

ZEITUNG
FÜR
KUNST
UND
KULTUR



EHE DER HAHN KRÄHT

OTTO DIX ZUM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAG

von RICHARD HIEPE

I
Dem da im Matthäus - Evangelium der Hahn kräht, der wußte die Wahrheit; er wußte sogar das Gute, allein die Furcht machte ihn zum Verräter. Der dieses Bild von der Reue des Verräters geschaffen hat, schindet sich seit mehr als vierzig Jahren mit Pinsel und Stift, die Wahrheit zu sagen und das Gute zumindest nicht zu verleugnen, und er kennt, wie wir alle, die Furcht. Er weiß, wie wir alle, daß auch uns der Hahn krähen wird, wenn wir nicht sichtbar und hörbar machen, was wir wissen von der Wahrheit über diese Zeitschäfte und vom Besseren, ein jeglicher nach seinem Gewissen.

Die Kunst ist gewarnt worden, nicht nur das Menschengeschlecht. Zwei Weltkriege und ihre Toten sind unvergänglich. Niemand kann mehr behaupten, er wisse nicht, wohin Rüstung, Haß und Lüge führen, niemand kann sich vor der Folter die Ohren zuhalten, niemand kann an dem universalen Wunsch nach Frieden und besserer Gerechtigkeit vorbeisehen und an ihnen längst überführten Feinden.

Wir sind gewarnt. Jedoch wenn wir es dahin kommen lassen, daß uns der Hahn kräht, so wird uns keine Zeit bleiben, die bitteren Tränen, die süßen der Reue zu vergießen. Unser Hahnenschrei wird als der universale Entsetzensschrei der Völker ertönen, wenn der Weltkrieg zum dritten Male aufbrüllt, und er wird auch alles, was Wissen hatte und Gewissen, Geist und Talente als Verräter verdammten.

II

Es wird in unserer Kunst fast nichts bekannt, weder mit dem Mut der Warner noch als Bekanntmachung über den Stand der Zeitschäfte. Die Bilder verleugnen die Menschheit oder erwarten Unmögliches an Kunstverständnis von ihr. Die Kunst spricht sich selbst von der Verantwortung gegenüber der Mehrheit los. Möglich, daß sie keinen Glauben hat, möglich, daß sie Furcht hat, möglich, daß die Wahrheit unendlich schwer gut zu gestalten ist, ganz zu schweigen vom Guten selbst. Jedoch unmöglich, daß die Kunst selbst ihre Tradition der Wahrhaftigkeit, des Bekennermutes, der Menschlichkeit und der warnenden Gestaltung verleugnet, unmöglich oder Verrat. Unmöglich, daß da eine Kritik hingeha, und die Bekennenden bezichtigt, sie seien unmodern, während ringsum die Zurüstung zum Massenmord getroffen wird. Unmöglich, daß dem Warnenden empfohlen wird, seine private Erlösung zu gestalten und die der Völker zu verleugnen. Unmögliche, furchtsame, verräterische Kritik.

III

Otto Dix hat in vielen Werken vor allem diejenigen des Irrtums überführt, die an der Wirkungsmöglichkeit des warnenden und bekennenden Kunstwerkes in der Gesellschaft zweifeln. Seine Mappe "Der Krieg", dieser universale Entsetzensschrei der Soldaten des ersten Weltkrieges, hat wie ein Flugblatt gezündet. Während die Obrigkeit, angesichts der Grasbüschel, die da aus den Hirnen der geborstenen Sappeure wuchern, angesichts der lallenden Idioten in der Mondkraterlandschaft Flanderns, verlegen stammelte, Herr Dix habe am Massenmord nur das Negative zu sehen vermocht, zeigten die Überlebenden die Blätter schweigend ihren Kindern. So hat Herr Dix dem Militarismus wertvollstes Menschenmaterial gekostet. Er rächte sich am "Schützengrabenbild", der malerischen Summa der Materialschlachten. Im Kölner Wallraf-Richartz-Museum brachte es die Verschwörung der



Reaktion zu Fall. Als Hauptstück der Ausstellung "Nie wieder Krieg" zog es dann durch die deutschen Städte. In Dresden wiederum beseitigt und in den Keller verbannt, ließ es den Nazis als bloße Existenz keine Ruhe. Dies Bild war gefährlich, es mußte brennen. Wo ein Bild so verfolgt wird, muß man seine Wirkung sehr gefürchtet haben.

IV

Es hilft ihnen nichts, den Skeptikern und sogenannten Realdenkern, wenn sie versichern, trotzdem, trotz aller Warner sei wieder und schlimmermarschiert und gemordet worden, die Propheten gäßen nichts in diesem Lande. Man soll das allen denen sagen, die damals gegen den "Schützengraben" und die aufklärerische Kunst pöbelten und sie heute als "veraltert" bezeichnen, die dann alle oppositionelle Kunst in die Emigration und in den Untergrund trieben, ihr Verbot und ihre Verfolgung duldeten, allen, die an der gesellschaftlichen Erlösungsmission der Kunst zweifeln. Jedoch soll man mit solchen resignierenden Weisheiten nicht den Mutigen kommen. Auch deshalb, weil zu viele allzu schnell bereit waren, die Kunst von der Mitverantwortung loszusprechen, auch deshalb konnte leichter marschiert und gemordet werden in diesem Lande. Denn die bildende Kunst wie jede geistige Botschaft ist abhängig von äußerem Druck – man kann sie verfolgen und diffamieren; ist abhängig von ihrer Abhängigkeit vom bezahlenden Teil der Gesellschaft – man kann sie totschweigen und mattsetzen; ist in ihrer Wirkung endlich abhängig von ihren eigenen Fähigkeiten, Botschafterin der Wahrheit zu sein.

Die Künstler in ihrer Mehrheit sind heute weder Nutznießer noch Beteiligte an der gesellschaftlichen Krankheit und ihrem massenmörderischen Ausbrüchen. In ihrer Mehrheit sind sie Leidtragende und dagegen. Zwischen den kriegsgefährlichen Teilen der Obrigkeit und den geistigen und materiellen Interessen der Künstler besteht ein größerer Unterschied als zwischen diesen Interessen und der einfachen Lebenserwartung der Mehrheit. Was die Kunst an die offiziellen Interessen und ihre kulturellen Schattierungen bindet, ist materielle, von den meisten Künstlern verachtete Abhängigkeit, was die Kunst von der Mehrheit trennt, ist Unverständnis von beiden Seiten.

V

Hier ist zu rühmen die meisterliche Mühe um Verständlichkeit im Werke des Otto Dix, die der Verständigkeit für die großen Sorgen der Zeit und die ihrer Opfer entspringt. Sie ist die Quelle der Wirksamkeit dieser Kunst. Weil Dix so überaus deutlich war, wurde er verstanden, wurden seine Bilder Dokumente und Fanale einer pazifistischen und humanen deutschen Moderne und die Zielscheiben für ihre Feinde. Dabei hat Dix seine Kunst niemals zur Magd der Massen gemacht, geschweige denn zur populären Hure; jedoch ohne sonderliches Pathos schien es ihm tunlich und möglich, dem Gewissen, dem Zorn und der Sehnsucht der Mehrheit einen Platz in der Moderne zu sichern. Dieser Realismus ist kein Produkt sozialer Unruhe, er ist die Antwort darauf und auf das "Hände - Waschen - In - Unschuld" der herrschenden Kunst.

Dix hat immer in der Verzweiflung begonnen und sich durch eine noch größere zur Verständigung mit der menschlichen Wahrheit hingearbeitet. So ist seine Kunst unter Einbuße an kritischer Schärfe immer humaner geworden. Die Verzweiflung der zwanziger Jahre bestand nicht nur an der morbiden Schamlosigkeit der bürgerlichen Gesellschaft, die man entlarven und anklagen konnte, wie es Dix in vorderster Linie getan hat. Die Verzweiflung, die Dix zur ersten Wandlung seines Realismus führte, war die am Menschen überhaupt. Dix stieß in der notwendigen Präzision seines verständlichmachenden Realismus auf die Verdinglichung des lebendigen Menschen in der bürgerlichen Geldordnung. Seine Dirnenbilder, Barlarven, die Menschenreste seiner Kriegskrüppel und auch die "Eltern", diese Ruinen des Zwölfstundentages, sind als bloße Sachen, Waren eines unbarmherzigen Marktes gemalt. Dix sah den Menschen am Ende wie die Krankenschwester, die den Patienten aufdeckt, als bloßen Fall oder wie der Arzt, der ihn aufmerksam, in beruflicher Mitleidlosigkeit, entgegennimmt. Sachlichkeit kann eine Tugend gegenüber der Lüge sein. Diese hat Dix repräsentiert. Sie kann ein Laster werden, wenn man mehr vom Menschen erwartet. Dix gab sich mit dem verdinglichten Menschen nicht zufrieden und lehnte die Flucht in die verdinglichte Sachlichkeit der reinen Formen ab. Er erwartete, während die wehrlosen Zeitgenossen der Neuauftteilung des gesellschaftlichen Marktes zwischen Monopolen und Terroristen zum Opfer fielen, noch immer etwas vom Menschen. Er hüllte ihn in Romantik, die von den alten Meistern die Form, aus privaten Sehnsüchten die Themen nahm. "Die sieben Todsünden" mit Hitler an der Spitze sind altmeisterliche Kritik an modernstem Terror, nicht mehr und nicht weniger.

Der Zusammenbruch von 1945 brachte für Dix zugleich den Zusammenbruch des älteren, von der Gesellschaft abhängigen Menschenbildes. Wieder hätte er flüchten können in die formelle Reinheit wie es die meisten taten, wiederum wählte er den Menschen. Er mußte jetzt aus den wenigen Gewißheiten des Guten und Wahren, aus verbleibenden christlichen Ideen und solchen der Wiedergutmachung gewonnen werden. Kinder und junge Menschen, die neu heranwuchsen, halfen mit. Das Leid der Gefangenen und Konzentrationäre verschmolz mit dem der Passion für den Menschen. SS-Schergen geißeln den Menschensohn und Sondertruppen halten Kindermord, der Menschensohn aber steht auf vor den Kriegsmaschinen und den Maurern der neuen Städte: "Krieg und Frieden" - und Dix wählte wieder das Leben.

VI

Sein Name fehlt unter keinem Appell gegen das größte deutsche Unglück, Bruderkrieg und Atomgefahr. Oft schritt er allein zum Protest. Seine Kunst wirbt unverdrossen um Verständigung über das, was uns gemeinsam retten kann. Er beschickt gelassen Ausstellungen in Ost und West, ohne sich etwas zu vergeben, weil er der Überzeugung ist, daß wir hüben und drüber die gleichen Sorgen um die Erhaltung der Existenz haben sollten und die vor allen anderen. Weil er zum Ausdruck und in Gestalt bringt, daß jeder Deutsche und jeder Künstler, der sich um diese Fragen gestaltet und warnend bemüht, das Recht hat, überall davon zu zeigen und zu zeugen, auf daß uns der Hahn nicht krähe als Verrätern unserem besseren Wissen.

DIE DEUTSCHEN

Tagebuch einer Ausstellung

Im Jahre 1958 veranstaltete die Deutsche Akademie der Künste (Ost-Berlin) eine Ausstellung: "Deutsche Graphik 1880 - 1957" in Moskau und Leningrad. Die rund 110 000 Besucher sahen eine Auswahl sozialkritischer Darstellungen von Klinger über Grosz bis Fritz Cremer. Im Bereich der sowjetischen Kunstdiskussion wirkten diese Blätter schon revolutionär und provozierten leidenschaftliche Zustimmung und Ablehnung. Einer Freundespublikation der Akademie sind die folgenden authentischen Eintragungen aus dem Gästebuch der Ausstellung entnommen. Sie dürften ein annähernd objektives Bild der durchschnittlichen Kunstmeinung der Sowjetbürger vermitteln :

"Die Ausstellung ist großartig. Die deutschen Graphiker haben das Banner Goyas und Daumiers erhoben. So eine Graphik Formalismus und Dekadenz nennen, können nur stumpfsinnige Beamten - seelen, für die alles Neue irgendwie sehr unangenehm ist."

Leningrader Gästebuch, Student Schublidse, Frunse.

"Doch wer braucht dekadente, formalistische Arbeiten ? Der sowjetische Besucher soll nur das Gesunde sehen, das das Neue widerspiegelt, den sozialistischen Aufbau, die deutsche Kunst. Man muß die sowjetische Jugend vor fremden Einflüssen bewahren, die nur den jugoslawischen und polnischen Revisionisten in der Kunst zum Nutzen gereichen."

Leningrader Gästebuch, ein Oberstleutnant im Ruhestand.

"Unsere Künstler müssen unbedingt bei den besten ausländischen Graphikern lernen, insbesondere bei den deutschen. Fast alle schöpferischen Methoden, die durch die deutsche Graphik auf der Ausstellung gezeigt werden, haben ein unbedingtes Recht auf Existenz und Anwendung in der sowjetischen Kunst."

Leningrader Gästebuch, die Studenten des polygraphischen Institutes Swmjonow, Korsin.

"Die Ausstellung ist sehr gut. Schade, daß man keine Werke von Kandinsky, Schmidt-Rottluff, Klee u.a. sieht."

Leningrader Gästebuch, Unterschrift unleserlich.

"Sehr viel Interessantes und Talentvolles, aber nicht selten auch Pathologisches, das den normal fühlenden Menschen entstellt."

Moskauer Gästebuch, S. Serbinowa.

"Man kann also ganz unaufdringlich einen weit stärkeren Eindruck machen, weit stärker erschüttern, als dadurch, daß man den Betrachter mit der Nase auf das Dargestellte stößt und ihn nötigt, gut zu handeln. Ohne jegliche Manieriertheit und doch wie ausdrucksvoll. Das ist ein Weg !"

Moskauer Gästebuch, eine Kunststudentin aus Moskau.

"Grosz ist ein herrlicher Zeichner, neben ihm kann ich nur Picasso stellen. Ich sage das ohne Kommentar, ohne Gegenüberstellung. Fassen Sie es als Plus oder als Minus auf. Grosz ist für uns außerordentlich interessant."

Prof. A.A. Sidorow, in seiner Ansprache über die Ausstellung.

"Die Deutschen ! Wieviel Leid haben sie verursacht, wieviel Leid selbst erduldet. Sie werden doch nicht wieder Krieg führen ?"

Leningrader Gästebuch, die Studenten der LPGI "Herzen".



Arwed D. Gorella: In Moskau 1961, Feder und Tusche

GESCHICHTE DES MODERNEN REALISMUS V

SOWJETUNION

ÜBER DEN GRABEN

NICKEL GRÜNSTEIN

Wohl auf keinem anderen Gebiet der Kultur ist der Graben zwischen Ost und West gegenwärtig so tief wie auf dem der Bildenden Kunst. Daß Satre nach Besichtigung der Moskauer Tretjakow-Galerie demonstrativ sein Glas auf die französisch-russische Freundschaft, aber nicht auf die Bildkunst der Gastgeber leerte, daß Chrutschow vor den Bildern des Genossen Picasso in ebenso demonstratives Gelächter ausbrach, daß Haftmann den sozialistischen Realismus der totalitären Demagogie und die sowjetischen Ästhetiker die westlichen Modernen der volksfremden Dekadenz bezichtigen, dergleichen offenbart Geschmacks- und Anschaungsdifferenzen, die in Literatur, Film, Musik, Theater auch in der eisigsten Zeit des Kalten Krieges nicht bestanden. Künstler wie Gorki, Majakowski, Scholochow, Leonow haben sich für interessierte Westmenschen trotz ihrer unverhohlenen kommunistischen Überzeugungen in Form und Thema ihrer Werke Weltruhm erschrieben, vom Glanz eines Schostakowitsch, Oistrach, der Pawlowa oder eines Eisenstein ganz zu schweigen. Der "Sozialistische Realismus", den Haftmann eine Ausgeburt des Stalinismus nennt und mit Hitlers Kunstwollen gleichsetzt, ist in entscheidenden Grundzügen von Maxim Gorki erarbeitet und literarisch praktiziert worden, und kein ernsthafter Kenner bestreitet ihm hohe künstlerische Möglichkeiten. Parteilichkeit und sozialistische Absicht, wie sie der S.R. von seinen Genossen fordert und wie sie dem westlichen Kunstbürger einen ästhetischen Brechreiz provozieren, sind vom sowjetischen Film von Eisenstein über Pudowkin bis zu den "Kranichen" hinreichend gestaltet worden. Wenn man nicht wie unsere Literaturpäpste im Falle Brecht Überzeugung und Begabung trennt und gerade die begabtesten Russen der Schizophrenie bezichtigen will, so muß man ihrer ästhetischen Methode künstlerisches Lebensrecht in der Gegenwart zubilligen.

