Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1960)
Heft: 2-3

Artikel: Im Wolfspelz
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-625043

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

matica. Così non fosse, nè fosse stato, non sarebbero nemmeno esistite le civiltà.
Il metodo che deve condurre ad una individuazione dei valori destinati a compromettere l'epoca si fonderà perciò nell'accertamento dei caratteri esterni ed interni dell'opera d'arte, nel senso che questa sviluppa una coerenza di combinazioni che mette in iscacco tutte le strutture precedentemente note. Quando si osservi il manifestarsi simultaneo dei vari fenomeni e se ne ricavino i modi di collegamento, là dove soggetto ed oggetto risultano congiunti in una organicità indistruttibile, soltanto chi è per costituzione intollerante di qualsiasi rinnovamento, potrà credere ancora che l'arte sia un fenomeno isolato e inconcludente per le sorti d'una civilità, e che sia semplicemente un recinto di due tendenze in gara. Tra Wols e Pollock non potrà mai individuare due ricerche che tendono ad una identica verità, ma soltanto troverà che la loro «tendenza» informale è del tutto opposta alla «tendenza» figurale di Raffaello, e che mentre questi si «capisce», quelli non si «capiscono». Mentre la forma (che è poi la figura) è un insieme di segni che formano una struttura espressiva ed in nessun caso una entità tipologica, per ciò stesso immodificabile. Ove alla forma si assegni un valore feticistico, si viene a negare *tout-court*-quell'operare infinito che è alla base di ogni slancio vitale, e altrettanto accade ove si attribuisca alle «tendenze» un significato che depassi il ruolo che ad esse compete nel farsi del pensiero artistico. Poichè anche i segni, le forme, le figure, pur quando sono comuni, e nel caso beninteso che non siano accademizzati, assumono diverso significato se sono resi dinamici in una sintassi linguistica personale. L'arte, per essere tale, ha da rivelare una nozione sconosciuta, e per far ciò nulla impedisce che impieghi elementi noti: sarà la dimensionalità dentro la quale saranno fatti agire che darà ad essi un valore determinante.
Le «tendenze» sono perciò inumerabili e conservatrici, mentre i valori ovvero gli atti che segnano la storia dell'umanità sono rari nella loro ricchezza intrinseca, sempre intransingenti nella loro carenza di illusioni e devoti ad un ideale di libertà assoluta, contro cui invano si oppongono ostacoli di formalismi convenzionali o di dottrine normative.

Umbro Appollonio

IM WOLFSPELZ (ZUR «DOCUMENTA»)

Die erste «Documenta», veranstaltet im Jahre 1955, zeigte einen Überblick über *fünfzig* Jahre moderner Kunst. Der Eintritt kostete eine Mark, der illustrierte Katalog kostete fünf Mark.
Die «Documenta II», veranstaltet im Jahre 1959, zeigte einen Überblick über *fünfzehn* Jahre moderner Kunst. Der Eintritt kostete drei Mark, der illustrierte dreibändige Katalog kostete 34 Mark.
Diese Preissteigerung – sie dürfte proportional etwa den Kursgewinnen entsprechen, die in den vergangenen vier Jahren nicht nur Industrieaktien, sondern in gleichem Maße auch Kunstprodukte erzielt haben – beweist gewiß auch, daß der Realwert der Deutschen Mark inzwischen um einige Prozent gesunken ist. Vor allem aber beweist die drastische Erhöhung der Eintrittspreise die zugleich banale und aufschlußreiche Wahrheit, daß es möglich ist, für das Betrachten moderner Bildwerke relativ viel Geld zu verlangen. *Die moderne Kunstproduktion ist aus der Defensive heraus, sie braucht sich nicht mehr zu verteidigen, sie braucht nicht einmal mehr für sich zu werben.*
Eine Entwicklung, die sich bereits in der rapiden Produktion von Kunstbänden bei deutschen und ausländischen Verlagshäusern andeutete und an den Verkaufsziffern solcher Publikationen erhärtete –Matisse-, Picasso- und Chagall-Bändchen etwa erreichen Auflagen, die Romane bereits zu sogenannten Bestsellern avancieren würden –, fand in der Kasseler zweiten Documenta eine öffentliche Bestätigung. Die Produkte moderner oder auch nur modischer Kunstübung, die so lange das Odium trugen umstritten, publikumsfern oder sogar publikumsfeindlich zu sein, haben eine breite Gemeinde gefunden. Die erste Documenta verzeichnete – trotz der zur gleichen Zeit in Kassel veranstalteten Bundesgartenschau – in der ersten Woche etwa zweihundert Besucher. Die zweite Documenta, umfangreichste Bestandesaufnahme der Gegenwartskunst, verzeichnete in der ersten Woche eine Durchschnitts-Tageskasse von zweitausend Mark.
Daß die künstlerische Qualität der beiden Ausstellungen eher in einem reziproken Verhältnis zu den Tageskassen steht, ist insofern naturgegeben, als der ersten Documenta, die über fünfzig Jahre Bericht erstattete, sehr viel größere Auswahlmöglichkeiten offenstanden als der Documenta II: Niemand kann erwarten, daß seit dem Ende des Weltkriegs, in den vergangenen fünfzehn Jahren, Hunderte von Spitzenwerken entstanden sind. Rund neunhundert Stücke aber – Bilder, Graphiken und Skulpturen – von rund 280 Künstlern aus 23 Ländern sind in Kassel zusammengebracht worden.
Durch das Thema und die erklärte Absicht der Kasseler Ausstellung – nämlich den Zustand der Kunst zu «dokumentieren» – konnten sich die Veranstalter vor jeglicher Art von Kritik gefeit fühlen, die dem Zustand dieser Kunst gilt. Der Kunstexperte Werner Haftmann, Documenta-Ausschußmitglied und -Eröffnungsredner, erläuterte denn auch, diese Dokumentation solle «nicht dienen der Belehrung oder Werbung für irgendeine Art von

