

Fritz Billeter

Kunst und Gesellschaft

Ein Essay



e
book

ATHENA

Fritz Billeter
Kunst und Gesellschaft
Ein Essay

Fritz Billeter

Kunst und Gesellschaft

Ein Essay

ATHENA

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

E-Book-Ausgabe 2017

Copyright der Printausgabe © 2017 by ATHENA-Verlag,

Copyright der E-Book-Ausgabe © 2017 by ATHENA-Verlag

Mellinghofer Straße 126, 46047 Oberhausen

www.athena-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: Piet Mondrian, *Tableau No. I mit drei Linien und Blau*, 1925;

Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830

Umschlagentwurf: Sandro Bocola

ISBN (Printausgabe) 978-3-7455-1006-5

ISBN (PDF-E-Book) 978-3-89896-793-8

Für Julia

Inhalt

Vorwort	9
-------------------	---

Erster Teil

Ein Leitfaden	15
Seismografische Kunst im 19. Jahrhundert	22
Seismografische Kunst des 20. Jahrhunderts	37
Die Kunst gegen die Diktatur.	55
Hat da die Kunst eine Antwort?	74
Die Welt neu sehen – sie neu interpretieren	90
Gruppen, die die Welt verändern wollen	106
Eigenwelt und Gegenwelt.	135

Zweiter Teil

Globalisierung: ihre Ausbreitung und die Gegenreaktion	184
Die Digitale Revolution – Chance, Abgrund oder beides?	189
Aspekte des Designs	195
Wer hat das Sagen in der Kunstwelt?	201
Aspekte des Kunsthandels – Wie lässt sich Kunst bewerten?	211
Eine Prise Utopie	217

Ein Schlusswort	221
---------------------------	-----

Abbildungsnachweis	223
------------------------------	-----

Vorwort

Es war mir von vornherein klar, dass ich keine wissenschaftliche Abhandlung, sondern einen Essay über Kunst und Gesellschaft schreiben würde. In der wissenschaftlichen Abhandlung wird Distanz gewahrt, der Autor nimmt sein eigenes Ich zurück; man bezeichnet diese Haltung als objektiv. Vom Verfasser eines Essays wird erwartet, dass er auch seine Subjektivität einbringt. Will heißen, ich lasse in meinem Text auch meine Erfahrungen als Journalist und Kunstkritiker einfließen. Obwohl ich in deutscher Literatur promoviert habe, waren und sind meine wichtigsten Freunde bildende Künstler.

Für viele Menschen ereignet sich, was man ein Schlüsselerlebnis nennen könnte: Die Welt sieht irgendwie anders aus als zuvor, sie erscheint ihnen gleichsam in einer kräftigeren Tönung, in einem dichterem Sinngehalt. Ein solches Schlüsselereignis wurde auch mir zuteil.

Wir beklagen heute, dass wir von einer eigentlichen Bilderflut überschwemmt werden, die uns den Verstand zu rauben droht. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs war die Stadt Basel, wo ich aufgewachsen bin, jedoch in einem Maß bilderleer, wie man sich das in unserer Zeit kaum vorstellen kann. Die Museen waren ausgeräumt, ihre Sammlungen an einen sicheren Ort gebracht; selbst die in den Schweizer Städten traditionell so lebendige »Galerie der Straße«, die Plakate, traf man selten. Ich erinnere mich einzig an ein Schriftplakat: »Wer nicht schweigen kann, schadet der Heimat« – dieser Slogan warnte vor Spionen. Nach der Kapitulation des Nazi-Reiches füllten sich die Museen wieder. Plötzlich stand ich im Kunstmuseum vor den *Tierschicksalen*, einer Art Apokalypse, am Vorabend des Ersten Weltkriegs von Franz Marc gemalt [Anm. s. diesen Essay, p. 41]. Zum ersten Mal begegnete ich moderner Kunst, einem Bild, das so ganz anders aussah als die Bilder, die ich von zu Hause gewohnt war: beunruhigend, bedeutungsvoll, rätselhaft. Ich war wie vom Donner gerührt und ich wusste, diese Malerei ging mich etwas an, mit ihr würde ich mich mein ganzes Leben beschäftigen wollen. Bald entdeckte ich, dass etwa Gleichaltrige wie ich auch in Basel »modern« malten. Ich suchte sie in ihren Ateliers auf, fühlte mich in diesem Durcheinander wohl, dem in Wirklichkeit eine geheime Ordnung zugrunde lag, und gewann hier einige meiner besten Freunde fürs Leben.

