

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Philip Gustons Ku-Klux-Klan Darstellungen. Eine kontroverse
Rezeption

verfasst von | submitted by

Dott.ssa. Dina Rosenhek

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Dr. Magdalena Nieslony M.A.

Abstract

Die folgende Masterarbeit untersucht die Rezeption von Philip Gustons Darstellungen der Figuren in Kostümen des Ku-Klux-Klans im Laufe der Kunstgeschichte. Das Ziel meiner Recherche war das Spannungsfeld zwischen der Kunst und deren Rezeption, sowie die kulturellen, historischen, wie auch politischen Faktoren, die den verschiedenen Interpretationen zugrunde gelegen sind, zu untersuchen und zu beschreiben.

Im Fokus stehen dabei zwei Kontroversen, deren Ursache auf die Klan-Darstellungen zurückzuführen war. Zum einen die Kontroverse um die Verschiebung der Retrospektive *Philip Guston Now*, die im Jahr 2020 losgetreten worden ist, zum anderen die Kontroverse rund um die Ausstellung, die 1970 in der Marlborough Gallery in New York eröffnet wurde, bei der die Klan-Darstellungen, die den gewalttätigen, rassistischen, sowie antisemitischen Geheimbund in comichafter Darstellungsweise, in banalen Situationen des Alltags zeigen, zum ersten Mal ausgestellt wurden. Anhand dieser Kontroversen untersuche ich die Faktoren, die für die Rezeption entscheidend waren und gehe der Frage nach, inwiefern sich die geistes-geschichtlichen Kontexte und dadurch die ästhetischen, moralischen und politischen Kriterien der Kritik an der Kunst verändert haben. Dies wird anhand der Analyse von monographischen Arbeiten, Ausstellungskatalogen, wissenschaftlichen Artikeln und Kritiken, die sich mit Gustons Klan-Darstellungen auseinandersetzen, erreicht. Während der rezenteren Kontroverse im Jahr 2020 vor allem identitätspolitische Faktoren zugrunde lagen, so waren in den 1970er Jahren formalistische Überlegungen ausschlaggebend für die Rezeption. Die Arbeit liefert einen Überblick über die verschiedenen Rezeptionen der Klan-Darstellungen und zeigt diverse Blickwinkel, Prämissen und Bewertungen der letzten fünfzig Jahre, auf. Ich behandle im Rahmen dieser Arbeit auch die Frage nach dem „Repräsentationsrecht“ in der Kunst, sowie das Thema der Identität. Wesentlich ist die Debatte, welche Künstler sich die Leidensthematik von Minderheiten „aneignen“ dürfen und inwieweit Kunst politisch und emotional störend sein darf. Ich befasse mich mit der Darstellung der „Banalität des Bösen“ und der Beziehung von Malstil, Form und Inhalt in der Kunst.

The following master's thesis examines the reception of Philip Guston's depictions of figures in Ku Klux Klan costumes throughout art history. The aim of my research was to examine the dynamic relationship between art and its reception, as well as the cultural and political factors underlying the various interpretations. The focus of this thesis lies on two controversies, that were triggered by Guston's representations of *Klansmen*. One of the controversies, surrounding the postponement of the retrospective *Philip Guston Now* unfolded in 2020. The other controversy sparked off in 1970, when the Klan depictions, which show the violent, racist and antisemitic hate organization in a comic-like manner in banal activities of everyday life, were exhibited for the first time at the Marlborough Gallery in New York. By taking these two controversies into consideration, I examine the factors that are decisive for the reception and investigate in which ways the historical contexts and the aesthetic, moral and political criteria of criticism of art have changed. This is achieved by a detailed analysis of monographic works, exhibition catalogues, academic articles and reviews that deal with Guston's Ku Klux Klan depictions. The thesis is an attempt to examine the various factors on which the evaluations of the artistic work were based. While identity-politics had an impact on the more recent controversy in the year 2020, formalistic considerations were crucial for the reception in the 1970s. This thesis provides an overview of the various receptions of the Klan representations and the different perspectives, premises and evaluations over the last fifty years. In this paper the debate of the "right of representation" in art, as well as the topic of identity, the representation of the "banality of evil" and the relationship between painting style, form and content in art are addressed.

Inhalt

1. Einleitung	S.1
2. Forschungsstand.....	S.3
3. <i>Philip Guston</i> „Now“ – Die Chronik einer Kontroverse.....	S.4
3.1. Die Verschiebung der Retrospektive <i>Philip Guston Now</i>	S.4
3.2. Selbstzensur, ein Symptom von „Cancel Culture“.....	S.6
3.3. Rezeption im digitalen Kontext.....	S.7
3.4. <i>Paranoid Reading</i>	S.8
3.5. Stellungnahmen gegen die Verschiebung.....	S.8
3.6. Begründungen für die Verschiebung – Die Problematik des strukturellen Rassismus.....	S.12
3.7. Die Frage nach der kulturellen Aneignung.....	S.15
4. Dana Schutz‘ Gemälde <i>Open Casket</i> - Ein Präzedenzfall.....	S.16
4.1. Die Kontroverse um das Gemälde <i>Open Casket</i>	S.16
4.2. Identität als Legitimation für Empathie und Repräsentationsrecht.....	S.17
4.3. Eine ästhetische Kritik.....	S.19
4.4. Kulturelle Aneignung versus Essentialistische Zensur.....	S.20
5. Identitätspolitik.....	S.22
5.1. Identitätspolitik – Eine Begriffserklärung.....	S.22
5.2. Der Separatismus innerhalb der Identitätspolitik.....	S.23
5.3. Der ausgeklammerte Antisemitismus.....	S.25
6. Gustons Identität in der Kunstgeschichtsschreibung.....	S.28
6.1. Gustons „maskierte“ jüdische Identität.....	S.28
6.2. Gustons Auseinandersetzung mit jüdischer Literatur.....	S.29
6.3. Die Klan-Gestalten in Gustons Oeuvre.....	S.31

7. Die Rezeption von Gewaltdarstellungen.....	S.34
7.1. Das Betrachten von Leid und Gewalt in der Kunst.....	S.34
7.2. Die Banalität des Bösens.....	S.36
7.3. Symbolische versus explizite Darstellung von Gewalt.....	S.38
8. Die Rezeption von Gustons „Marlborough Show“ im Jahr 1970.....	S.40
8.1. Die „Rückkehr“ der figurativen Darstellung.....	S.40
8.2. Der Abstrakte Expressionismus.....	S.43
8.3. Gustons „Rückkehr“ zur Figuration.....	S.46
8.4. Hilton Kramers Kritik.....	S.49
8.5. Harold Rosenbergs Kritik.....	S.55
8.6. Robert Hughes Kritik.....	S.57
9. Reflexionen über die 1970er Kontroverse.....	S.59
9.1. Die formalistische Kritik unter Kritik.....	S.59
9.2. Eine „zyklische Ikonographie“.....	S.62
10. Die positive Rezeption Gustons Spätwerks.....	S.63
11. Reflexionen über die Rezeption Gustons Spätwerks.....	S.66
12. Fragen der Kunstgeschichtsschreibung.....	S.69
13. Conclusio.....	S.70

Literaturverzeichnis

Abbildungsnachweise

Abbildungen

Anhang

1. Einleitung

Die folgende Arbeit untersucht die Rezeption von Philip Gustons Klan-Darstellungen im Laufe der Kunstgeschichte und legt den speziellen Fokus auf zwei Kontroversen, die durch diese Darstellungen ausgelöst wurden. In der Literatur wird Gustons Spätwerk als allegorisch betrachtet, vor allem seine Klan-Darstellungen werden als Allegorien sozialer Ungerechtigkeit und als Symbole rassistischer Gewalt angesehen, die der Gesellschaft den Spiegel vorhalten und die Hegemonie und Mitschuld der weißen amerikanischen Bürger anprangern. Diese Gestalten, die in der Literatur durch bewertende Benennungen, wie „Schurken“ oder cartoonhafte Bösewichte charakterisiert werden, wurden von dem Künstler selbst auch deskriptiv, schlicht als *the hoods*, bezeichnet.¹

Im Rahmen dieser Arbeit nimmt die Analyse von Texten, die sich mit den Klan-Darstellungen befassen, und nicht die Bildanalyse selbst, einen wesentlichen Teil der Arbeit ein.

Im ersten Kapitel wird die Kontroverse, die durch die Verschiebung der Retrospektive *Philip Guston Now* im Jahr 2020 ausgelöst wurde, beleuchtet und anhand der verschiedenen Argumente wird ein Gesamtbild der Debatte erstellt.

Um die mögliche negative Rezeption, die von den Museumsdirektoren befürchtet wurde, nachvollziehen zu können, wird im darauffolgenden Kapitel der Fall rund um das Gemälde *Open Casket* (2016) von der Künstlerin Dana Schutz, welches selbst einer Kontroverse im Jahr 2017 zugrunde lag, erläutert.

Als wichtige Grundlage um die Kontroverse bezüglich der Verschiebung der Retrospektive Gustons in einen politischen und kulturellen Kontext zu setzen, dient die Auseinandersetzung mit der Identitätspolitik, des Rassismus und der kulturellen Aneignung und den kritischen Erörterungen eben dieser. Der essentialistische Aspekt der Identitätspolitik, sowie die Problematik des Antisemitismus werden dargelegt.

Da die Identität eine wesentliche Rolle zu der Lesart der Kunstwerke beiträgt, wird in einem weiteren Kapitel auf Gustons jüdische Identität eingegangen, die nicht nur sein Werk beeinflusst hat, sondern auch ausschlaggebend für die Interpretation der Werke und somit der Rezeption im Laufe der Geschichte ist.

¹ Mayer 2021.

Im siebenten Kapitel wird Susan Sontags literarisches Werk *Regarding the Pain of Others* (*Das Leiden anderer betrachten*) herangezogen, um ihre Ansätze über die Reflexion von der Rezeption von Kunstwerken, die Gewaltsymbolik beinhalten, aufzugreifen. Anhand dieser wird den irritierenden Aspekten der Klan-Darstellungen Gustons nachgegangen.

Den Klan-Gestalten, die maskiert und unbestraft in alltäglichen Situationen aufzufinden sind, wird bei mancher Beschreibung sogar ein Hauch von Unschuld und Verletzlichkeit zugeschrieben. Die Darstellung der Banalität des Bösen und der Ambiguität der Darstellungsweise lassen viele Interpretationsmöglichkeiten zu. Im Laufe dieser Arbeit, werde ich auf den Begriff der Banalität des Bösen, der in der Literatur im Hinblick auf Gustons Darstellungen verwendet wird, eingehen.

Den Darstellungen der „Banalität des Bösen“ von Gustons Spätwerk werden die expliziteren Darstellungen der gewaltvollen Klan-Gestalten seines Frühwerks gegenübergestellt.

In einem weiteren Kapitel wird auf die Rezeption von Gustons Marlborough-Ausstellung im Jahr 1970 eingegangen, im speziellen auf die Kritik bezüglich der Klan-Darstellungen seines Spätwerks. Einige Kritiken aus dem Jahr 1970, die sich auf diese Ausstellung beziehen, werden nicht nur unter dem Aspekt formaler Bewertungen untersucht, sondern es werden auch die Auffassungen hinsichtlich des Sujets der Darstellungen und deren politische Implikationen erforscht.

Die damalige Rezeption wird in einem größeren kunstgeschichtlichen und politischen Diskurs gesetzt um die Grundlagen der jeweiligen Rezeptionen zu erfassen. Dabei werden sowohl die „Glaubensansätze“, die dem abstrakten Expressionismus zugrunde lagen, als auch die Dilemmas des Diskurses der Moderne betrachtet. Kritische Reflexionen über die Kritiken aus dem Jahr 1970 werden im neunten Kapitel in Erwägung gezogen.

In den darauffolgenden Kapiteln wird ein Blick auf den Wandel bezüglich der Rezeption von Gustons Spätwerks geworfen, und den Fragen über Rezeption und der Kunstgeschichtsschreibung nachgegangen.

Durch die Gegenüberstellung der Kontroverse, die im Jahr 2020 ihren Anfang nahm, mit den Kritiken aus den 1970er Jahren und den Rezeptionen der vergangenen Jahrzehnte wird erforscht, ob und wie sich der Diskurs um die Klan-Darstellungen von formalen auf moralische und identitätspolitische Kriterien verschoben hat. Es gilt aufzuzeigen, wie die

kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen prägend für die Rezeption und Beurteilung der Klan-Darstellungen sind.

2. Forschungsstand

Zahlreiche Publikationen befassen sich ausführlich mit Philip Gustons Oeuvre, da er als ein wichtiger Vertreter des abstrakten Expressionismus gilt und die Gemälde seines Spätwerks heutzutage zu den Pionierarbeiten der postmodernen figurativen Malerei zählen. Sein Werk wurde in wichtigen Institutionen ausgestellt und daher erschienen dazu auch entsprechende Ausstellungskataloge. Der Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Philip Guston: Retrospective*, die der Kunsthistoriker und Kurator Michael Auping kuratiert hatte, enthält eine gute Einführung in Gustons Werk und seine künstlerische Entwicklung.² Darin wird unter anderem auf Gustons Abkehr von der Abstraktion, seine Rückkehr zur Figuration und auf die kontroverse Rezeption der Gemälde seines Spätwerks eingegangen.

Einen persönlicheren Einblick in das Leben und Schaffen Gustons bietet seine Tochter Musa Mayer, Präsidentin der Guston Foundation, in ihrem Buch *Night Studio: A Memoir of Philip Guston* (1988). In diesem Buch führt sie auch ihre Gedanken bezüglich der negativen Rezeption der Ausstellung in der Marlborough Gallery im Jahr 1970 aus. Der Kunsthistoriker Robert Storr, der schon im Jahr 1986 eine umfassende Monographie über Guston herausgegeben hatte, befasste sich in seiner zweiten Monographie über Guston, die 2020 unter dem Titel *Philip Guston: A Life Spent Painting* erschienen ist, mit der Rezeption von Gustons verschiedenen künstlerischen Phasen und untersucht die Schwankungen innerhalb des Geschmacks und der Interpretationsweisen von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis hin zu den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts. Einen kritischen Ansatz über die Rezeption von Gustons Werk und die Dilemmas der modernistischen Kunstgeschichte hat die Kunsthistorikerin Dore Ashton in der Monographie *Yes, but...A Critical Study of Philip Guston* schon im Jahr 1976 dargelegt.

In der Literatur wird auf einige Kritiken aus dem Jahr 1970 eingegangen, wie auf Hilton Kramers *New York Times* Artikel *A Mandarin Pretending to be a Stumblebum*, Robert Hughes' Artikel *Ku Klux Komix*, der im *Time Magazine* erschienen ist, sowie Rosenbergs *New Yorker* Rezension *Liberation from Detachment*. Der Kunsthistoriker Robert Slifkin geht in dem Artikel *Ugly Feelings. Robert Slifkin on Philip Guston and white privilege*, der im

² Kat. Ausst. Modern Art Museum of Fort Worth 2003.

Jahr 2021 als einer von fünf Beiträgen anlässlich der Debatte um die Verschiebung der Retrospektive *Philip Guston Now* im Magazin Artforum erschienen ist, auf Rosenbergs Artikel ein. So erweisen sich einige Zeitungsartikel, die sowohl über die Verschiebung der Retrospektive im Jahr 2020, als auch über die Kritiken der Marlborough-Ausstellung aus dem Jahr 1970 berichten, als Primär- und Sekundärliteratur. Die rezente Kontroverse um die Retrospektive *Philip Guston Now*, die hauptsächlich in digitalen und analogen Medien ausgetragen wurde, ist unter anderem in Zeitschriften, wie *The New Yorker*, *The New York Times* oder *The Guardian* und in den verschiedenen Magazinen für Kunst, wie *Artforum*, *ARTnews* oder auch *The Art Newspaper* behandelt worden. Obwohl in der Berichterstattung über die kontroverse Verschiebung der Retrospektive der Konsens herrscht, dass es sich bei den Klan-Darstellungen um rassismuskritische Darstellungen handle; divergieren die Meinungen bezüglich der Notwendigkeit einer Rekontextualisierung der Werke und des Abwartens auf einen politisch weniger problematischen Zeitpunkt, um die Kunstwerke zu präsentieren und potentielle Missinterpretationen zu vermeiden. In meiner Arbeit untersuche ich, die Faktoren, die den divergierenden Meinungen zugrunde liegen.

Der Katalog *Philip Guston Now*, der im Jahr 2020 begleitend zur Retrospektive und in Folge der Verschiebung der Retrospektive noch vor der Eröffnung der Ausstellung herauskam, ist besonders relevant. Für die Kontextualisierung von Gustons Werken, insbesondere für die Klan-Darstellungen im Hinblick auf die Rassismus-Thematik, hatten die Kuratoren verschiedene Sichtweisen, wie zum Beispiel von den Künstlern Trenton Doyle Hancock, William Kentridge, Glenn Ligon und Art Spiegelman für die Textbeiträge im Katalog eingeholt.

3. Philip Guston „Now“ – Die Chronik einer Kontroverse

3.1. Die Verschiebung der Retrospektive *Philip Guston Now*

Der Titel der Retrospektive *Philip Guston Now*, die im Juni 2020 in der National Gallery of Art in Washington eröffnet hätte werden sollen und wegen der Corona-Pandemie auf das Jahr 2021 verschoben wurde, bekam eine ironische Note, als aus dem „Now“ das Jahr 2024 und schließlich doch das Jahr 2022 wurde. In einer gemeinsamen Stellungnahme, welche am 21. September 2020 veröffentlicht wurde, ließen die vier Museumsdirektoren der Wanderausstellung, die Direktorin der National Gallery of Art in Washington, D.C. Kaywin

Feldman, Frances Morris, Direktor der Tate Modern in London, Direktor des Museums of Fine Arts in Boston Matthew Teitelbaum und Gary Tinterow, Direktor des Museums of Fine Arts in Houston, verlautbarten, dass sie die seit fünf Jahren geplante Retrospektive *Philip Guston Now*, auf das Jahr 2024 verschieben würden.³ Die Welt, hieß es in der Stellungnahme, habe sich in den fünf Jahren verändert: die globale Gesundheitskrise, sowie das in den Vereinigten Staaten in Gang gesetzte „*racial justice movement*“ hätte die Museumsdirektoren dazu veranlasst, das Ausstellungsprogramm zu überdenken, um ihrer Verantwortung gerecht werden zu können, den Dringlichkeiten der Zeit zu begegnen. Um der Verpflichtung nachgehen zu können, die Fragen, die Gustons Werk aufwirft, zu überdenken, hielten es die Museumsdirektoren für notwendig, weitere Stimmen und Perspektiven miteinzubeziehen. „*We are postponing the exhibition until a time at which we think that the powerful message of social and racial justice that is at the center of Philip Guston's work can be more clearly interpreted*“, hieß es des Weiteren in der Stellungnahme.⁴ Für die Retrospektive wurden im Gesamten hundertfünfundzwanzig Gemälde und siebenzig Zeichnungen ausgewählt, dabei hätte die Auswahl in den verschiedenen Museen aus wirtschaftlichen und logistischen Gründen variiert.

Die Botschaft von Gerechtigkeit, welche in der Stellungnahme erwähnt wurde, bezieht sich, auch wenn nicht explizit benannt, auf Gustons Darstellungen von in weißen Kapuzen umhüllten Gestalten, die an den Ku-Klux-Klan erinnern. Mit diesen Darstellungen richtete Guston in den 1930er Jahren und Ende der 1960er Jahre sein Augenmerk auf den Rassismus in Amerika. Insgesamt sollen fünfundzwanzig Werke, darunter sowohl Zeichnungen als auch Gemälde, ausschlaggebend für die Entscheidung, die Retrospektive zu verschieben, gewesen sein.⁵ In einem *New York Times* Artikel ist von vierundzwanzig Werken, die an den Klan erinnern und von zwei weniger expliziten Werken die Rede.⁶ Bei den Klan-Gemälden handelt es sich nicht um unbekannte Werke. Sie zählen zu den namhaftesten Werken Gustons und sind in einigen der bedeutendsten Kunstinstitutionen vertreten; wie zum Beispiel im Museum of Modern Art in New York, dem San Francisco Museum of Modern Art, dem Whitney Museum of American Art, dem Hirshhorn Art Museum and Sculpture Garden in Washington, dem Art Institute of Chicago, dem Seattle Art Museum, dem Cleveland Museum of Art, dem Berkeley Art Museum and Pacific Film Archives, dem Denver Art Museum, dem Harvard

³ Die Retrospektive wurde zuvor schon einmal wegen der Covid-19 Pandemie verschoben.

⁴ Feldman/Morris/Teitelbaum/Tinterow 2020.

⁵ Halperin 2020.

⁶ Farago/Jacobs 2020.

Art Museums, der National Gallery of Australia, der Tate in London und im Städel Museum in Frankfurt.⁷ Man befürchtete, dass die Darstellungen der Klan-Figuren, die in die Kunstgeschichtsschreibung als Symbol rassistischer Gewalt eingegangen sind, missverstanden werden würden. Die Resonanz und Auswirkungen der Bilder, die auf den Klan anspielen würden, dürften nach George Floyds Ermordung nicht ausgeklammert werden, hieß es bei den Befürwortern der Verschiebung der Retrospektive. Der Mord am Afroamerikaner George Floyd durch einen Polizeibeamten in Minneapolis im Jahr 2020 hatte weltweite Proteste gegen strukturellen Rassismus und Polizeigewalt ausgelöst. Eine zentrale Rolle spielte dabei die „Black Lives Matter“-Bewegung. Angesichts der politisch angespannten Lage, dem Leid der schwarzen Bevölkerung und des in den Kunstinstitutionen vorhandenen ungelösten Problems des strukturellen Rassismus, drückte auch der Kunstkritiker Jerry Saltz in seinem am 1. Oktober 2020 veröffentlichten Artikel „4 Museums Decided This Work Shouldn’t Be Shown. They’re Both Right and Wrong“ Verständnis für die Entscheidung die Retrospektive zu verschieben aus.⁸

3.2. Selbstzensur, ein Symptom von „Cancel Culture“

Während es Stimmen gab, welche die Verschiebung der Retrospektive, in einer Zeit, die von gesellschaftlichen Spannungen und rassistischer Gewalt geprägt war, als berechtigt ansahen und sich für eine Rekontextualisierung der Werke aussprachen, sahen andere darin einen Akt der vorauseilenden Selbstzensur, ein Symptom von „Cancel Culture“ und somit einen Angriff auf die Freiheit der Kunst. Auch angesichts des damaligen Präsidentschaftswahlkampfes in den Vereinigten Staaten erweckte die Verschiebung den Eindruck, dass die Museen sich aus den gesellschaftlichen Konflikten heraushalten wollten. Die Verschiebung wurde als Zeichen einer Ohnmacht der Museen interpretiert, die nicht in der Lage zu sein schienen, sich auf die politischen Umstände entsprechend einstellen zu können. Dies, obwohl sich die Kuratoren schon mit den heiklen Themen wie Rassismus und Antisemitismus auseinandergesetzt hatten, wie ich aus dem damals schon veröffentlichten Katalog der Retrospektive entnehmen konnte.⁹ Auch wenn die Beweggründe der Museumsdirektoren angesichts der angespannten

⁷ Godfrey 2020.

Die Informationen sind aus Mark Godfreys Instagram Post vom 25 September 2020 entnommen.

⁸ Saltz 2020.

⁹ Der Katalog wurde 2020 veröffentlicht um die retrospektive Museumsausstellung zu begleiten und man konnte ihn somit vor der Eröffnung der Retrospektive, die letztendlich auf 2022 verschoben wurde, einsehen. Am 28. Oktober 2020 kündigte die National Gallery of Art an, dass die Guston Retrospektive nun doch im Jahr 2022

Lage, nach George Floyds Tod und den darauffolgenden „Black Lives Matter“ Protesten, nachvollziehbar erscheinen mögen, so hätte laut der nigerianisch-britischen Kuratorin und Kunsthistorikerin Aindrea Emelife die Entscheidung die Retrospektive zu verschieben, den Anschein einer doppelten Zensur, die aus Angst vor den Reaktionen der radikalen Linken und auch der radikalen Rechten resultierte.¹⁰

3.3 Rezeption im digitalen Kontext

Die Fähigkeit der kulturellen Institutionen den Diskurs über Kunst zu dominieren und somit den Kontext festzulegen hat in Zeiten von sozialen Medien nachgelassen. Der Kontext der Rezeption eines Kunstwerkes verändert sich im Netz, wo einzelne Werke aus dem durchdachten kuratorischen Konzept eines Museums oder einer Galerie gerissen, einem großen Publikum und einem vorherrschenden Diskurs begegnen. In diesem Zusammenhang verwendet der Kunstkritiker Ben Davis den Begriff „*context collapse*“, ein Begriff der 2008 von dem Kulturanthropologen Michael Wesch in der Vorlesung „An Anthropological Introduction to YouTube“ eingeführt wurde.¹¹ In der Situation von „*context collapse*“ ist wenig Platz für Nuancen gegeben.¹² Die Social-Media Plattformen, die Menschen die Gelegenheit bieten, sich eine Meinung zu bestimmten Themen zu bilden und zu äußern, die sonst von politischen und kulturellen Diskursen ausgeschlossen sind, begünstigen zugleich auch einen unkontrollierten Raum für Protest. Dieser Raum ist nicht unumstritten, da sogenannter *Slacktivism* begünstigt wird, eine Art von Aktivismus, die ohne tiefgründige Auseinandersetzung mit der Thematik erfolgt und bei der Bekundungen von Solidarität oder Verurteilung leicht ausgesprochen würden. Da die Assoziationen, die in einem Museum durch das Zusammenspiel mehrerer Werke und den Ausstellungsbeschriftungen erzeugt werden können, im Netz nicht vorhanden sind, könnte dies leichter zu möglichen Fehlinterpretationen führen.

stattfinden würde. Die Pressesprecherin des Museums Anabeth Guthrie versicherte gegenüber der New York Times, dass die erneute Verschiebung nichts mit der Kritik an der vorherigen Verschiebung zu tun hätte.

¹⁰ Carrigan/Luke 2020.

“[...] I think they’ve missed the mark, they fast forwarded us into an age of double censorship, from the left as well as the right.”

¹¹ Davis 2020.

¹² Davis 2020.

3.4. *Paranoid Reading*

Der Kunstkritiker Ben Davis verweist in seinem Artikel “The Strongest Reactions to the Philip Guston Show’s Postponement Miss Two Key Points. Here’s What They Are - and Why They Matter” vom 15. Oktober 2020 auf den Aufsatz *Paranoid Reading and Reparative Reading* von der Literaturkritikerin Eve Kosofsky Sedgwick.¹³ Der Begriff *paranoid reading* bezieht sich auf eine Art des Interpretierens, bei der die eventuellen negativen Assoziationen, die bei jemandem hervorgerufen werden können, antizipiert und befürchtet werden. Laut Davis lagen genau jene möglichen Fehlinterpretationen durch die Figuren, die den Klan evozieren, der Verschiebung zu Grunde.

3.5. Stellungnahmen gegen die Verschiebung

Den Museen wurde der Vorwurf, gemacht unangenehme Diskussionen, die notwendig wären um gesellschaftliche Debatten voran zu bringen, zu vermeiden. Das Argument, dass die Entscheidung die Retrospektive zu verschieben, aus Solidarität zur afroamerikanischen Bevölkerung erfolgt sei, sei laut dem Kunsthistoriker Robert Storr unzutreffend, denn gerade Gustons Werk sei eine „*declaration that Black Lives Matter*“.¹⁴ Es würde sich bei der Verschiebung um einen feigen und zugleich bevormundenden Akt des kulturellen Establishments handeln, um sich selber vor Kritik zu schützen. Doch geschah das Gegenteil: die Verschiebung zog eine unmittelbare Kontroverse nach sich, die eine Debatte über Zensur, die Freiheit der Kunst, Rassismus und soziale Gerechtigkeit auslöste. Nach der Ankündigung der Museumsdirektoren, nahm Musa Mayer, Philip Gustons Tochter und Präsidentin der Philip Guston Foundation, gegen die Verschiebung Stellung und verteidigte Gustons Darstellungen, die im Zentrum der Kontroverse standen. „*They plan, they plot, they ride around in cars smoking cigars. We never see their acts of hatred. We never know what is in their minds. But it is clear that they are us. Our denial, our concealment*“, führte Mayer über die Klanfiguren (Abb.1) aus.¹⁵ Guston hätte es, laut Mayer in diesen Darstellungen gewagt, die Schuld und Mitschuld der Weißen zu offenbaren. „*My father dared to unveil white culpability, our shared role in allowing the racist terror that he [Guston] had witnessed since boyhood, when the Klan marched openly by the thousands in the streets of Los Angeles.*“¹⁶

¹³ Davis 2020.

¹⁴ Emelife 2020.

¹⁵ Cascone 2020.

¹⁶ Harris 2020.

Gustons Werk würde dem weißen Amerika einen Spiegel vorhalten. *“Half a century ago, my father made a body of work that shocked the art world. Not only had he violated the canon of what a noted abstract artist should be painting at a time of particularly doctrinaire art criticism, but he dared to hold up a mirror to white America, exposing the banality of evil and the systemic racism we are still struggling to confront today.”*¹⁷ Die Bilder stellen nicht nur das Böse der weißen Vorherrschaft in ihrer extremsten Form, die sich im gewaltvollen Ku-Klux-Klan manifestieren, dar, sondern auch die weniger offensichtliche, etwas verborgene Form des Privilegs der Weißen. Die Darstellungen würden, laut Mayer, genau den Nerv der Zeit treffen und die Gefahr liege nicht darin, das Werk von Guston anzuschauen, sondern wegzuschauen.¹⁸ Die Verschiebung würde nur die notwendige Konfrontation und Diskussion verzögern. Am 30. September 2020 wurde ein offener Brief als „Open Letter: On Philip Guston Now“ in *The Brooklyn Rail* veröffentlicht und von um die neunzig Personen, die im Kunstbereich tätig sind, einschließlich Kunsthistorikern, Kritikern, Kuratoren, Kunsthändlern, Sammlern, Dichtern, Choreographen und Künstlern unterzeichnet. Unter den Unterzeichnenden waren einige bedeutende Künstler, wie Nicole Eisenman, Amy Sillman, Hito Steyerl, Vija Celmins, R.H. Quaytman, Kiki Smith, Peter Doig, Matthew Barney, Rirkrit Tiravanija und Wayne Thiebaud. Der Brief erreichte mit der Zeit bis über 2600 Unterschriften. Er wurde hauptsächlich vom Kunsthistoriker und Kunstkritiker Barry Schwabsky verfasst und von der Künstlerin Adrian Piper überarbeitet. In diesem offenen Brief drückten die Unterzeichnenden ihren Schock und ihre Enttäuschung über die Ankündigung der Aufschiebung der Retrospektive aus. Die von den Institutionen gegebene Erklärung für diese Entscheidung, sei dem Brief zufolge, ein öffentliches Eingeständnis für ihr Versäumnis, sich nicht genügend vorbereitet zu haben, um sich den Herausforderungen der Zeit stellen zu können. Das mangelnde Vertrauen in die Intelligenz ihres Publikums und das Gefühl der Ohnmacht, das Werk eines Künstlers dem Publikum nicht genügend erklären zu können, würde *white culpability* am besten demonstrieren. Die Institutionen hätten erkannt, dass das Thematisieren von *white supremacy* nicht nur die Vergangenheit betreffen, sondern auch unbequeme Fragen über gegenwärtige Strukturen der Museen, hinsichtlich der

¹⁷ Helmore 2020.

¹⁸ Harris 2020.

“My father dared to unveil white culpability [in this series of works], our shared role in allowing the racist terror that he had witnessed since boyhood, when the Klan marched openly by the thousands in the streets of Los Angeles. As poor Jewish immigrants, his family fled extermination in the Ukraine. He understood what hatred was. It was the subject of his earliest works. [...] This should be a time of reckoning, of dialogue. These paintings meet the moment we are in today. The danger is not in looking at Philip Guston’s work, but in looking away.”

class and racial foundations, aufwerfen würde.¹⁹ Die Museen müssten sich ihrer Geschichte und auch der Geschichte ihrer eigenen Vorurteile stellen. Der Brief forderte die Institutionen auf, den ursprünglich geplanten Zeitplan der Retrospektive *Philip Guston Now* einzuhalten um die Geschichtsaufarbeitung voranzutreiben. Das Verstecken der Ku-Klux-Klan Bilder, die verdeutlichen, dass Gerechtigkeit noch nicht erreicht wurde, wäre dem Bestreben nach Gerechtigkeit nicht förderlich. Auch der Kunstkritiker der *New York Times* Jason Farago appellierte in seinem Artikel vom 30. September 2020 „The Philip Guston Show Should Be Reinstated“, die Ausstellung nicht zu verschieben. Ein Museum, welches nicht in der Lage sei, Gustons Werke auszustellen, hätte auch nicht die entsprechenden Voraussetzungen, Ausstellungen kontroverser Künstler wie Paul Gauguin oder Francis Picabia zu organisieren und würde so zu einem *dusty storehouse of dead things* verkommen.²⁰ Die Absage würde einem Museum und dessen Mission, Werke zu interpretieren und entsprechend vermitteln zu können, nicht gerecht werden. Laut Farago waren die Museen im Jahr 2020 dermaßen risikoscheu, dass die Entscheidung die Gemälde nicht ausstellen zu wollen, die bei der letzten Guston Retrospektive von 2003-2004 ohne Zwischenfälle rezipiert wurden, schon an Zensur grenze. Da die Verschiebung der Retrospektive nicht durch äußere Kritik erfolgte, sondern eine museumsinterne Entscheidung war, stuft Farago diese schlimmer als die Absage von Robert Mapplethorpes Ausstellung *The Perfect Moment*, durch die Corcoran Gallery of Art in Washington im Jahr 1989 ein.²¹ Ob die Entscheidung die Retrospektive zu verschieben, tatsächlich nur von den Direktoren ausging, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, der Einfluss den Sponsoren auf Museumsdirektoren haben, ist in Betracht zu ziehen. Die National Gallery of Art in Washington wurde bei der Entscheidung, die Retrospektive zu verschieben, von den Trustees des Museums unterstützt. Der Präsident der Ford Foundation und Philanthrop Darren Walker, einer der Trustees, meldete sich im Rahmen der Debatte zu Wort. Laut Walker würden diejenigen, die die Verschiebung der Retrospektive nicht nachvollziehen könnten, verkannt haben, dass sich der Kontext in den Vereinigten Staaten in den vergangenen Monaten hinsichtlich rassistischer und provozierender Bilder, unabhängig von der Intention und Integrität des Künstlers, verändert hätte.²² Laut Barry Schwabsky würde

¹⁹ The Brooklyn Rail 2020.

“[...]Rarely has there been a better illustration of “white” culpability than in these powerful men and women’s apparent feeling of powerlessness to explain to their public the true power of an artist’s work—its capacity to prompt its viewers, and the artist too, to troubling reflection and self-examination.”

²⁰ Farago 2020.

²¹ Die Mapplethorpe Ausstellung hatte Wochen vor der Eröffnung eine nationale Kontroverse in Gang gesetzt, und löste Debatten über Zensur und Freiheit der Kunst aus. Die Corcoran Gallery fürchtete die Streichung staatlicher Subventionen, da konservative Politiker die Fotografien mit explizit sexuellem Inhalt ablehnten.

²² Farago/Jacobs 2020.

