

Markus Raetz im Spiegel der schweizerischen Kunstkritik : normative Ästhetik kontra Subjektivismus

Autor(en): **Vogel, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **39 (1982)**

Heft 2: **Kunstkritik, Architekturkritik und Kunstwissenschaft in der
Schweiz**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167880>

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.

Markus Raetz im Spiegel der schweizerischen Kunstkritik

Normative Ästhetik kontra Subjektivismus

von MATTHIAS VOGEL

Schon immer mussten sich normative, ästhetische Systeme des Widerspruchs jener erwehren, die nicht ganz zu unrecht fürchteten, dass die freie Entwicklung der individuellen künstlerischen Kraft durch das Diktat der Doktrin erstickt würde. Die Polemik erreichte während der Romantik einen Höhepunkt, als nicht mehr Raffael, Poussin oder andere Einzelkünstler der näheren Vergangenheit, sondern sittliche Ideale wie «edle Einfalt und stille Grösse» der antiken Kunst für die Hüter der «Kunstwahrheit» alleiniges Vorbild waren.

Tieck und Wackenroder in der Vorrede und den «Herzerglessungen» selbst, aber auch in anderen Schriften, kämpften hasserfüllt gegen die Schmälerung der Kunstverehrung durch die Regeln des Verstandes. Kaum je wurde das Primat der Empfindung bei der Kunstanschauung derart glühend verteidigt wie mit folgenden Worten: «Wer im System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt! Erträglicher noch ist Intoleranz des Gefühls, als Intoleranz des Verstandes; – Aberglaube besser als Systemglaube.»¹ Jener, dem diese Attacke vor allem galt, Basilius von Ramdohr, schrieb zehn Jahre danach, 1808, unbeirrt davon, empört über C.D. Friedrichs Teshener Altar: «Die Landschaftsmalerei will sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen ... Wo soll der Geschichtsmaler noch Gelegenheit finden, seine frommen Kompositionen anzubringen, wenn die im Ganzen wohlfeilere und schneller zu fertigende Landschaft denjenigen Platz einnimmt, den die Geschichte doch unstreitig würdiger anspricht.»² Damals, noch mehr wie heute, waren die Fronten verhärtet, mit gegenseitigen Verdammungen nicht aufzuweichen, die akademisch-klassizistische Kunstkritik wollte das Feld nicht ohne weiteres dem uneingeschränkten Subjektivismus räumen.

Dann aber ebnete die französische Kunstkritik mit ihren Vertretern Thoré, Champfleury und dem überragenden Baudelaire der Ansicht den Weg, dass es darauf ankäme, die einzelne Künstlerpersönlichkeit zu respektieren. Mit der Parole nach einer «parteiischen, leidenschaftlichen, politischen» Kunstkritik wollte Baudelaire nicht der Willkür Tür und Tore öffnen, seine Absicht ging dahin, dem Kritiker die Gelegenheit zu verschaffen, viele verschiedene Künstlerindividualitäten zu verstehen. In der Folge konnte Georg Schmidt, der sich nebenbei selber als Kritiker betätigte, 1960 schreiben, dass nicht nur jeder Stil «ein in sich geschlossenes System geistiger und ästhetischer Werte» sei, vielmehr treffe dies auch für den einzelnen Künstler zu, der «seinen Massstab ganz in sich selber» trage.³

Einen ähnlichen Gedanken hatte zuvor Hans Jantzen ausgesprochen, als er das Kunstwerk ein «Individuelles, Einzigartiges, Nicht-Wiederholbares» nannte.⁴ «Der schnelle Wechsel im Urteil, auch über das gleiche Werk, und die Ratlosigkeit in der Gegenwart, ob wir einem Kunstwerk oder einem Machwerk gegenüberstehen» bewiese ihm, Jantzen, dass es keine objektiven Merkmale gäbe, die Rangstufe, die Qualität eines Kunstwerks ein für allemal zu bestimmen. Keine Theorie liess sich bislang ohne Abstrich in die Praxis übertragen, zumal dort nicht, wo ein stark verunsichertes Publikum ein klares Ja oder Nein vom Kritiker fordert. Vor dem einzelnen Kunstwerk kann die Ratlosigkeit zur Qual werden, diese treibt den Kritiker dazu, seine Vorstellungen exemplarischer Formen und Inhalte zum Vergleich heranzuziehen; überkommene, an früherer Kunst bewährte Massstäbe überleben.

