

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 11 (1943-1944)
Heft: 7

Artikel: Vom Schweigen der Kunst
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759469>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vom Schweigen der Kunst

Der moderne Krieg und die moderne Arbeit in der Kunst

Von Peter Meyer

Es wird immer wieder mit einem gewissen Erstaunen festgestellt, wie wenig sich die Zeitereignisse und die spezifisch modernen Lebensformen in den bildenden Künsten spiegeln; der Ausstellung „Junge Schweizer Maler“ im Kunsthaus Zürich hätte niemand angesehen, dass sie vor dem düsteren Hintergrund des Jahres 1942 stattfand, und es fehlte gerade bei diesem Anlass nicht an missbilligenden Stimmen, die den Künstlern ihr Abseitsstehen, ihre mangelnde Zeitverbundenheit zum Vorwurf machten.

Schon dies ist ein Novum, denn jahrzehntelang hat gerade die fachliche Kunstkritik jede gegenstandsgebundene Kunst verdammt — und zwar vom L'Art pour l'art-Standpunkt aus mit Recht verdammt, und dem auf gegenständliche Aussagen in den Bildern erpichten Publikum klar zu machen versucht, dass seine Wünsche nach Unterhaltung, Belehrung und Erhebung durch das Kunstwerk nichts mit Kunst zu tun hätten, ja den Weg zum Verständnis des eigentlich Künstlerischen geradezu verbauen. Denn dieses eigentlich-Künstlerische betrifft ausschliesslich die Form und nicht den gedanklichen oder stimmungsmässigen „Inhalt“ des Kunstwerks, das „Wie“ und nicht das „Was“. Damit hat die Kunstkritik freilich die Künstler nur in dem bestärkt, was sie schon von sich aus als die Hauptsache empfanden: die Pflege der innerkünstlerischen Probleme, für die jede Einmischung von Aussen, von Seiten eines Bestellers, eine lästige Zumutung bedeutet. Die Malerei entwickelte sich in der Richtung auf eine immer grössere Verfeinerung der sinnlichen Reize, der farbigen Valeurs, der Tuchre, der raffinierten Oberfläche, des persönlichen Duktus, auf die technischen und psychologischen Spezialprobleme der verschiedenen — „Ismen“ — bis sie vor lauter Verzweigungen ins Aparte und Spezielle überhaupt nicht mehr imstande war, etwas Fundamentales und Umfassendes auszusprechen, das auch ausserhalb des künstlerischen Fachbereichs hätte Resonanz finden können — eine Resonanz, die man fast als Schande, als „Konzession an den Publikumsgeschmack“ empfunden hätte. Nun scheint es der Kunstkritik selbst im elfenbeinernen Turm der von allen Aussenweltbeziehungen abgelösten, zum abstrakten Selbstzweck gewordenen Kunst bang zu werden, man for-

dert Wirklichkeitsnähe, — aber die Kunst schweigt. Die Maler malen, die Dichter dichten, die Musiker komponieren, als ob nichts passiert wäre, und der Staat unterstützt sie, guten Willens und halben Herzens, der Verpflichtung bewusst, etwas „für die Kunst“ tun zu müssen.

Doch nicht davon soll hier die Rede sein, sondern vom Schweigen der Kunst. Was bedeutet das? Warum findet der Krieg keinen künstlerischen Ausdruck? Warum gibt es keinen künstlerischen Ausdruck für die moderne Arbeit? Die soziologische Erklärung, dass der Arbeiter keinen Platz in der Wohnung habe, um Bilder aufzuhängen, und kein Geld, um Bilder zu kaufen, und dass darum, also mangels Nachfrage, keine Arbeiterbilder gemalt würden, ist platter Unsinn. Denn wenn der Arbeiter Platz und Geld für Bilder hätte, würde er alles andere, nur keine Arbeiterbilder kaufen. Die Gründe für das Schweigen der Kunst liegen auf einem anderen Feld.

