

Herbert Schade SJ

Ästhetische Perspektiven der technologischen Gesellschaft

Das dritte Salzburger Humanismusgespräch, das vom 25.–29. August im Großen Saal des Kongreßhauses stattfand, hatte sich ein ebenso schwieriges wie neuralgisches Thema gestellt: „Zukunft oder Ende der Kunst?“ Ein solches Thema war noch für das 19. Jahrhundert undenkbar. Damals suchte man nach dem „verlorenen Stil“. Der Gegenwart ist die Kunst selbst problematisch geworden. Vierzehn Vorträge mit zahlreichen Podiumsdiskussionen wurden von Fachleuten aus den verschiedensten Ländern gehalten. Philosophen, Soziologen, Kunsthistoriker, Psychologen und Literaten suchten Licht in eine dunkel gewordene Welt hineinzutragen. Aber diese Welt des Künstlerischen entzog sich – wie alles Lebendige – dem unmittelbaren Zugriff. Einige besonders markante Positionen des Gesprächs sollen hier geortet werden, um dem Leser einen Einblick in die ästhetischen Perspektiven der technologischen Gesellschaft zu vermitteln. Die erregendste Ansicht vertrat dabei Herbert Marcuse (University of California San Diego).

Die Gesellschaft als Kunstwerk

Die idealen Entwürfe des geistreichen Mannes gehen von nüchternen Tatsachen aus: „Die sich entwickelnde technologische Realität untergräbt nicht nur die traditionellen Formen, sondern auch die gesamte Grundlage der künstlerischen Verfremdung – das heißt, sie tendiert dazu, nicht nur bestimmte ‚Stile‘ zu entwerten, sondern auch die Substanz der Kunst selbst.“ Wir leben in „einem harmonisierenden Pluralismus, worin die einander widersprechendsten Werke und Wahrheiten friedlich nebeneinander koexistieren“. Tatsächlich nehmen wir keinerlei Anstoß mehr, wenn wir Kunstwerke aus weltanschaulich entgegengesetzten Lagern nebeneinander sehen. Die Deformationen eines Eduard Munch vermögen nicht mehr die Schließung einer Ausstellung zu veranlassen. Und die Bilder der Kubisten, die so viele Diskussionen hervorriefen, nötigen uns Hochachtung ab. Auch Werner Hofmann (Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien) hat diese Einsicht bestätigt: „Überall – im kapitalistischen Westen, im Machtbereich des Faschismus (Spanien) und in den östlichen Volksdemokratien – genießt Kunst so lange Duldung und sogar offizielle Förderung, als sie sich in den ästhetischen Reservaten des ‚interesselosen Wohlgefallens‘ der kulinarischen Distraction und der privaten Selbstbefriedigung aufhält. Das ist die gegenwärtige Situation.“ Nachdem so das Kunstwerk – nicht zuletzt durch die Arbeit der Kunst-

geschichte und die Reproduktionen – entwertet scheint, gibt es nur noch die Möglichkeit, die Gesellschaft selbst künstlerisch zu verstehen: „Technik und Kunst, gesellschaftlich notwendige und schöpferische Arbeit konvergieren – die Idee der Gesellschaft als Kunstwerk: Aufhebung der Kunst durch ihre Verwirklichung in einer ‚ästhetischen‘ Lebenswelt, in der die Befriedigung der Existenz nicht mehr ‚illusionär‘ ist.“ Diese „obszöne Verschmelzung von Ästhetik und Realität“ wird so zur „therapeutischen Kraft“ und schafft den „neuen Menschen“, „der das Leben wirklich genießen kann“.

Man hat Marcuse den Vorwurf gemacht, daß er uns einen „Garten Eden“ präsentierte; aber der Philosoph spekuliert „in keiner Weise auf irgendwelche übernatürlichen und übermenschlichen Kräfte. Die Idee der Befriedigung der Natur ist eine geschichtliche, keine metaphysische“. Seine Gesellschaft ist „eindimensional“.

Marcuse übersieht dabei, daß auch das „neue Jerusalem“ der christlichen Eschatologie „eindimensional“ ist. Es gibt in der eschatologischen Vollendung keinen Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits mehr, geschweige denn irgendwelche Metaphysik. Gott ist „alles in allem“ (1 Kor 15, 28).

