KUNSTKRITIKER-KONGRESS 1951

Die Kongresse der jungen internationalen Kunstkritikervereinigung AICA (Association Internationale des Critiques d'art) finden alljährlich, möglichst jedesmal in einem anderen Lande statt. ~~In diesem Jahr in Amsterdam~~ Und immer trifft man unter den neuen Gesichtern auch vertraute. Das sind die „Habitues" der AICA, Kunstphilosophen, welchen die Welt als solche zur Heimat geworden ist. Bestimmt werden wir das Land — diesmal war es Holland — nicht vergessen, nicht die weiten Dünen, die gedämpfte farbige Luft, die seltene Blumenkunst, den besonderen Reiz der über den etwas abgelegenen Grachten lagernden Stille Amsterdams, den weichen Himmel über den Kanälen von Delft, die Beschaulichkeit von Haarlem und Mastricht und auch nicht das in Silberduft der Dämmerung liegende Schloß Muiderlot, in dem für uns längst vergessene Musikinstrumente aufklangen. Doch indem wir dies sagten, erkennen wir schon, daß Reisen und die damit verbundene sinnenhafte Eroberung der Erde nicht Selbstzweck sein kann, sondern daß vielmehr hinter der äußeren Bewegtheit eine innere Bewegung, ja ein geistiger Beweggrund vorhanden sein muß. Dieses geistige Agens, das Jahr um Jahr so manchen, sonst an den Schreibtisch gebundenen Kunstbetrachter zum kunstkritischen Wandervogel werden läßt, hat seinen Niederschlag in dem diesjährigen Kongreß der AICA in Holland wiedergefunden. Etwa 250 Delegierte aus 18 Ländern waren gekommen, um die Freundschaft zwischen Kunstkritikern fremder Zungen zu pflegen und über die Entwicklung der abstrakten Kunst und der modernen Architektur, über die Psychologie in der Kunst, über die Möglichkeiten der Kunstgeschichte und der Kunstkritik, über die geschichtliche Bedeutung van Goghs, über die Organisation der modernen Kunst in Museen und über die Reproduktionsrechte zu sprechen. Die überreiche Themenwahl wirkte zunächst verwirrend; denn an sich genügte ein einziges Thema wie zum Beispiel „Psychologie der Kunst", um einen solchen Weltkongreß zu veranstalten, Eine kurze Übersicht über diese Tagung zu geben, wird durch die Tatsache erschwert, daß die erwähnten Hauptthemen von berufenen Rednern und bedeutenden Kennern der Materie unter vielfältigsten Aspekten in wirklich hervorragender Weise behandelt wurden. Es genügt, Namen wie Lionello Venturi, J. J. Sweeney, Paul Fierens, Raymond Cogniat und Herbert Read zu nennen, um die Leser davon zu überzeugen, daß es hier um eine im heutigen Sinne gültige Aussage ging. Dabei übertraf ein Mann, der heute wohl als erster Kunsthistoriker Frankreichs gelten kann, alle anderen; ich spreche von René Huyghe, Professor am College de France, der in freiem, überaus interessantem Vortrag Grundsätzliches in dichtester Prägung äußerte. Hier einige Fragmente aus der der Psychologie der Kunst gewidmeten Rede dieses ebenso leidenschaftlichen wie sachlichen Denkers:

> Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hat man in Sachen der Kunst die überlieferten Ideen kaum in Frage gestellt, deren folgsamer Diener man so lange ist, wie man ihrer nicht Meister wird, indem man frägt, warum sie überhaupt gedacht werden. Mehr und mehr zu formalen Gebilden erstarrt, führten sie zum Akademismus; der Relativität beraubt, ohne jede Vergleichsmöglichkeit, hatten sie die Verständnislosigkeit jedes anderen Versuches sowohl in der Entfernung wie in der Vergangenheit zur Folge, so wie es der Klassik mit der Gotik und der orientalischen Kunst erging.
>
> Der experimentelle und der historische Geist schließen jede dogmatische Stellung aus; sie haben, vom ästhetischen Standpunkt aus, an die Stelle der kategorischen und lehrhaften Feststellungen die psychologische Haltung gesetzt: welchen tiefen Wirklichkeiten entsprechen die Bedürfnisse sowohl des Schaffenden wie des Betrachters? Durch welche Umstände, durch welche Einflüsse sind die Geschmacksrichtungen und die Überzeugungen einer menschlichen Gruppe bestimmt?
>
> Aus dieser Stellungnahme hat die Kunstgeschichte bereits einen beträchlichen Vorteil gezogen; indem sie von nun an Seite an Seite und ohne vorgefaßte Meinung die verschiedensten Ausdrucksformen annahm, hat sie, indem sie die einschränkenden Grenzen der eigenen Untersuchung durchaus erkannte, jede ästhetische Erscheinung von Bedeutung nicht immer von ihrer Meinung aus gewertet. Die Kunstkritik aber und der Künstler schulden ihnen außerordentlich viel: es genügt vielleicht, daran zu erinnern, was der Okzident, seit etwa einem Jahrhundert, vom japanischen Holzschnitt und von der Negermaske gelernt hat. Aber die Kunstkritik müßte diesen Vorteil der materialmäßigen Ausweitung, die man der psychologischen Durchleuchtung der Kunst verdankt, mit ihren eigenen Methoden zu verbreiten suchen. In der Tat, alles beweist uns, heute noch, daß sie den leicht in sektiererische verwandelten dogmatischen Grundsätzen treu geblieben ist und von der Geschichte mehr Beweise als Belehrungen verlangt: der fast scholastisch gewordene Streit zwischen Abstrakten und Gegenstandslosen ist ebenso unfruchtbar wie der, in dem Ingres und Delacroix sich als Gegner bekämpften.
>
> Es ist hier nicht der Platz, alle die Vorteile zu erklären, die man beim Kunststudium von einer klar gefaßten und mit ihren neuesten Entdeckungen ausgerüsteten Psychologie erwarten kann; ich mache sie an anderer Stelle zum Gegenstand einer Lehre. Notieren wir lediglich, daß es sich keineswegs darum handelt, das Kunstwerk darauf zurückzuführen, als sei es nichts weiter als eine Entdeckungsform seines Urhebers, ein Vorwitz, der sich nur zum Schaden des Verständnisses der Kunst selbst und vor allem ihres plastischen Wertes auswirken würde. Aber der Kritiker würde seiner Aufgabe nicht würdig sein, wenn er nicht vor allem wüßte, daß jede Ausdrucksform, und mit um so größerem Recht die Lehre, die sie systematisiert, den oft mißverstandenen Beweggründen derer entspricht, die die Wirkung davon verspüren: innere Notwendigkeiten des Temperamentes, die den einen zum sinnlichen Ausdruck, den anderen zur Beobachtung oder zur innerlichen Konstruktion hinlenken; äußere Notwendigkeiten, die ihr Gewicht durch das Milieu, durch die Erziehung, durch die Einflüsse ausüben; ein gewisser aktueller Realismus zum Beispiel ist ganz offen von einer politischen Konzeption beherrscht.
>
> Es ist Sache sowohl des Kritikers wie auch des Historikers, wenn sie ihre Mission zu erfüllen glauben, sich seiner Beweggründe und ihres Ursprunges klar bewußt zu sein; aber der Kritiker muß hier, diese Grundlagen als bestehend vorausgesetzt, ein Werturteil hinzufügen, das, um wirksam zu sein, sich nicht auf einen Prozeß der Tendenz, sondern des Wertes gründet. Es ist lediglich Sache des Kritikers, abzuwägen, wieviel in jedem besonderen Fall die Tendenz der Feststellung des Wertes schädlich oder nützlich sein kann.

