

Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg¹

ELISSA AUTHER

»Ich will nicht, dass [das Dekorative] in einem meiner Interviews auf mein Werk bezogen verwendet wird. Dieses Wort ist nach meinem Gebrauch und Empfinden die einzige Sünde in der Kunst.«
(Eva Hesse, Artforum, 1970)

»Wer abstrakt arbeitet, hat [...] das Dekorative zu meiden [...].«
(Louise Bourgeois, Art International, 1979)

Die kunsthistorische Forschung zum Begriff des Dekorativen war bislang verständlicherweise auf die Texte von Künstlern und Kritikern ausgerichtet, die um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts tätig waren, ein Zeitraum, in dem heftig um die Abgrenzung der Ästhetik der Moderne von »bloßer Dekoration« gerungen wurde.² Damit verbundene Forschungspro-

-
- 1 Gekürzte und überarbeitete Fassung des Textes: Elissa Auther: »The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg«, Oxford Art Journal 27/3 (2004), S. 339-364. Übersetzung von Astrid Näff, Sigrid Schade und Jennifer John.
 - 2 Vgl. Jenny Anger: »Forgotten Ties: The Suppression of the Decorative in German Art and Theory, 1900-1915«, in: Christopher Reed (Hg.), Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, New York: Thames and Hudson 1995, S. 130-146; Nancy J. Troy, »Domesticity, Decoration and Consumer Culture: Selling Art and Design in Pre-World War I France«, ebd., S. 113-129; Miriam Gusevich, »Decoration and Decorum: Adolf Loos's Critique of Kitsch«, in: New German Critique, 43 (Winter 1988), S. 97-123.

jekte zur Kategorie des Details in der westlichen Ästhetik und zum Konzept der Reinheit in den Anfängen abstrakter Malerei haben dazu beigetragen, die historischen und philosophischen Wurzeln der Verknüpfung des Dekorativen mit Weiblichkeit und dessen Verdrängung durch die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufzuarbeiten.³ Weitaus weniger akademische Beachtung wurde dagegen dem Dekorativen in der Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg zuteil, was in Anbetracht der Geläufigkeit des Begriffes bis in den Kunstdiskurs des ausgehenden 20. Jahrhunderts hinein – wie die Einleitungszitate zu diesem Aufsatz belegen – doch erstaunlich ist.⁴ Obwohl von der zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung weitgehend ignoriert, erfreute sich die Kategorie des Dekorativen in der Kunstkritik ab der Mitte des 20. Jahrhunderts einer neuen Sichtbarkeit, die für das Konzept der modernen Ästhetik wie für die ihr zugeschriebene Verwendung in früheren Epochen gleichermaßen relevant war. Die führende Rolle in der Wiedereinführung der Verwendung dieses Begriffes nahm Clement Greenberg ein, der die Kategorie des Dekorativen in seinen Schriften wiederholt zur Verteidigung einer »fortgeschrittenen«, vom Kubismus hergeleiteten Abstraktion heranzog. Er gebrauchte diese dabei als kritisches Instrument, um »hohe« abstrakte Malerei von »Dekoration« zu unterscheiden, wobei er unter Letzterer eine Form von Oberflächen-Attraktivität verstand, die sich als Kunst maskiere. Ein Ziel dieses Aufsatzes über Greenbergs ausgedehnten Gebrauch des Dekorativen in seiner Kunstkritik zwischen 1940 und 1967 ist es, die oben genannte Unaufmerksamkeit der kunsthistorischen Forschung in Bezug auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu korrigieren.⁵

- 3 Vgl. Naomi Schor: *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, New York: Methuen 1987; Mark Cheetham: *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- 4 Vgl. Norma Broude: »Miriam Schapiro and »Femmage«: Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art« (1980), in: Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York: Harper and Row 1982, S. 314-329; Rozsika Parker/Griselda Pollock: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York: Pantheon Books 1981; vgl. auch Jenny Anger: *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, sowie Christine Mehring: »Decoration and Abstraction in Blinky Palermo's Wall Paintings«, in: *Grey Room*, 18 (Winter 2004), S. 82-107.
- 5 Vgl. Donald Kuspit: *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison: University of Wisconsin Press 1979. Kuspits Publikation war als Ausgangspunkt für meine eigenen Untersuchungen zu Greenbergs Gebrauch des Dekorativen überaus wertvoll.

Das umfassendere Ziel dieses Aufsatzes ist es jedoch, zu zeigen, wie das Dekorative in Greenbergs Schriften über die offensichtliche Rolle als kritisches Instrument zur qualitativen Unterscheidung von Kunstwerken hinaus funktionierte. Meine These ist, dass die rhetorische Wirkung der Gegenüberstellung von Abstraktion und Dekoration auf derjenigen von Kunst und Kunsthandwerk beruht. Sicher gründete Greenbergs Vorstellung von einer reinen, autonomen Abstraktion der Moderne tief im Dekorativen. Doch sein Streben nach Reinheit in der Malerei ging mit der obsessiven Unterdrückung des Dekorativen einher, was zugleich dazu diente, die Hierarchie zwischen Kunst und Kunsthandwerk aufrechtzuerhalten – mit erheblichen Folgen für die künstlerische Praxis nach 1945. Während Greenberg das Dekorative als eine Theorie ästhetischer Wertung in der Kunst präsentierte, bildete es – wie ich zu zeigen hoffe – zugleich die Grundlage kategorialer Unterscheidungen zwischen den Medien und Gattungen, Unterscheidungen, die der Wertung innerhalb der Kunst vorausgehen. Das Folgende ist eine Analyse von Greenbergs Verwendung des Dekorativen, die dessen reinigende Funktion innerhalb einer Narration der modernen Kunst aufzeigt, welche die abstrakte Malerei an die ›hohe‹ westliche Tradition durch die verdeckte Reproduktion der Hierarchisierung von Kunst und Handwerk anzubinden versuchte. Hinter der durch die ästhetische Hierarchisierung reproduzierten Gegenüberstellung von Kunst und Handwerk verbirgt sich das Thema der Geschlechterdifferenz, und so behandelt dieser Aufsatz auch die Unterdrückung von Weiblichkeit als Schlüssel für die abwertenden Eigenschaften des Dekorativen in Greenbergs Schriften.

Das Dekorative und die Krise des All-over-Bildes

Mit der Veröffentlichung von *Avant-Garde and Kitsch* [Avantgarde und Kitsch] etablierte Greenberg sich 1939 als ein Kunstkritiker, dem es um die Unterscheidung von »Hoch-« und »Massenkultur« ging.⁶ Diese Voreingenommenheit in Bezug auf ästhetische Hierarchien schlug sich auf verschiedene Weisen in seinem gesamten kritischen Werk nieder. Das Konzept des Dekorativen, das er seinen Lesern 1941 vorstellte, bildet einen wichtigen Schauplatz seiner Kunstkritik, auf dem Unterschiede zwischen »High« und »Low« in der Kunst aktiv konstruiert wurden.⁷

6 Clement Greenberg: »Avant-Garde and Kitsch« (1939), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, 4 Bde., hg. von John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press 1986-1993, Bd. 1, S. 5-22.

