandler eine Neubewertung seiner Studie *The Triumph of American Painting* vor, die beinahe 40 Jahre zuvor erschienen war und seitdem großen Einfluss auf die Historisierung der amerikanischen Malerei der 1940er- und 1950er-Jahre hatte. Sandler versteht dieses neue Buch als eine Überarbeitung seiner früheren Studien zum amerikanischen Kunstschaffen nach dem Zweiten Weltkrieg.¹⁶ Gleichzeitig weist er die gegenwärtige Forschung zum Abstrakten Expressionismus zurück. In der Einleitung schreibt er:

„I believe that my first-hand experiences may enable me to provide insights into Abstract Expressionist painting that are no longer available to later generations. [...] I have found myself at odds with many of the younger art critics, historians, and theoreticians of the last three decades. They have programmatically disregarded the objectives of artists and have dealt with art in abstract terms [...], in the process reducing art works to fit their preconceptions.“¹⁷

Sandler zufolge leidet die jüngere Forschung zum Abstrakten Expressionismus unter der Tatsache, dass die Autoren die Künstler selbst nicht mehr befragen können. Diese „Schwäche“ – der Verlust der Zeitgenossenschaft – wird seiner Meinung nach kompensiert durch ein formalistisches Programm, das jedoch dem Kunstwerk als historischem Produkt, das von einem kreativen Individuum geschaffen wurde, nicht gerecht werden könne.¹⁸ Mit diesem Vorwurf tritt die Frage nach der zugrunde liegenden Methodologie in den Vordergrund.

Sandler selbst gründete seine wissenschaftliche Arbeit auf dem persönlichen Kontakt mit jenen Künstlern, mit denen er ab den 1950er-Jahren freundschaftlich verbunden war, unter ihnen Robert Motherwell, Willem de Kooning, Franz Kline, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Ad Reinhardt, und David Smith.¹⁹ In zahlreichen Gesprächen, die oft über mehrere Jahre hinweg geführt wurden, versuchte er, den *artist's intent* – das Ziel der individuellen künstlerischen Praxis – herauszuarbeiten. Die Bedeutung oder der Inhalt der ungegenständlichen Gemälde seiner Zeitgenossen ist seiner Meinung nach zwar nicht direkt ablesbar, kann aber aus den Äußerungen der Künstler destilliert werden. Sandlers Methode schlägt sich in seinem Archiv in hunderten Gesprächsprotokollen nieder, die er während der Diskussionen

16 Dazu gehören neben *The Triumph of American Painting* (1970) auch *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties* (1978) und *The New York School of Painters and Sculptors (the second generation): 1950–1960* (1996).

17 Irving Sandler, *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*, Lenox 2009, S. 9 f. Sandler spezifiziert nicht, gegen welche Forscher sich seine Kritik richtet. Lediglich seine Aversion gegen den Formalismus spricht er direkt an: „I have also found myself in disagreement with formalist art historians who advance the idea that painting should focus exclusively on the medium of painting, its form, and its antecedents in art history.“

18 „In my view, it was living artists who experienced historical events and created art. I have not considered their work as the product of abstract constructions [...] but as the creation of human beings living in their specific time and responding to their personal artistic and social situation as honestly as they could.“ Ebd., S. 10.

19 In seiner Autobiographie schreibt Sandler: „These artists themselves became my heroes, and my friends, though not pals, since they were older and I had put them on pedestals.“ Irving Sandler, *A Sweeper-Up After Artists, a memoir*, London/New York 2003, S. 45.

mit den Repräsentanten der New York School in ihren unterschiedlichen Treffpunkten notierte – dem *Club*, der *Cedar Street Tavern*, der *Tanager Gallery* und während der Sommermonate in Provincetown, einem bei den Künstlern beliebten Urlaubsziel.²⁰ Sie ist seit den 1950er-Jahren Basis seiner wissenschaftlichen Arbeit, aber erst in seinem aktuellen Buch verteidigt er sie programmatisch und normativ als eine *Theorie der Zeitgenossenschaft*.²¹

Historiker, Kritiker, Amerikaner: Biographisches zu Irving Sandler

Irving Sandler wurde 1925 in New York geboren. Er ist damit etwa ein Jahrzehnt jünger als die Künstler, die er in den frühen 1950er-Jahren traf und deren künstlerische Arbeit er unter dem Begriff der *New York School* zusammenfasste: Franz Klein wurde 1910 geboren, William Bazotes und Jackson Pollock im Jahre 1912 und Robert Motherwell 1915. Die ältere Garde der New York School ist sogar rund 20 Jahre älter als Sandler, und viele von ihnen immigrierten selbst noch in die Vereinigten Staaten. Arshile Gorky wurde 1904 in Armenien geboren, Willem de Kooning im selben Jahr in Rotterdam, Mark Rothko 1903 in Russland, während Barnett Newman, auch ein Kind russisch-jüdischer Einwanderer, 1905 in New York das Licht der Welt erblickte. Trotz des signifikanten Altersunterschiedes betrachtet sich Sandler als Zeitgenosse dieser Künstler. Es lohnt sich, ihn dazu ausführlich zu zitieren, reklamiert er doch die Lebenserfahrung dieser Künstlergruppe für sich:

„I believe that, in addition to my being an art historian, I am well equipped in other ways to deal with Abstract Expressionism because in significant respects my life has resembled that of the artists. [...] They and I lived through the 1930s, 1940s, and 1950s and were exposed to the same social and political situations. We witnessed, among other momentous events, the Great Depression, the Spanish Civil War, World War II, the atomic bombings of Japan, and the revelation of Nazi death camps, Soviet gulags, and wartime Japanese atrocities – in sum, barbarities on a scale new in human history – and the beginnings of the cold war with its threat of nuclear devastation. Our artistic attitudes were profoundly affected by these events.“²²

Sandler studierte während der frühen 1950er-Jahre amerikanische Geschichte an der Columbia University in New York und arbeitete, nach eigener Aussage ohne große Begeisterung, an seiner Dissertation zur „National Association of Manufacturers“.²³ Seinen ersten Kontakt mit dem Abstrakten Expressionismus beschreibt er als Erweckungserlebnis. 1952 sah er im Museum of Modern Art das damals gerade angekaufte Gemälde *Chief* (1950) von Franz Kline (Abb. 1). Er habe sich, so Sandler, von der Eindringlichkeit der abstrakten Gesten

20 Sandler zufolge sammelte er in Provincetown den größten Teil der Notizen für die von ihm schon damals geplante Geschichte des Abstrakten Expressionismus. Dort interviewte er Milton Avery, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Louise Nevelson, Jack Tworkov, George McNeil, und Fritz Bultman. Ebd., S. 15.

21 „Being mindful of the aspirations and ideas of artists is central to my own art theory. [...] If I have sought to deal with the aims, visions, and experiences of singular artists as they are expressed in their works, as a concrete individual myself, I have matched my own perception of the works against my understanding of an artist’s aspiration.“ Sandler 2009 (wie Anm. 17), S. 10.

22 Ebd., S. 8.

23 Sandler 2003 (wie Anm. 19), S. 9.



Abb. 1 Franz Kline, Chief (1950), Öl auf Leinwand, 148,3 × 186,7 cm, © 2014, ProLitteris, Zurich

persönlich angesprochen gefühlt und das Werk als Spiegel der eigenen Befindlichkeit wahrgenommen: „[...] *Chief* had a disturbing edge, a certain rawness, disorientation, and lack of balance that reflected my predicament at the time (and, I would later think, that of humankind). Indeed, Kline’s abstraction gave rise to a fresh perception of art, my own life, and the larger world.“²⁴ Nach diesem Erlebnis suchte Sandler die Treffpunkte der Künstler auf, er befreundete sich mit ihnen, führte und hörte Gespräche über ihr künstlerisches Schaffen und machte sich dabei Notizen. In einem Interview von 2010 bekräftigte Sandler, dass es sich bei diesen Diskussionen nicht um kontrollierte Interviewsituationen handelte. Er legte keine Methode der Gesprächsführung zugrunde, wie beispielsweise die *Oral history*.²⁵ Stattdessen verstand er seine Diskussionen mit den Künstlern zunächst schlicht als eine Möglichkeit zur Selbstausbildung.²⁶

24 Sandler 2009 (wie Anm. 17), S. 8 f.

25 Zur Methode der *Oral history* in der Kunstwissenschaft siehe Gregor Spuhler, „Das Interview als Quelle historischer Erkenntnis. Methodische Bemerkungen zur Oral History“, in: Dora Imhof/Sibylle Omlin (Hg.), *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München 2010, S. 15–27; ders. (Hg.), *Vielstimmiges Gedächtnis. Beiträge zur Oral History*, Zürich 1994.

26 „A means of self-education.“ Irving Sandler im Gespräch mit Eva Ehninger, 16.01.2010, New York.

Gegen Greenbergs Formalismus: Theoriebildung im *Club*

Sandler bestätigt, dass die Vertreter der New York School, die in den frühen 1950er-Jahren einer breiteren Öffentlichkeit kaum bekannt waren, sich an Orten wie dem *Club* in erster Linie ihr eigenes Publikum schufen. Zweimal pro Woche, mittwochs und freitags, diskutierten die Künstler dort ihre Arbeit, entweder auf der Basis eines Vortrags oder im Rahmen offener Diskussionen. Dieser „semi-public auto-criticism“, wie Thomas B. Hess die Gespräche im *Club* nannte, basierte nicht auf der Diskussion eines spezifischen Kunstwerks.²⁷ Nie diskutierten die Künstler die fundamentale Frage nach der Bedeutung ihres künstlerischen Schaffens auf der Basis von Originalen oder Abbildungen. Robert Goldwater, der als ein weiterer zeitgenössischer Kritiker den *Club* regelmäßig aufsuchte, kommentierte diesen Umstand beißend:

„The proceedings always had a curious air of unreality. One had a terrible time following what was going on. The assumption was that everyone knew what everyone else meant, but it was never put to the test; no one ever pointed to an object and said, see, that’s what I’m talking about (and like or don’t like). Communication was always entirely verbal. For artists, whose first (if not final) concern is with the visible and the tangible, this custom assumed the proportions of an enormous hole in the center.“²⁸

