

Zur Debatte über die moderne Kunst

Autor(en): **Abosch, Heinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Rote Revue : sozialistische Monatsschrift**

Band (Jahr): **31 (1952)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-336633>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Falsch war nicht die Forderung nach bedingungsloser Kapitulation an sich, aber sie war an die falsche Adresse gerichtet, solange nicht klargemacht wurde, daß sie dem Hitler-Regime und dessen Trabanten und nicht Deutschland galt. Sie war insofern falsch, als sie sich im Negativen erschöpfte und davon Abstand nahm, an die antinazistischen Kräfte innerhalb des deutschen Volkes zu appellieren, mögen diese nun zur Kategorie der «deutschen Patrioten» oder zu den sozialistischen Garanten eines neuen, wahrhaft demokratischen Deutschland gehört haben.

*

Die vorstehenden Betrachtungen werden nur einem Teile dessen gerecht, *was* Churchill im vierten Band seiner Kriegserinnerungen zu sagen hat, und sie werden kaum dem gerecht, *wie* er es sagt; seine Beschreibung eines in Stalins Privatwohnung im Kreml eingenommenen Abendessens zum Beispiel ist ein Kabinettstück, das in der Weltliteratur fortleben wird. Trotz allen Einseitigkeiten der Darstellung und trotz manchen kaum zufälligen Lücken¹² stellen die bisher vorliegenden vier Bände der Churchillschen Memoiren ein monumentales Geschichtswerk dar, das seinesgleichen nicht hat.

HEINZ ABOSCH

Zur Debatte über die moderne Kunst

Unsere Zeit, die an allen Grundlagen der Gesellschaft, der vorhandenen Ideologien und Traditionen rüttelt, konnte nicht umhin, die Voraussetzungen der Kunst zu revolutionieren, ihr eine neue Funktion zu verleihen und das ästhetische Problem von Grund auf neu zu stellen. Periodisch gibt es Diskussionen, an deren Anfang oder Ende die Feststellung steht: Kunst und Gesellschaft sind entfremdet, es sind zwei verschiedene, untereinander beziehungslose Welten. Und unter den Teilnehmern des Dialogs bilden sich ebenfalls zwei Gruppen, von denen die eine diese Tatsache bedauert und die andere sie begrüßt.

Denn die Entfremdung zwischen der zeitgenössischen Kunst und dem Gros der sozialen Klassen ist eine Tatsache. Das tritt besonders dann zutage, wenn die Debatten den engen Kreis der Spezialisten verlassen und Vertretern des Volkes das Wort geben. Dann ist es bald mit dem «guten Ton» und dem leidenschaftslosen Gegenüberstellen der Meinungen zu Ende. Heftigkeit und Hohn mischen sich in die Anklage gegen die moderne Kunst, die zumindest unverständlich sei und den Menschen verkenne. Und niemals kann man sich über die tragische Kluft, die die heutige Kunst von einem Großteil der Menschen trennt, eine klarere Rechenschaft abgeben, als in dem Augenblick, wo der authentische «Mann aus dem Volk» zu Wort kommt.

¹² So schweigt sich Churchill unter anderem über die große Kontroverse aus, die er mit Richard Stokes im Unterhaus wegen der Qualität gewisser britischer Tanks hatte – nie vorher hat man mitten im Krieg solche Fragen in offener Parlamentssitzung offen diskutiert!

Bei der Besprechung der modernen Kunst möchte ich mich auf einen Teil derselben beschränken: auf Malerei und Plastik. Und das nicht nur, um das Gebiet enger abzugrenzen, sondern weil hier das Zerwürfnis zwischen Kunst und Gesellschaft besonders kraß in Erscheinung tritt – im selben Maß wie in der Musik, aber schärfer als in der Literatur. Auf jeden Fall hat das Schicksal der plastischen Ausdrucksmittel eine Bedeutung, die alle andern Kunstformen in sich schließt und darüber hinaus die Frage nach dem Werden der gegenwärtigen Gesellschaft stellt. Es geht mir selbstverständlich nicht darum, im Prozeß zwischen Kunst und Gesellschaft die Partei der einen oder der anderen, für oder wider die eine oder die andere zu ergreifen. Die Aufgabe, die ich mir stelle, ist, das Verständnis beider zu klären durch eine soziologische Übersicht des Gesamtproblems. Ich werde versuchen, aufzuzeigen, daß die Durchführung dieses «Prozesses» dem Kampf gegen Windmühlen ähnelt, und daß die Lösung woanders liegt.