Walker in seiner Aussage den Unterschied zwischen rassistischen Darstellungen und Darstellungen, die Rassisten abbilden, verwischen.²³ Eine weitere kritische Stimme zu der Verschiebung kam vom damaligen Senior Curator of International Art an der Tate Modern in London Mark Godfrey, der an der Philip Guston Retrospektive mitgearbeitet hatte.²⁴ Via einem Instagram-Post mit folgender Beschriftung *My thoughts on the Cancellation of Philip Guston Now #philipguston* äußerte er sich zu der Stellungnahme der Museumsdirektoren, die er als problematisch einstufte. Der Kurator setzte in seiner Aussage die Verschiebung einer Absage gleich.²⁵ Laut Godfrey hätte das Argument der Notwendigkeit zusätzliche Stimmen und Perspektiven einzuholen seitens der Museumsdirektoren außer Acht gelassen, dass die Kuratoren seit Beginn der Planung der Retrospektive sich für eine Vielfalt an Stimmen eingesetzt hätten und die Direktoren über jeden Aspekt der Planung Bescheid gewusst hätten. Dass die Kuratoren verschiedene Standpunkte eingeholt hatten um die Klan-Darstellungen zu kontextualisieren, ist für mich im Katalog *Philip Guston Now* klar ersichtlich. Für diesen Katalog wurden zehn verschiedene Künstler beauftragt Texte zu verfassen. Die Kuratoren der Ausstellung hatten Texte von afroamerikanischen Künstlern, wie Glenn Ligon und Trenton Doyle Hancock, eingeholt. Die Künstler Trenton Doyle Hancock, Glenn Ligon und Art Spiegelman haben sich in ihren Texten mit Rassismus und Gustons Kritik an der Hegemonie und Komplizität von Weißen auseinandergesetzt. Die öffentliche Stellungnahme der Museumsdirektoren würde laut Godfrey den Anschein erwecken, dass die Kuratoren der Tate nach der Ermordung George Floyds und den darauffolgenden Protesten sich nicht erneut mit der Guston Retrospektive auseinandergesetzt hätten. Godfrey zufolge hatten die Kuratoren das Gespräch mit dem Vorsitzenden des Black Asian and Minority Ethnic Networks der Tate Rudi Minto de Wijs gesucht und sich Gedanken gemacht, wie die Werke mit Klan-Symbolik auf sensible und zeitgemäße Weise hätten präsentiert werden können. Die Kuratoren hätten im Sommer 2020, nach den Protesten, die durch die Ermordung George Floyds ausgelöst worden waren, ein spezielles Augenmerk auf die Art und Weise, wie schwarze Museumsbesucher die Klan-Darstellungen betrachten würden gelegt, um die Wandtexte der Ausstellung entsprechend bearbeiten zu können. Godfreys Ansicht, dass die Verschiebung

²³ Carrigan/Luke 2020.

“[...] So he is in a very strange way eliding the difference between racist imagery and depictions of people who are racist, you know he makes it sound as though the image itself has some kind of fundamental as it were persona that is harmful to others no matter what anyone says.”

²⁴ Zuvor hatte der britische Kunsthistoriker, Kurator und Kritiker Mark Godfrey Retrospektiven von unter anderen Franz West, Alighiero Boetti, Richard Hamilton sowie die Ausstellung „Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power“ an der Tate kuratiert und mitkuratiert.

²⁵ Godfrey 2020. “[...] the reason this show has been postponed, which is tantamount to being cancelled [...]”

der Retrospektive den Betrachtern gegenüber, von denen angenommen wurde, dass sie nicht in der Lage seien, die Nuancen der Werke zu erkennen, bevormundend sei, wurde von vielen Kommentatoren in der Kunstbranche geteilt. Er hielt es gerade im Jahr 2020 für angebracht, Gustons Werk zu betrachten und zitierte den Kunstkritiker Robert Storr *Now is a Gustonian time if ever there was one*.²⁶ Dem Vorwort des Katalogs *Philip Guston Now*, der mit den Fragen *Why Philip Guston? Why Now?* beginnt, konnte ich entnehmen, dass den Kuratoren der Ausstellung die angespannte politische Situation bewusst war und dass Parallelen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zu ziehen waren. So stellen die Kuratoren in ihrem Vorwort fest, dass sich die Vereinigten Staaten und Europa erneut in einer Art Kulturkrieg, wie in den 1960er Jahren, befinden, und die Polarisierung der Gesellschaft, der Rassismus und die Gewalt ein Ausmaß erreicht hätten, wie man es seit fünfzig Jahren nicht mehr erlebt hätte.²⁷ Die politische Relevanz der Ku-Klux-Klan Darstellungen war, dem Vorwort der Kuratoren zufolge, eine der Antworten auf die Fragen „*Why Philip Guston? Why Now?*“. Meiner Meinung nach, steht das Bewusstsein der Kuratoren um die Relevanz der Ausstellung, wegen der durch Rassismus existierenden politischen Spannungen, im Widerspruch zur Position der Museumsdirektoren, die gerade wegen dieser politischen Spannungen, sich dafür entschieden hatten Gustons Retrospektive zu verschieben. In Folge seiner öffentlichen Kritik wurde Mark Godfrey im Oktober 2020 von der Tate in London suspendiert. Im März 2021 legte er im Rahmen eines Programms zur freiwilligen Entlassung, welches die Tate aus pandemiebedingten Einnahmeverlusten eingeführt hatte, seine Funktionen als Kurator an der Tate zurück.²⁸

3.6. Begründungen für die Verschiebung - Die Problematik des strukturellen Rassismus

Der Kritik der feigen Selbstzensur entgegneten die Direktorin der Tate Maria Balshaw und der Direktor der Tate Modern Frances Morris in einem in der Zeitschrift *The Times* publizierten Brief. Die Londoner Institution Tate Modern hätte sich sowohl aus Respekt gegenüber den amerikanischen Museen, deren Glaubwürdigkeit bei den Schwarzen und anderen ethnischen Minderheiten auf dem Spiel gestanden wäre, als auch aus finanziellen

²⁶ Godfrey 2020.

²⁷ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020 IX.

²⁸ Greenberger 2021.

In einem offiziellen Statement des Museums, hieß es „Mark is leaving as part of the voluntary redundancy scheme that has been running across all departments at Tate. He will leave behind an outstanding legacy of exhibitions, displays and acquisitions.“

und logistischen Gründen entschieden, die Ausstellung zu verschieben.²⁹ Die Aussagen, wonach die Verschiebung hauptsächlich als Reaktion auf einen möglichen Protest gegen amerikanische Institutionen erfolgt sei, deuten darauf hin, dass sich die Problematik vor allem auf die U.S.A bezog. In der Tat haben die Vereinigten Staaten ein Problem mit Rassismen, das sich bis in die Strukturen kultureller Institutionen erstreckt. Die Kunst- und Kulturjournalistin Julia Halperin hat in einem Interview mit der Direktorin der National Gallery of Art in Washington Kaywin Feldman, das am 6. Oktober 2020 in *Artnet* publiziert wurde, auf die Problematik innerhalb der Kunstinstitutionen hingewiesen, welche relevant für die Entscheidung, die Retrospektive zu verschieben, gewesen sein dürfte. Der prozentuelle Anteil an Ausstellungen und Ankäufen von Werken afroamerikanischer Künstler der National Gallery of Art in Washington soll in den Jahren 2008 bis 2018 nicht mehr als 1,7 Prozent ausgemacht haben. Feldman fügte diesem Argument hinzu, dass von insgesamt dreiundneunzig monographischen Ausstellungen seit dem Jahr 1999 nur drei von BIPOC (Black, Indigenous, People of Color) Künstlern waren und sich das Museum verpflichten würde, diese Verhältnisse zu verändern.³⁰ Feldman zufolge würde dieser Faktor es erschweren, eine der ersten großen Ausstellungen über Rassismus aus einer weißen Perspektive zu zeigen.

Meiner Meinung nach hat Feldman mit dieser Aussage die Retrospektive auf eine Ausstellung über Rassismus und Guston auf einen weißen Künstler reduziert. Gustons jüdische Identität wurde von Feldman nicht erwähnt. Als Halperin die Museumsdirektorin im Laufe des Interviews mit den Argumenten der Gegner der Verschiebung der Retrospektive konfrontierte, erwiderte Feldman, dass sie sich nicht sicher sei, ob das Publikum gegenwärtig einen weißen Künstler bräuchte, um diesem Rassismus zu erklären.³¹ Feldman stellt anscheinend einen pädagogischen Anspruch an den Künstler, wobei die pädagogische Verantwortung doch eher beim Museum läge. Ich bezweifle, dass Guston vorgibt den

²⁹ Greenberger 2020b.

³⁰ Halperin 2020.

³¹ Halperin 2020.

“[...] Julia Halperin: One of the things that’s so tricky is that there are the ethics of doing a show like this without properly engaging the Black community and other people of color. But on the other hand, there’s the point, which I’m sure you’ve read many times by now, that the show is important because it’s about white complicity and it’s important for white people to be involved in dismantling racism since we are the ones who benefit from it. What would you say to people who say that conversation about whiteness is important to have right now, and feel as if the museum is simply uncomfortable doing so?

Kaywin Feldman: I would stress that I’m absolutely committed to doing this exhibition and I believe in Philip Guston. I’m not sure that I would argue that the public needs a white artist to explain racism to them right now. That, combined with the meager track record that the National Gallery has of showing and engaging artists of color, makes it difficult that one of our first major exhibitions about racism is from a white perspective.”

Rassismus erklären zu wollen, vielmehr scheint er diesen durch seine Darstellung zu hinterfragen und zu entlarven. Guston habe sich Feldman zufolge, Bilder schwarzer Traumata angeeignet. Es ginge laut der Museumsdirektorin in den Bildern um symbolische Darstellungen von *racial terrorism*, der an schwarzen Körpern ausgeübt wurde. Da es sich ihrer Meinung nach um *triggering images* handle, müssten ungeachtet der Intentionen und antirassistischen Einstellungen des Künstlers, die Reaktionen der Betrachter in Erwägung gezogen werden.³² Deswegen meinte sie, es müssten noch zusätzliche Meinungen, über mögliche Rezeptionen, eingeholt werden.³³ In einem Podcast, der am 1. Oktober 2020 veröffentlicht wurde, hatte Feldman in Erwägung gezogen, einen „curator of color“ zu engagieren, da eine Ausstellung mit dieser Thematik nicht ausschließlich von weißen Kuratoren gestaltet werden könnte.³⁴

So wie Feldman in diesem Interview Gustons jüdische Identität mit keinem Wort erwähnt hatte, so hatte sie bei letzterer Argumentation auch die jüdische Identität einiger der Kuratoren ausgeklammert. In Anbetracht dessen, dass der Ku-Klux-Klan auch Juden terrorisiert hatte, wenn auch in einem nicht vergleichbaren Ausmaß, übergeht Feldman in ihren Aussagen einen historischen Aspekt, der wesentlich für Gustons Retrospektive ist. Feldman scheint somit einem Trend zu folgen, den es auch in anderen amerikanischen Institutionen seit geraumer Zeit gibt, bei dem es vermieden wird das Thema Juden und Antisemitismus offen anzusprechen.

Musa Mayer, Gustons Tochter, hatte schon im September 2020 nach der Ankündigung, dass die Ausstellung verschoben werden soll, auf die jüdische Identität ihres Vaters hingewiesen. *He was not only a first-generation Jewish immigrant whose family had fled pogroms in Russia, but was in a larger sense committed to bearing witness and documenting injustice and inhumanity whenever it occurred.*³⁵ Mit diesem Verweis auf seine Abstammung bringt Mayer zum Ausdruck bringen, dass er Hass durch Rassismus nachvollziehen konnte, da er selbst einer verfolgten Minderheit angehörte. Laut Emelife sei es von Bedeutung die jüdische Identität einiger Kuratoren der Retrospektive anzusprechen, da sie auch der Glaubensgemeinschaft wie Guston angehörten, die dem Antisemitismus und der Ausgrenzung ausgesetzt war und ist. Für sie sei es entscheidend die *nuance of whiteness* zu

³² Bei *triggering images*, handelt es sich um Bilder, dessen Inhalte auf Menschen mit bestimmten Erfahrungen retraumatisierend wirken könnten und ein Trauma auslösen könnte.

³³ Halperin 2020.

³⁴ Halperin 2020.

³⁵ Greenberger 2020a.

verstehen.³⁶ Auch wenn Emelife die Meinung teilte, dass die Ausstellung von einem schwarzen Kurator profitiert hätte, erachtete sie nach Betrachtung des Katalogs der Retrospektive, die Werke für genügend kontextualisiert und hielt es für wichtig, die Ausstellung, in einer Zeit, in der man zu Solidarität aufrufen würde, zu eröffnen. Die Notwendigkeit einen schwarzen Kurator nachträglich hinzuzuziehen, wurde im Rahmen der Debatte um die Verschiebung als ein scheinheiliges Argument empfunden; da wenn dies den Museen wirklich ein Anliegen gewesen wäre, entsprechende Kuratoren von Anfang an bestellt hätten werden können.³⁷

3.7. Die Frage nach der kulturellen Aneignung

Die widersprüchlichen Meinungen in Bezug auf die Verschiebung finden sich meiner Meinung nach in der ambivalenten Haltung von Emelife wieder. In ein und demselben Podcast von *The Art Newspaper*, der den Philip-Guston-Skandal zum Thema hatte, stimmte sie an einer Stelle der Auffassung zu, dass es sich bei den Werken um Werke eines weißen Künstlers und daher um eine Art *appropriation of black imagery* handle. An anderer Stelle wiederum scheint ihr Standpunkt im Widerspruch zu Feldmans Aussage, dass Guston sich das Trauma der Schwarzen angeeignet habe, zu stehen. Sie begründet ihre Irritation über die Auffassung, dass Gustons Kunst gegenwärtig nicht zu betrachten sei, damit, dass Gustons persönliche Geschichte und sein Werk aussagend über das Leben eines jüdischen Mannes in Amerika seien. Emelife ist der Meinung, dass die Geschichte, die mit dem harten Schicksal der schwarzen Bevölkerung und verschiedener Minderheiten Parallelen aufweist und bei der schwarzen Gemeinschaft und bei verschiedenen Minderheiten auf Resonanz stoßen sollte.³⁸

³⁶ Carrigan/Luke 2020.

“[...]I think it is important to know that all the curators of the show are Jewish, whether or not that means that they are white in the same senses, I think the consensus is to what we think of when we think of a white male curator I think is important. In general the art world is occupied by white male voices, but I think it’s important to understand the nuance of whiteness and yes there’s the Caucasion and there’s also you know white passing but people that have dealt with antisemitism or isolation or just otherness in a different way and I think it’s important to make sure that people are aware that the curators are white but they’re all Jewish as Guston was and I think it’s an important nuance to address.”

³⁷ Diese Meinung ist auch bei Aindrea Emelife in einem Podcast, der am 16. Oktober 2020 unter dem Titel „What does the Philip Guston delay tell us about museums and race“ im *The Art Newspaper* erschienen ist, herauszuhören.

³⁸ Carrigan/Luke 2020.

“[...]It became a cancellation by curators and by directors who are white about the show that was curated by white people, about a white artist that is doing, appropriating black imagery, that I do agree that it is appropriation of black imagery [...] So when I came across the decision to cancel Philip Guston, I instantly thought about what Philip Guston’s paintings mean to the current climate... what is important to realize is that although we are talking primarily his Ku Klux Klan paintings, that is quite a small part of his practice, he started

Im Gegensatz zu Kaywin Feldman, die nur die Aneignung schwarzer Traumata zur Sprache brachte und somit einen Antagonismus zwischen Gustons Erfahrung und diejenigen, die Rassismus ausgesetzt sind, schaffte, unterstrich Emelife auch deren Gemeinsamkeiten. Emelifes Äußerungen scheinen in Bezug auf die Problematik eine differenziertere und nicht so radikale Sichtweise darzulegen, dadurch werden die Nuancen der Geschichte veranschaulicht. Im Gegensatz zu der Entscheidung der Museumsdirektoren, die jegliches mögliches Unbehagen vermeiden wollten, war innerhalb der Kunstwelt die Ansicht verbreitet, dass Kunst anspruchsvoll sein sollte. Gustons Werk, einschließlich der Klanfiguren, sollte Unbehagen auslösen dürfen. Kunst sei auch dazu da, Menschen zu verunsichern. Dabei ist es eigentlich, wie in den meisten Beiträgen und Kommentaren über die Kontroverse heraus zu lesen ist, unstrittig, dass es sich bei Gustons Klan-Darstellungen um rassismuskritische Bilder handelt.

Doch wäre kein Symbol, schon gar nicht so ein politisches Symbol, sicher vor Verpolitisierungen, bemerkte der Kunstkritiker Peter Schjeldahl in seinem Artikel *Philip Guston and the Boundaries of Art and Culture*.³⁹ Nicht jeder Betrachter würde in der rassistischen Symbolik Humor und Subtilität erkennen. Laut Schjeldahl sei die sogenannte Guston-Affäre ein Symptom dafür, dass das Vertrauen in Institutionen und die Toleranz gegenüber unangemessenen Äußerungen in der Gesellschaft schwindet.⁴⁰

4. Dana Schutz‘ Gemälde *Open Casket* - Ein Präzedenzfall

4.1. Die Kontroverse um das Gemälde *Open Casket*

In den Medien wurde die Auseinandersetzung rund um die Verschiebung von Gustons Retrospektive mit jener Kontroverse aus dem Jahr 2017, die das Gemälde *Open Casket* (2016) (Abb. 2) von der Künstlerin Dana Schutz ausgelöst hatte, in Verbindung gebracht. Das Gemälde *Open Casket* („Offener Sarg“) beruht auf einer Fotografie aus dem Jahr 1955,

with his representations in a large scale fresco from the 1930s with Reuben Kadish “The Struggle against Terrorism” which depicted Nazi and Ku Klux Klan violence and I think that when we realize that he has been doing this since the 30s and this is prompted by violence and civil unrest in the late 60s and his sort of compulsion to tell a story of America, I think that telling the story of Guston as a whole that including all of his motives and discussions and ideas as to what it’s like to live in America as a Jewish man and so resonating with the crosses to bear that black people and people from different minorities have had to deal with in America, I guess in a wide debate, I don’t know it felt confusing to hear that this isn’t the sort of art we shouldn’t be seeing right now.”

³⁹ Der Artikel wurde am 19. Oktober 2020 im *The New Yorker* veröffentlicht.

⁴⁰ Schjeldahl 2020.

welche den durch rassistisch motivierte Folter und den Lynchmord entstellten vierzehnjährigen schwarzen Emmett Till zeigt. Der Titel *Open Casket* bezieht sich auf den Wunsch von Mamie Till, der Mutter Emmet Tills, den Sarg ihres Sohnes bei der Trauerfeier offen zu lassen, um der Welt zu zeigen, was ihrem Sohn widerfahren war. Die damalige Veröffentlichung des Falls und der Fotografie der Leiche im *Jet Magazine* und im *Chicago Defender* sorgte für landesweites Entsetzen und internationale Empörung. Tills Schicksal und der Freispruch seiner Mörder durch eine weiße Jury entfachte eine Reihe von Protesten, die gemeinsam mit dem Busboykott von Montgomery nach der Inhaftierung von der schwarzen Bürgerrechtsaktivistin Rosa Parks, die sich geweigert hatte ihren Sitzplatz im Bus einem weißen Fahrgast zu überlassen, im Jahr 1955 als Ausgangspunkt der schwarzen Bürgerrechtsbewegung gelten. Schutz' Gemälde, welches 2017 im Rahmen der Whitney Biennale in New York ausgestellt und wegen Mangel an Sensibilität kritisiert wurde, löste eine Diskussion über Rassismus aus. Die Kontroverse um das Gemälde *Open Casket* mag für mögliche Bedenken der Museumsdirektoren, die Retrospektive *Philip Guston Now* zu verschieben, um so ähnlicher Kritik und etwaigen Protesten vorzubeugen, aufschlussreich sein. Der Künstler Parker Bright hatte sich in einem grauen T-Shirt, auf dessen Rückseite *Black Death Spectacle* zu lesen war, für mehrere Stunden vor das Bild *Open Casket* gestellt und so die Sicht auf das Gemälde eingeschränkt (Abb. 3). Nach seiner Protestaktion veröffentlichte Bright einen Brief in dem unter anderem folgende Zeilen zu lesen waren. „*It is very important to keep in mind...that there is a divide between what the public perceives and what the curation intends to be perceived by the public.*“⁴¹ Diese Gedanken über die Rezeption erinnern an die Überlegungen bezüglich der Verschiebung der Retrospektive Gustons.

4.2. Identität als Legitimation für Empathie und Repräsentationsrecht

Die Künstlerin Hannah Black forderte sogar in einem offenen Brief, dass das Bild *Open Casket* nicht nur von der Ausstellung entfernt, sondern zerstört werden sollte, damit es in keinem Kunstmarkt sowie Museum Eingang finden könnte. Ein Schlüsselsatz des offenen Briefes verdeutlicht, dass Fragen der Identität im Zentrum der Debatte standen. „*It is not acceptable for a white person to transmute Black suffering into profit and fun, though the*

⁴¹ Sargent 2017.

practice has been normalized for a long time.”⁴² Das Repräsentationsrecht wäre bei Hannah Blacks Forderungen an eine bestimmte Gruppenzugehörigkeit gebunden. Nach dieser Logik wäre das Leid der Schwarzen nur von Schwarzen repräsentierbar. Wenn man diese Logik jedoch weiterführen würde, würde dies dem Kunstkritiker und Kurator Klaus Speidel zufolge zu einer *representational segregation* führen, wo nur eine bestimmte Sichtweise von einer Gruppe auf ein bestimmtes Leid zugelassen und jede andere Perspektive als illegitim angesehen werden würde.⁴³ Nach der Kritik hat Schutz probiert, ihre Perspektive zu legitimieren, indem sie ihre Identität als Mutter hervorgestrichen hat und zu verstehen gab, dass sie das Leid einer Mutter nachvollziehen könne. Auch in Schutz’ Versuch der Rechtfertigung wird die Möglichkeit von Empathie an eine Identität geknüpft. Eine ähnliche, wenn auch nicht ganz vergleichbare Argumentation, gab es in der Diskussion um Guston, in der seine jüdische Identität erwähnt wurde, um seine Zugehörigkeit zu einer der Diskrimination ausgesetzten Minderheit als Legitimation für seine Darstellungen anzuführen. So wird bei beiden Fällen die Zugehörigkeit zu einer Gruppe als Legitimation für emotionale Betroffenheit und das daraus vermeintlich resultierende Darstellungsrecht angeführt. Sowohl die Kritik, als auch die Verteidigung von Schutz’ Gemälde stufte Speidel als problematisch ein, da sie auf eine Art von Essentialismus basieren würden, der auch kennzeichnend für rassistische Ideologien wie *White Supremacy* sei. Diese Art von Diskreditierung, merkt der Autor an, sei eigentlich charakteristisch für totalitäre Regime, die auf Propaganda zurückgreifen. Die Disqualifikation, die auf Gruppenzugehörigkeit beruht, würde kritische Stimmen und einen konstruktiven Austausch verhindern. Der Kuratorin Aruna D’Souza kam es vor, dass der Dissens um Schutz’ Berechtigung sich dem Thema in ihrer Malerei zu widmen mehr generationsbedingt und weniger auf eine Kluft zwischen schwarzer und weißer Bevölkerung zurück zu führen gewesen sei.⁴⁴ Sie wies in ihrem Buch *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* darauf hin, dass eine Reihe schwarzer Künstler, Kunsthistoriker, Kritiker und Schriftsteller, die ein oder zwei Generationen älter als das Gros der Protestierenden waren, den Standpunkt abgelehnt hätten, dass bestimmte Themen für weiße Künstler tabu seien. Diese hatten sich einst dagegen gewehrt, sich in einschränkende Identitätskonzepte einordnen zu lassen und sich gegen das Erbe des Black Arts Movement der 1960er und 1970er Jahre und dessen Vorstellung einer "schwarzen Ästhetik" gestellt.⁴⁵

⁴² Der online veröffentlichte Brief wurde nach einiger Zeit entfernt.

⁴³ Speidel 2017a.

⁴⁴ D’Souza 2018, S.38.

⁴⁵ D’Souza 2018, S.38.

Der Künstlerin Coco Fusco zufolge würde diese Art von Verbot den Bemühungen um ein universelles antirassistisches Bewusstsein entgegenwirken.⁴⁶ Diejenigen, die sich gegen Schutz' Gemälde aussprachen, hinterfragten, ob Ausdruck von Empathie ausreiche um dem Thema gerecht zu werden und ob die Darstellung auf ethische, verantwortungsvolle und politisch verständnisvolle Weise verwirklicht wurde.⁴⁷ Des Weiteren wurde die Ansicht vertreten, dass Schutz' Gemälde zwar die Gewalt zeige, die Schwarzen zugefügt werde, aber nichts über die Täter aussage. Die Problematik bestehe darin, dass - solange sich Weiße nur mit den Auswirkungen von Rassismus auf Schwarze befassen, ohne jedoch ihre eigene Mitschuld zu erwähnen - rassistisches Verhalten nicht abgebaut werden könne.⁴⁸ Im Rahmen der Debatte um das Gemälde *Open Casket* wurde die Meinung vertreten, dass jene Künstler, die die beschämende Natur weißer Gewalt aufzeigen wollen, aufhören sollten, schwarzen Schmerz als Rohmaterial zu behandeln. Weiße künstlerische Freiheit sei, so eine vertretene These, durch die Einschränkung anderer begründet und kein grundlegendes Recht. Empathie und Solidaritätsbekundungen würden dieser Logik zufolge am ehesten verwirklicht, wenn Privilegien und Macht an jene abgetreten werde, die der Ungerechtigkeit ausgesetzt sind.

4.3. Eine ästhetische Kritik

Während der Fokus der Kontroverse vorwiegend auf der Identität der Künstlerin und ihrer Themenwahl lag, sahen einige Kunstkritiker, wie Kolja Reichert und Klaus Speidel die Problematik des Gemäldes bei dessen Malweise, auf die im Laufe der Diskussion wenig eingegangen wurde. Ihre Kritik bezog sich auf die Ästhetik der Malerei, die den verstörenden Bildinhalt übertünche und so das gewalttätige Verbrechen verberge.⁴⁹ Historische Gewalt würde dadurch symbolisch fortgesetzt werden.⁵⁰ Die Auseinandersetzung über Schutz' Gemälde mache deutlich, dass die Trennung von Malstil und Inhalt eine Illusion sei. Das Besondere an der Kunst von Francisco de Goya und Otto Dix wäre laut Speidel das *produktive Austauschverhältnis* des Inhalts und der Handschrift. Gerade dieses Verhältnis trage zu der kritischen und politischen Komponente ihrer Kunst bei. Um diese These zu untermauern führt Speidel ein Beispiel an: Dix' Zeichnung eines *Kriegsverletzten* (Abb. 4) aus dem Jahr 1922 stelle durch das Einsetzen verschiedener Medien wie Graphit für eine

⁴⁶ D'Souza 2018, S.40.

⁴⁷ D'Souza 2018, S.45-46.

⁴⁸ D'Souza 2018, S.49-50.

⁴⁹ Speidel 2017b, S. 13.

⁵⁰ Reichert 2017.

Gesichtshälfte, Aquarell für die andere, die Gesichtsverunstaltung und damit die Grausamkeit des Krieges dar. Die künstlerischen Mittel und das Dargestellte würden eine Einheit bilden.⁵¹ Reichert kritisiert in seinem Artikel *Für einen ästhetischen Streit: es lebe die Kunst! Nur welche? Und warum?* aus dem Jahr 2017 zwei Tendenzen im Kunstdiskurs; einerseits Identitätspolitik, andererseits einen zu ausgeprägten Inhaltismus.⁵² Bei letzterem würden Kunstwerke fast ausschließlich über ihre Inhalte interpretiert und kaum über ihre Form. Eine Rückbesinnung auf formale Aspekte und ästhetische Argumente und ein Abwenden von Dogmen von Moral und Solidaritätsbekundungen wären laut Reichert notwendig, um die Rolle der Kunst zu bekräftigen. Demgegenüber möchte ich eine interessante Ansicht erwähnen, die D'Souza in ihrem Buch *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* vertritt. Die Doktrin einer ästhetischen Neutralität, wonach Urteile keine sozialen oder moralischen Implikationen hätten, würde Neutralität nur vorgeben. Der Betrachter könne sich bei seiner Beurteilung auf sogenannte ästhetische und künstlerische Aspekte beschränken und müsse somit keine Verantwortung für voreingenommene Ansichten, die sein Urteil beeinflussen könnten, übernehmen. Dabei müsse man nach D'Souza kein bewusster Rassist sein.⁵³

4.4. Kulturelle Aneignung versus Essentialistische Zensur

Des Weiteren ist D'Souza der Auffassung, dass die Forderung der Protestierenden, das Gemälde zu entfernen, weniger als Einschränkung von Schutz und ihrer künstlerischen Freiheit zu interpretieren sei, als eine Infragestellung der kuratorischen Entscheidungen das Gemälde zu inkludieren, während anderen Künstlern die Gelegenheit auszustellen verwehrt werde. Die Tatsache, dass man diejenigen, die sich gegen das Gemälde ausgesprochen hatten, der Zensur bezichtigt hatte, bewiese laut D'Souza, dass die Redefreiheit weit davon entfernt sei, ein universeller liberaler Wert zu sein, sondern nach wie vor nur Weißen gänzlich zugesichert werde. Der Vorwurf der kulturellen Aneignung sei nicht als eine Form essentialistischer Zensur zu deuten, sondern als ein Ringen um wirtschaftliche und kulturelle Ressourcen, die unter den verschiedenen Identitäten nicht gerecht aufgeteilt seien.⁵⁴ Die Zensurvorfälle hätten verkannt, dass Zensur ein völlig allgegenwärtiger Teil der Kunstwelt sei, die den Zugang für Minoritäten und Schwarze zu Fördermitteln und

⁵¹ Speidel 2017b, S. 13.

⁵² Reichert 2017.

⁵³ D'Souza 2018, S.81.

⁵⁴ D'Souza 2018, S.56-57.

Ausstellungsmöglichkeiten erschwere. Die ethischen Grenzen der künstlerischen Freiheit, sowie die Verantwortung kuratorischer Entscheidungen werden von D'Souza in ihrem Buch hinterfragt. Fragen der Bedingungen, die eine Person berechtigten die Geschichte und kulturelle Formen, die nicht die eigenen sind, anzunehmen, seien in der Kunstwelt umstritten, auch wenn sogenannte kulturelle *Anleihen* in der Kunstgeschichte nicht unüblich wären, ja sogar wie im Falle der europäischen Avantgarde lange bewundert wurden, ohne hinterfragt zu werden.⁵⁵

Ein wesentlicher Kritikpunkt an Kunstinstitutionen ist, dass sie Rassismus thematisieren und intellektualisieren, anstatt ihre eigenen rassistischen Strukturen zu hinterfragen. Maßgebliche strukturelle und programmatische Veränderungen haben innerhalb der Institutionen nicht stattgefunden.⁵⁶ Die meisten Kunstinstitutionen beruhen auf alten Strukturen. Die Institutionalisierung des modernen Museums ging laut dem Museumstheoretiker Tony Bennett mit dem Forcieren der *Nation Building* und dem kapitalistischen Liberalismus einher. Die Museen hätten dadurch nationale Interessen des Staates vertreten und hätten nach Idealen der Aufklärung von Gleichheit und Freiheit für die der Nation angehörigen Bürger erzieherische Inhalte gefördert. Dieses Zugehörigkeitsprinzip beruhte zugleich darauf, dass als nationalitätsfremde Angesehene ausgeschlossen wurden.⁵⁷ Diese Diskrepanz generiert bis heute Spannungen. Den Autoren von dem Buch *Kuratieren als antirassistische Praxis* zufolge sollten alle Narrative und Exponate jenen Fragestellungen unterzogen werden, die in den Debatten über feministische und postkoloniale Geschichtsschreibung gestellt wurden. Es wäre unter anderem zu beachten, wessen Geschichte gezeigt und wessen Perspektive bevorzugt wird, wer die dargebotenen Bilder auf welche Weise aufnimmt und ob die Bilder und Narrative zur „Selbstermächtigung“⁵⁸ von Gruppen, die bisher in Darstellungen unterrepräsentiert oder objektiviert waren, beitragen.⁵⁹ Im Rahmen der jüngsten Debatten, wie unter anderem der Fall von Schutz' Gemälde und Gustons Retrospektive, stoßen zwei Positionen aufeinander: die eine, die kulturelle Aneignung beklagt und die andere, die eine antiessentialistische Forderung künstlerischer Freiheit stellt.

⁵⁵ D'Souza 2018, S.37.

⁵⁶ Bayer/Kazeem-Kaminski/Sternfeld 2017, S.17.

⁵⁷ Bayer/Kazeem-Kaminski/Sternfeld 2017, S.26.

⁵⁸ Der Begriff „Empowerment“, der mit „Selbstermächtigung“ übersetzt werden kann, stammt aus dem Bereich der Psychologie und Sozialpädagogik. Dabei kann es sich um einen Prozess handeln, bei dem benachteiligte Bevölkerungsgruppen bestärkt werden, ihre Interessen zu äußern und am politischen Geschehen teil zu haben.

⁵⁹ Bayer/Kazeem-Kaminski/Sternfeld 2017, S.56.

5. Identitätspolitik

5.1. Identitätspolitik – Eine Begriffserklärung

Der Begriff *Identity Politics* wird im Online-Glossar von der Tate als eine antiautoritäre politische und kulturelle Bewegung definiert, die Fragen über Identität, Repression, Ungleichheit und Ungerechtigkeit nachgeht und ihren Fokus auf die Erfahrung marginalisierter Gruppen legt. Auch in der Kunstwelt setzt man sich vermehrt mit Fragestellungen der Identität, der Art der Kunst, wer diese macht und welches Publikum sie rezipiert, auseinander. Anhand postkolonialer Denkansätze gab es den Versuch die Kunstgeschichte, die durch eine westliche Perspektive geprägt war, „umzuschreiben“ und die Betrachtungs- und Erzählperspektive zu erweitern.⁶⁰ So gesehen ist Kunstgeschichte kein statisches Narrativ, sondern wird kontinuierlich ergänzt.

Die feministische Journalistin Lea Susemichel und der Soziologe und Kunsthistoriker Jens Kastner befassen sich in ihrem Buch *Identitätspolitiken* mit linker Identitätspolitik. Die Autoren führen das Aufkommen linker Identitätspolitik auf die Entwicklungen der 1960er Jahre zurück.⁶¹ Prägend waren das Black Civil Rights Movement, die Bewegung der Neuen Linken, die zweite Welle der feministischen Frauenbewegung und der Lesben- und Schwulenbewegung. Diese waren damals eine Reaktion auf die linke Politik, deren primäre Modellfigur des Proletariats der männliche Industriearbeiter war, mit der sich viele nicht identifizieren konnten.⁶² Der Begriff der Identitätspolitik wurde durch das *Combahee River Collective*, ein Kollektiv schwarzer, lesbischer Frauen im Jahr 1977 geprägt. Dieses teilte in ihrem *The Combahee River Collective Statement* mit, dass die *tiefgreifendste und potenziell radikalste Politik* aus ihrer eigenen Identität kommen würde.⁶³ So würde jede Form von Unterdrückung am ehesten durch die Identität, auf der die Diskriminierung eines Kollektivs beruht, bekämpft werden. Die fremdbestimmte Zuordnung zu einer kollektiven Identität wird somit in gewisser Weise anerkannt und soll zu einer selbstermächtigenden Identität werden. Ablehnung und Affirmation von Identität stehen innerhalb der Identitätspolitik in einer ambivalenten Beziehung.

⁶⁰ Tate.

⁶¹ Kastner/Susemichel 2018, S.7.

⁶² Kastner/Susemichel 2018, S.7.

⁶³ Kastner/Susemichel 2018, S.7.

5.2. Der Separatismus innerhalb der Identitätspolitik

Den Autoren Susemichel und Kastner zufolge birgt jedoch die Affirmation der Identitätspolitik die Gefahr der Essentialisierung in sich, bei der Merkmale als notwendige Charakteristika einer Identität erklärt werden.⁶⁴ Die feministische französische Schriftstellerin und Journalistin Caroline Fourest qualifiziert den Aufruf des Combahee River Collective als separatistisch und kritisiert das Kollektiv dafür, dass es sich nicht der Frauenbewegung angeschlossen habe, um sich für das Allgemeinwohl einzusetzen.⁶⁵ Der Separatismus würde, auch wenn er sich für Gleichheit einsetzt, letztendlich zu einem Aufrechterhalten von Stereotypen und so zu mehr Spaltungen und nicht zu mehr Gerechtigkeit führen.⁶⁶ Das fehlerhafte Handeln der radikalen Linken im Namen des Multikulturalismus spiele schlussendlich der radikalen Rechten, die einen Monokulturalismus anstrebt, in die Hände. Identitätspolitik hat mit der Präsidentschaftswahl von Donald Trump an Relevanz gewonnen. Die Philosophin Patricia Purtschert vertritt in ihrem Aufsatz *Es gibt kein Jenseits der Identitätspolitik: Lernen vom Combahee River Collective* aus dem Jahr 2017 die Meinung, dass die partikularistische Politik der weißen, männlichen Arbeiterschaft, die ihre Privilegien zu verteidigen suchte, zum Wahlsieg Trumps geführt habe.⁶⁷ Linke Identitätspolitik würde gegen die Privilegien, die durch die rechte Identitätspolitik vertreten werden würde, ankämpfen. Die Black Lives Matter Bewegung, die sich in den letzten Jahren als Reaktion auf eine Reihe von tragischen Fällen, bei denen Schwarze von Polizisten erschossen wurden, in den USA formiert hatte, legt ein Augenmerk auf die systematische Benachteiligung von Schwarzen.⁶⁸ Diese Bewegung ist nicht die erste identitätspolitische Bewegung der Schwarzen in den USA. Auch im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre wurde nach Anerkennung gestrebt, indem man kulturelle Leistungen hervorzuheben versuchte und diese dem ausgrenzenden Blick und System entgegenhielt. Dabei waren zwei Strömungen zu erkennen, die integrationistische von Martin Luther King, die sich dafür einsetzte, als gleichwertig anerkannt und integriert zu werden, und die separationistische eines Malcom X, die nach Autonomie und Selbstverwaltung strebte.⁶⁹ In den letzten Jahren hat sich eine kritische Strömung formiert, die sich gegen kulturelle Aneignung (*cultural appropriation*) wendet. Die Verwendung von bestimmten

⁶⁴ Kastner/Susemichel 2018, S.9.

