

Schopenhauer, die Kunst und das Unbewußte

Von Beat Wyss (Karlsruhe)

Masken des Dionysos

Im *Ursprung der Tragödie* liefert Nietzsche von Raffaels *Transfiguration* eine ausführliche Beschreibung, in der sich das gedankliche Konzept der Schrift visuell verdichtet.

Der Philosoph lobt den „naiven“ Äschylus und vergleicht ihn mit dem Urbarnat: „Raffael, selbst einer jener unsterblich ‚Naiven‘, hat uns in seinem gleichnisartigen Gemälde jenes Depotenzieren des Scheins zum Schein, den Urprozeß des naiven Künstlers und zugleich der apollinischen Kultur, dargestellt. In seiner ‚Transfiguration‘ zeigt uns die untere Hälfte, mit dem besessenen Knaben, den verzweifelten Trägern, den rastlos geängstigten Jüngern, die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Grundes der Welt: der ‚Schein‘ ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge. Aus diesem Schein steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im ersten Schein Befangenen nichts sehen – ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen. Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Notwendigkeit. Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergöttlichung des principii individuationis entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erlösung durch den Schein, sich vollzieht: er zeigt uns mit erhabenen Gebärden, wie die ganze Welt der Qual nötig ist, damit durch sie der einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann, im Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sich dar

Es soll es Meeres, nicht dar

um gehen, Nietzsche vom Standpunkt kunsthistorischen Besserwissens zu korrigieren, indem wir den Philosophen ikonographischer Unwissenheit überführen. Die Doppelhandlung im Bild gibt in der Tat nichts anderes wieder als eine korrekte Lektüre des Evangeliums: Raffael schildert die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor und die Heilung des mondsüchtigen Knaben, wie sie in Matthäus 17 und Lukas 9 hintereinander erzählt werden. Doch der moderne Blick, der die Bilder aus einer subjektiven Wahrnehmung

¹ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, in: ders.: Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München 1966, S. 33.

zirkulär und assoziativ mit Bedeutung auflädt, hat es verlernt, religiöse Bilder als visuellen Kommentar zur Bibel linear zu lesen.

Seien wir dankbar, daß Nietzsche selbst so naiv ist wie Raffael, wie Aeschylus, die er also betitelt. Das produktive Mißverstehen führt dazu, daß er ungehindert eine These entfalten kann, deren Virulenz ein ganzes Jahrhundert lang in der bildenden Kunst anhält. In der Beschreibung von Raffaels *Transfiguration* liegt der Hauptgedanke von Nietzsches Tragödienschrift geschürzt vor. Der „schwankende Kahn“ nimmt zugleich eine zentrale Denkfigur von Schopenhauer auf, die das Verhältnis von Wille und Vorstellung veranschaulicht: „Denn wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Quaalen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis, oder die Weise wie das Individuum die Dinge erkennt, als Erscheinung.“² Nietzsche verleiht Schopenhauers „Welt als Vorstellung“ die Gestalt Apollos. Apollinisch ist im Gemälde Raffaels die Vision Christi auf dem Berg Tabor: eine Lichtgestalt, die unser Glaube erfindet, damit das Leben in seiner dunklen Unerlöstheit einen Leitstern habe. Sein Schein legt Schönheit und Zuversicht über das dionysische Jammertal dieser Erde, das, mit den Augen Nietzsches, in der unteren Sphäre von Raffaels *Transfiguration* mit der Szene um den mondsüchtigen Knaben angelegt ist.

Die Polarität von „Vorstellung“ und „Willen“, von Gesetz und Rausch, Individuation und Verschmelzung, „apollinischem“ und „dionysischen“ Prinzip ist ein mentaler Topos der Klassischen Moderne. Freud, der Schopenhauerianer, steckt vier Jahrzehnte nach Nietzsche das Gegensatzpaar in den weißen Klinikittel von „Ich“ und „Es“. Das Ich ist jener kleine, selbstbewußte Schiffer, der kraft seiner „Vorstellung“ vom vernünftig planbaren Leben es sich zutraut, durch die heulenden Wasserberge des triebhaft Unbewußten, der „Welt als Wille“, zu segeln. Das Leben vollzieht sich im Streit zwischen Bewußtheit und dem Unbewußten.

