

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 34 (1947)  
**Heft:** 2  
  
**Artikel:** Staatliche Kunstpflege  
**Autor:** Oeri, Georgine  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-26969>

### **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:** 14.01.2026

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

und apokalyptisch zugleich, an jeder einzelnen Stelle, die man ins Auge fassen kann, beinahe amorph, im Gesamtzusammenhang vollkommen richtig, im Einzelnen und im Ganzen ein Gleichnis der Vieldeutigkeit, der Unaussprechlichkeit des Lebens selber, der Welt der sichtbaren Erscheinung gegenüber resigniert, dem Leben selber gegenüber, von dem jene nur einen geringen Teil ausmacht, von einer unerbittlichen Verantwortlichkeit. Scheinbares Versagen und letzte künstlerische Vollendung verbinden sich auch im Handwerk. Alles scheint mit breiten Pinseln gemalt, welche die Farbflächen und Farbflecken konturlos auftragen; an manchen Stellen ist die farbige Materie überhaupt nicht mehr mit Pinseln gestrichen, sondern mit dem Handballen oder mit den Fingern zerrieben und gewischt. Mit der kostbarsten Materie geht der greise Maler nun wie mit einem billigen Farbteig um.

Der Betrachter, der sich zuerst vor dem «Jacopo Strada» aufhält, der sich von diesem her der großen Komposition «Nympe und Schäfer» zuwendet und hierauf vor dem Bilde «Tarquinius und Lukrezia» verweilt, hat auf diesem Wege eine große seelische Entfaltung, geistige und künstlerische Entwicklung mitgemacht. Sie wirkt sich ebenso sehr wie in der Gesamtkomposition in der Bewegung der einzelnen Figuren, in der Durchbildung der Gesichter, in der Bildräumlichkeit, in der farbigen Gestaltung aus. Dieser Vorgang vollzieht sich mit der Unabwendbarkeit und Unaufschiebbarkeit eines Naturgesetzes. Die Gliederung wird von Bild zu Bild schlichter und größer, die Bewegung der Figuren wird einfacher und mächtiger, die Bildräumlichkeit verliert mehr und mehr jede sichtbare und äußerlich faßbare Struktur; und was die Durchbildung der einzelnen Gesichter anbetrifft: Das Gesicht des Jacopo Strada ist physiognomisch in einem großen Ausmaß deutbar; die Gesichter der Nympe und des Schäfers sind bedeutend vereinfacht und typisiert, Gesichter, vor denen man nicht

zufällig an antike Vorbilder erinnert hat; die Gesichter des Tarquinius und der Lukrezia sind so aufgelöst, daß bestimmte Züge, die sich physiognomisch deuten ließen, darin kaum mehr zu erkennen sind. Am stärksten aber prägt sich die Entwicklung in der Farbengebung aus. Von Bild zu Bild nimmt die Farbe an Dichtigkeit, Beseelung, Strahlungskraft zu; im selben Ausmaß saugt sie alle andern Elemente der Gestaltung in sich auf. Die Farbe des Jacopo Strada ist der Ausdruck einer großen künstlerischen Freiheit, im ganzen wirkt sie aber doch gesichert, erlaubt sie, trotz ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit von jeder andern gleichzeitigen Farbengebung, die wir zu Beginn dargelegt haben, doch eine vergleichende Betrachtung mit dieser. In den Jahren, die zwischen dem «Jacopo Strada» und der Komposition «Nympe und Schäfer» liegen, vollzieht sich die letzte und größte Wandlung. Jetzt sieht und gestaltet Tizian nicht mehr Farben aus der Welt der sichtbaren Erscheinung, jetzt sieht er die Welt überhaupt farbig: sieht er eine Welt von Farben, aus der heraus sich die Welt der sichtbaren Erscheinung als farbige Welt erst verfestigt; und dieser Grundfarbe und Grundfarbigkeit gibt er alle Eigenschaften und Wirkungsmöglichkeiten, die auch er oft auf die Menschen und Gegenstände innerhalb der Welt der sichtbaren Erscheinung verteilt hat. Im Bild «Tarquinius und Lukrezia» tut er dann einen letzten Schritt. Wenn man von diesem aus auf die Komposition «Nympe und Schäfer» zurückblickt, wirkt das frühere Bild immer noch, wenn auch in einem geringen Ausmaß, überlieferungsgebunden. «Tarquinius und Lukrezia» aber ist ein einziger hymnischer Farben- gesang. Alles, was Tizian bewegt, geht in die Farbe ein, wie er mit ihr auch alles sagen kann. Das Leben erscheint als ein Traum, der Traum verwandelt sich in das Leben, der Augenblick wird Erinnerung, und wie aus dem greisen Maler selber der Tod herauswächst, wächst ihm aus seiner farbigen Materie nun überall das Leben entgegen.

