**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

**Band:** 61 (1974)

**Heft:** 3: Zum 60jährigen Bestehen des SWB = 60e anniversaire du SWB

**Artikel:** Warum ist Kunst notwendig? : Resultat einer Umfrage von Urs und Rös Graf

**Autor:** Graf, Urs / Graf, Rös

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-87708

**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**

RESULTAT EINER UMFRAGE
VON URS UND RÖS GRAF

# Warum ist Kunst notwendig?

Die Idee zur Umfrage, deren (Teil-)Ergebnis hier vorgelegt wird, ist vor einiger Zeit in Gesprächen mit Künstlern entstanden. Ihr ursprüngliches Ziel hat hauptsächlich darin bestanden, eine Standortbestimmung bezogen auf die Rolle der Kunst und die Stellung des Künstlers in unserer hochtechnifizierten Gesellschaft zu erarbeiten. Das Hauptgewicht liegt auf den Fragen:

**Wie und wieso beschäftigen Sie sich mit Kunst?**

**Welche Bedeutung messen Sie der Kunst bei?**

Margit Staber, Peter F. Althaus, Lucius Burckhardt, Christian Hunziker, Werner Jehle, Richard Paul Lohse und Christian Megert haben zu den Themen der Umfrage Stellung genommen unter den Aspekten:

**Informationsvermittlung über die Kunstszene der Gegenwart**

**Kunst und Kind: Fragen der Kunsterziehung**

**Bedeutung der gestalterischen Sensibilität**

**Kunst als «Gebrauchsgegenstand», Kunstsammler und Künstler**

**Integrationsprobleme: Künstler und Öffentlichkeit**

**Meinungsbildung durch Kunst**

## Lucius Burckhardt: Werkbundidee und Kunst

Das Verhältnis des Werkbundes zur Kunst ist schwierig; es gibt da Schwierigkeiten etwa von der Art, wie sie zwischen Sozialismus und Theologie oder zwischen Hygiene und Medizin bestehen: wer das Heil in der Alltagswelt verwirklichen will, der bedarf des transzendentalen Trostes nicht, und wer gesund leben will, der schluckt keine Pillen.

Schon die ersten Verlautbarungen des (Deutschen) Werkbundes lassen die Absicht anklingen, Kunst und Gewerbe so zu integrieren, dass nicht Kunstgewerbe entsteht, sondern ein neuer Alltag. So hiess es in einem ersten Aufruf: *«Die Bewegung, die wir bisher die kunstgewerbliche nannten, hat heute den Rahmen des Kunstgewerbes längst überschritten. Wir erkennen, dass es sich um weit grössere als kunstgewerbliche Probleme handelt, dass vielmehr eine gleichmässig gute und edle Gestaltung und Durchbildung jedweden Erzeugnisses der Hand und der Maschine das Ziel der Zeit sein muss.»* Und Friedrich Naumann präzisierte noch: «Es sollen die Formen des Maschinenzeitalters künstlerisch durchsättigt werden, sowohl die Formen des besten modernen Betriebes wie die Formen der besten Gestaltung unserer Gebäude und ihres Inhaltes.» Und: «Das Kunstgewerbe wollte etwas anderes sein als das Gewerbe. Nicht nur deshalb, weil es besser arbeitet, sondern auch deshalb, weil in seinem Sinne ‚Kunst' etwas ganz besonderes war, das nur zu besonderen dekorativen Zwecken hervorgeholt wurde... Wir... strecken unsere Hände aus nach einer Kunst, die für uns keine Fremdsprache ist, sondern eine Muttersprache, eine einfache, überall und immer verwendbare Sprache.»

Die Problematik dieses Anspruchs auf unserer buckligen Welt liess nicht auf sich warten. Als erstes stellte sich die Frage: Wer schafft diesen schönen Alltag? Gibt es so viele Künstler, oder werden nun alle Handwerker Künstler? Denn der von Kunst durchsättigte Alltag bedarf des industriellen Gehilfen und führt damit zum Paradox: gerade die Menge der Kunst gefährdet die Kunst. Naumann, der das Problem sah, wollte den Arbeiter auf die Ebene des Künstlers heben, denn wie soll der den schönen Alltag schaffen können, dem er selber nicht zuteil wird, und wie soll er allen zuteil werden, wenn sich nicht alle an die Arbeit machen? «Stellen wir uns darum den Arbeiter des kunstvollen Gewerbes in seiner ganzen Existenz vor Augen! Er schläft und wohnt in einer Mietswohnung, die nichts Künstlerisches hat, und arbeitet in einer Fabrik, die seinen Geist nicht anregt. Wo soll er den inneren Reichtum an Formensinn herbekommen, ohne den er immer nur ein ungefüges Glied am Körper der Kunstindustrie bleibt? ...Nur schrittweise werden wir uns diesem Ziele nähern können, aber sicher ist, dass der Werkbund die Arbeiterfrage als Erziehungsfrage höchster Art aufzufassen hat. Wir brauchen eine Infanterie von Kunstmenschen.»