7 Clement Greenberg: »Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky« (1941), ebd., S. 65. Zu Greenbergs Wissen über »Handwerk« und »angewandte Kunst«, zu seiner diesbezüglichen Einstellung sowie

In seinem Aufsatz von 1948 mit dem passenden Titel *The Crisis of the Easel Picture* [Die Krise des Staffeleibildes] verortete Greenberg das Dekorative als Bedrohung für die westliche Tradition des Staffeleibildes, eine Tradition, die im Unterschied zur »persischen Miniatur oder dem chinesischen Rollbild« unabhängig von »dekorativen Ansprüchen« geblieben sei, die von der Architektur oder von der Bild-Konvention gestellt wurden.⁸ Verstärkt wurde die Einzigartigkeit des Staffeleibildes in seinen Augen noch durch die Unterordnung der »dekorativen unter die dramatische Bildwirkung« seitens des Künstlers. Eben diese Selbstgenügsamkeit des Staffeleibildes, seine Identität und Autonomie als Kunst, sah Greenberg in der Moderne durch die Tendenz zur Flächigkeit und eine aufkommende All-over-Behandlung der Fläche gefährdet, welche die Prioritäten der abbildenden Tradition auf den Kopf stelle.

Greenberg identifizierte die »Krise« in der Macht des gesteigerten Flächen-sinns, um die Stabilität der Malerei als der alles überragenden »hohen« Kunst zu problematisieren. Wenn der Künstler die Bildfläche um »der dekorativen Struktur willen« verflache »und ihre Elemente nach Kriterien der Flächigkeit und Frontalität anordnet, so beginnt das Staffeleibild sich in seiner ureigenen Natur kompromittiert zu fühlen«.⁹ In abstrakten Kompositionen könne daraus Einförmigkeit entstehen, die das Gemälde auf eine rein dekorative Fläche reduziere und die Grenzen zwischen Kunst und Ornament aufzulösen drohe. »Einförmigkeit«, hielt er fest, »ist ein anti-ästhetischer Begriff.«¹⁰

Doch nicht alle abstrakte Malerei unterlag laut Greenberg dekorativer Oberflächlichkeit. Matisse etwa erlangte »beispiellosen Erfolg«, indem er »Dekoration an die Zwecke des Staffeleibildes anpasste, ohne zugleich dessen Integrität zu schwächen«.¹¹ Mondrian, Jackson Pollock und andere, welche die »neue, »polyphone« Malweise«¹² vorweggenommen hatten, werden gleichermaßen als Maler beschrieben, die jedes Element ihrer Komposition »anders, aber gleichwertig«¹³ behandelt hätten: »Egal wie flächig das Bild angelegt ist«, so Greenberg, »so lange seine Formen ausreichend differenziert und in spannungsvollem Ungleichgewicht gehalten sind, bleibt es definitiv ein Staffeleibild.«¹⁴

zu seinem Umgang mit dem Begriff des »Dekorativen« im Verhältnis zu älteren theoretischen Darstellungen vgl. die ungekürzte Originalversion dieses Aufsatzes in: *Oxford Art Journal*, 27, 3 (2004), S. 339-364.

8 Clement Greenberg: »The Crisis of the Easel Picture« (1948), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 2, S. 221.

9 Ebd., S. 221-222.

10 Ebd., S. 224.

11 Clement Greenberg: »Feeling is All« (1952), ebd., Bd. 3, S. 100.

12 Greenberg: »The Crisis«, S. 223.

13 Ebd., S. 222.

14 Ebd.

Um diesen Effekt im Schaffen der von ihm geschätzten Künstler zu beschreiben, stellte Greenberg aufschlussreiche Vergleiche auf, unter denen seine Bezüge zur Textilherstellung besonders auffallen. »Diese Maler«, so erklärte er, »geben jedes Element, jeden Teil der Leinwand in gleichwertiger Weise wieder.« Zudem »weben sie das Kunstwerk in ein dichtes Maschenwerk ein, dessen Prinzip formaler Einheit in jedem Faden enthalten und rekapituliert ist, so dass wir die Essenz des ganzen Werks in jedem seiner Teile wiederfinden.«¹⁵ Die zur Verdeutlichung des »Prinzips formaler Einheit« in der abstrakten Malerei herangezogene Metaphorik des Webens legt nahe, dass eine traditionell als Handwerk klassifizierte Kunstgattung dem modernistischen Autonomie- und Reinheitsgebot positiv entsprechen könne. Das unmittelbar Folgende macht jedoch klar, dass die repetitive, geordnete Struktur eines Gewebes und seine materielle Eintönigkeit gerade dasjenige darstellt, was zu überwinden sei, wenn die Disziplin Malerei bedeutungsvoll bleiben sollte. Selbst Mondrian, so Greenberg, dessen Gemälde »die flachsten aller Staffeleibilder darstellen«, erreiche sein Ziel noch immer, indem er die Oberfläche dramatisiere oder vielmehr indem er eine »Szene von Formen [...] anstelle einer einzigen unteilbaren Textur« zeige.¹⁶

Das Unterfangen, ein modernes Werk von hoher dekorativer Qualität zu schaffen, ohne in Dekoration zu verfallen, war nach Greenbergs Schilderung riskant, denn obgleich das All-over-Bild »noch immer irgendwie Staffeleibild ist, zumindest im gelungenen Fall, und noch immer theatralisch an einer Wand hängt, so kommt diese Art der Malerei der Dekoration – Tapetenmuster, die sich unendlich fortsetzen lassen – von allen doch am nächsten, und da es noch immer Staffeleibild ist, infiziert es die ganze Vorstellung dieser Form mit Ambiguität.«¹⁷

Das Motiv der Tapete diente Greenberg in seinen Schriften mehrmals als Kürzel für Dekoration oder das Abgleiten der Abstraktion in einen abgewerteten dekorativen Modus. In seiner Kunstkritik unterschied Greenberg abstrakte Malerei und Tapete, indem er den niedrigen dekorativen Status der Letzteren ständig betonte. Es handelt sich um einen Gebrauch der Trope, der es ihm erlaubte, auf dauernde Kosten einer konkreten Klasse von Objekten, der angewandten Künste, Wertunterschiede zwischen verschiedenen Stilen der Abstraktion vorzunehmen.¹⁸ So betonte Greenberg etwa anlässlich Pollocks Ein-

15 Ebd., S. 224.

16 Ebd., S. 223.

17 Ebd., S. 221-222.

18 Für nähere Ausführungen zu Greenbergs Bezugnahme auf Tapeten in seinen kritischen Schriften vgl. meinen Aufsatz »Warhol, Wallpaper, and Contemporary Installation Art« in der von Maria Elena Buszek derzeit vorbereiteten Publikation Extra/Ordinary, Duke University Press.

zelausstellung bei Betty Parsons 1947 den Unterschied zwischen der Malerei des Künstlers und Tapeten wie folgt:

»[Pollocks] neue Arbeiten sind ein Verwirrspiel für all jene, die mit zeitgenössischer Malerei nicht aufs Engste vertraut sind. Ich höre es schon: ›Tapetenmuster‹, ›das Bild geht über den Rand hinaus‹ [...] und so weiter. Heutzutage kehrt sich die Malerei von der Staffelei zunehmend ab und strebt nach der Wand. Es ist Pollocks Malernatur, die ihn so empfänglich hat werden lassen für eine Strömung, die eine verstärkte Konzentration auf Oberflächentexturen und sinnliche Qualitäten mit sich gebracht hat, um der Gefahr der Monotonie entgegenzuwirken, die aus dem gleichmäßigen All-over entsteht, das zu Pollocks konsequenter Praxis geworden ist.«¹⁹

Wenig später erlaubte das Beispiel der Tapete Greenberg, den Unterschied zwischen abstrakter Malerei und Dekoration – bezogen auf das »gleichmäßige, ›polyphone‹ All-over-Bild« – ein zweites Mal zu wiederholen: »Dass solche Bilder ihrem Zerfall zu Dekoration, zu bloßen Tapetenmustern entkommen, ist eines der Wunder heutiger Kunst und ein notwendig gewordenes Paradox für die großartigste Malerei der Zeit.«²⁰ Selbst 1961 verteidigte der Kritiker die Bedeutung von Pollocks Werk immer noch anhand der Unterscheidung von der Tapete: »Mittels subtiler Abweichungen innerhalb der minimalen Tiefenwirkung vermag er [...] dramatische und malerische Einheit in Farb-, Form- und Linienmuster einzubringen, die andernfalls so repetitiv wirken würden wie Tapeten.«²¹

In jedem dieser Fälle ist es Greenbergs Ziel zu erklären, was ein abstraktes Gemälde zu einem Gemälde macht. Bei diesem Vorhaben dient eine dekorative Kunstform – die Tapete – als misslungenes Beispiel von Abstraktion, womit ein Bild gemeint ist, das in Ausführung und Komposition als mechanisch und kunstlos wahrgenommen wird. Diese Strategie erlaubte es Greenberg, Wertunterscheidungen zwischen verschiedenen Weisen von Abstraktion vorzunehmen und zugleich das Primat der Malerei innerhalb der Hierarchie der Künste

19 Clement Greenberg: »Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock« (1948), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 2, S. 201.

