

# Öffentliche Kunstpflege im demokratischen Staat : Rückblick auf die Zürcher Giacometti-Kontroverse

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 4

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161738>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

mit späteren zusammen 1946 in einer zweibändigen Ausgabe vereinigt: *Goethe — Con una scelta delle liriche tradotte*, 4<sup>o</sup> edizione completa, Bari 1946. Meine Bemerkungen beziehen sich auf Kap. VII (La forma sistematica del primo *Faust* e la doppia forma del *Wilhelm Meister*) und auf die Anmerkung *Goethe e la critica italiana*.<sup>2</sup> Bei der Niederschrift dieser Arbeit war mir der Aufsatz *Zur Mignon-Ballade* von Oskar Seidlin noch unbekannt, der sich in seinem 1963 herausgekommenen Buch *Von Goethe zu Thomas Mann* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht) findet und früher an anderer Stelle einzeln erschienen war. Obwohl nicht restlos von seiner Deutung von *Kennst du das Land* überzeugt, las ich mit Vergnügen, was er auf S. 227f. über die Mignon-Literatur sagt: «Was die Goethe-Forschung an Mignon ‚in Bezugnahme auf den Dichter‘ gesündigt hat, läßt sich nur apostrophieren mit den Worten: *Was hat man dir, du armes Kind, getan?* In keinem andern Fall ist die Jagd nach dem ‚Modell‘ so zu einer Parforce-Hatz ausgeartet wie bei dem armen Kind. Die Zahl ist hier wirklich Legion. . . Nur Gundolf hat die echte Frage des ‚Erläuterers‘ gestellt: nicht welche Seiltänzerin oder Sängerin Modell gestanden hat, sondern was Mignon bedeutet.»

## Öffentliche Kunstpflege im demokratischen Staat

### RÜCKBLICK AUF DIE ZÜRCHER GIACOMETTI-KONTROVERSE

PETER MEYER

#### *Die Kontroverse*

Seit langem ist keine Frage der öffentlichen Kunstpflege mehr so stark beachtet und so heftig umstritten worden wie der Plan, die Sammlung von Werken des aus dem Bergell stammenden, in Paris lebenden Künstlers Alberto Giacometti aus dem Besitz des amerikanischen Industriellen Thompson um den Preis von drei Millionen Franken für das Kunsthaus Zürich anzukaufen. Das mag es rechtfertigen, an dieser Stelle einige prinzipielle Fragen aufzurollen, denn offensichtlich spürte das Publikum, daß es hier um einen Testfall zur Kunstpflege aus öffentlichen Mitteln im demokratischen Staat ging.

Die Kollektion war bereits aus den Händen des Sammlers in die eines Basler Kunsthändlers und von diesem in den Besitz einer Gruppe von Zürcher Interessenten übergegangen, deren Namen unter der Hand bekannt waren, kurioserweise aber nie öffentlich genannt wurden. Die Besitzverhältnisse interessieren hier nicht, ihre Undurchsichtigkeit hat dazu beigetragen, die ganze Transaktion in ein seltsames Zwielficht zu tauchen. Ganz außerhalb steht der Künstler selbst; seine Werke sind längst nicht mehr sein Eigentum, und an

den jedenfalls enorm gestiegenen Preisen hätte er keinen Anteil gehabt. Für die 60 Plastiken — meist Bronzen —, 20 Zeichnungen und zehn Ölgemälde hatte die «Weisung Nr. 362 vom 27. Nov. 1964 des Stadtrates an den Gemeinderat» groteskerweise einen «Durchschnittspreis» von je 34 000 Franken errechnet; von der Gesamtsumme von dreitausend mal tausend Franken sollten die Eidgenossenschaft, der Kanton Zürich und die Stadt Zürich je ein Viertel übernehmen, das letzte wurde von privaten Stiftern in Aussicht gestellt. Die drei Posten von je 750 000 Franken blieben in der Ausgabenkompetenz der betreffenden Parlamente, so daß sie ohne Volksabstimmung hätten bewilligt werden können — Referendum vorbehalten. Der Bund hatte seinen Beitrag bereits zugesichert.

Das Projekt war von langer Hand vorbereitet, Ausstellungen von Alberto Giacometti hatten in Basel und Zürich stattgefunden, die Sammlung Thompson war in dem eigens hiefür instandgestellten «Landolthaus», einem Annex am Kunsthhaus Zürich, ausgestellt, es hatte an literarischer Propaganda für den Künstler nicht gefehlt, opulente Sonderpublikationen waren gratis verteilt worden, sechzehn schweizerische Museumsdirektoren, auch Studierende des kunsthistorischen Seminars der Universität Zürich waren namentlich für den Ankauf eingetreten, wie man hörte auch «sämtliche» Professoren der Kunstgeschichte, die Kunstkommissionen von Bund, Kanton und Stadt, die Schweizerische Gesellschaft der Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA), und als sich eine einzelne Stimme kritisch zu äußern wagte, wurde mit allen Mitteln der Diffamierung ihres Urhebers versucht, sie zum Schweigen zu bringen.