ACHSELZUCKEN

Für die Gemälde und Plastiken der Sowjetkünstler aber bringt auch der gutwillige Interessent aus dem Westen kaum mehr als ein Achselzucken auf. Auf der Biennale, oder in Brüssel präsentierte sich die typische Sowjetkunst für den Westgeschmack als ein einziger ästhetischer Anachronismus, dem auch die anerkannt sublime Pinseltechnik oder Kompositionsfähigkeit der russischen Maler nicht aufzuholen vermag. Selbst offene Vertreter einer sozialgestimmten und neorealistischen Kunst im Westen gerieten mit der sowjetischen Bildkunst in Streit, Ben Shahn führte bittere Klage über die russischen "Konformisten" der Kunst, Rivera fand in Moskau wenig Verständnis für seine revolutionäre Wandmalerei, Guttuso wird erst neuerdings akzeptiert (siehe Auszug aus "Sowjetskaja kultura" in diesem Heft), die Mehrheit der westlichen Gegenstandsgetreuen lehnt den S.R. als naturalistischen Irrweg ab, und wird den Chronisten des modernen Realismus bezichtigen, sich an ein Objekt zu verschwenden, dem die wesentliche Diskussionsvoraussetzung, nämlich die Modernität, ermangelte.

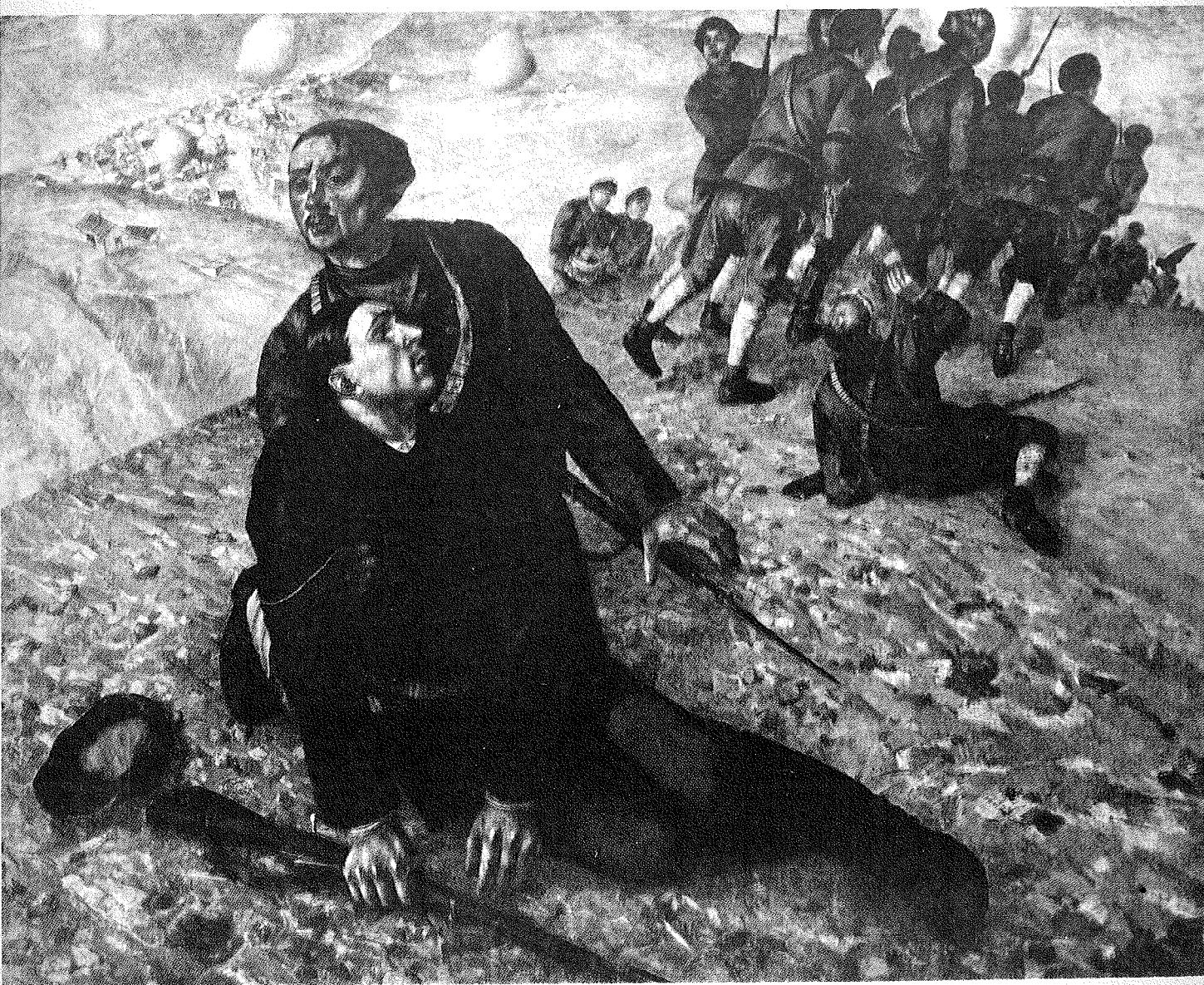
FRAGESTUNDE

Nun kann sich eine sachliche Kunstgeschichtsschreibung nicht darin erschöpfen, die Russen am westlichen Begriff künstlerischer Modernität abzukanzeln. Die entscheidende Frage ist vielmehr, ob es angesichts der Leistungen der sowjetischen Literatur ein objektives Zurückbleiben oder Versagen der sowjetischen Bildkunst gibt und warum oder ob das westliche Kunsturteil auf diesem Gebiet so extrem und verstiegen ist, daß es auch die objektiven Leistungen der Sowjetkunst nicht zu fassen vermag? Ferner, ob ein "moderner" Realismus im Sinne dieser Untersuchung im Rahmen des S.R. überhaupt möglich oder wie seine konsequente Gestaltung unter sozialistischen Verhältnissen anzusehen ist?

REALISMUS ODER ILLUSTRATIONISMUS ?

Um den Blick auf die wirklichen bildkünstlerischen Leistungen der Sowjetkunst und auf die Gegenwartsituation ihres Realismus freizubekommen, muß man sich vor allem von der Vorstellung der stalinistischen Schaparolen befreien. Das ist besonders deshalb wichtig, weil die Sowjetkünstler härter und kennnisreicher damit zu Gericht gingen als die schadenfrohesten Kritiker des Westens. "Je weiter es ging", zürnte Altrealist und Kommunist Joganson auf dem 1. Unionskongreß der Bildenden Künstler der Sowjetunion im Frühjahr 1957, "desto weniger befriedigten den Betrachter und die Künstler die unerträglich gewordenen schablonenhaften Paradekompositionen und Paradestatuen. Nur ganz wenige Werke hielten die Prüfung durch die Zeit stand. In den meisten gab es nur eine erzählerisch aufgeputzte Hülle des Lebens ... Vor allem wirkte sich der Personenkult ungünstig aus ... Monumentalität wurde durch Schwulst, Deklamation und Rhetorik ersetzt". Als Kennwort für diese Kunstproduktion, die man bei uns zumeist mit dem "naturalistischen Irrweg" meint, gilt heute in der SU der Begriff "illustrative Methode". Statt der vom S.R. theoretisch geforderten schöpferischen Auseinandersetzung mit der sowjetischen Wirklichkeit beschränkten sich die von Ehrenburg im "Tauwetter" trefflich gekennzeichneten Karriere-maler auf die gängigste Veranschaulichung der Parteiparolen, die "aufgeputzte Hülle". Joganson: "... womit natürlich jede Meisterschaft unmöglich wurde". Diese selbstkritisch begriffenen Verirrungen berechtigen westliche Historiker wie Haftmann jedoch nicht zu Behauptungen wie: "in dreißig Jahren ist der sozialistische Realismus nicht fähig gewesen, einen einzigen Namen oder ein einziges Werk der Welt erinnerungswürdig zu machen" (Geschichte der modernen Malerei).

S. Petrow-Wodkin: Der Tod des Kommissars, Öl, 1927



ENTDECKUNGEN

Seit der sowjetischen Beteiligung an der Kunstschaus der Brüsseler Weltausstellung "50 Jahre moderne Kunst" sind zumindest Namen wie Alexander Deineka und Wera Muchina unvergesslich. Deinekas 1928 geschaffenes Gemälde "Die Verteidigung Petrograds" (gegen den zaristischen General Judenitsch durch die rote Armee) mit dem Stolperzug der Verwundeten auf dem Viadukt und der ausgreifenden Marschkolonne der Bewaffneten unten, widerlegt sowohl Haftmann als die Dogmatiker von links (R.M. Nikiforow : "Dürftigkeit des Kolorits", "formelle Tricks", "beschränkte und schematische Zeichnung", in : Kurzer Abriss der Gesch.d.sow. Malerei, Dresden 1953). Wie die Verse Majakowskis vereinigt das Gemälde eine bewußte Strenge der Form und rythmische Stilisierung mit bedingungslosem revolutionärem Pathos. Hier ist die Nahtstelle der sowjetischen Bildkunst mit den Höhepunkten der sowjetischen Literatur und ein höchst moderner Aspekt dieser Kunst freigelegt.

HEROISCHER REALISMUS

Er entstand im lebhaften Gruppenstreit der Zwanziger Jahre in Künstlervereinigungen wie "Assoziation der Maler des revolutionären Rußland" und "Ost". Die Manifeste forderten einen "heroischen Realismus" auf der Höhe der gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung und wiesen sowohl auf die nationale Tradition der sozialrevolutionären "Wandermalen" des 19. Jahrh. als auf die neuen Motive der Umwelt hin. Für die "Ost"-Gruppe um Deineka waren bestimmt "Dynamik und Rhythmisierung der Produktionsprozesse, die neue Ornamentik - Geflecht von Brücken und Kränen, die durchbrochene Schönheit der Stahlarchitekturen" (J.W. Tugendhold, Die Kunst der Oktoberepoch, Die Akademie, Moskau 1930). Der Sport und seine Gestalten als neue gesellschaftliche Kommunikationsmittel, in denen Optimismus und Realität vereint darzustellen war, fand lebhafte malerische Umsetzung. Pathos und Elan in strenger Stilisierung bestimmen auch die Plastiken von Wera Muchina. Ihr Monument für die landwirtschaftliche Dauerausstellung in Moskau - Arbeiter und Bäuerin mit den Emblemen des Sowjetstaates - ist in der geballten ruckartigen Stilisierung wieder genau mit den Versen des Majakowski zu vergleichen.

EPISCHER REALISMUS

Die stärkste Malergruppe aber bildeten die "Traditionalisten" der "Wandererbewegung". Sie trafen schon während der frühen zwanziger Jahre die bedingungslose Entscheidung gegen die sowjetische Moderne um Tatlin, Chagall, Matuschkin, Punin, Malewitsch, die sogenannten "Linken" (im Sinne Lenins : "Der Radikalismus, die Kinderkrankheit des Kommunismus"). Man entstellt die künstlerische Situation in Sowjetrußland vollkommen, wenn man in dieser Entscheidung eine kommunistische Parteimaßnahme erblickt. Kommunisten und Partei waren sie alle : Deineka, Tatlin, Gerassimow, Brodski, Kommunisten schrieben die Kritiken und vergaben die Aufträge. Die Befürworter der naturnahen Wanderertradition aber wollten eine volkstümliche, den revolutionären Massen verständliche Bildkunst im Sinne Repins, die "Linken" wollten vor allem bedingungslose, von der Revolution befreite Form. Als dritte unabänderliche Kraft aber schalteten sich immer stärker der Geschmack und die Ansprüche des Publikums ein, das seine Revolution selbst gemacht hatte und seine Kultur haben wollte. Ihnen standen die "verständlichen" Gemälde selbstverständlich näher, es wollte seine Helden, seine Feinde, seine Leiden und als marxistisch gebildetes Publikum seine revolutionierte Wirklichkeit sehen. Das kommunistische Publikum zwang die anfangs oft schwankenden Ideologen zur Entscheidung gegen die bloße Kunst. Dabei gab die heroische Stimmung der Kampfjahre auch den Traditionalisten oft noch die gleichen menschlichkeitlichen Impulse wie den Dichtern Scholochow oder Gladkow. Maler wie K.S. Petrow-Wodkin oder P.M. Schuchmin haben von einer neuartigen realistischen Spannung bestimmte Gemälde aus dem Bürgerkrieg geschaffen, deren Menschenbilder durchaus Scholochowscher Epik sein könnten.

BEGRIFF UND GESTALT

Inmitten dieser Kämpfe, Gegensätze und Möglichkeiten wurde von Gorki und anderen die ästhetische Theorie entwickelt, die als Leitlinie und später als Schmalspur dem seit 1932 vereinheitlichten "Verband der Bildenden Künstler der Sowjetunion" verordnet wurde : Der Sozialistische Realismus. Die Formel, auf die sich 1957 nach der Abrechnung mit der Illustrationskunst der Stalinära die Maler und Bildhauer wiederum einigten:

"Der S.R. ist die wahrheitsgetreue, historisch-konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Dabei müssen sich Wahrhaftigkeit und Konkretheit vereinigen mit der Aufgabe der ideologischen Umformung der Werktaatigen im Geiste des Sozialismus",

diese Formel ist ein Ergebnis theoretischer Auseinandersetzungen unter sowjetischen Marxisten und in der Praxis eine Formel von Ideologen und Schriftstellern wie Gorki (auch 1957 wurde sie direkt vom Schriftstellerkonkress für die Bildkunst übernommen). Sie hat sowjetische Schriftsteller nicht gehindert, gute Bücher zu schreiben, für Malerei und Plastik erwies sie sich offenbar als nicht spezifisch genug.

