

JÜRGEN MEIER

Durch jedes Kunstwerk schimmert Weltanschauung

Kunst, befreit aus ihrem Bann, den Magie und Religion ihr auferlegt hatten, suchte Mitte des 19. Jahrhunderts neue Wege. Dies wird auch in der Malerei deutlich. Sie folgt dabei den zwei Hauptströmungen der Philosophie: Die *Realisten*¹ wollen die menschliche Gesellschaft, deren Beziehung zur Natur und Arbeit, konkret erfassen, die *Romantiker*² wollen dieser Welt entfliehen. Die Sehnsucht, ohne Entfremdung in einer technisierten und vom partikularen Streben bestimmten Welt zu leben, treibt dabei beide Richtungen an, allerorten »geistiges Material« aufzusaugen, um es bildnerisch zu verarbeiten.³

Der Webstuhl und die Dampfmaschine kamen in England, Frankreich und zuletzt in Deutschland immer mehr zum Einsatz. Die Gesetzmäßigkeiten der Natur wurden durch die Wissenschaften für den nun national produzierenden Bürger immer transparenter, der sich dieser Erkenntnisse immer besser anzunehmen verstand und sie in Produktivitätssteigerung umsetzte. Daß in Frankreich zu dieser Zeit die realistischen Maler dominierten, während in Deutschland die Romantiker die Malerszene beherrschten, hängt mit der unterschiedlichen ökonomischen und politischen Entwicklung beider Länder zusammen. Während man von Deutschland aus ängstlich die Liquidierung des Feudalismus in Frankreich beobachtete und sich sowohl vor den Entfremdungen der kapitalistischen Produktionsweise wie vor dem einfachen Volk zu fürchten begann, malte Delacroix (1830) sein Bild »Die Freiheit führt das Volk«, dessen Idee die Pariser Kommunarden 1870 erstmalig und einzigartig auf europäischem Boden gegen die Bourgeoisie einzulösen versuchten.

Das geistige »Material« für die französischen Realisten lieferten unter anderem die französischen Philosophen La Mettrie, Diderot, Helvétius und Holbach. Delacroix schöpfte besonders aus den Werken von Shakespeare, Dante Alighieri und Goethe.⁴ Natürlich verlaufen die Grenzen zwischen Frankreich und Deutschland in dieser Hinsicht nicht statisch, was besonders an Goethe deutlich wird. Dennoch blieben die Philosophen und Denker eines aufgeklärten Materialismus in Deutschland auf wenige Personen beschränkt, während sie in Frankreich Teil einer gewaltigen Volksbewegung waren. Die Malerei Courbets und Millets⁵, der gegen seinen Willen zum Künstler der Kommune ernannt wurde, waren in den Kreisen der Aristokratie verhaßt. Courbet⁶ wollte alle Klassen ohne Ansehen der Person zum Thema der Kunst machen. Sein Bild »Steineklopfer«⁷, das 1855 (Pariser Weltausstellung) der Öffentlichkeit präsentiert wurde, stieß auf enorme Ablehnung des Adels. Der Schriftsteller und Freund Cour-

Jürgen Meier – Jg. 1950; studierte »Intermedia« in Bielefeld. Viele Jahre PR-Berater/Designer. Jetzt freier Publizist (Radio, Zeitung, Dokumentarfilm). Autor mehrerer Bücher, unter anderem: »Werbung oder Kunst«, »Das moderne Krankenhaus«, »Fortunas Kinder – Eine kleine Geschichte des Glücks«, Aufbau Taschenbuch Verlag 2002. Zuletzt in *UTOPIE kreativ*: »Wer hat Angst vor Bürokraten? Wahlillusionen und Demokratie« Heft 143 (September 2002), S. 815-822.
Foto: privat

1 Honoré Daumier (1808-1899), Gustave Courbet (1819-1877), Jean-François Millet (1814-1875), Eugène Delacroix (1798-1863).

2 Caspar David Friedrich (1774-1863), Carl Spitzweg (1808-1885), Ludwig Richter (1803-1884), Karl Eduard Ferdinand Blechen (1798-1840).

3 Ein Spender solchen Materials an die Maler der Romantik war der Dichter Novalis, der die Nacht als Sphäre der Seele und des Geistes deutete, die von einer höheren Existenz zeuge als der Alltag der materiellen Welt.

4 Julien de La Metrie (1709-1751), Denis Diderot (1713-1784), Claude Adrien Helvétius (1715-1771), Paul-Henri von Holbach (1723-1789), William Shakespeare (1564-1616), Dante Alighieri, (1265-1321), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

5 Millet, Sohn eines Bauern, verdiente seinen Lebensunterhalt mühselig mit Porträtmalerei. Er galt lange als Umstürzler, »weil er die große Menschlichkeit voll großer Poesie« sich im Elend der Bauern offenbaren sah.

6 Courbet begann 1840 ein Jurastudium. Als Maler war er Autodidakt. Er war in der Pariser Kommune für die Museen verantwortlich, die er vor Kriegsschäden schützen sollte. Nach der Liquidierung der Kommune mußte er ins Gefängnis. Er emigrierte 1873 in die Schweiz.

7 »Steinklopfer« hing bis zur Zerstörung 1945 in der Dresdner Gemäldegalerie.

bets Champfleury kommentierte diesen Protest mit den Worten: »Man will nicht zugeben, daß ein Steinklopfer ebensoviel wert ist wie ein Prinz. Der Adel entrüstet sich, daß so viel Meter Leinwand Leuten aus dem Volk zuteil wurden. Nur die Herrscher haben das Recht, in ganzer Figur dargestellt zu werden...«.⁸ Die aristokratischen Protestler beschimpften die Malerei Courbets als flachen »Realismus«. Courbet nahm diesen Begriff auf und machte ihn zu seinem Programm.

Einen anderen Weg schlugen die Romantiker ein, die ihr geistiges Material der Philosophie Immanuel Kants, aber besonders dem Christentum entnahmen. Der Glaube sollte das Leben von höfischen Äußerlichkeiten befreien. Die Bilder von Caspar David Friedrich⁹ vermitteln eine melancholische Weltsicht. Die Hoffnung, daß der Mensch durch göttliches Licht des Kosmos in seiner irdischen Existenz Trost finden möge, war bei den Romantikern verbreitet. Dementsprechend wählten sie ihre Motive und setzten ihre zarten Farben.

Die Folgen von 1848 und 1870/71

Mit der Niederschlagung der Pariser Kommune veränderte sich das geistige Material, auf das sich die Maler stützten. Nicht nur die Kommune war gescheitert; mit ihr verschwand auch der Einfluß der realistischen Maler wie der materialistischen Philosophen. Sie traten in den Reihen der Intellektuellen und Künstler in den Hintergrund. An diesem Rückzug war sicher die Schwäche des frühen philosophischen Materialismus, der sich einseitig auf die Form des Objekts konzentrierte, mit schuld. Marx nannte diesen Materialismus einen mechanischen, der die tätige Seite des Menschen nicht in dialektischen Bezug zum Objekt setze.¹⁰ Dies ist ein Grund, weshalb Schopenhauer und Nietzsche nach 1848, besonders aber nach 1871, immer größeren Einfluß unter den Intellektuellen und Künstlern gewinnen konnten. Während die Romantiker sich ganz aus der pragmatischen Welt des Menschen zu entfernen versuchten, setzten die idealistischen Philosophen nach der unvollendet gebliebenen Revolution von 1848 nur noch auf das irdische Subjekt, das völlig frei von objektiven Bindungen und Klasseninteressen nur den eigenen »Willen« verwirkliche.¹¹ Jeder Mensch hat demnach seine eigene Wirklichkeit; es gibt kein objektives Band, das Menschen, unabhängig von ihrem Bewußtsein, verbindet. Schopenhauer negiert damit das objektive Band der gesellschaftlichen Arbeit und den daraus objektiv entstehenden Klassenbeziehungen. Das »Ursprüngliche« ist ausschließlich »der Wille« des einzelnen, der sich seine eigene Welt schaffen muß, unabhängig von den gesellschaftlichen Verhältnissen. Das Kunstwerk könne nur »Ausdruck einer Idee« sein, die durch den Willen des Künstlers, nicht aber durch dessen Teilnahme am gesellschaftlichen Leben entstehe.

