

Kunst als Prophetie

Zur Situation der Kunst

Die Situation der Kunst, die Klee bereits vor Jahrzehnten mit den Worten ausdrückte: „Uns trägt kein Volk“, hat sich weiter verschärft. Während im spätkapitalistischen Westen clevere Manager Kunstwerke als Statussymbol und Wertanlage verhökern, wird im staatskommunistischen Osten („Staatskommunismus“ ist eigentlich eine *contradictio in adiecto*) die Kunst zur ideologischen Verbrämung des eigenen Systems mißbraucht, falls man es nicht vorzieht, nichtlinientreue Kunst in den Westen zu exportieren, um dafür Devisen einzuheimsen.

Dabei gerät der Begriff der Kunst selbst in eine Krise. Seit Marcel Duchamp einen Flaschentrockner und eine Klosettmuschel ausstellte, ist immer wieder Anti-Kunst proklamiert worden. Die Frage ist allerdings, ob damit nur ein bestimmter Begriff von Kunst oder ob Kunst überhaupt angegriffen werden soll und getroffen wird.

Für die Kunstauffassung des 19. Jh. sind zwei Phänomene charakteristisch: die Privatsammlung und das Museum. In beiden Fällen wird Kunst ausgegrenzt aus der übrigen Wirklichkeit. Die verhängnisvolle Folge ist, daß man das Gestaltete überhaupt nur wahrnimmt, wenn man eine bestimmte Bewußtseinsstellung einnimmt, nämlich die des Kunstgenusses. Ist diese Bewußtseinsstellung nicht vorhanden, so geht man achlos an den erstaunlichsten Dingen vorbei. Dagegen protestieren Dada und die Nachfolger, wobei der Satz „Nichts ist Kunst“ unversehens in den anderen „Alles ist Kunst“ umschlagen kann. Der Bürger, der gewohnt war, seine Wohnung mit Kunst auszuschnücken, steht irritiert vor diesem Phänomen und weiß gerade mit den interessantesten Objekten und wegweisenden Tendenzen nichts anzufangen. Wie soll man auch Minimal Art oder Concept Art sammeln, von Happenings ganz zu schweigen. Die beamteten Verteiler staatlicher Subventionen tun sich genau so schwer. Schließlich kann man den Museumsbesuchern auch nicht zuviel zumuten, falls man überhaupt selbst zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu unterscheiden versteht. Kunst drängt wieder in die Öffentlichkeit, aber nicht in eine vom Staat protektionierte. Schon Picasso hatte dagegen protestiert, daß mit Kunst Wohnungen ausgeschmückt werden. „Guernica“ ist trotzdem in einem Museum gelandet. Heute gehen die Künstler auf die Straße, um dort zu verkaufen oder zu schockieren. Oder sie veranstalten wie Karl Prantl Symposien, um gemeinsam mit anderen in der Landschaft, in einem Steinbruch, zu arbeiten.

Bemerkenswert ist die Unsicherheit des Marxismus vor dem Phänomen Kunst. Karl Marx selbst war sich bewußt, daß die Kunst sich nicht ohne Gewalt in sein System einordnen läßt: „Bei der Kunst ist bekannt, daß bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation, stehn“¹.

Werner Hofmann hat in seiner Schrift „Kunst und Politik“ gezeigt, wie der Marxismus in den zwanziger Jahren die revolutionären Tendenzen der Kunst, die alle zum Marxismus hindrängten, zurückgestoßen hat. Schon 1925 stellte Lissitzky betroffen fest: „Man sucht von oben eine revolutionäre Kunst zu schaffen. Der Staat hat immer einen David gehabt, der heute den Schwur der Horatier und morgen die Krönung Napoleons malt. Nur: heute fehlt der David.“ Nicht minder schockiert zeigte sich Brecht darüber, daß man die Künstler in der stalinistischen Ära dazu zwang, „sozialistische Inhalte“ in „bürgerlichen Formen“ auszudrücken. Werner Hofmann macht die bos-

¹ Karl Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, MEW (= Marx-Engels, Werke, Berlin 1957 ff), Bd. 13, 640.

hafte Bemerkung: „Damit kehrte der erstarrte Marxismus zum Bildungsbürgergeschmack seines Begründers zurück“².

Die Ursachen für diese Haltung des Staatskommunismus sind leicht einzusehen: eine revolutionäre Kunst stellt sich immer gegen das System, und zwar nicht nur gegen das fremde (das wäre Propaganda), sondern noch mehr gegen das eigene. Das aber kann kein System dulden. Staatskommunistische Kunst hat daher dasselbe zu bewerkstelligen wie nationalsozialistische Kunst nach einem Wort von Josef Goebbels: „Organisation des Optimismus“. So neu ist das ja nicht. Im Grunde fordert Platon in der *Politeia* nichts anderes: „In den Staat ist nur *der* Teil der Dichtkunst aufzunehmen, der Gesänge an die Götter und Loblieder auf treffliche Männer hervorbringt“³. Die Kirche hat da auch einige Erfahrung. Die Kunst des Barock war (unter anderem!) die Kunst der Gegenreformation und sollte die Leute wieder in die katholischen Gotteshäuser locken. Und der Kult des „trefflichen Mannes“ Martin Luther hat eine Inflation von Luther-Bildern besorgt.