Das war im Jahre 1907. Sieben Jahre später war das Problem schon aufgebrochen: Gerade der Allgemeinheitsanspruch der Kunst mit seinem ungeheuren Bedarf an Künstlern spaltete, schon aus Rationalisierungsgründen, die Kunstschaffenden auf in Entwerfer und Ausführende. Der Künstler hatte Prototypen zu schaffen, sonst reicht es nicht für die Massen – was aber bleibt dann dem Handwerker? Zum berühmten Kölner Streitgespräch rückte Hermann Muthesius mit zehn Leitsätzen auf, deren erster lautete:

*«Die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaffensgebiet drängt nach Typisierung und kann nur durch sie diejenige allgemeine Bedeutung wieder erlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war.»* – Henry van de Velde machte sich zum Anführer einer Gegenposition, die ebenfalls mit zehn Leitsätzen auftrat, deren erster lautete: *«Solange es noch Künstler im Werkbunde geben wird, solange diese noch einen Einfluss auf dessen Geschicke haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren. Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt...»* – Was sich da auftat, ist kein lösbares, es ist ein «bösartiges Problem». Solche Probleme bleiben strittig bis zu dem Tag, da sie zu den Akten gelegt werden, weil sich die Diskussion anderen Dingen zuwendet. Wo steht der Werkbund heute?

Der Gedanke eines gestalteten Environments, das die Kunst überflüssig macht, weil es selber Kunst ist, ist tot. Frage: Woran starb er? – Er starb an vielem: an der Entwicklung der Technik, an der sozialen Entwicklung und an seinen inneren Widersprüchen. Auch daran starb er, dass die Welt nicht besser wurde, sondern eine Bösartigkeit entwickelte, die 1914 nur von wenigen geahnt werden konnte.

Die Technik hat sich nicht, wie man geglaubt hatte, vollenden und zu schönen Formen zurückführen lassen; sie wurde im Gegenteil gestaltlos. Oder anders ausgedrückt: Heute ist ihr gestalthafter Anteil unsichtbar, Software; und was noch in Erscheinung tritt, die Hardware, ist ein Gewirr von Transistoren und Drähten, dem man nicht ansieht, ob es der Übermittlung von Musik oder zur Lenkung mörderischer Geschosse dient.

Die soziale Entwicklung führte weder zu einem Einkommensausgleich noch zu einer Annäherung der Klassen in anderer als äusserlicher Hinsicht; jedoch änderte sich das Verhältnis der Klassen zu ihrer Kultur des Alltags. Während für die Arbeiterklasse die alten Fetische des mittelständischen Hausrates, Büffet, Sofa und Gardinenpracht, zu Objekten der eigenen Identitätsfindung wurden, gab die Mittelklasse den Anspruch auf, ein Vorbild für die allgemeine Lebensweise abzugeben. Vielmehr splitterte sich das einstige Leitbild auf in die zahlreichen Stile und Moden, wie sie ein grösseres Einrichtungsgeschäft auf seinen verschiedenen Etagen und in diversen Kojen darbietet: karg modern und teuer, üppig modern und billig, sparsam rustikal, üppig rustikal, der neue Schweizer Barock für die Dame und das Studio für unsere Tochter.

Auch in dieser Maskerade spielt nur Gedachtes die erste Geige, ist das Unsichtbare die eigentliche Gestalt. Insbesondere für den jungen Intellektuellen kann es eine Identifikation mit den Dingen dieser Welt nicht geben; seine Einrichtung ist nicht Ausdruck seiner Stellung in der Welt, sondern sie demonstriert den Wissenden seine Stellung gegen diese Welt; seine Möbel sind Anti-Möbel, seine Kleider Anti-Kleider. Neuestens Anti-Anti-Kleider. Hinter allem, was er zur Schau stellt, stehen Bedeutungswelten, deren Sinn nur jener voll entschlüsselt, der in der gleichen Kulturwelt zu Hause oder, im Jargon, auf dem gleichen Trip ist.

Unsere Alltagswelt ist also dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht mehr zusammenflickbar ist und dass man sich nicht mehr mit ihr gemein machen will. Das öffnet eine neue Chance für die Kunst; für eine Kunst allerdings, die nicht an der Wand hängt und nicht «am Bau» einzementiert wird. Aber dennoch für eine neue Gesamtkunst. Jawohl: gerade das endgültige Scheitern des Versuches, die Welt als Kunstwerk zu gestalten, öffnet die neue Möglichkeit, Umwelten als Kunstwerk zu verstehen. «Alles ist Kunst» – der Satz hätte bei der Gründung des Werkbundes gesagt werden können wie an seinem heutigen Jubiläum; nur würde er jeweils Gegenteiliges bedeuten: damals das Überflüssigwerden der Kunst durch die Heilung der Umwelt, heute die Notwendigkeit der Kunst in der unheilen Welt. ■

## Margit Staber: Kunst wozu? Kunstkritik wozu?

Der Kunst im allgemeinen und der bildenden Kunst im besonderen werden heute Funktionen aufgeladen, die über ihre Möglichkeiten hinausgehen. Wir wollen keine elitäre Ästhetik mehr, wir wollen keine im Museum abgekapselte Götterwelt des schönen Scheins, wir wollen keine Befriedigung von Prestigebedürfnissen und kein Kulturalibi für verpasste gesellschaftliche Aufgaben – aber was wollen wir? Gesellschaftsbildend, gesellschaftfördernd soll die Kunst sein, auch persönlichkeitsbefreiend, fortschrittlich und doch für alle verständlich. Ja, jedermann soll sein eigener Künstler werden.

