

Herbert Schade SJ

Kunst und Verantwortung

Zur Problematik des freien Kunstschaffens in der modernen Demokratie

Es gibt wohl kaum ein Wort, das in den letzten Jahrzehnten beim Versuch, das Wesen der Kunst zu beschreiben, so oft bemüht wurde wie der Begriff der Freiheit. Namentlich Politiker – es ist müßig, Namen, Parteien oder Texte zu zitieren – haben immer wieder beteuert, wie notwendig die Freiheit für das Kunstschaffen sei und wie gerade ihre Partei und sie selbst für die Freiheit der Kunst eintreten. Diese Beteuerungen, die gar nicht so beruhigend und problemlos sind, wie sie jedermann erscheinen, haben zunächst einen zeitgeschichtlichen Hintergrund. Die national-sozialistischen, faschistischen und zu einem Teil auch die sozialistischen Diktaturen haben die Kunst zur Propaganda und zur Massenbeherrschung mißbraucht. Der demokratische Politiker, mag er sich liberal, sozialistisch oder christlich nennen, will selbst den Anschein einer solchen Reglementierung und Gewaltherrschaft über die geistigen Äußerungen vermeiden und plädiert deshalb für die Freiheit der Kunst.

Es ist nicht notwendig zu sagen, daß auch die Hierarchen, ob sie nun Prälaten der römischen Kirche oder Bischöfe evangelischer Christen sind, bis hinauf zum Heiligen Vater, betonen, daß die Kunst frei und autonom sei. Wir wollen nicht behaupten, daß die kirchlichen und staatlichen Würdenträger ein schlechtes Gewissen haben; denn kaum einem von ihnen kann man die Vorgänge der Vergangenheit anlasten. Sicher aber befällt gerade die geistig Engagierten unter ihnen ein Bangen, wenn sie an das im Bereich der Kunst Gesagte und Getane in Kirche und Staat zurückdenken. Ihr Plädoyer für die Freiheit der Kunst scheint deshalb mehr als verständlich.

Je intensiver aber diese Freiheit der Kunst beschworen wird, um so fragwürdiger wirkt die These; denn hinter dieser Grundsatzerklärung gehen die Meinungen weit auseinander. Ein Dickicht von Ideologien, Philosophien und Pseudotheorien tut sich auf, das kaum noch zu durchschauen ist. Das gleiche gilt von den Kunstwerken selbst und dem, was sich als solche von Ausstellungen anbieten läßt. Diese dissonante Vielfalt entlarvt jedes Sprechen von „der“ modernen Kunst oder der progressiven Kunst als Falschmünzerei. Vor diesem chaotischen Hintergrund kommt aber auch das unkritische Plädoyer für die Freiheit der Kunst einer geistigen Bankrotterklärung bedenklich nahe; denn es kann niemand so ignorant sein, daß er die desolate geistige Lage nicht wenigstens ahnt.

Mit diesen Hinweisen will der Verfasser der Zeilen jedoch nicht wie Wilhelm Dilthey eine ästhetische Polizeiaufsicht beantragen. So schreibt Dilthey 1925 an Graf Paul Yorck von Wartenburg: „N. B. von R. Scholz ein so unbeschreibliches Bild auf der Ausstellung, daß ihm, wenn es eine Schönheitspolizei gäbe – ein Institut, das erforderlich wird –, das Handwerk gelegt werden würde.“¹ Eine derartige „Schönheitspolizei“ wird hier also nicht als der Weisheit letzter Schluß angeregt. Vielmehr sollen geistige Prozesse aufgezeigt werden im Bewußtsein, daß die vorgetragenen Argumente in einer Demokratie selbst den Weg weisen und daß die Rationalität einer Sache ihr bester Anwalt ist. Dazu müssen zunächst einige Autoren bemüht werden, die das Problem einer uneingeschränkten Freiheit der Kunst kritisch beleuchtet haben.

Zur Diskussion der Problematik der Freiheit der Kunst

In seinem Essay-Band „Auf den Spuren der Wirklichkeit“ schreibt der Wiener marxistische Kulturkritiker Ernst Fischer²: „In der sozialistischen Welt geht es darum, das Prinzip des Befehlens und Gehorchens durch das Prinzip des Überzeugens und der Verantwortung zu überwinden.“ Zu diesem programmatischen Satz muß man ein Zitat Theodor W. Adornos aus der Untersuchung Fischers ergänzen, das einen ähnlich grundlegenden Charakter besitzt: „Ohne die Einheit und den Zwang der Vernunft wäre nie ein der Freiheit Ähnliches auch nur gedacht worden, geschweige denn gewesen; das dokumentiert sich in der Philosophie.“³ Deshalb warnt Adorno auch vor der „Fetischisierung der Autonomie“ (der Kunst). Die Autonomie der Kunst, die fraglos das Ergebnis der „Emanzipation des Subjekts“ war, ist deshalb nach Adorno auch ein Vergangenes: „Die Stellung der Künstler in der Gesellschaft, soweit sie für die Massenrezeption in Betracht kommt, begibt sich nach dem Zeitalter der Autonomie tendenziell ins Heteronome zurück.“ „Darum erschöpfen sich Kunstwerke mit Wahrheitsgehalt nicht im Begriffe der Kunst.“⁴ In ähnlicher Weise erklärt Jürgen Habermas: „Autonome Kunst etabliert sich erst in dem Maße, als, mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, das ökonomische und das politische System vom Kulturellen abgekoppelt werden und die traditionalistischen, durch die Basisideologie des gerechten Tausches unterwanderten Weltbilder die Künste aus dem rituellen Gebrauchszusammenhang entlassen.“⁵

Sicher kennen die Politiker, die nicht müde werden, die Freiheit und Autonomie der Kunst zu verkünden, jene Gedanken dieser bedeutenden Kunsttheoretiker nicht. Sie ahnen auch nicht – es sei denn sie wären malitös (was hier nicht unterstellt wird) –, daß sie mit ihren Beteuerungen Gefahr laufen, das „politische System vom Kulturellen abzukoppeln“ und die Kunst aus „dem rituellen (d. h. auch religiösen) Gebrauchszusammenhang zu entlassen“. Auch einige Theologen

behalten den Begriff einer „autonomen Kunst“ als feste philosophische Größe bei. Sie meinen, dieser Begriff werde nur von reaktionären Kirchenmännern in Frage gestellt, die „im Grunde darauf warten, daß die Moderne in ihrer Autonomie zusammenbricht“⁶.

