

ABEILPARTNER



JEAN TINGUELY, Künstler, auf «Imago» (Design: Mario Bellini mit D. Thiel). Stühle, Sessel, Tische und Einrichtungssysteme von Vitra, Weil am Rhein, 07621/70 20.

Werbeagentur Aebi, Suter,
Gisler, Studer/BBDO,
Anzeige für «Imago» der
Firma Vitra, mit Jean
Tinguely, Künstler, in:
Der Spiegel, 42, Nr. 13,
28.3.1988, p. 225.
(Foto: Christian Coigny)

vitra

Zum Widerspruch zwischen Künstler und Öffentlichkeit

Oskar Bättschmann

1.

Die Werbung zum Problem

Im deutschen Nachrichtenmagazin «Der Spiegel» machte kürzlich Jean Tinguely, Künstler, Reklame für die Sessel eines Büromöbelherstellers. Auf der Fotografie hat Tinguely für einen Moment in einem Stuhl Platz genommen, der nach der Höhe der Rückenlehne für Vizedirektoren bestimmt sein dürfte. Offensichtlich hat es der Direktor des Unternehmens für notwendig gehalten, in der Legende den Beruf von Tinguely anzugeben. Vermutlich muss die Berufsbezeichnung das fehlende Attribut des Managers, den Massanzug, erklären oder die vagabundenhafte Aufmachung verständlich machen. Die Legende entschuldigt die Usurpation eines Führungsattributes für jene, die rechtens auf derartigen Stühlen sitzen und sich für den Sprung von der halbhohen zur kopfhohen Rückenlehne bereithalten. In seiner Haltung zeigt Tinguely Aufbruchbereitschaft – dadurch wird er noch mehr als durch die Kleidung zum deplazierten Vagabunden, der für den Termin beim Werbefotografen sich einem Attribut der Führungspersönlichkeit angepasst hat.

Die Botschaft der Anzeige ist klar: ein Stuhl für die unkonventionelle (originelle) Führungspersönlichkeit. Ermöglicht wird sie durch eine Vorstellung vom Künstler, die wir vielleicht nur mit zwei paradoxen Ellipsen in Kürze umschreiben können: Aussenseiter mit Leitfunktion – Leitfigur ohne Führungsinstrumente. Ein Teil der Probleme, die ich hier vorlegen möchte, ist damit ange deutet.

2.

Zwei Entfremdungen

Martin Dislers Buch «Bilder vom Maler», das 1980 erstmals erschienen ist, beschreibt zwei Arten der Entfremdung: die eine ist die Auslieferung des Künstlers an das Publikum, die andere ist die Unterwerfung unter den Produktionsdruck des Malens und die Fluss-

geschwindigkeit der Farbe. Beides sind zwanghafte Verhaltensweisen.

Das erste Bild der Entfremdung beschreibt einen eindrucksvollen Auftritt des Malers vor fünfzigtausend Zuschauern in einem Fußballstadion. Die Menge schreit und tobt zur Show, die der Maler abzieht. Er rennt mit fünf riesigen Pinseln im Stadion umher und malt im Stil des Weltrekordlers die Wünsche der Zuschauer. Nachdem das Fernsehen sich eingeschaltet hat und der Maler an einen Computer angeschlossen ist, malt er die Wünsche der halben Menschheit. Vielleicht geht die Vorstellung mit dem Erfolg des Malers als Showman und Superstar zu Ende. Vielleicht geht sie aber weiter und endet mit einer Tragödie. Der Maler zappelt an den Elektroden, stolpert über die Farbfässer. Das Publikum lacht, pfeift ihn aus, fordert mehr, jubelt. Zuletzt ertrinkt der erschöpfte Maler vor dem Publikum, das ihn in der Arena gehetzt hat, im Meer der ausgegossenen Farbe. Publikum und Medien machen den Maler zum Superstar und hetzen ihn zu Tode. Der Maler muss sich den diktatorischen Wünschen und der Gier des Publikums ausliefern, und er endet entweder als gefeierter Star oder als verlachter Buntscheck.

Das andere zwanghafte Verhalten zeichnet Disler im neunzehnten seiner Bilder: Ein Maler, der eine Maschine ist mit mehreren Armen, darf keinen Moment mit dem Malen aufhören, weil sonst die Farbe für immer versiegt. Der Maler arbeitet in einer Höhle, und von hier aus überschwemmt und bedroht seine Bildproduktion das Land. Das Volk ist begeistert, aber der König und die Regierung, die verspüren, was man in Deutschland «Handlungsbedarf» nennt, zerstören in einer Attacke die Bilder. Dieser Ikonoklasmus lenkt den Maler ab, und die Farbe versiegt. Der König feiert den Sieg, das Volk trauert, der Maler flieht (die Metapher seines Todes), aber das Volk verwandelt sich in ihn. Und von diesem Maler (der das Volk ist) heisst es: «Der Maler hatte alle Arme, alle Beine, alle Bäuche, alle Wangen von allen in seinem Körper.»¹

1 Martin Disler, Bilder vom Maler (1980), 2. Aufl., Dudweiler 1981, 19. Bild, Klappentext und p. 133–138.

Aufhebung der einsamen Subjektivität, deren Metapher das troglodytische Malen in der eiszeitlichen Höhle ist? Als Gegensatz dazu der Maler als massen- und computergesteuerter Superstar? Wir können darauf verzichten, die Verbindung mit Platons Höhlengleichnis zu schaffen, aber wir können Schillers ästhetische Utopie nicht umgehen.

3.

Ästhetische Utopien der Moderne

1795 veröffentlichte Friedrich Schiller in seiner Zeitschrift «Die Horen» eine Reihe von Briefen über die «ästhetische Erziehung des Menschen», an der er seit dem Sommer 1793 gearbeitet hatte. Noch einmal wählte Schiller die Fiktion des Dialogs, die in den ästhetischen Fragen seit dem 16. Jahrhundert als die sachgerechte erschienen war vor dem genialischen und erotischen Umgang des einsamen Subjekts, das sich in das Kunstwerk einfühlt.

Im zweiten der Briefe stellte sich Schiller die Frage, ob es zu rechtfertigen sei, sich angesichts der Zeiten – vier Jahre nach der Französischen Revolution – mit der Schönheit zu beschäftigen statt mit dem «vollkommensten aller Kunstwerke, mit dem Bau einer wahren politischen Freiheit». Die Frage war rhetorisch. Schiller behauptete, die Kunst sei selbst das Medium, durch das die Menschen sich zur wahren politischen Freiheit bilden würden. Als kommunikative, gemeinschaftsstiftende Kraft verwandle öffentliche Kunst die Lebensformen.

Die Kunst bildet das mittlere, versöhnende Reich zwischen dem «furchtbaren Reich der Kräfte (der äusseren Natur) und dem heiligen Reich der Gesetze», und sie befreit die Menschen von allem physischen und moralischen Zwang. Sie setzt einen Bildungsprozess in Gang, der den Widerstreit von Natur und der moralischen Unterwerfung des einzelnen Individuums beseitigen soll. Schiller begriff die Kunst als die Verkörperung einer kommunikativen Vernunft und als ein Mittel, das die Gesellschaft vereinigt, weil es sich auf das Gemeinsame aller bezieht.²

Für Schiller lagen die Voraussetzungen für die Bildung der Schönheit neben den klimatischen und moralischen Bedingungen in der Intersubjektivität. Weder aus der Vereinsamung noch aus der Vermassung kann Schönheit entstehen, sondern allein aus der Aufhebung dieser Extreme der Entfremdung und der Verschmelzung. Der wichtige Abschnitt aus dem 26. Brief lautet: «Nicht da, wo der Mensch sich *troglydytisch* in Höhlen birgt, ewig einzeln ist und die Menschheit nie *ausser sich* findet, auch nicht da, wo er *nomadisch* in grossen Heermassen zieht, ewig nur *Zahl* ist und die Menschheit nie *in*



Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1771–74, Titelblatt und Frontispiz von Daniel Chodowiecki. (Foto: Zentralbibliothek Zürich)

2 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795), in: Schillers Werke Nationalausgabe, Bd. 20: Philosophische Schriften 1. Teil, hrsg. von Benno Wiese, Weimar: H. Böhlau Nachf., 1962, p. 304–412. – Vgl. Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 59–64.

