

Blick und Gedächtnis

„Wer durch die Kunst schreitet, glaubt im Chaos zu wandeln.“¹ Diese Feststellung des Kunstwissenschaftlers Hans Tietze sollte eine pointierte Diagnose der Situation der bildenden Kunst Mitte der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sein. Aber sie bezeichnet für uns Nachgeborene auch die Situation des beschreibenden Kunsthistorikers oder Kunstwissenschaftlers in dieser Epoche. Sie illustriert, dass die aktuelle Kunst der Zwischenkriegszeit sich dem Zeitgenossen in Form einer objektiven Erfassung und Klassifizierung in den Termini von Schulen oder Ismen zu entziehen schien. So wird diese daraus resultierende Ratlosigkeit auch zu einem Symptom für die Krise der historisch-klassifizierenden Systeme, denen das „Aktuelle“ der bildenden Kunst sich verschließt.

Die Sehnsucht nach dem Lebendigen in der Kunst war und ist wohl eine der wesentlichen Motivationen für den kritischen und wissenschaftlichen Umgang mit dieser. Die Feststellung, dass auch dieser lebendige Atem sich nicht einfangen lässt, führt bei Tietze zu dem merkwürdigen Konzept, dass die Aufgabe der Kunstwissenschaft eine Wiedererweckung des historischen Werkes sein soll. „Nicht Lebendiges aus Totem zu erklären, ist der Sinn der Kunstgeschichte, sondern aus Lebendigem Totes zu deuten, das durch diese Berüh-

rung aufhört tot zu sein oder aber – wenn es der Belebung trotz – zu dem Toten gehört, dessen Begrabung den Toten obliegt.“² Die Erfahrung mit zeitgenössischer Kunst soll den Horizont öffnen, um die dem historischen Dunkel verfallenen Werke wieder zu beleben und für den weiteren Gang der Geschichte zu retten. Die Rolle des Wissenschaftlers wird hier zu der des Demiurgen, oder besser des finalen Schöpfers, der – nachdem der Schaffensprozess des Künstlers im Werk geendet hat – die letzte Entscheidung über Tod oder Weiterleben des Werkes fällt. Diese Vorstellung verpflichtet Tietze der eigenen wissenschaftlichen Tradition durch einen Rückgriff auf Vasaris Kategorien des einerseits verachteten „vecchio“ und des andererseits verehrten „antico“. Dem älteren Werk wird gegenüber dem jüngeren der Vorzug gegeben. Tietze zeigt dadurch, dass er nie den Boden abendländisch-kunsthistorischen Fragens verlassen hat. Und konsequent erweitert er das bei Vasari noch als Gegensatzpaar gedachte Modell von „altmodisch“ und „antik“ zu einem dreiphasigen, genetischen Modell. Am Beginn lebt das Werk als „Modernes“, verfällt dann zu Unmodernem, um später, geweckt vom Betrachter, wieder in historischem Glanz zu erstrahlen.³ Ob dieser methodologische Entwurf erfolgreich sein kann, bleibt fraglich. Er zeigt aber recht klar die Schwierig-

keiten, die im Verhältnis des ordnenden Betrachters zum Werk – sei es nun historisch oder zeitgenössisch – angelegt sind. Immerhin versucht Tietze die Rollen des wertenden Kritikers und des ordnenden Historikers zu vereinen. Positionen, die George Kubler in „Die Form der Zeit“ fast vierzig Jahre später als einander ausschließend charakterisieren wird.⁴ Die Frage, wie eine lebendige Begegnung mit dem zu Geschichte gewordenen Kunstwerk möglich ist, stellt sich jedoch immer aufs Neue. Eine rein historischen Gesetzen verpflichtete Darstellung einer Künstlerpersönlichkeit und deren Œuvre läuft Gefahr, das einzelne Werk nur noch als Popanz der eigenen Prämissen vor sich her zu tragen und als bloßen Beleg zu missbrauchen. Eine Überbetonung des biographischen Aspektes wiederum verdrängt das Werk zu Gunsten der historisch rekonstruierten Person. Die Unzulänglichkeit des Stilbegriffs zeigt sich in dem Moment, in dem wir uns dem einzelnen Werk nähern: „Wann immer wir glauben, ihn greifen zu können, wie in dem Werk eines einzelnen Malers, löst er sich auf in entferntere Perspektiven, die sich im Werk seiner Nachfolger und Vorgänger finden. Stil vervielfacht sich sogar im Werk des einzelnen Malers, so dass jedes seiner Bilder eine Überfülle von latenten und fossilen Stoffen in sich birgt, die sich uns erschließt, wenn wir sein Jugend- und sein Alterswerk betrachten, das Werk seiner Lehrer und das seiner Schüler“⁵. So formuliert es Kubler treffend. Dieses Problem sah auch Tietze bereits recht klar. In einem Rückblick auf die Entwicklung der Kunst der gerade vergangenen zwanzig Jahre ortet er ein wesentliches Missverständnis der

