

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1960)
Heft: 1

Artikel: Abstrakt oder Gegenständlich?
Autor: Peterli, G.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623324>

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: 14.05.2025

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

ABSTRAKT ODER GEGENSTÄNDLICH?

Es war eine glückliche Idee des Kunstvereins für Graubünden, die diesjährige Ausstellung der Bündner Künstler im Kunsthhaus Chur mit einem Kurzreferat des jungen Kantonsschullehrers Prof. Dr. G. Peterli zu eröffnen. Was Prof. Peterli bei dieser Gelegenheit an grundsätzlichen Überlegungen zum Thema «Abstrakte oder gegenständliche Kunst» vortrug, verdient die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit; denn es wäre endlich an der Zeit, der Begriffsverwirrung mit allen Mitteln entgegenzusteuern. Wir freuen uns, unseren Lesern den Wortlaut des geistvollen Exposés vorlegen zu können.

Die neuralgische Frage im modernen Kunstgespräch lautet: «Abstrakt oder Gegenständlich?» Welche dieser beiden Möglichkeiten steht höher; welche ist vorzuziehen?

Darf ich mit einer Ketzerei beginnen? Mit der Behauptung nämlich, daß dieser Streit in der Art, wie er jetzt ausgefochten wird, müßig ist. Ich sage: in der Art, wie er jetzt ausgefochten wird. Diese Art ist nämlich eine hektische, gereizte und unwissenschaftliche. Viele, die sich zum einen hingezogen fühlen, meinen, sie müßten notwendig das andere verdammen; viele tun so, als ob Abstraktion und Gegenständlichkeit absolut unvereinbare Dinge wären; manche hadern fast mit jener Hartnäckigkeit, mit der man vor vierhundert Jahren um die Bekenntnisse gestritten hat, als bestünde nichts Verbindendes zwischen ihnen. Wer diese Haltung einnimmt, übersieht oder möchte übersehen, daß es unendlich viele Abstufungen gibt von der reinen Gegenständlichkeit bis zur reinen Abstraktion und daß ein Kunstwerk zwischen den Extremen stehen und trotzdem ein Kunstwerk sein kann. Jene Kunsthistoriker, welche nicht geneigt sind, die mannigfaltigen Erscheinungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts auf wenige Hauptmöglichkeiten und Hauptrichtungen einzuschränken, haben schon lange darauf hingewiesen, daß die sogenannte Abstraktion nicht nur in unserem Jahrhundert anzutreffen ist. Man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß alle große Kunst bis zu einem gewissen Grad abstrahiert; nur wurde diese Abstraktion in keinem der früheren Jahrhunderte so weit getrieben wie im unsrigen. Der Akt des Abstrahierens aber scheint zum Wesen der Kunst überhaupt zu gehören. Man kann ihn ganz verschieden benennen, als Stilisierung, Komposition, Übersetzung oder als den Versuch, das Wechselnde im Dauernden, das Mannigfaltige in der Einheit «aufzuheben», das Chaos des Gegenständlichen Wirklichen zum Kosmos des Symbolischen, Bezeichnenden zu gestalten. Wenn wir den Begriff der Abstraktion in diesem Sinne ausweiten, was doch wohl gerechtfertigt ist, dann lassen sich ihm erstaunlich viele Erscheinungen unterordnen: die griechische Säule etwa, der Grundriß der gotischen Kathedrale, das gotische Gewölbe, der Zentralbau der Renaissance, die Malerei der Hoch- und Spätrenaissance, die Gartenkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, um nur ein paar Beispiele zu erwähnen. Ihnen allen gemeinsam ist der Wille, vom Vordergründig-Gegenständlichen zu abstrahieren, das heißt es zum Bedeutenden zu erheben. Oder anders gesagt: in all dieser Kunst wird die sogenannte Wirklichkeit nicht einfach als gegeben hingenommen und kopiert, sondern gestaltet, das heißt von einem ganz bestimmten Menschen oder einer ganz bestimmten Zeit geprägt. Nur schon das, daß in der griechischen Architektur das Verschwommene, Dämmernde ausgeschaltet wird oder daß in der Malerei der Hochrenaissance die Seite der Mitte untergeordnet wird, ist ein Akt der Auswahl, der Beschränkung, der Konzentration, der Abstraktion. Wenn wir den Begriff der Abstraktion so weit fassen, erkennen wir, daß es eine rein gegenständliche Kunst streng genommen gar nicht geben kann, ist doch selbst eine gute Photographie immer mehr als nur eine sklavisches Kopie der Natur. Doch müssen wir uns hüten, die Grenzen, die zwischen früherer und moderner Abstraktion immerhin bestehen, zu verwischen. Da wäre etwa darauf hinzuweisen, daß es früher vor allem die Architektur war, welche einen hohen Grad von Abstraktion erreichte, während heute die Malerei am konsequentesten abstrahiert. Auch gilt es zu erwähnen, daß in der modernen Malerei der Gegenstand oft durch die Ab-