Denn für den marxistisch gebildeten Künstler sind Bild, Gestalt und Begriffe nur verschiedene Formen der subjektiven Widerspiegelung der objektiven, unabhängig vom Menschen existierenden Realität, die er im Sinne seiner marxistischen Gesellschaftsauffassung künstlerisch zu beeinflussen sucht. Nun bietet die nationale Sprache eines Volkes dem Schriftsteller aber bereits ein begrifflich vorformtes Rohmaterial, der bildende Künstler steht dagegen der uferlosen, begrifflich nicht gefaßten Vielzahl der Erscheinungen ge-

Alexander Deineka: Die Verteidigung Petrograds, Öl, 1927



genüber. Der marxistische Künstler hört von Lenin (im Einklang mit der klassischen Ästhetik bis zu Hegel), daß es seine Aufgabe sei, in der Darstellung der individuellen Erscheinung das Allgemeine, das "Typische" einer Epoche, eines Themas zu offenbaren. Überwiegt in seiner Darstellung das Allgemeine gegenüber dem Individuellen, Sinnlich-Konkreten, so gelangt er wie die "Linken" der zwanziger Jahre zur Abstraktion (siehe Tatlin : Monument der III. Internationale). Überwiegt das Individuelle, Singuläre, so tritt der große Gedanke, der höhere begriffliche Inhalt des Werkes in der Fülle der zufälligen, rein äußerlichen Details zurück. Die Kunst verschwimmt in Naturalismus. Genua dieser Gefahr erlag die sowjetische Bildkunst oft und zwar offenbar deshalb, weil Publikum und Ideologen die leichte Verständlichkeit, die bloße Wiederspiegelung der Umwelt mit Realismus verwechselten. Weil ferner allerlei Wunsch- und Idealbilder wie Optimismus, positiver Held, beispielhafte Haltung usw. den dargestellten Erscheinungen übergestülpt wurden, statt in der Realität gesucht.

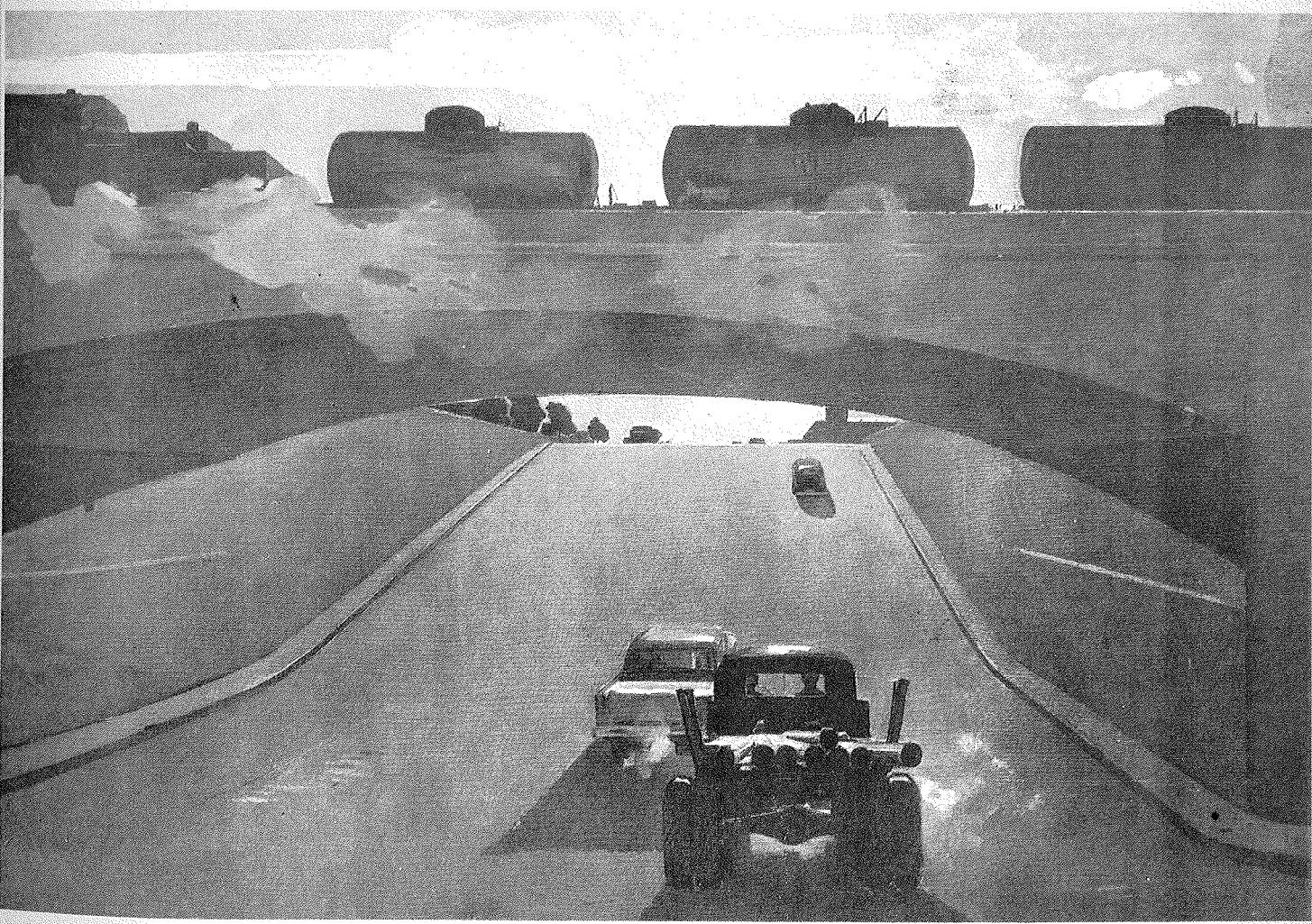
Malerei und Plastik waren gegenüber der Sprachkunst überfordert. Sie gelangten nicht zur Gestaltung ihrer eigenen spezifischen Form, ihrer gestalteten Begriffe, weil sie keine Zeit fanden, aus der Fülle und Flucht der Erscheinungen das historisch Konkrete, Wesentliche herauszuarbeiten. An die Stelle der aktiven realistischen Aneignung der Wirklichkeit trat die Abhängigkeit von ihr oder im anderen Extrem die mit Natur aufgeputzte Hülle der Theorie : Naturalismus oder Illustrationismus.

GEGENWART

Der schmalspurigen Ausrichtung der Kunst auf den eingängigsten Naturstil antwortete die bildende Kunst der Chrustschow-Ära mit einer breiten Auffächerung. Man entdeckt, daß der sozialistische Realismus kein Stil, sondern die Vielfalt der künstlerischen Formen einer materialistischen und revolutionären Weltanschauung ist, die in ihrer spezifischen Eigenart von der Individualität, der Nationalität, der künstlerischen Tradition und Generation abhängig ist. In dieser Skala kann sich ein nach unserem Formempfinden "moderner" Realismus durchaus entwickeln. Werke wie von Georgii Nisski oder Tair Teimur Ogly Salachow verkörpern die strenge stilistische Sachlichkeit der "heroischen" Tradition auf einer schlichteren, poesievollen Stufe. Von der "Neuen Sachlichkeit" unserer Zwanziger Jahre unterscheidet diese Bilder nur ihre heitere oder pathetische Zuversicht im Blick auf das Dasein (Morgen an der Wolga). Der unmittelbare Rückgriff auf die heroische Oktobertradition bereitet Schwierigkeiten, weil sich das Lebensgefühl der Jüngeren gewandelt hat. G.M. Korschew, der mit einem Triptychon auf der Allunionsausstellung 1960 auffiel, läßt sich in den räumlichen und perspektivischen Anschnitten offenbar vom Film inspirieren. Die bekannte Partisanengruppe von Fjodor Fiweski ist mit rodrinscher Ausdrucksstärke modelliert, leidet aber an der übermäßigen Detailiertheit, eine Folge der Kontaktarmut der sowjetischen Skulptur zur Architektur. Die meisten Figuren und Gruppen werden für Ausstellungszwecke und Preise modelliert und geraten zu übergrößen Vitrinenstücken. Auch folkloristische Traditionen treten jetzt stärker hervor und in reizvollen Kontrast zur aktuellen Thematik. G.N. Tschabljaschkin schildert den "Hof einer Kollektivwirtschaft" aus der Vogelschau wie ein brueghelsches Dorf.

Die Mehrheit der Bilder und Figuren bleibt fremd, wie aus einer anderen Zeit. Die Vorstellungen vom sowjetischen Fotografismus sind jedoch korrekturbedürftig, die von der politischen Schaukunst desgleichen. Die Russen malen mit kräftigen, breiten Pinselstrichen, lebhaften Farben und starker Modellierung in ihrer impressionistischen und realistischen "Wanderertradition", die zugunsten eines unruhigeren und präziseren Lebensrythmus und seiner Sehweise aufgelockert wird. Befohlen, kommandiert, gelenkt sehen diese Riesenausstellungen nicht aus, so wenig wie die Menschenmassen, die sich hindurchwälzen. Eine Revolution hat stattgefunden und eine Kunst für Revolutionäre gezeigt, die eigentlich recht friedlich, nach unserem Gefühl zu friedlich, zu beschränkt und bieder aussieht. Jedoch wir urteilen nach dem Geschmack der Russen vom Standpunkt der Biedermann, die ihre Revolution in die Kunst vertragen haben.

T.T.O. Salachow: Transportzug am Morgen, Öl, 1959



DIE BILDER RENATO GUTTUSOS

(Sowjetskaja kultura, Nr. 76 29.6.1961)

Übersetzt von Marina von Achenbach



Renato Guttuso: Straßenszene, Öl, 1957

Über den Stand der sowjetischen Kunstkritik der Chrutschow-Ära unterrichten die Auszüge aus der Guttuso-Besprechung der kulturamtlichen Sowjetzeitung. Die erste Kollektivausstellung des großen italienischen Realisten (siehe *tendenzen* Nr. 1 und Nr. 5) in Leningrad wurde in der sowjetischen Kritik lebhaft begrüßt.

Redaktion *tendenzen*

Wir haben auf diese Ausstellung gewartet.

Guttuso sagt von sich und seiner Zeit: "Wenn ich Zeit und Beruf wählen könnte, wähle ich unsere Tage und den Beruf des Künstlers" . . . Seine Kunst bewegt sich dabei auf den Spähwegen der Zeit, sie findet in das Bergarbeitergefängnis Siziliens, den Zorn der aufständischen Landarbeiter, in ihr ist der Schmerz von Algerien und das Blut Lumumbas . . .

Der Ausgangspunkt des Künstlers ist das Leben, der Alltag. Ein junger Bursche im roten Hemd sitzt am Sonntag auf der Terrasse - er hat nichts zu tun, nirgendwo hinzugehen. Er spielt auf seinem Koffergerät billige Schlager. Ein kalabrischer Landarbeiter, ein armer Teufel, fremd in diesem Rom, geflohen von den hungrigen Erde und dem gequälten Christus in der Dorfkirche. Alles ist fremd, die gewaltige Stadt, selbst die jaulende Platte. Ihm umstehen Wände von der Farbe des Rostes, Vorortwände, in denen Ausweglosigkeit beschlossen ist. Trauer und Schrecken in den weit geöffneten Augen des Jungen: verworren reift Unruhe in ihm, mühsam wälzen sich schwere Gedanken und suchen nach einer Lösung.

Boogie-Woogie in Rom . . . welche schwere, nicht den Jahren entsprechende Traurigkeit ist auf dem Gesicht des Mädchens, das sich abseits gesetzt hat, sich abwendet von allen und verstummt ist, fremd gegenüber der erzwungenen Fröhlichkeit. Wieder derselbe Gedanke: so darf man nicht mehr leben.

Und die Bergarbeiter beim Schwefelabbau in der Arbeitsfestung. Wahrhaftig, das ist nicht das 20. Jahrhundert, sondern die Sklaverei des alten Roms. Der junge Mann mit dem kleinen Sohn, verloren in der Stadt - in einem blauen Wind, vor ungemütlicher Weite, völlig in Verwirrung und Kummer; eine Näherrin im Keller, das Glück der Sonne hinter den Fensterscheiben, ein Passant auf der Straße "Mann, der den Platz überquert", einsam bis zum Schmerz mit seinem Gedanken - all das ist eines: so darf man nicht mehr weitermachen!

Die Bilder Guttusos sind keine Erläuterungen abgedroschener Wahrheiten. Du betrachtest sie, und es entstehen Parallelen, Assoziationen in dir. Manchmal gibt der Künstler nur die Andeutung eines Gesichtes und der Besucher ergreift selbst den Gedanken und fügt seine Vorstellungen hinzu . . . "Die Menschenmenge" besteht aus einer Reihe von dynamischen Figuren, du siehst sie und siehst sie nicht, die Gedanken nicht berührend passieren die Passanten vorbei, mit flüchtigen Linien auf die Leinwand geworfen, dein Eindruck ist das allgemeine Erkennen dieses lebendigen und schönen Rhythmus. Und in diesem Fluß wird der Blick plötzlich gehalten vom Gesicht einer Frau, von ungewöhnlicher Schönheit, durch Irgendetwas, sehr bekannt, sehr zeitgenössisch und die Fantasie doch in ferne Vergangenheit führend.

Über die Kunst Guttusos kann man streiten, aber es ist vergeblich, ihn mit vorgefaßten Vorstellungen einordnen zu wollen. Er hat seinen Weg und es gibt keine Notwendigkeit ihm Wegweiser hinzustellen.

... in der tiefen Leidenschaft des Kämpfers ist er für Nachahmer nie zu erreichen, die nach der äußeren Schicht seiner Kunst greifen wollen. Oft ist er fast gefällig in seinen malerischen Andeutungen, aber diese Hinweise drücken die Energie seiner Gedanken und Gefühle aus. Er ist expressiv, aber das ist ein Expressionismus der tiefen und wahrhaften Bewegtheit. Er ist ausdrucksstark, es ist die Ausdrucksstärke des Meisters, der die leben - dige Kraft des Verdichtens in der künstlerischen Sprache beherrscht.

BEN SHAN / USA

ÜBER NONKONFORMISMUS IN DER KUNST

aus "The shape of content", Vintage books, New York,
Übertragen von Heino F. von Damitz

... Kann man nicht vermuten, daß wir alle eine Bestimmung zum Nonkonformismus in uns tragen, vielleicht überlagert und unterdrückt im Interesse unseres allgemeinen Wohlergehens, aber fähig, von den Werten des Unüblichen berührt, gestärkt und inspiriert zu werden, die der Kunst selbst so tief eingebettet sind?

Ich bezweifle, daß die übliche psychologische und soziologische Meinung eine derartige Ansicht zuläßt. Im Gegenteil, ich weiß, daß die allgemeine Meinung auf diesem Gebiet dafür hält, daß wir von Natur aus zum Konformismus bestimmt sind. Wir scheinen gehemmt durch den Herdentrieb, eingezäunt von der Tradition, bedrückt von Archetypen, ausgerichtet, eingerichtet, wir werden von außen bestimmt, es wird über uns bestimmt.

Da ich nicht danach trachte, der Soziologie Genüge zu tun, fühle ich mich nicht verpflichtet zu korrektem soziologischem Verhalten. Es macht mir nichts aus, beim Herdentrieb anzuecken. Und was die Tradition angeht, so anständig und reizvoll sie sein mag, ich fühle, daß ich im Ganzen darüber hinaus bin. Ich glaube weder an den statistischen Menschen noch an den Herdenmenschen (den Kuli) und ich träume von einem Tag, an dem beide mit flossilen Knochen in einem wundervollen Museum für die Narren dieses Jahrhunderts ausgestellt sind.

Nonkonformismus ist nicht nur eine wünschenswerte Sache, er ist eine Tatsache. Man braucht bloß zu bemerken, daß alle Kunst auf Nonkonformismus aufgebaut ist ... und daß jeder große historische Wechsel auf Nonkonformismus beruht, geschaffen wurde mit dem Blut und dem Ruhm von Nonkonformisten. Ohne Nonkonformismus hätten wir keine Menschenrechte und keine Magna Charta, kein allgemeines Bildungswesen, keine amerikanische Nation, wäre unser Kontinent nicht entdeckt, gäbe es keine Wissenschaften, keine Philosophie und vermutlich weniger Religion. All das ist sonnenklar.