Problematische Alternativen

Wo ist nun der Platz des Künstlers und der Kunst? Soll er unmittelbar an der Umgestaltung der gesellschaftlichen Wirklichkeit mitarbeiten und auf die Barrikaden steigen?

Das kann einmal richtig sein; schließlich hat der Künstler – wie jeder andere – das Recht, auf die Barrikaden zu steigen, wenn eine Extremsituation ihn dazu herausfordert. Da zeigt sich vielleicht sogar, daß nicht nur sogenannte Künstler Kunst hervorbringen. Es entsteht anonyme Kunst wie beim Pariser Maiaufstand oder in den Tagen der russischen Invasion in der ČSSR. Für einen Augenblick scheint sich die Zukunftsvision von Karl Marx zu verwirklichen: „In einer kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter anderem auch malen.“ Dahinter steht bekanntlich die utopische Vorstellung, daß in einer kommunistischen Welt die Arbeitsteilung aufgehoben würde.

Können solche Extremsituationen verallgemeinert werden? Kann man die Aufgabe der „Kunst“ auf diese Möglichkeit einschränken? Das hieße, einem höchst einseitigen Denken verfallen.

Die andere Extremhaltung ist die des Rückzuges in die innere Emigration, zu der sich Männer wie Oskar Schlemmer in der NS-Zeit entschlossen haben. Heute ziehen zahlreiche Maler und Schriftsteller in der Sowjetunion es vor, auf solche Weise dem Zwang zum befohlenen sozialistischen Realismus zu entkommen.

Hinter dieser Haltung kann eine sehr verschiedene Einstellung stehen. Sie kann aus einer Ablehnung dieser bestimmten Politik oder aus der Überzeugung von der grundsätzlichen Unvereinbarkeit von Kunst und Politik hervorgehen. Im ersten Fall ist der Rückzug in die innere Emigration selbst ein politischer Akt, ein Akt des Protestes, im zweiten Fall wird Kunst als Eigenbereich proklamiert, der von der Politik unberührt bleibt.

Welchen Bezug hat Kunst in der Vergangenheit zur gesellschaftlichen Realität gehabt?

An dieser Stelle ist eine kurze Rückblendung in die Geschichte am Platz. Welche Rolle hat Kunst in ihr gespielt?

Ich glaube, daß es unmöglich ist, darauf eine einzige Antwort zu finden. Die Funktion der Höhlenmalereien als Jagdzauber läßt sich kaum vergleichen etwa mit der imperialen Kunst des römischen Kaiserreiches, deren Aufgabe die Verherrlichung des Kaiserhauses war (ein klassisches Beispiel: das Relief der Vergöttlichung des Antoninus Pius im Giardino della Pigna im Vatikan. Der Genius der Unsterblichkeit trägt das kaiserliche

² Werner Hofmann, *Kunst und Politik*, Köln 1969, 19.

³ Platon, *Politeia* 607 a.

Ehepaar, das von Adlern umgeben ist, in die Lüfte. Die sitzende Roma und die Personifikation des Campus Martius blicken dem Paar nach).

Mittelalterliche Kunst wiederum entwirft eine Gegenwelt, reich an Paradiesen und Inseln der Seligkeiten, aber ebenso reich an Angstträumen von Gerichts- und Höllenszenen. Die Bilder eines Fra Angelico mit ihren zarten, sanften, hellen Farben sind solche Traumgebilde, so wie umgekehrt die Dämonen und Monstren der Romanik Ausgeburten der Phantasie sind.

Es erhebt sich die Frage: Ist die Kunst nichts anderes als der Spiegel der inneren und äußeren Welt einer Epoche? Oder kann sie auch Einfluß darauf gewinnen, kann sie Wirklichkeit verändern, etwa im Sinne des Marxschen Postulates der 11. These gegen Feuerbach: „Die Philosophen (hier sprich: Künstler) haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern“?

Werfen wir einen Blick auf die Übergangszeiten, die für unser Problem von besonderer Bedeutung sind.

Offensichtlich hat gerade große Kunst immer Neues gebracht, war sie Ausdruck eines neuen Sehens, einer neuen Bewußtseinslage. So tauchen in der Spätantike, im 3. Jh., interessanterweise also bereits vor dem Sieg des Christentums, neue Tendenzen auf, die auf das Flächige gehen, das für die ganze frühmittelalterliche Kunst so bezeichnend ist, und die formale Voraussetzung bildet für die Entrückung der Wirklichkeit ins Jenseitige. Ebenso erkämpfen die Maler der Renaissance Schritt für Schritt die Wiederoberung der Darstellung der irdischen Wirklichkeit.

In solchen Entwicklungen ereignet sich höchstwahrscheinlich beides: Eine neue Bewußtseinslage sucht ihren Ausdruck, und umgekehrt wirken diese Bilder prägend auf das Sehen der Zeitgenossen, helfen also mit, ihre Bewußtseinslage zu verändern. Uns fällt ein Wort von Paul Klee ein, das in diesem Sinne verstanden werden kann: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“.

Die eigentlich revolutionäre Aufgabe der Kunst besteht sicher eher in diesem Sichtbarmachen, als in einem unmittelbaren Aufruf, auf die Barrikaden zu steigen.

Die neue Situation seit der Aufklärung

Wir können uns allerdings nicht verhehlen, daß die Situation der Kunst seit der Aufklärung grundlegend anders geworden ist; daß dieser Einschnitt tiefer reicht als andere vorhergehende.

