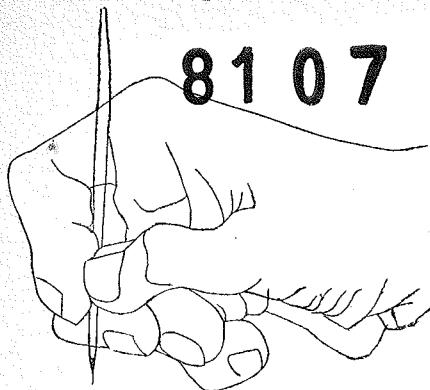


TSCHOMBE

POSTVERLAGSORT
MÜNCHEN



TSCHOMBE: »BEWEIST ES«



TENDENZEN

BLÄTTER FÜR ENGAGIERTE KUNST

VERLAG HEINO F. VON DAMNITZ

MÜNCHEN

FEBRUAR 1961

NUMMER 7

1.- DM

Progressiver Hecht

Sie sind derzeit Bonn-Deutschlands progressivster Hecht im künstlerischen Schlangenteich.

Dichter und Essaist Arno Reinfrank/London

Unstreitig niedrig

Sie gehören unstreitig zu den Zeitschriften mit dem niedrigsten Niveau im Bundesgebiet. Ähnliche dilettantische Zweckunternehmen findet man nur jenseits der Elbe.

Zensor Heinrich Rauch, Singen/Hohentwiel.

Weiterhin Mut

Ich wünsche Ihnen weiterhin Mut und die Möglichkeit, noch viele Nummern von „tendenzen“ herauszubringen. Ich quäle mich jetzt mit einer Plastik „O Deutschland, bleiche Mutter“ (nach dem Gedicht von Brecht, Anm. der Redaktion), die für mich bis jetzt die schwierigste aber auch interessanteste Aufgabe von meinen antifaschistischen Denkmälern ist.

Bildhauer Prof. Fritz Cremer/Berlin (siehe tendenzen Nr. 5).

Werde fleißig

Für die „tendenzen“ besten Dank. Sie werden von Mal zu Mal besser (wenn das noch möglich ist!) und ich werde fleißig dafür!

Leserin Gerda Zorn, Hannover.

Wie es weitergeht

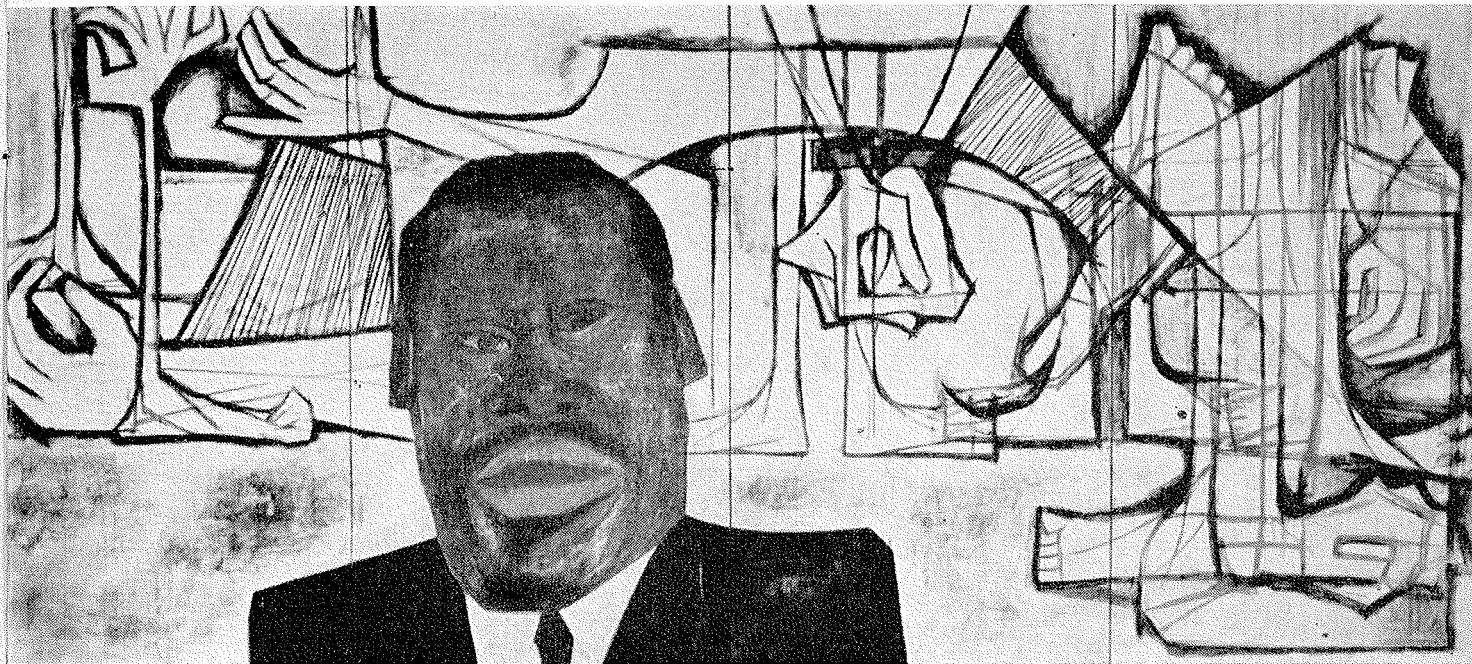
DIE ZUKUNFT DER MODERNE

Es sei nicht Amt des Kritikers die Kunst vorzusehen, niemand könne heute sagen, wie es weitergeht mit der Moderne. Man liest solche scheinweisen Sätze oft bei den Kritikern unserer Tage. Hinter dem nur allzu bereitwilligen Verzicht auf eine mutige Voraussage verbirgt sich Verlegenheit vor der eigenen Situation: man spürt, daß eine künstlerische Epoche zu Ende geht, möchte es aber nicht mit ihr verderben. „Wasch mir den Pelz, aber mach mich nicht naß“, unter diesem Motto dringt das Unbehagen am abstrakten Kunstwunder bis in die großbürgerlichen Gazetten. Vor Mitläufern, inflationären Tendenzen und Scharlatanen wird bereit gewarnt, auch von „Sackgasse“ und „abstrakter Konvention“ geklagt, jedoch an den Prinzipien, den heilig-hehren reinen Formen, Bauhaus und Strukturismus wagt man so wenig zu rütteln wie die Christdemokraten am Totalitarismus eines Fünfundachtzigjährigen. Natürlich kann niemand sagen, wie es weitergeht soll, denn das Alte, das in der Sackgasse steckt, ist verabschiedetes Gesetz. Es geht also nicht weiter, und die

Kritiker und Unbehaglichen haben allen Grund, die Zukunft zu meiden.

Weil man aber von einem Mann erwartet, daß er einen Ausweg zeigt, wenn er andere in einer Sackgasse sieht, müssen unsere Kritiker und eine gewisse Sorte von Künstlern aus der Verlegenheit eine Tugend machen.

Im Grunde weiß heute der kleine Moritz ebensogut wie der Biennaleschreiber, daß die Kunst konkreter werden muß, da sie abstrakter nicht mehr werden kann. Da sie aber aus Gründen des kulturellen Konformismus abstrakt bleiben soll, entdecken die Ausweglosen den abstrakten Realismus, den realistischen Anspruch der Abstraktion, die abreale Struktion, die strukturelle Abreaktion ... Bildbände (Juliane Roh) erscheinen, in denen bewiesen werden soll, daß uns erst die Abstrakten die moderne Wirklichkeit erkennen lassen. Oberleitungsgewirr und Schimmelpilzkulturen neben Tach- und Strukturismus. Figurationen wuchern, sprießen, quellen, wulsten, bersten, fetzen, löchern, geistern auf Leinwand und Plinthe. Kosmische Ur-



Setsu Asukuva/Tokio: Negersänger Paul Robeson

nebel und Ameisenfußspuren aus dem Mikrokosmos. Die neuen Götter merken, was die Wissenschaft seit 50 Jahren im Foto kennt: Protonenkurven, Hautporen, Strandriffel, Baumrindenhaut, Wurzelschwünge, Papierfaserung, Schneckschleim. „Wunder der Schöpfung“. schon zu Wilhelms Zeiten schlug der Biologiepauker ehrfurchtvoll glänzende Blicke die Kosmos-Hefte auf, bis dahin gelangst DU, O Mensch!

Geht es so weiter? Für alle Kompromißler, die ästhetisch auf beiden Schultern tragen, bestimmt. Realiter aber steckt hinter all diesen Mixturen die Angst vor einer realistischen Zukunft der Kunst.

Zur Konkretisierung der Kunst gehört vor allem Konsequenz. In Vaters abstrakten Großbetrieb einsteigen und ein wenig Realität verarbeiten, kann jeder. Ist billig. Schwieriger ist es, eigenhändig einen neuen Betrieb aufzubauen. Sich selbst künstlerisch für seine Generation und unsere Zeit zu verwirklichen. Es ist die Aufgabe. Die Zukunft der Kunst hat längst begonnen. Es ist die konsequent konkrete, die realistische Kunst, die sich antipodisch zur verfließenden Periode der Abstraktion entwickelt. Richtig ist, daß von den Form-erfahrungen der Moderne zu lernen ist bei der künstlerischen Neufassung der verachteten modernen Wirklichkeit, jedoch nur

im Sinne der konsequenten, sachlichen Anwendung der bildnerischen Mittel, der unromantischen Schärfe der Form. Die Konzeption der Väter aber: Formulierung über alles, ist hinfällig, ihr romantischer Subjektivismus desgleichen. Die Form wird schon heute von zahlreichen Darstellern wieder als Ergebnis von gestaltgebundener, nicht theoretischer Gesetzmäßigkeit erkannt, ihr folgt ein ebenso existenter, lebendiger Inhalt. Ein bewußter Realismus ist die einzige zukünftige Kunst der Gegenwart.

Udo von Hasbeck

Wir wehen weiter

Den „tendenzen“, den Gestaltern und Deutern, wünsche ich ein erfolgreiches 1961. Lassen Sie den scharfen Wind von 1960 auch weiterwehen.

Maler und Graphiker Prof. Karl Hubbuch/Karlsruhe.



Neubesinnung

Mit Interesse habe ich tendenzen abonniert. Ich halte eine Neubesinnung für dringend notwendig. Gegebenenfalls bin ich auch bereit mitzuarbeiten.

Maler und Graphiker Willy Fries, Wattwil/Schweiz.

Schicken Sie Blumen

Für den Neujahrsgruß kann ich mich nicht revanchieren. Habe keine ähnliche Kunstschrift, die ich zurücksenden könnte.

Maler und Graphiker Fritz Eisel/Potsdam.

Gemopse um Michel

Heute las ich tendenzen Nr. 6 und hatte sofort Lust, Ihnen zu schreiben. Sie gefielen mir meistens sehr gut. Vor allem konkret der Bericht über den Rubinstein-Wettbewerb . . . Sehr gut der Häfner, auch Köhler. Und über Erwarten tatsächlich Michel. Ein junger Goya, was? Alles wieder gut polemisch (unzählig die Vernissage, das soll Stil sein, und ist nur Gemopse).

Schriftsteller, Heinepreisträger, Gerd Semmer/Düsseldorf (siehe Nr. 6).

Sie finden den Michel aber nett, mag auch ein netter Mensch sein, die Michelbilder aber finde ich entsetzlich. Wenn dergleichen mit zig Tausenden prämiert wird, dann möchte ich mich mitsamt meiner Arbeiterei an den Nagel hängen.

Maler, Nitribitt-Persifleur Günter Strupp/Augsburg (siehe Nr. 4).