Die Vorstellung einer „Autonomie der Kunst“ ist seit Jahrzehnten, wie auch der zitierte Band zeigt, theoretisch und praktisch aufgegeben worden. Schon Max Ernst, ein Vertreter der „Klassischen Moderne“, hat mit seinem Programm „Jenseits der Malerei“ und seinen „Frottagen“ die „Autonomie“ der Kunst weit hinter sich gelassen. Diese Tatsachen der modernen Kunstgeschichte sollte auch der Theologe zur Kenntnis nehmen, damit sein engagiertes Plädoyer für die Autonomie der Moderne nicht unglaublich wird.

Daß die „Moderne“ als geistige Konzeption zusammengebrochen ist, stellte auch der Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Heinz Friedrich, bei der Erklärung des Begriffs der „Postmoderne“ fest: „Nach dem Scheitern der Moderne, nach fast einem Jahrhundert immer wieder vorpreschender, das Gelände erkundender Avantgarden, zeigt sich, daß hinter diesen keine Hauptmacht folgt. Nun stehen die Avantgardisten von gestern und vorgestern und auch von heute verlassen da, und das Heimweh nach Geschichte befällt sie: Sie halten Ausschau nach der Identität mit sich und der Gesellschaft – aber Godot kommt nicht.“⁷ Es soll noch Werner Hoffmann⁸ zitiert werden, der das hier zusammengedrückte Referat über die Problematik der Freiheit in der Kunst schon 1969 in aller Deutlichkeit rekapituliert und ergänzt hat:

„Überall – im Westen wie im Osten – genießt die Kunst so lange Duldung und sogar öffentliche Exportförderung, als sie sich in den ästhetischen Reservaten des interesselosen Wohlgefallens, der kulinarischen Distraction und der privaten Selbstbefriedigung aufhält.“ Nur der Idealist „merkt nicht, daß gerade die seit Kant und Schiller immer wieder geforderte Anerkennung der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes zwar viele Mißverständnisse beseitigt, zugleich aber jenem eindimensionalen Denken die Bahn bereitet hat, welches das Kunstwerk in die ästhetische Quarantäne verbannen will. Setzt sich im Osten die Kunstpolitik des Gewährenlassens fort, dann wird sie die dem Dogma des sozialistischen Realismus entronnene Kunst früher oder später dort einkapseln, wo die Kunst der kapitalistischen Welt bereits ihren Platz gefunden hat: im Ausgedinge der Museen, Ausstellungen und Handelsmessen – also in eben jener weltanschaulichen Entmündigung und Folgelosigkeit, die der Preis der totalen Zugelassenheit ist.“ Schließlich soll noch ein letzter Satz des Kunsthistorikers angeführt werden, weil er die Schwächen der Gesellschaft in schonungsloser Weise offenlegt: „In geschickter Vereinfachung konnten sich die bürgerlichen Demokratien zu Beschützern der schöpferischen Freiheit erklären. Die Freiheit, die sie gewähren, ist jedoch eine Scheinfreiheit. Ich stelle die These auf, daß die politische Ausbeutung und weltanschauliche Entmündigung der Kunst notwendig dort totalen Umfang annehmen muß, wo der Staat über keine maßstabsetzende Kunstlehre verfügt und folglich, stolz auf sein bequemes Gewährenlassen, schlechthin jedwede künstlerische Äußerung nicht nur gelten läßt, sondern als Legitimation seiner Duldsamkeit in das Schaufenster seiner Propaganda stellt.“

Auch diese nachdenklich machenden Einsichten warnen vor der Haltung eines bequemen Gewährenlassens; denn es gibt eine Toleranz, die einer weltanschaulichen Entmündigung gleichkommt. Zugleich bieten diese Sätze Hoffmanns einen unverstellten Einblick in die tatsächliche Situation des Künstlers heute.

Zum Existenzkampf des Künstlers in einer Gesellschaft des Gewährenlassens

Die Isolierung der Künstler, die auch heute noch mit Paul Klee sagen müssen: „Uns trägt kein Volk“, wird durch das Fehlen einer „maßstabsetzenden Kunstlehre“ und durch das Offenlassen anthropologischer Normen weiterhin verschärft. Da in der Gesellschaft allen vorgegebene ästhetische Gesetze nicht anerkannt werden, muß der isolierte einzelne den Kampf um Ausstellungsmöglichkeiten, Stipendien und Aufträge auf sich nehmen. Diese Auseinandersetzungen machen den Künstler notwendigerweise zum Politiker. Das heißt, eine kunstfremde Wirklichkeit schränkt sein freies Schaffen ein. Während der moderne, autonome Künstler allein seiner schöpferischen Intuition verpflichtet sein sollte, muß er als Politiker bereit bleiben, Kompromisse zu schließen. Vor die Notwendigkeit gestellt, beides zu sein, gerät der Künstler in kaum zu bewältigende Konflikte. Schon am Beginn der Moderne sagte Jean Jacques Rousseau⁹:

„Sollte es tatsächlich heute ein Genie geben, das die Willensstärke aufbrächte, keinerlei Kompromiß mit dem Zeitalter zu machen, und sich nicht dazu hergäbe, kindische Nichtigkeiten zu verfertigen, dann wehe ihm! Er wird unbekannt und im Elend sterben. Ich wollte, das wäre eine Prophezeiung und keine tatsächliche Erfahrung. Carl, Pierre (wohl Carle und Pierre van Loo), der Augenblick ist gekommen, wenn Euer Pinsel, der dazu bestimmt war, die Größe unserer Tempel durch erhabene und heilige Bildwerke zu weihen, entweder Eurer Hand entfallen wird oder dazu prostituiert werden muß, die Seiten einer Kutsche mit lüsternen Bildern zu verzieren.“

Zu diesem Eingriff durch äußere Mächte, näherhin durch den Vorrang der Politik, kommt die Bedrängnis durch innere Gewalten. Diese Gewalten in seinem Inneren, aus dessen Selbst sich das autonome Kunstwerk ganz frei – „wie aus einer Lotosblüte“ – erheben sollte, sind ähnlich repressiv. Unterwegs nach dem „Kreativen“ und „Originalen“ setzt der Künstler nicht selten eshafte Kräfte frei. Die Sexualität, der Todestrieb, Alkohol und Drogen sollen ihn befähigen, jenes Unerhörte, Niedagewesene ansichtig zu machen – einfachhin alle Tabus zu brechen¹⁰. Ein Programm zur innerpsychischen Befreiung von diesen Tabus formulierte der Surrealismus, der sich, wie folgt, selbst definierte: „Surrealismus – reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegungen.“¹¹ Salvador Dali – selbst ein prominenter Vertreter dieser Bewegung – erklärte zu dieser Proklamation einer „Diktatur der Triebstruktur“¹²:

„Nach einer Woche in der Surrealistengruppe war mir bereits klar geworden, daß Gala (seine Frau) recht gehabt hatte. Meine skatologischen Elemente wurden in einem gewissen Rahmen geduldet. Dafür wurde eine Menge anderer Dinge für ‚tabu‘ erklärt. Ich stieß hier wieder auf die gleichen Verbote wie bei meiner Familie... In den Träumen konnte man nach Herzenslust Sadismus verwenden, Regenschirme und Nähmaschinen, doch kein religiöses Element, selbst wenn es mystisch angehaucht war. Ganz schlicht, ohne offene Blasphemie, von einer Raffael-Madonna zu träumen, war streng verboten.“

Der Bruch mit dem Surrealismus konnte also nicht ausbleiben. Dazu hatte Dali

durch sein rücksichtsloses Plädoyer für die Kunst des akademischen Malers Meissonier und seine Reserve gegen den Beitritt einiger Surrealisten zu linken Organisationen die Gruppe verstimmt. Als der Künstler 1934 im „Rätsel des Wilhelm Tell“ den tapferen Eidgenossen in ein Porträt Lenins ohne Hose verwandelte, zitierte André Breton den Maler und machte die Szene zum Tribunal.

Dali erschien, ein Fieberthermometer im Mund, kniete vor Breton nieder und sprach, ohne das Thermometer aus dem Mund zu nehmen. Er hätte Grippe, so erklärte er der Versammlung. Dann begann er mit ganz konkreten Vokabeln die Sexualität Adolf Hitlers zu preisen. Als Breton ihn deshalb zurechtwies, berief sich der Künstler auf das Grunddogma des Surrealismus und sagte, er dürfe nicht nur seine Träume unter Ausschaltung aller ästhetischen und moralischen Überlegungen darstellen, sondern er müsse auch ohne Kontrolle der Vernunft arbeiten. Dabei sei es gleichgültig, ob er den „Angelus“ von Millet träume oder seine Vorstellungen von Adolf Hitler erläutere. Zu André Breton gewendet, fuhr Dali fort: „Ich träume jede Nacht, daß ich Sie notzüchtige (er benutzte einen viel härteren Ausdruck), folglich habe ich das Recht, meinen Traum zu malen, und ich werde ihn malen.“¹³ Dieser Auftritt empörte verständlicherweise den Cheftheoretiker des Surrealismus, und der Anwalt für Autonomie und Freiheit in eigener Sache exkommunizierte wie weiland der Großinquisitor den spanischen Ketzer Salvador Dali und stieß ihn aus der Gemeinschaft der Surrealisten aus.

Diese groteske Szene und im eigentlichen Sinn surreale Inszenierung Dalis hat jedoch die Absurdität derartiger Programme deutlich gemacht und kommt einer feierlichen Beisetzung der Philosophie des Surrealismus nahe. Der Bericht, der sich durch vergleichbare Vorgänge im Bereich der Kunst ergänzen ließe, beleuchtet schlagartig, wie notwendig es auch heute für den Künstler bleibt, seine eigene Verantwortung zu kultivieren. Aber auch die Verwalter kultureller Bereiche können sich in der Demokratie ein persönliches Engagement nicht ersparen.

Zum Alibi der demokratischen Kulturfunktionäre und ihrer Toleranz

Wie der Künstler sich gezwungen sieht, den eshaften Gewalten von außen und von innen Widerstand zu leisten, sollte auch der Funktionär, sei er Kulturreferent oder kirchlicher Kunstexperte, den anonymen Kräften entgegenhandeln. Man bezeichnet diese bewegenden Kräfte unserer Auseinandersetzungen oft mit dem farblosen Wort „Trend“. Für den „Trend“ – was immer das sein mag – machen wir auf unserer Suche nach einem Schuldigen gern „die Presse“ oder „die Medien“ verantwortlich. Tatsächlich ist der Trend ein höchst irrationaler Vorgang, dessen Ursachen nur selten „böartige“ Journalisten bilden. Man kann dem massenpsychotischen Prozeß des „Trend“ selbst mit dem Begriff eines „gesellschaftlichen Bewußtseins“ kaum normativen Charakter verleihen. Ein „gesellschaftliches Be-