Die neue Bewußtseinsstellung ist kritisch, worauf schon Hegel in seiner Ästhetik hingewiesen hat: „In unseren Tagen hat sich fast bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik und bei uns Deutschen die Freiheit der Gedanken auch der Künstler bemächtigt und sie in betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion, nachdem auch die notwendigen besonderen Stadien der romantischen Kunstform durchlaufen sind, sozusagen zu einer tabula rasa gemacht“⁴. Fortan ist der naive Künstler eine Ausnahme, und der „sentimentalische“ im Sinne Schillers (wir würden sagen: der „reflektierende“) wird die Regel.

Von entscheidender Bedeutung ist ferner das veränderte Verhältnis zur Natur und zur Geschichte. Goethe konnte seinem Verhältnis zur Natur im Tiefurter Journal von 1782 noch folgendermaßen Ausdruck geben:

„Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen – unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen . . .

Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten. Sie wird ihr Werk nicht hassen. Ich sprach nicht von ihr.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, in: Theorie-Werkausgabe, Frankfurt 1970, Bd. 14, 235.

Nein, was wahr ist und falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ihr Verdienst.“

Während Goethe sich der Natur hingibt, versucht der nachgoethesche Mensch, die Natur zu verwandeln.

Ebenso geht es mit der Geschichte: Sie wird nicht mehr als gegeben, sondern als vom Menschen gestaltet verstanden. Damit freilich hört auch die Verbindlichkeit der gegebenen geschichtlichen Situation auf. An die Stelle des geschlossenen Zeitstils tritt ein Stilpluralismus. Nochmals Hegel: „In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und Gebot“⁵.

Nähern wir uns dem „Ende der Kunst“?

Wir wissen, daß nach Hegel das Ende der Kunst mit der Vollendung der Geschichte zusammenfällt, wenn „der Geist an sich als Weltgeist sich vollendet“, wenn das Ziel der Geschichte erreicht ist: „das absolute Wissen, oder der sich als Geist wissende Geist“⁶. Wir wissen ebenso, daß der Marxismus kräftige Anleihen bei dieser Hegelschen Eschatologie gemacht hat, indem er allerdings Hegel vom Kopf auf die Füße gestellt und den Kommunismus als Endziel der Geschichte erklärt hat. Es blieb den letzten Schriften von Herbert Marcuse vorbehalten, diesen Gedanken auf die Kunst anzuwenden. Er äußert die Vermutung, daß Kunst dem zugehörig sei, „was Marx die Vorgeschichte der Menschheit nannte, d. h. der Geschichte des Menschen vor seiner Befreiung zu einer freien Gesellschaft“... „Die Verwirklichung von Kunst als einem Prinzip gesellschaftlicher Rekonstruktion setzt einen grundsätzlichen gesellschaftlichen Wandel voraus. ... Diese Vorstellung von Kunst als Technik oder als Anleitung zum Aufbau einer Gesellschaft verlangt nach dem Zusammenspiel von Wissenschaft, Technik und schöpferischer Phantasie, um ein neues Lebenssystem zu entwerfen und aufrechtzuerhalten“⁷. Das wäre dann zugleich die „Aufhebung und Transzendierung der Kunst“.

Man kann sich umgekehrt fragen, ob nicht die Vollendung der Geschichte zugleich ihre Aufhebung bedeutet. Dem „kritischen Kritiker“ sei es erlaubt, weniger systematisch zu denken als Hegel, Marx und Marcuse, und die Frage, ob und wann die Geschichte ihr Ziel erreicht, offen zu lassen. Uns genügt die Feststellung, daß seit der Aufklärung *nachweisbare* tiefgreifende Veränderungen im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft eingetreten sind. Zwei davon haben wir bereits konstatiert: Einerseits versuchen das politische und kommerzielle Management, die Kunst in die Hand zu bekommen, was nichts prinzipiell Neues darstellt, aber kaum jemals mit solcher Perfektion betrieben wurde. Andererseits entzieht sich der Künstler diesem Druck oftmals durch innere Emigration.

Es fragt sich allerdings, ob diese Tatsachen, so ernst sie zu nehmen sind, nicht doch Randerscheinungen sind, ob nicht vielmehr die eigentlichen künstlerischen Entscheidungen an ganz anderer Stelle fallen.

Kunst als Protest

Die Hypothese sei gewagt, daß Kunst seit der Aufklärung weithin als Protest gegen die Welt, wie sie sich vorfindet, zu verstehen ist. Dieses kritische Moment findet sich in früheren Zeiten nur in Ansätzen. Eine Vorwegnahme der modernen Situation findet teilweise bereits im späten Mittelalter statt. Die Künstler beginnen, die Torheiten der Menschen zu geißeln – denken wir nur an die zahlreichen Darstellungen der 7 Todsünden. Die Bosheit der Menschen wird bloßgestellt (Jörg Breu und Jörg Ratgeb).

⁵ Hegel, op. cit., Bd. 14, 236.

⁶ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Lasson, ⁸Hamburg 1952, 559 bzw. 564.

⁷ Herbert Marcuse, *Zur Lage der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft*, in: *Kunst und Politik*, Karlsruhe 1970, o. S.