3 Schiller, Ästhetische Erziehung, op. cit., 26. Brief, p. 398–404.



sich findet – da allein, wo er in eigener Hütte still mit sich selbst und, sobald er heraustritt, mit dem ganzen Geschlechte spricht, wird sich ihre liebliche Knospe entfalten.»³

Zwanzig Jahre vor Schiller hatte der in Berlin tätige Winterthurer Johann Georg Sulzer mit seiner «Allgemeinen Theorie der Schönen Künste» die revolutionäre Forderung aufgestellt, die Künste seien von den Regierenden zum Wohle aller zu fördern. Sulzer forderte die Fürsten



Jacques Sablet, *Allegorie der kunstliebenden Republik Bern*, 1779, Öl/Lw., 32×47 cm, Musée des Beaux-Arts Lausanne. (Foto: Musée des Beaux-Arts Lausanne)

Johann Rudolf Füssli, *Der Maler als Herkules vor dem Abgrund der Laster*, Radierung, in: J. C. Füssli, *Geschichte Und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, 1. Teil, Zürich 1755, p. 51. (Foto: SIK, Zürich)

auf, die Künste nicht mehr für die Privatinteressen ihres Hofes zu missbrauchen, sondern die Künste öffentlich zu machen, die Künstler entsprechend zu unterstützen und die Kunst bis in die Hütten der gemeinen Bürger zu verteilen. Die Begründung war zugleich sozial (das Glück und die Kultivierung aller) wie auch machtpolitisch (die Künste als effizientes Mittel der Steuerung der Subjekte und der Bildung des nationalen Zusammenhangs). Sulzer verlangte keineswegs eine «Freiheit» für die Künste, sondern die Förderung durch aufgeklärte Fürsten, die im Interesse aller handeln. Denn für Sulzer bedurften die Künste der Leitung der Vernunft. Dagegen sind in Schillers ästhetischer Utopie die Künste die Verkörperung der kommunikativen Vernunft – also nicht ein Instrument der Vernunft und der (aufgeklärten, vernünftigen) politischen Führung. Auf vernunftmässige, sachgerechte Leitung der Künstler war denn auch Sulzers «Allgemeine Theorie» angelegt.⁴

4.

Der Künstler dem kunstliebenden Vaterland

Johann Caspar Füssli widmete die erste Ausgabe seiner *Geschichte der Schweizer Künstler dem Zürcher Bürgermeister Johannes Friess* als Dank für die «ungemeine Kenntnuss und Beförderung der Aufnahme der Künste und Wissenschaften». In einem Exemplar des ersten Bandes von 1755 findet sich eine Radierung, die den Kampf eines heroischen Künstlers am Abgrund gegen Neid, Dummheit und Zwietracht zeigt. Die zweite Aus-



gabe von Füsslis *Geschichte*, die in fünf Bänden zwischen 1769 und 1779 erschien, war bestrebt, dem Vaterland nützlich zu sein, seinen schlechten Ruf in bezug auf die kulturellen Leistungen zu verbessern und die Künste nachhaltig zu fördern durch die Lebensgeschichten der Künstler und durch spezielle didaktische Beiträge.⁵

1779 legte der Waadtländer Maler Jacques Sablet dem Staat Bern die Skizze eines Gemäldes vor, durch die er einen Auftrag zu erhalten hoffte: «Le temple des Arts libéraux avec la ville de Bern et la déesse Minerve». Bern erneuerte zwar das Ausbildungsstipendium des Künstlers, war aber nicht interessiert an einem Bild, das die allegorische Figur der Republik an der Hand der Göttin Minerva zeigte beim Eintritt in den Tempel der Künste. Zwei Jahre später präsentierte der Maler ein grosses Gemälde des gleichen Themas, das er auf eigene Kosten

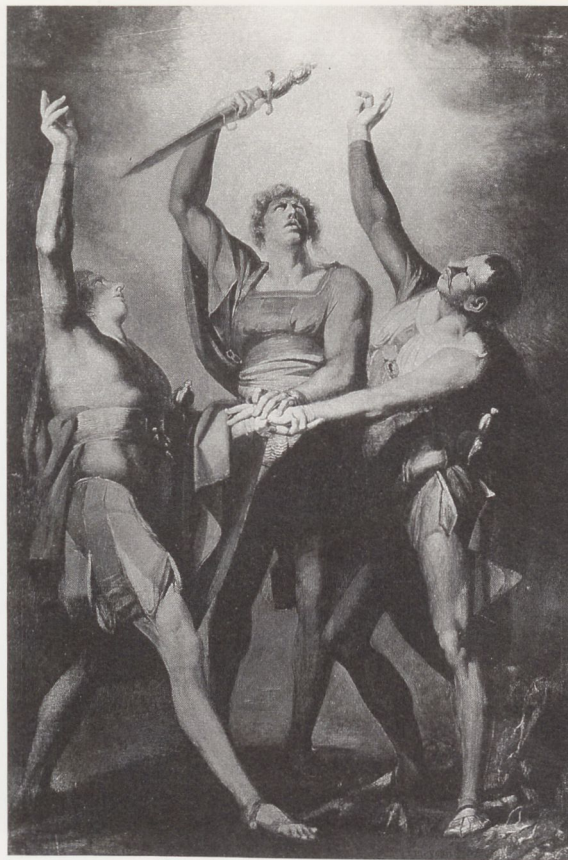
4 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, bes. der Artikel *Künste*, *Schöne Künste*, Bd. 2, p. 609–625, in der 2. verm. Auflage in 5 Bänden Leipzig 1792/93, Bd. 3, p. 72–98. Dieser Artikel erschien zuerst separat 1772. Zu Sulzer vgl. Johannes Dobai, *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik* (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, 308), Winterthur 1978.

5 Johann Caspar Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, 2 Bde., Zürich: David Gessner, 1755, 2. Aufl., 5 Bde., Zürich: Orell, Gessner und Comp., 1769–1779. Dazu vgl. Emil Maurer, *Drei Köpfe – drei schweizerische Kunstgeschichten. Bemerkungen zu Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt und Johann Rudolf Rahn*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, 3, 1987, p. 367–381. – Oskar Bättschmann, Marcel Baumgartner, *Historiographie der Kunst in der Schweiz*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, 3, 1987, p. 347–366.

und eigenes Risiko, das heisst ohne offiziellen Auftrag, hergestellt hatte. Bern ging ohne Begeisterung auf das Angebot ein und erwarb das Bild nach einigem Zögern für die Galerie der Bibliothek. Sablet wurde zum Hauptmann der Artillerie befördert und mit einem weiteren, endgültig letzten Stipendium versehen.⁶

1789 verfasste Louis Bridel einen Bericht über einige Schweizer Künstler in Rom, der allerdings erst 1813 publiziert wurde. Bridel stellte Griechenland und die Schweiz einander gegenüber, behauptete die Vergleichbarkeit der politischen Einrichtungen und der Schönheiten der Natur (das heisst der politischen und natürlichen Bedingungen der Kultur) und fragte nach den Ursachen der abgrundtiefen kulturellen Verschiedenheit. Dort hatte es öffentliche Zeichenakademien, dort gab es Interesse an der Kunst, dort wurden den Künstlern von den Königen wie vom Volk Belohnungen, Pensionen und Unsterblichkeit zuteil. Hier dagegen: «En Suisse, au contraire, aucun secours pour commencer, aucun encouragement pour persister dans la carrière, aucun avantage quand on est parvenu au but.» Keineswegs, versicherte Bridel treuherzig, gehe es ihm darum, die Regierungen der Nachlässigkeit, die Grossen des Geizes und das Volk der Bösartigkeit zu beschuldigen. Vielmehr seien die engen Grenzen des Landes, die beschränkten Mittel und die Bedürftigkeit der meisten Einwohner die unüberwindlichen Hindernisse einer Künstlerförderung. Bridel war nicht gerecht. Er kannte natürlich Sablet und wusste, dass Bern ihn während Jahren gefördert und immerhin erst einem vierunddreissigjährigen Künstler die Unterstützung entzogen hatte.⁷

Trotz der Schwierigkeiten in der Beziehung zwischen den Regierungen, den Künstlern und dem Volk sahen weder Füssli noch Sablet oder Bridel einen prinzipiellen feindlichen Gegensatz zwischen künstlerischem Schaffen und Öffentlichkeit. Erhofft wurde eine Verbesserung, es wurde niemals gedacht, ein Künstler würde sich korrumpieren, wenn er im Auftrag einer Regierung für die Öffentlichkeit arbeiten würde. Bridel sprach – vielleicht als erster – von «peintures nationales», wobei nicht ganz klar wird, was er hätte meinen können, sofern das Datum des Briefes nicht fingiert ist. Vielleicht das beste Beispiel einer trotz aller Gegnerschaft oder Hasses nicht aufkommenden Entfremdung des Künstlers (im Sinn einer Fremdbestimmung) ist Johann Heinrich Füsslis Annahme eines Auftrags von Zürich, mit dem die Stadt eine Wiedergutmachung der 1762 «inoffiziell» (das heisst ohne Gerichtsurteil) ausgesprochenen Verbannung anstrebte.⁸ Immerhin machte Füssli mit dem Gemälde «Rütlichswur», das für den Zürcher Ratssaal bestimmt war, ein Hoffnungsbild auf die Erneuerung der Eidgenossenschaft, indem er das unverderbte Helden Geschlecht vom Anfang der Eidgenossenschaft vorstellte.