Gewiss sind die Ausdrucksfähigkeiten des Menschen in unserer abstrahierten und fragmentierten technischen Zivilisation verkümmert, und es wäre eine der wohl wichtigsten Erziehungsaufgaben, diesbezügliche den heutigen Bedingungen entsprechende und in die Zukunft weisende Lern- und Erfahrungsmethoden zu entwickeln. Die Auseinandersetzung mit den Hervorbringungen der Kunst wäre ein Teil dieser Erziehungsaufgabe, aber nicht die ganze. Und auch die Ergebnisse, die diese Erziehungsaufgabe im einzelnen bewirken

könnte, würden nur sehr selten Kunst sein.

Wenn wir Kunst als eine individuelle, eindeutige, besondere Leistung definieren, dann zeigt sich, dass nicht jeder ihr gewachsen ist. Kunst wird von Künstlern gemacht, die aus der Masse hervorragend begabt sind, die ihre Ideen formulieren und kontrollieren, die sie mit Engagement und Arbeitsdisziplin durchhalten. Es scheint, dass in einer Zeit der Einebnung aller Werte, der Vermassung und Banalisierung es gerade diese spezifische künstlerische Leistung ist, die auf die Dauer kulturelle, sensibilisierende und geistig schärfende, auch allgemein ästhetische Auswirkungen hat.

Wir brauchen eine qualifizierte, nicht eine banalisierte Kunst. Jeder möchte sie verstehen, in sich aufnehmen, mit den eigenen Problemen in Beziehung setzen können. Das ist eine Erziehungsaufgabe. Aber wir können nicht jedermann zur Kunst zwingen. Kultur hat viele Aspekte, auch Pop-Musik, auch Fussball gehören dazu. Es wäre demokratische Freiheit, jedermann die Wahlmöglichkeit für eine ganz persönliche Kulturpartizipation zu geben. Wenn aber Kunst auf die Strasse geht und gleich ist wie alles, was auf der Strasse stattfindet, dann erübrigt sie sich. Man kann darüber diskutieren, ob das ein für unsere Massengesellschaft sinnvollerer Zustand wäre. Ich bin der Meinung, Kunst sollte auf die oberste Höhe unserer geistigen Fähigkeiten zustreben.

Der Stein des Anstosses liegt darin, dass Kunst, als hervorragendes Einzelobjekt verstanden, auch zu einem materiell besonderen Gut wird; anders als Literatur, bei der die geistige Leistung sich in eine beliebig reproduzierbare Mitteilungsform, das Buch, umsetzen lässt. Ich kann keine Lösung für dieses Problem anbieten, ich meine aber, man muss nicht alles besitzen, was einen innerlich berührt und beschäftigt. Es muss auch nicht ein Picasso sein, um die Auseinandersetzung in den eigenen vier Wänden zu provozieren. Wer sich für Kunst interessiert, der findet sein Provokationsobjekt und verzichtet vielleicht auf etwas anderes. Was wir brauchen, sind Wahlmöglichkeiten, Informationen darüber und Anleitungen, wie man von Alternativen Gebrauch machen kann.

Warum ich mich mit Kunst beschäftige? Weil mich kulturbildende Prozesse interessieren und weil die bildende Kunst jener Teil der schöpferischen Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen ist, der mir am meisten entspricht. Kunstkritiker sind keine verhinderten Künstler, keine Propheten und keine Geschmacksverordner; sie vermitteln Informationen über Kunst, wie sie heute entsteht, wie sie sich zur Kunst früherer Zeiten verhält und wie sie sich im Zivilisationsgeschehen unserer Zeit auswirkt. Der Kritiker kann sein Publikum nicht lehren, *was* Kunst ist, er kann es nur dazu anregen, selbst etwas zu tun: anzuschauen, nachzudenken, zu vergleichen, das eigene Sensorium zu schärfen, das heisst zu einem aktiveren Kunstverständnis vorzudringen. Das alles würde ich der geistigen Kettenreaktion zurechnen, an deren Anfang die Entstehung des Kunstwerkes steht.

Die Wirkungsmöglichkeiten der Kunstkritik sind begrenzt. Sie wird nur von jenen aufgenommen, die sich bereits für Kunst interessieren. Die grundsätzliche Erziehung zum Kunstverständnis kann Kunstkritik nicht leisten, sie muss sie voraussetzen. Das Fernsehen als Massenmedium, das mit visuellen Informationen arbeitet, wäre die ideale Vermittlungsstelle für visuell wahrnehmbare Ausdrucksformen. Es hat bis heute diese Chance noch weniger wahrgenommen, als es andere Ansprüche auf geistige Nahrung befriedigt.

