Auszug aus FORVM bei Context XXI

(http://contextxxi.org/die-kunst-muss-nichts-und-darf.html)

erstellt am: 18. November 2026
Datum dieses Beitrags: Juni 1969

Die Kunst muß nichts und darf alles

n ERNST FISCHER

> L'art est mort, ne consommez pas son cadavre!

So las man's auf den Mauern von Paris, in den Maitagen 1968. Die revolutionäre Bewegung der Studenten war hinreißend, aber der da schrieb, die Kunst sei tot, hat unrecht. Seit mehr als 150 Jahren läuten die Totenglocken. Hegel sagte das Ende der Kunst voraus, das Zu-sich-Kommen des Weltgeists in Wissenschaft und Philosophie. Heine sprach vom Ende der Kunstperiode, und daß die Kunst tot sei, wurde seither hundertmal wiederholt. Doch dieser Leichnam geht um und nimmt mit Appetit am Leichenschmaus teil. Nie zuvor las man so viele Bücher, nicht nur schlechte, sondern auch gute. Die Massen strömen ins Kino, Schallplatten speichern Musik in Millionen Wohnungen, immer noch haben das Theater, der Konzertsaal sein Publikum, und allerlei Neues, das bisher nicht als Kunst galt, wird in die Kunst einbezogen: Happening, Leaving Theatre, technisches Gaukelspiel, die Straße, der Hörsaal, Methoden des Protests, der Demonstration. Die totgesagte Kunst unterhält auf mannigfaltige Art die Lebenden.

Was da stirbt, ist nicht die Kunst, sondern eine zum Vorurteil gewordene Ästhetik. Woran wir teilnehmen, ist nicht ein Requiem, sondern ein Funktionswandel der Kunst. Ein solcher Funktionswandel vollzieht sich nicht als mechanisches „Umfunktionieren", sondern auf die Weise, daß alte Funktionen an den Rand gedrängt werden, ihre zentrale Bedeutung einbüßen, daß eine neue Dominante sich herausbildet, eine neue Grundfarbe. Was da vor sich geht, ist *das konsequente Profanwerden der Kunst.* Der letzte Rest von Religion wird ihr ausgetrieben. Aus der Magie hervorgegangen und sich allmählich ihrer entledigend, hat die Kunst es mit der *Religion* gehalten, entweder als deren Helferin oder als deren Ersatz, als Aufhebung des Religiösen im Ästhetischen, als „Olymp des Scheins". Damit wird Schluß gemacht. „L'art c'est de la merde!" schrieb ein Student an die Mauern von Paris. Die Kunst will nicht mehr verklären, was eine junge Generation als „Scheiße" mißachtet; sie will nicht mehr Gottesdienst sein oder Staatsdienst, Herrenlob oder Frauenlob, sondern ... Ja, was will sie sein? Zunächst die Negation, die Entweihung aller Fetische, die Entheiligung alles Etablierten, *das große Nein.*

Wenn ich von einem Funktionswandel der Kunst spreche, will ich damit einen Sachverhalt analysieren, nicht ein Manifest entwerfen oder gar einen Tagesbefehl ausgeben. Die Kunst, so hören wir jetzt allzu häufig und von allen Seiten, *darf* nicht, sie *muß!* Wir hören es von konservativen Autoritäten, aber auch von enragierten Anti-Autoritären, die zu *gehorchen* nicht mehr bereit sind, was mir sehr gefällt, die aber unentwegt *befehlen* wollen, und das gefällt mir gar nicht.

Was alles die Kunst *nicht darf,* ist überwältigend. Sie darf nicht aus der hohen Form zu den niederen Massen herabsteigen; sie darf nicht Partei ergreifen; sie darf nicht Ware sein; sie darf keinem Zweck jenseits der eigenen Sphäre dienen; sie darf nichts mit Agitation, mit Politik, mit gesellschaftlicher Umwälzung zu tun haben! Und flugs der vehemente Widerspruch: sie *muß* die gesellschaftliche Umwälzung vorantreiben; sie muß agitieren, aktivieren, mobilisieren; sie muß eine Waffe sein im Klassenkampf, ein Werkzeug der Revolution; sie muß sich selber als Kunst in Frage, als Mittel in den Dienst einer Sache stellen; sie muß ihre gesellschaftliche Funktion als das Entscheidende verstehen und damit die künstlerische Funktion als beiläufige erkennen. Sie muß — sie darf nicht —, sie muß! Gestatten Sie mir, zu erwidern: *Die Kunst muß nichts und darf alles* — sogar uns langweilen oder uns in Wut versetzen.

Von einem *Absterben* der Kunst sprechen zwar viele Künstler und Kunstbeflissene mit makabrem Entzücken und viele Würdenträger und sonstige Spießbürger mit lüsternem Entsetzen, im übrigen ist wenig davon wahrzunehmen; wohl aber gibt es eine mit ihrem Funktionswandel zusammenhängende Krise der Kunst und Literatur. Ich halte es nicht für das Wesen dieser *Krise,* daß das Kunstwerk zur *Ware* geworden ist und sein Gebrauchswert im Tauschwert untergeht. Die sich bei solchen Deklarationen auf *Marx* berufen, sollten ihn genauer lesen. Marx hat das *Besondere* der

künstlerischen Arbeit hervorgehoben. Er hat zum Beispiel das Komponieren als „wirklich freies Arbeiten" charakterisiert und es der entfremdeten Zwangsarbeit in der materiellen Produktion gegenübergestellt. In einer Polemik gegen Adam *Smith,* für den jede Arbeit als Fluch galt, hat Marx betont, daß schöpferische Arbeit „Selbstverwirklichung, Vergegenständlichung des Subjekts, daher reale Freiheit" zu sein vermag. Diese „reale Freiheit" im künstlerischen Produktionsprozeß wird durch das Eingehen des Produkts in den Kunst- und Buchhandel, in den Theater- und Konzertbetrieb zwar tangiert, aber nicht annulliert. Ein gutes Buch bleibt ein gutes Buch, selbst wenn es ein Bestseller ist, und eben die Konkurrenz nötigt den Händler, den Verleger, den Intendanten, eine wenn auch relative Freiheit des Produzierenden anzuerkennen. Umgekehrt kann die Kollektivierung der Produktion und Distribution von Büchern, Kunstwerken usw. nicht nur die „reale Freiheit" der künstlerischen Selbstverwirklichung, sondern damit auch die Kunst einengen, degradieren und zur Verkümmerung verurteilen. Ich glaube also, daß es Vulgärmarxismus ist, im Kunstmarkt den Ursprung allen Übels zu suchen und von einer kollektiv verwalteten Kunst alles Heil zu erwarten.

Das Problem ergibt sich nicht unvermittelt aus den Produktionsverhältnissen, aus der politischen Struktur der Gesellschaft. Für die entscheidenden Ursachen halte ich das Tempo der Entwicklung in der wissenschaftlich-technischen Revolution; die Fülle der neuen, schwer durchschaubaren, nicht selten unvorstellbaren Wirklichkeiten, mit denen wir konfrontiert sind; das schnelle Veralten alles Etablierten im Produktions- und Gesellschaftsapparat, in der Lebensweise, der Sensibilität, den Sensationen und Ausdrucksmitteln und damit das Entstehen eines Gegensatzes von jung und alt, wie es ihn so schroff, mit solchem Unverständnis der Alten und solcher Aggressivität der Jungen noch nie gegeben hat. Eine der Äußerungen dieser Aggressivität ist das *Happening.* In ihrer Studie über Happenings schreibt *Susan Sontag:* „Der vielleicht auffälligste Zug des Happenings ist seine Behandlung des Publikums. Das Ereignis scheint darauf angelegt, das Publikum zu ärgern und zu beschimpfen ... Die Distanz zwischen Zuschauer und Darsteller wird aufgehoben und der Zuschauer körperlich einbezogen."

Diese aggressive *Aufhebung der Distanz* ist nicht nur für das Happening charakteristisch, sondern für nahezu alle Kunstgattungen, und hat ihren Ursprung keineswegs nur in der von den Jungen beabsichtigten Provokation eines Publikums, das als träge, passiv, nur auf Konsum bedacht verachtet wird. Die *Passivität des Publikums* zu überwinden, die Rampe niederzureißen, die Distanz auf ein Minimum zu reduzieren oder völlig zum Verschwinden zu bringen, ist eine der wesentlichen Tendenzen moderner Kunst und Literatur. Es war zunächst das Schwinden jeder religiösen Evokation aus dem Kunstwerk, das den Zuschauer oder Zuhörer zur Passivität nötigte. Die teilnehmende Gemeinschaft ist in konsumierende Einzelne zerfallen. Der Leser eines Buchs, der Besucher einer Kunstausstellung, der im Kino oder vor dem Bildschirm Sitzende ist zum ungeselligen, vereinzelten Konsumenten geworden. Die Distanz zwischen dem Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten, dem Kunstwerk und dem Publikum wächst, je mehr der Produzierende auf konventionelle Ausdrucksmittel verzichtet, je mehr neue Wirklichkeiten, Erlebnisse, Entdeckungen ihn zwingen, mit neuen Formen und Methoden zu experimentieren. Das Publikum hängt zum Teil noch an Konventionen, die für den Künstler unerträglich geworden und nur noch parodistisch verwendbar sind. Daher das scheinbare Paradoxon: je größer die Masse der Kunstkonsumenten wird, desto kleiner wird — relativ — das Publikum, an das der experimentierende Künstler sich wendet.

Mehr als Widerspiegelung

Doch nicht darin allein besteht *das Problem der Distanz.* Der Künstler, einst das Mundstück Gottes, ist in Renaissance und Romantik zum Stellvertreter Gottes, zum *Genie* geworden. Er war der Meister, der außen stand, alles perspektivisch sah, in seiner Totalität, der Allwissende, Allgegenwärtige, mit seinen Figuren und Situationen souverän Schaltende und Waltende. Doch in dieser Welt, in der die Erfindungen des Menschen sein Bewußtsein überflügelt haben, in der er mit seinen Werken nicht mehr zurechtkommt, wird dem Künstler, dem Schriftsteller vor seiner Gottähnlichkeit bange. Er maßt sich nicht mehr an, eine *fertige,* eine vollendete Welt hervorzubringen, und wendet sich gegen die Illusion, das Kunstwerk sei Widerspiegelung einer gegebenen Außenwelt, gegen das Postulat, es habe naturgetreu zu sein, lebensecht und wie die Vokabel alle lauten. Der Künstler will mittendrin sein, den Zuhörer, Zuschauer, Betrachter mit hineinziehen in das „work in progress", in das entstehende, fragmentarische, niemals Totalität vortäuschende Werk.

Ein Widerspruch meldet sich an, nicht der einzige in einer noch sehr chaotischen Kunst: Wenn der Künstler bemüht ist, die Passivität des Konsumenten in die Aktivität des am „work in progress" Teilnehmenden zu transformieren, muß er zugleich *eine neue Art Distanz* schaffen. Das passive Publikum versinkt im Kunstwerk, identifiziert sich mit dem, was ihm vorgegaukelt wird: um also das Publikum zu aktivieren, muß eine *Distanz des Denkens* entstehn. Das Publikum muß erkennen: Das Kunstwerk, das du wahrnimmst, ist nicht dein Ersatzleben, dein Lebensersatz; es ist *gemacht,* um dich zum Mitdenken, Mitwirken anzuregen, ist eine durchgebildete Möglichkeit, zu der es Alternativen gibt, die dich zur Kritik ermutigt, dich zum Widerspruch provoziert.

Ich zitiere Bertolt *Brecht:* „Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten":

> Die theatralischen Künste stehen vor der Aufgabe, eine neue Form der Übermittlung des Kunstwerks an den Zuschauer auszugestalten. Sie müssen ihr Monopol auf die keinen Widerspruch und keine Kritik duldende Führung des Publikums aufgeben und Darstellungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen anstreben, die dem Zuschauer eine kritische, eventuell

> widersprechende Haltung sowohl den dargestellten Vorgängen als auch der Darstellung gegenüber ermöglichen, ja organisieren ... Die theatralischen Künste liquidieren damit die Reste des Kultischen, die ihnen noch aus früheren Epochen anhaften, treten aber auch aus dem Stadium, in dem sie die Welt interpretieren halfen, in das Stadium, in dem sie sie verändern helfen.

Damit, fügt Brecht hinzu, werden die Emotionen keineswegs entfernt, wohl aber aus ihrer bisher beherrschenden Stellung verdrängt.

Im Vorwort des Peter *Handke* zu seinem Theaterstück „Kaspar" heißt es:

> Das Stück Kaspar zeigt nicht, wie es wirklich ist oder wirklich war mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was möglich ist mit jemandem ... Die Zuschauer sehen das Bühnenbild nicht als Bild eines woanders gelegenen Raumes, sondern als Bild von der Bühne. Das Bühnenbild stellt die Bühne dar. Die Gegenstände auf der Bühne sehen schon auf den ersten Blick theatralisch aus. Sie sind, obwohl echt (aus Holz, Stahl, Stoff), sofort als Requisiten erkennbar ...

Also: Hier wird Theater gespielt, meine Damen und Herren, aber hören Sie zu, geben Sie acht, machen Sie sich bewußt, daß auch Sie der Sprachfolterung, der Repression, unterworfen sind, die den Kaspar in Ordnung bringt, in die unerbittliche Ordnung, in die man auch Sie gebracht hat, in der man Sie dazu bringt, den Widersinn als *selbstverständlich* anzuerkennen. „Der Zwang ist *zwar* fragwürdig, *aber* er kann nützlich sein ... Hunger ist *zwar* schlimm, *aber* es gibt Schlimmeres. Prügel sind *zwar* verwerflich, *aber* man muß auch die positiven Seiten sehen."

Die sogenannte *abstrakte Kunst* war, so glaube ich, ein unvermeidliches Zwischenspiel, ein Fluchtversuch ins Unverbindliche, ein letztes Haschen nach dem Schatten eines Absolutum, nach der heiligen Ordnung eines Seins an sich. Manches wurde dabei entdeckt, an formalen Möglichkeiten, doch nicht zu verdrängen war die Frage: Was geht da vor in diesem Vakuum, in diesem leeren Raum, dem noblen Nichts eines *Mondrian?* Infrarotes Licht verschluckt die Gegenstände, aber man kann sie sichtbar machen, durch eine dazu geeignete Kamera auf eine Leinwand projezieren. Der österreichische Bildhauer und Graphiker Alfred *Hrdlička* hat dies getan, und siehe da: die durch Mondrian in heilige Ordnung gebrachte Welt ist überfüllt von Grausamkeit, der Altar der Illusionen trieft vom Blut der Geschlachteten.

Die *hohe* Kunst alten Stils, der durch sie konservierte Rest des Kultischen, geht zu Ende; von ihrer Entleertheit ab, wenden sich die Künstler mehr und mehr der *niedrigen* Kunst zu, schöpfen neues Material aus Happening, Comic strip, Bänkellied, Kabarett, Schaufenster, Lichtreklame, Straßentumult, aus technischen Konstruktionen, aus dem phantastischen Alltag einer Welt in Schwebe zwischen Fortschritt und Untergang. Wenn eine Hochkultur verfällt, bricht der Untergrund auf, die aufsässige Subkultur, die eine junge Generation von alten Tabus befreit. Ein solcher Aufbruch war die *Romantik,* von der *Goethe* zu Eckermann sagte, ihr großer Vorteil werde bleiben, „daß man neben einer freieren Form auch einen reicheren, verschiedenartigeren Inhalt erreicht habe, und daß man keinen Gegenstand der breitesten Welt und des mannigfaltigsten Lebens als unpoetisch mehr wird ausschließen". Die moderne Kunst ist dialektische Aufhebung der Romantik; sie ist betont *antiromantisch,* wobei sie jedoch das Prinzip der Romantik, die Revolte gegen die ästhetischen Vorschriften des Klassizismus wie gegen den Bourgeois und seinen Utilitarismus, auf neue Weise realisiert. Um die Tendenzen der modernen Kunst zu erforschen, ist eine genaue Beobachtung des Untergrunds, der aufbrechenden Subkulturen erforderlich. Es sind heterogene Tendenzen, die einander durchqueren. Was vor allem auffällt, ist Aggression, Herausforderung, Publikumsbeschimpfung, Entfesselung des elementar Vitalen, das die Individualität hinwegschwemmt, also der Aufstand der Jungen gegen die überlieferte Ideologie und Phraseologie. Der Griff nach dem Vulgären, Obszönen, Rohen, bisher nicht als kunstwürdig Anerkannten schließt eine kühle Zurückhaltung nicht aus, kalten Intellektualismus, Mißtrauen gegen Emotionen. Die dominierende Lust am Dionysischen, an Exzeß und Turbulenz findet ihren Widerpart im apollinischen Vergnügen an technischer Exaktheit, an Form um ihrer selbst willen, an Strenge und Distanz.

Aggression mittels Autos

Der amerikanische Publizist Tom *Wolfe* schreibt in einem Bericht über ein maßgeschneidertes Auto für Teenager, dem apollinischen Mondrian-Prinzip der geraden Kanten vom Bauhaus bis zu einem Autotyp stehe das dionysische Stromlinienprinzip gegenüber, ein Prinzip, das im Grunde keine Funktion anerkennt und in Kurven schwingt, stürzt und fließt, um einen sinnlichen Kitzel hervorzurufen. Der Teenageruntergrund bevorzuge dieses dionysische Prinzip der Kurvenlinie; ein neues barockes Schönheitsideal kündige sich an, das auch in Städten wie Las Vegas seinen Ausdruck finde, in dieser aus riesigen Reklameschildern hervorgegangenen Architektur. Im Gegensatz dazu behauptet Peter *Schneider* in seinem Aufsatz „Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution" (Kursbuch 16/1969), diese Modelländerungen des Autos seien die Weiterentwicklung seines Warencharakters, der Sieg des Tauschwerts über den Gebrauchswert. Die Änderungen dienen nicht dem Benutzer, sondern dem Kapital.

> Entsprechend werden die Bedürfnisse der Autokäufer darauf ausgerichtet, das Auto immer mehr als Tauschwert und immer weniger als Gebrauchswert anzuwenden. Die Bedürfnisse und Sinne, die die neuen Autos ansprechen, sind nicht die *erotischen,* das Auto den sozialen Wünschen der Menschen unterwerfenden Sinne und Bedürfnisse, sondern die durch die Frustration dieser Sinne und Bedürfnisse aggressiv gewordenen, auf Ausschluß, Feindschaft, Konkurrenz gerichteten Neigungen des unterdrückten Kleinbürgers ... Die Weiterentwicklung des Autos in Richtung Tauschwert bedeutet, daß das Auto im gleichen Maße Sinnlichkeit entfaltet, als die seiner Benutzer verkümmert. In den Stromlinienformen, den Zierleisten der Armaturenästhetik drückt sich die Sinn-

> lichkeit des Kapitals aus ...

Ist also die sinnliche Lust der Teenager am Stromlinienprinzip nur die latente sinnliche Lust des Kapitals am Tauschwert? Ich glaube nicht, daß die Hippies des amerikanischen Westens durch die Macht des Tauschwerts korrumpiert sind; vielmehr halte ich ihre Lust an den Kurven plus ihrer Lust an maximaler Geschwindigkeit, dieses Amalgam von Erotik und Aggression, für ein Aufbegehren gegen die puritanische Zweckbestimmtheit: „Ein Auto hat den Zweck, dich in angemessener Geschwindigkeit von einem Ort zum andren zu befördern." Warum soll es nicht zugleich der dionysischen Lust am Überflüssigen, am Ästhetischen und Aggressiven dienen? Gewiß hat das Kapital — wie Peter Schneider hervorhebt — die Tendenz, die Produkte „im Interesse ihrer Verkäuflichkeit ästhetisch zu bearbeiten", aber ich finde nichts Arges daran, solange nicht der Gebrauchswert durch die ästhetische Bearbeitung des Produkts vermindert und der Käufer durch den schönen Schein betrogen wird. Es ist nicht anzunehmen, daß die Lust an maßgeschneiderten Autos den underground der Teenager mit dem Kapital versöhnt, und daß die brennenden Autos auf den Pariser Barrikaden „die erste Anwendung des Gebrauchswerts Auto unter den Bedingungen des Spätkapitalismus" zeigten, halte ich für fragwürdig. Daß die technische Konstruktion zum ästhetischen Vergnügen, zum dionysischen Spiel wird, kann dem Kapital ebenso dienen wie die Verbrennung von Autos, die dann durch neue Autos ersetzt werden, aber es kann auch dem Aufstand der Phantasie gegen die Normen der alten Ordnung Vorschub leisten. Nicht nur im Ästhetischen finden wir diese Ambivalenz; das Kapital ist imstande, sich vielen Änderungen anzupassen, sie zum Gewinn zu wenden, doch Änderungen auf allen Gebieten sind auch das Sprungbrett der Revolution. Die agitatorische und propagandistische Funktion der Kunst ist unbestreitbar; doch eben in dieser Funktion wird sie geschwächt, wenn der Zelotismus ihr keine andre zugesteht. Die Kulturrevolution begnügt sich nicht mit Agitprop, sondern erweitert nach allen Seiten hin den Bereich des ästhetischen Genusses.

Am 14. Oktober 1966 veranstaltete Walter *Rauschenberg* in New York, von den Firmen „Westinghouse" und „Schweber Electronics" finanziell unterstützt, das große Experiment „Theatre and Engineering". Die technische Ausrüstung allein kostete 30.000 Schilling. Im Licht von 25 Scheinwerfern wechselten zwei Tennisspieler Schlag um Schlag den Ball. Die Tennisschläger waren mit einem elektronischen Gerät verbunden, und dieses Gerät registrierte die Geräusche, übertrug die Impulse auf das Beleuchtungssystem. Nach 20 Minuten erlosch der letzte Scheinwerfer. Was in der scheinbaren Dunkelheit geschah, wurde von Infrarotfernsehkameras eingefangen und auf drei große Leinwände projiziert. Die Menschenmenge in der finsteren Halle wurde gespenstisch auf diesen Leinwänden sichtbar. Und Lautsprecher holten einzelne Stimmen aus der Anonymität der Masse. „I am Peter Wood!" — „I am Susi Perl!" Die im Dunklen stehen, treten aus dem unsichtbaren ins sichtbare Licht, aus der namenlosen Masse ruft das Ich und noch ein Ich und noch ein Ich. Dann setzte sich der Komponist David Tudor an Druckknöpfe, die mit technischen Aggregaten verbunden waren und ein Gewirr von rätselhaften Tönen, grellen Lichtsignalen, tanzenden Maschinen wurde zum ästhetischen Erlebnis. Ist das *noch* Kunst, diese von großen Firmen bezahlte Reklame, dieses technische Experiment? Warum nicht? Oder *schon* Kunst? Warum nicht? In diesem Bereich zwischen Kunst und all dem, was noch nicht Kunst ist, aber Kunst zu werden vermag, in diesen „Gegenständen der breitesten Welt" wird mehr Zukunft ausgebrütet als in ästhetischen Kontroversen, was noch als Kunst zu gelten habe, welchem Gesetz sie unterworfen sei und ob in diesem Zeitalter Kunst noch brauchbar, machbar und möglich sei. Unangefochten von solchen Kontroversen holt sich die Kunst immer neuen Nährstoff aus dem Bereich der Nichtkunst, entdeckt sie neue Möglichkeiten des Erlebens, findet sie in der Zerstörung des Althergebrachten neue Materialien und Methoden ihrer Regeneration.

Pluralismus der Stile

Da ich weder ein Prophet noch ein Pedant bin, maße ich mir nicht an, vorauszusagen, zu welchen Funktionen und Formen eine Kunst im Werden sich entwickeln wird, welche der vielen Experimente geeignet sind, zur Herausbildung einer neuen Kunst beizutragen, und welche ins Leere führen. Für gesichert aber halte ich zweierlei:

- daß es Kunst auch in Zukunft geben wird, denn immer werden die Möglichkeiten des Menschen über seine jeweilige Realisierung hinausreichen, niemals wird der Mensch ein vollendetes, sich selbst genügendes Wesen sein, niemals wird eine auch noch so freie und reiche Gesellschaft, Erotik, Selbsterwirkung sein Verlangen nach Erweiterung, Erfüllung, Erlebnis der Welt, seine Phantasie zu stillen vermögen. Im Wandel ihrer Funktionen wird die Kunst diese ihre Funktion, den hinter sich selbst zurückbleibenden Menschen an seine unausgeschöpften Möglichkeiten zu erinnern, niemals einbüßen;
- daß es in einer Welt, die nicht mehr aus geschlossenen, relativ stabilen Kulturkreisen besteht, sondern in der dynamisch alles mit allem in Wechselwirkung tritt, keinen einheitlichen „Stil", sondern einen Pluralismus der Kunstgattungen, Kunstrichtungen, Kunstbedürfnisse geben wird.

Die Erkenntnis also, daß die Kunst nichts muß und alles darf, wird durch keine Kunstbürokratie und Kulturpolizei aufzuhalten sein.

Ernst Fischer hielt dieses Referat auf einer internationalen Tagung des slowenischen PEN-Clubs (gemeinsam mit dem slowenischen Schriftstellerverband organisiert) in Piran.

Ernst Fischer: Österreichs prominentester Kommunist, mauserte sich zu einem der prominentesten Nonkonformisten im europäischen Kommunismus. Siehe seine Ansicht-

en über moderne Kunst (vgl. seinen Aufsatz im März/April-Heft des FORVM), seinen Protest gegen die Moskauer Schriftstellerprozesse (Wortlaut im Januar/Februar-Heft des FORVM), überhaupt die Fülle seiner jüngsten Bücher, die in West- wie Osteuropa weite Verbreitung fanden. („Von der Notwendigkeit der Kunst", Claassen, Hamburg 1967, „Von Grillparzer bis Kafka", Globus, Wien 1967, „Was Marx wirklich sagte", gemeinsam mit Franz Marek, Molden, Wien 1968, „Kunst und Koexistenz", Rowohlt, Hamburg 1968, „Auf den Spuren der Wirklichkeit", Rowohlt, Hamburg 1968.) Erster österreichischer Unterrichtsminister nach 1945, langjähriger Abgeordneter der KPÖ, übte Fischer seither schonungslose, von seiner Partei mit sehr gemischten Gefühlen aufgenommene Kritik an seiner Haltung in stalinistischen Zeiten; seine ebenso schonungslose, von seiner Partei mit noch gemischteren Gefühlen aufgenommene Wendung zu neuen Positionen, eigentlich schon jenseits des Marxismus, brachte ihm berechtigtermaßen enormes Prestige unter den europäischen Intellektuellen, insbesondere der studentischen Jugend aller Richtungen.

Lizenz dieses Beitrags
Copyright
© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels