

# Kritische Reaktionen in Holland auf die Arte-povera-Bewegung

Autor(en): **Graevenitz, Antje von**

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: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167876>

## **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.

# Kritische Reaktionen in Holland auf die Arte-povera-Bewegung

von ANTJE VON GRAEVENITZ

Am Vortag der Tagung wurde der Wunsch nach einer gegenseitigen Annäherung zwischen Kunstwissenschaft und Kunstkritik geäußert. Beide wurden strukturell auf Ähnlichkeiten abgeklopft und dabei mehr Mut zu einer deutlich subjektiv geprägten Haltung des Kunstwissenschaftlers innerhalb seiner Arbeit gefordert. Ich möchte in meinem Beitrag vor einigen Gefahren bei solchem Verfahren warnen, ohne als Gegner dieser Forderung missverstanden zu werden.

Der entscheidende Unterschied zwischen Kunstkritik und Kunstwissenschaft ist die Urteilsfindung auf Seiten der Kunstkritik und die Analyse auf Seiten der Kunstwissenschaft. Selbstverständlich gibt es Umkehrungen: eine wertende Kunstwissenschaft oder eine nur auf Information, Reflexion und Erklärung (Klärung) gerichtete Kunstkritik, wie man sie in Wochen- und Fachzeitschriften antrifft. Letztere war geradezu ein Postulat für die Kunstkritiker der beginnenden sechziger Jahre, in denen man sich der Autorität des Urteils weitgehend enthalten wollte – übrigens parallel zu einer allgemeinen Kritik an der Autorität. In der Musik, der bildenden Kunst und im Theater gab es eine ähnliche Entwicklung schon in den fünfziger Jahren. Die Kunstkritik schloss sich an. Doch die Berührungangst vor Autorität hielt nicht lange an: Zeitungsmacher sind auf ein «Gesicht» ihres Blattes erpicht und brauchen den Autor als Meinungsmacher. Da hat es denn für den vom Leserinteresse abhängigen Kunstkritiker nicht länger Sinn, das Urteil zu vernachlässigen.

Es fiel mir um 1975 schwer, so ohne weiteres zum Kunsturteil alter Couleur zurückzukehren und Information, Reflexion und Analyse möglichst einzuschränken. Meine Neugierde galt deshalb der Frage, wie denn die Urteilsfindung zustande käme. Wie stellen sich beispielsweise Kunstkritiker der wohl stärksten Herausforderung, die es für sie gibt: einer neuen Kunstrichtung, mit der sie erstmals in einer Ausstellung konfrontiert werden? Wie urteilen sie, wie gehen sie vor und wie rechtfertigen sie ihr Tun?

Darin liegt doch das spezifische Abenteuer eines Kunstkritikers, nun muss er sich beweisen! Vor einigen Jahren las ich deshalb kritisch alle niederländischen Kunstkritiken, die anlässlich der Ausstellung «Op losse schroeven» (Auf losen Schrauben) im Amsterdamer Stedelijk Museum erschienen waren. Es ging um das holländische Parallelunternehmen zur Berner Ausstellung von 1969 mit dem Titel «When Attitudes become Form – Wenn Attitüden Form werden». Ich zog damals alle Kunstkritiken in Tageszeitungen und Wochenzeitun-

gen heran, aber keine aus Fachzeitschriften – im Ganzen neunzehn Kritiken<sup>1</sup>. Fachzeitschriften liess ich beiseite, weil sie andere Drucktermine haben, und der jeweilige Autor viel mehr Zeit hat, um sich ausführlich zu orientieren, bevor er seinen Artikel schreibt.