Kunstschaftenden durch die Übernahme eines evolutionistischen Stilbegriffs in die programmatischen Manifeste der revolutionären Künstlergemeinschaften wie zum Beispiel dem „Blauen Reiter“⁶. Die „kurze Geschichte des Expressionismus“ wird als eine des Scheiterns gedeutet. Ähnlich sieht Tietze den Secessionismus oder Jugendstil nur noch als einen „Strauß vergilbter und verstaubter Papierblumen“⁷. Wenig von den Produkten dieser Epoche kann vor dem Auge des Kunstwissenschaftlers bestehen. „Nur ganz vereinzelte Spitzen, die stärksten Talente unserer Zeit, können sich in diesem Umschwung behaupten.“⁸ In dieser Rückwendung zum Künstlerindividuum, zum „Einzelgänger“ als Quelle der Produktion scheint die Lösung des Dilemmas zu liegen. Nur dieser scheint noch genügend starke Impulse zu geben, um eine ästhetische Erfahrung möglich zu machen. Freilich steht dieser Ansatz immer noch auf evolutionistischem Boden; Kunst- und Künstlergeschichte werden als Verdrängungskampf gedeutet. Ein gewisses Maß an Wahrheit mag dieser Position wohl innewohnen. Zumindest spielt diese auch heute noch in einem produktionsästhetischen Rahmen eine Rolle. „Ein Kunstwerk schlägt das andere tot“ formulierte dies Anselm Kiefer in einem Gespräch im Jahre 2005.⁹ Aber dieser Ansatz bietet noch keinen gangbaren Weg zur Lösung des Problems des „richtigen“ und erfüllenden Werkzuganges im Spannungsfeld zwischen Erleben und Beschreiben. Wie der Zugang zur Erfahrung des zeitgenössischen Werkes gefunden werden kann, der ja auch der Beginn jeder historischen Belebung sein soll, kann auch mit ihm nicht geklärt werden.

Tietze zielte mit seiner Kritik auf das Gesamte der europäischen Kunst. Obwohl aus einer österreichischen Perspektive gesehen, trifft die Diagnose der Krise der Kunst- und der Kunstwissenschaft doch einen neuralgischen Punkt dieser Epoche, den man mit Benjamin als „Erfahrungsarmut“¹⁰ bezeichnen könnte. Aus ihr resultiert ein Verlust an Beziehung sowohl zum gegenwärtigen Geschehen als auch zur Vergangenheit. Dies schlägt sich aber nicht nur im theoretischen Feld nieder. Auch die Befindlichkeit der Kunstschaffenden um 1925, zumindest in Österreich, kann mit diesem Begriff treffend beschrieben werden. Die Künstler selbst erleben ihr Verhältnis zu dem gerade Vergangenen, zu ihrem eigenen Herkommen als zwiespältig. Anton Faistauer, den man wohl als einen der wichtigsten Hoffnungsträger der österreichischen Malerei in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg bezeichnen kann, wirft in seiner Aufsatzsammlung „Neue Malerei in Österreich“ einen ähnlich schonungslosen, aber auch parteiischen Blick auf die Situation der bildenden Kunst. Seine Aufmerksamkeit gilt zwar, wie der Titel schon verrät, vor allem der österreichischen Situation. Doch auch ihm ist die Kritik am Expressionismus ein wesentliches Anliegen. Dessen Vertreter werden als „Unberufene“, „nächstbeste intellektuelle Eindringlinge“ bezeichnet. Wie überhaupt der „intellektuelle“ Maler als das Feindbild par excellence vorgeführt wird.¹¹ Die Rolle des Kunsthistorikers in diesem Szenario wird von Faistauer in einem Brief an Broncia Koller aus dem Jahr 1920 auch nicht gerade schmeichelhaft geschildert: „Bald wird man ja gar nicht mehr wissen, ob das Kunstwerk durch den Pinsel eines