Johann Heinrich Füssli,
Der Schwur der drei Eidgenossen auf dem Rütli,
1780/81, Öl/Lw., 267×178
cm, Rathaus Zürich.
(Foto: SIK, Zürich)

Keine Entfremdung zwischen den Künstlern, den selten in Erscheinung tretenden öffentlichen Auftraggebern und dem «Publikum»? Eine Übereinstimmung zwischen Individuum und Gattung, wie sie Schiller gleichzeitig als Utopie erblickte, wie sie Disler als Verbündung von Maler und Volk gegen die Regierenden noch als Zukunftsbild beschreiben konnte? Mit eben solchen Erwartungen kehrte Jean-Pierre Saint-Ours aus dem revolutionären Frankreich 1792 nach Genf zurück. Der Versuch des ersten und einzigen Ministers für Wissenschaft und Kunst in der Helvetischen Republik, Philipp Albert Stapfers, mit seiner Kunstpolitik die Integration der Künstler im Dienst des Vaterlandes zu erreichen, ging in die gleiche Richtung. 1813 kehrte Ludwig Vogel aus Italien mit der festen, von Heinrich Pestalozzi gestützten Absicht in die Schweiz zurück, seine künstlerische Tätigkeit den Bildern des «teuren Vaterlandes» zu widmen. Sigmund Wagner, der Kunstliebhaber und Sammler in Bern, und die Genfer «Société des Arts» waren tätig für die Erneuerung der nationalen Historienmalerei.⁹

5.

Reflexionen der Entfremdung

1817 erschien im ersten Teil der «Nachtstücke» von E.T.A. Hoffmann die Erzählung «Die Jesuitenkirche in G.». Nach einem Wagenbruch, der die Reise unterbricht, trifft der Erzähler unerwartet in der Kleinstadt G. ein und besucht im Jesuitenkollegium einen Professor, einen

6 Anne van de Sandt, *Les Frères Sablet (1775–1815). Peintures, dessins, gravures.* Katalog der Ausstellung in Nantes, Lausanne und Rom 1985, Nr. 5, 6, p. 46–48. – Hans Christoph von Tavel, Bern und die bildende Kunst, in: *Illustrierte Berner Enzyklopädie*, Bern 1987, p. 8–81.

7 Louis Bridel, *Lettre sur les Artistes suisses maintenant à Rome (1789)*, in: *Le Conservateur Suisse, ou Recueil Complet des étrennes helvétiques*, Bd. 2, Lausanne 1813, p. 342–453.

8 Gert Schiff, Johann Heinrich Füssli 1741–1825 (SIK *Œuvrekataloge*, 1), 2 Bde., Zürich und München 1973, Kat. Nr. 359, p. 437, Text p. 94–98.

9 Zu Saint-Ours: Anne de Herdt, *Dessins genevois de Liotard à Hodler.* Katalog der Ausstellung in Genf und Dijon 1984, p. 41–44. – Zu Stapfer: Pierre Chessex, *Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République Helvétique*, in: *Etudes de Lettres*, 3, 1980, p. 93–121; William Hauptman, *The Swiss Art and the European Context: Some Notes on Cross-Cultural Politics*, in: *From Liotard to Le Corbusier. 200 Years of Swiss Painting, 1730–1930.* Katalog der Ausstellung in Atlanta, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1988, p. 35–46. – Zu Vogel: Franz Zelger, *Heldenstreit und Helden Tod.* Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert, Zürich 1973; Heinrich Thommen, «Die Eidgenossen bei der Leiche von Winkelrieds», Ein Historienbild von Ludwig Vogel, in: *Arnold von Winkelried – Mythos und Wirklichkeit*,

alten Bekannten. Dieser führt ihn in die Kirche zum fremden Künstler, dem Maler Berthold, der durch ein absonderliches Benehmen auffällt. Der Erzähler konfrontiert es mit dem Edlen der Gestalt, der befremdlichen Kleidung und dem tiefen Gram im Gesicht des Malers. In der Nacht macht sich der Erzähler zum Gehilfen des Künstlers, der wie in einer Höhle arbeitet. Er entlarvt sich durch die Naivität seiner Reden über die Malerei als ein wackerer Biedermann. Seinem Verlangen nach «genialen Gedanken» in der Malerei stellt der Maler die Erfindung und Darstellung nach begrenzenden Regeln entgegen, er begreift die Herstellung von Kunst analog zum Bau von Sägemühlen und Spinnmaschinen, also als normale Arbeit.

Der Maler weiss, wovon er spricht. Dem neugierigen Kunstliebhaber erzählt der Professor vom Unglück des Künstlers. Anfänglich hatte dieser in der Art von Philipp Hackert Landschaften gemalt und auch einige Anerkennung gefunden. Sein Unglück trat in der Gestalt eines dilettierenden Maltesers auf. Er hielt dem Maler vor, mit der Vedutenherstellung seine eigentliche Bestimmung zu verfehlen. Er bleibe an der Oberfläche, ahme die Dinge nach wie die Schriftzeichen einer ihm unverständlichen Sprache. In der Malerei gehe es aber um das Innere der Natur und um die Flamme im Innern des Künstlers. Der Malteser sagte als echter Versucher: «Bist du eingedrungen in den tiefen Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen.»¹⁰ Die Versuchung zur genialischen Tätigkeit durch den satanischen Kunstliebhaber leitete die Zerstörung des Malers ein. Er kann fortan nur noch im Traum erschauen, was er malen möchte, Werke kann er keine mehr hervorbringen. In diesem Zustand der künstlerischen Gelähmtheit erschaut er bezeichnenderweise in einer Höhle (das heisst unter völligem Ausschluss der Sozietät) die Vision seines Ideals. Sie ermöglicht ihm das Arbeiten. Aber alle seine Werke sind nun Reproduktionen des Ideals, wie die Veduten Reproduktionen der Landschaft waren. Die ganze künstlerische Tätigkeit zerschellt in dem Moment, in dem das vermeintliche Ideal als Prinzessin ins Leben tritt und die Frau des Malers wird. Das Glück in der Familie hält nur wenig vor, und das Schaffen des Künstlers wird von neuem gelähmt. Zuletzt entledigt der Maler sich seiner Familie, malt noch in G., wo ihn der Erzähler trifft, eine Kirche aus, und wenig später findet man am Flussufer Hut und Stock.

In Honoré de Balzacs berühmter Erzählung «Le chef-d'œuvre inconnu» von 1831 erscheint der Maler Frenhofer dem jungen Nicolas Poussin bei einem Besuch bei François Porbus als Teufel und Magier, der von äusserst scharfer Kritik wechselt zu gutmütiger Geselligkeit, daraus in einen Zustand der vollkommensten Abgeschlossenheit fällt, in dem er weder sieht noch hört. In einem



Paul Cézanne, Frenhofer zeigt sein Meisterwerk, 1867/72, Bleistift und Tinte, 10,3×17 cm, Kupferstichkabinett Basel. (Foto: Kupferstichkabinett Basel)

ähnlichen Zustand, einer ähnlichen Situation, arbeitet Frenhofer seit zehn Jahren an einem Bild, das sein Meisterwerk werden soll. Zur verriegelten Höhle seines Ateliers hat niemand Zutritt, er aber kann in dieser abgeschlossenen Subjektivität sein Bild nicht vollenden. Er benötigt ein Modell, Poussin verschafft ihm seine Geliebte unter der Bedingung, dass er und Porbus das Bild sehen dürfen. Frenhofer lässt sich überwinden und führt die beiden Maler vor sein unvollendetes Meisterwerk, von dem sie allerdings nur ein Farbenchaos und formlosen Nebel wahrnehmen können. Im folgenden Gespräch kann sich Poussin nicht zurückhalten, und er ruft aus: «Aber früher oder später wird er merken, dass gar nichts auf seiner Leinwand ist.» Frenhofer überlebt die Demystifikation seiner selbst als Künstler und die Aufklärung über sein Werk nicht.¹¹

In beiden Erzählungen stehen die sozialen Bindungen und die Tätigkeit des genialen Künstlers einander feindlich und unversöhnlich gegenüber. Mit der genialen Subjektivität, die sich in Höhlen birgt, kommt – mit Schiller zu sprechen – der troglodytische Zustand im Künstler wieder herauf. Die geniale Subjektivität schliesst soziale Beziehungen aus: Bei Hoffmann entledigt sich der fremde Maler seiner Familie, bei Balzac verbarrikadiert sich Frenhofer in seinem Atelier, und Poussin opfert seine Geliebte der Kunst, denn sie verlässt ihn, nachdem er sie dem Maler Frenhofer als Modell angeboten hat. Zugleich zeigen aber sowohl Hoffmann wie Balzac die geniale künstlerische Subjektivität als eine harte Täuschung und als eine fatale, unsinnige Überzeugung.