Zu unserer neuen Artikelserie

Die Geschichte des modernen Realismus ist das Stieflkind der herrschenden Kunstkritik. Sie hätschelt die abstrakten Herrschaftskinder und behandelt den Neuen Realismus als Fehltritt der Moderne, den man aussetzt, verleugnet oder nur mit angewideter Mine vorstellt.

Als erste deutsche Kunstschrift bringt tendenzen in Fortsetzungen einen Überblick über Situation und Tradition der modernen veristischen Kunst in den wichtigsten Zentren. Die Artikel orientieren sich an den veristischen Brennpunkten der realistischen Bewegungen. Die „sachlichen“, „surrealen“ und allgemeinen gegenständlichen künstlerischen Umwelterscheinungen werden in einer Buchveröffentlichung näher untersucht, die voraussichtlich 1962 im Heino F. von Damitz-Verlag in München auf Grund der tendenzen-Artikel erscheint.

1961 berichtet tendenzen über:

- I. Malerei in USA (ein Artikel über die Negerkunst in den Staaten folgt).
- II. Ein Kontinent klart auf (Südamerika).
- III. Nippon klagt an (Japan).
- IV. Die bittere Generation (England).
- V. Wem die Stunde schlägt (Spanien).
- VI. War es der große Sprung zurück? (Sowjetunion).

Geschichte des modernen Realismus I

Nickel Grünstein

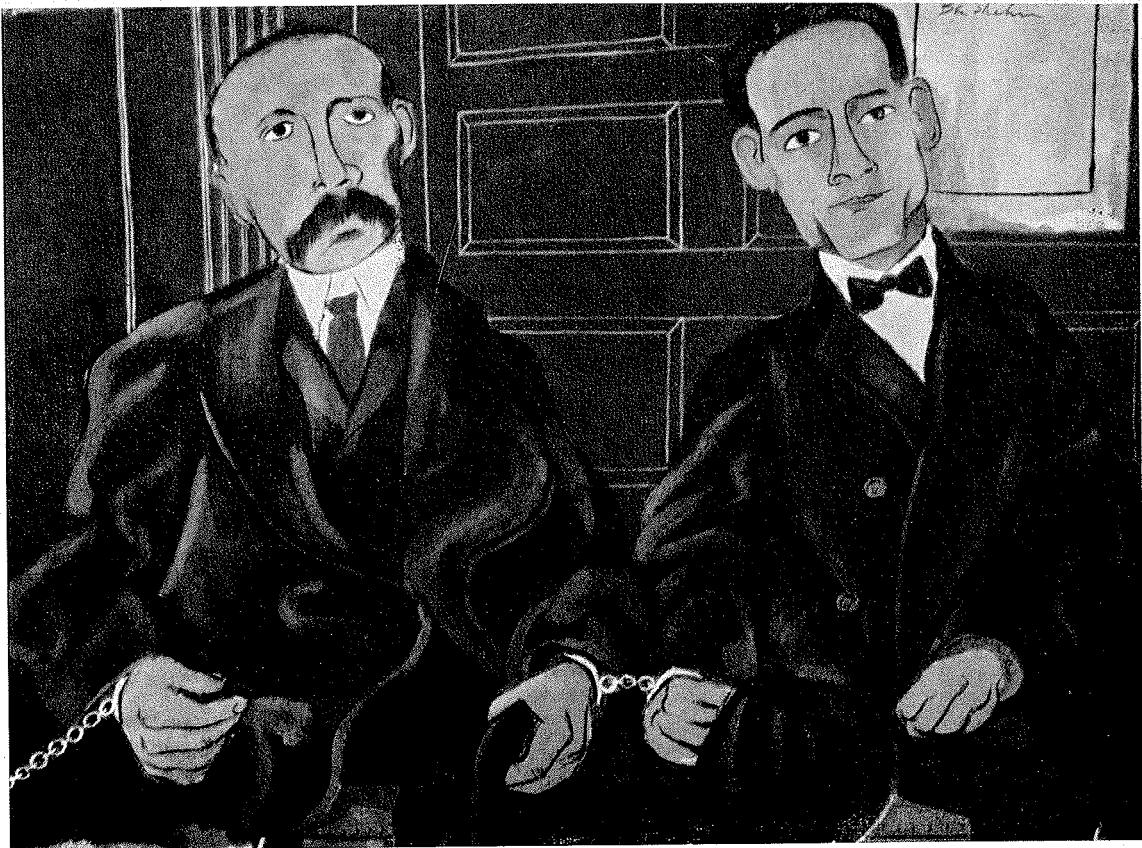
MALEREI IN USA

Die dreißiger Jahre waren für die USA, was die zwanziger für Deutschland gewesen. Während der Nazismus über alle künstlerischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen seine Endlösung verhängte, brachen sie in den Staaten im Gefolge welterschütternder Wirtschaftskrisen zum ersten Male radikal durch. Mit einem auch für heutige US-Normen riesenhaften Arbeitslosenheer, Streiks, Demonstrationen und Inflation traten Neue Realisten auf den Plan, die zeitweise das ganze Kunstleben beherrschten und bis heute bestimmte Positionen halten. Sie ergänzten die literarische „Neue Welt“, die harten Sozialporträts der Steinbeck, Dos Passos, Faulkner, Wolfe, Dreiser, Chandler oder Hammet. Hinter ihnen lagen die zwielichtigen zwanziger Jahre der USA, die Oberflächenkonjunktur und Oberflächenmoral der Prohibition, der blutigen Güterjahre:

„in der Verbrecher ein Volk beherrschen können und tatsächlich fast ganze Städte beherrschen, in denen Hotels und Pensionen und berühmte Restaurants Leuten gehören, die sich ihr Geld mit Bordellen verdient haben . . . eine Welt, in der ein Richter, dessen Keller voll illegalen Alkohols ist, jemanden ins Gefängnis schicken darf, weil dieser eine Taschenflasche herumträgt, wo der Bürgermeister ein Auge zudrückt über einen Mord, mit dem viel Geld verdient wurde, wo kein Mensch eine

dunkle Straße entlanggehen kann, weil Recht und Ordnung Dinge sind, über die wir sprechen, die wir aber nicht durchführen“ (Raymond Chandler).

Wie in allen modernen Konzernordnungen bedingte die konjunkturelle Stärke des Systems das Hervortreten permanenter Krisenzeichen, geschäftlich-moralische Korruption auf der einen, kulturelle Weltflucht auf der anderen Seite. Die amerikanische Kunst tendierte in diesem Zeitraum zur Abstraktion, die erste Welle der europäischen Moderne war schon vor dem ersten Weltkrieg aufgenommen und in verschiedene Richtungen gebrochen worden. Bürgertum und Bohème der Großstädte strömte in die Ausstellungen der neuen Apostel, die Ausflucht und Trost in einer mit allen Merkmalen sozialer Hysterie behafteten Gegenwart versprachen: die „Armory Show“ im Jahre 1913, die alle modernen Richtungen zwischen Impressionismus und Kubismus zeigte, soll eine Viertelmillion Besucher gehabt haben. Während der Nachkriegsbedarf dem siegreichen Kapital einevehemente Expansivität bescherte, die mit hemdsärmeliger Brutalität gegen alle wirtschaftlichen und sozialen Gegner vorangetrieben wurde, tauschten sich die amerikanischen Künstler mit den puristischen



Ben Shahn / New York: Bartolomeo Vanzetti und Nicola Sacco, Öl, 1931—32

schen Bewegungen in Paris aus, emigrierten wie nach Weltkrieg Nr. II scharenweise aus dem gelobten Land und verhalfen den neuen Formen zu einem nachdrücklichen Sieg über die jammernden und fluchenden Konservativen.

Die „Mülleimer-Schule“

Der Sieg war billig, trotz aller formalen Radikalität und Proteste. Den vorbereitenden Schlag gegen die romantische Illusionswelt der US-Gesellschaftsmaler viktorianischer Provenienz hatte die erste realistische Schule in New York geführt, die 1908 mit einer oppositionellen Ausstellung hervortrat. Die düsteren Hinterhofszene des John Sloan, der kräftige Großstadt-Impressionismus von Maurice Prendergast, oder das kritische Genre von

George Bellows zwangen das Bild eines modernen Amerika mit umwerfenden Neuerungen und Nöten in die Öffentlichkeit. Unter dem Eindruck der großen Vorkriegsdepressionen in den Staaten war die soziale Klarheit für die Künstler vordringlich. Goya, Hogarth und die englischen Satiriker standen Pate. Das konservative Bürgertum quittierte mit Beschimpfungen, von denen „Mülleimer-Schule“ als Ehrenname haften blieb. Die Mülleimer-Maler erschütterten zum ersten Male auch bildkünstlerisch die Hoffnungen auf die amerikanischen Unbegrenztheiten. Es zeigte sich, daß auch die Freiheitsstatue eine Kehrseite hatte.

Krise des Formalistischen

Es bedurfte der niederschmetternden Kri-

sen der dreißiger Jahre, um die gegenstandsfernen Nachfolger der frühen Antikademiker zur Besinnung und neue realistische Talente ans Licht zu bringen. Zwar fand die kubistische Bewegung während der zwanziger Jahre in den sogenannten „präzisionistischen“ Malern der industriellen Themenwelt einen sachlichen Gegenpol, Maler wie Joseph Stella huldigten den imponierenden Strukturen der großen Apparate, Viadukte und Schleute, die „klassischen“ Industrielandschaften von Charles Sheeler erreichen die Übergenauigkeit des Surrealismus. Die menschliche Wirklichkeit aber schied aus. Sie fand auch bei Edward Hopper, der den Naturalismus verschärfte, nur gebrochen Eingang. Hopper registriert die Entfremdung, die totale Willkürlichkeit eines

Glückwunsch Kläuschen

Im letzten Heft erfreute der Wegfall des zwergenhaften Bundesgarten-Schellemännleins* mit den kapitulierend erhobenen Händchen als Redaktionsvignette. Der Artikel vom „Kuriosum unheilbares Deutschland“ (Titel eines Berliner Kabarettprogramms, „Die Bedienten“) scheint mir das Beste, stilistisch wie inhaltlich, was je in „tendenzen“ gestanden hat; Glückwunsch Kläuschen! Mehr und mehr mißfällt mir dieser Maler Michel (den Preis der Helena mag er sich verdient haben!). Aber Mache plus Popo gibt auch noch keinen Realismus! Westberliner tendenzen-Mann, Maler und Graphiker Arwed D. Gorella.

Zwangsläufige Abstecher

Durch einen glücklichen Zufall bekam ich Ihre Zeitschrift in die Hände.

Sie gefällt mir ausgezeichnet und ist in etwa das, wonach ich seit langem vergeblich suche.

Ich beschäftige mich hauptsächlich formal mit der Gestaltung des menschlichen Gesichts bis zur expressiven Abstraktion. Dabei ergeben sich zwangsläufig sozialkritische Abstecher.

