



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Politische Kunst und Kunstpolitik

Siemsen, Anna

Berlin, 1927

Darf Kunst unpolitisch sein?

Nutzungsbedingungen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-51515](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-51515)

zu verbinden, zum Konkurrenten, der die Nachfrage herabmindert und daher abgeschreckt und entmutigt werden muß. Das Dilettantentum tritt in den Gegensatz zum Berufskünstlertum. Man sucht demzufolge das Spezifische des Künstlers in der technischen Überlegenheit. Und nachdem ein Kunstmarkt entstanden ist, entsteht als seine notwendige Folge der Fachmann, die Fachkritik und endlich die Produktion für Sachverständige, das „l'art pour l'art“ (Kunst für die Kunst). Der Laie aber sieht sich zum erstenmal zur reinen Passivität verurteilt. Er ist, schon um die Kunst genießen zu können, auf eine Sonderausbildung angewiesen. Und innerhalb des Kreises, für den produziert wird, verkümmert deshalb endgültig jeder eigene künstlerische Ausdruck. Der Laie wird auf die sklavische Reproduktion der Berufsproduzenten in Musik, Tanz und Dichtkunst beschränkt. Die in bescheidenen Grenzen zugelassene Dilettantenproduktion im Zeichnen und Malen wird dementsprechend Kopie von Künstlern oder Kopie (nicht Nachgestaltung) der Natur.

Die Gemeinschaftskunst ist in diesen Kreisen endgültig tot.

Darf Kunst unpolitisch sein?

Das Wort „Politik“ leidet an derselben Vieldeutigkeit, an der unsere meisten gesellschaftlichen Begriffe (Religion, Kunst, Moral, Gemeinschaft usw.) leiden. Und daran liegt es, daß jeder, wenn er von politischer Kunst redet, etwas anderes darunter versteht. Ist Politik der Tageskampf der Parteien um die Herrschaft und einzelner Personen um den Einfluß? Ist sie Machtkampf von gesellschaftlichen Gruppen und heute also der Kampf der Klassen miteinander? Oder ist sie noch allgemeiner jede Handlung, die auf Ordnung der Gesellschaft hinzielt? Je nachdem der Begriff bestimmt wird, fällt die Antwort anders aus nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit politischer Kunst, ihrem Wert oder Unwert.

Nehmen wir Politik in dem weitesten Sinne, wonach sie jede Handlung einbegreift, die auf Ordnung der gesellschaftlichen Verhältnisse hinzielt, so ist deutlich, daß wir als gesellschaftliche Wesen auch jederzeit „politische Wesen“ sind, was ja bereits die alte Aristotelische Definition besagt. Menschliche Verhältnisse sind demnach jederzeit politisch bedingt, das Bewußtsein des Menschen, in dem sie sich spiegeln, der Ausdruck, der dies Bewußtsein gestaltet, sind

nicht außerhalb der politischen Wirklichkeit, also keinesfalls apolitisch. Da vielmehr die Sprache des Menschen, seine Gebrauchs- und Schmuckformen, seine Rhythmen und Melodien, die Kunstgattungen, die er pflegt, und der Inhalt dessen, was er gestaltet, von seinen gesellschaftlichen Zuständen abhängen, so lassen sie sich auch am Kunstwerk bestimmen. Und es ist nur der Embryonenzustand, in dem sich unsere soziologischen Forschungsversuche befinden, der uns hindert, aus einer Statue, einer Erzählung, einem Liede die Verhältnisse, aus denen es entstand, mit der gleichen Sicherheit zu bestimmen, wie sich die Periode und der Körperbau eines Tieres aus einem seiner Knochen erschließen läßt. Ein Negerjazz konnte nicht am Hofe Ludwigs des Sechzehnten entstehen, und eine Bachsche Fuge läßt sich heute nachahmen, aber nicht neu schaffen. Ein griechischer Tempel bedarf der ganzen Mittelmeerkultur seiner Zeit als Voraussetzung. Er ist ohne den griechischen Stadtstaat ebenso unmöglich wie ein Dom ohne die Gildenverfassung und die hierarchische Kirche des Mittelalters. Und Bruno Tauts Bauten haben die gesamte Technik, die internationale Wirtschaft und die Klassengegensätze unserer Gesellschaft genau so als Bedingung, wie die Bilder der modernen Pariser Schule, die Epik Döblins und die Lyrik Benns aus ihnen erwachsen sind.