Im «Grünen Heinrich» von Gottfried Keller, der 1854/55 erstmals veröffentlicht wurde, überlässt sich der junge Heinrich Lee, der Künstler werden will, in der Einsamkeit seines Zimmers einer kolossalen Kritzelei. Sie ist ebenso der Ausdruck der abgeschlossenen Subjektivität wie der künstlerischen Ratlosigkeit, die hier bei Keller zusammengehen. Zu seinem grossen Schrecken erhält Heinrich Lee den Besuch zweier Freundespaare. Der Maler Erikson verhöhnt das entstehende Werk mit einer Nachahmung des applaudierenden Kunstgeschnorrns: «Diese fleissigen Schraffierungen an sich, in der vollkommensten Freiheit des Schönen schwebend, dies ist

Mythos und Wirklichkeit, Stans 1986, p. 115–164. – Zu Wagner: von Tavel, Bern und die bildende Kunst, op. cit., p. 65 f.

10 E.T.A. Hoffmann, Die Jesuitenkirche in G., in: Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Carl Georg von Maassen, Bd. 3, München und Leipzig: Georg Müller, 1908–1928, p. 104–135.

11 Honoré de Balzac, Le Chef-d'Œuvre Inconnu, in: Balzac, La Comédie humaine (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 10, Etudes Philosophiques, hrsg. von Pierre-Georges Castex, Paris: Editions Gallimard, 1979, p. 413–438. Vgl. Arthur R. Evans Jr., The Chef d'Œuvre Inconnu. Balzac's Myth of Pygmalion and Modern Painting, in: Romanic Studies, 53, 1962, p. 187 ff.

der Fleiss, die Zweckmässigkeit, die Klarheit an sich, in der holdesten, reizendsten Abstraktion!»¹² Das Lob des Freundes ist sachverständiger, auf die Korrektur des Irrtums der künstlerischen Subjektivität gerichteter Hohn. Dies trifft einen jungen Künstler, der zu Beginn seiner Ausbildung ein fleissiger Leser des letzten enzyklopädischen Regelwerks der künstlerischen Tätigkeit war, der «Allgemeinen Theorie» des Johann Georg Sulzer. Balzacs und Kellers literarische Erfindungen des ungenständlichen Werkes sind Metaphern der getäuschten künstlerischen Subjektivität. Zugleich stehen sie sowohl als Ideal des absoluten Werkes wie als Dokument der Ratlosigkeit für die Überforderung des Künstlers, die Kunst aus sich allein ohne Regelwerk gründen zu müssen. Die Situation, die in den drei vorgelegten literarischen Texten über den Künstler hergestellt wird, ist ausweglos: Die Abschlüssung in die Subjektivität erscheint als *conditio sine qua non* des künstlerischen Arbeitens. Der Ausschluss der Sozietät führt aber in die Mystifikation des Künstlers oder in die Ratlosigkeit. Am Ende bleibt der Tod oder das Aufgeben der künstlerischen Tätigkeit.

6.

Der Kampf zwischen Künstler und Publikum

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts formulierte der junge Robert Zünd klar die Wahl, vor die ein Künstler gestellt wurde: Entweder malt er Bilder, die dem Publikum gefallen, oder er gründet mit seinen «Schmierereien» eine Privat-Pinakothek.¹³ Zünd wählte den Geschmack des Publikums, dagegen entschied sich Barthélemy Menn nach 1859 für die Privat-Pinakothek, indem er nicht mehr an Ausstellungen teilnahm. In ähnlicher Zurückgezogenheit arbeitete François Bocion in Lausanne, während Rudolf Koller in Zürich vernehmlich über den wirtschaftlichen Zwang zur Teilnahme an Ausstellungen stöhnte.¹⁴

Zu einem schweren psychischen Problem wurde der Druck des Publikums für Karl Stauffer-Bern. Nach phänomenalen Erfolgen als Bildnismaler des Berliner Bildungsbürgertums realisierte Stauffer, dass er mit dieser Tätigkeit und vielleicht auch mit der Existenz als exotischer Salonbär seine künstlerische Berufung schuldhaft verfehlen würde. Die Auftragsarbeit, der Konkurrenzdruck und die gesellschaftlichen Anforderungen produzierten ein schweres Entfremdungssyndrom. Als «sogenanntes Wunderkind» mit abendlichem Souper für einen Taler sah Stauffer schon 1882 «mit Resignation einer unfehlbaren Verflachung entgegen». 1887 schrieb er an Lydia Welti-Escher, von der er eine Befreiung zu seinen «eigentlichen Aufgaben» erhoffte, über seinen Zustand als Künstler in einem Brief: «So arbeite ich denn auch viel, aber mit wenig Freude, mehr wie ein Karren-



Adolph von Menzel, Künstler Erdenwallen, Berlin: L. Sachse, 1834, Blatt 4: Wirklichkeit, Lithographie, 20×10,7 cm, Graphik-Sammlung ETH Zürich. (Foto: Graphik-Sammlung ETH Zürich)

gaul, den die Peitsche des Fuhrmanns immer wieder antreibt, wenn er nicht mehr will.» Im befreiten Zustand entwarf Stauffer einen megalomanischen Kunsttempel: Architektur nach dem Vorbild von Paestum, Malerei von Max Klinger und Statuen von ihm selbst. Dem Heiligtum der Kunstreligion, dessen Realisierung mit einem Drittel des Erbes von Lydia Welti-Escher vorgesehen war, sollten die Besucher sich im Festgewand nähern, vor ihren Augen sollten eindrucksvoll die Götterstatuen aus Versenkungen emporfahren.

Stauffers Traum des befreiten Künstlertums ist – dies muss beigefügt werden – nicht zuerst als Produkt einer Geisteskrankheit zu betrachten. Es ist die Vorstellung des Künstlers, mit einem die Gattungen umfassenden Kunstwerk dem Publikum die Bedingungen der Wahrnehmung zu diktieren, statt sich ihm in Ausstellungen und Aufträgen auszuliefern. Natürlich scheint es eine bombastische Kunstmystifikation zu sein, aber sie ist vielleicht ebensowenig lächerlich oder verrückt wie andere zeitgenössische – zum Beispiel diejenige von Bayreuth. Bemerkenswert ist vor allem (am Fall Stauffer-Bern höchst symptomatisch), dass die künstlerische Entfremdung (das heisst die Unterjochung des Künstlers unter das Kunstverlangen des Publikums) nach einer Kompensation durch eine megalomanische Umdrehung der Machtverhältnisse verlangt und das Verhältnis von Künstler und Publikum als Machtfrage oder Machtkampf gesehen und dargestellt wird.

Die Entfremdung des Künstlers von dem, was ihm als seine «eigentliche Aufgabe» erscheint, wurde im deutschen Sprachraum mit Goethes «Künstlers Erdewallen»

12 Gottfried Keller, Der grüne Heinrich, 1. Fassung, in: Sämtliche Werke, hrsg. von Jonas Fränkel, Erlenbach-Zürich und München: Rentsch, 1926, Bd. 3–6, 4. Buch, 1. Kap. – Fridolin Stähli, Gefährdete Künstler. Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Johann Salomon Hegi. Edition und Kommentar (Diss. Zürich 1984), Zürich und München: Artemis, 1985.

13 Franz Zelger, Robert Zünd in seiner Zeit. Katalog der Ausstellung in Luzern 1978; Robert Zünd, Brief an Rudolf Koller vom 17. Juni 1851, Zürich, Zentralbibliothek, Kol. 108.38 a.1. – Jura Brüscheiler, Barthélemy Menn. Etude critique et biographique, Zürich 1960.