Sie sind vielleicht leichter zu fassen, wenn wir vom Kriegsbild ausgehen, denn dafür gibt es viele historische Beispiele. Rufen wir uns einige ins Gedächtnis. Agyptische, assyrische, persische Könige lassen sich in ihren Palästen als Sieger verewigen, bogenschiessend stehen sie auf dem davonstürmenden Streitwagen, oder sie empfangen stehend oder thronend die unter das Joch gefesselten Gefangenen, oder setzen den Fuss auf den Nacken des besieгten Feindes. Heroische Kämpfe sind ein Hauptthema der griechischen Vasenmalerei — zum Teil ein Echo verlorengegangener Wandgemälde. Es sind nicht Tagessereignisse, die dargestellt werden, sondern mythologische Kämpfe der Vorzeit: der Untergang Trojas, Kentaurenkämpfe, Amazonenkämpfe, Taten des Herakles, die Sieben gegen Theben, stets Kämpfe Einzelner gegen Einzelne, ganz unpsychologisch, unsentimental, von marmorner Objektivität — umso stärker wirken seltene Ausnahmen, wie die Penthesileaschale. Aus hellenistischer Zeit gibt es das grosse Schlachtenbild des Alexandermosaiks in Neapel — auch hier besteht das Getümmel aus einzelnen, wenn auch zahlreichen Figuren, und deutlich hebt sich der König vom Gefolge ab. Dann das aus Marmorfiguren bestehende Weihegeschenk des Attalos anlässlich seines Sieges über die in sein Land eingebrochenen Gallier — eine Figur daraus ist der berühmte „sterbende Gallier“. Hier ist mit realistischen Formen der tapfere Untergang der Feinde dargestellt, es ist also eine psychologisch komplizierte Spiegelung des Ereignisses, und das Gefühl der Besiegten ist das, was den Künstler in erster Linie gefesselt hat. Dann die Triumphsäulen des Trajan, des Marc Aurel, und die verwandten Reliefs an Triumphbogen: Kriegschronik und Propaganda, wie sie seit Alters, auf Leinenstoff gemalt, zur vergänglichen Festausstattung der vom Senat zu Ehren

siegreicher Feldherren veranstalteten Prunk-Aufzüge gehörte, hier im dauernden Stein verewigt. Neben repräsentativen Szenen und allegorischen Personifikationen von Ländern, Städten, Flüssen, enthalten sie erstaunlich viel Realistisches, Volkskundliches, fast bildebogenartig.

Vom Mittelalter mit seiner strengen Weltverneinung und Typik sollte man nicht viel an Kriegsschilderung erwarten, und doch gibt es ein Denkmal ersten Ranges mit überraschend natürlichem Detail: die Stickerei von Bayeux, die auf einem siebzig Meter langen, etwa fünfzig cm breiten Leinenstreifen Vorgeschichte, Vorbereitung und Durchführung der Eroberung Englands durch die Normannen 1066 schildert. Wie zu allen Zeiten starker Stilisierung ist man für alle Züge spontaner Naturbeobachtung doppelt empfindlich, auch wenn sie sich stark stilistischer Ausdrucksmittel bedient, und an solcher Lebendigkeit geht diese Darstellung weit über die heraldischen Zweikämpfe der ein Vierteljahrtausend jüngeren Manesse-Handschrift hinaus. Die grossartigsten Darstellungen des ritterlichen Krieges im phantastischen Prunk der Wappen, Helmzierden, Harnische sind die Bilder des Paolo Uccello, und die Schlacht an der Milvischen Brücke in den Fresken des Piero della Francesca zu Arezzo. Dann die Pannerträger und Landsknechtsschlachten von Holbein, Urs Graf, Manuel, und die Darstellungen in den schweizerischen Bilderchroniken. Hier ist es die Schlacht an sich, die dargestellt wird, die anonymen Massen prallen aufeinander, sie sind die Hauptsache, nicht nur die Folie für eine fürstliche Hauptfigur. Verstümmelte Tote liegen herum, erhenkte Plünderer baumeln an den Bäumen, reich geschmückte Dirnen begleiten den Harst, man liebt es, die ganze ausladende Welt der Reisläuferei in ihrem jähnen Umschlagen von Hoffart und Elend zu zeigen mit einer seltsamen Mischung von Stolz, zynischem Fatalismus und moralischer Missbilligung. Ohne dies alles, seltsam-objektiv wie eine riesige Masse von Bleisoldaten, hingestellt in eine visionär grossartige Landschaft mit phantastischen Wolkengebildern: die Alexanderschlacht Altdorfers. Dann etwa Jacques Callot; seine misères de la guerre übersetzen die derben, naiven Schweizer ins französisch-Geschliffene, durch die Reformation Vertiefte und darum Grausamere, Bewusstere des 17. Jahrhunderts; sowohl der verzweifelte Hohn, wie der Fatalismus sind bitterer geworden. Tintoretos Kriegsbilder sind grossartige Opern. Man erdolcht sich in schwarzen Harnischen, in goldenen Helmen, zwischen purpurnen Brokatdraperien, man stürzt über die Marmorstufen von Palästen, oder aus brennenden Schiffen voller wutverzerrter Türken und Mohren, und noch der Sterbende weiss, wie er sich am wirkungsvollsten zu benehmen hat. Diplomatisch-sach-