Aber es erscheint weniger klar, ob man Nonkonformismus braucht, um etwas Außergewöhnliches zustande zu bringen oder ob dazu genügt, es der bestehenden Situation möglichst recht zu machen ...

Der Künstler muß die Dinge nicht nur wahrnehmen, er muß sie auch fühlen. Darin unterscheidet er sich vom Wissenschaftler, der leidenschaftslos wahrnehmen, registrieren, seine Schlüsse ziehen kann und trotzdem von allem unberührt bleibt. Der Künstler kann weder Linien, noch Farben, noch Formen schaffen, wenn er ihre Richtigkeit nicht fühlen kann. Wenn also ein Gesicht, eine Figur, ein Grasstück oder ein formaler Bildteil in dieser Hinsicht nicht stimmt, gibt es weder ein anderes Maß noch eine andere Autorität für ihn. Darum darf der Künstler nie versäumen, sich von den Vergnügen und dem Leid der Menschen anrühren zu lassen, denn gerade darin liegt die echte Gefühlsquelle, in der die künstlerische Arbeit beheimatet ist ...

Weil der Künstler einerseits unabhängig, andererseits gefühlsmäßig engagiert ist, wurde er so oft zum Gesellschaftskritiker, ja zum Parteidräger in ihren brennsten Problemen. Das auch, weil er in seinem Privatleben meistens ein Nonkonformist ist. Der Nonkonformismus Michelangelos, Leonards und Rembrandts ist verbrieft, sie alle überschritten die üblichen Grenzen des Geistes, der Kunst, des Verhaltens. Dürer verehrte leidenschaftlich den Ketzer Martin Luther, David spielte eine Führerrolle in der französischen Revolution. Courbet half die Vendôme-Säule während der Tage der Kommune in Paris stürzen, nannte sie ein Symbol des Krieges und Imperialismus. Selbst die amerikanische Revolution hatte ihre engagierten Künstler Charles Wilson Peale, nicht zu vergessen Paul Revere. Es gibt unzählige Beispiele : Ich erinnere mich an das Paris der zwanziger Jahre, als die



GEORG W. CHAIMOWICZ (32), SCHILLEREHRUNG, WIEN 59

Sie waren alle, alle wieder da, mit Stiefeln, Koppeln und Runen, denen bloß die Haken fehlten, mit Fakeln und Fanfaren, mehr denn 3000 Männer, aufmarschiert, den Schiller zu ehren, der sich nicht wehren konnte. Verdiente Rechtsradikale, Heimatbündler, Anschlußfanatiker, Heimwehrleute, Starhembergs wilde, verwegene Jagd, wie sie sich 1938 dem unglücklichen Österreich vermählte, und die deutschen Panzer rollten über den gleichen Platz, auf dem sie den deutschen Klassiker hochleben ließen. Geschehen zu Wien vor zwei Jahren, gesehen von Georg W. Chaimowicz, ihnen mit knapper Not entronnen wegen falscher Rasse 1939, Graphiker, Maler, Demokrat, an gutem Gedächtnis leidend, in diesem Punkt unversohnlich.



Kaffees überflossen von Gesprächen über die neuzuschaffende "Neue Welt", als die geringste ästhetische Abweichung ihr eigenes politisches Manifest erfand. Dann die Dreißiger Jahre und die Depressionsjahre in New York, als es beinahe keinen Künstler ohne Engagement zu politischen oder sozialen Theorien gab, ohne eine Lösung für seine Zeit.

Aber viel sprechender als aktive Teilnahme oder persönliches Verhalten der Künstler ist die leidenschaftliche Niederschrift ihrer Sympathien, wie wir es über Leinwände und Mauern in der ganzen Welt geschrieben finden, in Gebäude gemeißelt oder in ihren Archiven verstaubt als Radierungen, Holzschnitte, Lithographien und Zeichnungen. Hier sind die Bekenntnisse unauslöschlich abgedruckt und untrennbar von der Kunst an sich.

Eines der ältesten dieser Bekenntnisse wurde von Ambrogio Lorenzetti im frühen 14. Jahrh. geschaffen und breitet sich über drei Wände im Ratssaal im Palazzo Pubblico in Siena. Einer Darlegung über die Sünden der schlechten Regierung und die Tugenden der guten: ein Denkmal der mittelalterlichen "Freien Stadt", ein schöner und königlicher Traum von Gerechtigkeit. Eines der letzten Bekenntnisse dieser Art ist Picassos "Guernica". Leidenschaftliche Anteilnahme am Schicksal der Menschen reicht von Masaccios "Adem und Eva" bis zu den Leidenden auf Käthe Kollwitz "Weberstreik" und weiter bis in die Gegenwart, obgleich heute seltener. Parteilichkeit zu Gunsten der Leidenden ist eine immer wiederkehrende Leidenschaft in der Kunst - Brueghel, Rembrandt, Daumier. Mit diesen Dreiern und so vielen anderen, verbindet sich die andere Seite: Anklagen und Verhöhnungen sozialer und politischer Mißstände.

Nonkonformismus.

Während die Künstler sich bemühen, ihren Nonkonformismus so klar und unmißverständlich wie möglich zu gestalten, scheint eine der schwersten Aufgaben der Kritik darin zu bestehen, diesen Nonkonformismus zu glätten, diesen oder jenen Künstler geradezu als Modellfall für Duldsamkeit darzustellen. Man findet u.a. so etwas: "Die Schärfe Goyas ist kaum wahrnehmbar, es sei denn man sucht danach!" Oder: "Es gibt keinen Beweis, daß Goya sich in irgendeiner Form gegen die damaligen gesellschaftlichen Zustände aktiv auflehnte." Selbstverständlich hat sich Goya empört; er protestierte mit der himmelschreienden, wirksamsten, unvergeßlichsten Entschleierung des religiösen und nationalen Fanatismus, die jemals erreicht wurde. Schönheit? Ja, das ist schön, aber diese Schönheit ist untrennbar von ihrer Kraft, ihrem Inhalt. Wer wagt zu sagen, wann ein weinendes Gesicht weinende Linie wird? Wer wird behaupten, daß die Linie ohne Gesicht den gleichen Ausdruck trifft? Wer kann sagen, ob dieses Farbenspiel, jener formale Aufbau, gerade dieser Pinselstrich überhaupt existierte, wenn nicht durch Leidenschaftlichkeit oder Glaube hervorgebracht?

Da liest man viel über Form, Farbe, Aufbau, nicht über eine Bedeutung, nichts vom Inhalt und seiner Verbindung zum Leben aus der er hervorging. Die finsternen und grausamen Fantasien Brueghels werden "cryptische Iconography", ohne Andeutung einer Wirklichkeit bestehend aus Gewalttätigkeiten, Folterungen, dem Feuertod, den üblichen Praktiken der spanischen Besetzung und ihrer Gerichtsbarkeit, dem Blutgericht.

Selbstverständlich waren diese Künstler Nonkonformisten. Jeder von ihnen ragt auf als Felsen menschlicher Wahrheitsliebe inmitten eines Ozeans an Korruption. Die Zivilisation hat sie in allen bestätigt außer in ihrem Nonkonformismus.

DIE VERGESSENEN I

JANKEL ADLER

KÜNSTLER OHNE HEIMAT

von JÜRGEN BECKELMANN

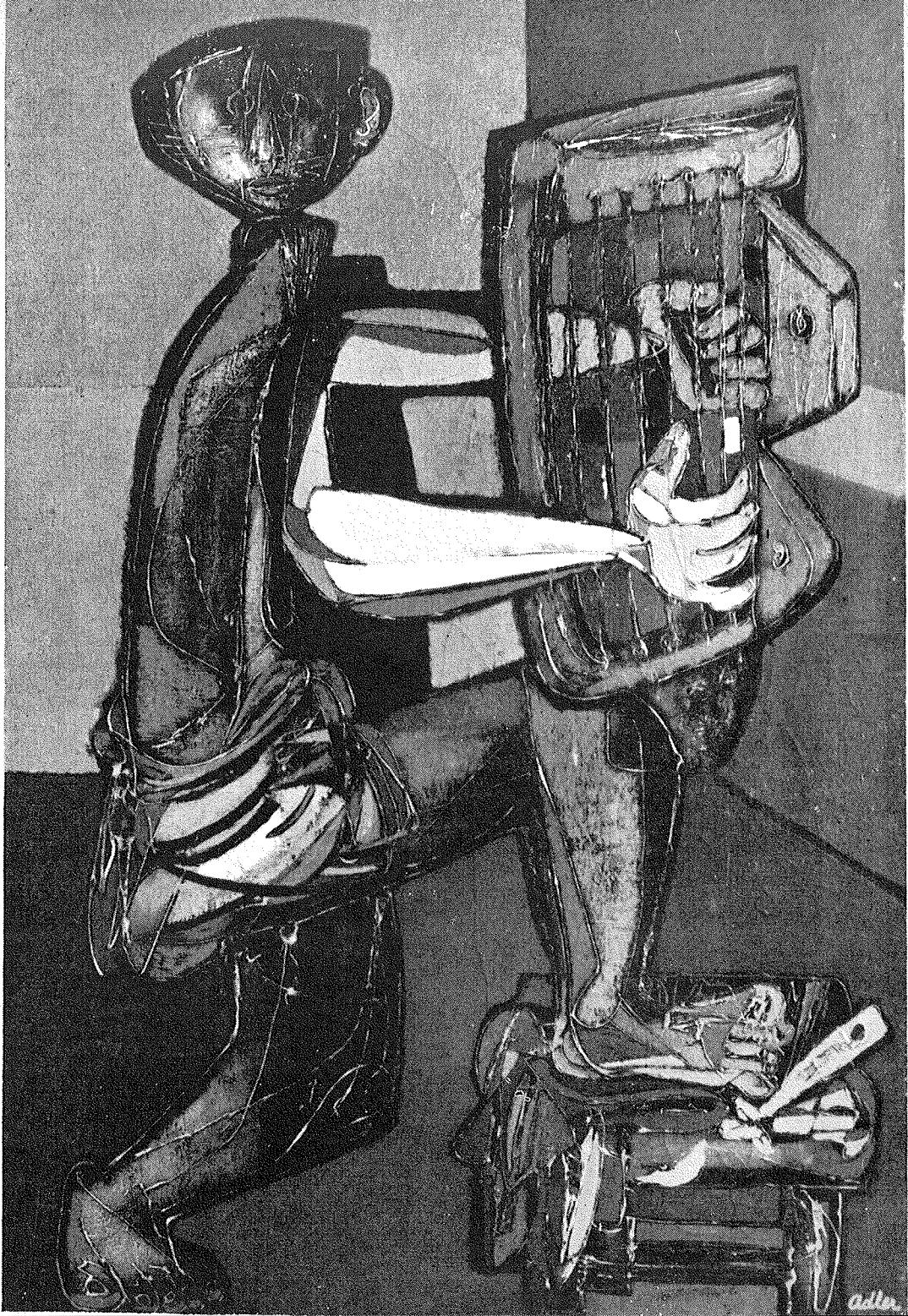
Jankel Adler, 1895 als siebtes von zehn Kindern eines Müllers in einem Vorort von Lodz geboren, gestorben 1949 in England, ist - wie viele jüdische Maler - Zeit seines Lebens nirgendwo heimisch geworden. Und obgleich unter Kennern nicht der geringste Zweifel an der Größe seines Werks besteht, fand es bis heute weder im allgemeinen Kunstbewußtsein, noch viel weniger an einem bestimmten Ort eine Heimat. Der Nachlaß, der nur einen Teil seines Oeuvres ausmacht - vieles ging in Deutschland verloren -, wird von einem Rechtsanwalt und Freund des Künstlers in London verwaltet. Bei uns gab es bisher drei Ausstellungen, eine in Wuppertal (Adler studierte in Barmen und lebte, nach längerem Aufenthalt in Spanien, bis 1933 in Düsseldorf), eine weitere in Frankfurt, die dritte in Berlin. Der Eindruck, den sie hinterließen, war tief, ging aber nicht in die Breite, so daß der Name Jankel Adler immer noch eine Art Verständigungswort unter Eingeweihten ist.

Ein Neuerer war Jankel Adler nicht, er nahm von Paul Klee und von Picasso. Auf die Bemerkung eines Kritikers, daß er zwischen diesen beiden Künstlern stehe, sagte Adlers: das sei ein sehr guter Platz. Es war der Maler selbst der ihn dazu machte; denn er verstand, die äußerste Gegensätzlichkeit zwischen Klee und Picasso, zwischen der subtilen, persönlichen Malweise und dem kühlen Pathos der Gestaltung zu vereinigen - und das allein ist schon eine Leistung. Aber vor den Gemälden Adlers wird niemand auf den Gedanken kommen, er habe nur diese Synthese geschaffen. Die Gemälde besitzen einen ganz eigenen Ton, den in der modernen Kunst nur sie aufweisen. Ein Hauch der Einsamkeit, Verlorenheit geht von ihnen aus. Suchend blickt der bärtige Jude, der neben seinem Pferd inmitten einer Ebene steht, nach einem nicht erkennbaren Ziele. Die Augen der "Zwei Figuren" (1944) stehen eng beieinander, grübelnd, wie verbohrt in Irgendetwas; den Hintergrund bildet die Ecke eines Raumes, was eine Atmosphäre hermetischer Abgeschlossenheit gibt. Auf die gleiche Weise ist das gewaltige Bild des "König David" (1945) angelegt, König David, der die klobige Harfe aufs Knie stützt, die in die Saiten greifenden Hände, die Füße wirken kraftvoll, doch das Gesicht erscheint ebenso unwissend wie entrückt. Man hat es hier mit einer spezifisch jüdischen Malerei zu tun, welche die eigentümliche Gestimmtheit dieser Religiosität ausdrückt. Diese Interpretation liegt umso näher, als man weiß, daß Adler in seinen letzten Jahren zum jüdischen Glauben zurückkehrte.

Also bleibt der Nichtjude von dieser Malerei unberührt, also geht sie ihn nichts an?

Es liegt im Wesen großer Kunst, daß sie über ihrem Gegenstand hinauswächst, indem sie ihn ins nicht mehr genau Nennbare ausweitet, jeder Gegenstand enthält da plötzlich einen Aspekt aller Gegenstände, jeder Mensch eine Seite aller Menschen, und wir erfahren vor solcher Kunst, daß in uns ein Gefühl umgreifender Brüderlichkeit schlummerte, das alle Unterschiede und Gegensätze durchwirkt - jenes Gefühl, jenes tiefverwurzelte Bedürfnis, das Feinde in äußerster gegenseitiger Bedrohung verlassen kann, Frieden zu schließen und den Versuch zu unternehmen, miteinander zu leben. Alle große Kunst ist zutiefst friedliche Kunst, denn sie lehrt den Menschen, sich in seiner Unfertigkeit zu lieben, sich und seinesgleichen.

Solchen "Effekt" haben auch die Bilder Jankel Adlers. Sie gehören zu den großen Kunstwerken, die in der Epoche der Moderne geschaffen wurden.



König David, Öl, 1945

adler

GESCHICHTE DES MODERNNEN REALISMUS VI SKANDINAVIEN GRAPHIK DER JAHRHUNDERTMITTE VON NICKEL GRÜNSTEIN

Moderne Form aus Skandinavien ist zum Begriff geworden, die nordische Kunst der Moderne ist es mitnichten. Der Invasion der Teakhölzer, Gläser, Keramiken, Kunststoffe und Textilien über die Ostsee ist kaum ein bildnerischer Nachschub gefolgt. Nur wenige Namen wie Asgar Jorn und Robert Jakobsen sind neuerdings nach den Sternstunden der skandinavischen Kunst mit Edvard Munch oder Andreas Zorn ins Bewußtsein jenes internationalen Kunstmuseums gelangt, das begierig nach den Holzlöffeln, Sets und bemalten Vorratsbüchsen aus Finnland, Dänemark und Schweden greift. Der Hauptgrund für dieses Mißverhältnis: die skandinavische Moderne - vor allem handelt es sich dabei um Graphik - ist in ihren Höhepunkten sachlich-realistisch orientiert und wenig geeignet, die gewünschte mystisch-dekorative Verzierung in die Heimstätten des Sozialprestiges zu liefern.

