

Darmstädter Gespräch 1963

ANGST UND HOFFNUNG IN DIESER ZEIT

Gesprächsleiter: Professor Dr. Karl Schlechta

Samstag, den 29. Juni, 10 Uhr, bis Montag, den 1. Juli, 13 Uhr

Otto Berndt-Halle der Technischen Hochschule Darmstadt

Internationale Kunst ausstellung

ZEUGNISSE DER ANGST IN DER MODERNEN KUNST

Eine Dokumentation unserer Zeit

Gemälde, Plastiken, Aquarelle, Grafiken

aus europäischem und amerikanischem Besitz

Ausstellungshallen auf der Mathildenhöhe

Freitag, den 28. Juni bis Sonntag, den 1. September

Eröffnung: Freitag, den 28. Juni, 19 Uhr

Anmeldungen und Auskunft:

Büro Darmstädter Gespräch 1963 6100 Darmstadt, Adelungstraße 30a II Ruf-Nr.: 8031 App. 526

DAS KUNSTWERK EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST • BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN • REDAKTION: LEOPOLD ZAHN UND KLAUS JÜRGEN - FISCHER
endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, die Verlage, die Zeitschriften- und Buchhandlungen sind nur möglich, jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahres. Die
Krefeld, Anschritt: Baden-Baden, Lichtenzeller Allee 84, Telefon 7 48 98. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe. Die
Auslieferung in Österreich, Dr. Franz Hall, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien 1, Wallnerstraße 4, Jahresabonnement 2,99. Auslieferung in Berlin, Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15a,
Price Dollar 12,50 für 12 Iss./Anzeigenverwaltung für die Schweiz: Eugen Huber, Uetliberg, 8005 Zürich, Telefon 7 48 98. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ulmo, 70, Boulevard
zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 7 gültig. Gesamtherstellung: Stark-Druck KG, Pforzheim. Klisché: Graphische Kunstanstalt, Schuler, Stuttgart. Nilschlag: Julius Bissler, Tübingen, 1963

agis

das kunstwerk
the work of art

11-12 | XVI

Mal - Juni 1963



Bernhard Heiliger

WILL GROHMANN

ERFAHRUNGEN EINES KRITIKERS

Ein jeder, der mit Kunst zu tun hat, hat sich schon einmal geirrt, selbst der große Max Friedländer nahm sich von diesem Mißgeschick nicht aus. Die Gründe des Irrtums liegen tiefer als der Laie denkt, sie liegen im Phänomen der Kunst mehr als in dem des Kunstkritikers, selbst wenn wir an den idealen Fall denken und nicht an einen mit Kunstkritik Beauftragten, der nicht dafür geboren und nur unvollkommen dafür ausgebildet ist. Gemeinhin glaubt man, die Kunst sei eine Tätigkeit wie jede andere und habe es mit beweisbaren Tatsachen zu tun. Das ist nicht der Fall, was Kunst ist, ergibt sich eindeutig erst im Laufe der Zeit. Deshalb ist es nicht schwierig zu urteilen, wenn es sich um vergangene Epochen handelt, im Laufe vieler Generationen stellt sich heraus, daß Leonardo ein Genie war und Lorenzo Lotto ein guter Maler, oder daß die zu ihrer Zeit geschätzten Schützenschilde in Holland Könner waren, aber im Vergleich zu Rembrandt mit seiner „Nachtwache“ nicht viel bedeuteten. Aber zur Sache. Ich soll, wenn ich die Anforderung zu diesem Beitrag richtig verstanden habe, mehr von meiner eigenen Unzulänglichkeit als Kritiker sprechen als von der Situation und Problematik der Kritik unserer Zeit. Ganz lassen sich die beiden Dinge nicht trennen. Ich bin Kritiker, ich gehöre zur Kunstkritik, d. h. ich kann mich nicht von den Aufgaben und der Problematik meines Faches distanzieren. Die Aufgabe liegt in der Vermittlung des aktuellen Kunstgeschehens durch das erklärende Wort, es handelt sich hier ausschließlich um Gegenwartskunst; die Problematik liegt einmal in der begrenzten Fähigkeit des Wortes, künstlerische Prozesse zu beschreiben, zum anderen in der Schwierigkeit, aktuelle und originale künstlerische Prozesse überhaupt zu verstehen. Denn der Künstler eilt der Zeit voraus, erahnt Unbekanntes, während der Kritiker seiner Zeit verhaftet bleibt, es sei denn, er sei selbst auch Künstler wie es Baudelaire oder Apollinaire waren. Die Fälle, in denen Kritiker das Werk eines Großen mißverstanden haben, sind infolgedessen zahlreicher als die, in denen sie a tempo die Wahrheit zu erkennen und mitzuteilen vermochten.

