

REIZ

Verlag F. von Damnitz
München
Sept., Nr. 10

Dr. Lutz-Eugen Reutter

81 10



TENDENZEN

BLÄTTER FÜR ENGAGIERTE KUNST

Herausgeber Jürgen Beckelmann, H. F. von Damnitz, Dr. Richard Hiepe, Carlo Schellemann. Redaktion Augsburg, Mathildenstraße 10, Telefon 59 39. Postscheckkonto München, H. F. von Damnitz, Sonderkonto 1281 74. Berliner Vertretung Arwed D. Gorella, Hochschule für Bildende Kunst, Westberlin. Erscheint zweimonatlich. Einzelheft 1.— DM, zuzügl. Porto. Abonnement für 6 Nummern 5,60 DM einschl. Porto. Für den Inhalt verantwortlich C. Schellemann. Inhaber Heino F. von Damnitz, Dr. Richard Hiepe, beide München. Namentlich gezeichnete Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird Gewähr übernommen. Titelgraphik Erhard Michel. Druck A. Langenmaier, München 13.

VERLAG HEINO F. VON DAMNITZ

MÜNCHEN

SEPTEMBER 1961

NUMMER 10

1.— DM

Am 25. Oktober 1961 wird der Welt berühmtester Künstler, Pablo Picasso, achtzig Jahre alt werden. Zwei Umstände veranlassen uns, diesem Ereignis journalistisch vorauszuweichen: das spätere Erscheinen unserer nächsten Hefte (siehe Lieber Leser) und die Publizierung einer ungewöhnlichen Picasso-Ehrung, die wir unseren Lesern nicht vorenthalten möchten. Der dem Nachkriegspublikum in der Bundesrepublik nur aus Anwürfen bekannte Sowjetdichter Ilja Ehrenburg hat in einer Essaysammlung „Französische Hefte“ (Moskau 1955) einen Picasso-Aufsatz veröffentlicht, dessen Haltung manche Kunststirnung zwischen Ost und West beseitigen helfen kann. Wir entnehmen die folgenden Auszüge dem 3. Heft 1961 der Zeitschrift „Sinn und Form“ und entbieten dem großen Engagé Picasso unsere herzlichen Wünsche.

Die Geschichte, scheint mir, hat keinen Maler gekannt, dessen Schaffen so viele Streitgespräche hervorgerufen hätte... 1956 war ich in der Retrospektiv-Ausstellung Picassos in Paris; auf der Straße, in der Nähe des Museums, wo sich die Ausstellung befand, stritten sich die Leute mit solcher Erbitterung, daß die Polizei einschreiten mußte. Das republikanische Spanien, das die Liebe des spanischen Volkes für Picasso beweisen wollte, ernannte ihn zum ehrenamtlichen Direktor des berühmten Prado. Volkspolen verlieh ihm einen hohen Orden. Hitler befahl, Picassos Bilder aus den Museen zu entfernen. Truman nannte seine Kunst „demoralisierend“ und Churchill, der in seinen Mußestunden als Maler dilettiert, äußerte sich wegwerfend über Picassos Malerei... Man sagt, seine Kunst verstünden nur wenige. Sein Name ist Millionen Menschen bekannt. Er hat viele Freunde, er hat auch viele Gegner; die einen nennen ihn einen Verführer der Bourgeoisie, andere einen „Formalisten“ und dritte einen „Kunstbol-schewisten“...

Er arbeitet immer. Als ich ihn 1915 kennenlernte, nahm er mich mit ins Atelier, das voller Bilder war. Ich sah Stilleben auf leeren Zigarrenkisten, auf Sperrholzbrettchen, auf den Wänden. Verschmitzt und zärtlich lächelnd sagte Picasso, er könne manchmal einfach keine unbemalten Wände sehen. Ich wunderte mich über eine hohe Pyramide von Farbtuben. Er erklärte mir, es habe ihm, als er noch jung war, oft an Geld für Farben gefehlt; deshalb habe er, gegen Bezahlung mit einigen Bildern, Farben en gros „fürs ganze Leben“ eingekauft. Zu jener Zeit war er 34 Jahre alt, und der Ruhm bewegte ihn kaum. 1954 fuhr ich zu ihm nach Vallauris. Er war berühmt, er war weißhaarig, doch genau wie früher arbeitete er unvorstellbar; in seinem Atelier konnte man sich nicht rühren — Bilder, Kartons mit Zeichnungen, Skulpturen... Man kann von ihm sagen, daß er fleißig ist — er ist wahrhaftig ein Berserker der Arbeit... Unter Picassos Leinwänden gibt es welche, die mir unverständlich erscheinen. Vielen wiederum sind jene Bilder unbe-

greiflich, die ich verstehe und liebe. Hier erhebt sich die Frage nach der Verständlichkeit der Kunst — oder, wenn wir zum Zeitungsjargon greifen, nach der „leichten Eingänglichkeit“. Unstreitig arbeitet kein Künstler absichtlich unverständlich, die Poesie ist kein Kreuzworträtsel und die Malerei kein Bilderrätsel. Doch bei weitem nicht immer leicht kommt das Kunstwerk dem Leser, dem Hörer, dem Zuschauer zum Bewußtsein. Manchmal erklärt sich das daraus, daß der Künstler noch nicht die vollendete Form für sein Denken und Fühlen gefunden hat. Manchmal liegt es auch an der unzureichenden künstlerischen Vorbildung der Leser oder Betrachter...

„Ich suche nicht, ich finde“, antwortete Picasso einmal zornig Leuten, die sich seinen Weg als ununterbrochenes Suchen nach neuen Formen vorstellen. Natürlich ist er der bedeutendste Neuerer, natürlich hat er mit den ästhetischen Gesetzen nicht nur der akademischen Maler, sondern selbst der Impressionisten gebrochen. Doch niemals hat er an der Form

um der Form willen gearbeitet. Ich kenne keinen einzigen Maler, der soweit vom Formalismus entfernt wäre wie dieser ungestüme Aufrührer...

Das Sujet des Bildes scheint ihm außerordentlich wichtig. Literatur in der Malerei stört ihn nicht, im Gegenteil, er sucht sie. Es gibt eine Reihe von Sujets bei ihm, zu welchen er im Verlauf von fünfzig Jahren immer wieder zurückkehrte: die Mutterschaft, die Schrecken des Krieges, die Anmut der Schlichtheit, die Tragödie des Künstlers, der versucht, die Herrlichkeit des Lebens zu vermitteln...

MIT SEINEM BLUT

ILJA EHRENBURG

Bestimmte Werke Picassos erschrecken: die Welt ist in ihnen unerträglich häßlich, und die ganze Kraft des Malers ist darauf gerichtet, diese Häßlichkeit zu zeigen. Es ist, als weide er die sichtbare Welt aus, zerhacke sie in Stücke und sage, vergeblich habt ihr euch an der Maske der Wohlstandigkeit ergötzt. Ein und dieselbe Frau kann man vollendet, engelgleich, unendlich anziehend malen und — einen Tag oder einen Monat später — abscheulich. Dumme Imitatoren versuchten, die Tragödie Picassos als ästhetische Norm auszugeben; er selbst lacht über sie...

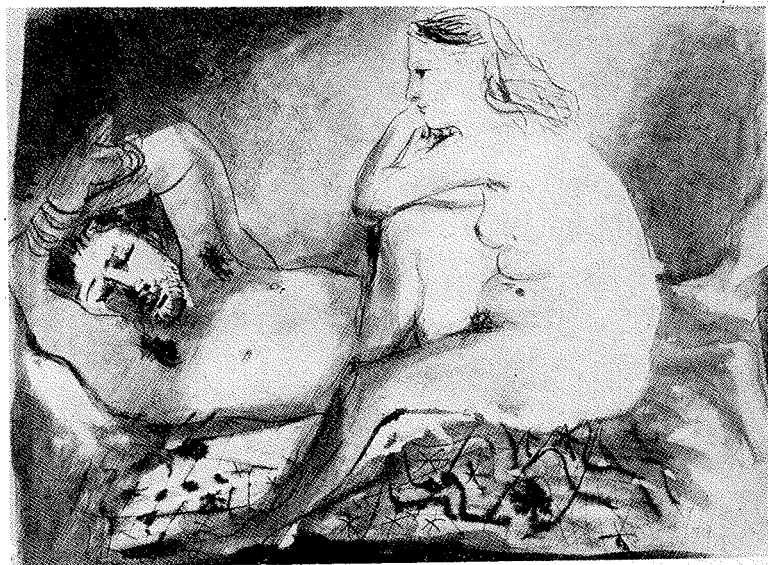
Picasso ist unerhört kompliziert, aber ebenso kompliziert ist auch die Epoche, in der er lebt: Zusammenprall der Welten, Kriege, Revolutionen, der Beginn einer

neuen Ära. Wunderschön sind die Leinwände von Bonnard oder Marquet, aber beide Maler könnten im neunzehnten Jahrhundert leben. Das zwanzigste Jahrhundert fand in Picasso sein Dynamit, seinen Philosophen, seinen Dichter.

Oft wird „Guernica“ als Meisterwerk Picassos bezeichnet. Ich erinnere mich, wie dieses Bild entstanden ist. Im Jahre 1937 vernichteten Hitlers Flieger das Städtchen Guernica in Nordspanien. Unmittelbar danach wurde das Bild gemalt und im Sommer 1937 im Pavillon des republikanischen Spaniens auf der Pariser Weltausstellung gezeigt. Nach Hiroshima und

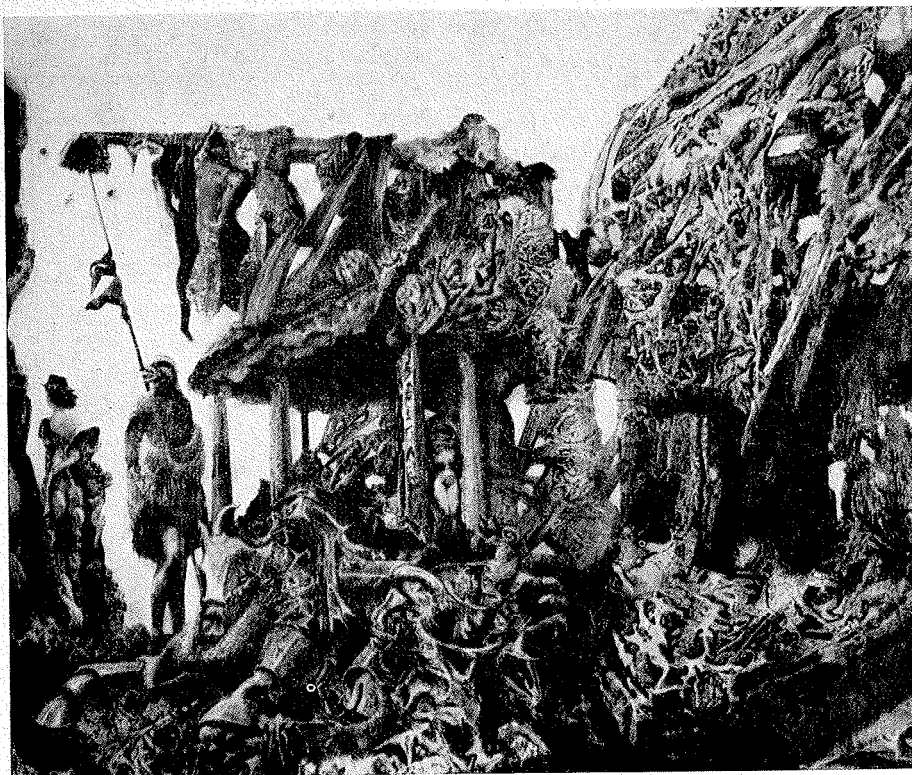
Stier, eine grelle Lampe, eine wehklagende Mutter, die den Leichnam ihres Kindes an sich drückt. Die Farben fehlten fast. Große geometrische Flächen vermitteln den heutigen, mechanischen Charakter des Gemetzels...

Ich war in Spanien, ich habe die brehenden Städte gesehen. 1946, nach dem Zweiten Weltkrieg, sah ich „Guernica“ wieder. Ich sage es geradeheraus: für mich ist es die wahrste, die realistischste Schilderung des Schreckens und Tragödien des modernen Krieges; ich kann diese Leinwand nicht ohne Erregung sehen.



Nagasaki verstehen wir, wie stümperhaft der Überfall auf Guernica gewesen ist. Picasso jedoch empfand darin den Beginn gräßlicher Jahre der Massenvernichtung von Menschen. Für ihn wurde 1937 zu dem, was das Jahr 1808 für Goya war, als die französischen Okkupanten die spanische Revolution niederschlugen... Picasso sah neue Zeiten, er sah den Massentod, den unsichtbaren und schrecklichen. Er verzichtete auf die Darstellung der einen oder der anderen Szene, er zeigte den Krieg so, wie er ihn sich denkt. Welches sind die sichtbaren Elemente der Tragödie? Keine Flieger, keine Bomben, keine Geschütze; ein sterbendes Pferd, das Schwert des Krieges, eine Frau in Flammen, die aus einem Fenster herausfliegt, ein selbstgefälliger, gelassener

Ich denke an die Worte Matisse über Picasso: „Sie müssen immer für ihn begeistert sein, er malt mit seinem Blut... Man sagt, Picasso sei schuld am Erfolg der abstrakten Kunst im Westen. Indessen ist Picasso immer ausgegangen von der Realität des Gegenstandes, der Natur, des Menschen. Die Maler, die ihn nachahmten, haben vieles durcheinandergeworfen: die Besonderheit Picassos liegt darin, daß er einzigartig ist und einmalig... Zwischen Picasso und den heutigen Adepten der abstrakten Kunst ist nicht nur ein formaler Unterschied... zwischen ihnen klafft ein tief-innerer Abgrund; Picasso war ist und bleibt Humanist, und mehr als alles interessiert ihn der Mensch, die Geschichte und die Tragödie des Menschen.“



Max Ernst: Europa nach dem Regen, 1945 (Detail)

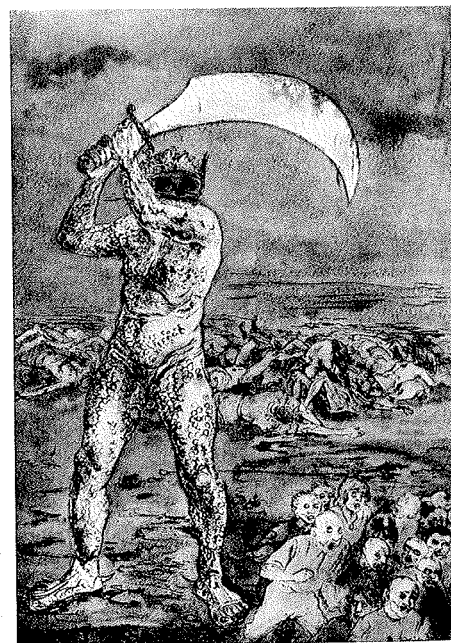
DER ERWACHTE SURREALISMUS

DR. RICHARD HIEPE

R. Schlichter: Der Terror, 1945

Der Surrealismus stößt heute überall an die Grenzen seines magischen Reiches. Es hat sich herausgestellt, daß die Gebilde des Traumes endlich sind und sich wiederholen wie die der Wirklichkeit. Die Bilder „anderen Seite“ sind von den großen Träumern und Fantasten verbraucht worden. Das „Reich der Dämonen“ wurde entdeckt, erforscht, malerisch kultiviert und dabei entdämonisiert. Jetzt richten sich brave Siedler darin ein. Sie träumen von Stil wegen drauflos und Bürgersmann und Bürgersfrau staunen, was sich so ein Maler alles ausdenken kann. Der Surrealismus nach dem ersten großen Krieg wollte einmal die Welt erobern und revoltionieren, Bürokratie, versteinerte Ratio und Gesellschaftsformen stürzen und die enthemmte Freiheit aufrichten. Damit ist es gründlich aus, mancher rote Pegasus frißt längst das

Gnadenbrot der Bürokratien und bescheidet sich mit der formalen Freiheit. Hinzu kommt: das Absurde, Erschreckende, von unten und hinterrücks in die Welt ragende, ist nicht mehr gefragt. Von pausenlosen Schocks, Kontrasten, Katastrophen, Unsinnigkeiten im Großen und im Kleinen, im Öffentlichen und Allgemeinen überfüttert, dehnt sich Europa wohligh in seiner abstrakten Kunst, wo nichts mehr passieren kann. Von einer revolutionären Mission ist der Surrealismus zur angewandten Kunst degradiert worden. Trickfilm, Reklame und Massenlender bedienen sich seiner, die Bild-Zeitung setzt Sorayas Busen neben einen Atompilz und Frauchens Pudel. Da habt ihr euren Surrealismus. Der physische Automatismus hat den phychischen überholt und eines Schlechteren belehrt. Das Uner-



gründliche in Herrn Müller bricht auf: im Stadion, für Idole und Tabus, zuweilen macht man Geschichte damit. Der mazzartspielende Massenmörder ist bekannt und wieder vergessen worden. Wir haben den Surrealismus, den wir verdienen. Die Offenbarung des Irrationalen hat uns keineswegs geläutert oder befreit. Der dogmatische Surrealismus geht an Resignation kaputt und in die abstrakte und poesievolle innere Emigration.

Wahrscheinlich muß man daher das Irrationale in seinen neuen Heimstätten aufdecken, anstatt es weiter zu vermehren. Wenn einem das Absurde täglich auf der Straße zustoßt, wirkt es harmlos, davon zu träumen.

Die großen alten Männer haben es bewiesen: im aufgerissenen Auge des Träumers spiegelt sich die Wahrheit oft schärfer als im zusammengekniffenen des Beobachters. Als Max Ernst 1941 sein „Europa nach dem Regen“ malte, sah er es schon als ausgewaschene, zerfressene Ruinenlandschaft, am eigenen Überfluß erstickt und zerfallend. Er kam den Todesweiden der Bombenteppiche und Atomatolls malerisch zuvor, wie Dali mit seinen „zerlaufenden“ Uhren, den wissenschaftlich aufgeweichten Begriffen von Raum, Zeit und Verlässlichkeit. Wenn heute ein jüngerer Surrealist, Hellmut Ullrich/München, einen gigantischen Ikarus wie eine Bombe ins Wohnhaus krachen läßt, so wird das Verrückte zur erschreckenden Tatsache, an die man sich bloß nicht gern erinnert.

Es gibt einen Surrealismus der unglaublichen Tatsachen: er ist aktuell. Er ist im Rücken der irrationalen Propagandisten herangewachsen, Man kennt seine konsequenten Vertreter kaum wie den friesischen Einzelgänger Franz Radziwill. Der malte 1929 den „Todessturz Karl Buchstätters“, eines bekannten Sportfliegers. Fotografisch genaues Porträt einer schlafenden deutschen Kleinstadt im kalkweißen Scheinwerferlicht. Aus dem Himmel taumelt darauf herunter, wie eine faszinierte Mücke, der entgleiste Aeroplane, der moderne Unfall inmitten der Alltäglichkeit. Oder seine „Klage des zerstörten Bremen“ (1946). Über den Ruinen irren herrenlose Weltkörper herum, oben ging offensichtlich noch mehr zu Bruch als unten. Wenn Kubin seinen „Krieg“ als Riesenroboter winzige Heere zerstampfen ließ so war es noch visionär. Bei Rudolf

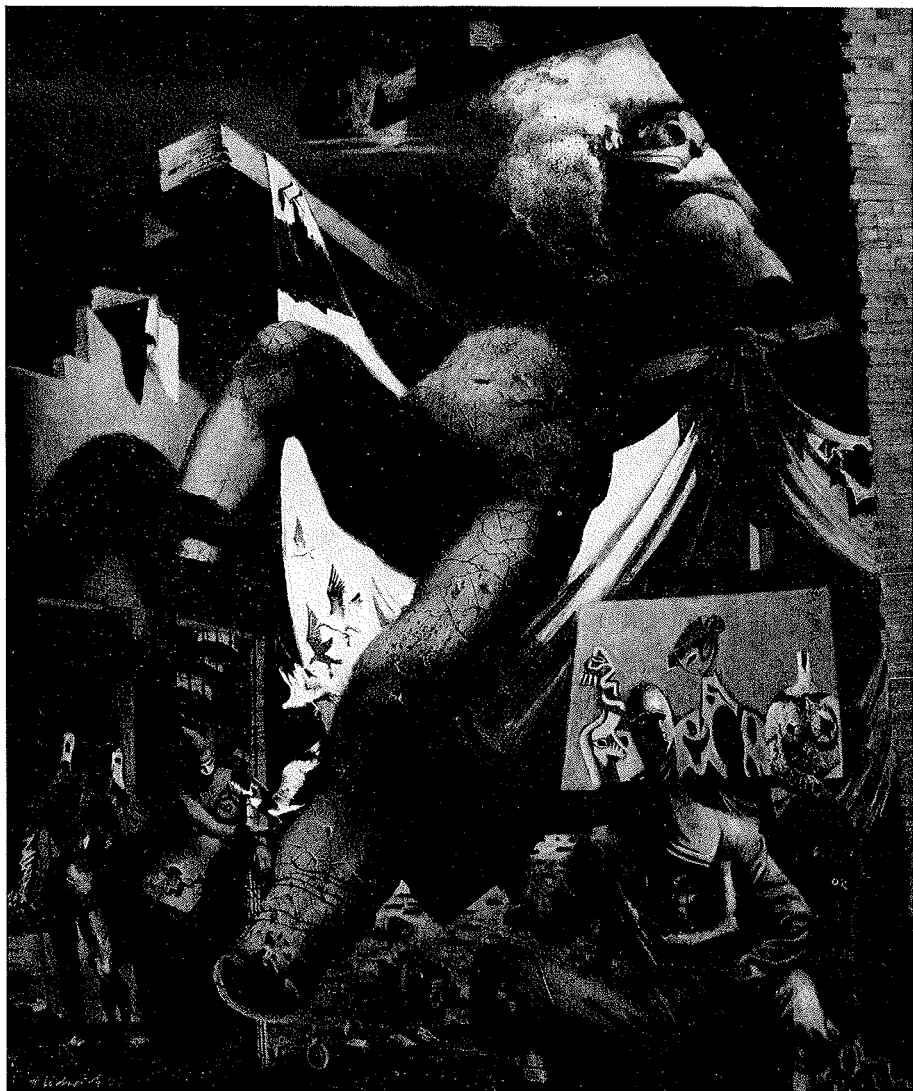
Schlichter schwingt 1945 der „Terror“ sein Hackebeil über fliehende Menschen, das war Tatsache geworden.

Der erwachte Surrealismus pflanzt keine kritische oder moralische Absicht ins Bild. Er zeigt, was irrsinnig ist, dazu braucht er nicht zu träumen. Der Düsseldorfer Thomas Häfner hat einen „Ameisenstaat“ gemalt, der besteht aus winzigen Menschen, aber die benehmen sich wie die Insekten. Oder die „Seltene Begegnung“, die der junge Berliner Rolf Richter auf

der diesjährigen „Großen Münchener“ ausstellt, moderne, blitzende Rohrleitung steht gegen schuppig zerfallendes Urgestein, jede Talsperre im Busen der Natur vermittelt heute solche konkreten Schocks und Kontraste.

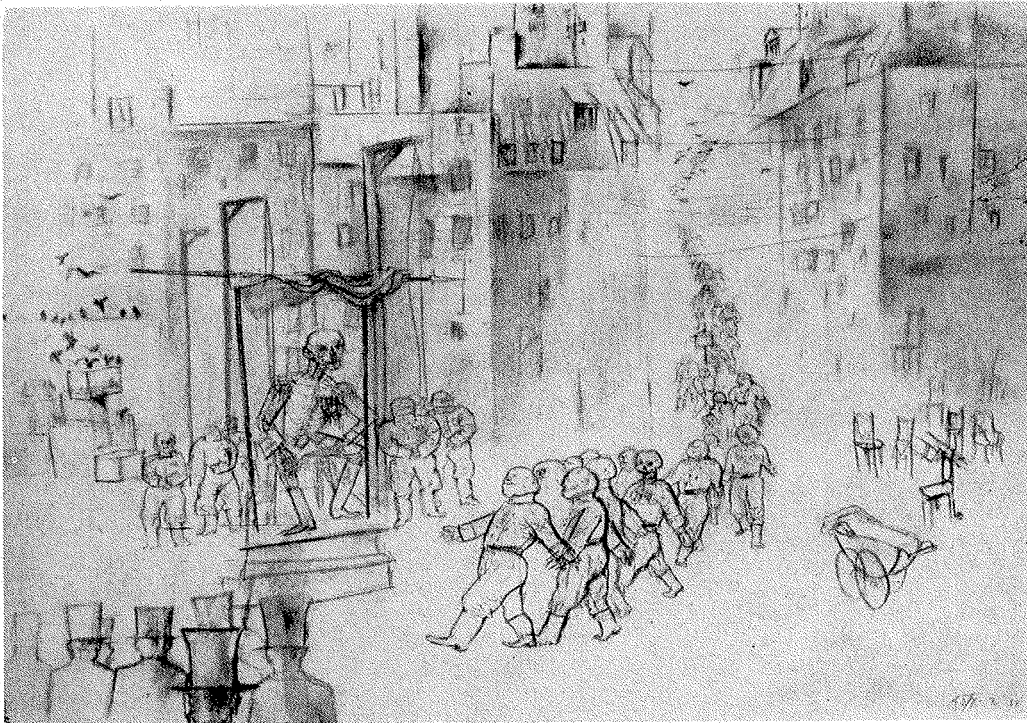
Der Möglichkeiten und Beispiele sind viele. Um diesen Surrealismus braucht einem nicht bange zu sein, gerade weil einem wieder bange davor wird. Er stolchert wieder im Verdrängten und Verbotenen. Und da ist einiges drin.

H. Ullrich / München: Fallender Gigant, 1956



DIE PRAXIS DES SURREALEN

JÜRGEN BECKELMANN



Ernst Eichinger / München: Parade

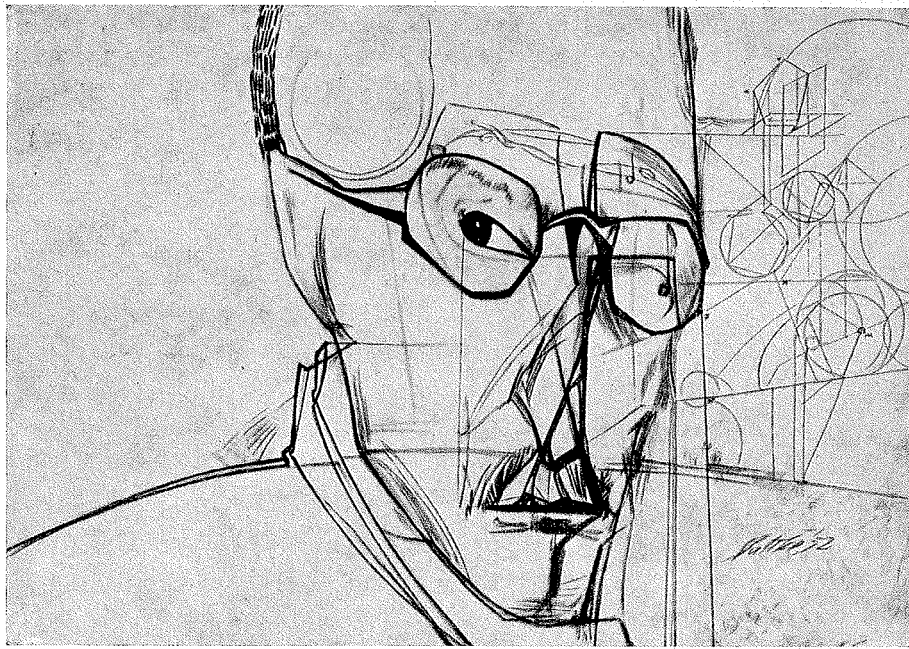
Szenen, die surrealistisch anmuten, kennt jeder. Längst kann man sie fotografieren. Gestern: das wohlerhaltene Schild „Schutt abladen verboten!“ vor einem Trümmerfeld. Heute: das Damenbein auf dem Autodach als Strumpfreklame neben einem Lastwagen voll abgehackter Schweinepforten. Morgen vielleicht, falls das noch einer knipsen kann: die durch eine Neutronenbombe entleerte Stadt — die Häuser stehen, nur die Menschen wurden „juiced“, verhaftet, wie es im Fachjargon heißt? Entschuldigen Sie diese ewige Politik, wo wir doch von Kunst reden sollten; aber: das Leben selbst und vor allem die Begegnung mit welchem (!) Tode haben einen ausgesprochen surrealistischen Anstrich bekommen.

Thesenfreudig, wie wir hier sind, möchte ich zum Thema Surrealismus eine weitere These, respektive eine halbe Antithese wagen: Das Surreale, die widersinnige „Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf einem Seziertisch“ (Lautéamont), ist etwas so Alltägliches, ist so sehr Erfahrungstatsache und Denkgewohnheit geworden, daß es surrealistisch schon gar nicht mehr recht dargestellt werden kann. Zum mindesten hat es nur noch den halben Witz wie früher. Der bittere Witz liegt heute anderswohin, nämlich in der soweit-als-möglich-realistischen Darstellung des zur idiotischen Praxis gewordenen Surrealen. Die künstlerischen Findungen der Surrealisten, die von solcher Idiotie nur erst

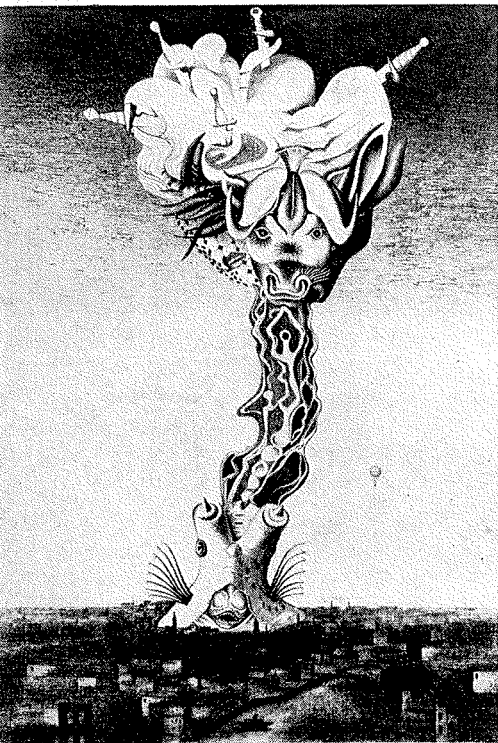
träumen konnten, haben eine derartige Darstellungsweise vorbereitet und erleichtert sie jetzt. Nur wenige Maler, doch etliche Grafiker beschreiten diesen Weg. 3 von ihnen sind Ernst Eichinger, Carlo Schellemann, Heinz Battke. Auf Eichingers 1958 entstandenem „Parade“ benannten Blatt scheinen die Häuser in der Luft zu schweben; oben wirken sie relativ fest, doch unten sind sie nebelhaft. Auch die paradiierenden Soldaten, teils mit George-Grosz-, teils totenkopfformigen Gesichtern haben keinen rechten Boden unter den Füßen. Dafür haben sie Stiefel an. Der General sitzt spreizbeinig unter einem von einem Spieß getragenen, ziemlich verwurzelten Baldachin. Hinter ihm eine soldateske Horde,

anscheinend die paradierenden Kameras bewachend, und drei Galgen. Im Vordergrund Herren mit Zylindern. Ein paar Stühle auf der Straße, auf denen niemand sitzt, und ein Kinderwagen ohne Kind. Eine kafkaeske Atmosphäre herrscht, und doch ist alles viel eindeutiger. Man weiß, wer wen bedroht —: Die Soldaten bedrohen sich selbst!

Schellemanns Zeichnung „Inferno“ geht zunächst von Zufallsformen aus, die durch einen Graphit-Klatsch entstanden. Beim Zeichnen wurden sie dann so in die darüber- und dazwischengelegte Komposition verwebt, daß das Zufällige vollends aufgehoben wird. Links im Bild findet eine grelle Explosion statt. Der durch sie entfesselte Feuersturm reißt Menschen, Maschinenteile, Autos, einen zerbrochenen Adler mit Hackenkreuz, eine Heiligenfigur in die Zerstörung hinein. Im Schein der Sonne, sonst Spenderin des Lebens, bäumen sich Tiere auf: auch sie der Vernichtung preisgegeben. Trotz der Darstellung des Grausigen ist das Blatt geradezu angefüllt mit formalen Schönheiten,



Heinz Batke: Der Mathematiker



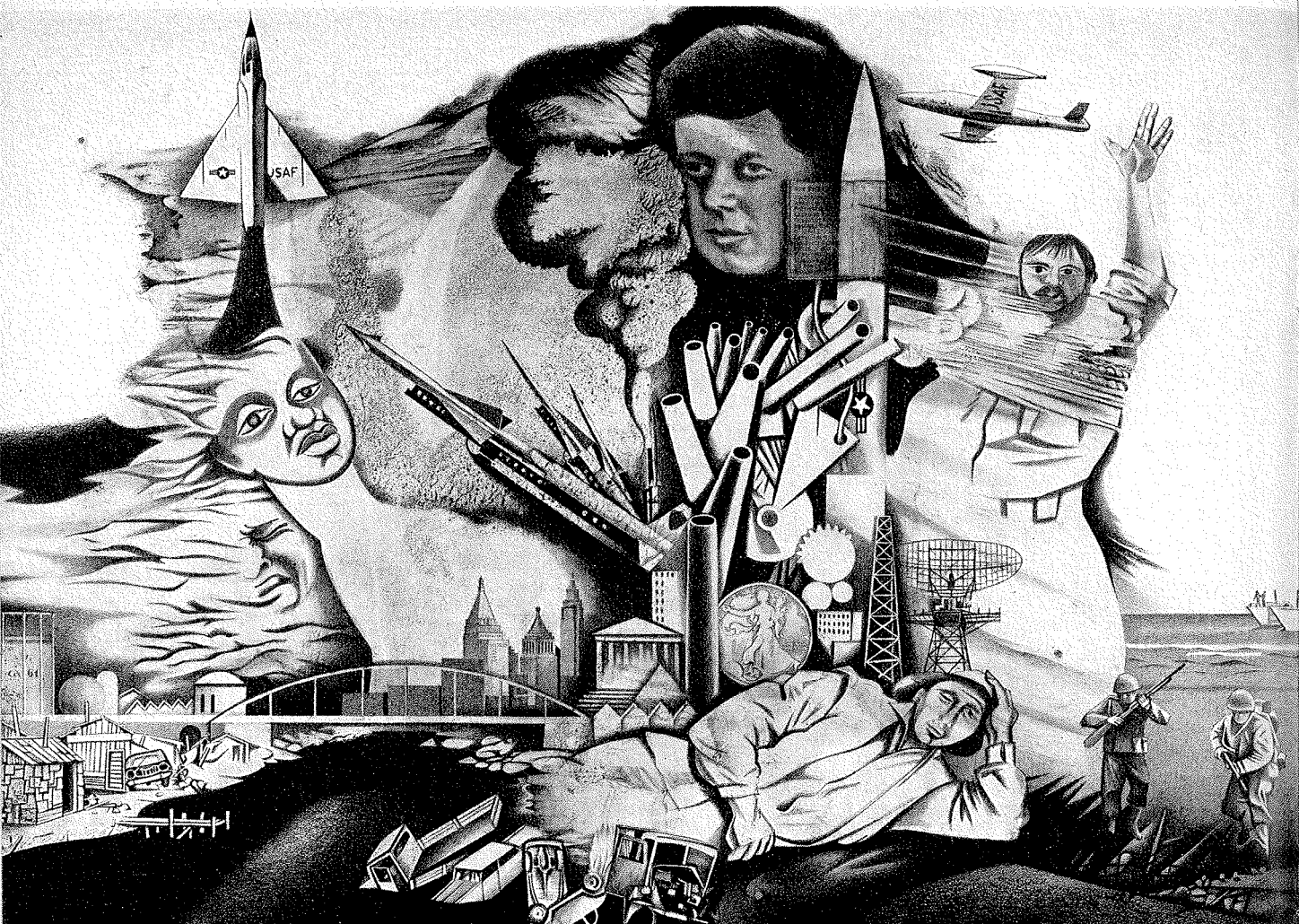
Carlo Schellemann

und liegt seine Wirkung nicht eben darin begründet? — Eine surreale Szene, die jedermann entziffern kann. Kunst, die vom Surrealismus herkommt und darüber hinausgeht.

Heinz Batke, mit 61 Jahren der älteste, weniger provokant, dafür mehr philosophisch gestimmte Zeichner in diesem Kreis, verwendet surrealistische Mittel gewissermaßen zur Unterstützung der realistischen Bildpartien. Etwa, indem er neben das Porträt des „Mathematikers“ geometrische Konstruktionen setzt, das Gesicht mit einigen feinen Quadraten durchzieht, aus dem rechten Auge ein Notenzeichen entwickelt, das kleiner in der Stirn wiederholt wird. Derart deutet er die eigentümliche Verwandtschaft zwischen Mathematik und Musik, die Polarität im Wesen des Mathematikers an. Den Mönchen „Im Refektorium“ setzt Batke dünne Heiligenscheine auf, die nach unten hin zylindrisch fortgeführt werden, so daß es aussieht, als steckten die verzückt-verzerrten Gesichter in Spiritusgläsern. Viele Zeichnungen dieses Künstlers haben mehrere, hintereinandergelegte Schichten,

alles wirkt dann gläsern: die Dinge durchdringen und beeinflussen einander. Diese Arbeiten sind Ausdruck einer bestimmten philosophischen Weltauffassung und Lebenshaltung...

Andere Künstler wären zu nennen: A. Paul Weber, der „konkret“-Illustrator Grässe, etliche Karikaturisten von Rang. Es sollte hier jedoch nur an einigen Beispielen dargetan werden, daß die Mittel des Surrealismus nicht-, ja eigentlich anti-surrealistisch verwendet werden können und verwendet werden, und daß es sich dabei nicht um eine Verengung, sondern um eine Erweiterung der Methode handelt. Diese Erweiterung um Verständlichkeit und allgemeine Lesbarkeit der Bilder mag manch einem weniger „tief“ erscheinen — in psychologischem Betracht sogar zu Recht. Zu Unrecht aber, wenn man — und das tun wir hier — von der Kunst erhofft, sie werde die komplexe und widerspruchsvolle Wirklichkeit in den Griff bekommen. Dann wird man dieser realistischen „Verwertung“ des Surrealismus, die auch formal sehr interessant ist, seine Zustimmung geben.



Carlo Schellemann / Augsburg:

DIE SCHWIERIGKEITEN DES MR. KENNEDY

„Kennedy versicherte, falls er Präsident würde, werde er sich für die Vollbeschäftigung einsetzen, während zur Zeit Millionen zur Kurzarbeit gezwungen seien.“
Südd. Zeitung vom 7. 11. 1960.

„Der tödliche Rüstungswettlauf und die riesigen Mittel, die er verschlingt, haben zu lange alles andere überschattet, was wir sonst noch tun.“ Kennedy im Wahlkampf 1960.

„Allen Amerikanern möchte ich sagen, daß die nächsten vier Jahre für uns alle schwierig und voller Anforderungen sein werden.“
Kennedy-Rede zum Amtsantritt.

SURREALISTEN AUS ÖSTERREICH

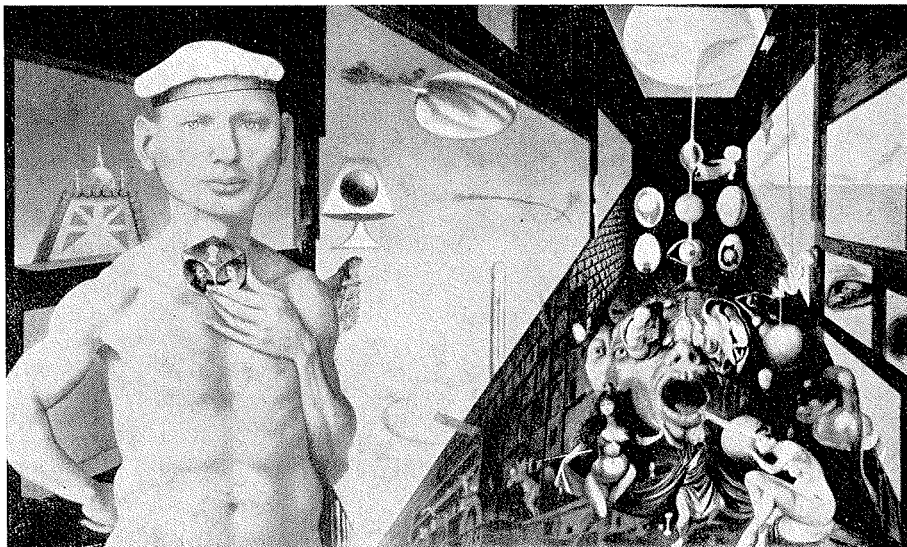
Im katholischen Ständestaat Dollfuß' verlor die österreichische Kunst ihre Verbindung mit der Umwelt, im Jahr 1938 verlor sie noch dazu die Verbindung mit dem Ausland.

Nach 1945 versuchten einige Maler in Wien dort wieder anzuknüpfen, wo in den Dreißigerjahren die Verbindung mit der europäischen Malerei abgerissen war: beim Surrealismus.

Zu den Initiatoren gehörte Albert Paris Gütersloh (geb. 1887 in Wien), ein Maler, der als Autodidakt seinen charakteristischen Stil gefunden hatte: einen etwas altmodischen Surrealismus mit expressionistischen Rudimenten. Unmittelbar nach Kriegsende bekam er einen Lehrstuhl an der Wiener Kunstakademie, wo er bald einige hervorragende Talente um sich versammelte: seine Schüler Wolfgang Hutter und Anton Lehmden, ferner Ernst Fuchs, Fritz Janschka und Rudolf Hausner. Besonders wichtig für diese „Wiener Schule“ wurde jedoch der Wahl-Wiener Edgar Jené (geb. 1904, Saarbrücken). Dieser orthodoxe Surrealist vermittelte den viel jüngeren Kollegen die Kenntnis der Manifeste Bretons, und stellte damit die Verbindung nach Frankreich wieder her. Begründete auch die pazifistische Tradition der „Wiener Schule“ mit seiner Darstellung des Maschinenkrieges („Dessins des années de guerre 1939—1945“).

Seine Bedeutung gewann der „phantastische Realismus“, wie man den Stil der Gruppe auch genannt hat, gerade durch seine Entfernung vom klassischen Surrealismus. Von diesem wurden zwar gewisse assoziative Techniken übernommen, nicht jedoch die bloße Konfusion, die Absurdität um jeden Preis.

Biblische Themen stehen im Mittelpunkt des Werkes von Ernst Fuchs (geb. 1930 Wien). Er stellt sie, mit der ihm eigenen technischen Brillanz, im Stile der Bosch, Brueghel und der anderen großen Manneristen dar. Seine Konversion zum katholischen Glauben, der Übergang „von der schwarzen Magie zur weißen“ (Gütersloh), hat aber zu einer gewissen Stagnation geführt: die neueren Blätter („Rosenkranzzyklus“) sind nicht so überzeugend, wie manche der früheren. Man wirft ihnen mit Recht vor, sie seien zu



Rudolf Hausner / Wien: Die Arche des Odysseus, 1949—55

glatt, zu gekonnt, zu preziös. Zu den großen Begabungen von Ernst Fuchs gehört es nach wie vor, Talente zu entdecken und sie an die „Wiener Schule“ heranzuführen. So hat er Erich Brauer und Richard Matouschek der Öffentlichkeit der Öffentlichkeit vorgestellt, und zuletzt auf den jungen Karl Korab hingewiesen.

Stärker mit der irdischen Welt beschäftigten sich die Bilder Anton Lehmdens (geb. 1929 Neutra, Slowakei). Seine leidenschaftliche Liebe gehört der ungestörten, unberührten Natur: er malt mit großer Akribie Landschaften und fremdartige Naturmenschen. In diese friedliche Harmonie dringt jedoch das Chaos des Krieges ein. Panzer kriechen wie große Käfer umher, Raubvögel und Haifische machen die Gegend unsicher, und die breughelhaft klaren Landschaften stehen dazu in demonstrativem Kontrast. Titel wie „Kämpfer in der Landschaft“ sind dafür charakteristisch. („Kriegsbild I“. Alte und mod. Kunst 12/59 S. 20.)

Oberflächlich betrachtet scheint vor allem Rudolf Hausner (geb. 1914 Wien) stärkere Bindungen an den klassischen Surrealismus bewahrt zu haben. Tatsächlich begann er als rein „psychoanalytischer“ Maler, entfernte sich jedoch im Lauf der

letzten Jahre deutlich von seinen Vorbildern Chirico und Dalí. Der Mensch tritt gefaßt und vernünftig dem Chaos der Welt entgegen. Odysseus steuert seine Arche durch die Meere des Lebens, mit ihren leiblichen und geistigen Gefahren (die Arche des Seemanns Odysseus ist gleichzeitig — in raffinierter Wendung — die Bibliothek des Denkers!). Der Verzicht auf jegliche Sentimentalität ist hoch zu schätzen, die epische, „enzyklopädische“ Malweise Hausners hat Zukunft. („Die Arche des Odysseus“ 1949/55).

Die größte Hoffnung ist jedoch der erst 24jährige Karl Korab, dessen vorjährige Ausstellung im Gewerkschaftshaus beträchtliches Aufsehen erregte. Die Raffinesse dieser Bilder ergibt sich aus der Mischung alter und neuer Techniken: Korab hat nicht nur Bosch, sondern auch die abstrakte Malerei studiert. Mensch und Landschaft werden ineinander komponiert, aber der lebendige Mensch steht eindeutig im Mittelpunkt. Die überrealistische Technik soll hier auch nicht auf höhere, jenseitige Bereiche verweisen. Korab sieht die große Aufgabe seiner Generation darin, die reale Welt neu zu gestalten. („Zwei Mädchen“, Alte und moderne Kunst 10/60, Seite 28.)

Geschichte des modernen Realismus IV, Japan

Nach einer Begegnung mit den japanischen Künstlern Iri Maruki und Toshiko Akamatsu, deren Hiroshima Paneele 1957 bis 1958 in großen europäischen Museen gezeigt wurden, schrieb der Kritiker John Paris: „128 659 Tote zählte man nach der Atombombe, die am 6. August 1945 auf Hiroshima fiel. Die Maler Iri Maruki und Toshiko Akamatsu, Mann und Frau, waren dort. Maruki arbeitete in der japanischen Tradition, seine Frau im westlichen Stil. Von 1937 bis 1945 waren sie Surrealisten. Dann, nach der Bombe, malten sie anders, um zu sagen, was sie gesehen, gefühlt und verstanden hatten.“

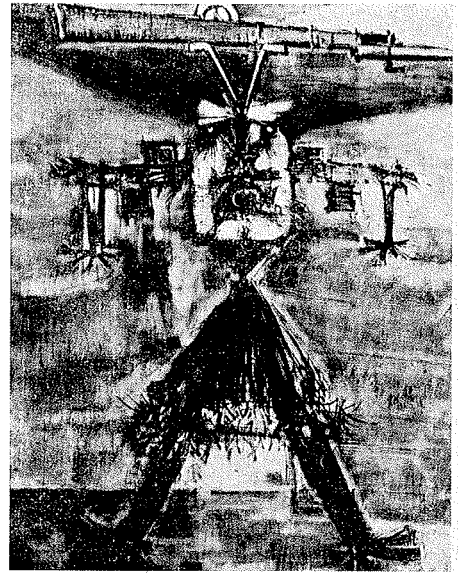
Die Frucht dieser Umstellung, die acht symbolisch-veristischen Paneele über die Toten von Hiroshima, paßten so wenig in das offizielle Bild der japanischen Nachkriegskunst, daß sich außer in einer Kölner Privatgalerie bisher keine Ausstellungsmöglichkeit in der Bundesrepublik für sie fand. Man hatte sich gewöhnt, die Nachkriegsjapaner als lernbegierige, vehemente Schüler der europäischen Stile zwischen Impressionismus und abstrakter Kunst sowie als vielzitierte Schrittmacher der kalligraphischen, zeichenhaften Abstraktionen eines Marc Tobey, Mathieu oder der europäischen Zen-Adepten anzusehen. Allzu glatt ging die Gleichung zwischen moderner Abstraktion und dem, was man hierzulande unter ostasiatischem Spiritualismus versteht auf, um die scheinbar rückläufigen Bestrebungen der Hiroshima-Künstler und andere gegenständliche Tendenzen der japanischen Moderne größere Beachtung für wert zu halten.

Die Information über die japanische Gegenwartskunst ist äußerst mangelhaft, wenn es sich nicht um den Sektor der abstrakten Kalligraphen, Tachisten und — sagen wir es offen — experimentierenden Nachahmer westlicher Formerfindungen handelt. Von der sehr selbstständigen und dynamischen japanischen Surrealistenschule ist eigentlich nur der ätherische Hamaguchi über Paris bei uns bekannt geworden. In Japan sehr bekannte Talente wie die Autodidaktin Setsu Akamatsu (geb. 1922), die zwischen Picasso

und amerikanischen Realisten wie Shan ihren eigenwilligen protestantischen Stil sucht (siehe Abb. in Tendenzen Nr. 7) sind auf keiner Austausch- oder Informationsausstellung bis nach Europa gelangt. Die eigenartigen symbolischen Genredarstellungen eines Zeichners wie Seiji Chokai, der Zen-Motive ins Reale zurückholt, blieben unbeachtet. Gäbe es nicht die schmalen und schwer erreichbaren Veröffentlichungen des „National Museum of Modern Art“ in Tokio mit ihrer vielseitigen Auswahl, so wäre die japanische Nachkriegskunst tatsächlich das Beispiel für jene abstrakte Kunstwende, die nach den Vorstellungen einige Kritiker stattgefunden zu haben hat.

Zeit des Unfriedens

Dabei steht außer Frage, daß wohl kein anderes Land wie Japan einen dermaßen radikalen Umbruch der künstlerischen Ausdrucksweise erlebt oder soll man sagen erlitten hat, als 1945 nach der Kapitulation, der western und american Stil auch in die Kultur wie durch geborstene Schleusentore einbrach. Bis heute hat Japan gesellschaftlich und geistig mit dieser brüskten Inflation schwer zu ringen. Der bekannte abstrakte Kalligraph Morita drückte es so aus: „Man konnte sich keinen Augenblick des Friedens freuen. Die Künstler, die durch diese Zeit des Leidens und der Schwierigkeiten gegangen sind, haben sich verändert. Sie haben ... nicht gezögert, sich gegen die traditionellen Formen aufzulehnen. Die neue Generation schert sich nicht mehr darum, ob die Buchstaben, die sie schrieb, leserlich waren ... einige Kalligraphen, die sich freier ausdrücken wollten, kümmerten sich nicht einmal um das Gefüge des Buchstabens. Kein Wunder, wenn sie sich der abstrakten und gegenstandslosen europäischen Malerei näherten. Dazu wurden sie übrigens von den zahlreichen Freunden ermuntert, die sie in Übersee fanden“ (blätter und bilder 5/1959, S. 62). Sieht man von der „überseeischen Ermunterung“ (und dem davon provozierten formalen Nachahmungstrieb) ab, so enthält



Yiro Oyamada: Ein Barbar, 1945

die Geschichte der japanischen Kunst selbst so viele Ansatzpunkte für eine Abkehr vom Augenschein, daß bestimmte Richtungen der abstrakten Tuschemalerei heute ebenso zwingend erscheinen, wie die kubischen Stillebenssymbole des Hamaguchi, die Extrakten aus der intimen Dinglichkeit der Väter gleichen.

Ideen von Japanern

Es ist aber ebenso zwingend, wenn Künstler wie Maruki und Akamatsu den japanischen Surrealismus unter dem Eindruck schrecklicher Erlebnisse eine Wendung in eine realistische Phantastik geben. Auch diese Möglichkeit ist beispielsweise in der buddhistischen Plastik und den Sagen- und Theaterbildern der Hokusai-Periode national vorbereitet. Die Motive der Hiroshima-Paneele halten sich bewußt an eine nationale Leserlichkeit. Das Künstlerpaar ging aus von dem altjapanischen Geisterschauspiel „Sarayashiki“, in dem ein Mädchen von ihrem Liebhaber erschlagen wird, weil sie seine Lieblingstassen zerbricht. Ihr Geist, heißt es,

ist beleidigt und zornig. Und Akamatsu beschrieb ihre Arbeit: „Unerwartet sahen wir nun in diesem Geist so etwas wie eine Zuflucht für die Menschen von Hiroshima, ihr Schicksal zu begreifen, ihren Zorn und ihre Kränkung. Deshalb malten wir die Gestalten wie japanische Geister, voll der großen unterdrückten Beleidigung ihrer Herzen“. Dieses in den Figuren und Kompositionen der Paneele spürbare heimliche Rasen und Beben, hebt die Bilder (trotz mancher „klassizistischer“ Züge) in den Rang eines neuartigen und originär japanischen Realismus. Es mag sein, daß man im Zeitalter der vereinigten gegenstandslosen Weltkunst dergleichen ungern wahrnimmt. Ungern hört, wie die treuherzig, bewußte Aussage der beiden Künstler zu dem Kritiker Paris: „Wir haben die Paneele in der traditionellen Tusch-Technik gehalten und nicht in der europäisierenden Öl-Malerei, weil die Bombe auf Japaner fiel und unsere Ideen die von Japanern sind“. Mag sein, daß man dergleichen über der See ungern hört, wie die Buh-Rufe japanischer Studenten gegenüber Eisenhower.

Eine nationale Moderne?

Skeptische und weniger westfrohe Japaner wehren sich nämlich dagegen, daß mit der Kapitulation und Mac Arthur die Angelegenheiten der nationalen Kultur und Gesellschaft nun von überseeischen und hyperindividualistischen Kreisen wahrgenommen oder einseitig nach außen vertreten werden. Sie verweisen auf den selbständigen Beitrag Japans zur modernen Kunst und seinen frühen Einsatz. So fanden die erwähnten japanischen Surrealisten auch ohne den Schleusenaufbruch von 1945 aus der traditionalistischen Enge nach außen und seit den frühen dreißiger Jahren zur eigenen Form. Eine der alten japanischen Kunst unmögliche, aber wohl typisch nationale Radikalität und Konsequenz im Handeln spricht aus dem Gemälde „Intellektuelle Art eine klare Linie zu ziehen“ (1931) von Harue Kogas. Man sieht einen Jockey mit einer MP, der parallel zur Bildebene einen hürdenreitenden Roboter abschießt. Daß dieser radikale Furore die japanischen Surrealisten nicht verlassen hat, zeigt auch die Tafel „Ein Barbar“ (1954) von Yiro Oyamada. Ein folkloristischer maskierter Teufel oder Tempelwächter balanciert statt des Samuraischwertes eine moderne Flinte mit Bajonett auf seinem Haupt. So etwa ver-

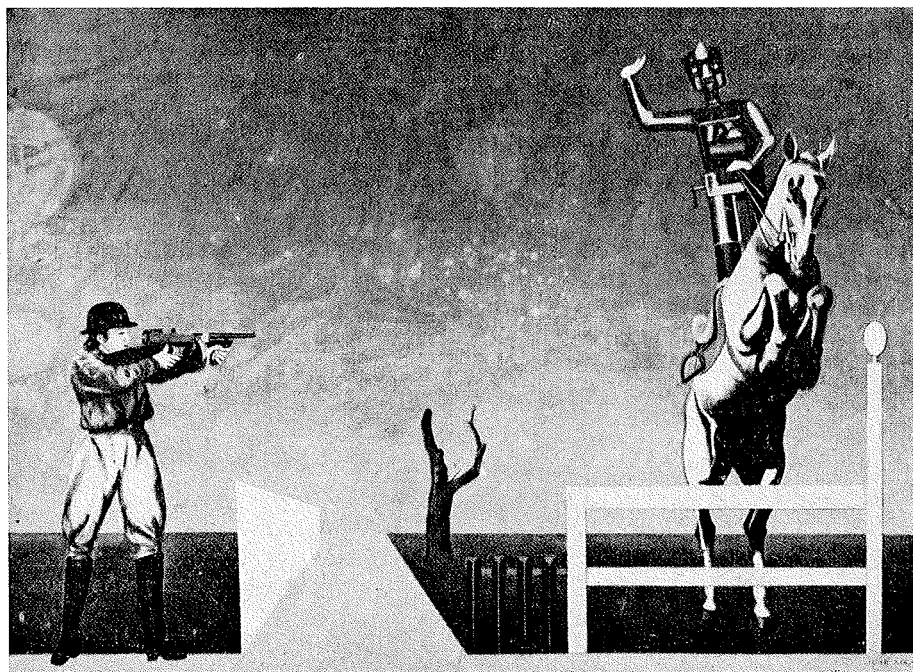
halten sich Tradition und Fortschritt in Japan heute tatsächlich. Die selbstbewußte Auseinandersetzung der japanischen Moderne mit der westlichen war lange am Zuge, als 1945 der offizielle Traditionalismus zusammenbrach. Cezanne, die Kubisten und Abstrakten wurden ebenso begierig in die eigene Entwicklung aufgenommen wie der Surrealismus und die Beschäftigung mit der neuen Wirklichkeit. Die japanische Avantgarde im Lande und in Europa (vgl. den Katalog der Ausstellung „Japaner in Paris“ im Städtischen Museum in Leverkusen 1955) betrachtete die Spätphase der traditionalistischen Bürgerkunst als sterilen Irrweg. Mit Technik, Wissenschaft und europäischen Ideen waren seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch Perspektive und Anatomie allgemein in die japanische Kunst eingedrungen. Die Mischung dieser rationalistischen Stilelemente mit der heimischen poesievollen Naturauffassung ergab jene topographisch genauen Landschaftsbilder, Karpfen mit zählbaren Schuppen oder Geishamodelle, die eben-

so korrekt wie langweilig blieben und deren verwässerte Nachfolge bis heute den Umsatz der Andenkenindustrie steigert.

Realisten und Idealisten

Auch die experimentierende Avantgarde, die die westliche Moderne als stilistische Erlösung studierte, mußte jedoch die Spaltung der einheimischen Kunstauffassungen übernehmen, welche das bürgerliche Japan in der Auseinandersetzung mit der feudal-aristokratischen Kultur heraufbeschworen hatte. Wie in der europäischen Renaissance hatte das Erstarren der bürgerlichen Schichten und der nachdrängenden Armen im 18. Jahrhundert einen liberalen Geist der Daseinsfreude, Weltoffenheit, materiellen Interessen und folkloristischer Neigungen in die japanische Kunst getragen. Aus der Bindung dieses neuen Geistes an die ornamental-kalligraphischen Grundlagen der Bildkultur entwickelten die Meister der Uhiyoe-Schule und Künstler wie Harnubo, Hokusai, Hiroshige oder Utamaro ihre linear verklarte Realistik. Die Meister die-

Harue Kogas: Intellektuelle Art eine gerade Linie zu ziehen, 1931



ser Bewegung nannten sich auch Nippon-e, daß heißt, die wirklich japanischen Maler, im bewußten Gegensatz zur „Bunjin-gwa-Schule“, den „Literaten-Malern“, die in Anlehnung an die altchinesische Kunst ihre höfisch-dekorativen und symbolischen Formen pflegten. An ihrem äußersten weltabgewandten Flügel standen seit langem die Mönchskünstler des Zen-Buddhismus, für die die materielle Form stets nur fragmentarisches Gefäß für den überirdischen Impetus war.

Mit dieser Scheidung von Realisten und Idealisten in der japanischen Kunst war zugleich schärfer als jemals in Europa die Trennung von national-folkloristischen und transzendent-kosmopolitischen Möglichkeiten vollzogen. Es wäre viel für das Verständnis der japanischen Gegenwartskunst gewonnen, wenn man diese Möglichkeiten in den Polen des jetzigen Kunstschaffens wiedererkennt und sich allzu „überseeische“ Auslegungen schenken würde. Was für die gegenstandslosen Kalligraphen und Formerfinder im Aufgreifen der altjapanischen Zeichenkunst billig ist, muß für die gegenständlich und sozial engagierten Meister des Nippon-e Recht bleiben.

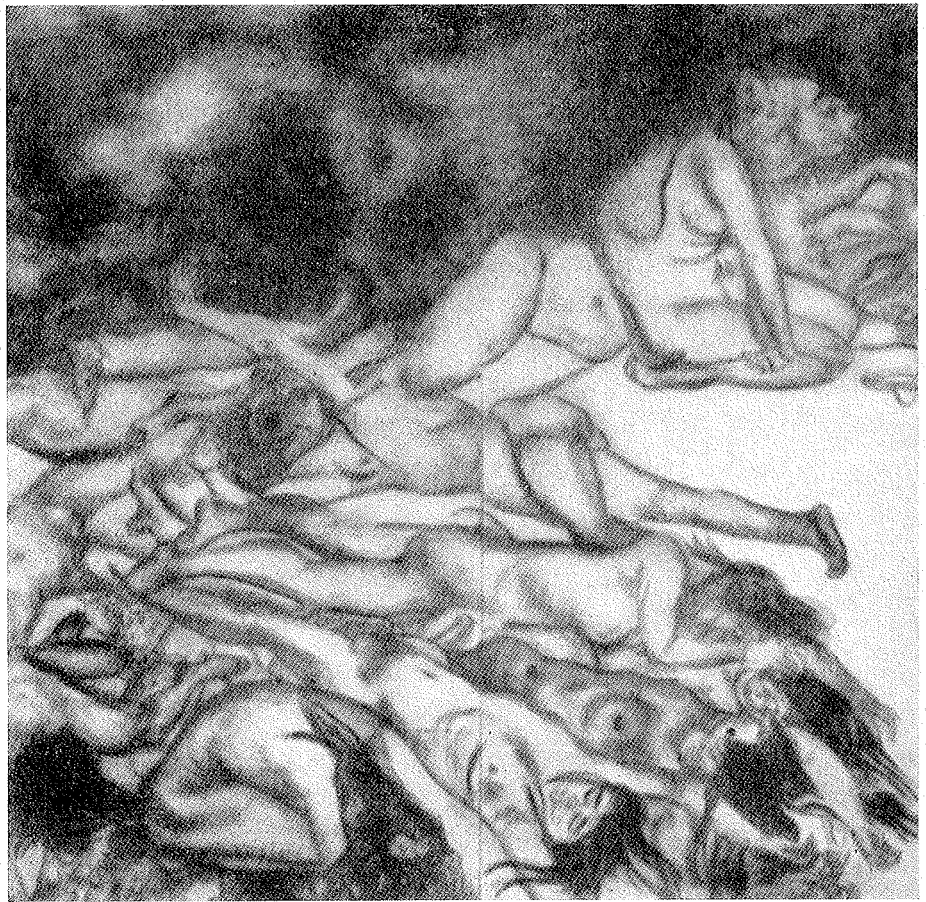
Fremdwörter:

e = Bild, Malerei

bunjin = Mann von Bildung

ukijo = sichtbare, lebendige Welt

gwa = Gemälde, Malerei.



Hiroshima-Paneel: Mädchen und Knaben

NUR NOCH DER WIND IM BAMBUSROHR

Bildunterschriften zu den Hiroshima-Paneelen von Iri Maruki und Toshiko Akamatsu (1946—1950). Die Toten von Hiroshima sind nach einer altjapanischen Sage als ruhelose empörte Geister dargestellt. Die Komposition der acht Paneele entwickelt sich friesartig von Thema zu Thema:

1. Geister

Wie Geister halten die Einwohner der

Stadt ihre Hände empor. Sie sind verzweifelt, schluchzen und sinken einer nach dem anderen zu Boden.

2. Feuer

Ein grelles Licht, eine Explosion, ein atmosphärischer Druck, ein Strom brennender Luft . . . dann kam das große Feuer.

3. Wasser

Sie brauchen einen Schluck Wasser vorm

Sterben. Unfähig ihre Qualen länger auszuhalten, gingen die Verletzten zum Fluß und der zog einen nach dem anderen in seine Tiefe.

4. Regenbogen

Ihre Münder waren verdorrt und sie schrien. Dann ein Schweigen. Wolken zogen auf, der Himmel bedeckte sich. Ein schwerer Regen fiel und unerwartet sahen sie einen wunderschönen Regenbogen.

5. Mädchen und Knaben

Zahllose Mädchen und Knaben lagen tot am Fluß. Sie sollten Wasser holen für die Stadt. Nach der Explosion — verbrannt und verletzt — versuchen sie noch zurückzukommen.

6. Von der Atombombe zerstörte Stadt

Im September wurde Hiroshima von einem Typhon heimgesucht und die Toten wurden in den Fluß gespült. Ein neuer Herbst kam. Der Wind schwieg. Eine Atombombe zerstörte die Gegend.

7. Wind

Als alles zerstört, verbrannt und zerschmettert war, fanden die Menschen von Hiroshima keinen Schutz. Niemand kam, ihnen zu helfen. Nur noch der Wind im Bambusrohr wurde gehört.

8. Zuflucht

Was noch fliehen konnte kam zu dem halbzerstörten Haus von Marukis Vater. Hier starben sie, einer nach dem anderen. Die Verletzten und die Sterbenden halfen einander und zogen aus in ein verlassenes Land.

tendenzen meldet

Etwa 95 000 Neue Francs (76 000 DM) sind in Paris bei einer öffentlichen Versteigerung für Werke Arno Brekers (Muskel-Breker) bezahlt worden. Die versteigerten Werke — darunter 19 Monumentalakte — waren in Paris als Feindesgut beschlagnahmt worden. Zwei Hitlerbüsten wurden vor der Versteigerung eingeschmolzen. Die versteigerten Werke des Nazistilhauers lagerten 17 Jahre im Keller des Pariser Museums für Moderne Kunst, bis die französische Regierung unter dem ehemaligen Antifaschisten und jetzigen Kultusminister Malraux Kapital daraus zu schlagen beschloß. Als Käufer erschienen — zumeist in Gestalt von Mittelsmännern — nationalgesinnte Park- und Villenbesitzer, sowie Militärs.

Einen ersten Preis im Wettbewerb um den besten Buchumschlag des Jahres erhielt Martin Andersch. Er gestaltete den Umschlag des im Gala-Verlag, Hamburg, erschienenen Romanes von Jürgen Beckelmann, „Der goldene Sturm“.

Eine internationale Surrealistenausstellung wird für 1963 in Frankreich vorbereitet, zu der auch deutsche Künstler eingeladen werden. Ort und Zeitpunkt der Ausstellung sind noch intern.

Nach Ansbach, wo sie auf Einspruch des Strauß-Freundes Kapfinger vorzeitig geschlossen wurde, zeigte die Volkshochschule Oberhausen mit großem Erfolg die Antiatomausstellung „Krieg und Frieden“ (Grafik der Zeit).

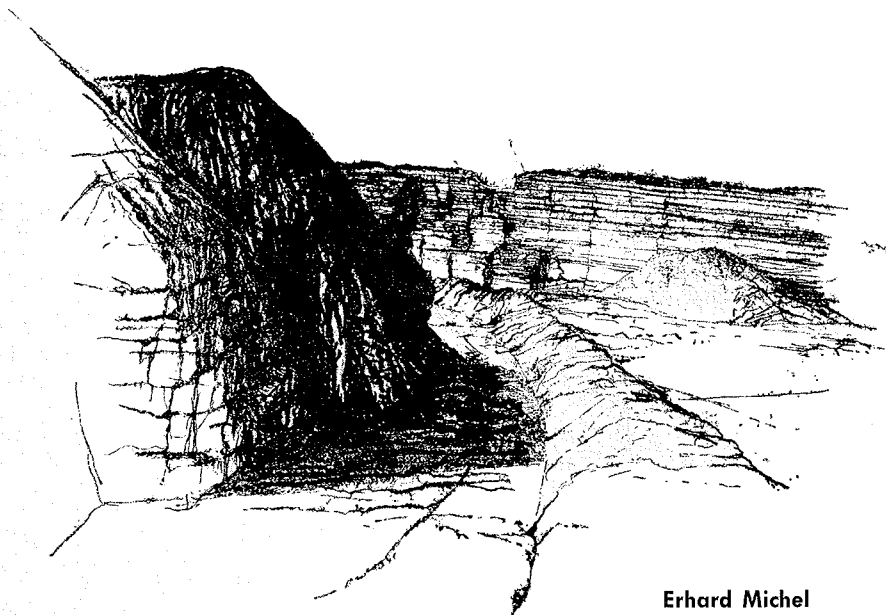
Zeichnungen und Druckgraphik der Künstlergruppe „Tendenz“ (s. tendenzen Nr. 1, 1960) stellt das Museum in Kleve am Niederrhein aus.

In der Ausstellung, die ca. 120 Werke umfaßt, sind folgende Künstler vertreten: Borneff/Coburg, Demski/Iserloh, Dorschel/Duisburg, Egner/Augsburg, Elfes/München, Gerresheim/Essen, Groß/Saarbrücken, Heinzinger/München, Hubbuch/Karlsruhe, Kleinschmidt/Lübeck, Masereel/Nizza, Michel/Fiegenstall, Ritzert/Rüsselsheim, Scharl/München, Scheibe/München, Schellermann/Augsburg, Stallwitz/Mannheim, Stannek/Iserlohn, Vax/Nürnberg.

Liebe Leser,

tendenzen 11 und 12 erscheinen als Doppelnummer Ende November 1961. Wir berichten u. a. über die neue Künstlergruppe „Kontur“, über den vergessenen Maler Janckel Adler, über den modernen Realismus in Skandinavien, über das Verhältnis der Hamburger Polizei zu moderner Plastik und beschäftigen uns mit Theorie und Geschäft des Kunsthandels.

Bitte bezahlen sie — falls Sie es bisher vergessen haben — recht bald Ihr Abonnement für 1961 und sprechen Sie einmal mit Ihren Kollegen über tendenzen. Zeigen Sie unsere Hefte herum. Buchhändler sind oft interessiert. Dankeschön!



Erhard Michel

Im Juli-Heft (Nr. 9) haben wir mit einem Beitrag von Richard Hiepe eine Diskussion über die alte Streitfrage: „engagierte Kunst — abstrakt oder konkret?“ eröffnet. Wir führen die Aussprache zwischen Abstrakten und Realisten mit der Veröffentlichung der Stellungnahmen von drei bekannten Malern fort:

Fathwinter, Düsseldorf

Nun, ich bin als Mitglied dieser verfluchten oder begnadeten Zeit stärkstens engagiert. Zum einen für die Unfreien, Geknechteten, Beraubten, und hier bin ich als Mensch total engagiert mit Zorn, Mitleid, Hilfsbereitschaft und Selbstbetroffenheit.

Zum anderen als Maler an Malerei und hier bin ich als Realist an der tatsächlichen und logischen Realität von Malerei engagiert, ohne Konzessionen für irgend-

denschaftlicher Potenz. Diesen Erhö- hungsakt kann der Maler nicht machen. Er kann ihn nur hoffend erwarten...

Engagierte Kunst — ein Nonsens!

Engagierte Künstler — gewiß!

Das Engagement am Zeitgeschehen, an tiefster Entwertung und tiefster Empörung dagegen, wie es Herr Hiepe darlegt und meint, ist für Malerei, für Kunst nicht wirklich, nicht realistisch, sondern ästhetisch und unpersönlich, sogar unaufrechtig. Ganz gleich, ob es ein „Realist“ optisch-gegenständlich malt wie Siqueiros, Picasso, Guttuso etc. oder ein „Abstrakter“ wie Lapoujade, Vedova etc.

Der Denkkurzschluß Herrn Hiepes (und er darf stellvertretend für Hunderte und Tausende seinesgleichen akzeptiert werden) liegt darin, daß er das unmitte- l- bare Engagement des Menschen dieser

werten und Schau-Spiel zu werden. Ist durch Kunstprodukt nicht stellvertretend- verbindlich.

Sein wirkliches Engagement kann der Maler daher nur rein als Mensch in menschlicher Gesellschaftsverpflichtung (also sozial, politisch oder caritativ handelnd) erfüllen. Diese Erfüllung in practica mit der leeren Geste auf der Leinwand als erfüllt zu bezeichnen, ist Flucht, seine Lüge vor der praktischen Verantwortung auf die Forderung nach Tat und gerade das, was Herr Hiepe als den Elfenbeinturm bezeichnet.

Der sogenannte „abstrakte“ Maler, der ... einfach Malerei um der Malerei willen malt und als solches Engagement der Gesellschaft zur Disposition aufrichtig unterbreitet, wird solche Lüge nicht zu akzeptieren vermögen um der Wahrheit

Daß diese Bereiche, welcher Erlebnis- sphäre sie auch angehören, jenseits jedes einseitig geschmäckerischen (ästhe- tischen) Genusses stehen, ist selbstver- ständlich, ohne daß dabei das sinnliche Erlebnis der Farbe und Form geschmälert werden soll. Außerdem wäre es jammer- voll, wenn man den homo ludens im Menschen verneinen wollte.

Albert Heinzinger, Leiter der Gruppe

Neuer Realismus, München:

Lapoujade oder die Bewußtseinsspaltung

Es bedarf wohl keiner historischen Be- weisführung, daß die „Gegenstandslose“ auf die Spitze getriebene Praktizierung des „l'art pour l'art“-Standpunktes dar- stellt. In Konsequenz dieser Kunst, die um ihrer selbst willen existiert, verzichten denn auch bereits eine Reihe von Malern auf eine sinngebende oder sinndeutende

bedarf also der literarischen Zutat, um aber, wie Herr Sartre meint, nicht die Aussagewert zu haben oder besser vor- zutauschen. Form und Farbe als solche ist unerfindlich, wie die bildende Kunst ethische Aussagekraft, sie stehen a priori gedankliche Summierung realer Probleme jenseits von Gut und Böse. Hierzu besagt es gar nichts, daß den Maler ein ethisches Moment zum Malen inspiriert hat. Es war ein Versuch mit untauglichen Mitteln. licher Überlegung und sittlicher Über- zeugung.

Gewiß hat die Farbe Symbolwert. Ihre Bedeutung ist durch die Moderne aus ihrem Dornröschenschlaf wieder zum Le- ben erweckt worden. Er eröffnet sich aber erst durch den Gegenstand, in den die Farbe gebettet wird. Picassos „Guernica“ würde ohne Gegenständlichkeit lediglich eine triste Stimmung vermitteln. Chaotische Formstruktur vollends läßt sich mit allem in Verbindung bringen, was unge- klärt ist oder zur Auflösung strebt. Will nie der Geisteshaltung: hie Mensch, hie

ENGAGIERTER KUNST

welche Unterwerfung und Unfreiheit durch Ideologien, weder historische noch gegenwärtige, da reine Malerei ein solches „Engagement“ ausschließt, will sie sich frei und unabhängig zur Disposition stellen.

Ein Kompromiß zwischen mir als Mensch dieser Zeit und mir als Maler dieser Zeit ist unmöglich, für den einen und für den anderen. Aber beiden ist möglich das Nebeneinander. Durchaus!

„Engagierte Kunst“ — ? Ein Musterbei- spiel für Denkkurzschluß durch Verfan- genheit des Denkens in ausgefahrenen Vokabelgleisen. Denn Engagement be- deutet: Anstellung, Indienstnehmen oder -gehen. Kunst aber ist frei — oder keine Kunst. Der Hinweis auf die Engagements historischer Meister der Malkunst wäre ebenso kurzschlüssig, denn ihr Engage- ment war menschlich und künstlerisch komplett mit ihrer Zeit. Kurzschlüssig wäre nun der Einwand: also ist heute der Künstler menschlich und künstlerisch mit seiner Zeit nicht mehr komplett?

Kunst ist frei und senkt sich mit ihrem er- hebenden Wesen auf Investition von lei-

Zeit: an rasender Empörung, hilflosem Zorn, überwältigten Mitleid und grenzen- loser Angst konform setzt mit dem mittel- baren Kalkül des gleichen Menschen als Maler. Aber dieser Akt der Malerei steht bereits ausgekühlt hinter und abseits des Momentes tatsächlich engagierten Zornes ect. Der Akt solcher Malerei ist nunmehr eine Summe höchst rationaler und nüch- terner Überlegungen, in welchen nichts mehr mitspielt von jener wirklich enga- gierten Eruption zornigen Rasens etc., sondern nur noch Kalkül herrscht ... Es sind solcher genügend bekannt ... sie ok- troieren solche wirkliche Verpflich- tung von Engagement auf die Malfläche, begnügen sich auf impotente Weise mit solchem Schein von Engagementpotenz und indessen sie darauf mit großer Geste verweisen, genießen sie behaglich die Genüsse derer, gegen welche ihre Schein- engagements gerichtet scheinen! Mit solchen Ästhetizismus fühlen sie sich ent- bunden einer wirklichen Tat...

Denn das wirkliche, das rasende, zorn- bebende, angstzitternde Engagement ist durch Kunst nicht mitteilbar ohne zu ent-

willen. Aber er wird als Mitglied der Ge- sellschaft persönlich und leidenschaftlich an allen ihren Problemen beteiligt und scharf engagiert sein.

Carl Rabus, Brüssel: Das Wesentliche

Aus der Nr. 9 der „tendenzen“ glaube ich aus einem Ihrer Artikel entnehmen zu können, daß unsere Ansichten im Bereiche der Kunst sich doch nicht so sehr von- einander entfernen, wie ich fürchtete. Das würde mich sehr freuen.

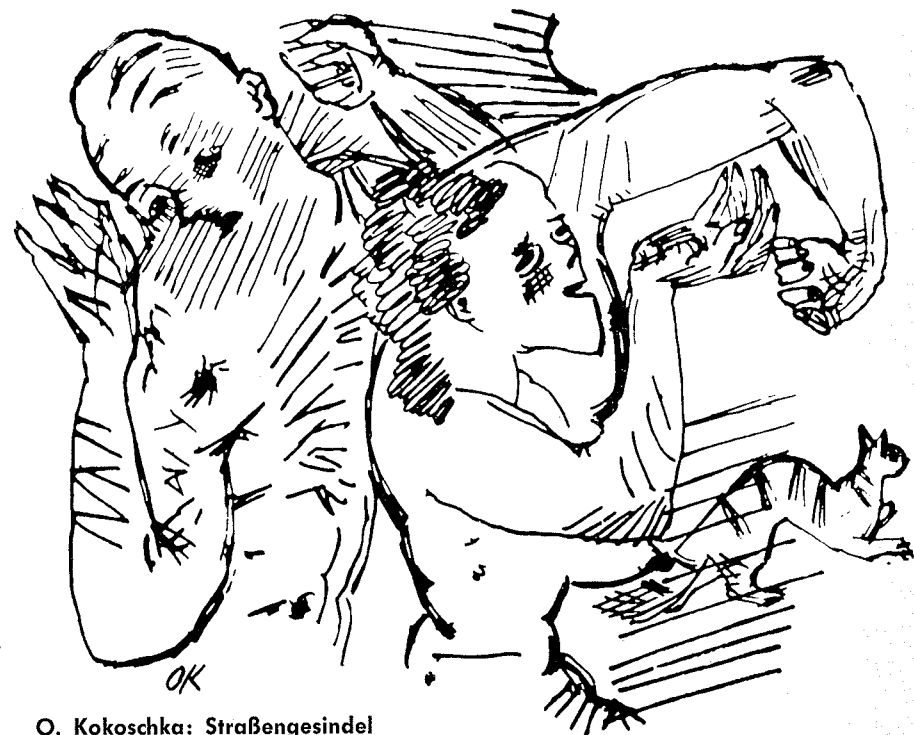
Letzten Endes kommt es ja doch auf die gestaltete Aussage an, welcher Formen- welt sie sich auch bedient. Möge sich der Schaffende in der Suche nach dem Sinn, der abstrakten oder der konkreten For- men und den ihr zugeordneten visuellen Möglichkeiten oder sich der Welt der realen Erscheinungen, den sich in ihr zei- genden „Wirklichkeiten“ bedienen, alles dies ist, so scheint es mir, secondaire. Das Wesentliche ist doch wohl die Wahrhaf- tigkeit und Ergriffenheit der Aussage. Jede dieser verschiedenen Formsprach- en, sofern sie lebendig sind, wird ihren, ihr gemäßen Kreis finden, ihre Resonanz und die Bestätigung ihres Wertes.

ABSTRAKT-KONKRET

Titulierung ihrer Bilder und setzen an ihre Stelle die Nummerierung. Die von der Wirklichkeit „gereinigte“ Welt der For- men und Farben gibt sich so als das, was sie ist: Reduzierung der Kunst auf Ästhe- tik und subjektive Gefühlswerte.

Als Mensch kann sich jedoch auch der Künstler dem Getriebe der Wirklichkeit nicht entziehen. So muß es denn bei Künstlern, die sich ihrer Zeit gegenüber verantwortlich fühlen, zum Bruch der für jede echte Kunst notwendigen Identität von Künstlern und Werk kommen. Da als Diskussionsgrundlage Bilder von Lapou- jade dienen, möchte ich mich an dieses Beispiel halten.

Kein Mensch, ob dumm oder klug, kunst- fremd oder kunstbeflissen, wird in Form- struktur oder Farbe dieser Bilder eine Be- ziehung zu ihrem Titel zu erkennen ver- mögen. Selbstverständlich kann nach Kenntnisnahme desselben das Bild in die- sem Sinne gedeutet werden. Der Titel aber ist beliebig auswechselbar. Er ist nicht Beziehung des Bildinhaltes, sondern er hat diesen (als gedankliches, nicht ma- lerisches Produkt) zu ersetzen. Das Bild



O. Kokoschka: Straßengesindel

Künstler. Es mag zugegeben werden, daß von der Tatsache der Titulierung als solcher ein gewisser Grad an Wirkung ausgeht. Sie liegt aber nicht im Bild begründet, sondern im wörtlichen Bekenntnis. Aus dem Titel spricht der an seiner Zeit engagierte Mensch, aus dem Bild die formale Potenz des Künstlers. Das Bild selbst bleibt im Hinblick auf das Zeitgeschehen ohne Wirkung. Der Einwand Sartres gegen gegenständliche Gestaltung fällt in verstärktem Maße auf die Gegenstandslosigkeit zurück. Selbst ein als Stilleben gemaltes Kriegsgeschehen läßt, gerade dadurch ablesbar, Schlüsse auf die ebendarm Thema gegenüber ignorante Haltung des Künstlers zu. Aus gegenstandsloser Gestaltung ist Grad oder Art der Engagiertheit nicht ersichtlich. Was für gegenständliche Form zutreffen kann, daß die Stellungnahme durch die Malerei überkompensiert wird, ist durch Verzicht auf die Dingwelt von vornherein gegeben, hier existiert ja überhaupt nur die Malerei. Im Bild den bildhaft verwirklichten Titel zu sehen, ist dem guten Willen des Beschauers überlassen, und das ganz gleich, ob nun „das Problem“ oder ein Geschehen gemeint ist. Die Wirkungskraft der Malerei auf den Menschen liegt in der Art der Gestaltung der Wirklichkeit zum Bild.

Wer sich als engagiert betrachtet, kann nicht geltend machen, daß er ihm gleichgültig sei, ob er verstanden wird oder nicht. Es muß ihm letztlich, wenn es ihm ernst ist um das Thema, um Wirkung gehen. Nur ein Snob oder ein Banause folgt daraus, daß Kunst allen verständlich sein muß. Es kann nicht mehr und nicht weniger bedeuten, als daß ihre Wirkung durch den Verzicht auf bildlichen Inhalt nicht von vornherein ausgeschlossen bleibt. Wer gegenstandslos arbeitet, sollte sich darüber im Klaren sein, daß er im elfenbeinernen Turm sitzt. Wer sich an der Zeit engagiert fühlt, muß für seine Gestaltung Mittel wählen, die das erkennen lassen, sonst ist er eben, vielleicht „als Mensch“, nicht aber „als Künstler“ engagiert.

Die Diskussion wird fortgesetzt

Druck siehe Impressum

Ich erhielt tendenzen Nr. 8. Ich bekenne mich zu diesen Tendenzen. Wo sie gedruckt werden, ist mir wurscht. Meinetwegen in Habana auf Cuba.

Maler, Zeichner, Schriftsteller Peter Hartmut Wittke, München.

Blumen

Letzte tendenzen ausgezeichnet.

Graphiker Karl Heinz Stannek (Gruppe Münster 60), Iserlohn

Internationale Gruppe

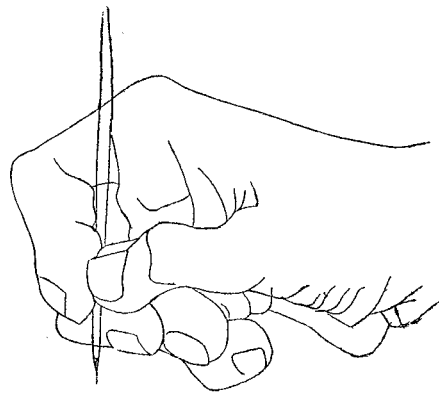
Ihre Zeitschrift interessiert mich, und ich möchte sie bestellen. Ich habe selbst viel Schwierigkeiten, weil ich nicht abstrakt male, und ich bin dabei mit einigen anderen Künstlern (Franzosen, Holländern, Schweizern) eine Gruppe zu bilden mit dem Versuch einer neuen Realität. Ihre Zeitschrift könnte mir die Möglichkeit geben, in Beziehung zu kommen mit ähnlichen Bestrebungen in Westdeutschland.

Maler und Graphiker Jean Schuler, Paris

Jeune Peinture

An Ihrem Blatt gefällt mir, daß Sie auch Bilder jüngerer Leute bringen, die sich trauen, ihr eigenes Gesicht zu haben, auch gegen die derzeitige Modekonjunktur. Sehr gut gefällt mir ihr Maler Michel, auch der Gorella, gar nicht Strupp. Daß Rivera und Ben Shahn gute Maler sind, ist zur Genüge bekannt, wertvoller erscheint mir, daß junge Malerei von heute zur Diskussion gestellt wird. In Paris gibt es eine Strömung, die sich „jeune peinture“ nennt, junge gegenständliche Maler, die im deutschen Raum völlig unbekannt sind. Auch bei uns in Österreich wagt sich hier und da ein junger Maler mit ein paar gegenständlichen Bildern gegen die öffentliche Kunstmeinung ans Tageslicht. Die in Ihrem letzten Heft zitierte sogenannte „Wiener Schule“ steht in der Nachfolge des Surrealismus und ist dadurch salonfähig.

Maler und Graphiker Egon Haug, Wien.



Erhöhtes Interesse

Seit November 60 beziehe ich die tendenzen. Von Ausgabe zu Ausgabe erhöht sich mein Interesse für diese Zeitschrift.

Maler und Graphiker Hermann Josef Baum, Köln-Ehrenfeld.

Der wunde Punkt

Betrachten Sie andererseits, mit welcher berechneten Worten die Abstrakten das unvoreingenommene Publikum zu beeinflussen wissen. Darin liegt doch Ihre Stärke, daß die Abstrakten ohne die umfangreiche Literatur zu ihren Werken gar nicht bestehen könnten, während gerade sie es sind, die das Literarische in der Malerei verdammen. Sie müssen die Abstrakten an diesem wunden Punkt berühren.

Buchhändler Klaus Kerschlinger, München

Tendenziöse Übertreibung

Manches Problem, daß sie mutig anschnitten, hat mich an dieser Kunstzeitschrift interessiert, manches aufschlußreiche, bewegende Werk reproduzierten sie (Schellemann, Bornev, Lüdicke, Vax, Scheibe, Birkle, Heinzinger, Neher, Elfes, Pankok) Trotzdem wuchs mein Unmut über manche Tendenzen ihrer „tendenzen“ zunehmend. Es war nicht nur Strupps moralisierende „Nana“... sondern eine ganze Reihe anderer Motivierungen, die harmlos umschrieben, zusammengefaßt hießen

„der Geist steht links“, es war vor allem die Aufnahme der völlig verkrampften ostzonalen Besprechung des Wandbildes von Otto Dix „Krieg und Frieden“ im Rathaussaal von Singen. Ich wollte mir ein gerechtes Urteil verschaffen, als aus einer momentanen Verärgerung heraus zu sprechen, aber ich werde den Eindruck nicht los, daß hier in einer wahrlich tendenziösen Übertreibung nur das gilt, was sozialistisch gefärbt ist, und alles übrige von Haus aus kultur- und kunstfeindlich gestimmt ist...

Richard Hiepes Aufsatz in der letzten Nummer ließ wie manch anderer dennoch ein überlegeneres Denken erkennen.

Maler und Graphiker Erwin Holzbauer, Mindelheim.

Anm. der Redaktion: Der Aufsatz über das Wandbild von Otto Dix stammt von dem gleichen Richard Hiepe wie der zuletzt genannte in Nr. 9.

Adresse AUGSBURG, Mathildenstraße 10



Erhard Michel

GALERIE WOLFGANG GURLITT

München 22, Galeriestraße 2 b

Meisterwerke der Kunst

des 19. und 20. Jahrhunderts

Meister des Manierismus

Gemälde — Handzeichnungen — Druckgraphik



Katalog mit ca. 80 Abbildungen — Bestellungen an die Galerie

Erhard Michel — Gemälde, Monotypen — ständige Vertretung
Moderne Graphik

Die Auseinandersetzung mit dem modernen und modernsten Gedicht sowie mit dem antiquierten und epigonenhaften, findet statt, in der hekografierten Flugschrift für Lyrik, die allerdings keine Honorare zahlt und auch keine Belegexemplare verschickt. 30—50 Seiten m. durchschnittl. 40—60 Gedichten sowie 3—4 Originalgraphiken.

Michael T. Heinze, Osnabrück, Postfach 673

Werk X. Ludwig Scharl, München

CHRISTUS UND DIE REPORTER

Kasein auf Leinwand, 1960.



Stückfassade im Hintergrund, Vorhang und greller marktschreierischer Stil verkünden: Schaubude, Jahrmarkt der Sensationen. Auftritt des Menschensohnes als Schmerzensmann, in seinem Rücken die beliebten Blitzlichtmänner, dabeigewesen. Und vorn, meine Damen, meine Herrn, der Zeitgenosse, die Zeitung vors Gesicht gedrückt, gehört alles, verstanden nix. Schaubude, knalliger Prospekt auch der Stil, Gummimenschen, Alarmfarben, die pralle Dinglichkeit der Figuren zusammengeedrückt wie Hühnchen in der Konserve und auch so knochenlos, kalt-fettig gemalt.

Der junge Münchener, Jahrgang 29, riskiert einiges bei diesem Kopfsprung in die Wirklichkeit.

Moderne Schaubude, Supermarkt der lebenden Bilder gab das Thema zu diesem Bild. Als im vergangenen Jahre nach dem großen Münchener Flugzeugunglück die deutschen Familien vor der Fernsehöhre saßen, erlebten sie einen Kraftakt publikumswirksamer Verwandlungskunst. Der muntere Ansager, vor dem Unglück gelöst im legeren Straßenanzug, erhob sich wenige Minuten nach dem Absturz der Maschine im Stadtzentrum — während Neugierige und Blitzlichtmänner den Rettungswagen den Weg versperten — in feierlichem Schwarz mit Trauerbinder vor seiner Gemeinde und sprach Bewegliches und Rührendes vom Tode. Abends dann viel Bach und Verhöre der ratlosen Prominenz, Schlager und Beinchen erst wieder am Wochenende — Konserve, knochenlos, kalt und fettig.

Gar nicht in Stimmung gebracht, sah es der Maler und füllte seine Schaubude mit den Figuren des Spektakels.

Man sollte solche Bilder malen. Man soll sich als Maler — empfindlich gegen frisierte Aufmachung — nichts bieten lassen und deutlich werden, seinerseits die öffentliche Schaubude korrigieren.

Aber man soll die Romantik nicht von der moralischen Ecke her einschleppen, wenn man etwas gegen die unmoralische hat. Die Lüge wird heute zwischen Glasbeton, in Köpfen unter modernen Hüten und von smarten Typen gemacht nicht im Milieu mit Bibi. Immer noch einmal Dreigroschenoper geht nicht. Wenn Scharl sagen will, daß es die alten Methoden und Sentiments sind, so irrt er, seiner Zeit ein Stück voraus oder hinter ihr zurück, jedenfalls wird man ihm nicht glauben, auch wenn er die Wahrheit malt. Man wird sich zu schnell nicht getroffen fühlen können.

Dies, lieber Scharl, in Freundschaft zu Deinem Bild, das ich achte vor vielen harmlosen und nichtsahnenden, ohne es deshalb streng und deutlich genug zu finden. Richard Hiepe

KUNST UND GESELLSCHAFT

DOKUMENTE

Zum ersten Mal nach 1949 entschieden sich in diesem Wahlkampf auch bildende Künstler öffentlich für eine bestimmte politische Haltung. Tendenzen veröffentlicht den von dem Schriftsteller Peter Hamm verfaßten Wahlauf Ruf junger Künstler und die Erklärung deutscher Professoren zur Bundestagswahl.

Otto Dix
Otto Pankok
Robert Bednorz

Willi Geiger
Fritz Griebel

gaben zusammen mit 40 Professoren am 14. Juli 1961 eine Erklärung zur Bundestagswahl am 17. September ab, die von der Gemeinschaft deutscher Wissenschaftler zum Schutz der freien Forschung" in Karlsruhe verbreitet wurde. Da Existenz und Wortlaut dieser Erklärung von den Nachrichtenorganen der Bundesrepublik fast ausnahmslos verschwiegen wurden, halten wir es für unsere Pflicht, unsere Leser nachträglich darüber zu informieren. In der Wahlerklärung der 35 Künstler und Wissenschaftler heißt es:

„allenhalben in der Welt sind die lebhaftesten Bemühungen sichtbar, den Prozeß der Enteisung zu fördern und auch eigene Beiträge zur Abrüstung, insbesondere zur Verurteilung der Atomwaffen, zu leisten. Es hat sich gezeigt, daß die gegenwärtige Zusammensetzung von Regierung und Parlament nicht geeignet war, dieser Lage in der Weltpolitik Rechnung zu tragen. In Bonn ist man offensichtlich auch jetzt nicht bereit, durch eigenes Beispiel — etwa durch den Verzicht auf Atomwaffen — das militärische Disengagement zu fördern.

Berichtigung

In unserem Bericht über die „Neue Gruppe 60" im Maiheft Nr. 8 entspricht folgender Satz nicht den Tatsachen:

„Mitglieder der heutigen Gruppe Münster hängten aus Protest gegen die erneute Prämierung eines Abstrakten bei der letzten Ausschreibung für Malerei im Westfälischen Kunstverein ihre Bilder eigenhändig ab und verließen zur großen Bestürzung der Verantwortlichen mit ihnen das Museum in Münster".

Redaktion tendenzen und Neue Gruppe Münster stellen hiermit fest, daß die Fehlinformation durch ein Mißverständnis eines Gruppenmitgliedes aufkam.

Anfängliche hoffnungsvolle Erklärungen für eine deutsche Atomwaffen-Neutralität, Alternativvorschläge der Oppositionsfunktionäre zur Regierungspolitik sind einer düsteren Assimilierung im Negativen gewichen. Dennoch gibt es verantwortungsbewußte Männer und Frauen unter uns Bürgern, die selbst unter schwerster Diffamierung ihrer Person und ihrer Erkenntnisse die Konsequenzen gezogen haben und die Lebensfrage des deutschen Volkes mit unverminderter Kraft an die Spitze ihres politischen Denkens und Handelns stellen.

Der deutsche Bürger... muß sich bei seiner Wahl für solche Politiker entscheiden, die sich zur offenen und entschiedenen Gegnerschaft einer deutschen Atomrüstungspolitik bekennen, die ferner bereit sind, auf Atomwaffen zu verzichten, und die eine Stationierung fremder Atomwaffen auf deutschem Boden nicht mehr dulden.

Gegeben zu Karlsruhe, den 14. 7. 1961.

In diesem Zusammenhang ist interessant,

daß sich Otto Pankok, Wesel, Fritz Griebel, Nürnberg und Willi Geiger, München, demonstrativ der neuen Oppositionspartei „Deutsche Friedensunion" anschlossen, der auch viele der unterzeichnenden Wissenschaftler angehören.

Erklärung junger Künstler und Schriftsteller zur Bundestagswahl

Bundestagswahl:

Sicher wollen Sie nicht CDU wählen? Aufrüstung, Notdienstverpflichtung, schleichende Geldentwertung, Strauß, Schröder, Jäger...

Und die Opposition?

Ist die SPD, wie sie vorgibt, die Alternative, nachdem sie noch jedesmal akzeptierte, was sie vorher bekämpfte?

Die FDP — im alten Geist — ist koalitionsbereit um jeden Preis.

Was ändert sich schon mit dieser Wahl? Also wählen Sie nicht? Und schenken damit Ihre Stimme erst recht den alten Parteien.

In dieser Situation kann man ruhig darüber sprechen, daß es einen Ausweg gibt: Die nicht resignierten, fanden sich in einer neuen Partei zusammen, der

Deutschen-Friedens-Union

Namhafte Professoren, Künstler, Publizisten, Sprecher der großen Konfessionen, Atomwaffengegner, Kriegsdienstverweigerer, vernunft- und verständigungsbereite Menschen aus allen Kreisen haben sich für

moderne Politik
neutral
atomwaffenfrei

entschieden.

Weil die DFU als einzige der Rüstungshysterie der alten Parteien entgegentritt, wird sie verleumdet und totgeschwiegen. Deshalb unterzeichnen wir diese Erklärung mit der Bitte an alle Kollegen, sich über Programm und Kandidaten der Deutschen Friedens-Union zu unterrichten. Weingarten, den 4. August 1961



Erhard Michel

Den Aufruf unterzeichneten bisher :

Wolfgang Baranowsky, Schriftsteller, Frankfurt; Andreas von Achenbach, Maler, Wuppertal; Karl Becker, Maler, Mannheim; Dietlind Blech, Graphikerin, München; Horst W. Blome, Schauspieler, München; Elisabeth Borchers, Schriftstellerin Neuwied/Rhein; Heino F. von Damnitz, Maler, München; Hans Jürgen Fröhlich, Schriftsteller, Hamburg; Günter Bruno Fuchs, Schriftsteller, Westberlin; Karl Grüter, Maler, Mühlheim-Ruhr; Peter Hamm, Schriftsteller, Weingarten; Wolfgang Hake, Schriftsteller, Köln; Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München; Reinhard Hippen, Graphiker; Theoderich Hartmann, Architekt, München; Egbert Hoehl, Publizist, Mannheim; Michael Th. Heinze, Schriftsteller, Göttingen; Erhard Michel, Maler, Fiegenstall; Walter Müller-Jentsch, Schriftsteller, Frankfurt; Rudolf Pokorny, Wissenschaftler, München; Roland Rall, Journalist, München; Arno Reinfrank, Schriftsteller, Frankfurt; Jörg Scherkamp, Maler, Augsburg; Rolf Seeliger, Journalist, München; V. O. Stomps, Schriftsteller, Stierstadt/Taunus; Gerd Semmer, Schriftsteller, Düsseldorf; Ali Schindehütte, Maler und Graphiker, Berlin; Gerd v. Stockar, Bildhauer, Dachau; Karl Heinz Stannek, Graphiker, Iserlohn; Carlo Schellemann, Maler, Augsburg; Günther Strupp, Maler, Augsburg; H. Würzburger, Schriftsteller, München.