Zwischen dem bildenden Künstler und dem, der über ihn schreibt, herrscht stets eine gewisse Spannung, das Vorwissen darum, dass man sich missversteht, was damit zusammenhängt, dass beide Seiten über ein je unterschiedliches Medium verfügen: Der Erstere zeigt, der Zweitgenannte erklärt und analysiert. Gerade auch Künstler mit hoher reflektierender Fähigkeit sind auf der Hut, dass die Kunst, insbesondere ihre eigene Kunst, nicht als etwas Abgeschlossenes behandelt, nicht in einer Definition fixiert wird. Nicht nur der Künstler, jeder Mensch wird erst durch seinen Tod zum Objekt, wird erst jetzt objektiv erfassbar. Aber selbst der lebende Künstler ist darauf sensibel, dass der Schreibende mit ihm ähnlich wie mit einem toten verfahren könnte. Bei solchen Voraussetzungen eignet sich die Offenheit des Essays.

Man sollte auch an die modernen Klassiker denken, die bis heute aktuell geblieben oder es aufs Neue geworden sind. Kunst wandelt sich ständig, da unser Blick und derjenige der Gesellschaft auf sie sich ständig wandeln. Auch deswegen bietet sich die offene Form des Essays an, wenn Wesentliches über sie zur Sprache kommen soll.

Die wissenschaftliche Abhandlung muss jede ihrer Aussagen belegen. Im Essay kann ungeschützt gedacht und geschrieben werden. Ich kann in ihm gewagte Hypothesen entwickeln. Wohl muss ich auch auf faktische Genauigkeit bedacht sein, doch erwartet wird darüber hinaus die geistreiche Wendung.

Der Verfasser eines Essays kann spontan aus seiner Bildung schöpfen; er darf sich die Mühe ersparen, für jeden seiner Gedankengänge eine Beleg- oder Parallelstelle aus der einschlägigen Literatur beizubringen. Ich selbst halte es hier so, dass ich genaue Literaturangaben nur dann anführe, wenn ich mich auf einen anderen Autor direkt beziehe, ihn zum Beispiel wörtlich zitiere. Der Witz, die Anekdote, der Aphorismus sind Sprachgebilde, die zwei erstgenannten, Witz und Anekdote, sogar knappe Erzählformen, die mit dem Essay einiges gemeinsam haben, ohne mit ihm identisch zu sein. Sie neigen alle drei zur Verdichtung, Zuspitzung wie der Essay.

Man hat den Essay auch schon den großen Bruder des Aphorismus genannt. Beide literarische Formen neigen zur Verdichtung und Zuspitzung, wobei der Aphorismus, weil von äußerster Kürze die Verdichtung noch weiter treiben muss, so dass sie im besten Fall Dichtung wird, was seine großen Meister wie Lichtenberg, verschiedene deutsche

Romantiker, Nietzsche, Oscar Wilde, Karl Kraus und Kafka vor Augen führen.

Den Ehrgeiz, mich als Essayist zum Dichterischen aufzuschwingen, habe ich nicht. Es genügt vollauf, wenn es mir gelingt, in der Leserin, im Leser dann und wann eine überraschende Einsicht in einen Problemzusammenhang aufleuchten zu lassen, ähnlich einer vertrauten Landschaft, die uns im Licht des Blitzes wie neu und fremd erscheint.

Erster Teil

Ein Leitfaden

Der erste Teil dieses Essays beginnt damit, Überlegungen und Theorien seit Schiller und Goethe kursorisch (und wohl allzu flüchtig) Revue passieren zu lassen, die zu bestimmen versuchten, worin sich das jeweils Wesentliche der zu ihrer Zeit modernen Kunst auszeichnet.

