

Zehn ketzerische Thesen

Autor(en): **Schweichr, Curt**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1961)**

Heft 5-6

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624308>

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.

1. Feindschaft zwischen Kunst und Gesellschaft zeigt sich zum erstenmal in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Die Maler des Impressionismus sind, was ihre Kunst anbetrifft, Ausgestoßene der Gesellschaft. Der Künstler bedarf der Hilfe. Er findet sie bei Sammlern und Kunsthändlern. Beide gehören zu den wenigen, die dem Werk des nun völlig individuell gewordenen Künstlers gleichgestimmt sind.

Damit unterliegt der Typus des Sammlers und Kunsthändlers einer Wandlung. Der Kunsthändler war vorher ein neutraler «Marchand d'objets d'art». Was er verkaufte, war eine regelrechte Ware, für ihn und die ganze Gesellschaft gleichwertig. Jetzt aber beginnt das «Flaire». Gegenüber der Kunst unterscheidet er sich von seinen Mitmenschen durch den Spürsinn. So wird er zum Mitstreiter des Künstlers. Weitere Mitstreiter sind der Sammler und der Kritiker, der mehr als zu beschreiben und zu würdigen nun die Aufgabe der Verteidigung hat.

2. Auf der nächsten Stufe erlebt der neue Händlertypus den Erfolg. Damit ist der Grund für die Spekulation gelegt.

Aus der Erkenntnis, daß eine neue Epoche begonnen hat, entstehen in Weiterentwicklung oder Gegenbewegung Recherchen: Fauvismus und Kubismus. Der Händler beobachtet sie von Anfang an. Schon ist der Sammler verlockt, bei den ersten zu sein, die das noch Verkannte besitzen. Staat und Gesellschaft stehen immer noch in weiter Ferne. Aber es beginnt der Typus des «avantgardistischen Sammlers».

Wo sie mitmachen, werden die Museen, vorher Bewahrer, zu Demonstranten. Die Zeit kann beginnen, wo die Absichten des Museums sich denen des Theaters nähern. Sie nehmen gleichzeitig Kunst auf, «führen» die Werke «für das Publikum auf», machen Uraufführungen. Schon ist denkbar, daß eine Zeit kommen wird, in der Bilder direkt für das Museum gemalt werden.

3. Die Künstler stellen sich immer neue «problèmes plastiques». Die «Richtungen» beginnen entscheidend zu werden. Das erfordert, daß die Händler sich in verschiedene Lager aufteilen. Schon ist es denkbar, daß die Kunsthandlungen Laboratorien werden, in denen gemeinsam mit dem Künstler Stile gebraut werden können.

4. Seit 1. wendet sich die Kunst nur noch an eine Elite. Zwar hatte Kunst immer nur mit einer Elite zu tun. Aber die frühere Elite war anders. Ihr Verhältnis zur Kunst war durch ihre allgemeine Kultur bestimmt. Ludwig XIV. unterschied sich von dem Manne auf der Straße nicht durch seine Forderung nach einer anderen Kunstauffassung oder durch seinen Geschmack, sondern durch seinen Hof.

Die neue Elite ist anderer Art. Sie ist auf «Kunst» spezialisiert, sie ist professionell und im Sinne des Avantgardismus mit der Kunst verbunden.

5. 1. bis 4. sind Stufen der Entwicklung eines neuen Kunstpublikums. In dem Augenblick, in dem man davon sprechen kann, daß dieses neue Kunstpublikum sich konstituiert hat, ist der Handel als Mitsprecher aus der Ent-

wicklungsgeschichte der Kunst nicht mehr wegzudenken. Die künstlerischen Recherchen, die auf diesen vier Stufen stattgefunden haben, brachten große Schöpfungen hervor. Ihre Werke gehören zu den großen Epochen der Kunst unseres Jahrhunderts.

6. Die Recherchen haben sich erschöpft.

Recherche als solche hat bereits enthalten, daß das Problem des Kunstwerkes als solchen sich nicht jedesmal bei seiner Entstehung von neuem stellt. Der Schöpfungsweg geht nicht direkt vom Künstler zum Werk, sondern durch den Stil.

Inzwischen haben sich die Händler völlig spezialisiert. Das avantgardistische Publikum hat sich ungeheuer vergrößert durch ein snobistisches Publikum (Kunst nicht mehr Bürgerschreck wie 1874, 1905, 1912, 1937, sondern Bürgerlust, am Lido, in Recklinghausen, in Kassel). Der ehrgeizige Kritiker brennt nach Entdeckungen. Er beginnt, Stile zu kreieren. Auch der Händler kreiert. Künstler werden lanciert (Wols).