Arnold Böcklins *Selbst und Tod* stammt von 1872, dem Erscheinungsjahr von Nietzsches erster Fassung der *Geburt der Tragödie*. Zu gering war die Verbreitung der Auflage, als daß der Künstler das Buch gekannt hätte. Doch die Gedanken darin waren fällig. Die mentalen Stichworte raunt sich die Zeitgenossenschaft direkt zu. Der Künstler malt sich im gespannten Moment seines Hinhorchens auf das Geigenspiel des Todes, Quelle schöpferischer Inspiration. Böcklin porträtiert sich als apollinischen Helden seines Werks, worin er der dunklen Melodie von Urlust und Urleid bleibende Gestalt abringt. Daß im Wollen immer auch das Vergehenwollen enthalten ist, geht auf Schopenhauer zurück. Sigmund Freud wird die gemeinsame Wurzel von Eros und Tanatos: „Nirvanaprinzip“ nennen, nach dem Ort, wo höchste Selbstvergessenheit ist. Der Rausch, die Lie-

² Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Zürich 1977, 1. Band, 2. Teilband, S. 439.

be, der Schlaf sind die kleinen Tode vor der Rückkehr zum großen. Die kleinen Tode enthalten alle das schmeichelnde Versprechen, auf das der Künstler jetzt hinhorcht: Es wären die schwachen Augenblicke erfüllter Lust – von Unlust, Langeweile und Qual immerfort unterbrochen – durch eine endgültige Dosis zu ersetzen. Es ist dieselbe verführerische Weisheit, von der Nietzsches Silen spricht: Für den Menschen das Beste sei, „nicht zu sein, nichts zu sein“. Da schreckt das Ich über sich selber auf: Es weiß sich verführbar, während es schwankt zwischen der Mühsal, sich selbst zu bleiben und der Angst zu vergehen. In den aufmerkenden Zügen des Künstlers liest sich die Individuation als ein Leiden am Wachsein.

Böcklins Porträt verkörpert das Individuationsprinzip als Maske der persona, durch welche die Musik des dionysischen Willens rauscht. Mit Pinsel und Palette übersetzt er sie auf seine Leinwand: Er biegt den dunklen Antrieb um in die Helle der Kunst. Das Werk, das daraus entsteht, verschafft die Gewißheit, der Widerspruch von Selbstsein und Vergehenwollen sei auszuhalten in einer abgemilderten Form: einer Ästhetik der Dissonanz. Die apollinisch-dionysische Doppelwelt ist im Schein der Kunst bezwungen. Der Betrachter kann sich den Verlockungen des Nirvana hingeben, ohne sich zu verlieren. Der Kunstliebhaber kann den Kurs durch den Alltag halten wie das Schiff von Odysseus mit seinen Gefährten: Jenem, der hören kann, sind die Hände gebunden, und diesen, die rudern, halten die Ohren verstopft, während sie das Riff der Sirenen passieren. Tödlicher Verführungsgesang ist zu Kunstgenuß gebändigt. Ästhetische Erfahrung ist, wie Traum und Liebesakt, ein kleiner Tod, der durch das dauerhafte Werk immer wieder gefahrlos und mit heilender Wirkung wiederholt werden kann.

Das gesellschaftlich Imaginäre

Doch hier muß methodischer Zweifel einsetzen. Wie sollte es zulässig sein, den Text eines Philosophen mit dem Werk eines Künstlers zu vergleichen, zumal beide voneinander keine Notiz genommen haben? Öffnen wir damit nicht die Schaufenster feuilletonistischer Beliebtheit? Diese Gefahr ist allerdings gegeben. Eine vergleichende Analyse bedarf methodischer Begründung. Doch reicht es aus, historisch belegen zu können, daß zwei Werke sich manifest aufeinander beziehen? Was ist gewonnen aus dem Nachweis, daß etwa der Maler Giorgio de Chirico Schopenhauer gelesen hat? Das mechanische Modell einer Geistesgeschichte als Einflußgeschichte geraten allenfalls tautologische Einsichten. Zudem verkennt sie das tatsächliche Operationsgesetz der Kreativität. Übereinstimmende Haltungen entstehen nicht im Modus von Ursache und Wirkung, sondern im Modus autonomer Parallelität. Weder illustriert der Maler ein Philosophem, noch hat der Philosoph es nötig, über Kunstbetrachtung gedanklich auf