Alberto Giacometti gehört zu den zur Zeit bekanntesten und höchstbezahlten Bildhauern — unsere Museumsdirektoren scheinen seine Bedeutung erst rückschließend aus den Preisen und nicht primär von den Werken her erkannt zu haben. Über die Figuren selbst ist so viel geschrieben worden, daß hier Andeutungen zur Erinnerung genügen: Die für die letzten Jahrzehnte typischen Bronzen auf stabförmigen, enorm langgezogenen, ihrer ganzen Länge nach zusammengewachsenen Beinen (wofür es altsardische Vorbilder gibt) mit einem riesigen, sich am Boden ansaugenden Fuß sind eigentlich mehr Grafik aus Bronze als Volumen. Wo sie einzeln und nicht, wie in der Ausstellung, dutzendweise vorkommen, wirken sie intensiv — an der Ernsthaftigkeit des Künstlers ist nicht zu zweifeln —, doch sind eben im Bereich einseitiger Deformationen starke Effekte leicht zu erreichen, die Zuspitzung auf einen einzelnen schlagenden Akzent geht auf Kosten der Lebensbreite, wie dies von jeher die Pointe der Karikatur war, und so wirkt die Vielzahl des Ähnlichen monoton.

In schweizerischen Museen ist Giacometti bereits gut vertreten, auch in Zürich, doch wären weitere Werke als Bereicherung erwünscht. Neben wenig wichtigen (mit Durchschnittspreis von 34 000 Franken!) enthält die Sammlung Thompson sehr schätzenswerte aus den verschiedenen Schaffensperioden

des Künstlers, doch würde eine Auswahl an Stelle des Massenkaufs nicht nur genügen, sondern den Künstler besser repräsentieren. Es wurde betont, die Kollektion ermögliche in vielen Fällen den Vergleich des Gipsmodells mit der fertigen Bronze. Rechtfertigt das, gerade beides um je 34 000 Franken anzukaufen? Spezialinteressen dieser Art — und dazu gehört auch die komplette Dokumentierung des Entwicklungsgangs eines Künstlers — müssen dem privaten Mäzenatentum überlassen bleiben, ein öffentliches Interesse besteht daran nicht. Schließlich muß sich der Fachmann auch für die bedeutendsten Künstler der Vergangenheit sein Studienmaterial in verschiedenen Sammlungen zusammensuchen.

Um den Massenankauf zu rechtfertigen, wurde der Künstler in der Presse in einer geradezu grotesken Weise ins schlechthin Unvergleichbare aufmontiert, und als permanente Kultstätte sollte der Sammlung ein «Giacometti-Zentrum» angegliedert werden, dessen nur in allgemeinsten Umrissen bekanntgegebene Aufgabe in Propaganda, Dokumentierung, «Forschung» und Inventarisierung der Werke hätte bestehen sollen. Letztere eine zweifellos schwierige Aufgabe angesichts der vielen Wiederholungen des gleichen Themas der hochgestellten Figur, einzeln und in Gruppen, und der absoluten Unklarheit über die Zahl der von jeder existierenden Abgüsse. Daß eine von Giacomettis Kunsthändler organisierte «Fondation Maeght» mit zahlreichen Giacometti-Figuren (neben Werken von Miró und andern) von offenbar mehr kommerziellem Charakter in St. Paul de Vence bei Nizza bereits existiert, wurde verschwiegen.

Besonderen Anstoß erregte, daß das alles den Titel «Giacometti-Stiftung» hätte tragen sollen, ohne daß in der stadträtlichen Weisung auch nur ein Wort über die Träger und die Statuten dieser «Stiftung» gesagt worden war, welcher zweitausendzweihundertfünfzigmal tausend Franken öffentlicher Gelder hätten überantwortet werden sollen. Auch versteht jedenfalls der Nichtjurist unter «Stiftung» im Zusammenhang mit Museen eine Schenkung, wie die großartigen Stiftungen Oskar Reinhart, Bührle, Ruzicka in Winterthur und Zürich und ähnliche in der Basler Kunstsammlung, und nicht Mischungen von einem Viertel Schenkung und drei Vierteln Kauf aus öffentlichen Mitteln — und die Museen hätten allen Grund, den Begriff der Stiftung in diesen seinen Ehren bestehen zu lassen.

Nie beantwortet wurde die öffentlich mit Nachdruck gestellte Frage, wieso und zu wessen Gunsten der Kaufpreis der Sammlung Thompson innerhalb von zwei Jahren um eine volle Million gestiegen sei. Das alles machte den Eindruck von akuter Verhältnisblindheit, von eigentlicher Hybris im antiken Sinn, und so wurde Opposition zur Bürgerpflicht.

Jetzt, nach dem Scheitern des maßlosen Projekts haben seine Initianten Gelegenheit, ihre Begeisterung für Giacometti durch die Schenkung ausgewählter Stücke zu dokumentieren. Man soll solche Mäzenaten auf jede Weise

ermuntern, ihnen mit den Steuern entgegenkommen wie in Amerika, ihre Namen unter die gestifteten Kunstwerke und außerdem auf Ehrentafeln an prominenter Stelle setzen — aber natürlich die Namen hundertprozentiger, nicht nur fünfundzwanzigprozentiger Stifter.