14 Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern. Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, Stuttgart 1892 u.ö. – Max Lehrs, Karl Stauffer-Bern 1857–1891. Ein Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche, Dresden 1907. – Karl Stauffer-Bern, Familienbrief und Gedichte, hrsg. von U.W. Züricher, Leipzig und München 1914. – Karl Stauffer-Bern, Leben, Werk, Briefe, hrsg. von F. Stöckli, Bern 1942. – Bernhard von Arx, Der Fall Karl Stauffer. Chronik eines Skandals, Bern 1969. – Paul Nizon, Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst, Bern 1970, auch Einsiedeln 1973, bes. p. 81–88. – Herbert Meier, Stauffer-Bern. Ein Stück, Frauenfeld 1975. – Cäsar Menz, Karl Stauffer-Bern und die Photographie. Katalog der Ausstellung in Bern 1978/79. – Cäsar Menz, Karl Stauffers «Adorant», in: ZAK, 38, 1981, p. 162–167. –



Hans Erni, Die drei Luzerner Grazien, 1935, ca. 1,8x8,6 m, ehemals Wandbild im Buffet, Luzern, Bahnhof, heute im Besitz des Künstlers. (Foto: O. Pfeifer, Luzern)

von 1774 vorgegeben und wachgehalten durch Adolph Menzels Illustrationen von 1834. Die Alternative, die sich Goethes Künstler präsentierte, hiess Armut oder Unterwerfung unter das Diktat des Auftraggebers – das zeichnete Menzel in der Lithographie «Wirklichkeit». Diese Art der Unterwerfung war einigermaßen fassbar, weil sie individuell blieb, wenn man sich auch keine Illusionen über die Porträtstätigkeit dieser Zeit etwa von Anton Graff zu machen braucht. Hingegen sind die Machtverhältnisse zwischen Künstler und Publikum nicht mehr zu individualisieren und durch Privatdienst an der Muse auszugleichen: Es ist ein grosser Unterschied zwischen dem Missfallen eines Auftraggebers und dem Gelächter des Publikums in der Ausstellung – das erste öffentliche Gelächter, von dem ich weiss, datiert von 1822 und galt Eugène Delacroix.

1925 veröffentlichte der spanische Philosoph José Ortega y Gasset einen Aufsatz über die Enthumanisierung der Kunst. Die wesentliche Behauptung war: «Die neue Kunst aber hat die Masse gegen sich und wird sie immer gegen sich haben. Sie ist wesentlich volksfremd; mehr als das, sie ist volksfeindlich.» Uns interessiert hier weniger die arrogante und suspekta Rechtfertigung der horizontalen Aufteilung zwischen Verständnislosen und Eingeweihten – die das Bedürfnis nach den präzisen Forschungen des Soziologen Pierre Bourdieu weckt – als der dargelegte Glaube, dass die offen festgehaltene Feindschaft zu den Entstehungsbedingungen der Kunst zähle.¹⁵ Wir würden vieles dagegen anführen können: die mannigfachen Bestrebungen, die Kluft zwischen Öffentlichkeit und Kunst zu schliessen durch die Erneuerung des Kunsthandwerks, die Gründung der Kunstgewerbeschulen, die künstlerische Gestaltung von Plakaten als «Kunst für alle» und schliesslich die Demytifikation der künstlerischen Tätigkeit im russischen Konstruktivismus und das «Bauhaus», das zur Zeit der zitierten Publikation von Weimar nach Dessau umgezogen war und noch acht aktive Jahre vor sich hatte.

Trotzdem sind wir überzeugt, dass auf dem Feld von Kunst und Masse der Künstler sich nicht anpassen dürfe, dass ein Unverständnis von der einen Seite und ein Unverständnis auf der anderen mitsamt einer angemessenen Opferbereitschaft zu den Entstehungsbedingungen von Kunst gehöre. Wir nehmen eine gewisse

Opposition als notwendig an. Für uns werden die Glaubwürdigkeit der Künstler und die Authentizität der Kunstwerke erhöht, wenn uns die anfängliche Opposition, das Leiden und die allmähliche Überwindung der Widerstände geschildert werden. Wir glauben, um ein berühmtes Beispiel zu zitieren, durchaus bereitwillig der «History of Impressionism» von John Rewald, die 1946 erstmals erschienen ist und die ein glorifizierendes Epos über die Leiden der verkannten Künstler, die Böswilligkeit der ignoranten Kritiker und die Borniertheit der Offiziellen ist. Wir lesen gerührt die Briefe aus dem Elend, die Claude Monet an seine Freunde schrieb, damit diese ihn vor dem Hungertod bewahren sollten, und wir sind geneigt, die Nachrichten für Verleumdung zu halten, dass Monet zur Zeit seiner angeblich bittersten Not nachgewiesenermassen über ein Einkommen verfügte, das dem eines gut verdienenden Pariser Stadtarztes gleichkam.¹⁶ Wir verlassen ungern die retrospektiv konstruierten Künstlerlegenden. Denn eine Anpassung an den öffentlichen Geschmack beurteilen wir als Verrat des Künstlers gegen sich selbst. Paul Gauguin schrieb 1899, ein öffentlicher Auftrag würde ihn vor die Wahl zwischen Schummelei und Selbstverrat stellen.¹⁷

Ein anderes Verhalten als die Verleugnung des Publikums scheint uns nicht zulässig zu sein. Ein Beispiel: Zum Wettbewerb von 1935 für ein Wandbild im Buffet des Bahnhofs von Luzern reichte Hans Erni zwei verschiedene Entwürfe ein; der eine war ungegenständlich, der andere zeigte ein altluzernisches Stadtbild. Mit dem biederen Entwurf gewann Erni den Wettbewerb der Eidgenössischen Kunstkommission und den Auftrag zur Ausführung. Das ausgeführte Bild enthält einen Anschlagkasten mit einer gemalten «Anmerkung» des Künstlers, in der er sowohl seine Berechnung wie auch seinen «Verrat» gegenüber seiner «eigentlichen» künstlerischen Aufgabe zu entschuldigen sucht.¹⁸

7.

Vom Künstlerrat zur Kommissionsberatung

Um 1800, als das künstlerische Schaffen unter die konträren Bedingungen der subjektiven Genialität, der Regellosigkeit und des entfremdeten Tuns gestellt wurde, erblickten Künstler und gelehrte Kunstliebhaber in der

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Katalog der Ausstellung in Zürich u. a. 1983, Aarau und Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983. – Werner Hofmann, D'une aliénation à l'autre. L'artiste allemand et son public au XIXe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, 119, 1977, und in: W.H., Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München: Prestel, 1979, p. 214–231. – La condition sociale de l'artiste, XVIe–XXe siècles. Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985. Textes réunies par Jérôme de La Gorce, Françoise Levallant et Alain Mérot (Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, Travaux LIII), Saint-Etienne [1987].

15 José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte (1925), dt. in: J.O. y G., Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst, München: dtv, 1964, p. 7–39. – Pierre Bourdieu, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris: Minuit, 1979, dt.: P.B., Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984³. – Dario Gamboni, Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1982–1983), Zürich und Lausanne: Editions d'en bas, 1983.

wohlwollenden, fördernden Beratung eine Rettung aus der Misere, die gleichzeitig durch die Isolation und die Orientierungslosigkeit der Künstler wie die Interessenlosigkeit des Publikums gebildet wurde. Goethe hatte zwischen 1799 und 1805 mit seinen «Preisaufgaben für bildende Künstler» einen ersten öffentlichen Künstlerrat praktiziert, wenig später erteilte der Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr private Ratschläge an einen jungen Künstler im Bewusstsein, dass sowohl das Auto-didaktische wie die akademische Schulung fruchtlos geblieben waren. Der private oder öffentliche Künstlerrat des 19. Jahrhunderts unterscheidet sich, wie Wilhelm Schlink kürzlich gezeigt hat, von der (destruktiven) Kritik durch die freundschaftlich pädagogische Intention.¹⁹ Die Beratung des Künstlers durch den Gelehrten oder Kunsthistoriker setzt den guten Willen des Künstlers zur unterrichtenden Weisung, die eigene Kompetenz und die Verpflichtung der Kunstgeschichte zur Leitung und Verbesserung der Künste voraus.

Jacob Burckhardt betrachtete es zeitlebens als Verpflichtung des Kunsthistorikers, die unwürdige Situation der Künstler zu verbessern, sie sowohl gegen die infame Kritik wie auch vor den Schwankungen des Publikumsgeschmacks in Schutz zu nehmen und die aus der Geschichte bekannten günstigen Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen wenigstens vor Augen zu stellen. Burckhardt liess während Jahren seinen freundschaftlichen Rat den Malern Albert Landerer, Ernst Stückelberg und Arnold Böcklin zukommen, diente aber auch als Berater oder Kommissionsmitglied während zwanzig Jahren bei öffentlichen Aufträgen. Es scheint, dass eben diese Doppelrolle des freundschaftlichen Ratgebers und des bestellten Kommissionsmitglieds im Fall von Böcklins Fresken im Basler Museum an der Augustinergasse zu einem irreparablen Zerwürfnis zwischen dem Künstler und Burckhardt geführt hat.