Kunst. Sie soll zeigen, was ist». Und er gestand «gern» – indem er von sich sprach –, «daß ihm eine ganze Anzahl der hier gezeigten Werke und Namen nicht unmittelbar notwendig erscheinen».

Mindestens mit dieser Bemerkung dürfte Haftmann, beredter Exeget nahezu jeglicher Variante moderner Kunstbemühung, bei den fachlichen und laienhaften Besuchern dieser Ausstellung auf keinen Widerspruch stoßen, und auch nicht mit seiner Warnung vor dem «tachistischen Professor oder dem Schaf im Wolfspelz». (Tachismus von französisch: la tâche = der Fleck.) Haftmann polemisierte damit gegen jene auf akademische Lehrstühle gekletterten Pseudokünstler, die sich gewissermaßen ex cathedra einer ursprünglich als Protest gegen jeden Akademismus begonnenen Malweise befleißigen.

Beruhigt – aber offenbar auch zu seiner eigenen Überraschung – konstatierte der Berichterstatter der «Frankfurter Allgemeinen», daß sich auch in den Bereichen der vom Verstand schwer kontrollierbaren abstrakten – nicht gegenständlichen – Kunst die Bildwerke solcher Schafe im Wolfspelz oder anderer Minderbegabter ganz deutlich von den qualitätsvollen Produkten unterscheiden lassen; sogar bei Bildern, Skulpturen und Graphiken, die nicht mehr die äußeren Erscheinungsbilder der Natur reproduzieren, sondern mehr oder minder deutbare Zeichen, Liniengewirre, Farbhäufungen darstellen, entlarvt sich die bloße Mache und Masche von selbst.

Um ihrem Publikum die Gelegenheit zu solchen Unterscheidungen quer durch die internationale Kunstproduktion seit 1945 bieten zu können, hat sich die Documenta über drei Gebäude ausgedehnt. Die etwa 700 Beispiele aus dem Gebiet der Malerei sind im vom Bombenangriff 1943 zerstörten Museum Fridericianum untergebracht – benannt nach jenem Hessen-Kurfürsten, der noch im achtzehnten Jahrhundert sein Repräsentationsbudget durch den Verkauf von Landeskindern an fremde Heere deckte. Die etwa 240 Skulpturen sind in den Ruinen der Orangerie aufgestellt, zumeist im Freien bis in den angrenzenden Aue-Park hinein; die Druckgraphik – diese Abteilung wird von den meisten Experten als die einheitlichste, am besten gelungene Abteilung bezeichnet – liegt im sogenannten Bellevue-Schlößchen aus.

Auf die Idee, die in Kassel überreichlich vorhandenen Ruinen zum beziehungsvollen, inzwischen sogar als malerisch-dekorativ geltenden Panorama für eine Kunstausstellung zu machen, war der Kasseler Professor Arnold Bode, Ausstellungsleiter der ersten wie der zweiten Documenta, bereits 1953 gekommen, angesichts einer inzwischen fast legendären Picasso-Ausstellung, die in dem – zum Teil als Ruine konservierten – Palazzo Reale in Mailand veranstaltet worden war. Erst wenn die Documenta zu einer regelmäßigen, alle vier Jahre wiederholten Einrichtung wird – zu einer «Quadriennale», der unausgesprochenen «deutschen Antwort» zur Biennale in Venedig und zur Triennale in Mailand, wie die «Sunday Times» vermutet –, soll die Ausstellung einen wetterfesten Platz bekommen: das ebenfalls noch teilzerstörte Schloß Wilhelmshöhe, das dem Franzosenkaiser Napoleon III. nach seiner Gefangennahme im September 1870 als Wohnsitz zugewiesen worden war.