### *Situation der Kunst*

Technik und Naturwissenschaften faszinieren die Gegenwart, ganz abgesehen von ihrer Nützlichkeit. Niemand hat ein Bedürfnis nach Mondraketen, und ob ein Flug nach Amerika eine Stunde mehr oder weniger dauert, ist gleichgültig; aber die Menschheit ist nun einmal vom Wahn besessen, alles, was technisch möglich erscheint, effektiv realisieren zu müssen, und so genießen die technischen Art-pour-l'Art-Unternehmungen die allgemeine Bewunderung auch bei jenen, die im speziellen nichts davon verstehen. Alles andere, Kulturelle, ist «noch» vorhanden «bis auf weiteres». Das mag sich wieder ändern, heute jedenfalls ist es so.

Die technisch-wissenschaftliche Denkweise ist analytisch auf die Zerlegung aller Erscheinungen in ihre Komponenten ausgerichtet, wodurch sie durchschaubar und beherrschbar werden. In diesem Zusammenhang kann der Mensch in seiner Totalität und als Einzelpersönlichkeit nicht interessieren, und deshalb gibt es heute keine figurale Kunst. Aber auch die verschiedenen Spielarten der abstrakten haben den Glanz des Neuen, Gegensätzlichen verloren und beginnen zu langweilen. Was noch an spezifisch moderner figuraler Kunst versucht wird, entindividuiert die menschliche Figur und desintegriert sie nach irgend einer speziellen Richtung ins Unartikulierte. An den voluminös-imposanten Figuren von Henry Moore wird die Gliederung zu Klumpen eingeschmolzen, die graphisch-unkörperlichen Figuren von Giacometti sind an ihrer Stelzung und dem Klumpfuß kenntlich, die von Armitage sind flächig-stachlig, und so entwickelt jeder Künstler eine Spezialität, die dann, gewissermaßen zum Markenartikel standardisiert, faute de mieux «weltberühmt» wird. Über ihre Qualität ist damit nichts gesagt; diese Spezialitäten können — besonders in ihren Anfängen — intensiv und interessant sein, durch die Wiederholung pflegen sie dann zu verlieren. Die Kunstwelt müßte eigentlich ihre Zeitgenossen um Verzeihung bitten, daß sie ihnen nichts Nahrhafteres zu bieten hat als Kuriositäten und Spezialitäten, die nur wenige ansprechen. Vielleicht bedeutet diese Aussonderung der Kunstwelt aus der offenen Gesellschaft wirklich das Ende eines geschichtlichen Ablaufs und sind die Möglichkeiten des Sagbaren erschöpft — für die Dichtung hat der hellhörige Jacob Burckhardt derartiges schon vor hundert Jahren angedeutet. Die verschiedenen Kuriositäten wären dann die Zuckungen einer Agonie und als solche die angemessenen, einzig möglichen Äußerungen dieser Lebenssituation. Die Tuberkelbazillen und das Karzinom sind in ihrem Fall jeweils auch das progressive Ele-



ment und auf intellektueller Ebene der Anlaß für wissenschaftliche, populäre, belletristische Literatur — Thomas Manns «Zauberberg» und «Betrogene» beispielsweise. Sie haben die Presse auf ihrer Seite; in ihrem Namen werden Spitäler und Forschungsinstitute gegründet, Sammelaktionen, Ausstellungen veranstaltet, Pharmazeutika produziert. Allgemein ist das Ausgefallene, das Verbrechen, die Katastrophe interessanter als das Normale; daß die Hölle künstlerisch ergiebiger ist als der Himmel, war schon dem Mittelalter ein Problem. Zweifellos pathologisch ist die wuchernde Population von Künstlern, es gibt dafür keine historische Parallele. Eine gewisse Breite der Produktion ist nötig, nur schon als Baumschule und Unterholz, von dem sich Höhergewachsenes abheben könnte, aber von den Zehn- oder Hunderttausenden von «Künstlern» in Paris, München usw. sind weitaus die meisten asoziale Existenzen ohne kulturelle Mission. In den Kunstkursen als Freizeitbeschäftigung ist heute vielleicht mehr echter künstlerischer Impuls am Werk als in der Produktion vieler Berufskünstler, nur wird auch die Laienkunst, sobald sie einige Originalität erreicht, sogleich in die Spekulation einbezogen, und die Naivität wird zum Geschäft. Man wird sich mit dem Gedanken befreunden oder ihn doch als möglich gelten lassen müssen, daß «Kunst», gleichviel ob gegenständlich oder abstrakt, im technischen Zeitalter nur in jenen Randgebieten Platz findet, die von der integralen Technisierung ausgenommen bleiben, in Kulturschutzgebieten sozusagen, während die technische Welt weder ein Bedürfnis nach Kunst noch Verwendung für sie hat. Was überständige Avantgardisten aus Vorkriegszeiten immer noch für die Fundamente einer Neuen Zeit halten, sind wahrscheinlich die mehr oder minder aparten Randarabesken der alten, Ausläufer und komplementäre Gegenströmungen zu Früherem in einer Gegenwart, deren schöpferische Kräfte sich auf ganz andere, außerkünstlerische Gebiete verlagert haben. Daher die ungeheure Leere, die im Falle Giacometti mit Recht vielberufene «Ausgesetztheit» als das einzige Thema einer Kunst, die sonst nichts zu sagen hat, und dies aufrichtig, mit Talent und artistischen Qualitäten aussagt.