Irrtum und Wahrheitsfindung sind zwar keine Privilegien des Kritikers allein, sondern jedes urteilsfähigen Zeitgenossen, aber dem Kritiker gereichen Versagen oder Bestehen zur Schande oder zur Ehre. Es bleibt unvergessen, daß ein so gescheiter Mann wie Raoul Arnheim in den zwanziger Jahren in der „Weltbühne“ von Klee sagte, er wäre ein Nichtskönner und spätere Generationen würden sich schämen, so etwas jemals ernst genommen zu haben.

Als ich zu schreiben bzw. zu kritisieren begann, war ich selbstverständlich so unsicher wie jeder Anfänger, ohne Erfahrung, ohne genügende Vergleichsmöglichkeiten und ohne einen exakten Sprachschatz. Ich hatte zwar mancherlei während meiner Universitätsjahre vor dem ersten Weltkrieg gesehen, als Dresdener die „Brücke“, in Paris die Kubisten, in München den „Blauen Reiter“, aber ohne das Gefühl der Verpflichtung, mir über das Gesehene klar zu werden oder gar mich dazu zu äußern, denn ich schrieb noch nicht. Es blieb zunächst bei den Eindrücken. Kirchner

sagte mir z. B. mehr zu als Pechstein, erschien mir sicherer, in seiner Ausdrucksweise Überlegener, von den Münchnern standen mir zunächst Marc und Macke näher als Kandinsky, von den Kubisten keiner, aber der hinter ihnen stehende Cézanne beschäftigte mich, vielleicht weil er in die Richtung des Neuen wies, obwohl damals niemand davon sprach, daß ein Zusammenhang zwischen seiner Kugel-Kegel-Zylinder-Theorie und dem frühen Kubismus bestehe.

In dieser Zeit kann von Irrtümern nicht die Rede sein, es sei denn, daß ich wie beinahe jeder Ferdinand Hodler überschätzte. „Der Auszug der Jenenser Studenten“, den er im Auftrag der Universität Jena 1908 malte, spielte vor dem ersten Krieg eine größere Rolle als die „Tierschicksale“ Marcs, beinahe jeder hielt damals Hodler für ein Genie, ich auch, und ich betrauerte seinen Tod während des Krieges wie den Franz Marcs. Es war 1914 gerade ein umfangreiches Buch über ihn erschienen, von Hans Mühlestein, dem Schweizer Schiller-Prosträger, der ihn als einen Eckpfeiler der Entwicklung einstuft. Und der hochbegabte, im ersten Weltkrieg gefallene Fritz Burger, Herausgeber des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ beteiligte sein Buch über die Kunst der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit „Cézanne und Hodler“.

Natürlich war Hodler ein großer Künstler, und fraglos erneuerte er die Wandmalerei. Daß er es im wohlverstandenen historisierenden Sinne tat, nicht, wie etwa gleichzeitig Matisse in den beiden großen Bildern „Musik“ und „Tanz“, begriff ich nicht. Viel später sah ich, daß Matisse an die letzten Möglichkeiten des Wandbildes rührte, des figurativen Wandbildes, denn mit der abstrakten Kunst ergaben sich ganz neue Perspektiven eines Zusammenhangs von Malerei und Architektur.