Malers entsteht oder von historischen Kunsthistorikern raffinierten Affen in die Pfoten diktiert wird“.¹² Beide Zeugen, Faistauer und Tietze, vermitteln ein schlüssiges, sich wechselseitig ergänzendes Bild der österreichischen Situation dieser Tage. Die Position des Betrachters, der seinen Gegenstand nur noch als Chaos wahrnehmen kann und die des Schaffenden, der die Begriffsbildung als Übergriff und Manipulation deutet. Was sie eint, ist einzig die Ansicht des Konzepts des Historismus als Ursache dieser Krise. Dies scheint aber weniger Diagnose als Symptom für das Erleben ihrer eigenen Geschichtslosigkeit zu sein, einer Situation, in der beide sich abgeschnitten und unverbunden zu ihrem Herkommen vorfinden. Bei Faistauer zeigt sich dies auch in dem Umstand, dass er den Heroen Klimt und den einstigen Weggefährten Schiele posthum sehr kritisch charakterisiert.¹³ Was bleibt in dieser Lage, die wohl auch durch die nicht so fröhliche Apokalypse Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg bedingt wurde, übrig? Tietze nennt die innere Not des Künstlers als einzige Quelle der Kunst.¹⁴ Der Künstler Faistauer fordert eine Einkehr, die sich auf die Schöpfung, auf die Welt besinnt. Ob damit auch die reale, politische Welt gemeint ist, darf bezweifelt werden. Dieser Rückzug sollte nicht vorschnell als naiv abgetan werden. Vielleicht kann er als Reaktion auf die Banalität des Alltäglichen gelesen werden, der Heidegger wenige Jahre später in „Sein und Zeit“ einige gewichtige Seiten widmet.¹⁵ Faistauers Buch war als Manifest, als Signal eines neuen Aufbruchs gedacht. Es ist auf jeden Fall Dokument einer Verunsicherung, die zu dauerhaft und

zu tief greifend war, um nur als zeitbedingtes Phänomen abgetan zu werden.

Wo war Broncia Koller zu dieser Zeit? Folgen wir einer Charakterisierung Albert Paris Güterslohs, so lebte sie zwar nahe bei Wien, aber meilenweit von Wien entfernt.¹⁶ In ihrem im Geschmack der Wiener Werkstätte ausgebauten Gutshof in Oberwaltersdorf residierend, um fern von Einflüssen und Beeinflussung an ihren Stillleben zu arbeiten. Diese Einschätzung kann nur als eine auf selektiver Wahrnehmung fußende gedeutet werden. Broncia Koller pflegte bis zum Ende ihres Lebens ausgedehnte soziale Kontakte. Auch zu einigen jüngeren Malern, die der Generation Egon Schieles angehörten und Teil der Tafelrunde desselben gewesen waren, pflegte sie zu dieser Zeit regen Kontakt. Besonders für Anton Faistauer hatte sie eine Schwäche, wie sie in einem Brief an ihre Tochter Silvia bemerkt.¹⁷ Dieser war auch mehrmals Gast in Oberwaltersdorf. Und das Verhältnis der beiden Künstler war keineswegs ein rein technisch-formelles. Natürlich gab es handfeste Interessen, die das Verhältnis der beiden mitbestimmten. Faistauer war Mitbegründer der 1919 gegründeten Künstlervereinigung „Wassermann“ und dadurch potenzieller Veranstalter von Ausstellungen. Außerdem war er nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Tod von Klimt und Schiele eine der Integrationsfiguren der bildenden Kunst im so genannten „Restösterreich“. Für Faistauer war Broncia Koller, obwohl der Generation Klimts angehörend, eine Künstlerin, die nicht einfach übergangen werden konnte.¹⁸ Freilich war sie auch als Förderin und