straktion völlig aufgelöst wird, so daß er nicht mehr im geringsten fühlbar ist und wir nicht mehr von abstrakter, sondern nurmehr von strakter Malerei, von Straktion reden möchten. Aber – und darum geht es mir vor allem – damit wird in der modernen abstrakten Kunst doch nur mit letzter Schärfe und oft nicht ohne Pedanterie verwirklicht, was immer schon vorhanden war. Wie ist es nun aber möglich gewesen, daß man den Gegensatz von Abstraktion und Gegenständlichkeit in unserem Jahrhundert als schroffe Antithese hinstellt? Wie ist es gekommen, daß viele heute die Ansicht vertreten, das eine müsse das Richtige, das andere also notwendig das Falsche sein?

Wenn wir diese Frage beantworten wollen, müssen wir uns folgendes in Erinnerung rufen. Die reine Abstraktion, wie sie in unserem Jahrhundert angestrebt wird, wendet sich ursprünglich in erster Linie gegen einen Naturalismus zweit- und dritrangiger Künstler. Und dieser Naturalismus war oft völlig geistlos. Die reine Abstraktion ist anfänglich eine Sache der Avantgarde gewesen. Avantgarde heißt Vorhut. Schon dieser Begriff bezeugt, wie sehr man den Stilwandel als Kampf aufgefaßt wissen möchte. Die Avantgardisten pflegen mit der Gebärde des Rechthabers, mit dem Pathos des großen Entdeckers aufzutreten. Sie reduzieren die Fülle der künstlerischen und menschlichen Möglichkeiten auf ein Programm, vielleicht gar auf ein Rezept. Ob sie nun das Neonlicht der Sachlichkeit oder die elementare Expression zum Programm erheben: sie tun es immer mit jener Ausschließlichkeit, welche ihrem Unternehmen zum vornherein ein beträchtliches Durchschlagsvermögen sichert. Sie protestieren, schreiben laute Manifeste und gefallen sich darin, den Bürger vor den Kopf zu stoßen. Mit großem Elan und oft mit ebenso großer Naivität werfen sie die Last der Geschichte ab. Da sie aus eigenem Ursprung schaffen möchten, können sie all dem, was nicht auf ihrem Weg liegt, vor allem all den geschichtlichen Erscheinungen, niemals gerecht werden. So behaupten sie mit einer gewissen Sturheit, daß das, was nun geschaffen werde, in der abendländischen Kunst noch nie dagewesen sei, auch in Ansätzen nicht.

Diese Charakterisierung der Avantgardisten ist durchaus nicht abschätzig gemeint. Die echten Avantgardisten sind Besessene, und sie haben ein Recht auf Sturheit. Sie wirken erfrischend, und niemand, der um die Gefahren des Historismus weiß, wird ihr revolutionäres Gebaren verdammen. Wer aber um Objektivität bemüht ist, wird nicht vergessen, daß, wie gesagt, die Avantgarde höchst intolerant ist, daß ihre Ablehnung klassischer oder naturalistischer Kunst eine grobe Ungerechtigkeit ist. Wenn also das Kunstpublikum sich nicht selber um den wahren Kunstgenuß betrügen will, dann muß es die Schlagworte oder Schlagwörter der Avantgarde kritisch unter die Lupe nehmen.