⁶⁵ Fourest 2020, S.58.

⁶⁶ Fourest 2020, S.60-61.

⁶⁷ Kastner/Susemichel 2018, S.14.

⁶⁸ Kastner/Susemichel 2018, S.59.

⁶⁹ Kastner/Susemichel 2018, S.66.

Ausdrucksformen, Zeichen und Praktiken werden Menschen aufgrund ihrer kulturellen und ethnischen Zugehörigkeit, meist Angehörigen der weißen Dominanzkultur, verweigert.⁷⁰ Es geht um eine Kritik an der Vereinnahmung von Kulturgut, aus dem Kapital geschlagen werden könnte. Dieses essentialistische Verständnis von Ethnizität bleibt selbst nicht von Kritik verschont, da sie wie rechtes Gedankengut Grenzen zwischen Menschen ziehen würde und so rückschrittlich und politisch verheerend sein könnte.⁷¹ Durch die Essentialisierung⁷² würden sogar intendierte Solidaritätsbekundungen nicht mehr als solche anerkannt, sondern als Ausdruck der Dominanzkultur, die von den gesellschaftlichen Strukturen profitiert, bewertet werden. In ihrem Buch *Generation beleidigt: Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei. Über den wachsenden Einfluss linker Identitärer. Eine Kritik*. Aus dem Jahr 2020 beschreibt Caroline Fourest ein Phänomen, welches besonders bei der gegenwärtigen Generation vorzufinden ist. Laut Fourest würde die sogenannte „Generation beleidigt“ vor potentiell beleidigenden Äußerungen in einem Ausmaß beschützt werden, dass die Meinungsfreiheit in Gefahr geraten und eine Art Zensur eingeführt werde. Zensur sei dabei nicht ein Phänomen der moralistischen und konservativen Rechten, der Rechtsextremen oder eines autoritären Staates, sondern einer identitären Linken, die den Ton bei feministischen, LGBT- und antirassistischen Bewegungen angebe.⁷³ Im Namen des Kampfes gegen kulturelle Aneignung, dessen legitimer Ursprung aus einer Ablehnung des Erbes der Kolonialisierung und seiner verwerflichen kulturellen Plünderungen heraus entstanden ist, wird das Recht auf Meinungsäußerung und künstlerischer Freiheit von einer bestimmten Identitätszugehörigkeit abhängig gemacht. Fourest spricht sich gegen eine Strömung innerhalb der antirassistischen Bewegung aus, die genau jene Tendenzen von Ungleichheit und Ausgrenzung forcieren würde, von denen sie sich befreien wolle. Im Namen des Antirassismus wende diese Strömung rassistische Denkweisen an und verfolge so eine Doppelmoral. Sie spricht sich für einen universellen Antirassismus aus, in dessen Rahmen gegen Diskriminierung angekämpft werde, ohne in eine Art der Autosegregation und Essentialisierung von Identitäten zu verfallen.⁷⁴ Anstelle von einem Verbot von gewissen Betrachtungsweisen sollte für eine Vielfalt gekämpft werden.

⁷⁰ Kastner/Susemichel 2018, S.86-87.

⁷¹ Kastner/Susemichel 2018, S.89.

⁷² Unter Essentialisierung, die sich vom lateinischen *essentia*: „Essenz, Wesen“ ableitet, wird die Kategorisierung von Personen, Dingen und Vorgängen, aufgrund bestimmter Wesensmerkmale verstanden.

⁷³ Fourest 2020, S.7-9.

⁷⁴ Fourest 2020, S.49.

5.3. Der ausgeklammerte Antisemitismus

Aus der gemeinsamen Stellungnahme der Museumsdirektoren bezüglich der Verschiebung der Retrospektive, sowie den Aussagen der Museumsdirektorin Kaywin Feldman, entnehme ich, dass identitätspolitische Konzepte und Auseinandersetzungen mit Rassismus eine wesentliche Rolle für die Entscheidung, die Ausstellung *Philip Guston Now* zu einem späteren Zeitpunkt zu zeigen, gespielt haben. Auf Gustons jüdische Identität und den Antisemitismus wurde in diesen Stellungnahmen nicht eingegangen.

In dem Gespräch, welches ich am 31.07. 2022 mit der Künstlerin Rebecca H. Quaytman im Rahmen meiner Recherche für diese Arbeit geführt habe, stellte sie Folgendes über die Verschiebung in den Raum: „*Well I mean I do think a lot of people thought it was antisemitic that this happened. [...] Like I remember some people said “oh it was canceled because he’s Jewish. I remember that was one point and I got “mhm, maybe that’s true”.*”⁷⁵

Der Diskurs um die Verschiebung der Ausstellung veranschaulicht meiner Meinung nach das Ausklammern des Antisemitismus in identitätspolitischen Konzepten. Antisemitische Erfahrungen würden in den meisten identitätspolitisch ausgerichteten intersektionalen Analysen im besten Fall ausgelassen, im schlimmsten Fall würde antisemitische Rhetorik innerhalb des Rahmens von Intersektionalität reproduziert.⁷⁶ Dieses Problem führt die Soziologin Karin Stögner auf ein ungeklärtes Verhältnis von Antisemitismus und Rassismus zurück. Die Komplexität des Antisemitismus sei weder begreifbar, wenn Antisemitismus nur auf eine Form von Rassismus reduziert werde, noch wenn sie nicht auch als eine Art von Rassismus aufgefasst werden würde.⁷⁷ Der Antisemitismus äußert sich im Gegensatz zum Rassismus unter anderem darin, dass Juden nicht nur als unterlegen, sondern auch als überlegen angesehen werden. Ein wesentlicher Aspekt des Antisemitismus ist die Unterstellung einer nicht greifbaren, allgegenwärtigen jüdischen Macht. Die Zuschreibung von Macht führe dazu, dass Juden aus dem Modell der Intersektionalität ausgeschlossen würden, da sich dieses mit unterdrückten Gruppen beschäftigt und die verschiedenen Diskriminierungsformen nicht isoliert voneinander, sondern in ihren Interdependenzen, betrachtet. Da Rassismus vielfach auf die Dichotomie von *Schwarz* und *Weiß* reduziert

⁷⁵ Rebecca H. Quaytman, im Gespräch mit der Autorin, 31.07.2022.

Persönliches Gespräch geführt am 31.07.2022 via Zoom, Mougins. Siehe Anhang.

⁷⁶ Bei der Intersektionalität werden verschiedene Diskriminierungsformen wie zum Beispiel Rassismus und Sexismus nicht isoliert voneinander betrachtet, sondern in ihren Interdependenzen betrachtet.

Der Begriff wurde von der Juristin Kimberlé Crenshaw benutzt, um auf die Diskriminierungen, die Schwarze Frauen am Arbeitsplatz in den Vereinigten Staaten erfahren haben, hinzuweisen.

⁷⁷ Stögner 2022.

würde, erweise sich die vereinfachte Trennlinie für ungeeignet, wenn es darum gehe, Antisemitismus zu erfassen. Juden könnten von jenen, die mit *Weißsein* Gutes assoziieren, als nicht weiß porträtiert und von jenen die *Weißsein* als schlecht empfinden, als weiß dargestellt werden. Juden wird vielfach eine weiße Identität zugeschrieben, wodurch sie auch als Teil der weißen Norm angesehen werden. „Weiß gelesene“ Menschen haben nicht nur das Privileg nicht aufzufallen, sondern sie genießen auch strukturelle Vorteile in sozialen, politischen und ökonomischen Bereichen.⁷⁸ Der Antisemitismus würde so nicht nur von antirassistischen Analysen ausgeklammert, sondern könnte sogar durch fälschliche Zuordnung von Juden in die Kategorie des *Weißseins*, die mit Privilegien verbunden ist, verstärkt werden. Denn wenn Juden als privilegierte *Weißer* angesehen werden würden, könnten implizit antisemitische Stereotype und Verschwörungsmythen, wie jüdische Einflussnahme in Politik, Wirtschaft und Medien, bestätigt und verstärkt werden.⁷⁹ Ein weiterer Faktor, warum Juden die Rolle der Unterdrückten im heutigen Diskurs zugeschrieben werde, sei, dass sie mit dem jüdischen Staat Israel assoziiert würden, der von manchen als Staat weißer europäischer jüdischer Einwanderer angesehen und so als westlicher, imperialistischer und rassistischer Staat angeprangert werde.⁸⁰ Mit diesem Narrativ würde die jüdische Geschichte außer Acht gelassen: die Wurzeln der Juden, ihre konstante Präsenz im Land, sowie der Fakt, dass die Einwohner Israels aufgrund der Diaspora aus unterschiedlichen Regionen sind und viele aus dem Nahen Osten, Afrika und Nordafrika stammen, werden ausgeklammert. Eine Form des Antisemitismus bezieht sich auf den israelischen Staat, der nun als universeller Sündenbock für Kolonialismus und Krieg fungiert. Antisemitismus, Antizionismus und Intersektionalität stehen so in einem schwierigen Verhältnis zueinander. Der Ausschluss von Antisemitismus in der intersektionalen Debatte gehe oft mit einem ideologischen Antizionismus Hand in Hand. Antisemitismus würde daher auch maskiert als eine Form von Widerstand gegen Kolonialismus und Imperialismus auftreten. Der Zionismus würde in dieser Geschichtsauffassung nicht als jüdische Emanzipationsbewegung angesehen, sondern mit Rassismus gleichgesetzt.⁸¹ So würde die Unvereinbarkeit von Zionismus mit Bestrebungen von Gleichberechtigung unterstrichen und Erfahrungen mit Antisemitismus bei antirassistischen, queeren und feministischen Initiativen

⁷⁸ Eine „Weiß gelesene“ Person ist eine Person, die aufgrund von Äußerlichkeiten als weiß wahrgenommen wird und dadurch erschwert in eine bestimmte Identitätskategorie, die Diskriminierungen ausgesetzt ist, zugeordnet werden kann.

⁷⁹ Stögner 2022.

⁸⁰ Stögner 2022.

⁸¹ Der Zionismus wurde im Jahr 1975 in einer UN-Resolution als Rassismus verurteilt, die im Jahr 1991 wieder zurückgenommen wurde. Im Jahr 1975 war Kurt Waldheim UN-Generalsekretär.

nicht miteingeschlossen.⁸² So war es auch der Fall bei einigen Vertretern des Women's March on Washington im Jahr 2017 oder der Black Lives Matter Bewegung.⁸³ Fourest verwies in ihrem Buch *Generation beleidigt: Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei. Über den wachsenden Einfluss linker Identitärer. Eine Kritik auf eine Tendenz innerhalb der identitären Linken*, die keine Berührungsängste mit fundamentalistischen und antisemitischen Gruppen hätte, wenn diese sich als antikapitalistisch oder antiimperialistisch ausgeben würden.⁸⁴ Einer der führenden Figuren innerhalb der feministischen Bewegungsorganisation Women's March Inc., die Initiatorin des Frauenmarsches und Aktivistin der Black Lives Matter Bewegung, Tamica Mallory sei eine Nähe zu dem afroamerikanischen Prediger und Führer der religiös-politischen Bewegung Nation of Islam Louis Farrakhan, einem Bewunderer Hitlers, der Juden mit satanischen Weißen verglichen hätte, vorzuwerfen.⁸⁵ Laut Fourest würden wir uns heute in einem *Kulturkrieg* befinden, der nur von „aufrichtigen Antirassisten“ überwunden werden könnte. Die strenge Kategorisierung von Individuen und die Neigung zur Opferkonkurrenz innerhalb der identitären Linken seien laut Fourest Nährböden für Konflikte.⁸⁶ Im Rahmen der Debatte um die Verschiebung der Retrospektive Gustons wurden meiner Meinung nach verschiedene Identitäten gegeneinander ausgespielt. Indem Gustons jüdische Identität vorerst nicht angesprochen und er nur als weißer Künstler charakterisiert wurde, hat man ihm seine Erfahrungen als Angehöriger einer Diskriminierung ausgesetzten Minderheit, aberkannt. Mit der Zuschreibung der weißen Identität und somit einer privilegierten gesellschaftlichen Stellung wurde Guston eine „Opferrolle“ aberkannt und letztendlich unterschwellig die jüdische und die schwarze Identität in Konkurrenz gesetzt. Dadurch entstand ein Wettstreit um das Darstellungsrecht eines Symbols von Gewalt, von dem beide, wenn auch in unterschiedlichen Ausmaßen, betroffen waren.

⁸² Schindler 2018.

Die ehemalige Organisatorin des Women's March und Anhängerin der antiisraelischen Boykottbewegung BDS Linda Sarsour vertritt die Meinung, dass Feminismus und Zionismus nicht vereinbar sind und soll Zionisten mit Nazis verglichen haben.

⁸³ Stögner 2022.

⁸⁴ Fourest 2020, S.53.

⁸⁵ Fourest 2020, S.54.

⁸⁶ Fourest 2020, S.143.

6. Gustons Identität in der Kunstgeschichtsschreibung

6.1. Gustons „maskierte“ jüdische Identität

Fragen der Identität sind nicht erst im Rahmen der rezenten Kontroverse aufgetaucht, sie bestimmen einen wesentlichen Teil der Interpretationsebene von Gustons Werk. Auch im Katalog zur Retrospektive *Philip Guston Now* ist Gustons jüdische Identität ein bedeutender Aspekt. Umso verwunderlicher ist es, dass die Museumsdirektorin Kaywin Feldman die jüdische Identität Gustons in ihrem Interview mit Julia Halperin, das am 6. Oktober 2020 in Artnet online veröffentlicht wurde, nicht erwähnt hat.⁸⁷ Der Cartoonist und Comicautor Art Spiegelman weist in seinem Katalogsbeitrag, der mit *KKK + KK = ?!* betitelt ist, daraufhin, dass eine mögliche Deutung für das Selbstbildnis in Klanggestalt *The Studio* (1969) (Abb. 5), wahrscheinlich darauf zurückzuführen sei, dass Guston seine im Jahr 1935 vollzogene Namensänderung von Goldstein zu Guston, bereut hätte.⁸⁸ Diese Deutungsweise, bei der die Form der Kapuze als eine Art Maske interpretiert werden kann, würde auf Fragen der Identität und Identitätsmaskierung eingehen. Guston, der 1913 in Montreal als Sohn russisch jüdischer Einwanderer aus Odessa, die Pogromen entkommen wollten, geboren wurde, hatte wegen dem vorherrschenden Antisemitismus in Amerika seinen Namen von Philip Goldstein auf Philip Guston geändert. Antisemitismus stellte zu dieser Zeit Barrieren für einen aufstrebenden Künstler dar. Seiner Tochter Musa Mayer zufolge, änderte er seinen Namen auf Druck der statusbewussten Eltern der Künstlerin Musa McKim, um die Hochzeit zwischen ihm und McKim für diese akzeptabler zu machen. Guston und McKim hatten sich 1930 am Otis Art Institute in Los Angeles kennen gelernt und im Jahr 1937 geheiratet. Nach Gustons Tod vertraute Musa McKim ihrer Tochter an, dass er ihr nie verziehen hatte, ihn zu seiner Namensänderung veranlasst zu haben.⁸⁹ Ab 1935 begann er seine Werke mit „Philip Guston“ zu signieren. Sogar frühere Werke wie *Mother and Child* (Abb. 6) aus dem Jahr 1930 signierte er um. Guston, dessen Karriere als politisch engagierter Künstler früh von seiner Erfahrung als jüdischer Außenseiter geprägt war, beschäftigte sich in seinem späteren Leben und Schaffen intensiv mit seiner jüdischen Herkunft. In einem autobiographischen Vermerk von 1978 notiert Guston: *I have never been able to escape my family.*⁹⁰ Nach dem

⁸⁷ Halperin 2020.

⁸⁸ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.140, S.142.

⁸⁹ Hollein/Pfeiffer 2013, S.77.

Mayer 2016, S.21-24, 228-229.

⁹⁰ Mayer 2016, S.24.

Holocaust war es für Guston bedeutsam seine jüdische Identität zu behaupten. Da Guston sich unter „Guston“ bereits einen Namen geschaffen hatte, war es für ihn jedoch zu spät seine Namensänderung wieder rückgängig zu machen. Die Scham, die Guston wegen der Namensänderung verspürte, sieht seine Tochter Musa Mayer als einen der Beweggründe für ein immer wiederkehrendes Thema in seinem Werk, welches sie in ihrem Buch *Night Studio: A Memoir of Philip Guston* als „the search for self through the process of masking and unmasking“ bezeichnet.⁹¹ Im Katalog *Philip Guston Now* ist Guston ein Kapitel als „Jewish Image-Maker“ gewidmet. Mark Godfrey befasst sich in diesem Katalogbeitrag mit dem Aufkommen von Formen im abstrakten Werk Gustons im Jahr 1959, ein Jahr bevor sich Guston als „image-maker“ bezeichnete. Nach Godfrey sind ab dem Jahr 1963 Figuren deutlicher zu erkennen, in *Painter III* (1963) (Abb. 7) sei ein Kopf auszumachen, in *Head I* (1965) (Abb. 8) ein Totenkopf.⁹²

6.2. Gustons Auseinandersetzung mit jüdischer Literatur

Parallel zu seiner Entwicklung hin zum figurativen, soll Guston sich mit jüdischen Ideen und Schöpfungsmythen auseinandergesetzt haben, die laut Godfrey dem Künstler geholfen hätten, seine eigene Entwicklung besser zu verstehen. Die Figur, die in Gustons Denken und Werk eingeflossen ist, ist die des Golems, die Teil der jüdischen Literatur und Mystik ist. Guston soll sich durch die Geschichte der Legende von Prag inspiriert haben.⁹³ Rabbi Löw, ein Prager Rabbiner, erschuf der Legende zufolge im 16. Jahrhundert den Golem aus Lehm, um die jüdische Gemeinde vor willkürlicher Gewalt und Pogromen zu schützen. Durch einen Zettel mit dem Namen Gottes, den man dem Golem in den Mund legte, wurde er sowohl für Arbeiten, als auch zum Schutz der Gemeinde zum Leben erweckt. Der Legende nach hatte der Rabbi Löw vor einem Shabbat vergessen, den Zettel aus dem Mund des Golems zu nehmen, worauf der Golem, da er unkontrolliert war, große Schäden im Ghetto anrichtete. Nach dieser Begebenheit vernichtete Rabbi Löw seinen aus Lehm gemachten Golem. Godfrey merkt im Katalog an, dass Guston in zwei Interviews, eines mit dem Kunstkritiker Harold Rosenberg, das andere mit der Kunsthistorikerin Dore Ashton, die Figur des Golems erwähnt hatte. In einem Gespräch mit Rosenberg für den Katalog *Philip Guston: Recent Paintings and Drawings* anlässlich der Ausstellung im Jewish Museum in New York im Jahr

⁹¹ Mayer 2016, S.307.

⁹² Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.196.

⁹³ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.196.

1966 soll Guston beteuert haben: „*A Golem fascinates me*“.⁹⁴ In Ashtons Buch *A Critical Study of Philip Guston* wird Guston zitiert: „*I feel I have made a Golem*“.⁹⁵ Bald nachdem Guston sich über die Idee des Golems geäußert hatte, sind die Klanfiguren in Gustons Werk wieder aufgetaucht. Ein kleines Ölgemälde auf Papier aus dem Jahr 1971, welches eine in rosa Farbtönen gehaltene Kapuze neben einem roten Viereck, das als ein abstraktes Gemälde gedeutet werden kann, darstellt, trägt sogar den Titel *Golem* (Abb. 9). Dieses Werk, bei der Abstraktion und Figuration aufeinanderstoßen, ist eine der letzten Klan-Darstellungen Gustons. Die Gestalt des Golems, die, außer Kontrolle geraten, eine destruktive Seite hat, liefert eine Deutungsmöglichkeit für die Klangestalten. So schreibt Robert Storr: „[...] *the hooded figure...is more than anything the Golem, whose proud, bewildered, and finally horrified progenitor is forced to recognize in his appalling surrogate the image of his own impurity and overwhelming humanity.*“⁹⁶ Eine weitere Interpretation Godfreys ist, dass Guston anstatt dass er eine Art Golem erschaffen hat, der gegen den Klan ankämpft, den Golem selber in eine Klanfigur verwandelt hat, um den Schrecken, der von ihr ausgeht, durch Spott zu unterminieren.⁹⁷ In Godfreys Beitrag spielen jüdische Ideen, in Form von Geschichtenbildung, und somit die jüdische Identität eine wesentliche Rolle bei der Deutung von Gustons Werken. Eine weitere Geschichte, die eine Interpretationsebene für Gustons Darstellungen liefert, ist Isaak Babels Erzählzyklus *Die Reiterarmee*. Die Rezeption der Klan-Darstellungen Gustons wird durch die Aussage des Künstlers beeinflusst: „*The idea of evil fascinated me, and rather like Isaac Babel, who had joined the Cossacks, lived with them, and written stories about them, I almost tried to imagine that I was living with the Klan. What would it be like to be evil? To plan and plot.*“⁹⁸ Diese Aussage ist leichter nachzuvollziehen, wenn man mit einzelnen Aspekten der Biographie des 1894 in Odessa geborenen russisch-jüdischen Schriftstellers vertraut ist. 1920 zog Babel, unter einem Tarnnamen um seine jüdische Identität nicht preis zu geben, von Juni bis September als Kriegskorrespondent für die Zeitung *Roter Kavallerist* (*Krasnyj kavalerist*) mit der Reiterarmee des Generals Semjon Budjonny in den Russisch-Polnischen Krieg.⁹⁹ Die Reiterarmee unter Budjonny, die hauptsächlich aus Kosaken bestand, unter denen Antisemitismus weit verbreitet war, war in Galizien für schreckliche Pogrome

⁹⁴ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.197.

⁹⁵ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.197.

⁹⁶ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S. 197.

⁹⁷ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.198.

⁹⁸ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.5.

⁹⁹ Babel 2014, S.843.

verantwortlich.¹⁰⁰ Babel war Zeuge des Leids und der Erniedrigung, die den Juden widerfuhr. Der Versuch der Roten Armee, Polen zu besetzen, blieb erfolglos, sie musste kapitulieren und hinterließ ein verwüstetes Land.¹⁰¹ Aus dieser Schreckenserfahrung heraus entstand der Erzählzyklus *Die Reiterarmee* von achtunddreißig Kurzgeschichten, die die Brutalität und die Absurdität des Krieges ohne Beschönigungen veranschaulichen. David Kaufmann, der Autor des Buches *Telling Stories: Philip Guston's Later Works*, schildert in kurzer Form die Erzählung Babels. Babels Protagonist ist ein jüdischer Talmudschüler, der unter die Kosaken geht, da er deren Reitkunst und Fähigkeit zu töten bewundert und danach strebt wie ein Kosake zu sein. Das Vorhaben des Protagonisten scheitert jedoch an seinem eigenen Gewissen, er lernt zu reiten, doch schafft er es nicht zu töten.¹⁰² Die Figur ist zwischen dem Judentum und dem Bolschewismus, sowie zwischen Religiosität und politischer Propaganda zerrissen.¹⁰³ In Babels Erzählzyklus *Die Reiterarmee* wird gewaltvoller Inhalt mit Humor ausgemalt. In dieser Hinsicht kann man eine Parallele zu Gustons symbolisch gewalttätiger Gestalt der Klankapuze, die in humorvoller Weise dargestellt ist, ziehen. Der Schriftsteller Jorge Luis Borges schrieb über Babels *Reiterarmee*, dass die Musikalität seines Schreibstils mit der fast unaussprechlichen Brutalität bestimmter Szenen kontrastiert.¹⁰⁴ Diese Art von Kontrast ist auch bei Guston vorzufinden, dessen comichaft Darstellung mit den dargestellten Kapuzengestalten, die an den Klan erinnern, kontrastiert. So wie sich einst Babel darüber Gedanken machte, wie Kosaken leben würden, so fragte sich Guston, wie das Leben unter Mördern wäre und begann in seinen letzten Schaffensjahren das Leben hinter der Maske zu erkunden. Guston, der auch Franz Kafka bewunderte, der das Meisterwerk *Die Verwandlung* geschrieben hat, verwandelt sich in seinen Gemälden in einen Kapuzenträger und somit zu einem seiner potentiellen Feinde. Diese Darstellungen können als „unheroische“ Bilder rezipiert werden.

6.3. Die Klan-Gestalten in Gustons Oeuvre

Ein weiterer kunsthistorischer Vergleich, der auf der Idee des sich maskierenden Künstlers, der sich ein bildnerisches Alter-Ego schafft, beruht, wird mit dem belgischen Symbolisten

¹⁰⁰ Engelmann 2014.

¹⁰¹ Der Versuch der Roten Armee Polen zu besetzen blieb erfolglos, im Jahr 1921 endete der blutige Krieg mit dem Friedensvertrag von Riga zwischen dem bolschewistischen Russland und Polen.

¹⁰² Kaufmann 2010, S.82.

¹⁰³ Kaufmann 2010, S.83.

¹⁰⁴ Borges 1999, S.164.

„The music of its style contrasts with the almost ineffable brutality of certain scenes.”

James Ensor gezogen, der als Meister der Masken bekannt ist und bei dem Totenköpfe als Masken oder Masken als Totenköpfe erscheinen.¹⁰⁵ In das *Malende Skelett* (1896) (Abb. 10) hat sich Ensor in einem hellblauen Anzug mit Totenkopf malend vor einer Staffelei dargestellt und somit ein makabres Selbstbildnis erschaffen. Auch Guston hat mit *The Studio* (1969) (Abb. 5) ein groteskes Selbstbildnis geschaffen. Dieses Gemälde, welches als Schlüsselwerk Gustons gilt, zeigt eine Klan-Gestalt vor einer Staffelei, die ein Selbstporträt malt. Die Zigarette, die aus der Kapuze ragt, verrät, dass es sich hier um Guston selbst handelt, der bekanntlich seine schlechten Gewohnheiten, wie das Rauchen und Trinken zu Bild brachte.

Die Scham der Namensänderung von Goldstein zu Guston, sowie der Gedanke an seine im Holocaust ermordeten Verwandten werden als Beweggründe zu den Überlegungen, die in seinem künstlerischen Schaffen Niederschlag fanden, in der Literatur über Guston angegeben. Im Jahr 1968 hat Guston in einem Gespräch mit dem Komponisten Morton Feldman, der damals sein enger Vertrauter war, seine Auseinandersetzung mit dem Buch *Treblinka* (1966), in dem der Autor Jean- François Steiner seine Erlebnisse aus dem Konzentrationslager schildert, erwähnt. Guston beschäftigte sich mit der Frage, was die Peiniger dazu befähigte zu morden. *“And one of the problems was to take care of the incredulity of the tormentors. To benumb the killers, the guards of the camp, just as they had to benumb the victims.”*¹⁰⁶ Im Jahr 1947 als Guston seine erschreckenden Eindrücke von Photographien aus Konzentrationslagern in zwei Gemälden (*The Porch* und *Porch II*) (Abb. 11 und 12) zum Ausdruck brachte, sind auch die Klan-Gestalten, angedeutet in Form von weißen Linien, in einem nahezu abstrakten Ölgemälde *The Tormentors* (1947-48) (Abb. 13), das in Deutsch unter dem Titel *Die Peiniger* bekannt ist, wiederaufgetaucht. Figuren in Kapuzen sind schon in früheren Werken Gustons aufzufinden. Darstellungen des Ku-Klux-Klans finden sich neben Darstellungen der Inquisition und des Nazismus in einem Fresko *The Struggle against Terrorism* (1934-35) (Abb.14), welches Guston gemeinsam mit dem Künstler Reuben Kadish in Mexiko gestaltet hatte. Die beiden hatten schon zuvor im Jahr 1932 an einem gemeinsamen Projekt gearbeitet; an einem Wandgemälde für den John Reed Club in Los Angeles, der zu einem Netzwerk von kommunistisch geltenden Clubs gehörte. Ausschlaggebend für die Themenwahl der Ausstellung war die rassistisch motivierte und falsche Anklage der sogenannten „Scottsboro Boys“, eine Gruppe von Jugendlichen, die ein

¹⁰⁵ Hollein/Pfeiffer 2013, S.23.

Die Kunsthistorikerin Ingrid Pfeiffer zieht diesen Vergleich im Katalog *Philip Guston. Das Große Spätwerk*.

¹⁰⁶ Nadel 2021.

Jahr zuvor, der Vergewaltigung angeklagt und, abgesehen von dem jüngsten Angeklagten, zum Tode verurteilt wurden. Der Aufruf vom John Reed Club lautete folgendermaßen: „*abandon decisively the treacherous illusion that art can exist for art's sake.*“¹⁰⁷ Im Rahmen dieser Ausstellung, malte der Künstler Reuben Kadish einen schwarzen Mann, der gelyncht wird, der Künstler Murray Hantman die Scottsboro Boys und Guston stellte einen schwarzen Mann dar, der von einem *Klansman* gepeitscht wird (Abb. 15). Die Reaktionen auf diese Darstellungen waren vehement. Die tragbaren, auf separaten Tafeln angefertigten Wandbilder wurden 1933 von Mitgliedern der American Legion, des Ku-Klux-Klans und der „Red Squad“, einer Polizeieinheit des Los Angeles Police Departments, die gegen Kommunisten und Streikende vorgingen, vor der Ausstellungseröffnung zerstört.¹⁰⁸¹⁰⁹ Im selben Jahr, 1933 stellte Guston sein Gemälde *Conspirators* (1932) (Abb. 16), das er im gleichen Stil wie das Auftragswerk für den John Reed Club geschaffen hatte, in der Stanley Rose Buchhandlung aus. Von diesem ist nur eine Schwarz-Weiß Photographie erhalten, auf der die zentrale Figur mit einer Peitsche, die den Rücken den Betrachtern zukehrt und den Blick zu einer Gruppe von drei weiteren Klan-Gestalten verstellt. Als Guston im Jahr 1930 an seiner Zeichnung *Drawing for Conspirators* (Abb. 17), gearbeitet hatte, soll es um die 4,5 Millionen Ku-Klux-Klan Mitglieder gegeben haben, von denen viele in Los Angeles wohnten.¹¹⁰ Das politische Klima in den Vereinigten Staaten war in dieser Zeit zutiefst gespalten. Auch Ende der 1960er Jahre war das politische Klima aufgeladen. Die Ermordung von Martin Luther King Jr. und Robert F. Kennedys, der Vietnam Krieg, die Studentenrevolten und die Polizeigewalt gegenüber Anti-Vietnam Demonstranten bei der Democratic Convention in Chicago im Jahr 1968 brachten bei Guston Erinnerungen, von seinen Anfängen als linker jüdischer Künstler in den 1920er und -30er Jahren in Los Angeles, wo der Klan sehr präsent war, hervor. Nach eigenen Angaben Gustons haben ihn der Krieg und die Demonstrationen in den Jahren 1967

¹⁰⁷ Ashton 1990, S.26-27.

¹⁰⁸ Es sind daher nur Photographien erhalten, die auch im Katalog *Philip Guston Now* abgebildet sind.

¹⁰⁹ Da Gustons allegorische Darstellung von Gewalt in einer politisch aufgeladenen Zeit eine gewaltvolle Reaktion hervorgerufen hatte, könnte man in den Raum stellen, ob, unter Trumps Präsidentschaft unter der es ein Gewaltpotential gab, befürchtet wurde, dass Gustons Gemälde Vandalismus zum Opfer hätten fallen können und die Retrospektive auch aus Angst vor dem Ungewissen in einer polarisierten politischen Landschaft verschoben wurde. Das Ereignis veranschaulicht wie sich Politik auf Kunst und wiederum Kunst auf Politik auswirken kann. Die Wechselwirkungen von Politik und Kunst, prägen auch den Diskurs über die Verschiebung von Gustons Retrospektive. Ob nur Missinterpretationen, wie von den Direktoren der Museen angegeben wurde, befürchtet wurden, oder auch andere politische Konsequenzen bei der Entscheidung in Erwägung gezogen wurden, sei hier in den Raum gestellt.

¹¹⁰ Das Gemälde *Conspirators* wurde 1933 bei Stanley Rose Book Shop ausgestellt. Von diesem ist nur eine Photographie erhalten. Eine Zeichnung für *The Conspirators* ist im Katalog zur Retrospektive *Philip Guston Now* abgebildet.

und 1968 verstört und an das tragische Ereignis im John Reed Club erinnert.¹¹¹ Ende der 1960er Jahre tauchten wieder Darstellungen von Klan-Figuren in Gustons Werk auf. Die persönliche Begegnung mit dem Ku-Klux-Klan in jungen Jahren dürfte prägend für Gustons Schaffen gewesen sein. Dies sei dem Autor und Kurator Dan Nadel zufolge, ein weiterer Grund, dass Guston sich nicht, wie Feldman behauptet hatte, Bilder von schwarzen Traumata angeeignet hätte. Nadel war von Feldmans Behauptung schockiert gewesen und hat in seinem Artikel „Now You See Me“ zu Gustons jüdischer Identität Stellung genommen.¹¹² Auch wenn außer Frage steht, dass die schwarze Bevölkerung am meisten unter dem Klan gelitten hat, so fielen auch Einwanderer und Juden dem Klan zum Opfer. Je nach den ideologischen Bedürfnissen einer Zeit, in der man Jemandem eine Schuld zuweise, könnte es die Juden treffen, laut Nadel. Im Amerika des 20. Jahrhunderts war man als Jude ein Außenseiter. Juden würden innerhalb der Gesellschaft zwischen Zurückweisung und Assimilation leben, und sich in konstanter Spannung zwischen dem Anziehen und dem Ablegen einer Maske befinden, so Nadel. Diese Ambivalenz ist in Gustons Klan-Darstellungen aufzufinden. Eine ähnliche Interpretationsebene liefert Robert Storr. Er betrachtet das Gemälde *The Studio* (1969) (Abb.5), bei dem Guston sich als Künstler und gleichzeitig als Kapuzenträger darstellt als Schlüsselwerk. Guston würde Gegensätze, die Persona eines Malers, Sinnbild eines kultivierten, kunstaffinen Mannes mit einem unzivilisierten Nativisten vereinen und so eine paradoxe Maskerade liefern, die als verschlüsseltes Sinnbild für Gustons persönliche Auseinandersetzung mit seinem jüdischen Erbe und den Problemen der Assimilation zu verstehen sei.¹¹³ Bei den Klan-Darstellungen handelt es sich um ambigue Bilder, die zugleich von Terror und Humor zeugen.

7. Die Rezeption von Gewaltdarstellungen

7.1. Das Betrachten von Leid und Gewalt in der Kunst

Eine der Fragen, die der Kontroverse um die Verschiebung der Retrospektive zu Grunde lag, war, welche Art von Darstellungen in der Kunst verstörend sein könnten. Darstellungen von

¹¹¹ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.7.

¹¹² Nadel 2021.

Im Zuge der Debatte um die Verschiebung sah sich das Magazin Artforum dazu veranlasst, fünf Beiträge, von verschiedenen Akteuren in der Kunstwelt, die sich mit Guston und seinem Werk befassen, zu veröffentlichen.

¹¹³ Storr 2020, S.125.

