

Mut zum Auftrag

Gustav Stein

Unter den erfundenen Geschichten, mit denen sich die Europäer das Wesen der Nordamerikaner anschaulich zu machen versuchen, kommt stets jener Amerikaner vor, der am Rundfunk ein Werk von W. A. Mozart hört, sofort an Mr. Mozart nach Vienna schreibt und ihn beauftragt, für ihn eine Komposition anzufertigen. Nimmt man einen Augenblick an, der Brief hätte wirklich den lebenden Mozart erreicht, so kann man sicher sein, daß dieser nicht erstaunt oder empört gewesen wäre, denn er hielt es einfach für seinen Beruf, Musikstücke nach vorher erteiltem Auftrag gegen Geld zu schreiben. »Ich bin noch nicht so heruntergekommen, daß ich Musik ohne Auftrag schreibe«, wird als seine Äußerung überliefert.

Es ist daher nützlich, wenn wir uns von den Historikern darlegen lassen, daß die europäische Kunst über die weitesten Strecken ihrer Geschichte eine Auftragskunst war; bis weit in die Epoche des Barock hinein glich das Kunstwerk eher einem Gerät, das für einen festen Ort, mit einem festen gegenständlichen Programm, und mit einem bestimmten, vom Auftraggeber festgesetzten Zweck in Arbeit gegeben wurde. Die großen künstlerischen Taten der anonymen Künstler des Mittelalters und später der riesigen Künstlerpersönlichkeiten der Renaissance und des Barocks sind »im Auftrag« entstanden; das »auf Vorrat« gemachte, ohne Auftrag entstandene Kunstwerk hat als Ausnahme zu gelten. Freilich bestand auch eine auftraggebende Gesellschaft, die sowohl über verfeinerten Geschmack als auch über eingehende Kunstkenntnisse verfügte. Sie hatte auch die Mittel, um – meistens durchaus mit Mut – die besten Künstler ihrer Zeit auszuwählen.

Die inneren und äußeren Bedingungen für diese Bindungen von Kunst und Gesellschaft sind durch eine große Zahl von ineinander greifenden Umwälzungen zerstört worden, von denen die französische Revolution am häufigsten genannt wird. So kommt es im 19. Jahrhundert zu gegensätzlichen Positionen, die entscheidend darin sichtbar werden, daß einerseits die durchaus reichlich vergebenen Aufträge und Ehrungen oftmals Künstlern zukommen, die heute absolut vergessen sind, während die künstlerisch wirklich großen Gestalten dieser Zeit auftraglos blieben. Viele von ihnen sehnten sich danach, Wandbilder machen zu können, die sie mit Recht noch immer für die vornehmste Betätigung der Malerei ansahen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts spitzte sich dieser Gegensatz noch zu, weil die Künste einen neuen großartigen Aufschwung genommen hatten; auf der einen Seite sehen wir jetzt deutlich die Auftraggeber, die unter der Besorgnis leiden, die echte Kunst nicht zu verstehen, auf der anderen Seite Maler und Bildhauer, die sich danach sehnen, Auftraggeber zu finden, die mit Ihnen auch dann arbeiten wollen, wenn sie nicht alles an ihrer Kunst erfassen und billigen. Bis

heute wird die auftragsfähige Gesellschaft durch den Verdacht gereizt, sie verstünde große Bereiche der gegenwärtigen Kunst nicht, obgleich sie sich verpflichtet fühlt, diese als verstehenswert anzuerkennen.

In diesem Zwiespalt ist das Mäzenatentum, wie es meistens ausgeübt wird, keine echte Lösung der Widersprüche. An zu vielen Stellen nimmt es die Funktion einer verschleierte Wohlfahrtsunterstützung an. Behörden, Verbände, aber auch Einzelpersonen kaufen auf besonders dafür eingerichteten Ausstellungen, die eher Märkten gleichen, Bilder und Plastiken nicht selten nur oder überwiegend aus sozialen Gründen. Diese verschwinden dann irgendwo stapelweise. Das Ganze gleicht eher einer Beruhigung des Gewissens, ist aber keine Handlung, die auf eine wirkliche Veränderung der Verhältnisse des Künstlers zur Gemeinschaft hinausläuft.