Leider ist es nun aber so, daß viele Kunstliebhaber, aber auch viele Kunstschriftsteller, den autoritär formulierten Schlagworten kritiklos gegenüberstehen. So hat die dogmatische oder gar demagogische Art, in der moderne Kunstrichtungen angepriesen werden, wesentlich zur allgemeinen Begriffsverwirrung im Kunstpublikum beigetragen. Viele sind heute leider so weit, daß sie in der modernen Malerei nurmehr auf die Leinwand applizierte Programme sehen, statt zu schauen, zu staunen, zu glotzen, wenn ich so sagen darf. Wer im Banne der avantgardistischen Demagogie steht, hat vor allem für jene Kunst keinen Sinn mehr, die nicht einer ganz bestimmten Richtung, einem Ismus, angehört. Damit ist die alte Tendenz des Klassifizierens, Schubladisierens und Eti-

kettierens wieder einmal zu einem billigen Triumph gekommen. Davon zeugt wohl am eindrucklichsten die Tatsache, daß viele heute meinen, Begriffe wie «abstrakt», «konkret» oder «tachistisch» vermöchten an sich schon etwas über den Wert eines Kunstwerkes auszusagen. Die Verwirrung erreicht dann ihren Höhepunkt, wenn das Publikum der Ansicht ist, das Wort «modern» bedeute an sich schon eine Wertung, wo es doch kaum ein Wort gibt, das weniger Aussagekraft besitzt als dieses nichtssagende «modern». In vielen Fällen ist dieses Mißverständnis leider nur allzu einfach zu erklären: man möchte sich nämlich nicht bloßstellen. Die Eltern oder Großeltern haben vielleicht Cézanne oder die Impressionisten abgelehnt und mußten sich dann den Vorwurf der Konservativität gefallen lassen. Das soll uns nicht mehr passieren, sagt man sich, begrüßen wir also das Neue, so wird uns niemand Mangel an Aufgeschlossenheit vorwerfen können. Dieses kapitale Mißverständnis ist sicher zu einem Teil auf die Wirksamkeit des modernen Kunsthandels zurückzuführen. Der Kunsthandel arbeitet ja bekanntlich seit Jahrzehnten mit Mitteln, welche alles andere als sauber sind, und leider gibt es nur wenige löbliche Ausnahmen. Ohne Kunsthandel und raffinierte Propaganda wäre es zum Beispiel undenkbar, daß eine Stilrichtung wie der Tachismus sich fast so rasch über die ganze Welt ausbreitet wie das Hula-Hoop (womit nicht auf eine Wesensverwandtschaft der beiden Erscheinungen angespielt sei). Der Kunsthandel propagiert das Modische in der Kunst und deklassiert das, was nicht gerade «zieht» oder was sich nicht gut lancieren läßt, als provinziell. Ist man aber nicht gerade dann provinziell, wenn man für das schwärmt, was am lautesten angepriesen wird, nur um auf der Höhe der Zeit zu sein? Wer weiß, ob nicht gerade jene Kunst für unsere Zeit wesentlich ist, die nicht um jeden Preis up-to-date sein möchte? Unsere Besten waren immer die, die den Weg, den ihnen ihr eigenes, einmaliges Talent vorschrieb, entschlossen und unbeirrbar verfolgten.