Diese Form des Idealismus wollte und konnte nicht mehr die geistige Kraft einer Klasse sein, die das Ganze der Gesellschaft in menschlichere Zeiten führen wollte. Die Klasse der Bourgeoisie war ökonomisch längst den Kinderschuhen entwachsen und begann politisch mit der Aristokratie in eine Koalition einzutreten. Der Blick für das Ganze war damit beendet. Die Philosophie kehrte sich ab von weltanschaulichen Fragen. Die Bourgeoisie konzentrierte sich auf

die Expansion ihrer ökonomischen Dominanz und verlor das Interesse an Philosophie und Kunst, das sie zuvor gerade ausgezeichnet hatte. Philosophie und Kunst wurden somit zu Spezialterrains der Intelligenz und der Künstler, die sich hier austoben konnten, solange sie die Grenze des Subjektiven nicht überschritten. Dennoch blieb die Kunst an die Philosophie gebunden, die idealistische Antworten auf die Fragen zu formulieren versuchte: »Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?« Diese Fragen wurden zum Titel eines 1897 von Gauguin¹² gemalten Bildes. Philosophie und Kunst verschlossen sich – jede separiert – vor den bestimmenden Prozessen des gesellschaftlichen Seins, um Ethik und Ästhetik auf die Ebene der persönlichen Entscheidung und des persönlichen Geschmacks zu reduzieren. Philosophie und Kunst wurden so gesellschaftlich immer gleichgültiger. Sie verschwanden hinter den Mauern der Universitäten, wo das Ziel ihrer führenden Persönlichkeiten die Professur war, oder etablierten sich als verflachte Spezialtechniken zum Zwecke partikulärer ökonomischer Interessen (heute: Unternehmensphilosophie, Werbung, Design).

Der Liberalismus war nach den abgebrochenen bürgerlichen Revolutionen an die Stelle demokratischen Strebens getreten. Nun bestimmten die idealistischen Maler die Kunstszene, die sich zwar auch, wie einst die Romantiker, auf die Wirkung des Lichts konzentrierten, aber nicht, um mit Hoffnung auf eine ferne göttliche Erlösung aus dem irdischen Jammertal zu setzen, sondern um in diesem Naturbezug die eigenen Impressionen des Subjekts zum Ausdruck zu bringen. Die *Impressionisten* verzichteten auf eine exakte Wiedergabe von Gegenständen und zeigten in ihren Bildern die Natur, das einfache Alltagsleben, die Nacktheit und das Nachtleben. Sie suchten das »Geheimnis«, die »Schönheit«, die »Seele« und die *décadence*. Dabei orientierten sie sich in ihren Darstellungen noch an der Gegenständlichkeit der Natur. Sich auch von diesen zu lösen, war erstmals dem *Expressionismus* vorbehalten. Nicht hohe Ideale, sondern der Bereich des Privaten, Intimen, Alltäglichen sollte von den Impressionisten lieblich verzaubert werden. Das moderne Subjekt, das sich bereits als vereinzelt und einsames erlebte, steht im Mittelpunkt dieser Malerei.¹³

Der *Expressionismus* wollte dann kühnen Schrittes von den äußeren Formen zum »Wesen« vordringen. Seine Formen und Farben waren dabei von ähnlicher Extravaganz wie die Schriften Nietzsches, die sprachgewaltig die Erscheinungen der menschlichen Entfremdung kritisieren, ohne diese aber auf ihr gesellschaftliches Wesen, die kapitalistische Produktionsweise, zurückzuführen. Statt dessen formuliert Nietzsche eine indirekte Apologetik dieser Produktionsweise, deren Dynamik er als Charakter für den einzelnen Menschen fordert.¹⁴ Das *ego*, nicht das Subjekt, wird bei Nietzsche zum Wesentlichen des menschlichen Lebens erhoben und von seiner eigentlichen Wurzel, dem Gesellschaftlichen, entfremdet. Das Subjektive existiert für ihn nicht wirklich, setzt es doch das Objektive, also das gesellschaftliche Sein, als vom Bewußtsein Getrenntes voraus.¹⁵ Das *ego* ist aber in nichts eingebunden als in sich selbst. Es wird erst dann zum Subjekt, wenn es sich aus seiner Vereinzelung zu erheben vermag, um als Gattungswesen – auch dies ein Begriff, den Nietz-

8 Brief von Champfleury an Madame Sand, 1850.

9 Caspar David Friedrich war Sohn eines Seifensieders und Lichtgießers. Er wurde 1816 Mitglied der Dresdner Akademie, später Professor. Er war ein entschiedener Gegner Napoleons.

10 »Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus ... ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des *Objekts* oder der *Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*; nicht subjektiv. Daher die *tätige* Seite abstrakt im Gegensatz zu dem Materialismus von dem Idealismus – der natürlich die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt – entwickelt.« (Karl Marx: Thesen über Feuerbach, in: MEW Bd. 3, S. 5.)

11 »Der Realismus, der sich dem rohen Verstande dadurch empfiehlt, daß er sich das Ansehn giebt tatsächlich zu seyn, geht gerade von einer willkürlichen Annahme aus und ist mithin ein windiges Luftgebäude, indem er die allererste Thatsache überspringt oder verleugnet, diese, daß Alles was wir kennen innerhalb des Bewußtseyns liegt.« (Arthur Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden*, Zürich 1977, Bd. 3, S. 11.)

12 Paul Gauguin (1848–1903) arbeitete nach der Zerschlagung der Pariser Kommune zunächst als Börsenmakler in Paris.

13 Claude Monet (1840-1926) floh 1870-1871 von Paris nach London. Er verbannte das Schwarz von seiner Palette und ersetzte es durch Blau. Er war Mitbegründer der Gruppe »Société des Artistes Indépendents« (Gesellschaft unabhängiger Künstler). Frédéric Bazille (1841-1870) studierte Medizin und starb im Krieg 1870 auf französischer Seite. Alfred Sisley (1839-1899), Sohn wohlhabender Eltern, floh vor der Pariser Kommune nach Voisins-Louveciennes. Pierre-August Renoir (1841-1919), Sohn eines armen Schneiders, machte eine Lehre der Porzellanmalerei. Studierte mit Monet, Bazille, Sisley an der Kunsthochschule Paris. Paul Cézanne (1839-1906) sollte das Bankhaus seines Vaters übernehmen. Studierte Jura, dann Malerei. Er wurde Wegbereiter der modernen Malerei.