Erasmus schreibt ein „Lob der Torheit“; Pieter Breughel stellt sein ganzes Schaffen unter dieses Thema. Bei Leonardo spielt die Karikatur eine bedeutende Rolle. Dennoch wird in dieser Zeit noch nicht die Welt als Schöpfung und die Gesellschaft als solche in Frage gestellt. Das geschieht erst in der Aufklärung. Man denke nur an Voltaires *Candide*, in dem der Autor alle Laster seiner Zeit geißelte, zugleich aber auch an der Weltordnung als solcher Kritik geübt hat. Zur gleichen Zeit hat es Goya wohl als erster gewagt, die Häßlichkeit der königlichen Familie darzustellen; es ist derselbe Goya, der gegen den Krieg protestiert und menschlicher Bosheit immer wieder die Maske vom Gesicht gerissen hat.

Mit Recht schreibt Albert Camus, daß „beinahe alles, was im Händler-Europa des 19. und 20. Jh. an Wertvollem, zum Beispiel in der Literatur entstand, gegen die Gesellschaft der Zeit geschaffen wurde. Man kann sagen, daß bis etwa zur Französischen Revolution die vorherrschende Literatur im großen und ganzen eine Literatur der Zustimmung war. Vom Augenblick an, da die aus der Revolution hervorgegangene bürgerliche Gesellschaft gefestigt ist, entwickelt sich jedoch eine Literatur der Auflehnung“⁸.

Der Literatur der Auflehnung entspricht eine Malerei und Skulptur der Auflehnung: Der Protest gegen den Krieg, wie er in den Radierungen von Otto Dix zum Ausdruck kommt, der die zerfetzten Leiber der Soldaten im Schützengraben des I. Weltkrieges darstellt, das zornige Gericht über die Schieber und Schmarotzer der Nachkriegszeit in den Zeichnungen von George Grosz. Ähnliches geschieht nach dem II. Weltkrieg, wo Zadkine in Rotterdam sein Mahnmal schafft: „Die zerstörte Stadt“: Der zu Tode getroffene Mensch mit dem aufgeschlitzten Leib erhebt anklagend die Arme zum Himmel. Später richtet sich der Protest der Künstler gegen den Vietnamkrieg; eine bis dahin optimistische amerikanische Pop Art verwandelt sich in eine „Art of Protest“⁹.

Der Protest kann allerdings noch radikaler werden: Er kann sich gegen die *conditio humana* als solche richten. So jedenfalls sind unseres Erachtens die Werke von Max Beckmann, dieses Giganten der deutschen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte, zu begreifen. Wir wollen das an einem Beispiel verdeutlichen: dem „Traum“ von 1921 (Abb. 1). Es ist eine merkwürdige Gesellschaft, die in das schmale Hochformat des Bildes gepreßt wird: ein Drehorgelspieler mit einer Trompete, ein Blinder in Gefängnistracht mit einem riesigen Fisch unter dem Arm, ein Krüppel ohne Beine in der Tracht eines Clowns, ein Mädchen, das im Traum den Griff einer Baßgeige umfaßt – und mitten drin ein Kind, mit weit geöffneten, erstaunten Augen, auf einer Kiste sitzend, und eine kleine Spielfigur (Kasperl?) an sich drückend. Es ist eine Versammlung des Elends, die sich da in der engen Stube zusammenfindet, wobei jeder mit sich selbst beschäftigt ist und keiner sich um den anderen kümmert. Schmerzlich stoßen sie an die Grenzen ihres Käfigs. Der Mann in Gefängnistracht, der auf eine Leiter gestiegen ist, stößt mit dem Armstumpf an die Decke: Dort ist alles zu Ende. Die ganze räumliche Situation ist beängstigend: Der Fußboden senkt sich in übertriebener Perspektive nach unten, einem Abgrund entgegen. Das einzige, was den Sturz ins Chaos verhindert, ist die Strenge des Bildbaues. Der überdeutliche Realismus, die Plastizität der Gestalten steht in krassem Gegensatz zur Traumphantastik des Bildinhaltes¹⁰. Es ist der Traum eines hellwachen Bewußtseins, wie er in den aufgerissenen Augen des Kindes zum Ausdruck gebracht wird.

⁸ Albert Camus, *Der Künstler und seine Zeit*, in: Albert Camus, *Kleine Prosa*, Hamburg 1961, 19.

⁹ Rena Hansen, *The Art of Protest*, in: *Kunst und Kirche*, Linz und Gütersloh, Heft 2/1973, 74 ff.

¹⁰ Vgl. die bedeutsame Interpretation des Bildes von Wilhelm Fraenger: Max Beckmann, *Der Traum* – Ein Beitrag zur Physiognomie des Grotesken, in: M. von Erffa und E. Göpel: *Blick auf Beckmann*, München 1962, 36 ff.

Was soll das Ganze? Das Bild ist auch im Kontext mit anderen Werken Beckmanns zu lesen, was hier nicht geschehen kann. Wenn man das tut, spricht alles dafür, daß Beckmann damit eine Darstellung der Existenz des Menschen anzielt. Diese ist als absurd gekennzeichnet. Er ist der Blinde, der mit seinem Lärm die Welt erfüllt, er ist der Verstümmelte, der bei seinem Aufstieg an die Decke stößt, er ist das verschreckte Kind, das sich hilflos in eine ausweglose Situation gestellt sieht. Von allen Seiten ist er eingeeengt. Nirgends zeigt sich ein Ausweg. „Das Leben ist ein Traum, erzählt von einem Schwachkopf“ (Shakespeare). Beckmanns Protest richtet sich nicht nur gegen einzelne benennbare Schrecken, sondern gegen das Dunkel, das die menschliche Existenz umgibt.