Aber auch unabhängig von jeder christlichen Apokalyptik ist der Gedanke Marcuses nicht eben neu. Werner Hofmann sah in ihm das wesentliche Programm der Malerei des 19. Jahrhunderts und hat seinem großen Werk darüber den Titel „Das Irdische Paradies“ gegeben. Noch intensiver proklamierte ein bahnbrechender Künstler des 20. Jahrhunderts, Piet Mondrian, derartige Ideen. Dem Niederländer ging es um eine „neue Gesellschaft der Gleichgewichtsbeziehungen“¹. „Alles individuelle Fühlen und Denken aber, alles rein menschliche Wollen, jeder besondere Wunsch, kurz jedwede Art, an etwas zu haften, führt zur Darstellung des Tragischen und verunmöglicht die reine Plastik des Friedens“ (309). Das Tragische muß deshalb überwunden werden. Der Künstler, der „geschlechtslos“ ist (117), bemüht sich um eine „universale Schönheit“. „Die Zeit wird kommen, da wir auf sämtliche Künste, wie wir sie heute kennen, werden verzichten können; denn dann wird die herangereifte Schönheit das greifbar Wirkliche sein“ (340). „Die Ausführung, wie sie die Neue Plastik erheischt – das heißt: die Ausführung durch Spezialtechniker und Maschinen – wird anders sein als die unmittelbare Ausführung durch den Künstler selbst, aber auch besser und der Absicht des Malers gemäßer“ (341). „Die Wahrheit“, und hier trennen sich die Wege des Malers von denen des Philosophen, „ist das Prinzip der neuen Zeit, wie die Liebe das Prinzip der vorausgegangenen Zeit war“ (344). So erscheint es nur konsequent, daß dieser „Asket der modernen Malerei“ den Weg zur Frau nicht gefunden hat. Er – der große Darsteller tänzerischer Rhythmen – „tanzte steif wie eine Kerze, den Blick in die Luft gerichtet, ohne auch nur ein einziges Wort für seine Partnerin zu finden“, und verteidigte den Charleston mit dem Ausruf: „Wie kann man diesen sportlichen Tanz verbieten? Die Tänzer halten sich doch in gemessenem Abstand von-

¹ Die folgenden Zahlen beziehen sich auf die Seitenangaben in Michel Seuphor, Piet Mondrian. Leben und Werk (Köln 1957).

einander, und sie müssen so energisch arbeiten, daß keine Zeit bleibt, um an die Liebe zu denken“ (170). Als Ersatz weiblicher Anwesenheit stellte Piet Mondrian in seinem Atelier eine künstliche Blume auf (88). Seine Ideologie einer Welt ohne Tragik wird sich kaum halten lassen. Aber sein asketisches Leben war konsequenter als Marcuses Theorien; denn solange es Mann und Frau gibt, ist eine „eindimensionale“ Gesellschaft utopisch. Piet Mondrian hat jedoch durch seine asketische Arbeit eine abstrakte Kunst inaugurieren, die heute schon die moderne Welt, den Außenbau und die Innenarchitektur hin bis zur Mode mitprägt. Die „Gesellschaft als Kunstwerk“ und die „herangereifte Schönheit der greifbaren Wirklichkeit“ sind also tatsächlich ein Ideal und eine Aufgabe, die bleiben.

In einer solchen bildlosen Gesellschaft wäre wohl in erster Linie die neue Wissenschaft der Kybernetik geeignet, ästhetische Werte beizusteuern, die Professor Helmar Frank (Direktor des kybernetischen Instituts in Berlin) interpretierte. Als Schüler von Max Bense sprach Frank überaus klar über „Informationsästhetik und philosophische Ästhetik“. Die Informationsästhetik versteht die Kunst als „Zeichengeflecht“, das man kodieren muß, um mit Hilfe quantitativer, kalkülhafter Elemente den Rechner einzuschalten. Bense meinte deshalb, man könne die Kunst wie ein physikalisches Objekt analysieren. Nach ihm wäre es möglich, Kunstwerke selbst durch den Computer herzustellen, ein Gedanke, dem John R. Pierce noch sehr zurückhaltend gegenübersteht². Frank bemüht sich auch um eine Objektivierung der Kunstkritik. Diese Kunstkritik könnte durch den Automaten ersetzt werden. Für die Geisteswissenschaften schlug Frank vor, „Naturschutzreservate“ zu bauen, da sie gelegentlich doch noch als Komplementär und Ergänzung für die technischen Wissenschaften gebraucht werden könnten. Vielleicht übersah der ebenso sympathische wie selbstbewußte junge Ordinarius die dogmatischen Voraussetzungen seiner Ansichten nicht ganz. Der Automat als Kunstkritiker setzt einen „demokratischen Wahrheitsbegriff“ voraus: „Wahr ist, was ankommt“.