Der Anspruch, die heutige Kunst aus öffentlichen Mitteln, also auf Kosten einer Allgemeinheit zu «pflegen», der sie keine Lebenshilfen bieten will und kann, ruht ausschließlich auf historischen Analogien. Weil die Kunst früher in den Händen der Kirche und der Fürsten, allgemeiner: einer gesellschaftlichen Oberschicht lag, darum sei ihre «Pflege» heute die Aufgabe der demokratischen Regierungen, die an die Stelle der alten Autoritäten getreten sind — eine Logik, mit der sich auch die Pflege der Falkenjagd und die Veranstaltung von Turnieren fordern ließe. Der peinlichen Frage ist nicht auszuweichen: warum eigentlich, in wessen Auftrag, zu wessen Gunsten wird die heutige Kunst aus öffentlichen Mitteln «gepflegt»? Ist die Adressatin dieser Bemühungen nicht am Ende genau jene Göttin aus Carraramarmor oder echtem Gips, mit der Palette und dem Lorbeerzweig und dem Wappen mit den drei Schild-

chen, über die man seit fünfzig Jahren den Hohn kübelweise ausgegossen hat? Vor jeder Massenansammlung moderner Kunstwerke fragt man sich — oder verbietet man sich die Frage —, welchen Sinn das alles haben soll. «Ausdruck der Zeit» zu sein ist doch wohl keine ausreichende Rechtfertigung: das sind die jährlich hunderttausend Verkehrstoten unvergleichlich eindringlicher, von den Kriegsgreueln nicht zu reden. Wir insistieren: inwiefern ist der heutige Kunstbetrieb wert, aus öffentlichen Mitteln unterhalten zu werden? Man kann solche Fragen auf Zuseher hin ruhen und den Betrieb in den eingefahrenen Geleisen weiterlaufen lassen — irgendwann wird ihm irgendeine Krise ein Ende machen. Das ist keine heroische Lösung, aber die einzig mögliche. Sie hat zur Voraussetzung, daß das «*Quieta non movere*» von allen Seiten stillschweigend eingehalten wird — nur schon dies hätte den Zürcher Initianten verbieten müssen, die latenten Fragen durch ihr maßstabloses, recht eigentlich mutwilliges Projekt aufzuscheuchen.

### *Kunst-Elite und Bananen*

Am Stil ihrer Polemik war zu erkennen, wie sehr sich die «Kunstwelt» aus der offenen Gesellschaft mit ihren demokratischen Formen abgelöst und sich in sich selbst zu einem durch Snobismus gebundenen Klüngel verhärtet hat, der die Befriedigung seiner Prestigebedürfnisse mit einem Erfordernis der Kultur verwechselt.

An dieser Aussonderung der Kunst aus der offenen Gesellschaft ist die Kunstwissenschaft nicht unschuldig. Im Bestreben, als «Wissenschaft» ernstgenommen zu werden, hat sie vor allem im deutschen Sprachbereich einen eigenen Fach-Jargon entwickelt, wie die anderen Wissenschaften den ihrigen. Das legte für den Fachmann wie für den Laien den Trugschluß nahe: wenn es schon eine eigene esoterische Fachsprache braucht, um über Kunst zu reden, so müsse eben die Kunst selbst eine esoterische Fachangelegenheit sein, bei der der Laie nicht mitzureden hat. Als ob die Gesundheit eine esoterische Angelegenheit wäre, weil die Medizin eine exklusive Wissenschaft ist.

Daran, daß die Kunst zur Spezialdomäne einer kleinen Minderheit geworden ist, der eine große Mehrheit von daran in keiner Weise Interessierten gegenübersteht, wird sich in absehbarer Zeit nichts ändern. Kunstpflege und bewußte Kennerschaft waren selbstverständlich von jeher das Privileg einer Minderheit, diese war aber früher identisch mit der für alle Gebiete als maßgebend anerkannten Oberschicht, und diese wurde nicht durch ihr Kunstverständnis konstituiert, sondern die Kunstpflege war nur eine Facette ihrer sozialen Funktionen neben anderen, und eben deshalb brauchte sie nicht überbetont zu werden. Man teilte sich in ihren Nutzen: nach der einen Seite diente sie der ständischen Repräsentation, nach der andern bot sie dem großen Publi-

kum ein Schauspiel, das die Stelle des heutigen Films und Fernsehens eingenommen haben mag. Eine solche gefestigte Oberschicht ist nicht mehr vorhanden. Die heutige Kunst-Elite ist ausschließlich für dieses Gebiet und kein anderes zuständig, wie andere intellektuelle, kommerzielle, sportliche und ähnliche Eliten für ihre Spezialgebiete, und diese haben vor der Kunst-Elite voraus, daß sie auf ihrem Gebiet auf Grund kontrollierbarer Leistungen allgemein anerkannt sind. Sie stehen deshalb zu ihren Mitbürgern in einem unproblematisch-offenen, entspannten Verhältnis. Nicht so die Kunst-Elite. Diese beansprucht eine gewisse allgemeine Geltung, sie mischt sich nicht de facto, aber programmatisch in den Lebenskreis jedes einzelnen ein, mit dem Anspruch, zu bestimmen, was als modern oder überholt, als berühmt oder belanglos, als «ernstzunehmen» oder als „Kitsch“ zu gelten habe, ohne dafür nachprüfbare Kriterien vorweisen zu können. Der enorme Snobismus dieser Kreise ist nichts anderes als der krampfhafteste Versuch, einen Auserwähltheitsanspruch gegenüber Gleichgültigen durchzusetzen, die ihn nicht anerkennen.