In Hodler steckte ein gutes Stück Jugendstil wie im frühen Munch, im frühen Kirchner, im frühen Kandinsky. Der Jugendstil war ein Weltstil, und er umfaßte den Gesamtkomplex gestalterischer Tätigkeit, auch das Bauen, das Wohnen, das Kunsthandwerk, die Buchkunst. Als ich mich in Dresden für diese Dinge zu interessieren anfang, vor Beginn des Studiums 1908, empfand ich den Jugendstil als eine Befreiung vom Historizismus und zu einem zeitgemäßerem Lebensgefühl. Ich war überzeugt, daß dieser Stil von langer, jahrzehntelanger Dauer sein würde. Dabei gab es damals schon den Architekten Peter Behrens, der alles das besaß, was ich in den Jugendstil hineinprojizierte, jenen Peter Behrens, in dessen Atelier 1910 die drei großen Erneuerer der Baukunst saßen, Le Corbusier, Mies van der Rohe und Gropius. Aber woher sollte ich das wissen? Es bedarf, wie bereits gesagt, einiger Erfahrung, um tiefer zu sehen und selbständig zu urteilen. Zunächst hält sich jeder an die allgemeine Meinung. Ich bewunderte die französischen und deutschen Impressionisten; die Zeit, in der diese Maler eine Schockwirkung auslösten, war 1908 längst vorbei. Die Jahre von 1908 bis 1914 waren mit Auseinandersetzungen ganz anderer Art erfüllt, uns beunruhigte Cézanne, wir wurden noch auf Jahre hinaus mit ihm nicht fertig. Uns beunruhigte van Gogh, von dem die ungläubhaftesten Geschichten im Umlauf waren, und als der Krieg ausbrach, auch schon Kirchner und Marc. Als

Ernst Weil
Tusche



Marc 1916 fiel, ahnte immerhin jeder von uns, daß dieser Tod ein Unglück für die Kunst sei.

Während des Krieges war das Kunstinteresse kaum zurückgedrängt, die Ausstellungen gingen weiter, die Zeitungen und Zeitschriften berichteten, ich abonnierte den „Sturm“, das „Kunstblatt“ und begriff, daß etwas im Gange war. Für mich zeichneten sich immer mehr drei Namen ab, Kirchner, Klee und Kandinsky, aber Maßstäbe setzten sie noch nicht. Das zeigte sich, als 1919 die Dresdner Sezession gegründet wurde mit Otto Dix und Lasar Segall, aber auch mit unbedeutenderen Malern wie Otto Lange, Will Heckroth, Böckstiegl. Für mich, der ich nun zu schreiben anfing, standen alle in derselben Reihe, und es dauerte einige Zeit, bis sich Dix als der Stärkste auch bei mir durchsetzte. Er stieg rasch zu einer ganz erstaunlichen Berühmtheit auf, als die Mutter Ey und der Kunsthändler Karl Nierendorf für ihn eintraten. Diesen Aufstieg habe ich nicht mitgemacht, je größer die Erfolge wurden, um so reservierter wurde ich. Dem Verständnis stand vielleicht die beginnende Verehrung für Kirchner entgegen und auch schon das beginnende Interesse für das Bauhaus. Die gesellschaftskritische Haltung von Dix war mir suspekt, nicht aus politischen Gründen, eher war es das Mißtrauen gegen die Drastik seiner Optik und gegen gewisse dadaistische Züge.

Sehr bezeichnend, daß ich damals den Zugang zu gewissen dadaistischen Ausdrucksformen nicht fand, z. B. zu Kurt Schwitters. Ich empfinde es heute als schweres Versagen, daß ich an Kurt Schwitters vorbeiging, an Schwitters, der nach dem Krieg nicht einmal, sondern oft und immer wieder nach Dresden kam, eine große Mappe mit seinen Collagen unter dem Arm. Er bot sie seinen Kollegen und Bekannten an, auch mir, die kleineren für 25 Mark, wenn ich mich recht erinnere, und wir bemühten uns, ihm Abnehmer zu verschaffen, statt selbst zu kaufen, denn so viel Geld hätten wir gehabt. Was mich damals bei Schwitters abstieß, war die Antikunst, die Anti-Ästhetik, die in seinen Arbeiten steckte. Ich verglich mit den Klee-Aquarellen, die dieses Anti bis zu einem gewissen Grad auch hatten, sogar bewußt, aber in einer so sublimierten Form, daß ich nur die Perfektion sah und sie als Schönheit empfand. Dabei ging es dem armen Schwitters schlecht, und wir waren keine Unmenschen, taten, was wir konnten, versagten aber in diesem Falle komplett. Ein einziger begriff damals, der Direktor des Stadt-Museums, Paul Ferdinand Schmidt, ein mit Kunst imprägnierter Ostpreuße, der sich bereits 1912 als Assistent am Magdeburger Museum unbeliebt gemacht hatte, indem er „Brücke“ Graphik kaufte, und der in Dresden in Mißkredit kam, als er Dix und Lasar Segall erwarb. Schmidt kaufte damals einen großen Schwitters, ein riesiges Kastenbild mit einem Wagenrad und einer verrosteten Kette. Ich weiß nicht, wo sich das Bild heute befindet, vermutlich wurde es in der Nazizeit vernichtet, wenn nicht, würde es zu den etwa 30 großformatigen Werken des Dadaisten Schwitters gehören. Schmidt erklärte das Bild mit Enthusiasmus, aber bei mir fruchteten seine Überredungskünste nicht. Ein Zeichen dafür, wie schwer es ist, eine intuitive Gewißheit auf

andere zu übertragen. Das Gefühl für Qualität ist weder lehrbar noch lernbar, es ist irrational und setzt manchmal aus. Aber dieses Qualitätsgefühl ist das Entscheidende bei einem Kritiker, er kann in allen Dingen recht haben, in der Analyse der formalen, der inhaltlichen oder geistigen Werte, wenn er im Gefühl für Qualität versagt, ist er verloren.

Ich begann Anfang der zwanziger Jahre über Kirchner, Klee und Kandinsky zu publizieren, das hatte zur Folge, daß ich mich wenig um die Konstruktivisten kümmerte, die Alexander Dornier, der Museumsdirektor in Hannover, propagierte, Lissitzky, Moholy-Nagy, van Doesburg. Es ist so, daß der Kritiker, der sich für Kunst ernsthaft interessiert, gerade deshalb sich nicht für alles interessieren kann. Ich halte einem Kunstwerk gegenüber oft das Gefühl: gut, aber nicht meine Sache, mögen sich andere damit beschäftigen. Der Kritiker wählt aus; ist er gezwungen, sich über Dinge zu äußern, die ihm nicht liegen, kann er nichts anderes tun, als sich aus der Affäre ziehen. Das tun andere in ihrem Beruf auch, sogar die Künstler.

Aus der Affäre gezogen habe ich mich z. B. im Falle der „Neuen Sachlichkeit“, die mich überhaupt nicht interessierte, und im Falle des wissenschaftlich-psychiatrischen Surrealismus mit seinem medizinischen Ehrgeiz. Hier hätte ich mich bestimmt etwas intensiver bemühen können. Nur Max Ernst und Miró waren mir ohne weiteres vertraut, der Zugang zu ihnen war mir wahrscheinlich durch Klee erleichtert, in dem viele poetisch-surrealistische Elemente stecken, ein Beweis, wie sehr vorausgehende Erfahrungen das weitere Urteil bestimmen. Soll ich sagen – leider! Ich denke auch in der Kunst geht eines auf Kosten des anderen, das eine schließt das andere meist aus. Zugegeben, daß sich daraus Ungerechtigkeiten ergeben. Für mich existiert gegenwärtig eine ganze Anzahl Maler nicht, die für andere sehr wohl existieren. Ich achte sie nicht gering, aber ich beschäftige mich nicht mit ihnen, um nicht im Meer der Ereignisse unterzugehen. Eine Art Selbsterhaltungstrieb. Umgekehrt, wenn ich über Bernard Schultze schreibe oder über Sonderborg, so heißt das nicht, daß ich

