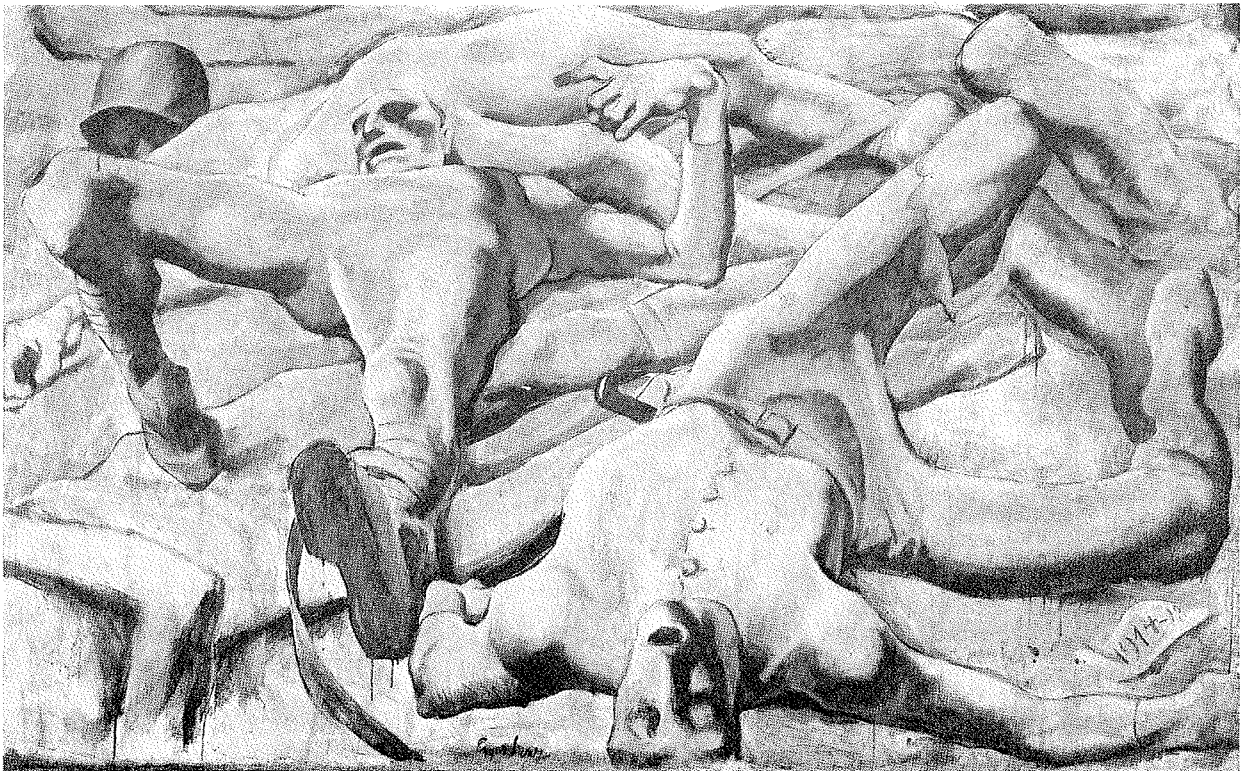
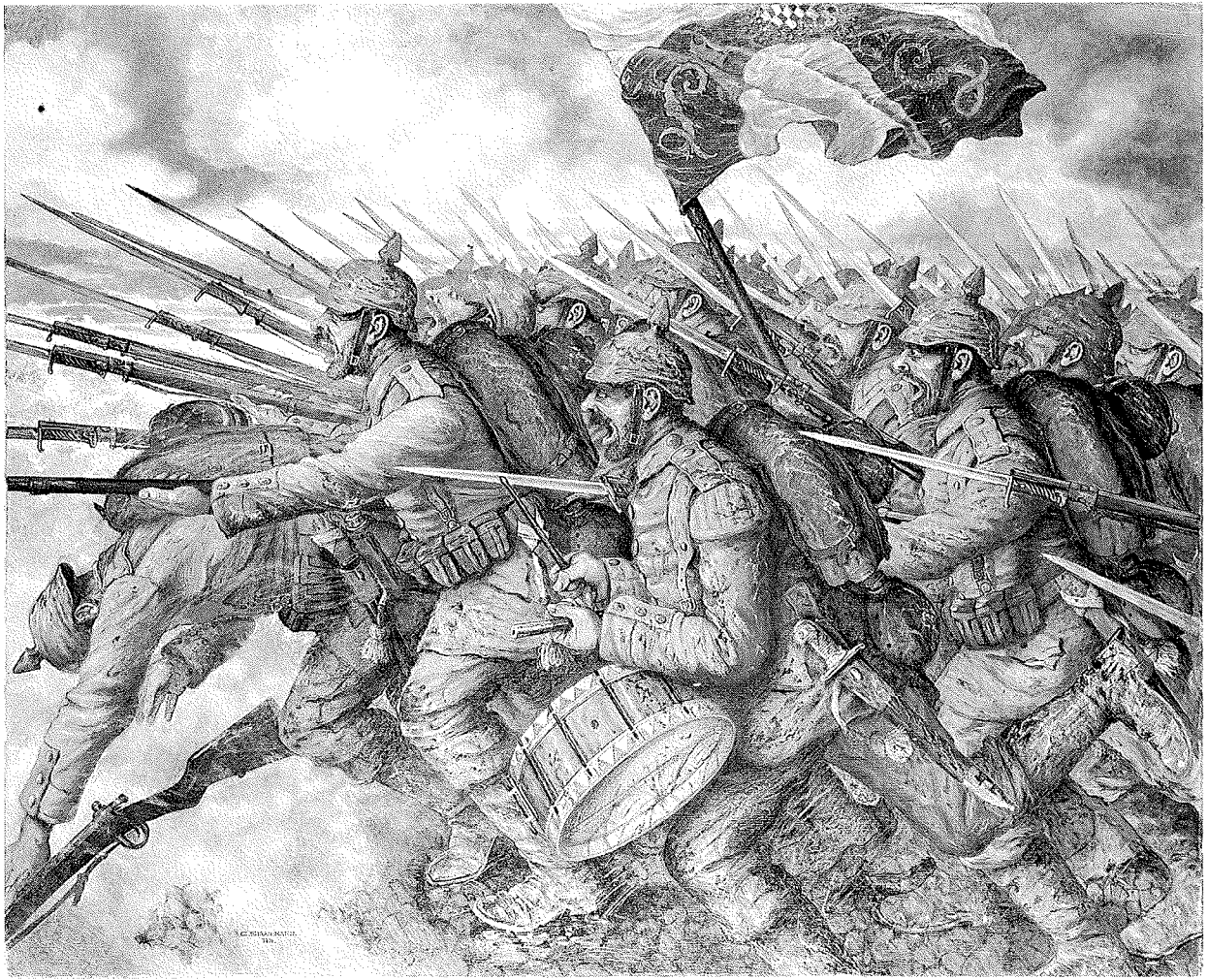




**Kulturelle Vielfalt**  
**gegen nationale Einfalt**







Wohin nationale Einfalt verführt, davor hat 1914 der Jugendstilkünstler Carl Strathmann in „Sturmangriff“ (Seite 2 oben; Öl/Lw. 205 x 250 cm) gewarnt. Das Gemälde war im letzten Winter in der Ausstellung des Münchner Stadtmuseums „Die Prinzregentenzeit“ den Zeugnissen des damals überbordenden vaterländischen Wehrwillens entgegengesetzt (Katalog: 509 S., viele Abb., DM 58,-, Verlag C.H. Beck, München).

1918 zog Albin Egger-Lienz Bilanz mit „Finale“ (Seite 2 unten; Öl/Lw. 140 x 228 cm), zu sehen in der Ausstellung „Egon Schiele und seine Zeit“ (bis 7. 1. 1989 Hypo-Kunsthalle München, vom 21. 1. bis 31. 3. Von-der-Heydt-Museum Wuppertal). Eine Auswahl von Gemälden und Zeichnungen aus der Sammlung Leopold bietet über den heute zur Kultfigur gewordenen Schiele hinaus Einblick in die progressiven Kunsttendenzen in Österreich zwischen 1900 und 1930, für die neben Klimt, Schiele und Kokoschka auch weniger bekannte Künstler wie Herbert Boeckl und Richard Gerstl, Anton Kolik, Max Oppenheimer u.a. stehen (Katalog: 295 S., 139 Farbtafeln, 50 sw-Abb., DM 45,- an der Kasse, 78,- im Buchhandel, Prestel-Verlag, München).

## tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst  
Heft Nr. 168

Redaktion: Werner Marschall (verantwortlicher Redakteur); Ernst Antoni (Stellvertreter); Dr. Wolfgang Grape; Dr. Richard Hiepe; Dr. Ulrich Krempel; Ursula Leibinger-Hasibether; Theo Liebner; Carlo Schellermann; Dr. Gabriele Sprigath; Guido Zingerl. Redaktionsanschrift: Hohenzollernstraße 146 Rg., 8000 München 40, Telefon (0 89) 30 10 15.

Verlag: Pahl-Rugenstein Verlag GmbH, Gottesweg 54, 5000 Köln 51.

tendenzen erscheint in 4 Nummern jährlich. Bezugsbedingungen: Jahresabonnement 36,- DM (inkl. MwSt. und Porto); Lehrlings-, Schüler- und Studentenabonnement 33,- DM (Lehrlings-, Schüler- oder Studentennachweis erforderlich). Kündigung bis spätestens 6 Wochen vor Ende des Bezugszeitraumes. Nicht gekündigtes Abonnement verlängert sich um ein weiteres Jahr. Einzelheft 10,- DM (inkl. MwSt. zuzüglich Porto). Bankverbindung: Post giro Hamburg, Konto-Nr. 155 21-207 (BLZ 200 100 20). Herstellung: Plambeck & Co Druck und Verlag GmbH, Xantener Straße 7, 4040 Neuss, Postfach 10 10 53.

© copyright tendenzen. Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion. Bestellungen über den Buchhandel oder direkt beim Verlag.

ISSN 0495-0887

*Titelbild:* Ruth Schloss, Demonstration mit wehendem Vorhang, 1984/85, Acryl, Siebdruck/Lw. 80 x 100 cm (zum Beitrag über die israelische Künstlerin Seite 25-27)

Seite 64 und 65: 2 Fotos Chr. Kaiser

Seite 79: Zeichnung Werner Marschall

Rückseite: Ball der Freyheit und Gleichheit zu Mainz, 1793, anonymer Stich (aus der Ausstellung „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, siehe Seite 66ff.)

## Inhalt

Oskar Neumann: Für kulturelle Vielfalt, gegen nationale Einfalt

Bilder von Akbar Behkalam, Metin Talayman, Ebrahim Ehrari, Mehmet Güler, Aljabiri, Nejla Gür

Harald Jähner: Das „Haus der Kulturen der Welt“ in Berlin (West). Ein neuer Impuls für den Dialog

Ulli Beier: Kunst und Identität in Australien. Die uraustralische Künstlerin Sally Morgan

Tuna Dudene: Die Spitzen

Richard Hiepe: Demonstration mit wehendem Vorhang. Die Malerin Ruth Schloss, Israel

Burhan Karkutli: Eine farbige Form der Freiheit. Der palästinensische Maler Ibrahim Hazineh

Oswaldo Sanchez: Auf den Spuren der Gründer. Ein Überblick über die cubanische bildende Kunst

Bilder von: Humberto Castro, Ruben Torres Llorca, Consuelo Castaneda, Huvert, Gustavo Acosta, Carlos Luna, José Bedia, Pedro Vizcaino, Tomas Esson, Dania del Sol, Aguilera, Lozano, José Franco

Ernst Antoni: Ein sechspfündiger brauner Backstein. Zum ersten Band einer „Enzyklopädie“ über die „Kunst in Deutschland 1933-1945“

Angela Gutzeit: Kunst und Holocaust. Eine Tagung in Loccum

Myrah Adams-Rösing: Medizin und Kunst in Auschwitz – Überlebensmittel?

Bücher und Kataloge zum Thema Faschismus und Verfolgung

Sibylle Hoffmann: Nicht nur Galiionsfigur. Das Frauenwandbild im Hamburger Hafen

Ursula Leibinger-Hasibether: Wider die Beliebigkeit! Die Ausstellungen „Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit“ in Nürnberg und Recklinghausen

Was tut sich? – Weitere Beiträge zur tendenzen-Diskussion „Kunstverhältnisse '89“

Marie-Thérèse Kerschbaumer: Rückblick und Ausblick – Bericht von einem Versuch

Vergil Adelmeier: Eigentlich gute Zeiten...

Bilder der Künstlergruppe QUOS EGO

Michael Haussmann: Der Künstler-Test

Wolfgang Hasibether / Ursula

Leibinger-Hasibether: Die Künstler und ihre Rente

Ausstellungen, Bücher, Tagungen

Werner Marschall: Thalatta, Thalatta!

Ursula Leibinger-Hasibether:

Dali-Retrospektive – Griff in die Trickkiste

Werner Marschall: Barock in der Slowakei

Ursula Leibinger-Hasibether: Deutschland und die Französische Revolution

Ernst Antoni: AICA-Kongreß in der UdSSR

12 Autorinnen und Autoren, Mitarbeiter:

Myrah Adams-Rösing, Kunsthistorikerin, Ulm / Vergil Adelmeier, Maler, München /

18 Ernst Antoni, Redakteur, München / Prof. Dr. Ulli Beier, Leiter des Iwalewa-Hauses,

24 Bayreuth / Tuna Dudene, Schriftstellerin, Köln / Prof. Dr. Chup Friemert, Designwis-

25 senschaftler, Hamburg / Angela Gutzeit, Journalistin, Osnabrück / Wolfgang Hasibe-

28 ther, Soziologe, Bayreuth / Michael Haussmann, Maler und Bildhauer, München / Dr.

Richard Hiepe, Kunsthistoriker und Galerist, München / Dr. Sibylle Hoffmann, Publi-

32 zistin, Hamburg / Dr. Harald Jähner, Leiter Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im „Haus

der Kulturen der Welt“, Berlin (West) / Bur-

han Karkutli, Maler und Grafiker, Frankfurt-M. / Dr. Marie-Thérèse Kerschbaumer,

Schriftstellerin, Wien / Ursula Leibinger-Hasibether, Kunsthistorikerin, Bayreuth /

40 Werner Marschall, Dipl. Ing., Redakteur, München / Oskar Neumann, Publizist, Vorsitzen-

der der Vereinigung der Verfolgten des Nazi-

regimes (VVN) – Bund der Antifaschisten Bayern, München / Barbara van Poortvliet,

Schriftstellerin und Übersetzerin, München /

Dr. Oswaldo Sanchez, Kunstwissenschaftler, Havanna, Cuba.

Unser nächstes Heft:

tendenzen Nr. 149 (Januar-März 1990)

30 Jahre tendenzen

Liebe Leserin, lieber Leser!

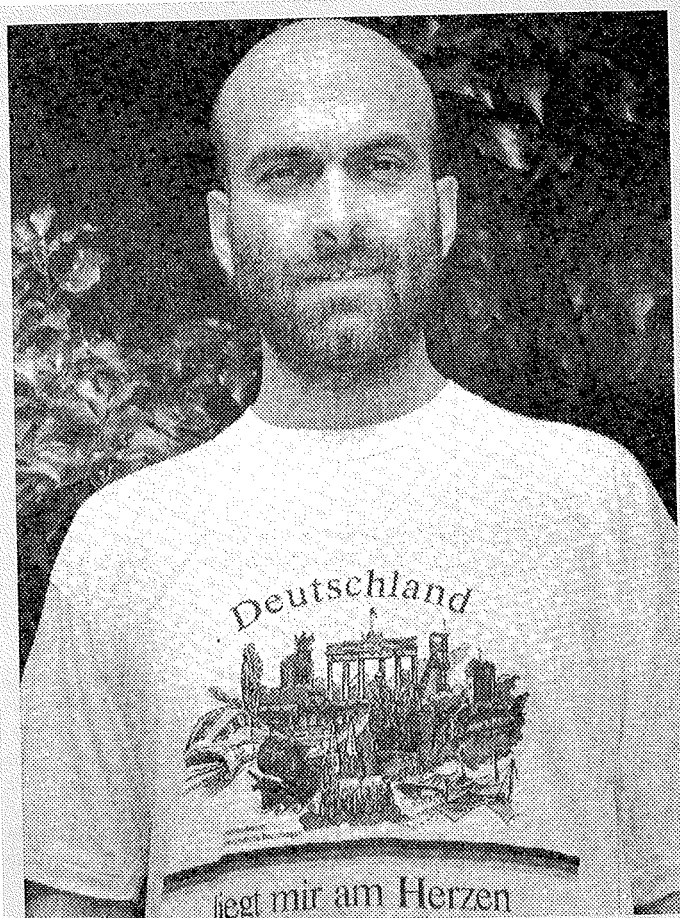
Auch im kommenden Jahr soll die hohe drucktechnische Qualität von tendenzen trotz steigender Kosten erhalten bleiben. Das Einzelheft wird ab 1. 1. 1990 DM 14,- kosten, das Abonnement (4 Hefte) DM 48,- incl. Versand. Für Studentinnen und Studenten wird (bei Vorlage des Studentenausweises) die Abonnementgebühr DM 40,- betragen. Wir bitten um Verständnis.



## Zu diesem Heft

Der Mann mit dem schönen T-Shirt war am 11. August auf der Seite 1 der „Frankfurter Rundschau“ abgebildet. Daneben stand der Text, aus dem hervorgeht, daß es sich um eine „Inszenierung“ handelt: ein türkischer Mitbürger im neuen deutschnationalen Ministeriumsdress. Zumindest in diesem Falle bewiesen die Frankfurter Blattmacher eine in unserer derzeitigen Medienlandschaft geradezu untypische Distanz zu den aktuellen Wiedervereinigungs- und Großdeutschlandansprüchen. Mit den DDR-Auswanderern als Aufhänger wird wieder kräftig die nationale Trommel gerührt – innen- wie außenpolitisch. Schönhuber und Waigel im Schluß: die Grenzen von 1937 bittschön, aber es darf ruhig auch ein bißchen mehr sein! Die Ausländerfeindschaft, der Rassismus, nicht nur von den alten und neuen Faschisten, sondern auch von den Unionsparteien seit geraumer Zeit wieder eingesetzt zur Ablenkung von den realen sozialen Defiziten, zusammengerührt mit der „Deutschland-über-alles“-Propaganda: ein bekannt brisantes Gemenge, mit dem wieder munter experimentiert wird.

Dennoch sieht Oskar Neuman im Einleitungsartikel „Für kulturelle Vielfalt, gegen nationale Einfalt“ auch „eine positive Entwicklung in der Bundesrepublik“. Für den ehemaligen Häftling des KZ Buchenwald sind es die vielfältigen Formen von Widerstand gegen Neofaschismus und Rechtsentwicklung, die es eben auch gibt – über politische und weltanschauliche Differenzen der Engagierten hinweg. Sie auszubauen, hin zu einer Kultur des friedlichen, antifaschistischen, diskriminierungsfreien Miteinander, dazu soll auch dieses Heft beitragen. Eine Grundvoraussetzung dafür ist das gegenseitige Kennenlernen, die vorurteilslose Begegnung. Dazu Bilder von Künstlerinnen und Künstlern aus verschiedenen Ländern, die bei uns leben und arbeiten. Das „Haus der Kulturen der Welt“ in Westberlin und das „Iwalewa-Has“ in Bayreuth sind Orte, an denen solche Begegnungen ermöglicht werden – es würde anderen Städten und Gemeinden gut anstehen, für ähnliche Zentren zu sorgen. „Kulturelle Vielfalt“: im ersten Hefeteil dafür auch Beispiele aus Australien und Cuba, ein palästinensischer Maler und eine israelische Künstlerin. Und Gedanken, die sich eine in Köln lebende türkische Schriftstellerin über ein Werk ihrer malenden Nachbarin gemacht hat. Von „nationaler Einfalt“, die gar nicht so blauäugig ist, wie sie sich gibt, handelt die ausführliche Besprechung einer neuen braunen Kunst-„Enzyklopädie“. Zwei Artikel, die sich mit Kunst und Holocaust und Medizin und Kunst in Auschwitz befassen, verweisen auf die Opfer. Weiter im Heft: ein „Frauenwandbild“, das im Hamburger Hafen entstanden ist, Ausstellungen zum Thema „Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit“ und neue Beiträge zu unserer tendenzen-Diskussion über die aktuellen Kunstverhältnisse. Wir hoffen, daß auch sie wieder weitere Autorinnen und Autoren zum Mitdiskutieren anregen – auch im Hinblick auf das 30-Jahre-Jubiläum unserer „Zeitschrift für engagierte Kunst“ im nächsten Jahr. Engagement ist heute so nötig wie 1960, als die ersten tendenzen erschienen. Über die adäquaten Formen kann und soll gestritten werden.



UM JUNGEN LEUTEN ein Nationalgefühl zu vermitteln, hat das Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen einige tausend T-Shirts mit dem Aufdruck „Deutschland liegt mir am Herzen“ herstellen lassen. Abgebildet sind darauf die Frankfurter Paulskirche, das Münchner Olympiastadion, der Bremer Roland, das Brandenburger Tor in Berlin, die Wartburg und das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar. Am Rande braust ein utopischer „Transrapid“-Zug mit Namen „Europa“ vorbei. Der schon seit vielen Jahren in der Bundesrepublik lebende Türke Atilla Kiyicioglu, der gerade die deutsche Staatsangehörigkeit beantragt hat, posierte für die FR mit dem Werbehemd, beteuerte aber: „Sonst würde ich eine solche Deutschtümelei nicht zur Schau tragen.“ (FR-Bild: Lölhöff)





# Für kulturelle Vielfalt, gegen nationale Einfalt

Von Oskar Neumann

Diese Überschrift entspricht bereits einer positiven Entwicklung in der Bundesrepublik: Zahlreiche Initiativen für Völkerfreundschaft, gegen Rassismus und Neofaschismus sind unter dem Eindruck der alarmierenden Wahlergebnisse neofaschistischer Parteien in Bremen, Westberlin und Hessen entstanden und haben zum Teil noch vor der Europawahl versucht, dem schmutzigen Geschäft mit dem Ausländerhaß Einhalt zu gebieten. Das Stimmenergebnis der Neonazis, voran der „Republikaner“, bei der Wahl zum Europäischen Parla-

ment macht deutlich, daß die bisherigen Aktivitäten der Demokraten bei weitem nicht ausreichen, den Zulauf zu den Schönhuber und Neubauer, Frey und Mußnug zu stoppen. Demonstrationen mit dem Ruf „Nazis raus“ werden auch künftig so wenig überflüssig wie die Forderung nach dem Verbot neofaschistischer Organisationen und ihrer Propaganda. Aber sie werden die erhoffte Wirkung nur im Rahmen einer Gesamtstrategie erzielen können, die auf die positive Lösung der von den neofaschistischen Anführern demagogisch aufge-

griffenen sozialen und kulturellen Probleme abzielt.

Dazu gehört, daß Demokraten, Gewerkschafter, Antifaschisten verschiedener Parteirichtung und Nationalität, Kulturgruppen mit mannigfaltigen Inhalten und Stilen offensiv auf die neofaschistische Herausforderung antworten und in Wort und Tat für eine solidarische Gesellschaft eintreten, die der Volksverdummung und Volksverhetzung systematisch den sozialen und geistigen Nährboden entzieht. Kultur ist dabei ein Wesenselement, nicht etwa



Seite 5: Otto Pankok, *Mondnacht* 1943, Kohlezeichnung, 97 x 129 cm

Seite 7: Albrecht Dürer, *Die Mohrin Katharina*, gezeichnet 1521 in den Niederlanden, Silberstift, 20 x 14 cm, Florenz, Uffizi

Unten: Albrecht Dürer, *Nürnbergerin und Venezianerin*, gezeichnet während der ersten Italienreise 1494/95, Feder, 24,7 x 16 cm, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut

nur der Rahmen, um Teilnehmer anzulocken, die sich für politische Reden allein nicht interessieren. Das Gespräch mit dem Nachbarn bei fröhlichem Essen und Trinken, das gemeinsame Anhören und Machen von Musik, der Tanz und das Miteinander im Austausch künstlerischer Erfahrungen sollen als reale Bereicherungen in Stadt und Land erlebt werden, für die es sich lohnt, gegen Unkenntnis, Vorurteile und Widerstände auch zu kämpfen.

Denn: „Die Kultur der Zukunft wird eine Kultur der Solidarität sein – oder die Gesellschaft wird in Unkultur verrotten, in der Barbarei versinken“ (Beschluss des Ersten Gewerkschaftstages der IG Medien, „Kontrapunkt“, 16.5.89).

Wie im allgemeinen, so versuchen die „Republikaner“ auch besonders in Sachen Kultur die Charakterisierung ihres Vorgehens als Ausländerfeindlichkeit zurückzuweisen. Was sie wollten, wäre – so der „Republikaner“-Autor Dr. Horst Hagen – nichts anderes als der Ausdruck von „Fremdenfurcht“, in der Grundlage angeboren und so „ein allen Menschen eigenes stammesgeschichtliches Erbe“. Schlimm steht es demnach mit denen, die solche Gefühle der Fremdenfurcht nicht teilen; angeblich leiden sie unter benennbaren sozialen Defiziten und psychischen Störungen: „Geringe oder fehlende Bindung an die eigene Kultur, Aufwachsen in zerfallenen Familien oder ganz ohne solche, ideologische Indoktrination, mangelnde Einordnung in feste traditionelle soziokulturelle Strukturen wie auch Vaterlandslosigkeit schwächen die Fremdenfurcht.“ So komme es schließlich zum Wunsch der „Egalitaristen“ nach der „Vermischung unterschiedlicher Kulturen“, einer puren Unmöglichkeit, wie sich ja auch kyrillische und lateinische Schrift nicht miteinander vermengen ließen.

Was sich hier in geradezu idealtypischer Weise vermengt, sind alte Naziparolen von der angestammten deutschen Blut- und Boden-Kultur, deren jüdisch-bolschewistische Infiltration zur Entartung führe, und das demagogische Verdrehen der tatsächlichen Intentionen eines demokratischen, solidarischen Kulturwillens.

Sind wir denn mit dem Drängen nach kultureller Vielfalt gegen unsere eigene Kultur, lehnen wir damit etwa pauschal nationale Traditionen und Entwicklungen in Kunst und Literatur ab? Das würde schon dem in sich vielfältigen, weil regional durchaus differenzierten kulturellen Schaffen unseres Volkes nicht entsprechen. Es wäre vollends unsinnig, da doch in Fonds unserer Nationalkultur neben nationalistischer Einfalt und faschistischer Mordseselei großartige und unverzichtbare Leistungen von universalem Rang zu finden sind. Sie waren in ihrer Zeit und sind auch heute wirksam für die Humanisierung des Denkens und des Fühlens – ein reiches Erbe, ohne dessen Aneignung und Fortentwicklung wir nicht der kulturellen Vielfalt zustreben, sondern





einer Lebensweise in Verengung und Verarmung entgegengingen.

Wir sind für Geben und Nehmen, für den Austausch des jeweils Besten, für die Wechselwirkung des Lebendigsten und am meisten Zukunftsweisenden. Genau das hat sich in der Geschichte stets als fruchtbar erwiesen. Dürer ist oft genug in fataler Weise zum Inbegriff des „deutschen Künstlers“ hochstilisiert worden; aber wäre er je er selbst geworden ohne die anregende Berührung mit ausländischen Kollegen, ohne die Auseinandersetzung mit dem Neuen, das ihm in Venedig oder in Antwerpen begegnete? Und Goethe: Ist er überhaupt vorstellbar als einer, der sich und sein Werk borniert abschließt von der griechischen Antike, von der italienischen Renaissance, von den Ideen und Bildern des Orients, vom welthistorischen Geschehen in Frankreich und in Nordamerika und der so „das allgemein Menschliche durch's Vaterländische verdrängt“? (Propyläen, 1800, letztes Heft).

Mit besonderer Intensität führten deutsche Künstler ihre Auseinandersetzung mit anderen Völkern und Ländern, als sie dort Zuflucht vor faschistischer Verfolgung suchten. Oftmals schufen sie unter dem Eindruck neuer Lebens- und Kampferfahrungen im Exil Werke von Weltrang – Oskar Kokoschka in der Tschechoslowakei und in England, George Grosz in den USA, Johannes R. Becher in der Sowjetunion, Anna Seghers in Frankreich, später in Mexiko, Peter Weiss in Schweden. Nicht zuletzt aus dieser Erfahrung zogen die Väter des Grundgesetzes vor 40 Jahren den Schluß, daß unser Land mit der Garantie des Asylrechts eine Dankesschuld an die Völker aller Kontinente zu begleichen hat. Sollen für das Überleben der deutschen Exilanten die Asylsuchenden von heute am Ende die Rache derer zu spüren bekommen, die am liebsten schon wieder Bücher verbrennen und „entartete Kunst“ selektieren möchten? „Volksfremd“ ist für die Neofaschisten, am schärfsten formuliert in der Programmatik der DVU, wie eh und je der äußere und der innere Feind. Was bei den Nazis als „jüdisch-bolschewistisch“ verfemt wurde, erscheint unter der Schlagzeile „Deutschland den Deutschen“ erneut als Kampfpapier: „Kriminelle, Kommunisten und Anarchisten sind abzuweisen bzw. abzuschieben.“

Nach diesen Kriterien wäre es schon im vorigen Jahrhundert vorbei gewesen mit der Arbeit von Karl Marx in London. Bei seinem Werk ist man gewöhnt,



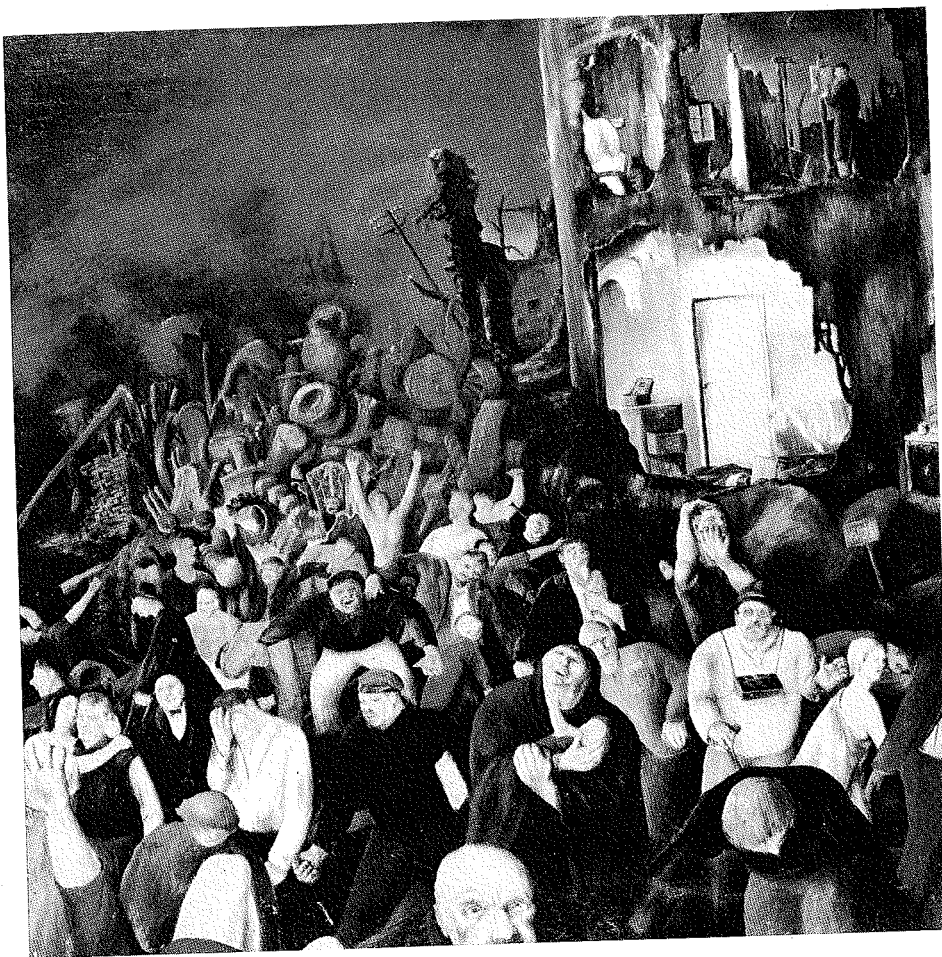
als die Quellen neben der klassischen deutschen Philosophie gleichrangig die englische Nationalökonomie und den französischen Sozialismus zu begreifen. Gilt ähnliches nicht schon längst von jedem wirklich großen Werk der Wissenschaft und der Kunst? Und muß das nicht erst recht in einer Zeit so sein, da die Völker unserer kleinen Erde einander räumlich immer näher rücken, da ihre Probleme sich wechselseitig durchdringen, da sich die Weltbevölkerung nun nicht länger nur als Objekt darstellt, sondern beginnt, ihre Rolle als Subjekt wahrzunehmen?

Erst darin, nicht schon im allgemei-

nen Betroffensein davon, daß sich die Menschheit jetzt selbst ausrotten kann, besteht das Wesentliche unserer Epoche. So ist auch nicht schon jede Zunahme von Information per se positiv. Sie wird es erst durch das aufklärende Moment, den humanen Impuls, der Kooperation stiftet.

Von chauvinistischen, Feindbilder transportierenden, Aggression und Brutalität stimulierenden Texten, Bildern, Filmen und Fernsehdarbietungen haben wir hierzulande reichlich genug. Es macht diese nationale Einfalt um keinen Deut kultivierter, wenn zum hausgemachten Antisemitismus und zum an-





Peter Weiss, *Die Maschinen greifen die Menschheit an*, 1935, Öl/Holz 52,5 x 52,5 cm

tikommunistischen Horror im Stil von Kongsalik neuerdings der US-amerikanische „Rambo“-Kult hinzutritt. Gleiches gilt für die Herabwürdigung der Frau zum Sexobjekt durch die Internationalisierung der Porno-Produktion. Diese Machwerke verbinden sich zu einer Wirkung, die jegliche humanen wie ästhetischen Werte zerstört und damit jede und jeden, gleich welcher Nationalität, im Lebensanspruch bedroht, wie in einem Beschluß des Gewerkschaftstags der IG Medien (a. a. O.) festgestellt wird: „Der Mensch soll handhabbar gemacht, seine kreativen Fähigkeiten sollen ausgegrenzt werden.“

Damit ist klar: Kulturelle Vielfalt meint keinen Freibrief, um die Perversion von Kultur zu verbreiten. Unser Widerstand gilt dem römischen Fundamentalismus ebenso wie dem islamischen, dem Terrorismus der türkischen „Grauen Wölfe“ ebenso wie der Militanz der „europäischen“ Neuen Rechten. Sie bedrohen den äußeren und den inneren Frieden. So stehen auch in der Orientierung für die gewerkschaftliche

Jugendarbeit in der IG Medien diese beiden Forderungen nebeneinander: „Verbot aller neofaschistischen Organisationen – Abschaffung aller atomaren, bakteriologischen, chemischen und konventionellen Vernichtungsmittel“ (Beschlüsse der IG Medien, a. a. O.).

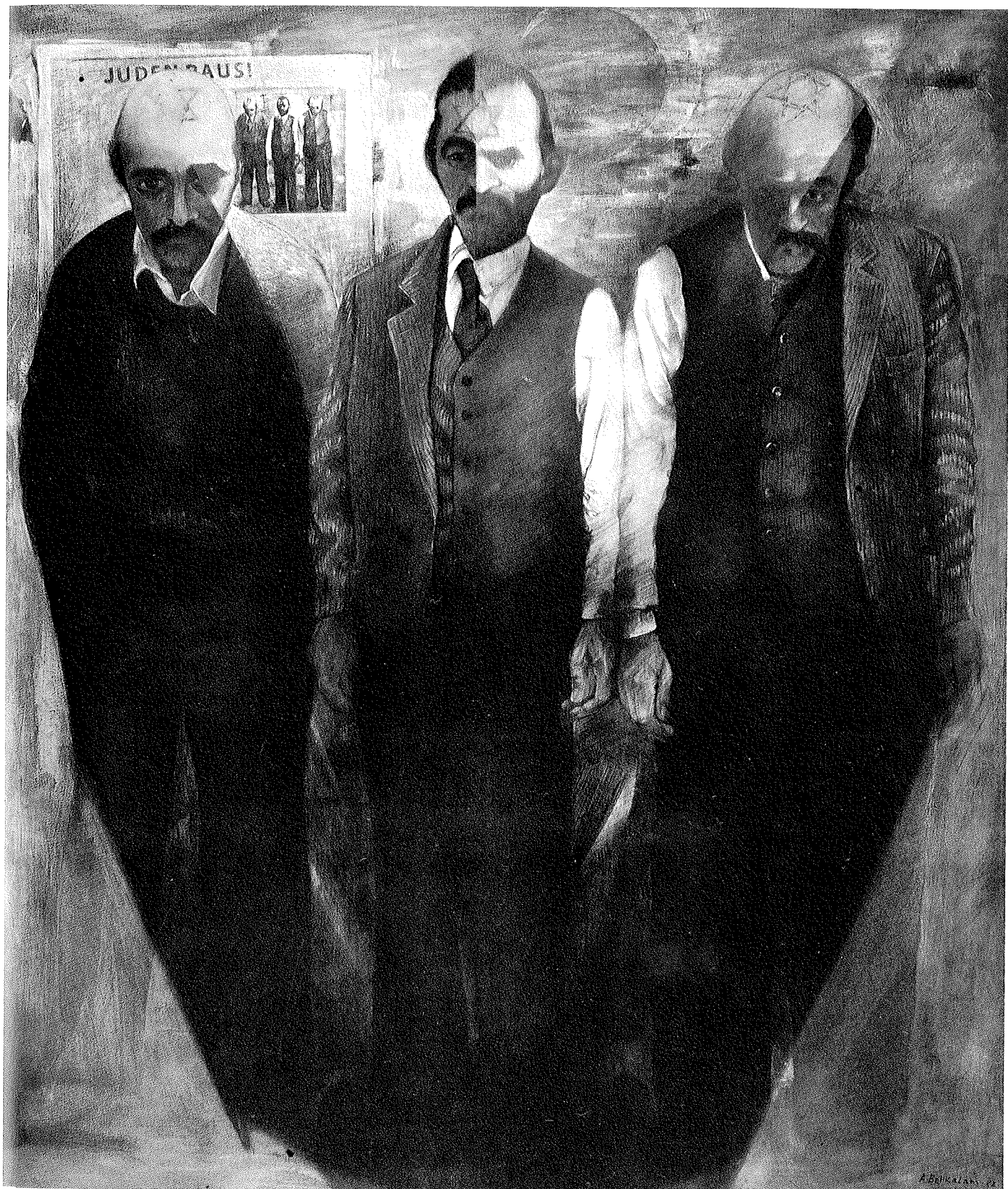
Dafür tragen wir in diesem Land, von dem zwei Weltkriege ausgegangen sind und in dem der Faschismus seine schauerlichste Ausprägung erfahren hat, ein Höchstmaß an Verantwortung. Von daher bestimmen wir auch unser besonderes Interesse an den kulturellen Beiträgen, die wir von unseren ausländischen Mitbürgerinnen und Mitbürgern erwarten. Es geht uns dabei um weit mehr als die Verbesserungen unserer Speise- und Getränkekarten, so schätzenswert sie auch in unserem an kulinarischen Einfällen nicht sonderlich reichen Land sind. Und auch die Tatsache, daß in der Hochkultur der Buchproduktion, des Angebots der Museen, Konzertsäle und Opernhäuser längst kein Staat mehr zu machen ist ohne ausländische Autoren und Interpreten, macht zwar die gran-

diose Dummheit der Deuschtümelei handgreiflich, ohne indessen schon den vollen Bedeutungsrahmen dessen zu füllen, worauf kulturelle Vielfalt zielt: das gegenseitige Kennenlernen als bestes Mittel, Feindbilder abzubauen, über Toleranz zum Leben und Lieben zu finden. Dafür wollen wir das Einbringen und Wirksamwerden bei uns so nicht vorhandener menschlicher Erfahrungen aus anderen Ländern, anderen Kontinenten, vom humanen Mythos bis zur kühnen Utopie.

Ich wähle bewußt diese teils belasteten, teils diskreditierten Begriffe. Um ihrer Zukunft willen muß die Menschheit beides haben, die Verbindung zu ihrem Ursprung und die Ahnung dessen, was kommen soll. Die frühen Mythen und ihre künstlerischen Darstellungen haben nichts zu tun mit den Umdeutungen ins Blut- und Bodenhafte; sie sind auch nicht zu vereinfachen auf das Triumphieren der Peiniger über das Gewühl der Entmachteten. Vielmehr hatte Peter Weiss recht damit, daß solche Werke „immer wieder neu ausgelegt werden müßten, bis eine Umkehrung gewonnen wäre und die Erdgeborenen aus Finsternis und Sklaverei erwachten und sich in ihrem wahren Aussehen zeigten“ (Die Ästhetik des Widerstands, I, Seite 53).

Und auch das steht bei Peter Weiss: „Die Phantasie lebte, solange der Mensch lebte, der sich zur Wehr setzte“ (a. a. O., Seite 339). Das wurde bestritten, die Phantasie erschien als ideologische Produktion von Trugbildern. Nachdem sich der Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft entwickelt hatte, wurde die Welt der Utopien gleichgesetzt mit der „Welt des Unwirklichen“; damit – so Shdanow 1934 – sei nun „zu brechen“. Das ist schlichter Unsinn. Wissenschaft und Kunst können nicht auf das Utopische verzichten, noch dazu in einer Zeit, da schon richtige Fragen viel bedeutet und richtige Antworten nicht auffindbar sind ohne Phantasie, Streit der Meinungen, soziale Experimente und Kooperation über die Grenzen von gesellschaftlichen, geistigen und kulturellen Systemen hinweg. Dem kann und darf sich auch die Entwicklung des kulturellen Lebens in unserem Land nicht entziehen. Seine Vielfalt wird zur Lebensnotwendigkeit von morgen.





Akbar Behkalam, *Wir wollen nicht die Juden von morgen werden*, 1982, Tempera/Lw. 160 x 140 cm, Staatl. Kunsthalle Berlin/West (siehe Text Seite 10)

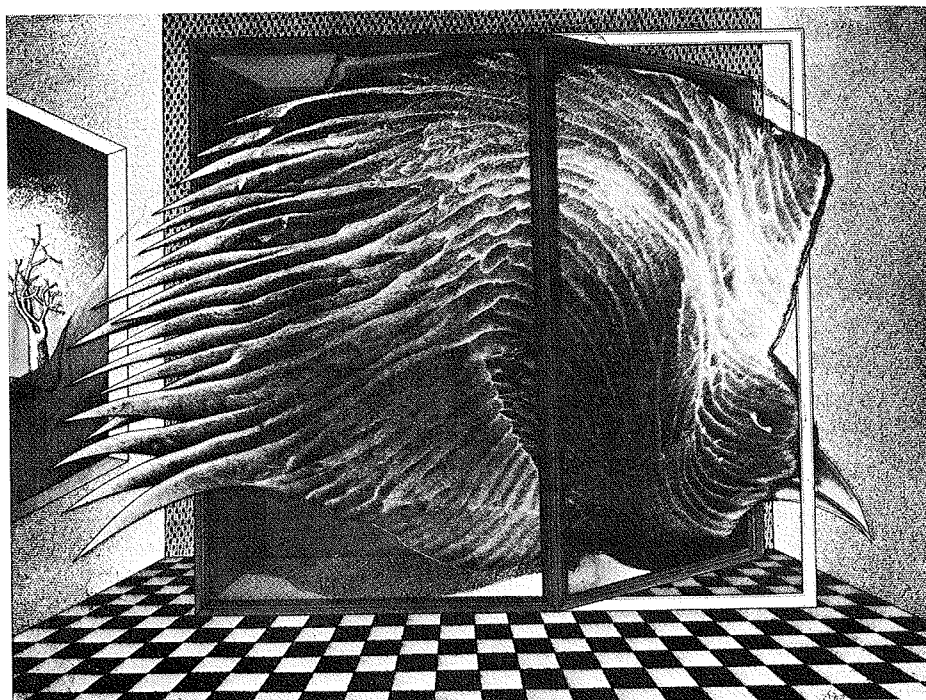


Das Bild „Wir wollen nicht die Juden von morgen werden“ (S. 9) von Akbar Behkalam ist dem Katalog „40 Jahre Kunst in der Bundesrepublik Deutschland“ entnommen. Die Ausstellung mit Werken von über 150 Künstlerinnen und Künstlern aus der BRD und Westberlin wurde von einer BBK-„Projekt-

gruppe“ unter Leitung von Dieter Ruckhaberle zusammengestellt und war von April bis Juni in der Städtischen Galerie Schloß Oberhausen und danach bis September in der Staatlichen Kunsthalle Berlin zu sehen (der großformatige, 276 Seiten dicke Katalog kostete an der Ausstellungskasse 30 Mark).



1990 soll die Ausstellung in der DDR, in Rostock, gezeigt werden. Über die Auswahlkriterien läßt sich sicherlich streiten – das ist bei solchen Überblicks-Unternehmungen unvermeidlich. Den Veranstaltern kann jedoch bescheinigt werden, daß sie versucht haben, über den Tellerrand derzeit modischer „Kunstreue“ hinauszuschauen. Dennoch verwundert es, daß außer dem in Westberlin lebenden Iraner Akbar Behkalam ausländische Künstlerinnen und Künstler, die zum Teil seit vielen Jahren bei uns leben und arbeiten, nicht berücksichtigt wurden. Wer sich über deren Schaffen eingehender informieren will, dem sei das Buch „In zwei Welten. Migration und Kunst“ von Eva Weber empfohlen (Verlag Neue Kritik Frankfurt am Main, 113 reich schwarz-weiß und farbig bebilderte Seiten, DM 32,-). 19 Künstlerinnen und Künstler werden vorgestellt, daneben enthält das Buch ausführliche historisch-politische und stilanalytische Untersuchungen. Unsere Abbildungen: Metin Talayman, Gericht, 1983, Öl/Lw. 80x90 cm (links oben); Ebrahim Ehrari, Feuervogel, Farbradiierung, 30x39 cm (links unten); Mehmet Güler, Müdigkeit, 1970, Holzschnitt, 25x25 cm (oben).



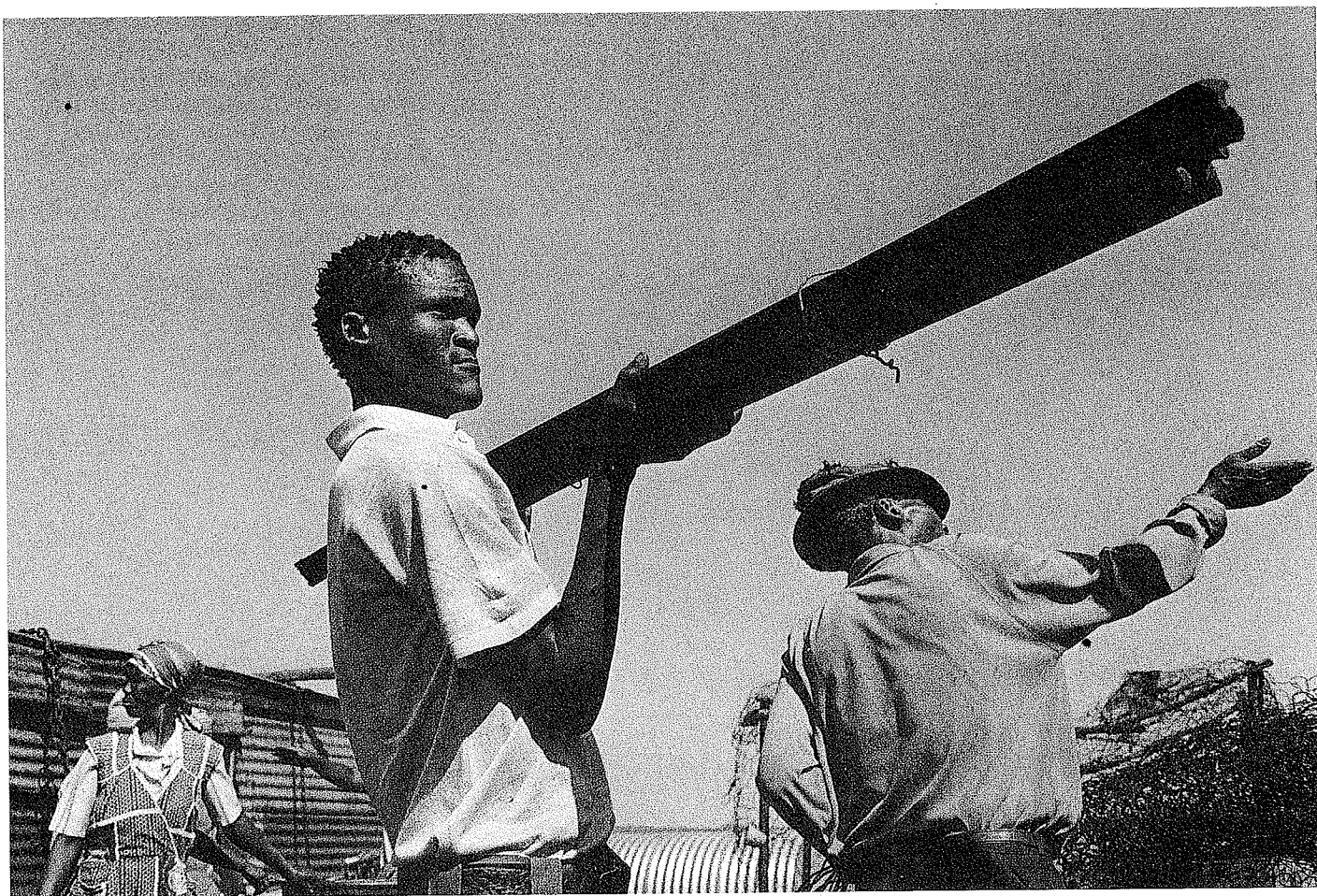




Der Maler und Grafiker Aljabiri war nach einem Kunststudium (1969–1973) in seiner Heimatstadt Bagdad im Medienbereich tätig. Seit 1981 lebt er in Ludwigshafen. Dort zeigte die Scharpf-Galerie des Wilhelm-Hack-Museums im vergangenen Jahr eine umfangreiche Ausstellung seines Schaffens, deren Titel „Krieg und Liebe“ programmatisch für das Werk des irakischen Künstlers stand. Abbildung links: Demonstration in Bonn, Öl/Lw. 90x120 cm; darunter: Warten, Öl/Lw., 80x50 cm.

Nejla Gür, 1952 in Soma in der Türkei geboren, war von 1971 bis 1979 Fabrikarbeiterin in Hildesheim und konnte danach in ihrer heutigen Heimatstadt Braunschweig ein Kunststudium beginnen. In den letzten Jahren beteiligte sie sich an zahlreichen Ausstellungen in der Bundesrepublik. Abbildung unten: Roter Akt, Acryl, Kohle/Papier 70x100 cm.





# Das „Haus der Kulturen der Welt“ in Berlin (West)

Ein neuer Impuls für den Dialog  
Von Harald Jähner

Die zeitgenössische außereuropäische Kunst hat es schwer, in Deutschland rezipiert zu werden, sofern sie sich nicht an der Formensprache der westlichen Moderne orientiert. Zu ungewohnt sind die Sehweisen jener Künstler aus Afrika, Asien oder Lateinamerika, die sich, in welcher Form auch immer, an ihrer kulturellen Tradition orientieren, zu unbekannt die Ikonographie, aus der sie schöpfen, zu unentwickelt unsere Kenntnisse und Erfahrungen mit dem kulturellen Kontext, aus dem heraus sie verständlich werden, als daß sich hierzulande eine verlässliche Infrastruktur zum Umgang mit ihren Werken hätte bilden können. Es fehlt an kenntnisreichen Kritikern, Sammlern, Galeristen, Museumsleitern, die den Horizont unseres Kunstverständnisses über die engen

Grenzen der „West-Kunst“ hinaus erweitern könnten. Ausnahmen, nämlich wenige Einzelthemen, -institutionen, -kennerpersönlichkeiten, bestätigen die Regel. Jetzt gibt es jedoch eine neue deutsche Kultur-Einrichtung in Berlin, die es sich zur ausschließlichen Aufgabe gemacht hat, außereuropäische Kulturen vorzustellen und dabei gerade auf solche Zeugnisse aufmerksam zu machen, die im normalen, eingespielten Festival-Betrieb unberücksichtigt bleiben.

Bereits seit einigen Jahren wurde von den in der auswärtigen Kulturpolitik tätigen Organisationen der dringende Wunsch nach einem solchen Podium für die Darstellung nichteuropäischer Kulturen in der Bundesrepublik Deutschland geäußert. Insbesondere

das Goethe-Institut hat immer wieder die Forderung nach mehr Gegenseitigkeit im internationalen Kulturaustausch erhoben, um die kulturelle „Einbahnstraße“ zu einer „Zweibahnstraße“ auszubauen.

Versuche zu einer Realisierung dieses Gedankens scheiterten in erster Linie an haushaltspolitischen Widerständen. Erst als sich in Berlin im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau der Kongreßhalle die Frage stellte, wen und was dieses Haus sinnvollerweise beherbergen könne, und der Präsident der Deutschen Stiftung für Internationale Entwicklung zwischen den Vorstellungen Berlins und denen der Bundesregierung, insbesondere denen des Auswärtigen Amtes, vermittelte, ergab sich die Möglichkeit, die Kongreßhalle als Ver-



anstellungsort für ein künftiges Haus der Kulturen der Welt vorzusehen, in dem der kontinuierliche Dialog zwischen der Bundesrepublik Deutschland und den Kulturen anderer Völker verwirklicht wird. Der Berliner Senat reagierte damit nicht zuletzt positiv auf die Resonanz des im Dreijahresturnus veranstalteten „Horizonte“-Festivals der Berliner Festspiel-GmbH, das seit vielen Jahren erfolgreich außereuropäische Kulturen vorstellt und ein äußerst aufnahmebereites Publikum auch für eine kontinuierlichere Beschäftigung mit fremden Kulturen geschaffen hat. Das Auswärtige Amt, das schon sehr früh davon überzeugt war, daß die Glaubwürdigkeit deutscher kulturpolitischer Bemühungen im Ausland entscheidend mit davon abhängt, ob es gelingt, die weltweit genossene Gastfreundschaft auf kulturellem Gebiet im eigenen Land erwidern zu können, verpflichtete sich von Anfang an zur Mitfinanzierung des Hauses und wird als zweiter Gesellschafter der GmbH zu einem späteren Zeitpunkt hinzutreten.

Das Haus der Kulturen der Welt sieht seine zukünftigen Partner in erster Linie in den Kulturen Afrikas, Asiens, Lateinamerikas sowie des pazifischen Raumes und hier besonders in jenen, denen es schwerfällt, im internationalen Kulturbetrieb ihre Stimme angemessen zu Gehör zu bringen. Einen weiteren Schwerpunkt werden ferner die Kulturen ethnischer Minoritäten bilden, die ebenfalls größte Schwierigkeiten haben, ihre Eigenarten deutlich zu machen. Diese Arbeit wird in enger Zusammenarbeit mit den Institutionen stattfinden, die sich auch bisher um den kulturellen Austausch bemüht haben.