Am Ende seiner Rede erwies René Huyghe der Kunstphilosophie einen Dienst, indem er das Wort „Kunstwissenschaft" und die mit ihm verbundene Richtung als negativ zu wertende Erscheinung hinstellte und die Befreiung der Kunst von der Kunstwissenschaft verlangte. Der Vortrag von Huyghe wurde mehrmals von Ovationen unterbrochen, und es war nicht leicht für James Johnson Sweeney, Direktor des Museums für moderne Kunst in New York, nach diesem Erfolg das Wort zu ergreifen. Den geschliffenen Thesen Huyghes stellte J. J. Sweeney, einer der bekanntesten Kunstkritiker der Neuen Welt, ein klares Bild der amerikanischen Kunstphilosophie gegenüber, die an sich sonst der Abstraktion verhaftet bleibt:

> Die Kunst, ob es sich nun um Malerei, Bildhauerei, Musik, Architektur oder Tanz handelt, ist vor allem eine Sprache. Wie die gesprochene Sprache ist sie auf eine traditionelle, sich in beständiger Entwicklung befindliche Basis von Grammatik und Vokabularium gegründet.
>
> Ihren unmittelbaren Ausdruck findet man in ihren Worten, Worte, die wandelbare Bilder sind.

Eine Mitteilung ist nur mit Hilfe dieser bekannten und wandelbaren Bilder möglich; aber die Kunst (die letzten Endes ein Mitteilungsmittel für die Menschen unter sich ist) bewahrt sich ihre Frische nur durch Schaffung von neuen Bildern.

Für den Beobachter oder Hörer ist es schwer, ein neues, also noch unbekanntes Bild zu verstehen. Hier errichtet sich die Barriere gegen das Profane, und das gibt die zeitgenössische Kunst.

Aber für den Künstler ist es eine Gabe, aber auch eine Pflicht, solche Bilder zu schaffen, um eine beständige Erneuerung des Vokabulariums der Kunst zu sichern.

Eine Kunst lebt in ihren beständigen Schöpfungen von neuen Bildern, die zu ihrer Zeit zu allgemeinverständlichen Bildern werden.

Was in der bildenden Kunst schon seit langem zur Selbstverständlichkeit geworden ist: Abkehr von der Naturform, Hinwendung zum Ausdruck, zur Sinndeutung und das Ding auflösenden Formung, dies haben die Vertreter Hollands, die manches kluge Wort gesprochen haben, stark unterstrichen. Es schien sogar, daß sie durch ihre Reden und Veranstaltungen die Krise der abstrakten Kunst verschleiern wollten. Die retrospektive Ausstellung der Bewegung „De Stijl", die für uns im „Stedelijk Museum" von Amsterdam organisiert wurde, verdiente allgemeine Beachtung, aber diese historische Rückschau kann die Situation der abstrakten Kunst in Holland nicht retten. Die Tragödie der Abstrakten Hollands liegt im Fehlen des natürlichen Charmes etwa eines Klee. Die kollektive Nachahmung der mondrianischen Komposition schwächt nur die geschichtliche Bedeutung von Mondrian selbst. Im Erringen der Freiheit des Schauens, des inneren Schauens haben die abstrakten Holländer im Laufe der drei letzten Jahrzehnte keine Fortschritte gemacht. Dasselbe gilt auch für den holländischen Expressionismus, der an Ungeistigkeit leidet, nicht zu sprechen von den mangelnden formalen Werten. Keine Tiefe des Gefühls kann hierfür Ersatz bieten. Neben staatlichen Kollektionen zeigte die Kongreßleitung uns die wenig zugängliche Privatsammlung D. G. van Beuningen, deren Reichtum so groß ist, daß „Das Kunstwerk" noch in einem besonderen Artikel darauf zurückkommen wird.

Die nächste Tagung der AICA sollte in Mexiko stattfinden. Jorge J. Crespo de la Serna entwarf noch im vorigen Jahr in Venedig einen Plan, nach dem die mexikanische Regierung für die Mitglieder der AICA ein Schiff aus Mexiko nach Le Havre entsenden sollte, um sie dann kostenlos über den Ozean zu transportieren. Allerdings sollten sich die Kunstkritiker moralisch verpflichten, längere Berichte über Mexiko zu schreiben. Der Plan wurde von den Mitgliedern der AICA mit Begeisterung aufgenommen. Nun aber erschien de la Serna, der Präsident der mexikanischen Sektion des Verbandes, nicht in Amsterdam. Er sandte einen Brief, in dem er sich über die Interesselosigkeit der mexikanischen Regierung an der Kunstaktion beklagt. Er hoffe aber, daß Mexiko bald eine neue Regierung bekäme, die mit der Realisierung dieses Planes einverstanden sei. Hoffen wir es! Wäre es überhaupt nicht schön, wenn wenigstens einmal in der Geschichte ein Regierungsumsturz im Interesse der unschuldigen Kunstkritik durchgeführt würde?