Im *Club* wurde zudem ein ganz spezifischer Diskurs zum Abstrakten Expressionismus gepflegt. In Abgrenzung zur formalistischen Interpretation Clement Greenbergs wurde dort in erster Linie auf die lebensweltliche Relevanz der individuellen künstlerischen Praxis gepocht. Ein Grund dafür war die Auswahl jener Künstler, die den *Club* frequentierten: Es waren in der Mehrzahl jene, deren Gemälde einen gestischen Stil aufweisen – beispielsweise Motherwell, Gottlieb und De Kooning. Diese Gruppe grenzte sich Anfang der 1950er-Jahre von den „Colorfield Painters“ Newman, Rothko, Still und Pollock ab, die zu diesem Zeitpunkt schon bei Betty Parsons unter Vertrag standen und vergleichsweise viel öffentliche Aufmerksamkeit für sich verbuchen konnten.²⁹ Spätestens nach dem Erfolg von Pollocks erster Einzelausstellung bei Parsons im Jahre 1949 waren die sogenannten *Uptown-artists* nicht nur geographisch von ihren Kollegen separiert, sondern wurden auch rhetorisch ausgegrenzt.³⁰ Im *Club* war nicht Clement Greenberg, sondern Harold Rosenberg der bestimm-

27 Thomas B. Hess, Willem de Kooning, New York 1959, S. 13.

28 Robert Goldwater, „Everyone Knew What Everyone Else Meant“, in: *It Is*, 4 (1959), S. 35.

29 Es bleibt aber anzumerken, dass zwar Pollocks Einzelausstellung insbesondere dank der positiven Kritik Greenbergs einen positiven Wendepunkt in der Karriere des Künstlers darstellte, dass aber die anderen „Uptown-artists“ anfang der 1950er-Jahre mitnichten große Erfolge feierten. Newman beispielsweise, der sowohl 1950 als auch 1951 Einzelausstellungen bei Parsons hatte, war von der negativen Reaktion der Öffentlichkeit auf seine Arbeiten derart entmutigt, dass er daraufhin beinahe zehn Jahre überhaupt nicht mehr öffentlich ausstellte.

30 Naifeh/Smith schildern in ihrer Pollock-Biographie die Gründung des *Club* im Jahre 1949 sogar als direkte Reaktion von Robert Motherwell, Arshile Gorky und Willem de Kooning auf Pollocks wirtschaftlichen und Greenbergs kritischen Erfolg. Steven Naifeh/Gregory White Smith, Jackson Pollock, *An American Saga*, London 1989, S. 634–637. Auch Alloway bestätigt diesen Bruch der „Gesture Painters“ mit den „Uptown-Artists“: „[...] Newman and Rothko, and the esthetic they represented, were not in evidence at the Club.“ Alloway 1984 (wie Anm. 12), S. 200. Allerdings taten die Künstler ihren Kollegen unrecht, wenn sie sie als Anhänger des Greenberg’schen Forma-

mende Theoretiker³¹, und die von ihm unterstützte Inhaltsrhetorik der *Downtown-artists* hatte kulturpolitische Hintergründe: Man wollte sich abgrenzen von der scheinbar dem Formalismus antwortenden Abstraktion der Farbfeldmalerei und diese diskreditieren zugunsten der eigenen, gehaltvollen, ja existenzialistisch bedeutsamen gegenstandlosen Malerei.

Sandler ist sich dieser Dynamik innerhalb des zeitgenössischen Künstlerdiskurses sehr wohl bewusst, aber während der 1950er-Jahre war er selbst Mitglied der eingeschworenen *Club*-Gemeinschaft. Er beschränkte seine Rolle nicht auf die eines passiven Beobachters, sondern befürwortete sowohl die Inhaltsrhetorik der Künstler als auch ihren Versuch, diese einer gewissen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Ab 1954, so wird aus seinem Archivmaterial deutlich, produzierte er dort detaillierte Mitschriften und Notizen zu den Gesprächen der Künstler, protokollierte Vorträge und Symposien. Zwischen 1954 und 1962 fungierte er als Präsident des Planungskomitees und war in dieser Funktion für die Organisation und Auswahl der wöchentlichen Vorträge im *Club* verantwortlich. Er lenkte somit die dort präsentierte Programmatik entscheidend mit. Außerdem arbeitete Sandler ab 1956 für die *New York Post* sowie für die Kunstmagazine *Art News* und *Art International*. Auch in diesen frühen Rezensionen und Kritiken diente ihm sein direkter Zugang zu den Künstlern und ihrer Selbstaussagen als Basis für die eigene Interpretation.³²

„Geschichtsschreibung“ im *Triumph of American Painting* (1970)

Wortführer der *Downtown-artists* war Robert Motherwell. Dessen Selbstinterpretation, die eindeutig auf einer Abgrenzung zu Greenbergs Formalismus beruhte, fand direkten Eingang in Sinders Auseinandersetzung mit Motherwells künstlerischer Produktion. In seinem Kapitel zu Motherwell in *The Triumph of American Painting* zeichnet Sandler zunächst die frühe Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Surrealismus nach, die sich durch seine Freundschaft mit den Exilanten aus Paris erkläre. Motherwell sei, auch durch seine Tätigkeit als Kritiker und Herausgeber von Künstlerschriften, stark von der europäischen Maltradition geprägt gewesen. Formale Problemstellungen, die aus der Frage nach der spezifischen Ästhetik des malerischen Mediums erwachsen seien, hätten seine Arbeit entscheidend voran-

lismus verunglimpften. Newman beispielsweise kämpfte unermüdlich gegen eine formalistische Auslegung seiner Werke.