Gewalt fallen sicher in diese Kategorie. *“And that’s why we don’t want to see what’s so ugly and horrible in our world on that space in the painting, you know, because that really is always the space of supposed to be of high culture, of education... that will be, you know, here to go into the future [...]”*, meinte die Künstlerin Rebecca H. Quaytman in einem Gespräch, das ich am 31.07.2022 mit ihr über Guston geführt habe.¹¹⁴ Dabei hat die Ikonographie des Leidens in der Kunstgeschichte eine lange Tradition. Das Interesse an Bildern, die Leid zeigen, ist laut der Autorin und Kulturkritikerin Susan Sontag fast so groß wie die Nachfrage nach Bildern in denen nackte Körper zu sehen sind.¹¹⁵ Sontag erwähnt in ihrem im Jahr 2003 veröffentlichten Buch *Das Leiden anderer betrachten*, dass Darstellungen von Leiden, die von göttlichem oder menschlichem Zorn verursacht wurden, im Gegensatz zu Leid, das auf Krankheit oder Unfall basiere, besonders geschätzt werden würden.¹¹⁶ Geschichten der klassischen Antike, der griechischen und römischen Mythologie, sowie biblische Erzählungen würden als Vorlage für Darstellungen dienen, die berühren und belehren sollten. Sontag führt als Beispiele die Laokoon-Gruppe mit Laokoon und seinen Söhnen beim qualvollen Kampf gegen Schlangen und Darstellungen, die Leiden von Jesus Christus und christlicher Märtyrer zeigen, an.¹¹⁷ Die Schicksale der Dargestellten sollten beim Betrachter Mitleid auslösen, Gläubige ermahnt und in ihrem Glauben bestärkt werden. Laut Sontag liegen die dargestellten Geschehnisse außerhalb der Sphäre, in der der Betrachter sich entrüsten oder entgegenreten könnte.¹¹⁸ Darstellungen, die rassistische Gewalt aufzeigen, beziehungsweise sich auf Rassismus beziehen, unterscheiden sich darin, dass der Betrachter sich gegen Rassismus empören und dagegen ankämpfen kann. Leid, das auf rassistischer Gewalt basiert, ist ein zeitgenössisches und weltliches Thema. Darstellungen weltlicher Themen, gegen die man sich empören könnte, sind laut Sontag seit dem 17. Jahrhundert Gegenstand der Kunst. Gräueltaten, die von Armeen an der Zivilbevölkerung begangen wurden, seien in der Kunst ab diesem Zeitpunkt thematisiert worden.¹¹⁹ Kein Künstler habe sich Sontag zufolge so intensiv mit den Schrecken des Krieges auseinandergesetzt wie der spanische Künstler Francisco de Goya.¹²⁰ In den Jahren 1810 bis 1820 entstand eine Folge von dreiundachtzig Radierungen *Los Desastres de la Guerra* (Die

¹¹⁴ Rebecca H. Quaytman, im Gespräch mit der Autorin, 31.07.2022.

Persönliches Gespräch geführt am 31.07.2022 via Zoom, Mougins. Siehe Anhang.

¹¹⁵ Sontag 2012, S.50.

¹¹⁶ Sontag 2012, S.49.

¹¹⁷ Sontag 2012, S.49.

¹¹⁸ Sontag 2012, S.50.

¹¹⁹ Sontag 2012, S.52.

¹²⁰ Sontag 2012, S.53.

Schrecken des Krieges), in denen sich Goya mit den Schreckenstaten, die von den Soldaten Napoleons im Jahr 1808 an den spanischen Aufständischen begangen wurden, auseinandergesetzt hatte. Jede Radierung ist mit einer Bildunterschrift versehen, wie zum Beispiel *No se puede mirar* (Abb. 18), die mit „Man kann nicht hinsehen“ übersetzt werden kann und darauf aufmerksam macht, wie schwierig der Anblick von den dargestellten Gräueltaten sei.¹²¹ Die Darstellungen der Schrecken des Krieges sollen die Betrachter treffen und schockieren. Susan Sontag macht folgende Bemerkung: „[...] Mit Goya tritt innerhalb der Kunst ein neues Maß an Empfänglichkeit für Leiden in Erscheinung.“¹²² Sontag weist darauf hin, dass bei der Auseinandersetzung mit der Rezeption von Gräuelbildern die Erkenntnis, die schon Platon gemacht hat, dass der Anblick von Schmerz und Erniedrigung einem menschlichen Verlangen entspreche, nicht außer Acht gelassen werden darf.¹²³ Goyas *Los Desastres de la Guerra* würden laut Sontag insofern eine Ausnahme darstellen, als die Bilder keinen lasziven Blick zuließen, da Goya nicht bei der Schönheit des menschlichen Körpers verweilen, sondern ein abgründiges Bild der menschlichen Natur zeichnet.¹²⁴

7.2. Die Banalität des Bösen

Guston wiederum stellt die Grausamkeiten, zu denen die Kapuzen-Gestalten fähig sind, in seinem Spätwerk nicht dar, sondern zeigt diese Gestalten bei ganz banalen Aktivitäten, denen die Betrachter der Gemälde auch nachgehen: in einem Auto durch die Gegend fahren, in den eigenen vier Wänden sein, ja sogar Orte der Kultur besuchen und Kunst betrachten (Abb. 19 und Abb. 20) oder selbst einer künstlerischen Aktivität nachgehen (Abb. 21). Ist nicht gerade die Tatsache irritierend, dass sie Aktivitäten nachgehen, die Ausdruck von Kultur und Bildung sein sollten? An dieser Stelle möchte ich erneut Sontag zitieren, um meine Betrachtung von Gustons Darstellungen in einen Dialog mit Sontags Reflektionen zu setzen. Nachdem sie in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* über eine Ausstellung berichtet, bei der Photographien zu sehen waren, die zwischen 1890 und 1930 in amerikanischen Kleinstädten aufgenommen wurden und schwarze Opfer von Lynchtagen zeigten, schreibt Sontag: „So betrachtet, ist der „Barbar“ des einen für den anderen ein „Bürger, der bloß tut, was alle tun“.“¹²⁵ Sontag bezieht sich in diesem Satz auf die teilweise grinsenden Zuschauer

¹²¹ Sontag 2012, S.54.

¹²² Sontag 2012, S.54.

¹²³ Sontag 2012, S.113.

¹²⁴ Sontag 2012, S.111.

¹²⁵ Sontag 2012, S.107.

dieser Lynchtagen, die sogenannten „braven Bürger“, die auf manchen der Photographien, die als Souvenirs oder teils sogar als Postkarten dienten, zu sehen waren. Barbaren würden vielleicht so aussehen und sich von den anderen nicht unterscheiden, stellt Sontag in den Raum. Die Auseinandersetzung mit diesen Photographien könnte dazu beitragen, dass diese Gräueltaten nicht einfach als Taten von sogenannten Barbaren betrachtet werden, sondern von Bürgern, die eine rassistische Haltung vertreten und einem Teil der Gesellschaft die Menschlichkeit absprechen und somit Terror und Mord rechtfertigt.¹²⁶ Auch Gustons Kapuzen-Gestalten könnten zu ähnlichen Schlussfolgerungen führen. Obwohl Guston auf ein Symbol rassistischer Gewalt verweist, können die Kapuzengestalten, indem er sie banalen Handlungen nachgehen lässt, als maskierte Bürger betrachtet werden und nicht einfach als Barbaren. Seine Selbstbildnisse in Kapuzengestalt machen darauf aufmerksam, dass selbst passive Akteure, die ungestört ihrem Leben nachgehen, als Teil einer verbrecherischen Gesellschaft nicht frei von Schuld sind. Somit ist einer der Kritikpunkte, der sich gegen Schutz' Gemälde *Open Casket* (Abb. 2) richtete, wonach die Komplizenschaft und die Mitschuld weißer Bürger in der Darstellung außer Acht gelassen wurde, meiner Meinung nach, im Falle von Gustons Darstellungen der Kapuzengestalten seines Spätwerks nicht anwendbar, da Guston, wie so oft in der Literatur bezüglich dieser Werke angeführt wurde, die Banalität des Bösen abbildet.

Der Begriff der „Banalität des Bösen“ wurde von der Philosophin Hannah Arendt geprägt. Ihr Buch *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, das im Jahr 1963 erschien, löste international eine kontroverse Debatte aus. Arendt war 1961 als Reporterin für die Zeitschrift *The New Yorker* nach Jerusalem gereist, um den Gerichtsprozess gegen den ehemaligen SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann zu verfolgen. Eichmann war unter anderem für die Organisation der Deportation der Juden zuständig und damit an der Ermordung von Millionen Menschen beteiligt. Er war einer der Hauptverantwortlichen für die Ausführung der „Endlösung der Judenfrage“ in Europa. In ihrem Prozessbericht skizziert Arendt das Porträt Eichmanns, in dem er nicht als ideologischer Fanatiker und Drahtzieher, sondern als Bürokrat und mechanischer Vollstrecker geschildert wird.¹²⁷ So monströs die Taten waren, die Eichmann begangen hatte, so banal stufte sie den Menschen ein, der für diese Taten verantwortlich war. Das Erschreckende dabei ist die Erkenntnis, dass Eichmann einer von Vielen war, die als „schrecklich normal“ einzustufen wären. Diese Normalität

¹²⁶ Sontag 2012, S.107.

¹²⁷ Arendt 1986, S. XVI, S.17.

würde implizieren, dass die Täter sich ihrer Untaten nicht bewusst waren.¹²⁸ Eichmann war nach Arendts Schilderungen ein „beschränkter Schreibtischtäter“. Ihr zufolge hätte er weder aus reiner Bosheit und schierer Grausamkeit, noch aus ideologischer Überzeugung und Antisemitismus gehandelt, sondern aus Karrierismus und Gehorsam. Arendt wurde von ihren Zeitgenossen dafür kritisiert, dass sie seine Verantwortung relativiere und die Verbrechen verharmlose.

Der Autor David Kaufmann merkt in einer Fußnote in seinem Buch *Telling Stories: Philip Guston's Later Works* an, dass er keinen Beleg gefunden hat, dass Guston Arendt zitiert hätte. Doch meint Kaufmann, dass es ziemlich unwahrscheinlich war, dass Guston als passionierter Leser von der Kontroverse rund um Arendts Buch *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* nichts gewusst habe. In der Fußnote gibt Kaufmann an, dass ihm Bill Berkson in einem Brief von persönlichen Verbindungen zwischen Guston und Arendt geschrieben habe.¹²⁹

7.3. Symbolische versus explizite Darstellung von Gewalt

An dieser Stelle möchte ich die Frage in den Raum stellen, ob Gustons comichaftes Darstellungen, bei denen man die unverkennbaren Silhouetten von den KKK Roben erkennt, die bis heute als Symbol für Gewalt gelten, verstörend auf die Betrachter wirken, weil sie von jeglicher Form von Schrecken, die man mit dem KKK assoziiert, befreit sind. Gerade weil die Gestalt des vermeintlich Bösen in ihrer Banalität gezeigt wird. Die gewählte Darstellungsweise unterstreicht die Handlungen der Figuren, die banalen Aktivitäten des Alltags nachgehen. Das Verstörende an den Kapuzen-Darstellungen ist, dass sie den Alltäglichkeiten „Jedermanns“ nachgehen und man sich dennoch nicht mit ihnen identifizieren möchte. Da Gustons Gestalten, wegen ihrer Bildsprache in die Nähe der Comics gebracht werden, stellt sich mir die Frage ob Sprechblasen das „fehlende“ Element sind, die dem Bild eine Art Erklärung verleihen könnten. Der Betrachter würde so vielleicht wissen, was die Figuren denken und vorhaben würden und es gäbe weniger Raum für Missinterpretationen. In den Gemälden, ist es auch nicht wie bei einem Comic Strip, bei dem eine Bildsequenz nach der anderen gezeichnet wird. Ob die Kapuzengestalten der dargestellten Szene vorher oder nachher Gräueltaten begehen würden, bleibt offen und ist der

¹²⁸ Arendt 1986, S.326.

¹²⁹ Kaufmann 2010, S. 100.

Vorstellung des Betrachters überlassen. Die isolierte Szene, welche die Kapuzen in Alltagssituationen zeigt, lässt Ambiguität zu.

Im Gegensatz dazu stehen Gustons Darstellungen, die er in jungen Jahren geschaffen hat, die eine bedrohliche Stimmung wiedergeben und im Falle von der Zeichnung auf Papier *Drawing for Conspirators* (1930) (Abb.17), die als Vorlage für das Gemälde *Conspirators* (1932) (Abb. 16) diente, explizit Gewalt darstellt. Während das Gemälde, in einer Rezension in der Los Angeles Times von 1932 dafür gepriesen wurde, dass das Bild, das weder ein Gesicht noch ein Opfer zeigt, durch die Anordnung von Formen und Tönen ein würdevolles Bild ergibt, löst die dargestellte Szene der Zeichnung Unbehagen aus.¹³⁰ In der Zeichnung waren nicht nur mehrere Ku-Klux-Klan-Gestalten zu sehen, acht insgesamt, sondern auch ein schwarzer Mann, der leblos von einem Baum hängt. Die Äste des Baumes spiegeln dem Künstler Trenton Doyle Hancock zufolge, die Balken des Kreuzes wieder, das in den Hintergrund des Bildes gesetzt ist. Während die Ermordung des auf dem Baum erhängten schwarzen Mannes laut Doyle Hancock buchstäblich zu nehmen sei, sei das Kruzifix symbolisch zu betrachten. Die christliche Symbolik des Kreuzes lässt eine weitere Interpretation der Kapuzengewänder zu. So weist Doyle Hancock in seinem Beitrag für den Katalog *Philip Guston Now* auf die historischen Referenzen hin: den Capirote, den katholischen Spitzhut von konischer Form, der sowohl von Flagellanten während Prozessionen, als auch von Opfern der spanischen Inquisition getragen wurde. Diese Art von „pathetischen Charakteren“, wie Hancock sie bezeichnet, seien in Gemälden von Goya zu finden.¹³¹ In der Zeichnung werden das Opfer rassistischer Gewalt und auch die Täter dargestellt.

Doch gerade in seinem Spätwerk, hält Guston den Menschen einen Spiegel vor Augen, den die weiße Komplizenschaft nicht aus dem Blick verliert, in dem er die Klan-Gestalten Aktivitäten nachgehen lässt, denen auch die Betrachter der Gemälde nachgehen könnten. Welche der beiden Arten von Darstellungen verstörender auf Betrachter wirken können, die realistischeren gewaltvolleren Darstellungen der 1930er Jahre oder die humorvollen, fast „unschuldigen“ Darstellungen der Klan-Gestalten der 1960 und -70er Jahre, sei hier in den Raum gestellt.

¹³⁰ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.9, S.240.

Im Katalog zur Retrospektive *Philip Guston Now* wird aus folgendem Artikel “Two Pairs of Painters and Some Singles Offer Shows”, der am 17. September 1933 in der *Los Angeles Times* erschienen ist, zitiert: “Not a face is shown, nor any victim; but by strong arrangement of forms, lines and tones and a gravely beautiful color scheme, he builds a dignified picture.”

¹³¹ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.15.

8. Die Rezeption von Gustons „Marlborough Show“ im Jahr 1970

8.1. Die „Rückkehr“ der figurativen Darstellung

In einer nicht geringen Anzahl an Zeitungsartikeln, in welchen über die Verschiebung der Retrospektive berichtet wurde, wurde erwähnt, dass die Gemälde mit den sogenannten *klan hoods* schon im Jahr 1970 Gegenstand einer Kontroverse gewesen sind. Diese scheint sich, wie in einer Reihe von Berichten dargestellt, mehr auf formaler Ebene als auf politischer Ebene abgespielt zu haben. So wird berichtet, dass Guston, ein wichtiger Vertreter des Abstrakten Expressionismus, diesen hinter sich ließ um sich figurativer Kunst zu widmen. Die Ablehnung, die Guston in den 1970er Jahren erfahren hat, wird im kunstgeschichtlichen Diskurs meist damit begründet, dass er von der Abstraktion zur Figuration wechselte.¹³² Die Klan-Gemälde sollen, als sie zum ersten Mal in der Marlborough Gallery ausgestellt wurden, nicht wegen ihres Themas umstritten gewesen sein, sondern gerade weil sie ein Thema hatten. Im Oktober des Jahres 1970 stellte Guston seine neuen Werke, darunter dreiunddreißig Gemälde, von denen die meisten großformatig waren, und acht Zeichnungen im Rahmen der Ausstellung *Philip Guston Recent Paintings* in der Marlborough Gallery in New York aus.¹³³ Die Marlborough Gallery vertrat Guston ab dem Jahr 1966, nachdem er Sidney Janis' Galerie verlassen hatte. Im selben Jahr fand auch Gustons letzte Ausstellung im Jüdischen Museum in New York statt. Die Marlborough Gallery hatte sich als international führende Instanz hinter dem weltweit expandierenden Markt der New York School etabliert. Die Galerie vertrat Adolph Gottlieb, Lee Krasner, Robert Motherwell, Clyfford Still, Mark Rothko sowie die Nachlässe von Jackson Pollock, Franz Kline, Ad Reinhardt, William Baziotes, und David Smith. Da die Marlborough Gallery fast alle führenden Künstler der New York School vertrat, erwartete man vor allem abstrakte Gemälde in der Galerie zu sehen.¹³⁴ Gustons Ausstellung *Philip Guston Recent Paintings* im Jahr 1970 schien nicht den Erwartungen zu entsprechen. Es wurden eine Reihe figurativer Gemälde, darunter auch die Darstellungen des Klans, in banalen Situationen des Alltags gezeigt. Diese stießen in den 1970er Jahren auf geringes Verständnis. Die Kunstwelt war von den vierunddreißig figurativen Gemälden, die 1970 in der Marlborough Gallery ausgestellt wurden, schockiert.

¹³² Dabei war es Guston selbst in seiner Phase als abstrakter Expressionist, nicht leicht auf gegenständliche Motive gänzlich zu verzichten.

¹³³ Anlässlich der Ausstellung in der Marlborough Gallery wurden achtundzwanzig großformatige Gemälde gezeigt, darunter zwei Öl auf Holz, zwei Acryl auf Holz, eine Gouache auf Holz und acht Zeichnungen gezeigt.

¹³⁴ Storr 1986, S.49.

*Simple-minded, Embarrassing, Clumsy, An exercise in radical chic.*¹³⁵ So lautete die unmittelbare Wortwahl der Kritiken. Der allgemeine Ton war nicht positiv gestimmt. In den meisten Ausstellungskatalogen und Monographien über Guston wird die vernichtende Kritik von Hilton Kramer, die am 25. Oktober 1970 in der *New York Times* unter dem Titel „A Mandarin Pretending to be a Stumblebum“ veröffentlicht wurde, um die damalige kontroverse Rezeption zu veranschaulichen, erwähnt.¹³⁶ Eine weitere Kritik, die in der Literatur über Guston vorkommt, ist Robert Hughes „Ku Klux Komix“ Artikel, der im *Time Magazine* erschienen ist. Als positive Beurteilungen werden in den meisten Ausstellungskatalogen und Monographien Harold Rosenbergs *New Yorker* Artikel „Liberation from Detachment“ und Bemerkungen des Künstlers Willem De Kooning angegeben. Während in der Literatur oft De Koonings Aussage „*You know, Philip, what your real subject is? It's freedom!*“ zitiert wird, werden die Kritiken jedoch meistens nur mit dem Titel erwähnt und es wird nicht im Detail auf deren Inhalt eingegangen. In der Sekundärliteratur wie auch in gegenwärtigen Zeitungsartikeln wird die damalige Kontroverse oft darauf zurückgeführt, dass sich Guston vom Abstrakten Expressionismus abgewandt hatte. Diese Schilderung wird auch in einem rezenten New York Times Artikel von Aruna D'Souza vertreten, der am 19. Juli 2023 unter dem Titel „Where's the Controversy in 'Philip Guston Now'?“ veröffentlicht wurde. „[...] *The Klan paintings were controversial when they debuted at Marlborough Gallery in 1970 not because of their subject matter but because they had subject matter at all.*“¹³⁷ Diese Art von Äußerungen könnten den Eindruck erwecken, dass das Kunstgeschehen und der begleitende Diskurs Anfang der 1970er Jahre vom Abstrakten Expressionismus dominiert wurde und Guston die Figuration wieder eingeführt hatte. Dies war aber nicht der Fall. Die 1960er Jahre waren innerhalb der New Yorker Kunstszene schon von Umbrüchen und einer gewissen Ablehnung des Abstrakten Expressionismus geprägt. Harold Rosenberg zufolge soll der neue Realismus die New Yorker Kunstszene im Jahr 1962 nach fünfzehnjähriger *austerity of abstract art* wachgerüttelt haben.¹³⁸ Pop Art, Op Art, Fotorealismus und Minimalismus waren in New York zu sehen. In seinem neuen Showroom in New York zeigte der Gallerist Sidney Janis anlässlich der Ausstellung *International Exhibition of the New Realists* unter anderem Claes Oldenburgs *Soft Sculptures*, Lichtensteins Comicstrips, Warhols *Campbell's Soup Cans* sowie weitere

¹³⁵ Mayer 2021.

¹³⁶ Kramers Artikel wird unter anderem in den Ausstellungskatalogen *Philip Guston - Peintures 1947-1979*, *Philip Guston Retrospective* und *Philip Guston Now* erwähnt.

¹³⁷ D'Souza 2023.

¹³⁸ Mayer 2016, S. 208.

Siebdrucke von Pop Ikonen.¹³⁹ Diese Ausstellung dürfte einige Vertreter des Abstrakten Expressionismus wie Rothko, de Kooning und Guston veranlasst haben, die Galerie von Janis zu verlassen. Musa Mayer zufolge war Guston von der glatten, entpersonalisierten Kunst der Pop Art und des Minimalismus, die am Kunstmarkt vertreten wurde, enttäuscht.¹⁴⁰ „*Art was no longer struggle; art had become marketing*“, schreibt Musa Mayer in ihrem Buch *Night Studio: A Memoir of Philip Guston*.¹⁴¹ Das triviale Sujet und das wiederholende Motiv von Warhols *Campbell's Soup Cans* sei nicht nur eine Reaktion auf die Konsumgesellschaft, sondern laut dem Autor und Kritiker Robert Zaller auch auf den sogenannten *cult of difficulty* des Abstrakten Expressionismus gewesen.¹⁴² In dem „Philip Guston and the Crisis of the Image“ betitelten Artikel schreibt Zaller, dass die bildhafte Darstellung („the image“), welche von dem Diskurs des Abstrakten Expressionismus über seriöse Kunst verbannt wurde, mit der Pop Art zurückgekehrt sei.¹⁴³ Während der Kubismus, der Dadaismus und der Abstrakte Expressionismus sich mit der Dekonstruktion der bildhaften Darstellung auseinandergesetzt haben, probierten Pop Art, sowie der magische Realismus und Neoexpressionismus sie laut Zaller wiederherzustellen.¹⁴⁴ Nach der Auffassung des Kunstkritikers Clement Greenberg, sei die Geschichte des Modernismus eine Dialektik von Form und Motiv, von visueller und literarischer Kunst, von einer Kunst „der Empfindungen“ und einer Kunst „der Ideen“. Zu der Kunst „der Empfindungen“ würde Cézanne's Werk, der Kubismus und der Abstrakte Expressionismus gezählt; der Symbolismus, der Dadaismus, der Surrealismus und die Pop Art würden wiederum der Kunst „der Ideen“ zugeschrieben.¹⁴⁵ Greenberg ließ im Rahmen eines Vortrags über Pop Art, den er Anfang der 1960er Jahre gehalten hatte und der erst im Jahr 2004 unter dem Titel „Pop Art: Clement Greenberg“ im Magazin *Artforum* publiziert wurde, verlautbaren, dass sich Pop Art als Gegenbewegung zum sogenannten *pure painting* etabliert und gegenständliche Kunst in Kreisen der Avantgarde salonfähig gemacht hat. Obwohl für Greenberg Pop Art weit davon entfernt war, als große Kunst zu gelten und er sie als einen Misserfolg der Avantgarde betrachtete, stufte er sie immer noch als qualitativ besser ein als Willem de Koonings, Franz Klines und Gustons Expressionismus der 1950er Jahre.¹⁴⁶

¹³⁹ Mayer 2016, S.207-208.

¹⁴⁰ Mayer 2016, S.142.

“My father was in despair over the selling of art, over the slick, depersonalized gloss-not only of pop art, but of minimalism as well – that was taking center stage in New York”

¹⁴¹ Mayer 2016, S.142.

¹⁴² Zaller 1987, S.80-81.

¹⁴³ Zaller 1987, S.81.

¹⁴⁴ Zaller 1987, S.80.

¹⁴⁵ Meyer 2004, S.52.

¹⁴⁶ Meyer 2004, S.52, S.55.

8.2. Der Abstrakte Expressionismus

Ich möchte an dieser Stelle näher auf den Abstrakten Expressionismus eingehen, um die Bedeutung dieser Bewegung in den Vereinigten Staaten zu veranschaulichen, da sie für den kunstgeschichtlichen Diskurs noch im Jahr 1970 relevant war.

Schon im Jahr 1919 wurde der Begriff des Abstrakten Expressionismus in Bezug auf Gemälde von Wassily Kandinsky geprägt. Durch Alfred H. Barr, Direktor des *Museum of Modern Art (MOMA)* in New York wurde der Terminus bezeichnend für Tendenzen moderner Kunst und seither in der westlichen Kunstgeschichte mit dem Begriff der „Moderne“ assoziiert. Im Jahr 1946 wurde *Abstract Expressionism* von dem Kunstkritiker Robert Coates auf abstrakte Kunstrichtungen der Vereinigten Staaten angewandt, im speziellen bezog Coates sich auf Werke von Arshile Gorky, Jackson Pollock und Willem de Kooning. Der Begriff der Abstraktion bezog sich auf das nicht Figurative („non objective“).¹⁴⁷ Laut dem Kunsthistoriker David Anfam gibt es keinen Konsens über die Definition des Abstrakten Expressionismus. die einzige Konstante sei eine Reihe von Künstlernamen, die seit dem Aufkommen des Phänomens in den 1940er Jahren mit dem Begriff in Verbindung stehen.¹⁴⁸ Er spricht von einem Phänomen und nicht von einer Bewegung, da die sogenannten Abstrakten Expressionisten keine verbundene Künstlergruppe im engeren Sinn gewesen seien und nicht wie vorhergehende Bewegungen wie der Suprematismus oder Surrealismus Manifeste veröffentlichten.¹⁴⁹ Eine alternative Bezeichnung zum „Abstrakten Expressionismus“ ist die sogenannte „New York School“, die ursprünglich auf den Titel einer Ausstellung zurück zu führen ist, die im Jahr 1951 in der Frank Perls Gallery in Beverly Hills stattgefunden hat. Auch wenn Anfam zufolge, der Begriff der „New York School“ wertfreier ist als der Begriff des „Abstrakten Expressionismus“, so ist er geographisch einschränkend, wenn man bedenkt, dass Rothkos Durchbruch zur Abstraktion im Jahr 1946 in San Francisco erfolgte.¹⁵⁰

Der Diskurs über den Abstrakten Expressionismus war von der existentialistischen Philosophie der Nachkriegsjahre beeinflusst. Die durch den Zweiten Weltkrieg verursachte massive Zerstörung, die Konzentrationslager und die dadurch ausgelöste Krise des Menschen

¹⁴⁷ Schneider 2014, S.405.

¹⁴⁸ Anfam 2016, S.14.

¹⁴⁹ Anfam 2016, S.21.

¹⁵⁰ Anfam 2016, S.20.

beschäftigten die Vertreter des Existenzialismus. Die Auffassungen von individuellem Handeln, persönlicher Verantwortung und Freiheit des Philosophen Jean-Paul Sartres beeinflussten linksgerichtete Intellektuelle und Künstler.¹⁵¹ Als Sartre sich jedoch der Kommunistischen Partei Frankreichs anschloss, wurde die antiideologische Position des Schriftstellers und Philosophen Albert Camus bevorzugt, wonach der künstlerische Akt einen Akt des Widerstands darstelle.¹⁵² Existentialistische Gedanken wurden im Journal *Partisan Review* verbreitet. Die politisch linksorientierte und literarische Vierteljahreszeitschrift *Partisan Review*, die 1934 in den Vereinigten Staaten von Amerika gegründet wurde, stand in ihren Anfängen der Kommunistischen Partei der USA nahe. Das Blatt grenzte sich jedoch nach den Moskauer Schauprozessen vom stalinistischen Kurs ab und wendete sich der trotzkistischen Linie zu. Im Laufe des Krieges und im speziellen in der Nachkriegszeit propagierte das Blatt die amerikanische Freiheitsideologie. Der Kunstkritiker Harold Rosenberg publizierte seit dem Jahr 1935 in diesem Journal, im Jahr 1940 wurde Clement Greenberg Teil der Redaktion. Die Rezeption des Abstrakten Expressionismus wurde von den Kunstkritikern Greenberg und Rosenberg, die zu den bedeutendsten amerikanischen Kunstkritikern zählen, maßgeblich geprägt. Rosenberg hatte im Jahr 1952 den Terminus von „Action Painting“ für die Malerei einer Reihe von Malern der sogenannten „New York School“, wie Kline, de Kooning, Newman, Rothko und Pollock eingeführt. Ihm zufolge waren diese Maler nicht durch einen gemeinsamen Stil verbunden, sondern durch einen ähnlichen Ansatz, den Akt oder Prozess des Malens betreffend.¹⁵³ So schreibt er in seinem 1952 erschienenen Artikel „The American Action Painters“: *“At a certain moment, the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act - rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze, or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.”*¹⁵⁴ Dieses Ereignis des freien Schaffens manifestierte sich auf der Leinwand als symbolische Visualisierung.¹⁵⁵ Die existentialistischen Theorien der Freiheit finden in Rosenbergs Interpretation des „Action Paintings“ ihren Niederschlag. Im Laufe des Kalten Krieges, wurde die Kunst der sogenannten Abstrakten Expressionisten, die von Rosenberg und Greenberg für ihre Kunstinterpretationen herangezogen wurden, zum Markenzeichen amerikanischer Kunst. Amerika wollte die Vormachtstellung neben den politischen,

¹⁵¹ Anfam 2016, S.54.

¹⁵² Anfam 2016, S.54.

¹⁵³ Mayer 2016, S.93.

¹⁵⁴ Mayer 2016, S.93.

¹⁵⁵ Schneider 2014, S.414.

militärischen und wirtschaftlichen Bereichen, auch in der kulturellen Landschaft erreichen.¹⁵⁶ Die Kunst der Abstrakten Expressionisten eignete sich gerade wegen ihrer apolitischen Natur als politisches Instrument. Die abstrakte Kunst, die auf individuellem Ausdruck beruhte, wurde als Produkt von Demokratie und Freiheit verkauft. Als Symbol für die freie Welt sollte es jeder Form von Totalitarismus entgegenwirken, im konkreten Fall gegen die kommunistische Sowjetunion.¹⁵⁷ Die amerikanische Politik wollte kurz vor Ende des Marshallplans mit der Einführung einer Art Marshallplan für Kultur die internationale Kunst- und Kulturszene beeinflussen. Das von Nelson Rockefeller im Museum of Modern Art in New York errichtete sogenannte International Program (IP) wurde vom International Council (IC) geleitet. Dieses wurde im Jahr 1956 gegründet, um progressive Kunst und progressives Design zu präsentieren und zu verbreiten.¹⁵⁸ Das International Council nutzte internationale Ausstellungen, wie zum Beispiel die Documenta II in Kassel im Jahr 1959, in deren Rahmen eine Pollock-Einzelausstellung gezeigt wurde, als Plattform für kulturelle Propaganda. Den Abstrakten Expressionismus brachte man durch existentialistische Diskurse mit antitotalitären Strömungen in Verbindung.¹⁵⁹ Die Ironie der Geschichte ist, dass gerade die Kunst von linksorientierten Künstlern, die ihre politische Neutralität bewahren wollten, von der Politik vereinnahmt wurde.

Robert Storr führt den Anfang des Abstrakten Expressionismus auf Pollocks erste sogenannte *Drip Paintings* zurück, die dieser im Jahr 1942 oder 1943 angefertigt hatte. Dessen Ende setzt er im Jahr 1953 mit dem konzeptuellen Kunstwerk Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning*, als Rauschenberg eine Zeichnung Willem de Koonings ausradierte, die er vorher von de Kooning für diesen Zweck erbeten hatte. Storr sieht diesen ritualen Akt als einen „ödipalen Mord“ an, bei dem der Vater mit dem Sohn kollaboriert hatte. Erst 1958 erzielte der Abstrakte Expressionismus kommerzielle und kritische Anerkennung.¹⁶⁰ Genau zu dem Zeitpunkt, als der Abstrakte Expressionismus seinen Höhepunkt erreicht hatte, begann Ende der 1950er Jahre die kritische Entlarvung und Dekonstruktion des Mythos der New York School und des sogenannten „Triumphs der amerikanischen Malerei“ der 1950er Jahre. Letztere Bezeichnung leitet sich von Irving Sandler's Buchtitel *Triumph of American Painting* (1970) ab. Beim Titel, der nicht vom Autor, sondern vom Herausgeber gewählt wurde, dürfte

¹⁵⁶ Schneider 2014, S.414.

¹⁵⁷ Anfam 2016, S.55.

¹⁵⁸ Storr 2020, S.48.

Um diese Zeit fanden die letzten Machenschaften von Senator Joseph McCarthy und seine politischen Hexenjagden gegen größtenteils linke Intellektuelle statt.

¹⁵⁹ Anfam 2016, S.64.

¹⁶⁰ Storr 2020, S.48.

die Rhetorik des Kalten Krieges abgefärbt haben. Der „Triumph“ des Abstrakten Expressionismus der 1970er Jahre wurde zu einer Zeit deklariert, als die Reputation der Vereinigten Staaten auf dem Spiel stand. Das Jahr 1968 und die „Anti-Establishment“ Bewegungen hatten ihre Spuren hinterlassen, und man wollte diesen ideologisch entgegenwirken.¹⁶¹ Schon in den 1960er Jahren gab es Tendenzen, die sich gegen die vorherrschenden expressiven Ausdrucksweisen und die existenzialistischen Strömungen wandten.¹⁶²

8.3. Gustons „Rückkehr“ zur Figuration

Guston hatte sich in der New Yorker Szene als abstrakter Expressionist etabliert, als sich andere Kunstrichtungen zu behaupten begannen. 1959 hatte er das Ford Foundation Fellowship bekommen, 1960 nahm er bei der Venedig Biennale teil und im Jahr 1962 veranstaltete das Guggenheim Museum eine Retrospektive von Guston, bei der sein abstraktes Werk überwog.¹⁶³ Auch wenn Guston zur Generation der Maler die den abstrakten Expressionismus begründet hatten, wie Kline, de Kooning und Pollock gehörte, fand Guston erst ein Jahrzehnt später, in den fünfziger Jahren, als sich die abstrakte Malerei bereits etabliert hatte, zur Abstraktion. Seine abstrakte Malerei trug eine eigene Handschrift: es schien als hätte er die Figuration nie ganz hinter sich gelassen, so wurden in der Beschreibung seiner abstrakten Werke Analogien zu „*Wolken und Wasserlilien*“ gezogen.¹⁶⁴ Im Jahr 1966 wandte sich Guston von der Abstraktion ab. „*Die amerikanische abstrakte Malerei ist eine Lüge, ein Trug, eine Bemäntelung geistiger Armut, eine Maske, um die Angst, sich selbst zu verraten, zu verschleiern... Lachhaft ist diese Lüge, und nichts anderes*“, schrieb Guston.¹⁶⁵ Schuhe, Bücher, Glühbirnen sind einige der profanen Gegenstände, die wieder in seine Kunst einziehen. Die Figuren ähnelten bald Figuren von Comic-Strips der dreißiger und vierziger Jahre. Die Autoren des Buches *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur* widersprechen der verbreiteten Deutungsweise, wonach Gustons Rückkehr zur gegenständlichen Kunst auf eine Art Verlangen zum Realismus und zur Figur zurückzuführen sei. Es ginge ihm viel mehr darum, seinen eigenen persönlichen Stil zu

¹⁶¹ Anfam 2016, S.31.

¹⁶² Anfam 2016, S.67.

¹⁶³ Monahan 2010, S.70.

¹⁶⁴ Gropnik/Varnedoe 1990, S.162.

