

Schweizer Kunstkritik in den siebziger Jahren

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **46 (1995)**

Heft 1: **Die siebziger Jahre = Les années 70 = Gli anni '70**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394011>

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.

Schweizer Kunstkritik in den siebziger Jahren

Das Gerede von der Krise der Kunstkritik geht wieder um. Die neuste Umfrage in den USA unter Museumsdirektoren, Kuratoren und Universitätslehrern, Lesern von Rezensionen in Kunstzeitschriften, zeigt, dass die Überzeugung wächst, Kunstkritik bewege sich von begrifflicher Klarheit zur Undurchsichtigkeit, von der Vermittlung deutlich umrissener Urteile zu einer breiigen Neutralität¹. Die mangelnde Bereitschaft der Kritiker zur dezidierten Stellungnahme erkläre sich durch die Belanglosigkeit der Produkte kreativen Schaffens selbst. Es sei die mittelmässige, mit sich selbst beschäftigte Kunst, welche die Beliebigkeit der Rezensionen fördere. In einer Zeit des erklärten Versagens der Kunstkritik lohnt sich der Blick zurück zu besseren Tagen, in eine gar nicht so ferne Vergangenheit, als der schreibende Vermittler angeblich noch Brücken zwischen den Künstlern und dem Kunstpublikum schlug. Bei der Analyse der Zustände während der siebziger Jahre in der Schweiz wird uns eine untereinander nur lose verbundene Gruppe junger Kritiker und Kritikerinnen auffallen, die von der Bedeutung der Kunst für Gesellschaft und Leben überzeugt war und diese einem breiteren Publikum darlegen wollte.

Kunstkritik und Kunsttheorie

Es scheint sich in jüngerer Zeit eine andere Tendenz zu bestätigen: je kryptischer der Umgang mit Kunst in der Fachliteratur ist, desto leichter und unterhaltsamer soll dem Leser der Zugang zur Kunst in der Tagespresse gemacht werden. Entwicklungen, die mannigfaltige Ursachen haben und nicht notwendig miteinander in einem kausalen Verhältnis stehen; dennoch lassen sie sich nicht gänzlich voneinander trennen. Im besten Fall werden innerhalb jener Publikationen, die sich an ein spezialisiertes, gut informiertes Publikum richten, jene Methoden, Theorien und Meinungen entwickelt, die in einer etwas weniger elaborierten Form auch von den Kunstkritikern der Tagespresse und den visuellen Medien adaptiert werden. In einer solchen Situation wären die schnell arbeitenden Kritiker der Massenmedien bei ihrer Sinn- und Urteilsfindung nicht mehr allein auf sich gestellt, auch

müssten sie sich nicht auf die Presseinformation von Galerien und Museen abstützen. Sie könnten auf dem bereits vorhandenen Fundament, gelegt von langsam arbeitenden Spezialisten, aufbauen und ihre eigene Interpretation weiter in eine Richtung, die ihrem geistigen und emotionalen Temperament entspräche, vorantreiben. Durch die Zusammenarbeit zwischen den Kritikern der Fachliteratur und der Tagespresse würde das Selbstvertrauen der Journalisten gestärkt, sie könnten sich besser gegen die Forderungen ihrer Presseorgane, Sensationen für den Augenblick zu liefern oder zu schaffen, zur Wehr setzen².

In der Schweiz, wo es mangels entsprechender Lehrstühle und Hochschullehrer bis in die achtziger Jahre keinen wissenschaftlichen Zugang zur Kunst des 20. Jahrhunderts gab, musste sich jeder Kritiker, manchmal auch ohne den Rückhalt einer Universitätsausbildung, seinen eigenen Weg zu den aktuellen visuellen Manifestationen bahnen. Es waren häufig die gleichen Autoren, welche die wenigen Fachzeitschriften für Gegenwartskunst (Du, Kunst-Nachrichten, Kunst-Bulletin u. a.) und die Tagespresse mit Artikeln belieferten. Der Unterschied zwischen den beiden Publikationsformen war deshalb relativ gering.

Hier wie dort, innerhalb der «Unterhaltungs»- wie der Fachliteratur, gab und gibt es in der Schweiz wenig Raum für methodologische Experimente, theoretische Überlegungen, Reflexionen über Funktion und Vorgehen der Kunstkritik. Das Problem mangelnder theoretischer Grundlagen war in der Dekade nach den 68er Unruhen auch den Schweizer Kunstkritikern bewusst. Sie glaubten noch an den aufklärerischen Auftrag der Kunst und an die Notwendigkeit einer Theorie zu dessen Vermittlung.

Als Marie-Louise Lienhard am Ende dieses Jahrzehnts mit Unbehagen feststellte, dass «ein Zeitalter des Misstrauens, der Hilflosigkeit gegenüber dem Bild» angebrochen sei, dass die Theoriegläubigkeit der Vermittler auf die Künstler übergreife und im Bereich der bildenden Kunst die verbale Kommunikation die Oberhand erhalte³, stiess sie auf heftigen Widerspruch. Fritz Billeter vertrat die Ansicht, dass Theoriefeindlichkeit schwere Folgen für das gesamte Kunstleben haben könne,

denn das gehaltvolle Kunstwerk setze sich nicht ohne Hilfe der Kenner durch. Bedeutende künstlerische Objekte seien keine «bunten Ostereier», die sich mittels des Instinkts auffinden liessen: «Ohne Theorie geht es nun einmal nicht, sonst kommen wir im praktischen Bereich ins Taumeln und ins Fortwursteln von Fall zu Fall.»⁴ Peter Killer sah in der fehlenden theoretischen Fundierung der Kunstkritik ein spezifisch schweizerisches Problem, da hier Kunsttheoretiker nicht nur kein Gehör fänden, sondern gar nicht erst vorhanden seien: «Die Misere liegt hierzulande nicht im Zuviel-Denken, sondern im Zuwenig-Denken, aber auch im Zuwenig-Wissen und im Zuwenig-Schauen.»⁵

Ohne theoretische Stütze des kritischen Handwerks ist die Gefahr gross, dass Kritiker sich damit begnügen, einen Künstler anhand gewisser formaler Eigentümlichkeiten einem der vielen bereitgestellten künstlerischen Schulen und Richtungen zuzuordnen. «Der kleinste Ansatz eines Stilkennzeichens ist Grund genug, das Phänomen stilistisch zu kategorisieren», bemerkt Theo Kneubühler 1976. Die Sprache der Kritiker taste sich einzelnen Formmerkmalen entlang, zerlege das sinnliche Ganze eines künstlerischen Phänomens in begriffliche Einzelteile und beraube es so seiner utopischen Energien⁶. Im Zeitalter der «Subjektivierung» und der «individuellen Mythologien» müsse das, was zunächst gleich aussieht, als «Ungleichheit» erfahrbar gemacht werden. Der Kritiker solle keine Angst davor haben, das Kunstwerk könne durch seine Vereinzelung an kollektiver Bedeutung einbüßen. Es war damals wie auch heute oft die Meinung zu hören, dass in Zeiten fehlender Übereinkünfte das Besondere von allgemeinem Wert sei.