## ***Staatliche Kunstpflege***

Von Georgine Oeri

Man kann heute Fragen der bildenden Kunst anpacken, wo man will, man wird immer wieder auf eine Grundfrage stoßen und sich mit ihr auseinanderzusetzen haben: die Grundfrage nach dem Wesen künstlerischer Äußerung und nach deren Zusammenhang mit unserer äußerst unzusammenhängenden Zeit. Es stellt sich im praktischen Bereich immer wieder die Frage nach dem reziproken Verhältnis von Kunst und Auftraggeber.

Es hat den Anschein, und er wird auch durch soziologische Theoreme gestützt, daß dieses Verhältnis allein durch die jeweilige gesellschaftliche Struktur bestimmt ist. Ohne Zweifel steht es zwar in Beziehung zu ihr; aber beide sind Ausdruck einer übergeordneten geistigen Situation, die sich in beiden Bereichen ihre Äußerungsformen bildet. Es hieße Ursache mit Wirkung verwechseln, wollte man geistige Realitäten als

bloße Funktion der gesellschaftlichen verstehen. Nicht die geistigen Werte sind auswechselbar, sondern ihre kulturellen Träger, die sie immer wieder anders fassen, in schöpferischen Äußerungen neu aussprechen, die wir Kunst nennen.

Die zeitgenössische geistige Situation läßt sich, auf einfachsten Nenner gebracht, dahin kennzeichnen, daß die Kulturskepsis und -verzweiflung der bisher herrschenden Bildungsschicht der noch unerfahrenen Kulturwilligkeit breitesten Schichten weicht. Daraus ergibt sich ein Zwischenzustand der Unsicherheit und des Tastens nach Orientierung, in dem sich kaum schon allgemeine Zielstrebigkeiten zu künstlerischem Auftrag verdichten. Dieser setzt nicht nur bestimmte, allgemeinverbindliche Inhalte voraus, sondern auch die Fähigkeit der Künste, sie in einer Formung zu bewältigen, die Fähigkeit des Auftraggebers, ihre Gestaltung in der künstlerischen Form zu verstehen.

•

Das Verhältnis des Einzelnen zu Dingen der Kunst ist heute selten etwas Selbstverständliches und Spontanes. Es geht von einer Art überlegter Kulturbeflissenheit aus, die zum guten Ton gehört und etwa mit dem alles offen lassenden Begriff des «Sinns für das Höhere» umschrieben wird. Es wäre falsch, diesen Sinn für das Höhere zu bagatellisieren. Er ist eine der stärksten Kräfte im Menschen, gerade auch dort, wo er sich an unklare Vorstellungen heftet. Umso dringender stellt sich die Aufgabe, ihn dem Bereich der Halbbildung zu entreißen, in dem sich kein spontanes Verhältnis mehr zur Kunst abklären kann. Unsere allgemeine Überschätzung des Wissens (des bloß angehäuften, geistig nicht angeeigneten Wissens) hat dem unerfahren aber ehrlich Interessierten die Unbefangenheit genommen, sich unbekümmert dem Gefallen an dem zu überlassen, was er für Kunst hält, selbst wenn es Kunst nicht sein sollte. So tut man denn «etwas für die Kunst», nicht aus Bedürfnis nach lebendigem Umgang mit ihr, sondern weil sich das so gehört, und ist damit wahl- und unterscheidungslos immer noch kunstfördernder als andere, die diese Verpflichtung nicht spüren. Häufig genug nimmt das Kunstinteresse des Einzelnen rein charitativen Charakter an. Während der vergangenen Grenzdienstzeit wurde einem Maler von Kameraden immer wieder versichert, sie hätten auch schon einen Künstler unterstützt. Sie sagten nicht: Ich kaufte mir ein Bild zu meiner Herzensfreude, sondern: Ich unterstützte einen Künstler. Und «ein Künstler» war dabei unbesehen irgendeiner, der malte und Geld brauchte.