20 Clement Greenberg: »Review of an Exhibition of Mordecai Ardon-Bronstein and a Discussion of the Reaction in America to Abstract Art« (1948), ebd., S. 217.

21 Clement Greenberg: »The Jackson Pollock Market Soars« (1961), ebd., Bd. 4, S. 110. Greenberg unterscheidet Pollocks Malerei und Tapeten noch ein weiteres Mal in einem Aufsatz für *Vogue*: »Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision« (1967), Wiederabdruck in: *Macula*, 2 (1977), sowie in: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, S. 245-250.

(wieder)herzustellen. Dabei ging es weniger um Unterscheidungen ästhetischer Werte als vielmehr um Unterscheidungen der Gattungen oder Medien, die durch vorgefasste Meinungen über das Potential oder die Grenzen eines Materials, Bedeutungen für den Betrachter zu transportieren, abgesichert wurden.

Das Dekorative, Ornamentik und handwerkliches Können

Greenberg hielt die Hierarchie von Kunst und Handwerk nicht nur in Bezug zur Abstraktion aufrecht, sondern auch in Hinsicht auf Konzepte der Ornamentik und handwerkliches Können. Ich beginne mit dem, was er über Morris Graves schrieb: »Er nimmt die meisten seiner Motive aus der Tierwelt und umwirkt sie dekorativ.«²² Mit diesem Urteil über die Arbeit des Künstlers charakterisierte er die Behandlung der Leinwandoberfläche als simplen Überzug, der weder erarbeitet noch, wie er es nannte, »erspürt« war, wobei er mit dem Letzteren eine künstlerische Transformation der Fläche im Gegensatz zu ihrer bloßen Ausschmückung meinte. Durch die Umschreibung von Graves Flächenbehandlung als Ausschmückung/Stickerei (embroidery) werden auch eine Reihe negativer Assoziationen mit Handarbeit konnotiert, die Greenbergs abwertenden Gebrauch des Dekorativen kontinuierlich begleiten. Ausschmückung/Stickerei ruft hier Bilder von aufgesetzten Applikationen hervor, die ohne jeden integralen Bezug zum Grund seien. Daraus folgt, dass Stickerei und andere verwandte Arten von Ausschmückung oder Oberflächengestaltungen als bedeutungsleer angesehen werden. Das wirklich Stoßende an Greenbergs Kritik beruht jedoch auf der Klassifizierung von Handarbeit als einer Form von Populärkunst, die fast ausschließlich von Frauen praktiziert wird, die noch dazu massenproduzierte Vorlagen kaufen und ausführen, welche selbst häufig Kopien nach Originalen in Kunst und Design sind. Diese Art künstlerischer Produktion lässt sich trotz der Arbeitsintensität und des oftmals sehr hohen technischen Niveaus leicht als unkreativ, als abgeleitet und dem Selbstzweck dienende Handfertigkeit abtun. Die letztgenannten Attribute werden regelmäßig auch Arbeiten aus anderen Handwerksbereichen zugeschrieben und rasch als Beweis für den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk angeboten.²³ Greenberg setzt diese Assoziationen ganz offen ein, um Graves Werk

22 Clement Greenberg: »Review of an Exhibition of Morris Graves« (1942), ebd., Bd. 1, S. 126. [im Original: to embroider, besticken, A.d.Ü.]

23 Für einen ausgezeichneten historischen Abriss zur Gleichsetzung der Stickerei mit gewissen weiblichen Attributen und zu ihrer Abklassierung in die Kategorie »Frauenarbeit« siehe Rozsika Parker: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, New York: Routledge 1984.

als seicht und bedeutungslos abzulehnen und dadurch implizit die Hierarchie der Künste zu stärken. Seine Kritik an Josef Albers Gemälden als Applikation »dekorativer Motive« auf Leinwand²⁴ ist von ähnlicher Stoßrichtung, ebenso seine Beschreibung von Motherwells Werk als eine Kunst aus »ornamentalen anstatt in die Leinwand eingemalten Flächen«.²⁵

Auch in anderen Zusammenhängen verknüpfte Greenberg Oberflächenbehandlung und Ornamentik direkt mit Handwerkskunst – traditionell eine Produktionsweise, in welcher der meisterliche Umgang mit den Materialien über den ästhetischen Wert des Werks gestellt wird und in der die wiederholte Zurschaustellung solcher Virtuosität als Unterscheidungsmerkmal innerhalb des Handwerks gilt. Eine solche Produktionsform steht konträr zum Vorgehen des modernen Künstlers, der in seinem Werk »die Aufmerksamkeit auf die materiellen Eigenschaften des Mediums lenkt, doch nur um diese zu überwinden.«²⁶ Sobald »die Mittel der Kunst [...] zu berechenbar«²⁷ oder zu sicher würden und die Wahrnehmung eines Werks als materielles Objekt in den Vordergrund trete, sei das Abgleiten ins Dekorative gewiss. Dies war Greenbergs Reaktion auf das Werk einer ganzen Reihe von Künstlern, darunter auch Naum Gabo, über dessen Ausstellung im Museum of Modern Art er 1948 schrieb:

»Gabos kleinformatige und infolge der ihnen von der konstruktivistischen Ästhetik auferlegten Perfektion überaus limitierte Objekte erschöpfen sich allzu oft in ihrer gezielten Symmetrie; in ihrer Leichtigkeit, Fragilität und Transparenz tendieren sie dazu, eher mechanisch zu sein als erfüllt, automatisches Ergebnis eines ästhetischen Codes, der sich in repetitiven Arabesken niederschlägt, Exerzitien der Schreibkunst verwandt. Diese Schwächen, die Schwächen der Dekoration, treten in einigen der hier ausgestellten kleinen Gemälde Gabos sehr deutlich in Erscheinung.«²⁸

Greenbergs Befund, dass dekorative Ästhetik »eher mechanisch [sei] als erfüllt, automatisches Ergebnis eines ästhetischen Codes«, bindet ihn eng an die Vorstellung vom Handwerk als bloßer Routine, repetitiv (wenn nicht massenproduziert) und somit unkünstlerisch. In einem kritischen Aufsatz über Picas-

24 Clement Greenberg: »Review of Exhibitions of Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, and Josef Albers« (1949), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 2, S. 286.