Was drückt das unglückliche Verhältnis aus? Die Tatsache, daß heute Kunst eine Angelegenheit weniger ist. Eine Beziehung zu ihr haben in der Tat erstens selbstverständlich diejenigen, die sie aktiv ausüben, zweitens ein kleiner Haufe mehr oder weniger sachverständiger Kritiker, drittens der Kreis der Kunstfreunde, viertens die Besitzbürger und Spekulanten, die sichere «Werte» kaufen wie ein Aktienpapier. Diese Schichten ergeben in keinem Land eine Zahl, die über einige Hunderttausend hinausginge, das heißt, daß der Großteil der Menschen zur modernen Kunst keine Beziehungen unterhält. Er lebt entweder völlig «kunstlos», ohne eigene Vorstellungen und tiefere Empfindungen (die Mehrzahl) oder er ist dem alten klassischen Ideal ergeben, was zumeist als Ersatz für die «fürchterliche Gegenwart» gilt.

Die Kunst, eine Sache weniger – das führte vor mehr als einem halben Jahrhundert zum Schlagwort «L'art pour l'art», zur Theorie, die dieses Verhältnis nicht nur als Realität annahm, sondern auch als Ideal proklamierte, zur Niederlassung der Künstler als eines in sich geschlossenen Kreises geistiger Aristokraten. Diese Bewegung kann jedoch nicht allein auf die Verantwortung der theoretisierenden Ästhetiker reduziert werden. Von ihr wurden ebenfalls Künstler betroffen, die ihre Aktivität nicht als exklusiv auffaßten und die vorhatten, den Weg zum Volk zu gehen. Erinnerung sei hier an das bekannte Beispiel von van Gogh, dessen Malerei trotz seinem Streben, sich mit dem Leben der Massen zu verbinden, nicht populärer war, als die derjenigen, welche offen vorgaben, nur für Ausgewählte zu schaffen. Die Ursachen der nun offiziell vollzogenen Scheidung von Künstlern und Gesellschaft sind also tiefer. Die, welche sie proklamierten, zogen eher Konsequenzen, als daß sie die Voraussetzungen dafür schufen.

Die Kunst als eine Sache weniger – diese in der 1880er Jahren bekundete Auffassung drückt eine bestimmte Funktion der Kunst aus. Sie bedeutet den Triumph des Künstlers, der unabhängig vom gesellschaftlichen Geschmack arbeitet und in Opposition zu ihm steht. Formal und geistig lebt in seinen Werken immer rückhaltlos seine eigene Persönlichkeit. Dem Publikum gelingt es nicht mehr, sich mit einer Vision vertraut zu machen, die keinen objektiven Maßstäben entspricht. Die Geschichte der Malerei der letzten hundert Jahre ist die der fortschreitenden Befreiung des Künstlers von den Bedürfnissen, Idealen und plastischen Vorstellungen der Gesellschaft. Der Bruch wurde so unvermeidlich zwischen allen sozialen Klassen – den Arbeitern so gut wie den Bourgeois – und den Kunstschaffenden, die sich mit der Welt immer ausschließlicher von einem subjektiven Standpunkt auseinandersetzten. Diese ästhetische Theorie stellte große Anforderungen: die Person mußte sich in ihren Werken in höchster Potenz bekunden. Die Botschaft des Künstlers sollte formal, geistig und gefühlsmäßig seine ganze Begriffswelt ausdrücken.