- 31 Aus Rosenbergs privater Korrespondenz mit Robert Motherwell und Ad Reinhardt geht hervor, dass der Kritiker ein regelmäßiger und gerngesehener Gast im *Club* war. Harold Rosenberg Papers (980048, 2/5), Getty Research Institute, Los Angeles (GRI). Philip Leider behauptet, dass Rosenbergs Artikel *The American Action Painters* (1952) bei den zeitgenössischen Künstlern wesentlich populärer gewesen sei als Greenbergs *American-Type Painting* (1955). Leider begründet dies mit Rosenbergs „fidelity to the intentions of the artists.“ Philip Leider, „The New York School in Los Angeles“, in: *Artforum*, 4/1 (1965), S. 5–6.
- 32 Als „Editorial Associate“ schrieb Sandler regelmäßig Ausstellungsrezensionen für *ArtNews*. Eindeutiger inhaltlicher Schwerpunkt waren die Vertreter der New York School. Außerdem verfasste Sandler ab 1957 mehrmals Beiträge für die *ArtNews*-Reihe „[...] paints a picture“, für die er Künstler wie Joan Mitchell (Oktober 1957), Ludwig Sander (September 1959) und Al Held (Mai 1964) in ihren Ateliers besuchte. Auch diese Artikel zeugen von Sinders biographischer Methode.



Abb. 2 Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic* (1957–61), Öl auf Leinwand, 178 × 229 cm, © 2014, ProLitteris, Zurich

gebracht.³³ Dann aber macht Sandler – gemeinsam mit Motherwell, dessen Zitate ihm den Weg weisen – eine interpretatorische Kehrtwendung: „Motherwell turned away from the Surrealists who aimed to divulge unconscious imagery automatically and who disregarded deliberate painterly processes, since he believed that the artist’s task is to find a complex of qualities whose feeling is just right – veering toward the unknown and chaos, yet ordered and related in order to be apprehended.“³⁴

Jede formalästhetische Beobachtung zu Motherwells Gemälden wird nun rückgebunden an die inhaltsästhetischen Aussagen des Künstlers. Motherwells 1949 begonnene Serie *Elegies to the Spanish Republic* beispielsweise beschreibt Sandler zunächst als gelungene Verbindung zwischen Colorfield und Gesture Painting (Abb. 2). Anstatt aber weiter auf diese stilistische Zwischenstellung Motherwells einzugehen, referiert er daraufhin die Bedeutung

33 Sandler schreibt Motherwell sogar ein „desire for masterliness“ zu. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, New York 1970, S. 203.

34 Ebd., S. 203.

der Serie, die er, Motherwell zitierend, als Suche nach einem allgemeingültigen Motiv zur Gewalt am Menschen beschreibt.³⁵ Acht von neun Referenzen im Kapitel zu Motherwell beziehen sich auf Aussagen des Künstlers; drei davon werden als Gesprächsinhalte aus „conversations at lunch“ vermerkt.

In *Triumph of American Painting* ist Slanders vorrangiges wissenschaftliches Interesse zunächst ein erstaunlich konservativ-kunsthistorisches: „Who did what first?“³⁶ Aus seinen Gesprächsnotizen lässt sich entnehmen, dass Slanders Gespräche mit den Künstlern in erster Linie um die Frage kreisten, wer wen ab wann kannte, wer mit wem befreundet war und wer wessen Arbeit ablehnte, akzeptierte oder sogar schätzte. Er interessierte sich für die Rezeption europäischer Avantgardebewegungen wie dem Kubismus und dem Surrealismus vonseiten der amerikanischen Maler, für die persönlichen Verbindungen der Künstler zu den surrealistischen Exilanten, für ihre Motivation zur Gründung der *Subjects of the Artist*-Schule oder die wechselnden Allianzen im *Club*. Dabei entwickelte Sandler intuitiv eine zirkuläre Befragungsmethode. Im Jahre 1957 führte er beispielsweise mit Robert Motherwell vier ausführliche Gespräche, deren Inhalt dokumentiert ist. Im selben Jahr sprach er mehrmals mit Adolph Gottlieb sowie mit Willem de Kooning und dessen Frau Elaine de Kooning. Durch dieses zirkuläre Fragen verifizierte er die jeweiligen Aussagen und vorgeschlagenen Chronologien der Künstler. Sandler scheint zudem die Aufgabe, seine handgeschriebenen Notizen abzutippen, dazu genutzt zu haben, sich von den direkten Eingaben der Künstler zu distanzieren. In seinen Abschriften finden sich immer wieder Kommentare zu den Aussagen der Künstler – Sandler bewertet ihre autobiographischen Berichte, kontextualisiert sie und überprüft durch den Abgleich mit anderen Quellen ihre historische Richtigkeit.³⁷ Was Sandler allerdings zu keinem Zeitpunkt infrage stellt, ist die von den Künstlern selbst vorgeschlagene Interpretation ihrer Arbeiten als existenzieller Kommentar und zeitgenössische Repräsentation menschlicher Ängste und Bedrohungen. Zur Bedeutung ihrer

35 „Motherwell himself said: ‘The *Spanish Elegies* are not ‘political’ but my private insistence that a terrible death happened that should not be forgot [...]. The pictures are also general metaphors of the contrast between life and death, and their interrelation.’“ Ebd., S. 207. Slanders biographistische Interpretation wird schon in einem früheren Artikel zu Motherwell sichtbar. Dort schreibt er zusammenfassend: „Motherwell remains one of the most personal of the New York artists, his autobiographical paintings [...] are among the most impressive to be seen this season.“ Irving Sandler, „Robert Motherwell“, in: *Art International*, 5/5–6 (1961), S. 43–44, 44.