¹⁶⁵ Gropnik/Varnedoe 1990, S.162-163.

finden.¹⁶⁶ Die Absurdität der Welt habe Guston veranlasst, einen offiziellen etablierten Stil durch einen „authentischeren“ Stil zu ersetzen. Laut der Kunsthistorikerin Dore Ashton fühlte sich Guston als Opfer des Konzepts des Ästhetizismus und wollte seine eigene Haltung gegenüber der „Hohen Kunst“ überwinden. Als er 1969 über seine Kapuzengemälde sprach, soll er behauptet haben, die Ästhetik verlassen zu haben, da er ausschließlich daran interessiert war, Geschichten zu erzählen. *„Who is a painter, after all? Man is an imagemaker and painting is imagemaking. The abstract painters—what are they telling us? That this is the absolute? Well all right, so is this beer glass. But what else is man? There are many things that move him”*, wird Guston in *A critical study of Philip Guston* von Ashton im Jahr 1976 zitiert.¹⁶⁷ In dem Buch *Telling Stories: Philip Guston's Later Works* sieht der Autor David Kaufmann Gustons Rückkehr zur Figuration als eine bewusste Entscheidung gegen Clement Greenbergs formalistisches Ideal an.¹⁶⁸ Guston hätte sich gegen die Doktrin der Moderne, wie sie von Kritikern wie Clement Greenberg gepriesen wurde, die die Flachheit der Leinwand als definierende Eigenschaft erachtete, gestellt. So schreibt Ashton über Guston, dass er sich mit, was er die „shibboleths“¹⁶⁹ der modernen Kunst nannte, auseinandergesetzt hatte, insbesondere mit der Forderung, dass Künstler die Fläche zu respektieren hätten.¹⁷⁰ Als sich Guston vom abstrakten Expressionismus abkehrte, wandte er sich zunächst auch von der Malerei ab und widmete sich ausschließlich der Zeichnung. Doch fand kein eindeutiger Schnitt zwischen Abstraktion und Figuration, wie in manchen Kunstgeschichtsdarstellungen der Anschein erweckt wird, statt. Diese Phase, die sich über zwei Jahre, von 1966 bis 1967 erstreckte, war von einer internen Debatte des Künstlers, die sich abwechselnd in abstrakten und figurativen Tendenzen äußerte, gezeichnet und legte den Grundstein für Gustons neue Malerei ab dem Jahr 1968. Guston war zwischen zwei Impulsen, zwischen den sogenannten „pure drawings“ (Abb. 22) und „drawings of objects“ zerrissen, bevor er 1968 Alltagsgegenstände in Acryl auf kleine Tafeln zu malen begann (Abb. 23).¹⁷¹ Eine ganze Reihe von Zeichen und Symbolen traten ins Bild, wie auch Darstellungen von Büchern, Uhren, Autos, Ziegelsteinen, Köpfen und Kapuzen (Abb. 24).

¹⁶⁶ Gropnik/Varnedoe 1990, S.163.

¹⁶⁷ Ashton 1990, S.159.

¹⁶⁸ Wasserman 2012, S.73.

¹⁶⁹ Ideen oder Überzeugungen als „shibboleth“ zu bezeichnen, bedeutet, laut dem online Collins Dictionary, dass diese von einer Gruppe von Menschen für wichtig gehalten werden, jedoch altmodisch oder falsch sein können.

¹⁷⁰ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.246.

„[...] prolonged quarrel with what he called the shibboleths of modern art, above all the demand that artists respect the plane.”

¹⁷¹ Ashton 1990, S.153-154.

Jene Gegenstände, die Guston in seinen Zeichnungen darstellte, fanden sich in seinen darauffolgenden großformatigen Gemälden wieder. Gustons Auseinandersetzung mit Comics ist in der Bildsprache seiner Zeichnungen dieser Jahre zu erkennen. Das Repertoire von Gegenständen und Symbolen wird in der Literatur über Guston auf die Comicwelt zurückgeführt. Die Schuhsohlen seien in Comics von Bud Fischer zu finden, die nackte Glühbirne und Zigarettenstummel im Mund in Comics von Gene Ahern und Basil Wolverton. Robert Storr hat die clownartigen Handschuhe auf Arthur Floyd Gottfredsons Mickey Mouse zurückgeführt.¹⁷² Seit seinen jungen Jahren faszinierten Guston populäre Kunstformen wie Film, Comicstrips und Zeichentrickfilm. Das satirische Journal *Americana* gehörte in den 1930er Jahren zu seiner Lektüre, in dem unter anderem auch Zeichnungen von George Grosz, der für seine gesellschaftskritische Kunst bekannt ist, veröffentlicht wurden.¹⁷³ Der junge Guston nahm auch an Ausstellungen teil, die von der Organisation „Artists Against War and Fascism“ unterstützt wurden.¹⁷⁴ Sein Drang Bilder zu schaffen wird in der Kunstgeschichtsschreibung auf die gewaltvollen Bilder, die Guston in den Fernsehberichten über den Vietnamkrieg und die Democratic Convention in Chicago von 1968 sah, zurückgeführt. Der Vietnamkrieg war der erste Krieg der täglich im Fernsehen ausgestrahlt wurde und eine *teleintime Nähe zu Tod und Zerstörung* erzeugt hatte, wie Susan Sontag in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* bemerkt.¹⁷⁵ Die photographischen Aufnahmen der verletzten Vietnamesen und amerikanischen Soldaten, die seit 1962 im *Life* Magazin veröffentlicht wurden, hätten laut Sontag, die öffentliche Meinung gegen den Vietnamkrieg gestärkt.¹⁷⁶ Auch die Dokumentationen über den Holocaust fanden Niederschlag in Gustons Spätwerk. Wie Ashton in *A Critical Study of Philip Guston* erwähnt, tauchen in seinen Werken Backsteinmauern auf, die auf den Holocaust und die drückende Gefangenschaft anspielen, sowie vom Körper losgelöste Hände mit Fingern, die an visuelle Referenzen wie de Chiricos Handschuhe, Picassos verzerrte Hände, sowie die abgetrennten menschlichen Glieder im Surrealismus erinnern. Mit ihnen erscheinen auch Gustons vertraute Kapuzenfiguren, die an Mitglieder des Ku-Klux-Klans seiner frühen Werke erinnern.¹⁷⁷ Ein berühmtes Zitat, auf das sich Kunsthistoriker immer wieder berufen, um Gustons politisches Bewusstsein in den 1960er Jahren zu veranschaulichen ist folgendes: „*What kind of man am*

¹⁷² Gropnik/Varnedoe 1990, S.164.

¹⁷³ Ashton 1990, S.30.

¹⁷⁴ Ashton 1990, S.159.

¹⁷⁵ Sontag 2012, S.28.

¹⁷⁶ Sontag 2012, S.46.

¹⁷⁷ Ashton 1990, S.156.

I, sitting at home, reading magazines, going into frustrated fury about everything- and then going into my studio to adjust a red to a blue?“ In der Tat bilden Stellungnahmen des Künstlers einen wesentlichen Bestandteil der Kunstgeschichtsschreibung und tragen zur Rezeption von Gustons Werken bei. Der bildende Künstler war bekanntlich auch sehr eloquent.

Gustons Aussage *“I got sick and tired of all that Purity! I wanted to tell Stories!“*, die in der Sekundärliteratur oft als Erklärung seines künstlerischen Vorhabens und als überlegte Aussage des Künstlers angegeben wird, da sie sich gegen die Konzeption der Moderne nach „purity“ zu streben, so wie sie von Greenberg in seinem Aufsatz „Avant-Garde and Kitsch“ eingeführt wurde, richtet, zog negative Kommentare nach sich. Diese Aussage diente als Angriffsfläche für einige Kunstkritiker, da die sogenannte „impurity“ im Jahr 1970 innerhalb der Kunstwelt längst verbreitet war. Guston wurde deshalb von der Kritik als „Nachzügler“ eingestuft. Die Aussage, die Guston während eines Atelierbesuchs von Bill Berkson und Clark Coolidge, zwei von Gustons Dichterfreunden, Monate vor der Ausstellung in der Marlborough Gallery im Rahmen eines lockeren Gesprächs geäußert haben soll, wurde im Oktober 1970 in Bill Berksons *ARTnews* Artikel *“The New Gustons“* abgedruckt und sowohl von Robert Pincus-Witten, als auch von Robert Hughes und Hilton Kramer in deren Rezensionen über Gustons Werke aufgenommen.¹⁷⁸

8.4. Hilton Kramers Kritik

In dem *New York Times* Artikel vom 25. Oktober 1970, der den berühmt-berüchtigten Titel *“A Mandarin Pretending to be a Stumblebum“*¹⁷⁹ trägt, bezeichnet Kramer Guston als einen ewigen Zuspätkommer. Kramer behauptet in diesem Artikel, dass einige Künstler Guston schon zuvorgekommen seien und vor ihm von dieser „ganzen Reinheit“ genug hatten. Aus diesem Grund schreibt er *[...] -as always- he comes to it as a colonizer rather than a pioneer*.¹⁸⁰ Dieselbe Aussage verwendet er für Guston in dem Artikel auch, als die Rede von Gustons abstrakter Phase ist. In diesem Zusammenhang stellt er ihn auch schon als *colonizer rather than a pioneer* dar, da er erst zu der Ästhetik der New York School fand, als diese

¹⁷⁸ Monahan 2010, S.80.

¹⁷⁹ Das Wort *“Stumblebum“* kann mit verschiedenen Begriffen übersetzt werden, wie zum Beispiel Tollpatsch oder Trottel und bezeichnet jemanden, der oft versagt oder Fehler macht, weil er über geringe Fähigkeiten oder Fertigkeiten verfügt.

¹⁸⁰ Kramer 1970.

schon etabliert war.¹⁸¹ Die Aussage Kramers, wonach Guston eher ein Nachzügler und Eroberer als Pionier gewesen sein soll, zeugt davon, dass die Auffassung von Qualität mit einer Vorstellung von Originalität und Fortschritt bei manchen Kritikern Hand in Hand geht. Bei den Kritiken gegenüber Gustons Spätwerk und bei der Rezeption dieser Kritiken in der Sekundärliteratur schwingt die Frage mit, wieso man den Abstrakten Expressionismus zugunsten einer „rückschrittlichen“ Malweise aufgeben konnte. Die Vorstellung eines „Triumphes“ der amerikanischen Malerei ist von der Idee des Künstlers als Erschaffer einer neuen Bildsprache geprägt, die repräsentativ für eine neue Generation und deren Interessen ist.¹⁸² Die Bildsprache wird dabei zu einem festgelegten Stilmerkmal des Künstlers, dem der Künstler nur schwer entkommen kann. So scheint mir diese Erwartungshaltung auch bei der Kritik an Guston mitzuschwingen. Die romantische Vorstellung des Künstlers als „Originalgenie“ dürfte auch bei Kramers Kritik eine Rolle spielen, der Guston als einen „latecomer“ bezeichnet. Im Gegensatz zu der jüngeren Auffassung, dass Guston in seinem Spätwerk seine eigene persönliche Handschrift zum Ausdruck gebracht hat, dürfte es für manche Kritiker wie Kramer bei Gustons Spätwerk keine Authentizität gegeben haben. Kramer bezeichnet Gustons neuen Stil als „cartoon anecdote“, der mit Hilfe von Künstlern wie unter anderem Red Grooms und Claes Oldenburg einen Dubuffet schaffen wolle. Selbst Dubuffet wüsste, laut Kramer, dass es dafür zu spät sei. Kramer zufolge hätte Guston kein Gespür für den Zeitgeist, welcher für Künstler wichtig sei und den Geschmack, den er mit seinen neuen Werken bedienen wolle, sei möglicherweise schon überholt. Kramer zufolge sei es zu viel verlangt, die neue künstlerische Persona Gustons eines „urban primitive“ ernst zu nehmen. Er suggeriert, dass Guston sich eine „mask of the stumblebum“ aufgesetzt habe. Gustons „kindliche“ Wiederentdeckung der Welt und dessen „unschuldige“ Zeichnung sei das künstlerische Äquivalent eines „Pseudo-Events“, so Kramer. Es gebe laut Kramer bereits einen lebendigen Meister, der einen neuen Blick auf das sozioästhetische Terrain, das Guston in seinen Bildern zu beleuchten vorgebe, geschaffen hat.¹⁸³ Dabei handle es sich um den Künstler Saul Steinberg, den Kramer im Gegensatz zu Guston für einen Intellektuellen hielt. Zu meiner Überraschung enthält Kramers Artikel eine Erläuterung über die Geschichte der modernen Malerei. So führt Kramer an, dass das sogenannte „Primitive“ immer wieder aufs Neue eingesetzt würde, um die Vitalität der „hohen“ Kunst wieder zu beleben. Kramer

¹⁸¹ Kramer 1970.

¹⁸² Schneemann 2003, S.10.

¹⁸³ Kramer 1970.

“[...] we already have a living master who has given us a whole new view of the socioesthetic terrain that Mr. Guston pretends to have illuminated in these paintings“

zufolge würde Guston, indem er auf den sogenannten populären Slang der alten Cartoonisten als Grundlage für einen neuen Bildstil zurückgreift, solch eine Wiederbelebung anstreben. Doch war laut Kramer diese Form des Primitivismus, als Guston sie aufgriff, selbst dabei eine moribunde Konvention der hohen Kunst zu werden. Diese Aussage Kramers veranlasst mich, einige kunstgeschichtliche Darlegungen zu hinterfragen, die den Versuch wagen, zu erklären, worin der initiale Aufruhr um Gustons Darstellungen gelegen haben mag. Das Argument, dass Gustons Malerei Ende der 1960er Jahre so radikal neu erschien, darauf zurück zu führen sei, dass er eine primitive Kunstform, die der Comics und der Karikatur, für seine Malerei aufgegriffen habe, erscheint mir, nachdem ich Kramers Aussage gelesen habe, nicht ganz schlüssig. Doch ist in der Tat in den verschiedenen Kritiken erkennbar, dass Ansichten und Diskurse durch die Binarität zwischen sogenannter *high* und *low culture* geprägt waren. Die Karikatur und Cartoons werden im Allgemeinen als niedrigere Kunstformen betrachtet, weil sie darauf aus waren, alles und alle, im speziellen die Mächtigen, durch Spott und Spaß lächerlich zu machen. Die Kunst der Karikatur besteht darin, wesentliche Aspekte einer Person oder eines gesellschaftlichen Phänomens herauszugreifen und durch Übertreibung komisch darzustellen. Das im Jahr 1990 veröffentlichte Buch *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur* von Kirk Varnedoe und Adam Gropnik befasst sich mit dem Verhältnis zwischen moderner Kunst und Trivialkultur, genauer gesagt befassen sich die Autoren auch mit der Abgrenzung von moderner Kunst von Trivialkultur. In dem Vorwort heißt es: „[...] *Zahlreiche Autoren und Theoretiker wollen uns einreden, die moderne Kunst strebe einer erhabenen Reinheit entgegen, indem sie – in einer asketischen Suche nach höheren Werten- stets >Nein< sage zu allem, was ihr allzu einfach, allzu trivial oder nur unterhaltend erscheine*“.¹⁸⁴ In Clement Greenbergs Aufsatz „Avant-Garde und Kitsch“ von 1939 werden Comics zu den „Ursachen banalen Massenkults“ gezählt.¹⁸⁵ Doch würden, wie im Buch *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur* angeführt wird, sowohl die Comics als auch die moderne Malerei nach einer Art universalen Sprache streben. Obwohl die Bestrebungen ähnlich seien, so würden sie dies auf unterschiedlichem Wege anstreben. Während das sogenannte niedere Genre des Comics mittels Bilderbögen ein Narrativ spannte und Geschichten ausführte, so verzichtete die moderne Malerei auf das Geschichtenerzählen.¹⁸⁶ Die Bildsprache von frühen Comics fand auch Einzug in die Kunst von modernen Künstlern, wie Pablo Picasso, der zwei der

¹⁸⁴ Gropnik/ Varnedoe 1990, S.7.

¹⁸⁵ Gropnik/ Varnedoe 1990, S.113.

¹⁸⁶ Gropnik/ Varnedoe 1990, S.112.

bedeutendsten Darstellungen von Leid vor dem zweiten Weltkrieg im Jahr 1937 kreierte. Picasso soll sich für *Guernica* (Abb. 25) an Bild- und Formelementen von antifaschistischen Karikaturen, die in der Pariser Billigpresse veröffentlicht wurden, inspiriert haben lassen.¹⁸⁷ Für seinen Zyklus *Traum und Lüge Franco* (Abb. 26), eine Druckgrafik bestehend aus achtzehn Szenen, lehnte sich Picasso an die in Spanien etablierte Form von politischen, narrativen Bilderbögen, den sogenannten „Aleluyas“, an.¹⁸⁸ Durch die Formensprache des Comic konnte Picasso *das Grauen stilisieren, ohne es zu ästhetisieren*.¹⁸⁹ Als Vorbild für Picassos Arbeit diente Goyas Radierfolge *Los desastres de la guerra* (*Schrecken des Krieges*) aus den Jahren 1812-1820. Die politische Karikatur und deren triviale Bildsprache eignete sich besser dazu, die Schrecken des Krieges unmittelbarer zu vermitteln und anzuprangern als die geregelte Bildwelt der klassischen Schlachtenbilder, die der Rhetorik des Krieges treu blieben.¹⁹⁰ Im Rahmen der Kunstgeschichte wird sowohl des öfteren eine Analogie zwischen Picassos *Guernica* und Goyas *Los desastres de la guerra* gezogen, als auch zwischen Goyas Werk und Gustons Ku-Klux-Klan Darstellungen. Guston soll sich auch mit Meistern der Groteske, wie Goya, Ensor und Beckmann befasst haben.¹⁹¹ Gustons Werk würde die Kategorien von sogenannter „low cartoon“ und „high art“ überschreiten. Aus einem Brief, den Guston an einen Freund nach einer negativ rezipierten Ausstellung seiner späteren Werke, im Jahr 1974 geschrieben hatte, geht hervor, dass Guston es als eine Beleidigung ansah, als Cartoonist abgestempelt zu werden. Eine Beleidigung, die der Künstler Art Spiegelmann nicht nachvollziehen könne, da er die verbreitete Annahme, dass ein Cartoonist ein *Lieferant trivialer Unterhaltungen* sei, für eine Dummheit halte.¹⁹² Guston ist nicht der einzige Künstler, dessen Kunst im Laufe der Kunstgeschichte als „niedrig“ eingestuft wurde. Gemälde von Bosch und Bruegel wurden einst als niedrigere Art der Unterhaltung angesehen. Laut Ashton hätte man die zeitlose Qualität der Groteske zu ihren Lebzeiten nicht erkannt.¹⁹³ In Anbetracht dessen, dass Gustons Spätwerk und dessen einzigartige Malweise eine ganze Generation von Künstlern inspiriert hat und bis heute ihre Wirkung auf Künstler hat, dürfte Kramer mit seiner Einschätzung, dass Guston mit seinem neuen Stil zu spät

¹⁸⁷ Gropnik/ Varnedoe 1990, 1990 S.130.

¹⁸⁸ Nisters 2019.

¹⁸⁹ Gropnik/ Varnedoe 1990, S.132.

¹⁹⁰ Gropnik/ Varnedoe 1990, S.132.

¹⁹¹ Ashton 1990, S.169.

¹⁹² Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, S.140.

“Funny to me that he saw the tag “cartoonist” as a motifying rebuke when it’s all I’ve ever aspired to, but the widely held if stupid idea that a cartoonist is by definition a purveyor of trivial diversions threatened Guston to his core.”

¹⁹³ Ashton 1990, S.167.

gekommen sei, falsch gelegen haben. Der Geschmack musste sich diesbezüglich erst entwickeln. Kramers Meinung mag als repräsentativ erscheinen, da sie so häufig in der Literatur über Gustons Spätwerk zitiert wurde und auch schon von Kramers Zeitgenossen in ihren Kritiken über Gustons Marlborough Show aufgegriffen wurde. Doch merkt die Kunsthistorikerin Anne Monahan an, dass Kramer eigentlich eine extreme Meinung vertrat.¹⁹⁴ Musa Mayer bezeichnet in *Night Studio: A Memoir of Philip Guston* Kramer als Erzfeind Ihres Vaters.¹⁹⁵ Doch sei laut dem Kunstkritiker Robert Storr Kramers Kritik an Gustons Spätwerk nicht nur eine Frage persönlicher Ablehnung gewesen, sondern als ein ideologisch besetztes Urteil zu betrachten. Kramer soll in Gustons neuer Kunst die Verkörperung eines Verrats am *wahren Glauben der Hochmoderne*, die unter anderem durch Kramer und Greenberg definiert worden war, gesehen haben. Für Kramer habe Guston zu dem Lager der vulgären und primitiven Ästhetik, die durch die Pop Art schlechthin versinnbildlicht wurde, gewechselt.¹⁹⁶ Kramer soll ein ehrgeiziger Verfechter des etablierten Geschmacks gewesen sein und wird von Storr auch als „Gedankenpolizist“ bezeichnet, der sich totalitären Genossen angeschlossen hatte, um künstlerische Freiheit zu unterbinden. Storr zufolge war Kramers vernichtende Kritik, die eines Mannes, der sich der Unsicherheiten und Vorurteile der alten Garde des Abstrakten Expressionismus und deren Anhänger bewusst war. Storr setzt dies in einen größeren politischen Kontext, in dem die neue Linke sowie die rebellierende Gegenkultur in Konflikt mit der alten Linken, zu denen auch Kramer zählte, im Jahr 1970 standen. Er geht so weit zu behaupten, dass Gustons Marlborough Show als Auslöser für die darauffolgenden Kulturkriege innerhalb der gesellschaftlichen und künstlerischen Eliten betrachtet werden kann.¹⁹⁷

Gustons „*sudden plunge into a narrative realm of hooligans in hoods, naked electric light bulbs, and smoke-filled rooms*“, wie Dore Ashton beschreibt, war für viele Kritiker nach Gustons zarten Abstraktionen der 1950er Jahre und dunklen Abstraktionen der 1960er nicht nachvollziehbar. Gustons Gemälde, die 1970 in der Marlborough Gallery gezeigt wurden, wurden vorwiegend mit Hohn oder Stille empfangen. Selbst Gustons langjährige Bewunderer gaben keine Reaktionen preis oder übernahmen, ohne ihre eigene Meinung zu äußern, jene Aussagen, die Guston selbst über die Bedeutung der Gemälde getätigt hatte, wie Ashton anführt.¹⁹⁸ Das Zusammentreffen von tragischen mit komischen Elementen, von moralischer

¹⁹⁴ Monahan 2010, S.89.

¹⁹⁵ Mayer 2016, S.331.

¹⁹⁶ Storr 2020, S.118.

¹⁹⁷ Storr 2020, S.115.

¹⁹⁸ Ashton 1990, S.6.

Empörung und spielerischem Spott soll die Betrachter der Gemälde, als diese zum ersten Mal ausgestellt wurden, irritiert haben. Ashton setzt die Reaktion in einen Kontext der Nachkriegszeit in Nordamerika. Die Gesellschaftssatire, die in den 1920er und 30er Jahren ein Grundpfeiler der Kunst war, soll nach 1945 von den konservativen Kräften verdrängt oder gar zensiert und wenn nur an den Rändern der Kunstwelt vorhanden gewesen sein. Dass ein Künstler wie Guston, der zu der Zeit den Ruf eines angesehenen abstrakten Expressionisten genoss, sich einem Stil zugewandt hatte, der von so manchen als unsinnig betrachtet wurde, war für viele laut Ashton nicht nachvollziehbar.¹⁹⁹

Einige seiner einstigen Bewunderer fühlten sich verraten, da sie seine neuen Werke als eine Form von Anlehnung an die „Pop Figuration“ empfanden. Der Annahme, dass Guston probiert habe auf den Zug von Pop Art aufzuspringen, widerspricht Storr jedoch, vielmehr, wäre er zu seiner frühen Vorliebe für Comics und seinen eigenen künstlerischen Ursprüngen zurückgekehrt.²⁰⁰ Die Bildsprache des jungen Guston, der mit zwölf Jahren seine Passion für das Zeichnen entdeckt hatte, war von den *funny papers* geprägt, im Speziellen von seinen Lieblingscomics Bud Fishers *Mutt and Jeff* und Goerge Herrimans *Krazy Kat*.²⁰¹ Gustons Mutter förderte seine Neigung, indem sie ihn dazu motivierte einen Korrespondenzkurs an der Cleveland School of Cartooning zu belegen. Ihre Unterstützung entsprach nicht der allgemeinen Ansicht von Eltern, die in den Comics meist ein zu verachtendes Massenmedium sahen.²⁰² Gustons frühe künstlerische Prägung (Abb. 27) und seine Begeisterung für Comics wurde von den Kritikern und Vertretern des Narrativs, dass Guston der Pop Art nacheifern würde, außer Acht gelassen.

Weiters stellt Storr in den Raum, dass bei Kramer auch Ressentiments anderer Natur gegenüber Guston im Spiel gewesen sein könnten. Während Kramer ein assimiliertes Jude war, kehrte Guston sichtlich zu seinen jüdischen Wurzeln zurück, die wie Storr aufzählt *Borscht Belt jokes* und *Yiddish theater* inkludierten.²⁰³ Diese Beobachtung von Storr bezüglich Kramers Einstellung zu Gustons jüdischer Identität zeigt, dass die Identitätsfrage auch in den 1970er Jahren eine Rolle bei der Rezeption von Gustons Kunstwerken gespielt haben könnte.

¹⁹⁹ Storr 2020, S.127.

²⁰⁰ Storr 2020, S.13.

²⁰¹ *Krazy Kat* war zu der Zeit der einzig bedeutende Comicstrip aus der Feder eines Afroamerikaners.

²⁰² Storr 2020, S.13.

²⁰³ Storr 2020, S.118.

8.5. Harold Rosenbergs Kritik

In der Sekundärliteratur wird Harold Rosenbergs Rezension „Liberation from Detachment“ von 1970 als positive Kritik angegeben, doch wird in den meisten Fällen nicht auf deren Inhalt eingegangen. Ich möchte darauf in dieser Arbeit näher eingehen und aufzeigen, dass Rosenberg sich nicht hauptsächlich mit formalen Aspekten Gustons Werke betreffend befasste. „Liberation from Detachment“ erschien am 7. November 1970 in dem Magazin *The New Yorker*, für das Rosenberg regelmäßig in dem Zeitraum von 1967 bis 1978 schrieb. In seiner Rezension über Gustons Marlborough Show greift auch Rosenberg die Idee der kindlichen Malweise auf, doch stuft er diese nicht, wie Hilton Kramer, negativ ein. Der sogenannten „crudeness“ der Darstellung, also übersetzt der „Grobheit“ oder „Primitivität“, spricht Rosenberg eine Funktion zu, nämlich die „Banalität des Bösen“ darzustellen. Rosenberg geht so auf das Austauschverhältnis des Inhalts und der Malweise ein, die zur politischen Dimension der Kunst beitragen. Indem Rosenberg behauptet, dass der Klan kein zentrales Thema in der damaligen zeitgenössischen Politik sei und Gustons Klan-Darstellungen als allgemeine Personifikation von Gewalt und Tyrannei deutet, verleiht er den Darstellungen eine symbolische Qualität, die über die reine Repräsentation von politischen Fakten hinausgeht. Die Klan-Darstellung sei eher zu bewältigen, als die Darstellungen von zeitgenössischen politischen Geschehnissen. Als Beispiele führt Rosenberg den Vietnamkrieg, die Black Panthers und die Chicago Police an, welche die damalige politische Diskussion prägten.²⁰⁴ Rosenberg führt genau jene politischen Geschehnisse an, die Guston veranlasst hatten, auf die Klanggestalt zurückzugreifen. Ähnlich der Auffassung Gustons, war es für Rosenberg an der Zeit, dass sich die Kunst nicht mehr von den Krisen der Zeit isoliere. Seiner Meinung nach war, die bis dato einflussreiche formalistische Konzeption von sogenannter *High Art*, die die Zerstörung des Planeten nicht zu Kenntnis genommen habe, überholt.

Dem Kunsthistoriker Robert Slifkin zufolge, der sich in seinem im Jahr 2021 publizierten Artikel „Ugly Feelings: Robert Slifkin on Philip Guston and white privilege“ mit der Lesart von Gustons Klan-Darstellungen befasst hat, deutet Rosenberg Gustons Kunstwerke weniger als politische, als eine Form von institutioneller Kritik. Dies leitet Slifkin an folgender

²⁰⁴ Rosenberg 1983, S.138.

Äußerung in Rosenbergs Text „Liberation from Detachment“ ab: “*Guston’s paintings are political by way of their thinking about art and do more for art than politics.*”²⁰⁵

Dieser Interpretationsgedanke zieht sich bis in die heutige Rezeption durch. So wird Gustons Gemälde *The Studio* (1969) (Abb.5), in dem sich der Künstler in Kapuzengestalt dargestellt und sich selbst nicht aus der Kritik ausgenommen hat, auch als institutionelle Kritik gegen die vermeintliche Gleichgültigkeit des Abstrakten Expressionismus, den Weltgeschehnissen gegenüber interpretiert.²⁰⁶

Laut Slifkin habe Guston mit seinen Kunstwerken den Weg für Künstler frei gemacht, ihrer Kunst durch gegenständliche Mittel und persönliche Phantasie einen sozialen Gehalt zu verleihen.²⁰⁷ Er hätte so einer jüngeren Generation von Künstlern ermöglicht über die Malerei und gegenständlichen Bilder und deren expressive Aussagemöglichkeiten zu reflektieren.

Sein Spätwerk gilt als Inbegriff künstlerischer Freiheit: so schreiben unter anderem die Künstlerin Tacita Dean und der Künstler Rirkrit Tiravanija im Katalog zur *Philip Guston Now* Retrospektive über die Freiheit als kennzeichnende Qualität von Gustons Werk.

Slifkin zufolge würden Gustons Klandarstellungen wie *Courtroom* (Abb. 28) und *Sheriff* (Abb. 29) aus dem Jahr 1970 Themen politischer Gewalt und Rassismus ansprechen ohne auf die offenkundige Bildsprache zurückzugreifen, die zu dieser Zeit für die politisch engagierte gegenständliche Malerei von Künstlern wie Robert Colescott, Faith Ringgold oder Peter Saul prägend war.²⁰⁸ Die persönliche Komponente, die in Gustons Darstellungen von Bösewichten aufzufinden ist, würde die Einstufung von Gustons Werken als Protestkunst erschweren.

Die Kunsthistorikerin Anne Monahan verortet in ihrer Dissertation *The Discontents of Modernity: Race, Politics, and Figuration in the 1960s* Gustons Rückkehr zur figurativen Darstellung innerhalb eines größeren Kontexts, der von seinen Kritikern, wie Rosenberg, außer Acht gelassen wurde. Eine Reihe von schwarzen Künstler und Zeitgenossen Gustons, wie Romare Bearden und Faith Ringgold, hätten sich schon politischer gegenständlicher Kunst gewidmet. Monahan zufolge ziehe Rosenberg in seiner Kritik eine ganze Reihe von Künstlern, darunter auch viele Frauen und „persons of color“, sowie künstlerische Praktiken von Performance Künstlern wie Chris Burden, Vito Acconci, Adrian Piper und Carolee

²⁰⁵ Slifkin 2021.

Der Kunsthistoriker Robert Slifkin beschäftigt sich in seinem Beitrag „Ugly Feelings“, der den Untertitel „Robert Slifkin on Philip Guston and white privilege“ trägt, mit der Lesart von Guston Klandarstellungen.

²⁰⁶ McDonald 2023.

²⁰⁷ Slifkin 2021.

²⁰⁸ Slifkin 2021.

Schneeman, die sich in den 1960er Jahren mit politischen Themen auseinandergesetzt hatten, nicht in Betracht.²⁰⁹

Ich finde Rosenbergs Gedanken in seiner Kritik aus dem Jahr 1970, in Anbetracht der jüngsten Kontroverse, deswegen so interessant, weil er behauptet, dass die Klan-Darstellung als Symbol für Terror eine gewisse Distanz zu politischen Missständen der damaligen Zeit bewahrt habe und daher leichter zu bewältigen gewesen war. Ich frage mich ob es diese Distanz, von der Rosenberg geschrieben hat, in der jüngeren Debatte zu der symbolhaften Klan-Darstellung gegeben hat? Die Art der Darstellung, die laut Rosenberg die Banalität des Bösen unterstreicht, wurde in der Diskussion rund um die Verschiebung der Retrospektive *Philip Guston Now* zum Teil als Verharmlosung verurteilt.

8.6. Robert Hughes Kritik

Der Kunstkritiker Robert Hughes stuft in seinem mit „Ku Klux Komix“ betitelten kritischen Artikel, der am 9. November 1970 im *Time Magazine* erschienen ist, den Ku-Klux-Klan zu der damaligen Zeit als politisch wenig relevant ein. Dies ist anhand folgender Sätze zu sehen: „*At 57. Guston has returned to painting figures. He has also turned political. It may seem a little late in the century to mount an entire exhibition on the theme of the Ku Klux Klan, but that is what he has done.*“²¹⁰ An anderer Stelle wirft Hughes die Frage auf, wer den Klan als reale politische Kraft betrachte. Da Hughes den Ku-Klux-Klan nicht als immanente Gefahr einstufte, seien Gustons „Klansmänner“ als verallgemeinertes Symbol der Menschheit zu verstehen. Diese Lesart, die Klan-Darstellungen als ein generelles Symbol für Inhumanität zu deuten, hat sich in der Rezeption und innerhalb der Kunstgeschichte mehr oder weniger durchgesetzt. Meiner Meinung nach hatte Hughes Gustons Klangestalt jedoch fälschlicherweise als anachronistisch eingestuft. Der Klan existiert bis heute als eine Art Geheimbund loser Verbündeter, die über die Vereinigten Staaten verstreut sind. In jüngerer Zeit hat der Klan zusammen mit Neonazis und anderen Extremisten eine Rolle beim Aufstieg der „Alt-Right“²¹¹ gespielt und war im Jahr 2017 bei gewalttätigen Demonstrationen gegen die Beseitigung von Denkmälern für Soldaten und Generäle der Konföderation vorzufinden. Auch zu Gustons Zeiten war der Klan keine Erscheinung der Vergangenheit. Die 1960er

²⁰⁹ Monahan 2010, S.87.

²¹⁰ Hughes 1970.

²¹¹ Bei der Alt-Right-Bewegung, der „Alternativen Rechten“, handelt es sich um eine rassistische und antisemitische Gruppierung.

Jahre waren von terroristischen Attacken, die dem Klan zuzuschreiben sind, geprägt. 1963 kamen vier Mädchen bei einem rassistisch motivierten Bombenanschlag auf die 16th Street Baptist Church in Birmingham Alabama, die überwiegend von Afroamerikanern besucht wurde, ums Leben. Am 21. Juni des Jahres 1964 wurden der afroamerikanische Bürgerrechtsaktivist James Cheney, sowie die jüdisch-amerikanischen Bürgerrechtsaktivisten Andrew Goodman und Michael Schwerner in Meridian, Mississippi, von Klan-Mitgliedern ermordet.²¹² Dem Sohn von Gustons Arzt Fred Elias in Woodstock, Michael Elias zufolge, soll der Bombenanschlag in Birmingham im Jahr 1963, und nicht erst das Jahr 1968 ausschlaggebend für Guston gewesen sein, um sich wieder sozialen und politischen Themen zu wenden. Dieses Ereignis habe sowohl eine Gewissenskrise, als auch eine ästhetische Krise im Jahr 1963 verursacht, die in der bedrückten Stimmung mancher Werke.²¹³ Auch die in der Marlborough Gallery ausgestellten Gemälde Gustons im Jahr 1970 sollen Hughes zufolge eine authentische Reaktion einer persönlichen Krise gewesen sein. Hughes widerspricht somit Kramers Ansicht, dass Gustons Werke nicht Ausdruck von Authentizität wären. Wie auch schon Rosenberg, sieht Hughes in der kindlichen Malweise Gustons eine Reduzierung der Elemente des Bösen auf ihre einfachste Form.²¹⁴ Hughes erschien es, als ob Guston zurück zu den späten 1930er Jahren gesprungen wäre, als er „Muralist“ für die WPA²¹⁵ war und man davon überzeugt war, dass politische Kommentare der Kunst Relevanz verleihen.²¹⁶ Doch wären laut Hughes die Zeiten vorbei, in denen sich die Malerei als geeignetes Medium, um gesellschaftliche Probleme festzuhalten, erwies, wie einst zu Zeiten Goyas oder von Delacroix. Die Malerei sei zu einem unbeholfenen Mittel geworden, um die Auseinandersetzungen der Zeit einer so turbulenten und zerrissenen Gesellschaft in einem einzelnen Bild schildern zu können. Hughes zufolge würde das Medium Film dieser Aufgabe eher gerecht werden. Seine negative Kritik bezieht sich nicht auf die formalen Aspekte der Gemälde; er bezeichnet diese als *a group of sumptuously painted canvases*, vielmehr auf die Themenwahl und das Medium der Malerei, das Hughes als ungeeignet findet, um die Realität, von der Guston entsetzt gewesen wäre, darzustellen. Im Gegensatz zu Kramer, der Hughes zufolge Gustons Gemälde als bloße Übung in *radical chic* abstempelte, nimmt

²¹² Storr 2020, S.131.

²¹³ Storr 2020, S.132.

²¹⁴ Hughes 1970.

“The cunning childishness of Guston's style accords with a game his paintings play —the reduction of the elements of evil to their simplest form, like building blocks.”

²¹⁵ Die Works Progress Administration (WPA) war ein Programm, welches unter anderem Arbeit für Künstler schaffte. Im Rahmen dieses Programms schuf Guston mehrere Wandmalereien für den öffentlichen Raum.

²¹⁶ Hughes 1970.

Hughes die Darstellungen als authentische Antwort Gustons auf seine persönliche Krise wahr.²¹⁷ Doch seien die Gemälde für Hughes letztendlich als politisches Statement so einfältig wie die Bigotterie, die sie anprangern.