Der Künstler und die Kunstmassstäbe

Am Beispiel des Schweizer Künstlers MARKUS RAETZ (geb. 1941) möchte ich die Massstäbe und ihre Handhabung in der aktuellen Kunstkritik verfolgen. Es wird also nicht darum gehen, chronologisch der Entwicklung des Künstlers nachzugehen und aufzuzeigen wie der Spiegel, den die Kritik ihm vorgehalten hat, im Laufe der Zeit wechselte. Allerdings könnte man auf diese Weise eine Gesetzmässigkeit erkennen, die den Umgang der Kritik mit Markus Raetz exemplarisch werden liesse. Bei seiner ersten grossen Einzelausstellung im Basler Kunstmuseum (1972) wurde er nämlich von der Kunstkritik mit Skepsis oder gar Ablehnung empfangen, während er anlässlich seiner diesjährigen Ausstellung im Kunstmuseum Aarau durchwegs Lob erntete. Das Stimmungsbarometer des Kunstkritikers gegenüber einem Künstler der von der internationalen Kunstwelt aufgenommen wurde, steigt meist zwangsläufig, ohne dass die Ursachen dafür immer am Werk einsichtig gemacht würden. Etwas verallgemeinernd kann man also dem Gemeinplatz zustimmen, dass die kritischen Prügel nur unbekannte Künstler erhielten; suspekt wird erst jener wieder, der mit seinen Kunstwerken auf Beliebtheit bei der *breiten* Masse stösst.

Das *handwerkliche Können* ist jenes Qualitätskriterium, das heute, wie eh und je, in erster Linie darüber zu entscheiden hat, ob ein Künstler gut oder schlecht sei. Erstaunlich ist die Dominanz dieses von der Renaissance-Kunst bezogenen Mass-

stages, besonders da dieser für die heutigen Künstler und die moderne Kunsttheorie seine Bedeutung weitgehend eingebüsst hat. Gotthard Jedlicka hat einmal gesagt: «Überall dort, wo wir einem vollendeten Kunstwerk gegenüberstehen, da ist das Können darin überwunden. Nur die Unsicheren halten sich auf dem Gebiet der Kunst an die Könnerschaft».⁵

Angesichts der vielerorts zur Schau gestellten Unbeholfenheit ist das zeichnerische Virtuosität eines Raetz' für die meisten Kritiker jedoch erholend, sie können nicht umhin, ihm dafür ihre Anerkennung zu zollen. Einige machen dies ohne Einschränkung; so lesen wir bei fz. (Fred Zaugg), dass die «Vielseitigkeit des Ausdrucks und die Fülle sicher beherrschter Techniken allein Markus Raetz zu einem der besten Zeichner der Gegenwart» machten.⁶ Neben der Bewältigung der Technik bewundern die Kritiker auch die Leichtigkeit und Schnelligkeit ihrer Ausführung (Abb. 1). So bricht Anita Wildmann angesichts einer Fülle von Zeichnungen Raetz' die während eines Monats in Amsterdam entstanden sind, in den Ruf aus: «Ein Hauch des Genialen, der Vollendung auch in nur schemenhaft Eingefangenen weht durch diese Blätter, man spürt, sie sind in einem einzigen Atemzug hingeworfen worden.»⁷

Andere sind nicht so schnell bereit, einem längst totgeglaubten Geniekult zu huldigen, für sie muss zur technischen Vielfalt noch ein Reichtum der Formen und Gedanken hinzukommen, damit sie endgültig von der Qualität eines Künstlers überzeugt sind. So macht nach Meinung Jean-Christophe Ammanns «die Individualisierung der Form durch die Persönlichkeit des Künstlers das hohe qualitative Moment»⁸ der Werke von Raetz aus. Manchmal wird der dauernde Wandel der Formen und Stile aber auch als Spielerei ohne tiefere Bedeutung empfunden. Der Begriff der «Form-Akrobatik», der da und dort angewendet wird, hat einen bitteren Beigeschmack.

Hier klingt schon das Kriterium der *Originalität* an, ein Begriff, der sich immer noch grosser Beliebtheit erfreut. Dagegen sind die verwandten Begriffe Authentizität und Echtheit, die die mehr von Adorno geprägte Diskussion der sechziger Jahre beherrschten, in neuerer Zeit fast gänzlich aus dem kunstkritischen Vokabular verschwunden. Unter einem originalen Kunstwerk verstehen die meisten Kritiker stillschweigend ein Ganzes, das aus noch nie dagewesenen Elementen gebildet wird oder aus bekannten Elementen besteht, die auf diese bestimmte Weise noch nie zusammengefügt wurden.



Abb. 1 Markus Raetz: «Dinte», 1976. Tinte auf Papier 16,5×24 cm. Graphische Sammlung des Kunsthhauses Zürich (Z. Inv. Nr. 1977/19).