36 Sandler 1970 (wie Anm. 33), S. 3. Sandler bestätigt dieses Interesse an einer Rekonstruktion der Chronologie in seiner „Reevaluation“, Sandler 2009 (wie Anm. 17), S. 110–113. Für derartige sozialhistorisch orientierte Untersuchungen – die Geschichte von Gruppierungen, Institutionen, Ausbildungs- oder Arbeitsbedingungen – ist das Interview Dora Imhof zufolge eine naheliegende Methode. Dora Imhof, „Kunsthistorische Interviewprojekte in der Schweiz. Ein Vergleich aktueller Projekte“, in: Dora Imhof/Sibylle Omlin (Hg.), *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München 2010, S. 29–39, 36.

37 In einem Typoskript der Notizen eines Interviews mit Willem de Kooning vom 25.04.1957 reflektiert er beispielsweise über de Koonings Distanzierung von Pollock (Irving Sandler Papers [2000.M.43], 6/8, GRI): „Another interesting feeling I got was the negative attitude to Pollock. [...] part of Bill’s insistence on his traditionalism and frame of reference is possibly an attempt to disassociate himself from Pollock.“

Arbeiten stellt Sandler dementsprechend wenige Fragen, denn diesbezüglich ist er sich mit den Künstlern weitgehend einig.³⁸

Mit den Begrifflichkeiten der *Oral history* gefasst mischt Sandler in seiner Befragung der Künstler zwei Formen des Interviews, nämlich das biographische Interview und das Experteninterview. Sandler fordert autobiographische Berichte von den Künstlern ein, um ihre Lebensrealität während der 1940er-Jahre möglichst genau zu rekonstruieren. Gleichzeitig betrachtet er die Vertreter der New York School als Experten: Seine Gespräche sind motiviert durch ein spezifisches Erkenntnisinteresse, die Frage nach der Bedeutung ihrer ungegenständlichen Malerei. Diese Doppelrolle der interviewten Künstler wäre nicht weiter problematisch, wenn Sandler sie als solche reflektieren und außerdem seine eigene Position als Befragter analysieren würde – beide Komplikationen ignoriert er aber weitgehend.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich Motherwell mehrmals schriftlich an Sandler wandte, um vermeintliche Ungenauigkeiten in dessen wissenschaftlicher Arbeit anzumerken. Es ist nunmehr der Künstler, der gerade in der fehlenden Zeitgenossenschaft des zehn Jahre jüngeren Autors einen Schwachpunkt in der Berichterstattung konstatiert. In einem Brief an Sandler schließt er seine Aufzählung von Fehldeutungen in einem Essay für *Artforum* – Sandler hatte ihn dort seiner Meinung nach fälschlicherweise mit dem Surrealisten Wolfgang Paalen in Verbindung gebracht – mit dem Satz: „I realize that what I’ve said above is not of much consequence, but it does remind me, for the thousandth time, how the past in being reconstructed by people who were not present, undergoes unwitting distortion, and each distortion, once it appears in print, spreads like the Hong Kong flu.“³⁹

Motherwell war bewusst, dass es sich bei dem Artikel um einen Auszug aus der Monographie *The Triumph of American Painting* handelte, deren Publikation bevorstand. Er drängte Sandler, ihm das fertige Manuskript zur Durchsicht zu geben, damit derartige Fehler künftig vermieden werden könnten.⁴⁰ Nachdem die Monographie 1977 in ihrer zweiten Auflage publiziert worden war, wurde Motherwell sogar noch deutlicher in seinem Anspruch auf Mitsprache bei der Gestaltung jener Kunstgeschichte, die dieses Buch präsentierte und repräsentierte:

„Last summer I was looking at your *Triumph of American Painting* again, and though in general I agree with most of what you say in chapter twenty, you libel me in the second paragraph, which I would be pleased if you would correct in any future edition. [...] Let me emphasize that I am not trying to dominate you, but to collaborate with you in the interest of historical and artistic coherence and integrity.“⁴¹

38 Das wird beispielsweise deutlich in einer undatierten Zusammenstellung aus hand- und maschinenschriftlichem Text: „Motherwell considered the artist’s existential experience as the mainspring of art, elevating it above any ideas imposed from without, received ideas, picture-making, or aesthetic performance. As Motherwell said, ‘True painting is a lot more than *picture-making*. A man is neither a decoration nor an anecdote.’“ Irving Sandler Papers (2000.M.43), 22/23, GRI.