die Sprünge gebracht zu werden. Systemtheoretisch gesprochen kreisen die beiden modernen Diskurse autonom in sich selber. Gelegentliche Bezugnahmen eines Künstlers auf die Textstelle eines Philosophen oder umgekehrt: der Hinweis eines Philosophen auf ein Bild zur Veranschaulichung seiner Gedanken erfolgen stets nur im Modus einer Bestätigung der je schon entwickelten Auffassung. Der Sinn von Vergleichen zwischen Philosophie und Kunst kann also nur darin bestehen, die Parallelen einer Zeitgenossenschaft zu untersuchen. Die dazu taugliche Methode ist die Diskursanalyse: Sie präpariert entweder epistemologische Denkformen des Wissens oder die gefühlsmäßige Mentalität einer Epoche. Wir konzentrieren uns im Folgenden auf Letztere.

Die epochale Mentalität ist nichts anderes als das kulturelle Unbewußte einer Zeit. Die Diskursanalyse ermöglicht es, daraus die Topoi des gesellschaftlich Imaginären abzuleiten. Die Topoi markieren die Zone des gesellschaftlich Unbewußten und geben damit einer epochalen Mentalität jene Kontur, die dem Zeitgenossen zugleich Orientierung bietet. Ich nenne die Topoi auch „unscharfe Gedanken“. Sie bezeichnen die latenten Zonen der Kultur, wo sich die dumpfen Ermächtigungsphantasien, kollektive Vorurteile, Gemeinplätze und schemenhaften Zielvorstellungen abzeichnen. Sie handeln nicht von der konkreten Ausführung von Werken: Diese geschieht in der manifesten Zone der Kunst. Hier herrscht das Gesetz der „Idiosynkrasie“, wie es Adorno bezeichnet. Zur manifesten Zone gehört der erbitterte Kampf der „Ismen“, wo in Form spektakulärer Seeschlachten um die Marktanteile von Künstlern und Gruppen gefochten wird im Meer des Kunstbetriebs. Doch nur ein paar Meter unterhalb dieser schaumgekrönten Oberfläche wird es ruhig. Wir sind in der latenten Mentalzone, im Jargon der Klassischen Moderne ausgedrückt: im Strom des „Kunstwollens“ angelangt, das als resultierender Vektor die partikulären Strömungen und Wirbel unvermerkt mit sich fortreibt.

Auf der wolkig rauschenden Redundanz einer mentalen Verfaßtheit entstehen die Lichter, Akzente und artikulierten Rhythmen einer künstlerischen Information. Es ist eben nicht so, daß der Maler vor einer weißen Leinwand steht, der Schreiber auf ein leeres Blatt starrt. Der Malgrund ist immer schon behandelt, die Stichworte stehen, die Tonart ist gestimmt. Hat der Schreiber einen Schreibstau, kommt dies nicht aus dem horror vacui des unbeschriebenen Blattes, sondern weil darauf schon zu viel steht, was auf den Autor eindringt, ohne daß er dieses wolkige Rohmaterial in eine manifeste Ordnung überführen könnte. Das unbewußte Verfahren der Kunst besteht darin, redundantes, mentales Vorwissen in manifeste, informative Neuigkeiten zu übertragen. In diesem Sinne ist Kunst überhaupt ein Ausdruck des gesellschaftlichen Unbewußten. In ihren Werken manifestiert sich die Gesellschaft im kulturellen Tagtraum. Das kollektive Unbewußte, das im Kunstwerk zum Ausdruck kommt, ist klar zu unterscheiden vom individuellen Unbewußten, zumindest im Verständnis dessen, was

Sigmund Freud darunter versteht. Dieses Unbewußte zu erforschen, bedarf es einer geduldigen Analyse um gerade die topischen Überformungen, die Selbststilisierung seiner Neurosen zu durchbrechen. Das Kunstwerk strotzt von Stilisierung unbewußter Verhaltensmuster – es muß dies leisten, um kollektiv verstanden zu werden. Legen Sie ein Kunstwerk auf die Couch, so vernehmen Sie einen Zeitgeist, aber nicht den tatsächlichen Abgrund seines Schöpfers. Den Kunstbetrachter gehen die Gründe für Jackson Pollocks Alkoholprobleme nichts an.