Nicht immer wurde der Kunst diese Funktion zugesprochen. Bevor sie ein Gut nur weniger wurde, hatte sie vielen gehört. Wenn wir bis ins Mittelalter zurückgehen, so stellen wir fest, daß sie einst für die Gesamtheit ihrer Zeit zeugte. In der Tat gibt es keinen größeren Kontrast zu unserer Epoche als diesen. Es gab eine beherrschende Ideologie, die alle Klassen gleich stark erfaßt hatte: das Christentum. Es wies in der Hauptsache ins Jenseits, aber das Jenseits war den Menschen allgegenwärtig, es erfüllte ihr tägliches Leben und mischte sich ins Diesseits. Es gibt keinen größeren Unterschied zu der Zeit des Aufbruchs der Moderne: das Vorhandensein einer unbestrittenen Ideologie, deren Bestand um so fester ist, als sie nicht auf dem Verstand beruht, sondern auf dem «Glauben». Aber der Kontrast zwischen den Kunstschaffenden der beiden Geschichtsperioden ist nicht weniger groß. Der Moderne: ein individuell Tätiger, für sich seine Gefühlswelt ausdrückend. Der mittelalterliche Erbauer der Kathedralen, der Bildhauer und Kirchenmaler: ein Handwerker, Angehöriger der Zunft oder eines Klosters, auf jeden Fall Mitglied eines Kollektivs, gemeinschaftlich tätig für die große Gemeinschaft der Gläubigen. Das Mittelalter hat einen Gleichklang von Kunst und Gesellschaft hervorgebracht, nicht nur, weil es eine alle Klassen erfüllende Ideologie kannte, sondern weil es ihrer Eigenart bewußte Individuen vermißte. Der Mensch des Mittelalters war Angehöriger von Gruppen, der Familie, des sozialen Standes und – vermittelt des Christentums – der Menschheit. Und diese Gruppen bestimmten sein Verhalten und sein Weltbild. Sie unterwarfen ihn einer Norm. Der Kunstschaffende stand im Dienste des gemeinsamen Glaubens. Er stand nicht im Mittelpunkt, er war nichts anderes als Mittler: zwischen den Gläubigen und zwischen diesen und Gott. Selbst sich gering achtend, schuf er zum «höheren Ruhme Gottes».

Illustriert das Mittelalter die künstlerische Aktivität als einen Ausdruck des Glaubens, so gründet die Epoche, die mit der italienischen Renaissance beginnt und deren Ausläufer bis in die letzte Zeit reichen, die Kunst als ein Schönheitsideal. Es war das Ende der religiösen Malerei und Plastik. Zwar wurden die christlichen Mythen bisweilen noch dargestellt, aber sie mußten sich dem herrschenden Schönheitsschema unterwerfen. Der Glaube hatte aufgehört das Kunstwerk zu regieren. Der Zerfall des Christentums war der Ausdruck der Auflösung der starren Bande der mittelalterlichen Gesellschaft, die die Klassen wie die Individuen gefangenhielten. Das bedeutete den Aufbruch des Handelskapitals und den Willen zu individueller Freiheit. Aber wenn das Christentum in der feudalen Gesellschaft den Glauben der Gemeinsamkeit aller Menschen schuf, so stellte sein Niedergang die Klassenunterschiede in ihrer rohen Gewalt her. Es gab nun keine Ideologie mehr, die allen Menschen etwas zu sagen vermochte. Die Kunst hörte auf, Ausdruck einer ganzen Gesellschaft zu sein. Sie fiel in den Bereich sozialer Klassen oder menschlicher Kategorien. Sie widerspiegelt den Prozeß der gesellschaftlichen und individuellen Differenzierung. Das nach dem Beispiel der griechischen Antike geschaffene Schönheitsschema ist das Idealbild der regierenden Kasten, der vom christlichen Veto befreiten Lust am Leben. Von nun an wird nicht mehr zum höheren Ruhme Gottes, sondern des Menschen geschaffen. Als Symbol der individuellen Befreiung entsteht das Portraithild, das eine Verherrlichung des Menschen darstellt.

Gehört die Kunst zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit nicht mehr der Gesamtheit der Gesellschaft, so erfüllte sie doch noch – indem sie im Dienste einzelner sozialen Klassen stand – eine gesellschaftliche Funktion. Der dem Diesseits sich zuwendende Mensch schreitet zur Eroberung der Wirklichkeit. Die wissenschaftlichen Entdeckungen ermöglichen eine immer genauere Darstellung der Realität. Mußte sich diese zuerst dem