Auftraggeberin ihrer Künstlerkollegen von Interesse. Hier zeigt sich eine Qualität der Künstlerin: Sie war in der Lage, immer aufs Neue lebendigen Anschluss an die aktivsten Gegenwartskünstler zu finden. In ihrer Studienzeit in München in den Jahren vor 1890 erlebte sie ihre erste künstlerische Sozialisation. Das „Münchenerische“ in ihrer Malerei verschwand recht schnell, als sie nach ihrer Rückkehr nach Wien um 1902/1903 Anschluss an die Wiener Moderne suchte und fand. Mit großer Konsequenz lebte sie diesen Entwurf, dessen Ziel wohl auch eine Ästhetisierung ihrer Lebenswelt war. Bertha Zuckerkanndl formulierte dies noch vor Gründung der Wiener Werkstätte folgendermaßen: „Mögen nun die Künstler noch diesen Schritt nach vorwärts machen und Gebrauchsgegenstände schaffen, die allen zugänglich, alle Augen durch künstlerische Eigenart erfreuen, dann hat die Zeit des Baudelaire und des Millet nicht nur eine aristokratische, wenigen Mitmenschen verständliche Kunst, sie hat auch eine Kunst, die das Gemeingut des ganzen Volkes wird.“¹⁹ Dass die Produktion der Wiener Werkstätte letztendlich im Gegenteil zu einer „Privilegierung im Luxusgegenstand“²⁰ führte, wie Peter Gorsen bemerkt, darf nicht vergessen lassen, dass der ursprüngliche Anspruch eine Transformation der gesamten Lebenswelt zu einer künstlerisch gestalteten gewesen war. Broncia Koller gestaltete nach diesem Entwurf ihre engere Umwelt und die ihrer Familie. Die beiden Wohnungen der Kollers in Wien und das Landhaus in Oberwaltersdorf wurden jeweils nach Entwürfen von Josef Hoffmann umgebaut und eingerichtet. Sie selbst jedoch entwarf nie

Gebrauchsgegenstände. Ihre eigenen künstlerischen Ambitionen waren stets scharf von den sie umgebenden Personen und Programmen getrennt. „Von so genannten Einflüssen (!) ist wenig oder gar nichts zu merken, obwohl sie Gustav Klimt und Josef Hoffmann gut gekannt hat“²¹, bemerkt Gütersloh treffend. Auf ihrem Gang durch die Wiener Kunstwelt suchte sie natürlich Anregung, Austausch und auch Anerkennung, die ihr nicht versagt blieb. Bei der Teilnahme an der Kunstschau von 1908 zeigte sich ihre Zugehörigkeit zum Kreis um Klimt. Freilich findet sich im Gemälde „Meine Mutter“ ein Nachhall der malerischen Auffassung von Klimt. Auch in „Kitzbühel“ lässt sich unschwer eine Nähe zu Schiele feststellen. Diesem war Broncia Koller in dessen letzten Lebensjahr freundschaftlich zugetan. Aber ihre eigene künstlerische Fragestellung betrieb sie mit Konsequenz und Zähigkeit. Sie reduzierte im Lauf ihrer Entwicklung die Sujets auf Stillleben, Porträts und Landschaften und entsagte jeglicher Gedanken- und Ideenmalerei. Ihre Bilder wurden im Laufe der Jahre immer stiller. Die dargestellten Gegenstände und Personen wurden in ihrer Vereinzelnung aufgefasst. Sie stellten nur noch dar, erzählten aber nichts. Das Nahe liegende und Unspektakuläre der Alltagsgegenstände wie Blumentöpfe, Körbe und dergleichen wurde zum Ausgangspunkt ihrer malerischen Untersuchungen. Sie war sich ihrer Situation sehr bewusst. Malerei war für sie kein Ausdruck ihrer Nöte, sondern Arbeit an einem ästhetischen Problem. Erzählende Bilder waren ihr unmöglich.²² In dieser Reduktion zeigt sich Broncia Koller als Vertreterin der Moderne. „Wie einer der