lich und voll tiefer menschlicher Noblesse die „Uebergabe von Breda“ des Velasquez, zwei Feldherren, die ihre fachliche und menschliche Hochachtung vor einander ohne Pose überzeugend zum Ausdruck bringen. Dann die ganze Flut der barocken Schlachtenbilder, von Salvator Rosa bis auf die Kosaken des Landvogts von Greifensee, Salomon Landolt: reich geschmückte Kavaliere auf sich bäumenden, wohlgenährten Rossen, Pistolen abfeuernd, oder, den Degen gesenkt, nach dem Gefolge umblickend.

Noch die napoleonischen Kriege, noch Gérard, Gros, Vernet, dürfen die grosse Geste wagen ohne befürchten zu müssen, lächerlich zu werden. Von da an spielt die Darstellung kriegerischer Ereignisse in der Kunst eine immer geringere Rolle, und was an Kriegsbildern noch entsteht, wird problematisch. Die Darstellungen von Horace Vernet, von der Eroberung Algiers usw. und die Studien Castres zu seinem Panorama vom Uebertritt der Bourbaki-Armee auf Schweizerboden sind wohl die letzten Kriegsbilder, die zugleich als Darstellungen eines bestimmten zeitgenössischen Kriegsereignisses und auch als Kunstwerke ernst zu nehmen sind. Dabei ist es bei Castres mehr das menschlich-humanitäre, also eigentlich zivile Interesse, das trotz den vielen Uniformen vorherrscht, und auch die grossen Kriegsgemälde von Vernet in Versailles haben einen ausgesprochen bürgerlichen Zug und nicht mehr das Pathos der napoleonischen Zeit. Das Interesse an der schönen Malerei, also am Technischen der Darstellung, hält dem Interesse am erzählten Inhalt die Wage, besonders bei Castres, wo das nicht stört, weil die dargestellten Szenen selbst mehr Zustände als Aktionen wiedergeben, und damit der kontemplativen Betrachtung entgegenkommen, die auch die schöne Malerei zu ihrer Würdigung fordert. Wo erregte Aktionen mit den Mitteln einer wesentlich stilllebhaften Differenziertheit der Farbe ausgedrückt werden, wird die Sache zwiespältig — schon Manets „Erschiessung Kaiser Maximilians“ ist ein peinliches Bild. Ein Sujet, allenfalls geeignet für eine Lithographie, wird ohne innere Notwendigkeit mit den gleichen Mitteln behandelt, wie eine Landschaft oder Ballszene, bei der das Zuständliche, die Schönheit der Materie die Hauptrolle spielt und spielen darf. Bei den Festen auf den Bildern von Monticelli zum Beispiel ist dieses Gleichgewicht von Inhalt und Form erreicht, weil der Inhalt nicht selbst besonders „interessant“ sein will, sondern hinter der Malerei zurücktritt. Delacroix kommt für diese Betrachtung darum nicht in Betracht, weil er selbst da, wo er auf Gegenwartsergebnisse Bezug nimmt, wie in „La Grèce expirant sur les ruines de Missolounghi“ von der unmittelbaren Realität abstrahiert.