Dann ist von seismografischer Kunst die Rede. Der Seismograf ist ein Gerät, das Erschütterungen des Bodens, insbesondere Erdbeben, aufzeichnen kann. Seismografische Kunst spiegelt gesellschaftliche Verwerfungen wider, also Krisen. Gibt es aber im 20./21. Jahrhundert überhaupt Zeitabschnitte ohne Krisen, in einer Epoche der Diktaturen, in einer Epoche, in der zwei Weltkriege tobten, in der Umweltprobleme wie Klimaerwärmung und rücksichtslose Ausbeutung unserer Ressourcen die Menschheit an den Rand des Abgrunds bringen? Dann hätte also jede bedeutende moderne Kunst seismografischen Charakter? Die Kunst von Picasso, Klee, Beckmann und anderen eignet gewiss seismografische Momente. Ich erlaube mir jedoch vom Abschnitt *Im Zeichen des Zweiten Weltkriegs* an eine perspektivische Verschiebung der Betrachtungsweise. Ich untersuche nun, wie die Kunst *unter* der Diktatur Hitlers und Stalins ausgesehen hat und wie sie sich darbot, wenn sie sich *gegen* diese wandte.

Vom Kapitel *Hat da die Kunst eine Antwort?* an befasse ich mich mit deren Widerspiegelung von Mächten und Strömungen, welche die Gesellschaften der ganzen Welt entscheidend mitprägen: mit der Genforschung, der Atombombe, mit dem Holocaust. Dann untersuche ich die Rolle der Künstlergruppen am Ende des 19. und im 20. Jahrhundert, ob und wie diese die Kunst weitergebracht und inwiefern sie auf die jeweilige gesellschaftliche Situation Einfluss genommen haben.

Das Verständnis, was Kunst, insbesondere moderne Kunst, sei, wandelt sich ständig, was ebenso für die Bestimmung des Begriffs Gesellschaft gilt. Doch liegt es nicht in meiner Absicht (und auch nicht in meiner Kompetenz), den Wandel der letzteren nachzuzeichnen, noch gar auf diesem Gebiet irgendwelche Urteile, Thesen oder Hypothesen aufzustellen. Es genügt für meinen Bedarf durchaus, von einem allgemeinen, gewissermaßen *neutralen* Vorwissen auszugehen. Unbestritten ist für mich ein enger Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft, was etwa im Blick auf die Bildung und Bedeutung von Künstlergruppen in der Moderne besonders offensichtlich wird. In meinem Essay liegt

das Hauptgewicht auf dem Thema moderne Kunst, und da scheiden sich die Geister nach wie vor. Jedermann sei ein Künstler, vertrat Joseph Beuys, Kunst sei elitär, daher müsse sie vermittelt werden, behauptet der Kulturkritiker George Steiner; sie sei eine einzige Abirrung, legte Hans Sedlmayr in seiner damals leidenschaftlich diskutierten Polemik *Verlust der Mitte* 1948 dar. Der Kunstwissenschaftler und Medientheoretiker Wolfgang Illrich betont ihre unbestimmte Bestimmtheit. Er hat für die unendliche Dehnbarkeit und Verwandlungsfähigkeit besonders der modernen Kunst das Symbol des Jokers gewählt. »Auf den Spielkarten ist er bekanntlich immer lachend abgebildet. (...) Sein Lachen enthält alle Dimensionen, die Lachen haben kann, ist es doch spitzbübisch und höhnisch, heiter und ironisch, frech und charmant. Es ist ein An- und ein Auslachen, ist Gelächter, Grinsen und Grimassieren. Im Lachen des Jokers kommt somit seine gesamte Vieldeutigkeit und Wandelbarkeit zum Vorschein. So wird es zur Metapher für die Kunst.« [Anm. Wolfram Illrich, »Gesucht Kunst!«, Klaus Wagenbach, Berlin 2017, p. 17]

Man redet von Kochkunst, Heilkunst, Lebenskunst. Aber jedes Mal ist nicht das gemeint, was wir unter Kunst im engeren Sinn verstehen. Die Universitäten des Mittelalters lehrten die Sieben freien Künste, worunter etwa Rhetorik, Grammatik, Arithmetik gezählt wurden. Wiederum umfassen diese Disziplinen nicht das, was wir heute unter Kunst rechnen würden.