Die Sammler «komplettieren» ihre Sammlungen. Den Museen geht es um «Gattungen». Der Besitz eines Stil Lebens eines bestimmten Meisters des zwanzigsten Jahrhunderts verlangt nun nach dem Besitz eines Figurenbildes des gleichen Meisters. Die Museen sind gebrannte Kinder. Zu Beginn des Jahrhunderts haben sie sich bei niedrigen Preisen die Meisterwerke entgehen lassen. Jetzt müssen sie «zurückkaufen». Das Odium, mit dem die Direktoren von damals belastet sind, soll in Zukunft niemanden behaften. Deshalb jetzt lieber Leichtgläubigkeit als Versäumnis. Verständlich, daß man jetzt zugreifen will. Doch die Wahl fällt schwer, weil die Flutwelle so breit ist. Den Sammlern geht es um Seltenheitwert und Erstausgaben, um Datierungen («das erste Bild einer neuen Richtung bei einem bestimmten Maler» oder «ein Bild von Delaunay, in dem ein Jahr früher als bei Klee Dreiecke aufgetreten sind»). Es ist wie bei der Briefmarkensammlung. Philépoquisme!

7. Auf der letzten Stufe der Recherchen-Erschöpfung trifft die künstlerische Erschöpfung zusammen mit einem großen, von den Händlern geschaffenen Kunstbedarf. Das Auswälzen der letzten Erfindungen ist die Folge. Es entsteht die Akademie. Die Kunst ist, nach beinahe einem Jahrhundert, wiederum offiziell geworden. Sie ist ministeriell gesichert. Die Industrie, ein Sammler, der keine Zeit hat, sich professionell mit Kunst zu beschäftigen und im Grunde kulturell konservativ ist, wird der erste Mäzen. Er hält sich an das Gesicherte. Die Macht der unendlich vergrößerten Kommunikationsmittel, deren sich der Freundes- und Arbeitskreis Künstler-Händler-Kritiker bedient, oktroyiert auf sanfte Weise dem Mäzen Industrie das «Gesicherte» auf (es ist das, was die meisten «Stimmen» hat). Junge Menschen wählen sich Kunst zum Beruf, weil sie durch die Stiftung zahlreicher Kunstpreise und die staatliche Förderung den Avantgardismus als risikolos ansehen. Man räsontiert: «Es gibt Jahre des Kampfes, des Managements, aber eines Tages ist der Erfolg unausbleiblich. Bombenvertrag mit einem Händ-

ler, Professur, öffentliche Aufträge, Auslandsstipendien. Bei der «facilité» des Stils kann jeder die Hoffnung haben, seine kleine Variante zu der Akademie beizutragen. Die «Ecole de . . .» ist wichtiger als das Werk des Einzelnen. Da dem Talent nicht die Möglichkeit gelassen wird, anders zu sein als die anderen, lassen sich auf Massenausstellungen Qualitätsunterschiede kaum noch feststellen.

8. Die kritische Frage, ob der Vollzug des nun durch Mode sanktionierten Stiles im Einzelwerk auch der Vollzug eines Kunstwerkes sei, ist nicht mehr möglich, weil der Künstler dank der Kommunikationsmittel, die in seinem Dienst gestanden haben, eine feststehende Größe geworden ist. Der kleine Kreis der Sprecher, denen die Kommunikationsmittel zur Verfügung stehen, hat die feststehende Größe geschaffen. Sie ist also sein eigenes Interesse und kann durch ihn nicht revidiert werden. Der größere Kreis der Nachsprecher ist im Urteil zu unerheblich, um einmal mit Erfolg anders urteilen zu können.

Aus Presse, Ausstellung, Wertung geht hervor, daß Kunst ein «Tun» vor dem Zuschauer geworden ist. Ein «Tun» im öffentlichen Leben, vergleichbar dem Tun der Politik, des sportlichen Wettbewerbes und der Filmgesellschaften.

9. Nachdem dieses Tun akzeptiert und der «Außen-seiter» (rückläufig gesehen war er der «verkannte Künstler») nicht mehr möglich ist, hat dieses Tun die Chance, populär zu werden. Textilindustrie, Kunststoffindustrie, Innendekorationen haben den Stil aufgenommen. Die «Bilder» wandeln als Kleider in den Straßen. Ein verbindlicher dekorativer Stil (kein Zusammengehen von Architektur und bildender Kunst), der von den Wänden der Kunstausstellungen bis zur Tapete reicht, ist im Werden. Der Popularität der «Bilder» fehlt nur noch die anekdotische Verständlichkeit. Auch sie steht schon an der Tür. Die Mitsprecher erklären: Die neue Kunst ist realistisch. Die Welt als Zeichen und Symbol. Seht nur hinein ins volle Leben dieser Bilder: Weltraumrakete, Atomwissenschaft, Unsicherheit, das «Unbekannte», Lebensangst und Selbsterstörung. Die Zeit der «Recherche plastique» geht zu Ende, die «Recherche de l'anecdote» hat begonnen (die Materialuntersuchung steht dann im Dienst der Anekdote. Verkrustetes pastoses Rot bedeutet geronnenes Blut, verleimte schwarze Tücher «Unglücksfälle und Verbrechen»).