Was im letzten Krieg von den verschiedenen Kriegsma-

lern aller Länder an Kriegsbildern gemalt wurde, war entweder künstlerisch belanglos, oder, wo gute Maler so etwas versuchten, wirkte das Sujet zufällig, man begriff nicht, warum dieser und jener Maler in der subtilen Manier, in der er sonst friedliche Landschaften und Stilleben malte, nun plötzlich feldgraue Soldaten und Ruinen malte. Es kam nicht einmal soweit, dass man sich über den inneren Widerspruch klar wurde, der darin liegt, dass man das Furchtbare ästhetisiert, dass man den toten Menschen gleich behandelt wie den toten Hasen auf einem altholländischen Küchenstilleben. Man kann natürlich alles verkunstgewerblichen, aber diese Verkunstgewerblichung des Krieges wirkt umso widerwärtiger, je vollommener die technisch-künstlerischen Mittel sind, die darauf verwendet werden — wofür die stilisierte Grausamkeit in den Schriften Ernst Jüngers eine literarische Parallel bildet.

Von Kriegsbildern ist aus dem ersten Weltkrieg vor allem das Schützengrabenbild von Otto Dix haften geblieben: eine grausige Klage und Anklage voll Blut, Verwesung, Stacheldraht und Rost, in der Tonart, die dann von vielen Surrealisten aufgenommen und ins ästhetisch und psychologisch Aparte ausgebaut wurde. Die ethische Haltung bei Dix überzeugte, aber auch da wirkte es seltsam fehl am Ort, dass sie gerade mit den Mitteln einer gepflegten Oelmalerei anlässlich eines Gemäldes für ein Kunstmuseum ausgesprochen wird.

Dem gegenüber bedeutet es eine saubere Entscheidung, dass heute die Kunst schweigt, Künstler und Publikum haben begriffen, dass der moderne Krieg kein Gegenstand künstlerischer Berichterstattung oder Stilisierung sein kann — und auch darin liegt ein Urteil.

*

Welches sind die Gründe dafür, dass der Krieg, dessen Darstellung einen so grossen Raum in der Kunst früherer Zeiten einnimmt, heute als Gegenstand der Kunst nicht mehr in Betracht kommt? Abschliessend darüber wird sich erst aus grösserer zeitlicher Distanz sagen lassen; mit allem Vorbehalt seien im Folgenden einige Gründe zur Diskussion gestellt.

Zunächst ethische Gründe. Durch seine integrale Technisierung ist der moderne Krieg der Wert- und Ehrensphäre entzogen, die in früheren Kriegen das Element war, das vor allem zur künstlerischen Darstellung und zum Aufhängen von Kriegsbildern in Repräsentationsräumen reizte. Der Krieg ist heute ein rein materieller, moralfreier Vorgang geworden, woran die Verwendung moralischer Argumente zu Propaganda-zwecken nichts ändert, denn auch sie werden nicht inhaltlich

ihrem Sinn nach ernst gemeint, sondern als Beeinflussungsmöglichkeiten materiell gehandhabt, wie man Drogen verabreicht. Es gehört zur Technik des modernen Krieges und der modernen Revolutionen, dass die Verantwortlichkeiten bis zur Atomisierung aufgespalten werden; dadurch wird jede Teilhandlung moralisch scheinbar unerheblich, da es auf sie scheinbar nicht entscheidend ankommt — und dann ist das Entscheidende plötzlich vollzogen, ohne dass irgend einer der daran Beteiligten das Bewusstsein hätte, persönlich daran schuld zu sein. Schon aus diesem Grund findet der Krieg keine Resonanz mehr auf dem Gebiet der Kunst, denn künstlerische Darstellung bedeutet in Bezug auf ihr Objekt unter allen Umständen eine ethische Stellungnahme, eine Wert-Setzung und Beurteilung.

Eine technische Komponente ist bereits darin enthalten, dass die moderne Kriegshandlung optisch nicht fassbar ist. Die in Schützenlöchern und Bunkern versteckten Soldaten ergeben nicht nur kein malerisches Schlachtenbild, sondern überhaupt keines. Andererseits ist auch die anonyme Masse kein Gegenstand künstlerischer Gestaltung. Kollektive Geschehnisse sind deshalb stets in Einzelhandlungen aufgelöst, und am Beispiel von Einzelschicksalen vertretungsweise künstlerisch dargestellt, und damit der persönlichen Sympathie oder Antipathie des Betrachters zugänglich gemacht worden. Anonyme Massen der Vergangenheit, „Babylonier“, „Perser“ bleiben ebendeshalb schattenhaft, weil sich niemand darunter ein konkretes menschliches Schicksal vorstellen kann. Für die Vermenschlichung des Anonymen und Kollektiven gibt es zwei Möglichkeiten: die abstraktere der Allegorie und die konkretere der Stellvertretung des Ganzen durch einen charakteristischen Ausschnitt, der dann realistisch dargestellt sein kann, aber trotzdem die Symbolbedeutung dieser Stellvertretung besitzt. Die Allegorie hat zur Voraussetzung, dass ein festes Wertesystem besteht, ein Olymp von anerkannten Göttern, unter die das zu Allegorisierende als neue Göttin aufgenommen, oder in deren Gesellschaft es als gleichberechtigte Bewohnerin des Olymps dargestellt werden kann. Begriffe wie „die Demokratie“, „der Bolschewismus“, „der Materialismus“, „der Idealismus“ usw. enthalten Ansätze zur Allegorisierung, aber zu einer plausiblen, künstlerisch darstellbaren Form haben sie es nicht gebracht, geschweige denn zu einer allgemein anerkannten Typik. Die Figur der Republik in der Jakobinermütze bei Daumier ist die letzte dieser Allegorien, die wirklich Fuss fassen konnte.

Die Stellvertretung des Ganzen durchs Einzelne hat andererseits zur Voraussetzung, dass das Einzelschicksal zum Ganzen noch in einem bestimmten Wichtigkeits-Verhältnis steht, dass es auf die Entscheidung des Ganzen einen, auch in der Dar-

stellung sichtbaren Einfluss ausüben kann. Gerade dies ist im modernen Krieg nicht mehr der Fall, das Verhalten oder der Tod des Einzelnen steht in keinem proportionalen Verhältnis mehr zum Ablauf der Entscheidung im Ganzen. Das individuelle Schicksal ist höchstens nach seiner privaten Seite hin tragisch, nach der Seite des Krieges, des Kollektiven ist es grundsätzlich untragisch, hier ist es zum technischen Verschleiss an Menschen-Material geworden.

Damit scheidet eine ganze Reihe von Motiven aus, die früher als typisch für das Kriegserlebnis empfunden und dargestellt wurden, alle jene menschlichen Begebenheiten aus der Randzone des Krieges, wo dieser in die private Existenz der Beteiligten einbricht. Also der Abschied des Kriegers von Weib und Kind, von der Geliebten, von den alten Eltern, der Auszug des Heeres, die siegreiche Heimkehr des Gatten, Sohnes, Geliebten, das Eintreffen der Todesnachricht, die Trauer der Witwe. Man braucht dabei nicht nur an den sentimental Kitsch der letzten hundert Jahre zu denken: Hektors Abschied von Andromache, seine Bewaffnung im Beisein der greisen Eltern, die Ausfahrt des Amphiaraos gegen Theben sind Themen, die auf vielen griechischen Vasen grossartig und unsentimental dargestellt wurden. Die Darstellung solcher zeitlos-gültiger menschlicher Szenen als Beispiele des Kriegserlebnisses hat aber zur Voraussetzung, dass die private menschliche Existenz, so sehr sie vom Krieg von jeher verletzt worden ist, doch grundsätzlich in ihrer Würde anerkannt und ernstgenommen wird. Gerade dies aber ist im modernen Krieg nicht mehr der Fall. Eine Wechselbeziehung zwischen Krieg und privater Existenz ist nicht mehr möglich, weil der Krieg diese Existenz, wo immer er sie berührt, von vornehmerein und zur Gänze zertritt, ohne auch nur ihren Protest zur Kenntnis zu nehmen. Selbst der Heldentod wird im modernen Krieg zum technischen Betriebsunfall banalisiert, bei dem die ethische Qualität des Beteiligten keine erhebliche Rolle spielt, denn die Chance, bei einem Fliegerbombardement, einem Gasangriff oder einer ähnlichen technischen Kollektiv-Vernichtung umzukommen, ist für den persönlich Tapferen gleich gross wie für den Feigling und für den unbeteiligten Zivilisten. Im Siebzigerkrieg gab es noch Offiziere, die es als ehrenrührige Zumutung empfanden, entsprechend der neuen Taktik im Gefecht niederzuknien oder sich gar auf den Bauch zu legen, sie zogen es aus Ehrengründen vor, das grössere Risiko des Getroffenwerdens auf sich zu nehmen, bis ihnen dies aus Zweckmässigkeitsgründen ausdrücklich verboten wurde. Die heutige Taktik des Eingrabens, der Tarnung, des indirektschiessens wären nach mittelalterlichen Ehrbegriffen als Inbegriff der Feigheit taxiert worden, und schon die Einführung