Beide Ausstellungen zeigten eine Kunstrichtung, die heute allgemein «arte povera» genannt wird. Viele der damaligen Aussteller sind inzwischen berühmt: Richard Serra, Mario Merz, Jannis Kounellis, Joseph Beuys und andere, die heute für die jüngeren Künstler als Pioniere gelten. Damals kannte man sie noch kaum. Ein lokaler Kritiker konnte sich selten auf Vorkenntnisse stützen. Er betrat Neuland. Schon zwei Jahre später hätte er in einer holländischen Kunstenzyklopädie unter dem Stichwort «arte povera» folgende Definition finden können: «arte povera (arme Kunst) wurde 1967 vom italienischen Kunstkritiker Germano Celant als Titel einer Ausstellung lanciert, die in Genua abgehalten wurde... Arte povera ist der Ausdruck für eine tiefgehende Mentalitätsveränderung, die sich in den letzten Jahren bei einer Reihe von Künstlern manifestiert hat<sup>2</sup>.) Auf diese Erklärung folgt eine Reihe von Schlagworten: land art, process art, concept art und der Hinweis, dass die Künstler vor allem vergängliches Material wie Fett, Kaffeepulver und Wachs benutzen.

Ein Kunstkritiker ist kein Enzyklopädist, er besitzt ein anderes Selbstverständnis; aber welches? Auf der Suche nach einer Antwort fand ich drei Rechtfertigungen bei Autoren aus der Zeit nach 1969:

Hermann Bauer meint beispielsweise in seinem Buch «Kunsthistorik» (1976), dass der Kunstkritiker zwischen Kunstwerk und Publikum vermitteln müsse, er stünde als Individuum zwischen dem Kunstwerk und der Masse des Publikums<sup>3</sup>. Damit greift Bauer Albert Dresdners bekannte Dreieck-Theorie wieder auf, die von der Dreiecktheorie: Kunstwerk, Kunstkritiker und Publikum ausgeht<sup>4</sup>. Bauer stellt das Ethos des Kunstkritikers heraus, der pars pro toto handelt, aber von dem Standpunkt getragen wird, es besser zu wissen als andere.

Al Stubbs vertritt dagegen 1978 in der Zeitschrift «Flash Art» den Standpunkt des Aufklärers und Rufers in der Wüste: der Kunstkritiker müsse darauf hinwirken, dass der Leser nicht Opfer falscher kultureller Entwicklungen würde<sup>5</sup>. Dieser Zweck rechtfertige eigene Urteile.

Eine ganz andere Auffassung äussert Lucy L. Lippard 1971 in ihrer Aufsatzsammlung «Changing, Essays in Art Criticism»<sup>6</sup>. Sinn der Kunstkritik sei es, auf Veränderungen der

Geschichte hinzuweisen. Ihre Masstäbe heissen: Originalität und Flexibilität, Kriterien also, wie sie die Avantgarde auf ihr Banner schrieb. Aufgabe des Kritikers sei es, so schrieb Lippard, «to think and to look thoughtfully» und sich nicht etwa irgendwelchen Vorurteilen hinzugeben.

Lässt sich nun etwas von diesen drei verschiedenen Auffassungen zur Rolle des Urteilenden in den speziellen Kunstkritiken von 1969 herauskristallisieren? Als Schlüssel für meine Untersuchung benutzte ich sechs Gesichtspunkte:

1. den Auftakt: womit setzt die Kritik ein?
2. die erste emotionelle Reaktion auf die Ausstellung
3. die angewandte kritische Methode
4. das Angebot an Information und Erklärungen
5. das Angebot an Identifikationshilfen
6. das eigene Urteil