Die Tätigkeit des Kritikers in seiner mehr rational wissenschaftlichen Prägung auf Formanalyse, Vergleich und das Entdecken von Zusammenhängen zwischen auseinanderliegenden Kunstwerken angelegt, verlor an Bedeutung. Wo alles für sich steht, singulär ist, macht sich derjenige, der das Getrennte zusammenführen will, lächerlich. Dafür ist der orakelnde Divinator umschwärmt; der «entdeckerischen Komplizenschaft» des Kritikers mit dem Künstler wird das Wort geredet⁷. Es wird dabei meist eine beschreibende Methode gewählt, die sich allerdings weniger mit der äusseren Form, mehr mit dem inneren Gehalt eines Kunstwerks befasst. Vertreter dieses Kritikerideals fühlen sich nicht dem Publikum verpflichtet, sondern dem einzelnen Künstler, dem einzelnen Werk. Sie glauben sie seien Partner des Schöpfers und merken nicht, dass sie sich durch die Isolierung des einzelnen Objekts ihm unterwerfen.

Kunstkritik als Beschreibung der Erscheinung

Wie schon angedeutet, ist die Kunstkritik in der Schweiz, und anderswo in Europa, in den siebziger Jahren durch das Streben zweier entgegengesetzter Schulen nach Vormacht gekennzeichnet. Das eine Lager hing der *deskriptiven* Methode an, das andere Lager kann man mit dem nicht abwertend verstandenen Adjektiv *ideologisch* näher bestimmen. Während die Anhänger der deskriptiven Kunstkritik an die Einmaligkeit des einzelnen Künstlers, des einzelnen Kunstobjekts glauben und sich diese Einmaligkeit im Umgang mit Kunst erscheinen lassen wollen, gehen die ideologischen Kunstkritiker von einer bestimmten Vorstellung von Sinn und Funktion der Kunst in der gegenwärtigen Gesellschaft aus; sie wollen in der einzelnen Kunstmanifestation etwas von dieser allgemeinen Bedeutsamkeit wiederentdecken. Im historischen Rückblick zeigt es sich, dass die deskriptive Methode spätestens im Laufe der achtziger Jahre über die ideologische triumphierte, nicht zuletzt, weil sie sich leichter in die Werbestrategien des Kunsthandels integrieren liess. Wünschenswert ist es, dass sich die Kritiker beider Parteien ihres Vorgehens bewusst sind, ihre Intentionen offen darlegen und diese mit den Intentionen von Künstler und Kunstwerk konfrontieren⁸.

Seitens der ideologischen Kunstkritik, nicht zuletzt an der marxistischen Kunstlehre, der Kontroverse zwischen Brecht und Lukacs und der kritischen Theorie der Frankfurter Schule mit den Wortführern Theodor W. Adorno und Ludwig Marcuse geschult, wurde zu Beginn der siebziger Jahre die generelle Ausrichtung der aktuellen Kunst abgelehnt. Philosoph und Kunsttheoretiker Hans Heinz Holz war einer der profiliertesten Persönlichkeiten innerhalb dieses Lagers, das in der «Zürcher Gewerkschaft für Kultur, Erziehung und Wissenschaft» ein Sammelbecken hatte. Künstler wie Hugo Schuhmacher, Kunstvermittler wie Guido Magnaguagno und Kunstkritiker wie Fritz Billeter waren Mitglieder dieses Zusammenschlusses. In einem «Pamphlet» der Gewerkschaft ist zu lesen, dass die Kunst der Avantgarde dekadent sei, da sie nichts «Positives», nichts «Gesellschaftsrelevantes» enthalte, dass sie «nur die perverse Sensationslust einer schmalen Elite befriedige» und dass «im Kapitalismus die Kunst ihre ursprüngliche Funktion als Vermittlerin geistig-sinnlicher Erfahrung» von kollektivem Wert verloren habe⁹. Da sich die Avantgarde nur an die vermögende Elite wende, verwandle sich Form und Inhalt der von ihr in die Welt gesetzten Kunstwerke zu «kleinbürgerlichem Gefühlskitsch» mit «pseudorevolutionä-