25 Zitiert nach Kuspit: Clement Greenberg, S. 74.

26 Clement Greenberg: »Picasso at Seventy-Five« (1957), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, S. 33.

27 Ebd.

28 Clement Greenberg: »Review of a Joint Exhibition of Antoine Pevsner and Naum Gabo« (1948), ebd., Bd. 2, S. 226.

so Schaffen der 1930er Jahre erklärte Greenberg diese Merkmale als Hinweis auf den Verlust künstlerischer Identität:

»Das Bild ist im Prinzip in jenem Moment vollendet, in dem es begonnen wird, und das Ergebnis wird zu einer Replik seiner selbst. Mit der Idee der Replik geht die Idee handwerklichen Könnens einher, und mit ihr die Idee des *Objekts* und jene des letzten Schliffs und der Politur des vollendeten Objekts [...]. Vollendung ist stets etwas Absehbare, und das Absehbare gehört mehr zu den Handarbeits-, Tischler- und Goldschmiedearbeiten als zur bildenden Kunst.«²⁹

Kunst, so stellte Greenberg wiederholt fest, »ist eine Sache der Konzeption und der Intuition, nicht der technischen Perfektion [...].«³⁰

Greenbergs negative Beurteilung von Georgia O'Keeffes Arbeiten stellt die mit Abstand expliziteste Feststellung einer Beziehung zwischen dem Dekorativen und dem Handwerk dar. Diese Beziehung hat die Funktion, die mit Wertungen aufgeladenen Grenzen zwischen Werken von hohem kulturellem Wert und solchen, die mit den von ihm definierten Imperativen der Moderne nicht übereinstimmen, aufrechtzuerhalten. Zudem erhellt jene Beurteilung die ausgeprägt geschlechtsspezifische Charakterisierung des Dekorativen, ein anderer Schlüsselfaktor mit negativen Auswirkungen, wenn er auf Werke der Kunst angewandt wird. O'Keeffes Werk, so Greenberg,

»hat äußerst wenig Eigenwert. Ihre geschickte und präzise Pinselführung und die Ordentlichkeit, mit der sie ein Bild rahmt, üben einen gewissen unausweichlichen Charme aus, der ihre Popularität erklären mag; [...] – doch der Hauptteil ihres Werks ist nicht viel mehr als kolorierte Fotografie. Die lapidare Geduld, die sie auf das Zurechtmachen, Anhauchen und Polieren dieser opaken Zellophanstückchen verwendet hat, verrät ein Interesse, das weniger mit Kunst als mit privatem Kult zu tun hat [...].«³¹

Wie schon aus der oben zitierten Gabo-Rezension ersichtlich, sind Präzision und Exaktheit zwei stilistische Merkmale, die Greenberg wiederholt dem Dekorativen zuschrieb. Deren nachdrückliche Betonung im Zusammenhang mit O'Keeffes Werk beleuchtet ihre Verbindung mit der »Ästhetik des Handwerks«, wie sie von der Moderne konstruiert wurde, zusätzlich. Im Fall von O'Keeffe verleihen solche Aspekte ihren Arbeiten »Charme« und eine »ge-

29 Greenberg: »Picasso at Seventy-Five«, S. 34.

30 Clement Greenberg: »The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston« (1946), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 2, S. 60.

31 Clement Greenberg: »Review of an Exhibition by Georgia O'Keeffe« (1946), ebd., S. 87.

sucht künstlerische« Qualität³² vergleichbar mit einer kolorierten Fotografie, wie sie in ihrem Werk zu finden sei, die also nicht Kunst sei, sondern nur den Anschein von Kunst erwecke. Die Bewertung von O'Keeffes Malerei, keine Kunst höherer kultureller Errungenschaft zu sein, wird darüber hinaus gestützt durch Greenbergs Charakterisierung der Oberflächengestaltung ihrer Bilder als »lapidar«, was auf das Schneiden, Schleifen und Gravieren von Edelsteinen verweist. Das vom Begriff aufgerufene Bild der hochpräzisen Arbeit des Gemmenschneiders vervollständigt Greenbergs Gebrauch der Worte »Präzision« und »Ordentlichkeit« mit Vorstellungen von Handwerk und manueller Arbeit. Diese Assoziationen übertragen sich wiederum auf seinen Gesamteindruck von O'Keeffes Werks als kurzsichtig, detailversessen und partikulär – all dies sind abwertende Eigenschaften, die regelmäßig sowohl dem Handwerk als auch der Kunst von Frauen und dem Geschmack von Frauen zugeschrieben werden. Um dieses Thema soll es nun im Folgenden gehen.

Das Dekorative, guter Geschmack und Weiblichkeit

Wie Greenbergs Kritik von O'Keeffes Werk sie formuliert, ist die Paarbildung von Weiblichkeit und Dekorativem eine Strategie, die der Kritiker in den 1940er und 50er Jahren immer wieder anwandte, um gute von schlechter Malerei zu unterscheiden. Die Autorität seiner Urteile beruhte dabei stets auf unerschwelligen, unüberprüften kulturellen Vorannahmen über die intellektuellen und kreativen Fähigkeiten von Frauen, wie sie durch die Hierarchie von Kunst und Handwerk sowie durch den niederen Status weiblicher Kunstproduktion innerhalb derselben geprägt worden waren.

Für Greenberg waren Kunschaffende, die nichts als guten Geschmack zur Schau stellten, indem sie in der Kunst deren attraktive, dekorative Erscheinung bevorzugten, uneigenständig und essentiell weiblich. Diese Charakterisierung verknüpfte das Dekorative mit der Massenkultur, Ornament und Weiblichkeit. Greenbergs Reaktion auf Roger de la Fresnays Werk als eine »dekorative Fassade«, die als »gewöhnliches Dekormaterial« besser taugt, ist hierfür bezeichnend. Die Beschreibung erinnert an Greenbergs Abneigung gegen die Vorstellung, dass Kunst und Leben durch den Genuss gefälliger Kunst versöhnt werden könnten, und – noch bezeichnender – stellt ihn in die Reihe der Tradition, die Massenkultur mit Weiblichkeit assoziiert. In diesem Zusammenhang sieht Andreas Huyssen die für das 19. Jahrhundert typische Verschmelzung von Massenkultur und Frau in der Literatur, welche sich durch die Konzeptualisierung der Moderne in der Malerei als männliches Streben

32 Ebd.

bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein fortsetzte.³³ Wie seine Kritik an de la Fresnaye von 1954 beweist, dehnt Greenberg die Verschmelzung von Massenkultur und Weiblichem jedoch noch weit ins 20. Jahrhundert hinein aus: »Sobald er alles, was er wollte oder konnte, vom sich entwickelnden Kubismus Picassos und Braques aufgesogen hatte, ging Roger de la Fresnaye dazu über, es elegant, dekorativ und fröhlich zu gestalten [und nahm so] das Erweichen und Hübschwerden des Kubismus vorweg. Mit weiblicher Sensibilität gesegnet, erfasste er rasch den Kernpunkt des neuen Stils und unterdrückte dabei all die Kämpfe und Widerstände, die seine Entstehung ursprünglich begleiteten.«³⁴

Greenbergs Reaktion auf de la Fresnays »abgeleiteten«, »dekorativen«, »kubistischen« Stil, den er auf das Unvermögen des Künstlers zurückführte, die Bedeutung des Kubismus zu erkennen, und damit als weibliche Schwäche markierte, machte aus dem Weiblichen eine »entmännlichende«, der Entwicklung einer eigenständigen, reifen und modernen Kunst entgegenwirkende Kraft. In *The Present Prospects of American Painting and Sculpture* [Die gegenwärtigen Aussichten der amerikanischen Malerei und Skulptur], einem wegweisenden Essay von 1947, enthüllte die Feminisierung des Dekorativen Greenbergs ungeduldiges Herbeisehnen einer durch Stärke und Virilität definierten modernen amerikanischen Kunst. So hielt er zum Werk von David Smith, Alexander Calder und Stuart Davis fest:

»Smiths Kunst ist aufgeklärter, optimistischer und großzügiger als die von Pollock und gleicht ihre geringere Kraft durch eine virile Eleganz aus, die beispiellos ist in einem Land, wo Eleganz sonst nur durch Weiblichkeit erreicht wird oder durch eine versonnene, sekundäre Form von Dekorativität, die wir bei Künstlern wie dem Bildhauer-Konstrukteur Alexander Calder oder dem Maler Stuart Davis sehen, die beide einen exquisiten Geschmack haben, aber wenig Kraft.«³⁵

Wie de la Fresnaye gelinge es auch Calder und Davis, zu »verallgemeinern und unmittelbar gefällig zu machen«³⁶, was ein besserer Künstler nur durch hartes Ringen erreiche. Da spendet auch deren Ausnahmegeschmack keinen

33 »Die Verweiblichung unterlegener Massenkultur geht Hand in Hand mit dem Auftauchen einer männlichen Mystik in der Moderne (insbesondere in der Malerei).« Andreas Huyssen: »Mass Culture as Woman: Modernism's Other«, in: *The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986, S. 47.