39 Brief von Motherwell an Sandler, 23.02.1970, Irving Sandler Papers (2000.M.43), 22/23, GRI. Sandler’s Artikel *Dada, Surrealism and Their Heritage. The Surrealist Emigres in New York*, erschien in *Artforum* 6/9 (1968), S. 24–31. Der Essay war als Auszug eines Buchmanuskripts markiert, und es wurde vermerkt, dass diese Studie bald publiziert werden würde.

40 „I would like to see some day your manuscript and particularly the parts that pertain to me, in order to check the alleged facts; your judgments and opinions are, of course, your own right.“ Brief von Motherwell an Sandler, 23.02.1970, Irving Sandler Papers (2000.M.43), 22/23, GRI.

41 Brief von Motherwell an Sandler, 06.12.1977, Irving Sandler Papers (2000.M.43), 22/23, GRI.

Die gewünschte Kollaboration ging über die Bereitschaft zum Gespräch weit hinaus – Motherwell wollte an Slanders Aufgabe als Historiker partizipieren, er wollte seine eigene Geschichte rekonstruieren. Sandler akzeptierte diese Forderung Motherwells, der nicht nur als Stimme, die den historischen Kontext bestätigt und stabilisiert, wahrgenommen werden wollte, sondern auch als Autorität für die Bedeutungszuschreibung der eigenen Kunstwerke und für die beste Art und Weise, wie dieser Inhalt der Leserschaft einer kunsthistorischen Publikation erschlossen werden soll. Slanders weitgehend ungefilterte Übernahme der künstlerischen Selbstinterpretation nimmt im Rahmen des zeitgenössischen Diskurses zum Abstrakten Expressionismus allerdings eine Sonderstellung ein.

Sanders Verortung im zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurs

Sandler war nicht der erste zeitgenössische Wissenschaftler, der eine Studie zur New York School vorlegte. Schon 1950 hatte William Seitz die Arbeit an seiner Monographie zur abstrakt-expressionistischen Malerei begonnen, die er fünf Jahre später als Doktorarbeit an der Princeton University einreichte. Seitz' Ziel, eine Entwicklungslinie der zeitgenössischen Kunst nachzuzeichnen, fand in den akademischen Kreisen seiner Alma Mater zunächst keine Zustimmung. Man betrachtete den zeitlichen Abstand des Wissenschaftlers zu seinem Corpus als fundamentale Voraussetzung für ernsthafte kunsthistorische Forschung. Seitz' Kampf für die Annahme seines Wunschthemas ist in dem Schriftverkehr zwischen Professor E. Baldwin Smith, dem damaligen Präsidenten des Kunsthistorischen und Archäologischen Instituts der Princeton University, und Alfred H. Barr, dem Direktor des New Yorker Museum of Modern Art, dokumentiert. Barr unterstützte den jungen Wissenschaftler in seinem Vorhaben und half ihm, schließlich die Zustimmung der Fakultät zu erstreiten.⁴² Die Monographie wurde allerdings trotz des späteren Erfolges ihres Autors als Kurator des MoMA und als Wissenschaftler an der Princeton University, Brandeis University und University of Virginia, erst wesentlich später, im Jahre 1983, publiziert. Bis dahin war die Arbeit beinahe drei Jahrzehnte als Mikrofilm des getippten Originals in der Bibliothek der Princeton University kaum zur Kenntnis genommen worden. Zur Erinnerung, dreißig Jahre sind ebenjener Zeitraum, der Verena Krieger zufolge weiterhin als unabdingbarer Mindestabstand angenommen wird, damit ein Thema als ausreichend historisch für die wissenschaftliche Forschung gilt.⁴³

Seitz, der im Gegensatz zu Sandler tatsächlich derselben Generation angehörte wie die Künstler, mit denen er sich auseinandersetzte, präsentierte eine stark formorientierte Herangehensweise. Anstatt die Selbstaussagen der Künstler zur Grundlage seiner Interpretation zu machen, betrieb er zunächst eingehende Werkanalysen. Der von ihm gewählte systematische Schwerpunkt ist schon im Inhaltsverzeichnis des Buches ablesbar. Es ist nicht nach den sechs Künstlern geordnet, auf die sich Seitz konzentrierte – Hans Hofmann, Mark Tobey, Arshile

42 Garnett McCoy (Hg.), *A Continued Story: Alfred H. Barr, Jr., Princeton University, and William C. Seitz*, in: *Archives of American Art Journal*, 21/3 (1981), S. 8–13.

43 Krieger 2008 (wie Anm. 3), S. 10.

Gorky, Willem de Kooning, Robert Motherwell und Mark Rothko.⁴⁴ Stattdessen enthält das Buch Kapitel zu *Pictorial Elements, Pictorial Relationships, Creative Process, Problem of Opposites, Subject Matter und Content*. Auf Aussagen der Künstler greift Seitz lediglich bezüglich dieser malerischen Problemstellungen zurück, sie gelten ihm nicht als autoritative Wahrheiten.