Max Beckmann steht nicht allein. Auch die Surrealisten, allen voran Max Ernst, haben die Absurdität menschlichen Daseins dargestellt – wie in der Literatur ein Kafka, Camus, Samuel Beckett und Thomas Bernhard. Selten nur öffnet sich in der modernen Kunst ein Ausweg aus der heillosen, absurden Situation des Menschen. Es ist nicht von außen an sie herangetragen, wenn wir sie als Protest gegen Gewalt, Krieg und Mord, und als Revolte gegen die *conditio humana* begreifen.

Wird diese These akzeptiert, so lassen sich einige Epiphänomene erklären. Einmal das verzweifelte Bemühen der Machthaber, die Kunst unter Kontrolle zu bringen. Das ist in der Tat eine für die Kunst bedrohliche Situation, denn „die Kunst lebt nur von dem Zwang, den sie sich selber auferlegt: An fremdem Zwang stirbt sie“¹¹. Zum zweiten erklärt sich der wütende Widerstand der bürgerlichen Gesellschaft, die kritisiert wird. Sie sucht alles Unbequeme als „entartete Kunst“ oder „Verlust der Mitte“ zu disqualifizieren, ohne daß ihr in den Sinn kommt, daß in der Kunst möglicherweise der berechtigte Protest gegen eine entartete Gesellschaft laut wird. Und schließlich erklärt sich daraus die veränderte Situation des Künstlers selbst, die Camus mit den Worten umreißt: „Gewiß hat es im Zirkus der Geschichte immer Märtyrer und Löwen gegeben. Die ersten nährten sich von den Tröstungen der Ewigkeit, die letzteren von schön blutigem historischem Fleisch. Aber der Künstler saß bisher auf der Zuschauerbank. Er sang zum Vergnügen, für sich selber oder im besten Fall, um den Märtyrer zu ermutigen und den Löwen ein wenig von seinem Heißhunger abzulenken. Jetzt dagegen befindet der Künstler sich in der Arena. Und selbstverständlich tönt seine Stimme verändert – sie ist bedeutend unsicherer geworden“¹².

Auf der Suche nach Utopia

Niemand kann allein vom Nein leben. Gerade das Nein zur Welt, wie sie ist, fordert die Phantasie heraus, eine andere zu ersinnen. Die Kunst des 20. Jh. hat gerade in ihren radikalsten Entwürfen Utopien einer anderen Welt entworfen.

Kandinsky hat bekanntlich die reine Abstraktion und die reine Realistik, die er auch höhere Phantastik nennt, hellsichtig als die beiden Extrempositionen der modernen Kunst bezeichnet¹³.

Die radikalsten Vertreter der reinen Abstraktion, der Konstruktivismus, die holländische De Stijl-Bewegung und das Bauhaus wollten die ganze chaotisch sich darbietende Wirklichkeit dem ordnenden Geist des Menschen unterwerfen und auf diese Weise die „Einheit aller Dinge und Erscheinungen“ (Gropius) erreichen. Das ganze Leben sollte gestaltet, mithin Kunst werden.

In faszinierender Weise wurde diese Konzeption von Mondrian bis zur letzten Konsequenz getrieben. Seine Entwicklung lief auf immer stärkere Reduktion seiner Bilder hinaus: auf das Achsengefüge von Vertikale und Horizontale, auf die Primärfarben Rot, Blau und Gelb. Es wird ein dynamisches Gleichgewicht angestrebt, wobei jegliche Symmetrie ausgeschlossen bleibt. Worum geht es Mondrian letztlich? Seine

¹¹ Albert Camus, op. cit. 29. ¹² Albert Camus, op. cit. 15 f.

¹³ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, ⁵Bern 1956, 127.

großartigen „Kräftegleichungen“ wollen die gegensätzlichen Spannungen, die in der Schöpfung wirksam sind, zur Ruhe bringen. Daher werden diese Bilder zu kosmischen Gleichungen einer Welt, wie sie sein soll, einer Schöpfung im Gleichgewicht, und – wie Mondrian ausdrücklich sagt – einer „Gesellschaft der Gleichgewichtsbeziehungen“. Die Vertreter der reinen Realistik, d. i. höheren Phantastik, formulieren die entgegengesetzte Extremposition der modernen Kunst. Ihre Bannerträger sind die Surrealisten. Sie revoltieren gegen eine von der Vernunft auf das Durchschaubare reduzierte Welt und erstreben die Einheit vom Irrationalen her. Der absoluten Ordnung des Konstruktivismus stellen sie das Ideal der absoluten Anarchie entgegen.

Deutlich ist, daß die künstlerische Revolution, wie sie sich in diesen beiden Gegenbewegungen manifestiert, von der politischen unabhängig ist und sich nicht auf diese reduzieren läßt. Vielmehr protestiert sie gerade gegen das politische Dogma von der totalen Machbarkeit der menschlichen Zukunft durch den Apparat.

Am Rande sei vermerkt, daß zuweilen im Gefolge des Bauhauses die Tendenz übermächtig geworden ist, die Umwelt des Menschen total zu planen. Trotz solch fataler Erscheinungen läßt sich sagen, daß die utopische Welt, die der Künstler visionär erschaut, niemals in der realen Zukunft aufgeht, die der Politiker herbeiführen möchte und zuweilen wirklich herbeiführt. Gerade deshalb ist und bleibt der Künstler der Rivale des Politikers.