Übertragen wir diesen Vorschlag auf die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, so hätte sich der Automat damals sicher für die Werke des niederländischen Malers Ary Scheffer entschieden; denn jedermann, der ästhetisch etwas auf sich hielt, die englische Königin und die Theologieprofessoren, kaufte in dieser Zeit Scheffers Werke, nicht etwa die Bilder eines Courbet, Manet oder Cézanne. Die statistischen Angaben, mit denen der Computer gefüttert werden muß, plädieren für die Mehrheit. Sie hätten also den Werken des Niederländers den Vorrang gegeben. Dagegen war ein gewisser Charles Baudelaire der Meinung: „Ary Scheffer ist ein Affe des Gefühls.“ Seine Meinung hat sich inzwischen durchgesetzt; kaum jemand kennt noch Scheffers Werke.

So kann die Informationsästhetik und der Automat uns zweifelsohne große Hilfe bieten, aber er wird weder den „Isenheimer Altar“ von Grünewald noch das „Guer-

² John R. Pierce, Phänomene der Kommunikation. Informationstheorie – Nachrichtenübertragung – Kybernetik (Düsseldorf, Wien 1966) 283 f., Informationstheorie und Kunst.

nicabild“ von Picasso hervorbringen. Einen Charles Baudelaire und jene Art von Kunstkritikern, die Verstand und Empfinden in einzigartiger Begabung miteinander vereinen, wird der Rechner mit seinem statistischen Kalkül auch in Zukunft kaum ersetzen. Die „Gesellschaft als Kunstwerk“ und die „Informationsästhetik“ bieten also durchaus determinierte Aufgaben. Allerdings sind nicht alle der Meinung, daß dieses Programm die einzige ästhetische Möglichkeit der technologischen Gesellschaft darstellt. Leo Kofler (Köln) sieht die moderne Situation wesentlich anders.

Die realistische Kunst und das nihilistische Weltbild

Der Kölner Sozialphilosoph war der Prügelknabe des Salzburger Gesprächs. Er wagte es, in einem ästhetisch-unverbindlichen Zeitalter eine feste Überzeugung zu haben. Als orthodoxer Marxist verteidigte er, gestützt auf Georg Lukács, einen sozialen Realismus. Für Kofler wird die Absurdität des modernen Lebens in der Häßlichkeit der künstlerischen Formen sichtbar. Der Mensch lebt in einer Hast, in der nichts geschieht, und erzeugt die abstrakte Malerei, die im Wesentlichen undeutbar ist. Das nihilistische Weltbild bringt das abstrakte Bild hervor. So wird dieses abstrakte Bild zu einem Symbol des Nichts. Eine solche Kunst ist in einer spätbürgerlichen Ideologie befangen. Im Absurden zeigen sich die pathologisch-erotischen Entartungserscheinungen der Gesellschaft. Diese modernen Entartungen verdecken das Normale. Der lebendige Mensch verschwindet hinter der Maske der Ideologie. Die Kunst aber reflektiert die Ideologie, nicht die Realität. Derselbe Bürger, der früh seine Frankfurter Allgemeine liest, geht abends ruhig zu Becketts „Warten auf Godot“, einem Stück, das keine Hoffnung läßt. Wir brauchen Schauspiele, die Hoffnung geben. Solche hat Brecht geschrieben. Die Gesellschaft aber fordert Organisationen, die ihr helfen, nicht absurde Kunstwerke.

Jeder, der auch nur ein wenig Gespür besaß, bemerkte, daß Kofler das Künstlerische nicht sah, geschweige denn anerkannte. In den heftigen Diskussionen zwischen den Marxisten von links und rechts ersparte man einander deshalb selbst psychiatrische Qualifikationen nicht. Anormal und pathologisch hießen die Eigenschaften, mit denen man Gedanken und Personen zu charakterisieren suchte.