Picasso, zugleich in allen drei Abteilungen – Malerei, Skulptur, Graphik – der Documenta vertreten, wird auch in jener Sektion der Ausstellung gezeigt, die den Sammeltitel bekam: «Die Argumente der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts». Mit der Gelassenheit von Leuten, die nur zu konstatieren, zu dokumentieren wünschen, haben die Veranstalter in dieser Sektion je ein hervorragendes Beispiel für die Spielformen der modernen Kunst untergebracht, damit aber zugleich einen Teil der eigentlichen, auf fünfzehn Nachkriegsjahre beschränkten Ausstellung wenn auch nicht entwertet, so doch in eine für viele Künstler recht beschämende Nachbarschaft gebracht.

Unter den «Argumenten» stehen etwa für den Expressionismus die Deutschen Ernst Ludwig Kirchner und Emil Nolde, für den Kubismus der Franzose Georges Braque, für die Gruppe der «Fauves» (der «Bestien») Henri Matisse, für die Künstlergruppe des «Blauen Reiters» Franz Marc; die seinerzeit im Dessauer Bauhaus zusammengeschlossenen Künstler repräsentiert Oskar Schlemmer, den Surrealismus Max Ernst, die ihm verwandte italienische Spielform, die sogenannte «Pittura Metafiscia», Giorgio de Chirico – allesamt also längst anerkannte Meister ihrer Kunst, deren Qualität auch die Gegner der Moderne nicht mehr in Frage stellen. Ihnen benachbart sind Bilder der «Lehrmeister»: Wassily Kandinsky, Paul Klee und des reiner Farbe und Form hingegebenen Piet Mondrian.

Durch die von diesen Malern gefüllten Säle gehen die «Documenta»-Besucher hindurch, ehe sie zur eigentlichen Ausstellung kommen; sie haben einen Schnellkurs hinter sich, dessen Lehren gewiß viele der ausgestellten Künstler – wie etwa der humoristische Spanier Joan Mirò, der Deutsche Willi Baumeister, der Russe Marc Chagall, die jung verstorbenen Maler Jackson Pollock, Nicolas de Staël und Wols (bürgerlich Wolfgang Schulze) – auch dann nicht zu fürchten brauchen, wenn sie deutlich auf diesen «Argumenten» und «Lehrmeistern» aufgebaut haben, die aber für eine Anzahl anderer Maler künstlerisch tödlich sind.

«Die Kunst ist abstrakt geworden.» Der Eröffnungsredner Haftmann sieht in der weltweiten Ausbreitung der abstrakten Malerei recht euphemistisch sogar einen «ersten Modellfall von Weltkultur».

An dieser Behauptung ist sicher so viel richtig, daß sich abstrakte Malerei – wie in Kassel zu sehen war – von Europa aus über die Vereinigten Staaten und Südamerika bis nach Afrika und Japan ausgebreitet hat, dessen Kunstbeispiele bis dahin mit europäischen kaum Gemeinsames hatten. Sogar aus Oststaaten, die kulturell weniger streng reglementiert sind als die DDR – aus Polen und Jugoslawien –, sind Beispiele dieser Malweise ausgestellt.

Sicher ist aber auch, daß die Kasseler Juroren dem Eindruck, die Kunst der Welt sei abstrakt geworden, etwas nachgeholfen haben.

«Die abstrakte Malerei ist en vogue», gab die Stuttgarter Zeitung zu bedenken, «mehr als ihr gut tut.» Tatsächlich kann die Massierung eher schaden als nützen, um so mehr, wenn sie für ihren statistischen Zweck unkünstlerische Scharlatanerien aufnehmen muß wie die Bilder des Franzosen Georges Mathieu, der sich gelegentlich für Wochenschauen als Schnellmal-Akrobat prostituiert und mit einer Art Motorradhaube auf dem Kopf eine Riesenleinwand in rasender Eile mit Farbe bewirft. Auf der Documenta ist er mit einem Bild ausgewiesen, auf dem vor schwarzem und weißem Hintergrund eine weiße Farbtube in der Art einer Kritzelunterschrift leergedrückt ist. Titel des Mathieu-Bildes: «Der Kardinal Mathieu betraut den Heiligen Bernhard mit dem Sekretariat des Konzils von Troyes.»

Solche negativen Beispiele für Überflüssigkeiten beeinträchtigen den Wert der Documenta, ohne die Bedeutung dieses einzigen und größten Überblicks über die Kunst in der Welt zu gefährden.

(Zur ersten Documenta kamen 150 000 Besucher.)