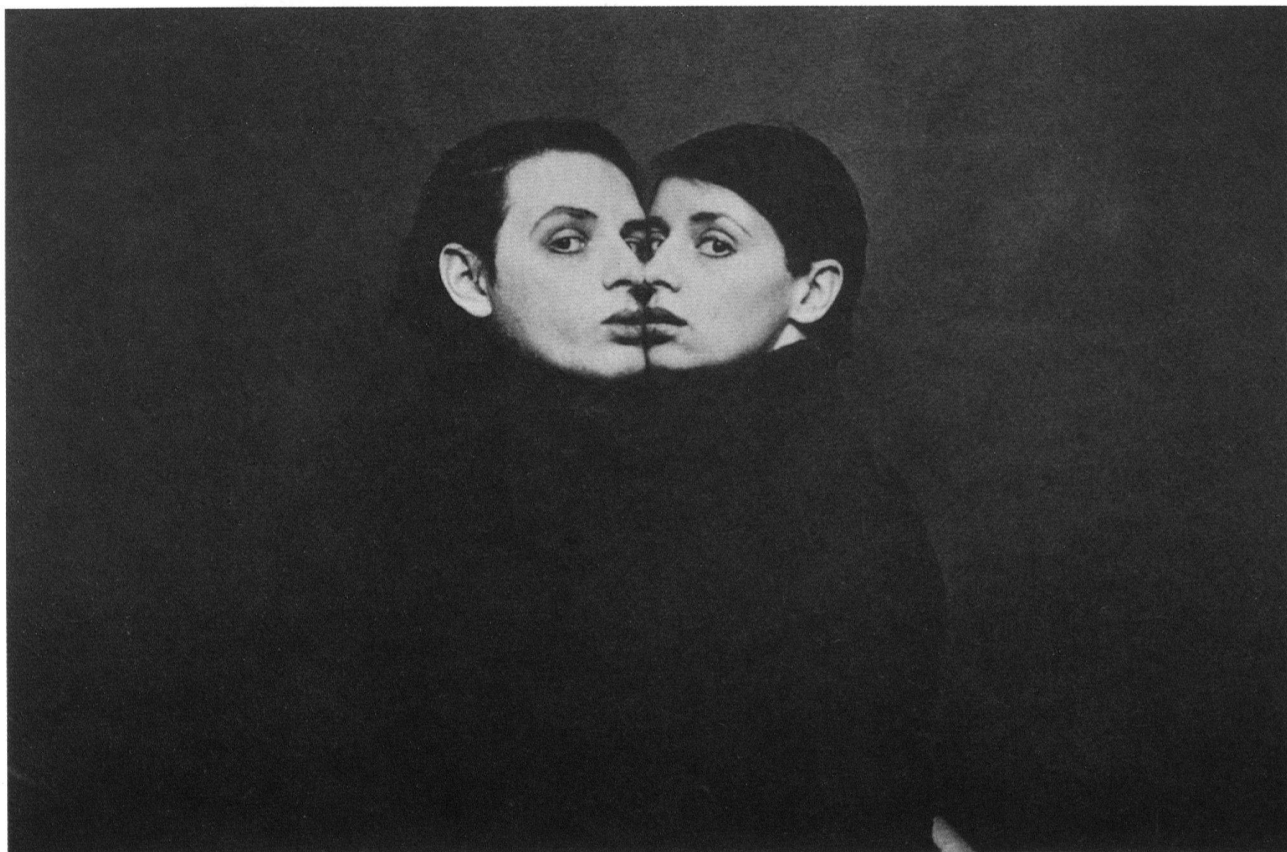
1 Franz Gertsch, *Franz und Luciano*, 1973, Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 198×298 cm. Kunsthaus Zürich.

rer Attitüde». Die Folge: «Depravierung des Kunstwerks zur Ware»¹⁰.

Es war klar, ohne dass es immer explizit formuliert wurde, dass sich das Verdikt aktueller Kunst gegen Künstler richtete, die von Harald Szeemann und Jean-Christophe Ammann in Ausstellungen in Bern und Luzern vorgestellt und an der 5. Kasseler Dokumenta im Jahre 1972 unter dem Stichwort «individuelle Mythologien» zusammengefasst wurden. Es ist von daher verständlich, dass Jean-Christophe Ammann selbst den Angriffen der ideologischen Kunstkritik entgegentrat. Neben seiner Tätigkeit als Museums- und Ausstellungsleiter betätigte er sich in den sechziger und siebziger Jahren regelmässig als Kunstkritiker. Er sah sich als Partisane, ganz auf der Seite der künstlerischen Avantgarde, im Kampf gegen die nachhinkende öffentliche Meinung und eine durch fixe Kunst- und Wertvorstellungen geleitete Kritik; von daher kann er in der Schweiz als einer der Wortführer der deskriptiven Methode angesehen werden. Ammann stellte in einer 1972 vorgetragenen Attacke «gegen die Verketterer der aktuellen Kunst» fest, dass die Kritiker an der aktuellen Kunst einerseits ein «generell gestörtes Verhältnis zur Kunst» besässen, andererseits aus «ideologischen Vorurteilen» alles ablehnten, was ihrer Auffassung von Aufgabe und Funktion der Kunst widerspricht¹¹. Ziel dieser Kritiker sei

es, das kapitalistische Gesellschaftssystem anzuprangern. Um dessen Dekadenz zu beweisen, stellten sie die Avantgarde in populistischer Manier als Symptom einer elitären Gesinnung bloss. Dort, wo Schwierigkeiten bei der Rezeption von Kunstwerken auftreten, so Ammann weiter, sei dies gerade ein Beweis für ihren «antizipierenden Charakter». Kunst müsse kraft ihres schöpferischen Potentials die gängige Vorstellung der Funktion von Kunst nicht bestätigen, sondern unterminieren; nur so könne sie immer neue Ansätze zur sinnlichen Wahrnehmung liefern.

Zwei der Angesprochenen, Roland Greter und Guido Magnaguagno, erwiderten den Angriff Ammanns, indem sie ihre Überzeugung bekräftigten, dass die «Dokumentakunst» die in der «abendländisch-bürgerlichen Kulturgeschichte» zu beobachtende Polarisierung in eine «Kunst der Künstler» mit «Ghetto-Charakter» und eine «für den Massenverbrauch bestimmte Produktion» beschleunige. «Ammanns elitäre Kunst einer Minderheit, auf kapitalistische Länder beschnitten, kann nicht mehr im Zentrum eines Interesses liegen, das sich an gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen orientiert.»¹² Und weiter heisst es in dieser Entgegnung, dass die Kritiker, die sich «um die Interpretation von Inhalten bemühen, wo offensichtlich keine vorhanden sind», Spielball des bür-