Um so bedauerlicher ist es, wenn nicht nur das Publikum, sondern auch mancher begabte Künstler eine Richtung einschlägt, die seinem Wesen durchaus nicht entspricht. Und ebenso bedauerlich ist es, wenn ganze Scharen von jungen Malern einen Weg nur deshalb wählen, weil dieser ihnen die geringsten Widerstände entgegenstellt oder weil er ihnen die Möglichkeit gibt, aus der Not eine «Tugend» zu machen. Doch ich möchte nicht polemisieren. Polemiken werden ja immer mißverstanden. Es liegt mir selbstverständlich fern, an guter abstrakter, surrealistischer oder tachistischer Kunst herumzunörgeln. Ebenso wenig möchte ich eine «gegenständliche» Malerei, die das ihr gesteckte Ziel verfehlt, in Schutz nehmen. Ich möchte nur mit Nachdruck festhalten, daß es eine unselige Verwirrung der Begriffe ist, wenn man die Namen der Kunstrichtungen als Werturteile nimmt und wenn man meint, zwischen guter abstrakter und guter «gegenständlicher» Kunst reiße sich ein unüberbrückbarer Abgrund auf.

Werfen wir, um dies zu ergänzen, noch einen Blick auf die Entwicklung der letzten 150 Jahre.

Der Strauß, der seit etwa vier Jahrzehnten zwischen Abstrakten und Gegenständlichen ausgefochten wird, ist also ursprünglich die Auseinandersetzung zwischen Avantgardisten und Traditionalisten gewesen. Diese Auseinandersetzung ist an sich durchaus nichts Neues. Seit etwa 170 Jahren gibt es sie in ausgeprägterer Form, seit dem Klassizismus also, und in minder scharfer Form hat es sie immer gegeben. Schon lange weiß man, daß es sich dabei nicht um einen belanglosen Hausstreit der

bildenden Künstler handelt, sondern um ein umfassendes Phänomen, um ein echtes Problem, dem man nicht ungestraft aus dem Wege geht. Gründet doch die ganze Frage, wie man sich zur eigenen Vergangenheit zu verhalten habe, im Verlust eines einheitlichen Stils, also im Verlust einer einheitlichen, gemeinsamen und selbstverständlichen Welt. In allen Künsten und in vielen andern Lebensgebieten sieht sich heute der aufmerksame Mensch vor diese Alternative gestellt. Nicht nur der Philosoph fragt nach Nutzen und Nachteil der Historie, nach Nutzen und Nachteil der neuen Errungenschaften, sondern auch der Stimmbürger muß sich zum Beispiel fragen, ob er einem Barockgarten oder einem modernen Garten den Vorzug geben will, wenn auch wenige ahnen, von welcher prinzipiellen Tragweite diese Frage ist. Der Maler entscheidet sich eigentlich mit jedem Strich. Er kennt die Kunstgeschichte recht gut, vielleicht nur zu gut. So neigt er im Überdruß über die einengende und lähmende Macht der Tradition dazu, diese zu verwerfen, vielleicht gar, sie zu bekämpfen. Nun zeigt aber die Kunstgeschichte der letzten 150 Jahre, daß es doch nicht gelingen kann, die Tradition einfach so ad acta zu legen. Denn auch dort, wo sie bekämpft wird, wirkt sie fort, vielleicht ohne daß der Künstler sich dessen bewußt ist. Denken wir etwa an die Alternativen, die früher die Kunstdiskussionen beherrscht haben: Ingres oder Delacroix; Courbet oder die Impressionisten; Liebermann oder die Expressionisten. Sind wir nicht geneigt, die Gegensätze gar nicht mehr so schroff zu sehen, wie sie früher erschienen? Haben wir doch feststellen können, daß Delacroix, die Impressionisten und die Expressionisten, ja sogar die Kubisten, der Tradition viel mehr verhaftet waren, als diese (damals avantgardistischen) Künstler selber geglaubt haben! Wo man früher nur äußerste Gegensätze festgestellt hat, sehen wir im Rückblick neben all den Verschiedenheiten viel Gemein-