Sosehr also offenbar wurde, daß Kofler wenig Kenntnis von Kunst besaß und ihre wesentlichen Werte verfehlte, so steht er doch in seiner Beurteilung der abstrakten Malerei nicht allein. Henri Kahnweiler – sicher kein unmoderner Zeitgenosse – sieht in der abstrakten Malerei ebenfalls den Ausdruck einer allzu bürgerlichen Epoche. Künstler wie Kokoschka und Picasso lehnen die abstrakte Malerei grundsätzlich ab. Sicher läßt sich eine derartig pauschale Ablehnung der abstrakten Kunst nicht halten. Eines hat jedoch Kofler deutlich zu Bewußtsein gebracht: Zwischen Gesellschaft und Kunst gibt es heute unüberbrückbare Gegensätze. Selbst der so geistvolle und verbindliche Professor Hacker (Beverly Hills), der als Psychologe gegen Koflers Qualifikationen anormal und pathologisch empfindlich reagierte, bemerkte nicht, daß seine

eigenen Urteile weit über die Koflers hinausgingen. Hacker sah bei einer Reihe von modernen Kunstwerken den Sinn überhaupt in Frage gestellt. So hat der Psychologe schärfer geurteilt als der Soziologe; denn die Sinnfrage für die Epoche stellen, heißt der Gesellschaft das Normvermögen absprechen.

Im Grund sind Kofler und seine Gegner demselben Vorurteil unter verschiedenen Vorzeichen erlegen: Marcuse und seine Freunde wollen die Gesellschaft vom Ästhetischen her durch eine „Revolution der Liebe und Blumen“ heilen, während Kofler die Kunst den Notwendigkeiten des gesellschaftlichen Lebens unterzuordnen suchte.

Unabhängig vom ästhetischen Liberalismus und dem orthodoxen Marxismus baute ein Konservativer – Wladimir Weidlé – seine Position aus.

Das gute Kunstwerk und das minimale ästhetische Objekt

Der russische Professor aus Paris besaß – wenn man von Werner Hofmann abieht – eine größere Kenntnis der Werke der bildenden Kunst und ein überlegeneres Wissen der Kunsttheorie als der Großteil der Diskussionsteilnehmer. Dazu verband Weidlé sein Wissen mit Charme und Humor. Besonders ausgeprägt war sein Wertbewußtsein. Bei dem Exilrussen mußte man zur Kenntnis nehmen, daß er nicht nur daran glaubte, daß die Kathedrale von Chartres ein größeres Kunstwerk sei als der Flaschentrockner von Marcel Duchamp, sondern daß er den Sachverhalt auch zu begründen wußte. Und einen derartigen Sachverhalt muß man heute begründen können, weil er nicht mehr allgemein einsichtig ist.

Weidlé ging in seinem Referat von dem Unterschied zwischen Ästhetik und Kunstanschauung aus, die nur zum Teil zu identifizieren sind. Für die Ästhetik, die im 18. Jahrhundert entstand, ist Kunst „die auf Schaffung ästhetisch günstig wirkender Gegenstände gerichtete Tätigkeit“ (St. Witasek 1904). Das Kunstwerk ist „Sprache, nichts als Sprache, aber eine andere als die begriffliche“ (H. Hettner 1845). Jedes Kunstwerk ist also ein Sprachwerk, ein Werk jener besonderen Sprache, die wir Kunst nennen und in der manches, wenn auch nicht alles für die gewöhnliche Sprache Unausprechliche, ausgesprochen werden kann. Mit Goethe nennt deshalb Weidlé die Kunst eine Vermittlerin des Unausprechlichen. Damit befinden wir uns in einem Bereich hoher, ja höchster geistiger Qualität, der dem Religiösen verwandt ist. Das Kunstwerk eröffnet Zugänge zum Absoluten und wird zum Numinosen. Die Geschichte bestätigt diese Ansicht, denn bis ins 18. Jahrhundert war das Kunstwerk bedeutend und vorwiegend religiös.

Diesem guten Kunstwerk steht das „schlechte Kunstwerk“ gegenüber. Vielleicht gab es in der römischen Kunstindustrie schon schlechte Kunstwerke. Sonst kennt die Geschichte zwar schwache Werke, aber keine „schlechte Kunst“. Dagegen entstehen in der Moderne Werke, die nur mehr von ihrer ästhetischen Wirkung her beurteilt werden. Sie besitzen letztlich keine Sprache oder Aussage mehr und werden zu Surrogaten der