klassischen Schönheitsideal unterwerfen, so trat sie nun immer poesie- und illusionsloser in Erscheinung. Die griechischen Mythen mußten verschwinden, wie vorher die christlichen verdrängt worden waren. An ihrer Stelle traten die gewöhnlichen Objekte des Alltags: Stilleben, Gasthäuser, Bauern. Es ist selbstverständlich, daß es sich hier um die Kunst der bürgerlichen Zeit handelt, die ihre Größe wie ihre tiefen Schatten hat. Die gewaltige Entfaltung des Kapitalismus im 19. Jahrhundert sah den Höhepunkt einer im wahren Sinne des Wortes bürgerlichen Kunst. Es gibt keine Mythen mehr, und ihre Ideale sieht die neue regierende Klasse so illusionslos wie möglich an. Sie ist, wie der Franzose sagt, «terre à terre». Ihr Ziel ist das Erfassen der Realität, die keine Rätsel und keine Zweifel mehr übrig lassen darf über ihre Weltanschauung und über die Dauer und Berechtigung ihrer eigenen Herrschaft. Der Kunst stellt die Bourgeoisie die Aufgabe, die Welt wissenschaftlich exakt und nüchtern wiederzugeben, ebenso wie sie diese auch sieht. Hin und wieder gefällt sie sich an einer seichten Romantik oder an banalen Anekdoten des «Caf' Conc», was selbstverständlich nichts gegen das Oberflächliche ihrer Gefühle ausspricht. Die logische Konsequenz dieser Anschauung ist die Photographie, die gerade entsteht, als die bürgerliche objektive Kunst auf ihrem Höhepunkt steht.

Diese kurze Übersicht — die natürlich nur die großen Linien skizzieren konnte — war notwendig, um die Weite des Problems aufzuzeigen, das uns beschäftigt. Man sieht bereits, wie unsinnig es ist, die zeitgenössischen Kunsttendenzen mit einer Anklage gegen einzelne Künstler erledigen zu wollen. Der gemeinsame Nenner der Modernen ist ihre Ablehnung des bürgerlich-sachlichen «Realismus». Gegenüber der wissenschaftlich genauen Darstellung, die ihr Ziel erreicht hatte und Phantasie und Elan, die weiterführen konnten, untersagte, machte sich die Reaktion des Individuums geltend, das die Schranken der Objektivität nacheinander niederriß und an deren Stelle seine eigene Weltanschauung, seine Gefühle und selbst geschaffene technische Werte setzte.

Die Revolte gegen die objektive bürgerliche Kunst war selbst nur als eine Folge der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft möglich: des Bewußtwerdens des Individuums. Und wie die Modernen gegen den Triumph des wissenschaftlichen Denkens innerhalb der Kunst auftraten, so fußten sie selbst auf diesem. Freilich wandten sie es in einem anderen Sinne an. Neue Entdeckungen in der Farblehre beeinflussten in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts die französischen Impressionisten, die die neue Entwicklung auslösten. Das bewußte Verwenden geometrischer Körper durch Cézanne und den Kubismus ist ohne das stürmische Vordringen der mathematischen Vorstellungen in Verbindung mit der Technik nicht zu erklären. Aber hier wird die Technik ganz in den Dienst der freien Interpretation des Künstlers gestellt. Sie ist Hilfsmittel für den Ausdruck seiner Auffassungen. Das unterscheidet sie von der Rolle, die ihr die dekadente Bourgeoisie zugedacht hatte, die die objektive durchschnittliche Vision möglichst «genau» wiedergeben wollte.

Der Sinn des Protestes der Modernen — seit dem Impressionismus, Cézanne, van Gogh und Gauguin — ist also die Ablehnung des selbstgefälligen bürgerlichen «Realismus». Wie zufrieden die Bourgeoisie mit ihrer Welt war, so unzufrieden waren die neuen Maler mit eben derselben Welt. Während die offizielle Kunst hinausrief, daß man am Ziel angelangt sei, so waren die Modernen bar jedes Ziels, sie fanden keinen Sinn in der von ihnen vorgefundenen Kunst und zogen aus auf der Suche nach einem neuen Sinn.

Der Ausgangspunkt dieser Revolution ist zutiefst pessimistisch. Darüber darf auch die neue Farbfreudigkeit nicht hinwegtäuschen. Eine Verwerfung des Optimismus des

Bürgertums, das sich des Lebens freute, schloß einen Zweifel gegenüber allen herrschenden Ideen, Vorstellungen und Institutionen in sich. In diesem Nichts, in dem sich die neuen Maler plötzlich befanden, entdeckten sie sich selbst: sie hatten die Aufgabe, eine neue Welt zu schaffen. Das war der Ausdruck dafür, daß nunmehr der Mensch eine Freiheit ohnegleichen gewonnen hatte: nach der Überwindung aller übernommenen Mythen und Vorstellungen schritt er nunmehr selbst zur Schaffung der Welt. Die Revolution in der Malerei war nur möglich als eine Folge der gesamten geistigen Entwicklung Europas. Sie war ein Ausdruck der gewaltigen Umwälzungen, die auf allen Gebieten heranreiften.