Die ewige, menschliche Kunst ist eben in ihrer zeitlichen Erscheinung all den Wandlungen unterworfen, die die menschliche Gesellschaft durchläuft, Ausdruck dieser Wandlungen und wichtigstes Studienobjekt, wenn wir die Erscheinung der Gesellschaft überhaupt verstehen wollen. Schon insofern ist sie politisch.

Sie ist es aber darüber hinaus, weil sie jederzeit willensbestimmt und zielgerichtet ist. Wir wissen, daß jedes Gefühl wertet. Alle unsere Wertungen gehen auf ursprüngliche Gefühle zurück. Sogar, wenn wir absolute, letzte Maßstäbe für jeden Wert aufstellen wollen, können wir uns nur auf das Gefühl berufen. Wir können eventuell aus unseren Erkenntnissen schließen, daß die Menschheit sich zu einer solidarischen Gemeinschaft hin entwickelt. Wir legen dieser Entwicklung aber einen Wert bei, nur weil unser Gefühl eine solche Gemeinschaft bejaht. Und nur aus diesem Gefühl heraus wollen wir sie und handeln demgemäß.

Gefühl ist der erste politische Faktor, der sogar noch vor der Erkenntnis steht. Aus diesem Bewußtsein handelt jeder Tagesagitator ebenso wie jeder tief-

gründigste politische Theoretiker. Das Gefühl bestimmt den Willen zuerst, und jedes hinreichend starke Gefühl wirkt anreizend und bestimmend auf den Willen. So ist die Kunst, die gefühlsgeboren ist und die große Erregerin von Gefühlen, ohne weiteres ein allermächtigstes Mittel der Willensbeeinflussung, ja, das mächtigste, das wir überhaupt kennen. Das heißt aber: sie ist jederzeit politisch in jenem weitesten Sinn, daß sie ein Faktor gesellschaftlicher Ordnung ist, und häufig in dem engeren, daß sie als Mittel im Kampf um die Macht unentbehrlich ist. So ist sie jederzeit auch gewertet und benutzt worden.

Ich will nicht von den alten Mythologien reden, die von den Mythen der Mittelmeervölker bis auf Schiller die erste menschliche Ordnung mit dem Auftreten der Künste gleichsetzten. Ich will nur auf die uns allen geläufige Tatsache hinweisen, daß keine große Massenbewegung ohne Musik, Gesang, Darbietung von Symbolen möglich ist. Tanz und Musik, Pantomime, Drama und Lied, bildliche Darstellung verherrlichter Ideen oder Personen, die Symbolisierung der Macht durch Gebäude und Denkmale, das sind jederzeit die großen Mittel der Politik gewesen, die wirkungsvollsten Mittel. Alle großen politischen Mächte: Monarchen, Klassen, Religionsgemeinschaften und Völker haben jederzeit die Kunst als großen Machtfaktor in diesem Sinne aufgefaßt.