1. *Zum Auftakt der Kritik:* als Starhilfe dient zumeist der sogenannte primär reagierende Mensch, der «Normalverbraucher». In einem Fall wird er als Strassenbahnführer angeführt: was soll ein solcher Mensch von der Ausstellung halten? Ungenannt steht dahinter die Forderung, Kunst müsse für jedermann verständlich sein, und zwar direkt. Der Kritiker fragt sich, wie denn der Strassenbahnführer auf das unfassbare Kunsterlebnis reagieren würde. Er würde sich doch an den Kopf fassen, wieso ein Segelvorhang auf der Treppe oder ein Kohlenhaufen im Saal Kunst sein könne! Auch weiterhin dient der «Normalverbraucher» als imaginärer Gesprächspartner. Der Kritiker kann ihn nur zu gut verstehen, dennoch schiebt er vorsichtig einige Argumente ein, wie es denn passieren könne, dass man so etwas doch ausstellt. Mit sachlicher Information zum Thema beginnt nur einer der Autoren. Ein anderer hebt mit dem Wortwitz an, es sei doch pover mit der Kunst bestellt. Der Witz enthält bereits sein Kunsturteil. Soweit der Auftakt.

2. *Zur ersten Reaktion:* sie lässt sich an den Spässen, am Ärger, «Achselzucken» in Worten oder Stosseufzern über die «Neu-neuer-am-neusten-Neurose» ablesen. Dergleichen ist besonders typisch für Tageszeitungskritiken: ein Kunstwissenschaftler würde es sich verbeissen. Im Massenmedium stellt sich jedoch der fühlende Autor ohne Scheu zwischen Sache und Leser. Seine Gefühlsreaktion weckt dann oft Interesse für die Ursache. Man fragt sich, warum seufzt Herr XY? Folglich liest man in der Hoffnung weiter, *seine Gefühle* zu begreifen, und nicht so sehr, *das* zu verstehen, was die Ausstellung zeigt.

3. *Zur kritischen Methode:* fast alle Kritiker stellen sich der Aufgabe, dass es eine neue Kunstrichtung zu definieren gälte. In der Deutung der «arte povera» sehen sie ihre Hauptaufgabe. Dafür eignen sich verschiedene Methoden, beispielsweise die der *Beschreibung*, durch die ja zugleich auch eine Sache bestimmt wird. In diesem Falle allerdings glaubt der Kritiker nur seinen Augen, jedenfalls dann, wenn er eine definierende Beschreibung nicht mit Zusatzinformationen vergleicht oder anreichert. Er ist dann selbst Identifikationsobjekt des Lesers, denn an seiner Stelle soll nun der Leser wahrnehmen. Im Falle

der hinzugezogenen Kritiken bleibt aber jegliche Beschreibung aus Raummangel in der Zeitung nur fragmentarisch. Andeutungen genügen. – Eine weitere Methode ist der *Spott*: die beteiligten Künstler seien Narren – ein altes Vorurteil, das erst durch die Weihen von Museumsankäufen oder Buchvermeldungen verdrängt werden kann. Mit Ironie lässt sich die Unsicherheit des Kritikers verdecken. Sie stellt ihn als den wahren Kenner dar. – Eine dritte Methode ist es, *sich an die Worte des interviewten Organisations zu halten* (in diesem Fall Wim Beeren). Man gibt dann die Erklärungen des Kompetenteren wieder und enthält sich eigener Erläuterungen. Sechs der neunzehn Kritiker machten davon Gebrauch.

4. *Das Angebot an Informationen und Erklärungen:* inhaltlich geben die Definitionen der neunzehn insgesamt mehr her als die Erklärung der erwähnten Enzyklopädie. Aber man muss schon alle Kritiken zusammennehmen, denn die einzelnen bestehen nur aus sehr kurzen Bemerkungen und Ansätzen zu Begriffsbildungen. Da wird beispielsweise der krasse Gegensatz zur «Minimal Art» hervorgehoben, das Weiche, softartige der Materialien konstatiert, der Dualismus Natur-Kultur erwähnt, vor Mystifikationen gewarnt, die man in den Objekten zu entdecken meint, der Prozesscharakter vieler Werke angesprochen, romantische Züge werden festgestellt, die Bedeutung des Gewöhnlichen und die Sensibilität für das Alltägliche wird beschrieben, eine Neigung zum Absurden und eine aggressive Haltung gegenüber dem Publikum erkannt und schliesslich erklärt, dass viele der Kunstwerke entweder nur eine Idee oder nur eine Geste vermittelten. In keinem Fall wird der eingangs angesprochene «Normalverbraucher» mit weiterreichenden Deutungen befriedigt: es bleibt zumeist bei einer Reihe von Schlagworten.