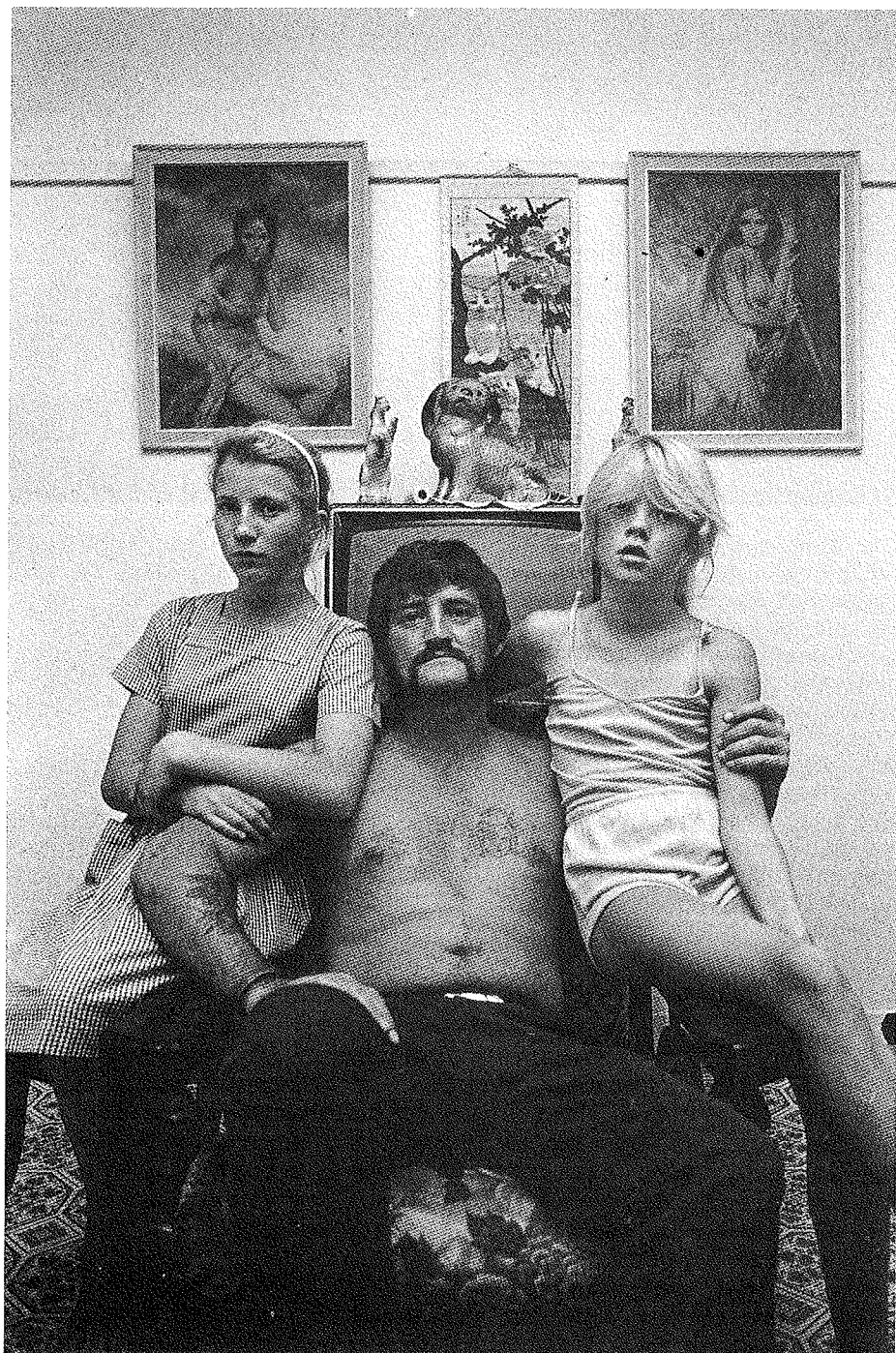
Im Vordergrund der wechselseitigen Beziehungen zu außereuropäischen Kulturen steht der originäre kulturelle Beitrag des Partners, das, was er zu seinem und für unser Verständnis seiner Eigenart für wesentlich hält. Er wird in seiner Darstellung ernst genommen werden, und der Respekt vor seiner Kultur und die angestrebte Ehrlichkeit des Dialogs erfordern auch, daß beide Partner sich als kritikwürdig und kritikfähig sehen, da anderenfalls wechselseitiges Verständnis und Respekt voneinander nicht erreichbar sind. Das Haus der Kulturen der Welt soll weder eine Therapiewerkstatt werden für deutsche Sinnsucher noch ein Ort für die letztlich herablassende Betreuung von Kulturen, die als inferior angesehen werden. In der Begegnung sind wir gleich, auch gleich gefährdet. Wenn diese Arbeit,

was die deutsche Seite angeht, die europäisch-nostalgische Vorstellung vom „typischen“ traditionellen Afrikaner, Indianer oder Lateinamerikaner berichtigen soll, dann muß sie sich den dortigen Realitäten stellen und diese den unsrigen.

Am 2. Januar 1989 hat das Haus der Kulturen der Welt in der Berliner Kongreßhalle seine Arbeit aufgenommen. Unterteilt in die Projektbereiche Literatur und Gesellschaft; Musik, Tanz, Theater; Bildende Kunst, Film und Medien, werden Programme erstellt, die fä-

cherübergreifend angelegt sind, d.h., nicht die spektakuläre Einzelveranstaltung steht im Vordergrund, sondern der kulturelle Bezugsrahmen. So arbeiten bei der Planung und Durchführung von Veranstaltungen die Projektbereiche eng zusammen.

Unterstützt wird dieser interdisziplinäre Ansatz durch den Spielort – die Kongreßhalle –, deren Räumlichkeiten vielfältig nutzbar sind: Ausstellungen, Filmvorführungen, Theater und Konzerte, jede Art von Veranstaltung kann in passendem Rahmen und nicht zuletzt





Seite 15: Sam Nlengethwa, O.T. (Unrest in the Township), 1985, Collage und Aquarell

Seite 14:  
 Austin Hleza, Milling Factory, 1984, Linolschnitt (oben links)  
 Billy Mandindi, Reproduction, 1986, Linolschnitt (oben rechts)  
 Tanki (= Tanki Mokhele), The Dancers, 1986, Linolschnitt, Abzug auf bedrucktem Zeitungspapier (unten links)  
 Vuminkosi Zulu, Birth of Christ, 1986, Linolschnitt (unten rechts)

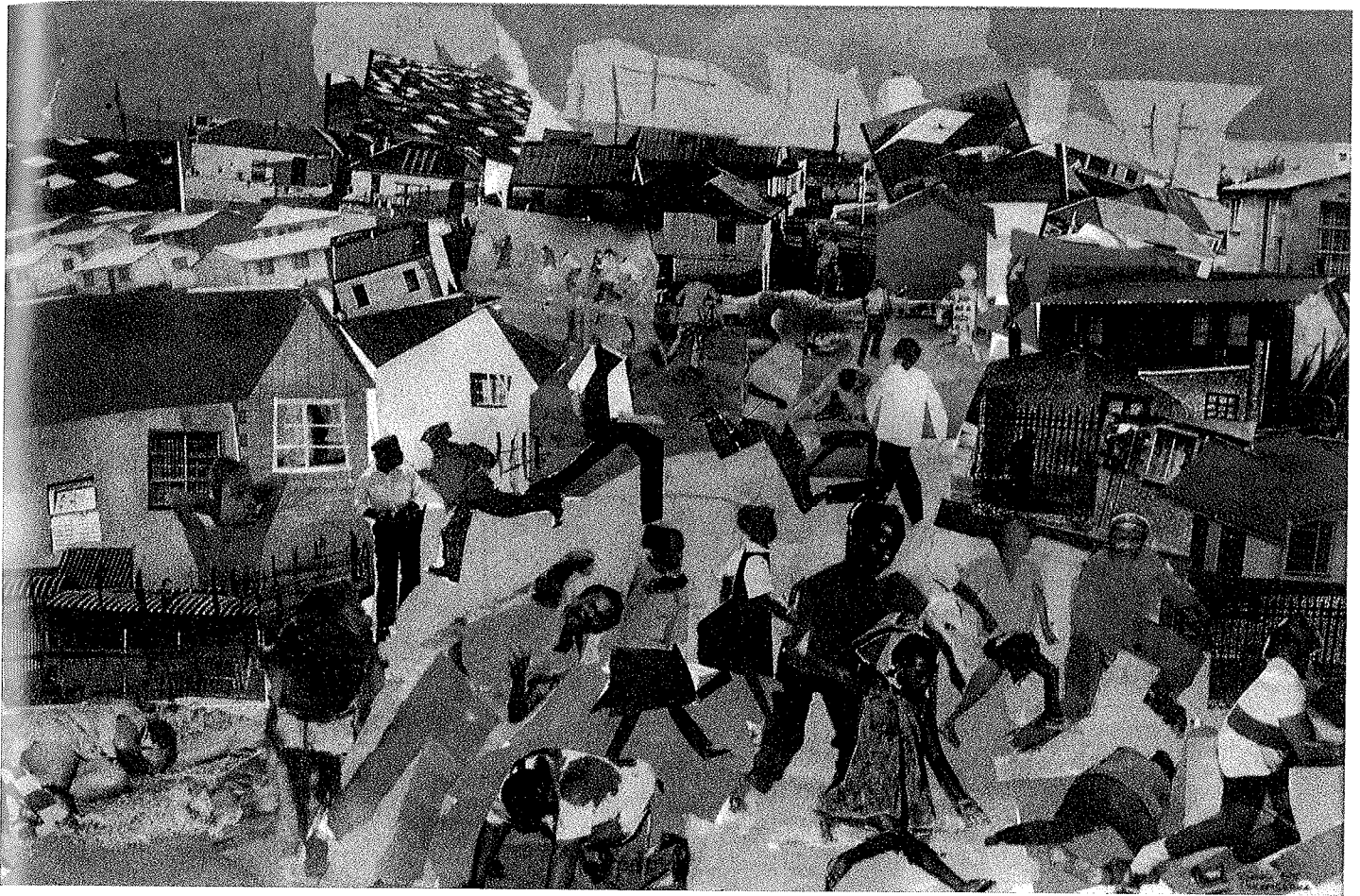


Das Haus der Kulturen der Welt zeigte im Mai südafrikanische Fotografien, die der Zensur entronnen sind. Die Anti-Apartheid-Bewegung in Amsterdam hat sie zusammengestellt und mit dem Titel „De verborgen Camera“ als Bildband herausgegeben (Texte in Niederländisch und Englisch). Unsere Abbildungen: zwei Fotos von Paul Weinberg, Umzug von Bethanie (Mogopa) nach Ouderstapoot, einen zeitweiligen Siedlungsort (Seite 12); Arbeitsloser und seine Töchter, Johannesburg (Seite 13).

Gleichzeitig war die Ausstellung „Botschaften aus Südafrika. Kunst und künstlerische Produktion schwarzer Künstler“ zu sehen, aus der wir Beispiele auf den Seiten 14–17 abbilden. Diese Ausstellung war eine Übernahme vom Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main, das dazu auch einen kleinformatigen Katalog mit vielen Abbildungen und kommentierenden Texten herausgab (156 Seiten, 10,- DM).







unter Einbeziehung sämtlicher technischer Möglichkeiten optimal durchgeführt werden.

Für den Bereich Kunst verfügt das Haus mit der etwa 900 qm großen Ausstellungshalle, den Foyers und der Einrichtung einer festen Studiogalerie über ein großzügiges Raumangebot zur Realisierung der unterschiedlichsten Formen von Ausstellungen. Während für die große Ausstellungshalle Wechselausstellungen aller Gattungen wie Architektur, Malerei, Plastik und Kunsthandwerk sowie historische, ethnographische und ökologische Themen gezeigt werden können, sind für die Studiogalerie monographische Ausstellungen einzelner Künstler geplant. Eine sehr sorgfältige Präsentation, die Herstellung von Katalogen und die intensive Vermittlung der Ausstellungen an weitere Stationen im In- und Ausland sollen helfen, den Künstlern und Kulturen, die oft außerhalb des internationalen Kunstmarkts stehen, zu größerer Beachtung zu verhelfen.

Die positiven Bedingungen, die das Haus potentiell bietet, zeigten sich bereits anlässlich der deutsch-türkischen Woche „...zwischen beiden Welten –

Türkisches Leben in Deutschland“, die in Anbetracht plötzlich zunehmender Signale von Ausländerfeindlichkeit kurzfristig konzipiert wurde. Als Prolog zur eigentlichen Veranstaltungstätigkeit des neuen Hauses dokumentierte die Reihe mit Filmen, Lesungen und Diskussionen die Probleme einer fremden Kultur „vor der eigenen Haustür“. Den eigentlichen Start der Programmarbeit stellte die Veranstaltungsreihe „...und nicht einfach eine Hautfarbe – Botschaften aus Südafrika“ dar. Sie umfaßte eine Ausstellung von Druckgrafiken schwarzer südafrikanischer Künstler sowie von Fotografien, die der Zensur entchlüpft sind, Filme, Musikabende und eine Lesung von Breyten Breytenbach. Einen großen Publikumserfolg konnten vor allem die Mamu-Players aus Johannesburg mit ihrem Anti-Apartheid-Musical „Township Boy“ verzeichnen.

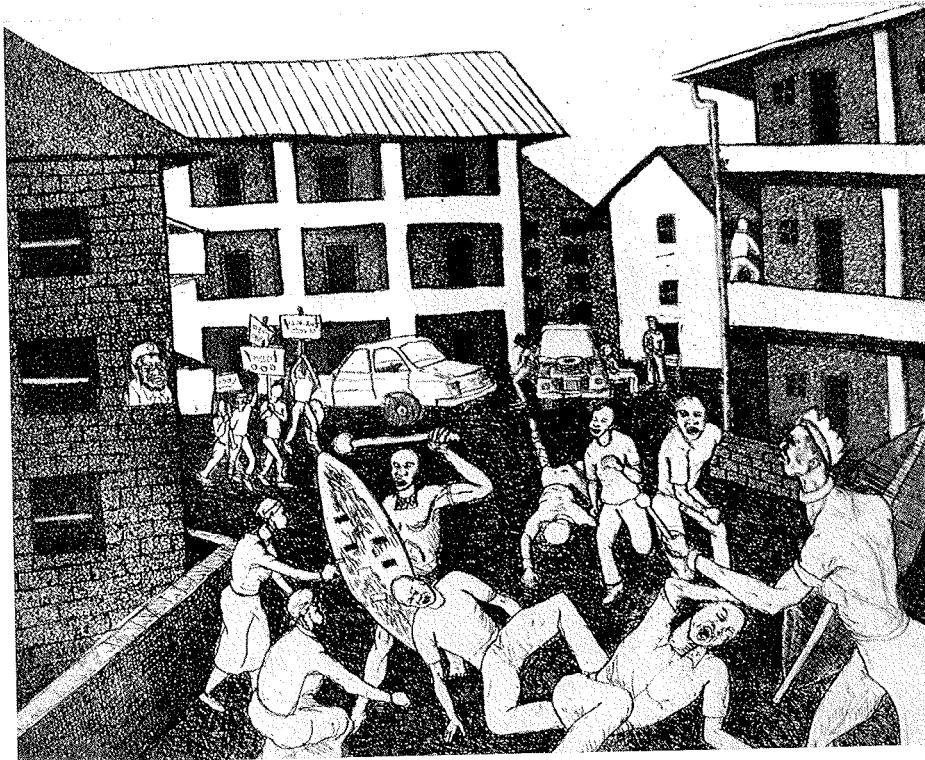
Ein selbst Kennern weitgehend unbekanntes China vermittelte eine Filmreihe mit ethnologischen Dokumentarfilmen des Instituts für Völkerkunde Beijing. Wie bei allen Programmen kam es den Veranstaltern auch hier darauf an, durch Vorträge und Diskussionen mit kompetenten Gesprächspartnern tiefer-

gehende Informationen zu vermitteln, was in diesem Falle durch die kundige Moderation des chinesischen Filmjournalisten Youli Feng ermöglicht wurde.

Die nächsten Veranstaltungsreihen widmeten sich der traditionellen, ja klassischen außereuropäischen Musik. Zusammen mit dem Institut für Vergleichende Musikstudien veranstaltete das Haus das „Fest der Kontinente“ mit 10 Konzerten (in Zusammenarbeit mit dem Stadtfestival „Bonn ist 2000“) und die Reihe „Ex Oriente Lux“ mit religiöser und weltlicher Musik aus dem Orient. Letzteres im Rahmen von „Horizonte '89“, dem schon traditionellen Festival der Weltkulturen, das inzwischen zum 4. Mal stattfindet und in Berlin ein besonders aufnahmebereites und engagiertes Publikum geschaffen hat.

Anders als das eng mit dem Haus kooperierende Institut für Vergleichende Musikstudien, das sich mit großer Energie und Kompromißlosigkeit der Bewahrung traditioneller Musik widmet, öffnet sich das Haus der Kulturen der Welt mit seinem Auftrag, die lebendige Gegenwart der außereuropäischen Kulturen zu zeigen, auch jenen Mischformen zwischen traditionellen Wurzeln

und westlicher Unterhaltungsmusik, wie sie beispielsweise in den großen Einwanderermetropolen der westlichen Welt ganz neue, aufregende Musikformen schafft. Zusammen mit dem Berliner Tempodrom, dem SFB und dem



Plattenlabel Piranha veranstaltet das Haus der Kulturen der Welt die Reihe „Heimatklänge – Orient de Luxe“ mit ausgewählten Beispielen der Musica Popular Oriental.

„Kleine Kulturen in großen Staaten – Kirgisch-indianischer Dialog“ war der Titel einer Begegnung des kirgisischen Autors Tschingis Aitmatow mit dem Kiowa-Indianer Scott Momaday. Neben Lesungen aus ihren Werken führten die beiden international bekannten Literaten ein Gespräch über die Konflikte zwischen den traditionellen kleinen Kulturen und den sie „beherbergenden“ Nationalstaaten, über Zwei- und Mehrsprachigkeit, über althergebrachte und moderne Ökologie, über Universalität und Originalität. „Wir müssen dazu kommen“, sagte Aitmatow, „daß ein gutes Volk das Recht auf seine eigene Kultur behält und zugleich ein Bestandteil der Weltkultur wird.“

Einen überwältigenden Publikumserfolg konnte die Ausstellung „Hopi und Kachina“ erzielen, die anhand der Kachina-Puppen in Glaubenswelt und Geschichte des Indianer-Volkes einführte. Bis zu manchmal 800 Zuschauer besuchten die begleitende Dokumentarfilm-Reihe, die in oft erschütternden Bildern die untergehende Hopi-Kultur vorstellte.

Blickt man zusammenfassend auf die ersten vier Veranstaltungsmonate des Hauses der Kulturen der Welt zurück, so fällt die facettenreiche Pluralität des Programms besonders auf. Nicht ganz zufällig und doch durch viel glückliche Fügung und nicht zuletzt dank der Unterstützung vieler Partner konnte das Programm der ersten Monate so gestaltet werden, daß es – im kleinen – fast als beispielhafter Querschnitt seines Arbeitsauftrags erscheinen kann. Dieser erstreckt sich nicht nur auf die Durchführung eigener Veranstaltungen: Das Haus der Kulturen der Welt versteht sich auch als Forum für verwandte Projekte und Initiativen sowie für die in Deutschland lebenden Angehörigen außereuropäischer Kulturen. Ihren Kulturgruppen stellt das Haus in vielen Fällen Räume für eigene Aufführungen zur Verfügung. Der Bogen der bisherigen „Partnerprojekte“ reichte vom griechischen Kindertheater über Vorträge zur tibetischen Medizin bis zur aserbaidzhanischen Kulturwoche.

Was ist für die nächste Zukunft geplant?

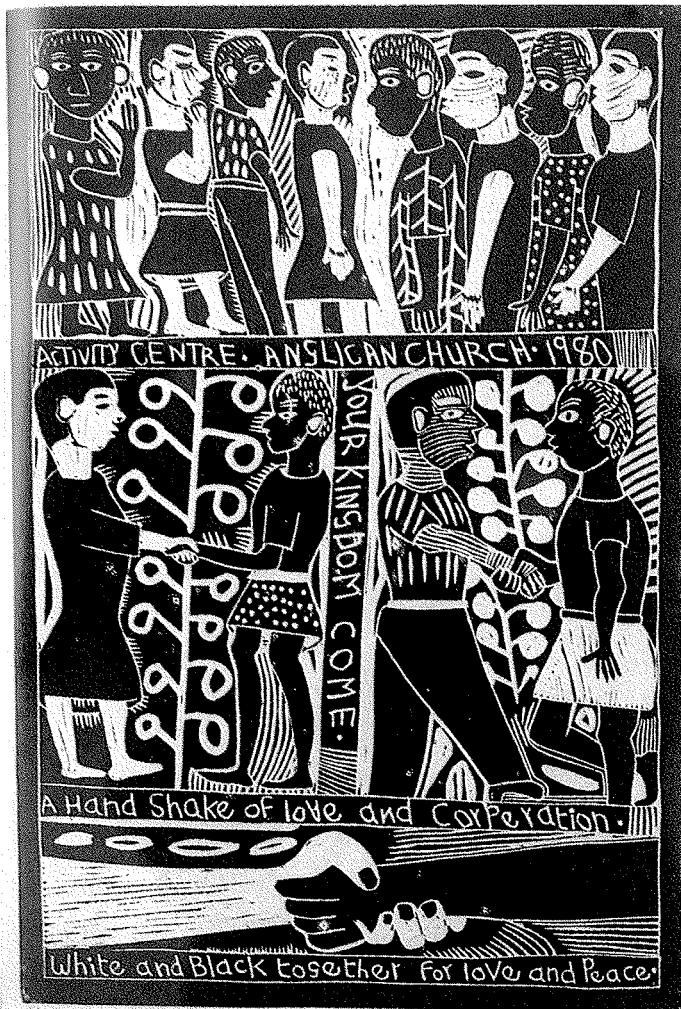
Im Oktober richtet sich die Aufmerksamkeit zunächst auf die Lateinamerika-Literaturtage, die umrahmt werden





Seite 16 oben: Derrick Mdanda, *Confrontation*, 1983, Radierung, Aquatinta und Kaltnadel, 24,5 x 30 cm  
 Darunter: Cyprian Shilakoe, *Etching III*, 1969, Aquatinta, 30 x 32 cm

Seite 17: 3 Linolschnitte von John Muafangejo, einem Künstler aus Namibia  
 Links: Gedächtnisblatt für die Einweihung des Activity Centre der Anglikanischen Kirche von Namibia, 1980  
 Rechts oben: *The Love ist Approaching...*, 1974  
 Darunter: Erinnerungsblatt an eine Finnlandreise, 1981, „Snow was making Artist fall down twice...“



von einem Musik- und Filmprogramm. Die „Percussionale 1989“, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Museum für Völkerkunde“, stellt Percussionsmusik aus Brasilien, Kamerun, Nigeria, der Bundesrepublik und der DDR vor. Die Filmreihe „Der andere Blick“ stellt Filmproduktionen zu Themen der „Dritten Welt“ in ausländischen und einheimischen Produktionen gegenüber. Mit der Ausstellung „Kunst aus Zaire“

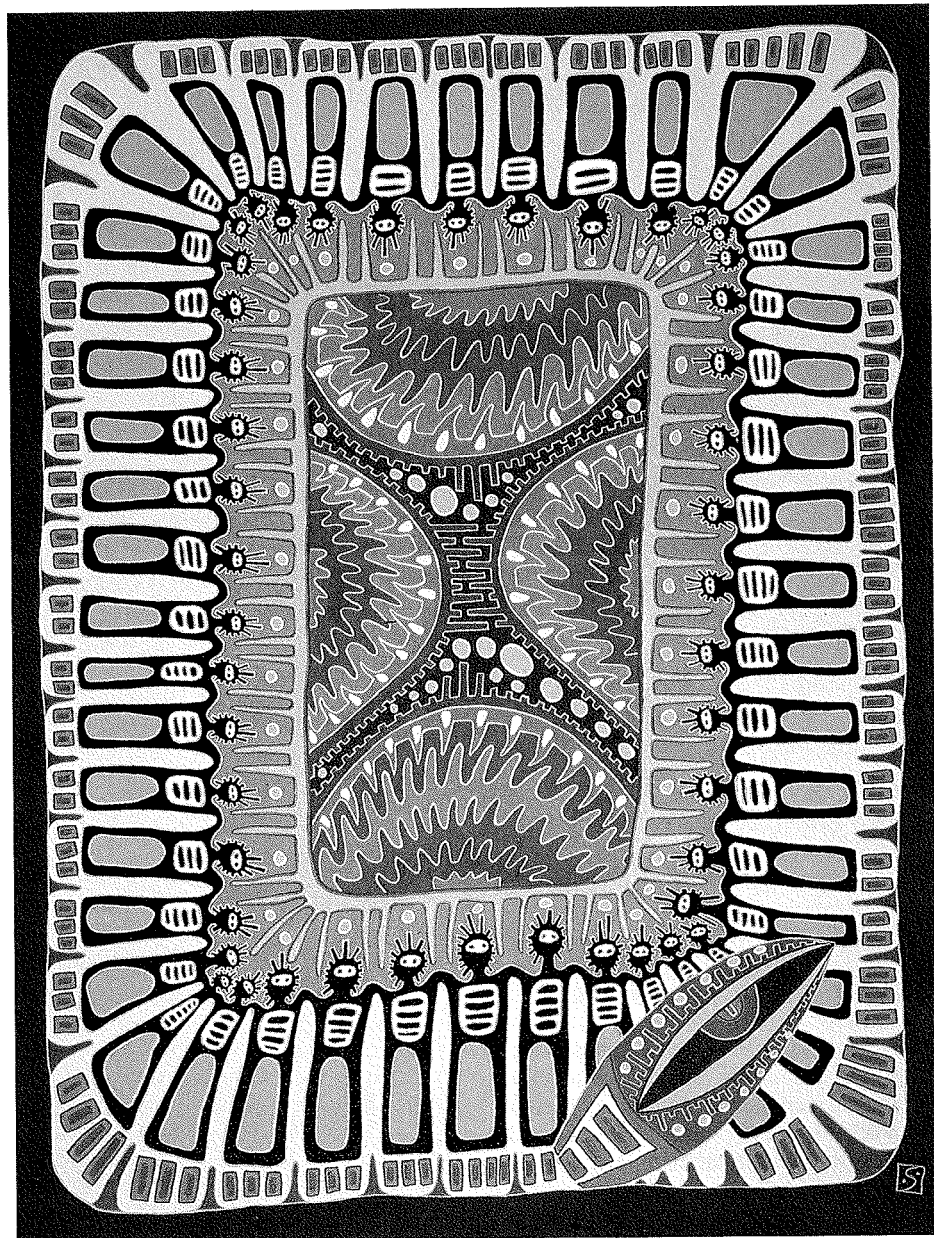
wenden wir uns erneut Afrika zu. Westafrika wird im Januar 1990 mit einer Filmreihe vertreten sein. Im Anschluß an ein türkisches Musikfestival „Vom Bosphorus zur Spree“ im März präsentiert das Haus der Kulturen der Welt die große Ausstellung „Der Geraubte Schatten“, die einen Rückblick auf die Geschichte der ethnologischen Fotografie in Form einer imaginären Weltreise vermittelt.

Trotz geschrumpfter Entfernungen, einer klein gewordenen Welt und eines dichten Mediennetzes herrscht nach wie vor ein potentiell gefährlicher Zustand von Verständnislosigkeit der Kulturen untereinander. Hier einen bescheidenen Beitrag zur Auflösung falscher Vorstellungen voneinander zu leisten, wird auch die weitere Arbeit des Hauses der Kulturen der Welt leiten.

# Kunst und Identität in Australien

Die uraustralische  
Künstlerin Sally Morgan  
Von Ulli Beier

Nach mehrjährigem Aufenthalt in Australien ist Ulli Beier in die Bundesrepublik zurückgekehrt und hat wieder die Leitung des 1981 von ihm gegründeten „Iwalewa“-Hauses in Bayreuth übernommen. Die Zusammenarbeit des engagierten Förderers und Vermittlers kultureller Aktivitäten in den sogenannten Dritte-Welt-Ländern (über 30 Jahre lang hat er sich dort in den verschiedensten Gegenden aufgehalten) mit unserer Zeitschrift geht zurück bis in die Mitte der 60er Jahre. Dank seiner Aktivitäten war es uns seither immer wieder möglich, tendenzen-Leserinnen und -Leser mit Zeugnissen kultureller Vielfalt aus aller Welt bekanntzumachen, die vom euro- und US-zentristischen „Westkunst“-Betrieb nach wie vor ignoriert werden. Sehr ausführlich geschah das zuletzt in tendenzen Nr. 146 (April bis Juni 1984): „Iwalewa – Charakter ist Schönheit. Künstler in der 3. Welt“. Dort wurde auch die Arbeit des „Iwalewa-Hauses“, des der Bayreuther Universität angeschlossenen Zentrums für zeitgenössische Kunst der Dritten Welt, vorgestellt: Ausstellungen, Tagungen, Konzerte, Feste und so weiter, Veranstaltungen, an denen sich auswärtige Gäste und „Einheimische“ unterschiedlichster Nationalität beteiligen.



Sally Morgan, *Spirit of the Land*. Die Menschen bilden einen Teil des Schlangeneibes.  
In der Mitte des Bildes: das Universum.



Im April 1987 zeigte die Blaxland Gallery in Sydney eine Ausstellung neuer Kunst von Uraustraliern. Der Kurator stellte, damit wenig oder gar nicht bekannte Künstler vor, die aus weitverstreuten Siedlungen stammten, von Yundumu bis Turkey Creek; von Port Keats bis zu den Kimberleys. Die Ausstellung beeindruckte durch die Vielfalt der Stile und überraschte immer wieder mit neuen Ideen. John McDonald, der Kritiker des Sydney Morning Herald, übertrieb keineswegs, als er schrieb: „Die Kunst der Aboriginals ist der originellste und aufregendste Beitrag Australiens zur visuellen Kultur der Welt.“

Hier war tatsächlich eine Kunst von wuchtiger Bodenständigkeit, die mit den modischen Trends der europäisch beeinflussten australischen Kunstszene nichts zu tun hatte. Für den aufgeschlossenen Besucher war diese Ausstellung eine Entdeckungsreise; aber die größte Überraschung darin war ein Bild einer ganz unbekannten Künstlerin aus Perth: Sally Morgan.

Während die anderen Künstler fast ausschließlich eine Palette benutzten, die von den traditionellen Erdfarben wenig abwich, schockierte Sally Morgan mit einer intensiven Gegenüberstellung von roten, gelben, blauen und violetten Farben, die in dieser Umgebung beinahe phosphoreszierend wirkten. Es war eine zweidimensionale Landschaft, doch im Gegensatz zu traditionellen uraustralischen Bildern war sie nicht aus der Vogelperspektive gesehen. Die stilisierten Menschen bewegten sich nicht in der Landschaft – sie waren Teil der Landschaftsstruktur selbst. Die komplizierte Komposition wurde von einer riesigen Schlange zusammengehalten, die sich wie ein gemalter Rahmen um das Bild ringelte. Das Bild war stark dekorativ – gleichzeitig hatte es etwas Archaisch-Mythologisches an sich. Obwohl kein uraustralischer Künstler je solche Farben oder Formen benutzt hatte, war dies doch unverkennbar ein Bild, das aus dieser uralten Kultur hervorgegangen war.

Daneben hing ein kleineres Gemälde, das in einem ganz anderen Stil ausgeführt war. Es war in vier separate Bildflächen aufgeteilt worden, die, wie ein Comic strip, eine fortlaufende Geschichte erzählten. Die menschlichen Figuren waren vereinfacht, aber ziemlich naturalistisch – fast wie Illustrationen aus einem Kinderbuch. Neben der differenzierten Abstraktion des großen Bildes wirkte dieses eher charmant, volkstümlich.

Obwohl die Bilder in verschiedenen – ja entgegengesetzten – Stilen ausgeführt waren, stammten sie doch offensichtlich von der gleichen Hand. Ihnen gemeinsam war die unorthodoxe Vorliebe für leuchtende Buntheit; und obwohl sie beide tragische Themen behandelten, drückten sie doch einen unverwundlichen Optimismus aus. Die Bilder zelebrierten das Leben an sich. Gleichzeitig spürte man die Freude, die die Künstlerin beim Bildermachen empfindet.

Ich war erstaunt, daß mir bei meinem Besuch in Perth, acht Monate vorher, niemand etwas von dieser außergewöhnlichen Künstlerin erzählt hatte. Die Erklärung dafür kam wenige Tage später, als ich Sally Morgan anrief und ihr sagte, ich würde gerne etwas über ihre Arbeiten schreiben. Sie lachte und sagte: „Da komme ich mir wie eine Hochstaplerin vor: denn ich male ja erst seit sechs Monaten!“ Wie aber war es möglich, daß eine Frau, die mit sechsunddreißig Jahren anfängt zu malen, innerhalb von wenigen Monaten einen so persönlichen Stil entwickeln kann? Die Antwort auf diese Frage kann man in ihrem autobiographischen Werk „MY PLACE“ nachlesen (Free mantle Arts Press, 1987). Sally Morgan ist keine geborene Schriftstellerin, so wie sie eine natürliche, instinktsichere Malerin ist. Schreiben ist harte Arbeit für sie, und ihr Buch zeichnet sich nicht durch sprachliche oder stilistische Qualitäten aus. Wenn es trotzdem sofort zum Bestseller wurde, dann, weil die Ehrlichkeit und Direktheit, mit der Sally Morgan die tragische Geschichte ihrer Familie enthüllt, die Leser überzeugte. Es ist ein notwendiges Buch, denn es konfrontiert weiße Australier mit unliebsamen Wahrheiten über ihre eigene Vergangenheit. Es ist behauptet worden, „MY PLACE“ sei das australische Equivalent zu „ROOTS“; aber während „ROOTS“ eher ein historischer Roman ist, der als persönliche Familienchronik getarnt ist, handelt es sich bei Sally Morgan um eine echte Familiengeschichte: eine Kollektivarbeit von Sally, ihrer Mutter, ihrer Großmutter und ihrem Onkel Artur. Sally Morgan betrachtet das Buch nicht als Autobiographie, sondern als orale Literatur.

Sallys Großmutter, Daisy Corunna, wurde im Jahr 1900 auf der Viehstation *Corunna Downs* geboren. Da ihr Vater ein Weißer war, wurde sie – wie es damals üblich war – im Alter von etwa sechs Jahren ihrer Mutter weggenommen und nach Perth geschickt; angeblich um auf die Schule gesandt zu wer-

den, in Wirklichkeit aber, um als Bedienstete in einem weißen Haushalt zu arbeiten. Daisy Corunna ist nie wieder nach Hause zurückgekehrt. Die Erniedrigungen, die sie in ihrer Kindheit erlitt, hat sie in der Erinnerung weitgehend unterdrückt.

Als Daisy dann – wiederum von einem weißen Mann – eine Tochter bekam, wurde ihr dieses Kind von den Behörden weggenommen und in einem staatlichen Kinderheim erzogen. Gladys (Sallys Mutter) heiratete Bill Milroy, einen sensiblen Australier, der die brutalen Erlebnisse, die er in einem deutschen Kriegsgefangenenlager hatte, nicht vergessen konnte. Um sich von seinen Alpträumen und Depressionen zu befreien, trank er immer mehr; seine Gesundheit hatte schon im Krieg schwer gelitten, und er verbrachte immer mehr Zeit im Hospital. „Vater ging in unserem Leben ständig ein und aus“, sagte Sally. Er starb, als Sally neun Jahre alt war; und mit ihm „verschwand die Furcht aus unserem Leben“. Trotz seiner aggressiven Manieren war Bill Milroy ein sehr weichherziger Mann gewesen. Er konnte nicht mal das Huhn fürs Weihnachtsessen schlachten. Aus Sallys Bericht über ihre turbulenten Kindheitsjahre geht auch hervor, daß sie den Vater sehr liebte und daß er ihr mehr traute als irgend jemand anderem.

Die unruhigen Jahre mit Bill Milroy und ihre traumatischen Kindheitserlebnisse machten Daisy und Gladys der Welt gegenüber mißtrauisch. Sie hatten ständig Angst, daß man sie aus ihrer städtischen Wohnung entfernen würde. Die Großmutter verbot den Kindern, Freunde mit nach Hause zu bringen: „Die Leute sollen nicht sehen, wie wir leben.“ Was dieser ganzen Furcht zugrunde lag, war die Vorstellung, daß irgendwann ein Sozialarbeiter an die Tür klopfen würde, der den Frauen die fünf Kinder wegnehmen würde, um sie auf ein Internat zu schicken. Um eine Wiederholung ihres eigenen tragischen Schicksals zu verhindern, verheimlichten sie den Kindern die Tatsache, daß sie von Uraustraliern abstammten. Statt dessen erzählten sie ihnen, daß ihre Familie vor langer Zeit aus Indien eingewandert sei.

Der Welt der Bürokraten und Ordnungshüter standen die Frauen völlig hilflos gegenüber. Es war eine Welt, vor der man sich verstecken mußte. Um so enger wuchs die Familie in ihrer Isolation zusammen. Die Liebe in der Familie war der einzige Schild gegen die feindliche Welt, und Sally wuchs mit

der Überzeugung auf, daß sie überleben könne, solange sie nur im engen Kreise ihrer Familie bleiben könne.

Sie war schüchtern und hatte wenig Freunde, obwohl sie bei anderen Kindern sehr beliebt war. In der Schule fühlte sie sich einsam und gelangweilt, und bald entwickelte sie einen ausgesprochenen Haß gegen die Institution. Ihre Lehrer hielten sie für dickköpfig, weil sie sich nicht reglementieren ließ. Sie bekam in allen Fächern schlechte Noten, weil sie den Zusammenhang zwischen dem Unterricht und dem Leben nicht sehen konnte. Sie weigerte sich, das „Vaterunser“ mitzusprechen, denn sie sah keinen Sinn darin.

Ihre einzige Leidenschaft war das Malen. Dies war eine private Aktivität, die es ihr erlaubte, sich in ihre eigene Phantasiewelt zu flüchten. Kunst hatte für sie nichts mit Kommunikation zu tun: „Ich zeichnete für mich, und für mich allein.“ Sie haßte es, wenn jemand ihr bei der Arbeit zusehen wollte, und sie zeigte auch ihre vollendeten Werke nur ungern her. Als ihre Mutter sie einmal fragte, warum sie immer so traurige Bilder male, war sie schockiert: „Auf einmal starrten mich meine eigenen Gefühle von dem Papier an.“

Sallys Mutter unterstützte ihre Leidenschaft, indem sie Farben und Papier zur Verfügung stellte, aber es gab zu Hause wenig künstlerische Anregungen. Die Familie war viel zu arm, um Bilder an den Wänden zu haben. Ihre Wohnung war trostlos, doch gab es einmal einen Versuch, das Wohnzimmer zu verschönern, indem man eine Wand mit schokoladenbraunen Paisley-Mustern tapezierte. Die einzige Form der Unterhaltung waren die Seifenopern im Fernsehen; und wenn diese den Geist nicht anregen konnten, so boten sie doch der Familie die Gelegenheit, eng aneinandergekuschelt eine sentimentale Erfahrung gemeinsam zu erleben.

In so einer düftigen Atmosphäre wurde selbst die Entdeckung der bürgerlich spießigen Kinderbuchfigur „Winnie the Pooh“ zu einer „Erlösung“. Sally sagt, sie konnte sich mit dem Teddybären identifizieren, denn „er lebte in seiner eigenen Welt, und er glaubte an Zauberei, wie ich“.

Aus Sallys Kindheitserinnerungen erfahren wir, daß sie eine angeborene Sensibilität für Farben hatte. Schon auf der ersten Seite ihres Buches lesen wir diesen Bericht über ihren Besuch in dem Hospital, in dem ihr Vater gerade genas: „Die Türen waren mit grünem Linoleum bedeckt. In dem Linoleum

gab es einen Strudel von weißen Strähnen, und das Muster erinnerte mich an Mutters Regenbogenkuchen. So machte sie Cremefarben, mit Strähnen von Rosa und Schokolade. Für mich war es reiner Zauber.“

Zwei Seiten später finden wir sie auf der Terrasse des Hospitals sitzend. Die Eisenstühle waren mit hölzernen Sitzflächen bedeckt, die mit allen Farben des Regenbogens bemalt waren: „Wenn ich mich wirklich langweilte, beschäftigte ich mich damit, die Farben im Geist so umzuordnen, das sich eine Harmonie ergab.“

Eine Erinnerung, die ihr lebhaft im Gedächtnis geblieben ist, ist der Besuch im Hause einer Freundin. Ihr Schlafzimmer war hellila gestrichen, und Sally wurde sich plötzlich bewußt, wie trostlos ihr eigenes Heim war: „Plötzlich erkannte ich, daß es eine ganze Welt gab, die hinter meinem Horizont lag.“

Leider sind Sallys Kinderzeichnungen nicht erhalten geblieben, so daß wir nicht wissen, ob ihre Sensibilität für Farben sich auch damals schon in ihren Bildern niederschlug. Ein ausgeprägtes Gefühl für Farbe befindet sich bereits in den Arbeiten von Sallys neunjährigem Sohn, aber im Gegensatz zu seiner Mutter wächst er ja bereits in einem künstlerischen Milieu auf.

Sally war „allergisch gegen die Schule“. Sie wehrte sich gegen die kulturelle Beeinflussung der Lehrer. Sie malte mit völliger „Unschuld“. Sie wußte nicht und wollte nicht wissen, was man von ihr erwartete. In der Grundschule schockierte sie den Lehrer, als sie zum „Elterntag“ ihre Eltern nackt zeichnete.

Auch im Gymnasium widerstand sie den Anforderungen des Lehrers, der ihr beibringen wollte, wie man „richtig“ zeichnete. Während er über Fluchtlinien und Horizont redete, machte sie beharrlich ihre zweidimensionalen Bilder weiter. Ihre Figuren schwebten frei im Raum, und manchmal mußte man das Blatt verschiedene Male umdrehen, um die Zeichnung richtig zu „lesen“.

Mit sicherem Instinkt beschützte Sally Morgan ihre persönliche Sehweise vor den Versuchen des Lehrers, den Schülern ästhetische Normen aufzuzwingen. Andererseits muß der Lehrer ihre Eigenwilligkeit als Revolte gegen das ganze Erziehungssystem betrachtet haben. In seiner Verzweiflung machte er sich eines Tages über Sallys Zeichnungen lustig und zerriß sie vor der ganzen Klasse. Das Resultat dieser Handlung war viel zerstörerischer, als er beabsichtigt haben konnte. Sally fühlte sich zu-

tiefst gedemütigt, ging nach Hause und verbrannte all ihre Zeichnungen. Ihr ganzes Leben lang hatte sie geglaubt, daß Zeichnen ihre einzige Begabung sei – nun schwor sie sich, nie mehr einen Bleistift in die Hand zu nehmen.

Es ist wahrscheinlich, daß Sally Morgan ihre künstlerische Begabung nie ausgelebt hätte, wenn sie nicht eines Tages herausgefunden hätte, daß sie eine Aboriginal-Urgroßmutter hatte. Die Entdeckung hat sie vorübergehend schockiert und hat dann ihr Leben und ihren Charakter grundlegend verändert. Es war zunächst nicht leicht für sie, ihre uraustralische Identität zu akzeptieren. „Es war mir inzwischen klargeworden, daß Oma dunkelhäutig war und daß wir eine andere Vergangenheit hatten als andere Australier; aber ich hatte noch nicht akzeptiert, daß wir ‚Aboriginals‘ waren. Ich war viel zu ignorant, um diese Einsicht zu haben, und viel zu verwirrt.“

Als Sally Morgan schließlich begriffen hatte, daß sie von Uraustraliern abstammte, beschloß sie, die vollen Konsequenzen aus dieser Entdeckung zu ziehen. Sie hatte keine Ahnung, wo das hinführen würde; sie hatte schließlich ihr ganzes Leben lang in einem weißen Vorort gewohnt: „Ich hatte nie als Jäger oder Sammler gelebt, hatte nie an einer Corroborree teilgenommen, hatte nie die Geschichten der Traumzeit gehört... Ich kannte fast keine Uraustralier. Was konnte es für jemand wie mich bedeuten?“

Entschlossen, ihre Familiengeschichte und ihre Identität zu entdecken, fuhr sie nach Norden auf die verfallene Viehstation, auf der ihre Großmutter geboren war. Wie sie mühsam und schmerzhaft ihre Familienchronik zusammenstückelte, hat sie ausführlich in „MY PLACE“ beschrieben.

Wenn sich Sally Morgan heute als Uraustralierin empfindet und definiert, so tut sie dies eher emotionell als intellektuell. Einerseits macht sie sich keine Illusionen: Sie weiß, daß sie gewisse Erfahrungen der Stammeskultur nie teilen kann. Sie weiß, daß sie nie initiiert werden könnte; weiß auch, daß ihre Stammesverwandten selbst nicht mehr viel von ihrer alten Kultur erhalten haben. Andererseits glaubt sie, daß sie gewisse Gefühle und kulturelle Werte mit der uraustralischen Bevölkerung teilt und daß diese Werte in keinem Konflikt zum Christentum stehen, zu dem sie sich bekennt. Was sie mit den Uraustraliern verbindet, ist in erster Linie ein mystisches Verhältnis zum Land. Die



Uraustralier empfinden sich als Teil ihrer Umwelt, nicht als Herren der Welt, wie die Bibel den Menschen definiert. „Dieses Gefühl kann man und braucht man nicht erklären. Man kommt gar nicht davon los. Es ist einem angeboren.“

Sally Morgan sagt ferner, daß sie wie andere Uraustralier einen anderen Realitätsbegriff hat. Visionen, Vorahnungen und verschiedene andere spirituelle Erfahrungen werden nicht als bloße „Träume“ abgetan, sie bilden einen wesentlichen Teil des Alltagslebens. Träume haben für Uraustralier immer eine Bedeutung. Sie müssen gedeutet werden als Botschaften, Warnungen oder Erkenntnisse. Sie sind im Leben eines Uraustraliers „so normal wie frühstücken“.

Uraustralier können ihre Lebenserfahrungen auf dieser spirituellen Ebene nicht mit anderen Australiern teilen, sagt Sally Morgan, weil sie Angst haben, als „primitiv“ verlacht zu werden. „Die Weißen definieren uns nur nach Hautfarbe und Gesichtszügen“, sagt Sally Morgan, „deshalb reagieren manche direkt wütend, wenn ich mich als Uraustralierin bezeichne. Die Schwarzen dagegen definieren sich mit geistigen und emotionalen Begriffen.“

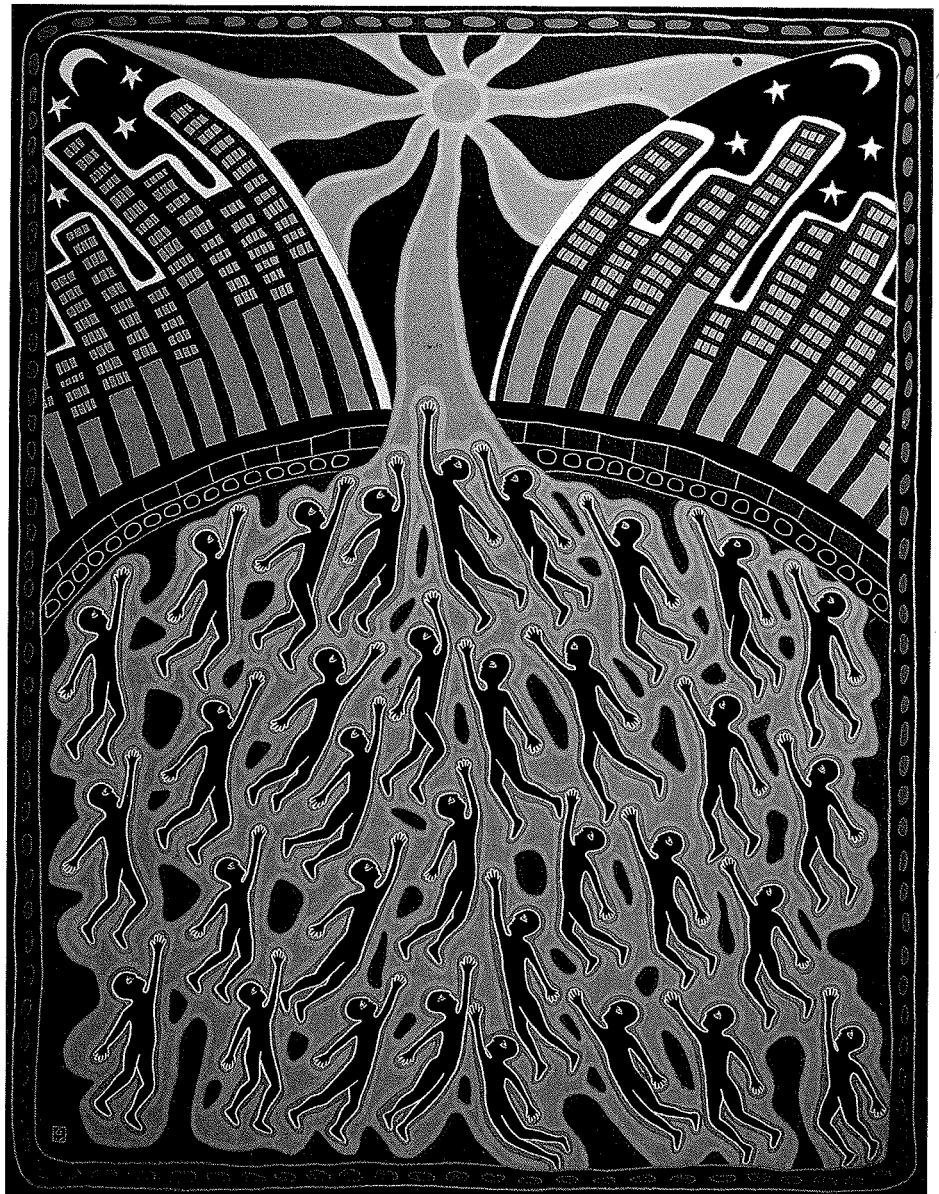
Für Sally Morgan hat „Aboriginality“ nichts mit Rasse zu tun. Dieser mystische Begriff der „Aboriginality“ hat vor allem politische Bedeutung und hat offensichtliche Verwandtschaft mit kulturellen Bewegungen in anderen kolonisierten Ländern. In den 40er und 50er Jahren proklamierten die Dichter der Négritude einen ähnlichen Gegensatz zwischen schwarzer Geistigkeit und weißem Materialismus. Auch die Revolution der schwarzen Amerikaner in den 60er Jahren basierte auf einem kulturellen Glaubensbekenntnis: Die Relevanz der afrikanischen Kulturen – auch für die heutige Zeit – wurde wiederentdeckt; und erst dieser neue Glaube ermöglichte den Schwarzen das neue Selbstbewußtsein, das so prägnant in dem Schlagwort „Black is Beautiful“ ausgedrückt wurde. Künstlerische Bewegungen, wie etwa die Wandmaler von Chicago, waren aufs engste mit diesem politischen Erwachen verknüpft. Auch das politische Bewußtsein, das unter Uraustraliern in den großen Städten Ende der 60er Jahre erwachte, ging Hand in Hand mit einer explosiven künstlerischen Aktivität.

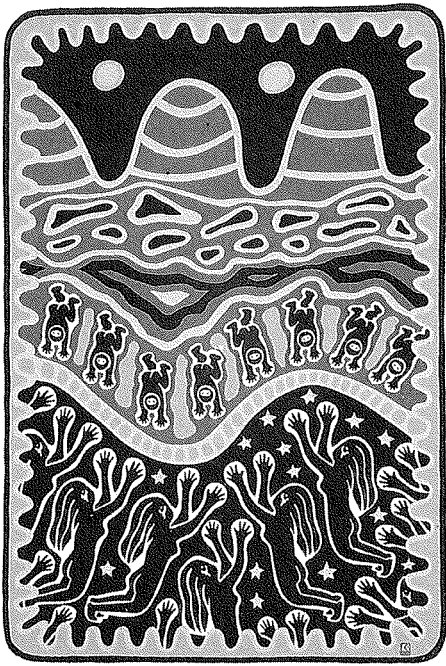
Sally Morgan muß als Produkt dieser neuen politischen Bewegung gesehen werden. Hätte sie eine Generation früher gelebt, wäre es ihr kaum möglich ge-

wesen, ihre uraustralische Identität zu entdecken – geschweige denn der Öffentlichkeit gegenüber zu behaupten.

Ohne ihre neugefundene Identität hätte sie schwerlich, nach zwanzig Jahren, wieder angefangen zu malen. Der unmittelbare Anlaß dazu war ihre erste Begegnung mit ihrem Onkel Solomon Cocky. Auf der Suche nach ihren Stammesverwandten war Sally in den Nordwesten Australiens gefahren, in die Strelley Community. Eine Gruppe von Uraustraliern hatte eine alte Viehstation aufgekauft, um hier, weit weg von den europäischen Städten, am Rande der Wüste ihre eigene Gesellschaft wieder aufzubauen; freilich: Die Viehstation war von den weißen Besitzern längst in Grund und Boden gewirtschaftet worden. Sie hatten zu große Herden auf

*Abbildung unten: Zur Zweihundertjahrfeier in Australien malte Sally Morgan eine Zukunftsvision, in der die Sonne die Wolkenkratzer zur Seite drängt; die unterdrückten Menschen drängen aus der Erde hervor. Sie entdecken ihre Identität wieder.*





Die Grafik „Taken Away“ von Sally Morgan (oben) stellt das Leiden der uraustralischen Frauen dar, die ihre Kinder und ihr Land verloren

Seite 23: Sally Morgan, Corroborree. Das Bild stellt uraustralische Frauen bei einem sakralen Fest dar. Eine Corroborree ist ernst, heilig, aber auch lustig und erotisch. Alle diese verschiedenen Elemente existieren gleichzeitig. Sally Morgan sagt: „Die Männer lachen über das Bild; die Frauen sehen, daß es die Kraft und die Energie der Frauen darstellt.“

Unten: 2 Zeichnungen von Solomon Cocky

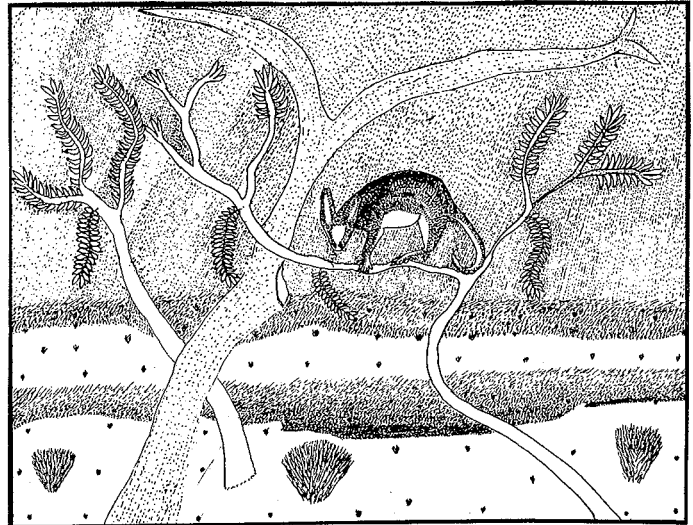
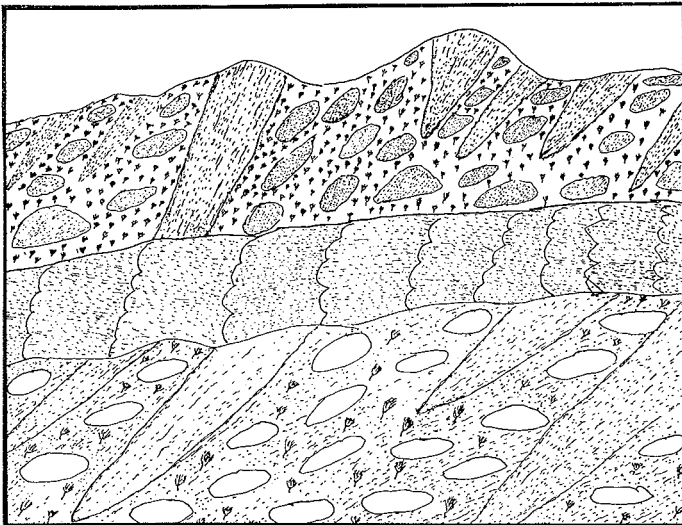
dem Boden gezüchtet, so daß nun das Gras zu spärlich wuchs, um eine Viehzucht weiterhin zu betreiben. Von der Jagd konnten diese Menschen aber auch nicht mehr leben: Zu lange hatten sie schon am Rand der weißen „Zivilisation“ gelebt; und sie hatten sich viel zu sehr an die im Supermarkt gekauften Lebensmittel gewöhnt. So müssen sie, um dort existieren zu können, ihre Sozialhilfgelder zusammenlegen und regelmäßig einen Landrover in die Hunderte von Kilometern entfernte Stadt schicken, um Lebensmittel einzukaufen. Die Gemeinde von Strelley ist sich der bitteren Ironie ihrer Lage wohl bewußt, und sie bemühen sich, ihre Kinder so zu erziehen, daß sie selbstbewußt und mit einem ausgeprägteren Identitätsgefühl aufwachsen. Neben dem von der Regierung geforderten englischen Sprachunterricht lehren sie auch ihre eigene Sprache: Nungamarda. Dazu produziert die Gemeinde ihre eigenen Schulbücher, die von Solomon Cocky illustriert werden. Er ist der „Community Artist“. Für seine Arbeit erhält er kein Geld – nur seinen Anteil an den gemeinsam eingekauften Lebensmitteln. Er ist nun schon ein sehr alter Mann und fast blind, so daß er nur noch zeichnen kann, wenn er den Kopf ganz nah über das Papier neigt.

„Seine Federzeichnungen waren wunderbar, und wie ich sie ansah, erkannte ich sofort Dinge, die ich selbst gemacht hatte, als ich jünger war. Nicht etwa, daß er so zeichnet wie ich, aber ich entdeckte eine gewisse Verwandtschaft mit den Arbeiten. Solomon Cocky kümmerte sich nicht um die Regeln, die mein Lehrer in der Schule aufgestellt hatte. Er zeichnete, wie’s ihm gefiel – ohne Perspektive oder Rücksicht auf Anato-

mie. Aber die Gemeinde akzeptierte seine Arbeiten... Als ich seine Arbeiten sah, wußte ich sofort, daß ich wieder anfangen müsse zu arbeiten, aber ich brauchte noch ein ganzes Jahr, bevor ich genug Selbstvertrauen gesammelt hatte, um wirklich zu beginnen.“

Aus heutiger Sicht könnte man sagen, daß der brutale Kunsterzieher, der Sally Morgans Zeichnungen zerriß, ihr einen unfreiwilligen Gefallen getan hatte. Er ersparte ihr die Kunstschule, mit all ihren Theorien, ihrem Jargon, ihren kulturellen Zwängen. Eine konventionelle Kunsterziehung hätte Sally Morgans ursprüngliche Vision mit viel kunstgeschichtlichem „Wissen“ überlagert, und sie hätte sich in mühevoller Kleinarbeit wieder zu ihrer eigenen Art des Sehens und Denkens durcharbeiten müssen.