Uneingestandenermaßen spürt die «Kunst-Elite» das Schiefe, Unaufrichtige ihrer Situation selbst, anders wäre ihre vom ersten Augenblick an äußerst gereizte Reaktion auf einen Widerspruch gegen ihre Pläne psychologisch gar nicht verständlich. Man reagierte recht eigentlich böse, wie wenn die Opposition etwas Unrechtes ans Licht gezogen hätte, das hätte verdeckt bleiben sollen — vielleicht die degradierende Unfreiheit, die man sich ungern eingesteht, die die Flucht nach vorn als die einzige Möglichkeit offenläßt, sich eine eigene Entschlußfreiheit vorzutäuschen? Davon unten mehr. Sehr zu Recht mahnte Dr. Dietrich Bühle in einer Diskussionsversammlung die erhitzten Gemüter zu Mäßigung: ihre Aufgeregtheit beweise Unsicherheit.

Aus der uneingestandenen Beklemmung sucht man sich nach zwei Seiten Luft zu machen. Einmal dadurch, daß man die nicht zur Kunst-Elite gehörigen Mitbürger lächerlich macht, als die Dummen, Ungebildeten, die Banausen, denen es nur recht geschieht, wenn sie von den Überlegenen, der Elite, zuhanden der «Kunst» tüchtig gerupft werden. Und nach der anderen Seite überblendet man Einwände gegen die Höhe der geforderten Summen damit, daß man den gerade zu preisenden Künstler in die Sonne selbst versetzt: er ist genial wie keiner, er hat das gültige Menschenbild dieser Zeit geprägt, seine unsterblichen Werke sind mit schnödem Mammon überhaupt nicht aufzuwägen, ein Spieß, Seldwyler, Hausväterchen, Banause, wer über ein paar hunderttausend Franken mehr oder weniger überhaupt ein Wort verliert. Die Kunstjournalisten — großartige Mäzene aus anderleut Taschen — sind durch verzückten Augenaufschlag und Zungenreden jeder Diskussion enthoben, nur schon der um eine Nuance weniger Begeisterte wird zum Banausen, und an die Stelle der Argumentation tritt die Ketzerverfolgung. Der betroffene Künstler, über dessen Kopf hin der Rummel inszeniert wird, muß sich wohl oder übel damit abfinden, vielleicht mit einigem Erstaunen, wie aber steht es mit jener Misera



plebs der Banausen? Sind die Verhöhnerten in den Staub getreten, ist ihr Ansehen vernichtet? Nicht die Spur — Banausen? Na, wenn schon — daran ist noch keiner gestorben.

Bis zur großen Revolution, so lange es eine ständisch geschichtete Gesellschaft gab, gehörte wirkliches oder auch nur vorgetäushtes Kunstinteresse zum Sozialprestige der Oberschicht. Heute hat kein sonst Hochgebildeter oder sozial noch so Hochgestellter die mindeste Hemmung, eine lästige Unterhaltung mit dem Eingeständnis abzuschneiden, er verstehe eben nichts von moderner Kunst. Das degradiert so wenig wie die Unkenntnis des Funktionierens einer Marsrakete oder eines Computers. Kunstverständnis ist nicht mehr ein gesellschaftliches Bildungsrequisit, sondern eine Spezialität wie jede andere. In Deutschland ist die Situation — wie uns versichert wird — etwas anders. Von vornherein autoritätsgläubiger und durch die Kunstverfolgungen der Nazizeit verwirrt, läßt sich dort das Publikum noch eher einschüchtern. Wir betrachten es als ein Plus, daß dies in der Schweiz nicht der Fall ist.

Nun sind aber Kunsthäuser, Ausstellungen, Kunstkäufe darauf angewiesen, aus den Steuergeldern eben dieser verhöhnerten Banausen finanziert zu werden, und in der Regel sind diese gutwillig genug, zuzustimmen, daß Kunstwerke gekauft werden, die sie nicht verstehen und nach denen sie kein Bedürfnis haben. Auf allen wissenschaftlichen und technischen Gebieten akzeptiert der Laie ohne Widerstand, daß ihm Unverständliches zugemutet wird, denn die Instanzen, von denen die Zumutung ausgeht, genießen den generellen Kredit, daß ihre Forderungen sinnvoll sind. Genießen die heutigen Kunstkreise dieses Vertrauen? In Grenzen und bis auf weiteres: ja. — Die Kunst-Elite hätte also allen Grund, ihren Mitbürgern dankbar zu sein und ihren guten Willen nicht zu überanstrengen, denn er versteht sich keineswegs von selbst, und er ist nicht unerschöpflich. Eine Erhöhung der Subventionen an das Zürcher Kunsthaus war vor kurzem in der Volksabstimmung abgelehnt worden, obwohl sie von allen Parteien empfohlen und von niemandem bekämpft worden war. Unbegreiflicherweise hat man das nicht als Warnung verstanden. Eine gewisse — wagen wir das altmodische Wort: Bescheidenheit — wäre der Situation angemessen gewesen; nun hat der geplante Massenankauf sehr spezieller Kunstwerke aus dem Kunsthandel und die den Stimmbürger hochmütig-verächtlich behandelnde Art seiner Verteidigung in der Presse das Vertrauen des Publikums, daß es bei Kunstkäufen mit rechten und vernünftigen Dingen zugehe, ohne jeden Zweifel schwer erschüttert — und er hätte dies noch mehr, wenn er gelungen wäre. *Quem Deus perdere vult...*