Kunst liefert keine absoluten Werte, das muss man vielleicht hinzufügen. Kunstkritik zieht Folgerungen, die man als versuchsweise wahr bezeichnen kann, korrigierbar an künftigen Entwicklungen. Kunst ist ein offenes Feld, und deshalb sind auch andere als die hier geäusserten Ansichten möglich. Kunst ist ein Beunruhigungsfaktor, deshalb ist sie einer auf etablierte Ordnungen bedachten Öffentlichkeit suspekt. Das wirkt sich auf Kunsterziehung, auf Kunst in der Öffentlichkeit, auf die gesellschaftliche Stellung des Künstlers aus. Es zeigt sich, dass die primären Erfindungen der Kunst verdrängt werden zugunsten weniger befremdlicher Sekundärlösungen, die besser in die akzeptierten Vorstellungsmuster passen. Zum andern werden Mode und Werbung zu jenen Gebieten, auf denen durch den Zwang zu ständiger Neuheit eine Direktübertragung von progressiven Kunstideen stattfindet. Über diese bedeutungsentleerenden Formalisierungsprozesse werden ungewohnte ästhetische Ideen plötzlich allgemein akzeptabel – und in ihren originalen künstlerischen Ausdrucksformen trotzdem nicht erkannt und verstanden.

Kunst wozu? Kunstkritik wozu? Die Kritik kann durch Ausleuchtung dieser Wirkungszusammenhänge unser Umweltbewusstsein vertiefen. Es gehört zum Phänomen der Kunst, dass sie in andere geistige Bereiche übergreift und dort Folgen auslöst, dass sie aber trotzdem als einmalige und genau umrissene Schöpfung bestehenbleibt. Wir haben Kunst zur Kunstaktie hochgejubelt, aber ihren geistigen Einmaligkeitswert haben wir vernachlässigt, und gerade diesen brauchen wir heute mehr denn je. ■

## Peter F. Althaus:

Mein Weg zur Beschäftigung mit der bildenden Kunst ist nicht ganz frei von Zufälligkeiten. Abgesehen von einem in der Frühzeit noch recht unreflektierten Vergnügen an Kunstwerken, mit denen ich in meiner privilegierten Kindheit (besserer Mittelstand, häufige Ortsänderungen rund um die Welt) in reichlichem Masse konfrontiert wurde, hatte ich im jugendlichen Alter einen, dann immer mehr Freunde, die auf eine bürgerliche Karriere verzichteten und deshalb in ihrem Leben über eine beneidenswerte Freiheit (wohl eher Freizeit) verfügten. Den entscheidenden Anstoss aber gab während meines Studiums der Germanistik (dem ich mich als Frühschreibender natürlich gewidmet hatte) ein Streit mit dem damaligen Ordinarius, worauf ich das bisherige Nebenfach Kunstgeschichte zum Hauptfach machte. Von einem «für die Kunst geboren sein» ist also gar keine Rede. Erst auf diesen Voraussetzungen (Studium, dann Anstellung als Museums- beziehungsweise Kunsthallenleiter) beruhten meine intensivere praktische und theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst und demnach auch meine Motivationsformulierungen. Allerdings sind dabei verschiedene Phasen festzustellen, die sich in 3 Hauptgruppen gliedern lassen:

**1. Phase:** Interesse an der Kunst, weil die aktive und theoretische Beschäftigung einen Freiraum zu bieten schien, in dem man sich von kommerziellen und politischen Überlegungen «unbehindert» um die Psyche des Menschen einerseits und um deren spontanen Ausdruck andererseits bemühen konnte.

**2. Phase:** Einsicht, dass diese Freiheit nur sehr beschränkt vorhanden ist. Neues Interesse an der Kunst als Kontrollsystem: Gerade wegen der Spontaneität künstlerischen Schaffens lassen sich an ihm sowohl die psychischen, psychosozialen und ökonomischen Abhängigkeiten und Bezugsleitbilder eines Individuums in einer bestimmten zeitlichen und räumlichen Situation besonders deutlich erkennen als auch die sozialen und politischen Strukturen in Vergangenheit und Gegenwart.

**3. Phase:** Interesse an der Kunst als einem Kommunikationsmedium, das sich selber fortwährend in Frage stellt und an dem fortlaufend gearbeitet wird, da zurzeit fast keine allgemeingültigen Konventionen bestehen. Beziehung zwischen Umwelt und Menschen: Wahrnehmung, Bewusstsein, Formulierung, Information, Rückkoppelung. Beziehungen also zwischen dem Seienden, der Erscheinung und der Übermittlung.