Die Diensterfahrungen dieses Malers sind nicht zufällig. Sie spiegeln die Situation des einzelnen Auftraggebers in einer typischen Brechung; nicht nur in Beziehung zur bildenden Kunst, sondern zum Bildungsproblem überhaupt. Es wird darin eine enorme und sehr verantwortungsvolle Erziehungsaufgabe sichtbar, die erst heute in ihrem Ausmaß erkennbar wird und die vorhandenen kulturellen Kräfte an sich zieht.

Die «Situation» besteht nicht erst seit heute. Oft geschildert und oft beklagt weist sie auf die eigentliche innere Ursache hin, die in dem Augenblick zu dem geführt hat, was wir unter dem Begriff der staatlichen Kunstpflege zusammenfassen, in dem zur inneren Notlage für die Kunst die äußere Notlage für die Künstler kam: zu Ende des ersten Weltkriegs. Allerdings, selbst wenn man darauf hinweisen kann, daß der staatliche Auftraggeber den privaten ersetzte, weil diesem die finanziellen Mittel verloren gingen, zum mindesten für den öffentlichen Auftrag, so stand dahinter doch die weiterreichende geistige Ursache einer allgemeinen Kunstentfremdung, und ein anonymer Auftraggeber vertrat eine künstlerischen Dingen gegenüber anonym gewordene Masse. Denn die rein ökonomische Möglichkeit, sich ein Kunstwerk zu erwerben, ist auch heute im privaten Bereich noch häufiger gegeben, als man verallgemeinernd anzunehmen geneigt ist. Beziehungslosigkeit und Ratlosigkeit gegenüber den Dingen der Kunst haben starken Anteil am Sinken der Kaufkraft. Wenn heute von manchen Leuten über die Einmischung des Staates in den kulturellen Bereich geklagt wird, so sind es meist solche, die zu dieser Kunstentfremdung beigetragen und die staatliche Einmischung mit herbeigeführt haben. Es gibt keine objektiven, überindividuellen Tatbestände, die sich nicht aus einzelnen Verantwortungen zusammensetzen. Die Auseinandersetzung mit staatlichen Kulturinstitutionen nötigt immer wieder dazu, sich zu vergegenwärtigen, daß sie nicht nur aus unserem Gelde existieren und arbeiten, sondern daß sie in einem viel weitergehenden Maße uns selber repräsentieren. Ihre Verantwortlichkeit enthält die des Einzelnen.

•

Es ist ganz eindeutig der Verzweiflungsschrei nach einer fruchtbaren Wiederherstellung dieser Beziehung gegenseitiger Verantwortlichkeit gewesen, und zwar ein Verzweiflungsschrei von seiten der Künstlerschaft, der unmittelbar zu Ende des ersten Weltkriegs (1919) den Staatlichen Kunstkredit in Basel als die erste Institution seiner Art in der Schweiz entstehen ließ\*. Die Eingabe der Basler Sektion der GSMBa im Mai 1919 an den Basler Großen Rat, in der sie um einen jährlichen Kredit für künstlerische Aufträge einkam, datiert den beispielhaften Ausbruch der Künstlerschaft aus der Isolation in die Öffentlichkeit, ins konfrontierende Gespräch mit der Größe, die heute am umfassendsten für eine menschliche Gemeinschaft steht. Künstlerischer Auftrag bedeutete damals nur eines: öffentliche Aufgabe für öffentlichen Platz. Die Künstlerschaft wollte damit einbezogen sein in die Gemeinschaft, zum mindesten in das Gemeinwesen.