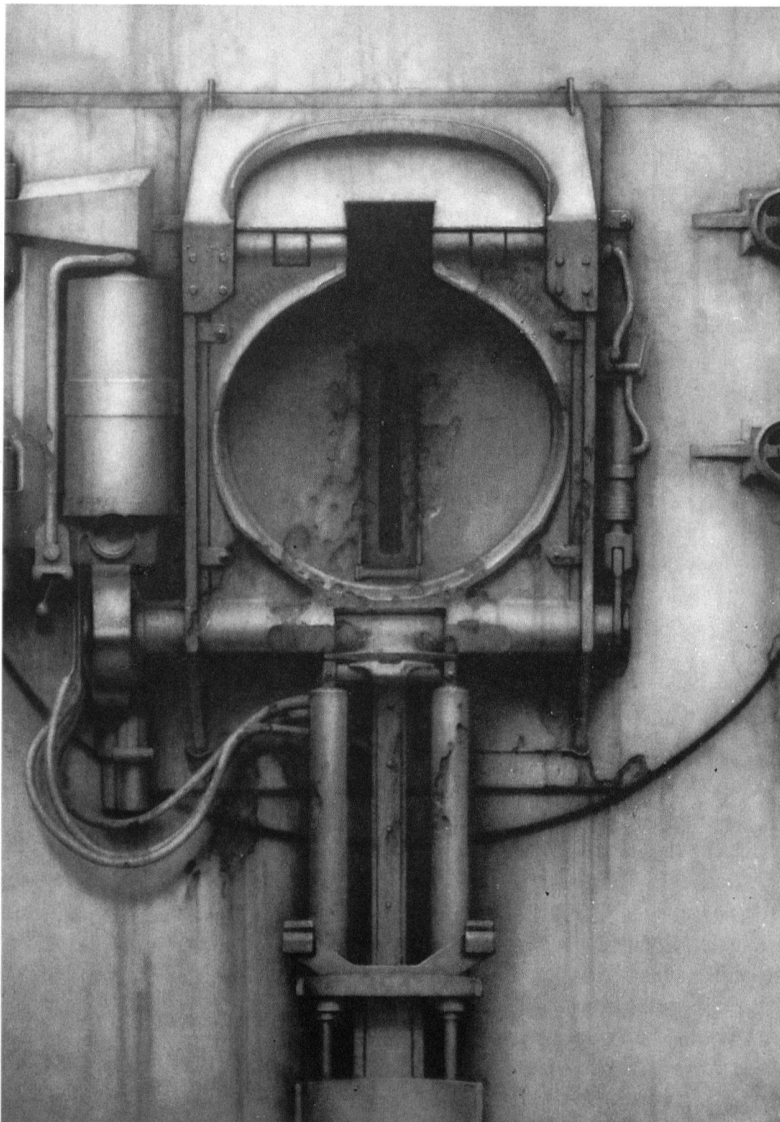


gerlichen Kunstbetriebs seien. Darauf antwortete Ammann, dass seiner Meinung nach der bildenden Kunst die unmittelbare Formulierung von Inhalten versagt sei, dass sie sich deshalb als Mittel der politischen Aufklärung im Gegensatz zu Fotografie und Film wenig eigne¹³. Innerhalb der gleichen kunsttheoretischen Debatte warf Werner Hofmann Jean-Christophe Ammann vor, er pflege, indem er sich auf die formalistischen eindimensionalen Pole der Kunst als einer «eigengesetzlichen Schaffung» zurückziehe, ein «romantisches Wunschbild»¹⁴. Unverkennbar ist, dass die deskriptive Kunstkritik die selbstreferenzielle Kunst förderte. Der zunächst trivial anmutende Schlachtruf hiess: «Es gibt keine Kunst ausserhalb von Kunst». So wie die Wissenschaften sich mehr und mehr vom Leben abwandte und sich mit ihrer Geschichte und ihren Methoden befasste, so habe sich auch die «Kunst in eine Reflexion der Praxis Kunst» verwandelt¹⁵.

Wie sahen die Kritiken von Vertretern der deskriptiven Methode in den siebziger Jahren aus? Notwendigerweise variierten Form und Aufbau solcher Analysen stark, da es ihr erklärtes Ziel war, sich dem Wesen und Inhalt der Kunstwerke, die sie besprechen, anzupassen, ihre Eigengesetzlichkeit aufzudecken. Um möglichst nahe bei der Sache zu bleiben, bietet sich eine Beschreibung des Objekt- oder

Ereignischarakters einer öffentlich zur Schau gestellten künstlerischen Manifestation an. Nur auf der Grundlage einer genauen Beschreibung, so das ungeschriebene Gesetz der deskriptiven kunstwissenschaftlichen Methode, darf man sich an die Interpretation wagen und in einem letzten Schritt ein begründetes Werturteil fällen. Hinter einem solchen Vorgehen verbirgt sich der Glaube, dass der Interpret, sobald das wesentliche Erscheinungsmerkmal hervorgehoben ist, wie von selbst vom Beschreiben zum Begreifen übergeht und den Leser auf diesem Weg mitzieht¹⁶. Die Kunstkritik in der Schweiz folgte in den siebziger Jahren solchen Überlegungen von Kunstwissenschaftlern nur zögernd. Seit dem zweiten Weltkrieg hatte sich, parallel zum Aufstieg der Konkreten Kunst, in der Schweiz die Überzeugung verbreitet, dass dem Gegenstand, dem Abgebildeten, in der Kunst an sich keine Bedeutung zukomme, dass das Abgebildete nur äusserlicher Anlass für die innerkünstlerischen Problemstellungen und -lösungen sei. Ein Photorealist wie Franz Gertsch erhält auf dem Hintergrund solcher Überlegungen erst an Bedeutung, wenn man weiss, dass er die Vorlagen zu seinen riesigen Ölgemälden nicht in der Natur, sondern in seiner Sammlung von Lichtbildern findet, also das Abbild eines Abbildes schafft¹⁷. Das Kunstwerk drückt nur noch sich selbst aus, weist nicht

2 Urs Lüthi, «Selfportrait», 1973, Fotografie auf Leinwand, 83×122 cm. Kunstmuseum Winterthur.



3 Hans Ruedi Giger, *Passage XXIV*, 1972, Acryl auf Holzplatte, 200×140 cm. Aargauer Kunsthaus Aarau.

über sich hinaus auf Lebensweltliches und kann auch nicht als Chiffre für die Psyche des Künstlers gelesen werden: «Martin Dislers Werk ist zweifelsohne schwierig und zwar deshalb, weil er die bildnerischen Mittel nicht als Ästhetisierung einer psychoanalytisch vgetragenen Symbolik versteht, sondern als Ausdrucksmöglichkeit einer unmittelbaren Bild- und Zeichnotation.»¹⁸

Die reine Formanalyse war auch innerhalb der deskriptiven Kunstkritik in Misskredit geraten. Während sich die Formalisten unter den Kunstwissenschaftlern um eine dauernde Differenzierung und Aufweichung der erstarrten Begrifflichkeit bemühten, verwendeten die Kunstkritiker Begriffe wie Farbigkeit, Linearität, Räumlichkeit, Explosivität und Dynamik, die für sich genommen zu leeren Worthülsen geworden waren. Statt der veralteten Formanalyse wurde auch in der Schweiz seit den sechziger Jahren eine Methode propagiert, von der man sich Wunder versprach: die Strukturanalyse. Diese Methode, unter ande-