34 Clement Greenberg: »Review of Exhibitions of De la Fresnaye and Stuart Davis« (1945), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 2, S. 39-40.

35 Clement Greenberg: »Present Prospects of American Painting and Sculpture« (1947), ebd., S. 167.

36 Greenberg: »De la Fresnaye and Stuart Davis«, S. 39-40.

Trost, denn Geschmack war in Greenbergs Sicht kein gleichwertiger Ersatz für das Eingehen von Risiken, das für wahres künstlerisches Gelingen notwendig sei. Guter Geschmack und Weiblichkeit gingen seiner Meinung nach Hand in Hand, und so drückte die Entgegenstellung des weiblich konnotierten guten Geschmacks und der männlichen Kreativkraft auch seine Frustration über ein in Bezug auf seriöse Kunst unausgebildetes amerikanisches Publikum aus. Auch wenn dieses kein Massenpublikum war, stellte dieses Publikum ebenso eine Gefährdung für das Überleben der Hochkunst dar wie Kitsch und Massengeschmack, denn dessen zur Schau getragener guter Geschmack war nach Greenbergs Ansicht eher durch den Wunsch nach Selbstverfeinerung oder Modischsein motiviert als durch ein grundsätzliches Interesse an ernsthafter Kunst.

Greenbergs Verwendung abwertender weiblicher Attribute für den »kulti-vierten Amerikaner« in *Present Prospects* beschwor eine Tyrannei des Weiblichen im Reich der Kunst herauf, der der gleiche Widerstand entgegengebracht werden sollte, wie es galt, sich dem Dekorativen entgegenzustellen und es zu überwinden, solle weiterhin Kunst von wahrer kultureller Bedeutung produziert werden. Hierzu Greenberg:

»Der gebildete Amerikaner hat heute mehr Wissen als Kultur, [...] ein wahres Kompendium dessen, was er oder (häufiger) sie in gewissen gut informierten Zeitschriften liest – stets ängstlich bestrebt, nicht daneben zu liegen und korrekt auf dem Laufenden zu sein anstatt weise und glücklich.

Er oder sie mag über ein minimales Urteilsvermögen in literarischen, kaum hingegen in künstlerischen Belangen verfügen. [...] Die Diskussion über amerikanische Kunst ist selbst in den gehobenen Kreisen nur eine Art harmlose Reiseberichterstattung – und dies füllt auch die Seiten der drei oder vier subventionierten New Yorker Kunstzeitschriften, deren Ausgaben beschickt werden von ewigen College-Girls beiderlei Geschlechts.«³⁷

Auf diese Art trug Greenbergs Absage an die als feminin verachtete kulturelle Elite Amerikas dazu bei, eine Theorie der modernen Kunst zu begründen, in der Virilität, Männlichkeit, Individualität, Autonomie und Experimentierlust den Vorzug vor dem Dekorativen erhielten. Oder, wie Greenberg es formulierte: »Die großen Maler und Bildhauer der Moderne sind nüchterne Köpfe – oder zumindest sind sie groß, so lange sie nur ihren nüchternen Kopf bewahren.«³⁸

Die Assoziation von Weiblichkeit und Handwerk hat Tradition. Griselda Pollock und Rozsika Parker datieren die explizite Verknüpfung des Weiblichen mit dem Handwerk in ihrer gemeinsam verfassten Studie *Old Mistresses: Wo-*

37 Greenberg: »Present Prospects«, S. 161.

38 Ebd., S. 165.

men, Art and Ideology ins 18. Jahrhundert, als die Bemühungen der Künstler um Abgrenzung vom Handwerkerstand zu einer neuen Hierarchie der Künste führten, die auf Kategorien der Geschlechterdifferenz basierte. Michael Levey hat aufgezeigt, dass Lord Shaftesbury in seinen ästhetischen Schriften bereits 1713 »weiblichen Geschmack« ablehnte und Unterscheidungen zwischen den Künsten forderte, indem er die Kunst des Rokoko wegen ihrer Frivolität und ihrer Tendenz anprangerte, den Sinnen gefallen zu wollen, anstatt den Geist, das Denken und die Vernunft anzuregen. »Da wir also«, so Shaftesbury,

»Gemälde mit den gleichen Augen betrachten, mit denen wir gemeinhin die von unseren Damen getragenen und an Kleidung, Ausstattung und Möbeln viel bewunderten reichen Gewebe und farbigen Seidenstoffe sehen, müssen wir in unserem Geschmack gezwungenermaßen effeminiert sein und uns vollkommen irren bei jedem Urteil und Wissen in diesem Punkt.«³⁹

Wie Parker und Pollock am gleichen Passus darlegen, basierte Shaftesburys Forderung nach separaten Kategorien für Objekte wie Gemälde, Schmuck, Textilien, Kriegs- und Jagdgerät sowie Einrichtungsgegenstände auf den Grundlagen geschlechtsspezifischer Zuschreibungen und beeinflusste dadurch den hierarchischen Rang dieser Objekte ebenso wie ihre Medien oder ihre Funktion.

Auch Ann Gibsons Analyse der Ausschlüsse, die mit der Geschichte des abstrakten Expressionismus einhergehen, bestätigt die Verknüpfung des Dekorativen mit Weiblichkeit als einem »eingeborenen« oder »rassisch« Anderen, mit dem Handwerk ebenfalls assoziiert wird:

»Einerseits ist Malerei mit einem Zuviel an Repräsentation eine exemplarische Überschreitung und der Weg zur Macht; andererseits lässt sie sich auch als oberflächlich, kosmetisch, unnötig und somit als Domäne des Weiblichen sehen [...] Die (»dekorative«) Abstraktion dieser Malerei verweist auf Themen, die von der amerikanischen Gesellschaft als weiblich oder »eingeboren« etikettiert werden anstatt als männlich, bewusst und europäischer Herkunft. Ornament wird meist mit den gemusterten Flächen afrikanischer Skulptur oder mit häuslichem »Handwerk« wie Sticken, Weben und Möbeldesign in Verbindung gebracht, was alles in der Regel zum Bereich des Weiblichen oder eines rassistisch konnotierten Anderen gerechnet wird.«⁴⁰

Von Künstlern, Anthropologen, Kunsthistorikern und Pädagogen in den

39 Zitiert bei Michael Levey: *Rococo to Revolution*, New York: Thames and Hudson 1966, S. 121, sowie bei Parker/Pollock: *Old Mistresses*, S. 51.