Kunst oder zu minimalen ästhetischen Objekten. Beispiel für ein solches minimales ästhetisches Objekt ist der Flaschentrockner (1914) von Marcel Duchamp. „Die kleinste Überraschung, das leiseste Gefühl, etwas Unerwartetes, Neues vor sich zu haben, genügt: das Kunstwerk ist da (wir haben das minimale ästhetische Objekt bejagt). Es sagt nichts, es spricht auch gar nichts, es ist vollkommen leer. Nichts ist an ihm zu verstehen; ohne Gehalt, ohne Kunst, ohne Künstler, mit Wörtern ohne Worte, kann das Spiel noch lange weitergehen. Die ästhetischen Perspektiven der technologischen Gesellschaft sind glänzend: unbegrenzt.“

Der Tatbestand scheint unangreifbar. Jede Zeit besitzt die Kunst, die sie verdient, oder besser: die Kunst repräsentiert die Geistigkeit einer Gesellschaft oder Persönlichkeit, die sie hervorgebracht hat. Wenn aber eine Gruppe oder ein Künstler – aus was immer für Gründen – keine metaphysische Weltanschauung oder Religion besitzt, wird man von ihnen auch kein religiöses Kunstwerk verlangen können. Im Gegenteil, wenn der Künstler tatsächlich die Unstimmigkeit seiner Umwelt empfindet, wird er nicht schön oder klassisch malen, sondern provozieren. Das aber tat Duchamp, und zwar nicht mit minimalen ästhetischen Objekten, sondern mit völlig unästhetischen Gegenständen. Diese unästhetischen Objekte der Dadaisten und Surrealisten sind sicher oft keine Kunstwerke mehr, aber sie haben uns etwas zu sagen. Sie sind Sprache. Sie – nicht die großen alten Tragödien und Kathedralen – sagen uns, was wir sind und wieweit wir schon sind. Die Kunst ist für diese Künstler eine Art Handwerk ohne Regeln, mit dem man sich der geistigen oder ungeistigen Situation der Zeit stellt.

Doch mit unserer Kritik an Weidlé kommen wir den Ansichten näher, die Werner Hofmann bei den Salzburger Gesprächen entwickelt hat.

Die offene Kunst mit versetzbaren Grenzen

Für Werner Hofmann gibt es keine dogmatische Auffassung der Kunst. Nach dem Kunsthistoriker hatte das der Antike entlehnte Idealschöne in den Revolutionen seine unanfochtene Autorität eingebüßt. Eine „Kunst an sich“ gibt es nicht. Es handelt sich bei der Kunst um einen „Vereinbarungsbegriff“. Während es vor den Revolutionen geschlossene Systeme gab, die eine ihnen entsprechende Kunst prägten, bricht nun die unterdrückte subjektive Kraft hervor und schafft eine Kunst mit offenen, versetzbaren Grenzen. Diese Definition der Kunst, die Hofmann mit Brecht gegen Lukács abstützte, hat schon deshalb viel für sich, weil sie dem antiken und frühmittelalterlichen Kunstbegriff sehr nahe kommt. Damals war Kunst – wie Hoffmann selbst in einem Diskussionsbeitrag herausstellte – „techne“, das heißt Handwerk. Das Wesen einer solchen Kunst wurde durch andere – nicht kunstimmanente – Charaktere bestimmt. Tatsächlich vermag dieser offene Kunstbegriff eher das konkrete Schaffen zu verstehen als der klassische oder philosophische Kunstbegriff, der seit Kant und Winckelmann

aus der Kunst jenen elfenbeinernen Turm des „interesselosen Wohlgefallens“ konstruiert hat, aus dem es nur schwer ein Entrinnen gibt.

In seinem Vortrag über „Die politische Verantwortung des Künstlers“ vertrat der Wiener Museumsdirektor die Meinung, daß der Künstler „aus den ästhetischen Reservaten der Museen und der Kunstakademien ausbrechen müsse“. Dort werde nämlich die Kunst von Politikern, die weltanschauliche Pseudowerte vertreten, „eingesargt“. Die „amputierende Enge der Gesellschaftsplaner“ verlangt vom modernen Künstler einen „ununterbrochenen Akt der Nichtanpassung“. „Strebt der Politiker danach, die Welt im weitesten Umfang praktikabel, nutzbar und vertraut zu machen, so geht es dem Künstler darum, hinter diese eingerastete, angeblich ausdeterminierte Welt seine Fragezeichen zu setzen.“ Deshalb ist für Hofmann das Museum kein „Kunsttempel“, sondern ein „Experimentierort und eine Werkstatt“.