Tatsächlich aber schlummerte ihre Begabung zwanzig Jahre lang, und als nun der Moment gekommen war, sprudelten die Bilder wie ein Wasserfall aus ihr heraus. Sie hatte „zu viele Ideen“. Die Malerei war keine Suche für sie, sondern eine Befreiung. Ihr Stil war nicht erarbeitet, er „war einfach da“. Das Malen hatte zunächst wieder nichts mit Kommunikation zu tun; es war eine Aktivität, die ihr half, ihre Persönlichkeit zu befreien: „Für mich ist die Malerei eine Aktivität, die dem Träumen verwandt ist – und sie ist genauso normal wie dieses.“ Sie wollte ihre Bilder zunächst nicht ausstellen, geschweige denn verkaufen. Erst langsam überredete sie ihr Mann, die Öffentlichkeit mit ihren Werken zu konfrontieren. Aber auch heute noch hält sie sich vom kommerziellen Kunstbetrieb fern und stellt hauptsächlich in einer von Uraustraliern geleiteten Galerie in Freemantle aus.





Obwohl ihre Bilder sich großer Beliebtheit erfreuen und sich die Galerien jetzt um sie reißen, malt sie nie im Hinblick auf eine Ausstellung. „Das würde mir den ganzen Spaß am Malen verderben.“ Denn durch die Malerei definiert sie sich selbst: ihre Stellung in der Gesellschaft, ihr Verhältnis zu ihrer neugeonnenen Identität als Uraustralierin.

Es sind immer wieder die gleichen Themen, die Sally Morgan beschäftigt: das Verhältnis der Uraustralier zu ihrem Land und zu den Vorfahren; das Leiden der Uraustralier in den letzten zweihundert Jahren – besonders der Frauen. In solchen, stark stilisierten Bildern drückt sie ihre Weltanschauung aus. In anderen Bildern erzählt sie einfach die Geschichte ihrer Familie, rührend und mit fast kindlicher Einfachheit. Viele Kritiker stört der scheinbar unvereinbare Kontrast zwischen exquisiten „philosophischen“ Bildern und den „naiven“, illustrativen Familien-Chroniken. Für Sally Morgan sind solche Einwände bedeutungslos: Sie malt nicht für Kritiker und Experten, sondern für sich. Sie sieht sich nicht als „Künstlerin“, deren Werk einen definierbaren Platz innerhalb der australischen Kunstgeschichte einnehmen muß.

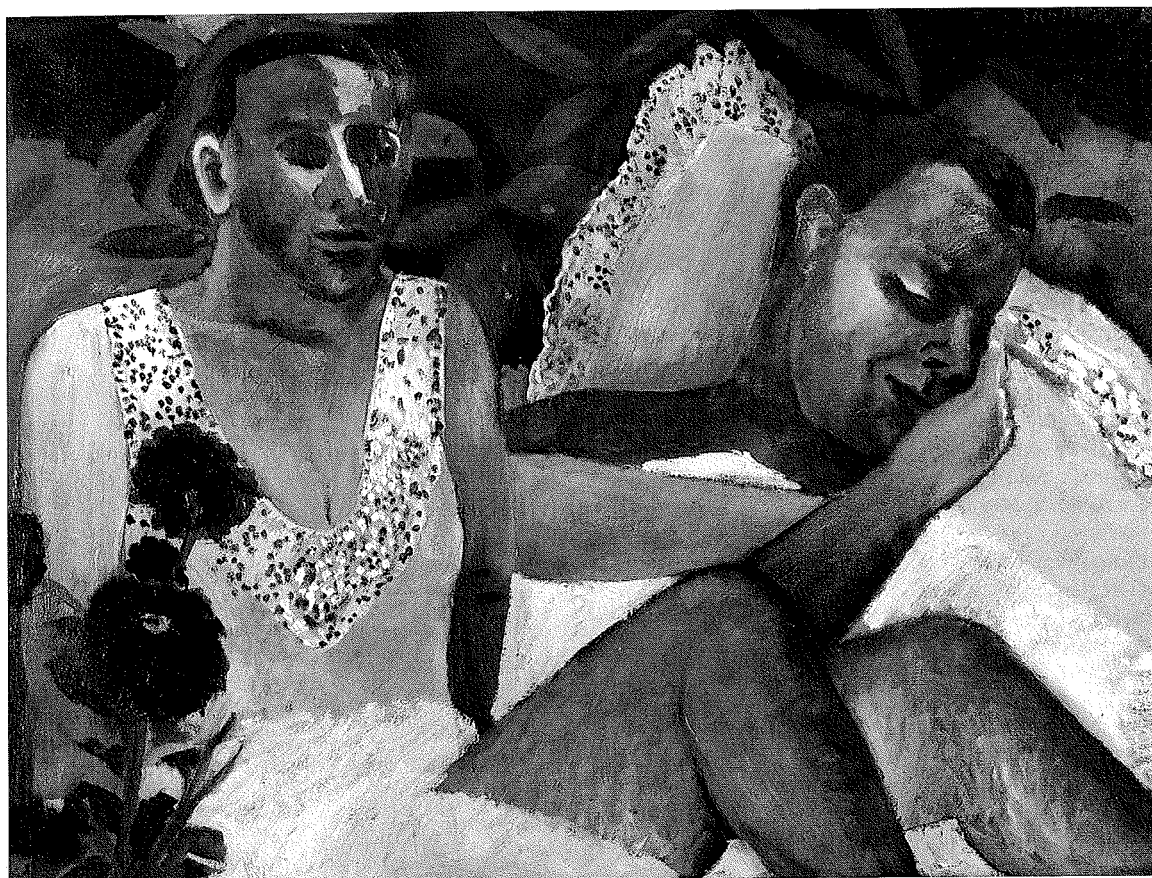
Für sie ist die Malerei eher eine Art Gedankenaustausch innerhalb der Familie. Denn auch ihre Mutter Gladys und ihr Sohn Blaize malen erstaunliche Bilder. Und so wie man sich gegenseitig die Träume erzählt, die man „erlebt“ hat, und sie sich gegenseitig interpretiert, so zeigt man sich gegenseitig seine Bilder und bespricht deren Bedeutung. Die ganz persönlichen Probleme aber, mit denen sich Sally Morgan in ihren Bildern befaßt, sind auch die Probleme der uraustralischen Gesellschaft an sich – ja sie sind von wesentlicher Bedeutung für alle Australier. Deswegen haben ihre Bilder alle eine politische Bedeutung, die weit über die persönliche Identitätskrise der Künstlerin hinausgeht. Daß sie, die sich am liebsten im engsten Kreise ihrer Familie bewegt, als Malerin und Schriftstellerin so erfolgreich ist, daß sie sich immer öfter auch den Medien stellen muß, beweist, daß sich weiße Australier von ihrer Kunst zutiefst getroffen fühlen. Gerade weil ihre Bilder keine rhetorischen Angriffe auf die weiße Gesellschaft sind, sondern eine ganz private Exploration der australischen Geschichte, wirken sie so überzeugend.

Daß Sally Morgans Kunst so ernst genommen wird, zeigt, daß in Australien die Uraustralier heute mehr respektiert



werden als je zuvor. Weder der Rassismus noch die politische und soziale Benachteiligung der Uraustralier sind aus der Welt geschafft worden. Aber vorsichtig und zaghaft beginnen sich die beiden Kulturen doch aufeinander zuzubewegen. Heute haben die meisten Australier erkannt, daß die in den dreißiger Jahren begonnene Assimilationspolitik ein Fehler war, weil sie auf der Annahme beruhte, daß sich die („niedrige“) uraustralische Kultur der („höheren“) weißen Kultur anzugleichen habe.

Wenn die heute angestrebte kulturelle Koexistenz zur Wirklichkeit wird, so wird dies zum großen Teil auch Künstlern wie Sally Morgan zu danken sein, deren Werke Brücken schlagen und Türen öffnen.



*Tremezza von Bren-  
tano, Spitzten, 1988,  
Öl/Lw. 60 x 70  
cm*

*Die Autorin dieses  
Beitrags, Tuna  
Dudene, ist 1944  
in der Türkei gebo-  
ren. Sie lebt seit  
1959 in der Bundes-  
republik, wohnt  
in Köln und ist  
seit 1975 als Schrift-  
stellerin tätig*

# Die Spitzten

Von Tuna Dudene

November 1988. Tag der offenen Tür bei Tremezza. Viele überraschend wirkungsvolle und, wie ich später feststelle, einprägsame Bilder. Die Besucher gehen von Bild zu Bild und verweilen bei einzelnen, denen ihr besonderes Interesse gilt. Da entdecke ich über der Tür des Ateliers eins und bin froh, dabei alleine zu sein, als sei es meine Entdeckung. Inzwischen hat sich vor einem anderen Bild, das auch ich lange betrachtet hatte, eine Gruppe gebildet. Die anderen haben sich in den Räumlichkeiten verteilt. Keiner ist in meiner Nähe. Wie von einem Signal werde ich angezogen: tiefrote, beinahe schwarze Blumen unten links am Bildrand. Ich nähere mich, bleibe dann stehen. Ich mag nicht weiter heran an das Bild. Wieder von den Blumen ausgehend eine Warnung, ein „Halt!“. Was ist es? Die Blumen, wie eine vorgestreckte warnende Handinnenfläche: „Halt!“ Seltsam! Da stehe ich und betrachte das Bild, schaue ihm zu, ohne mich zu bewegen, als könnte ich

etwas stören. Im Bild ist ein Paar dargestellt, das fast die gesamte Fläche füllt, obwohl sie hinter den Blumen wie versteckt wirken. Die weibliche Figur – Weiblichkeit mit dem Dekolleté des Kleides angedeutet – sitzt vor der schlafenden männlichen Figur. Sie signalisiert mir, statt mit der Hand durch die Blumen, eine Warnung. Vor dem Schlafenden hat sie sich breit gemacht, die kräftigen Beine unmittelbar vor ihm zum Schutz angewinkelt wie unbezwingbare Hügel. Doch sie sitzt leicht, beinahe auf ihm, auf ihrem Schoß bauscht sich der Tüll ihres Kleides oder das leichte weiße Tuch, mit dem er zugedeckt liegt bis zur rechten freien Schulter.

Mein Blick haftet an seinem Gesicht. Ich beneide ihn um seinen friedlichen Schlaf, der Kopf im weichen Kissen ruhend, die Augenlider gut geschlossen, auf dem rechten eine Lichtaura, als wehe sie ihm Frieden. Er lächelt im sanften Schlaf, liegt da wie ein kleines Kind, die Hand unter der Wange, wie wenn er am Daumen sauge. Sie bewacht ihn, den Oberkörper aufgerichtet und anscheinend sich auf die Arme stützend. Oder hat sie ihren linken Arm unter seinen geschoben? Nein, es ist sein rechter

verschränkter Arm. Wie aneinandergewachsen wirken ihre Arme. Keine Frage, ich will dieses Bild haben!

Nun hängt es seit fast einem Jahr bei uns; seitdem habe ich manches entdeckt. Aufregend war der Augenblick, als ich entdeckte, daß die Gesichtszüge der weiblichen Figur die eines wilden Geschöpfes tragen, zwischen Tier und Mensch. Im Gehege schützt sie ihren Schlafenden, wacht inmitten grüner Blätter über seinen Schlaf.

Der Ausschnitt und die Träger des Kleides sind aus Spitzten, ebenfalls der Rand des Kissens, auf dem sein Kopf liegt. Sie sind weiß und geben, wie ich entdeckte, dem Ganzen etwas Festliches. Ein festliches Geheimnis wird bewacht zwischen Blumen und Blättern, oder das Ausklingen eines heimlichen Festes. Das Geheimnis, das ist es, was das Bild trägt, bei Tageslicht, bei Regenwetter, bei Sonnenuntergang, jedesmal ein anderes, ein neues.



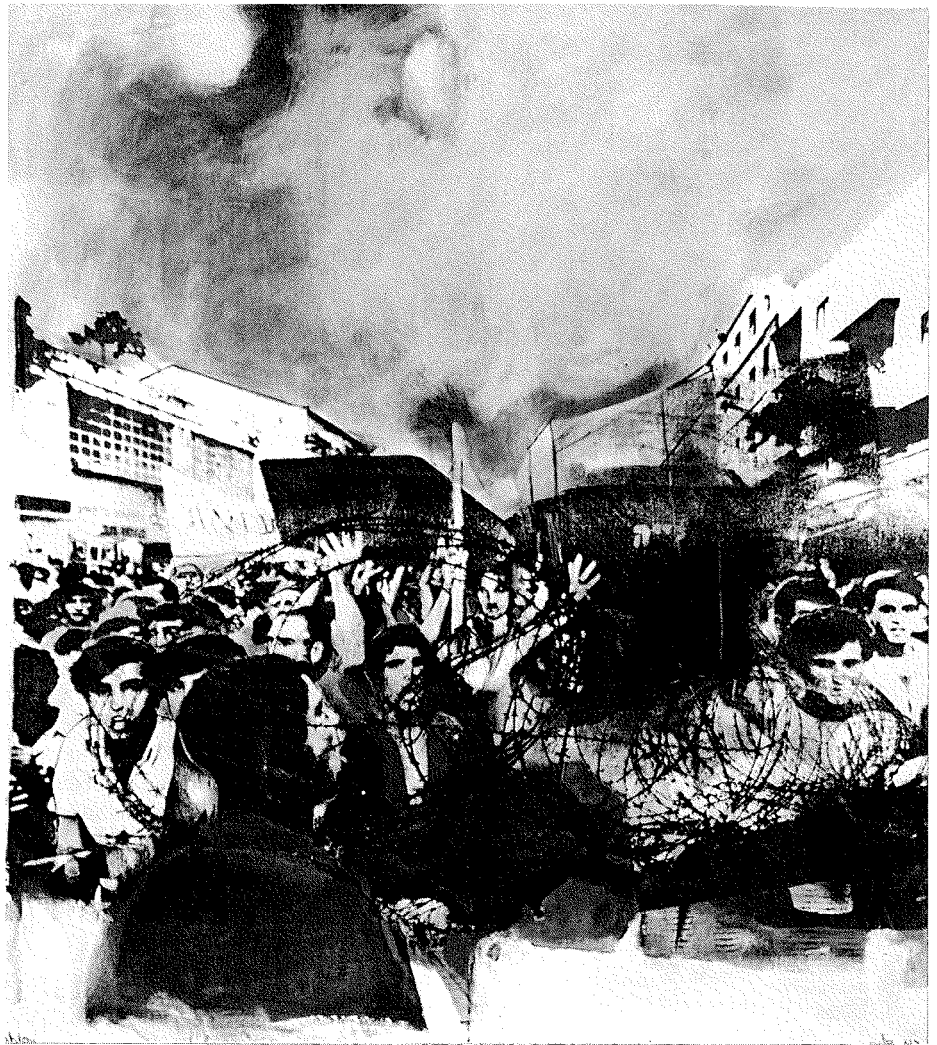
# Demonstration mit wehendem Vorhang

Die Malerin Ruth Schloss, Israel  
Von Richard Hiepe

Das politische Bild ist seltener geworden nach der Konjunktur in engagierter Kunst zu Zeiten der Studentenbewegung. Und die herausragenden politisch engagierten Künstlerpersönlichkeiten vom Zuschnitt eines Heartfield, Ben Shahn, Siqueiros oder Guttuso erscheinen in der Entwicklung der Nachkriegskunst vereinsamt. Zu stark wirkten die Konkurrenz der dokumentarischen Fotografie, des Plakats oder der politischen Gebrauchsgraphik und jener Gegenkräfte, die die Kunst explizit heraushalten wollen aus der Politik.

Hinzu kommen die Schleifspuren oder Abnutzungseffekte aus der geschichtlichen Erfahrung der Menschheit. Zwar scheint der Friede wenigstens in Mitteleuropa sicherer geworden, aber nach dem kollektiven Schock um Hiroshima und Nagasaki vergingen keine 5 Jahre ohne ein großes blutiges Völkermorden, von den Schlächtereien in den antikolonialen und nationalen Konflikten gar nicht zu reden. Die Menschheit scheint zufrieden, das Entsetzen eines dritten, atomaren Weltkrieges zu bannen, die täglichen Meldungen über Kriege und Massaker regionaleren Zuschnitts konsumiert man mit der Frühstückszeitung. Die bildende Kunst, die seit Goya oder Dix dem Krieg nicht minder entgegentrat wie die Literatur seit Grimmelshausen oder Barbusse, scheint das Ihre gesagt zu haben. Die Wunden aber schwären weiter.

Um so exemplarischer erscheinen die Bilder, desto notwendiger die Leistung der israelischen Künstlerin Ruth Schloss. Das politische Bild, die Klage- und Protestdarstellung in Farben und Formen hat bei ihr alle anderen Thematika oder Möglichkeiten heutiger Kunst verdrängt. Es diktiert ihr in Stil, Form und Vorstellungen. Sie malt für das andere Israel, für die kleine, aber gerade unter der künstlerischen Intelligenz weit verbreitete und stark engagierte Opposition, die für Ausgleich mit den Arabern, friedliches Zusammenleben und die Zähmung der Ultras agitiert. Unter den zahlreichen, israelischen Künstlern, die



dem militanten Nationalismus entgegentreten wie Nabil Annani, Gershon Knispel, Karim Dalah oder Yoshka Wallerstein aber ist sie die einzige, die mit realistischen Methoden gestaltet, denn auch in der israelischen Moderne ist der eingangs angesprochene Rückzug aus dem bildnerischen Engagement typisch. „Das macht meine Position nicht einfacher“, sagte mir die Künstlerin, „die schon wegen der Aussage der Tafeln nicht ungefährlich ist. Ich gelte auch in Künstlerkreisen wegen meiner Malweise als Outsider. Aber ich muß

Ruth Schloss, *Demonstration (in Blau)*, 1984/85, Acryl, Siebdruck/Lw. 100 x 90 cm



diese Bilder herauslassen wie einen Schrei, ein Schluchzen oder eine im stummen Zorn geballte Faust. Wir erleben täglich Völkermord, wir Juden, die man hingeschlachtet hat wie das Vieh, Völkermord durch unsere wild gewordenen Politiker und Extremen, die nur die eine mörderische Konsequenz aus den furchtbaren Erfahrungen unserer Geschichte ziehen.“

Seit Anfang der 80er Jahre hat Ruth Schloss Dutzende von großen Tafeln des Protestes geschaffen, meist in der von der Künstlerin selbst entwickelten Technik mit Acrylfarben über einem Siebdruck-Unterdruck nach Fotografien.

Zu den schönsten Leistungen dieser Kunst – und der engagierten Malerei unserer Tage überhaupt – zählt ihr Gemälde „Demonstration mit wehendem Vorhang“ von 1984–85: die demonstrierenden Araber – wahrscheinlich vor einem Gefängnis –, mit Stacheldraht von den Wohnvierteln ferngehalten, und aus dem Atelierfenster der Blick auf die erregten Gesichter, vor blutrotem Himmel oder Bildgrund – dieses karmesinfarbige Rot dominiert in vielen ihrer Tafeln. Und vor dieser hart realistischen Szenerie diese wunderbare Bilderfindung des wehenden Vorhangs am Atelierfenster, ein weißer Stoff mit alten Stick- oder Webmustern, der sich im Winde bauscht wie ein wehender Rock, wie die weiße Fahne des Friedens oder als poetischer Gruß, als ein Winken zu den Unterdrückten – eben jene poetische Di-

mension, ohne die Protestkunst leicht zu eindimensional oder rechthaberisch wirkt, jene Verteidigung der Möglichkeiten des Lebens inmitten des Aufstandes oder das, worum es den Völkern und dem Volk der Palästinenser eigentlich geht. (Siehe Titelbild)

Ein solches Bild ist ein Glücksfall, aber es gelingt dieser Malerin öfters, den Zorn auf das Leben oder die Schönheit zu verpflichten: im Bild der strengen, stolzen alten Palästinenserfrau, in ihrem Triptychon „Demonstration“ mit dem dreifach wiederholten Selbstbildnis oder in der „Demonstration in Blau“, auf dem sich die Farbe des Himmels tröstlich und solidarisch zu den empörten Menschen gesellt.

Auch gnadenlose Bilder aus den letzten Jahren wie „Das Opfer“ sind so vielschichtig gedacht und gemacht, daß dem Plakativen seelische Spannung zuwächst. Der Kopf des Sterbenden oder Toten mit dem lastenden Kopfverband und dem Atmungsgerät (?) im Mund füllt die Bildfläche aus als ein Koloß des Leidens. Hinter dem tödlichen Schwarzweiß um die Figur leuchtet ein Rot ins Bild wie von flammenden Bränden oder der Flamme des Zorns.

Die Künstlerin ist 1922 in Nürnberg geboren. In letzter Stunde 1937 gelang die Emigration mit der Familie nach Palästina. Sie studierte in diesen schweren Anfangsjahren der neuen jüdischen Gesellschaft an der Kunstschule „New Bezalel“ in Jerusalem, wo sie schon mit 17 Jahren Examen machte, und vervoll-

ständigte ihre Ausbildung 1949–1951 in Paris. Nach ihrer Rückkehr verdiente sie ihr Geld hauptsächlich mit der Illustration von Kinderbüchern. 1949 ihre erste Einzelausstellung in Tel Aviv. Ruth Schloss ist mit einem Wissenschaftler verheiratet, hat Kinder und nennt sich eine leidenschaftliche Großmutter. Die Kunsthalle in Nürnberg (Studio) widmete ihr 1986 eine größere Ausstellung, in der auf Wunsch der Künstlerin die engagierten Tafeln um die Palästinenserfrage dominierten. Im Vorwort des Kataloges schreibt die Künstlerin:

„Ich will und kann mich nicht in einen Elfenbeinturm einschließen, um mich mit der Kunst nur um der Kunst willen zu befassen. Meine Bilder sind von der Situation, Landschaft und den Menschen meines Landes beeinflusst. Das Thema ‚Grenze‘ beschäftigt mich schon seit langer Zeit. Nie habe ich vergessen, wie glücklich ich war, als ich vierzehnjährig zusammen mit meiner Familie die Grenze Nazi-Deutschlands überschritten hatte. Der Kibbuz, in dem ich zehn Jahre lebte, liegt an der syrischen Grenze. Am Ende der Felder, die wir bearbeiteten, befand sich die internationale Grenze, und wenn uns ein Maultier entließ, befand es sich im ‚feindlichen‘ Land. Nach dem Befreiungskrieg 1948 wurde Palästina geteilt, und so entstanden neue Grenzen, die sich wiederum nach dem Krieg 1967 änderten. Jerusalem, bis zu diesem Zeitpunkt eine geteilte Stadt, wurde nun



wieder zu einer vereinigten Stadt. Bei den Kämpfen um Grenzen fallen Menschen auf beiden Seiten. Haß und Leid werden immer größer, und so transformiert sich Israel mehr und mehr in eine „Stacheldrahtlandschaft“. Ich sehe auch gesellschaftliche Grenzen, und die Demonstrationen verschiedener Bevölkerungsteile zeugen davon, daß es viele ungelöste Probleme in meinem Lande gibt.“

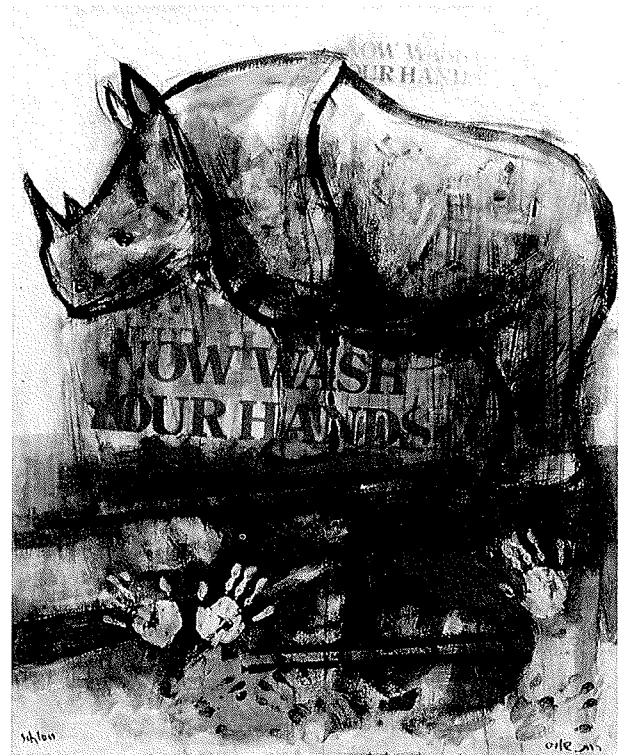
Ein Nashorn, als Symbol gepanzerter Macht, ragt auf einem der letzten Bilder der Künstlerin über niedergeworfenen Menschen: „Now wash your hands“ – und jetzt wascht eure Hände.

Seite 26: Triptychon – Demonstrierende, 1984/85, Acryl, Siebdruck/Lw. 80 x 170 cm

Rechts: Das Opfer, 1987, Acryl/Papier 89 x 114 cm

Unten links: Angst, 1984/85, Acryl, Siebdruck/Lw. 90 x 70 cm

Unten rechts: Now wash your hands, 1988, Acryl/Lw. 143 x 117 cm





# Eine farbige Form der Freiheit

Der palästinensische Maler Ibrahim Hazimeh  
Von Burhan Karkutli

Ich habe Ibrahim Hazimeh im Jahre 1957 in Lattakia kennengelernt. Bis jetzt kann ich mich an seine damaligen Bilder erinnern. Ich habe noch jetzt eine Zeichnung von ihm, die er mir damals als Geschenk gegeben hat, ein Porträt von einer Frau, mit Bleistift gezeichnet; der Stil erinnert an die alten holländischen Meister. Ich habe seine Aquarelle und die ersten Ölbilder gesehen. Ibrahim hat über die Farbe des Meeres in einem seiner Bilder so reich gesprochen, daß ich nicht mehr nur eine blaue Far-

be, sondern einen Kosmos aus Blau gesehen habe. Er war begeistert von Claude Monet als Naturmaler und von Rembrandt als Porträtmaler.

1960 haben wir uns bei unserem gemeinsamen Kunststudium in der DDR wiedergetroffen. Damals habe ich eine neue, tragische Stimmung in seiner Arbeit entdeckt; seine Farbe suchte einen bunten Zorn; die Farbe schrie vor Schmerzen; ihr Inhalt: Die palästinensische Realität.

In Leipzig hat Ibrahim mich damit

überrascht, daß er intensiv und mit starker optimistischer Spannung in jedem neuen Bild neue Wege suchte. Er war offen und ohne Angst gegenüber allem, was die moderne Kunst mit sich brachte. Eine große Liebe verband ihn mit Paul Klee und dessen Motiven aus der arabischen Volkskunst sowie mit der tragischen Stimmung in den Bildern des Franzosen George Rouault. Ibrahim sprach immer mit Freude und Achtung über Rembrandt, fast so als ob er über seinen Großvater spräche.



Im Pergamon-Museum in Berlin hat er ein neues Kunstmekka entdeckt. Er war fasziniert von der alten orientalischen Kunst, besonders von jener der Sumerer und Assyrier. Hier fand Ibrahim als arabisch-palästinensischer Künstler die Wurzeln seiner Ästhetik. Er gewann die Überzeugung, daß er hier anknüpfen mußte, um einen arabischen Stil zu finden, der unsere Vergangenheit als Volk mit dem heutigen Tag verbindet.

Diese Suche nach einer kulturellen, künstlerischen Identität verlief unbewußt und parallel zu einer großen Bewegung bei allen Palästinensern. Mahmoud Darwish schrieb damals sein berühmtes Gedicht: „Schreib“: Ich bin Araber.“ Der ägyptische Präsident Gamal Abdel Nasser machte in Kairo einen Aufruf für eine freie arabische Welt.

Ich habe beobachtet, wie Ibrahim sich nach und nach von der französischen Farbe der Impressionisten distanzierte. Er suchte dabei nach einer palästinensischen Welt in seiner Kunst mit modernen arabischen Farben. Alle Kunst- und Maltechniken – auch das Abstrakte – hat Ibrahim versucht. Besonders beschäftigt hat er sich mit Formen von Paul Klee.

Wenn ich sein Atelier in Leipzig verließ und mit palästinensischen Studenten in einem Café saß, merkte ich, daß das, was Ibrahim in der Kunst suchte, jeder Palästinenser in den politischen Bewegungen in seiner Zeit, sei es in der arabischen Welt, in Europa oder Amerika suchte: Einen palästinensischen Weg der Befreiung. Bis zu Beginn der 70er Jahre zeigten die Bilder von Ibrahim das tägliche palästinensische Leben in der Heimat mit einer Konstante und einem klaren Rhythmus: Das palästinensische Haus, das Land, den Menschen, den Baum und den Himmel. Sie waren in jedem Bild zu finden, hartnäckig, aber ohne jede Langeweile. Dieser „Refrain“ erinnerte mich an den Refrain in der arabischen Musik, in der Architektur, in der Arabeske. Es gibt einen beständigen, stets wiederkehrenden, sich äußerlich wiederholenden, aber innerlich erneuernden Rhythmus.

Seine Bilder haben auch einen optimistischen, poetischen Horizont. In dieser Zeit hatte unsere Revolution sich gefestigt, und nach dem Sieg von Al-Karamah 1968 gegen die israelische Armee war neue Hoffnung in die Seele der arabischen Welt eingekehrt.

29 Das verlorene Haus und der Baum in der Heimat sind Symbole des palästi-

nensischen Widerstands geworden, in der Poesie, im Lied wie in der politischen Sprache. Ibrahim war nie ein direkt politischer Künstler. Bis 1988 hat er nie den palästinensischen Kampf unmittelbar abgebildet. Aber in seiner Entwicklung mit Farbe und Inhalt hat er den politischen in einen ästhetischen Widerstand eingebunden.

In der sich anschließenden Phase garieten die Menschen in Ibrahims Bildern – er sprach damals oft von Giacometti – sehr hoch gewachsen, über die Natur hinaus, bis ihre Köpfe die Sonne berührten. Ibrahim sagt, daß dies seinen Stolz auf sein Volk zum Ausdruck brachte, das nie in die Knie gezwungen werden konnte. Der Mensch in seinen Bildern steht in der Erde wie ein großer

*Ibrahim Hazimeh ist 1933 in der alten Hafenstadt Akko geboren. 1948 Vertreibung seiner Familie nach Libanon und Lattakia in Syrien. Dort arbeitet Ibrahim als Buchhalter, Tafelschreiber und Kunstlehrer. Autodidakt und Fernstudium der Kunst in Paris. 1957 Kairoer Salon-Preis und Preis der Herbstausstellung in Damaskus. 1960 Stipendium und Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig bei Prof. Bernhard Heisig (bis 1968). Nach Aufenthalt in Beirut lebt Hazimeh seit 1971 in Westberlin.*

*Seite 28: Intifada, 1988, Öl/Lw. 80 x 100 cm*

*Unten: Bäuerin, Öl/Hartfaser 90 x 70 cm*



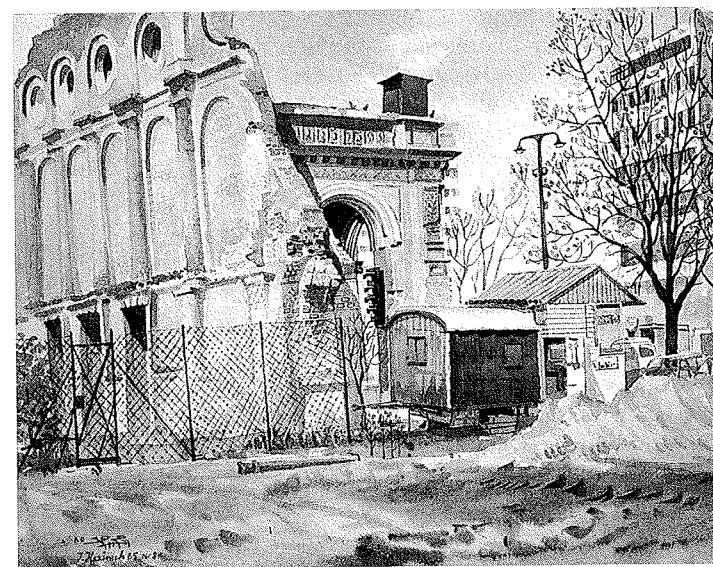
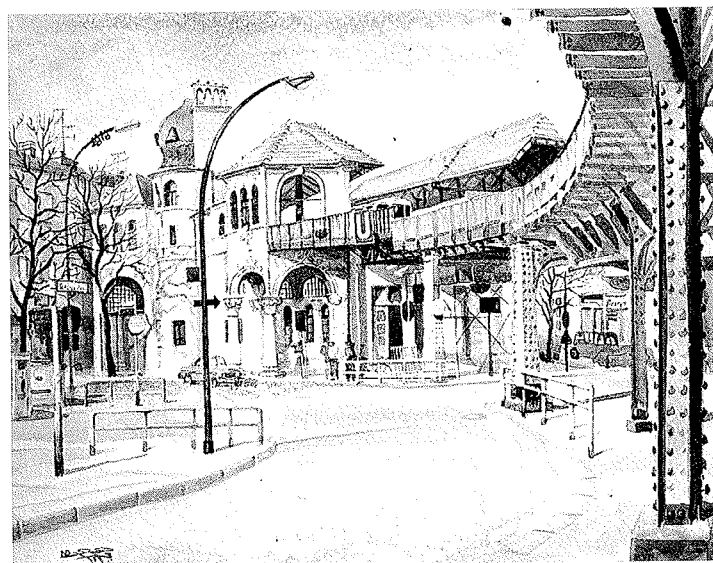
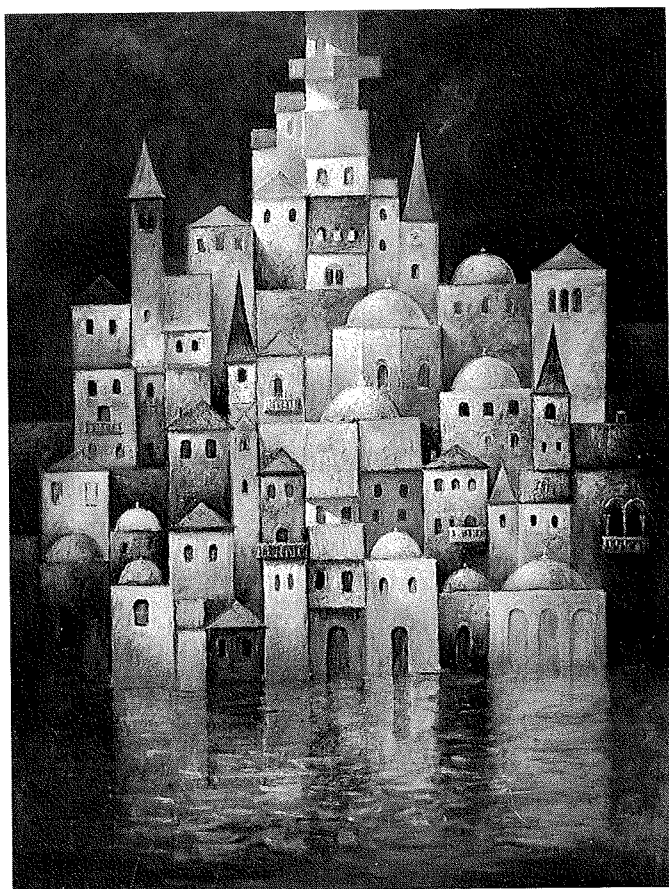


Baum mit tiefen Wurzeln und in den Himmel ragenden Wipfeln.

Später haben sich Ibrahims Motive, die zuvor nur nebeneinander standen, getroffen: Sie gingen eine Form miteinander ein, die nicht zu brechen ist. Aber in dieser geschlossenen Form behielt jedes Motiv seinen persönlichen, farbigen Charakter: seine Identität bildet mit allen Motiven gemeinsam die große Harmonie.

Für mich als Beobachter war dabei interessant, daß die PLO in dieser Zeit das große Symbol für eine demokratische palästinensische Einheit geworden ist, für alle Schichten und Klassen sowie alle politischen Gedanken.

Gerade die Bilder dieser Phase spiegeln den Glanz wider, der sich in den Augen des einfachen Menschen zeigt, wenn dieser nach Jahren in seine Heimatstadt oder sein Heimatdorf zurück-



Oben: *Palästinenserinnen*, 1987, Acryl  
65 x 105 cm  
Darunter: *Jerusalem nach dem Regen*, 1985,  
Öl/Lw. 130 x 100 cm  
Rechts: *Zwei Aquarelle* (50 x 60 cm) aus  
einer *Westberlin*-Serie

Seite 31: *Palästina (Die Stadt meiner Träume)*, 1987, Öl/Lw. 110 x 150 cm





kehrt. Ibrahims Ästhetik kehrte damals nach Palästina zurück. Seine Bilder waren jetzt nicht mehr Erinnerung, sondern Realität von morgen.

Der palästinensische Staat in Ibrahims Bildern voll farbiger Harmonie ist das zukünftige demokratische Palästina. Ibrahim hat den Staat Palästina in Form und Farbe schon proklamiert, bevor er in Alger ausgerufen wurde. Und das, weil die Kunst das Herz des Volkes ist.

Die Intifada war auch schon in den Bildern von Ismail Shammout und Naji Al-Ali, bevor diese in Palästina ausbrach. Die Wut und der Zorn der Intifada war ebenfalls schon vor zehn Jahren in den Bildern der Künstler aus dem besetzten Palästina zu spüren. Aus der Geschichte wissen wir z. B., daß die französische und die russische Revolution in

Literatur, Kunst, Musik und Poesie vorweggenommen worden sind.

Im vergangenen Jahr hat Ibrahim unter dem Einfluß der Intifada zum ersten Mal in seiner künstlerischen Entwicklung Bilder gemalt, die eine klare, direkte politische Aussage haben: Das Volk steht auf: Männer, Frauen, Jugendliche und Kinder haben sich gegen die israelische Besetzung erhoben.

Die israelischen Soldaten sind in blau-grauer Farbe gemalt. Ihnen stehen Menschen in explosiver, dynamischer, bunter Farbe gegenüber. In diesen Bildern, die ein Meisterwerk der Farben sind, steht jedes Motiv im Widerstand: Das Haus, der Baum, der Himmel, die Erde. Die klare poetische Fläche von Ibrahims früheren Bildern ist jetzt eine farbige Flamme. Der Ruf des Volkes

nach Freiheit ist im Schrei der Farben zu hören, wie vor 200 Jahren in Goyas Bild „Die Erschießung“.

Mit seiner neuen Form und seinem neuen Inhalt hat Ibrahim seine ästhetische Intifada geschaffen. Seit 30 Jahren schlägt das Herz seines Volkes in Ibrahims künstlerischer Entwicklung, und sein gesamtes Werk ist der ästhetische Ausdruck der Geschichte Palästinas. Ich habe oft von palästinensischen Künstlerkollegen gehört, daß Ibrahim mit Haut und Haaren ein arabisch-palästinensischer Künstler ist.

# Auf den Spuren der Gründer

Ein Überblick über die  
cubanische bildende Kunst  
Von Osvaldo Sanchez

Wifredo Lam, *Der Stuhl*, 1943, Öl/Lw.



*Ach, daß du in dem Augenblick entfliehen mußttest, als du deine beste Definition erreicht hattest. (Lezama Lima)*

Andalusische Vagabunden und zweitgeborene Söhne aus den Adelsfamilien Kastiliens machten von den Molen aus ironische Bemerkungen über die unnütze Ankunft der Meister flämischer Altarmalerei, während sie mit einem Rosmarinstrauß in der Hand blauschillende Insekten verscheuchten. Eine Durchgangsstadt – begehrt von den Piraten und bewohnt von einer Bevölkerung mit der Neigung zu zweifelhaften Käufen und Schulden – brauchte allem Anschein nach nicht mehr religiöses Bildwerk als das, was die kirchlichen Gesellschaften bei den Meistern mit kurzgefaßten Kaufverträgen bestellten, um ihre rohen Fundamente mit einer himmlischen Vision zu umhüllen.

Die berühmten orientalischen Perlen „Die Verfolgte“ und „Die Pilgerin“ fanden in San Cristobal de la Habana einen besseren Absatzmarkt als irgendein Werk der religiösen Kunst. Der Rückstand des verfeinerten Kunsthandwerks wurde durch den Schmuggel ausgeglichen. Die wenigen Tafelbilder von entfernt mittelalterlichem Aussehen und fragwürdiger Herstellungsart präsidierten lediglich an unvorteilhafter Stelle, ohne Werke der Goldschmiedekunst und richtige Glocken, bei jenem frühen mondänen Schauspiel, das die Messe in einer mit schlecht ausgebildeten Geistlichen vollgestopften Stadt darstellte. „Für prächtige Kleidung und glänzende Kaleschen gibt man viel Geld aus und stürzt sich in Schulden“, erzählen die ausländischen Besucher.

Da bei ihnen der Feuereifer der Gegenreformation und eine verschwommene Idee von Aufklärung miteinander verschmolzen sind, beschließen die reichen cubanischen Großgrundbesitzer des 18. Jahrhunderts, „gefangen in dem Widerspruch, zum Bürgertum ihrer Zeit zu gehören und doch Sklaven zu halten“, einen oder zwei ihrer Diensthofen mit Aufgaben zu betrauen, die eines Edelmannes unwürdig sind.

Die Fähigkeit, Heiligenbilder herzustellen – verwandt mit dem Tischlerhandwerk – kennzeichnet die Anfänge der kolonialen Malerei als das Erbe von Neger und Mulatten, die in Fresko-Technik Gewölbezwickel und Schatzkammern mit römischen Girlanden und den rosenwangigen Madonnen der Jesuiten verzierten. Schlechtbezahlte Kirchenmaler machten sich das in den letzten Zügen liegende barocke Bacchanal





Jose Aburo Morell, *Im Garten*, 1888, Öl

zunutze, um in die theologische *performance* einer verspäteten Sklaverei Neger, Früchte, Seraphim, Vorarbeiter, rituelle Blumen, Heilige, Juwelen und Aphrodisiaka einzubeziehen.

### War das Kopieren eine Art des Widerstands?

Die kreolische Aristokratie war erpicht auf Mode und Provinz-Soireen mit importierten Pianos und Klavierauszügen. Klassizistische Dichter, der Ananas und dem Punsch ergeben, gin-

gen geradewegs von der Siesta in die Nachwelt über, während die Malerei unter Mauern und konvertierten Negern in der Form anonymer Stempel mit dem Bild der Madonna del Carmen im Umlauf war. Ein Heer von Mulatten, das für Kunst und Imitation gleichermaßen begabt war, beraubte die weiße Bevölkerung – spanisch oder kreolisch – der Genugtuung, sich besonders hervorzutun. Mit diesem wachsenden Ansehen war die Angst vor einer schwarzen Revolution verbunden.

An der Schwelle zum 19. Jahrhundert nimmt Havanna teil an einer Orgie bildender Kunst, die sich sowohl auf den Mauern der Handelsniederlassungen als auch der Gasthäuser in nie dagewesenem Maß austobt. *Bad painting* von Negern und Schwindlern füllt die Stadt mit Groteskem und Kitsch. Nie zuvor ward dergleichen gesehen. Diese Scheußlichkeiten (*mamarrachos*) scheinen das hochherrschaftliche Gehabe unserer Zucker-Aristokratie zu verspotten. Viele Winkel der Stadt erhielten gleichzeitig eine Bezeichnung und einen Beinamen: Die Ecke der Weltkugel, der Platz des Dampfschiffs, die Ecke des Krebses, die Straße der Figuren... sie behielten bis weit in unser Jahrhundert hinein ihre ikonographische Bestimmung.

Nur Ausländer, die unbedingt auf Exotisches aus waren, konnten in Lachen ausbrechen angesichts der Verbreitung einer Wandmalerei, die mit der rückschrittlichen Mode, die pompejanischen Innenhöfe der Luxusvillen außerhalb der Stadtmauern zu plagiieren, wetteiferte. Die *mamarrachos* waren der erste öffentliche Verstoß gegen den kultivierten Geschmack in der Ästhetik. Auf dem Gebiet der Malerei behauptete und gestaltete sich in gewissem Maß morphologisch eine Art zu sehen, die aus der willkürlichen Vereinigung von Kopie und Chaos entstanden war. Im Zuge ihrer eklektischen Umwandlung beseitigte die Republik die letzten Spuren dieser Fresken. Was bleibt, sind Beschreibungen und das Erbe einer volkstümlichen Vorstellungswelt, die sich lebendig und ungezügelt während ihrer Feste erlaubt, in ein wahres Versailles genialen Kitschs auszuweichen.

San Cristobal de la Habana, das jahrhundertlang durch europäische Zeichner im Dienst von Königen und Piraten mit den Mitteln der Fabulierkunst, der Beobachtung, der Vorstellungskraft dargestellt worden war, wird 1762 zu einem obligatorischen Motiv für eine wahre Lawine von Illustrationen einer unvorhergesehenen Kapitulation: Das St.-Georgs-Banner flattert über der uneinnehmbaren Stadt. Der englische Admiral Albemarle bringt eine fast als naturgegeben hingenommene Abhängigkeit ins Wanken. Die rückschrittliche spanische Krone sieht sich zu Zugeständnissen verpflichtet, die Trugbilder einer Erneuerung sind. Erstrangige französische und englische Zeichner halten die Verwandlung einer kosmopolitischen, lärmenden und liederlichen Stadt fest.



Oben: Victor Manuel, *Straßenszene*, 1936, Öl

Darunter: Carlos Enriquez, *Landschaft*, 1943, Öl

Seite 35 links unten: Marcelo Pogolotti, *Cubanische Landschaft*, 1933, Öl

Seite 35 rechts oben: Aristides Fernandez, *Gruppenbild*, um 1933, Öl

Der Bischof Espada y Landa erklärt radikal das „Epiphaniastfest“ des Neoklassizismus. Mit seinem sektiererischen Geschmack ordnet er Umformungen, Verbrennungen, nicht mehr gutzumachende Ausrottungen in der nicht sehr widerstandsfähigen Geschichte unserer ersten Malerei an. Ein wenig Barock, kein Primitivismus. Desinfektion des Geistes. Nur durch ein Wunder bringt es die Kathedrale fertig, ihre theatralischen Fresken zu behalten, ein Werk des Italieners Perovani, eines fragwürdigen Nachkommen der Carracci. Die Kirche übernimmt die künstlerische Vormundschaft über die Klöster, indem sie die schwarzen *Murillos* mit den luftigen Gazeschleiern eines Patriziats verhüllt, das zwischen Girlanden in einer von Zuckersirup und Peitsche verpesteten Luft schwebt. Die Europäer malen Porträts und die Neger Zierleisten.

Das 19. Jahrhundert verrinnt, und die Art, wie eine Geschichte der Malerei in Cuba entsteht, gehört zu der üblichen Flüchtigkeit, die den Mythen der Insel Nahrung gibt. Namen und Werke werden verändert, ausgelöscht, veruntreut. Heute beleuchtet die Forschung diese Leerräume wie eine archäologische Kokerie.

Die Gründung der Akademie „San Alejandro“ – erst 1818 – versucht eine Unfähigkeit zu beheben, die mehr im technischen als im geistigen Bereich gesehen wird. Überall kündigen sich die modischen Miniaturisten an. Die große Malerei hängt einer nostalgischen Sehnsucht nach den naturgetreuen Porträts nach. Der Mestize Vicente Escobar erreicht es, zum Hofmaler des Königs Carlos III. und zum Mitglied der Akademie „San Fernando“ in Madrid ernannt zu werden; er ist ein feiner Darsteller der Physiognomie und weiß Unzulänglichkeit der Hände mit naiver Grazie zu entschuldigen. Er stirbt als berühmter Mann, und wie aus dem Register der Weißen ersichtlich, hat man ihm sogar seine Rasse verziehen. Der verkannte Juan del Rio trifft es nicht so gut, obwohl er gleichfalls ein renommierter Porträtist und Bühnenmaler ist. Sein Werk ist nahezu ein Beleg für die breite Palette der Malerei im 18. Jahrhundert.

Währenddessen erleben Lithographie und Druck den Aufschwung der großen Industriezweige mit. Die Graveure und Zeichner beschäftigen sich mit Zeugnissen für die Technologie, mit Zigarrenmarken, Exlibris, Firmenzeichen und zoologischen Studien.

Haziendas und Industrie ziehen zahl-

reiche europäische Lithographie-Unternehmen an. Cosnier, Marquier, Boudier, Picard, Bourrelrier überschwemmen Santiago de Cuba und San Cristobal de la Habana mit Druckereien. Hippolyte Gamaray, James Gay Sawkins, Federic Miahle, Edouard Laplante usw. legen dem begierigen romantischen Publikum exotische Ansichten von Inseln vor, auf denen das Langstenrosa des Portals von Notre Dame unter den geblähten Sonnensegeln eines Eingeborenenmarkts funkelt.

Der goldene Glanz der Bauchbinden, die satten Ansichten von Licht, Palmen, Spitzen, saftigen Früchten, gelackten Kutschern machten aus Havanna einen visuellen Mythos jenseits von Zeit und Raum. In Wunschvorstellungen und Bildern werden Barock, Klassizismus und Romantik plagiiert. Die „Cubantitas“ entsteht aus einer Überfrachtung mit ästhetischer Allgegenwart. Das Kopieren, mit aller Freiheit, anders zu sein, erlaubt ihr, mit respektlosem Raffinement zu verführen.

Auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei ragt Esteban Chartrand durch ausgezeichnete Technik und elegisches Gefühl hervor. Sein romantischer Stil, inspiriert durch seine Abstammung und von französischer Herkunft (Schule von Barbizon) siedelt ihn fern aller akademischen Maßstäbe unter den wenigen Personen an, die, obwohl früh vom Tod gezeichnet, im 19. Jahrhundert Amerikas ein virtuosos und berühmtes Werk hinterlassen.

Ein mittelmäßiger Schüler Davids aus Tournay, 1808 von Napoleon ausgezeichnet und Mallehrer der Hortense Beauharnais, der zukünftigen Königin von Holland, sollte unsere Akademie San Alejandro gründen: Jean-Baptiste Vernay (1786–1833). Sein wenig umfangreiches Werk, das seine Unzulänglichkeit in allen Spielarten variiert, kann seine verdienstvolle Initiative nicht untermauern: Diese Schimäre einer Akademie wird noch viele Versuche einer künstlerischen Kolonisation in sich aufnehmen. Guillaume Colson, ihr zweiter Vorstand, vergeudet, schlecht bezahlt, sieben Jahre auf der Insel, fährt in Urlaub nach Frankreich und kommt nie mehr zurück. Das gleiche tun Jean-Baptiste Leclerc – unbekannt, was Leben und Schaffen betrifft – und Federic Miahle, der ein reichhaltiges, aufschlußreiches graphisches Werk hinterläßt. Augusto Ferrán, in Paris unter Vertrag genommen und Überlebender eines Sturms auf hoher See, entschließt sich, den Lehrstuhl für schöne Künste in Me-



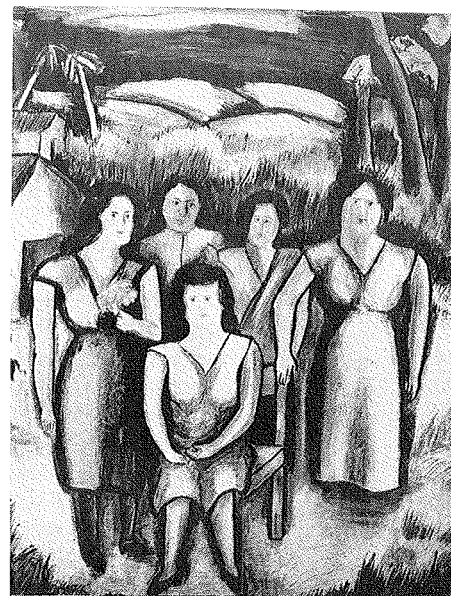
xiko mit dem in Havanna zu tauschen, um sich nicht wieder einschnitten zu müssen. Hercules Morelli, ein Opfer der Cholera, brachte kaum einige Monate an der Spitze einer Akademie zu, die – laut seiner Antrittsrede 1857 – noch nie einen wirklichen Künstler hervorgebracht hatte.

Der akademische Anhang, der sich den technischen Bemühungen um das „Wie“ verschrieben hatte und dem „Was“ und „für wen“ den Rücken zukehrte, befolgt bis weit ins 20. Jahrhundert ein französisches Rezept. Den Blick verstellt von den Monumentalgemälden der Pseudoklassiker und der anmutigen italienischen Schwerelosigkeit, entfaltet unsere Malerei von einem Salon zum anderen eine Folge von Plagiaten, in denen mehr als ein hervorragendes technisches Können und einzigartiges Temperament erstickt wurden; das bleibt während des ganzen 19. Jahrhunderts und der ersten zehn Jahre des 20. ohne Widerspruch. Erfahrene Kenner von Paris, New York, Rom, wie Federico Martinez und Guillermo Collazo, waren große cubanische Maler, die alte französische Malerei schufen. Andere, die wie Arburu Morell und Miguel Angel Melero versprochen, ihren Ruhm mit offenkundig ähnlichem Ziel weiterzutragen, starben in Europa, bevor sie das 25. Lebensjahr vollendet hatten.

## Antiakademisch oder Avantgarde?

Die cubanische Illustration des 20. Jahrhunderts war durch ein 19. Jahrhundert mit einem großen Aufwand von Lithographie und hochentwickelter Professionalität vorbereitet worden; sie wird zur Protagonistin einer Befreiung ohne Skandale, ohne Mittelpunkt, auf einzelne beschränkt, aber klar innerhalb der europäischen Ausdrucksform der Avantgarde. Durch die Illustration halten in Cuba die ersten Aufzeichnungen über die Moderne Einzug. Im „El Fígaro“ erscheint 1907 ein Porträt von Juan Gris und 1913 eine ausführliche Besprechung des Kubismus. Illustratoren wie Armando Maribona, Jaime Valls und Rafael Blanco setzten sich stilistisch an die Spitze einer antiakademischen Suche, deren Vorurteilslosigkeit man nur mit der unserer Musiker jener Zeit gleichstellen kann. Von einer konkreten Grundlage aus beschließen die Maler eine morphologische Neustrukturierung, die die Klarheit der Komposition und die Leidenschaft für die Farbe zum Mittelpunkt hat. Es war klar, daß für die Synthese und den freien Umgang mit der Farbe nichts Besseres als der Postimpressionismus existierte. Die Maler der dritten Dekade des Jahrhunderts, die wir als Avantgarde bezeichnen, waren nur Antiakademiker des fin de siècle im Vorzimmer des Fauvismus.

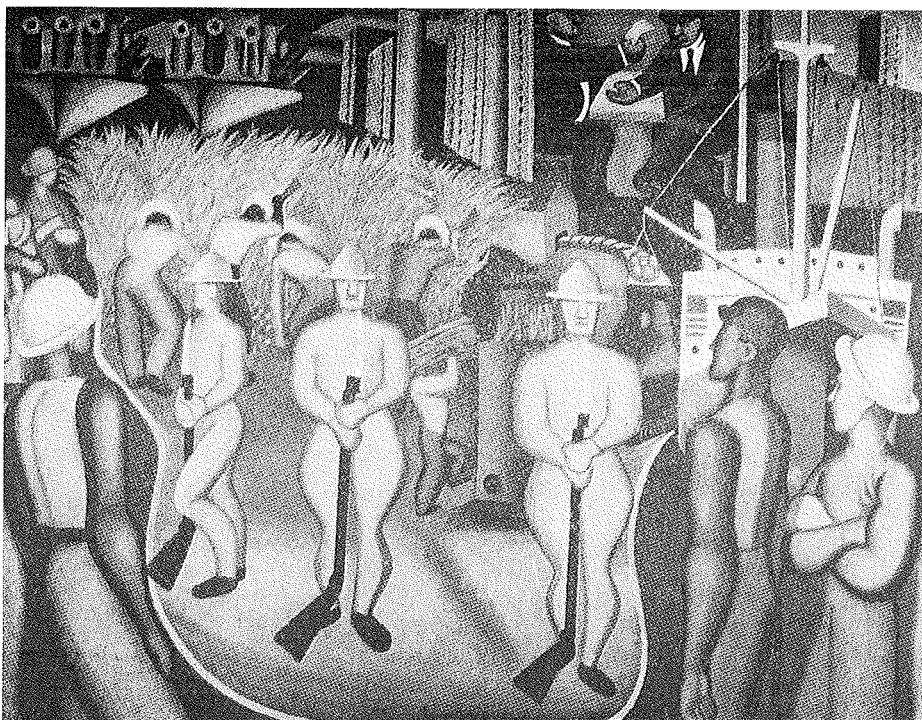
Obwohl fast alle durch die Cafés des Montparnasse und die Ateliers der



Grande Chaumière hindurchgingen, ließen sich nur die Namen von Eduardo Abela und Marcelo Pogolotti voll und ganz in die Avantgarde einbeziehen. Von „La Rotonde“ bis zum Restaurant „Lafayette“ in Havanna oder dem Café im Hotel „Inglatterra“ lebt die Ästhetik der Avantgarde in uns zwischen vagen Intuitionen, die von Freunden ermutigt werden, Gesprächen bei einem „Café au lait“ und Geistesblitzen, in der Leidenschaft, im Heute zu leben und wir selbst zu sein.