9. Reflexionen über die 1970er Kontroverse

9.1. Die formalistische Kritik unter Kritik

Gustons einzigartige Bildfindung entsprach nicht den Ansprüchen der Kunstwelt sondern ausschließlich seiner persönlichen Ausdrucksform. Laut Gustons Tochter Musa Mayer lag die wahre Ursache der negativen Reaktionen, darin, dass Gustons Bildsprache einen anderen Wandel als die restliche Kunstwelt durchgemacht hatte.²¹⁸ Auch wenn es eine scheinbare Vielseitigkeit an Kunstrichtungen gegeben habe, so war Mayer zufolge die Richtung der subjektiven und persönlichen Ausdrucksweise für amerikanische Künstler unerwünscht.²¹⁹ Der Frage, warum Gustons Spätwerk nicht gleich nach der Marlborough Ausstellung auf Zustimmung gestoßen ist, geht auch der Kritiker Norbert Lynton in seinem Aufsatz mit dem Titel „An Obverse Decorum“ im Katalog von 1982 zur Ausstellung *Philip Guston Paintings 1969-80*, nach.²²⁰ Die negative Reaktion auf Gustons Spätwerk sei aussagekräftig für die Kunstwelt, die einerseits auf Authentizität und Originalität gesetzt habe, doch Sprünge, wie Guston sie bei der Marlborough Show von 1970 an den Tag legte, bestrafe. Ich möchte die Textpassage von Lynton, die laut Mayer das Problem der Kritiker mit den neuen Werken auf den Punkt bringt, an dieser Stelle zitieren. „[...] *I have no personal knowledge of Guston to adduce, but the impression his work gives is that of a man refusing to choose, or refusing not to be free to choose, to stay with one choice, refusing altogether to associate significant art with papal bulls and sacred cows. All around him he saw colleagues locked in the idioms they had chosen in the name of freedom* [...]“²²¹ Mayer stellt die Frage in den Raum, ob ein Maler die Freiheit hätte, genug von dem zu haben, wofür er von Kritikern einst gelobt wurde

²¹⁷ Hughes 1970.

“The New York Times's Hilton Kramer dismisses Guston's paintings as a mere exercise in radical chic. Rather, they are Guston's authentic response to a personal sense of crisis.”

²¹⁸ Mayer 2016, S. 210.

²¹⁹ Mayer 2016, S. 209.

²²⁰ Mayer 2016, S. 345.

²²¹ Mayer 2016, S. 211.

- wie für den Abstrakten Expressionismus.²²² Obwohl Guston, laut seiner Tochter nicht in den engen Kreis der sogenannten „abstract expressionists“, zu denen Pollock, de Kooning, Kline und Rothko gehörten, inkludiert wurde, und nicht als Pionier der Abstraktion, sondern als dessen Nachzügler galt, konnte er im Jahr 1970 der Kategorie des Abstrakten Expressionismus nur schwer entkommen.²²³ Es war Leo Steinberg, der in seiner Rezension im *Arts Magazine* im Jahr 1956 über die MoMA Ausstellung *12 Americans*, Gustons Eintritt in die Gesellschaft der abstrakten Expressionisten begrüßt hatte, jedoch nicht ohne zu bemerken, dass Guston die reine Abstraktion nur langsam und widerwillig akzeptierte.²²⁴ Diese Feststellung setzte sich wie ein roter Faden in der weiteren Kritik an Gustons Werk durch: er wurde, auch wenn er zu den wichtigen Vertretern des abstrakten Expressionismus gezählt wurde, als Nachzügler und Außenseiter bezeichnet.

Auch Mayer geht in den Memoiren über ihren Vater den wirklichen Ursachen, die der Kontroverse zu Grunde lagen, nach. Wäre die dogmatische Auffassung von Abstraktion Grund für den Aufruhr gewesen, so hätte laut Mayer de Koonings und Pollocks Rückgriff auf die Figuration in den fünfziger Jahren bereits als Häresie angesehen werden müssen. Daraus schließt sie, dass das wahre Problem Gustons und dessen Werks in seiner Unklassifizierbarkeit lag.²²⁵ Er hatte sich von Restriktionen befreit, indem er scheinbar gegensätzliche, für manche Kritiker unzuvereinbarende Malweisen von sogenannter *High* und *Low Art* vereinte. Er wäre mit seiner Kunst der einfachen Zuordnung entgegengetreten und hätte so die dominierenden Strömungen amerikanischer Malerei in Frage gestellt. Im Gegensatz zu Mayers Auffassung, dass de Koonings figurative Gemälde keine Kritik ausgelöst hätten, steht Robert Storrs Aussage, dass sie bei formalistischen Kritikern auf negative Beurteilungen gestoßen wären.²²⁶ Guston war nicht der einzige sogenannte abstrakte Künstler, der zwischen Abstraktion und Figuration schwankte und dadurch formalistischer Kritik ausgesetzt war. Als Guston Anfang der 1950er Jahre an seiner gegenstandslosen Malerei gearbeitet hatte, waren in Pollocks Abstraktionen figurative Formen zu erkennen und de Kooning führte in seiner „Woman“-Serie Figuration per se ein. Die formalistischen Kritiken, die diese Darstellungen nach sich zogen, würden Storr zufolge, die Kluft zwischen den verschiedenen Auffassungen der Künstler einerseits und der Betrachter und Kritiker andererseits veranschaulichen. Während für die Künstler Abstraktion Ausdruck von intuitiver

²²² Mayer 2016, S.211.

²²³ Mayer 2016, S.96

²²⁴ Storr 1986, S.93.

²²⁵ Mayer 2016, S.96-97.

²²⁶ Storr 1986, S.93.

und kreativer Freiheit gewesen wäre, sei diese für einige Betrachter und Kritiker viel mehr eine ideologisch besetzte Angelegenheit gewesen.²²⁷

De Koonings Gemälde aus dem Jahr 1966, wie zum Beispiel *Women Singing I* (Abb. 30) und *Women Singing II* (Abb. 31) wurden von Kritikern als „vulgär“ betrachtet. Auch wenn der Körper, in seiner Abwesenheit, Andeutung und Darstellung ein zentrales Element bei Künstlern des abstrakten Expressionismus gewesen war und Ende der 1960er Jahre reif für eine Auseinandersetzung gewesen wäre, wurde der körperliche Aspekt von Interpretationen ausgeschlossen, da die Betrachtungsweise und Geschichte des abstrakten Expressionismus von Kritikern und Sammlern auf eine Art und Weise festgelegt wurde, die andere Sichtweisen nicht zuließen.²²⁸ Der abstrakte Expressionismus wurde mit dem Körper standardgemäß in Verbindung gebracht, um den performativen Charakter des Malprozesses zu unterstreichen; ein Image, das durch Hans Namuths Photographien von Pollock der 1950er Jahre untermauert wurde (Abb. 32). Der Mangel an figurativer Darstellung wurde zum Inbegriff des abstrakten expressionistischen Stils. Kennzeichnend für die abstrakte expressionistische Malerei war eine großformatige, abstrakte, flächendeckende Malerei. Bildträger und Malmaterie sind von Greenberg zu den zentralen Aspekten des Bildmediums erklärt worden. Seine berühmte Argumentation über die modernen Künste beruht auf der Aussage, dass sich jede der einzelnen Künste von den anderen durch ihr spezifisches Kompetenzfeld unterscheide. Greenbergs Misstrauen gegenüber der figurativen Darstellung hatte mit der unerwünschten „Erzählung“ in der Malerei zu tun. Die Narration gehöre zur Literatur und nicht zur Malerei. Mark Godfrey greift in seinem Buch *Abstraction and the Holocaust* das Argument der Kunsthistorikerin Susan Noyes Platt auf, wonach der Modernismus als eine schützende Schranke gegen die Bedrohung seitens der Geschichte errichtet worden sei.²²⁹ Der Preis, den der Modernismus dafür zu zahlen hatte, war der Mangel an historischer Repräsentation in der Kunst.²³⁰

Die Rückkehr zur Figuration wurde von vielen als Verrat an der avantgardistischen Praxis angesehen: de Koonings Frauenbilder und Pollocks spätere Gemälde, die zur Figuration tendierten, wie zum Beispiel *Yellow Islands* (1952) (Abb. 33), wurden für Fehlentwicklungen gehalten. Der Kunstkritiker Clement Greenberg erklärte im Jahr 1962 in seinem Aufsatz

²²⁷ Storr 1986, S.93.

²²⁸ Hellstein 2017.

²²⁹ Godfrey 2007, S.17.

“Modernism had been constructed precisely as a protective barrier; a wall against the threat of history. This argument- suggested first by Susan Noyes Platt...”

²³⁰ Godfrey 2007, S.17.

„After Abstract Expressionism“, dass die Malweise von Mark Rothko, Clyfford Still und Barnett Newman die Zukunft der zeitgenössischen Malerei sei. Im Gegensatz dazu führe die sogenannte „homeless representation“ von Willem de Kooning, Franz Kline und Guston zu nichts führen. Die „homeless representation“ entstand laut Greenberg in den 1950er Jahren, als die Künstler die Illusion eines dreidimensionalen Raumes anstrebten und sich daher der Darstellung dreidimensionaler Objekte zuwandten. Klines und Gustons Werke waren zu dieser Zeit nicht so explizit gegenständlich wie de Koonings Paradebeispiel seiner Frauenbilder, doch boten sie sich für figurative Interpretationen an, wie etwa Gustons *The Return* (1956-58) (Abb. 34), bei der eine Menschengruppe angedeutet sein soll.²³¹ De Koonings figurative Gemälde wurden von den Kritikern nicht leicht in den zeitgenössischen Diskurs der 1960er Jahre aufgenommen. Dieser war durch das Aufkommen der minimalistischen Skulptur, der Hard-Edge Malerei, der Performance- und Konzeptkunst geprägt. Sie wurden in diesem Kontext als nicht ernstzunehmende Beiträge betrachtet.²³² Die puristische Ästhetik der Minimal Art dürfte laut dem Kunsthistoriker Martin Hentschel auch ihren Teil bei der Rezeption von Gustons Spätwerk im Jahr 1970 gespielt haben.²³³ Die Auffassung von einer „puren“, „reinen“ Modernen Malerei dürfte die Kunstlandschaft noch geprägt und die Lager zwischen Abstraktion und Figuration gespalten gewesen haben.

9.2. Eine „zyklische Ikonographie“

Doch auch wenn es so manchen damaligen Kritikern vorkam, als hätte Guston den abstrakten Expressionismus gänzlich hinter sich gelassen, so wird in der Literatur über ihn darauf hingewiesen, dass er die expressionistische Malweise nicht aufgegeben habe. Im Gegensatz zum glatten und flachen Anschein der Oberflächen der Pop-Art, ist die Bildoberfläche bei Guston reich, wie in seinen abstrakten Gemälden.²³⁴ Die Materialität der Farbe und die Geste des Malers in seinem Spätwerk wird auf Gustons expressionistische Phase zurückgeführt. Seine charakteristische und expressive Handschrift stand im Kontrast zu der glatten Ästhetik der Kunstrichtungen der 1960er Jahre, wie Pop-Art, Minimalismus oder Color Field Painting, die nicht selten jegliches Zeugnis einer persönlichen Handschrift auf ein Minimum reduzierten.²³⁵ Auch wenn die Entrüstung über Gustons späte figurative Werke im Jahr 1970

²³¹ Hellstein 2017.

²³² Hellstein 2017.

²³³ Schreier 1999, S.48.

²³⁴ Gropnik/Varnedoe 1990, S.164.

²³⁵ Monahan 2010, S.75.

teilweise darauf zurückzuführen ist, dass sie von Kritikern, Künstlern und dem Galerie Publikum als absoluter Bruch mit seinem früheren abstrakten Werk empfunden wurden, so räumt Magdalena Dabrowski, Kuratorin der Ausstellung *Drawings of Philip Guston*, die 1988 im Museum of Modern Art in New York gezeigt wurde, ein, dass das, was einst als Diskontinuität kritisiert wurde, retrospektiv als eine zyklische, konzeptuelle Kontinuität in Gustons Gesamtwerk bewertet werden kann.²³⁶ Gustons künstlerische Entscheidungen standen immer unter genauer Beobachtung. Als er sich entschloss, die Figuration hinter sich zu lassen und sich der Abstraktion zu widmen, geschah dies sehr zum Missfallen jener, die in Guston die letzte Bastion traditioneller Malerei gesehen hatten.²³⁷ Gewisse Themen und formale Beschäftigungen tauchen, wenn auch in unterschiedlichem Grade an Gewichtung, im Laufe seines Schaffens zu verschiedenen Zeitpunkten auf. So kommen bestimmte Motive, wie die Klanfiguren, in verschiedenen Stilen in den diversen Phasen seines Oeuvres wieder vor. Dabrowski spricht diesbezüglich von einer zyklischen Ikonographie („cyclical iconography“).²³⁸ Gustons verschiedene künstlerische Phasen könnten in Opposition zueinander gebracht werden, doch wäre es angebrachter, die figurativen Phasen und die abstrakte Phase nicht als Gegenteile, sondern als Teil eines nicht linearen Prozesses anzusehen. Auch Dore Ashton zieht keine abrupten Grenzen in ihrer Darlegung von Gustons Stilwandel. In *A Critical Study of Philip Guston* bemerkt sie, dass auch wenn Guston in den Bereich des Gegenständlichen eingetreten sei, sein Interesse im Unvollendeten läge, da die Kunst des Karikaturisten abstrakt sei und Folgerungen der Phantasie des Betrachters überlassen würden.²³⁹

10. Die positive Rezeption Gustons Spätwerks

Guston soll sein Leben lang Kritikern gegenüber ambivalent gewesen sein. In *Untitled (Artist and Critics)* (Abb. 35), einer Zeichnung von 1972, die Guston im Rahmen einer laufenden Unterhaltung darüber, wie unfreundlich Kritiker sein können, für Philip Roth gezeichnet hatte, kommt Gustons Unmut Kritikern gegenüber zum Ausdruck. Darauf ist eine Männerfigur, die mit „Artist“ beschriftet ist, zu sehen, die einem liegenden Mann, der mit einem um den Arm gebundenen Etikett gekennzeichnet ist, auf dem „Critics“ zu lesen ist, ein Messer in die Brust sticht. Der ausbleibende Erfolg und die Unzufriedenheit über die

²³⁶ Dabrowski 1988, S.11.

²³⁷ Ashton 1976, S.6.

²³⁸ Dabrowski 1988, S.11.

²³⁹ Ashton 1976, S.161.

Rezeption seiner Marlborough Ausstellung einerseits, sowie seine Bedenken über den Umgang mit Mark Rothkos Nachlass, der durch die Testamentsvollstrecker weit unter dem Wert an die Marlborough Gallery verkauft wurde, führten dazu, dass Guston im Jahr 1972 die Galerie verließ.²⁴⁰ Das Unverständnis und die feindseligen Reaktionen gegen seine Ausstellung in der Marlborough Gallery veranlassten Guston, sich von der New Yorker Kunstszene zu distanzieren und sich in sein Haus in Woodstock zurückzuziehen.

Wirtschaftliche Erfolge blieben in den 1970er Jahren sein Spätwerk betreffend aus. Zwei Jahre vergingen, bis er sich 1974 von dem jungen Galleristen David McKee, der zuvor bei der Marlborough Gallery gearbeitet hatte, vertreten ließ. Gustons Tochter zufolge war McKee ein Kunsthändler, der Gustons Wandel begrüßte und sich weniger über dessen Auswirkungen auf den Kunstmarkt Sorgen machte. Sie schildert in *Night Studio: A Memoir of Philip Guston* ein Gespräch, das 1974 am Abend der Eröffnung von Gustons Ausstellung in der Boston University Art Gallery zwischen ihr und McKee stattfand. Im Verlauf dieses Gesprächs soll der Galerist folgendes gesagt haben: *“You know, the critics, the art world – they don’t even realize what they’re looking at yet. Philip doesn’t fit into their categories. I keep telling him that it will take time. The new work is difficult. Very demanding. But they will eventually come around. In the end, your father will be recognized as one of the great painters of this century.”*²⁴¹

Während die Kunstwelt noch unter den späten figurativen Darstellungen Gustons unter Schock stand und die Kritiker sie als „*puzzling and crude*“ empfanden, begann sich ein Publikum von jungen Künstlern und Kunststudenten dafür zu interessieren.²⁴² Die positive Rezeption von Gustons Spätwerk unter der jüngeren Generation wird in der Literatur damit begründet, dass die jüngere Generation nicht von den politischen und ästhetischen Auseinandersetzungen, die in den 1930er und -40er Jahren stattgefunden haben, geprägt war. In diesen Jahren hatten viele amerikanische Künstler begonnen, figurative und narrative Kunst abzulehnen, da diese mit totalitären Ideologien assoziiert wurde. Ein weiteres Argument, das in der Literatur angegeben wird, ist, dass die junge Generation auch mit der Gegenkultur der 1960er Jahre und Comics vertraut war.²⁴³

Auch wenn die negativen Kritiken bezüglich seiner Marlborough Show im Jahr 1970 Guston zunächst betroffen machten, lernte er mit den Jahren die rebellische Reputation seiner Werke

²⁴⁰ Mayer 2016, S.231-232.

²⁴¹ Mayer 2016, S.232-233.

²⁴² Mayer 2016, S.233.

²⁴³ Hollein/Pfeiffer 2013, S.101.

zu schätzen. Im Jahr 1980 erzählte Guston wiederholt die Geschichte, dass Willem de Kooning ihn bei seiner Ausstellungseröffnung in der Marlborough Gallery im Jahr 1970 beiseite genommen hatte und gefragt haben soll: „*Philip, do you know what the real subject is?*“ Nach Gustons eigenen Angaben, sollen de Kooning und Guston gleichzeitig ausgerufen haben: „*Freedom!*“. Guston fügte dem hinzu: „*That's the only possession the artist has—freedom to do whatever you can imagine.*“²⁴⁴ De Kooning soll einer der wenigen gewesen sein, der Guston zu seinen neuen Gemälden beglückwünscht hatte.

Als sich die Kunstwelt im Laufe der nächsten zehn Jahre veränderte, begann Gustons Spätwerk auf mehr Akzeptanz zu stoßen. Ende der 1970er Jahre vermehrten sich positive Stimmen, ein Beispiel ist Roberta Smiths „The New Gustons“ Artikel von 1978. Im selben Jahr wurden einige wichtige Verkäufe seiner Werke durchgeführt. Die ihm gebührende Anerkennung erhielt er im Jahr 1980, als das San Francisco Museum of Modern Art eine Retrospektive Gustons zeigte, die auch im Jahr 1981 im Whitney Museum of American Art in New York zu sehen war. Die Retrospektive brachte Guston auf die Landkarte der zeitgenössischen Kunst zurück.²⁴⁵ In den 1980er Jahren wird Gustons Rolle als prägender Künstler der -70er Jahre bestätigt, indem seine Werke in eine Reihe von Ausstellungen inkludiert wurden, die den Fokus auf die Bewegung, die unter dem Sammelbegriff des Neoexpressionismus bekannt ist, legten. Ein Jahr nach Gustons Tod, im Jahr 1981, konnten seine Werke in der Ausstellung *A New Spirit in Painting*, die von Norman Rosenthal, Nicholas Serota und Christos M. Joachimides kuratiert wurde, betrachtet werden.²⁴⁶ Die Ausstellung *A New Spirit in Painting*, die in der Royal Academy of Art in London eröffnet wurde, positionierte Guston innerhalb einer breiteren Bewegung, die sich mit der figuralen Darstellung in der Malerei auseinandersetzte. Darunter waren unter anderem auch Werke von de Kooning, Francis Bacon, Paula Rego und Georg Baselitz zu sehen. Die Ausstellung veranschaulichte eine Veränderung des Geschmacks hin zu einer gestischen, sowie figurativen Malerei, die laut Storr unter der unzutreffenden Bezeichnung des Neoexpressionismus bekannt wurde.²⁴⁷ Storr merkt an, dass Gustons Spätwerk, auch wenn es Merkmale des Neoexpressionismus vorwegzunehmen scheint, fälschlicherweise in diese Kategorie eingeordnet werde. Den Expressionismus betreffend, sei bei Guston nichts „Neo“, sein Spätwerk sei nach wie vor von seiner expressionistischen Malweise geprägt.²⁴⁸ Auch

²⁴⁴ Ashton 1976, S.186.

²⁴⁵ Storr 2020, S.234.

²⁴⁶ Storr 2020, S.127.

²⁴⁷ Storr 2020, S.234.

²⁴⁸ Storr 2020, S.129.

wenn Gustons Antwort auf politische und persönliche Krisen war, auf Abstraktion zu verzichten, so habe er seine expressiven Qualitäten, sowohl in seiner expressiven Malweise, als auch in seinen persönlichen Selbstdarstellungen, bewahrt.

11. Reflexionen über die Rezeption Gustons Spätwerks

Die Rezeption von Gustons Spätwerk innerhalb der Kunstwelt und der im Laufe der Zeit vollzogene Meinungswandel wird durch den Kunstkritiker Peter Schjeldahl in einem Aufsatz über Philip Guston im Jahr 1984 veranschaulicht. In diesem Aufsatz illustriert der Kritiker seine persönliche Meinungsänderung, die aufschlussreich für den Umschwung innerhalb der Kunstgeschichte ist. Aus einem offenkundigen Kritiker von Guston wurde im Jahr 1988 einer seiner wortgewandtesten Befürworter.²⁴⁹ So führt der Kunsthistoriker Robert Storr in seiner Einleitung zu *The Hydrogen Jukebox: Selected Writings of Peter Schjeldahl, 1978-1990*, ein Zitat von Oscar Wilde an: *“There are two ways to dislike art...one is to dislike it, the other to like it rationally[;]...criticism is, in its highest development, simply a mood, and...we are never more true to ourselves than when we are inconsistent.”*²⁵⁰ Schjeldahl hat Storr zufolge als Kritiker seine Unabhängigkeit vom Kunstmarkt und akademischer Vorgabe bewahrt. Er habe nicht nur seine Freiheit vor Institutionen bewahrt, sondern sei auch nicht an seinen eigenen Meinungen haften geblieben. Er sei ein sogenannter „poet-critic“, der die Kritik als eine Form von Literatur betrachte und dessen Kritiken nicht analysierend kalt, sondern unterhaltsam und poetisch seien.²⁵¹

In seinem Aufsatz nimmt sich Schjeldahl kein Blatt vor den Mund, um seine ursprüngliche Reaktion auf Gustons Gemälde seines Spätwerks zu beschreiben. Als Guston den laut Schjeldahl elegantesten der abstrakt-expressionistischen Malstile aufgab, hielt er den Stilwechsel für eine Profanierung und einen Scherz schlechten Geschmacks.²⁵² Schjeldahls ursprüngliche Ablehnung von Gustons figurativen Gemälden scheint mit der Haltung vieler seiner Zeitgenossen, die im Jahr 1970 mit den Gemälden konfrontiert wurden, übereinzustimmen. Sie hatten von Guston die schon gekannte und anerkannte elegante abstrakte Malweise erwartet. Nach mehr als einem Jahrzehnt, in dem Schjeldahl Zeit zur Reflexion hatte, führt er sein initiales Unbehagen auf eine Art von Schrecken vor dem

²⁴⁹ Schjeldahl/Wilson 1991, S. XVII.

²⁵⁰ Schjeldahl/Wilson 1991, S. XXI. 0

²⁵¹ Schjeldahl/Wilson 1991, S. XVII- S. XVIII. 0

²⁵² Schjeldahl/Wilson 1991, S.227.

elenden psychischen Inhalt von Gustons Werken zurück, auf eine Angst, dass eine Art von Kunst verloren ginge, die ihm ein Refugium vor den Problemen der Welt geboten habe.²⁵³ Schjeldahl spricht von Gustons politischen Albträumen. Darstellungen von Kapuzenfiguren und „Haufen von Beinen“ lassen Rückschlüsse auf soziale und politische Themen zu. Schjeldahl setzt neben den Worten „hooded figures“ die Frage „Ku Klux Klan?“ in Klammer und neben „heaps of legs“ stellt er die Frage „Holocaust?“ in den Raum.²⁵⁴ Guston habe im Jahr 1968 die Amtskleidung eines heiligen Priesters abgelegt und sein Delikt bestand darin, dass er Prinzipien aufgegeben hätte, die wie Schjeldahl anmerkt, noch gesund erschienen, obwohl sie rückblickend betrachtet damals schon totkrank waren.²⁵⁵ Der Kunstkritiker Schjeldahl hat im Laufe der Zeit seine anfangs kritische Haltung gegenüber Gustons Stilwechsel revidiert. Gustons Abkehr von der modernistischen Priorität und von der Unterordnung aller Elemente unter eine ästhetische Einheit konnte Schjeldahl ursprünglich nicht nachvollziehen, somit konnte er die Absicht, die hinter den Dissonanzen stand, nicht erkennen.²⁵⁶ Bei erneuter Betrachtung von Gustons späteren Gemälden entdeckte er die Besonderheiten der malerischen Qualität.²⁵⁷ Seine Einschätzung von Gustons Spätwerk sei nach Angaben des Kritikers, vor allem durch die bessere Meinung von Künstlern, die er respektierte, beeinflusst worden.²⁵⁸ Er gibt nicht an, um welche Künstler es sich dabei handelt, doch da Guston prägend für die Generation der sogenannten „Neo-expressionists“ der 1980er Jahre war, frage ich mich, ob er sich auf diese Künstler bezieht. Guston war laut Schjeldahl zugleich Prophet und Pionier „epochalen Sinneswandels“.²⁵⁹ Für ihn würde sich die historische Bedeutung von Gustons Spätwerk weder durch das „Abstraktion versus Figuration“ Dilemma, noch durch die Rückkehr zur Figur ergeben, sondern durch das Bedürfnis, einen Grund für das Malen jedes Bildes zu haben. Nachdem die modernistischen Ideale zerstört waren, seien die Fragen nach dem „Wie“ und dem „Was“ weniger relevant, als das „Warum“. Die Idee der „Rückkehr zur Figur“ sieht er, im Gegensatz zu Äußerungen anderer Historiker und Kritiker, als eine unzerstörbare journalistische Schimäre.²⁶⁰

²⁵³ Schjeldahl/Wilson 1991, S.227.

“I was scared of the abject psychic content he had unclenched, and I was scared *for* an idealistic sense of art as a refuge from life’s disorder that I had absorbed without examining.”

²⁵⁴ Schjeldahl/Wilson 1991, S.229.

²⁵⁵ Schjeldahl/Wilson 1991, S.228.

²⁵⁶ Schjeldahl/Wilson 1991, S.228.

²⁵⁷ Schjeldahl/Wilson 1991, S.228.

²⁵⁸ Schjeldahl/Wilson 1991, S.227.

²⁵⁹ Schjeldahl/Wilson 1991, S.227.

²⁶⁰ Schjeldahl/Wilson 1991, S.230.

Eine ähnliche Sichtweise vertritt auch Robert Storr, der Guston als einen der „Vorboten“ eines generationenübergreifenden Wandels im ästhetischen Denken bezeichnet.²⁶¹ Storr zieht eine Parallele zwischen Gustons „Klansmännern“ und Édouard Manets *Olympia* (1863).²⁶² Manets Gemälde löste, sowohl wegen der Wahl des Motivs als auch wegen der Malweise, im Jahr 1865, als es im Pariser Salon ausgestellt wurde, einen Skandal aus, der zu den größten Skandalen in der Kunst des 19. Jahrhunderts gezählt wird. Dieses Gemälde wegen gilt Manet als Mitbegründer der modernen Malerei. Storr zufolge verkündeten Gustons Kapuzenmänner die Geburt dessen, was später als Postmoderne bekannt wurde.²⁶³ Er betrachtet die Postmoderne als eine Tendenz, bei der die ursprünglichen Möglichkeiten der modernen Kunst wiederentdeckt wurden, nachdem die von konservativen Formalisten wie Greenberg und Kramer auferlegten Einschränkungen beiseite geschoben worden waren.²⁶⁴ Bei Guston treffen Bildende Kunst und Literatur aufeinander. Somit entsprechen sie nicht der formalistischen Auffassung der 1950er und -60er Jahre, wonach die einzelnen Medien auf ihre reine Essenz reduziert werden. Jahrzehntlang galt das Erzählen von Geschichten als Tabu, nun wandte sich Guston Ende der 1960er Jahre der Narration zu. Bezeichnend für diese Schaffensphase sind Gustons Darstellungen, in denen er buchstäblich Bücher abbildet (Abb. 20).²⁶⁵ Selbst Greenberg widerrief in einem Gespräch, dass Karlheinz Lüdeking mit Greenberg 1994 geführt hat und das im Magazin Kunstforum unter dem Titel „Modernismus oder Barbarei“ veröffentlicht wurde, die ihm zugeschriebene Überzeugung von „Reinheit“, selbst. In diesem Gespräch offenbart Greenberg, dass die „Reinheit“ der Kunst, zu einer Zeit vielleicht eine nützliche Funktion gehabt habe, aber, wie er sagt „*eben auch nur eine Fiktion*“ gewesen sei. Eine Fiktion, an die er selber nie geglaubt habe.²⁶⁶ Er präzisiert, dass er Anführungsstriche verwendet habe, wenn er von „Unreinheit“ gesprochen habe. Auf die Frage ob Jackson Pollock mit seiner Kunst einen höheren Anspruch gestellt hätte, beteuerte Greenberg im selben Gespräch, dass die meisten der Künstler, inklusive Pollock, in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren, es vielleicht für opportun hielten so etwas zu behaupten, die meisten hätten aber nicht danach gehandelt, sondern nur danach gestrebt „gute Kunst“ zu machen. Eine ähnliche Auffassung findet sich in Willem de Koonings Aussage wieder: „*Some*

²⁶¹ Storr 2020, S.235.

²⁶² Storr 2020, S.122.

²⁶³ Storr 2020, S.122.

²⁶⁴ Storr 2020, S.122.

²⁶⁵ Storr 2020, S.122.

²⁶⁶ Lüdeking 1994.

*painters, including myself, do not care what chair they are sitting on. It does not even have to be a comfortable one. They are too nervous to find out where they ought to sit. They do not want to 'sit in style'. Rather they have found that painting—any kind of painting, any style of painting—to be painting at all, in fact—a style of living, so to speak. That is where the form of it lies. It is exactly in its uselessness that it is free. Those artists don't want to conform. They only want to be inspired.*²⁶⁷ Ich wage es zu behaupten, dass diese Beschreibung auch auf Guston zutrifft. Gustons Spätwerk hat dazu beigetragen, dass er als eine Art „heroischer Antimodernist“ gepriesen wurde. Dieses Bild Gustons hat sich in der Literatur etabliert.²⁶⁸

12. Fragen der Kunstgeschichtsschreibung

In der Rezeption von Gustons Gesamtwerk werden Polaritäten zwischen Abstraktion und Figuration, Ästhetik und Politik, Kunst und der profanen Welt herauskristallisiert und Gegensätze betont. Es stellt sich mir jedoch die Frage, ob diese vermeintlichen Widersprüchlichkeiten wirklich nicht unvereinbar sind. Bei Guston scheinen sie sich zu vereinen. Laut Ashton zeichnet sich seine Kunst gerade darin aus, dass scheinbare Gegensätze in Balance gehalten werden.²⁶⁹

Fragestellungen über Kunstgeschichtsschreibung und Verortung eines Künstlers innerhalb des kunstgeschichtlichen Diskurses sind unausweichlich, wenn man sich mit dem Werk Gustons auseinandersetzt. Seine verschiedene Schaffensphasen wurden vielfach im Sinne von Dualitäten betrachtet und zwischen seiner figurativen und abstrakten Kunst unterschieden, doch ist sein Gesamtwerk im Rückblick als konsistent und zyklisch erkannt worden. Die Lesart, Gustons Gesamtwerk als widersprüchlich und ambivalent abzustempeln, wird Guston nicht gerecht. Die verschiedenen Schaffensphasen und scheinbaren Gegensätze stehen miteinander im Dialog. So hat es auch schon die Autorin und Kritikerin Dore Ashton in ihrem 1976 veröffentlichten Buch *A Critical Study of Philip Guston* festgehalten.²⁷⁰ Wie der Titel ankündigt, nimmt Ashton in ihrem Buch eine kritische Untersuchung Gustons und seines Werks vor. In diesem Buch setzt sie sich aber auch kritisch mit der Beurteilung von Gustons Schaffen auseinander. Die gegensätzliche Rezeption seines Werks führt sie auf die Widersprüchlichkeit der modernen Tradition und des Diskurses über die Moderne zurück.

²⁶⁷ Artsy 2013.

²⁶⁸ Slifkin 2021.

²⁶⁹ Ashton 1976, S.1-2.

²⁷⁰ Ashton 1976, S.1-2.

Während die Kunst der Malerei im 20. Jahrhundert zwischen Extremen schwankte, prägten festgelegte Kategorien den kunstgeschichtlichen Diskurs. Laut Ashton hätte Guston die Konflikte der Moderne geerbt, die von der Rhetorik geprägt gewesen seien, dass eine Kunstbewegung die andere ablöse und der Künstler gefordert sei, unmittelbar eine definitive künstlerische Position einzunehmen.²⁷¹ Seine Geschichte sei beispielhaft für die ästhetischen Dilemmas, welche die ersten zwei Drittel des 20. Jahrhundert geprägt hätten. Er habe seine eigenen ursprünglichen ästhetischen Konzepte beiseite gelassen, sowie die ideologisch besetzten „Geschmacksdiktate“ ignoriert, um seiner eigenen Intuition zu folgen.²⁷² Er habe irreführende Binaritäten, die die Kultur in der modernen Ära geprägt hatten und die traditionsgebundenen Linien, die die Abstraktion von der Figuration, High Art von Low Art, das Tragische vom Komischen, das Heilige vom Profanen, Nichtjuden von Juden trennten, wie Storr sie in *Philip Guston: A Life Spent Painting* aufzählt, überwunden.²⁷³ Die Paradoxie seiner Bildsprache haben Storr nicht nur über die Kunst der Malerei und Zeichnung die Augen geöffnet, sondern auch über die Problematiken der Kunstkritik.²⁷⁴ Gustons kulturelles Erbe, seine Prägungen, sowie zahlreiche Einflüsse von der Renaissance bis hin zu populären Künsten, wie Comics und Film, hätten seinen Weg zur künstlerischen Freiheit geebnet.²⁷⁵

13. Conclusio

Gustons Klan-Darstellungen wurden oftmals als eine Art Pastiche und seine Klan-Figuren als allegorische, symbolische Gestalten interpretiert und nicht als Repräsentation einer tatsächlichen bedrohlichen Gefahr angesehen.²⁷⁶ Dies ist aus einigen Kritiken aus dem Jahr 1970 zu entnehmen, wie aus Kramers „*A Mandarin Pretending to be a Stumblebum*“, Hughes‘ „*Ku Klux Komix*“ und Rosenbergs „*Liberation from Detachment*“ Rezensionen über Gustons Ausstellung in der Marlborough Gallery im Jahr 1970. In der rezenten Kontroverse um die Verschiebung der Retrospektive *Philip Guston Now*, die 2020 ihren Anfang nahm, wurde befürchtet, dass die Rezeption dieser Werke für einige Museumsbesucher ein reales Trauma auslösen könnte. Die Entscheidungsträger der Kunstinstitutionen scheinen sich der

²⁷¹ Ashton 1976, S.3-4.

²⁷² Storr 2020, S.9.

²⁷³ Storr 2020, S.104.

²⁷⁴ Storr 2020, S.8.

²⁷⁵ Storr 2020, S.104.

²⁷⁶ Als Pastiche wird ein künstlerisches Werk benannt, das einen Stil imitiert oder verschiedene Stile mischt.

realen Gefahr und der rassistischen Gewalt bewusst gewesen zu sein, die durch dieses Symbol repräsentiert wird.