Griechen aus der Anabasis, den entzückten Ausruf im Munde, stand sie vor dem offenen Meer der reinen Malerei“.²³ Mit dieser für Gütersloh typischen Charakterisierung wird ein wichtiges Moment in der Kunst von Broncia Koller angesprochen, nämlich ihre Antwort auf das Problem der Abstraktion, vor das sie sich eines Tages gestellt sah. Sie löste es, indem sie Abstraktion nicht als Verbildlichung des „Gegenstandslosen“ sah, sondern als Aufhebung der Konstruktionsgesetze des Blickes am repräsentierten Gegenstand. Ein Bild wie die „Komposition mit Hermelinhummel“ von 1929 mag dies veranschaulichen. Befreit vom vorgegebenen Sinnzusammenhang malt sie im selbst geschaffenen Arrangement des Stillebens „in abstrakter Form der konkreten Dinge ein Bildnis der eigenen Person“.²⁴

Bemerkenswert und außergewöhnlich an der künstlerischen Entwicklung von Broncia Koller ist weiters, dass sie sich als eine der wenigen über die gesamte Epoche der Wiener Moderne, mit all ihren Brüchen, erstreckt. Dass sie die Situation der bildenden Kunst – wie eingangs ausgeführt – als krisenhaft wahrnahm, lässt sich weder ihrem Œuvre noch Äußerungen in ihrer Korrespondenz entnehmen. Mit einer ihr eigentümlichen Hartnäckigkeit und Disziplin gelang es Broncia Koller, an dem Problem des Sujets in der Malerei zu arbeiten. Durch eine Reduktion des narrativen Anteils und des „Bildinhaltes“ näherte sie sich vor allem in ihrem Spätstil der zwanziger Jahre der – bereits von Gütersloh als solche bezeichneten – „reinen Malerei“ an.

Die Beiträge dieses Bandes gewähren unterschiedliche Deutungs- und Annäherungsmöglichkeiten an das Werk von Broncia Koller als Voraussetzung für eine mögliche Begegnung und auch Konfrontation mit ihrer Kunst. Über die Aktualität derselben zu entscheiden, bleibt jedoch dem einzelnen Betrachter vorbehalten. Wir hoffen, mit dieser Publikation zu weiterer Beschäftigung mit dieser außergewöhnlichen Frau und faszinierenden Künstlerin anzuregen.

- 1 Hans Tietze, Die Krise des Expressionismus, in: Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und Kunstgeschichte, Wien 1925, S. 35.
- 2 Ebenda, S. 3.
- 3 Ebenda, S. 13f.
- 4 „Solche gegensätzlichen Standpunkte sind so alt wie Kunst und Geschichte. Sie tauchen in jeder Generation wieder auf: Der Künstler, der vom Wissenschaftler eine historische Bestätigung für sein Werk verlangt, bevor es noch vollendet ist, und der Wissenschaftler, der seine Position als Beobachter und Historiker mißbraucht für die eines Kritikers, indem er sich zu Fragen von gegenwärtiger Bedeutung äußert, obwohl sein Erkenntnisvermögen und seine Ausrüstung für diese Aufgabe weniger geeignet sind als für die Erforschung von Gesamtzusammenhängen und Konfigurationen der Vergangenheit, die nicht mehr den Bedingungen aktiver Veränderung unterworfen sind.“ George Kubler, Die Form der Zeit, Frankfurt am Main 1982, S. 63.
- 5 Ebenda, S. 201.
- 6 „An alledem war gewiß eine Hypertrophie der Kunstgeschichte mitschuld und wenn einige Ankläger den Expressionismus den Kunsthistorikern in die Schuhe schieben, so haben sie schon in gewissem Sinn recht. Richtiger wäre allerdings nicht die Kunsthistoriker anzuklagen, sondern den waltenden Historismus – denn jene und ihre Zahl und Geltung sind doch offenbar ein einzelnes System dieses –, auch die Künstler selbst haben sich seiner Gewalt nicht zu entziehen vermocht und manch einer hat, statt Kunst zu schaffen, einem Stil zu folgen gestrebt“. Siehe Anm. 1, S. 39.
- 7 Siehe Anm. 1, S. 21.
- 8 Siehe Anm. 1, S. 41.
- 9 „Ich überlebe nur und unterhalte mich dabei“ – Anselm Kiefer im Gespräch mit Boris Manner, in: Christian Reder (Hg.),