Dieses Schicksal ist ihnen im Anfang nicht allen bewußt geworden. Aber einige von ihnen bekannten es doch mit einer bewunderungswürdigen Klarheit. Der Titel, den Gauguin einem seiner Bilder gab, «Von wo kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?», kennzeichnet diese neuen Sucher vollkommen. Was mit ihnen geschah, das illustrieren trefflich die Ausführungen von Polybios in Heft 9 der «RR», 1951; «Der Mensch der Neuzeit ist auf der Suche nach Idealen, die sein Leben im Diesseits, in der wirklichen und wahren Welt möglich machen. Das Gespenst des Nihilismus taucht dort auf, wo neue Werte noch nicht sichtbar geworden sind.» In Ablehnung der bestehenden Werte tat die Kohorte der neuen Künstler nichts mehr, als um die Hervorbringung eines neuen Sinns zu ringen.

Wie man sieht, ist diese Revolte gegen die bürgerliche Welt nicht weniger radikal als die der sich damals formierenden sozialistischen Arbeiterbewegung. Auf dem Gebiet der Plastik durchgeführt, hat diese Revolution eine geistige Bedeutung, die die Grundlagen der bestehenden Gesellschaftsordnung in Frage stellt. Kämpfen beide Bewegungen — die der Arbeiter und die der Künstler — gegen den gleichen Feind, so berühren sie sich doch nicht: sie laufen parallel. Es ist eine Tragik beider, daß dieser Kontakt unterblieb. Von materiellen Sorgen beeinträchtigt, ist das Kunstinteresse des Proletariates nur primitiv, und die Künstler mußten auf die Dauer unter den negativen Folgen ihres Inseldaseins leiden. Der Befreiungsakt der Kunst mußte in der ununterbrochenen Isolierung zwangsläufig verkümmern. Die dialektische Bewegung einer jeden Sache ist auch ihm nicht erspart geblieben. Nachdem die Himmelsstürmer sich von der Erde abgesetzt hatten — und das war notwendig — brauchten sie wieder Boden unter den Füßen. Ein großer gesellschaftlicher Widerhall blieb aber aus, besonders auf seiten des Proletariats. Eine dünne gesellschaftliche Basis wurde ... von dem Geld des Bürgertum gebildet, gegen dessen Weltbild die Modernen protestierten. Es ist gewiß ein Zeichen demokratischer Kultur, wenn die Bourgeois zu teuren Preisen die Produkte der zeitgenössischen Meister kaufen, aber es ist auch ein Eingeständnis ihrer Hilflosigkeit, wenn sie den modernen Angreifern nichts entgegenzustellen wissen.

Kann man die neue Strömung unter den Nenner des Subjektivismus zusammenfassen, so bildet sie doch nichts weniger als einen Block. In ihr gibt es die verschiedensten Richtungen und «Schulen». Mit van Gogh bricht sie der freien Lyrik die Bahn (seine Fortsetzer sind Soutine und die deutschen Expressionisten). Über Cézanne führt sie zu einer geometrischen Ausdrucksweise (Kubismus und lineare Abstrakte).

Weltanschaulich damit verwandt ist die «Maschinenkunst» eines Léger (und auch die von Ozenfant und Le Corbusier), die die moderne Technik in ihrer Gegenständlichkeit in die Malerei geführt hat. Es ist ein Versuch, die Technik positiv mit dem künstlerischen Ausdruck zu verbinden. Figurlose Maler wollen eher das Abstrakt-Theoretische der wissenschaftlichen Anschauung darstellen. Dieses Bestreben, die Zeitprobleme positiv

in sich aufzunehmen, steht allerdings vereinzelt da und im Widerspruch zu allen anderen Tendenzen.