### *Existenzielles*

Hat sich nicht einer der sechzehn schweizerischen Museumsdirektoren, die namentlich für den Millionenhandel aufgetreten sind, zuzüglich der Professo-

ren und Kunstkommissionsmitglieder Gedanken in dieser Richtung gemacht? Kann man sich im Ernst vorstellen, jeder der sechzehn sei innerlich von der Notwendigkeit dieses Ankaufs wirklich überzeugt gewesen? oder mußte jeder befürchten, von den fünfzehn übrigen und der «Kunstwelt» als Reaktionär taxiert zu werden, wenn er seinem Zürcher Kollegen von dessen aus allen Proportionen geratenem Unternehmen abgeraten hätte? Dem Ansehen dieser Direktoren bei den Mitbürgern ihres Standortes dürfte diese Solidaritätsaktion nicht förderlich gewesen sein. Sind nicht vielleicht die Museumsleute allmählich ganz generell auf die falsche Seite geraten, wie es die Kritiker schon lange sind? Als aus öffentlichen Mitteln besoldete Beamte wäre ihr Platz auf seiten des Publikums, als die kunstverständigen Experten der Kunstkonsumentenschaft sozusagen, wie der Kritiker als der Wortführer des Publikums dem Künstler zu antworten hätte. Aber aus dem Kritiker ist der Kunstjournalist geworden, ein Propagandachef, der die Künstler einem als dumm verachteten Publikum anzupreisen und aufzudrängen hat, und die Direktoren und übrigen Offiziellen fühlen sich ihrerseits primär als Exponenten der «Kunstwelt» mit Front gegen ihre Mitbürger, die Banausen, als Glieder einer Interessengemeinschaft mit dem Ziel, ein Maximum an öffentlichen Mitteln für die «Kunstpflge» flüssig zu machen. Damit sind sie in eine zwielichtige Komplizität mit der Kunstspekulation geraten. Ich habe effektiv argumentieren hören, man dürfe doch den politischen Instanzen nicht in den Arm fallen, wenn sie endlich einmal bereit seien, etwas Großes für die Kunst zu unternehmen — es sei vielleicht nicht der richtige Anlaß, aber jedenfalls ein wichtiges Präzedens.

Wirkungslos nach außen, wird die Verfemung zum Banausen zur *Contrainte sociale* innerhalb der «Kunstwelt». Hier muß jeder vor allen anderen Angst haben, nicht «ernstgenommen» zu werden, wenn er sich nicht bedingungslos für jede gerade hochgespielte Modernität begeistern würde. Diese Angst ist sehr «existenziell»: wer wagen sollte zu opponieren, und wäre es auch nur durch Schweigen, wäre in seiner Karriere bedroht, er würde noch nachträglich den Nationalsozialisten zugerechnet, die Ende der dreißiger Jahre die «entartete Kunst» verfolgt haben. Dem Schreibenden wurde denn auch vom Zürcher Kunsthausdirektor prompt «Nazi-Dummheit und -Perfidie» vorgeworfen. Hier rühren wir an Tabus, über die noch jahrzehntelang keine Diskussion möglich sein wird. Bis dahin verwendet jede Pressure-group den von Nazi-Reminiszenzen vergifteten Begriff der «entarteten Kunst» zum Niederschlagen jeder Opposition. So werden die Museumsdirektoren und Professoren und Journalisten mit geschlossenen Augen jedesmal von vornherein «dafür» sein — gleichviel wofür, denn wenn sie «dagegen» wären, würden sie Ruf und Stellung verlieren. Wer nicht an der Spitze der Modernität marschiert, ist bereits «le réactionnaire de quelqu'un». Paradoxerweise steht somit unser heutiger Kunstbetrieb unter dem mächtigen Schutz und Schirm des Hitlerregimes — daß man sich auch damit den nationalsozialistischen Maßstäben ein- und

unterordnet, daß man ihre Qualifikationen mit umgekehrten Vorzeichen übernimmt, wird im Eifer der Polemik gar nicht realisiert.