Einige Topoi des modernen Unbewußten

Kunst ist also nach dieser Definition für sich schon eine Manifestation des gesellschaftlichen Unbewußten. Ist dies anerkannt, so will ich daran gehen, dieses Unbewußte nach epochen spezifischen Topoi zu untersuchen. Bleiben wir dabei in dem Zeitraum des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts, einer Zeit also, in der sich zur Schopenhauerschen Lehre die meisten Wahlverwandtschaften in der bildenden Kunst auffinden lassen. Im Rahmen dieses kurzen Referats kann eine Beschreibung des gesellschaftlichen Imaginären der Klassischen Moderne nur sehr holzschnittartig ausfallen. Ich streife einige Topoi oder unscharfe Gedanken; in klarer Abgrenzung von einem C. G. Jung'schen Glauben an anthropologische Fundamentalien haben sie nichts zu tun mit „Archetypen“. Topoi verfügen zwar über eine „longue durée“, um es mit einem Begriff der Mentalitätshistorik zu benennen. Doch sind die unscharfen Gedanken geschichtliche Konstrukte mit epochalen Konjunkturen und Flauten bis hin zum Verdämmern im schlummernden Gedächtnis kultureller Erinnerung.

Zu den kollektiven Einsichten moderner Kultur gehört die Entdeckung des Unbewußten selber. Mit dem Positivismus des 19. Jahrhunderts zerbricht das aufklärerische Vertrauen in die Gestaltungsmacht des freien Subjekts. Es entdeckt, daß das Monströse, das Zerstörerische und Böse, das durch vernünftige Entscheidungen zu bändigen wäre, in ihm selber steckt. Die Moderne entdeckt die Kunst als Schöpfung aus unbewußtem Antrieb, was deren idealisierenden, normativen Charakter verblassen läßt. Mit dem unbewußten Antrieb wandert in das Werk auch die Lust zu vergehen, das Freudsche „Nirvanaprinzip“. Im Kunstwerk steckt mehr oder weniger vernehmbar der Hang zur Selbstausslöschung – diese narzißtische Wut über die Unzulänglichkeit seiner Selbstsetzung. Honoré Balzac hat ihr in Meister Frenhofer und dessen „chef d'œuvre inconnu“ literarische Gestalt gegeben. Das monumentalste Werk im Geist des Vergehenswollens ist jedoch keines der bildenden Kunst, keines der Literatur, sondern eines der Musik: *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner, der zugleich zu den getreuesten und willentlichen Weggefährten der *Welt als Wille und Vorstellung* gehört. Da sind die apollinischen Götter wie Wotan, die Walküren, Siegfried

und Hagen, die sich, getrieben von Ehrgeiz und Besitzstreben, ein festes Ziel vor Augen haben und sich damit schuldig machen. Den Bau von Walhall ist Wotan nur um den Preis geraubten Goldes und dem Verschachern seiner Schwester Freia möglich. Am Ende zerbrechen alle an den Widersprüchen ihrer Vorstellungswelt. Es triumphieren die dionysischen Gottheiten, Verkörperungen des blinden Willens, die absichtslos vor sich hinweilenden und webenden: Töchter des Rheins, Erda und Loge, die, nur auf Zeit beraubt und gezähmt, in der „Götterdämmerung“ Genugtuung erfahren, wenn die entfesselten Elemente von Wasser und Feuer alles zweckhafte Streben zu Nichte macht.

So tröstet Loge die Töchter über das entrissene Rheingold und weissagt schon zu Beginn der Sage das Ende der Götter:

Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wännen.
Fast schäm ich mich,
mit ihnen zu schaffen:
zur leckenden Lohe
mich wieder zu wandeln,
spür ich lockende Lust.
Sie aufzuzehren,
die einst mich gezähmt,
statt mit den Blinden
blöd zu vergehn,
und wären es göttlichste Götter!
Nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's:
Wer weiß, was ich tu!