Dabei entstand die neue skandinavische Kunst aus den gleichen Strömungen, welche der nordischen Form den europäischen Raum eroberten. Um 1945 setzten sich die freien Graphiker und Illustratoren mit ihren neuen, werkgerechten Stilen ebenso allgemein gegen die Konservativen durch, wie die Kunsthändler gegenüber dem nordischen Nippes. Die strenge Besinnung auf die Erfordernisse und Möglichkeiten des Materials in den graphischen Techniken, in der Typographie und Buchkunst war die gleiche wie beim Möbel- und Stoffmusterentwurf; Graphik und Kunsthändler suchten den gleichen Kontakt zu den Erfordernissen des neuen Bauens und Wohnens. Während die kunstpädagogischen Reformer einen Feldzug gegen die Reproduktion (zumeist der Kunstdruck alten Geschmacks) und zugunsten der Originalgraphik führten, sorgten großangelegte Bewegungen für die Verbreitung der Originale (wie "Folkerörlsens Konsträmjande" in Schweden). Der starke Einfluß der sozialdemokratischen Kulturprogramme mit ihrer Erwachsenenbildung und den Volkshochschulsystemen trug dazu bei, daß die moderne Graphik quantitativ stärker verbreitet und qualitativ enger mit ihrer Umwelt verwachsen ist als in anderen europäischen Ländern. Für die gegenständliche Grundhaltung - bei einer gleichzeitigen Vielheit von dekorativen Arbeiten in allen Stilrichtungen - ist auch die größere Daseinsgewißheit in den traditionell neutralen Ländern mit ihrem soliden agrarischen Hintergrund mitbestimmend. Das mitteleuropäische Katastrophenbewußtsein, Existenzangst, Depression und geistigen Fluchtbewegungen aus der Realität spielt nur in exponierten Gruppen eine Rolle.

Nachtschatten der Gesellschaft.

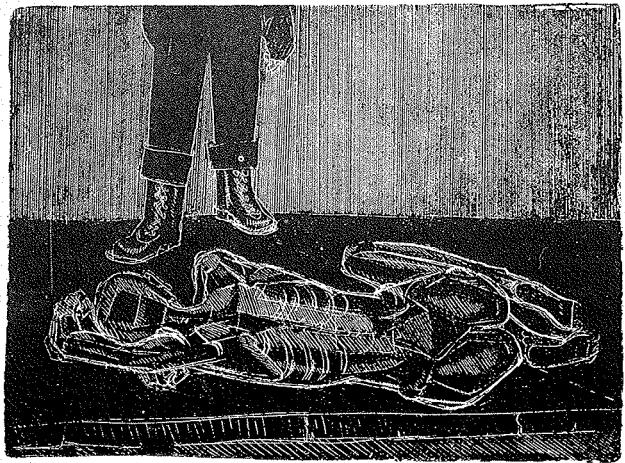
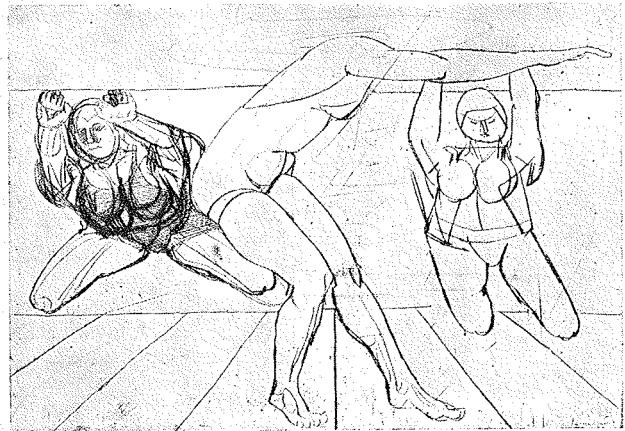
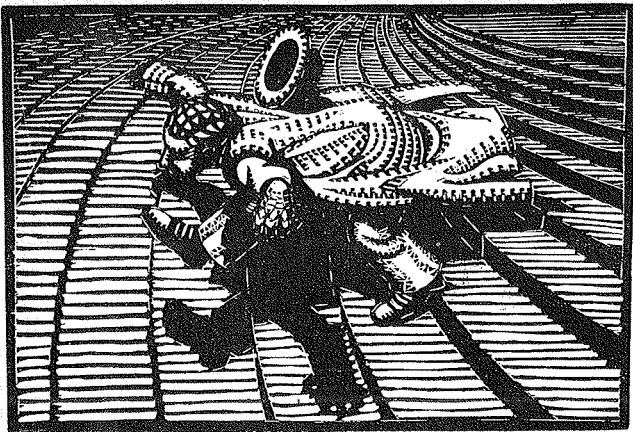
Jedenfalls sind auch die führenden skandinavischen Abstrakten der dogmatischen Abkehr der Kunst vom Irdischen abhold. Asgar Jorn und seine Gefolgsleute tragen folkloristische und naive Züge in den abstrakten Expressionismus, eine koboldhafte Ausfälligkeit gegen Normalität und geistiges Besitzbürgertum. Die Schule der dänischen Bildhauer wie Jakobsen, Heerup, Jensen verarbeitet fossile und archaische Formen, Muscheln und Idole zu skurrilen Porträts. Und Svend Wiig Hansen, ein legitimer Nachfolger des großen Visionärs Edvard Munch, liefert die menschlichen Ausgeburten der Untergangsstimmungen einer Epoche sozusagen in graphischer Preßform. Die Gestalten des Grauens, des "Schreis", Nachtschatten der Gesellschaft, sind in Skandinavien immer noch besonders häufig. Sie mögen aus dem krassem Kontrast zwischen zeitgemäßen künstlerischen Einsichten und dem klassenharmonischen Wohlstandsgehebe der Umwelt erklärt werden.

Ein Mann und eine Schule

Zwischen solchen Extremen - bürgerlicher Malerei und dekorativär Form auf der einen, aggressivem Unbehagen auf der anderen Seite - suchte sich die neue realistische Kunst ihren Weg. Führend und wegweisend sind auch hier die Dänen. Ein Mann und seine Schule, Aksel Jørgensen und die grafische Kunsthochschule Kopenhagen haben sie inspiriert.



Jane Muus / Dänemark : Homos Begräbnis, Holzschnitt



Palle Nielsen / Dänemark: Eurydikes Tod, Linolschnitt

Dan Sterup-Hansen : Unterwasserstudie, Kaltnadelradierung

Dan Sterup-Hansen : Unterentwickelt, Farbradierung

Die Schule wurde 1920 gegründet, bis 1953 war Jørgensen ihr Leiter. Ihm folgte Holger H. Jensen, der mit seinen sensiblen Radierungen die dänische Landschaftsdarstellung reformierte. Die graphische Schule bot den dänischen Künstlern die Möglichkeit, alle modernen Werkzeuge, Druckverfahren und Techniken zu erproben. In Jørgensen fanden sie zudem einen Meister, der mit der Gewissenhaftigkeit eines Dürer, seine Aufgabe als Lehrer und Künstler von der Objektivität des Naturbildes abhängig machte. Er setzte – anders als die Zeitgenossen – dem üblichen Impressionismus und Expressionismus der zwanziger Jahre einen bewußten Realismus entgegen " und wählte damit eine keineswegs leichte Position im Kunstleben seiner Zeit" (Eric Fischer, *Moderne dansk Grafik*). Seine Blätter mögen uns heute hölzern, altväterlich und hausbacken vorkommen, sie haben die gleiche historische Entschiedenheit wie die Gestalten in den Romanen von Andersen Nexö, eine sozial motivierte Welterobererstimmung.

Der Einfluß Jørgensen war stetig und nachhaltig. Er bewährte sich bis in die Zeit der großen geschichtlichen Belastungsprobe des dänischen Volkes: der deutschen Okkupation. Fast alle Jørgensenschüler gingen mit ihrer Kunst in den Widerstand, denn Jørgensen lehrte, "die Kunst erneut als Mittel der Mitteilung über die individuellen Eindrücke hinaus zu brauchen, eine Kunst zu schaffen, die man am besten als politisch bezeichnen kann, das heißt mitmenschlich eingestellt, bereit, neue Geisteshaltungen zu beziehen und sich nicht in den Grenzen des Dekorativen und Privaten zu halten" (Eric Fischer). Holz- und Linolschnitte, die zu Hunderten illegal verschickt wurden, dienten als Signale und Verständigungsmittel, berichteten über den Terror und den geduldigen Aufstand. Jane Muus, die schon vor der Besetzung in sozialdemokratischen Zeitschriften gegen den braunen Terror gezeichnet hatte, schuf ihre Mappe "Vorher und Nachher", deren sie eine Fülle kritischer Graphik folgen ließ. Jørn Mathiasen griff in seiner "Volkserhebung" auf die Mittel der alten Flugblattholzschnitte zurück.

Mit Palle Nielsen und Dan Sterup-Hansen erreicht die dänische Graphik den neuen Realismus der Jahrhundertmitte. Palle Nielsen (42) überblendete in "Orpheus und Eurydike" das Schicksal seines Landes mit dem klassischen Mythos: "Kernexplosionen und Napalm bombe, Geheimpolizei und ledergesetzte Motorzyklisten sind der unendlich variierte Rahmen um die Leidensgeschichte" (Fischer). Seine eigentlich grobgestrichelte Schnitttechnik schafft Gestalten von höchster Plastizität, die sich mit schicksalhafter Gewalt bewegen. Die großen Zyklen "Die Welt, ein Bunker", "Die schlafende Stadt", "Zu Brecht: An die Nachgeborenen" bersten von aktueller Realität.

Sterup Hansen (44) begann mit Illustrationen zu Hemmingway und kühlen Landschaften. Seine flächigen Kontrastschnitte agieren mit ungewohnten Aspekten des modernen Lebens: die grotesken Körper und Beine der Schwimmer von unten in einem Bassin gesehen, in Bunkern und Asylen geschichtete Körper, Menschen im Verkehr, in der Kälte der großen Bahnhofshallen. Der Strich ist eckig, die Figuren funktionieren mit klobigen Körpern, intelligenten Robotern. Die großen politischen Blätter sind unmissverständlich: "Unterentwickelt", der strichdünne Leib eines Eingeborenen, ein Paar Stiefelbeine darüber. Sterup-Hansen arbeitet mit raffinierten Ausschnitten, die Fotographie hat die Jørgensen-Schule stark beeinflusst. Um diese realistische Generallinie gruppieren sich eine Reihe wichtiger dänischer Graphiker, vor allem der Illustrator Poul Christensen, der gleichzeitig mit Jørgensen den modernen Holzschnitt entwickelte, der phantasievolle Mogens Zieler oder Sigurd Vasegaard.

Durch die Bewegungen zur Popularisierung von Originalgraphik, die von den großen Museen in Oslo, Kopenhagen und Stockholm unterstützt werden,

kamen die skandinavischen Graphiker in engen Kontakt. In Schweden und Norwegen, wo die künstlerische Situation sehr unübersichtlich ist: gehören Künstler wie Torsten Billmann, Tore Ahnoff, Alf Ragnvald Olsson oder Börje Mell zur neuen realistischen Richtung; in Norwegen Hakon Standstadvold, Jardar Lunde, Else Hagen. Finnland bleibt noch ganz am Rande.

Tendenzen der Malerei

In keinem skandinavischen Land hatten Malerei und Bildhauerei am allgemeinen Aufschwung der Graphik und Illustration wirklichen Anteil. Weder aus der handwerklichen Besinnung noch aus der wohlfeilen Popularisierung drangen nennenswerte Impulse in die freie Gestaltung. Zwar hat die skandinavische Plastik den naturalistischen Schwulst *à la* Osloer Parkfiguren überwunden und die Malerei ist der Akademie und der guten bürgerlichen Stube entwachsen, aber die Stilwellen aus Europa finden außer bei Einzelpersonen kaum eigenwillige Resonanz und richten einen allgemeinen stilistischen Wirrwarr an. In der Vorkriegszeit gab es dagegen einige entschiedene Ansätze zur nationalen Form. Finnland, das später durch die innere

Reaktion und die Kriegsunruhen ganz von der Entwicklung abgedrängt wurde, brachte im Revolutionsjahr 1918 zwei Gruppen hervor. "Septem", die Septembergruppe übernahm gegen den heimischen Akademismus demonstrativ die Ideen der französischen Impressionisten. Die "Novembergruppe" trug wie ihr Berliner Doppelgänger, die Unruhe der Revolutionsjahre in die Zeitkunst. Magnus Enckel und Marcus Collin verbanden die Anregungen von Kubismus und Expressionismus mit landschaftlichen und sozialen Motiven aus ihrer Heimat. Ein derber, brueghelscher Realismus wurde für sie bezeichnend.

Norwegen wurde lange vom Einfluß der Impressionisten und der Persönlichkeit Munchs beherrscht. Die jüngeren Generationen schlossen sich den deutschen Expressionisten an. In der Zeit der stärksten sozialen Spannungen um 1930 alarmierten Künstler wie Reidar Aulie und Erling Enger die biedere Umwelt mit ihrem gefühlvollen Armeleutepathos, Kai Fyell, der jüngst auf der Biennale geehrt wurde, malte in gespannten, entsinnlichten Formen Themen der Zeit.



Jane Muus: Deutsche Touristen, Holzschnitt

NEUE GENERATION I

YANITA FAUST / MÜNCHEN

SCHMUTZIGE ZUKUNFT

Wir unterbrechen unsere Serie "Das Werk", um Bilder und Gedanken einer jugendlichen Malerin vorzustellen, die sich mit der passiven Rolle der jungen Generation nicht zufrieden gibt.

Redaktion *tendenzen*

Zu meiner Trilogie "Schmutzige Zukunft" möchte ich grundsätzlich etwas sagen, weil ich nicht will, daß sie einen anderen Sinn erhält, als den, den ich gerade um diese drei zusammengehörenden Bilder empfand.

Jeder Maler, überhaupt jeder künstlerisch schaffende Mensch, setzt sich irgendwann einmal mit den brennenden Problemen seiner Zeit auseinander. Ich bin erst achtzehn Jahre alt und ganz am Anfang meiner Arbeit - ich weiß nicht, wohin und wieweit mein Weg mich führen wird. Aber eines weiß ich, wie alle Gleichalten und Gleichjungen mit mir: wir haben eine schmutzige Zukunft!

Das Damoklesschwert eines Atomkrieges hängt über unseren Köpfen. Seit meiner Kinderzeit höre ich Eltern, Freunde, Fremde von nichts anderem reden als von Atomversuchen - Atomverbrennungen, Atomangst. Dieses immerwährende große Gespräch vom Atomtod begleitete mein Wachsen, es schien mit der gleichen Selbstverständlichkeit vorhanden zu sein wie Sonne oder Nacht oder Hunger.

Wir Jungen sind damit gefüttert worden als Gegebenheit des Zeitgeschehens. Als sei auch dieses von Gott im Schöpfungsplan seit jeher eingeordnet gewesen - und wir hätten uns damit abzufinden, eben eines gräßlichen Atomodes zu sterben. Nicht wie bisher seit ein paar tausenden von Jahren durch Krankheit oder Altsein oder ganz einfach menschlich sterben zu können sondern als Massenprodukt des atomaren Zeitalters, das massenhaft zu vernichten versteht.