Säkularisierte Prophetie?

Wenn wir eine Kategorie suchen, die die beiden genannten Aspekte, den Protest gegen die Gegenwartswelt und den Entwurf von Zukunftsmodellen, umschließt, bietet sich eher die des Prophetischen dar. Diese Kategorie ist ursprünglich religiös. Die Propheten des Alten Bundes übten Kritik an der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit und verhießen Heil oder Unheil; freilich nicht als Ereignisse, die unabänderlich auf den Menschen zukommen, sondern als eine Zukunft, die vom Verhalten des Menschen abhängig ist.

Der Unterschied soll nicht verwischt werden. Die atl prophetische Verkündigung geht immer vom göttlichen Auftrag aus und setzt eine Gottesbegegnung voraus. Der Künstler erfährt seinen prophetischen Auftrag in seiner Begabung, seiner Fähigkeit, das auszusprechen, woran alle leiden und worauf alle hoffen. Man könnte von einer säkularisierten Form des Prophetismus sprechen, von einer Existenzweise, die von manchem modernem Maler oder Dichter glaubwürdiger verkörpert wird als vom Priester – wir nennen nur Namen wie Cézanne und Beckmann, Dostojewskij und Camus. Der Künstler, der es wirklich ist, ist ein Stachel im Fleisch der Gegenwart.

Eine dialektische Antithese

Man kann sich natürlich fragen, ob die Kategorie des Prophetischen die wesentlichen Phänomene der modernen Kunst trifft. Es gibt zweifellos Erscheinungen, die weder als Protest noch als Entwurf von Zukunftsmodellen zu verstehen sind.

Auffällig ist der stete Rückgriff auf das Ursprüngliche (das Prähistorische, Primitive usw.). Die Dresdner Brücke-Maler und Picasso entdecken gleichzeitig und unabhängig voneinander die Kraft der Neger-Plastik. Man könnte das so erklären, daß sie das Ursprüngliche gesucht haben, um sich desto eher vom Gestrigen losmachen zu können. Das mag seine Richtigkeit haben, genügt aber nicht zur Erklärung.

Für die Intentionen der Maler des „Blauen Reiters“ sind die Zoobilder des jungen August Macke erhellend. Spazierengehende Menschen in einer traumhaft schönen Welt der Tiere und Bäume: Spricht daraus nicht die Sehnsucht nach dem Paradies?

Noch deutlicher ist das bei den Tierbildern von Franz Marc. Marc sucht im Tier die paradiesische Reinheit, die er im Menschen nicht mehr findet. Als einziges menschliches Symbol der Reinheit bleibt für ihn die Madonna auf der Mondsichel, die er in sein

„Tirol“-Bild hineinmalt, oder die Verbindung des Sichelsymbols mit dem Tiersymbol, wie es uns im „Turm der blauen Pferde“ begegnet, wobei Blau ebenfalls ein Symbol für Reinheit ist. Marc ersehnt eine andere Schöpfung, eine Schöpfung vor dem Sündenfall — eine romantische Sehnsucht, wie das Blau ja auch die Symbolfarbe der Romantik war. Auch das ist eine Utopie, allerdings eine, die ihr Urbild in der Vergangenheit sucht.

Dann ist da das Spielerische. Nicht nur das Theatralische der Selbstdarstellung eines Dali oder das Gequält-Spielerische der Face-Farces eines Arnulf Rainer. Auch die einfache Freude am Machen gibt es, und sie ist nicht umzubringen. Sie spricht aus jedem Bild eines Paul Klee, dessen Bilder allesamt Spiele aus Farben und Formen sind. Aus ihnen spricht eine Heiterkeit vergleichbar der Musik Mozarts, der Paul Klee sich verwandt fühlte.

Und immer wieder taucht das Erotische auf. Die abstrakte Kunst hatte so sehr davon abstrahiert, daß es förmlich wiederkehren mußte, nun oft genug aufdringlich (Warhol), aggressiv (Froher), zuweilen aber auch mit jener Verführungskraft, die dem Erotischen innewohnt.

Der Eros sucht die Erfüllung im Augenblick. Das zeigt sich deutlich bei jenem Großen der Moderne, in dessen Werk der Eros zentral ist: bei Marc Chagall. Immer wieder stellt sich Chagall mit seiner Braut selbst dar. Die ganze Himmelsseligkeit der Liebe findet sich in diesen Bildern.

Doch bei Chagall gibt es auch Bilder der Vergangenheit: Die Häuser seiner russischen Heimatstadt Witebsk tauchen auf, oder jüdische Schicksalsbilder. Und die Gegenwart ist nicht nur Seligkeit: In ihr vollzieht sich auch das Grauen der Kreuzigung des jüdischen Volkes. In einigen apokalyptischen Visionen („Sturz des Engels“) wird auch die Zukunft mit ihren Schrecken und ihrer Hoffnung beschworen.

Rückgriffe auf das Ursprüngliche, das Spielerische, das Erotische: Ist Kunst nicht immer schon so gewesen? Kann man — wenigstens auf dieser Ebene — von etwas prinzipiell Neuem sprechen? Daß die Formen neu sind, versteht sich von selbst: Jede Zeit hat neue Formen hervorgebracht.