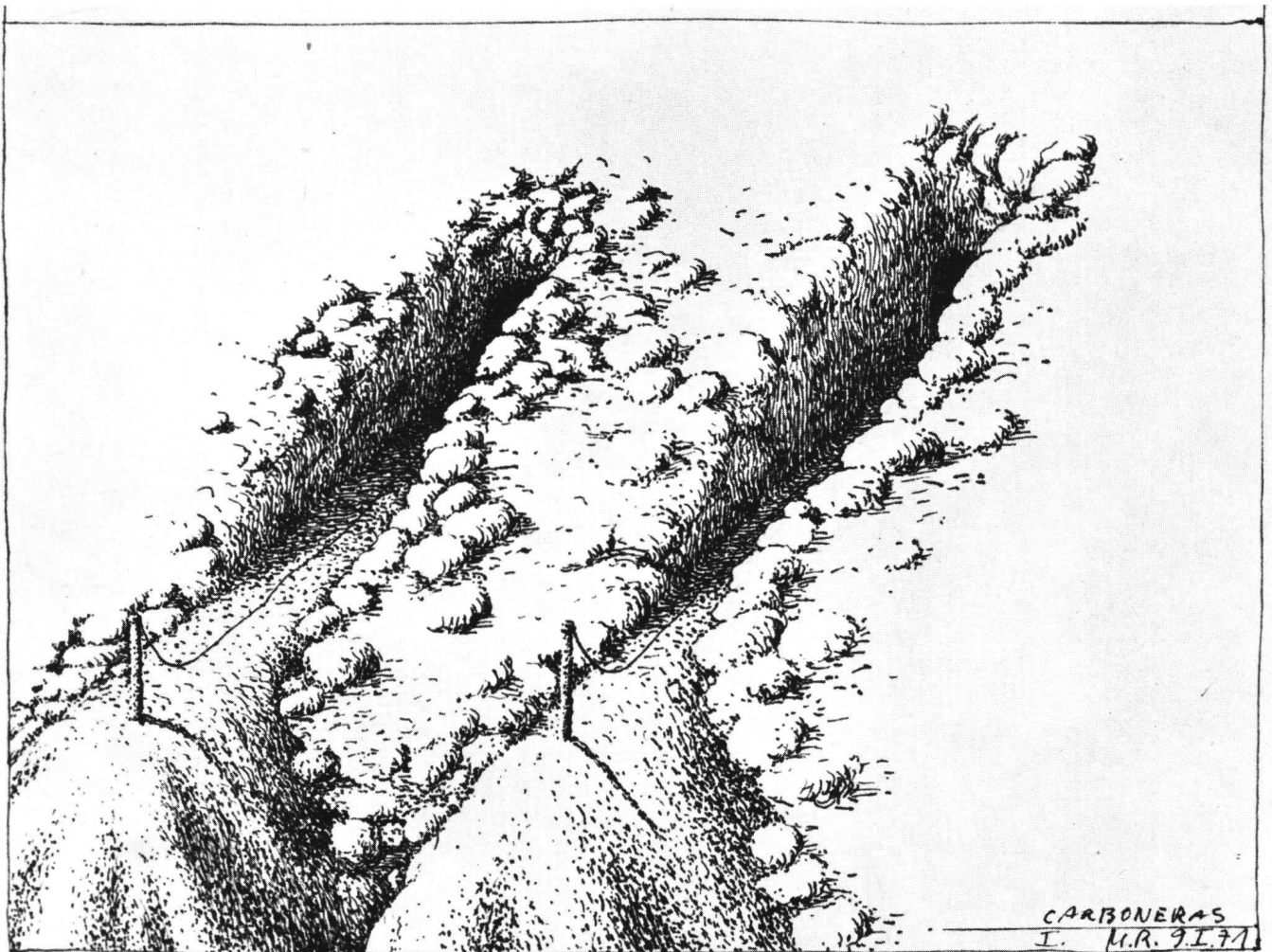


Abb. 2 Markus Raetz: *Ohne Titel*, 1971. Federzeichnung 18×23,5 cm. Im Kunsthandel.