Eine gesellschaftliche Bedeutung messe ich der Kunst heute nur noch dann zu, wenn sie in einem Sinne vermittelt wird, bei dem die obengenannten Hintergründe einsichtig werden; was durch die traditionellen Kunstvermittlungen in Schule und Museum (Kunst als das Ausser-Ordentliche, Spitzenkunst als die geistigen Höhepunkte einer Epoche, als Genieleistungen) fast systematisch behindert wird. Man darf dabei nicht ausser acht lassen, dass heute

1. der Kreis derjenigen, die es sich leisten können, sich mit Kunst zu beschäftigen, unendlich klein und privilegiert, also gesellschaftlich irrelevant ist;
2. die Hauptbeziehung dieses Publikums zur bildenden Kunst sich als Konsumhaltung gegenüber einer kulturellen Ware, durch die man sich ästhetischen Genuss, Prestige und materiellen Wertzuwachs aneignen kann, ausprägt.
3. das Kunstwerk – als öffentlich angebotenes Identifikationsobjekt – in den meisten Fällen nur vorherrschendes Verhalten bestätigen, seltener in Frage stellen und in verschwindend wenigen Fällen zu einer Veränderung provozieren kann. Seine gesellschaftliche Wir-

kung kann also nur als positive oder negative Verstärkung im Sinne der Lerntheorie verstanden werden (das wäre die Antwort auf die Frage betreffend Meinungsbildung durch Kunst).

Für den einzelnen kann die aktive Beschäftigung mit Kunst oder künstlerischem Tun natürlich Wahrnehmung und Artikulation in allen Lebensbereichen sensibilisieren, wobei die ausschliessliche Beschäftigung mit «Spitzenwerken», mit anerkannten Vorbildern allerdings eher frustrierend als animierend wirkt. In dem angetönten Sinne liesse sich das Formulieren, also auch die künstlerische Gestaltung, als das Ausbilden oder Artikulieren von ästhetischen Reizen auffassen, die den Betrachter zu einem ganzheitlichen, also ästhetischen *und* intellektuellen Verarbeiten provozieren sollen. ■

## Werner Jehle:

Die Beschäftigung mit den Werken der bildenden Kunst gehört zum Bereich «Visuelle Kommunikation», den ich sowohl als Journalist bei einer Tageszeitung als auch als Lehrer an der Basler Kunstgewerbeschule betreue. Zum Feld der Visuellen Kommunikation zähle ich visuelle Medien und visuelle Informationen ohne Einschränkungen nach irgendeinem Qualitätsdenken. Für wichtiger als das Fixieren von Idealen halte ich das Dokumentieren und das Befragen von ikonographischen Materialien auf jeder «Stufe» der Visuellen Kommunikation. Genauso wie auf die Bilder aus der «höheren» Sphäre der Kunst – wenn man von der Wirkung visueller Botschaften im sozialen Sinne ausgeht, in viel grösserem Masse – gehe ich ein auf die Bilder der elektronischen Massenmedien, der Boulevard-Presse oder der Werbung.

Das Instrumentarium zur kritischen Analyse von Bildern und deren Informationsgehalt liefern neben der traditionellen Kunstgeschichte die Ikonologie und die Semiotik.

Die aktuelle Kunstszene, die sich ihre Massstäbe selbst setzt, sich an sich selbst orientiert, interessiert mich nicht. Sie droht auch noch jene Künstler-Produkte der sozialen und politischen Realität zu entheben, die aus der Auseinandersetzung mit der sozialen und politischen Realität entstanden sind. Ich glaube nicht an die Wirksamkeit irgendeiner Künstler-Manifestation, solange sie sich auf dem Parkett der internationalen Kunstszene abspielt. Weder die Polit-Kunst noch die Anti-Kunst ändern etwas an den bestehenden Verhältnissen oder tragen etwas zu ihrem Verständnis bei. Im Gegenteil: sie übernehmen Alibi-Funktion und perpetuieren die Isolation, in der sich bisher alle Kritik, auch die künstlerische, bewegt hat.

Die interessanteste Funktion, die der Künstler übernehmen könnte, wäre die eines Seismographen, der die Erschütterungen im gesellschaftlichen Bereich registriert und verarbeitet. Das heisst, dass sich der Künstler Bezugspunkte sucht, die ausserhalb der Kunstszene liegen. Es gibt in dieser Hinsicht nichts Erfrischenderes als die Rekonstruktion der jüngeren Geschichte der amerikanischen Kunst. Es gibt nichts Trostloseres als deren von der Wirklichkeit abgelöste Reprise zum Beispiel auf der hiesigen Kunstszene. Dies geschieht, weil mancher glaubt, sich – statt am Leben – an anderen Künstlern orientieren zu müssen. ■

## Richard Paul Lohse: Antworten auf die Werk-Umfrage

**Zu: «Kunst und Kind, Fragen der Kunsterziehung, Bedeutung der gestalterischen Sensibilität»:**

Die Diskrepanz zwischen Leben und Prothesenzivilisation bestimmt die schöpferische Entwicklung des Kindes. Die Gefahr beginnt bei der vorfabrizierten Welt der Spielzeugindustrie. Es gibt keine Gleichung zwischen dem Menschen als biologischem Wesen und seinem Instrumentarium. Die Entstehung des letzteren vollzog sich in einer Schnelligkeit, welche ungleich grösser ist als die Entwicklung des Kindes zum erwachsenen Menschen. Der Mensch als biologisches Wesen scheint aus der Vorzeit zu stammen.