Der Vorliebe der Modernen für das Ursprüngliche ist das Aufkommen der «Primitiven» zu danken, die ihre Eindrücke naiv spontan aufzeichnen (der Douanier Rousseau und andere). Mit dem Surrealismus dringt die Traumwelt in die Malerei und greift höhnisch den Rationalismus an, aber auch alles Bestehende, sicher Erscheinende. Die Gesamtheit der modernen Strömung ist ein Angriff gegen die bestehende Gesellschaft. Indem sie das Recht der Person proklamiert, ist sie dem Nivellierungsprozeß der jetzigen Wirtschaft und dem politischen Totalitarismus entgegengesetzt. Durch die Frenesie eines lyrischen Subjektivismus ist sie ein beständiger Appell an die Freiheit. Aber an direkten politischen Akzenten fehlt es auch nicht. Es gibt eine Tendenz der modernen Kunst, die eine unverhüllte Anklage gegen das soziale Geschehen ist. In den Werken der deutschen Expressionisten, des Franzosen Rouault und des Spaniers Picasso ziehen die Kriegsschwaden auf, ballt sich die Zeit in Schreckensszenen und erscheinen die Welt und der Mensch in nacktem Unheil. Die Diktatoren haben sich darin nicht getäuscht: sie haben die Modernen ohne weiteres als «entartet» (Hitler) oder «formalistisch» (Stalin) abgetan und verdammt und auf den objektiven bürgerlichen «Realismus» zurückgegriffen, den sie für ihre politische Propaganda einspannen.

Soll damit gesagt werden, daß nun alles in bester Ordnung sei? Gewiß nicht. Wie die Gesellschaft, so befindet sich auch die heutige Kunst in einer Krise. Ihre Beziehungen zur Gesellschaft erschöpfen sich in einem negativen Protest. Positive Werte sucht sie noch immer unermüdlich. Und was Wunder, daß sie dabei zum Teil wieder auf die alten Ideologien, wie das Christentum oder den Gottesglauben im allgemeinen, wieder zurückgreift (Rouault, Chagall, Kokoschka, Nolde)? Gewiß tut sie es in einer anderen Weise, als wir es in den letzten Jahrhunderten gewohnt waren. Der individuell starke Glaube, gepaart mit dem Drang zum Primitiven, führt dabei zu den Formen der urchristlichen oder mittelalterlichen Kunst. Ein anderes Zeichen für die auswegslose Krise ist das Sichverlieren im Subjektiven, das Betreiben einer ziellosen Selbstanalyse. Die abstrakte, figurlose Darstellung, die eine logische Folge der neuen Entwicklung war, gehört hierzu. Wenn die moderne figurliche Malerei für den anderen wegen ihres Subjektivismus schon schwer verständlich war, so ist bei dieser Form ein Mitfühlen von seiten Außenstehender fast ganz unmöglich. Der Kreis der Kunstfreunde wird hier notwendig noch enger. Diese Richtung wird daher trotz ihren weitgesteckten Präntentionen — endlich ein modernes Weltbild zu geben — nicht über die bloße Dekoration hinauskommen.

Die neue Kunst hat in einem rasenden Vorstürmen — auch darin ist sie ein würdiges Zeitbild — alle übernommenen Vorstellungen zerbrochen, neue geschaffen und sie ebenfalls unbefriedigt wieder weggeworfen. Und in ihrem Fieber, etwas Positives zu finden, hat sie ... das Ende der Kunst entdeckt. Die Maler verließen die Farbe und suchten nach neuen Stoffen, die vielleicht das Gesuchte hätten offenbaren können. Die Bildhauer trennten sich vom Stein und schufen Formen aus Metall, Papier und Bindfaden. Die frechste — und mutigste — Schlußfolgerung zog Dada, von dem ein Jünger das Hauptstück einer Bedürfnisanstalt im Original zu einer Ausstellung sandte. Das geschah vor dreißig Jahren, aber das Auswegslose der Krise wird dadurch gekennzeichnet, daß wir noch heute in derselben Situation stecken. Die abstrakte Kunst gedieh in Deutschland in den zwanziger Jahren, und nach diesem Kriege feierte sie in Frankreich ihre Erfolge. Die Modernen sind weit davon entfernt, nur Wertvolles geschaffen zu haben: bei ihrem fieberhaften Experimentieren gab es viele Hobelspäne. Aber was über unsere Zeit

gesagt wurde, das haben diese Individualisten getan, die sich von ihr zurückziehen wollten und die trotzdem einen Spiegel für unsere Gesellschaft hergestellt haben, wie man einen besseren nicht finden kann. Für diejenigen, die einen fortschrittlichen Ausweg aus der sozialen Krise suchen, ist er von unschätzbarem Wert. Für die, welche die Unterdrückung und die Kriege verewigen wollen, dient die dahinsiechende «klassische» Salonmalerei mit Venus und Apollo, dem Morgenrot und den Kühen auf der Weide als eine befriedigende Kompensation.