Ich will mich nicht damit abfinden!

Ich will nicht, daß uns die Schöpfung verloren geht und wir der Schöpfung. Darum fühle ich mich als Künstler. Und darum muß ich, mit meinen mir zur Verfügung stehenden Mitteln auszudrücken versuchen, was alle anderen auch wissen, aber nicht ausdrücken können: diese Zukunft tragen wir alle gemeinsam.

Das erste Bild versinnbildlicht die Jugend unter Helmen - alle Jugend der Welt.

Gesichter ziehen wie ein Fließband des Todes quer über das Bild. Die Verschiedenheit der Vaterländer wird nur durch die Verschiedenheit der Helme symbolisiert, französische, deutsche, englische, russische, amerikanische Helme. Sie marschieren nicht mehr wie Soldaten, sie werden abgespult im Laufe des allgemeinen Weltgeschehens, wie das Stück eines monströsen Bandes, das aus Menschen besteht. Sie stehen bis zum Hals in dem ihnen bestimmten Los.

Alle Kriege ihrer Menschenvorzeit tragen sie in blicklosen Augen. Aber dieser, der noch vor ihnen liegt, wird endgültig sein. Es wird keinen weiteren geben.

Das zweite Bild erzählt von Frauen und Kindern, die vom Fließband des Krieges zum Untergang fortgezogen werden. Die Ausweglosigkeit dieses Schicksals macht sie stumm. Sie schreien, ohne zu schreien. Es geschieht mit ihnen.

Das Bild hat keinen Anfang und kein Ende. Es ist nur ein Ausschnitt, der mitten durch Hände und Gesichter geht. Es fängt nicht bei Gott an und hört nicht bei den Menschen auf.

Es steht zwischen beiden, es steht am Ufer des Krieges.

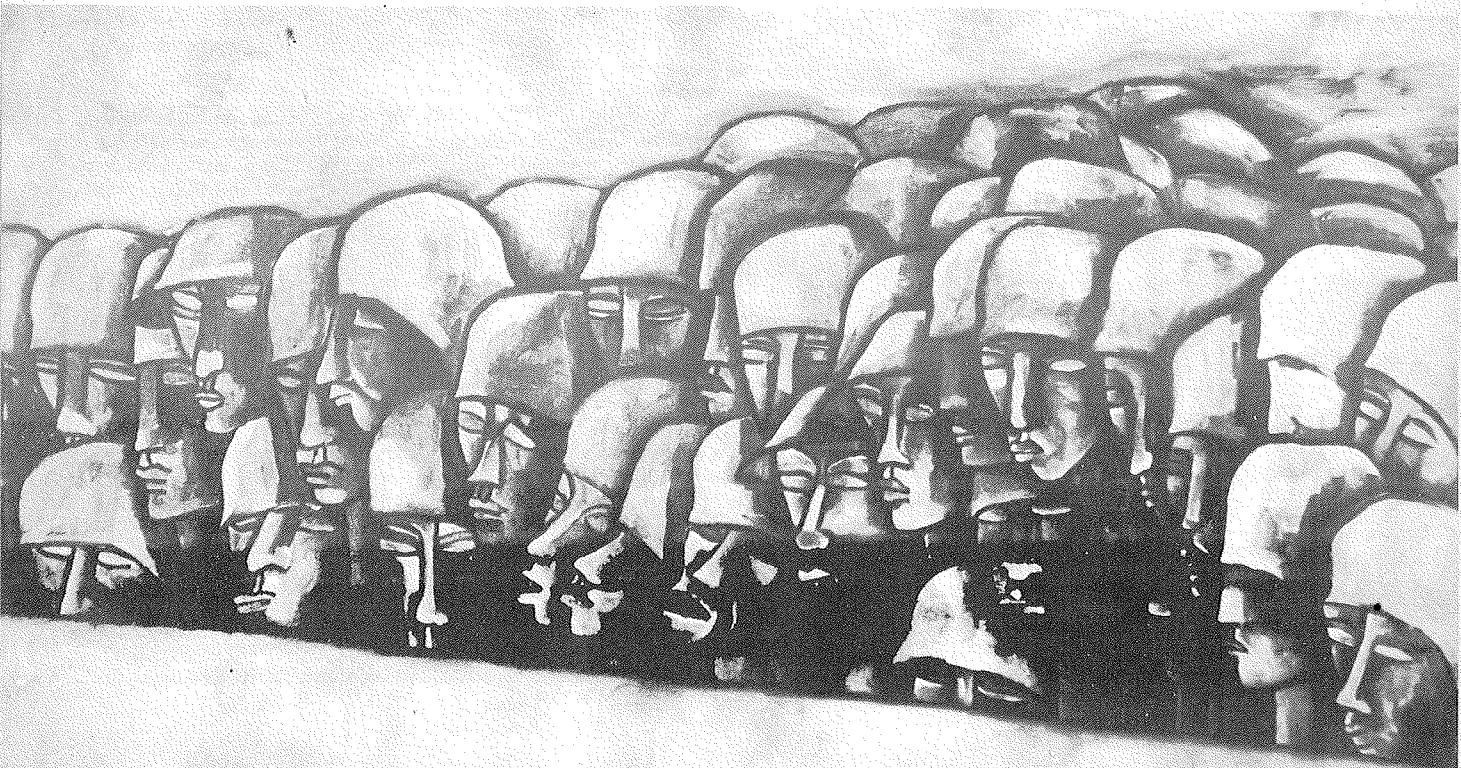
Ich bin zu jung, um diese Hilflosigkeit ertragen zu können. Auch ich kann nichts dagegen tun. Meine Bilder sind die gleichen Angstschreie, wie sie in der Literatur, in der Musik, in den Zeitungen zu hören sind. Auch ich kann nichts dagegen tun, aber ich will mich wenigstens an dem Versuch beteiligen, daß uns der Sinn der Schöpfung nicht ganz verloren geht.

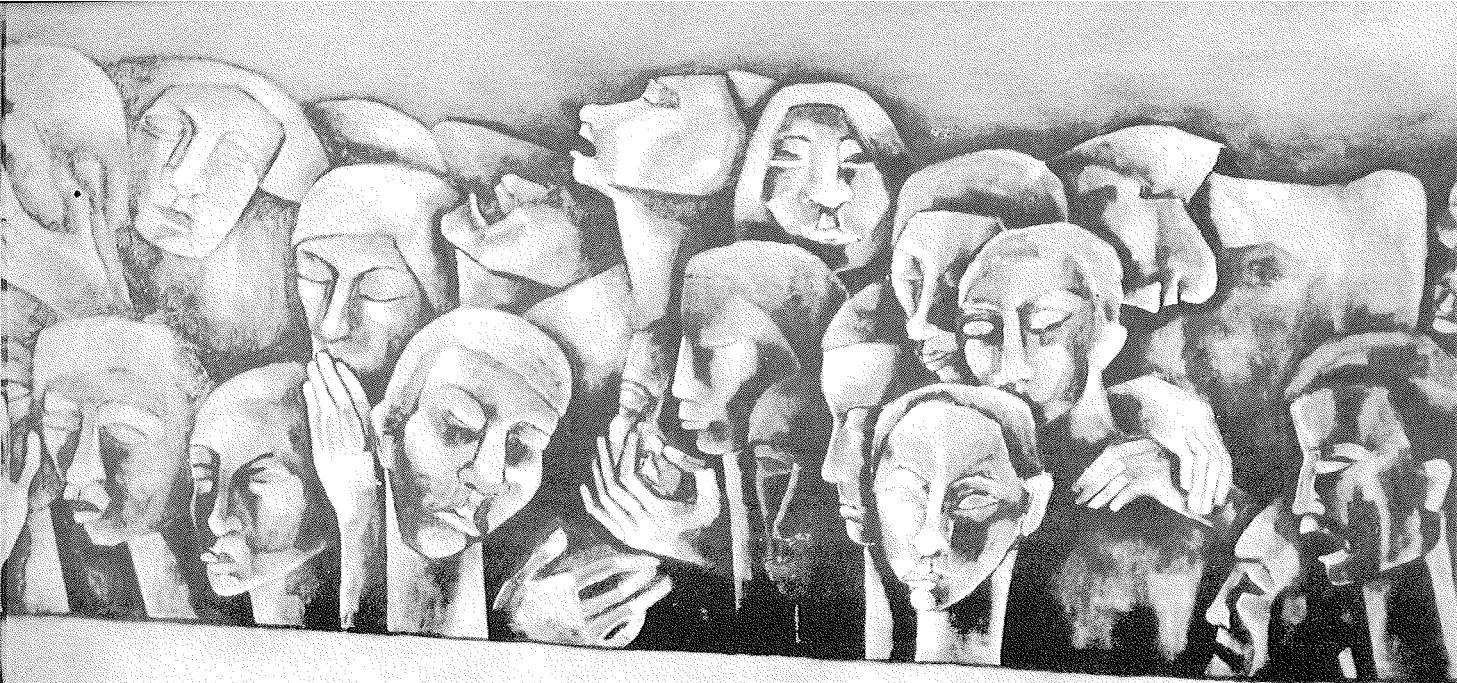
So malte ich mein drittes Bild, Mann und Frau, der Körperlichkeit zurückgegeben, in Farben glühend. Das Bild soll ganz Farbe sein, ganz Leben. Denn uns bleibt nur die Hoffnung auf das Leben. Ein Paar, eine neue Menschheitsgeschichte, die wieder erst geschrieben, gefeiert und geglaubt werden muß.

Denn der Mensch wird weiter seine Kriege entwickeln, weil er glaubt, ohne Kriege nicht auskommen zu können. Aber eines ist noch stärker: Die Idee vom Menschen. Sie ist unsterblich!

Krieg ist nur eine der Ausdrucksformen des Todes, wie Malen nur eine andere Form des Lebens ist.

Yanita Faust





PANNE IN KASSEL
DIE MERKWÜRDIGE DOCUMENTA GMBH

"Der von der Documenta ausgeschlossene Künstler hätte einen Ablehnungsbescheid der Documenta GmbH zum Anlaß einer verwaltungsgerichtlichen Kontrolle nehmen und auf Zulassung klagen können". Zu diesem erstaunlichen Ergebnis kommt Dr. jur. Reinhard Hörstel in einem Gutachten, das unter dem Titel "Fragen zur Kunstsubvention - Dargestellt am Beispiel der Documenta GmbH" veröffentlicht wurde. (Impuls Verlag, Heidelberg und Berlin, 40 Seiten, wegen der geringen Auflage DM 8.60). In der Sprache des Juristen wird dieses Ergebnis folgendermassen begründet: "Der Ausschluß eines Künstlers von der Documenta GmbH ist wegen des Verstosses gegen Art. 3 GG ein widerrechtlich schuldhafter Eingriff in seine Berufssphäre, für den die Documenta GmbH ersetztpflichtig nach § 823 Abs. 1 BGB ist."

Das alles hört sich zunächst recht dubios an. Doch diese Dubiosität ist nur die Folge der höchst zweifelhaften Rechtskonstruktion der Documenta GmbH Trägerin der Documenta II, und ihrer bisherigen Ausstellungspolitik. Allein durch den Titel "Documenta" wurde die Ausstellung ja schon zu einem "Bewertungs- und Preisbildungsfaktor erster Ordnung" für die westdeutschen Künstler, sanktioniert auch noch durch die Schirmherrschaft des Bundespräsidenten. Dadurch wurde "den Nichtausgestellten in den Augen des Publikums die Qualität des Repräsentativen, das heißt die Wesentlichkeit, abgesprochen. Wer nun noch fehlt, ist nicht dokumentationswürdig und damit für den Kunstmarkt als nicht börsenfähig abgestempelt." Auf solche Weise trete "die Subventionierung an die Stelle der Urteilsfähigkeit".

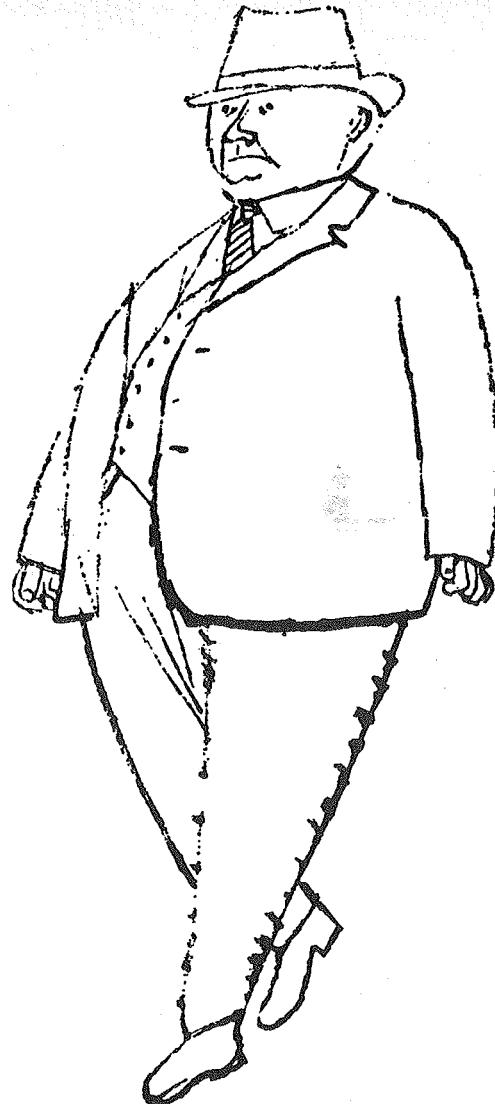
Die Subventionen waren bekanntlich von eimaliger Höhe. Obgleich sie alle als öffentlichen Mitteln stammten, tritt die - aus eigener Kraft gar nicht lebensfähige - Documenta GmbH als Kapitalgesellschaft des Privatrechts auf. Aber auch ihre innere Konstruktion ist zweifelhaft, und dies ist ein Punkt, auf den Hörstel besonderen Nachdruck legt.

Die Gesellschafter der GmbH sind die Stadt Kassel mit einer Stammeinlage von 19.400.-DM und der Maler Fritz Winter mit einer Stammeinlage von 600.-DM! Bissig kommentiert der Jurist: "Bei einer Beteiligung des Professors Fritz Winter von DM 600.- an einem Stammkapital von DM 20.000.- und einem Etat von annähernd 1 Million DM ... kann von Privatiniziative nicht einmal homöopathisch die Rede sein." In Wirklichkeit trete hier Verwaltungsmacht im Mantel einer GmbH auf. Denn auch in der Gesellschaftsversammlung bestimmt die Stadt Kassel allein; die Beschlüsse werden mit einfacher Mehrheit gefaßt, wobei die Stadt Kassel 194, Fritz Winter aber nur 6 Stimmen hat.

Die Documenta GmbH sei danach ein mit hoheitlichen Verwaltungsaufgaben beliehenes Unternehmen, die "Tochtergesellschaft einer öffentlich-rechtlichen Körperschaft", und nehme als solche staatliche Aufgaben wahr.