der Feuerwaffen wurde als solche verspottet. Der Heroismus wird zur Donquichotterie.

Mehr praktischer Natur ist die Unmöglichkeit, die einzelne kriegerische Aktion im Bild so wiederzugeben, dass sie Symbolbedeutung bekommt; denn photographieren kann man natürlich alles. Die einzelnen Aktionen des technischen Krieges sind zu spezialisiert, der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung ist nicht mehr überschaubar und darstellbar, weil zu viele Zwischenglieder eingeschaltet sind. Beim Bogenschützen oder einem, der sein Schwert schwingt, ist schon die Bewegung auf den Feind bezogen, und dadurch verständlich, das Objekt der Handlung kann zugleich mit dem Handelnden sichtbar gemacht werden. Dem gegenüber unterscheidet sich die Bewegung des Kanoniers, der die Kanone ladet, nicht wesentlich von der, mit der der Bäcker einen Laib Brot in den Ofen schiebt oder ein Arbeiter eine Maschine bedient, und der, der den Schuss abzieht, sieht dabei den Gegner nicht, ja er weiss meistens nicht einmal, auf welches Ziel geschossen wird. Ir-gendwelche psychologische Beziehungen zwischen den Gegnern bestehen nicht mehr; Situationen wie die zwischen Achill und Penthesilea sind ausgeschlossen.

*

Die Indirektheit des Arbeitsvorgangs, die Auflösung der unmittelbaren Beziehung zwischen Bemühung und Ergebnis ist nun der Punkt, wo sich die Unmöglichkeit der künstlerischen Darstellung des Krieges mit der modernen Arbeit deckt. — Was den Handwerker alten Stils darstellenswert machte, angefangen von den Monatsarbeiten in den Türgewänden gotischer Kathedralen bis auf Menzels Eisenwalzwerk und Hodlers Schreiner und Schuster, das war die menschliche Totalität des Handwerkers, die Beziehung eines ganzen Menschen zur Welt eines bestimmten Materials mit seinem ganzen technischen Bereich. Diese unmittelbare, reich differenzierte Auseinandersetzung zwischen Mensch und Materie hatte nicht nur das Erzeugnis vermenschlicht, sondern die Materie hatte rückwirkend den Menschen geprägt, indem sie im betreffenden Handwerker bestimmte geistige und körperliche Eigenschaften stärker entwickelte, und dadurch auch äußerlich sein Gesicht, seine Hände, seinen Gang, seine Haltung formte. Der Mann war mit allen seinen Eigenschaften an seinem Handwerk beteiligt, und eben hiedurch wurde er künstlerisch interessant.

Wo heute ein Arbeiter schwielige oder schmutzige Hände bekommt, ist das nicht typisch für die moderne Arbeit, sondern das Zeichen mangelhafter technischer Rationalisierung, der Beweis, dass sein Gewerbe noch halb auf der handwerk-

lichen Stufe stehen geblieben ist. Denn für die moderne Arbeit typisch ist der vollmechanisierte Betrieb, sein Ideal ist der Mann, der mit einem Griff am Schalthebel ungeheure Kräfte in Gang setzt, ohne auch nur zu sehen, wo sie zur Auswirkung kommen. Damit fällt alles Spezifische der direkten Auseinandersetzung mit einem Material fort, rein als Arbeitsvorgang betrachtet ist es genau dasselbe, ob man durch eine Schaltung den Generator eines Kraftwerkes anlässt, oder eine Minenkammer zur Explosion bringt, oder ob einer an einer Maschine Sprengstoff für Granaten abfüllt, oder Gries für den Konsumverein.

Soweit er typisch moderne, das heisst hochspezialisierte Arbeit leistet, ist der Arbeiter kein Mensch, sondern ein Maschinenteil, das heisst weniger als ein Halb- oder Viertelmensch. Das weiss niemand besser als der moderne Arbeiter selbst, und deshalb empfindet dieser im Gegensatz zum alten Handwerker nicht die Arbeit als den Schwerpunkt seiner Existenz, sondern die Freizeit. Dem Handwerker boten die vielfältigen Anforderungen seines Berufes Gelegenheit zum Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit, er hatte sich aus eigener Initiative persönlich mit dem Stoff, und andererseits mit dem Kunden auseinanderzusetzen, für den modernen Arbeiter ist die durch äusserste Spezialisierung monoton gewordene Arbeit lediglich Mittel zur Erwerbung und Finanzierung der Freizeit.

Es liegt uns fern, von hier aus soziale Programme zu entwickeln und mit der Maschinenbegeisterung der Gegenwart zu polemisieren, aber das Gesagte musste angeführt werden, um zu begründen, warum weder der technisierte Krieg, noch die technisierte Arbeit Gegenstände der künstlerischen Darstellung sein können: die Ursache liegt hier nicht auf Seiten der Kunst, sondern auf Seiten des Motivs.

*

Die neue, sich aus der Technisierung der Arbeit zwangsläufig ergebende negative Einschätzung der Arbeit ist auch die Ursache, warum sich der moderne Arbeiter auch dann keine Arbeiter-Bilder aufhängen würde, wenn er dazu das Geld und den Platz hätte. Für den bürgerlichen Intellektuellen hat es den Reiz des Ungewöhnlichen und Modernen, und zugleich ein gewisses Wohltätigkeitspathos, wenn er sein Auto selbst putzt oder als Amateur irgendeine mechanische Arbeit verrichtet, er fühlt sich dadurch gehoben, in seinem Selbstgefühl als moderner Mensch bestätigt — nicht so der wirkliche Arbeiter, für den diese Welt der Technik den Reiz des Ungewöhnlichen verloren hat. Er fühlt vor allem die Degradierung, die darin

liegt, dass er in seiner mechanischen Arbeit nur einen ganz kleinen, speziellen Teil seiner Fähigkeiten zur Wirkung bringen kann, während alle andern Eigenschaften darauf angewiesen sind, irgend eine Aeusserungsmöglichkeit in der Freizeit zu suchen. Nun hat aber niemand Lust, sich gerade in jenen Situationen verewigt zu sehen, in denen er sich degradiert fühlt. Der normal empfindende, nicht von den Perversionen des modernen Dekadentismus angesteckte Mensch erwartet von der Kunst nicht die Entlarvung seiner Abgründe, sondern die Bestätigung seiner positiven Seiten, er fordert die Idealisierung, nicht nur aus Eitelkeit — obwohl diese, und übrigens ganz legitimermassen, meist in dieser Forderung auch enthalten sein wird — sondern um sich nach einem von ihm selbst als massgebend anerkannten Ideal zu orientieren. Diese Forderung ist seit jeher eine der wichtigsten Wurzeln jeder Kunst. Damit, dass man dieses Bedürfnis, in der Kunst gerade das zu finden, was einem im praktischen Leben abgeht, „Romantik“ nennt, ist nichts dagegen gesagt. Der kleine Mann träumt von der grossen Welt, er liest Romane von Krösussen, Grafen, Rittern und verpflichtet die jeweils führende Schicht, ihm ein solches Ideal vor Augen zu führen. Der grosse und höchst unbequeme Apparat des repraesentativen Auftretens ist nur zur Hälfte Mittel und Ausfluss der Macht, zur andern der Tribut an die nicht an der Macht unmittelbar Beteiligten, um den ihre Zustimmung erkauft wird. Und wo, wie heute, eine kulturell führende Schicht kaum mehr vorhanden ist, da schafft sich die Masse eine fiktive Elite, die überhaupt keine andere Raison d'être hat, als das erträumte Leben im grossen Stil zu markieren, wie heute die Welt des Filmstars. Die Angehörigen der Elite umgekehrt träumen vom einfachen Leben — also dem, was ihnen im alltäglichen Dasein abgeht. Am Königshof von Alexandria entsteht die Hirtendichtung, am Hof des Augustus besingt Vergil das Landleben, das übersteigerte Rittertum der Spätgotik schwärmt vom Bauernburschen Franc Gonthier und seinem Mädchen Elaine, und seine kostbaren Tapisserien und die subtilen Miniaturen in juwelengeschmückten Livres d'heures zeigen den Landmann beim Pflügen, Säen, Rebenschneiden. Und der Grossindustrielle der Gegenwart besitzt für sein Weekend einen Bauernhof und eine einsame Jagdhütte im Gebirg.

Es liegt gar kein Grund vor, diese Bemühungen zu ironisieren — sie bedeuten den lebenswichtigen Ausgleich der spezialistischen Einengungen, zu der jede hochentwickelte Kultur ihre Träger zwingt, und der fiktive Charakter dieser Ergänzungen — der den meisten Beteiligten vollkommen klar ist, bildet keinen Einwand dagegen, er liegt vielmehr auf der gleichen Linie lebensfördernder und kulturell wichtiger Fik-

tionen, wie die Fiktion eines kontinuierlichen Fortschrittes in der Richtung auf das irdische Paradies.

Wenn man sich über diese Struktur der Anforderungen im klaren ist, die von Seiten des Publikums an die Kunst gestellt werden, so wird man sich nicht wundern, dass weder der Krieg noch die technische Arbeit als Motiv der Kunst eine Rolle spielen. An Versuchen, die Welt der Technik künstlerisch zu verarbeiten, hat es nicht gefehlt, aber es hat sich herausgestellt, dass eben weder die farbig schillernde Epidermis der impressionistischen Malweise, noch die Sentimentalisierung des Naturalismus, noch die Pathetisierung des Expressionismus den Kern der technischen Welt treffen, nämlich seine begriffliche Durchsichtigkeit. Auf Menzels Eisenwalzwerk wird die Fabrikhalle zum Stilleben, in dem die malerische Dunkelheit, Rauch und Feuer den Ton angeben, und die Arbeiter sind durchaus handwerkliche Typen — den Maler hat jedes malerische Detail, nicht aber die Arbeit als solche interessiert. Frank Brangwyn steigert auf seinen Radierungen technische Baustellen mit ihrem Gegensatz von kolossalen Gerüsten und kleinen Menschen zum Pathos eines Piranesi, was ebenfalls spezifisch unmodern wirkt. Der Versuch einer expressionistischen Sensationierung liegt vor in der Aeropittura der italienischen Futuristen, die an keiner Stelle über eine läppische Sensationshascherei im Plakatstil der Zwanzigerjahre hinausgekommen ist. Eine objektive, allenfalls schematisch vereinfachende Darstellung kommt der Welt der Technik zweifellos am nächsten — damit kommt man aber aus dem Bereich der freien Kunst in den der angewandten Graphik, es sind nicht zufällig Schulwandbilder, wie die von Hans Erni, die ihrem Gegenstand am angemessensten sind —, wie denn überhaupt der Aufschwung der Graphik, die nicht wie die grosse Malerei etwas umfassend-Menschliches darstellen, sondern einen bestimmten, beschränkten Sachverhalt in einer durch künstlerische Mittel praezisierten Tonart des Gefühls objektiv aussprechen will, in dieser ihrer Verwandtschaft zum Technischen ihren Grund hat.

Man wird demnach auf die künstlerische Darstellung des modernen Krieges und der modernen Arbeit vergebens warten. Dagegen werden sich die Künstler immer wieder gedrungen fühlen, ihre Begeisterung über das von ihnen als schön und wertvoll Empfundene auszusprechen, und damit das Verhältnis ihrer Zeit zu den fundamentalen Gegebenheiten festzustellen — zu den religiösen Vorstellungen, zum Mitmenschen, zur Landschaft, zu den Gegenständen. Sie bestimmen dadurch den Standort ihrer Zeit im historischen Koordinatennetz, und indirekt weisen sie auch auf diese Art der Welt der Technik ihren Platz im kulturellen Ganzen an.