Auf die Gesellschaft bezogen: Hat Kunst nicht immer noch — ganz schlicht gesagt — die Aufgabe der Entlastung? Befreit sie uns damit nicht immer wieder vom Ernst des Sein-Müssens und Sein-Sollens? Also auch vom Ernst des Protestes und der Zukunftsgestaltung? Rührt sie so nicht wie eh und je an die Geheimnisdimension des Lebens, aber eben — spielerisch verwandelnd?

Die Suche nach dem „Anderen“

Die Gegensätze sollen nicht verharmlost werden. Es kann gar kein Zweifel daran bestehen, daß es gegensätzliche Positionen in der Gegenwartskunst gibt, daß das geradezu zur Definition der Moderne gehört. Dennoch: Stehen der Rückgriff auf das Ursprüngliche, das Spielerische, das Erotische in einem unaufhebbaren Widerspruch zum Prophetischen? Steht hinter der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies nicht auch der Wunsch nach dessen zukünftiger Wiedergewinnung? Spielt der Mensch nicht auch, um das Spiel der Zukunft zu gewinnen? Ist der Eros nicht die Vorwegnahme, die Gegenwärtigsetzung der Utopie der vollendeten Welt?

Ist die Aufgabe des Propheten nicht der Hinweis auf das „Andere“, die „andere“ Dimension neben und außerhalb der Welt des bloß Vorhandenen? Wenn das richtig ist, umschließt der Begriff des Prophetischen Protest und Verheißung. Allerdings ist beides in der Moderne in charakteristischer Weise radikalisiert. Die kritische Bewußtseinslage ist vorherrschend geworden, der Protest ist schärfer, die Verheißung drängender geworden. Und dabei geht es nicht nur um die Verheißung besserer Verhältnisse, sondern einer vollendeten Welt.

Das Prophetische der modernen Kunst ist — das sei nochmals gesagt — nicht gleichzusetzen mit dem Prophetischen des jüdisch-christlichen Glaubens. Sie weist hin auf

die „andere“ Dimension des menschlichen Lebens. Allerdings kann auch in der modernen Kunst die Dimension des „ganz Anderen“ im biblischen Sinne durchblitzen. Das sei an einigen exemplarischen Werken verdeutlicht.

Wir wählen absichtlich Werke, die weit auseinanderliegen. Zunächst ein Künstler, der aus der jüdischen Tradition kommt, näherhin aus der Welt des russischen Chassidismus: Marc Chagall¹⁴. Nach der Lehre des Chassidismus ist der Mensch berufen, die göttlichen Funken in allem zu entdecken, in ein brüderliches Verhältnis zu allen Wesen zu treten, zu Menschen, Pflanzen und Tieren. Religion ist Freude in Gott¹⁵. Erst auf diesem geistigen Hintergrund erschließt sich die letzte Tiefe des Eros im Werk Chagalls: In ihm erfährt der Mensch die Einheit der Gegensätze und damit das göttliche Prinzip. Darauf weist etwa ein Werk hin wie „Der Hahnenschrei“¹⁶. Unten groß der Feuerhahn, über ihm schwebend eine Kuh mit männlichem und weiblichem Kopf. Wir erinnern uns des Wortes des Schöpfungsberichtes: Mann und Weib werden ein Leib sein. Die religiöse Symbolik wird angedeutet durch die Buchstaben BAL CH – ein Hinweis auf den Gründer des Chassidismus, Baalchem-tow, und seine Lehre, die Einheit der Liebenden sei Symbol der Einheit in Gott. Es ist daher nicht verwunderlich, daß der Weg Chagalls konsequent zu den großen Glasfenstern führte: In der Kathedrale zu Metz, in der Fraumünster-Kirche in Zürich, in der Synagoge zu Jerusalem.

Große symbolische Dichte spricht auch aus Herbert Boeckls Engelskapelle in Seckau/Steiermark, einem Hauptwerk religiöser Kunst unserer Zeit, das unbegreiflicherweise außerhalb Österreichs kaum bekannt ist (Abb. 2). Die gesamte Ausmalung der vier Wände der Kapelle wurde von 1952 bis 1960 von Boeckl geschaffen. Thema ist die Heilsgeschichte, unter dem bestimmenden Gesichtswinkel der Apokalypse. Alle Schrecken der Geschichte werden verwandelt von der göttlichen Gnade. Darum die vielfältige, aber im ganzen helle und freudige Farbigekeit der Fresken.

Die formale Mitte des Altarwandfreskos bildet die Darstellung des apokalyptischen Lammes, eines fast wörtlichen Zitats einer romanischen Darstellung in Spanien (Tahull). Zur Rechten des „springenden Lammes“ steht die göttliche Weisheit, die sich das siebte Siegel von der Brust reißt, zur Linken der „starke Engel“, der in der Hand das offene Buch des Gerichts hält. Darunter stehen (auf unserer Abb. nicht mehr sichtbar) die vier apokalyptischen Wesen. Formal ist das Werk sowohl vom Expressionismus als auch vom Kubismus geprägt, mit Elementen der abendländischen Tradition (Romanik) durchsetzt, und zu einer typisch Boeckl'schen Lösung gelangt.