Die Entdeckung der altsteinzeitlichen Höhlenmalereien verursachte in ganz Europa große Aufregung. Wie waren Menschen vor 14.000, ja 40.000 Jahren imstande, derart einfühlsame und genau beobachtete Tierdarstellungen hervorbringen, dass man sich gezwungen sah, sie unter Kunst einzureihen? Picasso meinte denn auch, nachdem er die Höhlen von Lascaux besichtigt hatte, »wir haben nichts Neues gelernt«. So sehr man die Gestaltungskraft und »Modernität« (das Wort in Anführungszeichen) jener Höhlenmalereien bewundert, so sehr empfiehlt es sich, ihnen gegenüber den Begriff »Kunst« zu meiden, denn der Mensch denkt mit der Sprache: Sie ist es, die einen Sachverhalt mit konstituiert. Von Kunst sollte man daher erst dann sprechen dürfen, wenn diejenigen, die sie ausüben, sich selbst als Künstler bezeichnen, also von der Renaissance an. In der Spätrenaissance erschienen die »Lebensgeschichten der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten« von Giorgio Vasari – sicheres Anzeichen dafür, dass sich in dieser Zeit das Selbstverständnis der Maler,

Bildhauer und Architekten als Künstler durchgesetzt hatte. Schiller und Goethe – der Zeitsprung sei erlaubt – haben ihr künstlerisches Schaffen immer wieder mit Theorie begleitet, aber meistens sind ihre Ausführungen auf die Literatur, nicht auf die bildende Kunst gemünzt. Im Wesentlichen führten sie die Kunsttheorie Kants fort und entwickelten sie für ihre Zeit weiter. Das heißt, dass sie Umschreibungen für eine *klassische* Kunst anboten, also für einen harmonischen Ausgleich zwischen Gefühl und Vernunft, Stofftrieb und Formtrieb plädierten. Sie anerkannten im Kunstwerk eine ausbalancierte Mitte, die sich mit Schönheit gleichsetzen lässt. Wenn man bedenkt, dass nur eine Generation später die Romantiker das Hässliche, Disharmonische, Schrille in ihr künstlerisches Gestalten aufnahmen, wird einem klar, dass Schillers und Goethes Kunstbegriff einseitig nur einen Teil der Kunst, eben die Klassik, abdeckt. Von Bedeutung ist jedoch bis heute, dass Schiller hervorhob, der Künstler sei in der Lage, den Spieltrieb freizusetzen. In der Tat kann man jedes Kunstgebilde als Ergebnis eines Spiels, nämlich als das Sichtbarmachen eines Regelwerkes nachvollziehen, das der Künstler selbst entworfen hat und das die Rezipienten nicht streng verpflichtet.

In Georg Büchners Fragment *Lenz*, 1839 erschienen, streitet sich die Hauptfigur, der Sturm und Drang-Dichter Reinhold Michael Lenz, mit einem Schriftsteller namens Kaufmann darüber, was wahre Kunst sei. Kaufmann hängt weiterhin der Ideologie des Klassischen an, während Lenz eine Kunstanschauung vertritt, die man als Realismus-Naturalismus bezeichnen könnte – eine Richtung, die Büchner vorausahnte, die aber erst um 1850/80 geschichtskräftig wurde. Lenz hält in Büchners Fragment Kaufmann entgegen: »Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was besseres klecksen. (...) Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist.« [*Anm. Reclamausgabe, p. 17ff.*] Eine solche Schau der Wirklichkeit verlangt der Stürmer und Dränger Lenz gerade auch von der bildenden Kunst; ausführlich lobt er die Vorzüge der holländischen Malerei.

In Eckermanns *Gespräche mit Goethe* findet sich eine Stelle, in der dieser über Goethes Beobachtungen zur Kunst berichtet, die jenseits der Auseinandersetzung Idealismus/Naturalismus liegen, die auch den Rahmen des Klassischen sprengen und die bis heute ihre Treffsicherheit behalten haben. Die beiden betrachten eine Grafik von Rubens, die eine

Landschaft darstellt. Eckermann fällt dabei auf, dass der Schattenwurf der Baumgruppe nicht der Wirklichkeit entsprechen könne. Dazu Goethe: »das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und sie können immerhin einwenden, es sei gegen die Natur. Allein, wenn es gegen die Natur ist, so sage ich es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, (...) dass die Kunst ihre eigenen Gesetze hat.« Später setzt Goethe hinzu: »Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines Geistes.« Goethe betont hier die Eigengesetzlichkeit des Bildes gegenüber der Wirklichkeit, eine Erkenntnis, deren Tragweite erst die Moderne, erst Cézanne, Gauguin, und dann vor allem die nachfolgende Generation voll ausgelotet hat.