- Lesebuch Projekte, Wien/New York 2006, S. 82 f.
- 10 In „Kindheit und Geschichte“ (Frankfurt a. M. 2001) weist Giorgio Agamben mit gewohnter Subtilität die Bedeutung dieses Phänomens auch für unsere Epoche nach.
- 11 Anton Faistauer, Neue Malerei in Österreich, Zürich/Leipzig/Wien 1923, S. 85 u. 86.
- 12 Zit. nach Sieglinde Baumgartner, Broncia Koller-Pinell 1863–1934. Eine österreichische Malerin zwischen Dilettantismus und Profession, Monographie und Werkverzeichnis. Ungedruckte geisteswissenschaftliche Dissertation, Universität Salzburg 1989, S. 78.
- 13 Siehe Anm. 11, vgl. bes. S. 18 u. 19.
- 14 Siehe Anm. 1, S. 95.
- 15 Martin Heidegger, Sein und Zeit, 15. Auflage, Tübingen 1979. Vgl. vor allem: § 27. Das alltägliche Selbstsein und das Man.
- 16 Albert Paris Gütersloh, Reinschrift zu: Broncia Koller. Rede zur Eröffnung der Gedächtnisausstellung Broncia Koller 1863–1934, Staatsdruckerei Wollzeile, Ausstellungskatalog Wien, Juli 1961. Zit. n. Baumgartner, a.a.O., S. 81.
- 17 Brief an Silvia Koller vom 11. 01.1929; Nachlass Broncia Koller, Oberwaltersdorf.
- 18 In einem Brief an Felix Albrecht Harta bezüglich der Vorbereitungen zur ersten Ausstellung der Künstlervereinigung „Der Wassermann“ urgiert er eine Teilnahme Broncia Kollers an dieser Ausstellung: „Du sollst nicht vergessen, auch Frau Koller zur Salzburger Ausstellung einzuladen. Wenn wir Frauen ausstellen, so ist sie nicht zu umgehen. Du sollst sie nicht juriefrei einladen, aber einladen möchte ich sie doch. Du kannst ja die beiden Stilleben verlangen, die gewiß ganz gut sind. Wir haben sie wahrscheinlich neulich gekränkt, und doch möchte ich von ihr behaupten, dass sie künstlerisches Herz hat, wenn es auch häufig durchgeht, andererseits ist ihre Kunstförderung ganz ansehnlich, so dass wir auch deretwillen Entgegenkommen zeigen sollten.“ Franz Fuhrmann, Anton Faistauer – Briefe an Felix Albrecht Harta, in: Jahresschrift des Salzburger Museums Carolino Augusteum. Salzburg 1961. Zit. n. Tobias Natter, Broncia Koller Pinell, Wien 1993.
- 19 Bertha Zuckerandl, Modernes Kunstgewerbe, in: Die Zeit, Nr. 119, 9. 01. 1897, S. 26
- 20 Peter Gorsen, Jugendstil und Symbolismus in Wien um 1900, in: Christian Brandstätter (Hg.), Wien 1900. Kunst und Kultur, Wien 2005, S. 33
- 21 Siehe Anm. 16.
- 22 „Gerade ich will oft etwas ausdrücken und erzählende Bilder sind mir unmöglich“. Brief an Silvia Koller vom 24. 04. 1924, Nachlass Broncia Koller, Oberwaltersdorf.
- 23 Albert Paris Gütersloh, Broncia Koller, Nachruf. Wiener Zeitung 29. 04. 1934.
- 24 Siehe Anm. 16, S. 82.