Die Seele des Amsterdamer Kongresses war Madame S. Gille-Delafon, die Generalsekretärin der Association. Wohl hat sie keine Reden gehalten, aber ihre sensible Erscheinung bildete den liebenswürdigen Hintergrund aller Begegnungen. Beim Abschied äußerte sie ihre Freude darüber, daß die Kunstkritiker nun nicht mehr unter Einsamkeit leiden, nicht mehr verstreut und ohne jede Bindung leben, sondern mit Hilfe des Verbandes jetzt zu aktiver Zusammenarbeit berufen sind. Das gilt auch für die deutschen Gäste des Kongresses, die als Observateurs zum ersten Male an der Arbeit der AICA teilnahmen. Am Ende der Tagung wurde von Paul Fierens, dem Präsidenten der Association, die Bereitwilligkeit dargelegt, Deutschland nunmehr in diese internationale Körperschaft aufzunehmen und als gleichberechtigtes Mitglied anzuerkennen. Von den Gründungsmitgliedern der innerdeutschen AICA wurden danach Bruno E. Werner zum Präsidenten und Hanns Theodor Flemming zum Sekretär gewählt.

Aleksis Rannit

MAX ERNST, DIE PORTUGIESISCHE NONNE, 1950

AUSSTELLUNGEN

Die Ausstellung Max Ernst in Brühl

Das Barockschloß des Kölner Kurfürsten Clemens August mit dem Treppenhaus Balthasar Neumanns war bisher der einzige Kunstbesitz, auf den die kleine Landstadt Brühl bei Köln gepocht hat. Aber jetzt macht sie auch legitime Ansprüche auf Max Ernst geltend, denn der berühmte Maler der Surrealisten wurde 1891 dort geboren. Mit bewundernswertem Eifer und erheblichen Geldmitteln hat das Städtchen den Maler in Arizona für sich neu entdeckt, 110 Gemälde (zwischen 1920 und 1950) sowie mehrere graphische Zyklen in zwei Erdteilen aufgespürt und anläßlich des 60. Geburtstages von Max Ernst im Schloß Augustusburg bis zum September ausgestellt.

Der von Lothar Pretzell und seiner Frau (der Schwester Max Ernsts) betreuten Ausstellung ist es gelungen, eine dichte Entwicklungsübersicht zusammenzubringen. Sie beginnt — abgesehen von einigen expressionistischen Jugendsünden — mit den von ihm erfundenen „Collages" der Dada-Zeit in Köln (1919—21). 1922 nach Paris übergesiedelt, bereitete er mit Breton und anderen Literaten, die im „Rendezvous der Freunde" (1922) als Gruppenporträt in einer Mondlandschaft verewigt sind, die surrealistische Revolution vor. Es folgt dann die Reihe der Gemälde und „Frottages", in denen der Autodidakt Ernst mit altmeisterlicher Technik und größtem Raffinement die poetischen, geheimnisvollen oder grausenerregenden Protokolle aus der allmächtigen Welt des Traumes niedergeschrieben hat. Seit 1946 hat Ernst sich vom naturalistischen Surrealismus, wie er in den Grätenwäldern, Sonnenrädern über versteinerten Landschaften und — großflächiger und plakativer — auch in den Vogelbildern („Vogeldenkmal") zur Glaubhaftmachung des Unglaubhaften auftritt, entfernt und einem „abstrakten" Surrealismus zugewandt. Aber auch in diesen geometrisch geordneten Kompositionen, deren Präzision und Oberflächenkultur an die Kubisten erinnert, versucht er tiefer in die Schichten des Unbewußten einzudringen.

Eduard Trier