Sigmund Freud hat sich zeit seines Lebens mit Dichtern und bildenden Künstlern beschäftigt. Er bezeichnet sie als intuitive Vorläufer seiner Psychoanalyse; er traut vor allem der Literatur zu, Wahrheit erlebbar und sichtbar zu machen. Der späte Freud, etwa in der 1930 erschienenen Schrift *Das Unbehagen in der Kultur*, schreibt ihr das Vermögen zu, die Menschen glücklich zu machen, allerdings mit erheblichen Abstrichen, die aber in diesem Zusammenhang nicht erörtert werden müssen. An diesem Glück haben die teil, welche ein Kunstwerk rezipieren, erst recht aber die Kunschtchaffenden, indem sie es hervorbringen.

Max Bills Definition, was Kunst sei, hat sich nicht zuletzt wegen ihrer Bündigkeit als anregend erwiesen. Sie lautet: Das Kunstwerk ist ein Gegenstand für den geistigen Gebrauch; Design bringt Gegenstände für den praktischen Gebrauch hervor. Bill macht klar, dass sowohl Kunst als auch Design etwas Gemachtes sind, Artefakte im Unterschied zu Naturdingen wie Berg, Fluss, Tal, und dass sie ein gesellschaftliches Phänomen sind. Das Design muss seine praktische Funktion erfüllen, indem es als Sessel ein gutes Sitzen, als Teekanne ein gutes Eingießen garantiert, und es kann obendrein schön sein. Das Kunstwerk, das dem geistigen Gebrauch dient, steigert gegenüber dem chaotischen Zustand unserer Zivilisation mit seiner Ordnungsstruktur das Wohlbefinden, die Vitalität, die Wachheit und Aufnahmebereitschaft des Betrachters.

Bills Definition des Kunstwerks scheitert jedoch an der Performance. Diese entfaltet sich als Prozess und sie kann nur dann von einem Betrachtenden rezipiert werden, wenn er, wenn sie ihren Verlauf direkt verfolgen. Zwar kann man Performances mittels Fotosequenzen doku-

mentieren, so dass sie zum Gegenstand gerinnen und sich also wie ein Gegenstand erwerben lassen. Man wird aber eine Performance in dieser Form lediglich als Konserve besitzen.

Für den Kommunikationstheoretiker Abraham Moles begründet sich in einem Dialog zwischen dem Rezipienten und dem Werk, ob dieses Kunst sei. Angenommen, er befindet sich von Werken umstellt in einem Museumssaal: Jäh wird er von einem bestimmten Bild, einer bestimmten Skulptur angerufen, in wenigen Sekunden oder Minuten entscheidet es sich, ob Werk und Rezipient einen Pakt schließen, der zu einem Dialog führt. Ausdrücke wie »anrufen«, »Pakt«, »Dialog« lassen sich als symbolische Umschreibung dessen, was sich ereignet, wenn der Rezipient ein Werk für einen Dialog ausgewählt hat (von diesem ausgewählt worden ist), durchaus vertreten. Diese Symbolik wird erst recht annehmbar, wenn man bedenkt, dass durch das erwählte Werk ein Mensch, der Künstler, zum Rezipienten spricht.

Ein Dialog zwischen Werk und Betrachter kann im Idealfall lebenslänglich dauern. Die Neurowissenschaft vermag zu beweisen, dass ein starker Eindruck Teile des menschlichen Gehirns umformen kann, so dass also bei jeder neuen Begegnung der in seinem Bewusstsein veränderte Betrachter seinem Dialogpartner, dem Werk, neue Aspekte abgewinnen kann. In diesem Sinn kann sich ein Kunstwerk als unausdeutbar vielschichtig erweisen, wie es ja von diesem oft gefordert oder erwartet wird.

Auch für Marcel Duchamp konstituiert sich das Kunstwerk im Verhältnis zwischen Werk und Rezipient. »Ein Kunstwerk existiert dann«, schreibt Duchamp, »wenn der Betrachter es angeschaut hat. Bis dahin ist es nur etwas, das gemacht worden ist und wieder verschwinden kann, ohne dass jemand davon weiß.«

Wie Max Bill hebt auch der Medientheoretiker Boris Groys den Unterschied zwischen Kunst und Design hervor. Aber während Bill diese wegen ihrer je anderen gesellschaftlichen Funktion auseinanderhält, sieht Groys ihren Unterschied darin, dass Kunst im Metaphysischen verankert sei. Er tritt nämlich dafür ein, dass Kunst ein Medium der Wahrheit sein müsse, worin ihn Freud bestärken würde. Wenn die Kunst diese Erwartung nicht erfüllen könne, sei sie bloß »eine Angelegenheit des Geschmacks. (...) Aber wenn die Kunst lediglich eine Frage des Geschmacks sein soll, wird der Kunstbetrachter wichtiger als der Kunstproduzent. In diesem Fall kann man über Kunst nur soziologisch oder in Begriffen des Kunst-

markts sprechen – sie hat dann keine Unabhängigkeit, keine Macht. Kunst wird dann identisch mit Design.« [*Anm. s. Boris Groys' Essay »Die Wahrheit der Kunst« in der NZZ, 13. August 2016*]