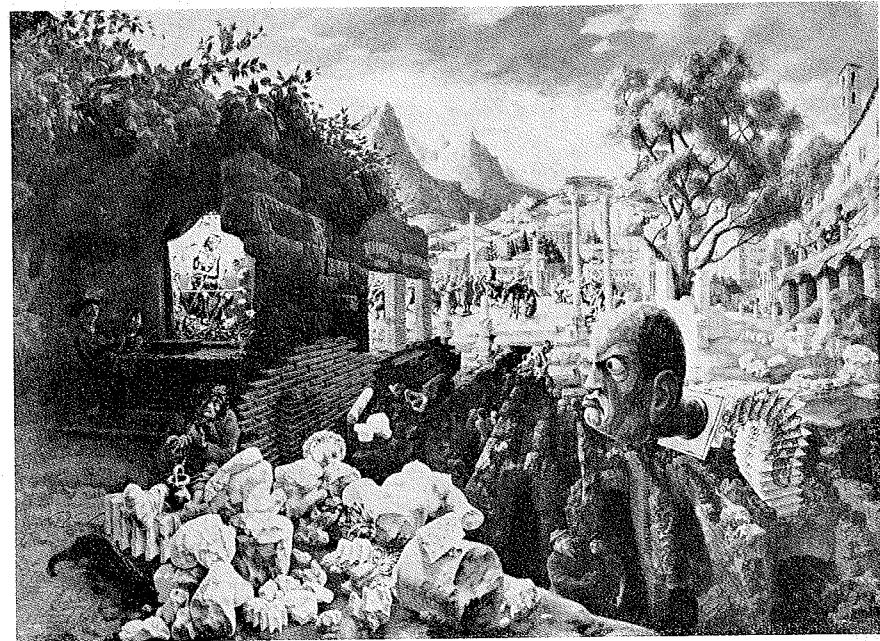
Maler und Graphiker Karlheinz Stannek/Iserlohn (siehe „Meldungen“).

Banausen links

Der Artikel (Rubinstein) in *tendenzen* hat mich sehr gefreut und ich werde das Blatt sofort abonnieren. Es ist schon notwendig — wenn es doch nur **auch einmal die banausen links sehen würden.**

Maler Thomas Häfner/Düsseldorf

tendenzen — Blätter für engagierte Kunst. Verlag Heino F. von Dammitz - München. Herausgeber Jürgen Beckelmann, H. F. von Dammitz, Carlo Schellemann. Redaktion Augsburg, Mathildenstr. 10, Telefon 5939. Postscheckkonto München, H. F. von Dammitz, Sonderkonto 128174. Berliner Vertretung Arwed D. Gorella, Hochschule f. Bildende Kunst, Westberlin. Frankfurter Vertretung Helga Gross, Frankfurt a. M., Gärtherweg 43. Erscheint zweimonatlich. Einzelheft DM 1.— zuzügl. Porto. Abonnement für 6 Nummern DM 5.60 einschließlich Porto. Für den Inhalt verantwortlich: C. Schellemann. - Namentlich gezeichnete Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird Gewähr übernommen. Titelbild: Peter Umlauf/Westberlin. Druck: A. Langenmaier, Mü. 13.



Peter Blume, *Die Ewige Stadt*, Öl, 1934—37

einsamen Miethäuses in der Vorstadtlandschaft, die Kühlschrankstimmung in einem U-Bahnhof, das menschliche Wachsfigurenkabinett in einem Schnellimbiss, er nahm diese Tatsachen aber einfach hin. Sein Realismus blieb spannungslos, er beschränkte sich auf die Position des unterkühlten Registrators.

Angeklagte

Schon den wenig Jüngeren blies der Wind ins Gesicht. Er trug den Lärm der revol tierenden Straße und den Gestank der großen Verbrechen in die US-Malerei. Ben Shahn (55), russisch-jüdischer Ab stammung und künstlerischer Selfmade man, war einer der ersten, der ihm nach ging. Provoziert vom antigewerkschaft lichen Terror malte er 1931/32 die Gouachen-Serie „Sacco und Vanzetti“ über den Justizmord an den beiden Anarchisten im Jahre 1927.

N. Sacco und B. Vanzetti fielen wie der Gewerkschaftsführer Tom Money und später die angeblichen Spione Rosenberg der Hexenjägerei zum Opfer, die in den Staaten jedesmal eine gespannte politische und wirtschaftliche Situation begleitet. Sie wurden 1921 wegen angeblichen Mordes verhaftet und zum

Tode verurteilt. Das Verfahren strotzte von Rechts beugungen. Der bekannte Kunstkritiker James Thrall Soby nannte es eine „hysterische Rot-Wildjagd“. In einer weltweiten Protestbewegung erzwangen Arbeiterorganisationen und Intellektuelle eine Aufschiebung der Urteilsvollstreckung. 1927 kamen die beiden italienischen Einwanderer, deren Unschuld längst erwiesen war, auf den elektrischen Stuhl.

Shahns Serie („ich erlebte eine moderne Kreuzigung nach“) ist schlicht und überaus genau. Richter, Opfer, Drahtzieher, falsche Zeugen sind ohne erkennbares Pro und Contra dargestellt. Das Urteil steckt in der von Shahn wie ein Mantelfutter herausgewendeten Existenz der einzelnen Typen. Marionettenhaft sind Vorgänge und Haltung, hellsichtig deutlich die Form.

Mit Shahns Serie wurde der amerikanische Realismus mündig. Es ist der „cool“ Realismus unter hochkapitalistischen Bedingungen, der Eiszapfenwelt einer zur Ware erstarnten Gesellschaft, betrieben mit den vivisektorischen Blicken des modernen Einzelgängers. In dem Shahn das „keep smiling“ über einer verwachsenen Ordnung und ihren Wesen realistisch zerbrach und die unheilbaren sozialen Widersprüche aufdeckte, wirkte er revolutionär.

Voraussetzung: Die Pionierkunst

Eine der wesentlichen Voraussetzungen für diesen Stil, der bis zu Künstlern wie Steinberg zu verfolgen ist, liegt in der Kunst der amerikanischen Primitiven. Die „Puppenlandschaften der Landesgrößtmutter Moses stehen stellvertretend für einen künstlerischen Schatz, der sich abseits der nivellierenden Großstädte bis heute erhalten hat. In der unromantischen Sachlichkeit und oft spöttischen Distanz zur genau gesehenen Umwelt lebt noch etwas vom Pionierbewußtsein der Väter, die auch alles selbst machten. Von dorther röhrt auch der freiheitliche Zug bei manchen Naiven, dem besonders die Negerkünstler eigenen Ausdruck gaben. Einer ihrer besten war Horace Pippin (1888–1946), der 1930 in der gleichen Absicht wie Shahn, einen anderen Unrechtsvollzug der US-Justiz darstellte: die Hinrichtung des John Brown.

John Brown (1800–59) war einer der ersten weißen Kämpfer gegen die Sklaverei. Im Süden der Staaten wollte er einen unabhängigen Negerstaat gründen. 1859 gab er mit der Erstürmung eines Militärdepots das Signal für einen allgemeinen Sklavenaufstand. Am 2. Dezember des gleichen Jahres wurde der bis heute schwärmerisch verehrte Negerführer vor den Augen seiner geschlagenen Anhänger aufgeknüpft.

Pippin schildert die letzte Fahrt des Revolutionärs mit der typischen Nüchternheit, die Shahn dann ins Bewußte steigerte. Die beschwörende Erinnerung wird mit religiöser Innigkeit an die Stelle der letzten Klage und des Protestes gesetzt.

Anklagezustand

Die Depressionsjahre zwischen 1930–1940 produzierten in den USA kritische Realisten wie bei uns die Novemberstürme von 1918. Der inzwischen längst wieder abstrakt gewordene Kubist Stuart Davis schrieb: „1934 bekam ich ein soziales Bewußtsein wie alle andern auch“. Durch umfangreiche Kunstförderungsprogramme nahm die Regierung einen Teil dieser Bestrebungen in eigene Regie und beugte damit einer weiteren Radikalisierung der Künstlerschaft vor. Amerika verdankt dieser Situation dennoch eine treffendende künstlerische Selbstdarstellung als jedes andere kapitalistische Land. Über die große Zahl der „sachlichen“ und folkloristischen Genrekünstler dieser Zeit wie Blumenschein, Benton, Wood, Fiene, Wyeth, Cadmus, Martin hinaus ragen einzelne unerbittliche Gestalter. Jack Levine (46) mit seinem urbanen Realismus, der an

Daumier anknüpft. Sein „Fest der reinen Vernunft“, darstellend ein Gelage unter Finanzgreisen kommentierte der Künstler: „Ich nehme mir heraus, diese Herren in den Anklagezustand zu versetzen“.

Peter Blume (55) gab dem Surrealismus eine realistische Wendung. Sein Romanpanorama „Die ewige Stadt“ (1934–37) schildert das Europabild der wachen amerikanischen Generation, die für „sightseeing“ keine Muße hatte: das forum romanum ist Schauplatz einer historischen Vision. Über Touristen, Elendsgestalten und Touristen schnellte der fletschmäulige Kasperlekopf Mussolinis drohend empor.

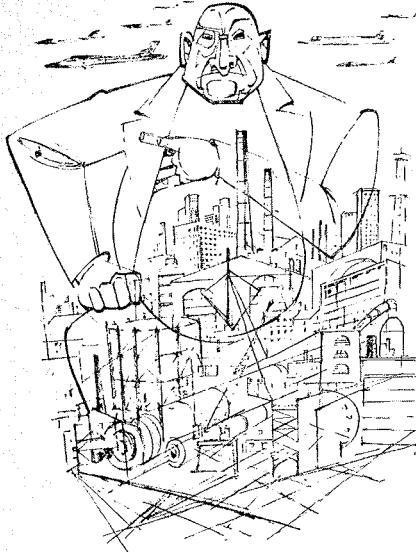


Baskin, Botschafter des Friedens

Ben Shahn traf 1932 Diego Riviera, den die Chancen des amtlichen Kunstprogramms in die Staaten lockten. Er wurde für längere Zeit Rivieras Assistent für Wandmalerei und leitete die wichtigste Folge realistischer Fresken in öffentlichen Gebäuden der USA ein. Die imposanteste Schöpfung, Rivieras Großfresko im Rockefeller Center, wurde allerdings von bezahlten Bildstürmern des Konzerns zerstört, weil Diego die russische Revolution dargestellt hatte.

Flaute

Zweiter Weltkrieg, Sieg und Rüstungsboom retteten das amerikanische System aus dem Tal der Depression. Die Rooseveltära gab den demokratisch orientierten Künstlern noch eine kurze Atempause, bald aber schritten Dulles, der kalte Krieg und Mac Chartys ein, um das Land vor Selbstkritik zu retten. Während die Schloten rauchten und der Dollar wieder rollte, schwiegen die Musen oder verkrochen sich angeekelt vom fettigen Patriotismus der Öffentlichkeit. **Wer verisistisch blieb, war kein guter Amerikaner, also wurden die meisten Künstler abstrakt.** Doch wurden sie es — im Unterschied zur ersten geometrisch-abstrakten Epoche in den 20ziger und späten 30iger Jahren — zumeist voller Unbehagen und Zorn. Der vielzitierte „abstrakte Expressionismus“ der De Kooning, Pollock oder Gorky zeigt die gleichen Elemente planloser Empörung wie die Romane von Henry Miller. Statt der Wahrheit, den Ekel darüber, Form, Zivilisation, Ordnung oder Fortschritt wurden in der Luft zerrissen. Visionen einer freieren Urzeit oder Zukunft schwimmen in einer Suada von Selbstzerfleischung wie die Gesichter im Farbmatsch eines de Kooning. Die Tobsucht ist antimuseal, für die Zelle oder als neueste Clownerie für die Bürger. Eine Generation schmeißt den Kram hin. Sie kann sich — eine stillgemachte soziale Bewegung mit gekauften Führern im Rücken — nicht vorstellen, daß es überhaupt anders werden könne, obgleich es so scheußlich ist. Auch im Werk der großen Protestanten wie Shahn und Levine spielt nun Enttäuschung mit. Shahn's Kälte wirkt in den späten Sachen oft ansteckend. Vor allem in der Graphik aber bereitet sich eine neue realistische Bestandsaufnahme vor. J. P. Jones, A. Landeck, W. Rogalski oder S. Fuller mit anatomisch feinen Naturstudien und Großstadtstrukturen schließen an die „präzisionistischen“ Traditionen an. Die Neuordnung einer abstrakt zertrümmerten Welt steht zunächst im Vordergrund, doch Talente wie L. Baskin (39) oder M. Kohn (44) wagen sich schon wieder weiter vor. (Abb.). Die gesellschaftliche Schaukelbewegung des amerikanischen Kapitalismus kann schon morgen die Sicht dieser Künstler bestätigen. Im Januar 1961 hatten die USA 5,6 Millionen Arbeitslose.



Lizzy Ch. Hosaeus/Berlin

Im Blätterwald

Trotzdem, trotz vielleicht damit verbundener Gefahren, bleibt das „Engagement an den Zuständen dieser Zeit“ unaufgebarbar für einen Künstler, der sich humanistischer Verantwortung verpflichtet weiß. Derer gibt es nicht wenige, wenn sie auch nicht im Blickpunkt der Öffentlichkeit stehen. Verwehrt ihnen die Unbill des Kunstbetriebs auch den Platz an der Sonne, so finden sich doch welche, die zum Sammeln rufen, die fernab dogmatischer Engstirnigkeit und formaler Doktrinen vom Künstler nur das eine fordern: Bewußtsein davon, daß er Verantwortung trägt an den Zuständen dieser Welt, daß es an ihm ist, mit der Kunst den moralischen Maßstab für das reale Leben zu formulieren und zu gestalten. Und dies wird sich in der Tat nicht anders vollziehen lassen als in einer Rückkehr zum Gegenstand, aus der subjektivistischen Isolierung zurück ins reale Leben. Beckelmann, Hiepe und ihnen nahestehende Künstler wie Schellemann haben sich nicht gescheut, den von ihnen vertretenen Tendenzen auch ein Sprachrohr in Form eines Periodikums („tendenzen“) zu schaffen. Bescheiden in Format, Umfang und Ausstattung, zweimonatlich erscheinend, gibt es Aufschluß über das, was an realistischem, gegenständlichem Schaffen in der tendierten Richtung sich in Deutschland und anderwärts findet, und das scheint nicht so wenig zu sein.

Guntram Döker im „Vorwärts“, 21. 1. 61.

Werk VII: Will Elfes, Entwurf für das Mahnmal in Dachau, Beton, Höhe 70 cm

UNS TOTEN OHNE RUH

Dem Internationalen Dachau-Komitee liegt in diesen Wochen ein künstlerisches Projekt zur Begutachtung vor, dessen Verwirklichung der großdeutschen Mörderzentrale endlich den gerechten Denkstein setzen würde. Überenandergeschichtete SS-Opfer, die zu einem menschlichen Scheiterhaufen aufgetürmt sind, sollen nach den Vorstellungen des Münchener Bildhauers Will Elfes (36) eine überlebensgroße Betonstele im Zentrum der Eingangshalle eines geplanten Dachau-Museums bilden. Elfes will bewußt mit seinem Entwurf an die empfindlichste Stelle der ungeheilten Vergangenheit röhren. Inmitten der heute wieder viel zitierten „Heimat“ und im Hinterland des Hitlerkrieges wurden von Volksgenossen Millionen von Menschen aller Nationen, aller religiösen, politischen und sittlichen Überzeugungen eingesperrt, ausgehungert, gefoltert, erschlagen, vergast, als Brennmaterial verheizt.

Genau an diesem Punkt setzt Elfes künstlerischer Plan ein: Die Verbrennungsöfen von Auschwitz mit ihrer menschlichen Fütterung, die Todesgruppen aus den Gaskammern, die Schuh- und Kleiderberge der schwarzen Altmaterialsammler — in Berichten, Fotos, Zeichnungen — einer sprachlosen Welt vorgehalten — verdichten sich zur Modellformulierung: Turm der Opfer. In einer komplizierten, auf vier Hauptseiten mit verbundenen Ecken angelegten Komposition schichtet Elfes die Opfer der abertausend deutschen Eichmänner auf. Die Horizontale herrscht vor, doch sind durch hockende und hängende Leiber kraftvolle Gegenrichtungen wirksam. Die weitüberlebensgroße Betonausführung (eine Maximalhöhe von 3—4 m wäre zu erwägen) soll eine etwas detaillierte Einzelmodellierung mit großzügig durchgestalteten Gliedern aufweisen. Eine naturalistische Lösung verbot sich bei dieser Idee ganz von selbst: nicht nur wegen der mangelnden statischen Überzeugungskraft, vor allem auch wegen des mahnenden Ausdrucks, der als Hinterlassenschaft des dritten

Reiches von diesem anonymen Totenberg ausgeht.

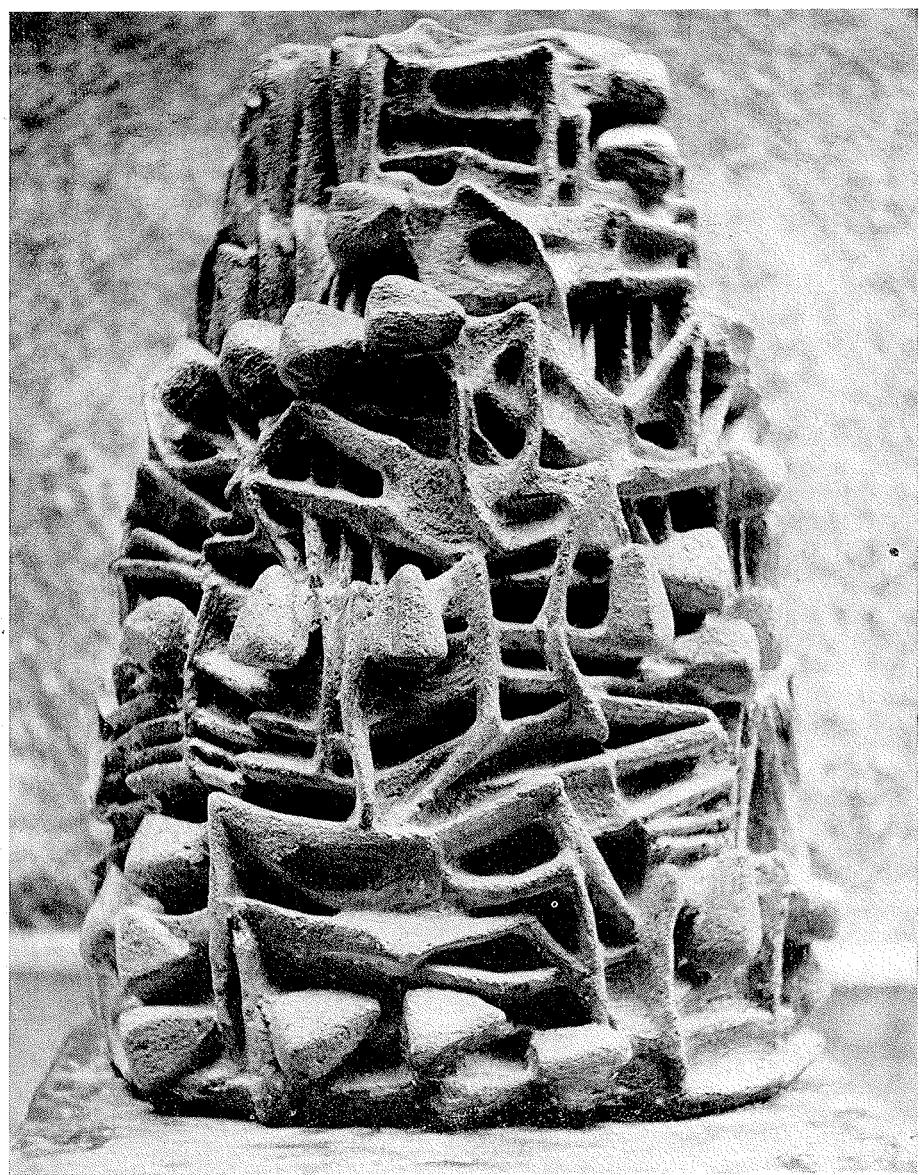
In der besonderen architektonischen Festigung und Vereinfachung der Gestalten in der Komposition ist die innere Klärung des Themas angestrebt.

Das Monument unterscheidet sich von allen Schreckensfotos nazistisch verheizter Opfer in den Konzentrationslagern durch die geistige Ordnung, die künstlerische Fügung des weggeworfenen Menschenkörpers. Sie wirkt zugleich tröstlich gegenüber dem Fotochaos, das lediglich Dokument bleibt, und als gesteigerte Erinnerung an planmäßigen und berechnenden Massenmord.

Man diskutiert gegenwärtig gewisse Einwände gegen den Entwurf (der übrigens freiwillig, ohne Auftrag und Förderung entstand), die nach einen heroischen und weltanschaulich bestimmter Lösung drängen. So verständlich solche Wünsche sind — war Dachau doch als die Leidensstation der konsequentesten Hitlergegner bekannt — so sehr enthalten sie die Gefahr der Einengung der Möglichkeiten eines Dachau-Monumentes. In einem Staat, der Widerstandskämpfern und Hitleropfern nur widerwillig, Sonderrichtern aber großzügig Unterstützung gewährt, der überdies alle Spielarten des Revanchismus aufkommen läßt, gilt es vor allem, mit einem internationalen künstlerischen Symbol auf breitesten geistiger Front die Schande und das Ergebnis solcher Politik publik zu machen.

Der Entwurf Elfes verspricht hier starke und nachhaltige Wirkung. In seltsamer Übereinstimmung formuliert ist ein solches Denkmal besonders plastisch die Verse, die Aragon seinen ermordeten Landsleuten in den Konzentrationslagern widmete:

Uns Toten ohne Ruh
bleibt nichts als dieser Stein.
Der Namen sind zuviel,
sie Reih an Reih zu pressen;
und schweigend graben wir
ins Herz euch ein:
Niemals vergessen!



U.S. - GOLGATHA COMPANY

Dieses Bild erlaubt sich eine ziemlich peinliche Zukunft zu zeigen. Diese Zukunft begann mit dem Ausklinken der ersten Atom-bombe.

Die „ARMY“, auf ihrem Banner das Zeichen „Kreuz und Schwert“, als Hüter der Christenheit bedient sich ganz natürlich alter Symbole in Ermangelung zugkräftiger eigener. Die „ARMY“ weiß genau, was volkstümlich ist, ohne es eigentlich noch nötig zu haben auf längst überholte sentiments zurückkommen zu müssen.

Die „ARMY“ hat längst alles erfaßt, auch „GOLGATHA“ wurde zum ARMY-Symbol. Das Kreuz baute eine Beton-Corporation in drei Wochen auf die Spitze eines Berges, unter dem sich einst Jerusalem befunden haben soll. Das Riesenkreuz eignet sich zudem bestens als Radar-Funk- und Wetter-Station. Gleichzeitig wurde nicht versäumt, GOLGATHA als Ausflugsort herzurichten. Für einen Dollar kann man das Kreuz besichtigen. Das Empfangsgebäude mit Kasse wurde sorgfältig einer europäischen längst verschwundenen Kirche nachgebildet. Auf dem Vorplatz rechts das Offiziers-Kasino. Mit einem Fahrstuhl läßt man sich zur Spitze des Kreuzes fahren und besichtigen. Eine kolossale Christusfigur, die Kopie nach einem alten Gemälde, ist die Hauptattraktion, von 1000 Lampen umkränzt.

Am Fuße des Kreuzes, auf einem anderen Vorplatz steht ein Pavillon mit schwerttragenden Engeln. Dort dürfen Gebete verrichtet werden. Der ganze Komplex ist ARMY-Eigentum. Links beginnen Kasernen mit Übungsplätzen. Unbefugte Betrachter können erschossen werden.

Die Verwaltungsgebäude sind alten Kirchen nachgebildet, deren Äußeres gesammelt wurde. Auf den Dächern Lichtreklame mit Losungen, z. B. „Kill the Communist“. Englisch ist selbstverständlich die Zukunftssprache.

Im Vordergrund, angestrahlt von einem der Scheinwerfer des Kreuzes, auf einer Terrasse, der Oberstkommandierende (5 Sterne) auf einem Schimmel. Sein zeitgemäßes Gewand ist golden. Als Mensch der

Zukunft trägt er wie alle eine technische Ausrüstung am Körper, automatische Klimaanlage, Television usw. Er schmaucht ein Pfeifchen, wie zu Urväters Zeiten, was ihm noch einen menschlichen Anstrich verleiht. Hinter ihm der Standartenträger mit dem Hoheitszeichen, ein Offizier (1 Stern). Die Manschaften befinden sich in unterirdischen Räumen und dürfen nur selten an die Oberfläche, allenfalls zum „Einsatz“.

Der Schimmel benimmt sich auffallend respektlos, er hebt den Schwanz, es ist noch das einzige, was an diesem Bild versöhnlich stimmen könnte.

Der Hund des Kommandierenden gehört einer uns noch unbekannten Gattung an. In der Mitte des Vordergrundes das TRI-UMVIRAT, dem Oberstkommandierenden natürlich untertan. Der Präsident, mit Krönchen am Helm, der Chef-Manager, Haupt der Wirtschaft mit traditionellem Zylinder und der Chief-Chaplain, der oberste Führer der Wissenschaften und Kunst. Seine Kopfbedeckung, mit Kreuzen versehen, hat auch noch Merkmale einer Vergangenheit, die schließlich zum „Stahlhelm für Jedermann“



Rechts in der Ecke der Befehlspanzer mit jenem Offizier (3 Sterne), in drahtloser Verbindung zum Oberstkommandierenden und Triumvirat. Im Hintergrund ein Transport-Hubschrauber.

Um das GOLGATHA-Terrain sieht man Sperrballons mit komplizierten Apparaten gegen Atom- bzw. Wasserstoffbomben und anderen zeitentsprechenden Bedrohungen.

Der Feind sitzt und lauert ienseits der Berge, es muß sich allem Anschein um Kommunisten handeln, die immer noch nicht ausgerottet werden konnten. Der Maler dieses Zukunftsbildes heftete eine Streitaxt auf seine Fahne.

G. Str.

ZITATE

Was man so die Prominenz nennt, hatte die „Süddeutsche Zeitung“ zum Jahreswechsel nach ihrer Meinung über „Kitsch“ befragt. Eine Auswahl der launigsten Antworten über den bildenden Kunstkitsch drucken wir nachstehend ab.

1. Frage: Wo fängt nach ihrer Meinung der Kitsch an?

Antworten:

Werner Egk (Komponist)

Bei Eiermanns Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.

Paul Flora (Karikaturist)

... nicht bei Festspielhäusern, Provinzschästen und modernen Dämonen, deren Komik ist zu gering.

Margot Hielscher (Schauspielerin)

Bei „Neuschwanstein“.

Erich Kuby (Schriftsteller)

Bei Michelangelo.

Martin Walser (Schriftsteller)

Der Kitsch beginnt immer da, wo ein anpassungsfähiger Zeitgenosse glücklich bemerkt, daß er sich rechtzeitig dem Geschmack der Saison oder des Jahrzehnts unterworfen hat, während sein Nachbar noch aus den geblümten Tassen von gestern trinkt. „Kitsch“ ist ein Plapperwort, das Leute gebrauchen, die nichts als Geschmack haben.

2. Frage: ... und wo hört die Gemütlichkeit auf?

Antworten:

Werner Fink (Schauspieler)

Wenn der Kitschier, der sich auf abstrakt umgestellt hat, zu dem gegenständlich gebliebenen Kitschier „Kitschier“ sagt.

Martin Walser

Die Gemütlichkeit ist in Gefahr, wenn die, die lediglich Geschmack haben, aus ihren Regalen eine Religion machen und aus ihrem Bekenntnis zum Bauhaus-Enkel das Recht ableiten, dem Fräulein Sowieso die Freude am Häkeldeckchen streitig zu machen.

3. Frage: Übrigens, wo steht Ihr Gartenzweig?

Rudolf Augstein („Spiegel“-Herausgeber)

In Bayreuth.

Walter KIAULEHN (Schriftsteller)

In den Museen für moderne Kunst. Ich sehe so furchtbar gern Chagalls Liebespaar über die Dächer der Bonbongörfer hinfliegen. Wo Peynet aufhört und Kandinsky anfängt, ist nur mit bewaffnetem Auge

auszumachen. Th. Th. Heine foderte vergeblich die Einführung der Blindenbinde für Kunstkritiker.

Martin Walser

In meines Nachbarn Garten. Aber nicht mehr lang. Mein Nachbar sagt, er suche etwas Abstraktes.

Mit der Erkenntnis dieser 50 Jahre und besonders mit denen der ungegenständlichen Malerei erneut der Natur zu begegnen, dies scheint uns wagemutiger und zugleich ein wirklicher Vorstoß in künstlerisches Neuland zu sein. Eine neue Wirklichkeit zu gestalten, sich ihr zu stellen ist nicht nur ein Durchbruch nach vorn, es ist zugleich der einzige mögliche Ausweg aus dem gegenwärtigen Leerlauf in der Kunst.

Die Maler Gerhart Bettemann, Carl Lambertz, Werner Rieger in einer Erklärung für den Arbeitsausschuß Bildender Künstler in Schleswig-Holstein, die sich gegen die proabstrakte Voreingenommenheit der „Kieler Nachrichten“ wendet.

Der Hagener Holzschnieder Hermann Landefeld verschickte einen Neujahrsprospekt mit eigenen Schnitten und folgendem Text an seine Bekannten:

Seit meiner Heimkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft verschicke ich jedes Jahr Neujahrskarten mit Warnungen vor einem neuen Kriege. Zur Friedensarbeit kam ich durch die tiefe Enttäuschung über den so genannten freien Westen. Die schweren Jahre in Sibirien ertrug mancher Kriegsgefangene nur in der Hoffnung, eines Tages in eine bessere freie Welt heimkehren zu können. Wir fanden hingegen ein egoistisches Wirtschaftswunderland vor, mit den alten Luftschutzsirenen auf den Dächern. Bitte schreiben Sie mir Ihre Meinung, ob meine Sorgen berechtigt sind oder ob Aufrüstung, Wehrpflicht, Todesstrafe, Verfolgung politisch Andersdenkender, atomare Bewaffnung, Notdienst- und Notstandsgesetze, Luftschutz und Kriegsvorbereitungen gerechtfertigt sind.

Anschrift: Hagen/Westfalen, Am Höing 33

von der Beteiligung an der und jener Ausstellung ganz ausgeschlossen bleiben, oder doch zumindest so behandelt — ausgewählt oder gehängt — werden, daß für sie ein unangenehmer bitterer Geschmack auf der Zunge bleiben muß. Und das nennt sich dann freie Kunst, von demokratischer Gesinnung ganz zu schweigen.

Arthur Rümann, ehemaliger Direktor der Städtischen Galerie München, im Katalog Adolf Büger, Ausstellung der Galerie Wolfgang Gurlitt, Dez.—Jan. 1960—61.

LÄSTERECKE

In seinem neuen Schmunzel-opus „Abstrakt und zugenäht“ gebraucht Lothar Günther Buchheim — enfant terrible der deutschen Kunstverleger — die Kunst der Mystifikation um „allen Fischern in trüben Gewässern“ eins auszuwischen. Buchheim der den abstrakten Maschen aller Sorten mit größter Skepsis gegenübersteht, verwandelt in seinen ironischen Verdrehungen zunächst bekannte Götter der Moderne in kritisch betrachtete Menschen zurück. Kasimir Malewitsch teilt er in einen Herrn Male und einen Herrn Wutsch, die zusammen nach jahrelangem Grübeln das weiße Quadrat auf der weißen Leinwand aushecken.

Besonders werden die Promis der Münchener Abstrakten-Cliquen geärgert. Hans Platschek, dessen notorisches Liebesbedürfnis gesellschaftsbekannt ist, tritt als harembsitzender Plakschisch auf, der die Stilentwicklung auf Jahre voraussagen kann (Anspielung auf Platscheks literarische Produktion) F. Bayl alias Dr. Bayenthal, kunstkritischer Phraseur des Tachismus, wird als Prof. Beierseicht mit einem seiner „heroischen“ Sätze vorgestellt.

Mit Dr. Erwin Roepel endlich, der bei einer fingierten Meerfahrt die heroische Rettung einer Ladung konstruktivistischer Meisterwerke miterlebt, wobei sich die Seeleute für die Moderne opfern, dürfte Hans Konrad Röthel, Direktor der Städtischen Galerie in München gemeint sein.

•

Plakate, die in Recklinghausen zum Besuch der Ausstellung „Synagoga“ (Beiträge des Judentums zur Weltkultur) einluden, waren auf Anschlagtafeln der Stadt mit anderen Affiches umklebt, auf denen zu lesen stand: „Schützt die Jugend vor Gefahren der Öffentlichkeit.“

GEBURT EINES MEISTERS

GEDANKEN BEI EINER VERNISSAGE

(gelesen von Nickel Grünstein)

Der Kritiker:

Habe das doch schon irgendwo gesehen? Documenta, Obergeschoß, irgendein Franzose, gesprengeltes Weiß, nicht sehr originell, der Junge, nette Rahmung, aber sonst — immer dasselbe. Sollte man ruhig einmal schreiben! — Ganz schön voll hier heute, wohl doch recht bekannt der Knabe, Paris war er auch schon, São Paolo, allenthal! — Ach nee, der Doktor ist auch da mit einer Neuen, frische Frau. Einen Riecher hat der ja! Wohl doch was an unserem Meister? Neuer Mann? Wenn er so ins Gelb changiert, eigentlich recht geschmackvoll, Farbsinn und was Hintergrundiges drin. — Preise hat auch schon, sagt der Paul. Teufel sogar Biennale! Muß doch noch mal hinschauen — Das ist doch, nun paß aber Achtung, die Gräfin F. mit dem vom Förderungspreis. Da tut sich was. Der Sekt ist gut, bloß wieder zu warm. Lernen die nie! Wie er den Raum anpakt, so ein makabres Grau, das geht doch tiefer. Aufforderung zum Nachdenken. Klingt eigentlich ganz gut. Begabt, diese Bilder sind ein Versprechen. Kann ich nicht schon wieder schreiben, genügt vielleicht auch nicht. Eben kommt der Bürgermeister. Ich mach' fünf Zeilen mehr, lohnt sich: „Hier ist einer aufgetaucht, spritzig, mit den zügigen Farbstößen der neuen Generation“.

Prosit, Herr Direktor, danke der Nachfrage, ein interessanter Mann, nicht wahr?

Ein Kollege:

Nie gedacht, daß der die Show kriegt für sein Gelump. Wird ihn ne Stange gekostet haben. Die machen's ja alle mit Schmieren. Das billigste vom Letzten doch, nicht die Farben wert. Aber Rummel, das hat er immer verstanden. Auf der Akademie immer clever: Herr Professor hier und Meister da. So machen sie's ja alle. Muß doch mal

fragen, was die Räume hier kosten. Publikum ist ja jede Menge. Und abstrakt bin ich schließlich eher gewesen als der.

Die Dame vom Kunstverein:

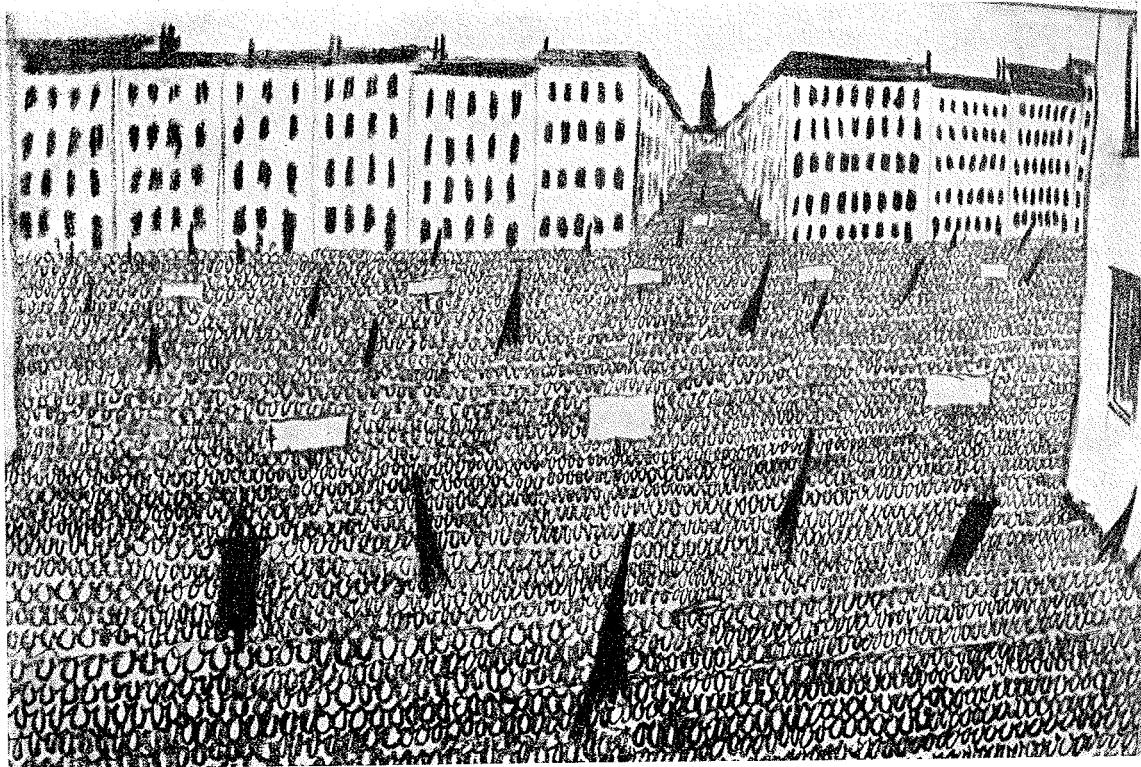
Wie bescheiden er dasteht, ein interessanter Typ, und dieser stille Blick, rührend verlegen! Und diese Farben, poetisches Rosa, muß ich der Gräfin sagen: poetisches Rosa . . . Ob ich eins kaufe? Über die Couch? Die P. würde platzen, sie hat so gar kein Flair. Er soll fromm sein. Kruzifix überm Bett und Ohrenbeichte. Die jungen Dinger sind ganz weg für ihn. Ob ich ihn anspreche?

Der Bürgermeister:

Das ist doch das Letzte. Hat mir der Herr den Spickzettel für die Kinderkrippeneröffnung eingelegt. Referenten gibt's, die gibt's gar nicht. Der soll sich wundern. Sag' ich denn nun bloß? Eine Luft hier, müßte längst mal ausspannen. Immer diese Eröffnungen, habe wahrhaftig auch andere Verpflichtungen. Aber der Mann ist da. Ausland, Biennale, São Paolo und so. Gut, daß der Katalog schon fertig ist. Reden kann ich ja.

Der Händler:

Wenn das bloß gut geht! So neu ist der ja nun nicht. Warum schlitzt er aber auch nicht auf. Habe ihm hundertmal gesagt, er soll auch mal aufschlitzen. Und Lampen rein, rote meinewegen, dahinter ein Motor, das zieht. Herrgott, die Leute wollen was sehen für ihre Zeit hier. — Aber er scheint anzukommen. Sieht so bescheiden und brav aus. Nirgends ein Bart. Auch mal originell. Drei sind schon verkauft. Der kann mir die Finger küssen! Überhaupt, wenn es mich nicht gäbe, wär' das hier ein Provinzkaff. Presse ist vollzählig. Na also! Hätte doch 35% verlangen sollen. Liegt ja bei mir. So was Dolles ist der ja nun wirklich nicht!



Diese neue Werk-Serie in tendenzen stellt unbekannte Leistungen der Moderne vor, die ihrer Überzeugung, ihres Mutes und ihrer Schärfe wegen unterdrückt und von einer einseitigen Kunstkritik vergessen wurden.

Werner Heldt: Meeting, Aufmarsch der Nullen (entstanden 1935 in Berlin), Kohle, Sammlung S. Enkelmann/Westberlin.

Aufgetaucht aus dem Dunkel, in das die antinazistische Moderne in Deutschland gehüllt war, ist dieses Blatt mit der Ausstellung „Berlin, Ort der Freiheit für die Kunst“ im vergangenen Jahr. Dort war es das einzige, das ein mehr als formales Be-kenntnis zur Freiheit ablegte, Zeuge des mutigen Flügels Berliner Künstler, die 1933 nicht klein oder weltflüchtig beigaben. Kurt Schumacher, Oda Schottmüller, O. E. Plauen aus dem Kreis der Widerstandsgruppe Schulze-Boysen-Harnack gehörten

Das unbekannte Meisterwerk (1)

AUFMARSCH DER NULLEN

dazu, die im laulosen Aufstand gefallen sind, Fritz Cremer, Karl Hofer, Hermann Blumenthal, Werner Heldt und manche andere.

Werner Heldt (1904—1954) schuf den „Aufmarsch der Nullen“ 1935 in Berlin, die Brüll- und Stampfmeetings der braunen Kolonnen fast täglich vor Augen. Die kürzeste graphische Formel für das Kopf- und Leibergewoge der 100 000 Mitläufer wird zur härtesten künstlerisch-politischen Aburteilung: das war das Deutschland, das Adolf Hitler liebte, reduziert auf jenen menschlichen Nullpunkt, da es seinesgleichen zu folgen bereit war. Die brodelnde

Masse ordnet sich zu straffen graphischen Linien aus Null- und Abernullen: Disziplin ist alles. Darüber Fahnen und Schilder, keine Schriften darauf: was hatten die Nullen zu sagen? Berlin, mit seinen Miethausperspektiven und herben Stimmungen, die Heldt so oft gezeichnet hatte, ist überschwemmt. So gehörte ihnen Deutschland, und morgen die ganze Welt? Daß sie nicht einmal Deutschland ganz bekamen, Heldt und die anderen haben es verewigt.

Im nächsten Heft (Ende April): Die „Versuchsbilder“ von Karl Hubbuch/Karlsruhe, 1927-1935, „Das unbekannte Meisterwerk“, Folge 2.



Der Maler Herman

GESANG IM SCHACHT

Die Straße liegt im Abendlicht, das die Wände der Häuser erhellt, deren Türen niedriger sind als ein Mensch. Auch unten im Fluß, den eine dicke Mauer von der Straße trennt, spielt ein schwacher Widerschein des Himmels. Dunkel zwischen Licht und Schatten ragen hölzerne Lichtmästen auf. Auf dem Fahrdamm gehen breitbeinig die Hände in den Taschen, drei gedrungene Gestalten: Bergarbeiter, die von der Schicht nachhause kommen. Dies ist der Abend in Ystradgynlais, dem wallisischen Bergwerksdorf, gemalt von Josef Herman. Ystradgynlais mit seinen violetten Dächern am Fuß grüner Hügel, den schwarzen Pyramiden außerhalb des Ortes, umgeben von wolkenähnlichen Bäumen. Vielleicht lag auch dieser Tag wie so viele hinter einem Regenschleier, Regen, der anscheinend nie aufhören wollte und ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit weckte. Die Luft war wie Öl, und die Straße zog sich in eintönigem Grau dahin. Die Männer bissen auf ihre Pfeifen, suchten Schutz in den Ladeneingängen und führten ein Gespräch mit der ruhigen Freundlichkeit und Schwere der Straßenphilosophie. Über die Brücke, am Ende der Straße, ging eine Frau. Der Wind, der gegen sie anblies, hob den weißen Shawl von ihren Schultern, der sich wie zwei große Flügel ausbreitete. Die schwarze Gestalt des Polizisten auf

dem Marktplatz glänzte im Regen wie Seide. Wenn aber die Sonne durchbricht, und das geschieht gewöhnlich an den Abenden, überzieht sie das Dorf mit einer golden schimmernden Glasur, die weißen Steine leuchten im Fluß, Kinder mit blaßroten Hemden hängen in den Bäumen bei der Brücke, die Hügel sind hellblau, und über ihnen liegen erzgelbe Wolken. Am Dorfausgang, im Gegenlicht, stehen die Telegraphenmasten, und Herman, der die Atmosphäre dieses Ortes auch im Wort ungemein dicht zu schildern verstand, malte sie schwer und dunkel wie Grabkreuze mit doppelten Querbalken.

Zehn Jahre lebte, malte und zeichnete er in Ystradgynlais. Er stieg in die Gruben mit ein, wo die Gesichter der Bergarbeiter, die er porträtierte, im weißen Strahl der Lampe teils hart aus dem Dunkel hervortreten, teils in den schwarzen Hintergrund verdämmern. Gespenstisch, drohend, trotzig, von einer wilden Fröhlichkeit erfüllt, steht eine Gruppe in dem niederdrückenden Stollen und singt. Hermans Temperazeichnung „Miners singing“ reißt gleichsam die Gesichter und die großen Hände weiß aus der Schwärze heraus, wie dunkle Schlünder dagegen wirken die Münden, schwarz der erhobene Arm des Dirigenten. Auch über Tage sehen diese Menschen aus, als trügen sie die Last der Erde auf ihren

Schultern, selbstbewußte Gestalten mit wissenden Gesichtern. „Manchmal dachte ich an alte ägyptische Bildwerke, wandelnd zwischen Himmel und Erde, oder dunkle Felsen, gloriosen menschlichen Gestalten nachgebildet, oder an schwere Blöcke, in denen eine primitive Hand versucht hat, den Stolz menschlicher Arbeit mit der ruhigen Kraft zu verbinden, die deren Würde zu erhalten verspricht.“ Die Frauen, die Kinder auf dem Arm tragen, erscheinen wie von Schatten überlagert, nur das Gesicht des Kindes ist auf den Bildern Hermans immer etwas heller. „Geburt und Tod werden als Tatsachen angesehen, die erstere ohne allzu fröhlichen Lärm, die letztere ohne allzugroßen Trübsinn. Dem Unerwarteten begegnet man mit Würde.“ Denn: „Was heute dem einen geschieht, kann morgen dem anderen geschehen.“ Dieses Wissen schafft ein Gefühl des Verbundenseins. „Menschen müssen einander die Hand reichen.“

Josef Herman ist kein Schotte, kein Engländer, er kam als Flüchtling in dieses Land. 1911 wurde er als Sohn eines jüdischen Flickschusters in Warschau geboren, und frühere Bilder wie „Meine Familie und ich“ sind ähnlich denen Chagalls erfüllt von jüdischer Mystik, jener eigentümlichen Mischung von Trauer und Heiterkeit, Gedrücktheit und freudiger Sehnsucht nach

dem fernen Jerusalem — und diese Stimmung durchwaltet auch die thematisch so ganz anders gearteten späteren Bilder Hermans. 1929 hatte Herman ein Kunststudium begonnen, drei Jahre später stellte er zum ersten Mal in Warschau aus. 1935 organisierte er mit einem anderen Maler zusammen eine Gruppe junger Künstler, von denen berichtet wird, daß ihr Stil vornehmlich zum Expressionismus tendierte. 1938 verließ Herman Polen, er lebte und arbeitete in Brüssel, wo ihn der flämische Expressionismus, vor allem der Permekes beeindruckte und wohl auch beeinflußte. 1940 kam er in Glasgow an, ohne ein Wort Englisch zu können. Der einzige, mit dem er sprechen konnte, war sein Gefährte und Leidensgenosse, der geniale, unglückliche, zeitlebens verkannte Jankel Adler. Herman arbeitete zunächst in Glasgow, dann, 1944 siedelte er sich für zehn Jahre in Ystradgynlais an. Seit 1953 lebt er vornehmlich in London. Obgleich sich Arbeiten von ihm in vielen internationalen und fast allen bedeutenden britischen Sammlungen befinden, gab es in Deutschland bisher nur eine Ausstellung von 25 Zeichnungen, die im Frankfurter Kunstkabinett (Hanna Bekker vom Rath) stattfand. Den Veranstaltern der Ruhrfestspiele böte sich hier Gelegenheit, eine dem ursprünglichen Sinn dieser Veranstaltung entsprechende Kunst zu zeigen . . . Aber wahrscheinlich wird sich irgendeine „bourgeoise“ Institution aufgeschlossener erweisen als sie.

Jürgen Beckelmann

Über Malerei

Ein Bild sollte sich eher der Erfahrung denn der Beobachtung als wahr darstellen. Auch sollte es das Denken herausfordern.

Der Wunsch, Ideen exakt auszudrücken, verwandelt die physische Erscheinung.

Für mich sind Kunst und Sittlichkeit nicht weit voneinander geschieden.

In einer vollkommen realisierten Darstellung spielen Abstraktion und Wirklichkeit unmerklich ineinander über, ohne daß eine der beiden vorherrsche.

Josef Herman



Erwin Kreibich/Backnang, Verkehrsunfall

Beim Wettbewerb „Die Frau im modernen Leben“ wurde das S. 17 abgebildete Ölbild „Familie 1959“, in der Kreibich „das innere und äußere Getrenntsein der Familienmitglieder untereinander“ zeitgerecht formulierte, mit vielen ähnlich themenentsprechenden Lösungen ausjuriert.



Karl Heinz Stannek/Iserlohn, Lokal



A. Paul Weber/Lauenburg, Und meine Eltern waren auch dafür

tendenzen meldet

Die aus der Ausstellung „Künstler gegen Atomkrieg“ hervorgegangenen Graphikschau „Krieg und Frieden in der modernen Graphik“ wurde mit großem Erfolg im Kulturwerk der westfälischen Industriestadt Marl gezeigt und geht anschließend nach Bochum. Die antimilitaristischen Blätter (u. a. Arbeiten von A. Paul Weber, Frans Masereel, K. Westphal, H. Landefeld, A. Birkle, K. Hubbuch) waren bisher an 14 Orten des Bundesgebietes, so in Hamburg, München, Stuttgart, Frankfurt, Nürnberg zu sehen. Bei der vorletzten Ausstellung in dem Hamburger Vorort Bergedorf, wo die Ausstellung unter dem Titel „Künstler kontra Krieg“ lief, gaben 623 Besucher ihre Stimme zu der Frage ab: „Welches der ausgestellten Blätter halten Sie für das Wirkungsvollste?“ Weitauß die meisten, nämlich 85 Stimmen erhielt das Blatt „Und meine Eltern waren auch dafür“ von A. Paul Weber/Lauenburg (Siehe Abbildung). Mit 43 Stimmen an zweiter Stelle folgte das in der Nazizeit entstandene, von der Gestapo vernichtete und nach dem Krieg wiederbeschaffte Blatt „... und kommen nach kurzer Pause wieder“ ebenfalls von A. Paul Weber. An dritter Stelle im Meinungsbild stand die Graphik „Die Kinder von Hiroshima“ von Wolfgang Graesse/Hamburg, der als Titelgraphiker der Hamburger Studentenzeitschrift „konkret“ bekannt geworden ist. Die übrigen Stimmen verteilten sich auf mehr als 50 Arbeiten verschiedener Künstler.

Der „Schutzverband Bildender Künstler in der Gewerkschaft Kunst im DGB“ machte in einem Ende vorigen Jahres verbreiteten Schreiben seine Mitglieder auf die notwendige Wahrung ihrer Bildträgerrechte gegenüber Funk- und Fernsehen aufmerksam. Der „Schutzverband“ hat mit der „Zentralverwaltung für Ton- und Bildträgerrechte“ ein Abkommen geschlossen, das seine Mitglieder gegen unbefugte Vergebung dieser Rechte schützt, wie sie immer wieder bei Galerien, Kunstaustellern und öffentlichen Stellen vorkommen.

Der Rubinsteinpreisträger Erhard Michel wird im Frühjahr 1961 eine größere Schau von Gemälden und Graphiken in der Galerie Wolfgang Gurlitt in München zeigen.

Im Rathaus von Singen/Hohentwiel schuf — weitgehend verschwiegen von der offiziellen Kritik — Otto Dix ein großes Gemälde zum Thema „Krieg und Frieden“. *tendenzen* berichtet in seiner Werk-Serie demnächst darüber.

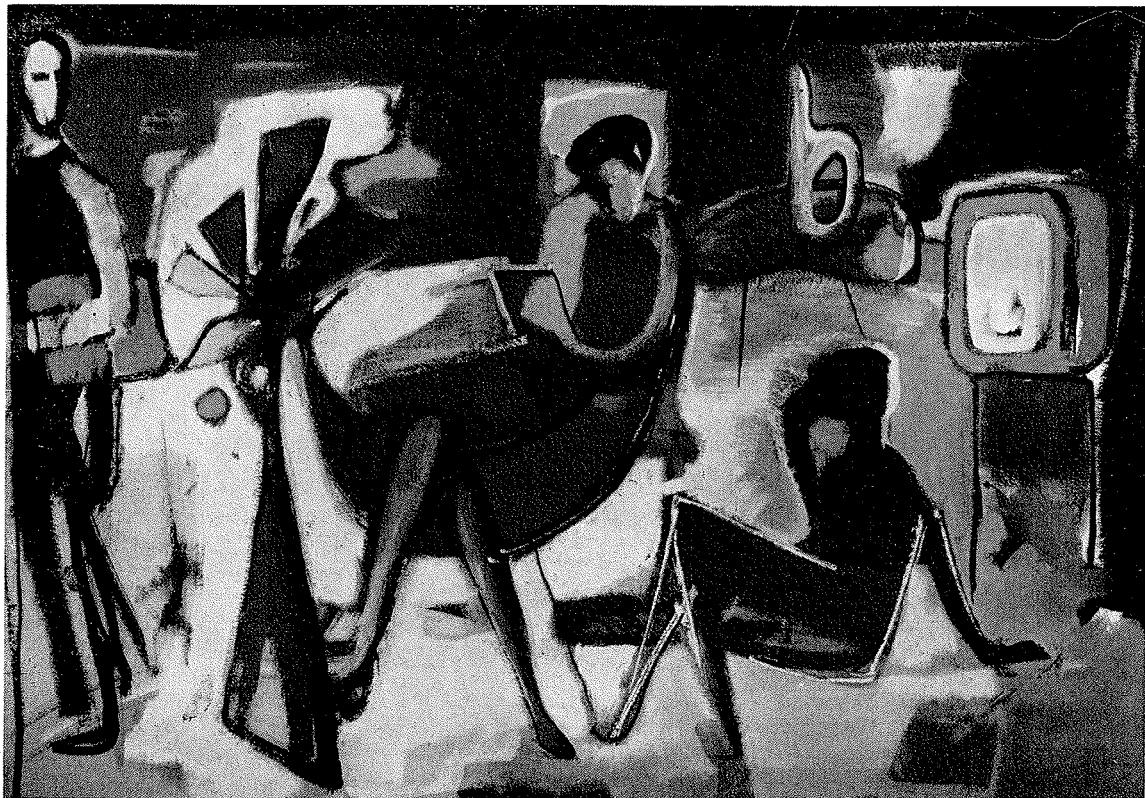
Keinen neuen Ausstellungsort fand zunächst die am 8. Januar in der Städtischen Galerie/München abgelaufene Ausstellung der 100 besten Gemälde aus dem Rubinstein-Wettbewerb „Die Frau im modernen Leben“ (siehe *tendenzen* 6, „Der Preis der Helena“). Die in- und ausländischen Interessenten wurden hauptsächlich durch den Einsatz der CSU-Fraktion im Münchener Stadtrat verschreckt, die es als „wünschenswert“ hinstellte, daß die Vorführung der Arbeiten im Ausland unterbleibe. In der Diskussion fielen von Seiten der christ-katholischen Münchener Kulturfunktionäre Worte wie „Schädigung des deutschen Ansehens im Ausland“, „Beleidigung des christlichen Menschenbildes“. Der Kunst-

dirigist Stadtrat von Miller (CSU) bedauerte, daß man versäumt habe, die „verfehlten Arbeiten“ gleich zurückzuschicken. In einer vorsichtigen Verteidigungsrede bekannte sich der Münchener Kulturreferent Dr. Hohenemser (SPD) erneut zu dem ganzen Wettbewerb und der Ausstellung, die er unter die notwendigen kulturellen Experimente mit allen ihren möglichen Fehlschlägen rechnete.

„Krieg“ ist der Titel einer von der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern zusammengestellten Graphikschau mit Hauptwerken von Callot, Goya, Kollwitz und Dix. Sie wird in verschiedenen Städten der Pfalz gezeigt. Die Schützengrabendramen von Dix, die „Greuel“ nach Goya und die weinenden Mütter der Kollwitz widerlegen mühelos die abschwächenden Sätze eines Herren Kiesel im Katalog, daß die Ausstellung nicht den unrealistischen Anspruch erhebe, „gegen den Krieg zu kämpfen“.

Der Beckmann-Schüler Walter Hergenhahn stellte im Karmeliterkloster in Frankfurt/Main aus. Seine kritische Graphik würdigte die „Frankfurter Rundschau“: „Wichtig an ihm ist uns geradehin, daß er zur Rasse der modernen Moralisten gehört, die im 19. Jahrhundert mit Daumier und Forain aufstanden und im 20. die streitbaren Journale ersetzen müßten, die wir kaum haben ...“

Das durch seine aufsehenerregenden Ausstellungen bekanntgewordene „Kulturamt der Stadt Iserlohn“ gab der kritischen Jugend in Gestalt des Iserlohner Graphikers Karl Heinz Stannack (siehe Leserbriefe) eine Chance. In der Graphikschau des sechsundzwanzigjährigen Künstlers dominieren die Großstadtszenen und Gesellschaftsvisionen, starre und schwammige Gemengsel und Architekturen und Gestalten, in denen die Henker und Diktatoren des dritten Reiches ebensowenig fehlen wie die trostlosen Dickhäuter und Lobbyisten der DBR.

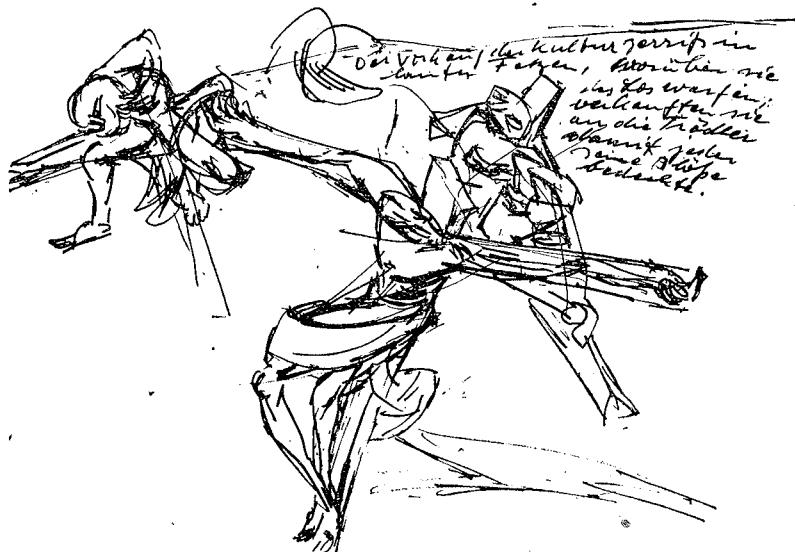


Erwin Kreibich/Backnang, Familie 1959

GRUPPE SPUR/MÜNCHEN

Es waren einmal vier zornige junge Künstler in dem schönen Lande Schwabing. Die wollten nicht kapitalistisch sein, hatten die bürgerliche Gesellschaft satt und den Marx nicht ganz verdaut. Sie waren alle vier durchaus begabt für die Künste und für die Reklame, was man an ihren vielen bürgerlichen Ausstellungen u. a. beim „Deutschen Künstlerbund“ und in der kapitalistischen Galerie van de Loo, ferner an ihrem auffallenden Benehmen bei einer Ausstellungseröffnung sehen konnte: da standen sie alle, unbekümmert um die Besucher, in einer Ecke und beteten vor sich hin, sanken in die Hocke und murmelten sitzend weiter, was doch sehr reklamefüchtig genannt zu werden verdient. Diese vier zornigen, tüchtigen Maler hatten gute Ideen (von Marx) und künstlerische Leitbilder von Beckmann, über Nay bis Appel, aber Gott in seiner Güte gefiel es, daß sie in deutscher Manier eine Weltanschauung schöpfen wollten. Da verfaßten sie Manifeste, in denen sie (nach Marx, den sie allerdings zu erwähnen vergaß) die Befreiung des Individuums durch eine antikapitalistische Revolution und die sofortige Revolte gegen das Gebäude und die Einrichtung der UNESCO forderten. Dieser Lärm machte wieder viele bürgerlich-kapitalistische Manager und Galerieherren auf sie aufmerksam und die zornigen jungen Revolutionäre wurden immer bekannter und bekannter. Weil sie immer wieder proklamierten, daß sie ganz allein mit einigen Freunden, den „internationalen Situationisten“, die alte Gesellschaft stürzen und die UNESCO stürmen wollten, gefielen sie allen aufs Verrückte und Unerhörte versessenen Spießern recht wohl, ließen sich loben im modernistischen Kunstbetrieb und es sich wohl sein im Kapitalismus und der bürgerlichen Gesellschaft, die sie satt hatten bis oben hin.

Märchen entstammen naiven Vorstellungsbereichen. Unterstellen wir den Spurleuten — trotz aller Reklame — eine gehörige Portion Naivität, so sind sie zwar reichlich laut, aber nicht unsympathisch. In den Bildern ist ihre Naivität sogar echt, unbefangene Wutausbrüche, manchmal auch Rülp-



Zeichnung: Spur-Manifest.

Text: Der Vorhang der Kultur zerriß in lauter Fetzen, worüber sie das Los warfen; verkaufte sie an einen Trödler, damit jeder seine Blöße bedeckte.

ser, Freud nannte es „Abreagieren“. Sie behagten, das bis zu salonrevolutionären nennen's abstrakten Expressionismus: Ge- Ausbrüchen hochgekitzelt ist. Aber be- sichtsfetzen, Glieder, Humanschrott, Un- kanntlich gehört es zu den beliebtesten fallstenogramme, zu Farbspulen gedreht, Gesellschaftsgags, in einem illuster—ge- zu Därmen aufgewickelt, mit Hackebeilen mischten Kreis bei klingenden Gläsern und von Pinseln aufgesplittet. Hoppla, jetzt geröteten Wangen auf den Sturz der Bürg- kommt Spur!

Massenhaft Naivität gehört allerdings dazu, in diesem Farbgebrüll die totale Über- windung der bisherigen Moderne und der bürgerlichen Gesellschaft zu sehen, wie das die Spur-Manifeste prophetisch verkündigen. Weil die wilden Münchener wieder bruchstückhaft Realität zulassen ins abstrakte Konzept, weil sie das Aktuelle, die „Situation“ andeuten, fühlen sie sich stark genug, die übrige Moderne in die Pfanne zu hauen. Bis einschließlich Post- fachismus alles „Selbstzerstörung“, „Ent- fremdung“ und „Tod“. Hoppla, jetzt kommt Spur!

In ihrem wütigen Clinch mit den abstrak- ten Ringrichtern steckt unstreitig echtes Un-

behagen, das bis zu salonrevolutionären Ausbrüchen hochgekitzelt ist. Aber be- kanntlich gehört es zu den beliebtesten Gesellschaftsgags, in einem illuster—ge- mischten Kreis bei klingenden Gläsern und geröteten Wangen auf den Sturz der Bürg- welt anzustoßen und den Schuhfabrikanten neben sich mit dem Ende des Kapitalismus zu frozzeln. Deswegen keine Feindschaft nicht, man kennt sich und der Künstler, wie Spur selbst bemerkt, ist immer noch der beste Clown.

Sie haben ihren Marx gelesen, werfen der Bürgergesellschaft und ihrer Kunst hoff- nungslose Spezialisierung, geistige Erfrie- rung, Verbürokratisierung und Unterdrük- kung aller umfassenden, aufs Totale der Existenz gerichteten Bestrebungen vor. Sie beteuern (nach dem kommunistischen Ma- nifest), die Entartung dieser Gesellschaft könne nicht im Detail geheilt werden, „sondern nur im Ganzen mit dieser Gesell- schaft verworfen werden“. Bei den Mar-

xisten haben sie gelesen (und unsauber wiederholt), „die Automatisierung der Produktion und die Sozialisierung der Lebensgüter werden mehr und mehr die Arbeit zur äußeren Notwendigkeit degradieren und schließlich dem Individuum die vollständige Freiheit geben“ (Manifest vom August 1960). Vom Marx-Engelschen Ziel des Kommunismus nehmen sie den Begriff des „spielenden“, zu seiner echten Freiheit entbundenen Menschen, den „geschichtlich letzten Beruf“ im Augenblick des wirtschaftlichen und geistigen Überflusses, „wo jeder Künstler werden wird“ (Manifest). Aber beileibe wollen sie nicht marxistisch sein, weswegen sich auch die Urheber ihrer ideologischen Basis verschweigen. Aus ihrem Manifest schaut der euphorische Individualist heraus, der sich dem ganzen politischen Kram zutiefst überlegen fühlt. Nachdem „Spur“ nachdrücklich von der Verwechslung mit jeder bestehenden Opposition, Gewerkschaft und Parteien („sie konservieren das Bestehende“) gewarnt hat, schlägt sie die sofortige Verwirklichung ihrer neuen „situationistischen Kultur“ vor, die höchste Teilnahme an der menschlichen Gegenwart als Verwirklichung des freiheitlichen Spielmenschen. Statt der marxschen Proletarier sollen sich

die „revolutionären Spieler aller Länder vereinigen“, einen „dynamischen, unitären Urbanismus“ verkörpern, „unpopuläre Volkskunst“ machen.

Die Spur führt ins prophetische Kauderwelsch einer intellektuellen Sekte, der große Affront gegen die entartete Bürgerwelt endet in der Galerie van de Loo, die Revolution findet ungünstiger Umstände halber in einem gemieteten bürgerlichen Salon statt.

Spur kann sich so wenig gesellschaftlich von dieser gehaßten Krämerwelt lösen, wie sie sich ästhetisch von einigen ehrernen Gesetzen der Moderne trennen mag. So bleibt es bei Spuren von Realität, Aktualität und Vernunft, der Rest ist nicht unüblich.

Merke:

Daß die immer Morgigen auch schon heute gut verdienen, daß der Protest so gut wie das Zukreuzkriechen seinen Mann nähren kann.

Martin Walser, Halbzeit, Suhrkamp 1960, S. 666.

Mitglieder

Lothar Fischer, Plastik

Heimrad Prem, Malerei und Graphik

Helmut Sturm, Malerei und Graphik

Hans-Peter Zimmer, Malerei und Graphik

Pressestimmen

Führt solche Malerei wirklich einer neuen sozial-kulturellen Synthese entgegen? Ist „Spur“ in der Lage, den epigonalen Tachismus zu ersetzen? Oder der außerordentlich schnellen Erschöpfung und kommerziellen Ausschaltung aller neuen Kunstimpulse, die für unsere Gesellschaft bezeichnend scheint, entgegenzutreten? Das mag hoffnungslos erscheinen. Als Alleinversuch wäre es das wohl auch. Die jungen Künstler sind jedoch nicht allein, sind nicht so ein Unikum, wie sie denken. Es gibt viele Anzeichen einer wachsenden Unzufriedenheit, einer „kulturellen Krise“. Und die Ziele der Rebellen sind nicht sehr verschieden. Ehe die Spur-Mitglieder die Monochromie, zum Beispiel, als unproduktive Polemik (sind sie nicht selbst Polemiker?) abtun, täten sie gut, das Gelsenkirchener Stadttheater anzuschauen und die Manifeste von Yves Klein zu lesen. Die „Regierung der Sensibilität“ ist von ihrer „situationalistischen Kultur“ weniger weit entfernt, als sie denken. Nur viel präziser ausgedacht.

John Anthony Thwaites über die Spur-Ausstellung bei Van de Loo in Essen, in „Deutsche Zeitung“, vom 23. 9. 1960.

Die neue Gehirnwäsche

saugrob, schadet jeder Haut, garantiert ohne Lanolin!

Die neue Gehirnwäsche

bei der kein Filmstar lächelt und kein Senil noch weißer wäschst!

Die neue Gehirnwäsche

einfach in der Anwendung, sicher im Erfolg und vor dem Mund schäumend!

Die neue Gehirnwäsche

heißt:

..... und aus allem wird Seife gemacht

Erzählungen von Bernhard Doerdelmann, illustriert von Paul Raclé.

„Ich habe die ‚Seife‘ dem H. gegeben, und der hat sich den andern Tag mit einem Nervenzusammenbruch ins Bett gelegt“, schrieb H.-G. L. aus Hamburg an den Autor.

Selbstverständlich erschien das Buch im

CLOU - Verlag, Egnach TG/Schweiz, der gern Ihre Bestellung entgegen nimmt. Das Buch kostet DM 4.50. Aber

wir haben Sie gewarnt!

Deshalb lehnt der

CLOU - Verlag jede Verantwortung ab! Für Nervenschäden ist der Leser allein verantwortlich! Und die faulen Tomaten erreichen den Autor über den

CLOU - Verlag, Egnach TG/Schweiz, denn nur der

CLOU - Verlag, Egnach TG/Schweiz, hat den Mut ein solches Buch herauszubringen. Aber der

CLOU - Verlag, Egnach/Schweiz, kann auch anders, wenn er will — und manchmal will er sogar!

LYSISTRATA



Emy Roeder, Relief