5. *Das Angebot an Identifikationshilfen:* nicht wenige Kritiker wenden sich an das Nationalgefühl des Lesers. Sie berichten ausführlich über die geringe Anzahl der niederländischen Vertreter in der Ausstellung und vergessen in diesem Fall auch nicht, die Namen der Künstler zu nennen, während sie sonst keine weiteren aufführen. Das Auswärtige ist weniger wichtig als die Tatsache, dass aus dem eigenen Stall Leute zu einer international besetzten Schau ausgewählt wurden. Humor, Klatsch am Rande und der Umgang mit dem Leser auf Du und Du sind weitere Identifikationshilfen. Auch kommt es vor, dass ein Kritiker seinen Leser zur Do-it-yourself-Methode auffordert. Damit gibt er zu erkennen, dass er der Happening-Ideologie noch verhaftet ist, mit der diese Kunst eigentlich nichts mehr zu tun hat. Die bekannte Forderung: jeder Mensch ein Künstler, die schon Mitte der sechziger Jahre von den Kritikern absurd gefunden wurde, muss dem Leser bekannt vorkommen und dient ihm auch hier wieder als Identifikationshilfe, um sich bei den Neuheiten zurechtzufinden.

6. *Zur Urteilsfindung:* aus dem bisher Gesagten lässt sich herauslesen, wie das jeweilige Urteil ausfällt. In zwölf von neunzehn Fällen ist es negativ. Dass man es hier mit «grosser Kunst» zu tun habe, findet nur ein Kollege. Die übrigen sechs reagieren neutral. Die Argumente, die zum Urteil führen, sind allerdings sehr verschieden: man findet den niederländischen

Beitrag zu klein; konstatiert eine verdächtige Vorliebe für Mystisches; meint, alles sei schon zu Dada-Zeiten dagewesen; die Ausstellung sei sympathisch, aber langweilig; die Auswahl willkürlich, die Basisidee undeutlich; es handle sich um einen «snobistischen Indianerclub»; die Künstler seien arrogant und narzistisch; die Kunst werde entheiligt; das Ganze sei ärgerlich oder nur formalistisch; nur l'art pour l'art; alles wie gehabt: der Kunsthandel werde sich darum reissen. Soweit die negativen Urteile. Die positiven berufen sich auf ein grösseres Mass an Freiheit: «Jedes Mittel muss benutzt werden können, auch das Absurde muss möglich sein!», ruft beispielsweise ein Kollege aus. Unruhe zu stiften sei heilsam, die Verfremdung bekannter, aber so im Museum gezeigter Dinge sei bedeutsam. Einer meint treuherzig: viele der ausgestellten Werke seien bereits von einem bedeutenden Sammler gekauft, und der müsse es ja schliesslich wissen. – Auffällig oft kommen diese Urteile ohne vorherige Argumentation zustande. Erstaunlich ist beispielsweise das Ergebnis eines Kritikers, der sich zwar am gründlichsten mit der «arte povera» auseinandersetzt, dann aber doch meint, ein Völkerkundemuseum mit dörflichem Gerät sei eigentlich das gleiche, darum sei die Ausstellung so besonders langweilig. Ein anderer findet, das Museum gleiche einem Flohmarkt.