Auch das, daß sich eine verschwindend kleine, sich als «maßgebend» betrachtende und die Presse beherrschende Minderheit herausnimmt, der großen Mehrheit ihrer Mitbürger — den «Banausen» — irgendwelche von diesen nicht begehrte Spezialitäten nicht nur aufzudrängen, sondern sie von ihr bezahlen zu lassen, ist deutscher Stil. Dort war und ist man gewohnt, sich von einer Oberschicht regieren und kulturell führen zu lassen. Unserer Staats- und Gesellschaftsauffassung entspricht das nicht. Wenn eine Minderheit Besonderes haben will, an dem die Mehrheit kein Interesse hat, so muß sie es selbst bezahlen; das Bekenntnis zur Demokratie hat da seine unausweichlichen Konsequenzen. So viel ich weiß, beruht die amerikanische Sammeltätigkeit ganz auf privater Basis, das ist die einzig saubere Situation. Man stelle uns doch nicht die deutschen Kunst-Millionenankäufe aus öffentlichen Mitteln als Vorbild hin, wie es von seiten des Zürcher Kunsthauses geschehen ist: diese über den Kopf der Bevölkerung erfolgenden maßstablosen Käufe sind nicht weniger Symptome einer zerrütteten kulturpolitischen Situation als die Kunstverkäufe der Nationalsozialisten, die damit kompensiert werden sollen.

Man spiegelt sich mit solchen Prestige-Maßnahmen das Trugbild einer Kultur vor, die nirgends organisch gewachsen und verwurzelt ist — scheinhafter, verlogener als der Theaterprunk der Gründerjahre, der wenigstens wußte, daß er Theater war.

### *Soziologisches*

Die Wurzellosigkeit des heutigen Kunstbetriebes, an der niemand «schuld» ist, die sich vielmehr als konsequente Folge des technischen Zeitalters, jedenfalls in seiner heutigen Phase ergibt, bestimmt notwendigerweise auch die Stellung des Künstlers im sozialen Ganzen. In einer Gesellschaft, der künstlerische Äußerungen ein selbstverständliches Bedürfnis waren, hatte der Künstler seinen festen Standort als Handwerker oder Beamter. Im Laufe des 19. Jahrhunderts ist er zum Outsider geworden, der mangels irdischer Verwendbarkeit als Genie in den Olymp abgeschoben wird oder in die Bohème absinkt. Und weil «die Kunst» in keinem realen Bedürfnis verankert ist, steht sie auch in keinem bestimmten Wertverhältnis zu anderen Lebensbedürfnissen. Nur so konnte sie zum Objekt einer freischwebenden Spekulation werden und können die Preise ins Unbegrenzte hinaufgetrieben werden, Luftballone mit gekappten Ankerseilen.

Serbelnde Pflanzen sind bekanntlich anfällig für Parasiten, es fehlen die Abwehrkräfte. So konnte auch der Kunstbetrieb in die Hände der Spekulanten und Kunstjournalisten geraten — wer sollte ihn schließlich sonst in Gang

halten, wenn nicht diese letzten Instanzen, für die er lebenswichtig ist? Das enthält keine generelle Geringschätzung der Genannten: auch die Parasiten haben ihren legitimen Platz und Auftrag in der Weltordnung. Je weniger das normale Spiel von Angebot und Nachfrage funktioniert, desto lauter muß die Ware angepriesen werden, und so werden mit verteilten Rollen die «Welt-rühme» aufgezogen, selbstverständlich auf der Basis wirklicher Qualität, aber diese ins Inkommensurable übersteigernd. Die Journalisten erscheinen dabei als die Eingeweihten, die großen Verstehenden, Ergriffenen; sie vermitteln ihren Lesern das Hochgefühl, ihrerseits zur Kunst-Elite hoch über den Banausen zu gehören und an der Frontlinie der Modernität zu stehen. Noch immer sind aber weite Kreise aller sozialen Stufen naiv genug, zu glauben, «Kunst» sei eine offene, jedermann zugängliche Lebensäußerung, über die sich jeder einigermaßen Gebildete ein eigenes Urteil erlauben dürfe. Es ist die eigentliche Aufgabe des Kunstjournalismus, diesem Jedermann beizubringen, daß er sich irrt. Daß er als Banause zu schweigen hat. Je weniger die Sonderstellung der Kunstwelt spontan anerkannt wird, desto dringender das Bedürfnis, ihre Exklusivität und alleinige Zuständigkeit zu betonen und sich gegen die Banausen abzugrenzen; daraus ergibt sich ganz von selbst jene Interessengemeinschaft aus Kunsthändlern, Spekulanten, Museumsleuten, Verlegern, Journalisten, Künstlern, von der andauernd behauptet wurde, daß es sie nicht gäbe, während der Zürcher Handel eine einzige breit ausgefächerte Bestätigung ihrer Existenz war. Eine besondere «maffiaartige Verschwörung» ist dafür gar nicht nötig; die gemeinsamen Interessen und das Bedürfnis nach gegenseitiger Bestätigung der Auserwähltheit genügt als Bindung vollauf. Nach außen tritt dann eine solche Société d'admiration mutuelle als Pressure-group auf, die der Haber sticht, zu probieren, wieviel an Präpotenz sich den Banausen zumuten läßt, ohne daß jemand zu opponieren wagt, wobei man sicher ist, die Presse und alle auf seiner Seite zu haben, die Angst davor haben — haben müssen — als unmodern zu gelten.

### *Fazit*

Im demokratischen Staat gibt es nur zwei Möglichkeiten für außerordentliche Kunstkäufe außerhalb des einem Museum zustehenden normalen Ankaufskredits: durch ordentlichen Mehrheitsbeschluß oder durch Stiftung, durch echte Schenkung, wobei der Stifter grundsätzlich auch für die Unterbringung und den Unterhalt des Stiftungsgutes aufzukommen hätte — doch wären hier Kompromisse erlaubt. Aufteilungsmanipulationen der Kosten, die letztlich doch von der gleichen Allgemeinheit zu tragen wären, und die Einschüchterung einer Opposition durch Meinungsterror, was beides im Zürcher Handel versucht wurde, widerspricht dem demokratischen Prinzip und Anstand. Wer



die Demokratie grundsätzlich bejaht, muß auch ihre negativen Seiten akzeptieren, das sollte eine Generation, die die letzten vierzig Jahre mit Bewußtsein erlebt hat oder in ihrem Schatten aufgewachsen ist, gelernt haben. Was auf diesen beiden geraden Wegen nicht zu beschaffen ist, das hat man eben nicht, und dieses Nicht-Haben ist dann der genaue Ausdruck unserer kulturellen Situation, der wir uns so wenig zu schämen haben wie des Faktums, daß es in der Schweiz kein Versailles und Schönbrunn gibt, obwohl solche Baudenkmäler künstlerisch und unter Fremdenverkehrsgesichtspunkten gewiß erfreulich wären. Mit dieser Situation hat man sich abzufinden — und sie ist keine Katastrophe.

Die Rechnungsprüfungskommission des Zürcher Gemeinderates, die die Traktanden vorzubereiten hat, hatte sich vom Kunsthaus-Direktor die Sammlung Thompson zeigen lassen, später auch Gegenstimmen angehört und dann die Ablehnung des Antrages empfohlen. Im Plenum des Gemeinderates war die Stimmung derart eindeutig, daß der Antrag ohne Abstimmung vom Stadtrat zurückgezogen wurde. Im Falle einer Annahme wäre durch das Referendum eine Volksabstimmung erzwungen worden, über deren Ausgang keine Zweifel bestehen können. Das ist uns erspart geblieben — das Stimmenverhältnis wäre zwar lehrreich gewesen.

Die Zürcher Gemeinderäte haben damit ihre Pflicht erfüllt, zu verhindern, daß öffentliche Gelder für die Spezialwünsche einer Minderheit verschleudert werden — daß sie dafür von den Lausbuben der Sensationspresse als «Hausväterchen» verhöhnt worden sind, werden sie zu ertragen wissen. Überhaupt gehört zu den wertvollsten Nebenergebnissen dieses Handels der Beweis, daß selbst eine großangelegte schamlose Pressepolemik in sich zusammensackt, wenn man sich nicht davon einschüchtern läßt. Das wird man sich als Präzedenzfall merken. Wenn unser Publikum schon nicht den Geschmack hat, diese Publizistik ungelesen zu lassen — Unverschämtheiten sind für den Unbeteiligten immer amüsant —, so hat es doch noch ein gesundes Sensorium für ihre Verächtlichkeit. Nicht verfangen hat auch die von allen Seiten beschwörend wiederholte Drohung, Zürich werde sich durch die «Seldwylerei» einer Ablehnung in der ganzen Welt lächerlich machen: als ob die Stadt Pittsburgh an Lächerlichkeit zugrunde gegangen wäre, die die Sammlung Thompson, die man in Zürich mit drei Millionen Franken bezahlen sollte, nicht einmal als Geschenk entgegennehmen wollte.

Die nicht genug zu preisende schweizerische Nüchternheit hat sich wieder einmal gegen exaltierte Begeisterungen durchgesetzt und es abgelehnt, den deutschen Millionenkäufen zu folgen — wie wir ja auch schon mit der Ablehnung anderer nachbarlicher Massenbegeisterungen nicht schlecht gefahren sind. Man hat deshalb nicht nur in Zürich Ursache, dem Gemeinderat zu danken, daß er dem Meinungsterror der Kunst-Pressure-group widerstanden hat. Die



Initianten des Unternehmens haben selbst für seine Publizität auch in ausländischen Zeitungen gesorgt, und so hat auch sein Scheitern eine gewisse Beachtung gefunden. Vielleicht kann das auch andernorts zur Gesundung der verwirrten Kunstsituation beitragen.

Diese Zürcher Kunstaffäre mit allen ihren Begleiterscheinungen wäre ein schönes Thema für eine kultursoziologische, gruppenpsychologische, zeitungswissenschaftliche Dissertation: deutlich begrenzt, relativ durchsichtig bis auf einige, wohl nie ganz aufzuhellende Details und überall von Lokalem und Einmaligem ins Prinzipielle führend. Hoffentlich bewährt sich das Kunsthaus Zürich insofern als Giacometti-Center im kleinen, als es alle Pressestimmen systematisch gesammelt hat — der Schreibende jedenfalls hat seine Diskussionsbeiträge jeweils mit korrigierten Druckfehlern zu den Akten gegeben.

Analoge Zustände auf dem Gebiet der Musik charakterisierte der Artikel «Deutsche Musikzustände — Diagnose einer latenten Krankheit» von Walter Abendroth in «Schweizer Monatshefte», 45. Jahr, Heft 1, April 1965, S. 81 ff.