40 Ann Eden Gibson: *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven: Yale University Press 1997, S. 36.

1940er und 50er Jahren vorgebrachte Argumente stärkten die Vorstellung, dass das künstlerische Schaffen von Frauen, egal ob abstrakt oder nicht, inhärent dekorativ, d. h. bedeutungslos sei, und dass Frauen folglich »niedere (dekorative) Künste wie Töpfern, Nähen, Weben, Lederverarbeitung und Blumenbinden lernen sollten. Anders gesagt: Frauen waren von der Fähigkeit, konsequente Kunst zu schaffen, von Natur aus ausgeschlossen.«⁴¹ Peggy Guggenheim befand es 1948 für nötig, zur Verteidigung der in ihrer Gruppenausstellung *Thirty-One Women* vertretenen Künstlerinnen nachdrücklich darauf hinzuweisen, dass deren Kunst »keineswegs nur einer dekorativen Ader entspring[e], wie dies aufgrund der Kunstgeschichte der Frauen über die Jahrhunderte hinweg angenommen werden könnte.«⁴²

Selbst im späten 20. Jahrhundert blieben ästhetische Wertkonstrukte und Unterstellungen hinsichtlich der (fehlenden) Beziehungen von Frauen zur Kunst dabei, sich noch immer auf den niederen kulturellen Status des Handwerks als autoritäre Beglaubigung zu beziehen. Die Rezension des Kritikers John McEwan über eine 1978 in London von einer Gruppe von Künstlerinnen organisierte Ausstellung zeitgenössischer Kunst beweist einmal mehr die unverminderte Macht der Verknüpfung von Handwerk und dem den Frauen unterstellten Mangel an kreativer Kraft. Aus McEwans Sicht verdiente nur eine einzige Arbeit in der Ausstellung Aufmerksamkeit, da sie »wenigstens nichts von dem Nähfadenblick und der Detailverliebtheit aufwies – dem typischen Schreckgespenst sich selbst überlassener Künstlerinnen: einer Beschäftigung, die ausnahmslos die Präsentation über den Inhalt stellt.«⁴³

Nachwirkungen

Terry Smiths Untersuchung über die Stellung des Handwerks in der zeitgenössischen Kunst »als Folge von Auswirkungen ureigener Prioritäten [der Moderne]«⁴⁴ ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die Konsequenzen von Greenbergs

41 Ebd., S. 37. Gibson führt Barnett Newmans suspekthe (auf Franz Boas' Untersuchungen gestützte) Behauptung an, dass in Kwakiutl-Gesellschaften die von den Korbweberinnen gepflegte Abstraktion dekorativ sei, während die abstrakte Malerei der Männer auf Tierhäuten »direkt auf ein metaphysisches Verständnis abziele«. Vgl. Barnett Newman: *The Ideographic Picture*, New York: Betty Parson Gallery 1947, sowie Franz Boas: *Primitive Art*, New York: Dover 1927.

42 Zitiert bei Gibson: *Abstract Expressionism*, S. 37.

43 Zitiert nach Parker/Pollock: *Old Mistresses*, S. 7.

44 Terry Smith: »Craft, Modernity and Postmodernity«, in: Sue Rowley (Hg.), *Craft and Contemporary Theory*, St. Leonards (Australien): Allen & Unwin 1997, S. 20.

Gebrauch des Dekorativen und die Unterordnung des Kunsthandwerks, die er nach sich zog. Zusammengefasst stellt Smith fest, dass das Kunsthandwerk im Zuge der Moderne (1) »bezwungen«, (2) »separiert«, (3) »isoliert, marginalisiert und abgewertet«, (4) »vereinnahmt, ästhetisiert und rehistorisiert« und schließlich (5) »seiner handwerklichen Natur enthoben« worden sei.⁴⁵ Dabei – so erklärt Smith – sei das Kunsthandwerk zuerst von der Massenproduktion und insbesondere durch modernes Design verdrängt worden, eine Entwicklung in der »Herstellung der Dinge [...], die eine Palette massenproduzierbarer Produkte hatte entstehen lassen, geschaffen im Hinblick auf die Verbraucher-ästhetik, ohne Rücksichtnahme auf ihre ursprüngliche manuelle Machart, doch ihre maschinelle Fertigung unterstreichend.«⁴⁶ Massenproduktion und der Kunstanspruch modernen Designs waren Greenberg ebenfalls zuwider, doch hinsichtlich Smiths zweitem und drittem Punkt war Greenberg einer der wichtigsten Missetäter. Kunst als den »dynamischeren Symbolisierungsprozess« definierend, führt Smith ins Feld, dass der Prozess der Abtrennung und der Entwertung des Handwerks

»den allgemeinen Eindruck hinterlassen [habe], dass Kunst und Handwerk sich grundlegend und in jeder Hinsicht unterscheiden: in ihrem bevorzugten Umgang mit den Materialien (für Künstler ein Mittel zum Zweck; für Handwerker etwas Heiliges); kompositorisch (für Künstler ein Gefüge medienintern gewonnener oder konträrer Metaphern respektive Bilder; für Handwerker meist ein Oberflächeneffekt); in ihrer Absicht (für Künstler ein kommunikativer Akt über etwas von Bedeutung, das in der Regel außerkünstlerisch ist, oft aber auch die Darstellung selbst betrifft; für Handwerker die Ausführung eines passenden Entwurfs zur Ausstattung eines Objekts ausreichender Nützlichkeit). Und hinsichtlich des unterschiedlichen Augengenusses beim Rezipienten des Kunstwerks oder des handwerklichen Erzeugnisses: der eine aufs Engste mit der Hand und dem Tastsinn verbunden (haptisch); der andere mit dem Sehen (visuell), mit Ideen, Vorschlägen, Konzepten (kognitiv).«⁴⁷

Smith könnte hier auch über Greenberg sprechen, da diese Unterscheidungen exakt jene sind, die dieser implizit, wenn nicht explizit, in seiner Kunstkritik über den Begriff des Dekorativen herstellte.

Noch 1985/1986 hielt der Kunstkritiker John Bentley Mays in *American Craft*, der führenden Zeitschrift für professionelle »Handwerks-Künstler« in den USA, genau diese Unterscheidungen hoch, als man ihn für das Dezember/Januar-Heft jenes Jahrgangs um einen Kommentar zu seiner eigenen sowie zu der bei anderen Kritikern fehlenden kritischen Berichterstattung über Aus-

45 Ebd., S. 20ff.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 21-22.

stellungen zeitgenössischen Kunsthandwerks gebeten hatte. Sein einleitendes Statement erinnert direkt an Greenbergs zukunftssträchtige Aussage über das Dekorative als »das Gespenst, das durch die Malerei der Moderne spukt«, während der Rest von Mays Aufsatz klar aufzeigt, wie sehr es eigentlich Greenberg selbst ist, der als Gespenst durchs Handwerk geistert:

»Ein Gespenst spukt durch Amerikas Welt des Handwerks, durch das Schreiben über das Handwerk, die Handwerkertreffen, die Ateliers an Schulen und Universitäten – das Gespenst der Kunst. [...] Kunstkritiker werden dem Handwerk nie so viel Aufmerksamkeit zollen wie Handwerker [...] dies zu tun glauben müssen. Dies nicht etwa, weil Handwerk oder Kunsthandwerk (wie ich es erlebt habe) der Kunst unterlegen sind, sondern weil sie *nicht* Kunst sind.«

Und, so Mays weiter:

»Hände haben keine Augen; und das Erzeugen von Werken für eine unbeteiligte Hände-weg-Betrachtung war traditionell stets ein zentrales Anliegen aller modernen Kunstproduktion. [...] Die moderne Kunst selbst, in all ihrer Vielfalt, ist der Beweis, dass die historisch anti-manuelle, anti-handwerkliche Strategie weiterhin tiefgreifend und höchst einträglich ist.«⁴⁸

Mays Charakterisierung des Handwerks, insbesondere seine Hervorhebung der Hand sowie der ausschließlichen Beschäftigung des Handwerkers mit der Zurschaustellung von Könnerschaft als Entleerung von Kunstwerten lässt die anhaltende Wirkungsmacht von Greenbergs modernistischer Position in Bezug auf die Autonomie der Kunst hervortreten. An anderer Stelle bestätigt Mays in seinem Kommentar auch Greenbergs Beurteilung des Dekorativen als eine abgeleitete und falsche Ästhetik, ein weiterer Beweis für die nachhaltigen Folgen von Greenbergs rhetorischer Unterordnung des Handwerklichen mittels des Dekorativen.