wußsein“ gab es vielleicht in einer geschlossenen mittelalterlichen Stadt des 13. Jahrhunderts. Wir Heutigen können bei der Gleichzeitigkeit von australischen Ureinwohnern, Bildungsproletariat, politischen Ideologen im Osten und im Westen und dem gespaltenen und spaltenden Pluralismus in den Medien ein „gesellschaftliches Bewußtsein“ als Fundament der geistigen Arbeiten nicht mehr unkritisch voraussetzen. Der „Trend“ oder das „gesellschaftliche Bewußtsein“ sind heute irrationale Größen, die im Begriff sind, sich selbständig zu machen wie die nebulösen Figuren in Goyas Bildentwürfen „Panik“ oder „Bobalikon“: „Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer“ (F. Goya).

In dieser zwielichtigen Situation glauben gerade demokratische Politiker, im „Forum“ ein Mittel gefunden zu haben, das die Artikulation der gegensätzlichen Meinungen ermöglicht und zum Austrag bringt. Unter „Forum“ verstehen wir einen Raum, der Dialoge ermöglicht. So haben wir uns daran gewöhnt, durch Podiumsdiskussionen von entgegengesetzten Ansichten Kenntnis zu nehmen. Sicher sind solche Foren gewinnbringende Einrichtungen, namentlich wenn man sie mit den kulturellen Befehlsempfangsstellen faschistoider Organisationen vergleicht. Man kann sie deshalb gar nicht genug kultivieren. Schwierig wird es nur, wenn der demokratische Kulturfunktionär sich sozusagen als Ausdruck seiner Toleranz des Urteils enthält und gleichsam unentschieden über dem Widerstreit der Meinungen schwebt.

Im Bereich der bildenden Künste wirkt sich eine solche unentschiedene Haltung besonders negativ aus. Jedes Kunstwerk besitzt nämlich (nach Walter Benjamin und auch anderen Theoretikern) etwas von seinem ursprünglichen „Kultwert“, von „Aura“ und „Ritual“. Anders ausgedrückt: Das Kunstwerk ist auch heute noch weithin vom Charakter des Unbedingten geprägt. Es läßt keine Kompromisse zu. Was bei wirtschaftlichen oder machtpolitischen Diskussionen möglich oder gar notwendig sein mag, der Kompromiß wirkt in der Kunst wie in der Religion destruktiv. In unserem permissiven Ausstellungsbetrieb zeigt man jedweden religiösen oder pseudoreligiösen Gegenstand. Privatmythologien, Absurditäten, gesellschaftliche Herausforderungen und politische Appelle – mit Ausnahme faschistischer Bilder – sind erlaubt. Natürlich sind auch alle Motive erotischer Art bis zu sexuellen Krampfvorstellungen zugelassen.

Eine derartige Toleranz kann man nur zur Schau tragen, wenn man das Wesen der Werke nicht mehr ernst nimmt und den Künstler damit – um noch einmal den Ausdruck Werner Hoffmanns zu gebrauchen – „weltanschaulich entmündigt“. Eine Gesellschaft, die ein Urinoir, einen „Ecce homo“ von Rouault, ein Abfallmuseum, die Weiße Kreuzigung von Chagall, sexuelle Perversionen, Drogenvorstellungen, Tierkarikaturen der eigenen Politiker, Exkremente, deformierte Gottesbilder, demagogische politische Parolen und Plakate und durchgestrichene Christusfotos zu bloßen ästhetischen Objekten macht, bietet eine „Vision des Schreckens“¹⁴. Die Bewußtseinsindustrie von derartig disparaten Objekten und die damit

gegebene Inflation von Trivialmythen haben M. Schneckenburger, L. Romain, B. Brock und andere auf der „documenta 6“ 1977 in Kassel als verwirrend und die Sprache zerstörend erkannt und statt einer „autonomen Kunst“ eine „Kunst als Kommunikationsmodell“ oder „Medium“ gefordert¹⁵.

Vor diesem fragwürdigen Betrieb hat aber auch schon Sören Kierkegaard, der große Vorkämpfer gegen jeden Ästhetizismus und das Gewährenlassen im Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts, in einem fundamentalen philosophischen Werk gewarnt, das den Titel trägt: „Entweder – Oder“ (1843)¹⁶. Die zweifelhafte Toleranz unserer Kunstfunktionäre, die meinen, sie könnten in den geistigen Auseinandersetzungen der Gegenwart neutral bleiben und die miteinander ringenden Künstler für ihre politischen Zwecke vereinnahmen, hatte zwei unausbleibliche Folgen. Die eine Folge betrifft die Besucher der Ausstellungen, die andere Wirkung bemerken wir bei den Künstlern selbst.

Die neutralisierende und damit paralysierende Organisation unserer Ausstellungen durch die lässige und unentschiedene Haltung der Kulturfunktionäre überträgt sich naturnotwendig auf den Betrachter. Der Besucher der Ausstellungen, der in künstlerischen Fragen weithin Laie ist, hütet sich mehr und mehr, die schwere geistige Anstrengung der Unterscheidung und Entscheidung von derart divergenten „Kunstwerken“ auf sich zu nehmen. Zunächst ist er überfordert. Und warum sollte er „Flagge zeigen“, wenn die offizielle Ansicht der staatlichen Veranstalter derart gegensätzliche Dinge in Szene setzt? Die indifferenten Ausstellungsproduktionen erzeugen auch ein neutrales, das heißt wertfreies Sehen. Wenn nicht der Gehalt der Kunstwerke, sondern die politische und finanzielle Macht die Maßstäbe setzt, wird der Betrachter gleichfalls seine Meinung zurückhalten oder sie politisch kaschieren. Warum soll er sich auch exponieren? Noch stärker wirkt sich der ästhetische Neutralismus der Kulturfunktionäre bei den Künstlern selbst aus. Den Künstler macht die ästhetische Nivellierung seiner Werke und seine Einpferchung in die „Reservate des interesselosen Wohlgefallens“ zum Politiker.