Die Zeit, in der wir leben, wird charakterisiert durch zwei Pole: die Aktionen von Nitsch, die Rheinfahrt von Beuys, die individuellen Mythologien einerseits und die 28 Tage der Skylabfahrer im Weltraum andererseits. Der erste Pol bedeutet die Negation der mit der Entdeckung von Kopernikus begonnenen Entwicklung, der zweite Pol dessen Fortsetzung. Beide Pole stehen vor der Notwendigkeit der Verwirklichung einer neuen gesellschaftlichen Realität.

Bemühungen einzelner: Ausstellung Konstruktive Kunst, Moderna Museet, Stockholm 1971. Schulklassen vom 7. bis 12. Altersjahr diskutieren über Beziehungen, Abfolgen, Kontraste, Verhältnisse von Farbwerten und Farbmengen. Der Grund für diese Fähigkeit liegt in der Bereitschaft eines Schulsystems.

Nicht nur in Stockholm, auch in der Schweiz bemühen sich Lehrer aus eigenem Impuls, den Schülern Bildprobleme anschaulich zu vermitteln. Ein Experiment, das ein Lehrer durch den Schulfunk machte, erwies, dass die Schweizer Kinder in ihrer Bereitschaft, sich mit diesen Problemen zu befassen, keineswegs den Kindern von Stockholm nachstehen.

**Zu: «Kunst als Gebrauchgegenstand, das Verhältnis des Sammlers zu seinen Objekten»:**

Die Beantwortung kann nur auf eine Sammlerschicht, d.h. eine relativ begüterte, die praktisch die einzige ist, hinzielen, so dass sie von vornherein relativiert ist. Arbeitersammler gibt es nur als Ausnahme. Es wäre jedoch ungerecht, die Sammler aus der gemeinten Schicht generell als Spekulanten zu bezeichnen, das Verhalten des Sammlers zum Künstler ist von Fall zu Fall verschieden und sowohl durch menschliche wie finanzielle Einstellung gekennzeichnet. Für einen lohnarbeitenden Menschen kann der Erwerb einer Serigrafie so wichtig sein, wie wenn ein Sammler von der Art des Citizen Kane Bilder kauft. Analog dem Arbeiter verkauft der Künstler seine Haut – seine Leinwand so teuer wie möglich. Die gesellschaftliche Situation schafft die Diskrepanz, nicht der Arbeiter, nicht der Künstler.

**Zu: «Integrationsprobleme: Künstler und Öffentlichkeit»:**

Es gibt keine Definition der Ästhetik ohne Definition ihrer gesellschaftlichen Basis.

Ausdrucksformen einer nichthierarchischen Gesellschaft sind dieser in der visuellen Gestaltung entsprechend: flexibel, transparent, kontrollierbar in der Methode und im Resultat. In der Direktheit der Darstellung, der Offenheit von System und Methode, der Sichtbarmachung von Prozessen wird die Möglichkeit existent, Vergleiche zwischen komplexen Ergebnissen und dem realen Zustand der Umwelt zu machen.

Die Integrierung der neuen Gestaltungssysteme und -methoden in die Gesellschaft wird erst dann möglich sein, wenn diese ihrerseits befähigt wird, darin eine Analogie zu ihrem eigenen Verhalten und zu ihrem Selbstverständnis zu erkennen. Die Voraussetzung ist eine nichthierarchische durchschaubare Gesellschaftsstruktur.

**Zu: «Meinungsbildung durch Kunst»:**

Wie Diego Rivera*, so malte Adolf Ziegler, Hitlers Hofmaler, Bilder mit geschichtlichem Inhalt. Rivera war ein Künstler, Ziegler nicht. Politischer Inhalt wird zur Kunst, wenn ein Künstler den Inhalt zur Kunst macht. Heartfield wie Lissitzky montierten Fotos mit politischem Inhalt zur Kunst. Rivera malte sozialheroische Thematik als Bild. Die Malerei von Lissitzky jedoch war mehr als Malerei, sie war Teil einer neuen Struktur, die die Welt veränderte. Eisensteins «Zehn Tage, die die Welt erschütterten» ist nur denkbar auf dem Hintergrund des russischen Konstruktivismus.