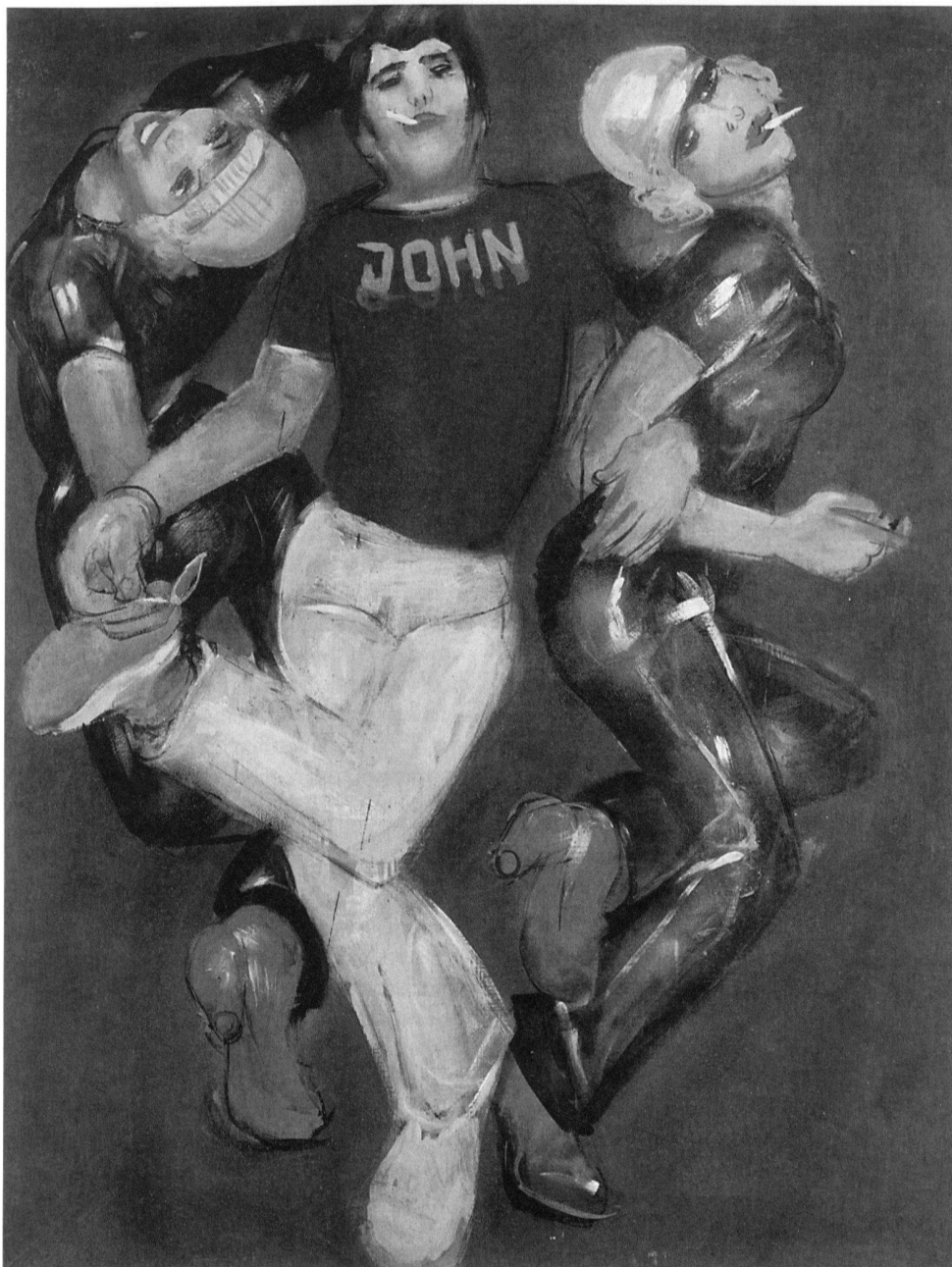
rem von Hans Sedlmayr, der dem «unorganischen» Geist der Moderne skeptisch gegenüberstand, entwickelt, hat sich nach Jean-Christophe Ammann innerhalb der Kunstgeschichte «als das adäquate Instrument zur wissenschaftlichen Erkenntnis» erwiesen, so dass es nur selbstverständlich sei, sie auch innerhalb der Kunstkritik zur Anwendung kommen zu lassen¹⁹. Gemäss Ammann fasst die Strukturanalyse das Kunstwerk «als etwas Totales, Autonomes» auf, dessen Bedeutung allein in ihm selbst liege²⁰. Durch eine enge Verknüpfung von Form, Inhalt und Sinn wird bei diesem Vorgehen versucht, das innere Gefüge des einzelnen Werkes nachzuzeichnen. Im Sinne Wilhelm Diltheys geht es darum aufzuzeigen, dass die verschiedenen Elemente eines Kunstwerks durch eine innere Beziehung auf ein übergeordnetes Ganzes miteinander verbunden sind. Jedem Auseinanderfallen der einzelnen Elemente eines Kunstwerks muss somit wieder ein synthetischer Akt des Zusammenfügens zur Totalität gegenüberstehen. Die Phase der Analyse ist innerhalb der kurzen Zeitungskritik von derjenigen der Synthese kaum zu trennen, was, wie folgendes Beispiel einer Kritik von Arbeiten Marianne Eigenheers zeigt, kein Nachteil sein muss: «Wir haben endlose heftige Mäander voller Energie vor uns – und diese sind wie Raubtiere, die zwar der Domteuse/Malerin aufs Wort gehorchen, ihr animalisches Wesen und ihre Gefährlichkeit jedoch nicht verloren haben. Wir sehen aber nicht nur diese eine Linie, dieses «Tier»: oft ist unter der meist dicht und zackig geführten eine zweite dünne, meist rund geführte Linie (und sie war die erste!) zu entdecken; ein beinahe ritueller Kampf zwischen zwei gefährlichen Tieren (sprich: Linien) verschiedenen Charakters findet statt. Damit noch nicht genug: In ihren neusten Werken deckt Marianne Eigenheer oft die untere «Kampfebene» mit weisser Farbe, lässt also die eine, meist die «sanftere» Linie verenden; und dann werden auch ganze Teile des Bilds, auch die stärkere heftige und dickere Linie mit grossen Farbflächen (Dispersion) gedeckt, als ob die Domteuse einen fleischfarbenen oder blutroten Vorhang über die eigentlich schrecklichen Kämpfe fallen lassen wollte.»²¹ Obwohl man sich an dem metaphorischen Sprachgestus dieser Kritik stossen mag, kann sie als löbliche Ausnahme angesehen werden. Im Gegensatz zu den theoretischen Setzungen erweisen sich viele andere deskriptive Kritiken als schematischer. Oft unterbleibt die eingehende Beschreibung der Oberfläche eines Bildes oder einer Skulptur. Wo dennoch auf die gestalterischen Elemente und die Darstellungsweise eingegangen wird, ist der Zusammenhang zwischen der Beschreibung und der Be-

