

Zeitschrift: Nebelspalter : das Humor- und Satire-Magazin
Band: 112 (1986)
Heft: 34

Artikel: Picasso war kein Scharlatan
Autor: Kishon, Ephraim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-610686>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.05.2025

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



EPHRAIM KISHON

Picasso war kein Scharlatan

(Randbemerkungen zur modernen Kunst)

5. Folge

Wie konnten Bilder einst sehr direkt Gefühle vermitteln und was löst dagegen die Rückführung der Malerei auf eine zweidimensionale Ebene noch aus? Wie kam es eigentlich zu dieser Entwicklung in der bildenden Kunst? In der heutigen Folge nimmt sich Ephraim Kishon dieser Fragen an und gibt seine Antworten.

Ähnlich bemerkenswert ist der Zeitvorsprung in der fortschrittlichen Landschaftsmalerei, die dem freischaf-

fenden Künstler die Loslösung von der Landschaft ermöglicht. Dazu zwei überzeugende Beispiele: zunächst die Winterlandschaft des in letzter Zeit in Mode gekommenen Flamen Pieter Brueghel, der laut Kritiken dem Beobachter das Gefühl von «bissiger Kälte und Isolation» vermittelt.

Wie besticht dagegen oben auf der nächsten Seite die warme, metaphysische Atmosphäre den Bewunderer des Acryl-Panoramas des japanischen Minimalisten Shusaku Arakawa, der den Horizont mit fesselndem Elementarismus auf die zweidimensionale Ebene zurückführt.

Hier muss man sich wirklich fragen: Wie hat die bildende Kunst eigentlich diese erfreuliche Entwicklung genommen?

Es begann um die Jahrhundertwende, als der Friede Europas schon wieder zu lange anhielt. Boheme-Kreise in Paris und sonstwo auf der Welt mit unerschöpflichem Freizeitreservoir beschlossen, die unbekümmerte Bourgeoisie aus ihrer lästigen Ruhe aufzurütteln. Mit derselben Motivation, die unsere Kinder treibt, wenn sie ihre Haare nicht schneiden und nicht waschen wollen, um Papi und Mami zu ärgern, erhoben sich die Boheme-Maler, streckten ihre

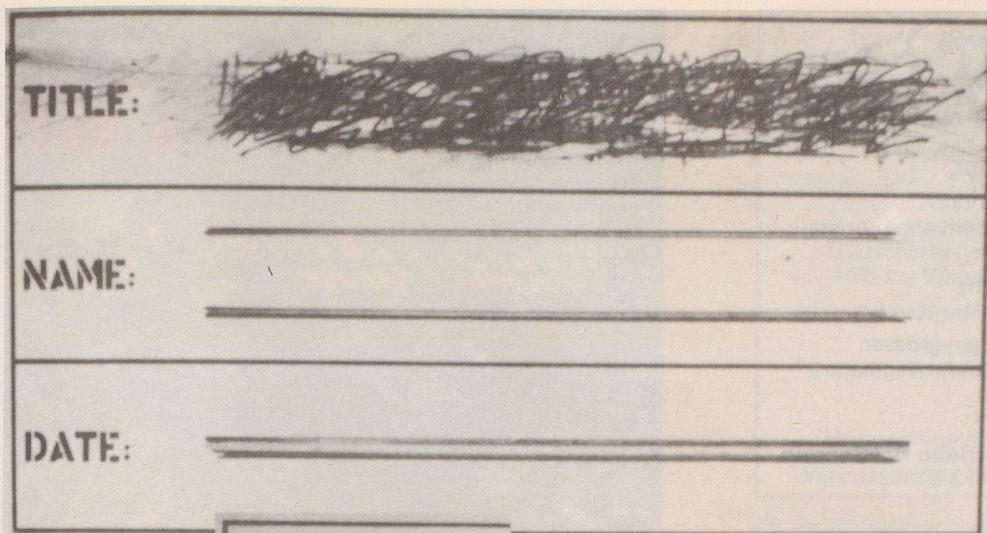


Pieter Brueghel d. Ä.
«Jäger im Schnee»,
Öl auf Leinwand, 1563



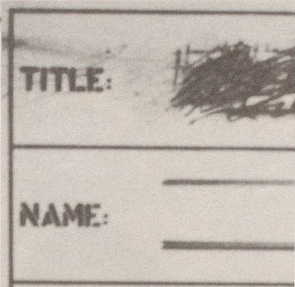
Detail

Öde und phantasielose
Malerei nach der Natur.



Shusaku Arakawa

«Landscape»,
Acryl auf Leinwand,
signiert auf der
Rückseite, 1969



Detail

Ideenreicher,
fesselnder
Minimalismus auf
zweidimensionaler
Ebene.

Zunge heraus und zeigten den ordentlichen Bürgern die lange Nase:

«Bäääh!»

Aber was geschah?

Kaum hatten sie ihre Zungen zurückgezogen, vernahmen die Bohemiens die sich überschlagenden Stimmen einiger Kunstexperten:

«Bravo! Euer dynamisches Bäh kündigt die Befreiungsepoche der allmenschlichen Kohärenz von ihrer perspektuitiven Entartung an!»