Walter Benjamin beschreibt in seiner Charakterisierung der faschistischen und kommunistischen Kunst zwei Vorstufen dieser Vorgänge¹⁷: „Der Faschismus“, dessen Theorien Benjamin in den Futuristischen Manifesten Marinettis grundgelegt sieht, „läuft folgereicht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht. Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser Punkt ist der Krieg“. „Der Kommunismus antwortet ihm (dem Faschismus) mit der Politisierung der Kunst.“ Das heißt – so dürfen wir diesen Schlußsatz Benjamins ergänzen –, er macht aus der Kunst ein Mittel der Propaganda zur Errichtung der Diktatur einer Klasse in der nie erreichbaren Utopie einer klassenlosen Gesellschaft der Zukunft¹⁸.

Diesen beiden hier nur als Vorstufen angeführten bedrohlichen (um nicht zu

sagen tödlichen) Bewegungen entspricht ein elementarer Prozeß in der zeitgenössischen Szene: Der Künstler entästhetisiert die Kunst. Er beraubt sie ihrer Schönheit und ihres versöhnenden Charakters und macht die „Anti-Kunst“ zur elementaren Waffe gegen die neutralistische Kunstpolitik der Kulturfunktionäre der Demokratien. Die „nicht mehr schönen Künste“ werden so zu einer direkten Antwort auf den ästhetischen Neutralismus unserer demokratischen Kulturfunktionäre¹⁹.

Diese ernstesten Vorgänge zeigen, daß auch der demokratische Funktionär bei aller Toleranz sich an der Verantwortung der Künstler bei ihrem geistigen Ringen und bei ihrem Schaffen stärker beteiligen sollte. Als Verwalter der Kultur von Staat und von Kirche kann er sich nicht der bedeutendsten Potenz jeder Demokratie, nämlich der überlegten, personalen Entscheidung berauben. Die taktische Neutralität vieler Politiker im kulturellen Bereich und damit auch in der Kunstszene ist wohl auch ein Grund für die Abwendung vieler von den etablierten Parteien.

Die verantwortliche Haltung der Künstler in dieser schwierigen Situation kann am Beispiel zweier Schüler des Bildhauers Ewald Mataré, nämlich Joseph Beuys und Georg Meistermann, näher erläutert werden.

Joseph Beuys und Georg Meistermann

Ewald Mataré (1887–1965) gehört mit den Bronzetüren für das Südportal des Kölner Doms (1948–1954) und den Portalen der Weltfriedenskirche von Hiroshima (1954) noch zu den großen christlichen Künstlern der „Klassischen Moderne“²⁰. Seine beiden Schüler, die hier als alternative Beispiele erwähnt werden, belegen, wie gegensätzlich die Formentwürfe in unserer Zeit des ästhetischen Materialismus sein können.

Von Joseph Beuys sagte sein Lehrer Mataré²¹: „Er hat ein ausgesprochenes rhythmisches Gefühl und dabei eine bewunderswerte Ausdauer.“ Von Meistermanns Beziehungen zu Mataré berichtet Hans van Grinten²²: „Die Bestimmtheit, das individuelle Vermögen, ein Thema zeichnerisch Gestalt annehmen zu lassen, war es (auch), was Ewald Mataré an Meistermann bewunderte und schätzte.“ Beide Künstler waren im Raum der Kirche tätig. Joseph Beuys suchte bei seinen Anfängen in bedeutsamen Kreuzbildern Christus mit kosmischen Vorgängen zu identifizieren. Georg Meistermann prägte seine biblischen Motive schon früh in strukturelle Prozesse des Bildgrundes ein. Während jedoch Meistermann bis zu seinen großen Fenstern von St. Gereon in Köln im Kirchenraum verblieb, setzte sich Beuys von der Kirche, aber auch von der Kunst überhaupt ab und inaugurierte eine – wie er es selbst nannte – „Anti-Kunst“.

Zunächst mögen hier einige Hinweise zu den Unternehmungen von *Joseph Beuys* folgen²³. Der frühe Beuys wird – um ein Wort von Mataré zu gebrauchen²⁴ – gleichfalls von dem „verfluchten Kuhproblem“ gequält. Es geht Mataré dabei um

ein „paar einfache Flächenbewegungen“ ohne „Überschneidungen innerhalb der Form“. Oder wie der Bildhauer es philosophisch ausdrückt: „Ich schnitze an einer liegenden Kuh, ein Tier, das immer neu auf mich wirkt, dieses Tier ist ganz ohne Gedanken, ganz Empfindung, und damit erhebt es sich groß und rein. Wir sind dualistisch in ewigem Hin und Wider mit unserem Intellekt und unseren Empfindungen. Ich kann so gut empfinden, wie man sie in Indien heilig verehrt.“²⁵ Es geht also bei dem „verfluchten Kuhproblem“, ähnlich wie bei den Tieren von Franz Marc, um die innerseelische Integration oder den Einklang von Wesen und Welt, wofür die „Kosmische Kuh“ das Symbol abgibt. Deshalb schreibt van Grinten zu Recht²⁶: „Was Beuys und Mataré einander nahebringen mußte, ... ist die eindringliche Beschäftigung mit dem Wesen des Tieres... was ihn (Beuys) beschäftigte, ist dann auch das, was er die Intelligenz der Tiere nennt, und ihr mythischer und totemistischer Rang.“ Mit dieser Problemstellung kann man das Grundanliegen des Künstlers Joseph Beuys charakterisieren.