Für die Fresken im Museum wollte die «Kunst-Commission» ein umständliches Verfahren eingehalten haben, das mit Genehmigung von Entwürfen und Kartons, Änderungsvorschlägen und Ausführungsbewilligungen eine lückenlose Aufsicht über die Arbeiten ermöglichte. Die Kommission war enttäuscht, dass der Maler die Kontrollen durch vorgebliches Nichtwissen und Schaffung von *faits accomplis* zu unterlaufen suchte. Aus dem Tagebuch von Böcklins Gehilfen Rudolf Schick lässt sich ersehen, dass der Maler sowohl Burckhardts freundschaftlichen, doch pingeligen Rat als «Dreinreden» wie auch die Beaufsichtigung durch die Kommission als lästig empfand. Burckhardt lobte zum Beispiel den Entwurf zum Fresko der «Magna Mater», wünschte jedoch einen «lieblicheren» Ausdruck. Böcklin beharrte auf seiner Auffassung wohl aus der Erfahrung, dass ein Nachgeben zur Unzufriedenheit geführt hatte. Offenbar kam



Arnold Böcklin, *Magna Mater*, 1868, Fresko, 475×270 cm, Museum für Natur- und Völkerkunde Basel. (Foto: Öffentliche Kunstsammlung Basel)

Arnold Böcklin, *Apoll*, 1869, Fresko, 455×340 cm, Museum für Natur- und Völkerkunde Basel. (Foto: Öffentliche Kunstsammlung Basel)



er aber beim letzten Fresko, dem «Apoll», unter stärkeren Druck, vermutlich wegen des Missfallens, das die Kommission am zweiten Bild gefunden hatte. Böcklin bedeckte zwar auf dringenden Rat Burckhardts die Bäuche der Pferde mit Nebelwolken, führte aber das Fresko

16 John Rewald, *The History of Impressionism*, New York 1946, dt.: J.R., *Die Geschichte des Impressionismus*, Köln: DuMont, 1982².

17 Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, hrsg. von Maurice Malingue, Paris 1946; Paul Gauguin, *Lettres à Daniel de Monfreid*, hrsg. von Mme Joly-Segalen, Paris 1950.

18 John Matheson, Hans Erni. *Das zeichnerische Werk und öffentliche Arbeiten*, Frauenfeld: Huber (1981), p. 34–36. – Albert Lutz, *Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre*, in: *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*. Katalog der Ausstellung in Zürich u. a. 1981–82, p. 222–256.

19 Vgl. zum Künstlerrat die grundlegende Arbeit von Wilhelm Schlink, Jacob Burckhardts Künstlerrat, in: *Städel-Jahrbuch*, NF 11, 1987, p. 269–290.

ohne ausdrückliche Bewilligung aus. Die verärgerte Kommission setzte zu einer «Verurteilung des Bildes» an und empfahl dem Maler – mangels einer rechtlichen Handhabe blieb es dabei –, das Fresko kostenlos durch ein anderes zu ersetzen. Der Empfehlung war die Drohung beigefügt, der Maler möge sie «im eigenen Interesse» befolgen. Böcklin erlebte die Enttäuschung, dass Burckhardt lediglich für eine «mildere» Fassung des Kommissionsbeschlusses eingetreten war und nur der Maler Friedrich Weber dagegen protestiert hatte.²⁰

Es liegt auf der Hand, dass mit dieser Art des öffentlichen Auftrags die unwürdige Abhängigkeit des Künstlers wieder erneuert wurde, gegen die der Kunstfreund mit seinem Rat angetreten war. Andererseits überzeugten derartige Vorgänge die Künstler von der Inkompetenz der Kunstsachverständigen. Der kontraproduktive Rat deckte den naiven Glauben der Gelehrten an die Verwertbarkeit der Kunstgeschichte auf. Konsequenzen aus solchen Erfahrungen, aus dem alten Zuständigkeitsstreit im Kunsturteil, zeigten sich in der Zusammensetzung der EKK, indem die Künstler in der Regel die Mehrheit hatten gegenüber den Liebhabern oder den Historikern.

Es ist von Interesse, den Testfall der EKK dem Basler Auftrag an Böcklin gegenüberzustellen. Den Wettbewerb um die Ausmalung des Waffensaals im Landesmuseum hatten Jury und EKK zugunsten von Hodlers Entwurf entschieden und mit dem Entscheid und der Ausstellung der Entwürfe 1897 den wichtigsten Kunststreit in der Schweiz ausgelöst. Auf der einen Seite standen mit der Jury und der EKK die Künstler und Architekten, auf der andern Seite die Kunsthistoriker und Historiker der Landesmuseumskommission. Während diese mit allen Kräften und auf allen Ebenen die Ausführung der Fresken zu verhindern suchten, hielt die EKK nicht nur an ihrem Entscheid fest, sondern sie suchte durch geschicktes Taktieren in Absprache mit dem Künstler die Ausführung durchzusetzen. Hodlers erster Entwurf musste den (Kunst-)Historikern als Verhöhnung der gelehrten Auffassung von Historienmalerei und ihrer Regeln oder als Ausdruck des blanken Unwissens über Kostüme und Waffen erscheinen.²¹

Die Einzelheiten der Auseinandersetzung sind hinreichend bekannt. Doch wie ist das Ergebnis eines Verfahrens zu beurteilen, in dem die Entwürfe, die Abänderungen, die Begutachtungen, die Ratschläge stets im Hinblick auf den Sieg im Machtkampf ausgerichtet sein mussten? Wurde der Künstler zu einem «kompromisslerischen» Werk getrieben, weil er unter allen Umständen das Werk ausführen wollte und die EKK zuletzt den Bundesrat von der Qualität des bereinigten sechsten und letzten grossformatigen Entwurfs zu überzeugen hatte? Wurde der Künstler damit fremdbestimmt, das heisst sei-



Ferdinand Hodler, Schwinggerumzug II, 1887, Öl/Lw., 358×267 cm, Kunsthaus Zürich, Dep. der Eidgenossenschaft.

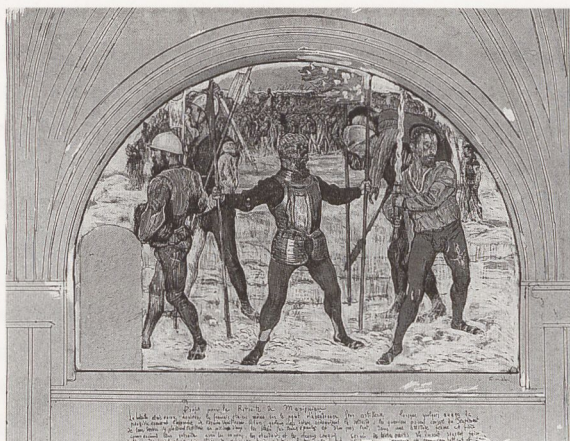
(Foto: Kunsthaus Zürich)

Ferdinand Hodler, Der Rückzug von Marignano. Entwurf (Mittelteil), 1896, versch. Techniken, ca. 70×50 cm, Kunsthaus Zürich, Dep. der Eidgenossenschaft.

(Foto: Kunsthaus Zürich)

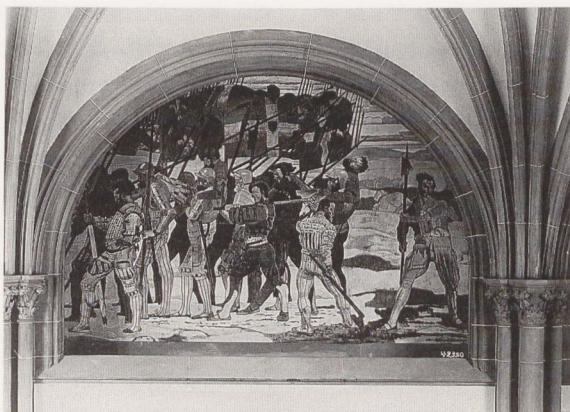
Ferdinand Hodler, Der Rückzug von Marignano, 1899–1900, Fresko, 350×475 cm, Landesmuseum Zürich.

(Foto: Schweizerisches Landesmuseum)



20 Schlink, Künstlerrat op. cit., p. 280–283; Dokumente bei: Margarethe Pfister-Burkhalter, Böcklins Basler Museumsfresken, in: Arnold Böcklin, 1827–1901. Katalog der Ausstellung in Basel 1977, p. 69–80.