In dieser Auseinandersetzung mit dem herrschenden politischen Apparat wurde der Kunsthistoriker vom Germanisten unterstützt. Helmut Lamprecht (Bremen) zeigte in seinem Referat über „Möglichkeiten der politischen Lyrik heute“ die Ohnmacht der Kunst in der politischen Situation der Gegenwart auf. Stärker als die politischen Machthaber sind jedoch nach Lamprecht die ökonomischen Eliten, die alles kontrollieren. Diese merkantilen Gruppen hätten auch die Katastrophen von 1918, 1933 und 1945 mit verschuldet.

Sicher ist dieser Problemkreis der politischen und merkantilen Eliten, die in bedrohlicher Weise jede geistige Auseinandersetzung unter die Gesetze ihrer Werte oder Unwerte zwingen, von besonderer Aktualität. Man hatte jedoch den Eindruck, als verlief die Diskussion unter der Devise: „Haltet den Dieb!“ Ein Großteil der Referenten und Diskussionsteilnehmer waren nämlich selbst Staatsbeamte und als solche Repräsentanten des Staats- und Wirtschaftsapparates der Gegenwart. Das Problem der Politik gibt es nicht nur zwischen Künstlern und politischen oder merkantilen Funktionären, sondern auch innerhalb der Kunst selbst. Der Flaschentrockner (oder die Flaschentrockner – es waren acht), den Duchamp 1914 ausgestellt hat, spielt kunstgeschichtlich eine gewisse Rolle. Aber wer bestimmt nun, wessen Flaschentrockner – um von anderen für die Menschheit notwendigeren Gegenständen zu schweigen – ausgestellt wird? Wer entscheidet, zu welchem Preis ein solches Objekt von einem Museum aufgekauft wird? Im vergangenen Jahr hat Julio Le Parc auf der Biennale von Venedig einen Preis (wenn ich mich nicht irre, sogar den ersten Preis für Malerei) mit einer Reihe von Spiegeln und Apparaten gewonnen, die man zum Teil im Bois de Boulogne oder auf anderen Jahrmärkten, von Nichtkünstlern hergestellt, bewundern und benutzen kann. Ellsworth Kelly bot in Venedig monochrome (d. h. einfarbig angestrichene) Tafeln an. Lucie Fontana schickte auf die Biennale seine „Concetti spaziali“, das sind glatt gestrichene Leinwände auf Keilrahmen, in die der Künstler mit dem Messer einen oder mehrere Einschnitte gemacht hatte. Yves Klein bestrich spärlich bekleidete Mädchen mit einer Farbe und ließ sie sich über Leinwände abrollen. Man nannte diese Werke „Anthropométries“. Sicher kann auch Maler Müller und

Maier in Berlin und Wien seine Modelle über die Leinwand rollen lassen, Tafeln einfarbig anstreichen oder Leinwände mit einem Einschnitt versehen. Tatsächlich handelt es sich auch bei diesen Werken nicht mehr um einmalige Vorgänge, sondern ganze Reihen von Künstlern stellen derartige Objekte her. Wer bestimmt nun, daß die Werke von dem einen Produzenten ausgestellt und von dem anderen zurückgewiesen werden? Wer vor allem setzt den Preis dieser Arbeiten fest? Wenn das Museum „Experimentort“ ist, kann man diese oder jene Experimente ankaufen und nachher wieder stillschweigend wegstellen. Nach welchen Kriterien wird hier Geld ausgegeben und Politik gemacht? Darüber haben die Theoretiker und Repräsentanten der Ästhetik in der technologischen Gesellschaft geschwiegen. Man wird den Verdacht nicht los, daß Aufnahme und Ankauf oder Ablehnung solcher Werke bei uns heute nach ähnlich problematischen Maßstäben erfolgt wie einst die Auswahl der sozialistischen Propagandamalerei im russischen Pavillon in Venedig oder der nazistischen Propagandamalerei im Haus der Kunst in München, nämlich nach vorwiegend politischen. Hier hätte man gewünscht, daß man in Salzburg bei der Diskussion konkreter vorgegangen wäre.