Nun hat unsere Zeit die großen Design-Entwürfe von Sesseln, wie Mies van der Rohe, Marcel Breuer oder Charles Eames sie zu verdanken sind, in die Nähe der Kunst gerückt; man könnte mit Goethe sagen, dass sie das Ganze und damit die Wahrheit darstellten. Dennoch, solche Sessel-Ikone wurden nicht in diesem Sinn konzipiert, sondern in der Absicht, dass sie sich in der Praxis bewähren, als ein Möbel zum Sitzen.

Die Macht der Kunst, auf die Groys besteht, äußert sich darin, dass sie die Welt verändern kann und will. Das könne auf zwei Arten geschehen: erstens, indem sie das Bewusstsein der Kunstbetrachter verändere, zweitens, indem sie mit ihren Werken Dinge hervorbringe, die es bis anhin so nie gegeben hat, und diesem von der Kunst erzeugten Umfeld müssten sich nun die Menschen anpassen. In diesem Sinn, sage ich über Groys hinaus, wirkt Kunst immer politisch, nicht nur diejenige, die sich als Art Engagé explizit als solche versteht.

Boris Groys sieht eine weitere Grundeigenschaft der Kunst darin, dass sie ein Geheimnis sei.

Schon Kierkegaard hatte erkannt, dass der ästhetisch bestimmte Mensch sich im Tiefsten selbst dunkel bleiben muss. Damit hat er die Befindlichkeit der romantischen Künstler formuliert. Dieses Konzept wirkte auch bei Freud nach, der davon ausging, dass der Künstler sein Unbewusstes in Bildern und Gleichnissen zu fassen vermöge.

Ein rational bestimmter Künstler wie der konstruktiv-konkrete Richard Paul Lohse gewichtete die Verhältnisse dagegen völlig anders. Dass das Unbewusste in sein Schaffen einfließe, sei so selbstverständlich, dass er diesem in seinen Theorien keine besondere Beachtung schenken müsse. Spontaneität, Aufbegehren, Widerstand, wie ihn etwa der Surrealismus der Gesellschaft entgegenhalte, habe reine Ventil- und Entlastungsfunktion. Der Surrealismus vermöge jedoch diese nicht zum Besseren verändern, was er, Lohse, aber von einer progressiven Kunst, wenn auch in einem langen, beschwerlichen Prozess, erhoffe und erwarte. »Nur offene Geheimnisse sind wirkend« – dieser Satz findet sich in Lohses *Entwicklungslinien 1940/67*.

Ein offenes Geheimnis – für Lohse kein Paradox. Diese Haltung steht der romantischen, freudschen und wohl auch groys'schen Vorstellung,

was das Geheimnis des Künstlers sei, schroff entgegen. Dass seine Inneren, wie Lohse sich ausdrückt, sein Unbewusstes am Entstehen seines Werkes beteiligt seien, verstand sich für ihn wie gesagt von selbst. Wichtig für eine neue ästhetische Theorie war ihm dagegen die Beteiligung der Ratio. Das heißt zum Beispiel: Er verlangte von einer progressiven Kunst volle Transparenz und Nachprüfbarkeit der Bildkomposition. In der Realität bedeute dies die offengelegte Planbarkeit aller gesellschaftlich relevanten Unternehmen. Das sei die Grundlage der Demokratie, neben einigen weiteren unabdingbaren Voraussetzungen, die Lohse in entsprechenden Formen und Strukturen in seinem Werk vorwegnahm, die ich hier jedoch nicht weiter darzustellen brauche.

Lohse hält als Vertreter einer, wie er sagt, progressiven Kunst deren utopischen Drive hoch, zu einer Zeit, da der Begriff und Gegenstand »Utopie« keine Zugkraft mehr hat, ja zum alten Eisen geworfen wurde. Damit steht er auf einer Linie mit Ernst Bloch. Bloch schrieb der Kunst ebenfalls die Kraft zur Utopie zu. Sie könne voraus scheinen in das noch nicht Verwirklichte, sei »tätige Umarbeitung der Welt«.