Die Macht der katholischen Kirche beruht heute mehr noch als auf ihrer Organisation auf den künstlerischen Mitteln, die diese Organisation zur Verfügung hat. Trotzdem die kirchliche Kunst heute tot ist und nur noch kraftlose Nachbildungen aufweist — die Scheußlichkeit alles dessen, was auf diesem Gebiet fabriziert, nicht mehr geschaffen wird, ist wohl das bedenklichste Zeichen des bevorstehenden kirchlichen Niedergangs —, trotzdem sie also so abstirbt, verfügt sie in ihren Gebäuden, Bildern und Statuen, ihrer Musik und dem künstlerischen Gepräge ihres ganzen Kults über ungeheure Machtquellen. Besäßen wir eine sozialistische Kunst, die der kirchlichen gleichkäme, Europa wäre längst eine sozialistische Gemeinschaft. So aber hängt das Entstehen einer sozialistischen Kunst und einer sozialistischen Gesellschaft voneinander ab. Nur indem man bewußt den Ausdruck dieser entstehenden neuen Gesellschaft sucht und pflegt und ihn in den Dienst der Entwicklung stellt, kann man ihr Werden beschleunigen.

Aber, wird man antworten, zugegeben, daß das Kunstwerk Gesellschaft bedingt und dem gesellschaftlichen Wan-

del unterworfen ist, zugegeben weiterhin, daß die Kunst als mächtiger Propagator menschlicher Ideen und Interessen gefühlserregend und willensbestimmend dienen kann und gedient hat, für den Künstler ist indessen der Ausdruck seines Gefühls und dessen Formung das Wesentliche, nicht irgendein politischer Zweck, nicht die Absicht, einen Einfluß auszuüben. So ist also die Kunst nicht in ihren Wirkungen, aber in ihren Ursprüngen jenseits von jeder Politik.

Das ist sicherlich in gewissem Umfange wahr. Der mächtigste und unentbehrlichste Antrieb zum künstlerischen Schaffen ist das Bedürfnis, eine leidenschaftliche Spannung des Gefühls durch die Entladung, die das Kunstwerk schafft, zu lösen. Aber ebenso gewiß würde diese Entladung nicht die Form des Kunstwerks annehmen, wenn nicht der Mensch ein geselliges Wesen wäre und also das Bedürfnis der Mitteilung seines Gefühls neben dem der Entladung stände. Der Gedanke, sein Gefühl in anderen nachleben zu lassen, der Gedanke des Ruhmes und der Nachwirkung über das Leben hinaus ist jedem Künstler eigen, einerlei, ob er dabei auf breite Massen zielt oder auf wenige auserwählte Jünger und Freunde oder endlich auf die berühmten „Zwei oder Niemand“ Juvenals¹⁾, ob er auf Wirkung in der Mitwelt hofft oder die Nachwelt zum Richter aufruft. Vielleicht tritt ganz vereinzelt der Fall ein, daß ein tief Enttäuschter weiterarbeitet, weil er nicht anders kann, ohne auf Mit- oder Nachwelt mehr zu rechnen. Das ist dann kein natürlicher, sondern ein Abwehrzustand, die Hilfsstellung eines Gefährdeten, der sich auf diese Weise noch Lebensmöglichkeiten sichert. Der normale Künstler wie der normale Mensch will wirken durch sein Werk als Ausdruck seines Lebensgefühls.

Selbstverständlich kann einem solchen Werke die sofort deutlich erkennbare Beziehung auf die Gesellschaft fehlen. Eine Mozartsche Melodie, eine Naturphantasie Hamsuns, eine Tierbronze oder ein gemaltes Stilleben haben keine direkte Wirkung auf Willen und Handeln des Menschen, obgleich auch sie vorbereitend wirken durch die allgemeine Gefühlslage, die sie schaffen. Schiller baut auf der Tatsache, daß unendlich viele Kunstwerke zunächst nur gefühlslösend wirken, seine Theorie, daß die Kunst den Menschen überhaupt in einen Zustand der Freiheit setze, ihn „spielen“ lasse und so die Vorbedingungen späteren sittlichen Handelns schaffe.

¹⁾ Juvenal, ein scharfer Gesellschaftsethiker der römischen Kaiserzeit, stellte an den Anfang seiner Satire die Frage: „Wer wird sie lesen? Einer vielleicht, oder niemand.“

Dem steht entgegen die Tatsache, daß eine große Anzahl der größten Kunstwerke ganz direkt geschaffen sind, um unmittelbare Willensentschlüsse herbeizuführen oder allgemeine Zielrichtung vorzubereiten, die Menschen also politisch zu bestimmen. Ich will nicht von den Werken moderner Kunst reden. Von Delacroix bis Kollwitz, von Hugo bis Tolstoi und Shaw, von Beethoven bis Masereel geht die Reihe der großen Künstler, die bewußt politisch wirken wollten, denen nicht an der bloßen Erregung einer Gefühlsentladung, sondern an der Bestimmung des ganzen Lebens und Willens eines Menschen lag. Wenn wir in die Vergangenheit gehen, tritt diese Erscheinung beinahe noch deutlicher hervor, weil sie selbstverständlicher erscheint. Überall, wo die Kunst hoch gewertet wird, geschieht das, weil sie als die große Erzieherin erscheint zum sittlichen Handeln, zur richtigen öffentlichen Haltung, zur Politik. Die revolutionierenden Propheten der Bibel sind ebensolche Dichter wie die großen orientalischen Religionsstifter. Plato wollte die Dichter aus seinem Staat vertreiben, weil er ihren unmoralischen — das meint bei ihm aber politisch verderblichen — Einfluß fürchtet, und wo wir in der gesamten europäischen Geschichte gesellschaftlich bewegte Zeiten, Machtkämpfe, Revolutionen haben, da spiegelt die Kunst dieselben nicht einfach, sondern gehört zu den mächtig bewegenden, zu den revolutionären Faktoren.

Gewiß stehen neben den bewußt politisch Fordernden und unbewußt durch ihr Wesen revolutionierend Wirkenden jederzeit eine große Anzahl Künstler, bei denen diese Willensanspannung nicht vorhanden ist, die vielmehr bestehende Zustände aufnehmen, das herrschende Bewußtsein der Mehrheit verkörpern und gestalten. Neben Bach steht Palestrina, neben Michelangelo Raffael, auf den Sturm und Drang folgt die Zeit der klassischen Befriedigung, und in vielen Fällen folgt auf eine Zeit des Vorwärtsdrängens im gleichen Künstlerleben eine Zeit der Ruhe.

Oft auch verliert das bewegende, revolutionierende Element im Kunstwerk durch die Zeit seine Wirkung, und es bleibt nur noch das, was wir als „rein künstlerisch“ zu bezeichnen lieben. Dürers Holzschnitte waren Protestdokumente einer demokratisch-antihierarchisch eingestellten Volksbewegung, uns sind sie Dokumente eines rein persönlichen religiösen Gefühls. Shakespeares Dichtungen, in denen wir nur noch den radikalen Individualismus des Menschen erleben, der sich allein gegen die Welt stellt, waren für seine Zeit Programme eines neu sich bildenden höchst selbstherr-

lichen Adels, der nur durch die Treue an den absoluten Monarchen und die ersten Regungen eines erwachenden Nationalismus gebunden war: wichtige Propagandamittel für das sich konsolidierende Königtum. So entgehen uns oft die gesellschaftlichen Triebkräfte, die ein Dichtwerk gestalteten. Wir interpretieren in die künstlerische Form den Inhalt unseres Bewußtseins.

Dieses Bewußtsein ist für das vergangene Jahrhundert das Bewußtsein des bürgerlichen Individualismus gewesen, der seinen spießbürgerlichsten Ausdruck findet in dem Wahlspruch: Jeder für sich, Gott für uns alle, und seinen höchsten in dem Goetheschen: Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit.

Das Recht der Persönlichkeit, die Freiheit des einzelnen, das Recht auch zu Leidenschaft, Verirrung, das Recht selbst, sich zugrunde zu richten, um nur zur Entfaltung und zum Erlebnis seiner selbst zu kommen, das war im achtzehnten Jahrhundert die große politische Idee, die im Kampfe mit dem bevormundenden Polizeistaat und der sitten- und glaubenrichtenden Kirche durchgekämpft wurde. Diese Idee in ihrer vielfältigen künstlerischen Gestaltung war der Ausdruck des bürgerlichen Klassenkampfes jener Zeit. Der Ruf nach Aufklärung wie der Ruf: „Zurück zur Natur“ war ein politischer Kampfruf. Überall, in den behandelten Stoffen, in den sich vereinfachenden Formen, im Betonen des „Gefühlvollen“, „Natürlichen“, „Menschlichen“ zeigt sich dieser Befreiungskampf gegen eine erstarrte Gesellschaftsform und die Unduldsamen, die ihre Herrschaft durch Zwang behaupten wollen. Die ganze Kunst des achtzehnten Jahrhunderts ist zu tiefst politisch, weil die gesamte Gesellschaft, deren Bewußtsein sie gestaltet, in starker politischer Bewegung ist.

Erst als diese Bewegung nach einem vollen oder teilweisen Erfolg zur Ruhe kommt oder gar rückläufig wird, hört der Individualismus auf, eine politische Triebkraft zu sein. Er wird nun auch als unpolitisch empfunden da, wo er politisch war: im achtzehnten Jahrhundert, und die Größe dieser revolutionären, aber nicht mehr als revolutionär erkannten Kunst verführt die Nachfahren, sie als Muster und Beispiel unpolitischer ewiger Kunst hinzustellen.

In kämpfenden und bewegten Ländern behält die Kunst gleichwohl ihren offen politischen Charakter, und diese Länder sind bezeichnenderweise die führenden im künstlerischen

Schaffen: Frankreich und Rußland. So sehr wird die falsche Theorie vom Ideal der Kunst, das jenseits des Lebens steht, durch das Leben selber korrigiert.

Selbstverständlich sind auch die Produkte einer ausgesprochen apolitischen Kunst um der Kunst willen (*l'art pour l'art*) Ausdruck einer ganz ausgesprochen politischen Einstellung, der Einstellung des wohlhabenden Bürgers, der seine Zirkel ungestört, sein Portemonnaie unbedroht und seine Umgebung harmlos und hinreichend unterhalten wünscht. Was wir unpolitische Kunst nennen, ist die Kunst naiv oder bewußt konservativer. Diesen erscheinen die bestehende Gesellschaft als der naturgegebene oder gottgewollte Zustand, der Bürger als der Mensch schlechtweg und seine Probleme und Gefühle, seine Leidenschaften und Erlebnisse als die Quintessenz menschlichen Daseins, aus welchen man gelegentliche Ausflüge in untermenschliche Grenzgebiete (Historie, Exotismus, soziale Frage) unternimmt, um beruhigter an den Feuerplatz zurückzukehren. So wirkt diese Kunst als Befestigung der bestehenden Verhältnisse und erfüllt ihre Funktion als Klassenkunst in derselben Weise, wenn auch in anderen Formen wie jede klassensichernde Kunst früherer Zeiten¹⁾.

Nur dadurch scheidet sich unsere Lage von jeder früheren, daß unsere Gesellschaft reicher gegliedert, vielfältiger gespalten, von Krisen und Kämpfen stärker geschüttelt ist als irgendeine Zeit vorher. Daher ist auch die Erscheinung der neu aus der bürgerlichen Kunst sich entwickelnden Kunst vielgestaltiger und vieldeutiger, schwankender in ihrem Ausdruck und widerspruchsvoller.

¹⁾ Leider ist es auf diesem Gebiete so gewöhnlich, daß man mißverstanden wird, daß ich an dieser Stelle ausdrücklich feststellen will: Wenn man den Klassencharakter eines Kunstwerks feststellt oder selbst den verdeckt oder offen reaktionären Charakter seiner Wirkung, so ist damit kein ästhetisches Werturteil ausgesprochen und noch viel weniger die Bedeutung eines solchen Werkes verneint. Ich habe bereits meine hohe Bewunderung für Kleists Kriegsgedichte geäußert. Sie sind vollkommene Dokumente einer bestimmten, gesellschaftlich bedingten Bewußtseinslage. Einzelne Werke der französischen Impressionisten scheinen mir zu dem künstlerisch Vollendetsten zu gehören, was das neunzehnte Jahrhundert hervorgebracht hat. Aber sie sind typische Erscheinungen einer bürgerlichen Krisenzeit mit pessimistischer Abkehr von der Gesellschaft und der Neigung zum rein analytischen Selbstgenuß. Ich weiß in der Gegenwart keinen größeren deutschen Lyriker als Benn, keinen kultivierteren Erzähler als Galsworthy, aber sie sind beide Exponenten eines Verfallquietismus. Diese Feststellung bestimmt aber ihre gesellschaftliche Stellung. Über ihren künstlerischen Wert ist damit nichts, über ihre mögliche Bedeutung für uns so gut wie nichts ausgesagt.

Das ist bedingt durch unsere gesellschaftlichen Verhältnisse, und deren wichtigste Exponenten sind für die Kunst neben der Klassenspaltung und der Konkurrenz- und Warenwirtschaft, die Verkehrsumwälzungen und die technischen Revolutionen.

Kunst und Verkehr

Wir stehen im Zeichen des Weltverkehrs. Das ist auch für unser Kunstleben einschneidend bedeutsam, und zwar bedeutet es unter den gegebenen Verhältnissen eine Benachteiligung der großen Massen und eine Trennung von Künstler und Publikum, das in eine größere Passivität auch durch diese planetarische Verbreitung des Kunstverkehrs gedrängt wird.

Das ursprüngliche künstlerische Leben spielt sich unmittelbar von Mensch zum Menschen ab. Der Vortrag vor der Menge oder häufig genug aus der Menge und durch die Menge schafft ein weit unmittelbareres Zusammenerleben, als uns heute denkbar ist. In der bildenden Kunst gibt es nur das Schaffen des Künstlers selbst, und auch die schülerhafteste Nachbildung trägt den Stempel, daß das Werk direkt vom Herz zur Hand geschaffen ist. So nimmt auch jeder am Schaffen teil. Geheimnisse kann es nur im beschränkten Maße geben, und vom Zuschauen bei der Arbeit bis zum Selbstversuchen ist kein allzu weiter Weg. Vor allem aber ist das Verhältnis zu Werken, die man entstehen sah, und deren Entstehen man verstand, ein unendlich viel lebendigeres als zu solchen, bei denen man nicht ein Jota vom Prozeß des Schaffens begreift, wie das bei uns durchweg der Fall ist. Hätten wir heute noch lebendige handwerkliche Anschauung und Erfahrung, neun Zehntel unseres Kunstgeredes würde verstummen.

Dieser ursprüngliche Zustand blieb lange erhalten. Denn bei wachsendem Verkehr begannen die Künstler zu wandern. Nicht nur die Sänger, Spielleute und „Gaukler“ suchten so ihr Publikum auf, wenn sie es auch vorzugsweise taten, sondern auch alle andern kunstreichen Meister, die mit ihrer Geschicklichkeit ihr Glück suchten.

Heute ist dieser früher so reiche Verkehr zusammengeschrumpft auf Jahrmartkleute und Artisten. Selbst die im achtzehnten Jahrhundert noch durchaus „fahrenden“ Schauspielertrupps sind sesshaft geworden in ihren gesellschaftsfähigeren Teilen. Wir erleben das typische Bild, daß alte Kunst- und Lebensformen absinken und nur in den untersten Gesellschaftsschichten fortleben. Was der neue Weltverkehr