14 »Der Egoismus gehört zum Wesen der vornehmen Seele, ich meine jenen unvernünftigen Glauben, daß einem Wesen, wie ›wir sind‹, andre Wesen von Natur untertan sein müssen und sich ihm zu opfern haben.« (Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, Hg. Karl Schlechta, München 1954, Bd. 2, S. 739.)

15 »Das ›Subjekt‹ ist nur eine Fiktion: es gibt das ego gar nicht, von dem geredet wird, wenn man den Egoismus tadelt.« (Nietzsche, ebenda, Bd. 3, S. 534.)

sche negiert¹⁶ – eine bewußte Beziehung zur Natur und zur Menschheit einzunehmen. Das *ego*, das Ich, kann ohne Subjekt zu werden aber keine Kunstwerke schaffen und genießen. Wie kann dann Nietzsches Philosophie zum geistigen Material von Künstlern werden? Da bei Nietzsche nur die »vornehme Seele« als *ego* über andere herrschen kann, soll die Kunst der »vornehmen Seele« zu Diensten sein. In ihr soll sich das *ego* bestätigen und zeigen.¹⁷ Somit sind alle *Realisten*, deren Blick sich nach außen richtete, keine Künstler, zumal viele dieser Realisten die Forderung der frühen Bourgeoisie nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ernst nahmen und unterstützten. Nietzsche macht sich über diese »Esel« folgerichtig dann auch lustig.¹⁸ Die »modernen Ideen« der bürgerlichen Revolution, die sich in der Pariser Kommune dann gegen die Bourgeoisie selbst richteten und schließlich vollends scheiterten, zieht Nietzsche ins Lächerliche. Er beschimpft alle, die an der Tradition humanistischer Vorstellungen festhalten, als Philister: Es mußte »alles beim Alten bleiben, nur durfte um keinen Preis an dem ›Vernünftigen‹ und an dem ›Wirklichen‹, das heißt an dem Philister gerüttelt werden«¹⁹.

Von den Phrasen Nietzsches mitgerissen, wollten die Maler jener Zeit neue Wege gehen. Sie wollten keine Philister oder Spießer sein und bemerkten nicht, wie Nietzsche die Vernunft liquidiert hatte und damit das eigentliche Subjekt. Die Künstler spürten die Entfremdung, die das bürgerliche Zeitalter mit sich gebracht hatte, die Vernichtung des Handwerks, die Kinderarbeit in den Kohlegruben und Webereien, die Flucht der Landbevölkerung in die Städte und die wachsende Vereinzelung der Menschen. Die Kunst wollte »revolutionieren«, weg vom Alltagspragmatismus, in dem der einzelne an die Vorbestimmungen des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses angepaßt ist, hin zur Freiheit des einzelnen.

Jean Clair, Direktor des Musée Picasso, versuchte in seinem Buch »Die Verantwortung des Künstlers« die Legende des »humanistischen« Expressionismus zu stürzen. In Anlehnung an den Philologen Victor Klemperer weist er nach, daß die SS-Rune aus dem Formeninventar expressionistischer Maler wie Heckel, Kirchner oder Klee stammt.²⁰ Die Manipulation eines ganzen Volkes wurde zum blutigen »Gesamtkunstwerk« expressionistischer Intuition. Mit Hilfe der Intuition, nicht der Vernunft, sollte der Versuch des Unmöglichen gestartet werden. Die Intuition sollte eine überwissenschaftliche Weltanschauung schaffen. Die Intuition wird bei expressionistischen Künstlern zu einem Organ der Erkenntnis erhöht, das die Vernunft, die sich stets mit der gegenständlichen Welt in Beziehung setzt, entthront. Die Intuition wird dem begrifflichen, rationalen Denken entgegengestellt, statt sie als psychologisches Element einer jeden künstlerischen Arbeitsmethode zu sehen, das ein plötzliches Bewußtwerden sich unbewußt fortsetzender Gedankenprozesse darstellt. Diese Form des subjektiven Idealismus, die das Bewußtsein mit dem Bewußtsein des *ego* (Gefühl, Empfindung, Vorstellung) gleichsetzt, setzt das gesellschaftliche Sein nur als Produkt des individuellen Bewußtseins. Dadurch entsteht besonders beim Künstler die Vorstellung, er müsse nur dieses eigene, individuelle Bewußtsein auf seiner Leinwand vergegenständlichen, um eine Gesellschaft zu ermöglichen, in der jeder selbständig und frei leben kann.

Die ersten modernen Künstler folgten bis 1914 sehr betont der Philosophie Nietzsches.²¹ Picassos Bild »Les Demoiselles d'Avignon« (1907) verabschiedete sich erstmalig in der europäischen Malerei von den traditionellen Normen der klassischen Schönheit, indem es eine absichtliche Barbarisierung der menschlichen Figur zeigte. Das Bild ist ein Manifest gegen die sinnliche Wahrnehmung und für eine intuitive Erfahrung der Welt. Es wendet sich ab vom Materialismus des 19. Jahrhunderts, um ganz im subjektiven Idealismus aufzugehen. Dennoch träumte Picasso²² von einer kollektiven Kunst, innerhalb derer der einzelne nur noch an einem großen, gemeinsamen Werk mitwirkt.

Anders als die Philosophen, die in ihren geistigen Konstruktionen fernab vom Alltag leben können, bleiben die Künstler stets dem Alltag verhaftet, aus dessen Quelle jedes ihrer Motive und ihres Materials stammt. Während die Philosophie sich »im Allgemeinen« ergeben kann und selten vom Alltagsmenschen als richtiges oder falsches Denken erkannt wird, ist der Alltagsmensch bei der Einschätzung von Kunstwerken dazu sehr wohl in der Lage. Diese ordnet er zwar nicht als richtig oder falsch ein – dazu fehlt ihm in der Regel die ästhetische Bildung –, aber er negiert oder befürwortet sie mit Worten wie »Das gefällt mir!« oder »Damit kann ich nichts anfangen!«.

Picasso war stets eng mit dem Alltagsleben der Menschen verbunden. »Es gibt keine abstrakte Kunst«²³, pflegte er zu sagen. Er nahm Stellung zu dieser Wirklichkeit, die von Leid, Hunger, Not und Krieg (»Guernica« 1937; »Massaker in Korea« 1954) geprägt ist. Picasso ist gerade deshalb ein so bekannter Künstler geworden, weil er seine philosophische Orientierung bei der Darstellung der Wirklichkeit unmittelbar den philosophischen Strömungen anpaßte, von denen er eine Befreiung des individuellen Denkens erhoffte. Die unmittelbare Realität des Alltags prägte das Schaffen des jungen Picasso (»Der alte Jude« 1903; »Das karge Mahl« 1904). Dann, von 1907 bis 1914, löst er die »Spuren der Wirklichkeit« idealistisch auf. Der gemeinsame künstlerische Schaffensprozeß sollte ein erster Schritt sein, um die Umgestaltung der Gesellschaft einzuleiten: »Die Leute verstanden damals nicht recht«, schreibt er, »warum wir unsere Bilder sehr oft nicht signierten. Von denjenigen, die signiert sind, wurden die meisten erst Jahre später signiert. Das geschah, weil wir die Verlockung einer anonymen Kunst ... spürten. Wir versuchten, eine neue Ordnung aufzubauen. ... Aber der Individualismus war schon zu stark. ... Sobald wir sahen, daß das kollektive Abenteuer eine verlorene Sache war, mußte jeder einzelne von uns sein individuelles Abenteuer finden.«²⁴