Wenn Kunst auf die Wahrheit bezogen ist, wie es Boris Groys zu Recht fordert, kann sich diese Bezogenheit darin ausdrücken, dass sie ähnlich wie ein Seismograf funktioniert. So wie der Seismograf der Meteorologen Ort, Zeit und Verlauf der Erdbeben aufzeichnet, so registriert eine Kunst, die seismografisch genannt werden darf, die Umbrüche und Krisen ihrer Zeit, wobei sie sogar oft vorausahnt, was auf uns zukommen wird. Uwe Fleckner hat 2012 diesem Thema mehrere Aufsätze gewidmet, und die Malerin und Performerin Birgit Ramsauer hebt hervor: »Die Kunst ist ein feines Fühlen für Veränderungen. Sie ist eine Stütze der Auseinandersetzungen mit den verschiedensten Orientierungsversuchen innerhalb einer Gesellschaft.«

Die Frage, was moderne Kunst sei, könne nicht eindeutig beantwortet werden, das hat Wolfgang Ullrich für unsere Gegenwart mit seiner Joker-Metapher deutlich gemacht. Dennoch ist spätestens seit dem 19. Jahrhundert immer versucht worden, diese Frage zu beantworten. Einige Definitions- und Umschreibungsversuche der neuen und neuesten Zeit, die bis heute anzuregen vermögen, wurden hier zusammengetragen und kritisch gesichtet. Im folgenden Abschnitt des Essays wird an Beispielen des 19. und 20. Jahrhunderts das seismografische Vermögen der Kunst näher erhellt.

Seismografische Kunst im 19. Jahrhundert

Das seismografische Element der Kunst soll zunächst anhand einer entscheidenden historischen Phase näher beleuchtet werden: von den Auswirkungen des Wiener Kongresses bis zu den Jahrzehnten nach der Pariser Commune. Das Augenmerk richtet sich dabei auf Frankreich, weil dieses in der damaligen historischen Entwicklung, die mit ihren Aufständen und Revolutionen letztlich auf eine republikanisch-liberale Gesellschaftsordnung zielte, eine führende Rolle spielte. Die fortschrittlichen Kräfte Deutschlands eiferten dieser Führerschaft nach. Deutschland hatte in der Romantik mit Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge durchaus eigenständige Künstler hervorgebracht; dann aber ging mit dem Realismus und dem Impressionismus die Führung an Frankreich.

Besonderes Augenmerk soll auf ein Werk gerichtet sein, das sich auf einer Grenzlinie zwischen Romantik und Realismus bewegt, da an ihm das Seismografische der Kunst deutlich sichtbar wird: *Die Freiheit führt das Volk an*, gemalt 1830 von Eugène Delacroix.

Der Wiener Kongress und die Folgen

Nach dem Sturz Napoleons wurde am Wiener Kongress von 1814/15, an dem rund 200 Staaten teilnahmen, eine gesamteuropäische Friedensordnung beschlossen, die immerhin für 50 Jahre Bestand hatte. Aber diese Friedensordnung trug die Züge der Restauration: Im Grunde wollte man die Zustände von vor der Großen Französischen Revolution wieder herstellen. Dieses Bestreben wurde in der Regierungszeit von Karl X., dem letzten Bourbonen, auf geradezu grelle Weise sichtbar.

Karl X. löste bei Regierungsantritt die Abgeordnetenversammlung auf; er veränderte das Wahlgesetz so, dass die Rechte der Bürger stark beschnitten wurden: aufstrebende Industrielle und Kaufleute waren nicht mehr wählbar. Er gewährte der Kirche, insbesondere den Jesuiten, großen Einfluss in die Staatsgeschäfte und er führte die Pressezensur wieder ein. Auch stieß man sich an seinem prunkvollen Lebensstil.

Am 27. Juli war das Maß voll. Das Volk ging auf die Barrikaden, der Aufstand dauerte drei Tage, Karl X. musste ins Exil, an seine Stelle trat Louis-Philippe, der sich gern mit der Bezeichnung *Bürgerkönig* schmückte. Das Nahziel der Erhebung schien damit erreicht. Dass Louis-Philippe im Lauf seiner Regierungszeit von seinem liberalen Kurs immer mehr