Noch ein anderes Problem wäre folgerichtiger durchzudenken gewesen. Man plädierte dafür, daß die Künstler aus den „ästhetischen Reservaten“ ausbrechen sollten, in die man sie überall (im Osten und Westen) eingesargt hätte. Der Künstler „darf die Welt nach Belieben interpretieren, aber man hindert ihn daran, sie zu verändern“. Es wurde nicht gesagt, welchen Künstlern dieses Plädoyer gilt. Sicher wünschte man nicht, die faschistische Kunst aller Spielarten solle die Welt verändern. Auch für die Kunst des sozialistischen Realismus wäre man nicht überall bereit, die Türen des sowjetischen Pavillons in Venedig zu öffnen und der Veränderung Italiens und Europas im Sinn dieser Kunst Vorschub zu leisten. Wenige wären damit einverstanden gewesen, daß Mondrians Ideen ihren Siegeszug durch die Welt anträten und jede Art von gegenständlicher oder tragischer Aussage verhindert würde. Andere wären nicht dafür, daß die Meinungen von Picasso, Kokoschka und Kahnweiler sich durchsetzten, die gegen eine abstrakte Malerei plädierten. Oder sollten die Futuristen die Welt verändern, die im 9. Punkt ihres Manifestes von 1909 fordern: „Wir wollen den Krieg preisen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörende Geste des Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten, und die Verachtung des Weibes.“ Mit anderen Worten: die Kunst selbst ist pluralistisch und gegensätzlich. Die Werke und Theorien der Künstler schließen einander in vielen Fällen aus. Wenn aber die Ausstellungsleiter alles, was in der Form der Kunst erscheint, die Möglichkeit zur Weltveränderung einräumen wollen, identifizieren sie sich dann nicht mit den Politikern? Denn sie nehmen die Welt- und Kunstanschauungen dieser Künstler genauso wenig ernst wie die Staatslenker und Funktionäre. Sie wollen die Kunst, nicht den Geist, der dahinter steht. Sie sind dann eben doch nur die beauftragten Wärter und Schlüsselbewahrer jener „goldenen Käfige“ und sargen als offizielle Totengräber – wenn auch mit aller erdenklichen Pietät – diejenigen ein, deren Auferstehung

sie predigen. So konnte es niemanden verwundern, daß am Ende der Tagung ein junger Mann namens Germer den Schleier von dem Denkmal herunterriß und ausrief: „Sie sind ein totes Kollegium, meine Herren! Sie haben jedem Recht angedeihen lassen.“ Das aber führt in die ästhetisch-unverbindliche Ausgangssituation zurück, die Herbert Marcuse dazu veranlaßt hat, das Ende der Kunst als Tatsache hinzustellen.

Diese fragwürdige – um nicht zu sagen unentwirrbare – Situation mag eine Reihe von Referenten zu Vorbehalten gegen den modernen Kunstbetrieb veranlaßt haben. Herbert Read (London) war ein profilierter Vertreter dieser Warner.

Die Kunst als aristokratischer Wert

Mit so großem Ernst geht der englische Kunstphilosoph und Kritiker an sein Thema „Die Probleme des Künstlers in einer technologischen Gesellschaft“ heran, daß man sein Manuskript als Testament der modernen Kunst bezeichnen könnte. Anlaß zu diesen ernsten Erwägungen sind die Ansichten von Herbert Marcuse, die Read dazu drängten, gegen die Erklärungen der Soziologen überhaupt und namentlich gegen die alles nivellierende Ungeistigkeit der modernen Demokratie Stellung zu nehmen: „Der größte Feind der Kunst ist der kollektive Geist in jeder seiner vielen Manifestationen.“ Die moderne Demokratie ist total unfähig, zwischen Genie und Talent zu unterscheiden. Technischer Fortschritt der neuen Methoden der Kommunikation und der angeborene Neid auf Originalität haben einen besonderen Typ – den Kuppeler – produziert. Das ist der Tages-Journalist oder Fernsehkommentator, der ein millionenköpfiges Publikum, indem er dessen Meinungen und Vorurteile vorwegnimmt, zur Schmeichelei und Übereinstimmung bringt und ihm die Illusion gibt, daß Größe demokratisch ist und Wahrheit nicht unbequem zu sein braucht.

Für Marcuse war die Kunst ein Mantel für die Widersprüche einer geteilten Welt, ein Modus der Sublimierung unerfüllter Hoffnungen. Nun, da sie durch den Fortschritt der Wissenschaft und Technik ihrer antagonistischen Kraft beraubt ist, wird sie zum Reklameartikel, der zu trösten und zu erregen vermag. Sie dient zur Befriedung im wirtschaftlichen Existenzkampf. „Aber Kunst hat mit Existenzkampf im ökonomischen Sinn des Wortes nichts zu tun, sondern eher mit dem Geheimnis der Existenz im menschlichen und metaphysischen Sinn.“ Der Bereich wissenschaftlicher Erkenntnis ist noch immer begrenzt. Ursprung und Sinn des menschlichen Lebens bleiben immer noch Geheimnisse. Der Technologie ist es bislang nicht gelungen, den tragischen Sinn des Lebens aufzulösen. „Kunst, nicht Wissenschaft, gibt dem Leben einen Sinn, nicht nur im Sinne von Überwindung der Entfremdung (von der Natur, von der Gesellschaft, von sich selbst), sondern im Sinne der Versöhnung des Menschen mit seinem Schicksal, mit dem Tod. Nicht bloß dem Tod im physischen Sinn, sondern in jener Form des Todes, die Indifferenz, geistige Trägheit ist.“

Je mehr die Einbildungskraft zugunsten des technologischen Realismus abdankt, desto sinnreicher, genialer werden nach Marcuse die erfinderischen Fähigkeiten. Die Imagination, umgeleitet durch die Wissenschaft, wird zu einer therapeutischen Kraft, aber die Einbildungskraft schwindet gänzlich dahin. Eine universale ästhetische Kultur wird den Menschen wieder zurückführen in die Freiheit, zu sein, was er sein sollte. Aber – so meint Herbert Read – was er sein sollte, ist die Freiheit selbst: die Freiheit, zu spielen. Die geistige Freiheit, diese Freiheit auszuüben, ist die der produktiven Einbildungskraft. Marcuse sagt eine Gesellschaft voraus, in der die produktive Einbildungskraft von jeder ästhetischen Kontrolle befreit wird, und dies ist „eine Vision von ungemildertem Schrecken“. So sieht man „darüber hinweg, daß dieselben Kräfte, die das Geheimnis der Heiligkeit zerstört haben, auch das Geheimnis der Schönheit vernichten – oder, um es genauer auszudrücken, daß sie die mythenschaffende Kunst entnervt haben, die dazu dient, das Mysterium denkwürdig und bedeutsam zu machen“.

Diese Gedanken Reads erhielten die Unterstützung eines engagierten Kommunisten. Ernst Fischer, der sich durch sein hartes persönliches Schicksal und durch seine künstlerische Begabung die Sicht auf das Menschliche – unabhängig von aller Dogmatik und Ideologie – freigehalten hat, sprach über „Das Chaos und die Gestalt“. In seinem Referat zeigte Fischer jene uralten Strukturen des Schöpferischen auf, die schon in der Genesis grundgelegt sind. Fern vom „Maskenball der Begriffe“ suchte er in den mythischen Gestalten von Dionysos und Apoll das Gesetz von Tod und Leben – wir würden sagen: Tod und Auferstehung – als Schaffensnorm der Industriegesellschaft herauszustellen. „Das Werbeplakat der Herrschenden verdeckt die Wirklichkeit“; Kunst, sofern sie nicht zur Apologetik degeneriert ist, bleibt immer mit dem Chaos konfrontiert. In fortschreitender Negation vollzieht sich die immer neue Menschwerdung. Fischers Glaube an den Menschen ist unerschütterlich. Trotz der „gesichtslosen Strukturen“ und trotz des „Leerlaufs der Betriebsamkeit“ wußte der Vorkämpfer des Sozialismus: „Irgendetwas geht seinen Gang. Endspiel? Anfang? Beides!“ „Ich fürchte, daß der Staub, aus dem der Mensch sich macht, in der Luft zurückbleibt.“

Read erkannte im Kunstwerk immer nur die Schöpfung des Individuums. Die Werke der Kunst sind für ihn Leistungen eines aristokratischen Bewußtseins. Fischer entwarf das Bild des künstlerischen Schaffensprozesses in der Gesellschaft. Aber gerade hier liegt die Differenz nicht: der Mensch als Person ist wesentlich ein soziales Wesen. Es gibt ebenso eine soziale Kunst wie es ein personales Schaffen gibt. Eines aber scheint wenig wahrscheinlich, daß die rationalistischen Kräfte der technologischen Gesellschaft die personale und soziale Macht des bilderschaffenden menschlichen Geistes je zu brechen imstande sind. Die permanente Revolution in der modernen Kunst selbst und die scharfen Auseinandersetzungen beim dritten Humanistengespräch in Salzburg bieten dafür überzeugende Argumente.