Doch Beuys blieb nicht allein bei diesem Formproblem. Schon bei der Veranstaltung von „Festum Flurorum Fluxus“ (1963) und der Aktion „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“ (1964) bemerken wir jene kunstüberschreitenden Tendenzen, die der Bildhauer theoretisch als „Erweiterung des Kunstbegriffes“ kaschiert. Mit der Propagierung einer „Partei der Nicht-Wähler“ als Beitrag für die Kunstausstellung der „documenta“ 1972 in Kassel ersetzt Beuys das Kunstwerk durch Politik. Die Ausstellungsleitung läßt Beuys gewähren, ohne sich bewußt zu machen, daß sie anderen politischen Künstlerpropagandisten ein solches Recht, gegen die Verfassung zu arbeiten oder wie immer politisch tätig zu sein, kaum gewährt. Zugleich arbeitet der Bildhauer auf der „documenta“ dialogisch, das heißt, er bietet Gespräche an und bemüht sich – wohl im Anschluß an Piet Mondrian –, seine philosophischen Gedanken als „Plastik“ zu offerieren.

Diese Vorgänge dokumentieren, daß Beuys es kaum noch für möglich hält, auf eine Gesellschaft künstlerisch einzuwirken, deren Charakter weithin materialistisch ist und die mit dem auf Kant gestützten Begriff einer „autonomen Kunst“ den Künstler in den „ästhetischen Reservaten eines interesselosen Wohlgefallens“ unschädlich zu machen sucht.

Zu ergänzen ist, daß der Künstler nach seiner „Durchbrechung der ästhetischen Schallmauer“ eine „Negative Ikonographie“, eine Symbolik nichtästhetischer Art schafft, die das „Negativ“ oder das Fehlen der archetypischen oder dogmatischen Sinnbilder der Bibel fixieren will. Nicht allein die Aktion „Celtic“, die eine Taufszene vorgibt, oder die „Mahlgemeinschaft“ auf der Biennale von Venedig, die manche an das Abendmahl erinnert hat, simulieren Sakramente. Auch in der „Honigpumpe am Arbeitsplatz“, die den Menschen der Arbeit im Zeichen des Sonnentiers, der Biene, mit dem Licht zu verbinden sucht, könnte man eine Art „Jakobsleiter des Industriezeitalters“ sehen. Ähnlich gibt wohl auch der Münchner Ambientraum „Zeige deine Wunde“ einen Reflex der Passion.

Vom orthodoxen Standpunkt alter Auffassung aus könnte man eine Reihe dieser Objekte und Aktionen und die verbalen Attacken gegen die Kirchen als Blasphemien bezeichnen²⁷. Auf dem Hintergrund einer verblassenden und verblasenen biblischen Ikonographie, um nicht zu sagen, einer „Selbstliquidation der christlichen Symbolik“ durch die Kirchen, muß man wohl eher von einer „negativen Ikonographie“ sprechen, das heißt dem Versuch, mit den Mitteln der Industriekultur auf die vergessene Welt der alten Sinnzeichen aufmerksam zu machen.

Wie immer der Mann und sein Werk zu beurteilen ist, Joseph Beuys stellt den demokratischen Kunstbetrieb und seine Kunstfunktionäre in ein Dilemma: Entweder sie lassen den Bildhauer gewähren, dann wird er ihnen weiterhin mit einer „Partei der Nichtwähler“, mit „Filz und Fett“ und mit einer „negativen christlichen Ikonographie“ ihren ästhetischen Indifferentismus dokumentieren. Oder sie verbieten sein Auftreten und seine „Objekte“, dann erweisen sie ihren Kunstbetrieb als intolerant und politisch gelenkt: „In einem System, das die hemmungslose Gewinnsucht zum legitimen Wirtschaftsprinzip macht, bleibt sicherlich wenig Raum für Gleichberechtigung, Humanismus und Moral. Die vielgepriesenen Realitäten unserer Tage sind viel mehr von brutaler Menschenverachtung gekennzeichnet. Clevere Geschäftemacher beherrschen die Politik und das Rechts- und Wirtschaftsleben.“²⁸

Eine Lösung dieses Dilemmas bietet nach Ausweis der gesamten Geschichte nur die Ehrfurcht des Menschen vor der ihm vorgegebenen Welt, mag man sie Kosmos oder Schöpfung nennen. Gesetze werden nicht nur in der Bibel, sondern in allen Großkulturen durch die Ordnung des Himmels begründet. Nur die gemeinsam gesehene und anerkannte Weltordnung stiftet Gesellschaft und ermöglicht Sprache.

Auch nach Auffassung vieler Künstler des 20. Jahrhunderts besteht das Problem der Moderne nicht in der Gottesfrage oder im Fehlen eines personalen Glaubens, sondern in der Frage nach dem Wesen der Welt. Womit wir wieder bei dem „verfluchten Kuhproblem“ wären. Wie verhält sich die Kuh, das alte Sinnzeichen des Himmels, zum Ganzen der Welt? Wie kann man die Beziehungen des Menschen zu der ihn umgebenden Weltarchitektur bildnerisch sichtbar machen? Welche ordnungstiftenden Faktoren sind allen Menschen vorgegeben? Diese Thematik scheint auch Beuys polemisch, herausfordernd und mit oft mißverständlichen und schockierenden Mitteln immer wieder anzugehen.

