Das Abenteuer der Kunst heisst d 5

Autor(en): **Billeter, Fritz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **- (1972)**

Heft 3

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-625370

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das Abenteuer der Kunst heisst d 5

Die Kasseler documenta 5, die einerseits durch das theoretische Konzept von Bazon Brock, anderseits durch die Persönlichkeit von Harald Szeemann, dem ehemaligen Leiter der Kunsthalle Bern, entscheidend geprägt ist, bringt meiner Ansicht nach zwei wichtige Grundzüge von Kunst überhaupt zu Bewusstsein. Das «100-Tage-Ereignis» von Kassel zeigt zunächst, dass Kunst immer unterwegs ist, dass sie sich schliesslich doch nie verfestigt (obwohl die Verdinglichung gerade als das entscheidende Krankheitssymptom der kapitalistischen Welt ausgewiesen werden kann), dass sie sich dauernd transzendiert. Darum die seit mehr als 100 Jahren immer wieder vom Publikum gestellte Frage angesichts ihrer jeweils aktuellen Erscheinungen: Ist das noch Kunst? Zum zweiten beweist die d5 – ob sie es will oder nicht –, dass Kunst und Wirklichkeit in der Tat nie zusammenfallen können, es sei denn in der schlechten, das heisst nurmehr schwärmerischen Utopie. Anderseits legen die Parallelen Bildwelten der d5 (Trivialrealismus, Werbung, Bildnerei der Geisteskranken usw.) gleichzeitig dar, dass sich zwischen die Pole von Kunst und Wirklichkeit eine ganze Anzahl weiterer Gestaltungsbereiche, Möglichkeiten der Visualisierung einschalten können.

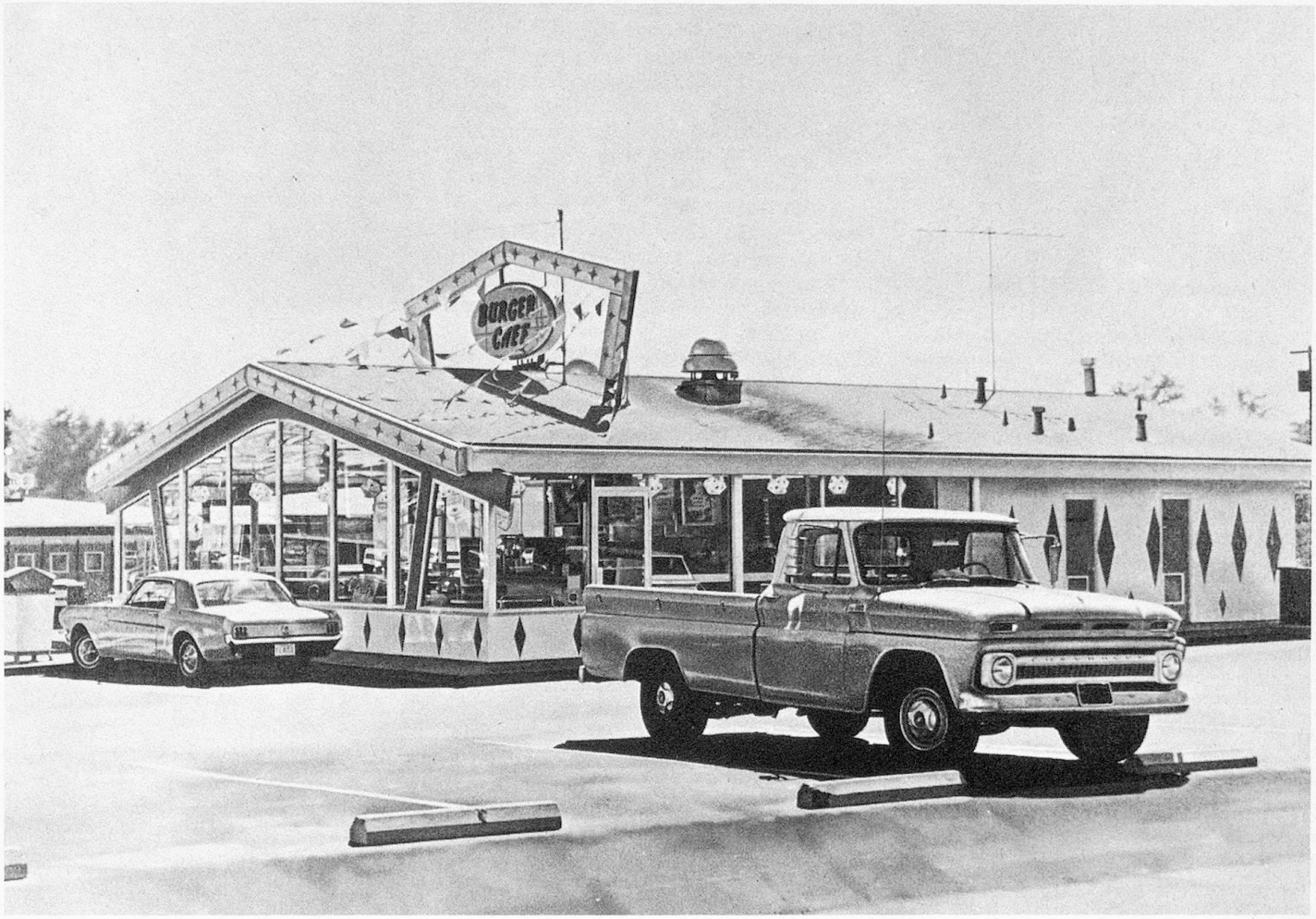
Bei dem sehr beschränkt zur Verfügung stehenden Platz habe ich mich jedoch entschlossen, einen leicht übersehbaren Teilaspekt der d5 zu beleuchten, ohne auf die soeben angetönten Hauptprobleme einzugehen. Ich setze mich (keineswegs erschöpfend) mit der vielleicht «konservativsten» Abteilung der d5 auseinander, mit dem Radical Realism, auch deswegen, weil die Frage «Was ist überhaupt Realismus?» heute erneut diskutiert wird.