\* Wenn im Folgenden immer wieder auf das Beispiel der baslerischen staatlichen Kunstpflege hingewiesen wird, so geschieht es, um grundsätzliche Überlegungen durch einen praktischen Fall zu stützen, der nun seit über einem Vierteljahrhundert Erfahrungsmaterial für die Fragen staatlicher Kunstpflege liefert.

So wie sich die Entwicklung heute überblicken läßt, kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß das, was zunächst vielleicht als zeitlich begrenzte «Notstandsaktion» ins Leben gerufen worden war, eine ständige Einrichtung geworden ist. Nicht nur im kantonalen, auch im eidgenössischen Bereich ist inzwischen die staatliche Kunstpflege für die kulturelle Struktur so weitgehend mitbestimmend geworden, daß sie aufzuheben gar nicht mehr denkbar wäre, ohne eben diese kulturelle Struktur empfindlich zu stören. Es kann auch gar kein Zweifel darüber bestehen, daß die Grundfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Auftraggeber ganz allgemein für unsere Zeit ein für alle Male innerhalb des Kraftfeldes Kunst und Staat sich stellt und lösen muß. Innerhalb dieses Kraftfeldes stellen sich heute praktisch die Fragen unmittelbarer Berührung mit dem zeitgenössischen künstlerischen Schaffen, des Kunstverständnisses, die Fragen nach dem, was ein Künstler will und soll. Innerhalb desselben liegen die Möglichkeiten, die Entfremdung zwischen «Kunst» und «Leben» zu überwinden.

Das angeführte baslerische Beispiel war wohl in der Art der Lösung, aber nicht im grundsätzlichen Geschehnis ein Sonderfall. Der verzweifelte Ausbruch aus der echolosen Isolation entsprach einer gesamteuropäischen Situation. Der großartige Versuch des Bauhauses Dessau dokumentiert dieselbe Anstrengung, einesteils die praktischen Lebenserfordernisse in den Bereich künstlerischer Gestaltung zu ziehen, sie andernteils künstlerisch gestaltend zu durchdringen. Sehnsucht und Hoffnung waren gleich groß, daß es jetzt und hier gelinge, eine neue Lebenseinheit zu verwirklichen. Es war eine zutrauensvolle Zeit der Pionierarbeit, und die Träger der großen künstlerischen Bewegungen fühlten sich mit Recht als Pioniere. Die Künstlergemeinschaft, die die Gemeinschaft mit dem Leben sucht, war eine bewegende und programmatische Erscheinung der Zeit. Die Künstler «organisierten» sich.

Der gewissermaßen zunächst rein «technische» oder «organisatorische» Ausbruch wäre auch in Basel nicht möglich gewesen, hätte er nicht der inneren Stoßkraft der künstlerischen Kräfte entsprochen. In den ersten Jahren des staatlichen Kunstkredits ging es dementsprechend wirklich vor allem um die Kunst und um ihren Platz in der Gemeinschaft. Die Diskussion um Fragen der Gestaltung und ihrer Auswirkung ganz allgemein wurden mit einer Heftigkeit geführt, die durch die nunmehr öffentliche Aufmerksamkeit und Kontrolle angefeuert wurde. Der Versuch mit der öffentlichen Hand wirkte sich zunächst nur positiv aus, hatte einen Aufschwung der künstlerischen Produktivität zur Folge. Über Echolosigkeit brauchte man nicht mehr zu klagen, auch wenn das Echo weniger verständnisvoll als voller Widerspruch war. So bemüht die Diskussionen im städtischen Parlament oft sein mochten, die alljährlich die Wiedergewährung des Kredits in Frage stellten, die begonnene Arbeit gefährdeten, – sie appellierten an die Leistungskraft und steigerten sie. Im Prinzip