Niemand weiß es, auch Loge kann nicht wissen, was er tut, denn er ist nicht Ich, hat kein Ziel, verkörpert nur eine Maske des wollenden Willens, der sich – mit Schopenhauer gesprochen – objektiviert, um absichtslos hinzustürzen wie ein Wasserfall, ein Lavastrom oder ein brennender Komet aus Eis.

Der Komponist und Kapellmeister Wagner wollte es Loge gleichtun und nach beendeter Aufführung des Rings ursprünglich das Libretto samt Festspielhaus den Flammen übergeben, damit das Werk dem Ende zueile wie die Götter auf Walhall. Zum Glück mäßigten ökonomische Einwände eine tatsächliche Selbstüberschreitung der „Götterdämmerung“ ins Nichts. Doch es bleibt die Botschaft des Werks: Der Loge der Nibelungen kann als der mythische Würgeengel der Moderne verstanden werden. Seine Weissagung sollte ausglühen im Ragnarök der deutschen Städte, als eine faschistisch verblendete Führungriege bei bereits verlorenem Krieg noch hunderttausende Soldaten und Zivilisten ins Vergehenwollen mitriß. Hitler verstand sich als Siegfried, der scheiternd triumphiert über Hagen und seine Gesellen, die ihm heimtückisch in den Rücken

fielen. Die Frage, ob Wagners Loge weiterlebt als Personifikation des Terrors überhaupt, als Einbläser geißelnder Predigt auf Rückkehr in ein Reich jenseits dieser Zivilisation, ist ein Thema, das unseren Anlaß hier sprengen würde.

Alles oder Nichts ist die Devise eines Anspruchs auf Schöpfertum, das aus dem Nichts zugleich Alles entstehen läßt. Neben das Vergehenwollen, tanatos, stellt sich der eros, das Schaffenwollen, als das dämiurgische Prinzip. Zu den in Frankreich, nach verlorenem Krieg, umstrittenen Wagnerverehrern gehört der Maler Henri Fantin-Latour, der gar seine Heirat verschiebt, um 1876 an der Uraufführung des Rings teilzunehmen. Sein Gemälde *Rheingold* entsteht in Erinnerung an das Erlebnis zwölf Jahre später. So wie Wagners erste Takte zum *Rheingold* lautmalerisch das Rieseln, Strömen und Wirbeln des Flusses wiedergibt, malt der Maler die Bewegung des Flusses in Farbgesten. Die Kunst der Moderne ist vom Gedanken einer Synästhesie der Künste getragen. Wagner „malt“ Klangbilder, so wie Fantin-Latour Farbtöne „erklingen“ lassen kann. Farben und Töne werden angeschlagen, um Erregungen zu erzeugen, die in der Seele des Betrachters oder Hörers unmittelbar nachschwingen sollen.

Fantin-Latour ist ein Vertreter des Symbolismus; der Name der Gruppe geht zurück auf ein literarisches Manifest von Jean Moréas, erschienen im Figaro vom 18. September 1886. Das Datum fällt zusammen mit der achten und letzten Gruppenausstellung der Impressionisten, die sich – polemisch ausgedrückt im Selbstverständnis der neuen Gruppe – zu nichts Besserem verstanden, als zu malen, was ihnen die Netzhaut reizte. Kunst als „Symbol“ hingegen richtet sich direkt an das Gemüt, umgeht dabei den Intellekt, der sich nur über Allegorien ansprechen läßt. Der Symbolismus erhebt den Anspruch, hieroglyphische Urformen jenseits alphabetisch rationaler Zeichen zu schaffen. Das Unbewußte ist das Medium, in dem sich Künstler und Publikum verständigen. Vincent Van Gogh verstand sich zwar nicht als ein Vertreter des Symbolismus, doch es ist erhellend zu lesen, wie sein Werk von einem symbolistischen Kritiker gesehen wurde. Georges Albert Aurier schrieb 1890 im *Mercure de France*: „Zypressen zeigen in den Himmel; ihre alptraumhaft flammende Silhouette behauptet schwarz zu sein; Berge buckeln ihre Rücken wie Mammuts oder Rhinozerosse; weiße, rosa, goldene Orchideen rufen die Traumideale von Jungfrauen auf; hockende Häuser krümmen sich wie Wesen, die leibliche Verzückung oder Leiden durchmachen, oder wie Wesen, die einfach denken... Die flamboyante Landschaft sieht aus wie vielfarbiges Email, das im Schmelztiegel eines teuflischen Alchemisten kocht.“³