Radikaler Realismus – ein «Stil» des Kunsthandels?

Die recht geschlossene Werkgruppe des Radikalen Realismus (auch Hyperrealismus genannt) führt innerhalb der d5 ein gleichzeitig inselhaftes, vom übrigen kontrastierendes Dasein – zumal sie in der traditionellen Form des Tafelbildes und auch der Figurenplastik erscheint. Die Radikalen Realisten malen Wirklichkeitsausschnitte des zivilisatorischen Lebens (z.B. Autos, Fassaden mit Neonschriften, die Familiengruppe, Filmstarvillen) mit ausserordentlicher Schärfe und Genauigkeit. Sie bringen Beispiele für die «Wirklichkeit des Abgebildeten» hervor, legen Wert auf Objektivität und enthalten sich jeder Inszenierung von Realität. Sieht man einmal davon ab, dass jenes Merkmal der Objektivität nicht für alle Radikalen Realisten gilt (die Amerikaner Stephen Posen und Howard Kanovitz neigen zwar zur scheinbar sachlichen Wirklichkeitsbefragung, laden aber gleichzeitig ihre Objektarrangements mit magischem Geheimnis auf), dann liegt immer noch der Einwand nahe, dass es sich bei diesem neuen Realismus um einen durchaus alten Realismus handelt, dass, um es ganz klar zu sagen, diese als besonders aktuell und in ihrer Aktualität als besonders wesentlich gepriesene Richtung durchaus rückgewandte Züge trägt.

Die USA, aus denen die meisten Radikalen Realisten stammen, haben eh und je ihren eigenen provinziellen Naturalismus gepflegt. Grosse Vertreter dieser Tendenz, z.B. Andrew Wyeth, sind auch in die amerikanischen Museen eingezogen. Aber man hat nie daran gedacht, solche regionalen Erzeugnisse nach Europa zu exportieren. Dass das gerade in diesen Tagen geschieht, dürfte auf eine Manipulation des Kunsthandels, aber auch auf seine derzeitige Verlegenheit zurückzuführen sein. Nachdem die Pop-Art – und mit einer ebenfalls manipulierten Verzögerung – hinlänglich ausgebeutet war, entstand Mitte der sechziger Jahre eine Angebotslücke, denn die damals zu ihrem Höhepunkt gelangte Land Art, Conceptual Art und Process Art brachten keine Produkte hervor, die teuer zu handeln waren. In dieser Flaute kamen nun Künstler zupass, die, bisher unbeachtet, sorgfältigst durchgearbeitete Bilder vorzeigten, die erst noch den eingestandenen

Chuck Close: John, 254 × 228,5 cm



Ralph Goings: Burger Chief, 1970, 101,5×142 cm

oder uneingestandenen Hunger nach Ähnlichkeit und Wirklichkeitsabklatsch zu befriedigen schienen. Es fällt denn auch auf, dass die rund 25 Vertreter des Radikalen Realismus, die an der d5 gezeigt werden, nur zum Teil junge Leute sind. Etwa zehn von ihnen sind älter als vierzig.

Auseinandersetzung mit dem Medium Photographie

Damit ist der Radikale Realismus jedoch noch nicht genügend beschrieben. Bazon Brock und der Leiter des Kunstmuseums Luzern, Jean-Christophe Ammann, der den Sektor Realismus aufgebaut hat, stimmen darin überein, dass der Radikale Realismus eine Wirklichkeit abbildet, wie wir sie durch das Medium von Film und Photographie zu sehen uns angewöhnt haben. Dabei weicht er aber im gegebenen Augenblick auch von der Nachahmung photographisch erfasster Wirklichkeit ab und mischt rein malerische Gestaltungsmöglichkeiten mit ein. Mag sein, dass bei einer solchen bewusst verfremdenden Vermischung zweier Darstellungsverfahren vielleicht deutlicher offenbar wird, dass selbst eine auf Objektivität beharrende Photographie in ihre nur scheinbar getreue Wirklichkeitsfixierung Formqualitäten einfliessen lässt, die nicht der Realität selbst angehören, sondern der photographischen Technik entstammen. So arbeitet etwa Ben Schonzeit mit dem Mittel der Tiefenschärfe, wobei er überdeutlich gesehene Gegenstände auf eine unpräzis verschleierte Bildebene legt. Auch Robert Bechtle gibt seine Familiengruppe in Einzelheiten fast liebevoll ungenau, als wäre sie mit einer Polaroidkamera aufgenommen, aber das Auto im Hintergrund ist klar abgebildet. Richard Estes und Ralph Goings spüren Glanzlichtern und Spiegelungen auf harten, metallischen Oberflächen nach, bilden gleichzeitig Konturen übergangslos und genau heraus, wie sie das geblendete Auge unmittelbar gar nicht wahrnehmen könnte. Am eindrücklichsten sind wohl die übergrossen Porträtköpfe des in New York lebenden Charles Close. Auch er bringt bewusst Nah- und Ferneinstellung durcheinander, hebt jedes Barthaar und die kleinste Falte gnadlos hervor, während die wie ein fleischiger Pfahl vorspringenden Nasen gedämpfter, wie in Wachs herausgearbeitet sind.

Aber selbst die Befragung des Mediums Photographie, wie sie diese Radikalen Realisten betreiben, lässt sich nicht als etwas völlig Neues hochspielen. Abgesehen von Pop-Künstlern wie Richard Hamilton und Andy Warhol hat bereits der von den Kunsthistorikern etablierte Stil des Realismus um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts, vor allem aber der Impressionismus die Photographie als Hilfsmittel herangezogen. Gerade die Impressionisten haben Menschen nicht mehr in ihrer überzeitlichen Idealität porträtiert, sondern sie mittels des photographischen Schnappschusses in einem beliebigen Augenblick festgehalten. Was also Brock am Gruppenporträt «Medici» des Schweizers Franz Gertsch als neu und bemerkenswert hervorgehoben hat, ist wenn nicht von Manet und Degas, so doch von den Deutschen Slevogt und Liebermann bereits vor siebzig Jahren in die Kunstgeschichte eingebracht worden.

Dr. Fritz Billeter