

**Zeitschrift:** Schweizer Spiegel  
**Herausgeber:** Guggenbühl und Huber  
**Band:** 24 (1948-1949)  
**Heft:** 3

**Artikel:** Die Abspaltung der Kunst vom realen Leben  
**Autor:** Meyer, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1069295>

### **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:** 16.01.2026

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

# DIE ABSPALTUNG DER KUNST VOM REALEN LEBEN

VON PETER MEYER

Im Laufe des 19. Jh. ist die Kunst als Ganzes zu einem abseitigen Spezialgebiet für Kenner geworden, das eigens aus Bildungsgründen aufgesucht werden will. Allgemeinverständlichkeit gilt seit der Zeit des Symbolismus in Kunstkreisen als Makel.

Diese Abspaltung der Kunst vom öffentlichen Bewußtsein hat die Barbarisierung des allgemeinen Lebensinventars zur Folge: dem Ästhetentum der esoterischen Zirkel «moderner Menschen» und «Avantgarden» steht ein völlig verwahrloster Geschmack des großen Publikums gegenüber.

Es wäre gewiß falsch, den alten Athenern oder den Florentinern der Renaissance im allgemeinen eine besonders große Kunstbegabung zuzuschreiben: die schöpferische Fähigkeit war zu allen Zeiten selten. Aber man interessierte sich in jenen Blütezeiten der Kunst allgemein für die Leistungen der Künstler, weil diese Wesentliches über das zu sagen hatten, was ohnehin im Mittelpunkt des menschlichen, religiösen und staatlichen Lebens stand. Die

Kunst war nicht «art pour l'art», sondern sie bot den reinsten Ausdruck für die außerhalb ihres Faches stehenden Lebensinteressen. Diese Beschäftigung mit Kunstwerken aus außerkünstlerischen Gründen mag dann sekundär viele zu eigentlichem Kunstverständnis erzogen haben. Niemand dachte in schöpferischen Zeiten daran, etwas «für die Kunst» oder «für die Künstler zu tun». Es dürfte, im ganzen gesehen, ein vergebliches Bemühen sein, durch Publikationen, Vorträge, Führungen usw. ausgerechnet von der intern-fachlichen, also der exklusivsten Seite her Interesse für «die Kunst» bei einem Publikum wecken zu wollen, das heute sowenig wie früher Anlaß hat, sich für Kunstwerke zu interessieren, die ihm nichts für seine Lebensbedürfnisse bieten. Solche Propaganda wäre wohl auch bei den Athenern und Florentinern vergeblich gewesen.

Als Träger der modernen Kunstspezialismen und der Architektur des technischen Stils erscheint immer die gleiche Gruppe entwurzelter bürgerlicher Intellektueller. Im Bewußtsein ihrer Isolierung und ihres Ge-

gensatzes zu ihren bürgerlichen Ursprüngen suchte die expressionistische, abstrakte und surrealistische Kunst sich dem revolutionären Proletariat anzuschließen, ohne dort auf besonderes Verständnis zu stoßen. Weder die Massen noch die geistigen Führer des technischen Materialismus, die Ingenieure, Physiker, Gewerkschafts- und Parteiführer fühlten sich kollektiv von den genannten Kunstrichtungen angesprochen. Die russische offizielle Kunstpflege identifiziert sich konsequenterweise mit dem Geschmack der Massen und fordert dementsprechend eine unproblematische, positiv-realistische Verherrlichung der staatlichen Einrichtungen. Die Kulturpropaganda des Dritten Reiches stand auf dem gleichen Standpunkt, während das faschistische Regime in Italien betont moderne Richtungen pflegte, um seinen Untertanen das Gefühl zu suggerieren, als Avantgarde an der Spitze Europas zu marschieren.

#### **Die gesellschaftliche Stellung der Kunst im technischen Zeitalter**

Als eine die Kunst bestimmende Kraft spielt die Religion im 20. Jh. keine Rolle mehr. Aber auch die weltlichen Instanzen, die seit dem 16. Jh. die Kunst in Dienst und Pflege genommen hatten, sind erloschen. Wo es noch Fürstenhöfe gibt, sind sie nicht mehr die Zentren der Modernität, wie noch im 18. Jh., sondern ein konservatives Element. Mit der Französischen Revolution hatte die Gesellschaft ihre Struktur verloren, und damit war der Kunst ihr sozialer Rahmen und ihre gesellschaftsbildende Funktion entzogen, ohne daß eine neue auf weitere Sicht stilbildende Potenz an ihre Stelle getreten wäre. Denn die Technik, das Hauptanliegen der neuen Zeit, hat keine andere Beziehung zur Kunst als die des Gegensatzes. Die Folgen werden freilich erst im spätern 19. Jh. deutlich, da gesellschaftliche Konventionen den Untergang ihrer Grundlagen um mehrere Generationen überdauern können.

Zwischen Ancien régime und technischem Zeitalter konnte die Malerei eine

Zeitlang dem revolutionären Bürgertum als Ausdruck dienen, solange dieses um seine Geltung zu kämpfen hatte oder das Hochgefühl seines Sieges genoß. Der «Schwur der Horatier» von David war ein Fanal der Revolution, später sind die Gemälde und Karikaturen von Daumier, das Barrikadenbild von Delacroix glanzvolle Beispiele von bürgerlichem Pathos, während die Porträts von Ingres, die Interieurs von Degas, Vuillard, Bonnard und andern Franzosen, die biedermeierlichen Interieurs und Bildnisse von Kersting, Runge, Richter, Wasmann u. a. Wert und Würde des bürgerlichen Alltags ehren und bestätigen.