Die Kunstrebellen schauten erstaunt um sich, ob wirklich sie gemeint waren, zuckten mit den Schultern und machten nochmals «Bäh», diesmal schon mit einem progressiven Unterton. Daraufhin öffnete Peggy Guggenheim der neuen revolutionären Kunstrichtung die Tore ihrer «The Art of the Century Gallery» und schlug die hitzigen Trotzköpfe zu Rittern der Moderne. Rockefeller junior wurde grün vor Neid und gründete unverzüglich das New Yorker «Museum of Modern Art».

Die europäischen Museen beeilten sich, den Anschluss nicht zu verpassen, und schon bald hörte man das ohrenbetäubende Dröhnen einer Büffelherde: Die Massenhysterie der Moderne nach nagelneuen, unerschlossenen Visionen setzte zum Senkrechtstart an.

Am Anfang schufen Picasso und Braque den Kubismus, danach erschien das Futuristische Manifest von Tomaso Marinetti, gefolgt vom Dynamischen Konstruktivismus des Kasimir Malewitsch, der sich als konsequenter Suprematist bezeichnete, während Tristan

Tzara mit seinem Dadaistischen Programm die Szene eroberte, um die Novelty Art und Primary Structures indirekt zu inspirieren, die ihrerseits wiederum die Minimale Kunst des bekannten Meserabilisten Uwe Lansen hervorgebracht haben, zusammen mit dem chiffrierten Biomorphischen Stil und Pollocks Continuous Dynamic, die die ersten Schritte in die Richtung des Abstrakten Expressionismus unternahmen, der vom berühmten amerikanischen Kunstkritiker Harold Rosenberg lanciert und nicht wenig vom Conversion Phänomenon beeinflusst wurde, welcher wiederum in Joan Mirós Kosmischen Symbolen seine archetypischen Spuren hinterlassen hat, sowie der Knochenlose Aspekt und der Progressive Akademismus, die Jean Fautriers efferveszente Art Informale wesentlich geprägt haben, parallel mit dem White Writing von Marc Tobey, dessen künstlerischer Wunschtraum es war, sich in ein Molekül des freien Gases zu verwandeln, während Franz Kline sich im Parallel Development etablierte und die Gegenstandslose Farbvision dem absolut-abstrakten Impressionisten Wassily Kandinsky überliess, Hand in Hand gehend mit Antonio Tapes' sakraler Art Autre und Henri Michaux' Nichtformaler Abstraktion, inspiriert von Karel Appels lustvoller Cobra Club Conception und im besonderen von der Hard Edge Abstraktion von Mark Rothko, der sich gelegentlich mit dem über den Tundras schwebenden Windhauch identifizierte, um seinen Platz den mit Flat

Look kokettierendem Strukturalischen Stil von Frank Stellas' Post Painterly Abstraction zu überlassen, der natürlicherweise im Schatten des Expressionalen Abstraktiesen Henri Matisse gestanden war, wobei die Kontinuierliche Malerei des Propheten des Impulsiven Reduktionismus Robert Rauschenberg auch nicht übergangen werden darf, ebenso wie Lucio Fontanas monochrome Slashed Canvas und Yves Kleins mit Etheral Leim befestigte Immaterial Pictorial Sensitivity, die es ihm wiederum ermöglichte, statt mit einem Pinsel mit nackten Frauen zu malen, und der damit in enge Verwandtschaft zu David Hockneys Faux-Naïv und Robert Delaunays orgiastischem Orphisme rückte, zweifellos beeinflusst von Patrick Caulfields revolutionärem Cliché Painting und dem Synchronismus von R. B. Kitay, der sich als Hermetischer Künstler profilierte, ähnlich wie Claes Oldenburgs Totemismus, der den Ready Made Style inspirierte und nur einen Schritt von der seit langem aktuellen Organised Perception vom Apostel der Post-Pop-Art Roy Lichtenstein entfernt war und sich gleichzeitig an den Experimentalen Composer John Cage anschloss, der mit seiner Unfocusing Art erreichen wollte, dass jeder sein eigener Mozart werden könne, wie zum Beispiel der physiochrome Künstler Carlos Cruze-Diez mit seinen Trick-Pictures, der seinerseits als Vorläufer von Larry Revers Near Pop und dem Objektiven Realismus von George Segal sowie dem Kynetischen Künstler Jean Tinguely galt, der wiederum die erste Self-Destructive-Machine erzeugte, ein Kunstwerk, das sich selbst vernichtet, gefolgt von der durch den Kunstpapst Harald Rosenberg protegierten neonativen, aktivierten Malerei, dem Harmonisierenden Funktionalismus sowie Spontaneismus, Perceptualismus und Konzeptualismus, Uniformismus, Mechanofakturismus, Illusionismus, Synchronismus, Indeterminismus ...

Hilfe, ich kann nicht mehr ... Mit letzter Kraft erreiche ich Joseph Beuys' Plastisches Prinzip ...

Copyright für Picasso war kein Scharlatan beim Verlag Langen Müller, München/Wien

Fortsetzung über Beuys in der nächsten Nummer.

Zu Ephraim Kishons «Randbemerkungen zur modernen Kunst» sind bei der Redaktion und beim Autor schon zahlreiche Leserzuschriften eingetroffen. Eine Auswahl davon werden wir im Nebelpalmer nach Abschluss dieser Artikel-folge zusammenfassend veröffentlichen.