Der Krieg zieht einen klaren Strich zwischen einem Picasso und einem Franz Marc. Anders als Marc, der hochgemut als Schüler Nietzsches in den Krieg zog, den er wie Dix als ein »Fegefeuer des alten, altgewordenen, sündigen Europas« verherrlichte, hat Picasso mit seinem spielerisch kubistischen Bild »Vive la France« (1914) allmählich wieder zu einer weniger die Wirklichkeit »auflösenden« Malweise zurückgefunden. Er nahm nie grundsätzlich gegen den Krieg Stellung, aber er stand auf seiten Frankreichs, wie er später auf seiten der spanischen Republik stand, obwohl er sich noch 1908 als Royalist bezeichnete. 1937 erklärte er: »Der spanische Krieg ist der Kampf der Reaktion gegen das Volk, gegen die Freiheit.«²⁵

16 Dort, wo Nietzsche den Begriff benutzt, bekommt er eine separierende, statt alle Menschen integrierende Bedeutung. Zum Beispiel: »Wenn man etwas ist, so braucht man eigentlich nichts zu machen – und tut doch sehr viel. Es gibt über dem ›produktiven‹ Menschen noch eine höhere Gattung (die geistige Elite – J. M).« (Nietzsche, ebenda, Bd. 1, S. 570.)

17 »Der künstlerische Schaffungsakt sei »gerade der kräftigste und selbsttätigste Zeugungsmoment im Innern des Künstlers..., ein Kompositionsmoment allerhöchster Art, dessen Resultat wohl ein künstlerisch wahres, nicht ein historisch wahres Gemälde sein wird.« (Nietzsche, ebenda, Bd. 1, S. 247.)

18 »Erst die französische Revolution hat dem ›guten Menschen‹ das Szepter vollends und feierlich in die Hand gegeben (dem Schaf, dem Esel, der Gans und allem, was unheilbar flach und Schreihals und reif für das Narrenhaus der ›modernen Ideen‹ ist).« (Nietzsche, ebenda, Bd. 2, S. 216.)

19 Friedrich Nietzsche: Werke, Bd. 1, S. 146.

20 »Die expressionistische Neigung, die Massen durch das Okkulte zu manipulieren, eher die Sinnlichkeit zu unterjochen, als den Verstand anzuregen, all das sind Züge, die den Absichten des Nazismus entgegenkamen.« (Jean Clair: *Die Verantwortung des Künstlers.*)

21 Bei Nolde hörte sich das so an: »Meine Kunst ist keine Gedankenarbeit – sie entsteht« (1906). Emil Nolde (1867-1956) besuchte eine Schnitzschule in Flensburg. Von 1892-1898 war er Gewerbelehrer in St. Gallen. 1933 rettete ihn seine positive Einstellung zum Nationalsozialismus nicht davor, als »entartet« verboten zu werden.

22 Pablo Picasso (1881-1973) war Sohn eines Kunstmalers. Er studierte an der Akademie von San Fernando.

23 »... immer muß man mit irgend etwas anfangen. In der Folge kann man alle Spuren der Wirklichkeit auflösen. Darin liegt dann keine Gefahr mehr, denn die Idee des Gegenstandes hat ihren unverwischbaren Eindruck hinterlassen. Sie ist es, die von Anfang an den Künstler reizt, seine Gedanken anregt, seine Empfindungen in Erregung bringt.« (Hans L. C. Jaffé: *Pablo Picasso*, Köln 1964, S. 11.)

24 Wilfried Wiegand: *Picasso*, Hamburg 1976, S. 79.

25 Werner Spies: *Picassos Traum und Lüge Francos*, Frankfurt 1968, S. 30.

26 Fernand Léger (1881-1955) arbeitete erst als Architekturzeichner und lebte 1908 in der Künstlerkolonie »Zone«.

27 George Grosz (1893-1959) studierte 1909 an der Dresdner Kunstakademie und 1911 an der Berliner Kunstgewerbeschule. 1932 emigrierte er nach New York.

Mit dem Bild »Sitzender Pierrot« (1918) kehrte Picasso zum Realismus zurück. Dennoch legte er sich malerisch wie weltanschaulich nicht fest. Er blieb ein Schwankender zwischen subjektivem, objektivem Idealismus und Materialismus. Fernand Léger²⁶, einer aus dem Kreis der Kubisten, war da in Fragen der Weltanschauung und der künstlerischen Gestaltung deutlicher. Er kritisierte den Kubismus, nachdem er seine Kriegserfahrungen gemacht hatte. Seine Bilder sollten nun »direkt, kurz und gesund« sein. Er brach mit dem Kubismus, was Picasso nicht tat. George Grosz²⁷ griff die kubistischen Maler noch schärfer an, indem er sie als indirekte Apologeten der kriegführenden Bourgeoisie anklagte: »Was seid ihr anders als klägliche Trabanten der Bourgeoisie?«²⁸ Die Kubisten waren aber keine »Trabanten«, sondern sie vergegenständlichten eine subjektiv idealistische Weltanschauung, von der sie sich einen Weg aus der Vereinsamung erhofften. Daß sie auf diesem Weg auch bürgerliche Interessen vertraten, indem sie die Kunst zu einer Separatwissenschaft degradierten, macht nur deutlich, wie schwer es dem suchenden Künstler fällt, seine Suche nach Humanität auf die Basis des gesellschaftlich tätigen Menschen zu stellen.

Picasso suchte nach dem 1. Weltkrieg nach einem Mythos, um seinem Leben und Schaffen eine Perspektive zu geben. Diese glaubte er schließlich in der exakten Anwendung der Wissenschaften zu erkennen, welche er in der griechischen Antike und Mythologie repräsentiert sah. Seine Werke dieser Zeit sind stark davon geprägt. Picasso ist damit, wie alle Mythensucher, beim objektiven Idealismus gelandet. Dies zeigt sich auch in seinem bekanntesten Werk: »Guernica«. Die Endfassung vereinigt den Stier, das Pferd, die Frau mit der Lampe – Motive, die schon in der Radierung der »Minotauremachie« vorkamen und mythische Zeichen des Leidens und der brutalen Gewalt sind. Der Idealismus hindert ihn, die eigentlichen Wurzeln des Krieges zu ergründen. Er rekonstruiert griechische Mythen, um Licht in das Chaos der kapitalistischen Konkurrenzgesellschaft zu bringen. Der objektive Idealismus sollte die Antwort auf den subjektiven Idealismus sein. Er erfindet Mythen, in deren Mittelpunkt das Erklären und Verstehen der weltenschaffenden Aufgabe des objektiven Bewußtseins steht, denn es ist klar, daß es ein solches von der Gesellschaft oder Natur unabhängiges Bewußtsein nicht geben kann. Also greift er nach Mythen verschiedener Gottesauffassungen oder der Welt als einer reinen Idee, wie sie Platon oder Buddha formulierten. Oder aber nach dem Mythos vom »Übermenschen«.