Diese Übereinstimmung zwischen dem Künstler und seiner Umwelt wird immer seltener; es gibt keine gesellschaftlichen Bedürfnisse, die nach künstlerischer Formung rufen; das Kunstwerk wird zum Luxusgegenstand. Im besten Fall stammt es aus dem privaten Äußerungsbedürfnis seines Erzeugers, und es vertritt nichts anderes als dieses, so daß nun durch Ausstellungen, Publikationen, Vorträge, Führungen künstlich dafür Interesse geweckt werden muß.

Mangels einer andern Basis ist die Kunst in den letzten fünfzig Jahren in zunehmendem Maß eine Angelegenheit der Museen und des Kunsthandels geworden, vom Staat gefördert aus einem etwas vagen traditionellen Prestigebedürfnis, außer wo sie sich unmittelbar zu politischen Propagandazwecken gebrauchen ließ.

Ein frei spielendes Verhältnis zwischen Bedürfnis und Produktion besteht auf dem Gebiet der Kunst heute nur noch im Sektor der angewandten Künste, besonders der Gebrauchsgraphik. Die freie künstlerische Produktion ist auf die künstliche Organisation des Verkaufs angewiesen. Der Kunsthandel ist deshalb zum hauptsächlichen Träger des Kunstbetriebes geworden. Berühmte Künstler werden etwa verpflichtet, ihre gesamte Produktion einem bestimmten Händler zu überlassen, der im beiderseitigen Interesse durch Ausstellungen, Vorträge, Veröffentlichungen für die nötige Publizität sorgt. Große Kunsthänd-

ler pflegen sich einen eigenen Verlag anzugliedern zur Herausgabe einer Hauszeitschrift, von Tafelwerken, Künstlerbiographien und -romanen, die in wissenschaftlicher und belletristischer Form das Interesse an der Kunst im allgemeinen und an den speziell zu propagierenden Künstlern im besondern zu wecken haben.

### **Die Stellung des Künstlers seit dem 19. Jahrhundert**

Zu allen Zeiten hängt die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft von der Bedeutung ab, die man der Kunst im Rahmen des kulturellen Ganzen beimißt. Die Monarchie des Barock ist nicht ohne Prunkentfaltung denkbar, die Kunst war staatswichtig, und so legitimiert, mochte es dann auch Verzweigungen ins Private geben. Der Künstler war ein großer Herr in der Nähe des Thrones — der Umgang mit Künstlern war für den Fürsten selbstverständlich und unumgänglich. Das erzog die Inhaber der Macht zu Kunstverständnis und die Künstler zu Verantwortungsbewußtsein. Der Künstler wußte sich vom öffentlichen Interesse getragen, er fand darin Resonanz, er war der Fachmann, der kraft seiner besonderen Begabung und Schulung öffentliche Anliegen aussprechen konnte, die jedermann angingen.

Im Laufe des 19. Jh. ist der Künstler immer weniger Wortführer seiner Zeitgenossen, er wird in einem zugespitzten Sinn «Artist», ein Außenstehender, von dem das Publikum immer neue Überraschungen erwartet. Die persönliche Handschrift des Künstlers, sein unverwechselbares Temperament machte zu allen Zeiten einen Hauptreiz des Kunstwerks aus — aber doch nur im Kreis der Kenner. Die Handschrift färbte erst in letzter Linie ein Kunstwerk, das durch seinen objektiven

Gehalt auch für Betrachter verständlich und wertvoll war, die keine Kunstkenner waren. Im 19. Jh. schwindet jede allgemeinverbindliche Substanz, der Persönlichkeitsgehalt bleibt allein übrig — wie wenn man bei einem Schriftstück nur noch nach seinem graphologischen Ausdruck fragen wollte, nicht mehr nach seinem Inhalt.

Die Gegensatzstellung des Künstlers zu einem kunst-unverständigen Publikum wird im 19. Jh. zur Norm — von der echten Tragik bis zur Pose des Unverstandensein-Wollens.

In einer bis aufs äußerste geregelten materialistischen Welt wird der Künstler wieder ein «Fahrender» — er vertritt das romantische Element des Irrationalen, das Gegenbild zur technischen Modernität. Daher die Beliebtheit von Künstlerromanen, die ihren Helden dämonisieren und sentimentalisieren. Der Künstler — früher eingebaut in die Wirklichkeit des Alltagslebens — wird aus der Realität idealisierend abgeschoben in einen Olymp von fragwürdiger Solidität. Oder der Künstler glitt ins Proletarische ab, wobei er gern aus der Not eine Tugend machte und den interessanten Kraftproleten spielte. Hieraus ergab sich eine gesteigerte Anfälligkeit für revolutionäre Ideologien von selbst — doch ließ die revolutionäre Wirklichkeit den Künstler nur so lange in ihrem Namen agieren, als dies zur Zersetzung der bürgerlichen Gesellschaft beitragen konnte, um ihn abzuschütteln, sobald man den naiven Positivismus in den eigenen Reihen bedroht glaubte. Die Entwicklung in Rußland zeigte auch dies mit vorbildlicher Konsequenz.

*Aus dem zweiten Band der soeben im Schweizer Spiegel-Verlag erschienenen «Europäischen Kunstgeschichte» des Verfassers.*