deutung der Kunstwerke oft undeutlich. Der Sinn scheint sich nicht unmittelbar aus dem Geschauten, dem sinnlich Fassbaren, zu ergeben; ihm hängt etwas Magisches an, sein Entstehen bleibt meist das Geheimnis des einzelnen Interpreten. Der Leser ist aufgefordert, die angebotene tiefere Bedeutung des einzelnen Kunstobjekts als wahr zu akzeptieren, da der Weg dorthin selten nachzuvollziehen ist.

Gesellschaftliche Erkenntnisprozesse und das Kunstwerk

Die ideologische Kunstkritik sah in der Kommerzialisierung des Kunstbetriebs die Ursache für einen gedanklichen Substanzverlust des einzelnen Kunstobjekts. Kunst, die nur

noch als Geldanlage und Statussymbol dient, verliert gleichzeitig mit ihrer gesellschaftlich aufklärerischen Funktion auch ihre immaterielle Aura²². Es wird eine Kunst gefordert, die «Spiegelfunktion» hat: «also Strukturelles der zivilisatorischen Wirklichkeit findet sich strukturell in der Kunst-Wirklichkeit»²³. In der Massenproduktion (Multiples, Seriegalerie), im Einbezug des Alltagsgegenstandes ins Kunstwerk (Pop-Art), in der Partizipation der Zuschauer am Kunstereignis beim Happening sahen Kritiker Möglichkeiten, dass Kunst Leben reflektiert. Auch dort, wo Künstler sich auf persönlich Bedeutendes konzentrieren und sich mit individuellen Verhaltensweisen auseinandersetzen, etwas, was in der Violdiskutierten Ausstellung «Transformer» 1974 im Kunstmuseum Luzern besonders



4 Mario Comensoli, *John Travolta*, ohne Signatur und Datum, Acryl auf Holzfaserplatte, 130×100 cm. Banca del Gottardo, Lugano.



deutlich zum Ausdruck kam, können sich anthropologische Konstanten manifestieren und Umwelt überprüft werden. Eine zentrale Frage der ideologischen Kunstkritik der siebziger Jahre lautet: «Was sagt ein Kunstwerk über gesellschaftliche Zusammenhänge aus?» Dem Künstlerkollektiv der «Produzentengalerie Zürich» (Produga), das sich vornahm, die aktuellen Konflikte der gegenwärtigen Gesellschaft auf bildnerische Art zu formulieren und die Entfremdung zwischen Künstlern und Publikum rückgängig machen wollte, wurden Sympathien entgegengebracht²⁴. Wohl ahnte man schon da, dass sich die Integration der Kunst ins Leben als unerfüllbare Sehnsucht erweisen werde, dass Kunst nur im geschützten Raum des Museums blühen könne. Sobald es ein Kritiker wagt, das Kunstwerk als Teil gesellschaftlicher Erkenntnisprozesse zwischen Künstler und Publikum zu sehen, erhebt sich deshalb auch innerhalb des Lagers der ideologischen Kunstkritik Widerspruch. Zu Fritz Billeter's Buch über Hans Falk, 1975 im ABC-Verlag erschienen, bemerkt Theo Kneubühler: «Billeter hat sich gewissermassen gegen das Bild entschieden. Das Bild ist für ihn nicht Erkenntnismittel, das auf den eigenen Voraussetzungen beruht. Es ist nicht autonom und mithin unmoralisch. Das Bild kann nur das aussagen, was in der Gesellschaft und ihrem System liegt. Formale Analysen und konsequente Auseinandersetzungen mit den Formmitteln fehlen.»²⁵

Die ideologische Kunstkritik führte in den siebziger Jahren einen heftigen Kampf für die «Kunst am Bau» und die «Kunst im öffentlichen Raum», glaubte man doch, durch künst-

lerische Manifestationen im urbanistischen Kontext auf das optische, kulturelle und gesellschaftliche Bewusstsein breiter Bevölkerungsschichten Einfluss nehmen zu können. Hier schien der Ort gefunden, wo die Künstler aus ihrer teilweise selbstgewählten Isolation heraustreten, ihre Anliegen öffentlich verteidigen und die zivilisatorische Umwelt mitgestalten konnten. Um dies zu erreichen, musste zunächst verhindert werden, dass sich die Kunst der in der Hochkonjunktur vom Profitgeist geprägten Architektur unterordnet. Künstler durften die bestehenden Zustände im Bauwesen nicht festschreiben, indem sie hässliche Bauten durch ihr Mitwirken ästhetisch aufwerteten. Die Zeiten da Kunst als «Aufsteckbroche» auf einem hässlichen Kleid angesehen wurde, zum blossen «Mobiliar» ohne «Erlebnisqualitäten» verkam, sollten endgültig der Vergangenheit angehören²⁶. Man sprach von «nichtintegrierender Kunst» und hoffte, dass diese neu Gedanken ins architektonische Ganze trage²⁷. Im nackten Asphalt und den unzähligen kahlen Hauswänden sah man die «Labors und Versuchswerkstätten», wo die Grenzen gestalterischen Tuns ausgelotet und wenn möglich ausgedehnt werden konnten²⁸. Gleichzeitig wurde davor gewarnt, die Kunst unvermittelt in die Öffentlichkeit zu katapultieren. Im Bereich der Schulen und Medien müsse eine eigentliche «Kunst-Promotion» betrieben werden, bevor oder während man die Produkte dem Markt überlasse.