Objektiver und subjektiver Idealismus

Anders als zu Zeiten Hegels stützt sich der objektive Idealismus des 20. und 21. Jahrhunderts nicht mehr auf den dynamischen Willen einer aufstrebenden bürgerlichen Klasse, sondern auf deren weltweit aggressives Selbstbehauptungsstreben, das in krisenhaften Zeiten mit einer panischen Suche nach einer mythischen Richtung Erklärung finden soll. In diesen Zeiten wird der subjektive Idealismus vom objektiven abgelöst. Oder anders formuliert: An die Stelle der direkten Apologetik einer egoistischen Produktionsweise tritt die indirekte, die die gesellschaftlichen Ursachen von Vereinzelung, *Neid*,

Krieg und sozialer Kälte im Schein der Mythensuche und -bildung verschwinden läßt. Der moderne Künstler bewegt sich in diesem Bannkreis.

Ab 1920 entstand als Reaktion auf die Revolution von 1918 eine neue Kunstrichtung, die sich »neue Sachlichkeit« nannte.²⁹ Der subjektive Idealismus war an der harten Realität der politischen Kämpfe der Weimarer Republik gescheitert. Die neue Richtung repräsentierte einen objektiven Idealismus.³⁰ Zeitlos und ohne historische Wurzeln sollte die Kunst sein, die sich auf Mythen und anthropologische Ewigkeitswerte festlegte. »... die wahre Kunst«, schrieb Hitler pathetisch, »ist und bleibt in ihren Leistungen immer eine ewige. ... Ihre Würdigung verdient sie sich als eine aus dem tiefsten Wesen eines Volkes entstammende unsterbliche Offenbarung.«³¹ Auf der anderen Seite der »linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellungs-, nervöser Selbstentblößungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit«. Grosz und die Brüder Herzfelde plädierten in ihrer Schrift »Die Kunst ist in Gefahr« (1925) für eine sich sozial engagierende Kunst.³² Dieser »linke Flügel« der neuen Sachlichkeit war sicher tief davon überzeugt, in den Dienst einer »guten Sache« gegen eine »böse« treten zu müssen, aber sie blieb – wie ihr »rechter Flügel« – einer Philosophie verhaftet, die auf Mythen setzte. Ob diese Mythen nun tiefstes »Wesen eines Volkes« oder »Werte der Welt« lauten, ist hier nebensächlich. Tatsache ist, daß beide Flügel der »Neuen Sachlichkeit« an die Vollstreckung eines Willens im Volke appellierten, der andernorts, fernab vom konkreten Sein, anthropologisch und mythisch begründet wurde. Kulturkritik im Sinne Nietzsches also rechts wie links. Die Gemälde von Grosz »Stützen der Gesellschaft« (1926) und »Sonnenfinsternis« (1926) wollen die »Dummheit und willkürliche Brutalität der heutigen Machthaber«³³ darstellen: den Nachtopf auf dem Kopf des Journalisten, den dampfenden Dung im Kopf des Konservativen, das Duellschwert und die Schmissee des Nationalisten, den demokratischen Esel mit Scheuklappen, die gehirnlosen republikanischen Politiker, den boshafte General und den habgierigen Kapitalisten, deren Handlungen aus dem Bewußtsein ihres *ego* beschrieben werden.

Der abstrakte Gegensatz von »Mensch« und »Brutalität und Gewalt« kommt in vielen Werken Grosz' zum Ausdruck. Die »Stützen der Gesellschaft« werden nicht in ihrem objektiven Bezug zum gesellschaftlichen Sein gezeigt, aus dem sich ihre Handlungen und Brutalitäten erklären, sondern sie werden als bewußtlose Hornochsen vorgeführt.³⁴ Trotz drastischen Wortgebrauchs hat die Schilderung Grosz's nichts mit dem zu tun, was radikal genannt werden sollte. Denn Grosz setzt lediglich Menschen verschiedener Berufe gegeneinander. Die einen sind gut, die anderen sind böse und gewalttätig. Die Tatsache der Möglichkeit eines Krieges wird nicht aus der objektiven und dynamisch verlaufenden Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise beschrieben, sondern aus dem »Willen zur Macht« der einen wie der anderen »Front«. Grosz wie Nietzsche negieren die Tatsache einer menschlichen Gattung, deren bewußte Einheitlichkeit in der Arbeit und im Handeln durch eine partikularisierte

28 Willi Wolfradt: *George Grosz*, Leipzig 1921, S. 15.

29 In seiner Zeitschrift »Das Kunstblatt« führte Paul Westheim 1922 eine Umfrage durch. Er befragte unter anderem den Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Gustav Friedrich Hartlaub, welcher erklärte, der Expressionismus sei »das höchst denkwürdige Zeichen für das Wiederaufleben eines metaphysischen, im weiteren Sinne des Wortes religiösen Erneuerungswillens innerhalb ganzer Generationen gewesen. Sobald dieser gemeinschaftliche Wille nachließ, mußte der abenteuerliche Vorstoß inmitten unserer materialistischen Gesellschaftsordnung und Weltanschauung fast wahnwitzig erscheinen und darum zersplintern. ... So mußte eine Reaktion zwangsläufig eintreten, genau wie auf politischem Gebiet heute Reaktion herrscht und Resignation nach all den mächtigen Utopien von 1918«.

30 »Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel fassend, will nach so viel Verstiegtheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur.« (G. F. Hartlaub).

31 Hans Dieter Huber: *Das Jahrhundert der Extreme*, Leipzig 2000.

32 »Der heutige Künstler, wenn er nicht ein Leerläufer, ein antiquierter Blindgänger sein will, kann nur zwischen Technik und Klassenkampfpromaganda wählen. In beiden Fällen muß er »die reine Kunst« aufgeben«. Der Künstler müsse »das Gesicht unserer Zeit spiegelnd,

als Propagandist und Verteidiger der revolutionären Idee und ihrer Anhänger sich einordnen in das Heer der Unterdrückten, die für ihren gerechten Anteil an den Werten der Welt, für eine sinnvolle, soziale Organisation des Lebens kämpfen«. »Die Kunst ist in Gefahr – Ein Orientierungsversuch«, 1925.

33 »George Grosz«, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1994, S. 178.

34 »Es gibt Arbeiter, Angestellte, Beamte, Reisende – Aktionäre, Unternehmer, Händler und Finanzmenschen«, schreibt Grosz (1925), »der Rest ist Etappe der beiden Fronten. Dieser Kampf ums Dasein, der in eine ausbeutende und in eine ausgebeutete Hälfte getrennten Menschheit, heißt in seiner schärfsten und letzten Form Klassenkampf«. Hans Dieter Huber: *Das Jahrhundert der Extreme*, Leipzig 2000.

35 Friedrich Nietzsche: *Werke*, Bd. 2, S. 215.

36 Sie zeichnete, während sie den Menschen zuschaute, sie blickte kaum aufs Papier. Was sie erfassen wollte, waren keine Konturen, das war das elementarste Menschsein, das von allen Seiten bedroht schien. Sie blieb diesem Sein konkret verbunden. Sie ließ sich vom Idealismus nicht infizieren. Roswitha Mair: »Käthe Kollwitz – Leidenschaft des Lebens«, Freiburg 2000, S. 125.