Häufig wird Originalität nur auf der inhaltlichen Ebene gesucht und dadurch von der eigenen Sinnfindung und Sinngebung abhängig gemacht. Claudine Böhlen scheint auf der Suche nach Bedeutung bei Raetz besonders erfolgreich gewesen zu sein, denn sie schreibt, dass zur Erlangung einer derartigen «Originalität» wie bei Raetz eine «unbegrenzte Vorstellungskraft» von Nöten sei, nur mit deren Hilfe könne eine derartige «Fülle an Gedanken» und Assoziationen im Bild festgehalten werden.⁹ Nicht alle Kunstkritiker gestehen dem Künstler das bedenkenlose Eindringen in die eigene Vorstellungswelt zu. Im Falle von Raetz wird manchmal festgestellt, dass der Ausbruch aus Seh- und Denknormen zu einer Entfremdung vom Betrachter führe, der vom Künstler zu wenig geleitet würde. Dahinter steht die Vorstellung, dass Erneuerung vom bestehenden Zeichenarsenal ausgehen muss. Dort, wo Innovation auf einer persönlichen Ebene geschieht, ist die Gefahr gross, ins Unverbindliche abzugleiten.

Überall, wo ein Mensch sich mit seiner eigenen Vergangenheit, mit seiner Innenwelt auseinandersetzt, das Resultat dieser Beschäftigung in einem Objekt formt und dieses der Öffentlichkeit präsentiert, wird die Frage nach der Bedeutung, der Relevanz dieses Gegenstandes für einen anderen Menschen laut. Im Falle der Raetzchen Kunst waren Antworten wie folgende nicht selten, es handle sich «um seltsame Kunst am Rande der Wirklichkeit» (Abb. 2) oder «intellektuelle Spleenigkeit und gedankliche Überbefrachtung» habe «die Verve des Sinnlichen» aufgesogen. Reinhardt Stumms Kritik der Zeichnungen im Kunstmuseum Basel 1972 gipfelt im Ausruf: «Da kann ich die Relevanz nicht mehr einsehen!»¹⁰ Er begründet sein Urteil damit, dass ihn die Arbeiten an eigene dilettantische Versuche erinnerten, und das Raetz ein «schönes Beispiel für die Flüchtigkeit der Erscheinungen» sei. Die Eigenschaft zeitloser Gültigkeit scheint in den Köpfen mancher Kritiker als oberstes Ziel schöpferischer Tätigkeit überlebt zu

haben. Was für den Tag gemacht ist, hat demnach keine Bedeutung, gehört nicht ins Museum, darf nicht einmal den Begriff der Kunst für sich in Anspruch nehmen. Hs. (Richard Häsl) hat in bezug auf Raetz eine weniger einschränkende Definition von Kunst gefunden. «Kunst», so schreibt er, «erreicht das 'Wir', Unkunst bleibt auf das private 'Ich' beschränkt.»¹¹ Wer versteckt sich aber hinter dem Wir, das darüber entscheidet, ob etwas ein Machwerk oder Kunst ist? Der Kunstkenner, die Mehrheit des Publikums oder der Kunstkritiker selbst? Wahrscheinlich handelt es sich dabei um einen imaginären Durchschnittsbetrachter, der auch aufgeboten wird, wenn es darum geht, dem subjektiven Urteil des Kritikers grössere Gültigkeit zu geben. Die Beschreibung des Eindrucks der Kunstwerke auf die Besucher einer Ausstellung ist eine der häufigsten Formen der Wertung. Weil der Kunstkritiker jedoch dabei lediglich von seiner persönlichen Betroffenheit abstrahiert, erweist sich die an sich objektivere Wirkungsanalyse innerhalb der Kunstkritik als genauso widersprüchlich wie die Erlebnisästhetik. Wenn mit der Publikumsmeinung operiert wird, muss der Leser auf der Hut sein, zu oft wurde schon im Namen des Publikums der Stab über Künstlern und ganzen Kunstrichtungen gebrochen.

Das Zuweisen der Rangstufe erfolgt immer mittels eines Vergleichs. Bei den Qualitätskriterien wie Können, Originalität oder Relevanz wird in der Regel nicht erwähnt, wer massgebend war. Von Zeit zu Zeit misst der Kritiker jedoch den einen Künstler an der Grösse oder Nichtigkeit eines andern. Dem Postulat der zeitlichen und örtlichen Bedingtheit des Einzelkünstlers folgend, wird er mit jemandem aus seinem näheren oder weiteren Umfeld konfrontiert. Anfang der siebziger Jahre bürgerte es sich ein, Urs Lüthi mit Markus Raetz zu vergleichen, weil beide jungen Schweizer Künstler scheinbar konzeptuelle Ansätze zeigten. In der Regel wurde die grössere Allgemeingültigkeit des einen gegenüber der totalen Ichbezogenheit des anderen hervorgehoben. Der Vergleich findet, wie so oft, auf der Ebene der Wirkungsästhetik und nicht auf derjenigen der Formalästhetik statt. Das Gemeinsame im Werk zweier verschiedener Künstler zu erkennen und in Relation zu setzen, ist freilich schwieriger und zeitraubender, als dem vagen Eindruck, den die Werke beider zusammen hinterlassen, Ausdruck zu verleihen.