Als Bewegung ist unsere Avantgarde nur eine Gruppe von Künstlern, die eine kurze akademische Ausbildung und ein intensives Leben in der Pariser Bohème hinter sich hat; ungefähr um 1927 finden sie sich bei der „Revista de Avance 1927“ als Illustratoren zusammen. Mit Intellektuellen und Musikern setzen sie das Zeichen für jenen entscheidenden Augenblick, in dem aus der schwarzen Kultur, dem Maschinenzeitalter und dem Erotischen ihr Schauplatz für ästhetische Auseinandersetzungen wird.

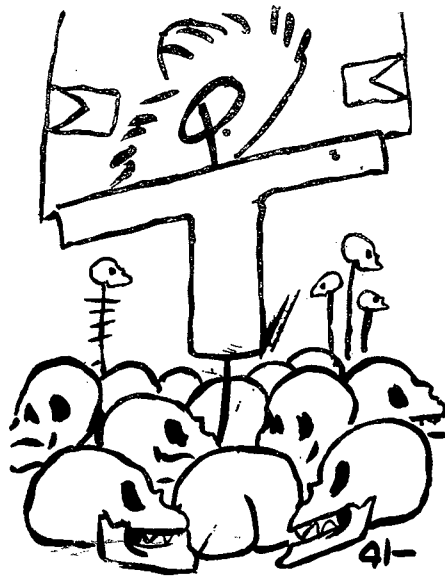
Victor Manuel, Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Aristides Fernández beginnen mit einer Formulierung des Cubanischen, in der sich Kritik und Mythos abwechseln. In ihrem utopischen Streben liegt etwas von der Rückschau des fin de siècle, in ihrer Individualisierung Egoismus und modernistische Wachsamkeit. Ohne ästhetische Manifeste und begriffliche Spekulationen ist unsere Avantgarde ein befreiendes Moment einer marginalisierten Sicht, einer intuitiven Versenkung, einer persönlichen Hingabe, einer Bestätigung Cubas in der Zeit.



Marcelo Pogolotti (1902–1988), Abstrakter aus Überzeugung, Surrealist und schließlich Anhänger des Futurismus eines Marinetti aus der Zeit vor dem Krieg, mit einem soliden Werk, das durch seine Erblindung jäh unterbrochen wurde, verkörperte einen der wenigen Momente, in denen sich ein gleichzeitiger, tiefgehender Kontakt zwischen der cubanischen Kunst und der suchenden europäischen herstellte.

Zehn Jahre nach jener „Primera Exposición de Arte Nuevo“ (Erste Ausstellung Neuer Kunst) unter der Schirmherrschaft der „Revista de Avance“, durch die die modernistische Ausdruckswelt der bildenden Kunst nach Cuba gelangt, beginnt für unsere Malerei eine neue ungewisse Reise. Wieder wird die Neuformulierung des „Cubanschen“ zur zentralen Frage der Darstellung; diesmal weit vom Begriff der nationalen Abstammung entfernt, aber auf der Suche nach einer besonderen Nebenbedeutung des äußerlich unscheinbaren Details. Es wird eine intime Malerei mit persönlichen, fest umrissenen Motiven: Stilleben, Hähne, Innenansichten von Häusern, Porträts. In der Farbe tobt schon der Fauvismus, in der Linienführung drückt sich der Neocubismus aus, die ganze Struktur ist Impasto nach amerikanischem Geschmack – all das, zusammen mit einer meisterhaften Beherrschung der Technik, ist dieser lateinamerikanischen Dekade gemeinsam. Viele – einschließlich der Art's Students League – hatten den „Weg der Meister“ vom Montparnasse zur Grande Chaumière und der Schule des mexikanischen Muralismus zurückgelegt. Sehr bald werden ihre Werke die ungewöhnliche Reife eines persönlichen Stils und die solide Technik großer Malerei besitzen, vom Metropolitan Museum angekauft und gezeigt und von erstrangigen Galerien in Paris und New York ausgestellt werden. Diese Werke außergewöhnlicher Qualität bilden in unserer Malerei eine reflexive Phase.

Wifredo Lam, Amelia Pelaéz, René Portocarrero, Mariano Rodriguez und der sehr viel jüngere Roberto Diago treffen zeitlich mit der überfeinerten Intellektualität der Gruppe Origines zusammen; ihre theoretische Grundlage ist ein Nationalgefühl, das sich in expressiven und ethischen Werten ausdrückt und sich, was Kraft und Brillanz betrifft, unserer westlichen, christlichen, vom lateinischen Erbe beeinflussten Tradition öffnet. Ihr Zusammenhalten als Generation kannte kein anderes Ziel als die gründliche Beherrschung des Cuba-



Satirische Illustration von Rafael Blanco

Seite 37 links: Amelia Pelaéz, *Fisch*, 1960, Öl

Seite 37 rechts: René Portocarrero, *Dämon* Nr. 3, Öl

nischen, wenn auch das Bedürfnis, das Außergewöhnliche und Überwirkliche mit Händen greifen zu können, viele in diesem Zeitabschnitt bis nach Haiti trieb. Der barocke Überschwang und der entfesselte Sensualismus waren für eine Ästhetik, die ihrer selbst sicher war, ein kategorischer Imperativ; Jahre später ging sie nicht selten auf verhängnisvolle Weise zu den ausgetretenen Pfaden eines dithyrambischen, dekorativen Tropicalismus über.

Abgesehen von dem bereits anerkannten Lam ist die Person von Roberto Diago die am wenigsten erforschte; vielleicht ist er der Tiefgründigste in der Artikulation der kosmogonischen Werte „schwarzer“ Kulturen in Cuba und ihrer wirren Sexualität, in seinem eklektischen Mystizismus und der geheimnisvollen Qualität des bildnerischen Materials. Er starb jung, sein Werk wurde zerstreut; mit einer vollendeten Darstellung wie „Der Pfauenfächer“ hat er ein Zeichen für die Besessenheit von Authentizität in unserer Malerei gesetzt.

## Mit ihnen oder für sie?

Mehr als von Bewegungen oder ästhetischen Absichtserklärungen geht unsere Geschichte von Anhaltspunkten aus, wie wir sie in Leinwänden, im flüchtigen Werk unglücklicher Maler

finden, dessen intensive Kürze einen Zeitraum von zehn Jahren beansprucht. Dies geschah bei Pogolotti in den dreißiger Jahren, bei Diago in den Vierzigern, bei Antonia Eiriz und Umberto Peña in den Sechzigern und bei Francisco Elso in den Achtzigern – ad finitum?

Die Krise der repräsentativen Auffassung als *conditio sine qua non* der bildenden Kunst ereignet sich 1953; sie entsteht aus der heftigen Reaktion auf eine „moderne“ Malerei, deren Themen zu exotisch und zu gefällig sind. An ihr sind alle Großen der Vierziger beteiligt, außer Lam, der sich in Europa aufhält, und Diago, der tot ist. Die Gruppe, bekannt als „Die Elf“, fordert Genugtuung für die Malerei und erstmals auch für die Skulptur als „Gegenstände an sich“, für sich allein sinnvoll und unabhängig von jedem Bezug und allem, was sie in einen Zusammenhang einordnet. Ihre Einwände schließen die politische Ordnung mit ein. Sie solidarisieren sich in einer antidiktatorischen Haltung gegen den politischen Einfluß auf die Salons und Biennalen, die der Pakt Madrid-Havanna zwischen Batista und Franco ausübt.

Ihre führenden Köpfe waren wache und engagierte Protagonisten eines Informalismus mit New Yorker Ursprung, die in der ungezügelter Gemütsregung des abstrakten Expressionismus lebten. Sie suchten nach einer metaphysischen Dimension aus Licht, Rhythmus und Linienführung, wie sie die cubanischen Pioniere der Moderne geblendet hatte. Tomas Oliva, Guido Llinás, Diaz Pelaéz, Fayad Jamis und Vidal führen den besten Teil ihres Werks in diesem Augenblick der Erweiterung aus. Raúl Martínez erlebt das zweite Intervall einer brillanten Führungsrolle in der pop-art.

Der plötzliche Ausbruch der Moderne in unserer Architektur an der Schwelle der fünfziger Jahre als Folge nordamerikanischer Investitionen läßt zu, daß sich innerhalb des architektonischen Rationalismus sowohl die abstrakte als auch die gegenständliche Malerei selbst rechtfertigt, in einer funktionellen Erweiterung, wie sie im cubanischen Raum noch nicht dagewesen ist.

Andere Künstler wie Sandú Darié, Martínez Pedro und nach seiner Rückkehr aus Paris auch Loló Soldevilla festigen das intellektuellste, analytischste Moment der cubanischen Abstraktion. Wie eine einmalige Welt für sich steht das Werk von Raúl Milian, das in seiner filigranen Technik und gepeinigten Hin-



gabe mittelalterlich anmutet, außerhalb einer Einschätzung, die ihm jenseits der Bekenntnisse des Gefühls und der Fremdartigkeit seinen Rang zuweisen könnte.

Agustín Cárdenas, der renommierteste dieser Gruppe von Abstrakten, schafft gleichzeitig mit den „Elf“ ein Werk auf der Suche nach etwas Non-Figurativem „schwarzer“ Herkunft. Während er in Paris mit Fayad Jamís und Tomas Oliva lebt, gelingt es ihm, eine persönliche synkretistische Ausdrucksweise zu umreißen, bei der das Universale, das Tropische und das afrikanische Erbe zu einem Traum verschmelzen. Seine Karriere ist schwierig, führt aber stetig aufwärts.

Während des Anfangs der Revolution nimmt sich die cubanische Malerei im Gefühl, sich bestätigt zu sehen, vor, ihre schöpferische Erweiterung in Freiheit auszuleben. Es scheint dem in der Entstehung befindlichen Ursprünglichen einen inhaltistischen Stempel aufzudrücken, daß wir unsere ästhetischen Richtlinien wieder zum Mittelpunkt zurückführen wollen, wenn man dabei von einer gründlichen Analyse unserer Bedürfnisse als Land der Dritten Welt und

einer Kultur, die, noch ihren richtigen sozialen Verhältnissen angeglichen werden muß, ausgeht. Nichtsdestoweniger verleiht der künstlerische Ausbruch der späten sechziger Jahre der jungen Malerei eine von innen heraus entstandene Vielseitigkeit und ist beteiligt an einer soliden Erneuerung in der pop-art und der Neo-Figuration, mit allen geistigen Übergängen und notwendigen und extremen Befreiungsaktionen.

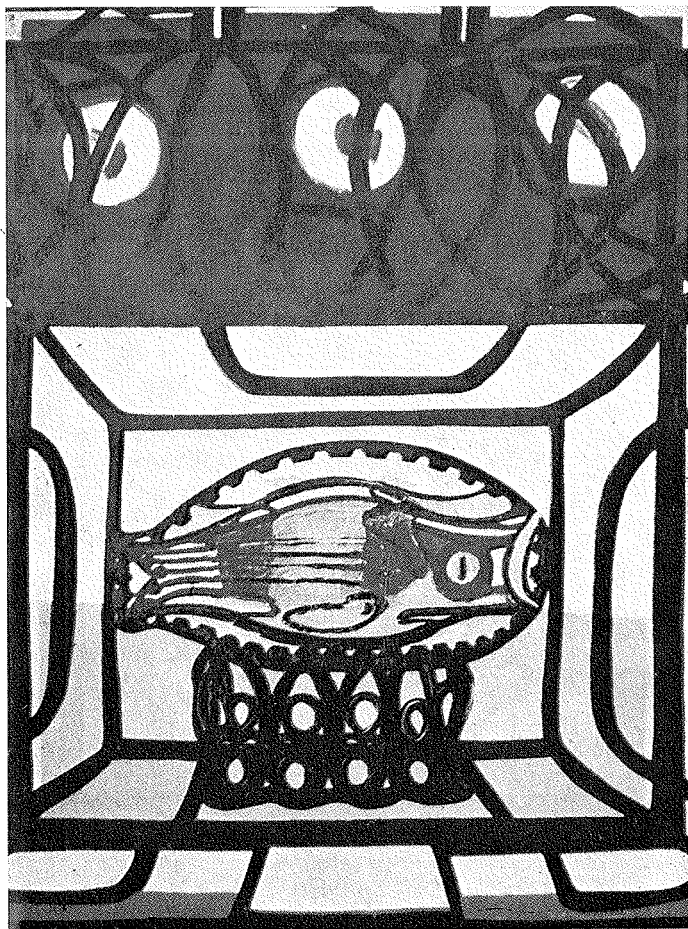
Antonia Eiriz, Umberto Peña, Cabrera Moreno, Raúl Martínez und seit der humoristischen Graphik auch das aufschlußreiche Werk Chago Armadas sprengen die Gedankenwelt des bürokratischen Konformismus und des Voluntarismus, um vom Abstrakten her einen dem Zufall überlassenen, heroischen und ewig bleibenden Kunsttyp zu schaffen. Unqualifiziertes Eingreifen, Verherrlichung von Kompromissen und dauernde politische Berieselung machten einen der hellstichtigsten und vielversprechendsten Augenblicke unserer bildnerischen Kultur keimfrei.

Ihre unvollendeten Werke – nicht die, die ideologisch neu ausgerichtet oder durch die richtigen Kompromisse abgeschwächt wurden – bleiben als Mark-

steine einer kontinuierlichen Entwicklung zur Malerei der achtziger Jahre bestehen. Wenn es auch wenige sind, so werden sie doch durch eine Haltung bestärkt, die Antonia sowohl als auch Umberto und Chago schon zu Lebzeiten unsterblich werden ließ.

Die siebziger, „die harten Jahre“: ein Zeitraum, der zwischen einem gefühlsbetonten Neo-Expressionismus, der sich dem utopischen, örtlich bestimmten Geist der Avantgarde der Zwanziger ergeben hat, und dem Anspruch auf einen fotografischen Realismus zum Stillstand gekommen ist. Wenig ist durchgedrungen. Viele dieser jungen Leute ersticken im Überdruß einer Gelegenheit, die ihre Malerei und ihre Absichten im politischen Kompromiß zwischen dem Alltäglichen und dem Heroischen saturiert. Der Inhaltismus und die Offizialisierung, zu revolutionären Verheißungen aufgeblasen, trockneten das persönliche, wilde, unschuldige Einfühlungsvermögen aus, das bis dahin in unserer Kunst nicht vorhanden war.

Vielleicht ist Zaida del Río die einzige Künstlerin der Dekade der Siebziger, die es fertiggebracht hat, eine bewußte Weiterentwicklung ohne Effekthasche-





Mariano Rodríguez, *Frau mit Hahn*, 1972, Öl

Rechts: Cabrera Moreno, *Bewaffnete*, 1961, Öl

Seite 39: Raúl Martínez, *Che*, 1970, Öl  
(links); Zaida del Rio, *Grafik* (rechts)

rei und Tricks zu erarbeiten. Ihre Intuition erwies sich als stärker als der Anspruch ihrer ehemaligen Mitstreiter.

Bleibt noch der Rückzug von Pedro Pablo Oliva ins Kloster. Was noch? Die „harten Jahre“ vergingen, ihre Forderungen belasten nicht wenig die Malerei, und heute füllt deren Pflichtausstellung einen ganzen Saal – den mittelmäßigsten – des Nationalen Museums für bildende Künste.

### Nicht immer war die cubanische Avantgarde posthum

Havanna, Januar 1980. Elf junge Maler stellen aus unter dem professionellen Titel einer geistreichen LP: VOLUMEN I. In nicht ganz zwei Wochen werden sich 10000 Personen einfinden, um sich davon zu überzeugen, daß die Generation der Siebziger ausgestorben ist. Von diesem Datum an wird die cubanische Kunst anders sein. Das Engagement in der Kunst wird den Nachhall der Parolen übergehen.

Das In-Szene-Setzen der analytischen Mittel konzeptualistischer und postkonzeptualistischer Kunst als wesentliche Bestandteile einer im Grunde morphologischen Anregung brachte mit diesen jungen Leuten eine Revolution in Gang, die man unsere dritte Avantgarde nen-

nen könnte. Ihre Werke werteten den Kitsch, die synkretistischen religiösen Riten, die revolutionäre Rhetorik und ihren Bodensatz, die Sexualität, die Ökologie, die Technik... Themen, die zur Zerstörung der Gesetze führten, die eine „kultivierte“, institutionalisierte Schweise beherrschten. Die Ablösung stürzt auch die ideologische Funktion kultureller Angelegenheiten – durch die Politik gebrandmarkt, vom Alltag bürokratisch gemacht – in die Krise. Dazu benutzen sie Ironie und Parodie. Durch das Ethische hindurch wird eine bestehende mangelnde Übereinstimmung zwischen der ideologischen Auseinandersetzung und den Anforderungen eines entscheidenden Augenblicks sichtbar. Diese Ketzerei stürzte Künstler, die in Gedenkausstellungen ihre Weihe erhalten hatten, lehrerhafte Funktionäre und auch die Öffentlichkeit in Verwirrung. Es war nicht leicht, das spielerische Substrat dieser Bilderstürmerei zu übernehmen. Es waren Werke, wie Waf-

fen „bereit zum sofortigen Einsatz“, für den Betrachter aufgestellt, um sie gegen seine eigene ästhetische Entwicklung der letzten zehn Jahre zu richten, die seit dem Kongreß für Erziehung und Kultur (1971) vergangen waren.

Mit einer ungewohnten institutionalisierten Klarheit unterstützte das vor kurzem geschaffene Ministerium für Kultur schnell und seriös den definitiven Umsturz der voluntaristischen Mechanismen, die lange genug ihre Funktionen bei der kulturellen Förderung schematisiert hatten.

Ein Klima ästhetischer Erneuerung beherrschte vom Gebiet der Künste aus das kulturelle Geschehen während der ganzen achtziger Jahre. Neue Anliegen und neue Namen machten aus diesem Ausbruch eine Bewegung, deren Ärger sich jedoch noch in den Reservaten des ästhetischen Geschmacks bewegte. Man brach mit dem Material, den Techniken, der Autorität, des Stils, dem Paternalismus gegenüber dem Publikum.







Die Authentizität lebt aus dem Verhalten, und dieses Verhalten droht manchmal dem Eifer zu entthronen, eine aufseherregende individuelle Kosmogonie präsentieren zu wollen.

Unter den bekanntesten Repräsentanten dieser Generation der achtziger Jahre übernahmen José Bedia, Consuelo Castañeda, Arturo Cuenca, Carlos García, Humberto Castro, Francisco Elso und Flavio Garcianda aus dem Bacchanal der Ismen und Post-Ismen ein Interesse an den Problemen des künstlerischen Gedankengangs, an der anthropologischen Motivation, der geistigen Überspitztheit, der stilistischen Vorurteilslosigkeit, wobei sie aber immer wieder auf das historische Prestige von Form und Ausführung zurückkommen. Die Meister der Sechziger waren gerechtfertigt.

Jetzt ermutigte die Sorgfalt, mit der die linguistischen Pfade des Werks erforscht wurden, viele dazu, ästhetische Kosmogonien zu suchen, die mit den symbolischen aus „prä-logischen“ Kulturstufen verwandt waren, in denen der Schlüsselbegriff und die konzeptualistischen Spiele zwischen dem Bild und den Texten – auf der Linie von Magritte – die theoretische Basis des Gedankengangs ist. Letzten Endes diente ihnen dies dazu, die nationalen und lateinamerikanischen kosmogonischen Traditionen zu erforschen, die indirekt ihre persönliche Sprache bestimmten.

Angesichts des Tumults des Postmodernismus akzeptierten die jungen Leute die „Demokratisierung“ der Sprachen wie ein Erfordernis ohne Vorbe-

dingungen für die Wechselwirkung zwischen ihnen und der „westlichen“ Kunst. Die Geschichte der Ästhetik unseres Landes bevorzugte sie in der Konjunktur der postmodernen Anpassung.

Gegen Ende der achtziger Jahre dringt eine neue Generation von Anfängern auf dem Gebiet der Ästhetik vor. Sie haben nach weniger starren, mehr analytisch ausgerichteten Programmen studiert und hatten die immer noch junge Generation von VOLUMEN I als Lehrer. Bis zur unehrerbietigen Grenze der Frühreife haben diese höchstens 24 Jahre alten Leute ihre expressiven Freizügigkeiten – auch inhaltlicher Art – vorangetrieben, von denen unsere Kunst nichts ahnte, als acht Jahre zuvor VOLUMEN I mit großem Getöse erschien.

Circo Quintana, Ana Albertina, Tomás Esson, Lázaro Saavedra, Dania del Sol, Segundo Planas, Luis Gómez, in der Mehrzahl noch Studenten, alle von ausgeprägter Individualität, demonstrieren mit leichter Hand die vielschichtige ästhetische Umwandlung dieser letzten drei Jahre. Bei ihnen ist es schwer, Gebote aufzustellen, weil in derselben Generation die Feinheiten der Technik, die mit intellektueller Ironie gehandhabt werden, und die Unverfrorenheit im Gebrauch des traditionellen Fahrwassers der politischen Auseinandersetzung nebeneinander existieren, in Werken, die – vergänglich und leicht zerstörbar wie Karnevalsplakate – die Rhetorik und die Kodifizierung von Symbolen und politischen Parolen gering achten. Die Funktionalität ihrer Werke steht

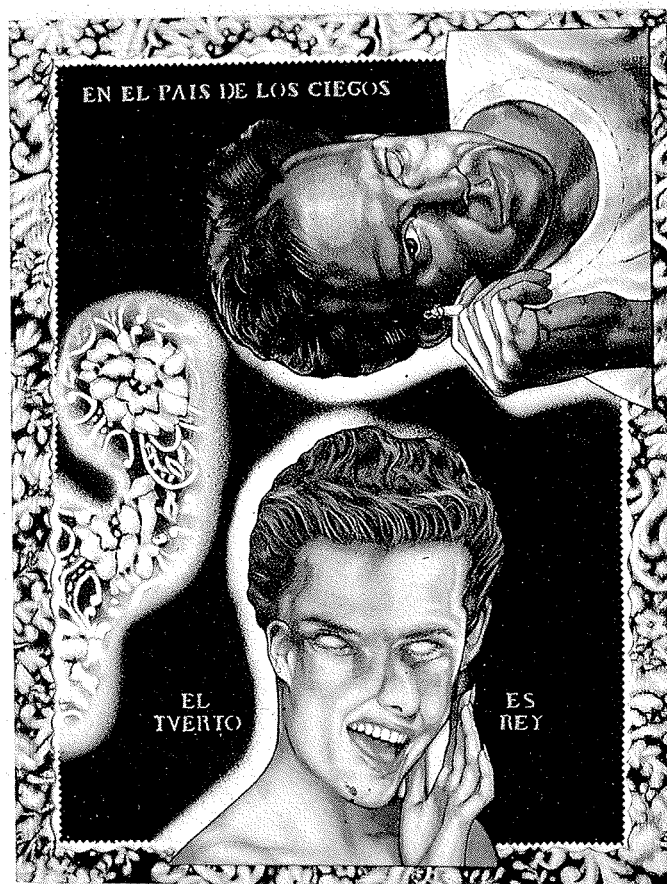
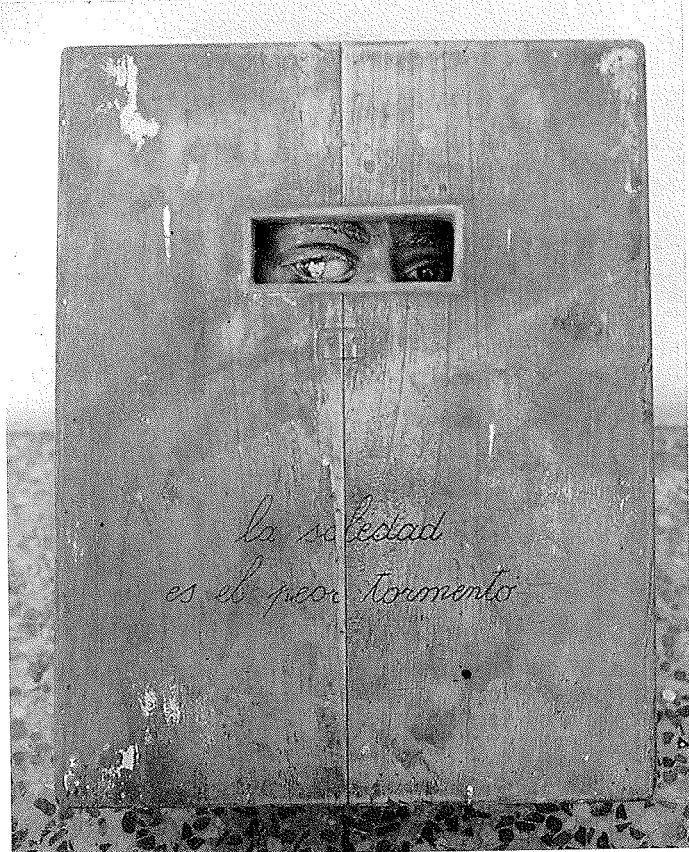
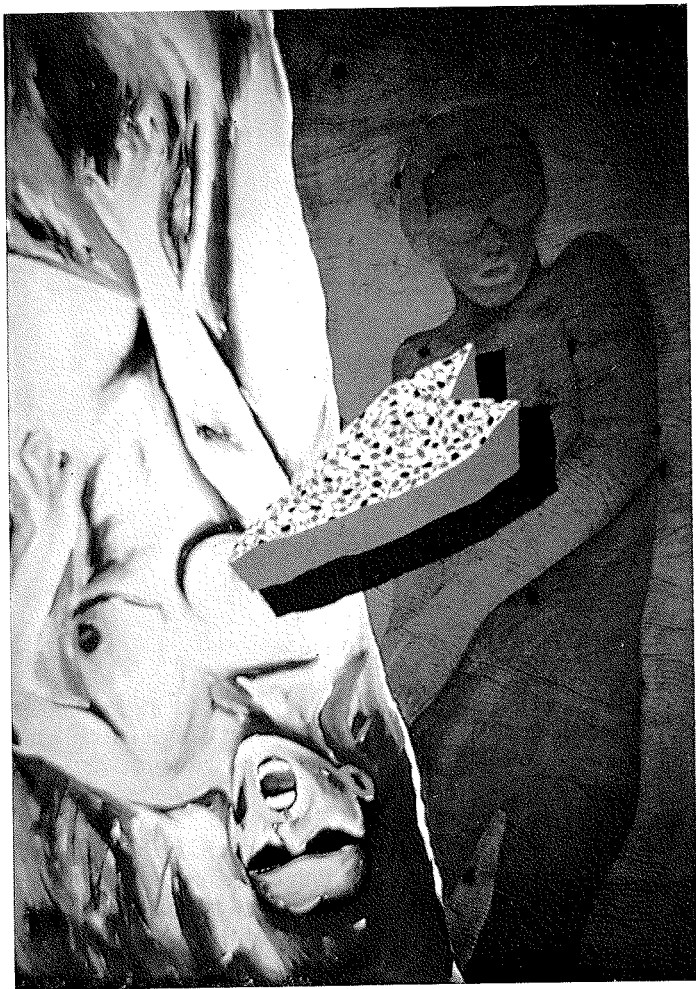
dem „dazibao“ nahe, dem ärmlichen Aussehen populärer Wandmalerei und dem heuristischen Scharfsinn der Comics.

Sie sind zusammen mit den jungen Meistern der achtziger Jahre Protagonisten einer Polemik, die immer stärker wird. Trotzdem hat auch diese zweite Generation auf dem Gebiet des Ausdrucks mit demselben Anspruch eine Schuld zu begleichen, wie ihn ihre Vertreter bei den öffentlichen Debatten äußern.

Außer einigen Meistern der sechziger Jahre, deren Werke lebendig geblieben sind, und dem riesigen, bereits Geschichte gewordenen Leichnam der Großen der vierziger Jahre haben die beiden Bewegungen der achtziger Jahre den künstlerischen Raum unserer Gegenwart nach dem Bild des Menschen geformt. Zum ersten Mal hat unsere Avantgarde in den achtziger Jahren in Havanna aufgehört, posthum zu sein.

**Aus dem Spanischen:**  
**Barbara van Poortvliet**

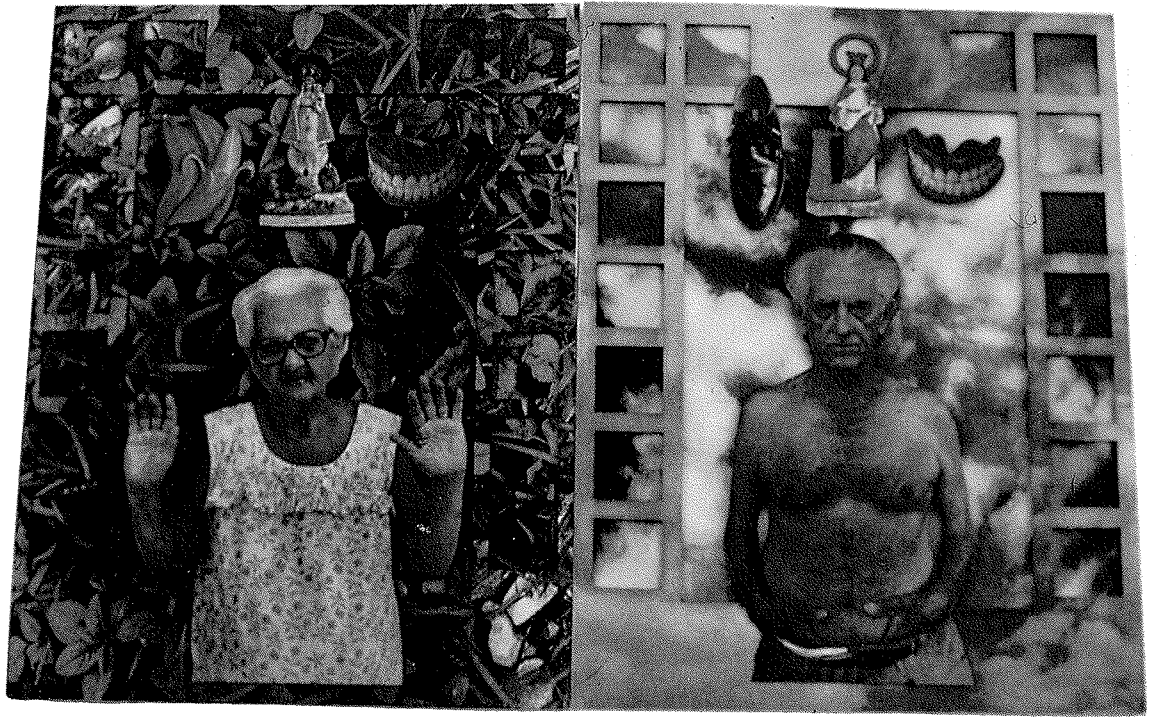
**Auf den folgenden acht Seiten stellen wir Beispiele aktueller cubanischer Kunst vor. Die Auswahl besorgte Chup Friemert, der schon tendenzen Nr. 162/1988 „CUBA – Bildende Kunst, Architektur, Design, Fotografie, Karikatur“ geplant und redaktionell betreut hat. Dort sind Arbeiten weiterer Künstlerinnen und Künstler abgebildet, die Osvaldo Sanchez in seinem Aufsatz erwähnt.**



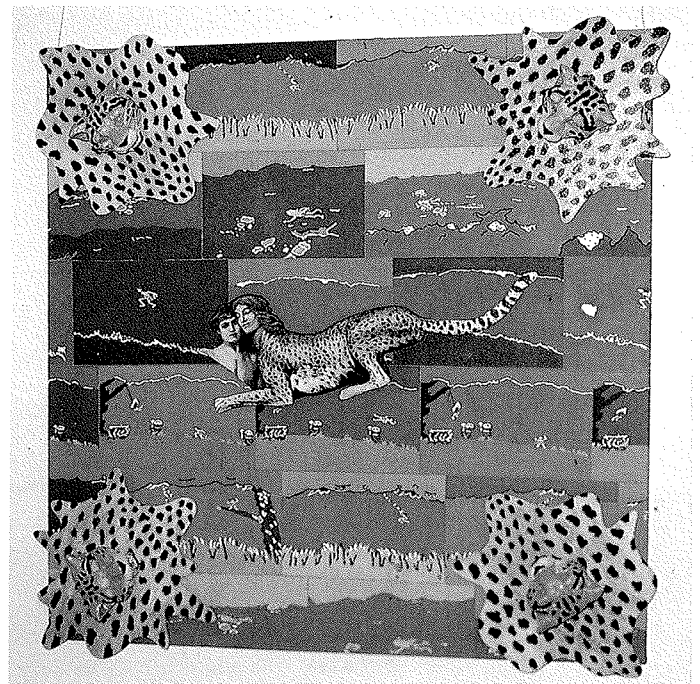
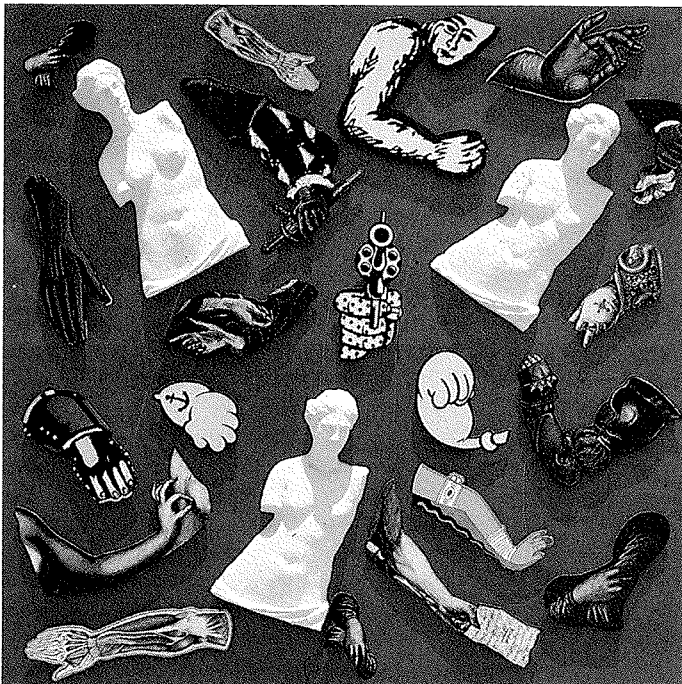
Humberto Castro (geb. 1958):  
 La violencia, 1986,  
 Acryl/Lw. 120 × 100 cm (oben);  
 Nosotros somos la maquinaria, 1988,  
 Acryl/Lw. 170 × 200 cm (unten)

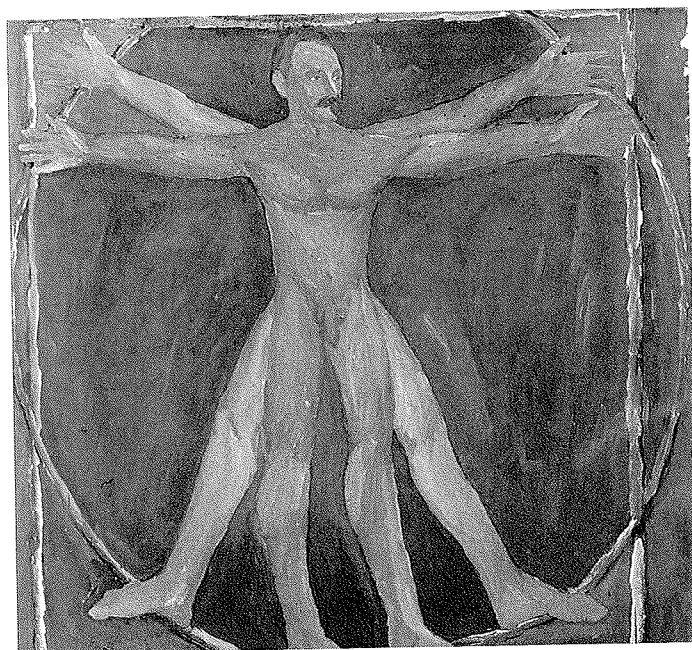


**Ruben Torres Llorca**  
 (geb. 1954):  
**La soledad es el peor**  
**tormento, 1988,**  
 42 x 33 x 18 cm  
 (S. 40 rechts oben);  
**En el pais de los**  
**ciegos, 1987,**  
 Zeichnung/Papier  
 70 x 50 cm (unten);  
**Die Eltern des Künstlers,**  
 1987, bearbeitete  
 Fotografie 80 x 50 cm  
 (rechts)



**Consuelo Castaneda (geb. 1959):**  
**Quién le presta los brazos a la venus de Milo?,**  
 1986, Mischtechnik/Lw. 200 x 200 cm (links);  
**Tarzan, 1987, Mischtechnik/Lw. 200 x 200 cm (rechts)**



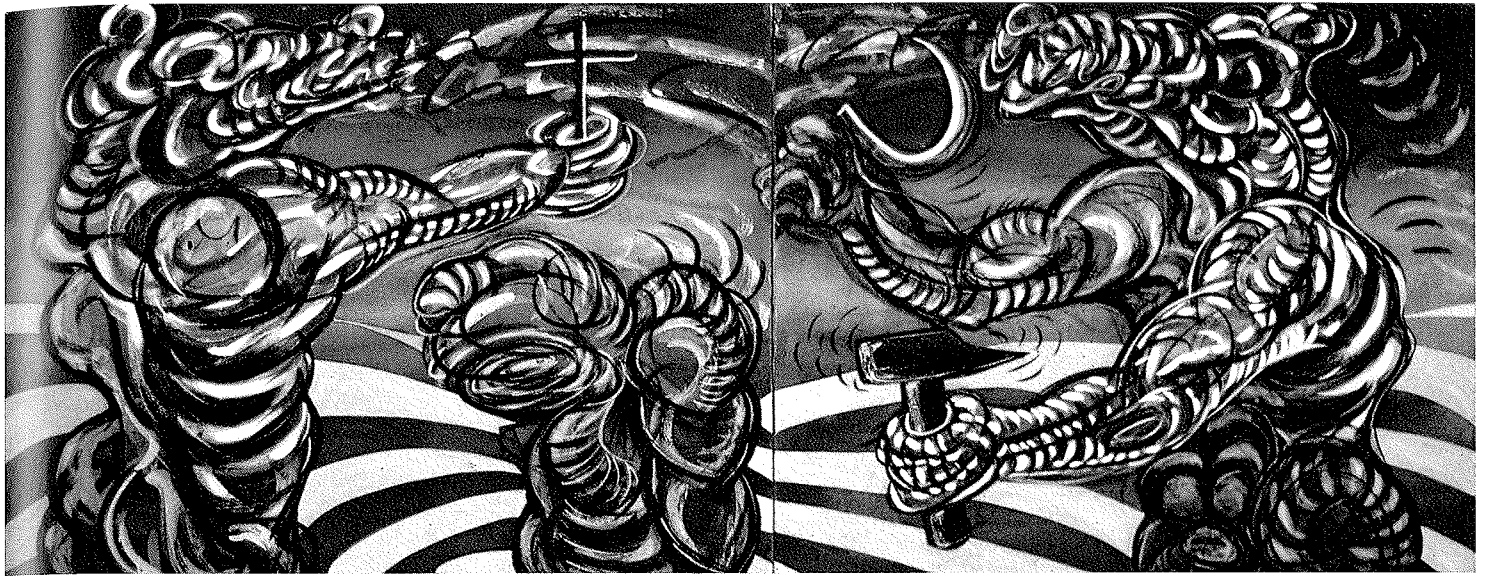


Huvert (geb. 1968): zwei Arbeiten ohne Titel, 1988,  
Mischtechnik/Lw. 120 × 150 bzw. 150 × 150 cm

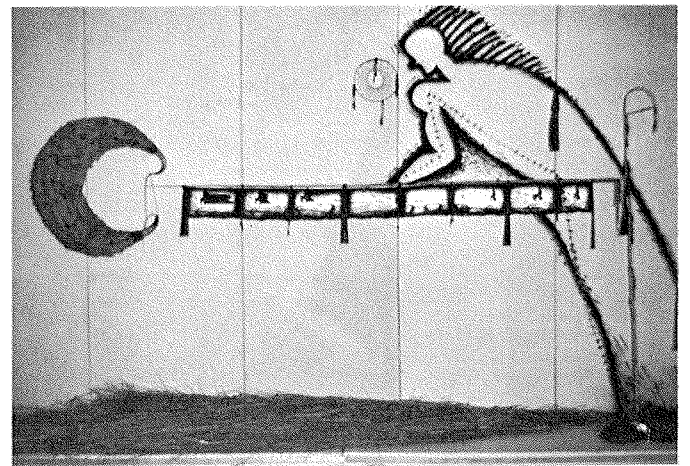
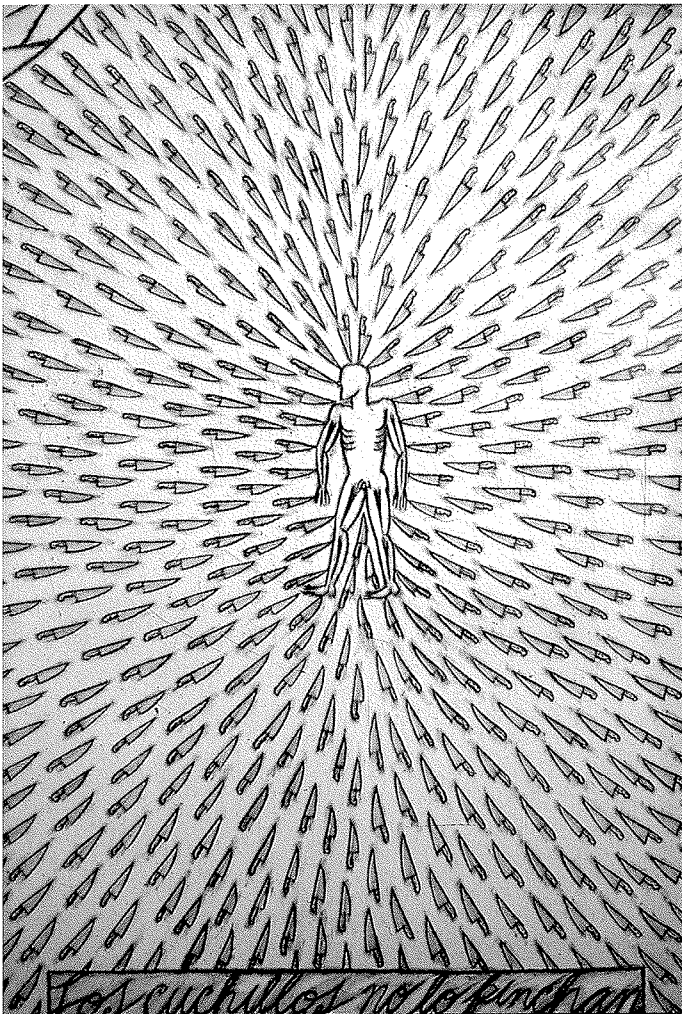


Gustavo Acosta  
(geb. 1958):  
13 escalones,  
1987, Zeichnung  
auf Papier  
150 × 200 cm

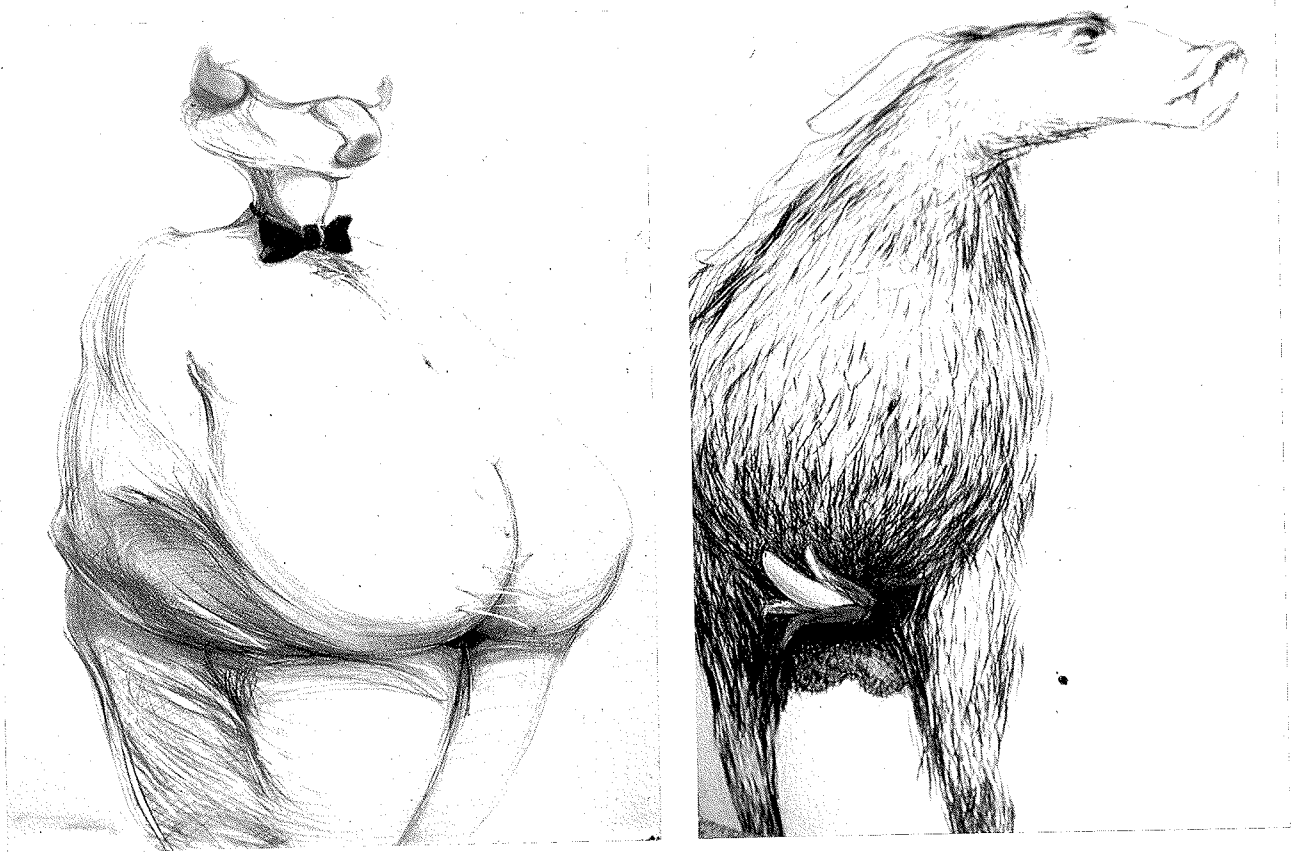




Carlos Luna (geb. 1968):  
Ohne Titel, 1989, Mischtechnik/Lw. 100 x 300 cm



José Bedia (geb. 1959):  
No lo pinchan los cuchillos, 1988,  
Zeichnung/Papier 100 x 70 cm (links);  
Installation „Die Zeit“, 1986,  
Mischtechnik (rechts)



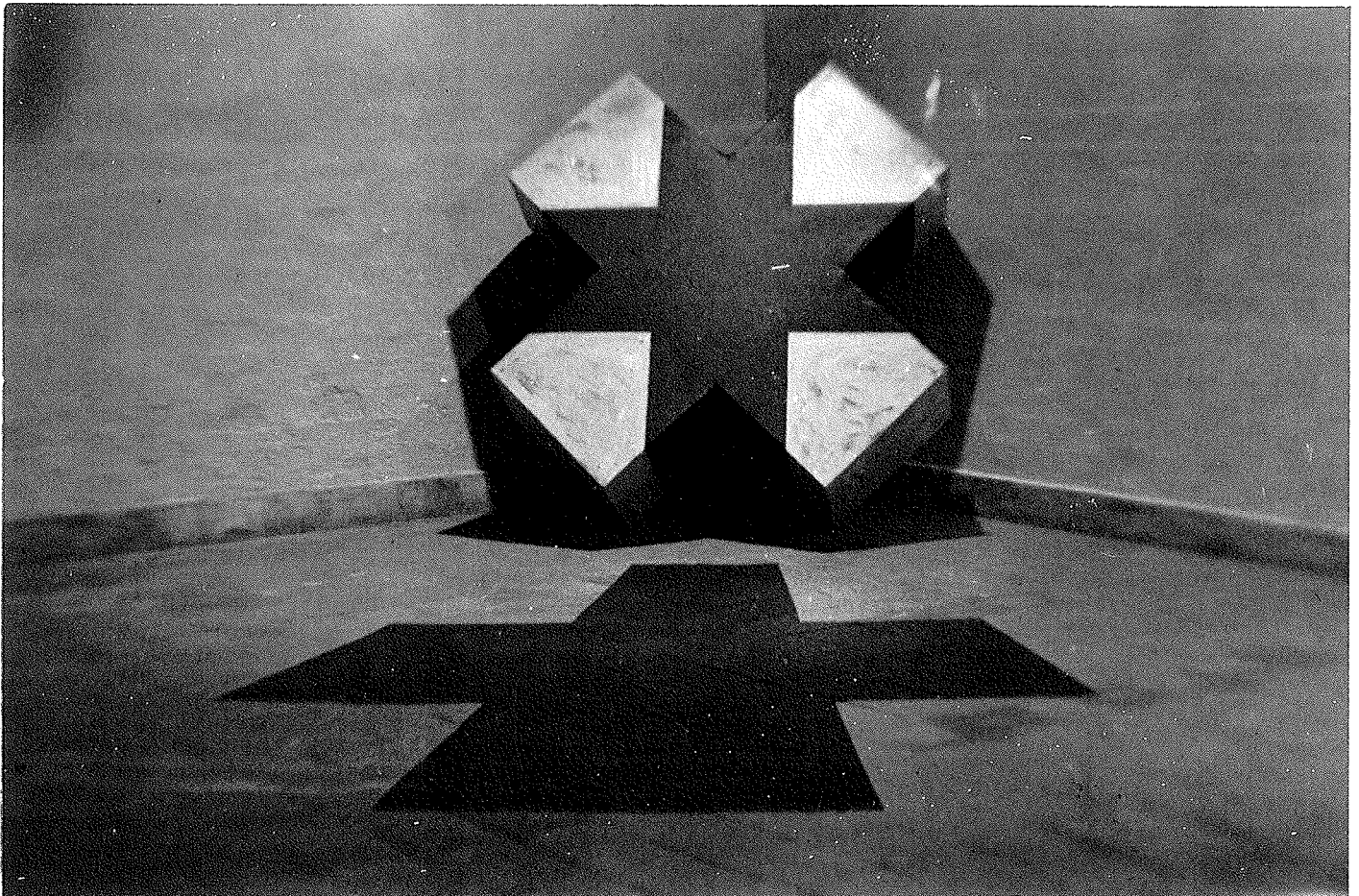
Pedro Vizcaino (geb. 1966):  
Ohne Titel, 1987, Acryl/Karton 120 × 200 cm





Tomas Esson (geb. 1964)  
 – von links nach rechts:  
 El camarero, 1986,  
 Kreide/Karton 84 × 65 cm;  
 Sijá platanero (Bananengeist), 1986,  
 Kreide/Karton 84 × 72 cm;  
 Retrato Nr. 5, 1988,  
 Tempera/Karton 100 × 80 cm

Dania del Sol (geb. 1966):  
 Ohne Titel, 1987, Installation



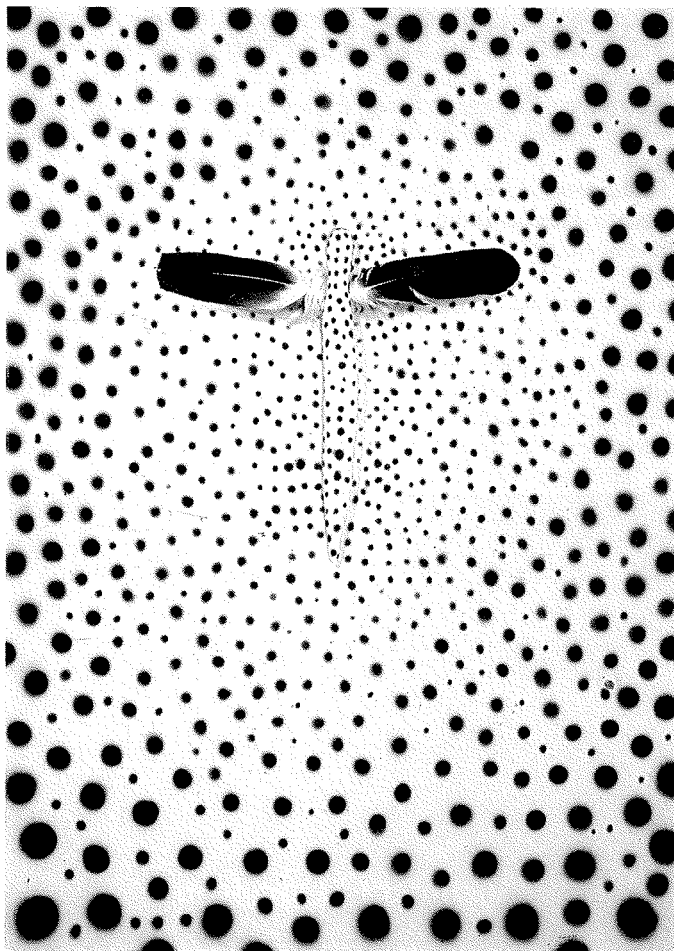
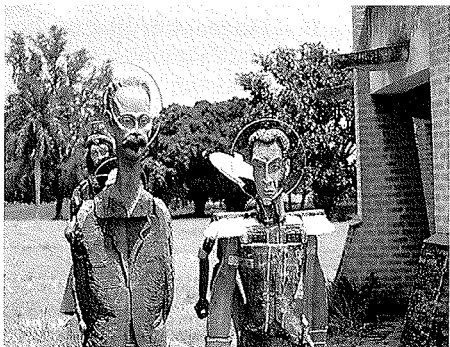
**Aguilera**  
(geb. 1964):  
**Apostolos de**  
**america latina,**  
1988, Installation

Seite 47 Details:  
Che (oben); José  
Marti und Simon  
Bolívar (unten)



**Lozano**  
(geb. 1966):  
**Paysage cubana,**  
1989, Öl/Lw.  
150 × 200 cm





José Franco  
(geb. 1958):  
Ohne Titel, 1986,  
Acryl/Lw.  
150 × 100 cm (oben);  
Mimétisme, 1988,  
Acryl/Lw.  
je 200 × 150 cm  
(links)

# Ein sechspfündiger brauner Backstein

Zum ersten Band einer „Enzyklopädie“  
über die „Kunst in Deutschland 1933–1945“  
Von Ernst Antoni

## Kunst in Deutschland 1933–1945

Mortimer G. Davidson



I

„Es ist an der Zeit“, wirbt der Verlag, „die Werke aller deutschen Künstler aus jenen zwölf schicksalhaften Jahren ohne Emotion, Verunglimpfung oder Verherrlichung, ohne Zensur und Vorbehalte der kunstinteressierten Weltöffentlichkeit vorzulegen.“ Und betont: „Ein einzigartiges Werk!“ Das ist gar nicht mal so falsch. Der Verlag heißt Grabert, mit Sitz in Tübingen, das beworbene Buch „Kunst in Deutschland 1933–1945. Band 1: Skulpturen“, zusammengestellt, kommentiert und mit einem Vorwort versehen von Mortimer G. Davidson.

Grabert ist – ebenso wie der dazugehörige Hohenrain Verlag – „einschlägig bekannt“. Bei Hohenrain gibt es zum Beispiel den Titel „Fahnenflucht als politische Weltanschauung? Zum Fall Richard Frhr. v. Weizsäcker“ von Karl Salm, der in dem Prospekt „Aus deutscher Sicht, Standardwerke und Neuerscheinungen nationaler Verlage“ so vorgestellt wird: „Dieses Buch führt die sonst unverständliche Einstellung des Bundespräsidenten auf ein seelisches Trauma zurück, unter dem er seit seiner Fahnenflucht im April 1945 vor dem schwer umkämpften Berlin leidet. Der Verfasser vertritt den Standpunkt, daß ein seelisch kranker Mensch sein Trauma nicht auf Kosten des ganzen Volkes ausleben soll.“ Bei Grabert erscheinen die theoretischen Schriften des Chefindologen der französischen „neuen Rechten“, Alain de Benoist, die NS-Apologie „Der erzwungene Krieg. Die Ursachen und Urheber des 2. Weltkrieges“ von David L. Hoggan wird dort bereits in der 13. Auflage produziert. Andere Titel aus dem Grabert-Hohenrain-Unternehmen informieren über „Amerikas Verantwortung für das Verbrechen am deutschen Volk“ und – wehrhaft gegen die „jüdische Physik“ – über „Grundfehler der Relativitätstheorie“.

Auch Kunst ist seit langem im Programm. Bisheriger Starautor auf diesem Sektor war Richard W. Eichler (zu seinem Werk „Die Wiederkehr des Schönen. Plädoyer für eine Kunst mit Zukunft“ siehe: Richard Hiepe, Die Wiederkehr der Blöðheit, in tendenzen Nr. 154/1986, S. 14 ff.).<sup>1</sup> An seine Seite tritt jetzt der Brite Mortimer G. Davidson, geboren 1922: „Er nahm an den Kämpfen im Zweiten Weltkrieg teil und gehörte nach 1945 den britischen Besatzungstruppen in Deutschland an. Bei seiner Rückkehr nach England im Jahr 1948 gründete er eine Gesellschaft für



technisches Zeichnen und leitete später ein Elektrounternehmen. Am Rande seiner beruflichen Tätigkeit interessierte er sich seit 30 Jahren für die mit der Kunst und der Kultur im Dritten Reich zusammenhängenden Fragen und stellte darüber eine beachtliche Dokumentation zusammen. Er lebt zur Zeit in den Niederlanden.“ (Verlagsinformation)

„Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich“ soll es am Ende sein, was Davidson hier zusammengestellt hat; dem jetzt erschienenen „Skulpturen“-Band sind als Folgebände für nächstes Jahr „Malerei“ und für 1991 „Architektur“ angekündigt. Der Verlags-Griff nach der „Weltöffentlichkeit“ erfolgt polyglott: Vorwort, Bildtitel und Künstlerbiographien sind in deutscher, englischer und französischer Sprache wiedergegeben. Der Hang zum Monumentalen in jener „Kunst in Deutschland 1933–1945“ findet seine Entsprechung in der editorischen Aufbereitung: Band 1, „Skulpturen“, bringt über sechs Pfund auf die Waage, hat ein Überformat von 23,6 x 32,8 cm, präsentiert bei insgesamt 534 Seiten 316 Bildseiten (mit 837, davon 53 ganzseitigen, Abbildungen) und kostet 189 Mark (bei Abnahme des dreibändigen Gesamtwerks 169). Rund 200 Bildhauer und ihre Werke sind gewürdigt, mehr oder weniger ausführlich. Absoluter Spitzenreiter im Abbildungsteil ist Arno Breker mit 37 Seiten, gefolgt von Josef Thorak mit 28,5. Nachdem die „wissenschaftliche Enzyklopädie“ „Kunst in Deutschland 1933–1945“ heißt, versteht es sich von selbst, daß Künstlerinnen und Künstler, die von den Nazis aus dem Land getrieben wurden, darin keine Aufnahme fanden, wohl aber Personen, die – etwa als Österreicher nach dem „Anschluß“ – mit ihren eigentlichen Heimatländern während der „zwölf schicksalhaften Jahre“ eingegliedert wurden ins „Deutsche Reich“. „Entweder“, plädiert der britische Autor, „sind die in Deutschland zwischen 1933 und 1945 entstandenen Werke schön, und sie dürfen in diesem Fall nicht verborgen bleiben (...), oder sie sind häßlich, und sie auszustellen ist immer noch das beste Mittel, daß jeder sich davon überzeugt und sie nicht irrtümlich idealisiert“ (S. 28).

Ein Nazi-Nostalgie-Projekt? Ohne Zweifel. Falsch wäre es jedoch, es deshalb unbeachtet rechts liegen zu lassen: der Kunstgeschichts-Revisionismus von ganz rechts setzt, wie mir scheint, damit zu einem neuen Höhenflug an, wohl kaum zufällig in einer Zeit, in der die

Kontroversen über NS-Kunst zugenommen haben und weiter zunehmen werden.<sup>2</sup> Mister Davidson ist, betrachtet man sein ausführliches Literaturverzeichnis, über die aktuellen Debatten in der Bundesrepublik sehr gut informiert und versteht es außerdem viel besser als der alte braune Polemiker Eichler, den objektiven „Wäger“ herauszukehren. Dazu kommt der „Britten-Bonus“ (von dem bekanntlich auch der neofaschistische „Historiker“ David Irving seit Jahren profitiert, der trotz seiner regelmäßigen Auftritte bei der DVU des „Nationalzeitung“-Herausgebers Frey seine Werke in einem weniger anrühigen Unternehmen, als es der Grabert-Verlag ist, publizieren kann: in der Langen-Müller-Herbig-Gruppe, dem drittgrößten Verlagskonzern der Bundesrepublik).

Nachdem schon Eichler über mangelnde Publizität nicht zu klagen braucht – und sei es auch nur als „Sachverständiger“ auf ganzseitigen Anzeigen eines Kunst- und Kitschverkaufsunternehmens in „Zeit“ und FAZ<sup>3</sup> –, ist es durchaus möglich, daß uns der Grabert-Autor Davidson künftig an Plätzen begegnet, wo wir ihn eigentlich nicht erwarten. Weshalb es lohnt, seine Methoden etwas genauer zu betrachten.

## II

Auf 29 Einleitungsseiten (inklusive 104 Anmerkungen) beweist der Autor souveränen Umgang mit der Trickkiste, aus der sich NS-Apologetiker und Geschichtsrevisionisten seit je bedienen. Indem er die massenmörderischen Konsequenzen des Naziregimes schlicht ignoriert, stellt er den Nationalsozialismus als eine Politikform unter vielen dar, die eben auch ihre spezifischen kulturellen und kunstpolitischen Präferenzen hatte. Wobei ihm sehr daran liegt, vor allem Widersprüche, die es ohne Zweifel auch hier gab, besonders herauszustellen: „Während des Dritten Reiches befaßte sich eine umfangreiche Literatur mit Kunstfragen. Sie enthält politische und philosophische Betrachtungen über die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft, über die Kunstgeschichte, über die Begriffsbestimmung der ‚Schönheit‘, über den Begriff des Kunstwerks usw. Eines enthält sie aber nicht: eine *ästhetische Theorie* in dem eigentlichen Sinne, den man diesem Ausdruck geben darf. Dieses Fehlen darf nicht überraschen. Da der Nationalsozialismus gegen eine Kunst war, die nichts anderes als eine Aufeinanderfolge von

Tendenzen und Moden sein würde (die *Kunst-ismen*, die die damalige Literatur häufig mit dem vergleicht, was die politischen Parteien im demokratisch-liberalen Regime darstellen), konnte er keine ästhetische Theorie aufstellen, da er in der Kunst keine eigenständige Kategorie sah, sondern einen von außenstehenden Begriffen und Normen abhängigen Tätigkeitsbereich“ (S. 7, die Hervorhebungen in diesem wie in den folgenden Zitaten stammen von Davidson). Dies festgestellt, werden Nazigrößen von Goebbels über Rosenberg zu Hitler und NS-Kunsttheoretiker herbeizitiert mit ihren Schlagworten von „Kunst aus dem Volk für das Volk“ und konfrontiert mit dem, „was die Franzosen *l'art pour l'art* („die Kunst um der Kunst willen“, d.h. die Kunst als Selbstzweck) nennen“ (ebd.). Einige Zeilen weiter untermauert der Autor noch einmal: „Der Nationalsozialismus will sowohl dem ‚kulturellen Bolschewismus‘ als auch der vergangenheitsstüchtigen Kunst am Ausgang des 19. Jahrhunderts entgegenwirken und weist der Kunst die Aufgabe zu, stets ‚lebensnah‘ zu sein.“

Gehehrrscht habe „der Wille zum Positiven“, „die Auffassung, daß das Geistesleben des Volkes in der Leitung des Staates gründet“, es „berufen sich die damaligen Autoren häufig auf die Antike“. Dies wiederum gibt Davidson Gelegenheit, auf seine braunen Stichwortgeber einen alten Griechen zu setzen: „Platon vertritt jedenfalls die Ansicht, daß die künstlerische Tätigkeit weltanschaulich mit dem Stadtstaat untrennbar verbunden ist und daß sie demnach keineswegs auf eine Äußerung der individuellen Subjektivität hinauslaufen kann. Platon verwirft als ‚unannehmbar und sogar gottlose Forderung‘ die Auffassung, daß die Kunst keinen anderen Zweck als den Spaß und das Vergnügen habe, und behauptet, daß die künstlerische Freiheit ihre natürliche Grenze in dem findet, was ihren Endzweck ausmacht: ein gesundes Leben im Dienste der Gemeinschaft zu fördern.“

Schon auf der zweiten Vorwortseite (S. 8) wird damit deutlich gemacht, daß mit Kunst und Kunstpoltik im NS-Staat zumindest hehre Ideale angestrebt wurden: „klassische“ wie „volksverbundene“. Und wo auf kritischer Seite von einer „Inszenierung der Macht“<sup>4</sup> gesprochen wird, heißt es bei Davidson: „Hans Jürgen Syberberg hat möglicherweise recht, wenn er schreibt, daß die ‚NS-Kunst‘ sich weniger in den traditionellen Bereichen (Malerei, Bildhauerei,

Architektur) äußerte denn in einer Auffassung des Staates als „Gesamtkunstwerk“ (S. 9)

Damit hat der Verfasser die Argumentationsplattform erklommen, auf der er seinen Gleitschirm ausspannt, um über der deutschen Kunstlandschaft „1933–1945“ zu kreisen. „NS-Kunst“ en detail vermag er da nicht mehr auszumachen, sondern eine bunte Vielfalt unterschiedlichster Talente: „In der NSDAP selbst haben bestimmte ‚modernistische‘ Tendenzen zu jeder Zeit ihre Verfechter. Daraus ersieht man die Vielschichtigkeit und die Widersprüche einer Politik, die die oben aufgestellten *künstlerischen* (und nicht die *ästhetischen*) Prinzipien zu verwirklichen versicherte.“ (ebd.) Nun werden Goebbels mit seinem zeitweiligen Expressionismus-Faible und das NSDAP-Mitglied Emil Nolde herausgeholt und dem Expressionismus insgesamt bescheinigt: „Sein ausgeprägt germanisches Wesen läßt sich dagegen nicht abstreiten. Und das erklärt wahrscheinlich die Beliebtheit, deren er sich 1933 weiterhin in nicht unwesentlichen Meinungsgruppen der NSDAP erfreut“ (S. 11). Es hat halt nicht sollen sein mit dem Expressionismus als Teil des „Gesamtkunstwerks“, Mr. Davidson scheint es zu bedauern, vergißt aber nicht, in diesem Fall einen „Totalitarismus“-Bogen zu schlagen: „Bemerkenswert ist, daß zur selben Zeit der Expressionismus Gegenstand lebhafter Diskussionen im linken Lager ist.“ (S. 12)

Aber: „Zu den angeklagten Kunsttendenzen gehört in erster Linie die abstrakte Kunst (die allerdings im Fall Deutschland seit Ende der zwanziger Jahre weitgehend erschöpft war). Den Theoretikern des Kampfbundes für Deutsche Kultur zufolge kann die Abstraktion in der Kunst, die mit dem bewußten Willen zur Formzerstörung oder -auflösung gleichgesetzt wird, nur ‚jüdisch‘ oder ‚bolschewistisch‘ sein. Die Bilder Kandinskys, der ein Meister der abstrakten Kunst und sicherlich einer der größten Maler des 20. Jahrhunderts ist, werden als ‚entartete Kunst‘ gerade zu dem Zeitpunkt angeprangert und verurteilt, als Schönberg und Alma Mahler ihn des Antisemitismus bezichtigten!“ (S. 10) Hier verschweigt der sonst so anmerkungsbehaftete Autor seine Quelle. Auch bei den folgenden Sätzen: „Die Kritik an der Abstraktion erfolgt allerdings nicht nur von seiten der Nationalsozialisten. Zur selben Zeit verurteilen auch Otto Dix und George Grosz mit besonderer Schärfe die ‚abstrakten

Ausgeburten““. Grosz wird später noch einmal erwähnt als „der im Dritten Reich verdamnte Zeichner... (er erhielt 1938 die amerikanische Staatsbürgerschaft)“, hier noch einmal als Kronzeuge gegen den Expressionismus. (S. 12)

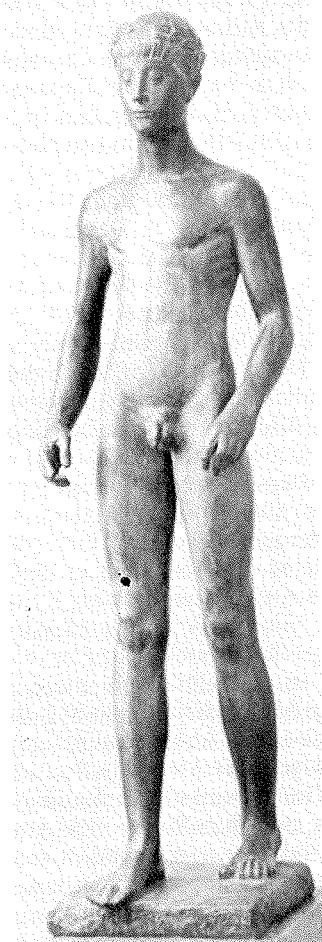
Die Methode ist so perfide wie eingängig: aus Opfern werden Mit-Täter, bei Taten, die der Schreiber ja so verwerflich nicht findet. Auch „Nichtarierpässe“ sind hilfreich: „In Frankreich... verurteilt der jüdische Schriftsteller Maurice Sachs noch im Juli 1934 die moderne Kunststrichtung in dem aufsehenerregenden Beitrag ‚Contre les peintres d’aujourd’hui‘ (Wider die heutigen Maler).“ Die Ausrottung der Juden und anderer „rassisch Minderwertiger“, die Ermordung der politischen Gegner der

Nazis (die „Säuberungsaktionen“ gegen „entartete Kunst“ waren sowohl flankierendes Beiwerk als auch Vorbereitung für die Extermination von „Untermenschen“) sind für Mortimer L. Davidson selbstverständlich kein Thema. Das unterscheidet ihn noch nicht sehr von manchen Repräsentanten unseres bundesdeutschen Wissenschafts- und Ausstellungsbetriebs, die versuchen, die NS-Kunst- und Künstlerverfolgung „kunstimmanent“ aufzuarbeiten.<sup>5</sup> Davidson allerdings geht einen entscheidenden Schritt weiter und findet einen Zitatgeber: „Der Historiker Walter Laqueur faßt die Lage der Künstler im Dritten Reich folgendermaßen zusammen: ‚Zahlreiche Museumsdirektoren wurden vorzeitig in den Ruhestand ver-

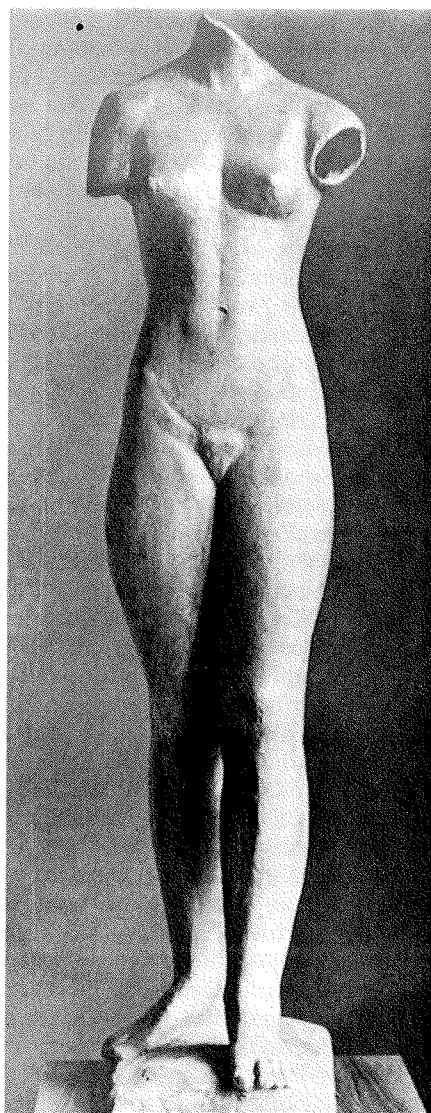
GEORGE MARC KY  
Büstenkopf (Bronze, 1934) (Walden, 1934)  
Büste (1934) in Gips (1934)



GEORGE MARC KY  
Büstenkopf (Bronze, 1934) (Walden, 1934)  
Büste (1934) in Gips (1934)







GERHARD MARCKS  
Thema einer weiblichen Figur: „Kleine Flora“ (1936)

GERHARD MARCKS  
Kleine Flora – Große Flora – Laetitia Flora (1936)



FRITZ MASKO  
Der Führer – Adolf Hitler  
Adolf Hitler

setzt, aber keiner der Kulturbolschewisten der bildenden Künste kam ins Gefängnis, trotz der ständigen Angriffe, denen sie ausgesetzt waren. Bis auf Klee, der in seine heimatliche Schweiz zurückkehrte, und Kandinsky, der sich in Paris niederließ, wanderten kaum Maler und Bildhauer aus, auch unter denen, die am meisten verunglimpft wurden. Manche durften ihr künstlerisches Werk nicht fortsetzen. Blieben sie aber unauffällig, so konnten sie im Grunde leicht eine neue, manchmal mit ihrem bisherigen Beruf verwandte Beschäftigung finden.“

Ich kenne den „Historiker Walter Laqueur“ nicht, auch nicht das Buch, aus dem Davidson zitiert: „Weimar: die Kultur der Republik“ (Anmerkung 40,

S. 31). Es ist, folge ich seinen Angaben, 1976 im Ullstein Verlag erschienen, was bedeuten würde: im Hause Springer wurde zwar nicht die (nach wie vor justitiable) „Auschwitz-Lüge“ veröffentlicht, aber eine „Entartete-Kunst-Lüge“ zu konstruieren, war man durchaus bereit. (Ullstein gehört übrigens heute zum oben erwähnten drittgrößten Buchverlagskonzern-Verbund der Bundesrepublik, weshalb sich der Memoiren-Autor Willy Brandt mit dem emsig schreibenden „Republikaner“-Chef Franz Schönhuber im gleichen „Stall“ wohlfühlen muß.)

Nachdem Davidson sich mit solchen Hilfen abgesichert hat, kann er sein eigentliches editorisches Anliegen ausbreiten: „Die Waffe, die ein Verbrechen

*Auf eine Doppelseite mit Plastiken von Gerhard Marcks mogelt Davidson – alphabetge-  
recht – den Hitlerkopf von Masko*

zu begehen ermöglicht, kann auch schön sein; das Verbrechen schmälert keineswegs ihre Schönheit“ (...) „Es gibt ebensowenig eine ‚totalitäre Kunst‘ wie eine ‚antisemitische Musik‘ oder eine ‚protestantische Küche‘. Es gibt die Kunst ganz und gar; die Häßlichkeit, die Schönheit – mehr nichts.“ (S. 22). Oder: „Das Bildnis eines Verbrechers ist kein verbrecherisches Bildnis! Eine Büste Hitlers stellt ebensowenig ‚hitlerische Kunst‘ dar, wie Adolf Menzels Bismarck-Bildnisse einer ‚bismarckischen Kunst‘ nicht angehören...“ (S. 21). Stören wir uns nicht an dem wunderlichen Deutsch (es ist aus den Verlagsangaben nicht ersichtlich, ob die beiden angegebenen Übersetzer für die englisch- und französischsprachigen Teile oder die deutsche Fassung des Davidson-Textes zuständig waren), nehmen wir den Autor, wie er ist: „Der Fanatismus derjenigen, die sich einer öffentlichen Ausstellung der zwischen 1933 und 1945 entstandenen Werke widersetzen, erinnert mich besonders an den Fanatismus, den die Widersacher des Expressionismus und der abstrakten Kunst im Dritten Reich an den Tag legten. Muß man Intoleranz mit Intoleranz bestrafen?“ (...) „Gestern bekämpfte ich den nationalsozialistischen Fanatismus. Ich muß heute zusehen, wie ein umgekehrter Fanatismus heranwächst.“ (S. 27). Das, nachdem er uns vorher die NS-Kunstpolitik eben gerade nicht als „Fanatismus“, sondern im Grunde vernünftige, in beste Kulturtraditionen eingebettete Sache präsentiert hat, die allenfalls von ein paar ganz bornierten Nazis (die noch dazu nicht den Ton angaben) ab und zu fehlgeleitet wurde. „Kunstwerke aus dem Dritten Reich in unzugängliche Depots verschwinden zu lassen, eine Statue oder ein Denkmal nur deshalb zu zerstören, weil diese Werke, gewissermaßen aus Kontiguität, in zeitlicher Verbindung mit dem ‚absoluten Übel‘ in Berührung kamen, hat nichts mehr mit Politik und Kultur zu tun.“ (ebd.) Im nächsten Satz brennt es: „Das unterliegt dem Autodafé...“

Nicht die von den Nazis verbrannten Bilder, Bücher und Menschen sind gemeint, sondern die angeblich den Augen der Öffentlichkeit entzogenen offiziellen Kunstäußerungen jener Zeit.

Schon das ist gelogen: in meiner Heimatstadt München kann ich von den „Führerbauten“ über das ehemalige „Haus der Deutschen Kunst“ bis zum Wackerle-Brunnen im „Alten Botanischen Garten“ Tag für Tag vielerlei davon bewundern, die Herrschaften stellen und stellen aus, verkaufen und verkaufen. Im „Kunstbetrieb“ allerdings sind sie – trotz des Ludwig-Vorstoßes – nach wie vor kaum repräsentiert. Aber „Autodafé“? Mortimer L. Davidson beherrscht sein Instrument. Der ganze Satz lautet: „Das unterliegt dem Autodafé, das heißt der Dämonologie und dem Exorzismus im strengsten Sinne des Wortes.“

Das Buch wäre wirklich bloß zum Kotzen und Vergessen, diente es sich nicht so augenfällig pluralistisch-zeitgeistigen Strömungen an.

### III

Schon auf dem Umschlagbild – um die Mittelachse symmetrisch angeordnet – wird „gemixt“. Links oben „Die Schauende“ von Fritz Klimsch, als Pendant die „Sinnende“ von Robert Ullmann. Darunter links „Der Blockwalzer“ von Fritz Koelle, rechts „Der Kündler“ von Arno Breker und in der Mitte Josef Thoraks „Reiterstandbild Friedrich der Große“. Drei Männerfiguren also geben den „Sockel“ ab für diese „Kunst in Deutschland 1933–1945“, darüber zwei sich von den Betrachtern oder Betrachterinnen mehr oder weniger abwendende Frauenfiguren. Direkten Blickkontakt mit uns nimmt auf der unteren Ebene nur Brekers „Kündler“ auf, der Bodybuilder mit dem auratischen Bumerang im Hintergrund, der „Alte Fritz“ blickt nach innen, majestätisch – vielleicht ist er auch schon blind –, sein Pferd ist gigantisch, schaut aber diskret nach unten. Die beiden finden ja eigentlich auch hoch oben statt, entrückt auf dem Denkmalspodest. Und dann in der linken Ecke dieser „Blockwalzer“: gekrümmte Wirbelsäule, fallende Schultern, die Hände auf die Hüftknochen gestützt, die Knie gebeugt: viel ist mit dem nicht los. Bei den Frauen oben sitzt wenigstens alles am richtigen Fleck, die linke (Klimschsche) hat so etwas Gespanntes, zu unmittelbarer Kommunikation oder Abwehr bereit, die rechte (Ullmannsche) ist mehr mit ihrer Dauerwelle beschäftigt. Diese Frauen interessieren den „Blockwalzer“ nicht, der „Dachboden“ ist seiner Sicht entzogen, er blickt ganz schön skeptisch hinab auf den ihm plötzlich untergeordneten „gro-

ßen Friedrich“ und den Breker-„Kündler“. Verantwortlich für die „Schutzumschlaggestaltung“ zeichnet eine „Creativ GmbH, Leutenbach“. Sie hat den „Preis für unfreiwilligen Realismus“ verdient.

Ging es Verlag wie Autor doch wohl darum, so etwas wie die „Bandbreite“ jener „Kunst in Deutschland 1933–1945“ zu präsentieren, freilich unter Ausklammerung all jener Künstler, die nicht dem Davidsonschen Schönheitsideal entsprechen wollten. Und genau da hinein paßt der Koellesche „Blockwalzer“ eben wie die Faust aufs Auge. Im üppigen Bildteil des Werkes ist Fritz Koelle mit 9 Abbildungsseiten auch nicht gerade schlecht bedient: hat er doch einige Werke geschaffen, die sich in der Skala „Zwischen Widerstand und Anpassung“ durchaus der Seite „Anpassung“ nähern. Nur: der „Blockwalzer“, der da mit dem Titelbild steht, ist bereits 1929 entstanden, sagt also gar nichts aus über die „Kunst in Deutschland 1933–1945“. Jetzt steht er eigentlich auf diesem Umschlag als Qualitäts-Gegenbeweis zum „Schönheits“-Ideal des Buchautors (auch wenn der gemeint hat, daß ein „Arbeiter der Faust“ unbedingt mit nach vorne gerückt werden muß), könnte vielleicht mit der – sicherlich auch sehr idealisierten – Maid von Klimsch ein Stück zusammenrücken, aber nicht mit dem Rest des Ensembles, dem männlichen vor allem.

Das aber ist die eigentliche Intention von Mr. Davidson im Bildteil: Alle, die während der Nazizeit produzieren oder gar ausstellen durften, werden – soweit sie figürlich gearbeitet haben – zusammengefaßt, in diesem ersten Band der geplanten „Enzyklopädie“. Ganz stillschweigend unter den Tisch gefallen sind dabei die im Textteil immerhin noch erwähnten „Expressionisten“ oder „Abstrakten“, nicht zu reden von den auch noch vorhandenen dezidierten Gegnern des Regimes, den Eingesperrten in Lagern und Gefängnissen, die selbst dort künstlerisch tätig waren. Mortimer G. Davidson nimmt alles an die Brust, was sich in dieser Zeit in Ausstellungskatalogen fand. Hat einer, der vielleicht aktiver Antifaschist war, Auftragsarbeiten als Künstler angenommen, einen Adler, ein Kriegerdenkmal, eine Büste: um so besser. Hat einer ganz simpel vor sich hingebastelt, ohne sich politisch engagieren zu wollen, versucht, Menschen darzustellen oder auch Tiere, und sich bemüht, das auch einmal in eine Ausstellung zu kriegen: auch nicht schlecht. Beide lassen sich

unterbringen in einem Buch, das suggeriert, es habe sich damals um eine heute unterdrückte „Kunstepoche“ gehandelt, zur höheren Weihe der damaligen „Staatskünstler“, die – wie Davidson nicht müde wird, darzustellen – ja allesamt keine „Nazis“ gewesen seien. Da ist er virtuos: Wer war in der „Partei“, wer nicht?

Besonders behandelt Davidson Leute, die nach 1945 „östlicherseits“ wieder Fuß fassen konnten: realistische Plastiker wie Scheibe etwa. Aber auch Bildhauer wie Kolbe oder Koelle, die wieder begannen, dezidiert antifaschistisch tätig zu werden. Das liest sich, im Künstler-Biographienteil bei Georg Kolbe etwa so: „Legt gleich nach Kriegsende eine ‚antifaschistische Gesinnung‘ an den Tag.“ (S. 463) Bei Koelle: „Nach dem Krieg läßt er sich in Mitteldeutschland nieder. Nun behauptet er, er sei 1934 einige Zeit interniert worden. Er habe 1936 vorgehabt, nach London zu ziehen, und habe 1943 unter der Aufsicht der Gestapo gestanden.“<sup>6</sup>

Ich weiß ja, 1946 geboren, auch nicht so genau, wie das alles immer war. Eines allerdings weiß ich schon: es gab welche, die haben – oft spät – noch während der Nazizeit für sich ihre Konsequenzen gezogen, es gab andere, für die das erhellende Datum erst der 8. Mai 1945 war. Und es gibt, lautstärker als in den Jahrzehnten vorher, inzwischen wieder die „Ich-war-dabei“-Dröhner, die neuen Generationen vormachen wollen, daß eben doch noch nicht alles in die Hose gegangen ist. Von den „Großdeutschland“-Projekten bis zur Kunst.

### IV

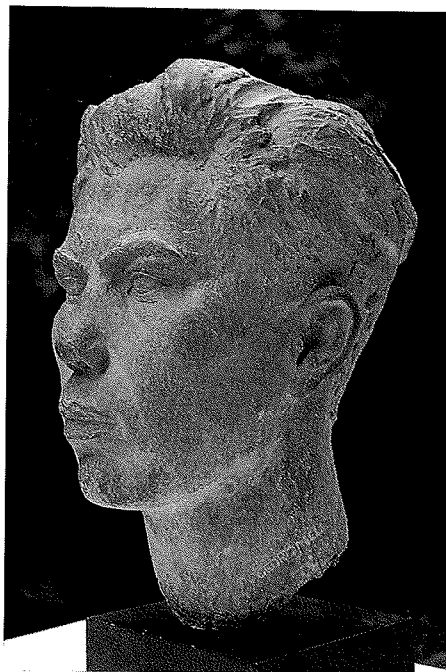
In der Anmerkung 103 zu seinem Vorwort (S. 34) schreibt Mortimer G. Davidson: „Es kann sein, daß sich einige vor 1933 entstandene Werke in unsere Dokumentation einschlichen. Diese Ausnahmefälle sind auf den Umstand zurückzuführen, daß es manchmal schwierig war, jedes Werk mit der gebührenden Genauigkeit zu datieren. Die zahlreich herangezogenen Quellen versagten oft diesbezüglich.“ Vom 1929er Koelle auf dem Umschlag war schon die Rede. Viel unbedeutender ist die Geschichte auf Seite 477, im Künstlerbiographienteil. Vorweg vielleicht noch: diese Biographien scheinen, soweit es dem Autor möglich war, akribisch erarbeitet zu sein, es finden sich da manchmal die im Bildteil sehr vermißten Werksdatierungen (nähere Informatio-

nen über Formate und Techniken der Arbeiten bleiben allerdings auch hier geheim).

Zurück zu Seite 477: auf der setzt meine „persönliche Betroffenheit“ ein. Wir sind beim Buchstaben M, beim Bildhauer Georg Müller, erfahren sein Geburts- (1880), aber kein Sterbejahr (es muß um 1950 gewesen sein). Die genauen Datierungen beim Werkverzeichnis des Künstlers enden 1937 mit „Weibliche Figur“, dann folgen in der Aufzählung „Kriegerdenkmal an der Johanniskirche zu Ansbach“, undatiert, und, ebenfalls undatiert, „Boxer Antoni“ – das ist mein Vater. Abgebildet im Buch sind das ziemlich häßliche Ansbacher Denkmal und ein „Teilstück“ eines Brunnens am Münchner Possartplatz. Auch hier fehlen die Entstehungsdaten; insgesamt sind es im Werksanhang nur zwei Skulpturen, die ausdrücklich auf den Zeitraum „1933-1945“ festgelegt werden, über den Rest weiß der Autor offensichtlich nichts Genaues. Aber ein Boxer-Bildnis paßt halt – auch wenn man es nicht kennt – gut ins wehrhafte Gesamtkonzept und wird darum chronologisch hinter 1937 aufgezählt.

Um dem britischen Kunstforscher ein wenig auf die Sprünge zu helfen: der „Boxer Antoni“ entstand bereits 1929/30 – das Porträt eines Männerkopfes. Der Abkonterfeite war zwar nie ein Boxer, aber seine Nase war schon damals recht platt, nicht unbedingt „arischen“ Schönheitsidealen entsprechend. Das mag den Künstler zu dem Werkstitel inspiriert haben, nachdem ihm der junge arbeitslose Kunstinteressierte ein paar Mal gegen geringes Honorar Modell gesessen hatte. Es entstand schließlich ein Bronzekopf, der, wenn sich mein Vater recht erinnert, 1930 in der Neuen Pinakothek ausgestellt war – als „Boxer Antoni“ – und anschließend vom bayerischen Staat angekauft wurde. Über das weitere Schicksal dieser Plastik konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Eine Tonfassung davon steht heute beim Porträtierten auf einem Regal. In der Atelierkammer des Kunstmalers Adalbert Antoni. Zu ihr kam er überraschend Anfang der fünfziger Jahre: als „Wohnungsermittler“ des Städtischen Wohnungsamtes München mußte er den Haushalt des verstorbenen Bildhauers Georg Müller „auflösen“. Die Nachlaßverwalterin hat ihm „seinen“ Kopf geschenkt.

Dem Bildhauer Müller ging es übrigens, trotz eines Kriegerdenkmals, während der Nazizeit nicht besonders gut, und auch seine letzten Jahre erlebte er



Georg Müller, *Boxer Antoni*

am Rande des Existenzminimums. Aber nicht etwa, weil er nach 1945 von den Alliierten oder sonst irgendwem wegen seiner künstlerischen Tätigkeit zwischen 1933 und 1945 besonders schlecht behandelt worden wäre. Ein Künstler-schicksal wie das von vielen. Ich betone das deshalb, weil Mortimer G. Davidson – nicht gerade im Falle Müller, da hat er nichts Konkretes – bemüht ist, im biographischen Teil seines Büches Verfolgungslegenden zu konstruieren: Die Sieger über den Faschismus als „Kulturbarbaren“, vor denen weder die Kunstwerke noch deren Schöpfer sicher waren, es sei denn, sie krochen vor ihnen, besonders „den Russen“, zu Kreuze.

## V

Davidson macht sich zunutze, daß es kaum möglich ist, „Nazikunst“ und „Nicht-Nazikunst“ klar und eindeutig zu rubrizieren. Abgesehen davon, daß es hier bis heute gewaltige kunstwissenschaftliche „Leerstellen“ gibt<sup>7</sup>: selbst die bewußt selektive Auswahl für diese „Enzyklopädie“ macht deutlich, wie widersprüchlich und zugleich dialektisch verbunden Kunstschaffen und -rezeption in dieser Zeit stattgefunden haben, wie der Umgang mit Kunst subjektive Entscheidungen herausforderte. Neben Werken, die – mit ihrem Menschenbild und dem Engagement der Künstler – dem Faschismus prinzipiell entgegen-

traten, und Sachen, die dem Faschismus in vollem Umfang dienten, entstand vieles, das, ohne exakt festgelegt werden zu können, die vorhandenen Widersprüche reflektiert, in der Gestaltung jedoch unentschieden bleibt.

Würde das alles – „positiv“, wie Davidson es betreibt, oder kritisch-„negativ“ – den Nazis zugeordnet, würde es letztlich bedeuten: den Menschen wird unter bestimmten historischen Bedingungen das Recht auf eigenständige künstlerische Äußerungen streitig gemacht. Hier nur „Anpassung“ zu wittern, hieße, den programmatischen Nazikünstlern, den Thoraks, Brekers etc., die ihnen damals zugesprochene herausragende Funktion wieder einzuräumen und gleichzeitig – wie Davidson das ja betreibt – ihre Werke verharmlosend einzureihen in das Kunstschaffen einer Epoche.

Für eine kritische Kunstwissenschaft bleibt viel zu untersuchen: ästhetisch wie historisch-politisch, über Funktionsweisen und Wirkungszusammenhänge, mit durchaus gegenwärtigen Bezügen. Und zwar bald – bevor das vernachlässigte Terrain mit dicken braunen Backsteinen wie dieser „Enzyklopädie“ gepflastert ist.<sup>8</sup>

1 Hans-Ernst Mittag weist in dem Aufsatz „NS-Motive in der Gegenwartskunst: Flamme empor?“ (in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft, Marburg, Nr. 2/1989, S. 91 ff.) darauf hin, daß der Titel von Eichlers Buch angelehnt ist an das in der Nazizeit erschienene Werk „Die Wiederkehr des Schönen“ von Rudolf Paulsen.

2 Dazu in jüngster Zeit: Heft 2/1989 der „kritischen berichte“, (s. o.) und: Hubertus Adam/Petra Eggenberger, Rezeption von NS-Kunst – warum gerade heute? Plädoyer für eine vernachlässigte Fragestellung, in: tendenzen Nr. 167/1989, S. 68 ff.

3 Mittag a. a. O., S. 99

4 Vgl. das Katalogbuch der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (West): „Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus“, 1987.

5 Vgl. dazu den Katalog „Die ‚Kunststadt‘ München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘“, hg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987, und zu den Kritiken an diesem Unternehmen: Ernst Antoni, Wer „gewinnt die Zukunft“? Faschismus, Verfolgung, Widerstand in der Kunst – und die „kulturelle Hegemonie“, in: tendenzen Nr. 164/1988, S. 5 ff.

6 Ausführlich zum Werk von Fritz Koelle: Peter Schirmbeck, Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit, Marburg 1984.

7 Berthold Hinz weist auf eine Reihe dieser „Leerstellen“ hin: „Disparität und Diffusion – Kriterien einer ‚Ästhetik‘ des NS“, kritische berichte, a. a. O., S. 111 ff.

8 Magdalena Bushart, Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung, kritische berichte a. a. O., S. 31 ff. Sowohl in der DDR wie in der BRD entdeckte die Autorin Breker-Plastiken in neuen Funktionszusammenhängen (durch Vertauschen von Köpfen und Gliedern nach „Playmobil“-Muster zum Teil auch „neu arrangiert“).

Wichtiger Hinweis: Das mehrmals erwähnte Heft 2/1989 der „kritischen berichte“ (Mitteilungsorgan des „Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften“) ist jetzt auch in Buchform erschienen: Berthold Hinz (Hg.), NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge, Jonas Verlag Marburg, 124 Seiten mit zahlreichen Abb., DM 20,-.





# Kunst und Holocaust

Eine Tagung in Loccum  
Von Angela Gutzeit

„Kunst und Holocaust. Bildliche Zeugnisse vom Ende der westlichen Kultur“ lautete der Titel einer außerordentlich spannenden und ungewöhnlichen Tagung Mitte Mai in der Akademie Loccum. KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, KustodInnen, JournalistInnen, Studierende aus Israel, Polen, USA, Frankreich und der BRD näherten sich während der Wochenendveranstaltung auf vielfältige Weise einem Thema, mit dem sich insbesondere die Kunstwissenschaft bislang kaum oder zumindest nicht hinreichend auseinandersetzt. Die Rede ist von künstlerischen Arbeiten, von Zeichnungen, Aquarellen, Skizzen, die in den Lagern und Gettos des deutschen Faschismus entstanden. Einbezogen wurden aber auch Werke, die vor der Verschleppung (z.B. von Felix Nussbaum) oder erst nach der Befreiung (z.B. von Esther Schönfeld) – immer Verfolgung und Vernichtung thematisierend – angefertigt wurden. Es spricht für die Tagung und ihre OrganisatorInnen, daß sie in diesem frühen Stadium der wissen-

schaftlichen Erforschung und des Zusammentragens von Informationen und Erkenntnissen weder eine zu enge thematische Eingrenzung vornahmen noch eine zeitliche (etwa auf die Jahre von 1933 bis 1945). So wurde in einem umfangreichen eigenen Teil zum Beispiel auch die Denkmalskunst als bildnerische Form der (offiziellen) Erinnerung an den Faschismus und seine Opfer reflektiert. Als befruchtend wirkte sich außerdem aus, daß die Bildende Kunst zwar im Mittelpunkt stand, literarische Texte und Kompositionen, die ebenfalls in Gettos und Konzentrationslagern entstanden, aber nicht völlig außer Acht gelassen wurden.

Warum das Thema „Kunst und Holocaust“ bislang so unzureichend erforscht wurde, hat mehrere Gründe. Einer ist sicherlich, daß es eine Art ‚Tabuthema‘ war, denn die künstlerischen Arbeiten, denen man sich unter verschiedenen Aspekten hätte widmen müssen, stammen überwiegend von Ermordeten, die unter unmenschlichsten Bedingungen das Durchlebte und

Durchlittene heimlich – immer von Sanktionen bedroht, falls sie dabei entdeckt würden – auf unterschiedlichsten Materialien wie z. B. Tapetenfetzen festhielten. Die Art der Produktionsumstände schien weiteres Fragen unmöglich zu machen und die Arbeiten auch jeglicher Beurteilung zu entziehen. Andererseits – und darauf wies Dr. Michael Zimmermann von der Alten Synagoge Essen hin – wurden diese bildlichen Zeugnisse aus den Zentren des faschistischen Vernichtungswahns auf die illusionäre Funktion des Trostspenders reduziert. Der abgründig trostlosen Tatsache, daß elf Millionen Menschen in deutschen Lagern umkamen und die reiche jüdische Kultur fast ausgelöscht wurde, sei der vermeintliche Trost abgerungen worden, so Zimmermann, daß inmitten der Vernichtung unausrottbar immer noch das Pflänzchen „Kunst“ blühte und die Barbarei überlebte. Aber „als Insel des Sinns im Meer des Sinnlosen“ taugte die Kunst nicht, denn dafür sei sie nicht gemacht worden. Kunst als Antipode zur Shoah? Das sei eine Projektion, ein Wunsch der Heutigen, betonte Zimmermann.

Was für eine Funktion hatte die Kunst denn für die Gemarteten, unter welchen Bedingungen entstand sie, und welche Möglichkeiten der Beurteilung und Einordnung sind zulässig und sinnvoll, und welche gemeinsamen und verbindenden Merkmale lassen sich in diesen Arbeiten ausmachen? Diese schwierigen und komplexen Fragen konnte die Tagung natürlich nicht hinreichend beantworten. Sich dessen bewußt, vermieden die ReferentInnen deshalb auch voreilige Definitionen. In einer Aussage waren sich allerdings alle einig: Die Kunst des Holocaust hat es nicht gegeben. An drei Beispielen, die unter vielen anderen von Irit Salmon, Kustodin der Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem, vorgestellt wurden, kann das Problem verdeutlicht werden.

Erstes Beispiel. Die jüdische Künstlerin Malvina Schalkowa, 1882 in Prag geboren, wurde 1941 in das Getto Theresienstadt verschleppt. Das Lager, von den Faschisten zu Propagandazwecken als „Vorzeigestadt“ ausstaffiert (erinnert sei an den NS-Film „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“), verfügte unter anderem über Künstlerwerkstätten. Schalkowa mußte dort wie viele andere KünstlerInnen Auftragsarbeit verrichten. Sie hatte Porträts zu zeichnen und nutzte diese Arbeit zur heimlichen Porträtierung ihrer Mitgefangenen und zur Darstellung des Lageralltags in

Theresienstadt. Dabei entstand z. B. das Bild „Ruhepause“, eine Bleistiftzeichnung, in der durch Aquarellfarben eine zusammengekauerte, erschöpfte Frau herausgehoben ist, die auf einer Matratze an einem Stapel Decken lehnt. Eine Reisetasche steht neben ihr – vielleicht ein Hinweis darauf, daß sie gerade erst im Lager eingetroffen ist. Schalkowa, die sie gezeichnet hat, ist 1944 nach Auschwitz deportiert worden und dort umgekommen. Einige von Schalkowas Bildern wie die anderer KünstlerInnen haben meistens nur durch Zufall überlebt. Mitgefangene, die der Vernichtung entgingen, retteten sie, oder sie überdauerten das Lager in verborgenen Schlupfwinkeln.

Ein zweites Beispiel. Etju (Esther) Schönfeld aus Budapest wurde als 25jährige 1941 nach Lwow deportiert, dann nach Auschwitz und Bergen-Belsen. Sie hat die Lager überlebt. Psychisch zerstört („Der Holocaust ist in mir“) begann sie nach der Befreiung sich geradezu zwanghaft in Belgien künstlerisch zu betätigen. Etju Schön-

feld lebt heute in einer Heilanstalt. Zwei ihrer Bilder, „Schreiende Frau“ und „Hölle“, können stellvertretend genannt werden für ihr gesamtes Repertoire. Die erstgenannte Zeichnung stellt eine Frau dar, die sich an den Hals faßt und schon erstickend voll irrsinniger Angst „Gaaas, Gaaas“ schreit. Das Bild „Hölle“ ist – wie ein Brief von Schönfeld Auskunft gibt – während eines wahnhaften Anfalls entstanden. Mit graphitgeschwärzten Händen habe sie die Malfläche bearbeitet, um endlich einen Ausdruck zu finden für die alles verzehrenden Flammen, die sie ständig vor sich sehe.

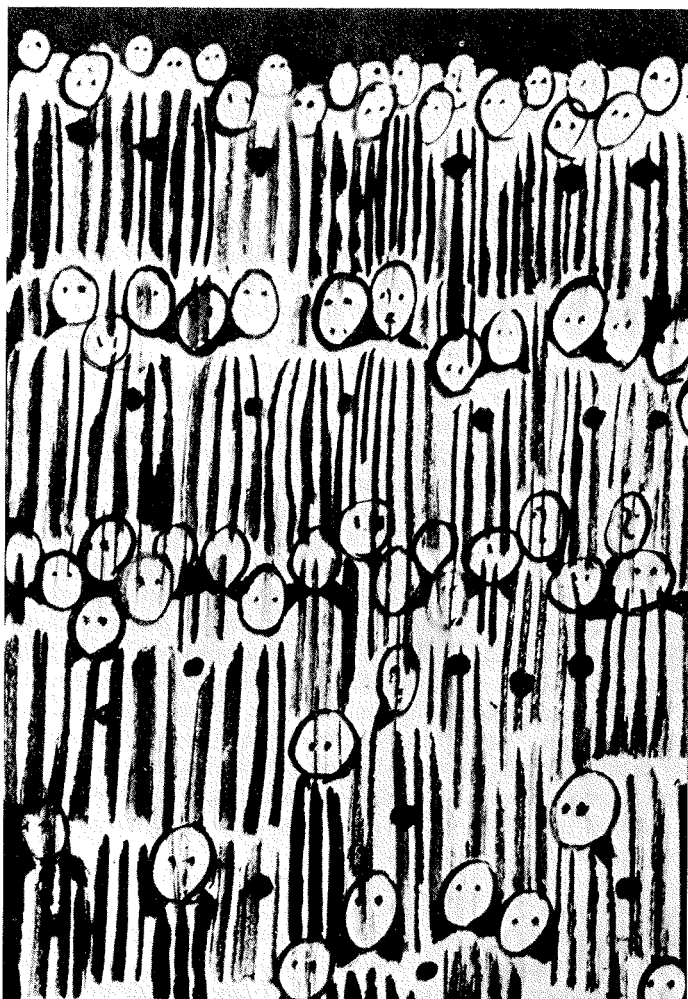
Als dritter Künstler sollte beispielhaft noch Józef Szajna genannt werden. 1922 in Polen geboren, kam er als 19jähriger 1941 nach Auschwitz und 1944 nach Buchenwald. Szajna lernte in den Lagern zeichnen und zwar u. a. bei dem ebenfalls verschleppten Künstler und Graphiker Leo Haas. Nach der Befreiung studierte er an der Akademie Krakow und wurde 1954 Direktor und Bühnenbildner des Theaters von Novahuta

Seite 54: Malvina Schalkowa, Ruhepause, Ghetto Theresienstadt, Bleistift, Aquarell

Seite 56: David Friedmann, Häftling im KL Auschwitz, Kohlezeichnung

Unten links: Józef Szajna, Die Straßkompanie und der Typhus, 1944, Tuschezeichnung

Unten rechts: Etju (Esther) Schönfeld, Bildnis, schwarze Kreide





bei Krakow. Heute lebt er als freier Künstler in Warschau. Während der Tagung in Loccum berichtete Szajna, daß er im Lager offiziell für die SS Blumensträußchen malte und dafür Suppe bekam, während er heimlich u.a. die heute sehr bekannten Darstellungen von Häftlingskolonnen mit Hilfe von zum Teil außerordentlich primitiven Arbeitsmaterialien anfertigte.

An den drei Beispielen wird deutlich, daß die KünstlerInnen sehr unterschiedliche Voraussetzungen mitbrachten, als sie ins Lager kamen, daß sie künstlerisch schon geprägt waren, während andere erst im Lager zu zeichnen begannen oder wiederum andere erst Jahre oder Jahrzehnte später ihre Lagererfahrungen künstlerisch aufarbeiteten. Sie zeigen weiterhin, daß die Bedingungen für künstlerische Betätigung in den Lagern jeweils sehr unterschiedlich waren. Konnten sich die einen in Zeichenwerkstätten bessere Arbeits- und Lebensbedingungen schaffen, produzierten andere unter widrigsten Umständen. Józef Szajna berichtete z.B., daß in Vernichtungslagern wie Auschwitz-Birkenau eine künstlerische Betätigung nicht möglich war. Schon jetzt ist ersichtlich, daß es einheitliche künstlerische Bewertungsmaßstäbe für die Bilder aus den Lagern oder für die, die sich thematisch auf sie beziehen, nicht geben kann. Berücksichtigt werden muß außerdem, daß wohl nur sehr wenige der Bilder die Lager überhaupt überstanden und uns bekannt sind.

Festhalten ließe sich lediglich, so Irit Salmon aus Jerusalem, daß bei den ihr

bekannten Bildern ein stark abbildender, realistischer Stil vorherrschend sei. In diesen Arbeiten spiegle sich nichts von den Strömungen, die damals in den Kunstzentren Europas und den Vereinigten Staaten dominierten. Das Lager sei eine Welt für sich gewesen, meinte die Kustodin, und die Lagerbedingungen seien es gewesen, die Themen, Inhalte und Malmittel bestimmten. Zu der Frage, welche Funktion die Kunst in den Lagern für die Häftlinge hatte, wurden schon Anmerkungen gemacht. Józef Szajna wies auf die Auftragskunst als Überlebensmöglichkeit hin. Auch berichtete er davon, daß in den Lagern viele Porträts von Mithäftlingen angefertigt wurden – ein demonstrativer Akt gegen das Verlöschen. Dr. Michael Zimmermann sprach vom KZ als einem Ort ohne Zeit, ohne Sinn, ohne Zukunft. Seiner Meinung nach habe die Kunstproduktion helfen können, zumindest den Rest einer Zeitdimension zu retten, die es im Lager ansonsten nicht mehr gab. Künstlerische Produktion war aber sicherlich auch – und das soll hier ergänzt werden – ein Akt des Widerstandes, der Selbstbehauptung, der Identitätswahrung. Für uns heute aber stellen diese Arbeiten vor allen Dingen wichtige Dokumente dar, denn viele von ihnen geben sehr eindringlich Auskunft über die Lagerrealität und rücken nicht selten das individuelle Drama in den Vordergrund. Der Auschwitz-Häftling von David Friedmann, der in einer Haltung grenzenlosen Verlassenseins in seinen Eßnapf schaut, ist ein solches Beispiel für die Darstellung individuellen Leidens.

Die künstlerischen Arbeiten aus den Konzentrationslagern sind heute in einigen Museen in der Welt ausgestellt. So verfügen zum Beispiel das Jewish Museum in New York und Yad Vashem in Jerusalem über umfangreiche Sammlungen jüdischer KünstlerInnen, die Emily D. Bilsky und Irit Salmon während der Loccumer Tagung jeweils ausschnittsartig vorstellten. Die Präsentation der Bilder der Opfer ist eine Form der Erinnerung, die Errichtung von Denkmälern für diese Opfer eine andere. Wie sehr letzteres auch ein Ausdruck von massiver Verdrängung sein kann, demonstrierte Jochen Spielmann (West-Berlin) in Loccum an Beispielen in der Gegenüberstellung von offizieller BRD- und DDR-Denkmal Kunst. So wies er nach,

– daß in der BRD jahrzentelang die Opfer des Faschismus auf öffentlichen Plätzen und an Erinnerungsstätten im-

mer nur als Erduldende, als Leidende dargestellt wurden – nie als Kämpfende und nie in Aktion (wie es in der DDR bevorzugte Ausdrucksform war).

– daß die offizielle BRD-Denkmal Kunst sowieso lieber an „die Toten aller Kriege“ erinnerte als an die Opfer des Faschismus.

– daß die Täter in den Inschriften nicht genannt und die Opfergruppen nicht differenziert aufgeführt werden (z.B. Sinti/Roma, Homosexuelle etc.). Letzteres gelte auch für die DDR.

– daß in der BRD die Denkmale nicht selten versteckt aufgestellt wurden (Denkmal für die KZ-Opfer am Hinteringang der Paulskirche in Frankfurt) oder völlig nichtssagende Gestaltungselemente aufwiesen.

Erst in den letzten Jahren begann in der BRD und auch in der DDR eine intensive Debatte über Funktion, Aussagekraft und politischen Gehalt des Denkmals. In der DDR wird heute nach Spielmanns Worten nicht mehr nur der kommunistische Widerstand geehrt, sondern auch die Erinnerung an andere Opfergruppen gepflegt. Auch dominiere in der DDR-Denkmal Kunst nicht mehr unbedingt die heroische Form. Man berücksichtige mittlerweile stärker den individuellen Ausdruck.

In Loccum waren sich die DiskussionsteilnehmerInnen darin einig, daß die Zeit der verordneten Denkmal Kunst „von oben“ vorbei ist. Denkmale, die wirkungsvoll an die Opfer des Faschismus erinnern wollen, müssen am vorgesehenen Standort im Dialog mit der dortigen Bevölkerung entwickelt werden. Schwierig ist es, der raschen Gewöhnung an Denkmale entgegenzuwirken. Eine Möglichkeit stellt die permanente Veränderung des Denkmals dar, wie sie die Pariser KünstlerInnen Esther und Jochen Gerz, die ebenfalls in Loccum waren, für Hamburg-Harburg entwarfen. Die dort installierte Säule als Teil des Denkmals versinkt in dem Maße im Erdboden wie BesucherInnen sie mit ihren Unterschriften bedecken. (*Abbildung siehe tendenzen Nr. 157/1987, Seite 42*) Eine dynamische Form der Erinnerung, bei der – wie bereits geschehen – in Kauf genommen werden muß, daß sie, mit „Juda, verrecke“ und Hakenkreuzen bedeckt, zum Schandmal wird.





# Medizin und Kunst in Auschwitz – Überlebensmittel?

Von Myrah Adams-Rösing

Auch wenn man die Fragwürdigkeit eines Gedenkens, das einer Konjunktur unterworfen ist, sieht, so muß man doch konstatieren, daß Zeitgeschichte, ob „aufgearbeitet“, „bewältigt“ oder nicht, allmählich zur Geschichte absinkt. Die 50jährige Wiederkehr der „Reichskristallnacht“ und des Kriegsbeginns sind vielleicht die letzten von den Medien aufgegriffenen Gelegenheiten, sich von einer Position öffentlicher Betroffenheit und kollektiven Schuldeingeständnisses mit der Vergangenheit auseinander zu setzen.

Was also ist zu tun? Es wäre überheblich, diese Gelegenheit verstreichen zu lassen so als ob es keine Möglichkeit und keine Notwendigkeit gäbe, aus der Vergangenheit Lehren zu ziehen; sie als

Mahnung zu verstehen für unsere Zeit, in der „Hitlerdiktator“ und „KZ-Manager“ als Computerspiele auf dem Markt sind und REPs mit Ausländerhaßparolen gewinnen können und nicht wenige von der „Auschwitzlüge“ reden.

Es mangelt keineswegs an wissenschaftlicher Literatur zu den verschiedensten Detailthemen, z.B. zur Rolle der Industrie oder bestimmter Berufsgruppen unter dem NS-Regime. Aber, auch wenn z.B. A. Mitscherlich schon 1949, F.K. Kaul 1968<sup>1</sup> über Medizin im NS-Staat geschrieben haben, so wird doch erst jetzt allmählich das Schweigen über eine grauenvolle Phase deutscher Medizin von seiten der Ärzteschaft gebrochen<sup>2</sup>. Angesichts der grundsätzlichen Beteiligung der Hu-

manwissenschaften als Argumentationsstützen des NS-Biologismus und Rassismus<sup>3</sup> und in Anbetracht der Verwicklung weiter Kreise der Ärzteschaft und der Wissenschaftlerriege in unerhörte Verbrechen kann die langjährige Tabuisierung in der Nachkriegszeit nicht verwundern.

Folgerichtig waren es zunächst die Quellen, die geeignet sind, die Geschichte des Holocaust aus der Sicht der Opfer darzustellen, die von der historischen Forschung genutzt wurden, und weniger die, die zwangsläufig dazu geführt hätten, die verantwortlichen Täter und Mitläufer zu entlarven und zur Rechenschaft zu ziehen. Um so erstaunlicher ist, daß eine ganze Quellengattung bisher nur wenig zu Rate gezogen



Mieczyslaw Koscielniak, *Operation einer Frau, KL Auschwitz 1944, Radierung*  
19,1 x 13,1 cm

Seite 57: Mieczyslaw Koscielniak, *Kameradschaftliche Hilfe, KL Auschwitz, 1943, braune Buntstifte/Karton* 21 x 29,5 cm

Alle auf Seite 57-60 abgebildeten Werke gehören dem Staatlichen Museum Auschwitz

Der Verband bildender Künstler Württemberg veranstaltet mit Unterstützung der Stadt Ulm und des Ministeriums für Wissenschaft und Kunst des Landes Baden-Württemberg eine **Wanderausstellung mit Werken ehemaliger Häftlinge aus dem Besitz des staatlichen Museums in Oswiecim: „Kunst zum Überleben – Gezeichnet in Auschwitz“.**

Organisation und Installation der Ausstellung: Myrah Adams-Rösing und Sibylle Goldmann.

**Ausstellungsstationen:** Ulm 30. 9.–28. 10. 1989; Innsbruck 8. 11.–5. 12. 1989; Frankfurt 5.–30. 3. 1990; Essen 5.–30. 4. 1990.

Zur Ausstellung erscheint in der Süddeutschen Verlagsgesellschaft ein **Katalog**, hg. vom VBK Württemberg. Er enthält Beiträge von G. Schoenberger, A. Pelinka, K. Smolen, B. Müller-Hill, T. Paczula, I. Szymanska und G. Sprigath. Redaktionelle Bearbeitung: S. Goldmann und M. Adams-Rösing. 116 Seiten, 62 schwarz/weiß Abbildungen, Format 21x20, Broschur, Preis DM 20,-, ISBN 3-88294-144-8, zu bestellen über Künstlerhaus Ulm, Kramgasse 4, 7900 Ulm.

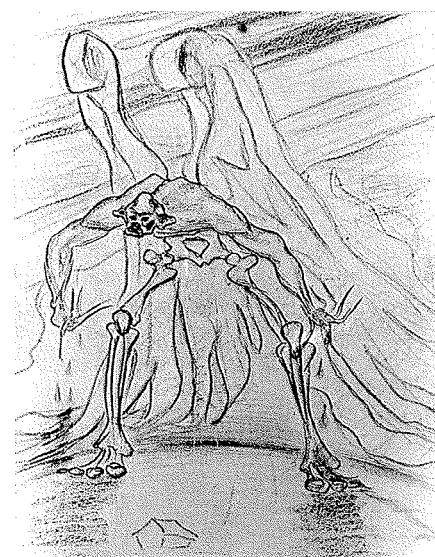
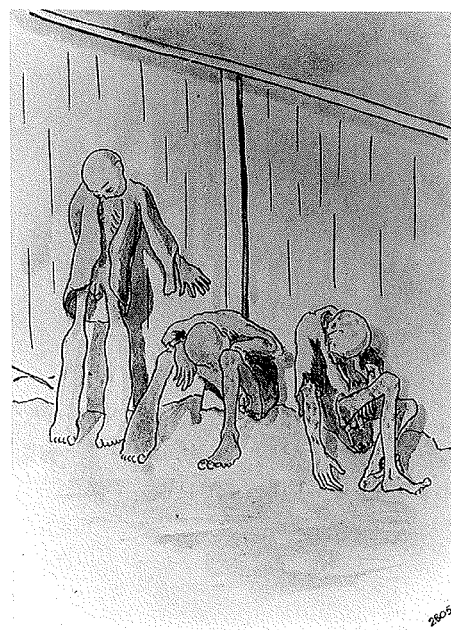
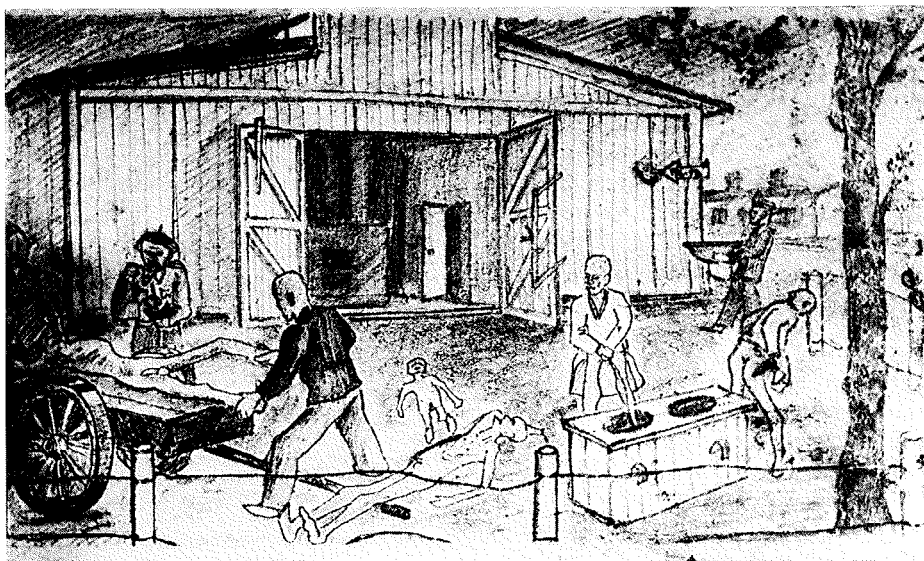
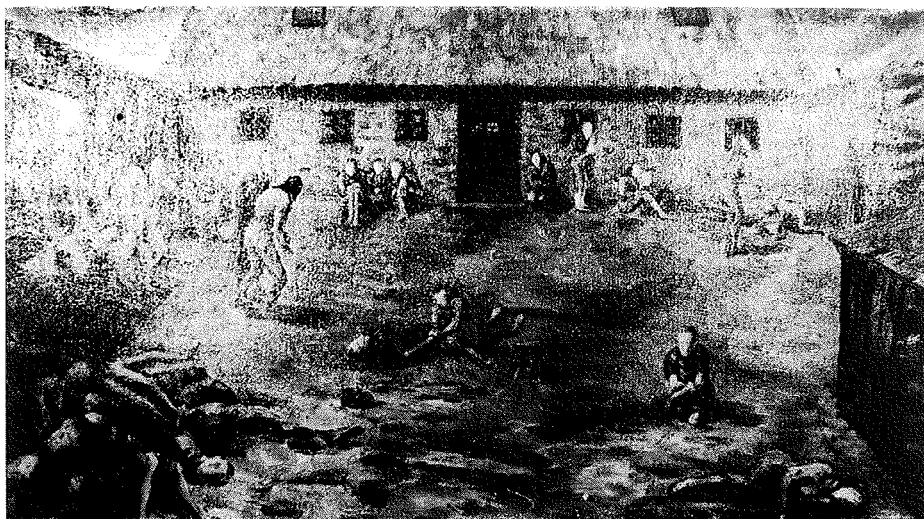
wurde, die gerade den Blickwinkel der Opfer besonders eindringlich und unmittelbar wiedergibt: die in den Lagern entstandene Häftlingskunst. Bisher wurde weder ihr Dokumentarcharakter von der Geschichtsforschung genutzt, noch wurde sie unter ästhetisch-kunsthistorischen Gesichtspunkten von der Kunstwissenschaft betrachtet, die ja ansonsten der Kunst und Alltagskultur der NS-Zeit in den letzten Jahren erhöhte Aufmerksamkeit zollt<sup>4</sup>. Ja, selbst die Beweiskraft des Dokuments scheint man diesen Objekten weitgehend abgesprochen zu haben, im Gegensatz etwa zu den seltenen, heimlich in Lagern aufgenommenen Fotografien, die um die Welt gingen. Dabei wurden viele dieser Darstellungen von den Künstlern explizit mit dieser Zielsetzung geschaffen und deshalb unter Schwierigkeiten aus dem Lager herausgeschmuggelt<sup>5</sup>.

Woher kommt die Zurückhaltung gegenüber der Häftlingskunst? Zunächst dürfte einer der Gründe bei den Künstlern selbst, soweit sie überlebten, zu suchen sein<sup>6</sup>: neben den bei ehemaligen Häftlingen häufig anzutreffenden Schuldkomplexen, die daraus resultieren, daß sie überlebten, während so viele ihrer Leidensgenossen umkamen, dürfte dieses Phänomen bei vielen noch durch das Bewußtsein verstärkt gewesen sein, daß sie Kunst und Überleben gleichermaßen gewissen Privilegien zu verdanken hatten. Denn vor allem die Künstler konnten im Lager tätig werden, die in den sog. Künstlerwerkstätten ohnehin relativ günstige Voraussetzungen und erhöhte Überlebenschancen gefunden hatten. Oft genug erkaufen sie sich kleine Vergünstigungen, die aber lebensrettend sein konnten, durch künstlerische Auftragsarbeiten für die SS. Auch wenn niemand diesen Künstlern heute daraus einen Vorwurf machen wird, so mögen sie doch selbst mit manchen Skrupeln zu kämpfen gehabt haben; mußten sich fragen, wie weit ihr Verhalten Prostitution, gar Kollaboration nahekam. Andererseits befürchteten viele ehemalige Häftlinge, auch gerade Nichtkünstler, daß mit dem Bekanntwerden der im Lager entstandenen Kunst ein Verharmlosungseffekt verbunden sein könnte, nach dem Motto: „...ja, wenn man da malen und zeichnen konnte, kann's doch nicht so schlimm gewesen sein“. Stimmig dazu ist die Tatsache, daß die erste Ausstellung sog. Holocaust-Kunst Anfang der 60er Jahre Kinderzeichnungen zeigte, die im Vorzeige-Ghetto Theresienstadt entstanden waren.<sup>7</sup>

Die Tatsache, daß die meist von professionellen Künstlern geschaffene Kunst aus Auschwitz bisher in der BRD so wenig bekannt ist<sup>8</sup>, hängt mit Struktur und Funktion des Lagers zusammen, ist aber auch beeinflusst von der Informationspolitik der Phase des Kalten Krieges. In Auschwitz, das Vernichtungslager und Arbeitskräftereservoir gleichzeitig war, und das Opfer aus fast allen besetzten Ländern Europas sah, waren polnische Häftlinge am besten organisiert, hatten die höchsten Überlebenschancen, unternahmen die meisten erfolgreichen Fluchtversuche. So kam es, daß jüdische Künstler aus Deutschland und anderen Ländern, die etwa in Theresienstadt die wichtigste Gruppe der Schaffenden bildeten<sup>9</sup>, in Auschwitz oft bereits von der Rampe weg ins Gas selektiert wurden, oder aber nur kurze Zeit in harten Arbeitskommandos überlebten. In den Künstlerwerkstätten und im Museum von Auschwitz aber waren hauptsächlich polnische, nichtjüdische Künstler untergekommen<sup>10</sup>. Ihre Werke blieben in erster Linie erhalten. War man in der BRD während der Phase des Kalten Krieges allenfalls bereit, die Verantwortung für den Mord an Millionen Juden zu übernehmen, so ließ es sich kaum mit dem gängigen Feindbild vereinbaren, daß unter den Opfern auch Abertausende von Angehörigen der Völker gesehen werden mußten, die nun dem feindlichen Ostblock zuzurechnen waren. Ebenso wenig gab es eine Wiedergutmachung für polnische oder russische Zwangsarbeiter.

Auschwitz existierte aber nicht nur zu einer bestimmten historischen Zeit an einem geographischen Ort. Das Wort „Auschwitz“ ist Synonym geworden für die Umkehrung aller moralischen Kategorien und die äußerste Erschütterung des menschlichen Wertesystems. Auschwitz ist Vergangenheit und zugleich der Beginn einer Gegenwart, die gelernt hat, mit Begriffen wie „Restrisiko“ und „Flexible Response“ zu operieren.

Genauso trägt die Kunst, die dort entstanden ist, einerseits den Charakter von Zeugnissen, Dokumenten; als Relikt einer historischen Vergangenheit ist sie Geschichtsquelle. Gleichzeitig aber ist sie mehr: sie ist eine Art Reliquie, die vom Glauben des Menschen an den Menschen und in das eigene Ich zeugt; und sie appelliert an die Hoffnung, an etwas Metaphysisches im Betrachter. Sie ist entstanden aus Versuchen, „inmitten des grauenvollen Verbrechens“<sup>11</sup> kleine Bereiche der Selbstbestimmung, der Ehrfurcht vor dem Individuum, vor



Oben: Waldemar Nowakowski, Kranke, KL Auschwitz, etwa 1940/44, Aquarell 16 x 11,2 cm

Darunter: Stanislaw Jaster, Grausames Trugbild II (Typhushalluzinationen), Warschau 1942, Buntstifte/Papier 35,5 x 26 cm

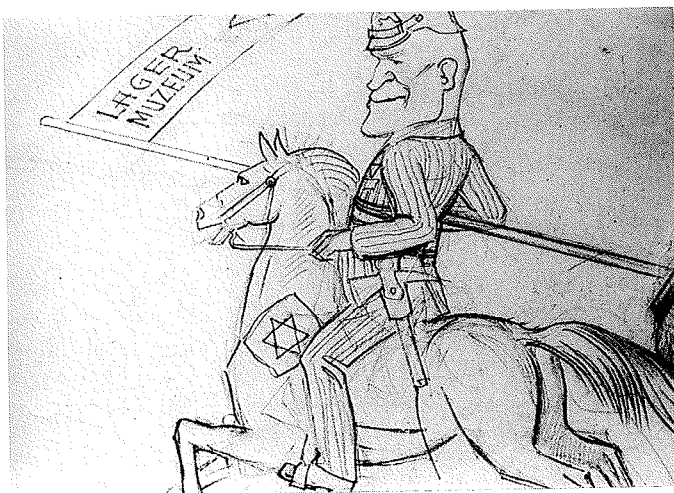
Links oben: Janina Tollik, Vorkammer zum Tod, Belgien 1946, Öl/Lw. 55 x 100 cm

Links Mitte: Vor dem Häftlingskrankenbau, aus einem anonymen Skizzenbuch, entstanden etwa 1942/44 im KL Auschwitz, dort versteckt und wiedergefunden, Bleistift, 13,5 x 19,5 cm

Links unten: Jerzy Potrzebowski, Kranke werden auf Lastwagen geladen, Oswiecim 1950, Wasserfarbe/Papier 70 x 100 cm



Wincenty Gawron,  
Karikatur von F.  
Targosz (Initiator  
und Leiter des Lager-  
museums im KL  
Auschwitz, vgl. Anm.  
10), KL Auschwitz  
1941/42, Bleistift/Pa-  
pier 16,5 x 24 cm



dem Leben zu schaffen, eine humane Ordnung aufrechtzuerhalten; punktuell, immer wieder bedrohte, verzweifelte Versuche, und gerade deshalb so bewegend und mutig.

Nicht allein die Künstler waren es, die solche Versuche unternahmen. Immer wieder gab es Beispiele nobler Menschlichkeit unter den Häftlingen. Selbstloser noch als das Wirken der Künstler, weniger hingewandt an eine Idee als an den leidenden Mithäftling, war das der zahllosen Ärzte und Ärztinnen und des Pflegepersonals im Lager. Bemühte sich die Kunst um das Überleben der Seele, so kämpfte die Medizin für das des Körpers.

Doch die Mittel der Ärzte waren ebenso eng begrenzt wie die der Künstler; ihre Hilfsbereitschaft ebensooft durch Strafe bedroht, wie die Selbstvergessenheit der Künstler. Wie oft wurde beider Einsatz zunichte gemacht: der eben gerettete Patient getötet, das heimlich geschaffene Werk vernichtet, oft vom Künstler selbst, aus Angst vor Entdeckung. Und doch sind es gerade die Werke der einen, der Künstler, die von denen der Ärzte Zeugnis ablegen und ihnen ein Denkmal setzen<sup>12</sup>.

Die Kunstwerke, die in Auschwitz entstanden, rücken aber nicht nur das Verdienst einer Medizin, die ihrem Ethos treu blieb, ins Blickfeld, sie zeigen auch die fast vollständige Ausichtslosigkeit dieses Kampfes gegen die Allgegenwart von Krankheit, Elend und Tod. Und sie legen Zeugnis ab von der Pervertierung einer Wissenschaft, einer Medizin, von Ärzten und Wissenschaftlern, die zu Henkern wurden. Sie zeigen deren Opfer, die nicht länger Mitgefühl weckende Patienten sind, sondern wohlfeiles Experimentiermaterial<sup>13</sup>.

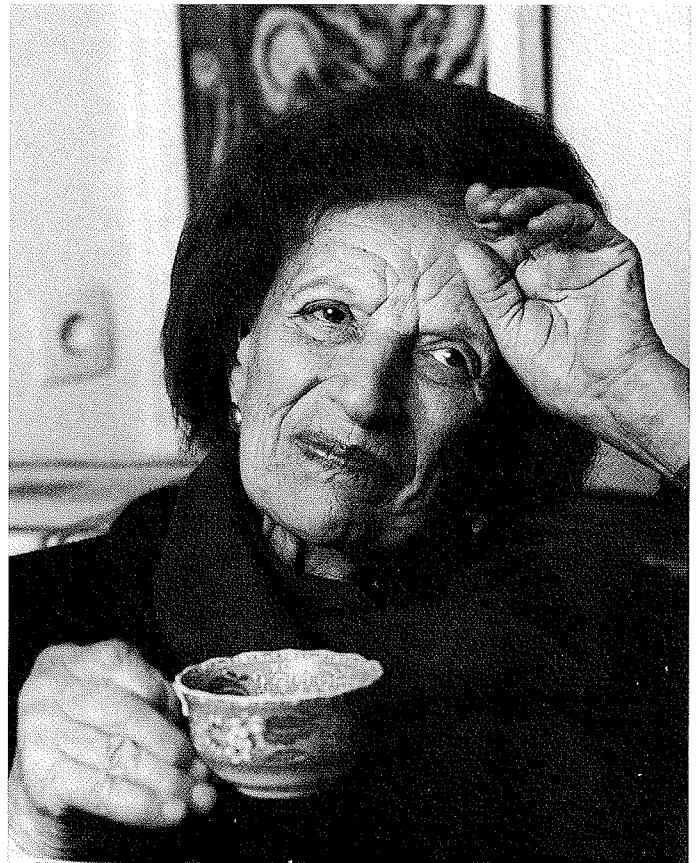
In einigen Wissenschaften, in Humangenetik und Anthropologie, in Psychiatrie und Medizin, hatte sich mit dem NS-Biologismus erstmals ein Konzept manifestiert, das alle überkommenen ethischen Grundsätze außer Kraft setzte. Aus diesen historischen Verfehlungen resultiert heute innerhalb dieser Wissenschaften bei deren Vertretern eine gewisse Sensibilität für die Problematik. Dagegen sind es in unserer Zeit gerade die reinen Naturwissenschaften und die „progressiven“ Technologien, die Gefahr laufen zu übersehen, das auch ihre Forschungen ethische Forderungen implizieren.

Die Gefahr der Pervertierung in Inhumanität und Destruktivität droht überall da, wo der Versuch aufgegeben wird, sich an einem Bezugssystem auszurichten, das primär den Menschen berücksichtigt, und zwar gleichermaßen als einzelnes Individuum wie auch als soziales Wesen. Man muß sich fragen, ob nicht Kunst, die ja in eben diesem Spannungsfeld entsteht, heute bisweilen in Gefahr schwebt, bei dieser Gradwanderung zu scheitern. Es gibt zu denken, daß man durchweg Ignoranz, oft sogar Überheblichkeit im Verhältnis der Gegenwartskunst zur Kunst des Holocaust beobachten muß.

Die Zielsetzungen der Häftlingskunst konnten sich nur aus dem eng umrissenen Kosmos der Lagerwirklichkeit und dem Willen, einen Appell an die Außen- und Nachwelt zu richten, herleiten. Die Intentionen heutiger Kunst müssen andere sein. Dennoch bleibt es unserer Zeit überlassen, das Vermächtnis der Lagerkunst zu erfüllen. Die Veranstalter dieser Ausstellung haben diese Ausstellung als einen Akt der Solidarität von Künstlern mit Künstlern über Grenzen des Ortes und der Zeit hinweg verstanden.

- 1 A. Mitscherlich, *Medizin ohne Menschlichkeit*, 1949; F. K. Kaul, *Ärzte in Auschwitz*, Berlin (DDR) 1968; W. Wuttke-Groneberg, *Medizin im Nationalsozialismus. ein Arbeitsbuch*, Tübingen 1980; F. Kudlien, *Ärzte im Nationalsozialismus*, 1985; R. J. Lifton, *Ärzte im 3. Reich*, 1988.
- 2 Im Mai 1988: Tagung „Medizin und Nationalsozialismus“ in der Ev. Akad. Tutzing; 1989 in München: 9. Kongress der Kinder- und Jugendpsychiatrie, Vortrag von Prof. M. Müller-Küppers; vgl. auch „Medizin im Nationalsozialismus“, Kolloquien des Instituts für Zeitgeschichte, Oldenburg 1988.
- 3 B. Müller-Hill, *Tödliche Wissenschaft. Aussonderung von Juden, Zigeunern und Geisteskranken 1933-1945*, Reinbek 1984; K. Saller, *Die Rassenlehre des Nationalsozialismus in Wissenschaft und Propaganda*, Darmstadt 1961; E. Klee (Hg.), *Was sie taten, was sie wurden. Ärzte, Juristen und andere Beteiligte am Kranken- und Judenmord*, 1986.
- 4 Die Kunst des Holocaust wird nicht unter ästhetisch-soziologisch-ikonographischen Gesichtspunkten, allenfalls unter psychologischen betrachtet. Sie erhält dadurch den Charakter von Erinnerungstücken, löst Betroffenheit aus, wird umgeben von einem pietätfordernden Nimbus wie eine Reliquie. Die in letzter Zeit erschienenen Überblickswerke wirken wie Gedenkbücher: J. Blatter/S. Milton, *of the Holocaust*, 1981; M. S. Costanza, *Bilder der Apocalypse*, 1983; beziehungsweise beide ursprünglich auf Englisch; Reproduktion und Katalogisierung erfolgt teils mit einer weder für Kunstwerke noch für Dokumente angemessenen Nachlässigkeit.
- 5 So nahm z. B. Wincenty Gawron bei seiner Flucht 1942 nicht nur sein Tagebuch, sondern auch seine Zeichnungen von sich selbst und von anderen Häftlingskünstlern mit in die Freiheit.
- 6 Einige Künstler veröffentlichten gleich nach dem Krieg Bildfolgen, die in den Lagern bzw. gleich danach entstanden waren: z. B. L. Delarbre, *Croquis clandestins. Dora, Auschwitz, Buchenwald, Bergen*, Paris 1945; J. Tollik, *Nigdy Wiecej. Reprodukce Obrazow Janiny Tollik, Cztery Lata Przewyc Oswiecimia*, 1951.
- 7 H. Volavkova, *I never saw Another Butterfly. Childrens Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp 1942-1944*, NY 1962; in der BRD war die Ausstellung schon vorher zu sehen, z. B. in Ulm 1961.
- 8 2 Organisationen haben sich speziell um die in Auschwitz entstandene Kunst verdient gemacht: 1979 war eine von der deutsch-polnischen Gesellschaft veranstaltete Wanderausstellung „Überleben und Widerstehen“, zu der auch ein Katalog erschien, in 7 Städten der BRD zu sehen; 1987 gab die Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste den Band „Lebenszeichen – Gesehen in Auschwitz“ heraus, bearbeitet von C. Heubner/A. Meyer/J. Pieplow, und auch in ihrem Mitteilungsblatt „Zeichen“ (z. B. Nr. 4, 1979 und Nr. 1, 1988) befaßt sie sich mit dem Thema, wie auch bei Tagungen.
- 9 Zur „Theresienstädter Künstleraffäre“: G. Green, *The Artists of Theresin*, NY 1969; W. H. Wagner, *Der Hölle entronnen. Stationen eines Lebens. Biographie Leo Haas*, Berlin (DDR), 1987.
- 10 I. Szymanska, *Das Museum im KL Auschwitz*, in: *Przegląd Lekarski*, 39. Jg. 1982 Nr. 1-3, S. 11-117.
- 11 Inmitten des grauenvollen Verbrechens. Handschriften von Mitgliedern des Sonderkommandos“, *Oswiecim 1972* (diese Sonderkommandos mußten die Krematorien besichtigen und wurden dann nach einigen Monaten selbst vergast).
- 12 M. Koscielniak stellt z. B. in seinen Blättern „Operation eines Mannes“ und „Operation einer Frau“ die Häftlingsärzte J. Grabczynski und Z. Sobiechowski dar; W. Gawron fertigt aus Dankbarkeit für die Ärzte D. Diem und Dr. Gawarecki Porträts.
- 13 Vgl. die Zigeunerporträts von D. Gottliebowa, die Zwillingdarstellungen von L. Haas, beide im Auftrag Menges entstanden, der mittels Injektionen bei Zwillingen die Augenfarbe zu „arisieren“ versuchte; vgl. I. Szymanska, *Die Medizin in der Bildenden Kunst in Auschwitz*, in: *Przegląd Lekarski*, Krakow 1977, Nr. 1, S. 108f.

Eine Straßenszene aus dem Warschauer Ghetto, aufgenommen am 19. September 1941 von dem deutschen Wehrmacht-Feldwebel Heinrich Jöst. Entnommen ist das Foto (unten) dem Buch „Das Ghetto. Geburtstagsspaziergang in die Hölle“ von Günther Schwarberg (Steidl Verlag Göttingen, 219 Seiten mit rund 120 großformatigen Fotografien, 48,- DM). Der engagierte Antifaschist und langjährige „Stern“-Reporter Schwarberg erhielt die Fotos von Jöst 1982, ein Jahr vor dessen Tod, für eine Veröffentlichung in dem Hamburger Magazin. Dort konnte man sich aber erst sechs Jahre später – nachdem die Bilder bereits in der jüdischen Gedenkstätte YadVashem in Jerusalem ausgestellt worden waren – zum Abdruck von acht Fotos durchringen. „Geburtstagsspaziergang in die Hölle“: Jöst hat all die erschütternden Aufnahmen an einem Tag, seinem 43. Geburtstag, gemacht, sie von einem polnischen Drogisten entwickeln lassen und später jahrzehntelang zuhause in seinem Schreibtisch versteckt. Die Szenen vom Leben, vom Sterben im Ghetto zeigen, was das wirklich bedeutet: großdeutsches „Herrenmenschentum“ an der Macht. Und Günther Schwarberg stellt, das macht das Buch so besonders wichtig, in seinen Texten die historischen und politischen Bezüge her, nennt die Peiniger und Mörder und die Profiteure der Judenverfolgung beim Namen und beschreibt, wie sie es sich grobenteils nach 1945 in der Bundesrepublik wieder gut gehen ließen: als Staatsanwälte und Richter, als Militärs und Unternehmer.



Herlinde Koelbls neuer Bildband „Jüdische Portraits“ (ursprünglich von dem in finanzielle Schwierigkeiten geratenen Greno-Verlag geplant und jetzt in hervorragender Druckqualität präsentiert vom S. Fischer Verlag Frankfurt, 292 S., 80 Portrait-Fotografien, Großformat, 68,- DM) hat bei der Frankfurter Buchmesse für beträchtliches Aufsehen gesorgt. Gesichter erzählen Geschichte: von Verfolgung und Leid, von Widerstand und Würde. Zu den Portraitierten gehören u.a. Robert Jungk und Stephan Hermlin, Bruno Kreisky und Leo Löwenthal, die für eine Verständigung mit dem palästinensischen Volk engagierte israelische Publizistin Cordelia Edvardson und die unlängst verstorbene Hamburger Schauspielerin Ida Ehre (Bild oben). Die Münchner Fotografin beließ es nicht bei den Portraitdarstellungen; sie führte mit jedem und jeder der 80 Dargestellten ein ausführliches Gespräch über deren Lebenslauf, über ihr Verhältnis zum Judentum, auch über aktuelle Probleme, wie den nach wie vor vorhandenen Antisemitismus und Neofaschismus und über die Politik des Staates Israel. Heinz Galinski in einem dieser Gespräche: „Ich bin hier geboren und Deutschland hat mich geprägt. Aber ich bin natürlich seit 1945 ein anderer Mensch, als ich es vorher war. Ich sehe dieses Land heute mit anderen Augen. Ich sehe es kritischer, aber ich bin, was heute auch von vielen anerkannt wird, kein Kritiker um der Kritik willen, sondern sehe meine Aufgabe darin, dafür zu sorgen, daß sich diese Dinge nicht wiederholen. Es darf ein Auschwitz in der Geschichte nicht wieder geben! Insofern bin ich manchmal unbequem für die Regierenden.“



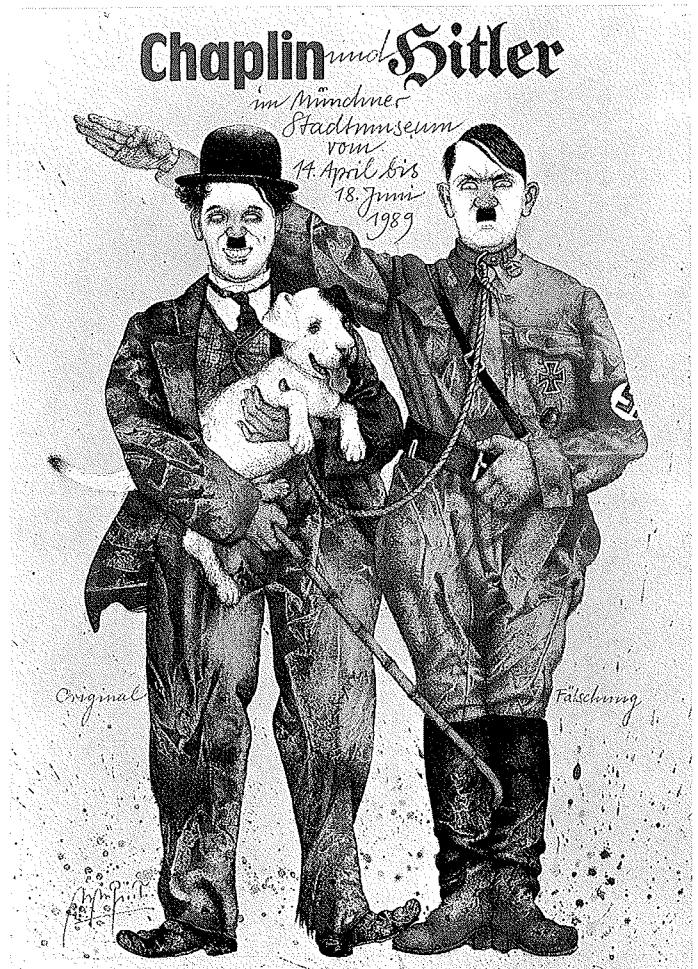


DIE GESCHICHTE EINES ÜBERLEBENDEN  
art spiegelman

Titelseite des im Rowohlt Verlag Reinbek erschienenen Comic-Buches „Maus“ von Art Spiegelmann (159 S., 25,- DM). Der US-amerikanische Comiczeichner hat darin „Die Geschichte eines Überlebenden“, konkret: seines eigenen Vaters, festgehalten. Schon nach dem Erscheinen des Werks in den USA gab es – bei uns – Diskussionen, ob das denn zulässig sei: eine Bildergeschichte über den faschistischen Massenmord an Europas Juden, mit den Juden als Mäusen und den Nazis als Katzen. Dazu unlängst Henryk M. Broder in der „Zeit“: „Er (Spiegelmann) wollte nichts anderes, als mit seinen Mitteln eine Geschichte erzählen. Wäre er ein Schriftsteller, hätte er einen Roman geschrieben, wäre er ein Musiker, dann hätte er ein Requiem komponiert. Da er aber gerne Comics zeichnet, hat er einen Comic gemacht. (...) Die Einwände und Bedenken gegen die Form der Darstellung zeugen von der allgemeinen Unsicherheit im Umgang mit der Geschichte und von der Vergeblichkeit der Bemühungen, Wissen über das Dritte Reich in einer Art zu verbreiten, die keine Mißverständnisse zuläßt.“ Dank Spiegelmanns einfühlsamer Darstellungsweise, der nüchternen Stilisierung seiner Protagonisten und dem ruhigen Erzählfluß und nicht zuletzt dank der hervorragenden Übersetzung der Texte durch Christine Brinck und Josef Joffe ist das Werk „Maus“ zu einem ergreifenden „document humain“ geworden. Obwohl (oder gerade weil) die handelnden Personen Tiergesichter haben.

Beide hatte im Monat April vor hundert Jahren Geburtstag: Charlie Chaplin und Adolf Hitler. Das regte Andreas-Michael Velten, Michael Hoffer und Matthias Klein dazu an, eine Ausstellung zusammenzustellen, die von April bis Juni in München im Ignaz-Günther-Haus des Stadtmuseums zu sehen war (Bild unten: das von Michael Mathias Prechtel gestaltete Ausstellungsplakat). Die Dokumentation des, so die Veranstalter, „Spannungsverhältnisses zwischen diesen beiden Personen, aber auch der Beziehung zwischen den Deutschen und Chaplin“, begann mit Bildern aus Chaplins Antikriegsfilm „Shoulder Arms“ (1918) und endete mit dem „Großen Diktator“ von 1940. Inzwischen ist erwiesen, daß Hitler über eine Kopie dieses Filmes verfügte. Ausführlich wurden in der unterhaltsamen Ausstellungs-Inszenierung Chaplins frühe Resonanz in der deutschen Linken, sein Berlinbesuch 1931, der zu einem Medienereignis wurde, und anschließend die Diffamierungskampagnen der Nazis gewürdigt. Dazu erschien ein Begleitbuch: „Chaplin und Hitler. Materialien zur Ausstellung“ (herausgegeben vom Münchner Stadtmuseum, 146 S., 12,- DM).

Von fast überwältigender biographischer Detailfülle ist das reich illustrierte Werk von David Robinson, das der Diogenes Verlag Zürich zum hundertsten Geburtstag des Künstlers vorgelegt hat: „Chaplin. Sein Leben, seine Kunst“ (863 Seiten, 56,- DM), in der auch intensiv auf die Diskriminierungen Charlie Chaplins in der McCarthy-Ära eingegangen wird.







Als erste Kunstaussstellung zeigte das am 9. November 1988 in Frankfurt/Main eröffnete Jüdische Museum in diesem Frühjahr „Samson Schames (1898–1967). Bilder und Mosai-ken. Frankfurt – London – New York“. Schames, der aus einer jüdischen Frankfurter Familie stammte – sein Onkel war der bekannte Kunsthändler Ludwig Schames, der sich ab 1916 dem Werk expressionistischer Künstler, vor allem Kirchners, widmete – mußte 1939 nach England emigrieren und wanderte schließlich 1948 mit seiner Frau Edith in die USA aus. Seit 1923 hatte er, nach einem Kunststudium, als Maler, Bühnenbildner und Grafiker gewirkt. In England war er mit anderen Künstlern wie Oskar Kokoschka oder Ludwig Meidner im „Freien Deutschen Kulturbund“ aktiv. Dort schuf er eine Reihe von Werken, die sich mit Faschismus und Krieg auseinandersetzten; mehrere Materialbilder entstanden, für die der Künstler, der in London als Luftschutz- helfer tätig war, Fundstücke aus zerbombten Gebäuden ver- wendete. So etwa „Yellow Star“ (Gelber Stern, Abb. links), ca. 1941/42, Nägel, Zeitungsausschnitt, Teller-, Glas- und Tonscherben in Kalk-/Zementgrund, 74 x 58,5 cm. Bild unten: „London Underground“ (Londoner U-Bahn), 1941, Aquarell, Tempera und Öl/Papier, 38,1 x 56,4 cm. Zu der Frankfurter Ausstellung, die erstmals einen Überblick über das Gesamt- schaffen des Künstlers ermöglichte, ist ein reich ausgestat- tetter, mit vorzüglichen Farb- und Schwarzweißabbildungen und einem ausführlichen Dokumentationsteil versehener Kata- log erschienen, der über das Jüdische Museum in Frankfurt bezogen werden kann (206 S., 32,- DM).



# Nicht nur Galionsfigur

**Das Frauenwandbild im Hamburger Hafen**  
**Von Sibylle Hoffmann**

Der letzte Pinselstrich ist bei Erscheinen dieses Heftes längst getan. Wer jetzt in Hamburg von den Lotsenhäuschen in der Ovelgönne über das Kopfsteinpflaster am Hafenrand in Richtung Fischmarkt spaziert, läuft auf das erste Hamburger Frauenwandbild zu: Auf insgesamt 1000 m<sup>2</sup> leuchtet es – fast wie ein aufgeschlagenes Buch – den Besuchern entgegen: Von Frauen gemalt, zum Thema Frauen – „aber für alle, natürlich“. Da fallen gemalte Geschirrstapel fünf Stockwerke tief auf die Betrachter hinab, und die Heringsfluten glitschen fast auf die Straße, denn die Filetiererinnen in ihren weißen Kitteln scheinen nicht gegen die Fischberge angekommen zu sein. Mit gebeugten Rücken sitzen sie am Fließband: „Wir haben immer noch Essig gestunken, aber was soll's, man

mußte ja Geld verdienen“, erzählte eine aus dem Heer derer, die in diesem Mindestlohnberuf der 20er Jahre gearbeitet hat. Für 38 Pfennig die Stunde hat sie die Gräten aus dem rohen Fisch gelöst, ihr männlicher Kollege bekam dafür 60 Pfennig. Heute gibt's bei der Fischverarbeitungsfirma Beeck ca. 13 Mark in den (Frauen-)Leichtlohngruppen, drei Mark mehr in den Lohngruppen, in die Männer eingestuft werden.

Doch Fischverarbeitung ist schon gar kein typisch Hamburgscher Beruf mehr. Dieser Industriezweig hat sich seit etwa zwanzig Jahren nach Cuxhaven und Bremerhaven verlagert. Die Hansestadt ist in der Zeit zum zweitgrößten Containerhafen Europas geworden, und die typischen Tätigkeiten im Hafen sind heute: Disponieren, Sortieren, Reparieren, Lagerverwaltung, Stapeln, Heben, Führen, Senken – Arbeiten, die im Büro, auf dem Kran und auf der Werft, mit Schweißgerät, Computer, Fernsprecher, Hebeln und Kurbeln ausgeführt werden. Sind das auch Frauenberufe?

Ja. Je nach Wirtschaftslage arbeiten auch immer wieder Schweißerinnen und Kranführerinnen, Logistikerinnen und Frachtassistentinnen im Hamburger Hafen. Es gibt Seemannsfrauen und

Prostituierte, Köchinnen, Funkerinnen, Stewardessen, die Frau in der Portiersloge vom Seemannsheim, Dolmetscherinnen bei der Wasserschutzpolizei... Der Hafen ist nicht nur die Heimat der Matrosen, auch Frauen gehen im Hafen vor Anker.

Ist diese schlichte Tatsache denn nun auch eine künstlerische Aussage wert? Zur Erinnerung: Heinrich Vogeler hat 1928 seine Agitationstafel „Hamburger Hafenarbeiter“ gemalt. Frauen kommen in diesem politisch gemeinten Ölgemälde allerdings nur am Rande, als Hausfrauen vor. – Die Hamburger Künstlerinnen Hildgund Schuster, Wiebke Hohrenk und Gisela Milse setzen „ihre“ Frauen in den Mittelpunkt ihres – ebenfalls politisch gemeinten – Wandbildes. Demonstrierende Frauen, arbeitende Frauen, assoziative Wortlisten, Computer und Kräne signalisieren: „Wer wir sind und was wir wollen“.

Ist ein Wandbild dafür die geeignete Ausdrucksform? Vor noch gar nicht langer Zeit, im tendenzen-Heft Nr. 165/1989 begann Jürgen Schön einen Artikel über einen Wandmaler in Köln mit der Bemerkung, daß die große Zeit der Wandmalerei vorbei sei. „Ihr Inhalt“, schrieb er, „wird immer flacher.“





Im Großformat verkommt sie mehr und mehr zu einer ‚Illusionsmalerei‘, die die Sünden des Städtebaus in Baulücken vertuschen soll.“ – Klar, das stimmt. Aber die drei Künstlerinnen, die sich mit Unterstützung des Hamburger Museums der Arbeit zusammengetan haben, um den Hafenarbeiterinnen zum achthundertsten Hafengeburtstag eine Hommage an die über Eck stehenden Mauern eines alten Malzsilos und eines Geschäftshauses zu malen, wollen explizit mit der „Warenästhetik auf Hamburgs Wänden“ nichts zu tun haben. Gegen Reklamekunst und Illusionsmalerei wollen sie „wahre Ästhetik“ setzen. Gut gesagt. Aber was ist das?

Die ersten Aufnahmen, die man vom Wandbild zu sehen bekam, waren mit dem Teleobjektiv herangezogene Ausschnitte, noch durch das Gerüst hindurch fotografiert. Ohne störende Röhren und Planken, Farbtöpfe und Pinsel wurde die „Ecke oben rechts“ am Malz-silo ins Bild gezogen. Da steht eine sehr germanisch anmutende Schweißerin freudlos lächelnd hinter ihrem Schutzschild. Angesichts dieser ersten Abbildung erregten sich die Hobbykunstexperten und -expertinnen gleich: Das sieht ja aus wie Sozialistischer Realismus der fünfziger Jahre. Gruselig! Es fiel das Wort von der röhrenden Hirschkuh. Und es hieß: Die Malerinnen verderben das ganze Thema! Klar doch, denn zum kapitalistischen Realismus der achtziger Jahre paßt dieses Wandbild gewiß nicht. Der liebt es ja neu und wild, gelegentlich auch feministisch, aber dann doch bitte erotisch. Schweiß und Erschöpfung – auch noch „weib-

lich“ – sind als Malthema in der Moderne viel zu oft tabu.

Greifen wir also die etwas faselige erste und unprofessionelle Kritik am Hafenarbeiterinnenbild auf und fragen: Wie müßte denn ein Wandbild überhaupt aussehen, um modern und zeitgemäß zu sein? Graffiti? Spraybilder? – Deren Wandflächen sind kleiner und mit diesen Riesenmauern nicht zu vergleichen. Sollte man lieber auf große Flächen verzichten? – Das haben Malerinnen schon oft genug getan. Wäre so ein Schinken mit lateinamerikanischer oder afrikanischer Atmosphäre ansprechender? – Immer detaillierter könnte man so endlos weiterfragen, und die Chance, dabei auf eine gute Idee zu treffen, ist durchaus gegeben. Aber letztlich muß die Antwort doch vom Inhalt her bestimmt sein.

Und da stehen wir wieder vor dem „Be-happy-Problem“: Frauen bei der Arbeit, Frauen in Industriebetrieben entsprechen nicht dem klassischen Ästhetikschema. Wir lieben Modiglianis und auch Picassos Frauenbilder. Wenn man mit diesen Frauen sprechen könnte... sie würden sich rühren. Die Hafenarbeiterinnen dagegen würden stumm bleiben, allein schon vor Erschöpfung. Und wenn der erste Teil des Arbeitstages endlich vorbei ist, beginnt die zweite und dritte Schicht zu Hause: für die Kinder sorgen, kochen, waschen, bügeln, den müden Mann erfreuen. Das einzige, so sieht es auf dem Wandbild aus, was die Hafenfrauen noch tun können, ist Protestieren. Sie kommen den Betrachtern demonstrierend auf einer Brücke entgegen.

Es scheint die Brücke aus der grauen Vergangenheit in die Zukunft zu sein. Nur so richtig bunt und fröhlich wirkt die Frauendemo nicht, leider. So ist eben die graue und öde „nackte Wahrheit“. Sollte man sie nicht einfach etwas ankleiden? Denn von so einer Wand herab auch noch ständig an die Ödnis der Alltage gemahnt zu werden, legt unser Geschichtsbewußtsein doch in eine tiefe Tristesse. Schade, daß die Künstlerinnen nicht auch ein bißchen Utopie und Frohsinn mitaufgegriffen haben. Mehr Mumm, mehr Heiterkeit möchte man sehen – auch wenn damit wieder das Bild von der „erfreulichen Frau“ fortgeschrieben worden wäre. Es wäre diesmal der Frohsinn in eigener Sache gewesen. Und es wäre nicht mal eine Lüge. Denn in Ergänzung zu dem, was die Sparte Frauenliteratur zum Beispiel alles an Leidensgeschichten zu erzählen weiß, bewahren viele viele Millionen Frauen immer noch und immer wieder Mut und gute Laune.

Hafenfrauen sind da keine Ausnahme! Das beweist das wunderbare Lesebuch zum Wandbild. Drei Jahre Recherchearbeit stecken drin, und das merkt man dem Werk auch an. Interviews und Berichte, Geschichte und Geschichtchen verflechten sich zu einer lebhaften und keineswegs tristen Geschichte der Frauen im Hafen. „... nicht nur Galionsfigur“ heißt der Band sinnigerweise.

Das erste Hamburger Frauenwandbild war eigentlich nur die „Ersatzlösung“ für das ursprüngliche Projekt, Wandtafeln an prägnanten Orten im Hafengebiet aufzustellen und mit künstlerischen und soziographischen Darstellungen zum jeweiligen Thema zu versehen. Das wäre zu teuer geworden. Der vielgerühmte (Bildzeitung) und gut gesponsorte Maler Rolf Stegmann bekam für sein Wandbild an den Docks 1,2 Millionen Mark aus verschiedenen Quellen. Bei seinen Geldgebern hat er sich artig bedankt: Portraits vom Otto-Konzern und von Idee-Kaffee prangen jetzt über den Hafenwellen. Die Frauengruppe im Barmbeker Museum der Arbeit dagegen hatte nur 85000 Mark aus der Stadtkasse zur Verfügung. Sie hat weniger Geld besser genutzt. Immerhin gibt es jetzt ein Frauenwandbild in Hamburg. Und daß die Frauen darauf nicht lachen ist „Kunst-Geschichte“.

*Das Buch „...nicht nur Galionsfigur“ ist zu beziehen über den Ergebnisse Verlag, Abendrothsweg 58, 2000 Hamburg 20, und kostet 35,-DM.*



# Wider die Beliebigkeit!

Von Ursula Leibinger-Hasibether

„Kann die Revolution der Kunst etwas geben, und kann die Kunst der Revolution etwas geben?“ Diese Frage, 1920 von Anatoli Lunatschski formuliert, steht bis heute zur Debatte und dürfte gerade im Jubeljahr der Französischen Revolution zu Stellungnahmen herausfordern.

Unter dem gleichen Titel „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ setzten sich 1989 zwei Ausstellungen, die hier etwas näher betrachtet werden sollen, mit dieser Frage auseinander: die eine in der Kunsthalle Recklinghausen im Rahmen der Ruhrfestspiele, die andere als große kulturhistorische Präsentation im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

In Nürnberg veranschaulichte „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland“ Wirkungsgeschichte und Rezeption der Französischen Revolution in Deutschland. Nicht um nachträgliche Illustration der Geschichte ging es, sondern darum, Reflexe und Reaktionen auf historische Ereignisse sichtbar zu machen. Wenn auch die Zweihundertjahrfeier des Sturms auf die Bastille nicht nur als Nationalfeiertag in Frankreich begangen wurde, sondern als Medienspektakel mit internationalem Ausmaß, so bleibt doch zu fragen, inwieweit das Erbe von 1789 angenommen und weitergetragen wurde. In Nürnberg setzte man sich damit auseinander, indem man sich auf die deutsche Rezeption beschränkte und die Rezeptionsgeschichte bis in die Gegenwart hinein ausgedehnt wurde.

Um den vielstimmigen Widerhall der Französischen Revolution in zwei Jahrhunderten deutscher Geschichte und Kultur möglichst umfassend und gleichzeitig überschaubar darzustellen, wurde die ca. 800 Exponate umfassende Ausstellung in drei große Abschnitte gegliedert, die jeweils verschiedene Etappen der Rezeptionsgeschichte mit unterschiedlichen Fragestellungen und unterschiedlichen Methoden der Darstellung behandeln. Ein erster historisch-dokumentierender Teil zeigte unmittelbare Wirkungen auf Deutschland in dem engen Zeitraum zwischen Juli 1789 und dem Ende des Heiligen Römischen Reiches, wobei im Mittelpunkt dieses Quer-



Gottlieb Schick, Porträt Heinrike Dannecker, 1802, Öl/Lw. 91 x 70 cm

schnitts nicht die Ereignisse selbst standen, sondern die Medien ihrer Übermittlung. Thematisiert wurden in diesem Bereich sehr komplexe Sachverhalte und Zusammenhänge, wie etwa die Situation in Deutschland am Vorabend der Revolution, die Rolle eines aufgeklärten Absolutismus und die Ideen der bürgerlichen Aufklärung. Vorgestellt wurden wichtige Zentren des deutschen Republikanismus, seine Träger und Anhänger. Gefragt wurde auch nach Veränderungen in der Haltung der Deutschen gegenüber der Revolution – von der Begeisterung der Revolutionsreisenden bis zu einer eher distanzierten Sichtweise selbst im fortschrittlichen Bürgertum, vor allem nach der Hinrichtung des Königs, die in der Sprache der Bildpublizistik am deutlichsten zum Ausdruck kam.

Ein zweiter Teil hatte längerfristige strukturelle Auswirkungen zum Inhalt und zeigte diese exemplarisch an historischen Längsschnitten im Zeitraum von 1813 bis 1919, der Gründung der ersten deutschen Republik. Die von Frankreich ausgehenden Modernisierungsimpulse können beispielhaft umschrieben werden mit Begriffen wie Emanzipation, Säkularisierung und Mobilisierung. Als besonders wichtig in dieser Phase wurde die Entstehung bestimmter

Formen politischer Öffentlichkeit und politischer Kultur gesehen und an ausgewählten Beispielen – dem Pressewesen, der politischen Festkultur und den politischen Clubs – veranschaulicht. Breiten Raum nahm die aus der Französischen Revolution überkommene Bildsprache ein: Symbole wie die Jakobinermütze, Freiheitsallegorie, Freiheitsbaum, Motiv der Verbrüderung wurden zu festen Begriffen republikanischer Bildsprache bis in die Reihen der Arbeiterbewegung und bewiesen so ihre anhaltende politische Virulenz.

Im Zusammenhang mit Modernisierungsimpulsen muß auf die Herausbildung neuer Menschen- und Naturbilder hingewiesen werden, die besonders die Malerei um 1800 entscheidend prägte.

Ein wesentlicher Beitrag deutscher Künstler zur Erneuerung der Kunst um 1800 bestand in einer neuen, historischen Sinngabe der Natur und dadurch in einer Nobilitierung der Landschaftsmalerei. Künstlern wie J.A. Koch und J.Ch. Reinhardt ist es zu verdanken, daß fortan die Landschaftsmalerei gleichrangig neben der Historienmalerei stehen konnte. Das Menschenbild jener Zeit zeichnet sich vor allem durch bürgerliches Selbstbewußtsein aus. Gottlieb Schicks Porträt der jungen Heinrike Dannecker (1802) gilt als Beispiel für Natürlichkeit und Freiheit des Individuums. Ihr freier, offener Blick und die unkonventionelle, von höfischen Posen weit entfernte Körperhaltung zeugen überdies von einem neuen weiblichen Selbstbewußtsein.

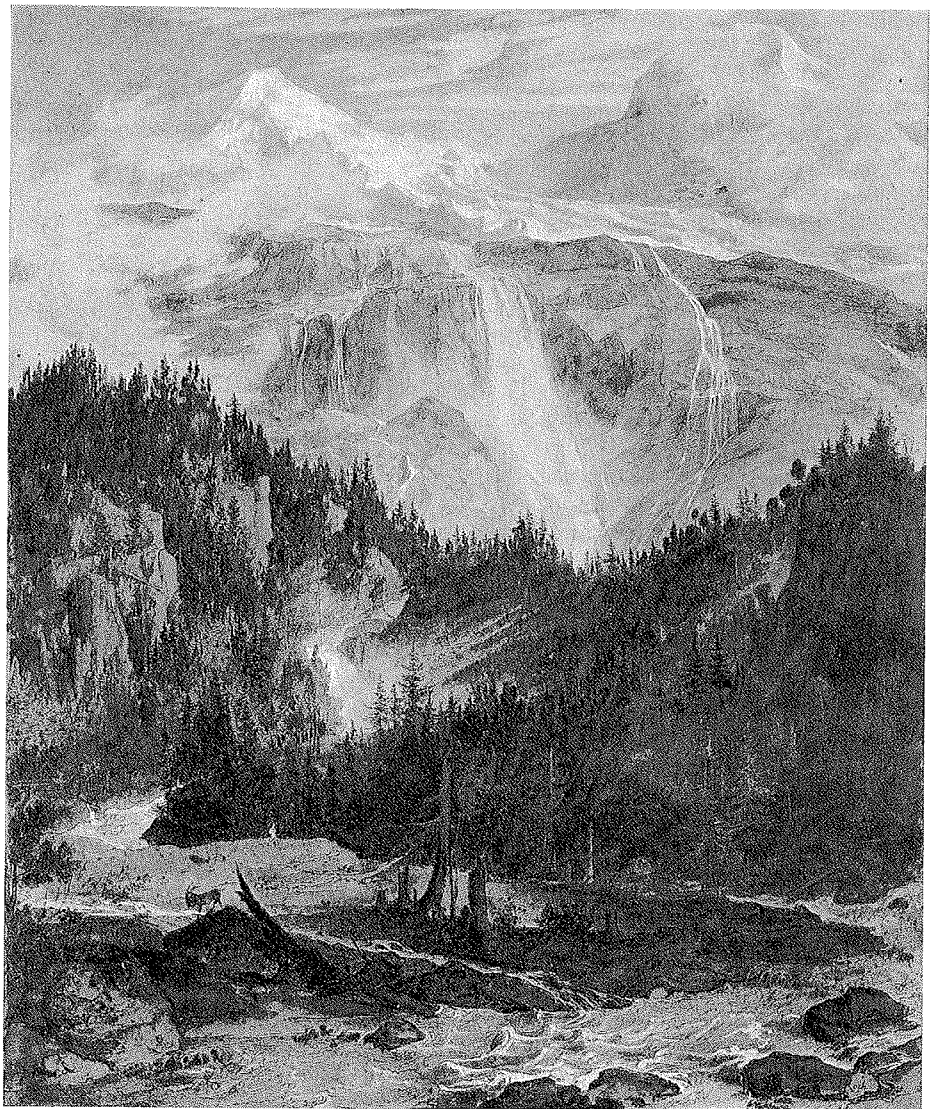
Im dritten und letzten Teil der Ausstellung wurde der Versuch einer aktuellen Bilanz unternommen. Es stellte sich heraus, daß die Diskussion auch heute noch von Stereotypen geprägt ist, daß langlebige Feindbilder den „Alptraum Revolution“ beherrschen, Feindbilder, deren Entstehen in die Jahre der Französischen Revolution zurückreicht. Demgegenüber ist der „Traum von Freiheit und Gleichheit“ nach wie vor lebendig, er entzündet sich immer wieder neu an der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Auch wenn die Menschenrechte verfassungsmäßig garantiert sind, müssen die Ideale von „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ ständig aufs neue eingefordert und mit Leben erfüllt werden.

So reizvoll es ist, die Exponate – Dokumente, Gegenstände der Alltagskultur und Werke der bildenden Kunst – für sich zu betrachten, zumal sich viel Unbekanntes darunter befindet, erscheint es mir doch wichtiger, in welcher Funktion die Materialien einge-

setzt wurden. Wurde eingangs gesagt, daß man in Nürnberg nicht Geschichte illustrieren wollte, so läßt sich ebenso feststellen, daß die gezeigten Gegenstände nicht eigentlich illustrieren, sondern vielmehr argumentieren. Der Argumentationszusammenhang, in dem Bildwerke, Schriften oder Alltagsgegenstände entstanden sind, konnte in der Ausstellung nachvollzogen werden. Bildpublizistik, die als Plädoyer für die Revolution geschaffen wurde, trat in Diskurs mit Blättern gegenrevolutionären Inhalts. Künstlerische und gestalterische Mittel wurden eingesetzt von Anhängern wie von Gegnern der Revolution, wobei letztere häufig die Motive beibehalten, sie jedoch karikierend bis abstoßend abgewandelt haben.

Ein Diskurs in der Malerei fand auf verschiedenen Ebenen statt: Im Zuge der Aufklärung und Revolution wurden bereits gebräuchliche Motive in einem neuen inhaltlichen Zusammenhang gesehen, als Bildthema formuliert und erhielten so eine neue Qualität. Dies läßt sich vor allem in der Landschaftsmalerei feststellen. Die traditionelle Vedute wurde konfrontiert mit heroischen Landschaften eines Joseph Anton Koch. In diesen spiegelt sich das Pathos der Revolution; Gletscher und Wasserfälle werden zu Metaphern des Widerstreits zwischen alter und neuer Ordnung. Eine andere Art der Auseinandersetzung findet dort statt, wo überlieferte historische Themen beibehalten, jedoch in einer neuen, an Aufklärung und Rationalität orientierten Bildsprache umgesetzt wurden. Nachvollziehen läßt sich dies z. B. in der Gegenüberstellung der beiden Gemälde „Cornelia, die Mutter Gracchen“. Januarius Zick schmückte 1794 die Szene mit Einzelheiten nachbarocker Prachtentfaltung aus, während Philipp Friedrich Hetsch im gleichen Jahr ein Beispiel gab für rationalen Bildaufbau und für eine an revolutionären Tugendidealen orientierte Ästhetik.

Indem durch alle ihre Kapitel hindurch der argumentierende Charakter der Materialien genutzt wurde, kann die Ausstellung als Ganzes als Diskurs gesehen werden. Vor allem unter dem Gesichtspunkt, daß Forderungen und Ergebnisse der Französischen Revolution noch heute aktuell sind. Gerade in der Konfrontation von Exponaten aus unserer Gegenwart wurde noch einmal offensichtlich, daß der Streit der Auffassungen nicht abgeschlossen ist, daß er sich auch nach 200 Jahren noch bewegt zwischen den Polen „Feuerherd der



Zerstörung“ (F. Schlegel) und „herrlicher Sonnenaufgang“ (Hegel).

Den bürgerlichen Alptraum vom bewaffneten Aufstand thematisiert Errö in „American Interieur 7“, während Wolfgang Mattheuer in „Hinter den sieben Bergen“ den DDR-Alltag kritisch befragt nach der Verwirklichung des Traums von Freiheit und Gleichheit. Die Betrachter sahen sich aufgefordert, sich an diesem Streit zu beteiligen, Standpunkt zu beziehen, weiter zu reflektieren. In diesem Sinne ist die Präsentation „unfertig“ – insofern auch Geschichte nicht als etwas Fertiges, Abgeschlossenes gesehen werden kann. Wie Rainer Schöch, der Ausstellungsleiter, erläuterte, war der essayistische Charakter durchaus gewollt, man hatte keine „bündige Handbuchausstellung“ angestrebt. Eine Ausstellung also, die nicht nur Aufklärung und die damit verbundenen Inhalte thematisierte, sondern selbst aufklärerischen Charakter hat.

Joseph Anton Koch, Der Schmadribachfall, 1793/94, Aquarell, 48,8 x 40,6 cm.

Der 1768 geborene Künstler, seit 1785 Zögling der Hohen Carlsschule in Stuttgart, entflieht im Dezember 1791 aus dieser „Schlavenplantage“ über den Rhein nach Straßburg, wo er sich im Jakobinerklub begeistert zur Revolution bekennt. Ein Jahr später zieht er weiter in die Schweiz. Hier erarbeitet er sich sein von Freiheitspathos erfülltes Bild der Natur. Es bleibt wirksam bis in die späten Jahre, in denen Koch, der von 1795 bis zu seinem Tod 1839 in Italien lebt, als Maler „heroischer“ Landschaften Ruhm und Einfluß gewinnt.

Die Abbildung entnehmen wir dem Katalog der großen Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart „Joseph Anton Koch – Ansichten der Natur“: mit 167 Exponaten aus allen Schaffensperioden eine in diesem Jahr höchst aktuelle Würdigung des Künstlers. Der schöne Katalog (352 S., 260 Abb., viele in Farbe, 30,- DM, im Buchhandel 74,-) erschien in der Edition Cantz, Stuttgart.

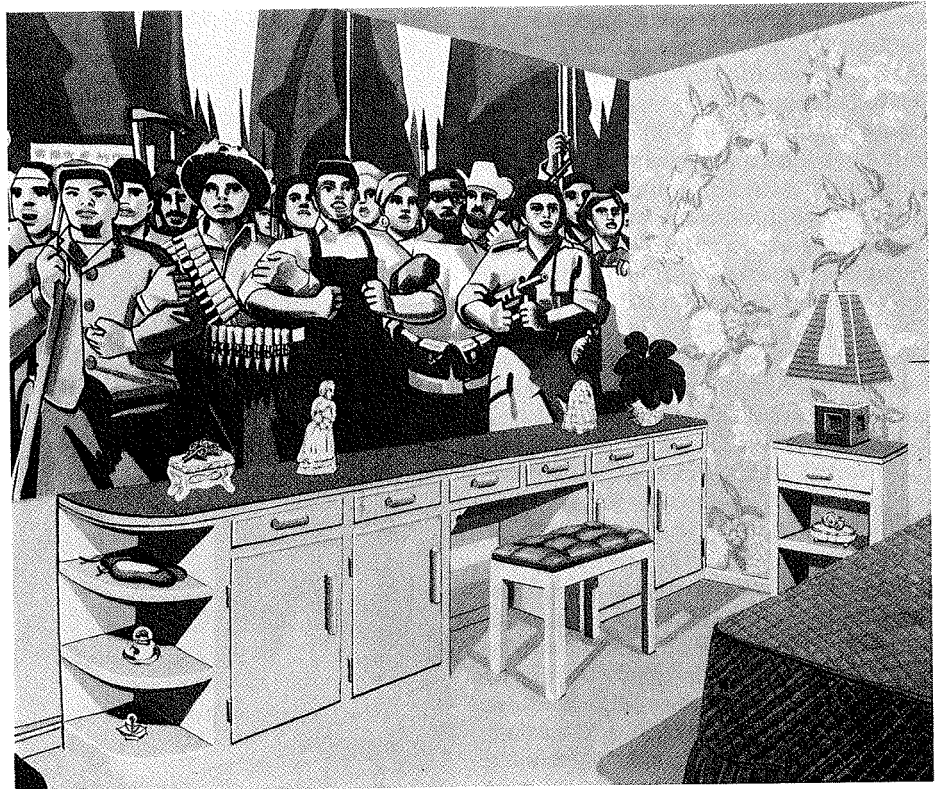
Ein weiterer positiver Aspekt: die Vermittlung von Kulturgeschichte in ihren vielen Facetten blieb nicht auf den musealen\*Raum beschränkt. Es wurde bewußt akzeptiert, daß in der Ausstellung nicht alle Aspekte der Wirkungsgeschichte behandelt werden können. Diese Aufgaben wurden von einem umfangreichen Begleitprogramm übernommen. Beteiligt waren daran u.a. die Städtischen Bühnen Nürnberg, die im Museum Matineen zum Thema veranstalteten, das Bildungszentrum der Stadt mit Vortragsreihen und Kolloquien mit historischen und aktuellen Themen und Bezügen und das Bildungswerk des DGB in Nürnberg, das in Kooperation mit dem Museum eine Vortragsreihe mit Kunsthistorikern und Historikern veranstaltete.

Konnte man in der Nürnberger Ausstellung nachvollziehen, wie Inhalte und Ideen der Französischen Revolution, ihre Symbole und Bildsprache wirkten bis zur Gründung der Weimarer Republik, so machte die Kunstausstellung in Recklinghausen mit dem Titel „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Künstlergruppen in Deutschland 1918–1923“ sichtbar, wie Künstler während und nach der Novemberrevolution und in der Weimarer Republik sich explizit in den historischen Kontext der Französischen Revolution stellten.

Nach der Abdankung des deutschen Kaisers und der Ausrufung der Republik am 9. November 1918 bildeten sich

*Rechts oben: Erró, American Interior 7, 1968, Acryl/Lw. 90 × 115 cm*

*Wolfgang Mattheuer, Hinter den sieben Bergen, 1970, Holzschnitt 40,5 × 33,7 cm*



nach dem Vorbild der Arbeiter-, Bauern- und Soldatenräte in vielen Städten Künstlergruppen. Sie schlossen sich zusammen „aus der Bewegtheit des Augenblicks“ (Manifest des Arbeitsrats für Kunst). Um die Selbsteinschätzung der Künstler als „Revolutionäre des Geistes“ zu erhellen, mag ein Auszug aus dem Manifest der Novembergruppe genügen: „Wir stehen auf dem fruchtbaren Boden der Revolution. Unser Wahlspruch heißt: FREIHEIT, GLEICHHEIT, BRÜDERLICHKEIT! Unser Zusammenschluß erfolgte aus der Gleichheit menschlicher und künstlerischer Gesinnung. Wir betrachten es als unsere vornehmste Pflicht, dem sittlichen Aufbau des jungen freien Deutschland unsere besten Kräfte zu widmen...“ Manifeste, Flugblätter, Aufrufe und schriftliche Bekenntnisse wurden von den Gruppen verfaßt und begleiteten die Bildung und die Aktivitäten der Künstlerverbände.

Die Ausstellung in Recklinghausen bot eine Auswahl der einzelnen Gruppen und mußte sich dabei jeweils auf wenige der Mitglieder beschränken. Dokumentiert wurden die Novembergruppe (November 1918), die Dresdener Gruppe Sezession (März 1919), DADA Berlin (1918), die Rheinische Gruppe progressiver Künstler (1920), das Staatliche Bauhaus Weimar (1919) und der Arbeiterrat für Kunst in Berlin (1918).

Jede der Gruppen war in der Ausstellung mit exemplarischen Werken, Gemälden, Graphiken, Skulpturen, Fotomontagen oder Architekturentwürfen vertreten. Dies ermöglichte interessante Einblicke in das Kunstleben nach 1919: eine breite Vielfalt von Stilmitteln wurde hier gezeigt. Deutlich wurde: es gab nicht einen revolutionären Stil oder ein revolutionäres Thema für die bildende Kunst, vielmehr äußerten sich der revolutionäre Impetus und das bewußte Anknüpfen an die Französische Revolution sehr unterschiedlich.

Nur selten thematisierte die bildende Kunst im unmittelbaren Reflex politische Tagesereignisse der Revolution. Eher war es vielen Künstlern ein Bedürfnis, die Schrecken des Krieges in Bilder umzusetzen, um das Entsetzliche zu formulieren und aufzuarbeiten, aber auch um vor neuen Gefahren zu warnen, wie etwa Otto Dix und George Grosz. Nicht selten wurde dabei auf die christliche Ikonographie zurückgegriffen. Bei vielen Künstlern zog die Arbeitswelt, der „Riese Proletariat“ in die Bilder ein, wie etwa bei Conrad Felixmüllers „Ruhrrevier“, 1920, oder bei der Gruppe Rheinischer Progressiver.

Trotz des expliziten Rekurses der Künstlergruppen auf 1789 gibt es kaum ein unmittelbares Aufgreifen und Wiederverwenden der Allegorien und Symbole jener Zeit. Ebenso wenig einen



durch die revolutionären Ereignisse hervorgerufenen Stilwandel. Ein wirklich neues Ausdrucksmittel, das in engem Zusammenhang mit der Novemberrevolution stand, haben wir in der neu entdeckten Fotomontage (John Heartfield!).

Dies heißt jedoch nicht, daß der Rekurs der Künstler auf die Französische Revolution „nur“ politische und programmatische Absichtserklärung war, es gab vielmehr auch ästhetische Bezüge. Wenn Max Pechstein seine Vorstellungen und Sehnsüchte „die Morgenröte der Vereinigung von Volk und Kunst“ formuliert, dann greift er, ob bewußt oder unbewußt, die Lichtmetaphorik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts wieder auf und übernimmt sie in den Sprachgebrauch. Die Bedeutung des Lichtes findet ihren bildlichen Ausdruck ganz besonders in architektonischen Entwürfen, wie etwa in Hans Scharouns Architekturvision „Volks- hausgedanke“ (1919). Das Aquarell zeigt eine riesige Glaskuppel, die sich nach oben verjüngt und deren Unterbau aus vielen farbigen Glasflächen besteht. In der Mittelachse des Baus und von dem Zentrum ausgehend erstrahlt helles Licht, auch als Symbol für eine neu zu errichtende Gesellschaft.

Zu den Forderungen der meisten revolutionären Künstlergruppen gehörten veränderte Lehrmethoden an Schulen und Akademien, Mitspracherecht in kulturellen Fragen sowie ein reger Austausch zwischen den verschiedenen künstlerischen Disziplinen. Musterbeispiel für diese Synthese verschiedener Künste wurde das Bauhaus.

Im April 1919 veranstaltete der Arbeitsrat für Kunst in Berlin eine Ausstellung für unbekannte Architekten. Walter Gropius schrieb dazu: „Was ist Baukunst? Doch der kristalline Ausdruck der edelsten Gedanken der Menschen, ihrer Inbrunst, ihrer Menschlichkeit, ihres Glaubens, ihrer Religion!... Künstler, stürzen wir endlich die Mauern um, die unsere verbildende Schulweisheit zwischen den ‚Künsten‘ errichtete, um alle wieder Bauende zu werden!...“ Der Gedanke, daß die Architektur als edelste der Künste instand sei, den Menschen zu veredeln, damit er die Zukunft meistert, wurde hier analog zu Architekturtheorien um 1800 formuliert. Ergebnisse solcher Überlegungen waren u.a. phantastische Gebilde wie Hans Scharouns „Volks hausgedanke“ von 1919.

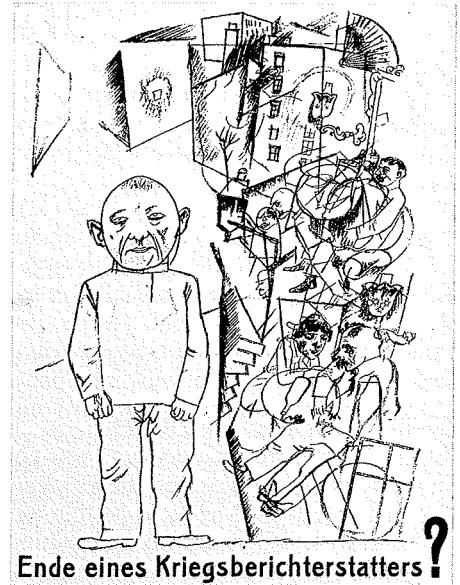
Bauen im Sinne von Gestalten einer menschengerechten Gesellschaft wurde

umgesetzt in den vielen Siedlungsbauten sowie in Bauten von Gewerkschafts- und Volkshäusern. 1919 gegründet, vertrat der Allgemeine Deutsche Gewerkschaftsbund (ADGB) Mitte der 20er Jahre bereits mehr als 4 Millionen Mitglieder. Aus diesem Selbstbewußtsein heraus traten der ADGB und die Einzelgewerkschaften immer häufiger als Bauträger und Auftraggeber auf. Gewerkschaftseigene Betriebe, Bauhütten wurden gegründet. Enge Zusammenarbeit zwischen Gewerkschaften, Architekten wie Max Taut und anderen bildenden Künstlern begann. Modelle und Fotografien von Gewerkschaftshäusern, von ADGB-Bundesschulen, von deren Skulpturen- und Bilderschmuck belegten in der Ausstellung eindringlich, wie eng in den 20er Jahren die Beziehungen zwischen Arbeiterbewegung und bildender Kunst waren.

Auch diese Ausstellung provoziert Fragen, z.B. nach dem Verhältnis der Gewerkschaften zu Kunst, Kultur und ihren eigenen Traditionen. Sie fordert die Besucher geradezu heraus zu weitergehenden Reflektionen, Stellungnahmen und Forderungen.

Hören wir, was Walter Jens sagte in seiner Rede auf dem 1. Gewerkschaftstag der IG Medien im April in Hamburg: „Nein, machen wir uns nichts vor: Das Wort Kultur, zu Wilhelm Liebknechts Zeit im Zentrum einer auf Emanzipation der Unterdrückten zielenden Bewegung stehend, ist, hundert Jahre später, in den Gewerkschaften zu einer marginalen Vokabel geworden ... und eben dies muß sich ändern.“ In Recklinghausen wurde spürbar, welchen Verlust eine Entwicklung mit sich bringt, in der Kultur zur marginalen Vokabel verkommt.

Beide Ausstellungen sind für mich Beispiel dafür, wie Form und Inhalt von Präsentationen sich entsprechen können, wie Ideen und Gedankengut der Aufklärung, der Demokratie und revolutionärer Umwälzungen, die wesentlich das Thema sind, in entsprechende Ausstellungskonzepte umgesetzt werden können. Hier wurden die Besucher ernst genommen und in der Vermittlung von historischem Wissen und Erfahrungen dem Bildungsauftrag der Museen Rechnung getragen. In beiden Beispielen sind durch die Konzeption, Gestaltung und Ausstellungsdidaktik die Besucher aufgefordert, sich selbst in Beziehung zu setzen zu Forderungen und Errungenschaften von 1789 und 1919 und daran anknüpfend Forderungen für 1989 ff zu formulieren.



Zeichnung von George Grosz aus „Die Pleite“, Dezember 1919. – Der Katalog der Recklinghauser Ausstellung (39 Farb-, 134 sw-Abb.) kostete an der Ausstellungskasse 20,- DM.

Der von Rainer Schoch mit einem Wissenschaftlerteam sehr gründlich erarbeitete Nürnberger Katalog ist ein 808 Seiten schwerer Band mit über 800 Abb., in der Ausstellung 52,- DM, im Buchhandel 78,- DM.

Unter den vielen Neuerscheinungen zum Thema erscheinen uns besonders bemerkenswert (siehe auch die letzten drei tendenzen-Nummern):

Katalog zur Ausstellung „Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall“, die noch bis zum 19. November in der Hamburger Kunsthalle zu sehen ist. Das 450 Seiten starke großformatige Katalogbuch, herausgegeben von Werner Hofmann, kostet in der Ausstellung 40,- DM, in der gebundenen Buchhandelsausgabe (DuMont Buchverlag Köln) 89,- DM.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt (bis 4. 12. 1989) 852 S., Jonas Verlag Marburg, 38,- DM.

Bei der Büchergilde Gutenberg gibt es nach wie vor das bereits vor Jahren erschienene Standardwerk des Tel Aviver Historikers Walter Grab: Ein Volk muß seine Freiheit selbst erobern. Zur Geschichte der deutschen Jakobiner, 605 S., Preis für Mitglieder der Büchergilde 45,- DM, sonst 54,- DM. Vom gleichen Autor: Dr. Wilhelm Schulz aus Darmstadt. Weggefährte von Georg Büchner und Inspirator von Karl Marx, 550 S., 48,- DM (ebenfalls Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M.).

## Was tut sich?

Die Diskussion über die aktuellen Kunstverhältnisse, die wir mit tendenzen Nr. 165 begonnen haben, reißt nicht ab. Die einzelnen Beiträge unterschieden sich sowohl nach den Motivationen als auch nach den praktischen Erfahrungsbereichen, von denen aus die Autorinnen und Autoren argumentieren. Dementsprechend reicht das thematische Spektrum von Sinnfragen künstlerischen Tuns bis hin zu konkreten Aussagen über die sozialen Bedingungen und die ökonomische Absicherung des Künstlerberufs.

Sehr geehrter Herr Dr. Hiepe!

Ein Redakteur der „tendenzen“ war vor Jahren einmal in unserer Wohnung, hat sich die Zeichnungen meines Ehemannes angesehen. Vielleicht ist ihm aufgefallen, daß die Wohnung als Wohn- und Arbeitsstätte nicht gerade komfortabel ist. Inzwischen ist es noch enger geworden und die Mieten teurer und für mich als Literatin das Schreiben immer unmöglicher, wegen Arbeitsplatzmangels. All diese Zeit, da ich so lebe, habe ich mich auch theoretisch mit Literatur, aber auch mit Kunst befaßt, nicht nur Literatur gemacht. Die Situation der bildenden Kunst ist mir so nahe wie meine Situation als Literatin, Sie verstehen. Daher habe ich versucht, die Lage der politischen, figurativen (gegenständlichen) Kunst Österreichs theoretisch zu begreifen, mit meinen Mitteln als Literatin mit linguistischer Ausbildung (Romanische Philologie) und meinen täglichen Erfahrungen als mitbetroffene Ehefrau. 1986 habe ich erstmals diese schon seit Jahren mündlich von mir vertretenen Bemerkungen zur bildenden Kunst in einer schriftlichen Form öffentlich gemacht (Wespennest Nr. 63), jetzt erscheint ein Buch mit Aufsätzen von mir im Wiener Frauenverlag. Nun trifft es sich, daß das, womit ich mich in bezug auf literarische Texte und ihre Rezeption und, im erweiterten Sinn, bildnerische Werke und ihre Rezeption und das ganze

Elend darum befasste, trifft es sich, daß Sie, Herr Hiepe, diesen wunderbaren, großartigen, treffend formulierten, daß Sie diesen schönen Rund(um)schlag (*tendenzen* Nr. 166, Seite 75–79) schreiben, zu dem man nur sagen kann „Haben wir es nicht gesagt!“ und „Da lies!“ und „Warte, ich schick Dir eine Kopie des *tendenzen*-Heftes“ usw., zu wem immer man kann.

Statt einer Antwort, d. h. als Diskussionsbeitrag, schicke ich Ihnen hier die Kopie des Umbruchs jener Stelle meines im Herbst erscheinenden Theorie-Buches, die Ihre Frage nicht so amüsant, aber von einer anderen Seite beleuchtet, sie (die Frage) und Sie (Herr Hiepe) unterstützt, wie ich meine. Ich biete Ihnen den Text „Rückblick und Ausblick“ für *tendenzen* als Vorabdruck an, falls die Redaktion mit dieser „interdisziplinären und grenzüberschreitenden“ Methode einverstanden sein kann. Ich denke, daß eine strukturalistische oder werkimmanente Betrachtungsweise von Literatur, das Sichtbarmachen von Schreibtechniken auch im Interesse der Produzenten bildnerischer Werke ist, denen aus „Tendenzgründen“ künstlerische Qualität abgesprochen wird, bzw. umgekehrt, die Form eines realistischen Kunstwerks muß mit den entsprechenden Mitteln diskutiert werden...

Marie-Thérèse Kerschbaumer, Wien

## Rückblick und Ausblick Bericht von einem Versuch

Von Marie-Thérèse Kerschbaumer

Die Diskussion über Literatur muß, wenn qualitative Ergebnisse erzielt werden sollen, wissenschaftlich und nicht literarisch geführt werden. Dies kann nur unter Anwendung wissenschaftlicher Methoden erfolgen, deren Mittel die strukturalistische Linguistik erarbeitet hat.

Eine Literaturbetrachtung, die ohne linguistische Methoden auskommen will – nenne sie sich Literaturwissenschaft oder Literaturkritik –, vermag lediglich quantitative Ergebnisse zu erzielen, indem sie einem literarischen Diskurs (dem Kunstwerk selbst) einen anderen (eigenen) hinzufügt. So ersetzt die Sprache mancher Kritiker den von ihnen (mehr oder weniger emotional) „kritisierten“ Code durch einen anderen, nichts weiter.

Die strukturalistische Methode Roman Jakobsons betont nicht den „Separatismus der Kunst“, sondern die „Autonomie der ästhetischen Funktion“, was keine Ausgrenzungs-Frage, sondern eine der Struktur, d. h. eines Systems von Zusammenhängen ist, was (die Frage der) „Ausgrenzung“ unmöglich macht.

Der Inhalt ist ein Teil der Struktur; ebenso verhält es sich mit der Form. Beide sind untrennbar miteinander verbunden: im sprachlichen Zeichen wie die „Seiten eines Blattes Papier“, im sprachlichen Kunstwerk (wie in anderen Kunstwerken auch), wie die schwarzen und weißen Figuren auf dem Schachbrett im Verlauf eines Spiels. Auch der Kontext ist ein Teil der Struktur. Der historische Kontext in synchro-

nischer und diachronischer Betrachtung einerseits wie der Kontext der literarischen Tradition andererseits: Jedes sprachliche Kunstwerk ist ein Segment im poetischen Kontinuum der einzelnen Traditionen, wie in der Struktur der Gesamtheit der Traditionen. Alles fließt. Aber nicht eindimensional. Nicht eindimensional.

Ebenso verhält es sich mit den anderen Bereichen der Kunst: Die Schönheit einer Linie auf dem weißen Grund einer Zeichnung gegen die Apartheidpolitik der südafrikanischen Regierung setzt sich zusammen aus mikroskopisch zerlegbaren und benennbaren Bestandteilen des Materials, aus Papier und seinen Rohstoffen (und deren Gewinnung) und den Bestandteilen des Zeichenstifts, ihrer Bestandteile und deren Gewinnung. Er setzt sich zusammen aus der traditionellen Überlieferung der Zeichnung, von den prähistorischen Wandmalereien einerseits, aber auch, und das ist bei wissenschaftlicher Betrachtung unerlässlich, und zwar bei Strafe der Unwissenschaftlichkeit (also der Produktion von Kulturmüll) unerlässlich: Dieser Strich ist zu sehen vor dem Kontext der Tradition der Zeichnung auch der letzten zweihundert Jahre ebenso wie der letzten Jahrzehnte, in Europa, im allgemeinen wie in den deutschsprachigen Ländern und Österreich im besonderen. Der Strich ist in Vergleich zu setzen – im Sinne des Äquivalenzprinzips von Gleichheits- und Kontrastbeziehungen – zum Strich einer Zeichnung von Goya oder Daumier, von Toulouse-Lautrec oder Otto Dix, Oskar Kokoschka oder Otto Richard Schatz, von Alfred Kubin oder Wilhelm Thöny, von Carry Hauser oder Hans Escher und vielen anderen.

Er ist in bezug zu setzen zu „seinem zeichnerischen Kontext, zur zeitgenössischen Graphik und Malerei, von der er ein Teil ist, und zur traditionellen Malerei, auf die er folgt“ (frei nach Jakobson). So wie Baudelaire in der Beschreibung von 1846 das Gemälde von Jacques-Louis David<sup>1</sup> in Beziehung setzt zum wirklichen Tod des „erhabenen Marat“, der diesem Gemälde zugrunde liegt, so setzt Picasso sein Bild *Das Massaker in Korea*<sup>2</sup> von 1950, auf direkter Ebene der graphischen Funktion, zitathaft in bezug zu Davids neoklassizistischem Gemälde *Schwur der Horatier* von 1784, welche beiden Gemälde in der Zeichnung von Helmut Kurz-Goldenstein, *Ganz frei nach David und Picasso*, für Nicaragua 1981, zueinander (und zu dieser selbst) in Beziehung gesetzt sind.

Dieses ist das Brot der Kunst und der Triumph des Geistes über den Abgrund, den zu beschwören eine Ideologie der „Stunde Null“ nicht müde wird, mit dem Ziel, die Wahrnehmungs-, d.h. Dekodierungsfähigkeit ganzer Völker zu schwächen: Im Bermuda-Dreieck einer unwissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung, unter dem Komplizentum von Museen und Galerien, wird in einem über vier Jahrzehnte währenden Prozeß der Geschichtsfälschung versucht, die Traditionslinie der politischen Zeichnung, Malerei und plastischen Kunst aus dem Wahrnehmungsfeld der österreichischen Kunstgeschichtsstudenten herauszuhalten, zu verfälschen und schließlich aus der Kunstgeschichtsschreibung selbst zu eliminieren. Dies bedeutet, den historischen Auslöschungsversuch des Nationalsozialismus fortzusetzen, an allem, was versucht hat und versucht, den Kräften der Barbarei in die Arme zu fallen, um sie aufzuhalten. Dies bedeutet nichts weniger als Zustimmung zum Abbruch der demokratischen Tradition in der österreichischen bildenden Kunst und Malerei. Die Befreiung der Künstler von dieser Verfälschung der Wahrheit kann nur Sache der Künstler selbst sein, auch wenn dies in der gegenwärtigen histori-

schen Situation ein unmögliches Unterfangen scheint. Die poetischen Traditionen der österreichischen Gegenwartsliteratur aufzuzeigen war eines der Ziele in der Vorführung einer Art persönlicher Poetik, wie sie in den hier zum Teil dokumentierten Vorlesungen und Konversatorien vom 7. bis 15. April 1986 von der Verfasserin versuchsweise dargestellt worden ist.

Heinrich Mann schien als Beispiel des komparatistischen Verfahrens im Vergleich zu Elfriede Jelinek deshalb geeignet, weil er unter den deutschsprachigen Autoren den bewußtesten Schritt zur bürgerlich-revolutionären Tradition vollzogen hat, indem er sich in seinen Publikationen seit 1910 – in seinen Notizen, Tagebüchern und Arbeiten schon viel früher – zur Französischen Revolution und zur Deklaration der Menschenrechte bekannt hat. Heinrich Mann ist als Autor und Mensch das Produkt einer Entwicklung. Seine war die eines Konservativen zum Sozialismus, einschließlich der Zustimmung zur Oktoberrevolution und auch des aus ihr hervorgegangenen Staatsgebildes. Angelpunkt und literarische Achse scheint der Verfasserin sein Roman *Zwischen den Rassen* zu sein. Er ist die Summe des bisherigen Erlebens des bei der Abfassung fünfunddreißigjährigen Autors und das Dokument einer weltanschaulichen Umwandlung. Ist es vor allem, und das war die Essenz der in vorwiegend freier Rede gehaltenen Darstellung, weil der Autor darin die Frage der Demokratie mit der Frauenfrage verbindet. Und zwar untrennbar, wie die Frage von Inhalt und Form. Die Umbildung des Autors vollzog sich nach der Abfassung des *Flaubert-Essays*. Ohne sie wären die Essays *Geist und Tat/Voltaire-Goethe* nicht möglich gewesen – nicht der Roman *Die kleine Stadt* und nicht das folgende Werk, allen voran die noch heute grundlegenden politischen Werke wie *Der Kopf* oder *Der Atem*. Man hat, was er mit dem Röntgenauge des revolutionären bürgerlichen Humanisten warnend zu beschreiben gewagt hat, ihm angerechnet, als hätte er selbst es verübt. Von diesem rezeptionsanalytischen Ansatzpunkt gesehen, kam der Vergleich mit der österreichischen Gegenwartskunst und ihrer Rezeption im allgemeinen und mit Elfriede Jelineks Werk im besonderen zustande. Man hat ihr *Burgtheater* angerechnet, als hätte sie selbst „es angerichtet“. In der Rezeption läßt sich die strukturalistische Äquivalenzbeziehung poetischer und anderer Kunstwerke nicht leugnen; weshalb sollten daher die Produzenten der Werke selbst länger über diese Tatsachen hinwegsehen? Wo sie doch ständig gemäß diesen Tatsachen vorgehen, auch wenn es ihnen nicht unbedingt bewußt ist (oder sie gezwungen sind, diese zu leugnen?).

<sup>1</sup> Vgl. C(harles). Baudelaire, *Il Museo classico del Bazar-Bonne-Nouvelle*, in: *Riflessioni sui miei contemporanei*, Milano 1945, Bd. 1, S. 48, zitiert nach: Mario De Micheli, David, Delacroix, Courbet, Cézanne, van Gogh, Picasso: le poetiche. Antologia degli scritti, Milano (Feltrinelli) 1978, S. 13, Anm. 12.

<sup>2</sup> Mario De Micheli, David, Delacroix, Courbet, Cézanne, van Gogh, Picasso: le poetiche, a.a.O., S. 6.



Vergil Adelmeier und Michael Haussmann gehören zu einer Künstlergruppe, die sich soeben mit dem Namen QUOS EGO zusammengeschlossen hat und im Oktober in der Ladengalerie Lothringerstraße 13 im Münchner Stadtteil Haidhausen ihre erste gemeinsame Ausstellung eröffnete.

Ihre hier veröffentlichten Texte (Seite 72 und 75) sind als individuelle Beiträge zur tendenzen-Diskussion verfaßt, spiegeln aber zugleich die Bemühungen um eine programmatische Klärung innerhalb der neuen Gruppe.

Die Künstlergruppe QUOS EGO besteht bis jetzt aus:

Vergil Adelmeier, freischaffender Maler, geb. 1959;

Jeanette Geißler, freischaffende Malerin, geb. 1952;

Michael Haussmann, freischaffender Maler und Bildhauer, geb. 1940;

Andreas Kelling, Bildhauer, geb. 1947;

Herbert Klee, freischaffender Maler, Zeichner und Karikaturist, geb. 1946.

## Eigentlich gute Zeiten...

Von Vergil Adelmeier

Engagement erwächst aus Unzufriedenheit. Dieses Bedürfnis nach weniger oder mehr, nach Neuem oder Altem kann sublimieren, strapazieren, aktivieren, faszinieren..., aber die Absicht allein oder die ganz spezielle Idee trägt noch keinen Trend, Gesinnung, gar ein Kunstwerk. Zeit und Umfeld wirken mit.

Engagement ist also noch keine Tugend. Gradmesser bleiben Kontinuität, Urbanität und Homogenität, weil nur an ihnen Bedeutung abgelesen werden kann. Das schließt wilde Experimente, schrille Aktionen, Alarmstufen und Abstürze nicht aus, solange dieses nicht zum Normalzustand erkaltet. Das ganze 20. Jahrhundert wurde dominiert von fanatischen Verfechtern einseitigster Ideen – engagierte Experimente auf allen Gebieten: in Politik und Glaube, in Wirtschaft und Philosophie genauso wie in Wissenschaft und Kunst. Sexrevolution und Nationalsozialismus, Sektentum und Wirtschaftswunder, olympische Rüstungswettläufe und Nostalgiegelle, Avantgardismus und Chemisierung haben keinen Glückszuwachs gebracht. Die Resultate sind dennoch wichtig und werden in Museen wandern – auch als Mahnung an spätere Generationen.

Die Verluste und Schattenseiten des herbeigezwungenen Fortschritts werden offensichtlich: Sinnesabstumpfung, Isolation, Entmündigung und Austauschbarkeit des Menschen bedrohen das Miteinander, Klimawechsel und Umweltbelastung gefährden die physische Existenz. Man ist müde geworden, immer neuen Ideen nachzulaufen; die Ausschachtung jeder Daseinsfacette hat sich abgenutzt: Der Geschwindigkeitsräusch mündet in „Zone 30“, die „bürgerliche Mitte“ zerfällt in „Randgruppen“, Monokulturen werden zu rekultiviertem Sumpf, aus dem Tal auf nach Europa?

Es werden Leute gebraucht, die die Verbindungen wieder knüpfen. Das Weltwissen kann niemand mehr erwerben, wohl aber einen Extrakt des aktuellen Erkenntnisstandes. Die Welt muß trotz Spezialistentum überschaubar bleiben – dazu kann auch die Kunst dienen, wenn sie sich frei macht von Kommerz und Politik, Mode und Bevormundung.

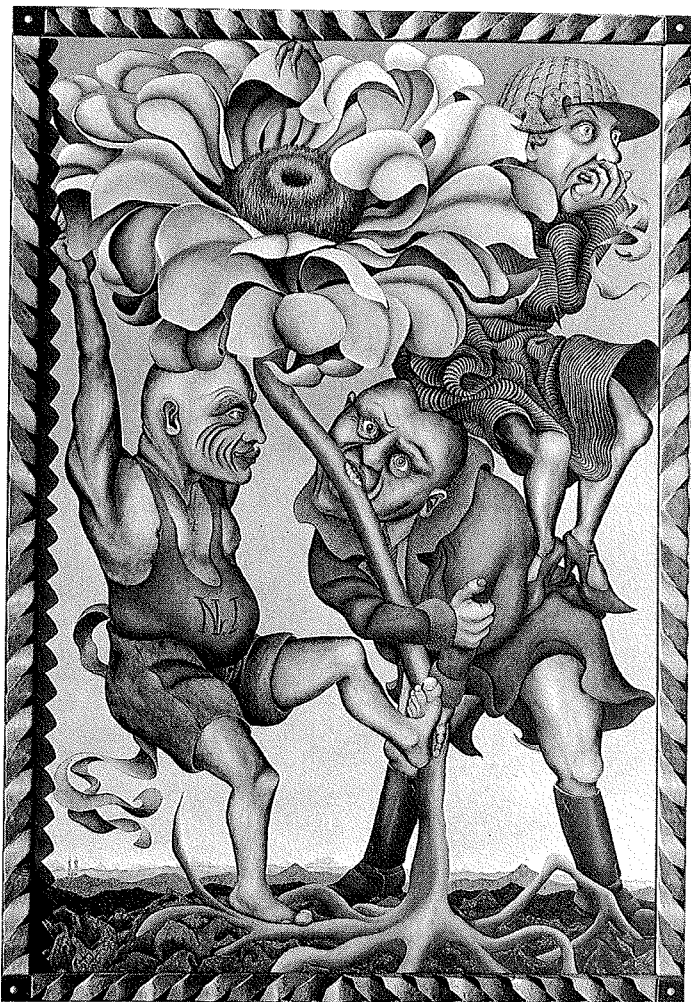
Engagement in der Kunst kann also nicht länger bedeuten, die einzelnen materiellen und ideellen Aspekte vergangener Epochen herauszufiltern und als neuen Stil zu kreieren, diese Materialschlacht ist seit Jahren bereits gewonnen: Jede Farbe ist auf den Gipfel getrieben, jede Struktur ist erprobt, alles wurde total verfremdet oder intensiviert, geometrisiert, techniziert und angekokelt. Aus dem mittelalterlichen Tafelbild lassen sich problemlos monochrome, informelle, esoterische, romantische, ... geometrische Bildchen herauschneiden. Genug des fastfood mit Reliquiencharakter!

Auch Engagement für die künstlerische Ausgestaltung kunstfremder Theorien langweilt. Jetzt geht es um Gedankenzusammenlegung, um die Anwendung der erexperimentierten Erfahrungen, ihre Synthese zu neuen Qualitäten. Ein Kind kann mit etwas Sand und Wasser glücklich sein, später braucht es einen Garten. Vielleicht wird die Menschheit jetzt erwachsen?

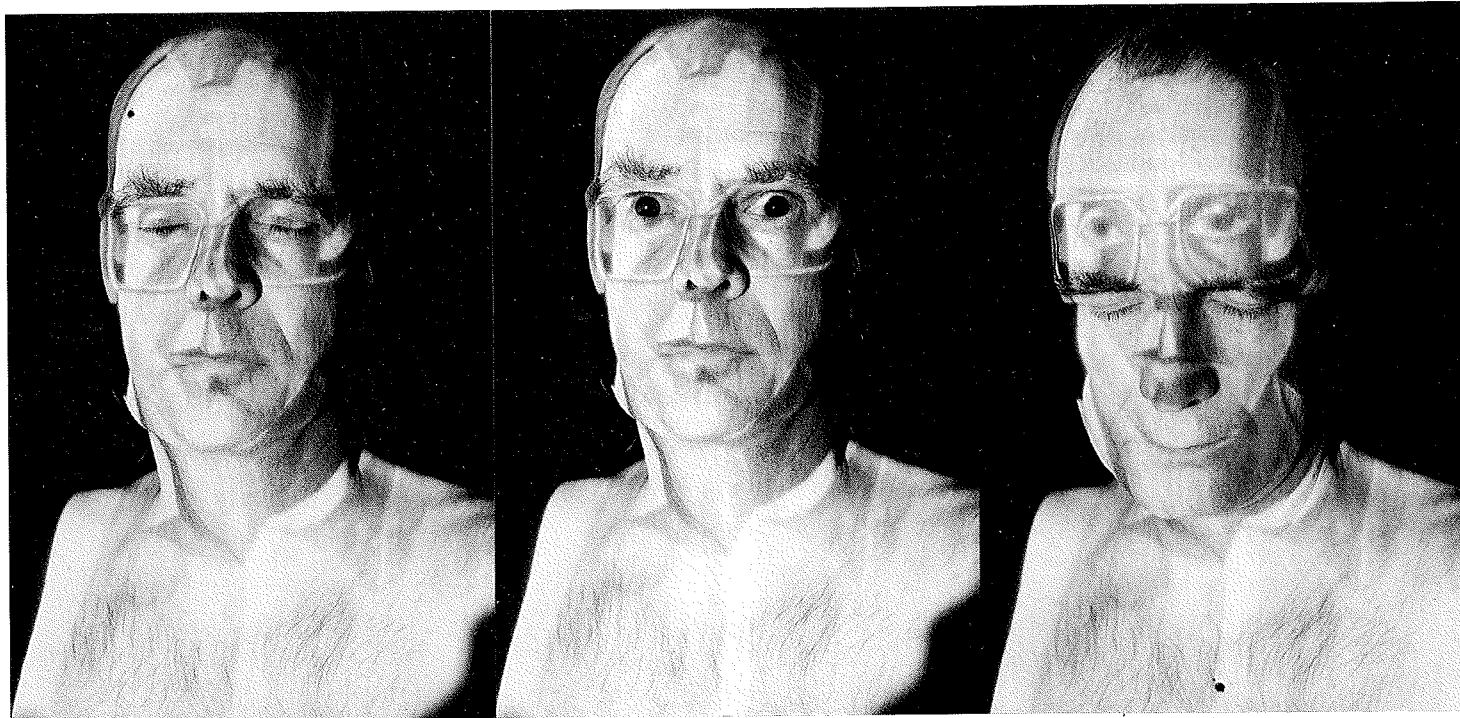
Eigentlich gute Zeiten! Schließlich hat die Epoche der geistigen Leere die Kunst auf eine Position gedrängt, die sie sich früher mit Religion und Glaube, Philosophie und Naturerleben teilen mußte. Daher sind die Ansprüche enorm gewachsen, die öffentliche Kunstszenen jedoch stagniert. Marktstrategen, Eigenwerbler, Juroren, Galeristen, Feuilletonisten und Referenten halten das Steuer fest in der Hand, um zugunsten des Langweilersalons gegen alles Andersgear-tete loszulegen. Kunstgeschichtler tragen da die Visionen, Kunsthändler mimen Philosophen, Politiker schmücken sich mit Kunstkränzchen, die konformen Künstler kasteien sich zu Fließbandarbeitern mit Quartalsquoten, Pädagogen, Dienstleistungsanbietern. Sie ersinnen immer neue Spitzfindigkeiten als Wiedererkennbarkeitsfaktoren, haschen nach neuen Effekten, stilisieren sich selbst, verwundern durch Vermarktungskünste und befriedigen sich mit unklarem Herumlavieren. Wer das mit Pluralismus bezeichnet, will einen Gemüsestand als Biotop verkaufen.

Die Kunstszenen muß sich frei machen von permanenter Selbstbetrachtung, befreit werden von etlichen parasitären Anhängseln, aus der geduldeten Mitläuferposition ins Zentrum öffentlichen Interesses gerückt werden. Unvorgekauft, Unsortiertes, Unpassendes wird gebraucht – und ein Ideal. Da liegt Raum für zukünftiges Engagement: interdisziplinär, überparteilich, fern jeder Mode, erarbeitend die uralten und ewig aktuellen Themen mit dem Ziel, eine Umbruchzeit herbeizuführen, deren Faszination in der Konfrontation des Gegensätzlichen liegt, in der das ganze Spektrum menschlicher Phantasie leuchtet, und deren neue Qualität in der Siegerlosigkeit liegt. Diese Aufweichung der Fronten mag manchem bedauerlich erscheinen, ist dem Wesen nach aber vergleichbar mit dem Ersatz von Keule und Muskel durch die Sprache.

Vergil Adelmeier, *Die Verbraucher*, 1988,  
Öl, 160 x 110 cm (oben); *Liebesspiel*,  
1988, Öl, 100 x 130 cm (unten)

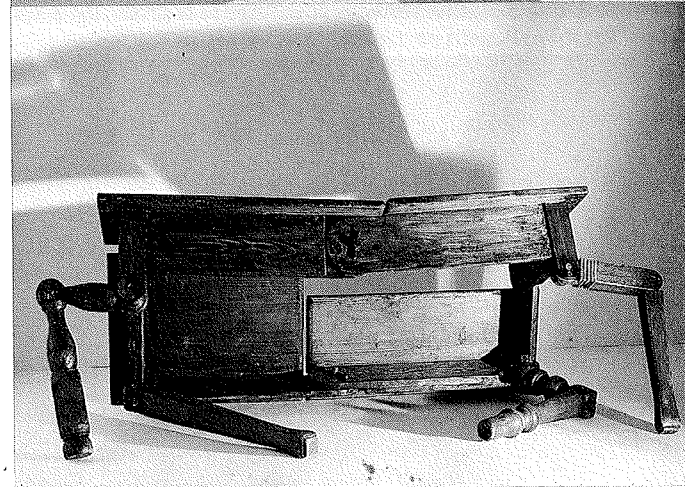
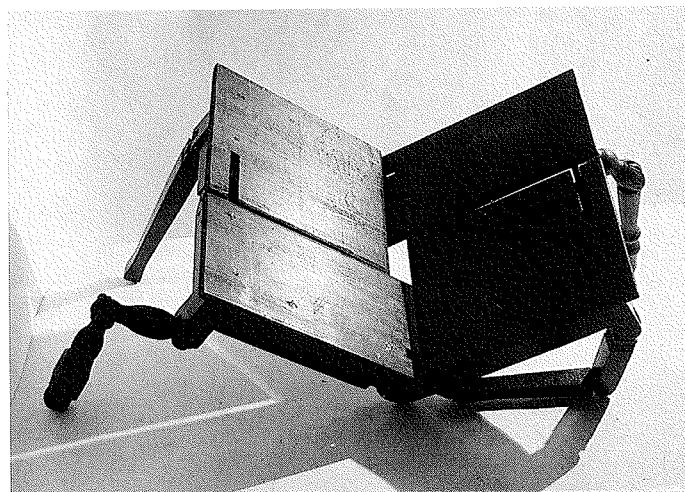
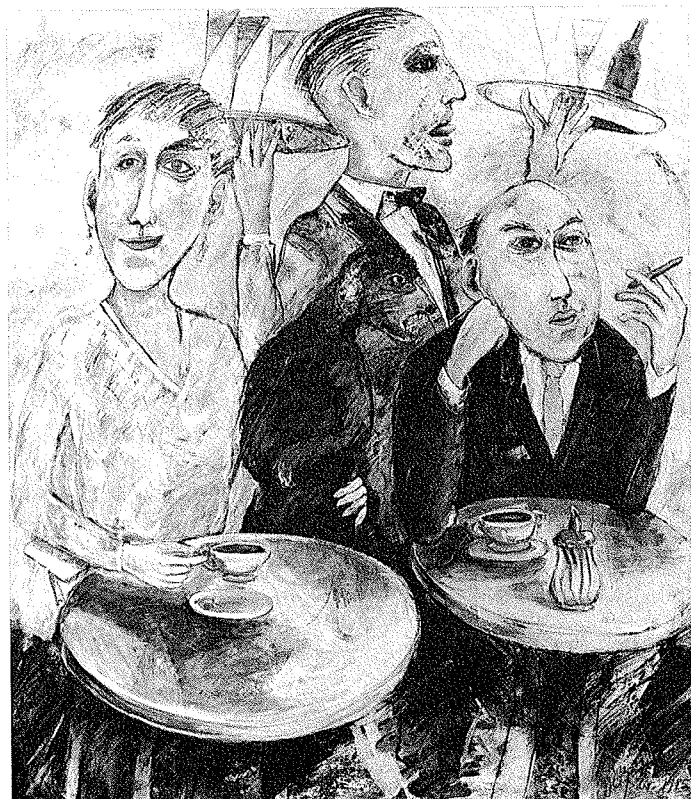


Andreas Kelling, *Die letzte Predigt*, Linde  
gefaßt, Höhe 80 cm  
(oben); *Der Soldat*,  
Linde gefaßt, Höhe  
80 cm (unten)



*Michael Haussmann, 3 Überblendungen, 1987, Foto (oben);  
Zusammenbrechender Tisch, 1989, 2 Positionen (rechts)*

*Jeanette Geißler, Im Café, 1985,  
Mischtechnik, 140 x 120 cm (unten)*





# Der Künstler-Test

Von Michael Haussmann

Können Sie sich in unserer Zeit als Künstler durchsetzen? Gehören Sie zur Szene und liegen Sie im Trend? Oder verfügen Sie über Fähigkeiten, die dies verhindern? Antwort auf diese bängigen Fragen gibt unser Test. SIND SIE ZUM KÜNSTLER DER NEUNZIGER JAHRE GEEIGNET?

Kreuzen Sie das Ihrer Meinung nach Zutreffende an.

Wofür halten Sie einen Flaschentrockner?

- A. Für einen Flaschentrockner
- B. Für eine Reliquie
- C. Für eines der größten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts

Sie möchten so gut malen können wie

- A. Tizian
- B. Anneliese Rothenberger
- C. Georg Baselitz

Wie viele künstlerische Techniken beherrschen Sie?

- A. Eine
- B. Mehrere
- C. Keine

Welche Aussage halten Sie für richtig?

- A. Beuys konnte nicht zeichnen
- B. Beuys wollte nicht zeichnen können
- C. Beuys war ein genialer Zeichner

Wann setzen Sie Ihre Kopfbedeckung ab?

- A. Immer, wenn sie Ihnen zu warm wird
- B. Immer, wenn Sie einen Raum betreten
- C. Nie, weil Sie fürchten, ohne diese nicht wiedererkannt zu werden

Sie treten bei Ihrer Ausstellungseröffnung oder Performance auf. Wie sind Sie gekleidet?

- A. Sie tragen einen Anzug
- B. Sie tragen eine Hose mit Löchern an den Knien
- C. Sie sind unbekleidet

Wie oft haben Sie schon in New York ausgestellt?

- A. keinmal
- B. 1mal
- C. über 20mal

Wenn Sie über Ihre künstlerische Arbeit sprechen, dann

- A. klar und sachlich
- B. literarisch
- C. schwülstig und verworren

Welche Aussage halten Sie für richtig?

- A. „Kunst dient der Erkenntnis.“ (Beckmann)
- B. „Die Kunst ist lang, das Leben ist kurz.“ (Goethe)
- C. „Ein guter Künstler ist ein Künstler, der von einer guten Galerie vertreten wird.“ (Dr. Zdenek Felix)

Kunsthändler sind

- A. Kulturparasiten
- B. Anlageberater
- C. aufopferungsvolle Mäzene

Ob Sie mit Ihren künstlerischen Arbeiten kritikwürdig sind, hängt davon ab...

- A. was Sie ausstellen
- B. wie Sie ausstellen
- C. wo Sie ausstellen

Kunstkritiker sind

- A. indirekt bestechlich
- B. direkt bestechlich
- C. unbestechlich

Ein Museumsdirektor begegnet Ihnen. Was tun Sie?

- A. Sie zeigen ihm Ihre Arbeit
- B. Sie entfernen sich, ehe er vor Überheblichkeit platzt
- C. Sie rufen Ihren Kunsthändler

Museumsdirektoren stehen zu Kunsthändlern wie

- A. Prostituierte zu ihren Zuhältern
- B. Untergebene zu ihren Vorgesetzten
- C. Mutter Theresa zu Albert Schweitzer

Sie begegnen einem Kulturpolitiker. Sie sagen ihm,

- A. daß Sie ein Konzept zur künstlerischen Auseinandersetzung mit der nazistischen Vergangenheit seiner Stadt haben
- B. daß Sie ein Konzept zur Verschönerung seiner Stadt haben
- C. daß Sie der Verwandte eines namhaften Politikers sind

Welches der folgenden Kultur-Institute fördert Kunst am selbstlosesten?

- A. Die Commerzbank
- B. Die Hypo-Bank
- C. Die Dresdner Bank

ERGEBNIS:

- A. ganz falsch
- B. falsch
- C. richtig

Sie haben öfter als 3mal A oder B angekreuzt:

SIE HABEN IM KUNSTBETRIEB DER NEUNZIGER JAHRE NICHTS VERLOREN!

Sie haben öfter als 15mal C angekreuzt:

SIE STEHEN AM BEGINN EINER WUNDERVOLLEN KÜNSTLER-KARRIERE



*Jeanette Geißler, Luftballons im Kopf,  
1989, Mischtechnik 100 x 130 cm (links)*



*Herbert Klee, R.W. Fassbinder, 1985, Öl, 110 x 110 cm (rechts);  
Ohne Titel, 1989, Öl 130 x 180 cm (unten)*



# Die Künstler und ihre Rente

Von Wolfgang Hasibether  
und Ursula Leibinger-Hasibether

*Im Zusammenhang mit der tendenzen-Diskussion zur aktuellen Kunstsituation taucht notwendigerweise auch die Frage nach der sozialen Lage der Kunstproduzenten dieser Republik auf. Der nachfolgende Artikel versucht, den Zusammenhang zwischen deren sozialer Lage und der Entwicklung der sozialen Sicherungssysteme der lohnabhängigen Schichten am Beispiel der Künstlersozialversicherung zu erhellen.*

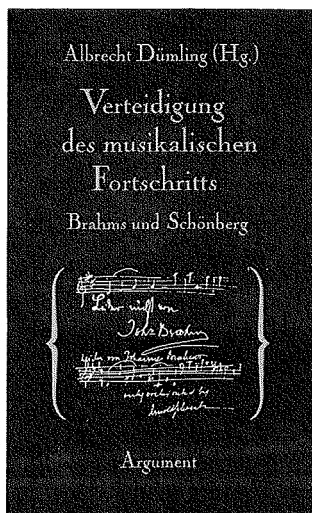
Als letztes Gesetzesvorhaben der sozialliberalen Koalition verabschiedete der Deutsche Bundestag 1981 das „Künstlersozialversicherungsgesetz“ (KSVG) nach jahrelangen parlamentarischen Debatten. Was die lohnabhängigen Klassen und Schichten über 100 Jahre seit der Sozialgesetzgebung Bismarcks im Kaiserreich etappenweise an sozialer Sicherung erkämpften, sollte ab 1. Januar 1983 auch für Kunstproduzenten Gesetzeskraft erlangen. Die soziale Absicherung der Grundrisiken des Lebens in kapitalistischen Gesellschaften, Krankheit, Invalidität, Alter und Arbeitslosigkeit, sollte endlich auch für Künstler gelten. Doch ein Webfehler des Gesetzes blieb von Anfang an: Gegen Arbeitslosigkeit können sie sich nach wie vor nicht versichern. Der Gesetzgeber wollte nur halbherzig die Gleichstellung von Kulturschaffenden mit Arbeitern und Angestellten durch die gesetzliche Pflichtversicherung von Künstlern in der Angestelltenversicherung (BfA), unterließ jedoch die Abgabepflicht an die Bundesanstalt für Arbeit (BA) in der Arbeitslosenversicherung. Ganz konnte der Gesetzgeber die nostalgische Vorstellung vom Spitzwegschen Poeten im Dachstübchen nicht lassen, der sich, frei aller irdischen Begehrlichkeiten, ganz der Kunst ergibt und damit das eigentliche Reich der Freiheit findet. Wozu soziale Absicherung vor Arbeitslosigkeit, wenn der freischaffende Künstler bar aller Fesseln erst zu wahrer Kunst fähig ist?

Die gesetzliche Pflichtversicherung, niedergelegt im KSVG, erfaßt erstmals in der Sozialgeschichte der Sicherungssysteme Künstler der Bereiche Wort, bildende und darstellende Kunst und Musik. Erfolgreich hatte sich die von Gewerkschaftsverbänden vertretene Orientierung damit durchgesetzt, die den Künstler in derselben Abhängigkeit von Verlegern, Intendanten etc. sah, wie die lohn- und gehaltsabhängigen Schichten in Industrie, Handel und Dienstleistungen. Die Beitragshalbierung der Sozialversicherung zwischen Kunstproduzenten und Verwertern war die Analogie zu Arbeitnehmer- und Arbeitgeberbeitrag in der Sozialversicherung der Arbeiter und Angestellten. Mit dem Gesetz von 1981 wurde eine Künstlersozialabgabe nach einem einheitlichen Satz von 5% der Honorare von allen Unternehmern erhoben, die Werke selbständiger Künstler verwerten. Dies belief sich auf  $\frac{1}{2}$  der Hälfte der Beitragseinnahmen der Künstlersozialkasse, die als Untergliederung der BfA in Wilhelmshaven geschaffen, nach anfänglichen Organisations-schwierigkeiten 1987 der LVA Oldenburg-Bremen zugeord-

net wurde, die Amtshilfe bei der Administration leisten soll. Das Organisationsprinzip der Künstlersozialkasse wäre einen eigenständigen Aufsatz wert, weil auch die materielle Ausstattung einer Sozialbürokratie viel darüber aussagt, welche Hilfe sie ihren Versicherten sein kann. Diese kurzen Ausführungen müssen darauf verzichten.

$\frac{1}{2}$  dieser Hälfte wurde durch Bundeszuschuß gedeckt, die andere Hälfte von den Künstlern mit ihrer prozentualen Hälfte des allgemeinen gesetzlichen Pflichtbeitrags (Krankenversicherung ca. 6,5%, Rentenversicherung 9,35%). Gegen die Wertschöpfungsabgabe legten die Verleger Verfassungsklage ein, was zwangsläufig war, hatten sie doch das KSVG im Entstehungsprozeß heftig bekämpft und das bürgerliche Ideal des „freien Künstlers“ hochgehalten. Die Klage wurde zwischenzeitlich abgewiesen, die gewerkschaftliche

## Traditionalismus und Avantgarde



### Verteidigung des musikalischen Fortschritts

Brahms und Schönberg  
Hg. von Albrecht Dümmling  
ca. 200 S., ca. 30 Abb., DM 34,—  
Johannes Brahms und Arnold Schönberg, beide Galionsfiguren der bürgerlichen Musik, waren wechselnden Urteilen ausgesetzt. Brahms galt zeitlebens als konservativer Gegenpol zur »Fortschritts-partei« der Wagnerianer. Mit seinem Vortrag »Brahms, der Fortschrittliche« jedoch, den Schönberg Anfang 1933 zur Hundertjahrfeier des Komponisten hielt, setzte eine Neubewertung ein. Indem er Brahms so zum Progressiven umdeutete, markierte Schönberg auch seine eigene Entwicklung als konsequent und fortschrittlich.

Der vorliegende Band ist eine Gemeinschaftsleistung von Musikwissenschaftlern aus Ost und West. Herausgeber des Bandes ist

der Berliner Musikkritiker und Schönberg-Forscher Albrecht Dümmling.

Zu den Beiträgen: Gottfried Eberle beschreibt das Musikleben im wilhelminischen Berlin. Der Herausgeber widmet sich mit seinem Beitrag »Warum Schönberg Brahms für fortschrittlich hielt« dem wechselnden Verhältnis der beiden Komponisten. Der Brahms-Forscher Matthias Hansen, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Akademie der Künste der DDR, untersucht die Beziehung der beiden Komponisten an einem praktischen Beispiel: an Schönbergs Orchesterfassung des Klavierquartetts op. 25 von Brahms. Frank Schneider, einer der genauesten Schönberg-Kenner in der DDR, geht in seinem Beitrag »Wiener Schule in Berlin« den wechselvollen Rezeptionsbedingungen bis heute nach. Weitere Mitarbeiter sind u. a. Hanns-Werner Heister, Michael Mäckelmann und Gero Ehler.

Weitere Titel zur Musik:  
Peter Petersen

**Hans Werner Henze**  
Ein politischer Musiker  
Zwölf Vorlesungen  
296 S., DM 34,—

»Petersen schreibt flüssig, klar, verständlich, elegant — ohne akademische Eitelkeit. Ein Henze-Handbuch, das auch zum Nachschlagen taugt, vor allem aber mit Vergnügen und Spannung zu lesen ist.« (Süddeutscher Rundfunk)

## Argument

Rentzelstraße 1 2000 Hamburg 13



Orientierung des Versicherungsgedankens hatte sich erfolgreich behauptet, wie auch der Organisationsprozeß der Kulturschaffenden in der IG Medien, der historisch nicht zufällig parallel lief, zwischenzeitlich (seit April 1989) erfolgreich abgeschlossen ist.

Für Berufsanfänger galt eine fünfjährige Versicherungspflicht unabhängig von der jährlichen Mindesteinkommensgrenze (1988 z. B. 6020,-DM). Diese Regelungen im KSVG unterscheiden sich vom allgemeinen Sozialversicherungsrecht (lt. IV § 8 SGB) durch den Verzicht auf Versicherungsfreiheit wegen kurzfristiger Tätigkeit (2 Monate oder höchstens 50 Arbeitstage) und knüpft bei der Geringfügigkeit der Einkommensgrenze nicht an das Monateinkommen, sondern an das Jahreseinkommen an. Die Geringfügigkeitsgrenze bei der Sozialversicherungsfreiheit liegt 1989 bei

450,-DM, die Geringverdienergrenze bei 610,-DM. Hier ist auch ein eklatanter Unterschied im Versicherungsrecht. Während in der allgemeinen Sozialversicherung bis zur Geringverdienstgrenze (1989: 610,-DM) der Arbeitgeber die gesamten Sozialversicherungsbeiträge übernehmen muß, trägt der Künstler bei der Mindestverdienstgrenze (1989: 1/3 der jährlichen Bezugsgröße nach IV § 18 SGB = 6300,-DM Jahresmindesteinkommen = mtl. 525,-DM) die Hälfte des Sozialversicherungsbeitrags selbst. Hier schält sich der Gedanke der freiwilligen Versicherung von Selbständigen heraus, der die soziale Schutzbedürftigkeit von geringverdienenden Künstlern zurückdrängt.

Im Zusammenhang mit dem gravierenden Sozialabbau der Bundesregierung seit 1983 blieb auch das KSVG von einschneidenden Maßnahmen nicht verschont. Seit 1. Januar 1989 gelten neue Bestimmungen, deren unsocialen Charakter gerade Berufsanfänger zu spüren bekommen. Bisher wurden diese in den ersten fünf Jahren unabhängig von der Mindesteinkommensgrenze auf jeden Fall versichert. Die Künstlersozialkasse füllte ihre geringen Beiträge bis zur Höhe des Mindestbeitrags der Sozialversicherung auf. Künftig müssen sie einen Mindestbeitrag (1989: KV je nach AOK-Satz ca. 35,-DM, RV 49,-DM) in voller Höhe des Versicherunganteiles entrichten und verlieren schon nach 3 Jahren ihren Versicherungsschutz, wenn das Einkommen zu gering bleibt. Wer seinen monatlichen Beitrag nicht bezahlen kann wegen zu geringen Einkommens, muß mit Ruhen des Versicherungsschutzes rechnen. Nicht einmal eine Härtefallklausel enthält das KSVG.

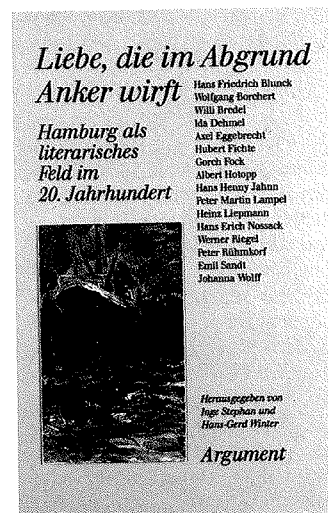
Die abgabepflichtigen Unternehmen werden im Zuge der Umstellung der Künstlersozialabgabe allerdings entlastet. Sie zahlen in den verschiedenen Bereichen (Wort, bildende Kunst etc.) unterschiedliche Prozentsätze (in den einzelnen Bereichen zwischen 4-7% der Honorarumsätze) und nur noch 25% der Hälfte des Beitragsaufkommens, der Bundeszuschuß beträgt dann ebenfalls 25%. Während die Unternehmen entlastet werden, werden die sozial Schwächsten massiv belastet.

Auf weitere Änderungen, wie die Abschaffung von Schätzbeiträgen bei den monatlichen Versicherungsbeiträgen nach dem voraussichtlichen Jahreseinkommen, wollen wir nicht weiter eingehen, da durch das Beispiel der Berufsanfänger deutlich geworden ist, wie die Bundesregierung mit sozial Schwachen und daher besonders Schutzbedürftigen umzugehen pflegt. Der ursprüngliche Gedanke des sozialliberalen Gesetzesvorhabens war sozialpolitisch daran ausgerichtet, freiberufliche Künstler und Publizisten „wie Arbeitnehmer in die Sozialversicherung einzubeziehen“. Der Pflichtversicherungsgedanke, dem die Solidargemeinschaft der versicherten Arbeitnehmer zugrunde liegt, wird durch die neuen Bestimmungen ausgehebelt und das alte Leitbild des sozial nicht schutzbedürftigen Selbständigen (= Unternehmer) wieder aus der Klamottenkiste gezogen.

Auch dieser sozialpolitische Exkurs sagt etwas über die Kunstsituation der 90er Jahre in der BRD aus. Das Marktp Prinzip der gnadenlosen Konkurrenz spiegelt sich im sozialen Schutz der Kunstproduzenten wider.

Die Anschrift der Institution lautet: Landesversicherungsanstalt Oldenburg-Bremen KÜNSTLERSOZIALKASSE, Langeoogstraße 12, 2940 Wilhelmshaven, Telefon 044 21/308-0

## Literaturstadt Hamburg



### Liebe, die im Abgrund Anker wirft

Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts  
Hg. von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter

Literatur im historischen Prozeß  
ca. 320 S., ca. 27 Abb., DM 34,-

Hans Henny Jahn schreibt über die Beziehung Hamburger Autoren zu ihrer Stadt: »Die Besseren unter uns leiden an der Krankheit, daß sie hier ihrer Liebe verhaftet sind. Sie können nicht los von dieser Stadt, von diesem Strom. Und sie fühlen doch ihre Ohnmacht angesichts des gewaltigen Verkehrs, der Industrie, der Massenmenschen ...«

Jahn reiht sich damit einerseits in die Reihe der Klagenden über die musenfeindliche Handelsmetropole ein — wie schon Lessing —, andererseits signalisiert das Zitat auch eine Anziehung, ja mit aller Ambivalenz ein Liebesverhältnis.

Das Buch — mit einer Gedichtzeile des Hamburger Lyrikers Peter Rühmkorf betitelt — dokumentiert, wie Autorinnen und Autoren durch ihre Biographie mit der Großstadt an der Elbe verbunden sind, wie sie diese Verbindung in ihren Werken thematisieren, und auf welche Weise sie als Künstler das literarische Leben der Stadt geprägt haben.

Die Aufsätze gelten bekannten Autoren (u. a. Bredel, Borchert, Fichte, Jahn, Nossack und Rühmkorf), aber auch vergessenen wie Ida Dehmel, Albert Hoptopp, Peter Martin Lampel, Emil Sandt und Johanna Wolff.

Zugleich werden erstmals wichtige Teilbereiche und Institutionen des Hamburger literarischen Feldes vorgestellt, wie z. B. das literarische Nachtprogramm des NWDR nach 1945 und die »Freie Akademie der Künste«. In die Untersuchungen einbezogen sind besonders die Brüche in der historischen Entwicklung (1918, 1933, 1945) mit ihren jeweiligen Vor- und Nachwirkungen. Nur unzureichend bekannt ist, daß Hamburg Zentrum einer Bodenständigkeit verklären, nationalistischen Literatur gewesen ist. Andererseits schreibt gerade hier Willi Bredel seine ersten einflußreichen proletarisch-revolutionären Romane.

Die Herausgeber, Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, lehren am Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg.

## Argument

Rentzelstraße 1 2000 Hamburg 13

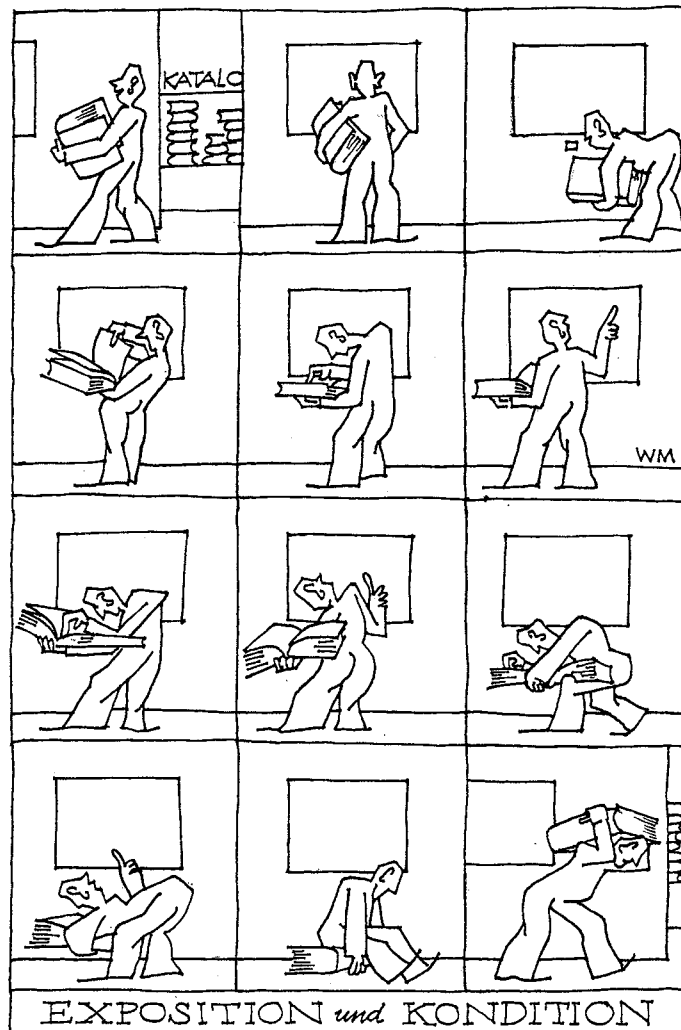
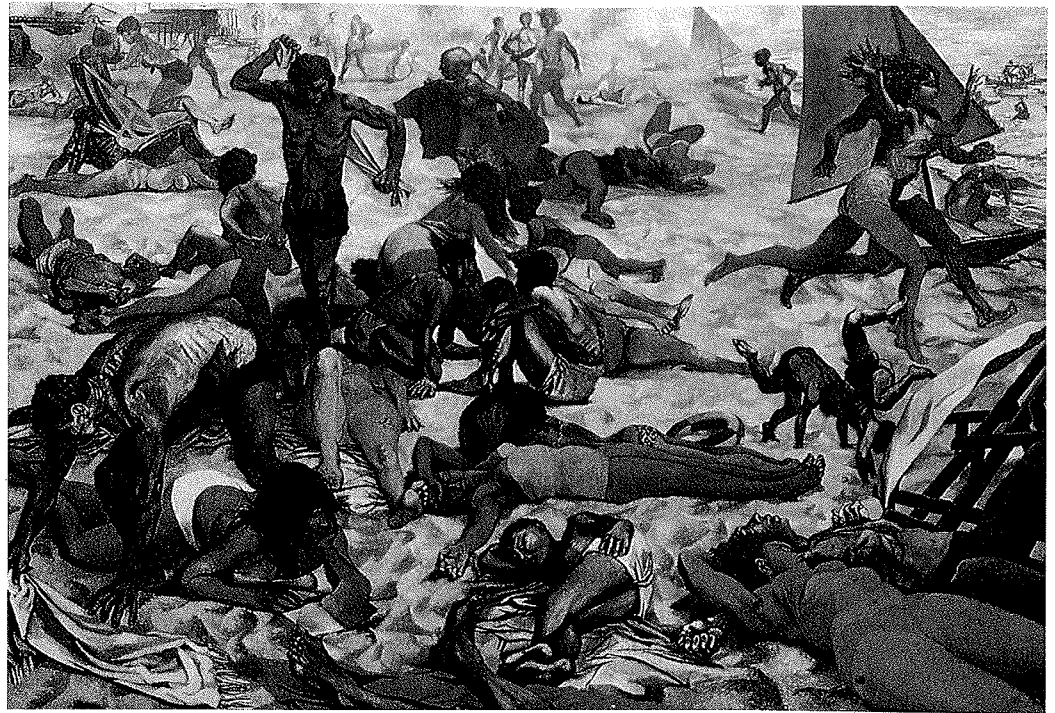
# Ausstellungen Bücher Tagungen

## Thalatta, Thalatta!

„Das Strandbild im Zeitalter des Massentourismus“ war Thema der Sommerausstellung der Ostdeutschen Galerie Regensburg. Die Badenden – ein großes Bildthema des 19. Jahrhunderts: Menschen, die ihren Sinnen vertrauend zu sich selbst finden im Einklang mit einer säkularisierten Schöpfung. Heute taugt der Strand – wo sich verwüstetes Land und verseuchtes Meer unter verpesteter Atmosphäre begegnen – nicht mehr als zeitlos harmonisches Gegenbild zu den Konflikten des modernen Großstadtlebens. Die Kunst unseres Jahrhunderts hat ihn als Bühne entdeckt, auf der sich in Entblößen und Vermummungen menschliche Schwachheit und Gemeinheit austobt, wo Hackordnungen erprobt und inmitten massenhafter Geschäftigkeit Vereinsamung und Verzweiflung sichtbar werden.

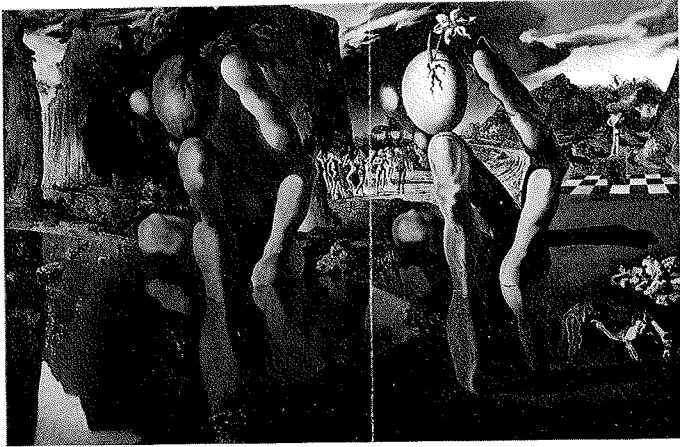
Die Regensburger Ausstellung hat den reichen metaphorischen Gehalt des Strandthemas in Malerei und Zeichnung ausgebreitet und dabei einen unerwartet vielfältigen Querschnitt durch das realistische Kunstschaffen der Gegenwart geboten. Um nur einige Namen aufzuzählen: Hermann Albert, Helmut Goettl, Peter Nagel, Monika Sieveking, R.B. Kitaj, Willi Sitte, Walter Womacka, Gudrun Brüne, Karl-Heinz Meyer, Eric Fischl, Heinz Stangl, Heino von Damnitz. Zentral in dieser Auswahl die Werkgruppe von Harald Duwe und – durch die Kraft, die der Künstler seinem Menschenbild mitteilt, sich in Gegensatz zu den meisten Exponaten stellend – Renato Guttuso „La Spiaggia“, 1955, Öl/Lw. 301 x 452 cm (Abb. oben rechts).

Die Ausstellung, die durch eine Abteilung mit Karikaturen ergänzt wurde, ist dokumentiert in einem gut bebilderten Katalog mit Texten von Werner Timm und Jörn W. Mundt (175 S., brosch. 28,- DM, Hardcover 32,-), Werner Marschall



## „Europa und der Orient 800–1900“

Rekordverdächtig – was die Zahl der Exponate und die Schwere des Katalogs (923 S., 949 Abb., 78,- DM, Bertelsmann Lexikon Verlag) angeht – war die kulturhistorische Ausstellung des „4. Festivals der Weltkulturen Horizonte '89“ im Martin-Gropius-Bau, Westberlin. Das Interesse Europas am und seine Beeinflussung durch den Orient wurde vor allem an künstlerischen Motivübernahmen dokumentiert. Ergebnis: ein pittoreskes Sammelsurium. Dies liegt sowohl am unhistorischen Sammelbegriff Orient wie am gewählten Zeitabschnitt: Strukturell wesentliche Einwirkungen orientalischer Kulturen auf unsere eigene Entwicklung fanden vor 800 statt, bei der Herausbildung der agrarischen Produktion, der Klassengesellschaft, des Staates usw., also vom Neolithikum bis zum frühen Mittelalter und nicht erst in den Zeiten, als Kreuzritter, später Kolonialherren den Orient „entdeckten“. Dennoch ist der Katalog eine hochinteressante, in Teilen gut erarbeitete Materialsammlung. Richtig gelesen, mag er helfen, europäzentristische Borniertheit zu erschüttern.



Salvador Dalí, *Metamorphose des Narziß*, 1937

## Dali-Retrospektive in Stuttgart und Zürich: Griffe in die Trickkiste?

Es sollte die Hommage sein zu seinem 85. Geburtstag, nun war die Ausstellung in der Stuttgarter Staatsgalerie die erste Retrospektive nach dem Tod Salvador Dalís am 23. Januar 1989. Sie wurde zusammen mit dem Kunsthau Zürich (der zweiten Ausstellungsstation bis zum 22. Oktober) konzipiert und ist mit 140 Gemälden, 140 Zeichnungen, 40 Skulpturen und Objekten, einer Auswahl aus dem druckgraphischen Œuvre sowie Modedesign und Theaterentwürfen die bisher umfangreichste Retrospektive, und dies, obgleich das Teatro-Museo Dalí in Figueras wegen bislang ungeklärter Nachlaßregelungen keine Werke zur Verfügung stellen konnte. Eine Feier wurde abgehalten, und der Besucherandrang war entsprechend groß. Was nicht verwundert bei einem Künstler, der es wie kaum ein zweiter verstand, sich in spektakulären Auftritten zu inszenieren, selbst Krankheit und Tod noch teilweise öffentlich zu präsentieren, und mit all dem seine eigene Legende verfaßte.

Anliegen der Stuttgarter Staatsgalerie und des Züricher Kunsthau war es zwar, „das Lebenswerk des katalanischen Universalgenies, das nicht nur durch seine exzentrischen Auftritte, sondern besonders durch die Fälschungsskandale der letzten Jahre in Verruf geraten war, auf seine Authentizität und historische Dimension hin neu zur Diskussion zu stellen“, doch

überwog letztlich das Staunen vor den Bildwelten Dalís eine kritische Auseinandersetzung. Anknüpfungspunkte hätte es gegeben. Gerade wenn im Katalog auf die Fälschungsskandale hingewiesen wird, die ja nur Sinn machen in Zusammenhang mit einem profitgierigen Kunstmarkt, dann müßte gefragt werden nach der Rolle, die Dalí selbst dabei spielte, inwieweit seine medien- und marktwirksamen Auftritte nicht gerade auch seine eigene Ausbeutung provozierten.

Die Ausstellung präsentiert den Surrealisten Dalí, akzeptiert ihn von vornherein als dessen Musterbeispiel, umgeben vom Frühwerk und von Beispielen aus der Zeit nach dem 2. Weltkrieg bis in die siebziger Jahre. Zunächst ist die Breite künstlerischen Schaffens und Experimentierens beeindruckend, und man möchte sich wohl gerne einlassen auf ein Werk, das sich nicht auf die massenhaft reproduzierten bekannten Bilder beschränkt. Und spätestens hier wird der Boden schwankend: Die Faszination der surrealen Welten nimmt den Betrachter gefangen, beläßt ihn aber auf der Oberfläche perfekt gemalter Bilder. Ist es dem Maler Ernst mit der „Vorahnung des Bürgerkriegs“ (1936), oder verharmlost er Schrecken und Angst bis hin zur Bagatellisierung? Sind Dalís Bilder Auseinandersetzungen mit dem Unbewußten, mit Erkenntnissen der Psychoanalyse, oder kokettiert er mit dem Unverstandenen? Und wie verhält es sich mit den nach dem 2. Weltkrieg entstandenen, als „religiös“ bezeichneten großen Gemälden: Sind sie Ergebnis oder Teil einer künstleri-

schen oder philosophischen Auseinandersetzung des Malers mit Religion, ermöglichten sie ihm bislang unbekannte Dimensionen der Lebensbetrachtung? Oder ist es viel banaler, ein Griff in die motivistische und künstlerische Trickkiste?

So viele Fragen kommen nicht von ungefähr. Dalí selbst provozierte die Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit und an der Aufrichtigkeit seiner künstlerischen Anliegen. Schließlich war ihm doch beinahe jedes Mittel recht, um sich für das Publikum und den Kunstmarkt, dessen Opfer er auch wurde, in Szene zu setzen. Der Zweck, bestaunter und/oder umjubelter Mittelpunkt zu sein, heiligte (fast) alle Mittel. Das sollte man dabei bedenken, um nicht dem Faszinosum auf den Leim zu gehen, sondern vielmehr eine kritische Auseinandersetzung zu führen.

Der im Hatje-Verlag Stuttgart erschienene, von Karin v. Maur herausgegebene Katalog (520 S., viele sw- und über 200 Farbabb.) kostet in der Ausstellung 49,-, gebunden im Buchhandel 98,- DM.

Ursula Leibinger-Hasibether

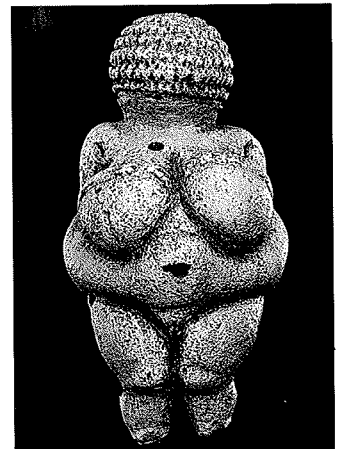


## Barock in der Slowakei

Am Kulturaustausch zwischen Ost und West und der Förderung friedlicher Beziehungen beteiligen sich nicht nur die Metropolen. Das Kunsthau Ostbayern in Viechtach (8000-Einwohner-Stadt im Bayerischen Wald) zeigte im Sommer slowakische Kunst des 18. Jahrhunderts aus Museen und Kirchen des Nachbarlandes. In diesem Zeitraum

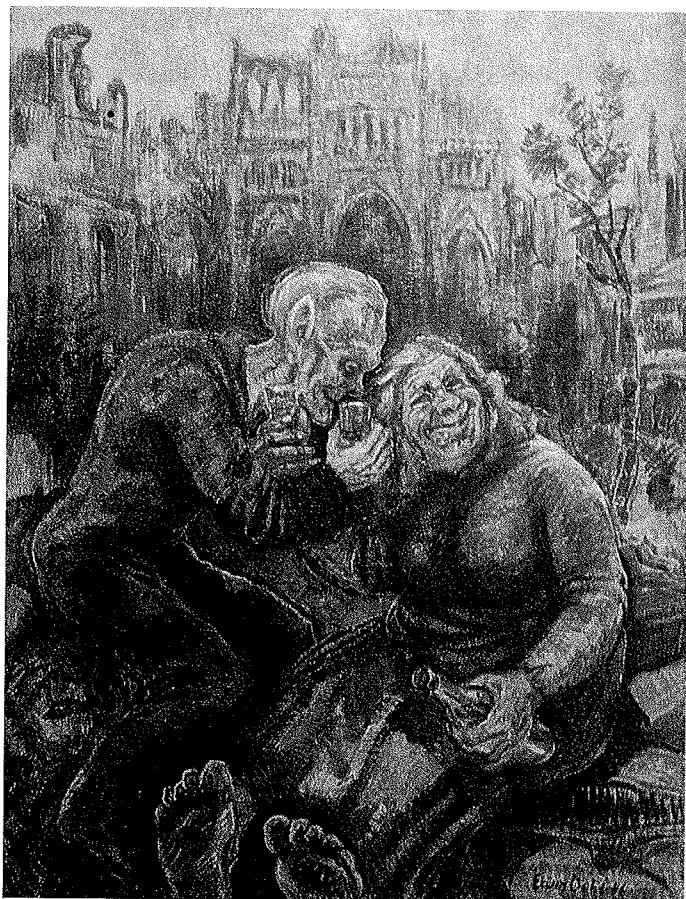
haben dort neben einheimischen Künstlern Hauptmeister des Spätbarock, die auch in Österreich und Ungarn tätig waren (G.R. Donner, F.A. Maulbertsch u.a.), gearbeitet. In den Landschaftsdarstellungen von Johann Christian Brand, Karol Filip Schallhas und Adam Friedrich Oeser (dem Zeichenlehrer Goethes) erfolgt dann der Übergang zu einer neuen, aufgeklärten Auffassung: die Natur und in ihr der Mensch erscheinen nicht länger einer absolutistischen Hierarchisierung unterworfen. Ab 1777 bis zu seinem Tod 1783 lebte auch Franz Xaver Messerschmidt in Preßburg, wo er an der Serie seiner berühmten Charakterköpfe arbeitete (unser Bild: Der erbohte und rachsüchtige Zigeuner), zur gleichen Zeit, in der sich die wissenschaftliche Psychophysiologie entwickelte. Katalog: 92 S., 51 z.T. farbige Abb., 25,- DM.

Werner Marschall



Die „Venus von Willendorf“, Kalkstein, 10,6 cm hoch, 20 bis 27 Jahrtausende alt, ist die bekannteste Menschendarstellung der Altsteinzeit, aber längst nicht mehr die einzige. Die Ausstellung „Eiszeitkunst in Mitteleuropa“, 1987 für die Kunsthalle Tübingen zusammengestellt und jetzt bis 26. 11. 1989 in der Prähistorischen Staatssammlung München zu sehen, umfaßt 180 Kleinplastiken und Ritzzeichnungen in Stein und Knochen mit Bildern von Tieren und Menschen, Symbolzeichen und Ornamenten. Der Katalog faßt in Text und Bild den gesamten heutigen Wissensstand zusammen („Die Anfänge der Kunst vor 30000 Jahren“, hg. von H. Müller-Beck und G. Albrecht, 123 S., 25,- DM, Konrad Theiss Verlag Stuttgart).





Erwin Oehl, *Prost Europa!*, 1946, Öl/Lw. 120 x 90 cm – 1946 der erste Ankauf, den die Stadt Nürnberg nach 1945 getätigt hat. Unlängst zu sehen im Stadtmuseum Fembohaus zusammen mit anderen Werken der ersten 5 Nachkriegsjahre in Stadtbefitz, von 37 Malerinnen und Malern, alle Vertreter eines humanistisch engagierten Realismus. Zu Oehl siehe Tendenzen Nr. 167, S. 48–51.

## Deutschland und die Französische Revolution – Thema einer Tagung

Der Ulmer Verein, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaftler, veranstaltete vom 21. bis 23. Juli 1989 eine Tagung in Nürnberg anlässlich der kulturhistorischen Ausstellung im dortigen Germanischen Nationalmuseum (s. Seite 66). Die Wahl der Tagungsorte, nämlich das Museum und das ihm unmittelbar benachbarte Gewerkschaftshaus, muß von vorneherein als positiv gewertet werden, bestand doch dadurch die Möglichkeit, Tagungsbeiträge und Diskussionen im Kontext mit Originalen der Ausstellung zu sehen und auch Aspekte der Ausstellungs- und Museumspraxis in die Gespräche mit einzubeziehen.

In einer Reihe von Vorträgen wurde die Wirkungsgeschichte der Französischen Revolution und die Interpretation politischer und gesellschaftlicher Umwälzungen durch die Kunst thematisiert. Sie zeigten auf, wie Bildmotive und Topoi als Argument wirksam wurden, sei es in einem aufklärerischen oder auch in einem restaurativen Sinn.

Während der überwiegende Teil der Referate kunstwissenschaftliche, architekturtheoretische (z.B. Klaus Jan Philipps Anmerkungen zur deutschen Ar-

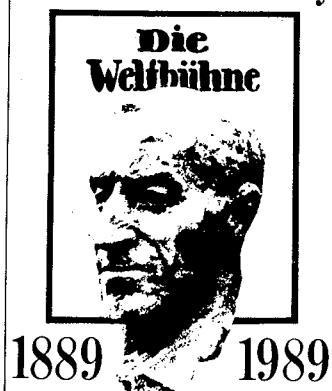
chitekturtheorie 1770–1800 „Von der Wirkung der Baukunst auf die Veredlung des Menschen“), historische Themen oder Fragen der Ikonographie (z.B. Rainer Schoch: „Palast und Hütte. Zum Wandel eines Bildmotivs zwischen Aufklärung und Restauration“) behandelte, stellte das Projekt „Révolution – Résistance – Révolte“ an der Hochschule für Kunst in Bremen ganz aktuelle Bezüge her. Das „Bild“ der Revolutionsepoche in seinen vielfältigen Erscheinungen und Medien stand dabei im Mittelpunkt, war Ausgangs- und Bezugspunkt für die an dem Projekt beteiligten Studenten und Studentinnen. Besonders spannend war dabei die Verknüpfung von wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit, von historischer Spurensuche und der Umsetzung gewonnener Erkenntnisse und Erfahrungen in Bildwerke.

Deutlich wurde bei dieser Tagung, daß Ideen, Inhalte und Bildmotive, die im Zusammenhang mit der Französischen Revolution stehen, bis heute virulent sind und die Auseinandersetzung fordern. Einen Beitrag zu dieser Diskussion und zum lebendigen Umgang mit dem historischen und kunsthistorischen Erbe konnte diese Veranstaltung leisten.

Ursula Leibinger-Hasibether

**Die Weltbühne**, Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft  
1905 als **Schaubühne**  
gegründet von Siegfried Jacobsohn  
1926 – 1933  
geleitet von Carl v. Ossietzky  
1933 von den Nazis verboten  
und in die Emigration getrieben  
1946 wieder gegründet von  
Maud v. Ossietzky und Hans Leonard  
Carl v. Ossietzky,  
der Friedensnobelpreisträger von 1935,  
hat wie kein anderer Geist  
und Haltung der **Weltbühne**  
als publizistisches Forum gegen  
 Militarismus und Reaktion,  
für Frieden durch Abrüstung  
und soziale Gerechtigkeit geprägt.  
Der Kampf für eine menschenwürdige  
Welt ist längst nicht zu Ende.  
**Die Weltbühne** nimmt teil in  
Ossietzkys Namen und in seinem Geist.

Carl von Ossietzky



### KUPON

Ich möchte „Die Weltbühne“ zum Jahresabonnement von 72,35 DM beziehen.

Senden Sie den Kupon als Bestellung an

Gebr. Petermann

Buch + Zeitung international

Kurfürstenstraße 111

1000 Berlin 30

Ich bitte um Zusendung eines kostenlosen Probeexemplares direkt ab Verlag

Verlag der Weltbühne, v. Ossietzky & Co.

Karl-Liebknecht-Straße 29

Berlin, DDR – 1026

Name ..... Vorname .....

Straße ..... Nr. ....

PLZ ..... Ort .....

Vertrauensgarantie. Besteller haben das Recht, ihr Abonnement innerhalb einer Woche bei Gebr. Petermann, Buch + Zeitung international, Kurfürstenstraße 111, 1000 Berlin 30, zu widerrufen. Zur Wahrung der Frist genügt die rechtzeitige Absendung (Datum des Poststempels) des Widerrufs. Die Kenntnisnahme der Widerrufsbelehrung bestätige ich hiermit.

Datum

Unterschrift

tendenzen

# Ein Blatt mit Tradition

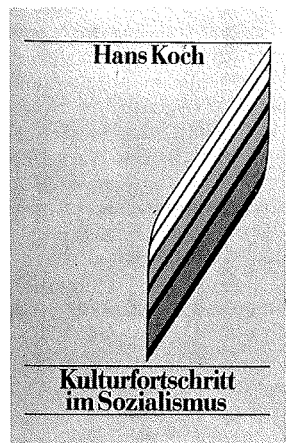


## Wolfgang Kießling Brücken nach Mexiko

Traditionen  
einer Freundschaft

Herausgeber:  
Institut für Marxismus-Leninismus  
beim ZK der SED  
Etwa 592 Seiten  
Mit 280 Abbildungen im Text  
Leinen · 35,50 DM + MwSt.  
ISBN 3-320-01301-7  
738 586 8/Kießling, Bruecken

Zwischen der DDR und Mexiko bestehen freundschaftliche Beziehungen, die sich auf eine lange Tradition berufen können. An ihrem Beginn steht Alexander von Humboldt, stehen deutsche Auswanderer aus der Zeit der Demagogenverfolgung und der 48er Revolution; Emigranten deutscher Nationalität, denen die Republik Mexiko in der Zeit des Faschismus großzügiges, uneingeschränktes Exil gewährte. Der Autor verfolgt die Geschichte dieser progressiven deutsch-mexikanischen Beziehungen und führt sie bis in die Gegenwart.



## Hans Koch Kulturfortschritt im Sozialismus

Herausgeber:  
Akademie für Gesellschaftswissenschaften  
beim ZK der SED,  
Institut für  
Marxistisch-Leninistische Kultur-  
und Kunstwissenschaften  
512 Seiten · Leinen · 22,40 DM + MwSt.  
ISBN 3-320-00845-5  
738 277 1/Koch, Kulturfortschritt

Die Ausgabe enthält Vorträge, Aufsätze und Rezensionen aus den Jahren 1975 bis 1986. Der Autor befaßt sich darin mit kulturpolitischen Grundfragen, mit Problemen der sozialistischen Nationalkultur, mit Wertvorstellungen und Fragen des Kulturerbes. Aus der Vielfalt der Themen, Gedanken und Bezüge, der Anlässe und Assoziationen fügt sich ein anregendes Bild des kulturellen und geistigen Lebens in der DDR.

Fragen Sie in Ihrer Buchhandlung.



**DIETZ VERLAG BERLIN**  
Wallstraße 76-79  
Berlin · DDR · 1020

## Spanischer Bürgerkrieg

Als erster Band der neuen Reihe „Schriften der Guernica-Gesellschaft“ ist im Argument Verlag Hamburg die von Jutta Held herausgegebene Aufsatzsammlung „Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste“ erschienen (240 S., 67 Abb., 34,- DM). 14 Autorinnen und Autoren beleuchten das Thema unter verschiedenen Aspekten; im Vorwort schreibt die Herausgeberin dazu: „Der Spanische Bürgerkrieg, Guernica, signalisierten weltweit und auf unübersehbare Weise die Aggressivität und die drohende Gefahr des Faschismus. Auf die Ereignisse in Spanien hin begann sich erstmalig, international und breit gefächert, eine Gegenmacht gegen den Faschismus zu organisieren, für deren Wirksamkeit sich auch die Künstler einsetzten.“



Vincent van Gogh, Ausschnitt aus der Rohrfederzeichnung „Die Sternennacht“, Ende Juni 1889. Als Geschenk zu den Feiertagen und um sich selbst hineinzuvorfühlen, eignet sich hervorragend der Band: Fritz Erpel (Hg.), Vincent van Gogh – Lebensbilder Lebenszeichen. 533 teils farbige Abbildungen, in chronologischer Abfolge, sind konfrontiert mit Briefen des Künstlers, ergänzt durch Stimmen von Zeitgenossen. 304 S., Schirmer/Mosel Verlag München (als Lizenzausgabe des Henschelverlags Kunst und Gesellschaft, Berlin/DDR), 88,- DM.



Karl Schmidt-Rottluff (1884 bis 1976), Akte unter Baum, 1913, Holzschnitt.

Die bisher umfangreichste Gesamtschau des Werkes dieses Mitbegründers der Dresdener Künstlergruppe „Die Brücke“ zeigte die Bremer Kunsthalle und anschließend (bis 3. 12. 1989) die Städtische Galerie im Lenbachhaus München. Der von Günther Thieme und Armin Zweite herausgegebene Katalog (295 S., viele Abb., davon 117 in Farbe, Prestel-Verlag München) kostet in der Ausstellung 44,- DM, im Buchhandel 86,- DM.

Einem weiteren „Brücke“-Künstler, Max Pechstein (1881-1955), war eine große Ausstellung des Kreises Unna in Schloß Cappenberg gewidmet. Dazu erschien ein reich, z. T. sehr gut in Farbe bebildertes Katalogbuch von Jürgen Schilling (202 S., 44,- DM).

Dem wachsenden Interesse am Expressionismus, aber auch einer intensiveren Beschäftigung mit den künstlerischen Zeugnissen des Ringens um eine progressive Gesellschaftsentwicklung in Deutschland seit der Novemberrevolution ist es zu danken, wenn mehr und mehr Künstler dieser Zeit der Vergessenheit entrissen werden. Eine lohnende Aufgabe für die Kunstwissenschaft in beiden deutschen Staaten. Die Ausstellung „Expressionismus – Die zweite Generation 1915-1924“ wurde im Kunstmuseum Düsseldorf und in der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle gezeigt; an ihrer Organisation war das Los Angeles County Museum of Art beteiligt. Das gleichnamige Katalogbuch (hg. von Stephanie Barron, 197 S., 89 Farb- und 427 sw-Abb., 86,- DM) erschien bei Prestel, München. Zu dieser Generation der Dix und Beckmann gehören u. a. auch Albert Birkle, Heinrich Ehmsen, Walter Jacob, Heinrich Nauen, Christoph Voll, Gert Wollheim und Magnus Zeller.

## Überlegungen zur „Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft“

Das Werk von Peter Weiss inspiriert seit dem Welterfolg von „Marat/Sade“ und besonders seit dem Erscheinen seines Hauptwerkes, der „Ästhetik des Widerstands“, eine intensive, international geführte Diskussion über zentrale Fragen des Verhältnisses von Politik und Kunst. In dieser Diskussion begegnen einander Personen aus verschiedenen Lebens- und Arbeitszusammenhängen.

Die Debatte, die durch das Werk von Peter Weiss begonnen hat, konzentrierte sich räumlich zunächst auf die deutschsprachigen Länder und Schweden, entwickelt sich seit einiger Zeit aber auch in England, in Frankreich, in Italien und in der Sowjetunion. In Lesegruppen, an den Universitäten, in verschiedenen Zeitschriften und nicht zuletzt im Theater werden immer wieder Versuche gemacht, die Zusammenhänge zwischen Kunst und Politik und die Frage des Widerstands, wie sie von Weiss artikuliert wurden, weiterzudenken. Die Zahl der Publikationen über sein Werk und der Inszenierungen seiner Stücke ist heute kaum noch zu überblicken. In Schweden, der DDR, der Bundesrepublik und in Österreich fanden in den letzten Jahren verschiedene Kongresse über sein Werk statt, zuletzt in Hamburg mit einer großen internationalen Beteiligung.

Die „Internationale Peter-Weiss-Gesellschaft“ soll gegründet werden, um die Rezeption des künstlerischen Werkes von Peter Weiss zu fördern. Sie soll der Zusammenarbeit aller an seinem Werk Interessierten dienen: durch die Herausgabe einer Zeitschrift, durch die Unterstützung von Forschungsvorhaben, Editionsprojekten, künstlerischen Interpretationen, Bildungsveranstaltungen, Lesegruppen und Diskussionen. Auf diese Weise soll zum Projekt einer „Ästhetik des Widerstands“ beigetragen werden.

Die Gesellschaft soll ein Denken im Spektrum widersprüchlicher Positionen und Wahrnehmungsweisen wie z.B. der von Gramsci und Luxemburg, von Hölderlin und Rimbaud, von Marat und de Sade, von Kafka

und Neukrantz, von Brecht und Hesse, von Marc Bauer und Boye, von Bischoff, Hodann und Münzenberg anregen. Die Frage einer aktuellen Form der Vermittlung des Werkes und das Weiterentwickeln der künstlerischen, kulturpolitischen und politischen Positionen von Peter Weiss stehen im Zentrum der Tätigkeit der Gesellschaft.

Karlsruhe, den 23. 4. 1989  
Die Gründungsversammlung

*Kontaktadresse der Gesellschaft:*  
IPWG, c/o Ulrich Schreiber, Am  
Kätzenbach 125,  
7050 Waiblingen.  
Für telefonische Rückfragen:  
071 51/28778

## AICA-Kongreß in der UdSSR

Die georgische Hauptstadt Tbilissi war im September der Haupttagungsort des 23. Kongresses der AICA („Association Internationale des Critiques d'Art“). Die „nationalen Sektionen“ dieses unter UNESCO-Patronage arbeitenden Internationalen Kunstkritikerverbands wechseln einander bei der Ausrichtung der Tagungen ab. In diesem Jahr führte der sowjetische Künstlerverband, in dem auch die Kunstkritiker organisiert sind, Regie und ermöglichte den über 100 Delegierten aus 28 Ländern der Welt und den zahlreichen internationalen Gästen auch Einblick in kunst-, kultur- und gesellschaftspolitische Auseinandersetzungen, die zur Zeit in der UdSSR stattfinden. In Moskau, wo der Kongreß begann, wie in Georgien gab es für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer diverse Möglichkeiten zu Ausstellungs- und Atelierbesuchen und Gesprächen mit Künstlern und Kunstwissenschaftlern.

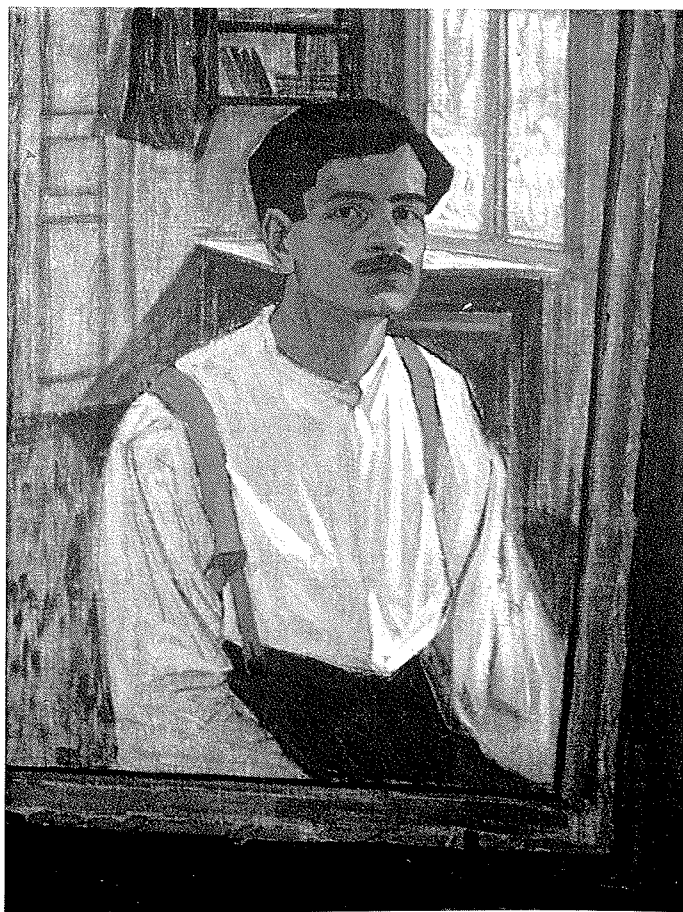
Beim Kongreß selbst standen drei Schwerpunktthemen zur Diskussion, die vor allem in Form von Kurzreferaten behandelt wurden (ausführlichere Aussprachen zu den einzelnen Beiträgen waren leider wegen des dichtgedrängten Tagungsprogramms kaum möglich): „Traditionelle Kunst und Avantgarde“, „Kriterien und Grenzen der Kunstbegriffs“ und „Wege der Kunst des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Regionen“. Sol-

cherart „Über-Themen“ sind nicht unbedingt diskursfreudlich; sie verleiten zum Nebeneinander-Herreden auf individuellen Hobbystrecken. Weil aber das Gros der Referate sich auszeichnete durch profunde Sachkenntnis und originelle Herangehensweise, blieb die Spannung erhalten, fand ein internationaler Erfahrungsaustausch in freundlich-konstruktiver Atmosphäre statt, bei dem dennoch unterschiedliche politische und weltanschauliche Standpunkte nicht unter den Kongreßteppich gekehrt wurden. Wobei auffiel, daß Kritik am westlichen Kunstmarkt-„Pluralismus“ vor allem aus den betroffenen Ländern selbst kam, „Dritte-Welt“-Länder, aber auch andere kleinere Nationen und Nationalitätengruppen die Anerkennung ihrer immer wieder übergangenen spezifischen Kunst-Leistungen anmahnten, und in der aktuellen sowjetischen Kunstwissenschaft mit einem „Totalitarismus“-Begriff operiert wird, der sich meines Erachtens sehr unkritisch dem bei uns einst gängigen annähert hat.

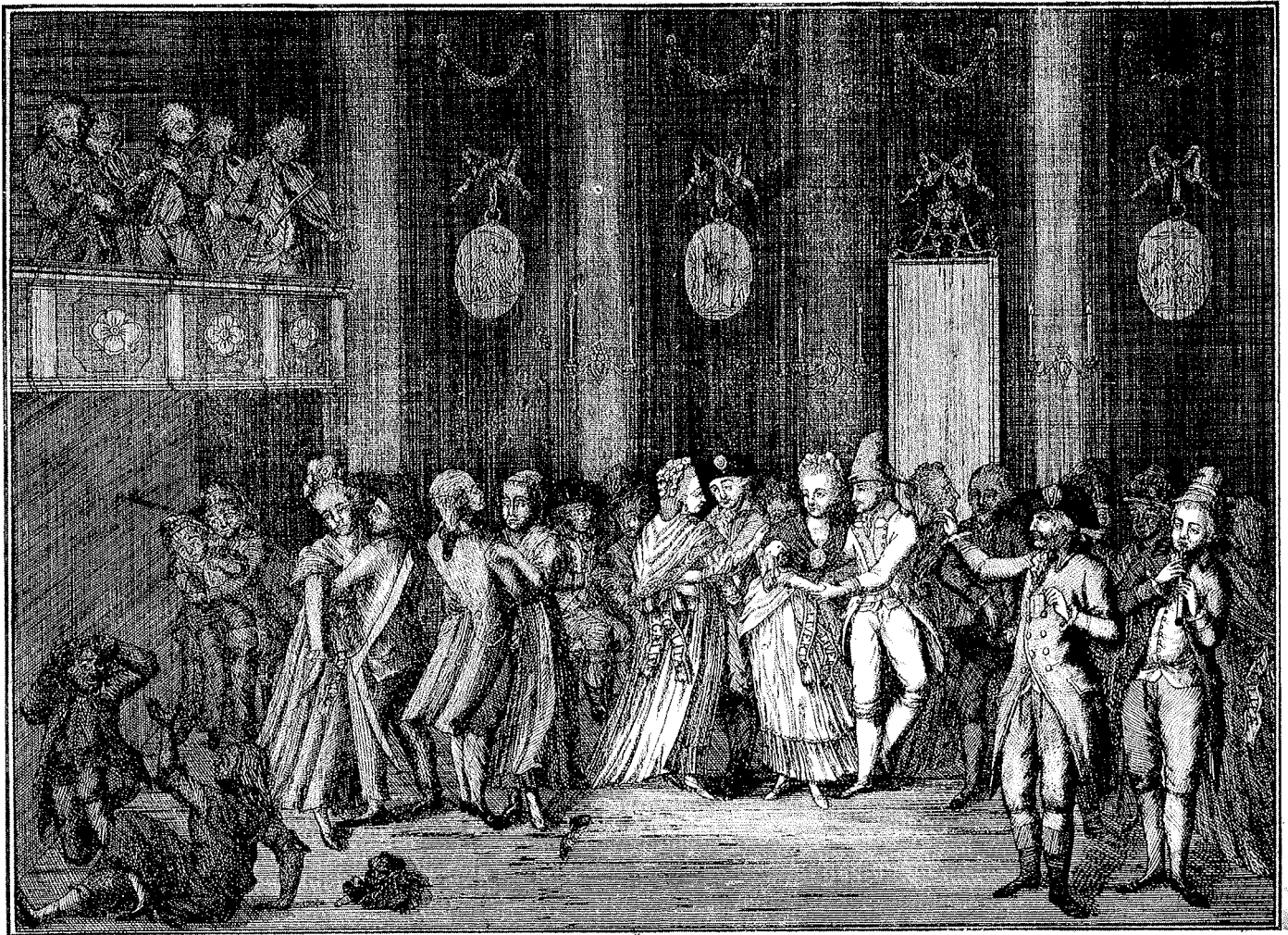
Den 100. Geburtstag des –

1952 gestorbenen – georgischen Künstlers David Kakabadse (*unser Bild: Selbstbildnis, 1914*) nahmen die Einlader zu Anlaß, die Kongreßteilnehmer in die Feierlichkeiten in Tbilissi einzubeziehen und in einer Vernissage mit anschließender Kulturveranstaltung das Werk eines Mannes ins ihm gemäße Licht zu rücken, das bisher von der Kunstgeschichtsschreibung grob vernachlässigt wurde. Kakabadse gehörte zu einer Reihe georgischer Künstler, die sich in den 20er Jahren in Paris aufhielten, und fand zu einer vielseitigen künstlerischen Formensprache (bis hin zum „abstrakten“ Materialbild). Nach Georgien zurückgekehrt, waren es die heimatliche Landschaft und ihre Menschen, die er auf sehr eigenwillige Art ins Bild rückte, weshalb ihn 1948 endgültig das „Formalismus-Verdikt“ traf und ihm seine Kunstprofessur entzogen wurde. In der Ausstellung waren drei späte Gemälde zu sehen, die zeigten, daß er sehr wohl in der Lage gewesen wäre, die damals geforderte Kunst zu produzieren. Aber daran, an dieser Anforderung, ist er zerbrochen.

Ernst Antoni







*Baal der Freyheit und Gleichheit zu Mainz.*

Köln, den 4. Dezember 1989

## Liebe Leserinnen und Leser,

wie Sie sicher bereits der Tagespresse entnommen haben werden, ist der Pahl-Rugenstein Verlag gezwungen, seine Tätigkeit mit Beginn des Jahres 1990 einzustellen.

Diese Einstellung betrifft auch den Fortbestand der Zeitschrift TENDENZEN.

Konkret bedeutet dies, daß die Ausgabe der TENDENZEN, die Sie jetzt in Händen halten, die letzte Ausgabe der Zeitschrift sein wird.

Wir möchten uns auf diesem Weg bei allen Leserinnen und Lesern bedanken, die die TENDENZEN gelesen, abonniert, kritisiert und gelobt haben.

## Pahl-Rugenstein Verlag

PS: Einige Leserinnen und Leser haben sich erkundigt, ob Sie im Fall einer Einstellung der TENDENZEN ein Guthaben beim Verlag haben. Dies ist in der Regel nicht der Fall, da die im Januar von Ihnen beglichenen Rechnungen den Jahrgang 1989 einschließen. Mögliche Überzahlungen durch im Lauf des Jahres begonnene Abonnements werden vom Verlag erstattet.

Letztes Heft der engagierten Kunstzeitschrift erschienen

# Schwerer Abschied von „tendenzen“

**30 Jahre war sie eine Alternative zu den vorwiegend an modischen Trends orientierte Kunstpublizistik in der Bundesrepublik. Jetzt kam das „Aus“ für „tendenzen“.**

Die engagierte und profilierte fortschrittliche Kunstzeitschrift geriet in den Finanzstrudel des Kölner Pahl-Rugenstein-Verlages, in dem sie erschien.

Aus bescheidenen Anfängen und ausgehend von dem Impuls der Münchner Künstlergruppe Tendenz hatte

sich „tendenzen“ zu der linken Zeitschrift für bildende Kunst in unserem Lande entwickelt, die ganz gezielt gegen die auf dem Kunstmarkt herrschenden und von der etablierten Kunstkritik gepriesenen Trends und Moden ihr eigenes Konzept der Präsentation engagierter Kunst aus dem In- und Ausland, entwickelte und verfocht. Insbesondere durch seine unbeirrbar und differenzierte Auseinandersetzung mit der – in der bundesdeutschen Kunstszene lange verpönten – realistischen Kunst hat „tendenzen“ für die Kunstkritik in diesem Lande Unersetzliches geleistet. Nicht zu vergessen: Solidarität wurde bei „tendenzen“ immer groß geschrieben. Schon in den ersten Heften die mit

damals inhaftierten Siqueiros, heute besonders durch starke Vorstellung von Kunst und Künstlern aus den Entwicklungsländern.

Allen, denen engagierte Kunst am Herzen liegt, wird „tendenzen“ sehr fehlen. Einige der bisherigen Mitarbeiter werden versuchen, die Zeitschrift mindestens noch als Jahrbuch herauszugeben. Hoffen wir, daß ihnen dies, mit dem Interesse der bisherigen Abonnenten und „tendenzen“-Liebhaber gelingt! **P. W.**

Das letzte Heft unter dem Titel „Kulturelle Vielfalt gegen nationale Enge“ präsentiert es u. a. Bilder von ausländischen Künstlern in der Bun-

desrepublik, einer uraustralischen Künstlerin, einer israelischen Künstlerin, eines palästinensischen Künstlers und einen Überblick über neuere kubanische Kunst, mit Beiträgen von Oskar Neumann, Harald Jähner, Ulli Beier, Tuna Dudene, Richard Hiepe, Burhan Karkutli und Osvaldo Sanchez.

Weitere Themen sind u. a.: Kritik des ersten Bandes einer Enzyklopädie deutscher Kunst 1933-45 („Brauner Backstein“), Kunst in Auschwitz, Frauenwandbild in Hamburg und die Ausstellungen „Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit“ in Nürnberg und Recklinghausen. Einzelheft: 10 DM.



Oben: Ruth Schloss (Israel), Das Opfer (1987), Ausschnitt.  
Akbar Behkalam (Westberlin), Wir wollen nicht die Juden von morgen werden (1982). Abbildungen: tendenzen Nr. 168

## Kultur und Medien in Kürze

### Kurt Böhme gestorben

Der Kammer Sänger Kurt Böhme ist am Mittwoch 81jährig in einem Münchener Krankenhaus gestorben. Der in Dresden geborene und 1936 vom Dirigenten Karl Böhm entdeckte Baß hatte seine ersten großen Erfolge an der Staatsoper seiner Heimatstadt, wo er auch zum Kammer Sänger ernannt wurde. 1950 wurde er Mitglied der Bayerischen Staatsoper, fünf Jahre später verpflichtete ihn gleichzeitig die Wiener Staatsoper. Böhme hatte große Erfolge bei den Festspielen in Bayreuth und Salzburg. **ADN**

### Bertelsmann Club in Dresden

Der Bertelsmann Club verkauft in Dresden teilweise bis zum Jahresende Bücher aus dem aktuellen Programm. Tausende Buch-Interessierte belagerten schon am ersten Tag das Club-Center. Kaufen konnte, wer Mitglied im Bertelsmann-Buchclub wurde. Gefragt waren besonders Ratgeber-Literatur, Kinder- und Sachbücher.

Aufmerksamkeit fand am selben Tag die Schließung der Filiale des Volksbuchhandels auf der Straße der Be-

freiung für einen Tag. Die Mitarbeiter protestierten auf diese Weise gegen nach ihrer Ansicht handelsunfreundliche Praktiken des Rates der Stadt, darunter auch die Standortwahl des zeitweiligen Bertelsmann-Club-Centers, gegen das sie jedoch nicht sind. Mit ihrem Protest wollen sie auch auf das völlig unzureichende Buchangebot im Volksbuchhandel des Landes aufmerksam machen. **ADN / UZ**

### Leipziger Schriftsteller für Loest-Rehabilitierung

Die vollständige Rehabilitierung von Erich Loest haben Mitglieder der Leipziger Bezirksorganisation des Schriftstellerverbandes in einem Schreiben gefordert, der Autor – 1957 wegen „konterrevolutionärer Gruppenbildung“ zu siebeneinhalbjähriger Haft in Bautzen verurteilt – war 1981 in die BRD übersiedelt.

Nach Auffassung der Unterzeichner sollte ihm außerdem der Kunstpreis der Stadt Leipzig 1990 verliehen werden. Loest hatte in der vergangenen Woche erstmalig seit Verlassen der DDR wieder in seiner Heimatstadt aus Manuskripten gelesen. **ADN**

## Fundsache

# Vom Wesen der Wende

„Jedesmal, wenn eine Zeit sich wendet, kehrt sich auch in uns selbst unser Wesen um und ist bestrebt, sich neu zu formieren. Es ist einen Augenblick lang so, als stehe die Zeit still. Die alte ist nicht mehr, die neue noch nicht gekommen, und wir spüren, wie die alte schwindet und schwindet und zum Hintergrund, zur Vergangenheit wird, und wie das Neue herannaht, drohend, fremdartig, unbestimmt: was wird es bringen? Dann bemühen wir uns, von dem Alten zu retten, was zu retten ist, und das Vergangene als wertvolle Vergangenheit zu erhalten. Aber ständig gruppiert es sich um, und was wir heute noch meinten erhalten zu können, ist schon morgen nicht mehr zu halten, und wir müssen es als verloren dahingeben. In

diesem ständigen Positionswechsel sind wir willens unsere eigene Position zu finden und sie möglichst genau zu bestimmen. Und nun ist das Neue da. Leise wie auf Taubenfüßen und orkanartig zugleich wie mit Sturmgewalt. So und so zeigt sich das Neue. Sind wir noch lebendig genug, um das Veraltete aus uns auszuscheiden, das Neue in uns aufzunehmen und mit der Kraft, derer es zu seiner Neuwerdung bedarf, zu verkünden und, es gestaltend, in uns, durch uns Gestalt werden zu lassen?“

Johannes R. Becher, aus: Poetische Konfession, in: Sinn und Form, Heft 5/6, 1954, S. 696.  
Eingesandt von Dieter Buchholz