21 Jura Brüscheiler, Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918) Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen, und: Lucius Grisebach, Historienbilder, beide in: Ferdinand Hodler. Katalog der Ausstellung in Berlin und Zürich 1983, p. 43–169, 257–283.



ner selbst entfremdet, oder fühlte er sich von den Künstlerkollegen in der Jury und der EKK unterstützt, oder sogar gefördert, das heisst in der «eigenen» künstlerischen Entwicklung begünstigt? Immerhin schrieb Hodler: «Bei der Ausführung musste ich dem Interesse

des Architekten, dem der kleinere Massstab gewünscht war, folgen.» Fragen der Figuren- und Bildgrösse waren gerade keine künstlerischen Nebensachen. Doch hatte Hodler nicht aufgegeben. In einem andern Fall – dem Plakatentwurf für die Zürcher Kunstgesellschaft von 1896 – war er nach den üblichen kleinlichen Einwänden des Vorstandes umstandslos vom Auftrag zurückgetreten.²²

Hodlers erster Entwurf für «Marignano» konnte mit zwei «offiziellen» Vorgaben rechnen. Die Eidgenossenschaft hatte an der Landesausstellung 1896 in Genf seinen «Schwingerumzug II» gekauft, während die Stadt Genf den «Zornigen Krieger» erworben hatte. Damit hatte Hodler sowohl für den Kompositionsentwurf wie für die Detailstudie Beurteilungsindizes, die vielleicht für den Marignano-Entwurf wie für das Detail eine gewisse Wirkung hatten. Übereinstimmungen der Kompositionen sind aber bei einem Maler, dessen kompositionelle Erfindung auf wenige Matrizen eingeschränkt war, nicht zu überschätzen.²³

Vom ersten Entwurf bis zum ausgeführten Fresko lässt sich durchaus eine Klärung der Komposition und eine stärkere Berücksichtigung der Anforderungen der Grossdekoration beschreiben. Von Entwurf zu Entwurf fiel andererseits die Darstellung des Grausamen und Ekligen des Krieges immer mehr aus. Charakteristisch ist, dass auch die seitlichen Lünetten, die gar nicht in den Streit einbezogen waren, von diesem Purifizierungsprozess erfasst wurden. Was ging verloren in den Bemühungen von Künstler und EKK, die zu einer feststellbaren Verbesserung führten? Man könnte es die kritische Dimension des Historienbildes nennen, die Hodler nach Charles Gleyre im ersten Entwurf wie im Gegenstück «Murten» erreicht hatte: kritische Reflexion der historischen Ereignisse. In der Brutalität des Entwurfs scheint die Erasmische Kritik an den Kriegsgreueln von Marignano aufgenommen zu sein, im ausgeführten Fresko verbinden sich die Reste des trockenen Blutes mit dem ungebeugten Trotz und dem malerischen Abzug.²⁴

8. Anpassungen – Druck der Öffentlichkeit?

Welches waren die Folgen des Streites um die Fresken im Landesmuseum? EKK und Künstler konnten den Eindruck haben, einen Sieg verbuchen zu können. Doch lehrte der Streit die EKK und die Behörden nicht in erster Linie Vorsicht und Zurückhaltung? Zeigten nicht furchterregende Streitigkeiten über Lappalien wie Albert Weltis Briefmarke von 1907 oder Emil Cardinaux' Landesausstellungsplakat von 1914 die Bereitschaft zu öffentlicher Empörung über künstlerische Zumutun-

gen? Bei der Ausmalung des Bundeshauses wurde in den Parlamentssälen mit äusserster Vorsicht operiert: ein touristisches Landschaftsstück für den Nationalrat, ein Kleinmeister-Landsgemeindebild für den Ständerat, beide meilenweit von jedem Geruch an Modernität oder künstlerischer und politischer Energie entfernt – Hodlers bedeutendstes Historienbild entstand um diese Zeit für die Universität von Jena. Zahlreiche lokale Streitigkeiten in Zürich, Basel, Lausanne oder übergreifende wie in Schwyz 1936, aber auch die Gründung einer reaktionären «Sezession» in Luzern 1906 lehrten die Behörden, Kommissionen und Künstler die Vorlieben und den restriktiven Kunstgeschmack der Öffentlichkeit. Um das Feld des durchschnittlichen Kunstgeschmacks wurden in den zwanziger und dreissiger Jahren unterschiedlich hohe Abwehrmauern gegen bolschewistische und faschistische Tendenzen hochgezogen.

Die Rückwirkungen der Manifestationen der öffentlich-politischen Kunstansichten auf die Arbeit der Kommissionen und die der Künstler zu untersuchen, ist ein schwieriges, aber kein unmögliches Unterfangen.²⁵ Selten sind allerdings berechnende Anpassungen so eindeutig nachzuweisen wie mit dem zitierten Bekenntnis von Hans Erni. Die Vorgänge spielen sich meist in den Grauzonen der Antizipationen und Gemeinsamkeiten ab. War zum Beispiel Karl Walsers Wandlung in den dreissiger Jahren zum monumentalen Lieblingsmaler der EKK eine Anpassung oder war es eine hilfreiche Entwicklung eines Illustrators und Theatermalers, die zur Entdeckung eines dekorativen Talents führte? Es kann sich bei der Untersuchung der Wechselwirkungen keineswegs um eine Diagnose von Widerstand oder Anpassung handeln. Wir müssen von der Vermutung ausgehen, dass einige Künstler schon frühzeitig die Katastrophe des Innovationsdrucks und der Unverständlichkeit in der Kunst realisiert hatten, die wir als Ideologie der Avantgarde erst langsam zu realisieren beginnen. Zu untersuchen wäre, inwiefern denn eine soziale Verpflichtung für die Künstler wichtig gewesen war – wie etwa zu Beginn der Konkreten Kunst, als sie noch – richtiger – konkrete *Gestaltung* hiess. Oder inwiefern eine nicht nur ökonomische Notwendigkeit des Künstlers bestand, ein Publikum zu erreichen und ein Maler mit den Armen, Beinen und Bäuchen aller zu werden, wie Disler ihn beschreibt.

Wie schwierig, gleichzeitig wie notwendig genaue Analysen wären, kann uns das Werk von Walter Kurt Wiemken zeigen, obwohl es vorwiegend in lokaler Beschränkung entstand und lange Zeit darin blieb. Nur einmal versuchte Wiemken, von der Eidgenossenschaft ein Stipendium zu erhalten. 1936 legte er mit seinem Gesuch drei Bilder vor: zwei «private» und einen Entwurf für ein öffentliches Wandbild. Diese Zusammenstellung stimmt

22 Sabine Danziger, Simone Rümmele, Regula Wegmann, Gisela Widmer, Hodlers Plakatentwürfe für die Zürcher Kunstergesellschaft 1896/97, in: Ferdinand Hodler und das Schweizer Künstlerplakat 1890–1920. Katalog der Ausstellung in Zürich, Wien und Lausanne 1984, p. 46–63.

23 Oskar Bächtli, Ferdinand Hodlers Kombinatorik, in: Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900 (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1984–1986), Zürich: Schweizer Verlagshaus International, 1986, p. 55–79.

24 Erasmus von Rotterdam, *Querela pacis undique gentium ejectae profligataeque*, Basel 1517, dt., übersetzt von Leo Jud: Ein Klag des Frydens der in allen Nationen und landen verworffen vertriben und erlegt, Zürich 1521. – Franz Bächtli, Marignano. Zum Schlachtfeld von Urs Graf, in: ZAK, 31, 1974, p. 31–54.

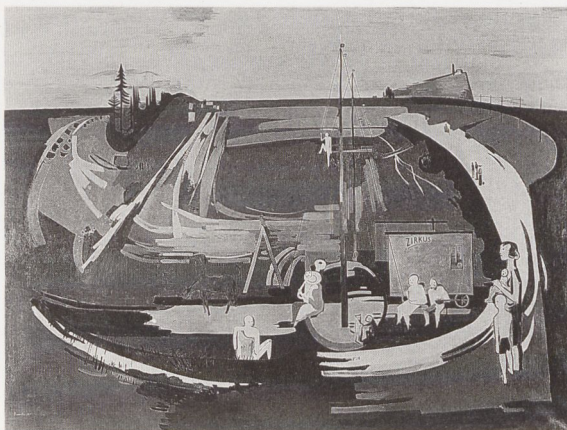
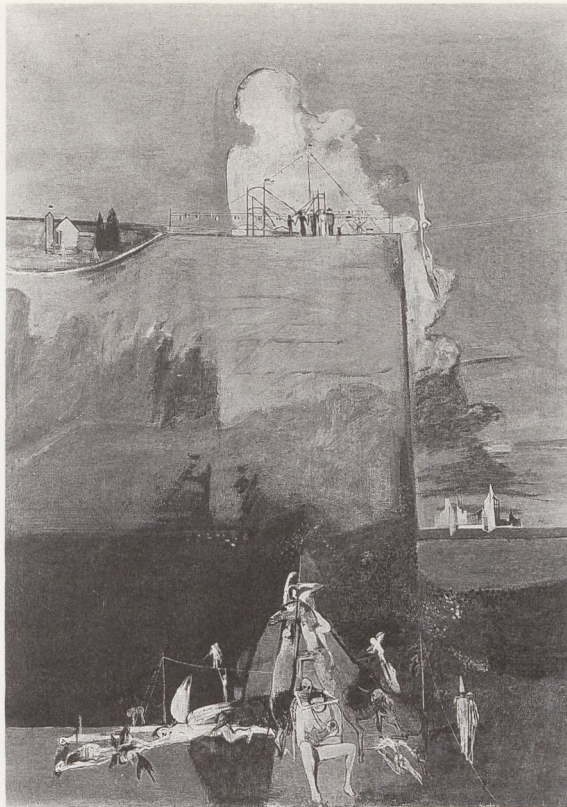
25 Vgl. dazu die jüngsten Arbeiten zum kulturellen Klima: Ein Jahrzehnt im Widerspruch, op. cit.; Dreissiger Jahre der Schweiz, 1936 – Eine Konfrontation. Katalog der Ausstellung in Aarau 1981; Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936. Katalog der Ausstellung in Aarau 1981; 19–39. La Suisse romande entre les deux guerres. Katalog der Ausstellung in Lausanne 1986. – Katalog: From Liotard to Le Corbusier, op. cit., bes. die Beiträge von Hans Ulrich Jost und William Hauptman. – Allgemein: Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830–1848*, New Haven und London: Yale University Press, 1988; Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven und London: Yale University Press, 1987.

damit überein, dass Wiemken mit der grössten Regelmässigkeit an den Kunstkreditwettbewerben für Wandbilder in Basel teilgenommen hat. Zweimal wurde er mit der Ausführung beauftragt, und je nachdem, wie wir Wiemkens sozialen Ort einschätzen, werden wir unsere Auffassung vom «Outsider» bestätigen, oder wir werden kurz rechnen müssen, dass Wiemken einen Fünftel aller Wettbewerbe, an denen er teilnahm, gewonnen hat.