gelang es dem immer wieder geretteten Kunstkredit, den jungen, noch nicht abgestempelten, versuchenden künstlerischen Impulsen offen zu sein, weil er von ihnen getragen und in seiner Existenz bestätigt wurde. In den künstlerischen Kräften selber, die von Anfang an in der kreditvergebenden staatlichen Kommission vertreten waren, lag es mitbegründet, daß die an den Staat delegierten Kompetenzen nicht im Sinne einer Staatskunst oder einer staatlichen Lenkung der Kunst mißbraucht wurden, nachdem diese Gefahr jeder staatlichen Institution wesensmäßig eingeboren ist. Gerade auf Grund der drastischen Exempel der Weltgeschichte ist diese Gefahr heute eher größer, ja es ist stellenweise sogar unvermeidlich geworden, daß die Ordnungen von Kunst und Politik auf dem Felde der Gesinnungsdokumentation durcheinander geraten und sich unauflöslich verfilzen; daß die Fragen künstlerischer Auseinandersetzung sich politisch deformieren, in den Bereich des Parteigezänks und der Interessenpolitik abrutschen, keineswegs nur auf Seiten des Staates, sondern auch auf Seiten der Künstlerschaft.

Denn es liegt nun einmal eine lästige, aber unleugbare Gesetzmäßigkeit darin, daß die sachlich erfüllte Diskussion um Fragen der künstlerischen Gestaltung umso eher von Erwägungen des persönlichen Prestiges, der persönlichen Geltung und der Interessenklüngel verdrängt wird, je mehr die Gefahr besteht, daß die künstlerische Substanz schwindet, die Summe künstlerischer Potenzen sich verringert.

Es ist wiederum eine allgemein europäische Erscheinung, daß die Originalität und schöpferische Kraft im Bereich der Kunst unter dem Druck der allgemeinen gewaltigen Erschütterungen der letzten fünfzehn Jahre abgenommen haben. Unter den kreativen Stößen des Zeitwindes hatten sich die Segel des staatlichen Kunstkredits günstig und gewissermaßen von selbst gebläht, auch wenn es Enttäuschungen und Rückschläge gab. Seit einigen Jahren treibt die Entwicklung einem kritischen Tiefpunkt zu, wo sich nicht mehr das Lebensbedürfnis vorhandener Stoßkräfte gleichsam selber regelt. Die Verhältnisse verlangen nach bewußter Fassung und ordnenden Richtlinien. Das künstlerische Angebot nahm an Quantität immer mehr zu, an Qualität immer mehr ab. So steigen die Gefahren gewohnheitsmäßigen Leerlaufs, der Abnützung ursprünglich lebendiger Impulse, der Resignation, des sich Bescheidens mit weniger hohen Maßstäben, des Vorliebnehmens mit Kommiserationserwägungen. Insoweit war die ständige Bedrohung der baslerischen Institution durch das alljährliche Feilschen um den zu erneuernden Kredit eine gesunde Schule. Die Tatsache, daß heute der Kunstkredit in seiner grundsätzlichen Existenz eine akzeptierte Sache von unleugbarer Notwendigkeit ist, birgt ohne Zweifel die Gefahr in sich, daß einesteils die Kunstkreditkommission ihre Mittel austeilt, weil sie nun eben einmal zur Verfügung stehen, und daß andernteils die Künstlerschaft sich auf der Sicherheit dieser Subsidien ausruht, die, grob ausgedrückt, zur Verteil-

lung gelangen, was auch immer sie leistet oder an Leistung schuldig bleibt.

Man kann indessen nicht so einfachen Prozeß machen, wie es zunächst scheint, indem man bei unbefriedigenden Ergebnissen aus allgemeinen Wettbewerben und direkten Aufträgen die Verteilung der Mittel sistiert. Ein wesentlicher Sinn einer Institution wie des staatlichen Kunstcredits liegt in ihrer Beständigkeit. In ihr hat sich ein gewisses Zutrauen in die schöpferischen Kräfte und ihre Erneuerungsfähigkeit zu bewähren, ein Zutrauen, das der Künstlerschaft auch in weniger glanzvollen Zeiten die Treue hält, in der Erkenntnis, daß man Begabungen nicht dekretieren, sondern nur vorhandene Begabungen stützen kann. Für diese Begabungen heißt es mit Beständigkeit bereit zu sein. Der Kampf gegen die Einebnung der Maßstäbe kann nicht mit dem Entzug jeglicher Hilfe, sondern mit konstruktiver, unterscheidungsfähiger Hilfe geführt werden.