37 Die Intellektuellen, aber auch die SPD und KPD standen diesem objektiven Idealismus relativ hilflos gegenüber. Die KPD, der Grosz kurze Zeit angehörte,

Produktionsweise verhindert wird. Die Ökonomie wird nicht als menschliche Teleologie und Beziehung zur Natur und Gesellschaft erkannt, sondern verdinglicht zu einem Instrumentarium, das sich mit geschicktem Marketing oder brutaler Gewalt gegen andere zu behaupten hat. In diesen Instrumentarien (Konzerne, Banken, Versicherungen) sind Arbeiter, Angestellte, Reisende, Manager, Unternehmer und Aktionäre vereint, wodurch ein Wir-Gefühl entsteht, das in Hinblick auf die Menschheit und die Natur aber gar kein *Wir* ist, sondern nur ein »company-feeling«, das gegen andere »companies« zu Felde zieht.

Daß Grosz diesen Blick auf die Wirklichkeit nicht hatte, wird auch deutlich, wenn er vom »Kampf ums Dasein« spricht. Hier wird die menschliche Existenz auf ihr äußerstes *ego* reduziert. Aus diesem resultiert aber kein Bewußtsein über das gesellschaftliche Sein. Grosz erhebt diesen Kampf ums Dasein zu einem »Wert der Welt« analog Nietzsches »Willen zur Macht«, der »eben der Wille des Lebens ist«³⁵. Der Begriff »Dasein« vermittelt eine Objektivität, die er tatsächlich nicht hat. Das Da, also die Zeit, wird mit dem Sein identisch gesetzt. Dadurch verliert das Sein aber seinen typisch historischen Charakter. Das Dasein wird so zu einem Mythos der vereinzelt Existenz, die, ausgestattet mit dem »Willen zur Macht«, gegen andere Existenzen marschieren muß. Das wird zum ewigen Gesetz erhoben, sowohl links wie rechts. Käthe Kollwitz wurde von Grosz als »milde alte Frau« oder »säuerliche Käthe« verhöhnt, weil sie einem »erfundenen Armeleute-Edelballett« hinterherlaufe. Die Kollwitz lebte aber in der wirklichen Welt, am Prenzlauer Berg.³⁶

Die Stütze des »linken und rechten Flügels« der »neuen Sachlichkeit« war der objektive Idealismus, der das *ego* mit seinem »Willen zur Macht« in einen Mythos verwandelte, dessen Wurzeln beim »linken Flügel« abstrakt blieben³⁷, während der »rechte Flügel« es verstand, dieses in eine simple biologische Verbindung zur »arischen Rasse« zu setzen. Das klang viel plausibler als die abstrakten Klassenkampfparolen des »linken Flügels«, dessen Kunstwerke bald von den Nazis als »entartete Kunst« vernichtet wurden. Das »arische *ego*« vermittelte wieder das Gefühl, im Besitz einer Weltanschauung zu sein. Die Welt konnte wieder erklärt werden, das Chaos war am Ende. Deutschland hatte wieder ein *Wir*, an das sich Intellektuelle und Künstler anlehnen durften. Dieser objektive Idealismus hatte natürlich nichts mehr mit der dialektischen Kraft der Hegelschen Philosophie zu tun. Die Wirkung des »rechten Flügels« auf die Intellektuellen basierte vielmehr auf einem Trick: Wenn Hegel den »absoluten Weltgeist« als objektive Kraft des Seins setzte, also als ein höheres humanistisches Subjekt, so reduzierte sich die Objektivität des faschistischen Idealismus auf das »arische« Blutego. Dies reichte aus, um Intellektuelle und Künstler, Arbeiter, Angestellte und Beamte (»Volksgenossen«) zu mobilisieren, gegen »nichtarische Horden« zu marschieren und zu morden.

Daß die Nazis die Bilder des »linken Flügels« der »Neuen Sachlichkeit« und des Expressionismus als »entartete Kunst« diffamierten, hat mit den unterschiedlichen Mythen zu tun, denen diese Künstler folgten. Die Mythen des Expressionismus fanden bis in die Reihen der Nazis Zustimmung. Erst Hitler beendete den Richtungs-

kampf. Goebbels schätzte den Expressionismus, mochte aber den Naturalismus nicht, der »in Milieuschilderung und marxistische Ideologie entartete.« Im Expressionismus dagegen sah er »gesunde Ansätze, denn die Zeit hatte etwas Expressionistisches an sich«³⁸. Was soviel bedeuten sollte wie, daß er das expressionistische Weg-abstrahieren der Wirklichkeit, also die Verzerrung als Methode der Gestaltung der Wirklichkeit, für ein passendes Propagandamittel hielt.

Der objektive Idealismus trug in der Realität des 20. Jahrhunderts, wo die Bourgeoisie eben nicht mehr die Kraft der gesellschaftlichen Erneuerung darstellte, immer einen reaktionären Charakter. Er grenzte durchweg Teile der menschlichen Gattung aus, um sich selbst als objektiven Geist setzen zu können. Als solcher ist er aber nichts anderes als eine indirekte Apologetik der bürgerlichen Produktionsweise, die letztlich alle Menschen – die einen im goldenen Käfig, die anderen in ihren Blechhütten – gleichermaßen entfremdet von ihrem gattungsmäßigen Sein.

Die heutige zeitgenössische Kunst bringt deutlich zum Ausdruck, mit welchem »geistigen Material« wir uns belasten oder zu befreien versuchen. Die Künstler definieren ihre Werke häufig als impressive oder expressive oder sie fühlen sich als neue Sachliche, die weder mit den einen noch mit den anderen etwas zu tun haben, denn sie glauben, daß ihre Kunst im Gegensatz zu ersteren eine klare Botschaft besitzt. Diese entpuppt sich jedoch bei genauer Betrachtung auch wieder als ein Mythos des modernen objektiven Idealismus.

Dann gibt es natürlich noch jene Künstler, die sich als abstrakte Darsteller deklarieren und die sich mit keiner der genannten Stilrichtungen identifizieren. Von den im stillen arbeitenden und wenig anerkannten Vertretern des Naturalismus brauchen wir nicht zu sprechen, sie sind bedeutungslos geworden. Mit Erscheinungen der Wirklichkeit gibt sich die moderne Kunst nur selten ab. Nicht das Konkrete, sondern das Abstrakte scheint es zu sein, was dargestellt werden soll.

Was ist ein abstraktes Werk?

Es will sich von jeglicher Beziehung zur materiellen Wirklichkeit befreien. Es orientiert sich an nichts Konkretem. Jedenfalls scheint es in den Augen des Betrachters so, der mühsam die Zeichensprache des Bildes zu entschlüsseln versucht. Dabei gibt es nichts zu erklären, denn alles ist Zufall.³⁹

Die extrem gewachsene gesellschaftliche Arbeitsteilung entfernte die Künstler – von denen viele, wie Max Ernst⁴⁰, vor den Nazis in die USA emigriert waren – immer mehr von der unmittelbaren Beziehung zur gesellschaftlichen Arbeit und zum Leben der Menschen. Sie schienen mit allem, außer mit dem zufällig entstehenden Produkt ihrer Tätigkeit, nichts mehr zu tun zu haben. Hier bot sich Peggy Guggenheim⁴¹ an. Sie sammelte viele Zufallsbilder in ihrer Galerie in New York⁴² und avancierte so zur ersten Adresse für abstrakte Kunst. In Amerika war nach dem Zweiten Weltkrieg alles möglich: Der subjektive Idealismus herrschte und es gab, anders als in Deutschland, keinen objektiven Mythos, nach dem sich alle zu richten hatten. Kunst sollte frei sein. Sie sollte wie jede andere Handels-

huldigte der »glorreichen Sowjetunion« und deren Stalin. Statt sich die konkrete Situation in Deutschland vor Augen zu führen, folgte sie dem »linken Flügel« des objektiven Idealismus und beschimpfte die SPD als Sozialfaschisten, statt sich mit diesen zur Rettung der bürgerlich demokratischen Republik zu verbünden.