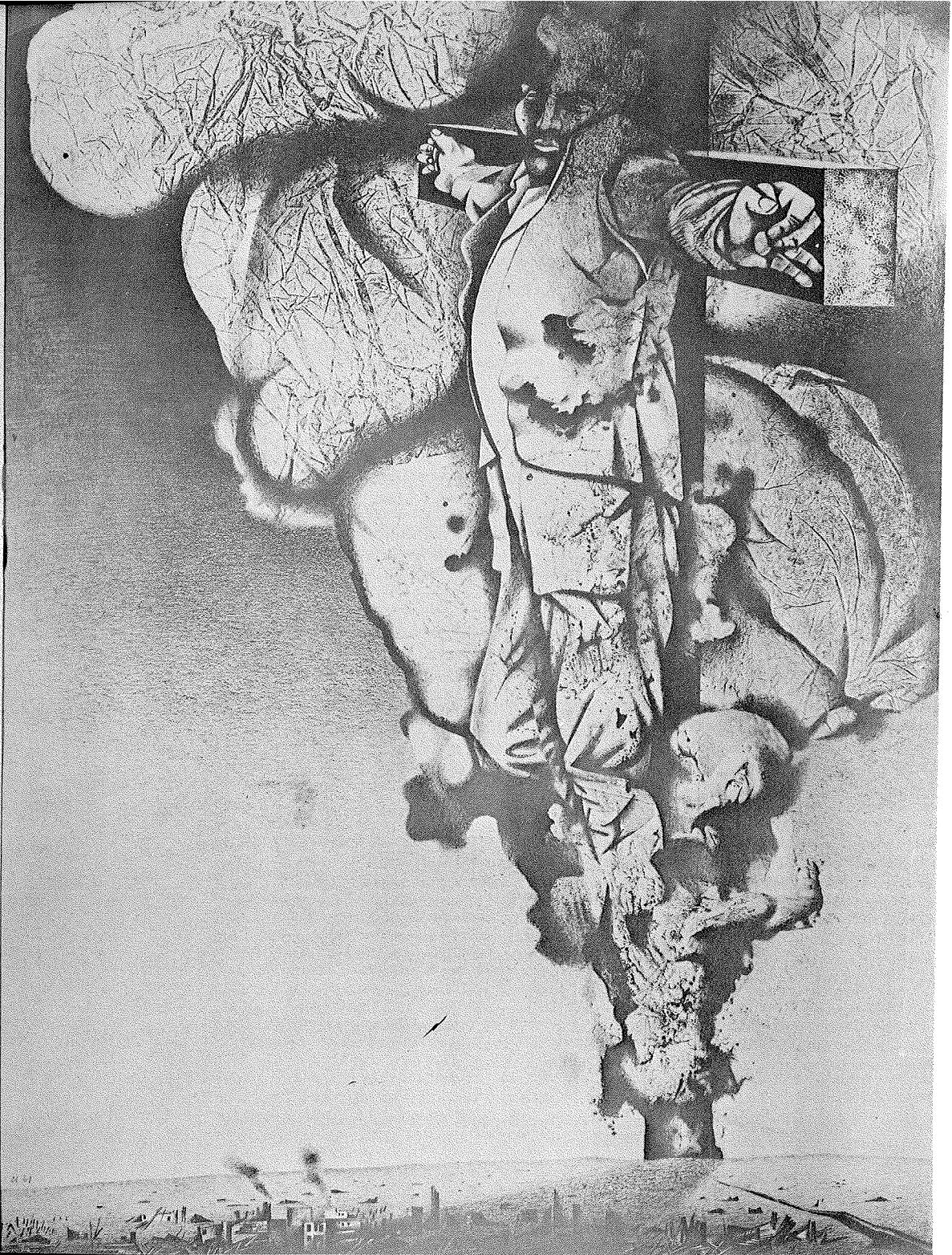
Das bedeutet nun nicht mehr und nicht weniger, als daß die Documenta GmbH an den verfassungsrechtlich verankerten Grundsatz der Gleichheit gebunden ist, mit anderen Worten: jedem Künstler steht zunächst einmal grundsätzlich das Recht zu, in der Documenta auszustellen. Wenn sein Antrag auf Teilnahme jedoch zurückgewiesen wird, so muß die Ablehnung "nachprüfbar begründet sein, und dem Antragsteller muß Gehör unter Hinweis auf Hinderungsgründe gewährt werden".

Hier liegt natürlich ein Dilemma. Denn bei der Unsicherheit der Kriterien für die Beurteilung zeitgenössischer Kunst wird eine "nachprüfbarer Ablehnung" kaum zu formulieren sein, immerhin war eine ehrliche Bemühung darum mit Angabe ehrlicher Gründe das Mindeste, das man erwarten durfte. Aber Diktatoren pflegen ihre Urteile ja auch nicht zu begründen. Der kulturpolitische Effekt des juristischen Gutachtens (das wie Hörstel betont, nicht im Auftrag irgendwelcher Interessenten verfaßt worden sei) liegt in dem durch Verwaltungs- und Verfassungsrecht untermauerten Satz: selbstverständlich kann sie (die Documenta GmbH) nicht mehr - wie bisher - nur eine Kunstrichtung bevorzugen; denn - allen gegenteiligen Versiche-



rungen Haftmanns zum Trotz - sind doch im wesentlichen Abstrakte in allen Variationen und einige Surrealisten gezeigt worden."

Die kleine Schrift des Juristen könnte also, wenn sie rechtlich zum Tragen kommt, das Ende einer zweifellos einseitigen Kunstpolitik bedeuten. In anderer Hinsicht könnte sie sich aber auch als Kuckucksei erweisen. Denn was, wenn jeder von einer staatlichen oder kommunalen Ausstellungsinstitution abgelehnte Wald- und Wiesensmaler nun vor dem Verwaltungsgericht klagte, auf die Zulassung seiner Bilder oder auf Schadenersatz? Der Künstler, der nur noch zusammen mit dem Rechtsanwalt auftritt, wäre auch gerade keine sympathische Figur. Diese Seite der Sache hat der nüchterne Jurist offenbar nicht bedacht. Aber es war wohl auch seine Aufgabe nicht. Sein Gutachten ist in jedem Fall eine wertvolle Klarstellung. J.B.



Otto Dix, Realist, verteidigte den jungen Lindauer Maler Jens Johannssen gegen eine Beleidigungs klage des Bayern Strauß, deutscher Atomwaffenvertreter. Der als Experte hinzugezogene Dix meinte auf die Frage des Gerichtsvorsitzenden, ob ein in der Lindauer Bar "Zur Fischerin" gezeigtes Johannssen - Bild mit dem Titel "Typ Schlächter 1960" den Bundeswehrführer Strauß darstelle, er hätte ihn mit "dickeren Wampen und Kinn" gemalt. Johannssen und die wegen Begünstigung beklagte Fischerin-Wirtin wurden freigesprochen.

x

Gert Wollheim, in der Bundesrepublik bis dahin vergessenes Universalgenie der rheinischen Moderne der Zwanziger Jahre wurde im November vom Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf mit einer Kollektivausstellung geehrt. Der heftige Pazifist und Antireaktionär war mit Otto Pankok, Karl Schwesig und Max Ernst einer der führenden Vertreter des "Jungen Rheinland" und gründete Anfang der Zwanziger Jahre das "Kartell fortschrittlicher Künstlergruppen". Der Katalogumschlag seiner "Ersten Internationalen Kunstausstellung" 1922 in Düsseldorf zeigte 30 Jahre vor Picasso das Motiv Friedenstaube mit Ölzwieg. Wollheim wurde 1933 außer Landes gejagt und gehörte zu den rührigsten Organisatoren des künstlerischen Widerstandes in der Emigration. Seine Lebensgefährtin wurde in Auschwitz ermordet. Die Düsseldorfer Ausstellung zeigt nur Bruchteile des kritischen Oevres. Mittelpunkt ist der pathetische "Verwundete" von 1919, den Wollheim der berühmten Mutter Ey schenkte.

x

"Der Gegenstand in der österreichischen Malerei und Plastik" heißt die Herbstausstellung der Wiener Sezession 1961. Die als Ergänzung der Ausstellung "Abstraktive Kunst" während der Wiener Festwochen gedacht ist. Die demonstrative Ausstellung, die in der österreichischen Presse erhebliches Aufsehen erregte, vereinigt 44 Künstler von Kokoschka und Herbert Boeckl bis zu den jungen Wolfgang Hutter und Alfred Hrdlicka. Die "fantastischen Realisten" der Wiener Surrealistenschule mit Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter, Anton Krejcar, Erich Brauer, Anton Lehmden, Rudolf Leherb bekennen sich in Wien anders als in vielen europäischen Zentren gegen die Abstrakten "Ihre Bilder", notierte der "Wiener Rundblick", "sind voll der Aussage, auch dort noch zeitkritisch, wo sie zum Beispiel nur eine Winterlandschaft mit Vögeln (Lehmden) zeigen" (siehe Tendenzen Nr. 10, Surrealisten aus Wien). Die große Entdeckung für den modernen Realismus ist der Maler, Graphiker und Plastiker Alfred Hrdlicka, der zu den stärksten Begabungen der Gegenwartskunst gerechnet werden muß. Seine Plastik "Gekreuzigter", die mächtigen Aktbilder und düsterkritischen Radierungen beweisen einmal mehr die Chancen des Gegenständlichen in der Moderne. Neben Hrdlicka und Georg Eisler tritt auch der Maler Fritz Martnez mit dieser entschiedenen Haltung hervor.

Tendenzen berichtet im Februarheft (Nr. 13) über Hrdlicka und im Sommer 1962 über den modernen Realismus in Österreich.

x

Zum Jahresende zieht zum ersten Male eine neue Künstlervereinigung "Die Unabhängigen" mit einer eigenen Ausstellung ins "Haus der Kunst" ein. Neben den drei verantwortlichen Gruppen für die "Große Münchener" war bisher nur die konservative "Königlich privilegierte Künstlergenossenschaft 1868 e.V." zugelassen.

x

Beauty, 3, Schimpansen Mädchen aus dem Zoo von Cincinnati (USA), das sich als Malerin abstrakter Finger-Gouachen Ruhm erwarb, durfte gemäß örtlicher Weisung nicht an einem Sektfrühstück teilnehmen, das anlässlich einer Ausstellung seiner Werke in der New Yorker Bianchini - Galerie veranstaltet wurde. (Der Spiegel, Nr. 45, 1. November 1961, Personalien)

TENDENZEN MELDET

"Menschen im Krieg", das fotografische Werk von Robert Capa wurde im Kunstmuseum in Zürich ausgestellt. Von 1936 bis 1954, von der Niederwerfung der spanischen Republik bis zum Aufstand in Indochina, hat Capa Leid und Verzweiflung der Völker dokumentiert. Er starb 1954 bei Thai Binh in Nord-Vietnam durch die Explosion einer Landmine.

x

Die erste deutsche Ausstellung der Arbeiten des holländischen Malers, Graphikers und Typographen Hendrik Nikolas Werkman zeigt die Städtische Kunsthalle in Bochum vom 21. Oktober bis 26. Dezember 1961. Werkman entwickelte einen neuen symbolisch-plakativen Stil in der angewandten Graphik, den er während der deutschen Besatzungszeit in Holland in den Dienst der humanistischen Widerstandsbewegung stellte (siehe *tendenzen* Nr. 9). Gegen Ende des Krieges wurde er von der SS verhaftet und erschossen.

x

Ein Fest für alle Kinder des südfranzösischen Städtchens Vallauris, wo er seit Jahrzehnten lebt und eine blühende Keramikindustrie entwickeln half, gab Pablo Picasso, 80.

x

Das kaum bekannte plastische Werk von André Derain stellte im Oktober und November die Galerie Alex Vömel in Düsseldorf aus.

x

Henri de Toulouse-Lautrec wird in der bisher größten Ausstellung für Deutschland mit über 400 Werken im Münchener Haus der Kunst gezeigt.

x

Christoph Meckel, Berlin, progressiver Graphiker, bringt im Ellermann-Verlag einen neuen Zyklus, "Der Turm" heraus.

x

Walter Mehring, der bekannte Publizist und Kritiker der Berliner Zwanziger Jahre, stellt im Dezember Federzeichnungen und Aquarelle in der Galerie Wolfgang Gurlitt in München aus.

x

Das Städtische Museum in Trier zeigte eine Kollektion von Bildern und Graphiken des Malers Erhard Michel. Neuer Direktor des Museums ist Kurt Schweicher, der Verfasser der Tachismus-Kritik "Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst". Schweicher will der gegenständlichen Moderne in seinem Haus eine Chance geben.

x

Auf einem Garcia Lorca-Abend des Münchener "Komma-Club" am 20. Dezember werden Gedichte des von der Falange ermordeten spanischen Autors zu Diapositivaufnahmen aus der Mappe, "Zigeunerromanzen" gelesen, zu der Willi Geiger die Lithographien schuf

x

"Zeichen am Himmel", einen Zyklus zeitkritischer Graphik stellte der in Fürstenfeldbruck lebende Graphiker Hertz Herzog am Alsterufer in Hamburg aus.



DEUTSCHE GRUPPEN IX

Mitglieder

Walter Hagen, geb 1928, Hemau /Opf.

Josef Lock, geb. 1928, München-Allach

Heinrich Scholz, geb. 1933, München

Maxim Schoßer, geb. 1928, Stauding /Ü. Kelheim

Georg Weist, geb. 1907, Burglengenfeld

KONTUR

Künstlergruppen sind oft Künstlerfreundschaften. Nicht lokale, programmatische oder materielle Interessen führen zusammen, sondern Sympathien, gegenseitige Achtung und verwandte Auffassungen.

Stilistisch sind die Umrisse der neuen Gruppe im Bayrischen so allgemein wie ihr Name. Kontur nennt man sich, weil bei allen Mitgliedern Linie und begrenzte Form eine wichtige Rolle spielen. Mit dieser gegenständlich gebundenen Kontur ist eine Abgrenzung gegenüber der uferlosen oder unverbindlichen Abstraktion gegeben. In der Form hört sich damit die Gemeinsamkeit aber eigentlich schon auf. Ein Programmatiker mußte bei der ersten Gruppenausstellung in Regensburg im September dieses Jahres einen sinnfälligen Zusammenhang der Arbeiten vermissen: der urbane Realismus des Seniors Weist neben den naiv-frechen Stücken des Münchener Scholz, kubistische Plastik von Josef Lock (München) und expressive Figuren und Landschaften von Maxim Schoßer.

Dabei verrät sich gerade im Unprogrammatischen das Verbindende. Der junge Münchener Heinrich Scholz hat ein Häuflein unabhängiger, unbekümmelter, aufbruchslustiger Freunde um sich gesammelt. Man fühlt sich an einem Anfang, keinem Stil, keinem Rezept, schon gar nicht der vielberufenen "Zeitsituation" verbunden. Es wird diskutiert und etwa riskiert. Leistung gilt vor allem unter den Freunden, ihr Urteil ist wesentlicher als das der Kritik. Erfolg und Museen sollen warten oder selbst kommen.

Scholz selbst ist das verkörperte Prinzip dieses Teams. Seinen Ingenieurberuf hat er vor einigen Monaten abgehängt, um nur noch zu malen. Er tut es für sich, aus Spaß und aus Zorn daran und an der Welt, als wäre er der erste. Ein Dilettant, ein Naiver? Ich weiß es nicht, bestimmt ein Künstler. Seine Zeichnungen häkelt er von einer Ecke des Blattes aus auf ein großes graphisches Muster hin. Striche, Flecken, Raster, Kurven, Masche für Masche, plötzlich werden Schienen daraus, Fenster, Beete, Straßen und Gärten. Eine Vorstadt mit verknöten Gleisen und wackligen Häusern, zusammen gewürfelt wie eine Vorstadt ist.