Der Subjektivismus der modernen Kunst macht sie auf jeden Fall schwer zugänglich. Sie kann unmöglich allen etwas sagen. Ohne bestimmte menschliche Tendenzen ist ein Mitschwingen mit ihr nicht möglich. Nicht jedem ist die Form des Objektiven eine Last, und die Schreckensszenen von Picassos «Guernica» lösen keine angenehmen Gefühle aus. Das ist wahr. Aber viele Menschen wollen auch nicht an Auschwitz erinnert werden, an die vergangenen, gegenwärtigen und künftigen. Nicht alle sind bereit, den Appell der Zeit zu hören. Es versteht sich aber von selbst, daß die Arbeiterbewegung eine ganz besondere Erziehungsaufgabe ihren Mitgliedern gegenüber zu erfüllen hat. Sie muß sich das Ziel stecken, einen Zugang zu den zeitgenössischen Kunstformen zu finden. Das wird nur wenige interessieren. Aber es wird trotzdem von großem Wert sowohl für die sozialistische Bewegung wie für die Haltung der Künstler sein.

Die Krise der heutigen Kunst wird ein Ende finden, wenn sich eine Lösung der Krise der heutigen Gesellschaft anbahnt. Dann werden neue ästhetische Formen Platz greifen. Und selbstverständlich bedeutet das die Beseitigung der «Entfremdung», die Überwindung eines Subjektivismus, der jedes soziale Fundament verloren hat und verzweifelt ins Nichts führt.

Die Herstellung der Verbindung von Kunst und Proletariat kann nur dann von Erfolg sein, wenn das gesamte Problem der Ideologie der heutigen Gesellschaft, der in Schule, Radio und Kino verabreichten «Massenkultur» gestellt wird. Die Massen für die Kunst empfänglich machen, heißt gegen die systematisch betriebene Unkultur Stellung nehmen. Die Arbeiterbewegung hat bisher ihrer erzieherischen Aufgabe längst nicht genügend Rechnung getragen. Wenn die Volksmassen ihr Kulturinteresse zeigen, und wenn große Ideen sie erfassen, dann müssen die Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft in einem neuen Licht erscheinen. Das Eis der «Entfremdung» würde brechen, und eine neue künstlerische Ära könnte beginnen. Welche? Darüber können wir nur mutmaßen. Die sozialen Umwälzungen unserer Zeit, die Herausbildung kollektiver Lebensbande werden nach Ausdrucksformen verlangen, die dem betonten Individualismus der gegenwärtigen Künstler ein Ende setzen werden. Aber selbst dazu ist es notwendig, daß sich die Gesellschaft mit diesen begegnet. Dieses Zusammentreffen würden eine zweiseitige Aufgabe lösen: es würde innerhalb der Massen einen Individualisierungsprozeß begünstigen, der notwendig ist, und es würde die Künstler mit den positiven gesellschaftlichen Bedürfnissen vertraut machen.

Der Stalinismus hat mit Instinkt die Krise herausgefunden. Aber seine Lösung wird mit dem Zwang der Diktatur durchgeführt — und in ihrem Interesse. Und das ist keine Lösung, weil sie sich nicht natürlich entwickelt hat. Die stalinistische Staatskunst ist blutleer, sie ist eine mit Gewalt gestützte Attrappe, die nicht in die Zukunft weist. Für so niedrig sehen wir die proletarische Kunst nicht an. Demgegenüber hat die mexikanische Revolution eine Malerei hervorgebracht, die die neuen Volksthemen künstlerisch wirksam gestaltet. Die Verbindung der Kunst zu den in die Zukunft weisenden Arbeiter-

massen herzustellen, ist eine zwingende Aufgabe. Solange sie nicht gelöst ist, werden die Kunstschaffenden, wie André Malraux von Picasso sagt, «wie auf einer Gefängnismauer zu zeichnen scheinen.»