sie unbedingt allen anderen vorziehe. Das eine kommt auf mich zu, das andere nicht. Das besagt nicht, daß dieses andere eines Tages nicht doch noch auf mich zukommt. Was dann? Dann geschieht leicht, daß der Kritiker überbelont, weil er sich einer Unterlassung schuldig fühlt. Man sieht, Gefahren überall, aber man bleibt schließlich Herr seiner Entschlüsse.

Eine andere Gefahr: Im Kritiker entwickeln sich Monopol-Gelüste. Er hat etwas entdeckt und gibt es nicht wieder frei, er spielt seinen Mann gegen andere aus. Oder: ein Kollege hat sich zum Förderer eines Künstlers gemacht; um ihm nicht ins Gehege zu kommen, verzichtet man, übersieht man den Betroffenen, man stellt sich tot. Wenn ich verhältnismäßig wenig über Nay geschrieben habe, so liegt das daran, daß er ziemlich früh seinen Heroismus gelunden hat, aber es liegt nicht daran, daß ich ihn nicht ebenso schätze wie sein Prophet. Der merkwürdigste Fall in meinem Leben ist Picasso. Ich habe ihn um 1930 für das „Künstlerlexikon“ von Thieme-Becker bearbeitet, was eine grouche Arbeit war, sonst habe ich fast nichts über ihn geschrieben, weil ich zur läßlichen Zeit mit anderen fälligen Dingen beschäftigt war und später fand, daß 500 Autoren für einen Maler genügen. Es gibt also Künstler, die ich schätze und über die zu schreiben ich aus den verschiedensten Gründen nicht kam. Was aber macht der Kritiker, wenn er auf einer Biennale oder einer anderen großen Kunstausstellung Hunderten von Kunstwerken und sogenannten Kunstwerken gegenübersteht und schreiben muß. Da kann er nicht ausweichen, er muß berichten, kritisch berichten. Bei 300 Künstlern müßte er sich dreihundertmal neu einstellen. Kann er das? Schreiben ist nicht katalogisieren, Schreiben ist auch ein schöpferischer Akt, in dem sich beim besten Willen nicht alles unterbringen läßt. Man ignoriert also einen Namen, weil er nicht in den Streifen paßt. Der Kritiker findet ihn vielleicht bemerkenswert, aber er läßt ihn unter den Tisch fallen. Hat er in diesem Falle versagt? Ich denke nein. Die kritische Tätigkeit hat auch Pflichten gegenüber einem Gesetzwort und gegenüber der schriftstellers

rischen Leistung. Der nur auf Objektivität bedachte Kritiker ist meist nicht der bahnbrechende, der leidenschaftlich engagierte ist viel eher Entdecker, sieht Neuland, führt in die Zukunft. Er wird manches übersehen und auch mal danebenhauen, aber im Ganzen recht haben, weil er ahnt, wohin die Reise geht. Ich überlege mir, wann ich in jüngster Zeit danebengehauen hätte; in Erinnerung bleibt mehr das Positive, etwa wenn man von Jüngeren schon früh erkannt hat, Hans Hartung z. B., schon in seiner Dresdner Zeit und als es ihm in Paris in den dreißiger Jahren sehr schlecht ging, oder Baumeister, Götz, Sonderborg, Sam Francis, Dorazio, Schultze, Richard Oelze, den Bildhauer Uhlmann. Wo aber sind die Versager? Das Schuldregister scheint nicht groß genug zu sein.