Andererseits wäre es aber falsch, zu verkennen, daß heute gewisse echte Ansätze zu einer Wandlung offenbar werden. Man beginnt, die bisherigen Denkbahnen zu verlassen, neue Entwürfe zu finden und daher auch in der Vergangenheit andere Phänomene zu entdecken und neu zu deuten. Immer stärker scheint es neuerdings, als erwiesen sich dabei die großen tragenden Gedanken der künstlerischen Reformbewegung des Jugendstiles auch heute noch als fruchtbar, nicht seines künstlerischen Gesichtes, als vielmehr deswegen, weil hier ein wirklicher Stil sichtbar und umfassend wirksam wurde, prägend von der Turbinenhalle bis zum Schreibtisch mit dem Aschenbecher darauf und dem Buch im neuen Gewand und mit neuer Schrifttype. Hier fanden sich die Künstler, die erstmals seit über 100 Jahren aus den technischen Umwälzungen die durch die Sache gebotenen Folgerungen zogen: sie lernten, mit der Industrie zu leben, weil sie begriffen hatten, daß keine Kultur in einer industrialisierten Gesellschaft gegen die Maschine entstehen kann. Vieles im moralischen und ästhetischen Gedankengebäude der Jugendstilkünstler scheint heute moderner als je zu sein und im Vergleich mit damals einer Vollendung nur etwas entgegengerückt.

Dennoch ist es nicht leicht, gültige Maßstäbe zu setzen für eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Industrie und bildender Kunst. Zweckmäßiger erscheint es, in dem anhaltenden Zwiespalt unzulänglichen Verständnisses Ausgangspunkte zu fixieren, von denen aus der Erfolg angesteuert werden kann.

1.

Die erste Voraussetzung, die man für eine Änderung der bisherigen Verhältnisse Industrie-bildende Kunst schaffen muß, ist wohl eine weiter als bisher gehende persönliche Annäherung von Industriellen und Künstlern. Jenseits des beiderseitigen äußeren Nutzens darf man davon eine gegenseitige Bereicherung und

Erhellung des Bewußtseins erwarten, die für die im Fluß befindliche Umgestaltung unserer Lebensverhältnisse unschätzbar wertvoll ist. Man sollte nicht vergessen, daß eine hoch industrialisierte Gesellschaft immer stärker durch wirtschaftliche Abhängigkeitsverhältnisse untereinander gebunden wird. Das ist einer der Gründe für den Schwund von geistig unabhängigen Personen. Angesichts der kommenden Aufgaben, deren Lösung notwendigerweise im Zwang zur Veränderung liegen muß, ist die geistig und charakterlich unabhängige Schicht auf allen Gebieten gering, die fähig ist, auf der Höhe der Zeit zu leben und mit kalkulatorischer Phantasie in die Zukunft zu blicken. Der Künstler, jedenfalls der bedeutende, ist unabhängig. Er lebt davon, sich nicht durch äußere Interessen korrumpieren zu lassen. Sein geistiges Interesse und die daraus folgende Weise der Wahrnehmung, der Verarbeitung und der Erinnerung sind von anderen Berufen, selbst verwandten, scharf unterschieden. Er sucht nicht von unserer Zeit Ausdruck zu geben, wie es immer so schön und falsch heißt, sondern er ist gezwungen, sich über die Wahrnehmung von seiner Zeit Klarheit zu verschaffen, die niemand außer ihm hinreichend darstellen kann. Dadurch wird er zu dem empfindlichsten Anzeiger unseres Lebensgefühls, seine Nichtbeachtung hat Verspätung oder sogar den Ausfall von Wahrnehmungen zur Folge, die für die stets erforderliche Klarheit der Gegenwart von sich selbst unerlässlich sind. Hierin unterscheiden sich die bildenden Künstler natürlich in keiner Weise von den anderen.

II.

Eine weitere Bedingung sollte sein, daß noch stärker als bisher die Vorstellung von Kunst, Kunsthandwerk und Industrieerzeugnis als getrennten Größen verlassen wird. Nachdem der überwiegende Teil der Dinge, auf die wir angewiesen sind, nicht mehr der Hand, sondern der Maschine verdankt wird, ist jeder Stil nur noch durch die Industrie zu verwirklichen, wenn er nicht an der Oberfläche bleiben will. Es war das historische Verdienst der Jugendstilkünstler, sich der Maschine zu bedienen und nicht zuzulassen, daß diese nach Willkür arbeiten kann. Der Bruch zwischen Industrie und Kunst, wie er durch die unvorstellbar schnelle Entwicklungsgeschwindigkeit der Industrie entstanden ist, ist aber nur unzulänglich überbrückt. Zwar haben der Werkbund, eine Jugendstilgründung, und die seinem Gedankengut verpflichteten Verwandten: »Arbeitskreis für industrielle Formgebung« im Bundesverband der Deutschen Industrie; »Rat für Formgebung«; der Verein »Industrieform« mit seiner ständigen Ausstellung in Essen und andere eine Fülle von Modellen geschaffen, in denen Kunsthandwerksform und Industrieform kongruent geworden sind. Zwar bedient sich eine immer größer werdende Schicht von Fabrikanten dieser Formen, aber von einer wirklichen Wandlung wird man erst sprechen können, wenn diese Formen nicht mehr als separierte Elite empfunden werden, sondern als die Regel (auch für die Massenproduktion) gelten. Noch immer auch ist das Ziel gleich geblieben, das hinter

den Bestrebungen zur schönen Industrieform von Anfang an stand: dem Menschen, der größtmöglichen Zahl, eine Umgebung zu schaffen, die ihn nicht mehr verstimmt, ohne daß er es bemerkt, sondern die ihm stumm dient, ohne durch erzwungene, bloß schönheitliche Formen zu reizen.

III.

Freilich: die Architektur hat in diesen Zusammenhängen – so paradox es klingen mag – die größte Macht zur Veränderung, weil sie sich am langsamsten verbraucht. Es müßte daher zu einer neuen und anhaltenden Bindung von Malerei und Plastik an die Architektur kommen. Gerade nachdem die Phase der »Architektur ohne Dekor« überwunden scheint, können sich ganz neue Arbeitssymbiosen von Architekten, Malern und Bildhauern ergeben. Das könnte bedeuten, daß die Architekten nicht mehr ein Gebäude fertigstellen und darin auch ein Geviert für ein Wandbild, ein Glasfenster, ein Relief oder eine Bauplastik »vorsehen« oder diese nachträglich wünschen, sondern daß die Beteiligten mehr als bisher schon von vornherein gemeinsam planen. Wände würden dann auf ein Fenster hin entworfen, Treppenhäuser ein Relief erhalten, das man nicht mehr entfernen kann, ohne den Bau zu verletzen. Die vielfach mißverstandene Idee der reinen Kunst zielte gar nicht auf die Isolation der einen Kunst von der anderen, sondern im Gegenteil sollte die Besinnung auf die reinen, jeder Kunst eigentümlichen Mittel es ermöglichen, um so erfolgreicher mit anderen Künsten, vor allem aber der Architektur zusammenzuarbeiten. Hier lehrt wiederum das Bauhaus, auch darin ein Kind des Jugendstils, mit wie großem Gewinn Architekten mit Malern und Bildhauern zusammenarbeiten können. Gerade heute, wo wir den Entwurf zu einer neuen, ungekannt heiteren Architektur in Ansätzen vor uns sehen und Farbe ein immer mehr zum Guten beherrschtes Element unseres Lebens wird, ist die Arbeitsgemeinschaft der Künste besonders unerlässlich. Nicht nur für Repräsentations- und Wohnbauten, sondern gerade auch für Zweckbauten und unter diesen für die der Industrie.

IV.

Aus diesen Bedingungen ergeben sich neue Folgerungen für die Ausbildung unserer Künstler. Auch hier muß die Zersplitterung von Kunst und Kunsthandwerk fallen. Eine handwerkliche Ausbildung würde dem Maler und dem Bildhauer ein neues Feld freilegen und ihn instand setzen, an der übergroßen Fülle von Aufgaben teilzunehmen, für die heute der Auftraggeber automatisch nur an den Kunsthandwerker denkt, der sie meistens gut, aber doch mit zurückliegenden, gedankenlos aus der Kunst abgeleiteten erstarrten Formenapparaten ausführt. Die durch Arbeitssymbiosen geforderten Kenntnisse würden auch eine andere Ausbildung erzwingen. Nur zu häufig ist es für das pädagogische Denken von heute unmöglich, etwas anderes als die Ausstellung als Ziel der Ausbildung einzusetzen. Der Zwang zum schöpferischen Zusammenarbeiten mit Architekten würde für

die Maler und Bildhauer eine neue Bewußtheit der Mittel mit sich bringen müssen und die Fähigkeit, in Aufgaben zu denken.

V.

Vielleicht ist eine weitere Bedingung die, daß man sich sowohl auf seiten der Industrie wie bei den Künstlern wieder leichter mit dem Gedanken vertraut macht, daß künstlerisches Schaffen ohne Beeinträchtigung von Qualität auch unter von außen gesetzten Bedingungen denkbar ist. Die Freiheit, alle äußeren Bedingungen für ein Kunstwerk, vor allem das Thema, selbst wählen zu können, war einmal ein notwendiges Stadium der Kunst. Sein heute noch ebenso umstrittener wie großartiger Gipfelpunkt war die Möglichkeit, den Gegenstand im Bild aufgeben zu können, ohne seinen künstlerischen Ausdruck zu schwächen. Aber selbst die ersten Künstler, denen der Schritt zum gegenstandslosen Bild gelang, dachten von Anfang an an Wandbilder. Das Wandbild als mit der Architektur unlösbar verbunden und dem Leben einer Gruppe von Menschen ständig festeingefügt, erschien ihnen als der vornehmste Zweck der Malerei.

Daß künstlerische Errungenschaften unter genau umrissenen, dem Künstler aufgegebenen Bedingungen entstanden sind, lehrt die Kunstgeschichte, und es gibt keine Anhaltspunkte dafür, daß diese Verhältnisse heute unterschiedlich sind. Man darf vermuten, daß die Fähigkeit, sich den Bedingungen eines Auftrags anzupassen, ohne die eigenen Ansprüche an Qualität und Ausdrucksabsicht aufzugeben, ein Kennzeichen für die Überlegenheit des Künstlers geblieben ist.

Sieht man sich nun in der gegenwärtigen Kunst um, wie groß wohl die Wahrscheinlichkeit ist, daß alle oder die meisten der aufgereihten Bedingungen in einem Umfang eintreten, der die Gesellschaft und die Kunst verändert, so lassen sich doch gewisse Anzeichen zur Ermutigung finden.

Für eine Reihe von wirklich bedeutenden Künstlern unter uns sind die genannten Bedingungen selbstverständlich. Wir kennen Maler, die mit Architekten zusammen eine Wand mit Glasfenstern planen. Wir kennen einen Bildhauer, der sein ganzes Leben lang vom Wandbild in der Bahnhofsvorhalle über Bauplastik bis zum silbernen Lorbeerkranz für ein Berliner Ehrenmal und die Grabinschrift Aufträge in einer Fülle angenommen hat, die wir nur von den mittelalterlichen Meistern kennen. Wie ihnen hat auch ihm dieser weite Umfang seines Schaffens nur Bereicherung und Würde gebracht. Wir kennen einen anderen Bildhauer, der nicht nur die aufregendsten Kathedraltüren der Gegenwart gemacht hat, sondern auch Taubenbrunnen, einen Beschlag für ein Weinfäß und Kirchenschlüssel. Beide sind daneben Bildhauer, die große, schöne Plastiken schaffen, die für sich bestehen können. Sie alle sehen sie aber lieber an einem festen Ort, den sie vorher kennen. Bei einem anderen Maler reicht seine Tätigkeit vom Entwurf für große Wandteppiche über die Farbgestaltung eines ganzen Opernhauses bis zum Umschlag eines Kataloges und dem Plakat. Zugleich malt er Bilder, die zu den anziehendsten auf den großen Kunstaustellungen zählen,

die gleichwohl aber nur wenige Besucher wirklich zu verstehen vermeinen. Alle diese Künstler, wie auch die früheren, wissen, daß ihnen die sachgegebenen Bedingungen von Aufträgen keine Fesseln sind, sondern ein Reiz, ihnen überlegen zu bleiben und über ihnen stehend frei zu sein.

Auffälligerweise, aber vielleicht zwangsläufig – geradezu aus historischer Konsequenz – sind die genannten Künstler durchaus so, daß zu ihrer Auswahl Mut gehört. Es zeigt sich hier, daß Mut ein entscheidendes Kennzeichen des klugen und somit großen Auftraggebers ist, der Kunstwerke schaffen lassen will, die Aussicht haben, zu überleben und nicht mit uns zu sterben. Weder die Neigung, konservative oder konventionelle Künstler zu wählen, noch die andere, nach den Moden zu gehen, die immer auch wieder modernistische Künstler nach vorne bringen, erleichtert die Wahl. Fast immer sollten wir es als Warnung verstehen, wenn wir zeitgenössischen Kunstwerken begegnen, die uns durch konventionelle Schönheit oder gar durch Gefälligkeit einzunehmen suchen, denn sie bedeuten meistens einen Korruptionsversuch unserer Sinne. Aber genau so, wie es der Industrie möglich ist, im technischen Bereich in die Zukunft weisende Erfindungen zu erkennen und auszuwerten, so ist es auch auf dem Gebiete der Kunst durch die Schärfung des eigenen Urteils möglich, die hervorragenden Künstler zu finden und von ihrer Qualität überzeugt zu sein, auch dann, wenn ihre Werke uns nur teilweise verständlich sind und sie nichts enthalten, das um uns wirbt. Genau von diesem Zwang, inmitten der großen Schwierigkeiten, unsere besten Künstler für Aufträge zu gewinnen, von ihnen aber die Unterordnung im Dienste der Vollendung zu erwarten, wird die Versöhnung von bildender Kunst und Industrie abhängen.

1956