Eine ähnlich eigenwillige Synthese hat auch Georges Rouault gefunden. Er gelangt von Rembrandt über den Expressionismus zu sich selbst. Bei ihm schlägt der Protest in christliche Erlösungshoffnung um. In seinem Frühwerk dominieren – ähnlich wie bei Georges Grosz – die Richter und Generäle auf der einen, die Dirnen und armen Soldaten auf der anderen Seite. Doch im Becher der göttlichen Gnade wird das Salz unserer Tränen in Freude verwandelt. In seinem großen graphischen Zyklus „Misere-re“ begegnet der geschundene Mensch seinem Bruder Christus. Im Spätwerk hellt sich auch die Palette des Malers auf, an die Stelle der dunklen Braun-, Grau- und Violettöne der Frühzeit treten nun strahlendes Gelb und Rot und helles Grün. Auch bei Rouault findet die Durchlichtung eine konsequente Erfüllung in den Glasfenstern von Assy: im Schmerzensmann und in der Veronika (Abb. 3). Veronika ist das Bild des erlösten Menschen, der unter dem Zeichen Christi, dem Kreuz steht.

¹⁴ Zuerst bemerkt von Curt Grützmacher, Die „chassidische Botschaft“ im Werk Marc Chagalls, in: Christliche Kunstblätter, Linz, Heft 4/1958, 16 f.

¹⁵ Martin Buber, Die chassidische Botschaft, in: Werke, München und Heidelberg 1963, Bd. 3, 739 ff.

¹⁶ Abb. in: Franz Meyer: Marc Chagall, *Köln 1968, 463.

Die Nähe des Expressionismus zum Religiösen ist schon oft gesehen worden. Doch wäre es ein großer Irrtum, nur in dieser Richtung die Offenheit auf das Religiöse hin zu sehen. Wer je in der Taufkapelle von Audincourt gestanden ist, weiß, daß auch eine völlig abstrakte Gestaltung einer religiösen Interpretation gegenüber offen ist. Die hellen, freudigen Farben, das Goldgelb, Orange und Violett der Fenster machen bewußt, daß in diesem Raum zeichenhaft Verwandlung von Schuld und Not in Freude geschieht.

Autoren wie Kurt Lüthi oder Walter Warnach haben die These vertreten, die abstrakte Kunst führe in eine religiöse Tiefe, die der gegenständlichen Kunst verwehrt sei¹⁷. Wenn diese These in ausschließender Weise verfochten wird, müssen wir ihr heftig widersprechen. Natürlich sind Äußerungen wie diese zu einer Zeit gemacht worden, da die abstrakte Kunst auf ihrem Höhepunkt angelangt war. Mittlerweile hat der Realismus fröhliche Urständ gefeiert und verlorene Positionen wiedergewonnen. Er hat auch durch eine Reihe bedeutender Werke nachgewiesen, daß er zu äußerst dichten religiösen Aussagen fähig ist. Als Beweisstück bilden wir eine Kreuzigung ab, die Alfred Hrdlicka für die Evangelische Kirche in Berlin-Plötzensee geschaffen hat. Diese Gemeindekirche ist an jener Stelle errichtet, wo in der NS-Zeit der Henkerschuppen stand, in dem viele politische Gefangene ihr Leben lassen mußten, u. a. auch die Männer des 20. Juli. Hrdlicka konfrontiert die biblischen Szenen mit der unmittelbaren Gegenwart. Seine großen Bildtafeln, die den Raum umstellen, sind Themen gewidmet, wie: Tod der Indianer, Tod im Boxring, im Showbusiness, Tod des Demonstranten. Mitten hinein sind eine Kreuzigung und die Emmausszene gestellt. Alle Zeichnungen sind in Gرافit und Kohle auf Holz ausgeführt. Die Kreuzigung (Abb. 4) zeigt die drei mächtigen Leiber der Opfer von Golgatha, die ihre Kreuzigung an den Fleischerhaken des Henkerschuppens von Plötzensee erleiden. Eine nur angedeutete Gestalt stößt Christus die Lanze ins Herz: Die Anonymität und beliebige Auswechselbarkeit des Mörders ist offensichtlich. Außerordentlich stark ist die theologische Aussage der Emmausszene: Gefangene sind hier die Jünger von Emmaus, die ihren Herrn daran erkennen, daß er ihnen das Brot bricht. Der Herr ist einer der ihnen – ein Mitgefangener. „Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind (und sei es auch im Henkerschuppen), da bin ich mitten unter ihnen.“

Der Plötzenseer Totentanz zeigt wie kaum ein anderes Werk der jüngsten Zeit, wie der Protest des Künstlers gegen Unrecht sich mit der biblisch-prophetischen Botschaft verbündet. Es hat mich erschüttert, daß in Salzburg ein nackter Torso eines Gekreuzigten von Hrdlicka als „Blasphemie“ verkannt und aus dem Bereich der Theologischen Fakultät entfernt werden mußte (nachdem man ihn beschmiert hatte): Auch das ist ein Zeichen der Zeit, daß vielfach die Radikalität einer religiösen Herausforderung gar nicht mehr erkannt wird.

Die These steht: Kunst in dieser Zeit – gerade sofern sie hohen Rang besitzt – ist zu begreifen als Protest und Verheißung. Sie wächst damit in die Dimension des Prophetischen, meist im durchaus säkularisierten Sinn, zuweilen jedoch auch im Zeichen der biblischen Botschaft.

¹⁷ *Walter Warnach*: Abstrakte Kunst im Kirchenraum? in: Christliche Kunstblätter, Linz, Heft 3/1955, 98 ff; *Kurt Lüthi*: Ist Passionskunst heute noch möglich? in: Christliche Kunstblätter, Heft 1/1969, 38 ff.