Sandler hingegen beginnt die Einleitung seiner 15 Jahre später fertiggestellten Monographie mit dem Satz:

„Conversations and interviews with dozens of artists have supplied much of the basic material for this history of Abstract Expressionism. [...] The recollection of the artists, corroborated by other available documents, including formal statements, public letters, records of meetings, symposia and lectures, reveal their artistic intentions. Knowledge of the aims and beliefs of the Abstract Expressionists is of prime importance, for it illuminates the actual evolution of their styles.“⁴⁵

Nach einer historischen und kunsthistorischen Einführung zur Situation der 30er- und 40er-Jahre in Amerika folgen Kapitel zu Arshile Gorky, William Baziot, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Clyfford Still, Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell und Ad Reinhardt. Sandler entwickelt seine Überzeugung, dass die Künstler trotz ihrer abstrakten Formsprache ein übergeordnetes soziales Ziel verfolgten, aus der Biographie der Künstler, die während der Wirtschaftskrise der 1930er-Jahre in Regierungsprogrammen arbeiteten.⁴⁶ Zwar seien die Künstler spätestens ab den späten 1930er-Jahren nicht mehr bereit gewesen, in der Manier der Regionalisten oder des Sozialrealismus zu malen. Ihre soziale Verantwortung war für sie aber, so Sandler, trotz der Entwicklung einer abstrakten Formensprache weiterhin von größter Bedeutung: „Despite the ardor with which they prized individuality, the Abstract Expressionists hoped that their private statements would tap inner sources common to all men and so become communicable, or intrasubjective. In this, they were not as indifferent to social aims as their stress on individuality would imply.“⁴⁷

Sandlers Überzeugung, dass die Malerei trotz ihrer Gegenstandslosigkeit eine soziale Funktion erfüllt, macht die formalistische Vorstellung einer autonomen, selbstkritischen Kunst obsolet.

44 Die Auswahl dieser sechs Vertreter des Abstrakten Expressionismus wird oft als Schwäche der Studie angemerkt. Sie wird erklärt durch die Zeitgenossenschaft Seitz', der ohne historischen Abstand die Relevanz Pollocks übersehen habe. Siehe dazu beispielsweise das Vorwort zur Erstausgabe von 1983, das kein anderer als Robert Motherwell verfasst hat. Robert Motherwell, „Foreword“, in: William Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge/London 1983, S. XI–XXII, XI.

45 Sandler 1970 (wie Anm. 33), S. 1.

46 Franklin Delano Roosevelt entwickelte im Dezember 1933 das *Public Works of Art Project*. Während der fünf Monate seiner Existenz waren 3 749 Künstler angestellt, die 15 633 Arbeiten für öffentliche Institutionen produzierten. Die Regierung war vom Erfolg dieses Programms ermutigt, sich aber gleichzeitig bewusst, dass es nicht genügend Künstlern Hilfestellung geben konnte. Im Rahmen des *New Deal* wurden die Aktivitäten erweitert und im August 1935 in das neu entwickelte *Federal Art Project* und die *Works Progress Administration* (WPA) transferiert.

47 Sandler 1970 (wie Anm. 33), S. 30.

Meiner Meinung nach ist Slanders Methode der Zeitgenossenschaft ein Kind ihres eigenen Entstehungskontextes sowie des zeitgenössischen Diskurses. Im Gegensatz zu Seitz hatte Sandler 1970 einen mächtigen Gegenspieler, gegen den er seine biographisch-sozialhistorische Interpretation zu positionieren suchte. Schon auf der ersten Seite von *The Triumph of American Painting* spricht er sich vehement gegen eine formalistische Interpretation des Abstrakten Expressionismus aus. Sie ist Sandler zufolge blind für die *Bedeutung* der Gemälde, denn sie betrachte die formalen Entscheidungen der Künstler als stilgeschichtlich erklärbare Entwicklungen, anstatt sie in den Kontext der biographischen und historischen Realitäten der Künstler einzuordnen.⁴⁸ Für Greenberg war der Ausgangspunkt seiner Analyse das Kunstwerk, für Sandler war es die Künstlerpersönlichkeit als historische Figur. Während Greenberg die avancierte Abstraktion der amerikanischen Malerei der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre als End- und Höhepunkt einer kunstimmanenten Selbstreflexion präsentierte, verstand Sandler sie als eine Krise der Darstellung, welche durch die prekäre Lebenssituation des Künstlerindividuums nach dem Zweiten Weltkrieg ausgelöst wurde. Die existenziellen Erfahrungen des Krieges, des wirtschaftlichen und sozialen Zusammenbruchs, menschlicher Not und Hoffnungslosigkeit, diese Lebensrealität ist für ihn die Grundlage des abstrakten Formvokabulars der New York School.

Greenberg präsentierte die amerikanische Nachkriegskunst, insbesondere die Farbfeldmalerei der *Uptown-artists*, als logische Entwicklungsstufe der modernen Malerei und schloss die künstlerische Selbsterklärung aus seiner Interpretation aus. Sandler hingegen betrachtete die Äußerungen der Künstler als ganz entscheidende Grundlage für seine eigene kritische Auseinandersetzung mit ihren Werken, insbesondere jener der im Club organisierten „Gesture Painters“. Durch diese Übernahme der künstlerischen Eigeninterpretation war Slanders Analyse sowohl methodisch als auch inhaltlich der formalistischen Interpretationsleistung gegenüber kritisch eingestellt. Er übernahm nicht nur die antiformalistische Haltung der Künstler, sondern auch die von den Künstlern selbst eingeführten Inhalte, mit dem gemeinsamen Ziel, ihre Arbeiten vor einer formalästhetischen Interpretation zu schützen. In *The Triumph of American Painting* kommt Sandler zu dem Schluss: „[...] Greenberg was among the first to champion the Abstract Expressionists. This he did primarily on the basis of his taste, even though his conception of art was antithetical to theirs. At a time when they were preoccupied with romantic ‘subject matter’, he adopted a classical formalist approach that they considered of little pertinence to their intention.“⁴⁹

Die Zeitgenossenschaft des Kunsthistorikers als Basis wissenschaftlicher Erkenntnis?