Hinweise auf Zeitschriften

Der Zweite Dezember

Zum hundertsten Geburtstag des bonapartistischen Staatsstreiches, den der Neffe wohlbedacht auf den Jahrestag der Schlacht von Austerlitz und der Kaiserkrönung legte, liest man, mit immer neuer Bewunderung, die geniale Schrift, die Marx dem 18. Brumaire gewidmet hat und die er schon wenige Wochen nach dem Ereignis in Form von 14tägigen Artikeln für eine Neuyorker Wochenschrift hinwarf. Selten ist ein politischer Akt von größter Tragweite so schnell und so richtig beurteilt worden; und noch heute überragt die Broschüre von Marx an historischer Einsicht weit die beiden anderen berühmten Schriften, die das Ereignis darstellen: Napoléon le Petit von *Victor Hugo* und den Coup d'Etat von *Proudhon*. Die Lektüre des 18. Brumaire ist aber über den behandelten Gegenstand hinaus reich an Belehrung. Wie vorsichtig hat Marx die *ökonomischen Faktoren* behandelt, welches Gewicht gibt er den *geistigen* Trieb- und Bremskräften. Wie haben wir, unglückliche Zeitgenossen einer großen Geschichtsperiode, die Wahrheit seines Wortes erlebt: «*Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirn der Lebenden*»; wir, die wir noch viel mehr als Marx über den Faktor des Traditionellen in unserem Denken und Fühlen wissen. Man setzt die Zeitschriftenbeiträge zum 2. Dezember mit der Bemerkung nicht herab, daß keiner so frisch wirkt wie die hundertjährige Analyse von Marx. Ihr haben die modernen Autoren zahlreiche Kenntnisse voraus, die ihm fehlten — und die er nicht brauchte —; und außerdem setzen sie sich mit überlieferten Irrtümern und Mißdeutungen auseinander, die sich im Laufe dieses Jahrhunderts festgesetzt haben oder die festgesetzt worden sind.

Jean Albert-Sorel, der einen großen Historikernamen trägt, stellt als liberaler Geschichtsschreiber den Staatsstreich in «*Hommes et Mondes*» (65) dar. Der Neffe hatte alles wohlüberlegt, am meisten, daß er als Neffe zu handeln habe. Die cäsarische Geste legte er auch in seinem Arbeitszimmer selten ab, und als die Verschworenen zusammenkamen, konnten sie auf dem Faszikel, den er vorbereitet hatte, das Wort *Rubicon* lesen. Die Feindschaft zwischen den Gegnern erleichterte einem festen Zugreifen den Sieg, und auch *Proudhon*, der sich dem sozialen Kaisertum gleichschalten sollte, hatte, als er die Proklamation am Quai Voltaire las, nur das ironische Wort übrig: «Oh, Messieurs les bourgeois veulent du despotisme; ils vont en recevoir une bonne leçon. Le despotisme est ce qu'il y a de plus instable au monde.» Zuerst wirkte der Staatsstreich als ein Schlag gegen das Parlament — das Volk gönnte der Hohen Versammlung, gefoppt zu werden. In allgemeiner Gleichgültigkeit wurden Victor Hugo, Carnot, Arago, Jules Favre verjagt. Aber Anarchisten, Kommunisten, radikale Republikaner, Arbeiter, die die Junischlächtere, nicht verwunden hatten, erhoben sich und wurden, waffenlos wie sie waren, von der Armee, die ihren großen Tag begeht, niedergeworfen. Die Affäre begann als Spaziergang und verwandelte sich in einen kurzen Bürgerkrieg. 26 000 Franzosen wurden verhaftet, 15 000 verurteilt, über 10 000 deportiert (nach Algier und Cayenne). Der Rubicon wurde überschritten, aber über Kadavern. Der Kaiser siegte, erhielt am 21. Dezember siebeneinhalb Millionen Stimmen und übte seine Macht auf einer in der Geschichte beispiellos breiten Basis von Wählerstimmen aus.

Wer war nun dieser Volkscäsar — der erste der modernen Geschichte? *A. J. P. Taylor* nennt ihn im «*Listener*» (1188) ein gigantisches Nichts. Eine Kombination undurchdringlicher Widersprüche, mit denen nach Ansicht Taylors seine bedeutendsten Gegner: *Marx*, *Thiers*, *Hugo*, *Tocqueville* nicht ganz fertig geworden sind. *Bismarck* nannte ihn geistvoll eine Sphinx ohne Rätsel. Vieles ist um ihn rätselhaft — zum Beispiel seine Herkunft; daß er nicht der Sohn seines Vaters war, also überhaupt kein Bonaparte,