Um bei den Jüngeren zu bleiben, wie war es mit Wols, der nach dem zweiten Weltkrieg verschiedentlich ausstellte und noch zu Lebzeiten (er starb 1951) zur Legende wurde? Ich war nicht im Innersten gerührt, fand die Blätter skurril, begabt, nichts weiter. Oder die Staëf? Er starb ebenfalls sehr früh, 1955. Auf Grund des Wenigen, was ich sah, kam ich zu keinem Urteil, erst in der Gedächtnisausstellung im „Musée d'Art Moderne“ wurde mir seine Bedeutung klar. Solche Fälle gibt es

noch mehr, Pollock ist 44jährig verunglückt, 1956. Ich sah einiges in der Sammlung Peggy Guggenheim in Venedig, aber keine der Einzelausstellungen vor seinem Tode, Fehlzeige. Fautrier, Paris, er wird demnächst 65, ist von einigen prominenten Kritikern hochgeschätzt, bekam einen der großen Preise von Venedig. Ich komme bei ihm über die begabte Mache nicht hinaus.

Eine ganz andere Gruppe: der Italiener Guttuso, Sozialrealist, ebenfalls von führenden Kritikern wie Douglas Cooper sehr positiv beurteilt, wiederholt prämiert; ich sehe vorwiegend die Banalität seiner politisch betonten Darstellungen. Es mag hinter diesem Urteil das Mißtrauen gegen die Brauchbarkeit der optischen Wirklichkeit in der gegenwärtigen Kunst stehen – trotzdem, in anderen Fällen ist meine Reaktion ganz anders. Daß der Maler immer noch aus der Anschauung etwas bisher Unbekanntes herausholen kann, beweist die Ausstellung Francis Bacon's in Mannheim. Sie zeigte, daß ein Genie alle Vorurteile über den Haufen zu werfen vermag.

Der Kritiker kann sich irren, aber sein Irren kann klärender sein als das Rechthaben eines Besserwissers, kann auf eine bestehende Problematik hinweisen. Er wird sich allerdings

seiner Verantwortung doppelt bewußt sein, wenn es sich um Jüngere, noch Unbekannte handelt. Hier kann sein Urteil schicksalhaft werden; das Gute setzt sich nicht immer allein durch und das Schlechte verdrängt das Gute den Weg. Als der Berliner Kritikerpreis zum ersten Male verteilt wurde, schlug ich den jungen Winter-Rust vor. Ich weiß heute noch nicht, ob es richtig war. Der Fall steht sozusagen immer noch zur Diskussion. Der Kritiker wartet wie der Künstler auch. Ein ganz normaler Fall, den das Publikum nicht versteht. Es will klare Auskünfte, die aber gibt es in der Kunst nicht. Adorno zitiert in seiner „Musiksoziologie“ einen Satz Benjamins: „Das Publikum muß stets Unrecht erhalten und sich doch immer durch den Kritiker vertreten fühlen“, d. h., von den spezifisch soziologischen Aspekten abgesehen, der Kritiker muß jenseits aller verbreiteten Klischees die Wahrheit finden und vertreten und dabei den Anschein erwecken, als ob das Publikum auf sie gewartet hätte. Indem es ebenso klug und urteilsfähig sein möchte wie der Kritiker, schenkt es ihm den Glauben, wann er ihm die Möglichkeit gibt, aus seinem Urteil das Urteil der Zeit zu machen.

SIE WAR VON HERZEN EINEM RÄUBER GUT

ANMERKUNGEN ZUR «MESSE ZEITGENÜSSISCHER KUNST» IN FLORENZ

Nicht nur Geld verliert gelegentlich seinen Wert, sondern auch Malerei. Derzeit jedenfalls lassen sich zweifellos solche inflationistischen Tendenzen der Kunst beobachten. Das Unbehagen, das sich beim Besuch kleiner und vor allem großer Ausstellungen einstellt, die geballte Langeweile, die einen dort allzu häufig erwartet, lassen sich zum Teil mindestens mit einer Entwertung der Kunst erklären. Nicht daß Bilder und Plastiken für ein Spottgeld zu haben wären, im Gegenteil, aber allzu leicht macht der Preis schon den Wert eines Gegenstandes aus; die Feststellung einer Entwertung der Malerei ergibt sich vielmehr als Antwort auf die Frage der schöpferischen Leistung und der gesellschaftlichen Bezüge zeitgenössischer Kunst, aus dem Eindruck eines kilometerlangen grau-braunen Einerleis an den Wänden der Galerien und Museen.

Zwischen einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst aus kommerziellen Motiven und einer jener repräsentativen Ausstellungen, die scheinbar anspruchsvoller die Zeitströmungen in der Kunst sichtbar machen wollen, Kultur meinen statt Wirtschaft, besteht vom Gesamtbild her kein Unterschied. Das zeigte sich jetzt recht deutlich im Palazzo Strozzi in Florenz, wo sich dreißig führende italienische Handlungsgalerien zu einer „Messe zeitgenössischer Kunst“ zusammengelassen haben. Daß man Kunstwerke kaufen und verkaufen kann, daß man sie sammeln, besitzen, handeln, daß man in ihnen vorteilhaft Geld anlegen kann, daß sie auf diese Weise mühelos aufgesogen werden können, eingeordnet in das Gesellschaftssystem, das alles scheint ihnen heute eine Gemeinsamkeit zu geben, in der die Stilunterschiede geradezu als unwesentlich stark überdeckt werden. Sind sie überhaupt noch relevant? Muß nicht, mit dieser Situation fertig zu werden, auch bildnerisches Problem schlechthin sein?

Eine Messe zeitgenössischer Kunst gehört sicher zu einer Situation, in der das Kunstwerk nicht mehr für einzelne da ist, sondern ein Massenartikel für viele geworden ist. Dem steht aber immer noch fast ausschließlich das Kunstwerk gegenüber, das seinen individuellen, seinen Einzelcharakter, seine unwiederholbare Einzigartigkeit betont in seiner Ordnung, seiner subjektiven Exaltation, seiner persönlichen Handschriftlichkeit. Es gibt das Original und allenfalls Drucke davon, die aber bereits keine Kunstwerke mehr sind, da der künstlerische Gehalt so sehr identisch ist mit der Tatsache der Handherstellung, der einmaligen, subjektiven künstlerischen Entscheidung, des individuellen Autogrammmcharakters eines Bildes, daß er sich davon nicht abheben läßt. Freilich wird dieses Mißverhältnis von einzelnen, einzigartigen Kunstwerken und Massenpublikum kompensiert durch eine Schwemme von solchen subjektiven, handschriftlichen, einzelnen, aber doch nur handwerklich, nicht geistig-schöpferischen Originalen, die sich ähneln und deren Originalität sich so gewissermaßen selbst entwertet. Damit wird die Situation allenfalls quantitativ, nicht aber qualitativ bewältigt. Dazu kommt die Malerei weiterhin einer etwas reaktionären sozialen Entwicklung entgegen, die man vielleicht als den „sozialen Aufstieg nach rückwärts“ bezeichnen könnte. Das neue Publikum, das der Kunst im Industriezeitalter erwachsen ist, orientiert sich wesentlich am Vorbild der Vergangenheit, drängt in die Rolle der früheren privilegierten kunstinteressierten aristokratischen Schicht hinein. Kunstbesitz und Kunstbildung werden ihm zum Maßstab des sozialen Niveaus. Daß die zeitgenössische Kunst zum großen Teil in der Betonung von Individualität, Persönlichkeit (und das mehr als Persönlichkeit) sich diesen Vorstellungen mühelos einordnen läßt, das macht den Wandel des avantgardistischen 61

Alio Altirici
G 92 57 IV, Kreide, 1957, 51 x 38 1/2