Als positiver Gegenpol entstand in den frühen 1970er Jahren im Zuge des Women's Art Movement in den USA, in England und in Australien eine feministische Kritik an der Hierarchie von Kunst und Handwerk als rigorose Herausforderung der von Greenberg und seinen Vorgängern behaupteten Verknüpfung von Weiblichkeit, Handwerk, Ornament und Dekorativem. Die dieser feministischen Kritik verpflichteten Künstlerinnen und Wissenschaftle-

48 John Bentley Mays: »Comment«, in: *American Craft*, 45, 6 (Dezember 1985/Januar 1986), S. 38-39; der Beitrag gelangte in *Craft Australia* zum Wiederabdruck. Für eine Replik auf Mays sowie zur Kunsthandwerksdebatte allgemein vgl. Sue Rowley: »Mind Over Matter? Reading the Art/Craft Debate«, in: *West*, 1, 1 (1989), S. 3-7.

rinnen nahmen die geschlechtliche Konnotation des Dekorativen als Schlüssel für die Marginalisierung weiblicher Kunstschaffender und der kulturellen Abwertung traditionell weiblicher Kunstpraxen ins Visier. Ihre Anstrengungen, das sexistische Vorurteil ästhetischer Hierarchie und die für die Unterordnung des Handwerks unter die Kunst grundlegende Befestigung der Grenzen zwischen Kunst und »Nicht-Kunst« aufzuzeigen, stellen mit die wichtigsten Analysen der Konstruktion von Werturteilen in der Kunst dieser Zeit und darüber hinaus dar.

Während die von den Künstlerinnen betriebene Kritik seit den 1970er Jahren eine Vielzahl von Formen angenommen hat, steht der Einbezug von Stickerei in die feministische Kunst noch immer emblematisch für die weiterreichenden Ziele dieses Teils der Frauenkunst-Bewegung. Im Gegensatz zu deren Gebrauch als einer Trope für oberflächliche Ornamentik in Greenbergs kunstkritischen Schriften zielte feministische Stickerei in den Händen von Kate Walker oder Judy Chicago – um nur die bekanntesten Künstlerinnen zu nennen, die in den 1970er Jahren in diesem Bereich arbeiteten – auf die traditionelle Gleichsetzung von Frau und Handarbeit als »natürlich« und machte so die Verbindung von Nützlichkeit, Dekoration, Detail, Häuslichkeit und Weiblichkeit in Bezug auf die Hierarchisierung der Bildmittel und die Marginalisierung weiblicher Kunstpraktiken seitens der Hochkunst als ideologische sichtbar. Für eine parallele Kritik im Feld der feministischen Kunstwissenschaft steht Rozsika Parkers umfassende Untersuchung zur Stickkunst und zur historischen Konstruktion von Weiblichkeit, *The Subversive Stitch* (1984).⁴⁹ Die bis heute fortgesetzte Verwendung von Stickereien durch Künstlerinnen wie Elaine Reichek, Ghada Amer oder Anne Wilson, die allesamt, wenn auch auf verschiedene Arten und mit ganz unterschiedlichen Zielen, Verbindungen zwischen Weiblichkeit und Stickkunst thematisieren, zeugt von der ungebrochenen Virulenz dieser Assoziationen und von der Aktualität der Stickerei als Medium der zeitgenössischen Kunst. Insbesondere Reicheks Werk greift die entsprechenden Begriffe der Gegenüberstellung von Kunst und Dekoration respektive Handwerk an, die von Kritikern der Moderne inklusive Greenberg instrumentalisiert wurden.

49 Weitere wichtige wissenschaftliche Beiträge zur feministischen Kritik an der Hierarchie von Kunst und Handwerk sind u. a.: Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics, Sonderheft von: Women's Traditional Arts and the Politics of Aesthetics, 4 (Winter, 1978); Parker/Pollock: Old Mistresses; Judy Chicago: Embroidering Our Heritage: The Dinner Party Needlework, New York: Anchor Books 1980; Division of Labor: »Women's Work« in Contemporary Art, Bronx, New York: Bronx Museum of Art 1995; Moira Vincentelli: Women and Ceramics: Gendered Vessels, Manchester, New York: Manchester University Press 2000.

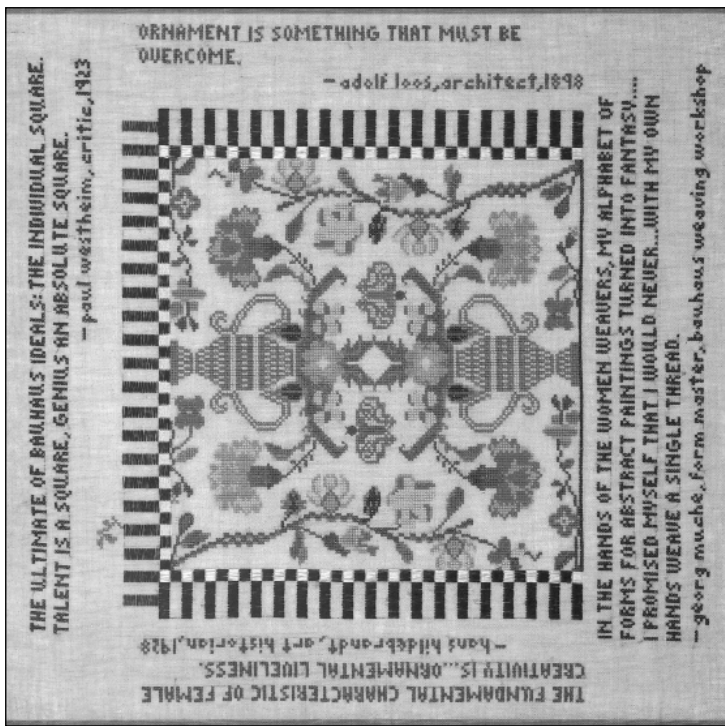


Abb. 1: Elaine Reichek, *Sampler (The Ultimate)*, 1996, Stickerei auf Leinen, 53,3 x 53,3 cm

Ihre Arbeit *Sampler (The Ultimate)* (1996, Abb. 1), eine von 31 Stickereien aus der 1999 im Museum of Modern Art präsentierten Serie *When This You See...*, deckt die Überblendung des Dekorativen mit dem Handwerk auf und verweist nachdrücklich auf deren zentrale Bedeutung für die modernistische Hierarchie der Gattungen und deren Privilegierung der Malerei.⁵⁰ Ein zentral platziertes, üppig verziertes Blumenarrangement, das von einem schwarz-weiß karierten, Anni Albers Webarbeiten zitierenden Rand gerahmt wird, dominiert die Komposition. Umgeben wird das zentrale Bild von vier Statements von Vertretern der bekannteren Kunstwelt: eines des Kunstkritikers Paul Westheim, eines des Architekten und Stiltheoretikers Adolf Loos, eines des Malers Georg Muche und eines des Kunsthistorikers Hans Hildebrandt. Alle zusammengenommen erzeugen eine Erzählung über die modernistische Angst vor dem Abgleiten der Abstraktion in den Bereich des »weiblichen« Ornaments oder Handwerks. In ihrer Zusammenstellung von Westheims Huldigung an das Quadrat und

50 Vgl. Elaine Reichek: *When This You See...*, New York: George Braziller 2000.

Muches Abscheu gegenüber der weiblichen Bauhaus-Weberei stellt Reicheks Auswahl einen ausgesprochen provokativen Vergleich dar, der die Zusammenhänge zwischen Ornament, kunsthandwerklichen Gattungen und Geschlecht in der Konstruktion des »Dekorativen« klar beleuchtet.