Als die ersten schüchternen Versuche unternommen wurden, solche Ideen in die Tat umzusetzen, kamen aus den Reihen jener Kritiker, welche die Kunst vor der Instrumentalisie-

rung im politischen und kulturellen Kampf befreien wollten, heftige Anwürfe. Nachdem Robert Müllers «Fanfare» vor dem Kunsthaus Zürich aufgestellt worden war, stellte Ursula Isler fest, dass «dieses bisschen Marmorboden zu einem Parkplatz für Plastiken geworden» sei. Die Städter seien zu bewundern, die sich langmütig mit den architektonischen Unstimmigkeiten und künstlerischen «Verhässlichung» ihrer unmittelbaren Umgebung abfinden²⁹. Durch solche und weitere Kritiken von Fachkreisen, die bewusst oder unbewusst der bereits bestehenden stummen öffentlichen Meinung Wort gaben, war der Kampf der ideologischen Kunstkritik und der engagierten Künstler um eine veränderte Formung unseres täglichen architektonischen Umraums schon verloren, bevor er Früchte tragen konnte. Kein Wunder, dass Fritz Billeter in einer Antwort auf einen Artikel Ursula Islers, in dem sie ein weiteres Mal öffentlich aufgestellte Kunstwerke als «Fremdkörper» bezeichnete, zu einem verzweifelten Gegenangriff ausholte. «Kunst», die diesen Namen verdiene, sei zu allen Zeiten ein Ärgernis gewesen: «Gerade die bedeutende Kunst des 20. Jahrhunderts beunruhigt, ist im weitesten Sinn subversiv, stellt Machtverhältnisse in Frage oder entwirft Gegenwelten. Indem sie Anstoss erregt, deutet sie auf gesellschaftliche Spannungen und Umwälzungen hin.»³⁰

Nach diesem Schlagabtausch ebte die kunstkritische Debatte zwischen den Vertretern der diskursiven und ideologischen Methode ab. Der Kunstbetrieb boomte, Massen strömten den Museen zu. Wo die neuste Kunst von einer breiten Öffentlichkeit als Spektakel angesehen wurde, schien weitere Aufklärung weder nötig noch angebracht. Sobald sich jedoch die Euphorie gelegt hat, stellt man ernüchtert fest, dass das Verständnis des Publikums für die von Museen und Kritikern gepriesene neuste Kunst nicht gestiegen ist. Wo die Ereignishaftigkeit der Kunstveranstaltung wegfällt, reagiert es nach wie vor mit aggressiver Ablehnung oder Gleichgültigkeit.

Zusammenfassung

Da man vom einzelnen Kunstkritiker kaum eine dialektische Denk- und Schreibweise erwarten kann, ist es für die Vielfalt des kulturellen Klimas von Nutzen, wenn sich gleichzeitig verschiedene Kritikertypen gegenüberstellen. Die Kunstkritiker der siebziger Jahre in der Schweiz lassen sich grob in zwei Lager aufteilen. Während die Anhänger der «deskriptiven» Methode an die Einmaligkeit des einzelnen Künstlers glaubten und sich diese Unverwechselbarkeit im Umgang mit dem Kunstobjekt erscheinen lassen wollten, gehen die Ver-

treter einer «ideologischen» Kunstkritik von einer bestimmten Vorstellung von Sinn und Funktion der Kunst in der gegenwärtigen Gesellschaft aus; sie suchen in der singulären Kunstmanifestation etwas von dieser allgemeinen Bedeutsamkeit. Dank dieses Antagonismus kamen in diesen Jahren unterschiedliche Künstler (weniger Künstlerinnen) zur Sprache, Franz Gertsch, Urs Lüthi, Markus Raetz, Lieblinge der deskriptiven Kunstkritik, standen Maler wie Hugo Schuhmacher, Mario Comensoli oder Hans Ruedi Giger gegenüber, um nur bei Schweizer Beispielen zu bleiben.

Résumé

On ne saurait attendre des critiques d'art, pris isolément, qu'ils produisent une écriture et une pensée dialectiques. La coexistence, à une époque donnée, de plusieurs types de critique ne peut donc être que profitable à la traduction de la diversité d'un climat culturel. Dans la Suisse des années 70, les critiques d'art se répartissent *grosso modo* en deux camps. Alors que les partisans de la méthode «descriptive» affirment la singularité de chaque artiste et retrouvent cette unicité dans leur approche de l'objet artistique, les représentants d'une critique «idéologique», qui partent d'une analyse globale du sens et de la fonction de l'art dans la société contemporaine, sont au contraire à la recherche, dans chaque manifestation artistique singulière, des traits qui refléteraient cette signification générale. Grâce à cet antagonisme, de nombreux artistes (surtout des hommes) sont amenés à prendre la parole; enfants chéris de la critique descriptive, Franz Gertsch, Urs Lüthi ou Markus Raetz s'opposent à des peintres comme Hugo Schuhmacher, Mario Comensoli ou Hans Ruedi Giger, pour s'en tenir à des exemples suisses.

Riassunto

Poiché dal singolo critico d'arte raramente ci si può aspettare un approccio dialettico tra pensiero e scrittura, risulta utile ai fini del clima culturale variegato il contrapporre contemporaneamente diversi tipi di critici. In Svizzera i critici d'arte degli Anni Settanta si possono suddividere in due fazioni principali. Da una parte i sostenitori del metodo «descrittivo», che credevano all'unicità dei singoli artisti, la cui inconfondibilità volevano fare trasparire in relazione all'oggetto d'arte, dall'altra i rappresentanti di una critica d'arte «ideologica», i quali presuppongono un concetto preciso circa il senso e la funzione dell'arte nella società presente e ricercano nella manifestazione artistica singolare un riferimento a questo concetto generale. Grazie a questo antagonismo,