Angesichts der Verschiebung der Retrospektive *Philip Guston Now* ist es fast ironisch, dass der erste Satz im Katalog zur Retrospektive Guston als denjenigen Künstler preist, der für zeitgenössische Künstler den Weg geebnet habe, Regeln zu brechen und sich die Freiheit zu nehmen, was und wie sie malen wollten, zu malen.²⁷⁷ Gerade die Verschiebung der Retrospektive hat die Debatte darüber wer, was, wie malen dürfe, wieder ins Rollen gebracht. Debatten über Abstraktion und Figuration und Fragen über künstlerische Innovation scheinen gegenwärtig, da die Vielseitigkeit der Stile in der Moderne anerkannt wird, weniger dringlich zu sein. Während diese Fragen in den 1970er Jahren überwogen, ist der rezente Diskurs um die Verschiebung von politischen und identitätsbezogenen Fragestellungen geprägt. Gustons Identität geriet in der Debatte um die Verschiebung der Retrospektive in den Fokus. Anhand der Gegenüberstellung der zwei Kontroversen ist zu ersehen, dass Gustons Identität aus mehreren Blickwinkeln betrachtet wird und diese wesentlich für die Debatten über die Rezeption seines Werkes sind. In der Literatur, die sich mit der Kontroverse aus dem Jahr 1970 befasst, wird der Fokus hauptsächlich auf die künstlerische Identität Gustons gelegt. Mit seiner Charakterisierung über Gustons *two halves of his artistic identity* verweist Robert Storr auf den Zwiespalt des Künstlers Ende der 1960er Jahre, zwischen seinen sogenannten *pure drawings* und *drawings of objects*.²⁷⁸ Der Bruch mit der Abstraktion fand nicht, wie in mancher Literatur behauptet wird, abrupt statt. Es erfolgte kein schlagartiger „Identitätswechsel“ vom abstrakten Expressionisten zum figurativen Maler. Einige Kritiker Gustons hatten ihn als abstrakten Expressionisten etikettiert und somit eine Kunstrichtung zur definierenden Identität des Künstlers festgelegt.

Gustons jüdische Identität wiederum wird bei der Interpretation seiner Motivwahl als erklärendes Element herangezogen, um die Ikonographie des Künstlers und seine künstlerische Sensibilität besser nachvollziehen zu können. Guston wird in der Literatur häufig als amerikanisch-jüdischer Künstler präsentiert; von seiner weißen Identität ist vor allem in der rezenten Kontroverse die Rede. In der Debatte um die Verschiebung der *Philip Guston Now* Retrospektive schwingt die Frage mit, ob der Künstler sich in die Opfer von

²⁷⁷ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020, Cover/Lesezeichen.

“Philip Guston – perhaps more than any other figure in recent memory – has given contemporary artists permission to break the rules and paint what and how, they want.”

²⁷⁸ Storr 1986, S.45.

rassistischer Gewalt hineinversetzen konnte. Die Fähigkeit zur Empathie wurde auch, wie bei Dana Schutz' *Open Casket* Gemälde, zu einer Frage der Identität gemacht.

Auch wenn Gustons Klandarstellungen sich als antirassistische Werke in der Kunstgeschichte etabliert haben, und die Intention des Künstlers nicht als moralisch verwerflich einzustufen ist, wurden im Rahmen der Debatte Zweifel wegen seiner Identität und der daraus folgenden möglichen Fehlinterpretationen erhoben. So wie man innerhalb Gustons Gesamtwerk die Entwicklungen von verschiedenen Kunststilen sehen kann, so kann man auch anhand des Diskurses über seine Kunst die verschiedenen Auffassungen über die Freiheit der Kunst erkennen. Die Debatten über die Rezeption von seinen Klan-Darstellungen zeigen auf, dass sich Fragestellungen im kunsthistorischen Diskurs bezüglich seiner Bilder durch politische und soziale Gegebenheiten verändern. Selbst die Meinungen mancher Kritiker, wie zum Beispiel die Peter Schjeldahls, zeugen von dem Wandel, der innerhalb der Kunstgeschichte stattgefunden hat. Die Fragen *Was darf Kunst?* und *Was darf ein Künstler?* werden immer wieder aufs Neue formuliert und diskutiert. Während in den 1970er Jahren die Debatte zwischen Abstraktion und Figuration relevant war, so überwogen identitätspolitische Fragen bei der Kontroverse im Jahr 2020. Doch bei beiden Kontroversen dürfte das Element des „Banalen“ auch ein Reibungspunkt gewesen sein. Während bei der ersten Kontroverse die „banale“ Figuration der comichaften Darstellung ausschlaggebend für Hilton Kramers negative Kritik gewesen sein mag, hat für Harold Rosenberg die Art der Darstellung der Klanfiguren die Banalität des Bösen unterstrichen. In der rezenten Kontroverse dürften die Befürchtungen von Fehlinterpretationen der Darstellung der sogenannten „Kapuzen“ in banalen Alltagssituationen in einem Zusammenspiel von Inhalt und Form zu verorten sein. Während bei seinen realistischeren Klan-Darstellungen der 1930er Jahre, Reflexionen über die zur Schaustellung von Gewalt bei der Rezeption relevant waren, könnten die Darstellungen des Spätwerks, bei denen Symbole von Gewalt in comichafter Weise aus ihrem zu erwartenden gewaltvollen Kontext heraus genommen ist, missverstanden und als Verharmlosung gedeutet werden.

Die Ambiguität dieser Werke lässt bis zum heutigen Tag einen wichtigen Diskurs über gesellschaftlich relevante Themen, wie Rassismus, Antisemitismus und deren Darstellungsmöglichkeiten in der Kunst zu. Die Auseinandersetzung mit der Rezeption dieser Werke veranschaulicht, dass die Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung nicht immer frei von Ideologien sind und vom zeitgeschichtlichen Geschehen beeinflusst werden.

Literaturverzeichnis

Anfam 2016: David Anfam, Abstract Expressionism, London, 2016.

Arendt 1986: Hannah Arendt, Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen, München 1986.

ArtReview 2020: ArtReview, „Patronising“ postponement of Philip Guston retrospective causes outcry, in: ArtReview, 2020, URL: <https://artreview.com/patronising-postponement-of-philip-guston-retrospective-causes-outcry/> (18.11.2020).

Artsy 2013: Artsy Editorial, Words of Wisdom by Willem de Kooning on his 109 th Birthday, in: Artsy, 2013, URL: <https://www.artsy.net/article/editorial-words-of-wisdom-by-willem-de-kooning> (12.02.2024).

Ashton 1976: Dore Ashton, Yes, but...A Critical Study of Philip Guston, Berkeley 1976.

Babel 2014: Isaak Babel, Mein Taubenschlag. Sämtliche Erzählungen, München 2014.

Bayer/Kazeem-Kaminski/Sternfeld 2017: Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kaminski/Nora Sternfeld, Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin 2017.

Borges 1999: Jorge Luis Borges, Selected Non-Fictions, New York 1999.

Burnett 2014: Craig Burnett, The Studio, London 2014.

Carrigan/Luke 2020: Margaret Carrigan/Ben Luke, What does the Philip Guston delay tell us about museums and race, in: The Art Newspaper, 2020, URL: <https://www.theartnewspaper.com/2020/10/16/what-does-the-philip-guston-delay-tell-us-about-museums-and-race> (18.10.2020).

Cascone 2020: Sarah Cascone, Philip Guston's Daughter and Other Critics Speak Out Against Four Museums' Decision to Postpone a Major Retrospective on the Artist, in: Artnet News, 2020, URL: <https://news.artnet.com/art-world/philip-guston-retrospective-postponed-1910658> (05.11.2020).

Dabrowski 1988: Magdalena Dabrowski, The Drawings of Philip Guston, New York 1988.

Davis 2020: Ben Davis, The Strongest Reactions to the Philip Guston Show's Postponement Miss Two Key Points. Here's What They Are - and Why They Matter, in: Artnet News, 2020, URL: <https://news.artnet.com/opinion/philip-guston-now-cancellation-1914529> (13.11.2020).

D'Souza 2018: Aruna D'Souza, Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts, New York 2018.

D'Souza 2023: Aruna D'Souza, Where's the Controversy in 'Philip Guston Now'?, in: The New York Times, 2023, URL: <https://www.nytimes.com/2023/07/19/arts/design/philip-guston-national-gallery-washington.html> (15.09.2023).

Emelife 2020: Aindrea Emelife, Philip Guston's KKK images force us to stare evil in the face – we need art like this, in: The Guardian, 2020, URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/sep/28/philip-guston-kkk-images-force-us-to-stare-evil-in-the-face-we-need-art-like-this> (23.10.2020).

Engelmann 2014: Jonas Engelmann, Die Erzählungen Isaak Babels - »Das Beste, was Russland anzubieten hat«, in: Jungle.World, 2014, URL: <https://jungle.world/artikel/2014/51/das-beste-was-russland-anzubieten-hat> (05.09.2024)

Farago 2020: Jason Farago, The Philip Guston Show Should be Reinstated, in: The New York Times, 2020, URL: <https://www.nytimes.com/2020/09/30/arts/design/philip-guston-shows-open-letter.html> (14.11.2020).

Farago/Jacobs 2020: Jason Farago/ Julia Jacobs, Delay of Philip Guston Retrospective Divides the Art World. "Philip Guston Now" has become Philip Guston in 2024, after four museums postponed an artist's show that includes Klan imagery., in: The New York Times, 2020, URL: <https://www.nytimes.com/2020/09/25/arts/design/philip-guston-exhibition-delayed-criticism.html#:~:text=The%20decision%20by%20four%20major,and%20others%20deemin%20it%20a> (29.09.2020).

Feldman/Morris/Teitelbaum/Tinterow 2020: Kaywin Feldman/Frances Morris/Matthew Teitelbaum/Gary Tinterow, Philip Guston Now. Statement from the Directors, in: National Gallery of Art, 2020, URL: <https://www.nga.gov/press/exh/5235.html> (16.12.2020)

Fenner 2013: Dagmar Fenner, Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss, Frankfurt am Main 2013.

Fourest 2020: Caroline Fourest, Generation beleidigt: Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei. Über den wachsenden Einfluss linker Identitärer. Eine Kritik., Berlin 2020.

Godfrey 2007: Mark Godfrey, Abstraction and the Holocaust, New Haven/London 2007.

Godfrey 2020: Mark Godfrey (markgodfrey1973), My thoughts on the cancellation of Philip Guston Now #philipguston, in: Instagram, 2020, URL: <https://www.instagram.com/p/CFjVJxsF4ph/?igsh=dGEybGRnbzc5dmRl> (25.09.2020).

Greenberger 2020a: Alex Greenberger, Philip Guston's KKK Paintings: Why an Abstract Painter Returned to Figuration to Confront Racism, in: ARTnews, 2020, URL: <https://www.artnews.com/feature/philip-gustons-kkk-paintings-history-meaning-1234572056/> (25.10.2020).

Greenberger 2020b: Alex Greenberger, Museum Directors Explain Controversial Decision to Delay Philip Guston Show, in: ARTnews, 2020, URL: <https://www.artnews.com/art->

news/news/philip-guston-postponement-tate-national-gallery-directors-1234572527/
(07.10.2020).

Greenberger 2021: Alex Greenberger, Curator Mark Godfrey to Depart Tate Modern After Philip Guston Exhibition Controversy, in: ARTnews, 2021, URL:

<https://www.artnews.com/art-news/news/mark-godfrey-leaves-tate-modern-1234586490/>

(03.05.2021).

Gropnik/Varnedoe 1990: Adam Gopnik/ Kirk Varnedoe High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur, München 1990.

Halperin 2020: Julia Halperin, Why Did the National Gallery Postpone Its Guston Show?

The Museum's Director Says the Public Doesn't Need a 'White Artist to Explain Racism'

Right Now, in: Artnet News, 2020, URL: <https://news.artnet.com/art-world/kaywin-feldman-philip-guston-interview-1913483> (10.11.2020).

Harris 2020: Gareth Harris, Critics, scholars—and even museum's own curator—condemn decision to postpone Philip Guston show over Ku Klux Klan imagery. Move is deemed “cowardly” and “patronising” after joint statement from host museums including National Gallery of Art in Washington, DC and London's Tate Modern., in: The Art Newspaper, 2020, URL: <https://www.theartnewspaper.com/news/critics-and-scholars-condemn-decision-to-postpone-philip-guston-show> (04.12.2021).

Hellstein 2017: Valerie Hellstein, DeKooning's Embodied Vision and Abstract Expressionism in the 1960s, in: Women Singing II 1966 by Willem de Kooning, Tate Research Publication, 2017, London, URL: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/women-singing-ii/de-koonings-embodied-vision> (18.09.2023)

Helmore 2020: Edward Helmore, Sense or censorship? Row over Klan images in Tat's postponed show. Philp Guston depicted “the banality of evil” but galleries in the UK and US fear his work could be misinterpreted., in: The Guardian, 2020, URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/sep/26/sense-or-censorship-row-over-klan-images-in-tates-postponed-show> (04.01.2021).

Hollein/Pfeiffer 2013: Max Hollein/Ingrid Pfeiffer (Hg.), Philip Guston. Das Große Spätwerk, Frankfurt 2013.

Hughes 1970: Robert Hughes, Ku Klux Komix, in: Time, 1970, URL:

<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,943281,00.html> (22.02.2021).

Kat. Ausst. Modern Art Museum of Fort Worth 2003: Thames & Hudson/ Modern Art Museum of Fort Worth (Hg.), Philip Guston retrospective (Kat. Ausst. Modern Art Museum of Fort Worth 2003), London 2003.

Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020: DAP/ National Gallery of Art (Hg.), Philip Guston Now (Kat. Ausst. National Gallery of Art 2020), Washington 2020.

Kastner/Susemichel 2018: Jens Kastner/Lea Susemichel, Identitätspolitik: Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken, Berlin 2018.

Kaufmann 2010: David Kaufmann, Telling Stories: Philip Guston's Later Works, Hrsg. von University of California Press. Berkeley 2010.

Kramer 1970: Hilton Kramer, A Mandarin Pretending to be a Stumblebum, in: The New York Times, 1970, URL: <https://www.nytimes.com/1970/10/25/archives/a-mandarin-pretending-to-be-a-stumblebum.html> (20.02.2021).

Lüdeking 1994: Karlheinz Lüdeking, Modernismus oder Barberei. Karlheinz Lüdeking sprach mit Clement Greenberg, in: Kunstforum, 1994, URL: <https://www.kunstforum.de/artikel/modernismus-oder-barbarei/> (08.09.2023).

Mayer 2016: Musa Mayer, Night Studio: A Memoir of Philip Guston, München/Berlin 2016.

Mayer 2021: Musa Mayer, A New Book by Philip Guston's Daughter Explores the Origins of the Painter's Ku Klux Klan Imagery- Read an Excerpt here. Guston painted the works to try to understand "What would it be like to be evil?", 2021, in: artnet, URL: <https://news.artnet.com/art-world/philip-guston-excerpt-musa-mayer-1949515> (12.05.2021).

McDonald 2023: John McDonald, Why Philip Guston's work is still causing headaches for galleries, 2023, in: The Sidney Morning Herald, URL: <https://amp.smh.com.au/culture/art-and-design/why-philip-guston-s-work-is-still-causing-headaches-for-galleries-20230522-p5da84.html> (08.09.2024)

Meyer 2004: James Meyer, Pop art: Clement Greenberg, in: Artforum International, Vol. 43, No. 2, S. 51-55, 2004.

Monahan 2010: Anne Monahan, "The Discontents of Modernity:" Race, Politics, and Figuration in the 1960s, Delaware 2010, URL: <https://search-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/758938817?pq-origsite=primo> (18.04.2022).

Monopol 2020: Monopol, Ku-Klux-Klan Bilder – Verschiebung von Philip-Guston-Schau sorgt für Aufruhr, 2020, in: Monopol, URL: <https://www.monopol-magazin.de/philip-guston-ku-klux-klan> (10.11.2020).

Nadel 2021: Dan Nadel, Now You See Me: Dan Nadel on Philip Guston's Jewishness, in: Artforum International, 2021, URL: <https://www.artforum.com/print/202101/now-you-see-me-84660> (02.03.2021).

Nisters 2019: Theresa Nisters, Picasso wird politisch, in: Städel Stories, Städel Museum, Frankfurt, 16.05.2019 URL: <https://stories.staedelmuseum.de/de/picasso-traum-und-luege-francos> (03.08.2023)

Ofilì 2021: Chris Ofilì, City Limits, 1969: Chris Ofilì on Philip Guston's *City Limits*, 1969, in: Artforum International, 2021, URL: <https://www.artforum.com/print/202101/city-limits-1969-84663> (02.03.2021).

Rebentisch 2018: Julia Rebentisch, Politisch Korrekte Kunst – Was dürfen Künstler, in: Zeit Online, 2018, URL: https://www.zeit.de/2018/12/moral-kuenstler-debatte-existenzberechtigung?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com (20.11.2020).

Reichert 2017: Kolja Reichert, Für einen ästhetischen Streit: es lebe die Kunst! Nur welche? Und warum?, in: Frankfurter Allgemeine, 2017, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/plaedoyer-fuer-einen-aesthetischen-streit-in-der-kunst-15004578.html> (17.11.2020).

Rosenberg 1983: Harold Rosenberg, "Liberation from Detachment", New Yorker, 7. November, 1970 in: The De-Definition of Art, Chicago, 1983, S.132-142.

Ruiz 2020: Cristina Ruiz, Tate suspends curator for publicly criticising its decision to delay Guston show, in: The Artnewspaper, 2020, URL: <https://www.theartnewspaper.com/news/tate-suspends-senior-curator-over-guston-controversy> (03.11.2020).

Saltz 2020: Jerry Saltz, 4 Museums Decided This Work Shouldn't Be Shown. They're Both Right and Wrong, in: Vulture, 2020, URL: <https://www.vulture.com/2020/10/museums-decided-philip-gustons-work-shouldnt-be-seen-why.html> (15.11.2020).

Sargent 2017: Antwaun Sargent, Unpacking the Firestorm around the Whitney Biennial's "Black Death Spectacle", in: Artsy, 2017, URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-unpacking-firestorm-whitney-biennials-black-death-spectacle> (13.05.2022).

Schindler 2018: Frederik Schindler, "Offener Antisemitismus", in: Jüdische Allgemeine, 2018, URL: <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/offener-antisemitismus/> (22.11.2024).

Schjeldahl 2020: Peter Schjeldahl, Philip Guston and the Boundaries of Art and Culture, in: The New Yorker, 2020, URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/19/philip-guston-and-the-boundaries-of-art-culture> (15.12.2020).

Schjeldahl/Wilson 1991: Peter Schjeldahl/ Malin Wilson (Hg.), The Hydrogen Jukebox: Selected Writings of Peter Schjeldahl, 1978-1990, Berkeley 1991.

Schneemann 2003: Peter J. Schneemann, Von der Apologie zur Theoriebildung: Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, Berlin 2003.

Schneider 2014: Norbert Schneider, Theorien Moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art, Köln 2014.

Schreier 1999: Christoph Schreier, Philip Guston: Gemälde 1947-1979, hg. Hatje Cantz, Berlin 1990.

Slifkin 2011: Robert Slifkin, Philip Guston's Return to Figuration and the "1930s Renaissance" of the 1960s, in: The Art Bulletin, 2011, URL: <https://search-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/872083089?https://search.proquest.com/pq1lit&pq-origsite=primo> (28.02.2021).

Slifkin 2021: Robert Slifkin, Ugly Feelings: Robert Slifkin on Philip Guston and white privilege, in: Artforum International, 2021, URL: <https://www.artforum.com/print/202101/ugly-feelings-84662> (02.03.2021).

Sontag 2012: Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt 2012.

Speidel 2017a: Klaus Speidel, Dana Schutz's 'Open Casket': A Controversy around a Painting as a Symptom of an Art World Malady., in: *Spike Art Magazine*, 25.03.2017, URL: www.spikeartmagazine.com/en/articles/dana-schutzs-open-casket-controversy-around-painting-symptom-art-world-malady (22.11.2020).

Speidel 2017b: Klaus Speidel, Wie Kommt Gewalt ins Bild? Warum bewegt ein Gemälde, das Verstörendes zeigt, mehr als ein Foto? Der Grund dafür ist einfach, aber die Kunsttheorie hat ihn vergessen. Er führt ins Wesentliche der Malerei, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr 223, 25.09.2017, Seite 13.

Stögner 2022: Karin Stögner, Intersektionalität und Antisemitismus, URL: <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/516233/intersektionalitaet-und-antisemitismus/#:~:text=Die%20intersektionale%20Kategorie%20class&text=Die%20Identifikation%20von%20Jüdinnen%3AJuden> (20.11.2024).

Storr 1986: Robert Storr, Philip Guston, New York 1986.

Storr 2020: Robert Storr, Philip Guston: *A Life Spent Painting*, London 2020.

Talon-Hugon 2019: Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle*, Paris 2019.

Tate: Tate London, *Identity Politics*, London, URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/identity-politics> (15.04.2021).

The Brooklyn Rail 2020: The Brooklyn Rail, *Open Letter: On Philip Guston Now*. Over 2,600 artists, curators, writers, and critics have signed the open letter in response to the postponement of the *Philip Guston Now* retrospective., 2020, URL: <https://brooklynrail.org/projects/on-philip-guston-now/> (28.11.2020).

Wasserman 2012: Andrew Wasserman, An Alternative Post-War Jewish Art World, in: *Journal of Jewish Identities*, Vol.5 Issue 2, 2012, S.71-77.

Zaller 1987: Robert Zaller, Philip Guston and the Crisis of the Image, in: *Critical Inquiry* Vol. 14, No. 1, 1987, S.64-94.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.112.

Abb. 2: Dana Schutz, in: The New Yorker, URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/10/why-dana-schutz-painted-emmett-till> (18.03.2024).

Abb. 3: Parker Bright, in: Moral Iconographies, URL: <https://moralicons.hypotheses.org/188> (18.03.2024).

Abb. 4: Otto Dix, in: Diversitas Artis Wordpress, URL: <https://diversitasartis.files.wordpress.com/2017/10/ab737-otto2bdix2b-2bkriegsverletzter2b2528war2bwounded25292b19222bdresden.jpg> (19.03.2024).

Abb. 5: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.106.

Abb. 6: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.13.

Abb. 7: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.74.

Abb. 8: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.80.

Abb. 9: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.197.

Abb. 10: James Ensor, in: DeWiki, URL: https://dewiki.de/Lexikon/James_Ensor (19.03.2024).

Abb. 11: Philip Guston, in: Arthive, URL: https://arthive.com/artists/62038~Philip_Guston/works/621398~Porch (20.03.2024).

Abb. 12: Philip Guston, in: The Guston Foundation, URL: <https://www.philipguston.org/home/chronology> (20.03.2024).

Abb. 13: Philip Guston, in: San Francisco Museum of Modern Art, URL: <https://www.sfmoma.org/artwork/82.34/> (20.03.2024).

Abb. 14: Philip Guston, Reuben Kadish, Jules Langsner, Philip Guston Now, Washington 2020, S.11.

Abb. 15: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.7.

Abb. 16: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.183.

Abb. 17: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.14.

Abb. 18: Francisco de Goya, in: The Metropolitan Museum of Art, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/361851> (21.03.2024).

Abb. 19: Philip Guston, Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.105.

Abb. 20: Philip Guston, in: Artforum, URL: <https://www.artforum.com/features/robert-slifkin-on-philip-guston-and-white-privilege-249126/> (25.03.2024).

Abb. 21: Philip Guston, Philip Guston Now, Washington 2020, S.104.

Abb. 22: Philip Guston, in: Woodstock Artists Association & Museum, URL: <https://www.woodstockart.org/philip-guston-the-essential-line/> (25.03.2024).

Abb. 23: Philip Guston, in: Apollo Magazine, URL: <https://www.apollo-magazine.com/artist-signatures-guston/> (25.03.2024).

Abb. 24: Denise Hare, in: The Guston Foundation, URL: <https://www.philipguston.org/home/chronology> (25.03.2024).

Abb. 25: Pablo Picasso, in: Singulart, URL: <https://www.singulart.com/de/blog/2019/02/05/guernica-von-pablo-picasso/> (25.03.2024).

Abb. 26: Pablo Picasso, in: Städel Museum, URL: <https://stories.staedelmuseum.de/de/picasso-traum-und-luege-francos> (25.03.2024).

Abb. 27: Philip Guston (Phil Goldstein), in: National Gallery of Art, URL: <https://www.nga.gov/stories/philip-guston-10-things-to-know.html> (26.03.2024).

Abb. 28: Philip Guston, in: Artforum, URL: <https://www.artforum.com/features/robert-slifkin-on-philip-guston-and-white-privilege-249126/> (26.03.2024).

Abb. 29: Philip Guston, in: Artforum, URL: <https://www.artforum.com/features/robert-slifkin-on-philip-guston-and-white-privilege-249126/> (26.03.2024).

Abb. 30: Willem de Kooning, in: Tate, URL: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/women-singing-ii/the-painting> (26.03.2024).

Abb. 31: Willem de Kooning, in: Tate, URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kooning-women-singing-ii-t01178> (26.03.2024).

Abb. 32: Hans Namuth, in: Artnet, URL: <http://www.artnet.de/künstler/hans-namuth/jackson-pollock-5Rjv8XQIZQgGZfv48uR0LA2> (26.03.2024).

Abb. 33: Jackson Pollock, in: Tate, URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pollock-yellow-islands-t00436> (26.03.2024).

Abb. 34: Philip Guston, in: Tate, URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guston-the-return-t00252> (26.03.2024).

Abb. 35: Philip Guston, in: The Guston Foundation Instagram Account, URL: https://www.instagram.com/the_guston_foundation/p/Cr8eUSCMq_Y/ (26.03.2024).

Abbildungen



Abb. 1: Philip Guston, *City Limits*, 1969, Öl auf Leinwand, 195,6 x 262,3 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Abb. 2: Dana Schutz, *Open Casket*, 2016,
Öl auf Leinwand, 99 cm x 130 cm.



Abb. 3: Parker Bright vor dem Gemälde *Open Casket* von Dana Schutz,
2017, Photographie von Brights Protestaktion in der Whitney Biennale in
New York 2017, Twitter/The Guardian online.

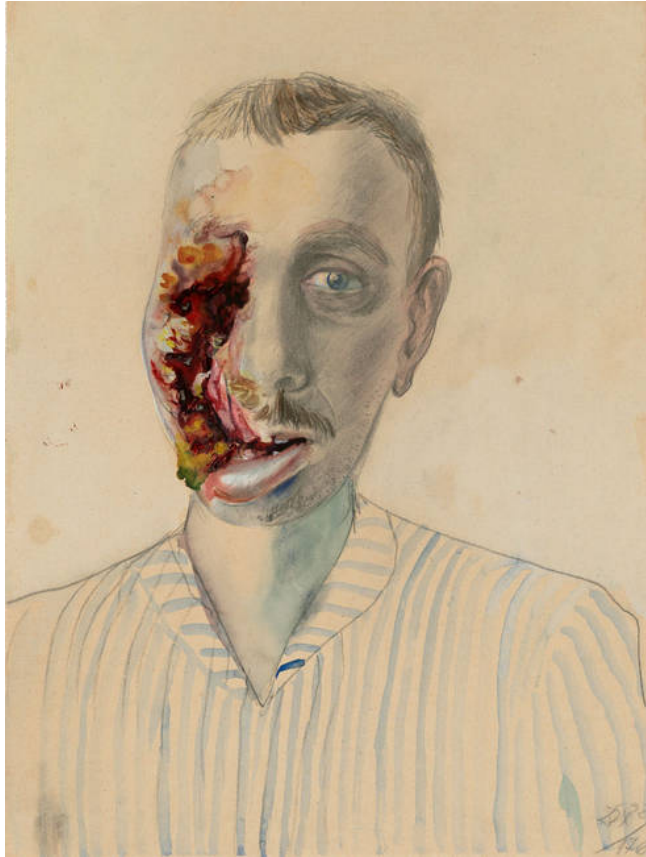


Abb. 4: Otto Dix, *Kriegsverletzter*, 1922,
Graphit und Aquarell auf Papier, 48,8 x 36,9 cm,
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 5: Philip Guston, *The Studio*, 1969, Öl auf Leinwand, 121,9 x 106,7 cm, Private Kunstsammlung.



Abb. 6: Philip Guston, Mother and Child, ca. 1930, Öl auf Leinwand, 101,6 x 76,2 cm, Private Kunstsammlung.



Abb. 7: Philip Guston, Painter III, 1963, Öl auf Leinwand, 172,7 x 193 cm, Private Kunstsammlung.



Abb. 8: Philip Guston, Head I, 1965, Öl auf Leinwand, 182,9 x 198,1 cm, Private Kunstsammlung.



Abb. 9: Philip Guston, Golem, 1971,
Öl auf Papier auf Leinwand montiert,
Private Kunstsammlung.



Abb. 10: James Ensor, Das malende Skelett, 1896,
Öl auf Holz, 38,5 x 45,5 cm,
Königliches Museum der Schönen Künste, Antwerpen.



Abb. 11: Philip Guston, The Porch, 1946-1947, Öl auf Leinwand, 142,9 x 86,4cm, Krannert Art Museum, University of Illinois at Urbana-Champaign.



Abb. 12: Philip Guston, The Porch II, Öl auf Leinwand, 158,8 x 109,5 cm, Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Museum of Art, Utica, New York.



Abb. 13: Philip Guston, *The Tormentors*, 1947-1948, Öl auf Leinwand, 103,5 cm x 152,7 cm, San Francisco Museum of Modern Art.



Abb. 14: Philip Guston, *Reuben Kadish, Jules Langsner, The Struggle against Terrorism*, 1934-1935, Fresko, Museo Michoacano, Morelia, Mexico.

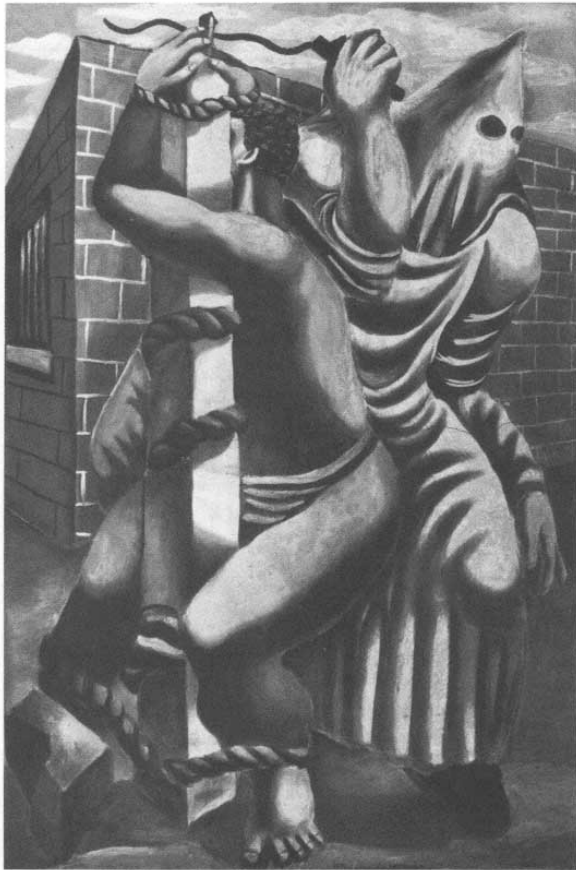


Abb. 15: Philip Guston, Untitled, 1932, Wandgemälde, ausgestellt im John Reed Club, Los Angeles, vandalisiert.

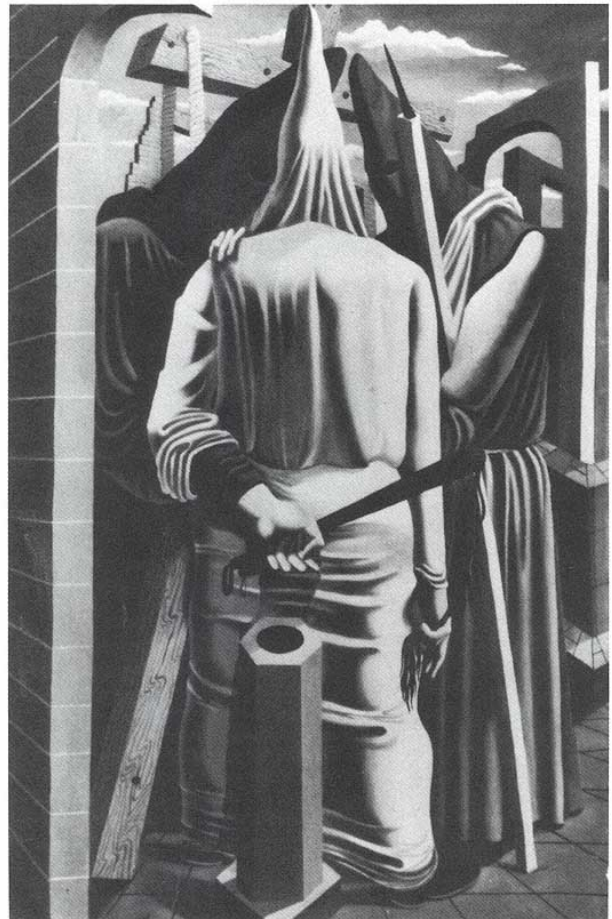


Abb. 16: Philip Guston, Conspirators, 1932, Öl auf Leinwand, Aufenthaltsort unbekannt.



Abb. 17: Philip Guston, Drawing for Conspirators, 1930, Graphit, Stift und Tinte, Buntstift, Wachsmalstift auf Papier, 57,6 x 37 cm, Whitney Museum of American Art, New York.



Abb. 18: Francisco de Goya, No se puede mirar, 1810, Radierung auf Papier, 14.5 × 21 cm, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York.



Abb. 19: Philip Guston, Untitled, 1969, Öl auf Holz, 66 x 101,6 cm, Sammlung von Sandra und Gerarld S. Fineberg.



Abb. 20: Philip Guston, Red Picture, 1969, Öl auf Holz, 60.96 x 67,31 cm.

Abb. 21: Philip Guston, The Painter, 1969, Öl auf Holz, 61 x 67,3 cm, Private Kunstsammlung, Los Angeles.





Abb. 22: Philip Guston, Untitled, 1967, Tusche auf Papier, 40,3 x 47,9 cm, Private Kunstsammlung.



Abb. 23: Philip Guston, Book and Charcoal Sticks, 1968 Kohle auf Papier, 45,7 x 57.2 cm, Private Kunstsammlung.



Abb. 24: Denise Hare, Eine Wand im Gästezimmer von Gustons Studio in Woodstock mit einigen seiner Gemälden von 1968, 1975, Photographie, Nachlass von Denise Hare.



Abb. 25: Pablo Picasso, Guernica, 1937, Öl auf Leinwand, 349,3 x 776,6 cm, Museo Reina Sofía, Madrid.

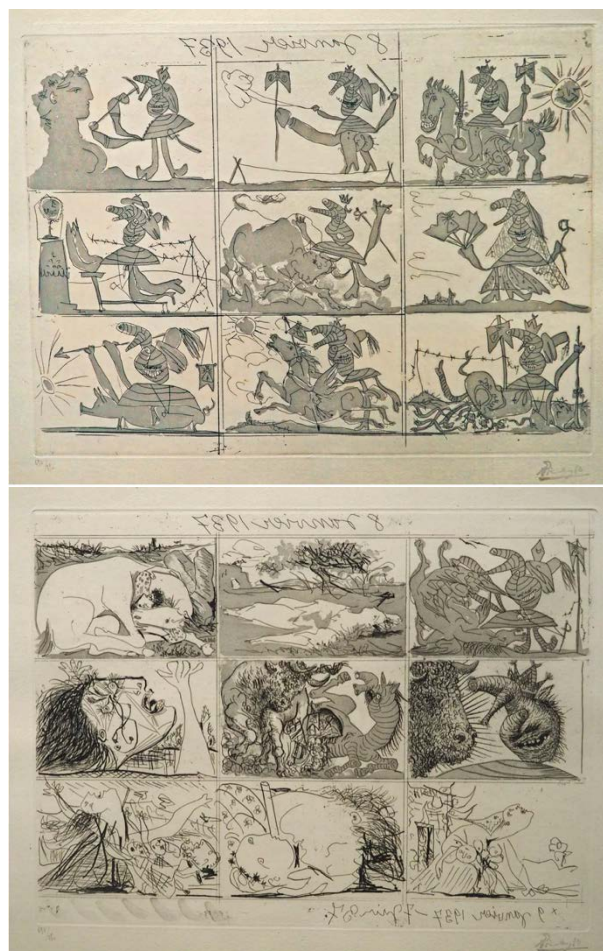


Abb. 26: Pablo Picasso, Traum und Lüge Francos I und II, 1937, Kaltnadel und Aquatinta auf Montval-Vergépapier, Städel Museum, Frankfurt am Main.



Abb. 27: Philip Guston (Phil Goldstein), Preisgekrönte Karikatur von Guston auf der Titelseite der "The Junior Times", Los Angeles, 11. Dezember 1927.



Abb. 28: Philip Guston, Courtroom, 1970, Öl auf Leinwand, 170,2 x 327,7 cm, Robert and Jane Meyerhoff Collection.



Abb. 29: Philip Guston, Sheriff, 1970, Öl auf Leinwand, 167.6 x 203.2 cm.



Abb. 30: Willem de Kooning, Women Singing I, 1966, Öl auf Papier auf Karton, 91,4 x 60,9 cm, Private Kunstsammlung.