Nun erscheint Wiemken in den Zeugnissen der Zeitgenossen als Leidender unter dem «persönlichen Unglück eines Überempfindlichen», der von Kinderlähmung behindert, von Erinnerungen an den Krieg verfolgt, von einem tragischen Unglücksfall traumatisiert war und geschreckt wurde von Visionen wie klaren Erkenntnissen des kommenden schrecklichen Krieges. Das ist nicht immer genau. Im Bild «Am Rande des Abgrunds» von 1936 zum Beispiel wird eine Bezugnahme auf den spanischen Bürgerkrieg gesehen, weil im Bereich der Hölle Don Quijote auftaucht. Das Bild war aber am 13. Juni 1936 in der Ausstellung «Zeitprobleme» in Zürich und findet sich abgebildet auf Seite 41 des Katalogs, während der spanische Bürgerkrieg am 17. Juli mit der Militärrevolte Francos in Spanisch-Marokko begann. Also eine «Vision», und das Bild ein Ausdruck des privaten Pessimismus, der das Visionäre und die überindividuelle Geltung durch die folgenden furchtbaren Ereignisse erhält? Der Künstler als ein kassandrischer Aussenseiter?

In der Todeszone des Bildes «Am Rande des Abgrunds» liegen tote Akrobaten neben einem gestürzten Engel, Seiltänzer balancieren, und der Tod treibt mit einer Mutter seinen makabren Spass. Vom hohen schwarzbraunen Felsen schauen Zuschauer herab, ein Seiltänzerpaar führt ein trivial-existentielles Kunststück vor, und die Trikolore flattert, während ein riesiger, vom Horizont bis über den hohen Felsen reichender schwarz-weißer Wolkokoloss über das Land kippt.

Wiemken führte 1937 seinen ersten öffentlichen Auftrag aus. Zu Recht wurde vermerkt, dass der «Zirkus» in der Gottfried-Keller-Schule in Basel sich von der gängigen Monumentalmalerei unterscheidet – doch wichtiger scheint mir hier, dass er sich ebenso von den Leinwandbildern des Künstlers distanziert. Es geht nicht nur um die offensichtliche Gegensätzlichkeit der Sujets: pessimistische Untergangsbewörung – ein Schiff voll behüteten und leichten Lebens. Unterschiedlich ist die «Lesbarkeit»: die ausserordentlich leicht erschliessbare, graphisch klare und vereinfachte Darlegung hier, die mühelos den Zusammenschluss von Arche Noah und Zirkus, Schiff und Insel gestattet. Keinerlei Verrätselungen durch die Zusammenfügung von heterogenen Motiven oder von Figurenverwandlungen (ein Koloss oder eine Detonationswolke?) wie im «Abgrund».



Georg Schmidt stellte 1941 – ein Jahr nach Wiemkens Tod – fest, der Künstler habe in seinem zweiten Wandbild objektive Ereignisse «auf künstlerisch völlig kompromisslosem Niveau» formuliert: keine Anpassung also selbst bei den Fastnachtsfiguren. Doch müssen wir sehen, dass die beiden Darstellungsarten Wiemkens, die private und die öffentliche, erst nach 1933 auseinandertraten, während zum Beispiel ein Wettbewerbsbeitrag von 1931 mit den gleichzeitigen Bildern übereinstimmte und keinerlei Gattungsbesonderheiten aufwies.²⁶

Die Frage ist, was sich im Divergieren der «privaten» und der «öffentlichen» Kunstauffassungen zeigt und wie wir damit umgehen können. Sicher müssen wir das Problem einer «Anpassung» ebenso prüfen wie das überlieferte konträre Bild des «Outsiders». Nicht ohne Berechtigung nannte Georg Schmidt Wiemken einen «scheinbar so abseitigen» Künstler. Aber wir haben in Wiemkens

Walter Kurt Wiemken, Am Rande des Abgrunds, 1936, Öl/Lw., 149,5×105 cm, Kunsthaus Aarau. (Foto: SIK, Zürich)

Walter Kurt Wiemken, Zirkus, 1937, Öl/Lw., 233×323 cm, Gottfried-Keller-Schule Basel. (Foto: SIK, Zürich)

26 Georg Schmidt, Walter Kurt Wiemken (1907–1940), in: Das Werk, September 1941, wiederabgedruckt in: G. Sch., Schriften aus 22 Jahren Museumstätigkeit, hrsg. von Franz Meyer, Basel: Phoebus-Verlag, 1964, p. 11–14; Georg Schmidt, Walter Wiemken, 1907–1940, Basel: Holbein-Verlag, 1942; Rudolf Hanhart, Walter Kurt Wiemken. Das gesamte Werk (SIK Oeuvrekataloge, 5), Basel und München 1979; Fritz Billeter, Outsider, Streiflichter auf die moderne Kunst, Zürich 1980, p. 57–62.



Walter Kurt Wiemken,
Variationen über Basel I.
Gesamtentwurf, 1931,
Tempera/Papier,
49×49,3 cm, Privatbesitz
Basel. (Foto: SIK, Zürich)

27 Georg Schmidt, Zum
Problem der Förderung
junger Kunst und junger
Künstler (1961), in: G. Sch.,
Umgang mit Kunst.
Ausgewählte Schriften
1940–1963, Basel 1976²,
p. 296–309.

«öffentlichen» Werken auch den kontinuierlichen Versuch zu sehen, die künstlerischen Mittel «kommunikationsfähig» zu machen. Der Versuch blieb unabgeschlossen. Dennoch lassen die Entwürfe und Werke erkennen, dass die öffentlichen Aufträge für Wiemken Verständlichkeitsanforderungen stellten, die er zu erfüllen strebte. Man darf vermuten, dass sie ihm auch als eine Aufhebung der Einsamkeit erschienen.

1961 betrachtete Georg Schmidt den Verzicht auf Themenvorgabe bei Aufträgen als Stärkung der künstlerischen Freiheit, der noch besser gedient wäre durch eine auf Ankäufe und Stipendien eingeschränkte Förderung. Den Künstler stellte Schmidt im emphatischen Singular dar: «Der Künstler ist unter den stärksten Garanten der Freiheit in unserer mannigfaltigst bedrohten Gesellschaft. Der Künstler lebt uns ein Leben der schonungslosen Selbstverantwortlichkeit vor. Der Künstler ist sich selbst der strengste Auftraggeber.»²⁷ Diese Auffassung

vom Künstler, wie immer sie auch durch kunstpolitische Erfordernisse gerechtfertigt war, erscheint uns heute als Mystifizierung des Künstlers zu einer moralischen Führungspersönlichkeit, vielleicht gerade deshalb, weil eben diese unabhängige Vizedirektorsrolle derart oft im Kunstbetrieb der letzten Jahrzehnte beansprucht und zuerkannt wurde. Wir müssen in ihr eine der kontinuierten Mystifizierungen sehen, die seit mehr als zweihundert Jahren wirkungsvoll verhindern, dass sich die Künstler von ihrem Superman-, Underdog-, Aussenseiter-, Vorbild- und Abschreckungsdasein befreien können. Die Versuche zur Demystifikation der Künstler und ihrer Arbeit fanden stets ein ziemlich rasches Ende. Sie zielten regelmässig darauf, künstlerische Arbeit als «normale» Arbeit zu betrachten. Dies wäre noch immer ein Ziel für die Förderung der Künstler und der Rezeption der Kunstwerke, das nicht nur der Kunst, sondern auch der «normalen» Arbeit wegen zu verfolgen wäre.