»Das höchste der Bauhausgefühle: das individuelle Quadrat.

Talent ist Quadrat, Genie das absolute Quadrat.« (Paul Westheim, 1923)⁵¹

»Mein Formenalphabet abstrakter Malerei verwandelte sich in der Phantasie und unter den Händen der Weberinnen in Gobelins, Teppiche und Stoffe. Ich selbst versprach mir, nie in meinem Leben mit eigener Hand einen Faden zu weben [...].« (George Muche, 1965)⁵²

Die Gegenüberstellung von gerasterter und daher per se abstrakter Stickerei und dem geschriebenen Wort, das auf seiner Differenz von der Kunst insistiert, markiert die von Greenberg höchst wirksam eingesetzte historische Konstruktion von weiblicher Handarbeit eher als eine Form von Oberflächen-Dekoration als eine tief empfundene Auseinandersetzung oder als ein Ringen mit der bloßen Leinwand.

Zusätzlich zur feministischen Kritik an Gattungshierarchien hat auch die Zunahme installativer Kunst eine bedeutende Rolle beim Einreißen der Grenzen zwischen Kunst und Handwerk gespielt.⁵³ Zwar lassen sich für diesen gesamten Bereich bezogen auf Greenbergs Theorie des Dekorativen und der Hierarchie von Kunst und Handwerk keine Verallgemeinerungen aufstellen, doch gibt es eine Form von Installationen, die sich durch einen Umgang mit dem Raum auszeichnet, bei dem »Dekoration« oder traditionell handwerkliche Gattungen verwendet werden, um Themen wie Gender, Sexualität oder die Geschichte des Dekorativen als solche anzusprechen. Diese Installationsform ist ein Totalangriff auf die Fetischisierung des autonomen Kunstwerks durch die Moderne, ein Ideal, das zumindest teilweise durch die Trennung von Kunst und Handwerk bewahrt wurde. Zu den Kunstschaaffenden, die diese installative Strategie verfolgen, zählen u. a. Robert Gober, Josiah McElheny, Jorge Pardo und Andrea Zittel. Ihrer Kunstpraxis gemeinsam ist der Rückgriff

51 Zum Kontext von Westheims Äußerung vgl. Paul Westheim: »Bemerkungen zur Quadratur des Bauhauses«, in: Das Kunstblatt, 7, 10 (1923), 319-320, wiederabgedruckt in: Hans Wingler: Bauhaus in America: Repercussion and Further Development, Berlin: Bauhaus Archiv 1972.

52 Georg Muche: Blickpunkt, Tübingen: Wasmuth 1965, S. 168.

53 Für eine ausführlichere Darstellung zur Hierarchie von Kunst und Handwerk und zeitgenössischer Kunst siehe meine Studie zur Geschichte der Faser in der Kunst (in Vorbereitung, University of Minnesota Press 2009).

auf traditionelle Handwerksgattungen, die Nobilitierung des Designs und die Referenz an das Häusliche.

Ein auffallendes Merkmal dieser Art von Installation ist der Einbezug von Tapeten, ein von Greenberg als kunstlos charakterisiertes Bildmedium, das von diesen Künstlern als Referenz an eine Vielzahl von Assoziationen eingesetzt wird, die mit dem Dekorativen verknüpft sind, was Häuslichkeit und Weiblichkeit impliziert. Robert Gobers Tapeten *ohne Titel* für seine Installation in der Paula Cooper Gallery von 1989 (Abb. 2) sind repräsentativ für die Vereinnahmung des Mediums durch Installationskünstler.⁵⁴

Die Installation erstreckte sich über drei Räume: einen mit nackten Wänden, aus denen Abflussrohre ragten; einen, der mit einem Rapportmuster aus vorgefundenem Bildmaterial von zwei Männern – eines schlafenden Weißen und eines gehängten Schwarzen – überzogen war, und einen dritten, der mit kruden Kreidezeichnungen männlicher und weiblicher Genitalien auf schwarzem Grund tapeziert war. Neben anderen, vom Künstler handgefertigten Gegenständen war ein Hochzeitskleid prominent ausgestellt.

Gobers Tapeten für diese Installation spielten mit der Assoziation des Mediums mit dem Heim und mit ihrer Funktion als Hintergrundmuster. Wie seine früheren Arbeiten – handgefertigte, verzerrte oder versetzte Lavabos, Laufgitter, Betten und Abflussrohre – lösten sie die Sicherheit, Sauberkeit und Gemütlichkeit des Heims auf. Im Zusammenspiel mit anderen Gegenständen im Raum, insbesondere dem Hochzeitskleid, machte Gobers »dekorative« Bildwelt rassistisch motivierter Gewalt, sexueller Differenz und heterosexueller Vereinigungsrituale bewusst, dass Formen sexueller und rassistischer Unterdrückung integrale Aspekte geschlechtlicher Identität und sexuellen Begehrens sind.

Es mag den Anschein haben, als habe Gobers Einsatz der Tapete (oder ganz allgemein ihre Sichtbarwerdung in Installationen) mit der Debatte über die Autonomie der Kunst, das Dekorative und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk wenig zu tun. Dennoch spielen die historische Einordnung der Tapete als dekorativ, ihre Assoziierung mit dem weiblich konnotierten Bereich des Häuslichen und ihre Beförderung durch Greenberg als Gegenpart der Kunst für ihren Gebrauch in zeitgenössischen Installationen eine wichtige Rolle. Das Potential von Gobers Installation richtet sich auf die angenommenen Querbezüge zwischen sozialen und ästhetischen Hierarchien: diejenige von Gender und sexueller Orientierung und diejenige von Kunst und Handwerk. Die Tapete ist der Schauplatz, an dem sie sich kreuzen.

54 Zu Gobers Installation in der Paula Cooper Gallery vgl. »Interview with Richard Flood«, in: Judith Nesbitt (Hg.), Robert Gober, Liverpool, London: Serpentine & Tate Galleries 1993.



Abb. 2: Robert Gober, Untitled, 1989, Installationsansicht in der Paula Cooper Gallery, New York, 1989

Um es klarzustellen: die Kunstbereiche, die ich als besonders von Greenbergs Konzept des Dekorativen beeinflusst hervorgehoben habe – »Handwerkskunst« (wie es noch immer landläufig genannt wird), feministische Kunst und schließlich eine spezifische Art von Installation – haben die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in keiner Weise aufgelöst. Vielmehr ließe sich argumentieren, dass die Künstler der beiden erstgenannten Kunstbereiche von voreingenommenen Perspektiven auf ihre Beziehung zur Hierarchie von Kunst und Handwerk heimgesucht werden, die häufig in ihre Fortschreibung anstatt in ihre Auflösung münden. Und im Fall der genannten Installationskünstler ist die historische Trennung zwischen Kunst und Dekoration respektive

Handwerk wesentlicher Bestandteil ihrer künstlerischen Praxis. Die anhaltende Wirkung von Greenbergs Verwendung des Dekorativen rührt daher, dass dieses immer noch als Negativbeispiel für die Trennung von bildender Kunst und Kunsthandwerk präsent ist. Der Begriff »dekorativ« mag im Kunstdiskurs nicht mehr so zentral sein wie zu Greenbergs Zeiten, doch seine konzeptuelle Bedeutung in der Geschichte der modernistischen Kunstkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist und bleibt ein Schlüssel zum Verständnis des Kunstschaffens bis in die Gegenwart hinein.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und der Nicole Klagsbrun Gallery, New York.
- Abb. 2 Foto: Andrew Moore. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Paula Cooper Gallery, New York.