Das Kardinalproblem ist das Problem der Qualität. Es ist *das* Problem, das schwierigste jeglicher und schon gar staatlicher Kunstpflege. Es stellt sich der staatlichen Kunstkreditkommission in Basel genau so wie der eidgenössischen Kunstkommission und den Kommissionen der eidgenössischen Stiftungen. Sie werden von außen her nicht gerne daran erinnert. Man kann das künstlerische Leben wohl pflegen, gerade so, daß es nicht verendet, ohne damit auch die Kunst, respektive die wirklichen Talente zu fördern.

Ist es nun schon auf kantonalem Boden schwierig, die staatlichen Mittel den durch Eigenheit profilierten Begabungen zukommen zu lassen, besteht auf dem eidgenössischen erst recht die Gefahr, daß sich konstruktive Absichten und Vorschläge an regionalen Erwägungen totlaufen. Es liegt nun zwar im Wesen staatlicher Kunstpflege, und es bezeichnet sogar einen Teil ihrer Aufgabe, daß sie sich nach keiner Seite hin exponieren kann und soll. Sie soll sich weder künstlerisch, noch politisch, noch konfessionell einer Richtung verschreiben. Sie soll ihre Gnaden ebenmäßig verteilen. «Die Sonne scheint für alle Leut'», auch die Staatssonne. Es erscheint praktisch fast nicht durchführbar, die zur Verfügung stehenden Mittel auf *eine* Begabung zu häufen, vorausgesetzt natürlich, daß sie da ist. Und doch müßte es gewagt werden, wenn auch die Verantwortung, die Exponierung, der Mut des Bekenntnisses zu einer Sache ungleich größer sind. Denn je bedeutender ein Künstler ist, umso ausgesprochener ist er. Es ist uns indessen tief eingewurzelt, daß es eine lebenslängliche Blamage sei, sich einmal kräftig zu irren. Ein wenig irren jedesmal ist menschlich. Aber sich einmal von Herzen irren, ist weder einer Kommission noch einem Künstler erlaubt, und beide werden um die Möglichkeit von Versuchen und Wagnissen gebracht, in denen ein wesentlicher Teil alles Neuen geleistet wird. Der breite und sichere Weg des Mittelmaßes drängt sich also auf. Ein eminent helvetischer Weg!

Es wäre nun selbstverständlich falsch, die Bedeutung und Berechtigung des Mittelmaßes, positiver ausgedrückt, des Durchschnitts zu verkennen. Es gibt keine überdurchschnittliche Leistung, sie ist ganz einfach nicht möglich, ohne die Arbeit und die in ihren Maßen ebenso große Bemühung der kleinen und mittleren Begabungen. Eine fundierte Basis ist unerläßliche Voraussetzung für jede Spitze. Diese Basis zu pflegen ist sicher eine grundlegende, wenn auch wenig hervorstechende Kulturleistung. Es darf aber nicht dazu kommen, zu was es in unserem Lande vor allem auf eidgenössischem Boden immer wieder kommt, daß der Durchschnitt die nicht gewöhnlichen Begabungen erdrückt oder zur Landesflucht zwingt. Arbeitskollektive, wie es Kommissionen sind, tragen in sich schon die Neigung zur Unbeweglichkeit, zur verschwommenen Kompetenz und Verantwortlichkeit. Diese Tendenz wird noch unterstützt dadurch, daß man unter dem Vorwand demokratischen Vorgehens die denkbar ungerechteste Gerechtigkeit übt. Ein Künstler, der im einen Jahr von einer eidgenössischen oder eidgenössisch kontrollierten Institution berücksichtigt wurde, wird es im nächsten Jahr unter keinen Umständen mehr, selbst wenn dadurch der vorjährige Beitrag illusorisch wird. Denn nicht nur ist es auf Jahre hinaus der einzige Zuschuß gewesen, er ist auch so verschwindend klein (unseres Wissens zwei- bis fünftausend Franken), daß er keinesfalls lebensverändernd wirken, daß der Betreffende vielleicht gerade seine Schulden zahlen, vielleicht einiges Material anschaffen, sich keinerlei Atempause verschaffen kann. Die Atempause ist etwas, wofür in unserem Lande so gut wie kein Verständnis vorhanden ist. Da es sie gewissermaßen nicht gibt, kann man nicht unterscheiden zwischen produktiver und unproduktiver Untätigkeit. In jedem Fall ist sie etwas Anrüchiges und auf jeden Fall zu Mißgönnendes, obschon erwiesen ist, daß sie für jegliche geistige Lebendigkeit unerläßlich ist. Immerhin, die Kunst verhungert nicht bei diesem Verteilungsverfahren der ungerechten Gerechtigkeit, des bequemen Kompromisses. Es läßt sich friedlich dabei leben. Man schafft sich viel Unruhe vom Hals, noch ehe sie überhaupt da ist. Manche unnötige Unruhe auch, gewiß, aber eben auch dringend nötige. Denn die fragende Beunruhigung um unser Woher und Wohin gehört nun einmal zu den schöpferischen Kräften. So drängt sich der Eindruck auf, daß in unserem Lande die originalen Talente gefürchtet werden, denn unbequem sind sie, auch in ihrer geistigen Auswirkung; daß mit System die Inferiorität gestärkt wird in der richtigen Erkenntnis, daß viele Hunde des Hasen Tod sind.