10. Der Bruch zwischen Kunst und Publikum machte sich 1874 in den Räumen des Photographen Nadar evident. Heute wird evident, daß auf einem langen Wege der Rückeroberung (der große Leistungen hervorgebracht hat) Spekulation und Mitsprache des Marchand de tableaux bei der Stil-schöpfung den Bruch aufgehoben haben. Der Künstler ohne Kontrakt, der Künstler ohne Publikum ist 1959 für die öffentliche Meinung ein Künstler ohne Qualität. Der materielle Gegenwert, der Börsenbericht des Kunstwerkes zu Lebzeiten des Künstlers, hat einen unwahrscheinlichen Höchststand erreicht.

Aus: Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst. Von Curt Schweicher

M. René Huyghe. Avant de résumer, du point de vue de l'Occident, tout ce qui a été dit pendant la Rencontre, je tiens à exprimer ma gratitude à tous ceux qui ont pris part aux débats. D'une façon générale, je suis assez sceptique au sujet des congrès, parce que les idées ont tendance à se perdre au cours de la discussion. Mais le symposium qui se termine nous a permis d'apprendre beaucoup de choses. En tant qu'historien de l'art, je pense que rien ne pouvait être plus fructueux pour moi que d'avoir des contacts personnels avec des artistes et d'entendre leurs points de vue. Il a toujours été regrettable que les grands artistes du passé, tels que Rembrandt, par exemple, n'aient pu faire connaître leur conception de l'art. Ces résultats positifs sont en grande partie dus aux efforts de l'Unesco et de l'Association internationale des Arts plastiques.

La présence des artistes à la Rencontre a créé une atmosphère de chaleur humaine. Au cours des débats animés, une communauté de pensée s'est manifestée. Par exemple, après la première intervention de M. Anand, j'ai compris qu'il avait exprimé en grande partie le point de vue que j'avais moi-même l'intention d'exposer, et dans le même esprit. Le prétendu abîme entre l'Orient et l'Occident est évidemment illusoire dans une grande mesure.

Il existe cependant un malentendu. Malgré la communauté d'idées et de buts, il a surgi parce que l'Orient n'est peut-être pas suffisamment familiarisé avec l'Occident. Les Orientaux ont une idée fautive de l'Occident parce que celui qu'ils connaissent est en général l'Occident du XIX^e siècle. A cette époque l'Occident a traversé une phase agressive de conquêtes matérielles à la faveur desquelles il a cherché à imposer sa volonté à l'univers. La société occidentale du XIX^e siècle qu'a connue l'Orient consistait principalement en hommes d'affaires, commerçants, soldats et administrateurs, qui, tous, avaient un point de vue matérialiste. On pourrait craindre que les Orientaux ne soient enclins de ce fait à regarder l'Occident comme un mécanicien de locomotive lançant sa machine sur une ligne droite et prêt à écraser les valeurs spirituelles de l'Orient...

Je me suis trouvé en profonde sympathie avec les idées exprimées par M. Das Gupta lorsqu'il a défendu ces valeurs spirituelles orientales, compromises par le matérialisme occidental. Mais l'Orient ne pourrait pas éviter ce danger en se retirant dans une tour d'ivoire. En agissant ainsi, l'Orient préserverait peut-être ses valeurs traditionnelles, mais il les maintiendrait prisonnières et priverait le reste du monde de leur influence bénéfique. L'Orient doit entrer en lice hardiment et aider l'Occident à sauver des mêmes valeurs dans sa propre civilisation.

En Occident, nombreux sont les artistes qui se révoltent contre ce malentendu. L'Occident réagit actuellement, non contre lui-même, mais contre le XIX^e siècle officiel, qui, se réclamant d'une tradition gréco-latine qu'il déformait, n'a assigné à l'esprit que des fins pratiques, et a porté ainsi une atteinte considérable à sa propre valeur. L'art occidental contemporain représente la volonté des artistes d'affronter le monde mécanisé moderne qui en est