Sandler meint, dieser Intention des Künstlers auf den Grund gehen zu können, weil er den Künstler als Autor seines Werkes befragt. Die erhaltene Antwort überprüft er jedoch nicht am Kunstwerk. In seiner weitgehend unkritischen Parallelstellung von theoretischer und

48 Demgegenüber wendet er ein: „Their [The artists’] preoccupation was with investing forms with meanings that relate to the whole of human experience, and any critical approach that does not consider these meanings is misleading.“ Sandler 1970 (wie Anm. 33), S. 1.

49 Sandler 1970 (wie Anm. 33), S. 88.

ästhetischer Praxis bleibt die Differenz zwischen Anspruch – *artistic intent* – und künstlerischer Praxis unbefragt.⁵⁰

Sandlers Form der zirkulären Gesprächsrecherche, gepaart mit seinem – aus seiner eigenen Biographie als Historiker erklärbaren – Interesse an der Rekonstruktion sozialhistorischer Zusammenhänge, macht seine Publikationen zu einer wichtigen Quelle, um persönliche Verbindungen und gegenseitige Rekurse der Künstler untereinander sowie Chronologien der Entwicklung des Abstrakten Expressionismus nachzuvollziehen. Sandlers detaillierte Studien sind eben deshalb so aufschlussreich, weil sie auf der Ebene des einzelnen Künstlers, seiner individuellen Entwicklung und seiner jeweiligen Verortung im Kontext der New York School operieren. Wenn der selbsternannte Anti-Theoretiker Sandler diese Methode jedoch zur Programmatik erhebt, dann muss er Fragen nach der Diskrepanz zwischen seiner Rolle als Zeitgenosse und seiner Biographie als Historiker beantworten und sich der Kritik an seiner nicht nur zeitlich, sondern auch systematisch wenig distanzierten Positionierung stellen. Diese Systematik der Zeitgenossenschaft wird besonders deutlich in Sandlers aktueller Neubewertung seines Erfolgsbuches von 1970. Dort stellt er sich keineswegs der Kritik an seiner Methode, sondern verteidigt sie vielmehr als das einzig valide Instrument zur Rekonstruktion des Abstrakten Expressionismus.

Zudem positioniert sich Sandler auch in seiner neuen Studie methodisch erstens als Antagonist von Greenbergs Formalismus und zweitens als Widersacher von Serge Guilbaut und dessen historisch-politischer Interpretation des Abstrakten Expressionismus.⁵¹ Sowohl die Kritik an Greenbergs als auch jene an Guilbauts Ansatz ist aber selbst schon längst historisch. Sandler arbeitet sich an diesen Positionen ab, ohne zu berücksichtigen, dass sie während der letzten vierzig Jahre beständig kritisiert und relativiert wurden. Dadurch bestätigt Sandler den Eindruck, dass er seine eigene Zeitgenossenschaft auch beinahe ein halbes Jahrhundert später nicht reflektiert und ihre immanente Historizität nicht wahrnimmt.

Da Sandler auch 2009 die Verfügbarkeit der künstlerischen Selbstinterpretation nicht problematisiert, kann seine Arbeit trotz der durch ihn angestregten Aktualisierung heute weniger als Kommentar zum Abstrakten Expressionismus gelten, sondern muss vielmehr selbst als Quelle analysiert werden. Sie ist in erster Linie eine historische Position im Diskurs um die New York School. Sandlers *Theorie der Zeitgenossenschaft* kann zwar als ein Beispiel für die Zeitgenossenschaft des Kunsthistorikers als methodologische Grundlage diskutiert werden. Weil Sandler seine Künstler aber nicht nur als Zeitzeugen, sondern auch als Experten befragt und ihre Eigeninterpretation affirmiert, und weil er die daraus erwachsende Bedeutungsästhetik wiederum unhinterfragt lässt, erfüllt seine Zeitgenossenschaft keine wirklich erhellende Funktion. Sie bestätigt vielmehr die Selbstverortung des Wissenschaftlers im historischen Gefüge als blinden Fleck im erkenntnistheoretischen Modell.

50 Sandler schreibt weiter: „the ultimate test [...] is in the artwork itself. It must convince one that it embodies the meanings that the artist (or anyone else) attributes to it, else any discourse concerning content is irrelevant.“ Ebd., S. 2. Diesem Anspruch wird er aber in seiner eigenen wissenschaftlichen Arbeit nicht gerecht, denn er benennt den von den Künstlern vorgegebenen Inhalt, ohne diese Zuschreibung zu hinterfragen.

51 Kapitel 5 ist eine Erwiderung auf Guilbauts *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983), Kapitel 6 eine nochmalige Kritik an Greenbergs formalistischer Interpretation der New York School. Lediglich am Ende des 6. Kapitels geht Sandler kursorisch auf einige etwas aktuellere Forschungsansätze zum Abstrakten Expressionismus ein.