negli Anni Settanta vennero dibattuti artisti fra loro diversi (poco spazio venne invece dato alle artiste). Così Franz Gertsch, Urs Lüthi, Markus Raetz, beniamini della critica d'arte descrittiva, si contrapponevano a pittori come Hugo Schumacher, Mario Comensoli o Hans Ruedi Giger, per non considerare che gli esempi svizzeri.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. DIANA JEAN SCHEMO, *The Jabberwocky of Art Criticism*, in: The New York Times, Sunday, October 23, 1994.
- ² Donald Kuspit hat in der Tradition der Wirkungsästhetik den Kritikern wiederholt empfohlen, ihre geistigen und ideologischen Grundlagen, mit denen sie an ein Kunstwerk herangehen, zu reflektieren und dem Leser offenzulegen, nur so entgingen sie der Gefahr durch Weitergabe sogenannt «objektiver» Informationen zu Handlangern des Kunstmarktes oder zu Zulieferern des Sensationshungers der Massenmedien zu werden («promotional Criticism»). Vgl. hierzu *Art, Criticism, and Ideology*, in: DONALD KUSPIT, *The New Subjectivism. Art in the 1980s*, Ann Arbor 1988, S. 491–493.
- ³ MARIE-LUISE LIENHARD, in: Tages-Anzeiger-Magazin, 6. September 1980, S. 47.
- ⁴ FRITZ BILLETER, Tages-Anzeiger, 15. September 1980.
- ⁵ PETER KILLER, Tages-Anzeiger, 20. September 1980.
- ⁶ THEO KNEUBÜHLER, *Die Kunst, das «Ungleich» und die Kritik*, in: Kunst-Bulletin, 9, Nr. 10, 1976, S. 11.
- ⁷ Ebd., S. 12.
- ⁸ Mehr zum dialektischen Wechselspiel zwischen der Intention des Kunstwerks und der Intention des Kritikers siehe: DONALD KUSPIT, *Art Criticism: Where's the Depth?* in: DONALD KUSPIT, *The Critic is Artist. The Internationality of Art*, Ann Arbor, 1984, S. 75–82.
- ⁹ Das Pamphlet wurde abgedruckt in: *Plädoyer – Die Zeitung der Minderheiten*, Nrn. 3, 4, 5, 1972.
- ¹⁰ HANS HEINZ HOLZ, *Vom Kunstwerk zur Ware*, Neuwied und Berlin 1972, S. 37.
- ¹¹ JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, *Wider die Verketzerer der aktuellen Kunst*, Kunst-Bulletin, 5, Nr. 12, 1972, S. 1–4.
- ¹² ROLAND GRETHER und GUIDO MAGNAGUAGNO, *Denksport*, in: Kunst-Bulletin, 6, Nr. 4, 1973, S. 6.
- ¹³ JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, *Antwort an die «Denksportler»*, in: Kunst-Bulletin, 6, Nr. 4, 1973, S. 7.
- ¹⁴ WERNER HOFMANN, *Mehr Gelassenheit zum Thema der «Verketzerung»*, in: Kunst-Bulletin, 6, Nr. 4, 1973, S. 8.
- ¹⁵ JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, *Kunst im Spannungsfeld der Öffentlichkeit*, in: Kunst-Bulletin, 9, Nr. 7, 1976, S. 3.
- ¹⁶ Vgl. MARTIN GOSEBRUCH, *Methodik der Kunstwissenschaft*, München 1970, S. 58.
- ¹⁷ Vgl. JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, *Zu den Bildern von Franz Gertsch*, in: Kunst-Bulletin, 8, Nr. 3, 1975, S. 1.
- ¹⁸ JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, *Martin Disler*, Kunst-Bulletin, 9, Nr. 10, 1976, S. 7.
- ¹⁹ JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, *Methodologisches zur Kunstkritik*, in: Das Werk, 55, 1968, S. 113.

- ²⁰ Vgl. HANS SEDLMAYR, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, vermehrte Neuausgabe, Mittenwald 1978, S. 100–103.
- ²¹ HANS-JÖRG KUPPER, Basler Zeitung, 23. März 1979.
- ²² Vgl. THEO KNEUBÜHLER, *Kunst und Massengesellschaft und Kunst*, in: THEO KNEUBÜHLER, *Kunst: 28 Schweizer*, Luzern 1972, S. 1–6. Theo Kneubühler, einer der wichtigsten Kunstkritiker der siebziger Jahre in der Schweiz, versuchte den Brückenschlag von der ideologischen zur deskriptiven Kunstkritik.
- ²³ Ebd. S. 3.
- ²⁴ Vgl. CECILE MATZINGER, *Das Künstlerkollektiv Produga oder Künstler greifen zur Selbsthilfe*, in: Kunst-Bulletin, 9, Nr. 3, 1976, S. 1–5 oder IRMA NOSEDA, *Die Produzentengalerie Zürich, ein Experiment künstlerischer Selbsthilfe*, in: Kunst-Nachrichten, 11 (1975), S. 95–103.
- ²⁵ THEO KNEUBÜHLER, *Hans Falk – ein Maler und sein Werk im Buch*, in: Kunst-Bulletin, 9, Nr. 4, 1976, S. 2.
- ²⁶ PETER KILLER, *Kunst am Bau – zwischen Epigonentum und Utopie*, in: Tages-Anzeiger, Freitag, 13. Februar 1976.
- ²⁷ Vgl. DONA DEJACO, *Architektur-Kosmetik oder Bereicherung der Umwelt*, in: Luzerner Neueste Nachrichten, 6. Februar 1975.
- ²⁸ Vgl. PETER KILLER, *Kunst am Bau – Wohin des Weges?* in: Kunst am Bau, hrsg. von DONA DEJACO, REMO G. GALLI, PETER W. GYGAX (Hrsg.), *Kunst am Bau*, Zeitung zur Ausstellung, Künstlerische Gestaltung ETH-Hönggerberg, Rote Fabrik 1977.
- ²⁹ URSULA ISLER, *Unsichtbare Denkmäler*, in: Neue Zürcher Zeitung, Montag, 23. Januar 1978.
- ³⁰ FRITZ BILLETER, *Gelobt sei der Künstler als Unruhestifter*, in: Tages-Anzeiger, 10. Februar, 1981.

Abbildungsnachweis

1: Kunsthaus Zürich. – 2: Kunstmuseum Winterthur. – 3, 4: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. – 5: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

Adresse des Autors

Matthias Vogel, Dr. phil. I, Kunsthistoriker, Steinhalddenstrasse 73, 8002 Zürich