Abb. 31: Willem de Kooning, Women Singing II, 1966, Öl auf Papier auf Leinwand, 91,4 cm x 61 cm, Tate, London.



Abb. 32: Hans Namuth, Jackson Pollock, 1950,
Gelatinsilberdruck, 27,5 x 35 cm.

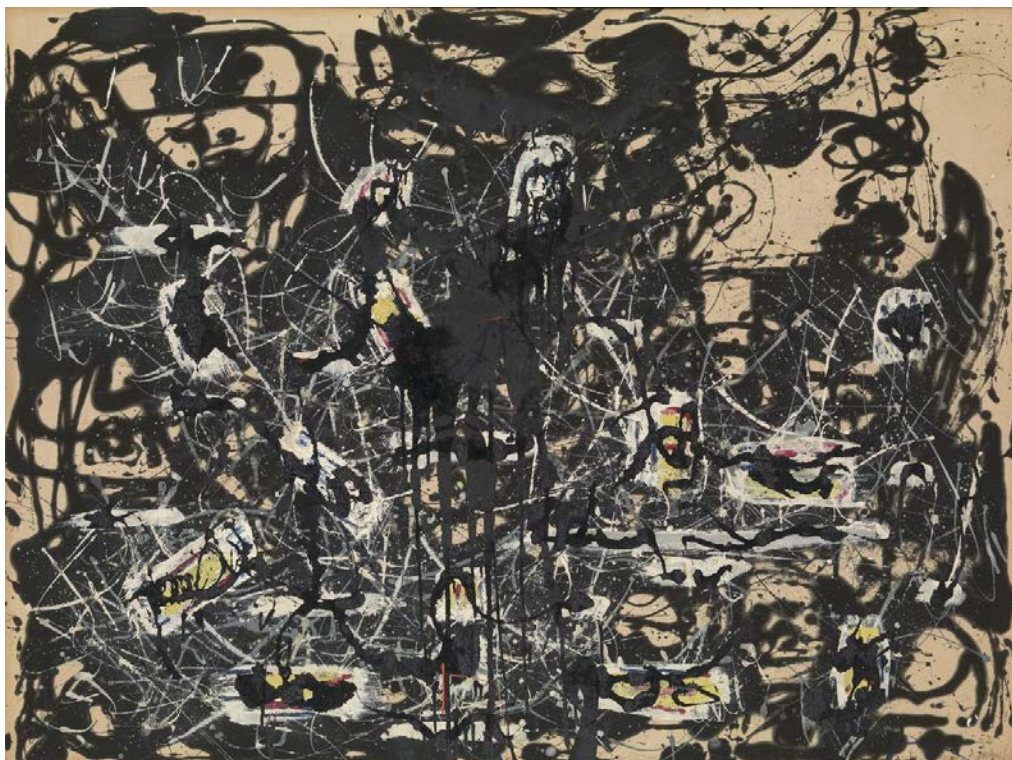


Abb. 33: Jackson Pollock, Yellow Islands, 1952, Öl auf Leinwand,
143.5 × 185.4 cm, Tate, London.



Abb. 34: Philip Guston, *The Return*, 1956-1958, Öl auf Leinwand, 178,1 x 199,1 cm, Tate, London.

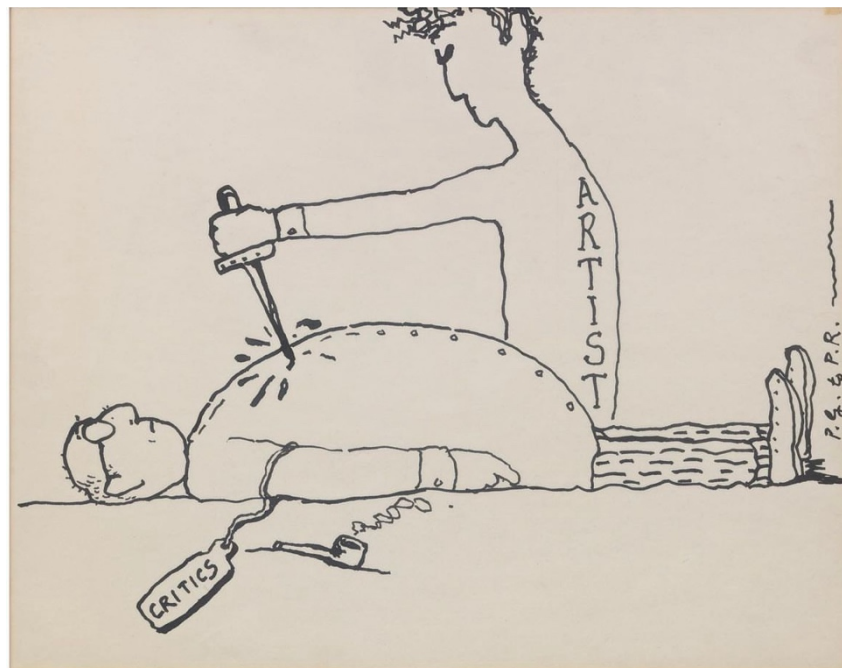


Abb. 35: Philip Guston, *Untitled (Artist and Critics)*, 1972, Tinte auf Papier.

Anhang

Am 24. Juli 2022 bekam ich folgende Nachricht von einem guten Freund von mir, dem Künstler Raúl I. Lima: „talking of quaytman: i don't mean to bouleverser your writing, but she's one of the artists that vehemently defended him against the postponement of his shows. I have her email and I can try to put you in contact. i don't know how useful that would be for you, though, nor if she's available for any sort of written communication.”

Die Künstlerin Rebecca H. Quaytman zog ein mündliches Gespräch vor. An dieser Stelle möchte ich mich herzlichst bei Raúl I. Lima, der den Kontakt hergestellt hat, und Rebecca H. Quaytman, die sich in kürzester Zeit bereit erklärt hat, ein Gespräch mit mir zu führen, bedanken.

Das Gespräch wurde am 31. Juli 2022 über Zoom geführt. Noch bevor ich dazu gekommen bin Rebecca H. Quaytman um Erlaubnis zu bitten, das Gespräch aufzunehmen zu dürfen, hat die Konversation in medias res gestartet. Es tut mir daher sehr leid, dass der Anfang des Austausches nicht aufgenommen wurde und somit nicht transkribiert werden konnte. Vielleicht kann ich damit trösten dass über 72, fast 73 Minuten aufgenommen wurden. Da die Transkription viel zu viele Seiten umfasst, habe ich hier die mir für diese Arbeit am wichtigsten erschienenen Passagen ausgesucht.

R.H.Q.: [...] Anyway... yes, so I was just very young, but I got to find out the date, because I don't know how...I was young enough, I mean I was old enough though to understand that the paintings were shocking. I remember being like “what?”.

D.R.: You couldn't say why or what was like so shocking to you?

R.H.Q.: I mean, I think it's a sensation you can't get anymore from painting, like it's something that is over, I think.

D.R.: But I have the feeling that it's still working, like his art is like timeless in that way that he still has so much...

R.H.Q.: Oh yeah, he's so strong. It's very, very powerful art, definitely.

D.R.: And I was wondering if it's for different reasons or if it's still the same, like if there is a shift from viewing art in a more...like... with aesthetic criteria and today it is more the identity and the politics...or if it's still..or if it's always the same but just a little bit shifting...

R.H.Q.: Yeah, well I mean it shifts all the time, the reception of an image is, that's what makes art history interesting, as you can kind of sense it and see it and feel it. So that's why it came as such a shock to me when they cancelled that show, I just thought that was really.. I mean, to me he's sort of unimpeachable, you know you can't argue with Guston... (laughs) because it's political art and I feel like it's political art on the right side and also it's just very, very hard to make political art as we know in a painting. I mean it's political no matter what you do unavoidably but to do it consciously is scary and very difficult. So I think, I love the whole story of his process, so kind of true of what it feels like to paint, I think and the way... his story of being...of how he painted and being a painter and his childhood and blablabla, it all is so, so kind of interesting and just very precious story, I think and also it's Europe and coming from the pogroms, I mean it's, I think his family was from Odessa, right?

D.R.: Yes...

R.H.Q.: And they had a terrible pogrom there. Probably that's why they left. Same with Rothko also, fleeing pogroms... so I think that, you just see it in the late paintings. That kind of, like the...sort of like you know when there's a nuclear bomb there's radiation, like the radiation of trauma he let come through in kind of an existential way about the eye and the head and the hand and sort of pathetic body trying to paint, you know, sort of funneled into that...

D.R.: Yeah but I think the humour is great as well...like also...

R.H.Q.: Yeah it is. But I mean it is a kind of very strange humour, you know it's ... in a way it's hard to know anymore like if there was also humour in the shock of it, I think you know there's a kind of, well just the dumbness of an arm with a garbage can lid turned in this, you know really awkward cartoonish way like almost like they're words not images, like just jammed onto the stick of an arm in the wrong angle, I don't know it's so, it is funny but it's also...yeah it has... well the thing with humour it's often the most angry thing.

D.R.: And do you think that is like the most like also disturbing part or probably the thing that disturbs the most, it's this ambiguity between this humour and not really and this gravity of the topic?

R.H.Q.: Well I do think that the whole thing about the Ku Klux Klan masks, also just masking in general and what we're going through with Covid just seem to really press a lot of buttons at the moment they were gonna show it in national museums and...but... I mean I understand in a way, why they suddenly panicked, because how do you...because I mean, I suppose some very kind of person not knowing how to really look at paintings would say "oh it's sort of not against the Ku Klux Klan", couldn't read how it's against it, how it's critical of it, but I think that that's just the museums underestimating viewers and the paintings.

[...]

R.H.Q.: Well I mean I do think it was about his identity his work but you know it's, what was he Goldberg? His name?

D.R.: Yeah Gold.. something.. I have to check.. something like this Goldfine, Goldstein, or something like this, I have to check..

R.H.Q.: I think that was very in his psyche being Jewish, as a painter and the trauma that his family left behind and I guess. I mean.. yeah...it's, that's a hard thing to talk about even in the context of race in America now, it seems you know, as it is in Europe too but..

D.R.: You mean with the Jewish identity

R.H.Q.: Yeah the Jewish question...

D.R.: ... in the discussion...

R.H.Q.: Yeah, mhm. Like I remember some people said "oh it was canceled because he's Jewish". I remember that was one point and I got "mhm, maybe that's true" (laughs)

D.R.: Yeah, it's also weird that the Jewish identity turns into such a white identity, which isn't true, so it's like leaving out like a whole spectrum of Jewish identity..

R.H.Q.: Yeah, yeah and also of Israel and the whole thing... so, it seems, if we gonna look at history that it will keep happening...

D.R.: So it was more this issue than the art itself at the end, do you think or ...

R.H.Q.: Well I think that it's just interesting that he was maybe an artist you could say was only ... working with his identity. I remember I read somewhere and I don't remember where but it said that euhm "Rothko's paintings were his memory of mass open graves in Russia". Did you ever read that?

D.R.: No, no but I started maybe that's of interest...

R.H.Q.: It makes sense. They were close too.

D.R.: It's also very interesting, there's a book of the curator that left the Tate because of this controversy, Mark Godfrey...

R.H.Q.: Yeah I worked with Mark a few times ...

D.R.: And he has an interesting book actually, it's "Abstraction and the Holocaust" so basically how Jewish...

R.H.Q.: Oh I don't have that, okay, I should read that...

D.R.: ...dealt with the Holocaust in a completely different way than Guston did.

R.H.Q.: Yeah, no I mean, you couldn't deal with it in a way, even I couldn't deal with it, you know, I did deal with it, I tried to deal with it but only like after Trump was elected because I kind of faced that in my own work.

D.R.: And why after Trump? Because it was like a strong reaction to...

R.H.Q.: Yeah it was like Nixon, like his paintings of Nixon, you know that painting? He has this crazy painting of Nixon. It's just yeah rage. And then you see what can happen with, with...when politics go bad.

D.R.: And what did you do then? What kind of ...

R.H.Q.: I went to Treblinka.

D.R.: Okay...

R.H.Q.: Because I've done a lot of work in Poland and I always side stepped that issue. Because I thought it was unfair to always, all artists that ever came to Poland they always went straight to the Holocaust and you know and it was kind of, it didn't seem in a certain way productive to have that conversation there then, in the early odds in the nineties, I don't know I went a few times and eum, but after Trump was elected right after like literally like a month after I went to Poland to research for this show and then I decided that I would go to see a concentration camp, with... but I didn't want to really go to Auschwitz, because it's so, you know, I don't know I was afraid of the gift shop or something. And so when I heard Treblinka was really easy to get to from Warsaw, it's like two hour drive and, but it's in the middle of nowhere, there are hardly any signs to it, there's no book, there's one book written by a high school class in 2004 and it's just forest with rocky stone kind of monuments, very profound place and I made a few landscape images from that, that trip but eum...yeah... I mean I'm wondering what other artists, painters have dealt with the KKK? Are there...like overtly? Like are there black artists? There must be... I'm just thinking of something ...

D.R.: I mean like in the Philip Guston catalogue there is one artist that takes the Ku Klux Klan, like the hooded figures but he adds like a black superhero to it.

R.H.Q.: Okay, yeah.

D.R.: So that's...

R.H.Q.: That's humour again in a way.

D.R.: Yeah right and it's very comic related...

R.H.Q.: It's like you can approach profound evil with innocence. You know, that's kind of a good trick in terms of an image.

D.R.: Yeah... and always there is the term of Hannah Arendt that comes up "the banality of evil"...

R.H.Q.: Yeah

D.R.: And actually like a lot of...like even in the critics back then, you know when there was Kramer writing a negative review and Rosenberg... they took actually, like... Kramer was saying that he has like this crude and primitive way, but it was very negative and Rosenberg said that on the other hand that this like crudeness actually helps to depict the banality of evil, you know...

R.H.Q.: Yeah... But it isn't crude on the other hand, but he ... just skill, his ability to really paint beautifully, you know, just the colour, so gorgeous and the quality of the paint on the brush and you feel like you're witnessing something being found in the painting, while it's being painted. You know that it wasn't really you know, it's found in the painting, I really always sense with his work.

D.R.: So you think that like his abstraction like is still graspable, like the way he paints from his abstract paintings is...

R.H.Q.: Oh yes. I don't think he leaves anything behind. Actually that's why I like looking at his all his work kind of as one thing, one event, because I think, that's what enabled... all the work before enabled him and gave him the courage to go and figure out a way to express painting, literally, I feel like they're painting about painting, often.

D.R.: And did it inspire you, like your work personally like Guston or is it like something...

R.H.Q.: It does inspire me a lot yeah... but of course you can't paint, you can't do it like him, that's the thing...

D.R.: I mean everybody's like different right? Yeah... (laughs)

R.H.Q.: But it's funny how impossible it is to invent a mark in painting, it's very, very hard. And that's also why I think what was shocking about him and he really did invent a new mark, a new way to draw, you know. Okay maybe yeah, it's a little like cartoon but it was new, it was something different and it isn't cartoon I mean, it's just a kind of very direct notation drawing or something... like this is the cup, this is the head, this is the eye, this is the nose, like symbolic or something.

D.R.: So you think he was the first one who took like comic into... Because I always think it's like so hard to like...to understand the reaction, because you know when you read about art history, you know Pop Art was already there, you know, so High and Low Art was already you know like in a way...

R.H.Q.: Right.

D.R.: There was not a line. But still when you read about Guston, you have the feeling, there was like a cut, still there was this idea of this pure art with abstraction and the new figurative cartoon like drawings.

R.H.Q.: Right.

D.R.: And I think it's so interesting because it's at the same time, there's different arts already in the U.S. ...

R.H.Q.: Well I mean usually the art world tries to negotiate High and Low, that's a big game that it loves to fucking play all the time, that's what we've all done, I mean not all... Koons, everybody they negotiate High and Low. But now we're in a situation, where it's very hard to say what's High and Low anymore, doesn't even exist that much anymore. I feel that ended...and I also don't know how to ever possibly make a painting in this world that would ever shock in the way I remember his paintings being shocking... you know, unless you're just shocked at of how bad something is. But I don't think that's why he was shocking, it wasn't that it was bad, it was that it was unknown, it was new, I feel that's what was so shocking about him. And so in a sense it's a big "fuck you" to everybody, when you do something like that, that's why it's so scary to do that and next to impossible really, I mean I don't think anybody's really invented a mark in a long time the way he did. Which is weird if you think about it.

D.R.: Yeah, and he still has like the same (inaudible) for different reasons, because, also when you read about the way like today, when they say the cartoonish way could be shocking for some because it could play down the gravity of the subject...

R.H.Q.: Yeah.

D.R.:...right now. Which I find also interesting, you know the way of looking and criticizing it for this reason, you know...

R.H.Q.: Yeah I mean I don't know if cartoon is really the best way to describe what he was doing also, I don't think it was cartoon really so much as just...like Picasso figured out how to draw a person playing with a beachball with these shapes, do we say that they're cartoonlike? No we don't, so I don't know why it's always insisted that it's cartoon like, I mean maybe, maybe it is a little bit for sure...

D.R.: I mean that's the thing, the recurrent thing, like how it is defined and why it was so shocking...

R.H.Q.: I know but you have to always remember if they keep putting it some way, think about that and you know why is that because it's like a boulder going down a hill, it gets bigger and bigger, you know from a little world like "cartoon".

D.R.: It's true. I mean all the... actually art history is problematic when you look at that.

R.H.Q.: Yes exactly. It's very problematic.

D.R.: Yeah and especially with Guston I think, and the reception of Guston, it's actually like more the reception which is problematic than the art sometimes you know, it depends for whom but I have the feeling.

R.H.Q.: Well it's fu... He remains a high artist, a very high artist like you know in America he just, he's not popular like Warhol is popular. He didn't become rock 'n' roll adjacent, let's put it that way (laughs) like a lot of artist did, you know, Pollock became that and...

[...]

R.H.Q.: [...] I remember, well just from my own father's perspective, he just worshipped Guston, it was like really a major like I remember, I remember his admiration very strongly of Guston.

D.R.: But your father was an abstract...

R.H.Q.: He was an abstract artist, yeah.

D.R.: But not one of like...

R.H.Q.: That's why I think I was a little surprised when I was little, yeah I do yeah

D.R.: I thought there was some like a certain ideology or... I have the feeling when reading about it that there was like a really... a lot of like...

R.H.Q.: Yeah there were a lot, there were. And I don't think that that exists so much anymore, it's weird. Like I mean even my lifetime is, around like my...up until my fifties really you could point out factions in the art world, different groups that were opposed, essentially opposed each other and you can't get that anymore, I can't. Maybe I'm just out of it now but, can you? I can't.

D.R.: I know. I have more the feeling that it's about politics in general, with identity culture euh politics and cancel culture. I think that it's much more from the outside and from the problems of the institutions, than from the art world itself or like...

R.H.Q.: Yeah maybe that's...

D.R.: But I am not so sure, actually that's what I wanted to ask you. If there is a shift in like you know in perception of art and like how you categorize or how you...I don't know what is the different criterias nowadays.

R.H.Q.: Yeah. Well I think we're going into maybe not the best time for visual art (laughs) I don't know if it's like, I think it was probably its heyday was the sixties and seventies and I feel like it's been kind of downhill since then, in terms of what it can do, because it's just, you know, how is it gonna change vision right now with the computer and paint you know remains paint (laughs) it doesn't go anywhere ... like matter.

D.R.: Yeah but I have the feeling.. I don't know I just read there was a show in London of young and contemporary artists that are inspired by Guston and I still feel paint and politics are relevant today, so I don't know maybe...

R.H.Q.: Yeah...

D.R.: ...a new generation...I don't know, I mean I don't know, you are the artist, you know maybe more than I do about that.

R.H.Q.: No... I just, well... I like to look at an artist in terms of their whole body of work. That's how I like to think about it, like how they dealt with the changing times because basically the last two hundred years have been unprecedented non-stop violence and change and I don't think, you know it's very hard for painting, it's very hard for film, music, everything to keep... to know what to do in the face of all this change and you know to be with it, to be opposed it, to be in it, out of it... I don't know.

D.R.: Yeah but still what is interesting, I don't know, there's like so much violence you know in arts like since...forever you know, starting with like religious paintings but still like Guston's symbol of violence which is like in a way you know the hooded figures are so shocking and actually in the art world we are so used to violence, so I think it's...for me it's like difficult to grasp...

R.H.Q.: Well yes and no, you know, yes and no, there's like not that many artists paint violent paintings.

D.R.: You mean from the way or the subject or...

R.H.Q.: In any, in any way.

D.R.: In any way, yeah.. mhm..

R.H.Q.: I mean, okay you could say Francis Bacon or ...who who... Guston, I mean not Guston, I mean Goya is the famous one but...

D.R.: Yeah.

R.H.Q.: You know.

D.R.: Right.

R.H.Q.: In painting I am talking about, in painting.

D.R.: Yeah, I mean Goya is a big reference, also for Guston, like when I am reading, he is always the one that is talked about.

R.H.Q.: Yeah and Goyas are also cartoony I will say.

D.R.: True.

R.H.Q.: The figures are drawn very kind of ... stiff, you know it's like almost like he can't draw well sometimes compared to other artists of his time, so yeah I guess also it's just, you just feel something very honest and true in the way he painted and that's also another thing that's super hard to succeed at, I think, for painting. Painting tends to be pretty cool, it doesn't like to get too hot.

D.R.: And you think that's a shocking factor in itself, that it's so true like...?

R.H.Q.: Yeah...there's a shock in something so kind of simple and...and not always full of so much pathos to it, I think it works. But I think drawing in general is such a problematic area and I don't know if anybody's ever actually written about it well that I know of.

D.R.: Why do you think that it's problematic?

R.H.Q.: Well because I think people, we all tend to draw, like you know how your parents probably have the same handwriting or their friends have the same handwriting or you have the same handwriting as your friends. Drawing is like that. We draw the same way as other people draw in our time you know. It's very hard to break out of it and not do it that way. A lot of drawing you see now looks like it's been traced from a photograph or you can immediately see it's a photograph first not a real thing, you know. Try, you should try to identify that when you can see it, it's sort of interesting to me how hard it is to invent a way to draw that's, that packs a punch, you know.

D.R.: Okay and to do so authentically to oneself, like to the artist...

R.H.Q.: Yes and to what they're experiencing and so I like Guston he always goes back to sort of the main drama of painting a painting, I like feel his work a lot. And somehow many of the subjects are sort of metaphors for that drama of having to do that or wanting to do that and the time ... like my favourite ones are the ones, the bed paintings.

D.R.: Of himself, where he's...

R.H.Q.: Musa, Musa's head looking like the setting sun, oh I love those paintings so much.

D.R.: Yeah, they are all great, it's really hard for me to pick one, because even like the hooded figures are so great and so...

R.H.Q.: I know but they're great because they're very generous and you do feel they're honest and courageous, which is really incredible really.

D.R.: And do you think that the others like in his time...because also de Kooning no, he was like this abstract painter that made *The women* portraits, actually working with figurative painting you know and I think Greenberg was very harsh on de Kooning but it didn't create such a stir no, like... of like Guston you know of an abstract painter that goes to figurative painting.. it's like I don't know... he was like such a criticized person or the way he depicts... he got all the negative reviews, I feel, you know...

R.H.Q.: It is incredible, probably also it's anti-Semitic, when I think about it (laughs) I mean. I don't know what was Hilton but...was Hilton Kramer Jewish?

D.R.: This I don't know, I have to check.

R.H.Q.: Check that.

D.R.: Yeah, yeah. I mean Rosenberg was and he was giving him a good review, a very interesting one actually, yeah... also what I find interesting, because Rosenberg said that it was probably like easier to deal with the Klan hoods back then, than dealing with like Vietnam War and Black Panthers...

R.H.Q.: Yes!

D.R.: And which I find interesting because today it's actually that this is so relevant you know with racism in America..

R.H.Q.: Yeah it comes right back.

D.R.: Yeah so it changes, the relevance and you know even Rosenberg said it could have been worse if he depicts something from the Vietnam war than depicting the Klan hoods you know. So maybe today it shifted a little bit with the political...

R.H.Q.: I think he tapped into what is so powerful and scary about a hood. A pointed hood is a witch, it's through the middle ages, it's the executioner, it's not just the KKK, it's a lot of things a hood, like a pointed hood. Goya also.

D.R.: True, like the inquisition.

R.H.Q.: Yes, so I think it's in our historic memories a terrifying shape.

D.R.: Yeah could be.

R.H.Q.: So I am sure he was aware of that, like it wasn't just the KKK, although yes the KKK and also it was like Martin Luther King was shot you can imagine even, all the race riots at that time.

D.R.: But in the reviews this is left out...the problem..

R.H.Q.: The reviews of his time you mean?

D.R.: Yeah of his time... that it's easier to deal with the KKK because it's something not so relevant than the Vietnam war and Black Panthers movement. It seems more relevant today for some, you know, with the identity politics and George Floyd.

R.H.Q.: Yeah, no I know. We woke up (laughs) We definitely did.

D.R.: A harsh wake up.

R.H.Q.: He was one of the first to start that wake up, you know. And that's why we don't want to see what's so ugly and horrible in our world on that space in the painting, you know, because that really is always the space of supposed to be of high culture, of education... that will be, you know, here to go into the future, I guess it's what painting is supposed to do. But... so it's amazing that they continue to just become stronger I think as time goes on with Guston. I didn't know that he painted so many paintings, recently I only discovered that on like Instagram, they're constantly showing his paintings I never ever saw.

[...]

R.H.Q.: I once met, I did meet him but I don't remember meeting him, I just remember being stunned at his paintings (laughs)

D.R.: (laughs) I can imagine, yeah..

R.H.Q.: I had to go to a lot of openings when I was little, you know, I kind of knew what to expect, what was the norm, you know there were a lot of norms but the norms usually were abstract I remember then.

[...]

R.H.Q.: [...] But also like he found his father dead, right? Like...

D.R.: Yeah.

R.H.Q.: So I think that... hung, which is another thing that appears in his work. Something about the Ku Klux Klan and his own father's suicide I think is connected.

D.R.: Yeah I mean he has a lot of traumas actually yeah true.

[...]

D.R.: And he basically, he had the feeling... I read it in a newspaper article... that he had the feeling that basically the curators did the work they were supposed to do. So he was not for the postponement of the show.

R.H.Q.: Right. I mean I kind of in... as time passes weirdly I can kind of see it know, how it happened, but I couldn't at the time see it how it happened, at the time I was just so shocked.

D.R.: And why did you change your mind?

R.H.Q.: I mean it's not that I changed my mind but I understand like if you know nothing about Guston and you know nothing about abstract expressionism or any of those fights and his drama, if you just came in, saw a giant Ku Klux Klan man (laughs) I mean I see, the museum probably needs to frame it somehow. I mean that's their position, whether or not they do is another question but...

[...]

D.R.: ...but I don't know if I am so happy about this detour and about the trauma pamphlet, I mean maybe it's because it's something new and I haven't seen, but I am not sure if...

R.H.Q.:... The trauma pamphlet I would like to read that.

D.R.: Yeah, I mean it's actually quite short, it's... I don't know the phrasing but it says something like no that... "emotional preparedness" you know, that it could trigger something, you know..

R.H.Q.: I just think that the trigger thing has become so overblown because you know there are, there is a whole history of where trigger warnings, how they started with real mental illness and real situations that were...but for a very small minority of people with psychiatric conditions and then suddenly it exploded into this cultural thing of trigger warnings...

[...]

D.R.: I know it from movies but not from museums, you know the trigger warnings, like where they say it's violent, or has like sexual...

R.H.Q.: Right.

D.R.: But I've never seen it in museums actually. Did you?

R.H.Q.: I mean I remember seeing warnings about epileptic fits with Op Art and stuff.

D.R.: True, yeah.

[...]

D.R.: So do you think it's a good thing that there are like warnings, like trauma warnings or...

R.H.Q.: No I think it should be not like...I think it should be just signage why he painted these paintings.

D.R.: But I have the feeling that in the reception of art it's not always just good intention that is...how do you say... that is received well, you know what I mean?

R.H.Q.: Yes I know it's a very tricky thing for sure.

[...]

R.H.Q.: I mean you can't say that people have to only paint their own identity because obviously that's only what they're gonna do anyway.

D.R.: It's true.

R.H.Q.: So, there's no way not to paint without your own identity, that's just not a possibility. So does that mean you know like that black artists can't paint white disaster... I didn't understand really, I got that it was annoying to people but I didn't see that if you really pursued the logic of the argument it was gonna work out well for either side.

D.R.: But I have the feeling that the one museum director Kayvin Feldman was a bit afraid of that, no when she said “we don’t need a white artist to explain racism”... I was wondering if she was thinking about the Schutz controversy and was afraid of...that it would spark the same controversy...

R.H.Q.: But it is like it’s so sad then, because then, you know this is some... there’s not a lot of powerful political art in America (laughs) he’s one of the few people, you know and if you can’t, if museums cannot frame that for the public than what are they doing, I don’t know, they have to be able to frame that.

D.R.: And I wonder how is it like with the art of Basquiat in the States, how is it perceived, because he is also about police violence and about racism in his paintings...

R.H.Q.: Right.

D.R.: ...and is there a lot of controversy?

R.H.Q.: And using cartoons. And a lot of cartoons.

D.R.: It’s true, because there was an exhibition recently and I was wondering, because I didn’t hear about any controversy that the exhibition sparked, so I was wondering...

R.H.Q.: I mean... Well, I mean I was around when Basquiat was around as a waitress across the street from where he lived and he used to come into this bar a lot and I remember just being you know an artist at the time and Basquiat...and I always connected him much more with a kind of street scene that was going on then, like Keith Haring in the subways and Graffiti and people and then the whole Warhol latching onto that, that brought it to another level, which it wouldn’t have reached, I don’t think without Warhol’s involvements and push, but also it’s another classic example, the art world wants to negotiate high and low, rich and poor, you know, these sort of...these divides and they want artists they can find to do it and they happened to find him, he was the perfect you know...virtue signaling it’s called... (laughs) Virtue signaling I guess is the new word for that. But he was also really good, let’s face it, he really was.

[...]

R.H.Q.: I think it is important to be aware of you know like your privilege I guess, in terms of your choice of subject matter.

D.R.: True.

R.H.Q.: But I do think he earned that privilege Guston. And I do think it’s in the how, a lot of the time, how you do it.

D.R.: Mhm It's true.

R.H.Q.: And I do think that it wasn't... you know, the paintings are not of the Ku Klux Klan, they're of us.

D.R.: It's true.

R.H.Q.: They're self-portraits.

D.R.: Yeah it's actually about looking away, about the problems. Yeah so it's actually like pointing out exactly the thing that happened with the postponement in a certain way.

R.H.Q.: Yeah like what if he had painted the horrible photo of the boy tied to the tree, you know that iconic image, that's just seared in all of our consciousness, I mean in mine, in the states, you know the one I mean?

[...]

R.H.Q.: I mean, I am saying that he didn't depict the hurt black figure in the situation, he depicted the hooded figure, right? more. I don't remember...

D.R.: True, yeah in the seventies yeah. I mean there was one which is more like a realistic drawing, where there's a black man hanging and yeah it's true it's like ... I'm wondering what is like the... how do you say... like the "worst" depiction, that can trigger most, like is it the realistic version of the...

R.H.Q.: Exactly this is where I think a lot occurs in terms of what is redemptive in art and healing potentially and cathartic and what is just arrogant ignorance.

D.R.: And what do you think about his early drawings from the thirties of Guston?

R.H.Q.: Those I don't like so much but I think I don't like them because of what they became in just in general that kind of drawing became a kind of style that is like, it's like art deco, I don't know it's like locked into itself (laughs) a kind of way to do it, this is the way to do it, you know the WPA kind of style. Yeah which is also very aligned with ideology and political ideology. And trying to you know be... push back I guess against socialist realism coming out of Russia but yeah I mean it's just, it's just been you know interesting to watch images change in my own lifetime and reception of artists change in my own lifetime.

D.R.: Yes, it's fascinating like especially with Guston, like how one painting is always like...

R.H.Q.: Well how the narrative gets to be told like and what it becomes and how it's repeated again and again.

D.R.: And it's such a mirror of our times like as like Guston depicted...

R.H.Q.: Exactly

D.R.:... his ...studio and the way he depicted, the way art is perceived is actually like the same mirror you know?

R.H.Q.: Yeah exactly... So yeah, so it's time to keep rewriting it you know, that's why art history is so important (laughs, both laugh) because it keeps changing, the paintings keep changing.

D.R.: True but then the way, it's interesting to see how like we deal with art, you know and sometimes I have the feeling we put all the problems on the art and trying to avoid, you know, to look at the real problems, it's like we rather discuss that then the real issues or the real problems, we put it on the art...

R.H.Q.: We put it on the art to heal, we really do.

D.R.: True. And you think that he has a healing potential, like this exhibition now in the States?

R.H.Q.: I do yes. I mean I don't know about...but yes I think his paintings have a healing potential.

D.R.: And do you think there's like a positive feedback or like... because I don't hear that much controversy right now about the paintings themselves, no? But did it trigger something in the States, like some negative reviews about the art or about the topics he chose to depict?

R.H.Q.: Yeah I feel like he was punished and now it's over (laughs) you know. He got his punishment and then, you know we can move on.

[...]

R.H.Q.: And then other artists that you know I don't...yeah... It's amazing how few artists put their toe into the...into political hell (laughs, both laugh) you know.

D.R.: Mhm...yeah but then we had Picasso...I mean also with his *Guernica*

R.H.Q.: One painting ...

D.R.: Yeah it's true

R.H.Q.: Once.

D.R.: Yeah it's true.

R.H.Q.: Literally once. When you think about it.

D.R.: Yeah probably it's true, then it's Goya which was probably like really... with Guston...

R.H.Q.: No we're forgetting somebody...I know we're forgetting...

D.R.: (smiles) I'm the art historian I should know but really I'm like...

R.H.Q.: Yeah no well the German, the German Expressionists, what about, well uhm Grosz!

D.R.: Oh true.

R.H.Q.: George Grosz.

D.R.: Yeah it's true.

R.H.Q.: And the Germans, they...what's his name...who painted these horrific Nazi figures... They were courageous.

D.R.: You mean also Beckmann with...

R.H.Q.: Beckmann. No but the one that did like more realistic ones, that are really creepy with the one, with the, the famous painting with the guy with the circle glasses. Otto Dix!

[...]

R.H.Q.: I mean females could just well come on and say: "all paintings in fucking museums of naked women should be taken down". The sex objects you know or that's trigger...that's triggering me (laughs).

[...]

D.R.: ... but it's like... yeah... but at the end which art could be left, you know...if you don't want violence, nothing like... it would be empty museums.

R.H.Q.: Yeah

D.R.: Also a good show (laughs) maybe for once.

R.H.Q.: It would be interesting, yeah if you took out all the violence and all the racism and sexism, homophobia and then see what's left, there wouldn't be much left.

D.R.: Yeah it's true.

(both laugh)

D.R.: Do you feel it like as a woman the criticism that it's like a lot of the issue that you are a woman artist?

R.H.Q.: I do I think it's a big, big, the biggest problem of them all. But I don't know what the answer is. But in America now it's pretty horrific what's happened with abortion, so...

D.R.: Yeah no it's shocking, it really is shocking.

[...]

D.R.: But I don't know I mean...because I really don't think that it's like, I mean I haven't read like a review where really one says that it could be like a racist or like...

R.H.Q.: Right.

D.R.: ... (inaudible) depiction or like...

R.H.Q.: I know I have not seen anybody try to make that argument for real, but I can see how it could be made and not that it's racist but that he is deploying a tragedy again in service of white heterosexual male you know uhm elevation to truth teller I guess.

D.R.: Mhm... Yeah but then on the other hand he has such a you know like... taking himself as the one who is hooded, there's such a humor, so it's like a bit of like... not just of elevation you know or you think so...

R.H.Q.: Yeah no it's very, it's very... what's the word, it has a lot of pathos, like when you're just a schlemiel, like you know.

D.R.: Mhm (laughs)

R.H.Q.: Like Charlie Chaplin or Buster Keaton or yeah kind of down and out person.

D.R.: That's true. And also the Jewish identity which is like in the catalogue I mean you have like a whole section written also by Mark Godfrey you know about his Jewish identity and the Golem...

R.H.Q.: Well I mean I do think a lot of people thought it was antisemitic that this happened.

D.R.: Yeah because there was no, I mean except of the daughter or also from the open letter there was no mentioning about his Jewish identity from you know from the...in the argumentation of the museum directors.

R.H.Q.: It's just shocking, it's just shocking ... being Jewish... Because his whole politics comes out of that drama and that disaster.

[...]

R.H.Q.: Have you seen any of his paintings in life?

D.R.: No, as I told you...

R.H.Q.: Oh my god (laughs) That's crazy! You have to go. Don't be taking a vacation wherever you're take...go look at his paintings...