Zieht man nun die eingangs erwähnten drei Rechtfertigungen für die Kunstkritik von Bauer, Stubbs und Lippard hinzu, so ergibt sich folgendes Bild: Wer sein Urteil auf einer Assoziation basiert – Flohmarkt, Dorfmuseum – meint, dass der Massstab im visuellen Gedächtnis läge. Aber statt die Assoziation nun dem Kunstbegriff zuzuführen und nach der philosophischen Basis des Unterschiedlichen zu fragen (Was hat das allzu Bekannte, Triviale nun im Kontext von Kunst zu bedeuten?), bleibt es bei der blossen Assoziation. Sie dient allenfalls der Abwertung: weil man ja Gleiches schon sah, kann diese Kunst nichts taugen. Damit wird im Grunde konstatiert, dass diese Kunst keine sein könne, da sie keine Veränderungen brächte. Man wird sich erinnern, dass gerade Lippard vom Kunstkritiker erwartet, dass er Veränderungen im Laufe der Geschichte feststellen solle.

Wer nun sein Urteil auf die Anzahl von Landsleuten innerhalb einer internationalen Ausstellung basiert, ist Patriot und meint, dass Vaterlandsliebe, ein Gefühl also, den Ausschlag gäbe und nicht der Geist. Es war Hermann Bauer, der vom Kunstkritiker erwartete, dass er sich als Individuum zwischen Kunstwerk und Publikum stellen solle. Wie lässt sich ein Individuum eher erkennen als an seinem Gefühl?

Wer dagegen sein Urteil auf die Belange des Kunsthandels oder auf das Mass an künstlerischer Freiheit stützt, hegt vor allem, wenn auch unterschiedliche, kunstsoziologische Interessen. Auch Al Stubbs erklärte die Arbeit des Kritikers als die eines Rufers in der Wüste, der vor gefährlichen Tendenzen innerhalb der Kultur beizeiten warnen müsse, und meint, dass der Kritiker vor allem die Autonomie des Künstlers beschützen müsse.

Versucht man aus allen Kritiken einen Kunstbegriff zu destillieren, so ergibt sich für ein imaginäres Lexikon folgende Definition, von der dann die Massstäbe zur Bewertung abgeleitet werden können. Kunst muss amüsieren, sie muss originell sein, dabei ernst und bedeutsam, verständlich für jeden, keinen mystischen Charakter zeigen, und sie muss Unruhe stiften. Die Anwendung dieser Massstäbe findet sich in den neunzehn Kritiken wieder.

Der an dieser Tagung oft genannte Wunsch nach mehr Betroffenheit des Kunstwissenschaftlers, nach einem Quentchen mehr an subjektiver Erfahrung, sollte nicht dazu führen oder verführen, dass nun auch die Kunstwissenschaftler von den Kritikern die Neigung zur Äusserung von Vorurteilen übernehmen. Vielmehr kann es doch auch in Zukunft nur darum gehen, Argumente zu verantworten und ihre ideologischen Bindungen offen zu legen. Überall dort, wo der Kunstwissenschaftler beschreibt und von seinen Kunsterlebnissen Zeugnis ablegt, ist er selbstverständlich dem Kunstkritiker nahe. Aber ich meine, dass gerade der Kunstwissenschaftler sich dann vom Kunstkritiker unterscheidet, wenn er die ideologische Bedingtheit seiner subjektiven Wahrnehmungen und Urteile mitdiskutiert und verantwortet und auf diese Weise den Standpunkt des Aufklärers nicht aufgibt.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Alle neunzehn Kunstkritiken sind im Archiv des Stedelijk Museums in Amsterdam einsehbar. Aus Platzmangel können sie hier nicht aufgeführt werden.
- <sup>2</sup> *Kunst van nu. Encyclopedisch overzicht vanaf 1960*, Amsterdam/Brüssel 1971, S. 22/23.
- <sup>3</sup> HERMANN BAUER, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München 1976, S. 34–36.
- <sup>4</sup> ALBERT DRESDNER, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang mit der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1968.
- <sup>5</sup> AL STUBBS, *The Foundation of Criticism*, in: *Flash Art*, Febr. April 1978, S. 228/229.
- <sup>6</sup> LUCY L. LIPPARD, *Changing, Essays in Art Criticism*, o.O. 1971, S. 23–34.