sames, und wir glauben – dank dem zeitlichen Abstand – einigermaßen objektiv urteilen zu können. Oder anders gesagt: wo man früher Alternativen sah, erkennen wir oft nur mehr oder weniger große Verschiedenheiten innerhalb des Ähnlichen; wo man früher prinzipielle Gegensätze hervorhob, stellen wir oft nurmehr graduelle fest. So ist zu erwarten, daß auch die Alternativen, welche die jetzige Kunstdiskussion beherrschen, dereinst an Schärfe verlieren werden. Natürlich wäre es naiv, die Grenzen zwischen den verschiedenen Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks verwischen zu wollen. Ich habe auch nicht den Ehrgeiz, den jetzigen Streit mit schönen Ermahnungen schlichten zu wollen. Es ging mir nur darum, zu zeigen, was ich am Anfang behauptet habe, daß die Art, wie heute in der Regel um das Entweder-Oder gestritten wird, müßig ist.

Echte Kunst ist immer unendlich viel mehr als das, was in Programmen verkündet wird; sie entzieht sich der einengenden Schablone der gängigen Stilbegriffe und lebt nicht von der Negation aller andern künstlerischen Werke. Diese Feststellung führt mich zu einer Aufforderung ans moderne Kunstpublikum, zu einem Postulat. Damit man mir aber nicht den Vorwurf einer allzu indiskreten Schulmeisterei machen kann, verwandle ich dieses Postulat in eine schlichte Bitte: Möge sich das Kunstpublikum von der unseligen Diktatur gewisser Schlagworte befreien; möge der einzelne wieder mehr darauf ausgehen, Entdeckungen zu machen auch dort, wo ihm die Qualitäten der Kunstwerke nicht lautangepriesen werden; und vor allem dies: möge das Publikum die Werke der bildenden Kunst ganz simpel mit jenem Organ betrachten, an welches sie sich primär wenden: mit dem Auge! Mit einem «unbescholtenen» und geduldigen Auge!

Prof. Dr. G. Peterli

AUFRUF ZUR MITARBEIT UND KRITIK VOTRE AVIS NOUS EST PRÉCIEUX

Unsere Kollegen und Freunde finden umstehend einige Angaben über den Besuch und die Verkäufe an den Ausstellungen der GSMBA in Aarau und Neuenburg. Sie sollen als Unterlagen für die Diskussion über die kommenden Ausstellungen und die Kritik an der diesjährigen dienen. Der Zentralvorstand will dieser Diskussion nicht vorgreifen. Er fordert zu intensiver Mitarbeit, sei es durch Ablehnung, Zustimmung oder vor allem durch aufbauende Anregungen auf. Es besteht die Absicht, das Ergebnis dieser Rundfrage in der «Schweizer Kunst» zu veröffentlichen. Der Zentralvorstand hofft, daß in dieser kommenden Nummer Beanstandungen organisatorischer Mängel, die sich in den zu Ende gegangenen Ausstellungen zeigten, nicht zu viel Raum einnehmen werden. Zahlreiche durch die große Zeitnot bedingte Schwierigkeiten, insbesondere in Neuenburg, sind den Verantwortlichen wohl bekannt. Sie haben aber mit dem Prinzip der Ausstellungen nichts zu tun.

Nos collègues et amis trouveront au verso quelques chiffres relatifs aux expositions de Neuchâtel et d'Aarau (nombre des visiteurs, montant des ventes, etc.). Cette documentation est indispensable à l'examen critique de ces deux manifestations; elle facilitera aussi la discussion dont l'organisation des expositions futures doit faire l'objet. Le comité central, sans prendre position pour le moment, invite les lecteurs à formuler leurs critiques éventuelles et, plus encore, à présenter les propositions qu'ils estiment judicieuses. Le résultat de cette enquête sera probablement publié dans l'«Art suisse». Le comité central souhaite cependant que l'on ne mette pas uniquement l'accent sur les critiques visant les défauts techniques qui sont apparus à Neuchâtel et à Aarau. En effet, les organisateurs sont conscients de la plupart des insuffisances constatées – à Neuchâtel en particulier; elles sont imputables en grande partie au temps trop limité dont on disposait. Elles ne touchent pas le principe même des expositions.