Hier soll nicht dem Kritiker das Recht auf ein Bekenntnis gerade im Bereich der Qualitätsfindung abgesprochen werden, aber ich möchte jeden Kritiker auffordern, dem Leser den Weg hin zu seinem Bekenntnis aufzuzeigen. Dann wäre die Gefahr nicht mehr so gross, dass der Kritiker fertige Gedanken, abgerundete Interpretationen und unumstössliche Wertungen liefert; Sinn- und Wertfindungen würden so als Prozess des Einzelnen begriffen. Sobald wir in bezug auf Raetz lesen, dass seine «Bild- und Assoziationsketten von grosser poetischer Kraft» seien, dass es sich bei ihm um einen der «freisten und innovativsten Schweizer Künstler» handle oder gar, dass er ein «Poet besonderer Güte» sei, wollen wir wissen, von welchem Standort aus der Kritiker zu seiner Sicht des Künstlers gelangt ist und was für ihn hinter Begriffen wie poetisch, frei, innovativ steckt. Die Kunst der Wertung beginnt dort, wo jederzeit Rückkoppelungen vorgenommen werden können, wo der Leser instandgesetzt wird, die Kritik seinerseits kritisch zu durchleuchten; die Ergebnisse müssen also intersubjektiv nachvollziehbar sein.

Die publizistische oder feuilletonistische Kunstkritik der Tagespresse war nie ein Ort der Gerechtigkeit; sie könnte aber vermehrt als heute zu einem Ort der Wertdiskussion werden. Wir dürfen nicht vergessen, dass das Urteilen ein Grundprozess des lebendigen Denkens ist, der sich schon in der Wahrnehmung, Begriffsbildung und Symbolkonstruktion des Sprechens von selbst durchsetzt. Nehmen wir an, dass das Sein von seinem Innersten her werthaft, der Wert ebenso seinshaft ist, so wäre eine klare Trennung von Seinsurteil und Werturteil unmöglich. Jedes Sprechen und jedes Verstehen beinhaltet so direkt oder indirekt Wertung. Es kommt dabei darauf an, im Sinne Gadammers ein «wirkungsgeschichtliches Bewusstsein» zu erlangen, d.h. die Wirkung der eigenen Position auf die Wertung zu beobachten; der Kritiker könnte dadurch die Ursachen seiner Wertung aufspüren, die letztlich von der persönlichen und geschichtlichen Begrenzung abhängen. Als Folge könnte er seine Beobachtung angesichts des Kunstwerkes besser begründen und das so unfruchtbare, apodiktische Ja oder Nein vermeiden.

ANMERKUNGEN

- ¹ WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 55.
- ² CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Bekenntnisse*, hg. von KURT KARL EBERLEIN, Leipzig 1924, S. 267ff.
- ³ GEORG SCHMIDT, *Wert und Massstäbe in der modernen Kunst*, in: *Werk* 47, 1960 Nr. 11, S. 413.
- ⁴ HANS JANTZEN, *Wert und Wertung des Kunstwerkes*, in: *Festschrift für Kurt Bauch*, München 1957, S. 13.

- ⁵ GOTTHARD JEDLICKA, *Wege zum Kunstwerk*, München 1960, S. 310/311.
- ⁶ fz. «Das Beobachten des Beobachtens». *Die Zeichnungen von Markus Raetz*, in: *Der Bund*, 29. Oktober 1977.
- ⁷ ANITA WILDMANN, *Im Kunsthaus Zürich. Blick in eine Malerwerkstatt*, in: *Luzerner Tagblatt*, 11. Oktober 1975.
- ⁸ JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, *Markus Raetz*, in: *Werk* 54, 1967 Nr. 11, S. 757–758.
- ⁹ CLAUDINE BÖHLEN, *Das zeichnerische Werk von Markus Raetz im Kunstmuseum Bern. Vieldeutigkeit der Dinge*, in: *Badener Tagblatt*, 10. Dezember 1977.
- ¹⁰ REINHARDT STUMM, *Zeichnungen und Objekte von Markus Raetz. Jargon macht das Kunstprodukt zum Fetisch*, in: *Basler Nachrichten*, 16. März 1972.
- ¹¹ Hs., *Markus Raetz. Ausstellung im Kunstmuseum Basel*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. März 1972 (Morgenausgabe).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Kunsthaus Zürich (16.2.1982).

Abb. 2: Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, 8024 Zürich (Photo Archiv 45025).