38 Goebbels in »Kunst der Nation«, *Zeitschrift der faschistischen Studentenschaft*, 1936.

39 Der Kritiker und Maler Ad Reinhardt (1913-1967) sagte, Kunst sei »ein klar definiertes Objekt, unabhängig und getrennt von allen anderen Objekten und Umständen, dessen Bedeutung nicht erklärbar oder übersetzbar ist.« *Malerei der Welt*, Köln 1999, S. 621.

40 Max Ernst (1891-1979), studierte Philosophie in Bonn und gründete nach seinem Kriegseinsatz eine Dada-Gruppe.

41 Peggy Guggenheim (1898-1979).

42 Jackson Pollock (1912-1956), Franz Kline (1910-1962), Willem de Kooning (1904-1997), Robert Motherwell (1915-1991), Clyfford Still (1904-1980), Barnett Newman (1905-1970), Mark Rothko (1903-1970), Ad Reinhardt.

43 »Was auf die Leinwand kam, war nicht ein Bild, sondern ein Ereignis. Nicht länger näherte sich der Maler seiner Staffelei mit einem Bild im Kopf, mit Material in der Hand ging er auf sie zu, etwas mit jenem Stück Material ihm gegenüber zu machen. Das Bild sollte das Resultat dieser Begegnung werden.«
(Harold Rosenberg)

44 Richard Rorty, geboren 1931 in New York, erhielt 2001 den »Meister-Eckhard-Buchpreis« in Berlin. Er nennt sich Schüler von Heidegger und gilt als der prominenteste Philosoph der amerikanischen »Linken«.

45 »Wie also das *Wesen*, der *Gegenstand* als Gedankenwesen, so ist das *Subjekt* immer *Bewußtsein* oder *Selbstbewußtsein*, oder vielmehr der Gegenstand erscheint nur als *abstraktes Bewußtsein*, der Mensch nur als *Selbstbewußtsein*, die unterschiedenen Gestalten der Entfremdung, die auftreten, sind daher nur verschiedene Gestalten des Bewußtseins und Selbstbewußtseins.«
(MEW Bd. 40, S. 573).

46 Viele »Installationen«, wie zusammengetragene Objekte des Alltags häufig in modernen Kunstausstellungen genannt werden, haben dieses Prinzip von Duchamp lediglich ausgebaut. (z. B. Peter Fischli/ David Weiss oder Susanne Weirich »Tokyo Rose« von 1989/Gerald Herold »Kulturgut« von 1990 bei dem Bimssteine, Holzstühle und Steine kriecht werden.)

47 Zum Beispiel Georges Mathieu (geb. 1921), dessen »Markenzeichen« ein impulsiv mit pastoser Farbe

ware einfach als Objekt »gedeutet« werden. Kunst wurde zur Dekoration von Luxushäusern und Museen, um eine »Ideologie der Entideologisierung« in die Denkweise der Intellektuellen zu bringen. Der Prozeß des Malens selbst wurde zum wichtigsten Anliegen (»Drip Paintings«). Jackson Pollock zum Beispiel ließ Farbe auf eine Leinwand am Boden tropfen.⁴³ – Der Zufall ist alles, der Mensch ist nichts. Obgleich selbst dies nicht einmal wirklich möglich ist. Denn selbst der »action-painter« (in Europa »Tachismus« genannt) muß mit seiner *action* anfangen und aufhören. Er muß zu bestimmten Farben greifen oder nicht. Also selbst hier bestimmt das Subjekt, in welche Richtung der Zufall geht.

Der Philosoph Rorty⁴⁴ bringt diese Philosophie der »Entideologisierung« treffend zum Ausdruck: Alles sei, schreibt er, »unsere Sprache, unser Bewußtsein, unsere Gemeinschaft, als Produkte von Zeit und Zufall« zu begreifen. Der Mensch als Subjekt des gesellschaftlichen Seins ist in dieser Aussage liquidiert. Das Bewußtsein, das ja nichts anderes ist als bewußtes Sein, entsteht nur in der Beziehung mit dem objektiven Sein, das sich vom subjektiven des Bewußtseins dadurch unterscheidet, daß es auch unabhängig von diesem existiert. Selbstbewußtsein, also das Bewußtsein des Subjekts über sich selbst als teleologisch setzendem und gesellschaftlichem Wesen, entsteht nur, wenn sich der Mensch als Subjekt seiner eigenen Geschichte begreift und dementsprechend ohne Mythen zu handeln befähigt ist.⁴⁵

Es gibt in den menschlichen Beziehungen objektive Seinsprozesse beziehungsweise -gesetze. Nur ist die Kunst mit diesen nicht einfach vergleichbar. Sie ist ein reines Produkt des Subjektes, das aber als solches nur lebenserhaltend tätig sein kann, wenn es sich mit der Objektivität des Seins der Natur und der Gesellschaft in Beziehung setzt.

Tut es dies nicht mit dem richtigen Bewußtsein, so kommt es zu Katastrophen. Kunst, die sich selbst nur als Objekt sieht und nicht als Entäußerung des Subjekts, nicht als Teil menschlicher Selbstbewußtheit, negiert die besondere Bestimmtheit der Kunst. Deutlich wurde diese Negation bereits, als Marcel Duchamp (1887-1968) industriell gefertigte Alltagsgegenstände in den Kontext der Kunst setzte (»ready mades«) oder andere die Sahara umpflügten, um dieses als »land-art« zu vermarkten⁴⁶.

Art-Aktionen, die ja scheinbar alles andere als abstrakt sind, da sie konkrete Alltagsgegenstände zur Kunst erheben, setzen das Zufallsprinzip der abstrakten Malerei konsequent auf Alltag und Natur um. Damit erreichen sie das gleiche, wie die abstrakte Kunst, nämlich die *Negation* von Kunst. Denn wenn der zufällig gefallene Farbtropfen aus der Leinwand ein Kunstobjekt macht, warum sollte dann nicht die maschinell gefertigte Leinwand ohne jeglichen Farbtropfen auch ein Kunstwerk sein? – Alles wird zur Kunst erklärt.

Der Zufall oder die Natur, beide nicht vollständig vom Menschen steuerbar, werden in der abstrakten Kunst zum Mythos erhoben, hinter dem in der Regel aber nur ein »Künstlermythos« steckt. Künstlermarketing oder Künstlerimage – der Künstler will berühmt werden. Er möchte auch einmal in einem Schloß wohnen. Die Bilder eines abstrakten Künstlers gleichen sich häufig. Dies gehört zu einer ordentlichen »corporate identity«⁴⁷ dazu.