Unterstützt wird diese Tendenz noch durch eine allgemeine Prädisposition. Einesteils hat man bei uns zu viel Respekt vor dem Künstler, andernteils zu wenig. Einesteils billigt man einer überdurchschnittlichen Begabung nicht zu, daß sie mehr koste als eine andere, umsomehr als man nicht gerne wagt, wo man nicht sicher ist, daß der Einsatz in irgendeiner Form wieder herauskommt, und als man nicht weiß, wie weit Ungebändigkeit und Eigenwilligkeit einer solchen Begabung zulässig ist.



Andererseits erstirbt man in Ehrfurcht vor irgendeinem Pinsler, nur weil er eben pinselt und weil man im Grunde gar nicht mehr recht weiß, was ein Künstler ist, ihn aber als etwas Besonderes respektieren möchte. Ein Künstler ist ein Mensch. Man kann mit ihm reden und umgehen wie mit einem Menschen. Und ein Künstler ist ein Handwerker oder sollte es zum mindesten sein, und es ist ein Mangel, daß ihm unsere unhandwerkliche Zeit den organischen Kontakt mit dem Handwerk abgedrosselt hat. Es ist nicht von ungefähr und in der Absicht auf einem richtigen Weg, daß es zahlreiche Künstler gibt, die den Kontakt mit der Technik suchen.

Auch für ein ausführendes Organ staatlicher Kunstpflege stellt sich die Forderung, daß es sich nicht damit begnügen soll, ohne Beteiligung und unberührt über dem schöpferischen Prozeß zu thronen, daß es sich nicht dahinter verschanzen soll, man wolle einem Künstler nicht dreinreden. Man soll ihm zwar nicht dreinreden, aber überhaupt mit ihm reden. Man soll nicht zimperlich und furchtsam sein vor lauter falscher Integritätsucht, man müsse sich außerhalb der Diskussion halten, und soll nicht glauben, daß ein Künstler es als Majestätsbeleidigung auffaßt, als Einbruch in seine eigenste Domäne betrachtet, wenn man mit ihm über seine Arbeit spricht. Der Künstler ist dankbar, dem Interesse des kunstverständigen oder überhaupt verständigen Laien zu begegnen. Atelierbesuche ohne anderen Beweggrund als den unbefangener Neugierde sind für beide Teile fruchtbar. Im allgemeinen scheuen sich Vertreter kunstpflegender Gremien vor diesem menschlichen Kontakt. Aber er ist, in allen möglichen zwanglosen Formen, lebenswichtig gerade auch in der staatlichen Kunstpflege, weil eigentlich nur er die Kenntnis der Anschauungen, Möglichkeiten und Arbeitsweisen vermittelt, die im zeitgenössischen künstlerischen Schaffen wirksam sind. Es sollte möglich sein, im Hinblick auf eine konkrete Aufgabe, bei der Ausschreibung eines Wettbewerbs zum Beispiel, nicht nur technische Vorschriften und Wettbewerbsbedingungen zu erlassen, sondern auch im Thematischen Richtlinien zu geben. Solche setzen allerdings eine fundierte Vorarbeit voraus. An sich wären Kommissionen, die sich aus Laien, Malern, Bildhauern und Architekten, aus Vertretern der Verwaltung und der Regierung zusammensetzen, das ideale Arbeitskollektiv für solche Aufgaben. Allerdings stellt sich hier kategorisch die Zeitfrage.