Einen weniger aggressiven und deshalb auch publizistisch nicht so turbulenten Weg wie Beuys ging *Georg Meistermann*. Geboren 1911 in Solingen, wurde er schon 1933 als Student vom NS-Regime aus der Akademie entlassen. Unter schwierigen inneren und äußeren Bedingungen – hier ist der Maler dem Bildhauer verwandt – hat auch Meistermann seine eigene Richtung gesucht. Er hat sich jedoch nie bemüht, eine „Privatmythologie“ oder eine esoterische „Masche“ zu kultivieren, sondern blieb sich bewußt, daß er dem Allgemeinen verpflichtet ist und der

Gesellschaft dienen will. Dieses Anliegen führt gelegentlich zu Formulierungen, die man nicht uneingeschränkt bejahen kann. So erklärte der Künstler 1984 bei der Verleihung des Guardini-Preises in der Katholischen Akademie in München²⁹: „Selbstverwirklichung, Modewort für den total säkularisierten Menschen, dessen erschreckendster Typus doch wohl Hitler war – Nein! Ich glaube weiterhin, daß der Künstler Botschaften trägt.“ In öffentlichen Diskussionen hat Georg Meistermann deshalb immer wieder bekannt, daß er ein „christlicher Künstler“ sei, auch dann noch, als selbst Theologen meinten, eine derartige Kunst gebe es nicht, oder wenn, sei sie „unmodern“.

Von diesen Voraussetzungen aus wird verständlich, daß Meistermann nach den üblichen akademischen Frühwerken, die an der Natur orientiert waren, bald den verbindlichen Kanon von „Stütze und Last“ eines klassisch-klassizistischen Ideals aufgab. Damit gab er auch der Vorstellung von einem selbstgesetzlichen Schaffen den Abschied: „Kunst, die sich als autonom behauptet, ist Ideologie, und jedes ihrer Werke wäre nicht mehr Kunst, die auf Anschauung aus ist, sondern Illustration und Argument für diese Behauptung... Die Selbstsicherheit der ‚Autonomen‘ ist verdächtig, weil sie eine Gewißheit postuliert, die eine Illusion ist und die es nicht geben kann.“³⁰

Im Werk des Malers zeigen seine Farbtafeln der „Neue Adam“ und „Adams Traum“ (beide 1949), die wohl von Picasso angeregt sind, die Aufsplitterung des alten Kanons. An Stelle einer von „Stütze und Last“ gebauten Welt treten jetzt oft „Schwebefiguren“ oder farbige Silhouetten, die in übergreifende Strukturen eingebunden sind. In zahlreichen Entwürfen, die im Anschluß an die abstrakte Malerei entstanden sind, bemüht sich Meistermann, dieses Schweben optisch begreifbar zu machen. „Im Zerreißen“ (1952/53), „Schwingen“ (1967), „Fliegendes“ (1970) oder „Fittiche“ (1971) heißen einige Titel, die eine neue Dynamik des Bildgrundes ausloten.

Einen vergleichbaren Prozeß können wir in den Porträts verfolgen. Nach Bildnissen, die an der äußeren Erscheinung orientiert sind, beginnt Meistermann seine Figuren zu entindividualisieren. Ähnlich wie Oskar Kokoschka in seinem Porträt „Adenauer“ den alten Kanzler fahrig werden läßt und seine Gestalt gleichsam verwischt, bedroht in den Porträts von Meistermann die Abgebildeten eine Art Lava oder ein gewittriger Bildgrund. Man erkennt etwa „Carlo Schmid“ (1960), „Willy Brand“ (1966–1973) oder „Walter Scheel“ (1976/77), bemerkt aber, wie in diesen Werken die Bildfläche immer dynamischer wird und die Bildnisträger gleichsam zu zerstören sucht. Trotz aller Profile wirken die Figuren wie von Korrosion und Verwitterung befallen. Es scheint, daß der Künstler im Bemühen des Bildnisträgers, sich vor und gegen die Kräfte eines anonymen Grundes zu halten, das Wesen der Porträtmalerei sieht.

Es ist also im Werk Meistermanns immer wieder das Allgemeine, das Außer- und Übermenschliche, Struktur und Gerüst, Schweben und Schwelen, das die Kompo-

sition mitbestimmt. So verlieren auch seine großflächigen Fenster und Wände – vorwiegend kirchliche Monumentalmalereien der biblischen Heilsgeschichte – den Charakter des Historienbilds. Besonders die Fenster von St. Gereon (1980) in Köln und ihre Heiligen präsentieren nicht zuerst ein individuelles Schicksal oder eine Legendenerzählung, sondern sie machen wie in einer platonischen Höhle den Vorübergang himmlischer Farbschatten sichtbar. Es ist, als hätten sich kosmische Marionetten in den Gewölben und den Gewänden der uralten Kirche verfangen. „Sie stellen einen Stimmungsraum her von eigentümlich zeitlosem altem Klang. Diese durchwehten und verstellenden Kulissen in der hypnotischen Kraft ihrer Farbstrahlung erweckten eindrücklich alte, alttestamentarische Metaphern vom verborgenen Gott, Vorstellungen von Tüchern in der biblischen Stiftshütte, vom Tempelvorhang, Wände vom mosaïschen Zelt, die das Numinose abschirmten, aber von dieser außen befindlichen Macht bewegt wurden“ (Werner Haftmann). Fast traumhaft, aber nie unreal, bilden sie Heilsgeschichte nicht ab, sondern erinnern eine außerirdische Liturgie im Seelengrund des Betrachters.

So tragen Joseph Beuys und Georg Meistermann durch ihre Symbolwelt – wenn auch beide in unterschiedlicher Weise – zur Lebenssinnfindung in der modernen Demokratie bei.

Wir gingen aus von der Problematik eines klischeehaften Redens von der „Freiheit der Kunst“. Bei aller Wahrung des hohen Guts der Freiheit laufen wir Gefahr, in einem ästhetischen Indifferentismus unterzugehen. Staat und Kirche werden mehr und mehr zu einer Gesellschaft ohne allgemein verbindliche Heilszeichen – eine Art „Profitopolis“. In einer solchen Stadt ohne Sinn wird der Mensch und seine Freiheit zwischen den Mühlsteinen des Profits, der Bürokratie und einer autonomen Technologie zerrieben. In diesem „Profitopolis“ steht Joseph Beuys, mehr Wanderapostel als Bildhauer, und ruft in erschütternder Weise: „Zeige Deine Wunde!“ Georg Meistermann aber verkündet, wie eine Politikerin in ihrer verantwortungsbewußten Rede zitiert: „Ich sehe keinen Grund im Schatten zu verharren, wenn man in der Sonne stehen kann. Ich bin für das Licht, das den Schlamm austrocknet.“³¹

ANMERKUNGEN

¹ Briefwechsel 1877–1897 (Halle 1923) 59; vgl. dazu H. Schade, Zur Kunsttheorie Wilhelm Diltheys, in: Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 1 (Berlin 1963) 83–132, bes. 106.

² (Reinbek 1968) 249f.

³ Negative Dialektik (Frankfurt 1966); vgl. E. Fischer, a. a. O. 207.

⁴ Ästhetische Theorie (Frankfurt 1974) 375f., 337.

⁵ Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, in: Zur Aktualität Benjamins, hrsg. v. S. Unseld (Frankfurt 1972) 190f.

- ⁶ H. Schwebel, Autonome Kunst und kirchlicher Auftrag, in: Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, hrsg. v. R. Beck, R. Volp und G. Schmirber (München 1984) 177. Vgl. dazu: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, hrsg. v. G. Busch (Frankfurt 1974).
- ⁷ SZ, 19./20. 1. 1985.
- ⁸ Kunst und Politik. Über die gesellschaftl. Konsequenz des schöpferischen Handelns (Köln 1969) 25f., 23.
- ⁹ Discours sur les Sciences et les Arts, zit. n. E. Gombrich, Kunst und Fortschritt (Köln 1978) 25.
- ¹⁰ Vgl. P. Gorsen, Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft (Reinbek 1969); E. L. Masters, J. Houston, Psychedelische Kunst (München 1969).
- ¹¹ A. Breton, Die Manifeste des Surrealismus (Reinbek 1968). Vergleichbar mit dieser Auffassung ist auch die Ansicht von Herbert Marcuse von der Befreiung der Triebstruktur (Die Permanenz der Kunst, München 1977, 50).
- ¹² Zit. n. „Dali sagt...“ (München 1968) 21. Dazu H. Schade, Dali – ein religiöser Maler der Triebstruktur, in dieser Zschr. 189 (1972) 180.
- ¹³ M. Jean, Geschichte des Surrealismus (Köln 1961) 220.
- ¹⁴ H. Read, Kunst als zweite Welt, in: Neues Forum, H. 167/168 (1967) 869.
- ¹⁵ H. Schade, Monumente oder Medien? Eine ästhetische Bilanz zur „documenta 6“ in Kassel, in dieser Zschr. 195 (1977) 837–851.
- ¹⁶ Ähnliche N. Berdjajew, Von des Menschen Knechtschaft und Freiheit (1954), bes. Kap.: Die Knechtschaft des Ästhetischen; H. G. Gadamer, Wahrheit und Methode (Tübingen 1965) 78.
- ¹⁷ Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; ders., Illuminationen (Frankfurt 1975) 175f.
- ¹⁸ Einen symbolisch bedeutsamen Versuch, diese Probleme zum Austrag zu bringen, unternimmt der „marxistische Rabbi“ (Walter Benjamin) in der Figur des „Angelus Novus“ (der „Neue Engel“, ein Bild von Paul Klee); vgl. G. Scholem, Walter Benjamin und sein Engel, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, a. a. O. 85–138.
- ¹⁹ H. R. Jauf, Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (München 1968).
- ²⁰ H. Th. Flemming, Ewald Mataré (München 1955); E. Trier, Ewald Mataré (Recklinghausen 1958).
- ²¹ Tagebücher, hrsg. v. H. Mataré und F. Müller (Köln 1973) 249 (2. 12. 1950).
- ²² In: Mataré und seine Schüler, hrsg. v. F. J. v. der Grinten und B. Volkmann (Berlin 1979) 163.
- ²³ Vgl. dazu H. Schade, Von Pablo Picasso zu Joseph Beuys, in dieser Zschr. 198 (1980) 795–867.
- ²⁴ Tagebücher, a. a. O. 124; G. Schön, Die Kuh des Mataré, in: Das Kunstwerk 2 (1948) H. 8, 34.
- ²⁵ Ebd. 68f. ²⁶ In: Mataré und seine Schüler, a. a. O. 100.
- ²⁷ „Die Kirche hindert daran, zu einer christlichen Gesellschaftsordnung zu kommen. Das ist meine ganz klare Auskunft. Die ganze christliche Entwicklung hat sich nicht in den Kirchen abgespielt, sondern im Wissenschaftsbegriff. Durch die Wissenschaftsgeschichte hindurch hat sich das Christentum wirklich entwickelt. Das ist die eigentliche Kirche“ (zit. n. Harlan, Rappmann, Schata, Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1976, 17).
- ²⁸ J. Beuys, ebd. 32. ²⁹ Zur Debatte 14 (1984) H. 4, 4.
- ³⁰ G. Bott, L. Veit, C. Pese, Georg Meistermann. Werke und Dokumente (Nürnberg 1981) 171. (Ausz. aus Meistermanns Brief an einen Pfarrer über „Braucht der Künstler die Kirche – Braucht die Kirche die Künstler?“, Rhein. Merkur, 23. 3. 1979). Dazu Georg Meistermann. Katalog der Galerie Hennemann (Bonn 1977).
- ³¹ Hanna-Renate Laurien, Laudatio auf Georg Meistermann, in: Zur Debatte, a. a. O. – Für Hinweise und Korrektur zu diesem Aufsatz hat der Verfasser Frau Oberstudienrat M. Iffelsberger zu danken.