Das Abstrakte kann nur abstrakt sein, weil es das Konkrete gibt. Dieses Konkrete ist in der Kunst der Mensch und seine Beziehung zur Natur. Während der Naturalismus sich an der konkreten Erscheinung festhält, ohne den Menschen als gesellschaftliches Wesen in historisch gewachsenen Arbeits- und Lebensbeziehungen, also abstrakt, wahrzunehmen, will die abstrakte Kunst ganz ohne konkreten Bezug zum menschlichen Sein auskommen. Sie abstrahiert sozusagen im luftleeren Raum und macht sich dadurch scheinbar ideologiefrei. Das Abstrakte in der abstrakten Malerei existiert in diesem Sinne aber nicht. Farbe und Formen zeigen bestenfalls dekorative Ornamente. Diese sind aber als solche immer ganz konkret.

Natürlich hängen nicht alle abstrakten Künstler dem subjektiven Idealismus an. Viele wollen Botschaften vermitteln. Sie wollen Mythen schaffen, die über jenen der Verehrer des Mythos von »Zeit und Zufall« angesiedelt sein sollen. Die Stilmittel dieses »höheren« oder objektiven Idealismus sind wieder jene der »Neuen Sachlichkeit« und des Expressionismus.

Der geistige Vater der heutigen »abstrakten« oder »Neo«-Expressionisten in Deutschland ist Joseph Beuys⁴⁸. Beuys knüpft wieder an Nietzsche und Rudolf Steiner (1861-1925) an.⁴⁹ Er argumentiert dabei ganz im Sinne Nietzsches, der verkündet hatte »Gott ist tot«, um seinen religiösen Atheismus begründen zu können: »Was geschieht, das geschieht nicht von ungefähr, ein höheres Wesen leitet berechnend und bedeutungsvoll alles Erschaffne.«⁵⁰ Beuys leitete den Geist des Menschen ebenso aus Übersinnlichem ab. Nicht der Mensch als Subjekt sei Schöpfer seiner gesellschaftlichen Situation, sondern eine über der Erde schwebende Kraft.⁵¹

Aus diesem objektiven Idealismus, demzufolge aus dem Reich des Geistes, das über dem menschlichen Sein schwebt, nur das richtige Verhältnis des Menschen zur Natur (Ökologie) entstehen könne, wächst der Beuys-Mythos vom ewigen Leben, von der ständigen Wiederverkörperung, »der wiederholten Erdenleben«. Beuys hat die Wiedergeburt, die Erweckung geistiger Energien wichtiger Persönlichkeiten in seiner Gestalt zu verkörpern versucht, was ihm nicht selten Spott einbrachte. Er wollte das Werk Rudolf Steiners weiterleben. Das Geistige sollte als Übergeistiges von der Kunst eingefangen werden, verliert dadurch aber als Kunstwerk die eigene Welt. Es steht nicht mehr für sich, sondern benötigt ein Übersinnliches an sich. Etwas Höheres, weil das menschliche Leben scheinbar unbegreiflich und unwirklich, langweilig oder kompliziert zu sein scheint. Nicht nur Werke von Sigmar Polke, von denen eines den vielsagenden Titel »Höhere Wesen befehlen« (1969) trägt, sind durch diese idealistische Weltsicht erklärbar. Auch populäre Szenen in Spielfilmen (»Terminator«, »Matrix«) lassen ihre Entstehung und Faszination bei den Zuschauern aus dieser Weltanschauung erklären.

Hinter der Gestaltung von Kunstwerken versteckt sich stets die Sehnsucht nach Weltanschauung. Durch jedes Werk eines Künstlers schimmert dessen Erklärung der Welt. Deshalb ist es nicht nur eine Geschmacksfrage, ob einem dieses oder jenes Bild, Plastik oder Film gefällt, sondern eine ideologische. Wenn die Bilder moderner Künstler des objektiven und subjektiven Idealismus hohe Marktpreise erzielen, so finden sie Anerkennung bei jenen, die diese Werke

hingeworfenes Emblem in Braunbeige ist.

48 Joseph Beuys (1921-1986) war 1941-1945 Sturzkampfflieger und stürzte über der Krim ab. Tataren retteten ihn, indem sie ihn in Fett und Filz hüllten. Beide Materialien wurden die Hauptträger seiner Arbeiten. 1947-1951 studierte er an der Kunstakademie Düsseldorf, wo er bis 1972 Professor war.

49 »Es hat mich von Anfang an die anthropologische Grundidee des Menschen beschäftigt«, erläuterte Beuys, »der Mensch also als ein Wesen, das einen ganz und gar irdischen Charakter hat, das sich aber nicht beschreiben läßt ohne eine übersinnliche Dimension. Der Mensch als geistiges Wesen ist als rein biologisches vorstellbar, das also zwischen Geburt und Tod aufgrund biologischer Gesetzmäßigkeit irgendwie entsteht und irgendwie vergeht. Besonders das Leben des Menschen und sein Geist sind für mich bestehende, bleibende Werte, die über den Raum-Zeit-Charakter irdischer Verhältnisse hinausweisen.« (Friedhelm Mennekes: *Joseph Beuys – Christus denken*, Stuttgart, 1993, S. 83.)

50 Friedrich Nietzsche: *Werke*, Bd. 3, S. 90.

51 »Ohne diese Anthropologie«, so Beuys, »läßt sich kein ökologisches Gesellschaftssystem entwickeln, das die Bedürfnisse der Menschen sowohl physisch als auch geistig zufrieden stellen kann.« (Friedhelm Mennekes: *Joseph Beuys – Christus denken*, a. a. O., S. 83.)

bezahlen können und Anhänger beziehungsweise soziale Träger dieser Weltanschauung sind. Denn diese Kunstwerke, gelobt von intellektuellen Kritikern, begreifen den Menschen nicht mehr als Subjekt der eigenen Geschichte, sondern als Objekt übersinnlicher oder innerlich triebiger, egoistischer Kräfte, die in den Rang von Ewigkeitswerten erhoben werden. Damit beraubt sich die Kunst aber der Möglichkeit, Fetische zu zerreißen, durch die sich der Mensch verdinglicht und von sich selbst entfremdet. Die bürgerliche Produktions- und Lebensweise hat in der idealistischen Weltanschauung unserer Tage scheinbar keinerlei prägende Bedeutung mehr für das Subjekt. Sie wird, wie die Kraft des Übersinnlichen, einfach als Ewigkeitswert gesetzt. Ein schwerer Irrtum. Ethik, aber auch Ästhetik haben hier keinerlei Bodenhaftung mehr im konkreten Leben. Der Mensch wird zu einer Marionette ihm fremder Kräfte. Diese »fremden Kräfte« spürt aber bereits jedes Kind, das in der Pisa-Studie in Deutschland bestätigt bekommen hat, daß es diesen »fremden Kräften« nicht genügt. Von den Erwachsenen ganz zu schweigen, die täglich in Sorge um ihren Arbeitsplatz und ihre finanzielle Existenz leben und darunter leiden. Es wird auf den Ausstellungseröffnungen zwar über Ethik und Ästhetik gesprochen. Aber eine Ethik oder Ästhetik, die im Übersinnlichen oder im *ego* erdet, gibt es nicht. Beides sind Begriffe der menschlichen Kulturgeschichte, die ohne Bezug zum tätigen, arbeitenden, gesellschaftlichen Wesen Mensch nie als alltägliche Moralrichtlinien für die einzelnen Menschen oder als Darstellungsrichtlinien hätten entstehen können. Es sind Begriffe, die nur in Verbindung mit dem Menschen, der Menschheit und dem Menschsein einen Sinn machen.