Der Dadaismus wollte Antikunst. Da Künstler diese Antikunst machten, wurde sie wider Willen zur Kunst. Dada als Antikunst entsprach dem Zusammenbruch Deutschlands 1918. Die historische Leistung des Dadaismus besteht darin, dass er die heutige Materialkunst vorweggenommen hat, jedoch war Dada keinesfalls repräsentativ für seine Zeit, so wenig die Documenta repräsentativ für unsere Zeit ist. Während Dada in Europa seine spektakulären Manifestationen, den Happenings von heute gleich, durchführte, entstand unter Ausschluss der Öffentlichkeit, 200 km westlich von den Zentren des Dadaismus entfernt, die Stijlbewegung in den Niederlanden, deren sozial-

*Fortsetzung auf Seite 331*

* *mexikanischer Maler des Sozialistischen Realismus, 1886–1957. (Anm. Red.)*

*Fortsetzung von Seite 328*

progressive Wirkung die Kritik Dadas überwand. Analog dem Stijl, der durch seine sozialen Baumanifeste kulturell wirkte, war der russische Konstruktivismus jedoch von eminent politischer Tendenz und verband Weltanschauung, politische Aktion, die Gestaltung der Fläche mit der Gestaltung des Raumes, schuf eine neue Typografie, ein neues Theater und erfand die Strassenkunst. Die Malerei des sozialen Realismus in der Sowjetunion heute bleibt als Nachfolge des Spätimpressionismus und des Realismus des 19. Jahrhunderts nur Malerei. Sie ist eine Kunstform, die von den globalen Strukturen keine Kenntnis nimmt. Der russische Flächenkonstruktivismus dagegen war Teil des Konstruktivismus des Raumes, wie dieser wiederum Teil des Konstruktivismus der Fläche war. Diese Symbiose, vergleichbar einer Urkraft, war mehr als Malerei und deshalb befähigt, eine grundlegende Veränderung des Formbewusstseins zu schaffen. Der soziale Realismus dagegen verharrt im Rahmen als Malerei.

**Zu: «Produktion, Werbung, Kunst»:**

Verschleiss ergibt Reichtum. Das Einkaufserlebnis ist zu einer integrierten Ersatzhandlung grössten Ausmasses für das sinnentleerte Dasein der Massen geworden.

Der jeweils herrschende Kunstgeschmack bestimmt die Kunst der Werbung. Der Manager adaptiert die Elemente der erfolgreichen Kunst. Um 1950 war es die konstruktive Kunst, die das Reservoir für die Werbung füllte, heute ist es der Pop. Das Resultat des Einbruchs dieser pseudokritischen Bewegung ist eine totale Verluderung der Grafik und der Typografie. Beispiel: die Kataloge mit den Schriftneuheiten der Buchdruckereien und der Schriftgiessereien.

Analog dem Verschleiss von Gebrauchsgegenstand, Werbung, ist der Verschleiss von Kunst. Die Verbündeten in der Aktion des Stilverschleisses sind die Manager der Kunst. Notwendig ist die Schaffung einer allgemeinen Atmosphäre, deren Quintessenz Warhol mit dem Satz ausgesprochen hat: Der Ruhm dauert nur einen Tag. Damit wird die Identität zwischen der Auffassung von Kunst als Ware und der Auffassung von Produktion hergestellt. Künstler und Produzent als Wegbereiter des Verschleisses, das Volk als dessen Empfänger. ■

## **Christian Megert:** Weil ich mit den realen Gegebenheiten nicht einverstanden bin, mache ich Kunst!

In meiner künstlerischen Arbeit finde ich mich selbst, kann die Dinge sehen, wie ich will, und machen, was ich will.

- Die Bedeutung der Kunst ist, dass sie existiert; die Bedeutung des Künstlers in der Gesellschaft, dass er existiert.
- Die Informationsvermittlung über die Kunst dient nur den materiellen Bedürfnissen der Künstler, nicht der Kunst.
- Kinder haben eine Beziehung zu künstlerischen Arbeiten, solange sie die Grenzen der realen Umwelt nicht erkennen. Kunsterziehung ist gegen die Kunst, weil sie die Kunst in die realen Gegebenheiten eingliedert.
- Kunst ist immer das andere, das immer auch noch möglich wäre. Der Künstler wird immer andere Lösungen vorschlagen; er sollte darum meiner Meinung nach in die Planungsstäbe der Politik, Wirtschaft und Gestaltung aufgenommen werden, mit dem Wissen, dass er mit keinem Resultat einverstanden sein wird (auch mit seinem eigenen nicht).
- Kunst kann immer eingesetzt oder nicht eingesetzt werden. Weil sie absolut persönlich ist, kann in sie alles hineinprojiziert werden, je nach Bedarf.

Kunst ist etwas anderes als die realen Begebenheiten:
Eine Kunstsammlung ist eine Kunstsammlung, nicht Kunst.
Politik ist Politik, nicht Kunst.
Gestaltung ist Gestaltung, nicht Kunst.
Reklame ist Reklame, nicht Kunst.
Kunst kann nur Kunst sein. ■

## **Christian Hunziker:** Integrationsprobleme aus der Sicht des Architekten

Bei jedem Bauprozess habe ich gehofft, dass sich so früh wie möglich – aber, wenn anders nicht möglich, wenigstens später – eine Tür zur Mitarbeit von Künstlern öffnen lassen werde. Vielfach wurde diese Türe mehr oder weniger brutal ins feste Schloss zurückgeknallt, manchmal blieb sie für eine kurze Zeit halb offen, wurde verstohlen und lautlos wieder geschlossen, weit geöffnet wurde sie selten.

Diese imaginäre Türe wird ebenso von den Auftraggebern wie auch von den Künstlern gehandhabt. Oft sind es auch die Künstler selbst, welche mit mehr oder weniger Nachdruck oder Vehemenz einer begonnenen Arbeitsbeziehung ein Ende setzen. Dazu muss bemerkt werden, dass die ökonomischen Gepflogenheiten innerhalb eines Bauprogramms sowohl auf Dienst- wie auch auf Arbeitsleistungen zugeschnitten sind. Dass die Mitwirkung des Künstlers weder in die eine noch in die andere Kategorie von Leistungen einbezogen werden kann, erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass Missverständnisse oder Konflikte auftreten.

Weit verbreitet und virulent ist die Angst vor dem Künstler. Es existiert eine soziologische Untersuchung, welche den Künstler als den diszipliniertesten aller Aktivitätstypen einstuft. Persönlich bin ich der Meinung, dass dieses Untersuchungsergebnis pertinent sei, wenn ich die verschiedenen Mitwirkungen von Künstlern auf unseren Baustellen rückblickend zu begreifen versuche. Der Beitrag des Künstlers öffnet uns jeweils einen höheren Bewusstseinsgrad, mit erhöhter Trennschärfe. Ich stelle mir vor, dass die Sensibilität im Inneren eines Künstlers besser lesbare Amplituden hervorbringt als im amusischen Menschen oder im Menschen, welcher diese Sensibilität zu unterdrücken weiss.

Unsere Erfahrungen zeigen, dass der Künstler ein Bauwerk nicht so hinnehmen kann, wie es dem Bauprozesse entspringt. Der Künstler tendiert dazu, das Vorgefundene – ob noch im Programm, Projekt oder schon ausgeführt – durch kreative Hinzufügungen oder durch kreatives Wegnehmen zu explizieren. Bei diesem Tendieren scheint jeweils die Stimmigkeit in seiner eigenen Person die entscheidenden Ausschläge herzugeben.

In vielen Fällen wurde die künstlerische Explikation von den Bauarbeitern übernommen und in Varianten abgewandelt. Dieses Übernehmen wird um so leichter für die Arbeiter, je weniger der betreffende Künstler sich mit einer gesellschaftlichen Minorität identifiziert, d.h. je weniger in seinem Gebaren oder in seinen Gesten sektiererische Neigungen zum Ausdruck kommen. Am besten ist es, wenn der Künstler sich direkt in die Arbeitergruppe einfügt und so gegenseitig Hand geboten wird. Für die Arbeiter bedeutet eine solche Zusammenarbeit, dass Fähigkeiten und Leistungen von ihnen gefragt werden, welche sie entweder gar nicht zu besitzen glaubten oder die sie nicht in ihrer täglichen Arbeit zu verwirklichen erwarteten.

Für mich ist es rätselhaft, warum sich diese Art von Zusammenarbeit oder dieses Hand-in-Hand-Arbeiten zwischen Künstlern und Arbeitern nicht rascher verbreitet. Von den Arbeitern her sind bei unseren Versuchen nie irgendwelche Vorbehalte oder Zweifel angemeldet worden. Für die Arbeiter bedeutet es Belebung, Ansporn, auch Befreiung, wenn nicht mehr nur Quantität und sachgerechtes Arbeiten gefordert, sondern wenn – über solches Zusammenarbeiten – auch die Komplexität der Genesis und die perzeptiven Resultate ihres Schaffens in Betracht gezogen werden. Dagegen ist schwer voraussehbar, wie sich die «Attitüden» eines Künstlers in der Dauer eines solchen Arbeitsverhältnisses entwickeln. In der Regel sind seine Reaktionen widersprüchlich: er liebt es, zur einfachen, manuellen Basis hinzuzustossen, aber er vermisst den mangelnden gesellschaftlichen Widerhall dieser Art künstlerischen Schaffens. Überdies ist es kaum möglich, seine Bezahlung bei den Auftraggebern sinngemäss zu akkreditieren. Der Auftraggeber wird ein Auge zudrücken, wenn von der Architektenseite gefordert wird, dass eine oder mehrere Wochen künstlerischer Arbeitszeit im laufenden Budget anzusetzen seien.

Inmitten der Vielzahl von entstehenden Missverständnissen und zweifelsgeladenen Arbeitsverhältnissen zieht sich dann oft der Künstler wieder in seine ihm eigene Arbeitssphäre zurück. Für die Auftraggeber und für die Arbeitgeber ist ein solcher Rückzug des Künstlers beruhigend, er bedeutet die Rückkehr zu normalen, leichter quantifizierbaren Arbeitsverhältnissen.

Für mich ist es genau umgekehrt, d.h. beunruhigend: mit dem Schwinden einer reflektierenden Sensibilität auf dem Bauplatze werden die Arbeitsleistungen wieder stumpfer, sie verlieren an Signifikanz. Dementsprechend sind die möglichen Entscheidungen weniger relevant, der Anteil an zufälligen Resultaten erhöht sich für die gesamte Arbeitsgruppe. ■