Aurier schreibt nicht, was er sieht, sondern was er beim Sehen erlebt: Das Kunstwerk ist ihm Mandala geistiger Visionen, die ihm sein Unbewußtes zu-raunt.

³ Zitiert nach Henri Dorra: *Symbolist Art Theories*, Univ. of California Press 1994, S. 221, übersetzt vom Verf.

Epilog als Bocksgesang

Daß Kunst sich unbewußtem Antrieb verdanke, gehört zu den Grundüberzeugungen der Moderne. Dieser Antrieb zeigt mit dem Vergehenwollen und dem Schaffenwollen zwei Richtungen an. Gibt es in der Kunst aber auch einen Impuls, der Schopenhauers „Verneinung des Willens“ entspricht? Es gibt ihn, und zwar in so vielen Masken, die auftreten zu lassen uns jetzt der Platz fehlt. Zugleich zeigt der Topos, daß vom erhabenen Drama zum komischen Gemeinplatz nur ein kleiner Schritt sei. Ich stimme zum Schluß jenen Bocksgesang an, bei dem es um das Weib geht, jener ewigen Bedrohung des „schaffenden“ Mannes. Gustave Flaubert hat mit seiner 1874 erschienenen Novelle *Les tentations de Saint-Antoine* einen Schlüsseltext des Symbolismus verfaßt. Er handelt von Antonius dem Großen, jenem Vater der Mönchsidee, der sich in die thebaische Wüste zurückzieht, um dem Wohlleben zu entsagen. Doch es nützt nichts. In seiner Schilfhütte wird der Asket unentwegt von den Todsünden heimgesucht: der Faulheit, der Völlerei, dem Geiz, dem Haß, dem Neid, der Hoffart sowie der gefährlichsten und hartnäckigsten: der Wollust in Gestalt der Königin von Saba. Das ungleiche Paar vom Eremiten und der Buhlerin war der Stoff, der das männliche Imaginäre beherrschte. Der apollinische Mann asketischer Selbstsetzung sah sich permanent angefochten von der weiblichen Versuchung, sich dionysisch im Genuß zu verlieren:

Das Unbewußte als schöpferische Kraft verliert nach 1945 seine eminente Rolle in der Kunst. Die Absage an psychoanalytische Erklärungsmodelle der Inspiration kam aus den Vereinigten Staaten, die nach dem zweiten Weltkrieg im System der Westkunst zu führen begannen. Zwar hatten die Vertreter des Abstrakten Expressionismus wie Mark Rothko und Jackson Pollock selber noch psychoanalytische Erfahrungen mit dem Malprozeß verknüpft, doch die Kulturpolitik im Klima des Kalten Kriegs lehnte Kunstverfahren ab, deren Vertreter sich im amerikanischen juste milieu als „Salonkommunisten“ mißliebig gemacht hatten. André Bretons Freundschaft mit Leo Trotzky, Pablo Picassos Grußadressen an Josef Stalin mußten jetzt im Surrealismus Teufelswerk wittern. Die formalistische Kunsttheorie eines Clement Greenberg kann als „roll back and containment“ der alten europäischen Kulturdominanz verstanden werden.

Wenn das Unbewußte als künstlerischer Schaffenstopos verschwunden ist, heißt das nicht, daß Kunst nach wie vor der Tagtraum des gesellschaftlichen Imaginären ist. Zum gesellschaftlichen Imaginären heute gehört etwa der Mythos vom globalen, freien Markt, den die Künstlerinnen und Künstler mit wohl-durchdachten Strategien bedienen.