Ein Kreis von Herren wird gestrickt, gestrichelt, planlos zusammengesetzt wie in einem Legespiel. Sie sehen aus wie Sofakissenmännchen, wie Tante Olga einen Kavalier oder Ritter gestickt haben mag. Aber die Geiernasen der Herren stoßen herab auf ein knieendes nacktes Opfermännlein. Musterung, Verhör vor Golgatha? Tante Olga hätte das nicht gestickt und den Kritikern der Regensburger Zeitungen gefiel es auch nicht. Neben dem etwas unheimlichen Kaleidoskop der Zeichnungen entstehen Bilder, noch bunt wie knallige Regenbogen. Da aalt sich eine Venus im Märchenwald, aber – ade Rousseau – ihr Leib ist der eines Insektes, einer Libelle. Scholz ist bissig, ohne zu karikieren, das ist gar nicht naiv und gar nicht einfach.

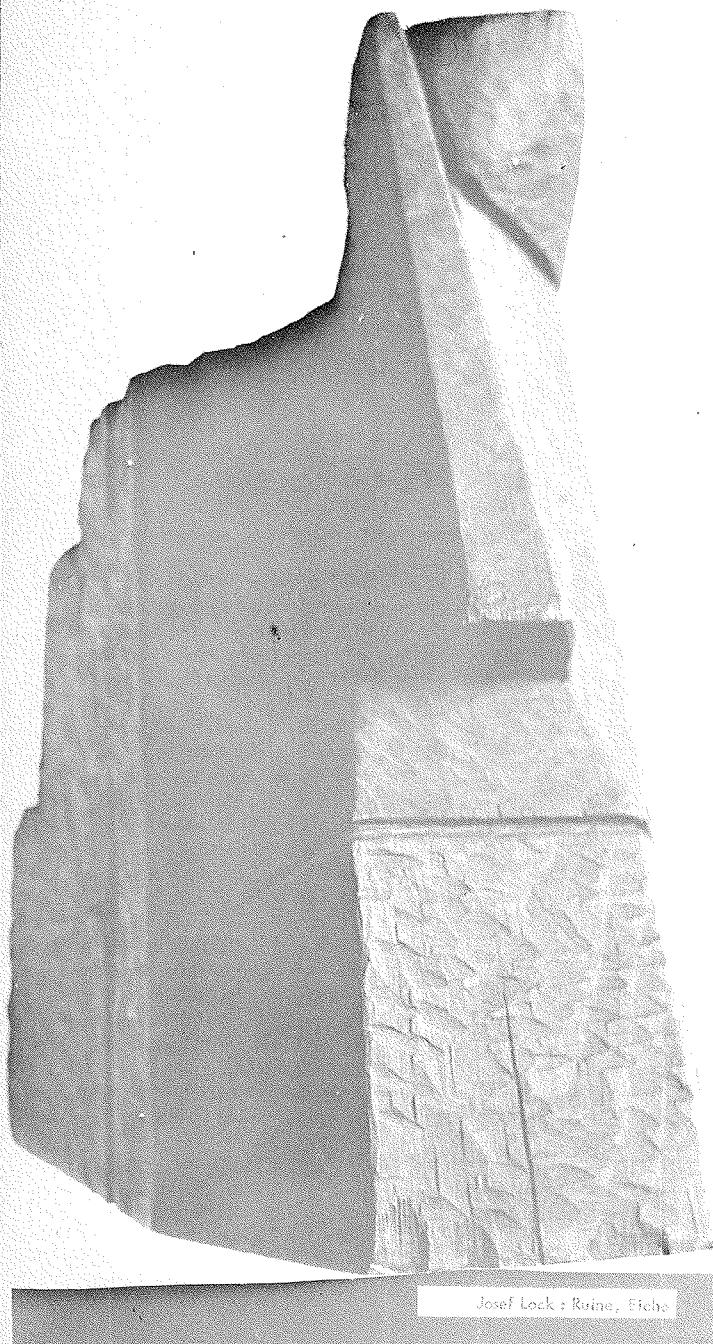
Von Bildhauer Lock gibt es einen imponierenden Kopf zu sehen. Zu drei Vierteln ein kubisches Idol von der Osterinsel, messerscharfe Kanten und Kuben. Hinein bricht Wirklichkeit: mit dem Hohleisen ist das eine Profil aufgerissen wie durch einen Volltreffer. "Ruine" nennt Lock dieses stadt – bekannte Gesicht.

Anfang, Neubeginn, das heißt hier nicht, anders, unerhört oder letzter Schrei sein. Das heißt vor allem für sich, selbstständig sein, auch auf die Gefahr hin, daß es einmal gründlich schiefgeht. Dem großen Betrieb mißtrauen, sich auf den gebahnten Straßen beengt fühlen, ohne es als Einzelgänger Welt und Wirklichkeit entgalten zu lassen, eigentlich ein guter Anfang für eine Künstlergruppe.

Heinrich Scholz: Interferenz vergangener und zukünftiger Ereignisse,

Feder, 1961, (Ausschnitt)

LESERBRIEFE



Josef Loeck : Ruine, Eiche

EURE PROVINZEN

Für Ihre höchst sympathischen "tendenzen" habe ich in Deutschland in der Eile noch einige Leute interessieren können - Ihr wißt ja so wenig voneinander in Euren Provinzen, es ist ein Jammer.

Ruth Henry-Conrads, Gattin des Malers Maurice Henry aus dem Bretonkreis, Paris.

HANDREICHUNG

Ihr Blatt hat mir oft gefallen - die mutigen Aufsätze eines J. Beckelmann, mexikanische Wandmaler u.a., doch erlauben Sie mir noch einmal zu sagen, daß ich die riesigen und monströsen zeitkritischen Fleißarbeiten eines G. Strupp und C. Schellemann für unkünstlerisch halte. So gut die Absicht sein mag, die dahinter steht.

Ich möchte Ihnen zum Schluß versöhnlich die Hand reichen und Sie bitten, tendenzen weiter zu liefern.

Maler und Graphiker Heinz Friedrich, Schwenningen.

LEICHTE MASCHE

Es gibt Menschen, die wegen einiger abstrakter Kringelchen so tuen, als ob sie in Ekstase geraten, und die sich in vielen gelehrten Worten darüber ergehen - denen spucke ich aufs Hemd. Es ist ja so leicht eine Masche zu finden! Es ist schon ein Vorteil, die Aussage von Ihnen wieder angekurbelt zu wissen, nur, Herr Hiepe, hier liegt auch eine Gefahr. Nur Aussage reicht nicht. Realismus alleine ist noch keine Kunst. Aber Realismus gehört dazu und wir brauchen ihn so nötig.

Maler und Graphiker Karl-Heinz Kress, Marburg.

GUT ZU WISSEN

Ich möchte Ihnen mitteilen, wie sehr ich an Ihrer Zeitschrift interessiert bin. Es ist eine Tatsache, daß wir hier nichts dergleichen haben, und es ist gut zu wissen, daß es eine Zeitung gibt, die progressive Künstler herausstellt und Ideen behandelt, die mir Ihre Artikel wichtig machen.

Maler und Graphiker Peter de Francia, London.

ABER

Immer das alte Lied, Sie haben recht, aber Sie werden nichts erreichen oder verändern

Leser Horst Wenger, Traunstein/obb.

Wahlauftakt DFU
siehe Nr. 10 "Wahlaufruf junger Künstler"

Trösten wir uns mit Brecht: "Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut, in der wir untergegangen sind, gedenkt unser mit Nachsicht".
Graphiker K.W. Obermeier, Ulm/Donau

650 000

Diese anderthalb Prozent Volkswille für die DFU, das geschieht auch den "tendenzen" recht. Vielleicht seht ihr jetzt, wie ihr euch verrennt.
Leserbriefsponder C. Angermayer / München.

AN ALLE FREUNDE ALTER UND NEUER KUNST

ALBERT CHAMPDOR **Die altägyptische Malerei**
195 Seiten - 49 farbige Tafeln - Format 37 x 27 cm - Ganzleinen - Vierfarbiger
Schutzhumschlag - DM 60,00

FREDERICK ANTAL **Die florentinische Malerei und ihr sozialer
Hintergrund**
215 einfarbige und vier farbige Abbildungen - 569 Seiten - Ganzleinen - Schutz-
umschlag Cellophan - Format 28 x 19 cm - DM 40,00

EDUARD PLIETZSCH **Holländische und flämische Maler
des XVII. Jahrhunderts**
223 Seiten - Mit 403 Abbildungen und 18 farbigen Tafeln - Ganzleinen - Mehr-
farbiger Schutzhumschlag - Format 28 x 19 cm - DM 45,00

JOHANNES JAHN **Rembrandt**
219 Seiten - 41 Zeichnungen - 44 Bildtafeln, davon 33 farbig - Format 32 x 23 cm
Ganzleinen - Farbiger Schutzhumschlag - DM 45,00

Rembrandt und die Nachwelt
Herausgegeben von Susanne Heiland und Heinz Lüdecke - 145 Seiten - 44 Bild-
tafeln, davon 6 farbig - Ganzleinen - Mehrfarbiger Schutzhumschlag - Format
32 x 23 cm - DM 28,00

HEINZ LÜDECKE **Albrecht Dürer**
108 Seiten - 28 Zeichnungen - 36 Bildtafeln, davon 16 farbig - Format 32 x 23 cm
Ganzleinen - Farbiger Schutzhumschlag - DM 28,00

JÜRGEN BECKELMANN **Begegnung mit Hansen-Bahia**
Etwa 100 Seiten mit 57 Holzschnitten, davon vier zweifarbig - Ganzleinen -
Schutzhumschlag - Format 30 x 22 cm - DM 21,00

OTTO PANKOK **Die Räuber vom Liang Schan Moor**
40 zweifarbige Holzschnitte nach dem berühmten chinesischen Volksroman aus
dem 12. Jahrhundert - Begleittext von Otto Pankok in Deutsch und in Englisch -
86 Seiten - Format 30 x 22 cm - Ganzleinen - Farbiger Schutzhumschlag DM 21,00

OTTO PANKOK **Zigeuner**
134 Kunstdrucktafeln - 30 x 22 cm - 140 Seiten - Ganzleinen - Schutzhumschlag
DM 21,00

„Deutsche Holzschnieder“
Herausgegeben von Otto Pankok - Eingeleitet von Rudolf Schröder - 132 Tafeln -
30 x 22 cm - Ganzleinen - Schutzhumschlag - DM 21,00

BERTO PEROTTI **Begegnung mit Otto Pankok**
104 Seiten, davon 56 Kunstdruckblätter mit Reproduktionen von Arbeiten Pro-
fessor Pankoks aus den letzten 25 Jahren - Einband Elefantenhaut - DM 8,90

Wir senden Ihnen gerne unseren großformatigen Kunstbuchprospekt mit einer vier-
farbigen Wiedergabe aus unserem Farbtafelwerk "Die altägyptische Malerei"

Wissen der Gegenwart

Eine Schriftenreihe im Dobbeck - Verlag München

Bildenden Kunst

Konrad Farner : Der Aufstand der Abstrakt - Konkreten,
zur Kunstgeschichte der spätbürgerlichen
Zeit. 144 S. DM 2.50

Jürgen Beckelmann : Das Ende der Moderne, Entwicklung und
Tendenzen in der deutschen Malerei.
124 S. mit 24 Abb., DM 3.--

Richard Hiepe : Humanismus der Kunst. Theorie und Praxis
der humanistischen Kunstanschauung vom
Klassizismus bis zur Gegenwart.
176 S. mit 24 Abb., DM 3.--

Bestellungen an den Verlag München 15, Sonnenstraße 12

CLOU - VERLAG

Egnach TG Schweiz

jürgen schoop :	so tanz ich den tanz , gedichte	DM 4.50
reinhard :	zornige gedichte	DM 5.--
bernhard doerdelmann :	und aus allem wird seife gemacht, erzählung	DM 4.50
bernhard doerdelmann :	es segelt der mond durch die rötlichen wolken gedichte in japanischer lyrikform	DM 7.80
w.a. bauer :	eros und maske , gedichte	DM 5.80
rene peter :	angst , träume , visionen , pamphlete	DM 4.80
ralf winkler :	heute : gehirn-schutabfuhr , bissigkeiten	DM 5.80

CLOU monatszeitschrift junger leute
jahresabonnement 10.50 DM

beim CLOU - verlag ist man nie vor Überraschungen sicher

TENDENZEN

BLÄTTER FÜR ENGAGIERTE KUNST

Doppelnummer 11-12 Dezember 1961

Herausgeber: Jürgen Beckelmann, Heino F. von Damnitz,

Dr. Richard Hiepe, Manfred Vosz.

Redaktion: Dr. Richard Hiepe,

München, Schellingstraße 65, Telefon 292476

Postscheckkonto München H.F. von Damnitz

Sonderkonto 128174

Berliner Vertretung: Arwed D. Gorella

Berlin, Lutherstraße 33

Erscheint zweimonatlich.

Preis dieser Doppelnummer DM 3.- zuzüglich Porto

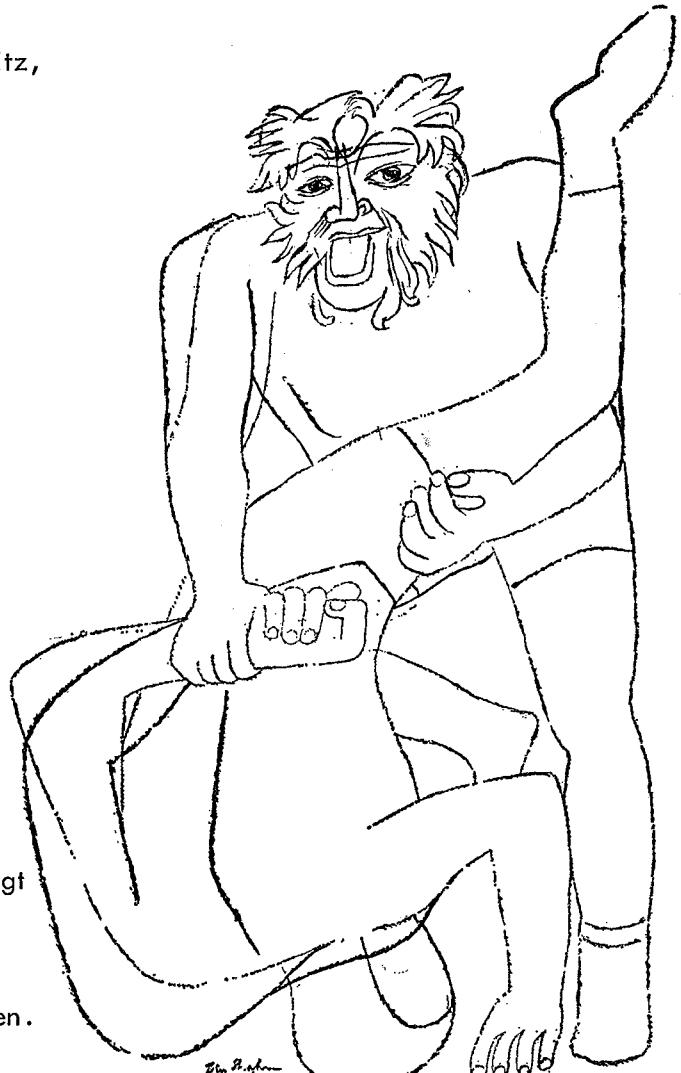
Dr. Richard Hiepe zeichnet für diese Nummer
verantwortlich.

Namentlich gezeichnete Artikel geben nicht unbedingt
die Meinung der Redaktion wieder.

Für eingesandte Manuskripte wird Gewähr übernommen.

Druck: A. Spöcker, Deisenhofen

Titelgraphik: Otto Dix aus "Matthäus - Passion"





Otto Dix : Toter Sappenposten, Radierung, 1924