Die Mitglieder kunstpflegender Gremien arbeiten ganz oder zum mindesten fast ganz ehrenamtlich und sind meist schon durch ihren regulären Beruf voll in Anspruch genommen. Selbst wenn ein Teil von ihnen ohnehin in Kontakt mit dem praktischen Kunstleben steht, werden auch sie nicht immer genügend Zeit aufbringen können, um sich vor einem zu fallenden Entscheid genügend mit der Sache zu beschäftigen. Es ist auf diese Weise unvermeidlich, daß solchen Entschei-

den auch bei ehrlichem Willen und gewissenhafter Bemühung gelegentlich eine gewisse Zufälligkeit anhaftet.

Es ist eine alteingesessene, aber nichtsdestoweniger seltsame Meinung, daß kulturelle Arbeit umsonst geleistet werden müsse. Man treibt Raubbau mit den kulturellen Kräften, indem man an ihren Idealismus appelliert und der Ansicht ist, daß der Geist keine materiellen Ansprüche anzumelden und selbstlos zu blühen habe. So verlangt man, daß die Liebe zur Sache sich allein durch sich selbst bezahlt mache.

Dabei wäre es gerade bei Kommissionen öffentlicher Kunstpflege besonders wichtig, daß ihre Mitglieder sich mit voller Aufmerksamkeit mit ihrer Arbeit beschäftigen könnten. Denn diese Kommissionen sind der lebendige Hebel, die bewegliche Stelle in einem Gefüge, dem durch sich selbst die schematische Starrheit und bürokratische Stagnation drohen. Durch ihre jeweiligen Mitglieder kann und muß in eine Kommission Frische, Urteilskraft und persönliche Verantwortungsfreudigkeit einströmen. Dinge, die der Förderung ebenso wert sind, wie das, was sie zu fördern haben. Es wäre zu erwägen, ob nicht kompetente unabhängige Kräfte zugezogen werden könnten, die dementsprechend für die Bearbeitung der Fragen entschädigt würden, welche sich generell und im einzelnen Fall der staatlichen Kunstpflege stellen. Es wäre denkbar, daß auf diese Weise so viel ökonomisch fruchtbarer mit den anvertrauten Geldern umgegangen werden könnte, daß die Ausgabe sich lohnen würde. Umsomehr als auf dieses Weise eine Koordination in den Bestrebungen verschiedener Instanzen erreicht werden könnte. Es wäre in dieser Zusammenarbeit auch möglich, die Mittel und Wege zu finden, wie einesteils unbegabten Bewerbern andere adäquate und fruchtbare Betätigungsmöglichkeiten geschaffen werden können, um andernteils mehr Bewegungsfreiheit in der Disposition der vorhandenen Mittel zu haben und sie in größeren Beträgen den wirklichen Begabungen zugute kommen zu lassen. Auch ein solches Scheidungsunternehmen setzt eine große Vorarbeit voraus, die zum Schutze der Künstler die Pseudokünstler einem anderen Kompetenzbereich zuführt (handwerkliche und Restaurationsarbeiten zum Beispiel). Eine weitere große Aufgabe, die indessen ebenfalls selbständige Vorarbeit verlangt, wäre die Erziehung des Publikums zu Verständnis und Anteilnahme an künstlerischen Dingen. Fragen dieser Art sind auch schon in der eidgenössischen Kunstkommission ventiliert worden\*. Denn das Vorhandensein staatlicher Gelder für künstlerische Zwecke ist noch nicht gleichbedeutend mit blühendem Kunstleben.

\* Diese Ausführungen beziehen sich auf die von Marguerite Frey-Surbek, Bern, zuhanden der eidg. Kunstkommission gemachten «Anregungen zur Förderung der Arbeitsbeschaffung auf dem Gebiete der bildenden Kunst», die der Verfasserin freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurden.