

tendenzen

Verlag F. von Damitz
München
Nummer 13 Februar 1962



TENDENZEN

BLÄTTER FÜR ENGAGIERTE KUNST

Nummer 13 Februar 1962 3. Jahrgang

Herausgeber: Dr. Richard Hiepe, Heino F.von Damnitz,

Jürgen Beckelmann, Carlo Schellemann, 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 Nummer DM 1,50 zuzüglich Porto

Dr. Richard Hiepe zeichnet für diese Nummer
verantwortlich.

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

Für eingesandte Artikel wird Gewähr übernommen.

Druck: A.Spöcker, Deisenhofen

BEKANNTMACHUNG DES MÄLERS SCHELLEMANN

Zum zweiten Male werden an diesem Ostern die aktiven Atomwaffengegner in der Bundesrepublik dem Beispiel der internationalen Ostermärsche folgen und gegen Raketen- und Atomrüstung demonstrieren.

Es werden nicht Hunderttausend sein wie in England, aber genügend, um sie als Radikale zu verdächtigen und zu verschweigen. Radikal aber ist in den Mutigen nur der Wunsch zu leben und der Wille von ihren demokratischen Rechten Gebrauch zu machen.

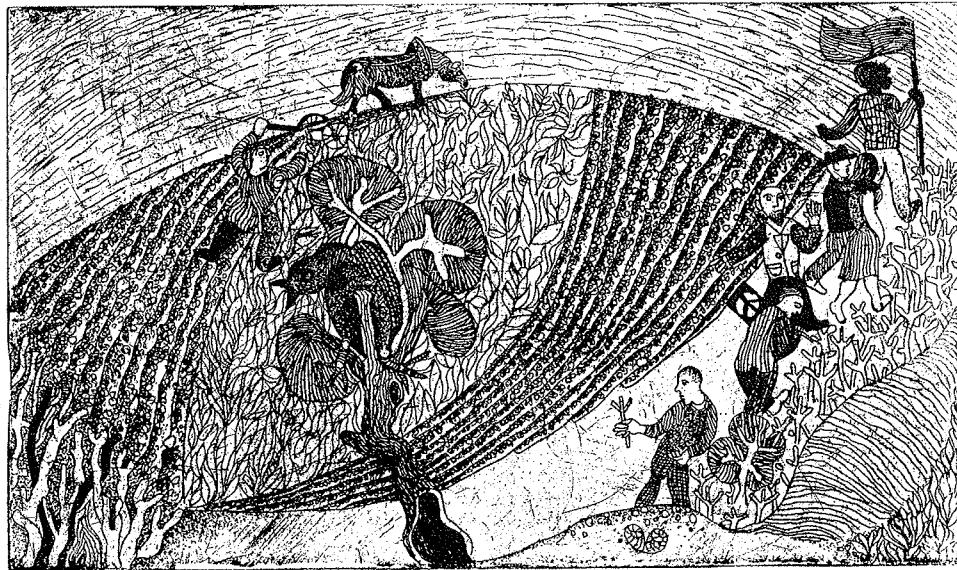
Wir wissen alle von der radikalen Gefahr, an die uns die Regierung mit Luftschutzbroschüren und Vorratspropaganda gewöhnen möchte.

Ich halte die menschheitliche Gefahr, an welche die Ostermärsche wieder erinnern und gegen die sie gerichtet sind, für das Grundthema unserer Existenz. Ich weiß, wie viele Kollegen ihrer Beunruhigung und ihrem Protest in ihrer Arbeit Ausdruck geben.

Mit einigen Freunden habe ich bei der Antiatomkampagne vor drei Jahren die Ausstellung "Künstler gegen Atomkrieg" zusammengestellt. Ich bitte an diesem Ostern 1962 erneut alle Kollegen, mir Arbeiten zu diesem Thema, über Ihre Sorge und Ihren Protest zuzuschicken.

Der Weltkreis-Verlag in Frankfurt wird anlässlich der Ostermärsche eine Publikation von Kunstwerken gegen Krieg und Atomrüstung herausbringen, die ich zusammenstelle. Eine begrenzte Anzahl von neuen Arbeiten kann ich in dieser Publikation aufnehmen, die übrigen werden wir erneut in einer Wanderausstellung im Bundesgebiet zeigen. Ich stehe Ihnen gerne mit weiteren Auskünften zur Verfügung.

Carlo Schellemann, Maler und Graphiker
Augsburg, Mathildenstraße 10



Die Redaktion *tendenzen* schließt sich dieser Bekanntmachung an und bittet ihre Leser, sich über die Ostermärsche und ihre Ziele zu informieren und sie mit Arbeiten zu kommentieren.

Die abgebildete Radierung des jungen Augsburger Grafikers Hans Heichele entstand nach dem vorjährigen Ostermarsch in Bayern, bei dem die Teilnehmer auf Nebenwegen um größere Ortschaften herumgeführt und von Polizei-eskorten isoliert wurden. Die Embleme in der Hand der jungen Männer bedeuten die Rune "Leben", das Zeichen der internationalen Ostermarschbewegung.



John Heartfield

JOHN HEARTFIELD ODER DIE FOTOMONTAGE

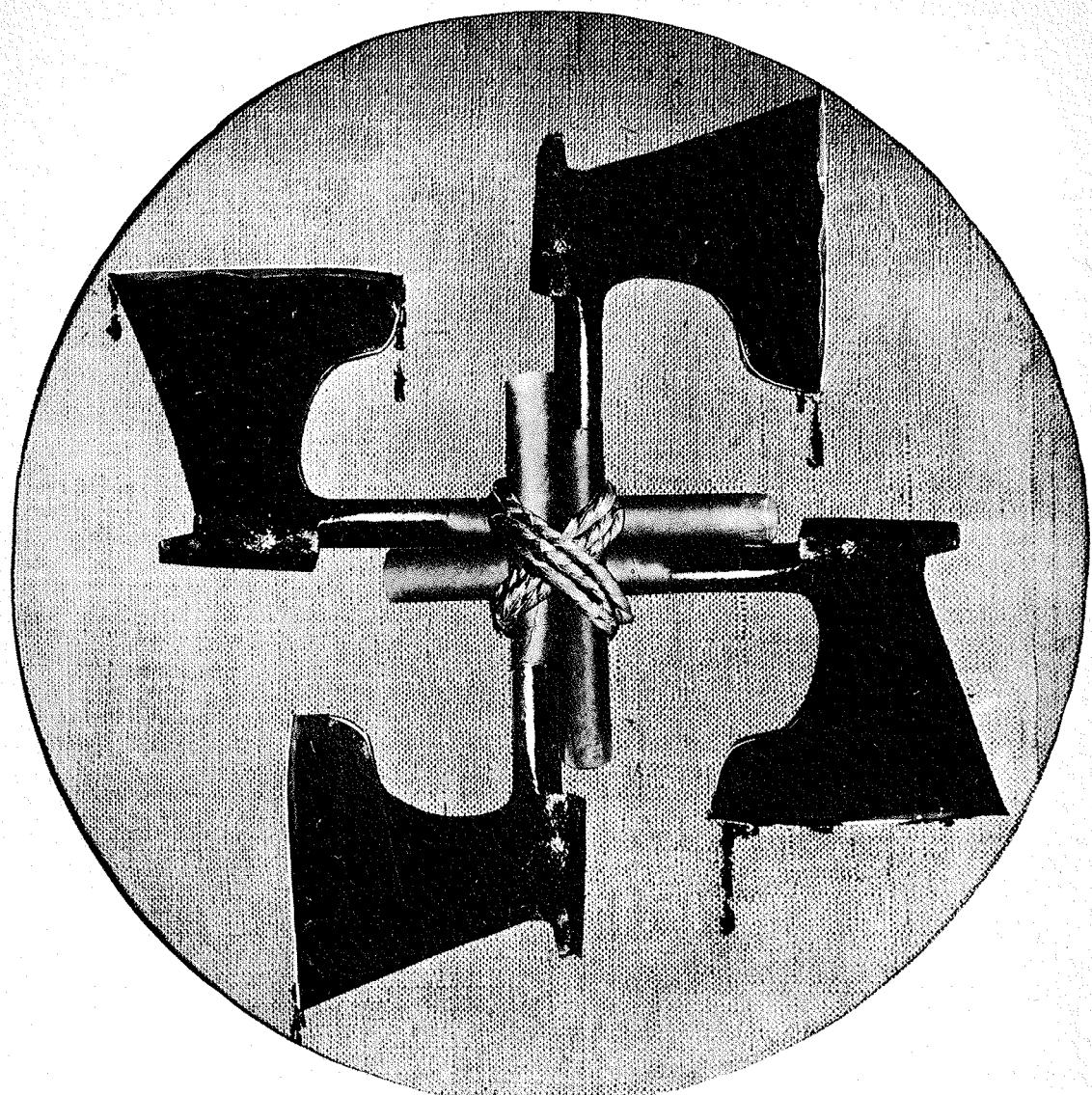
von Richard Hiepe

Mit Heartfield sind sie fertig; der Erfinder und Vollender einer neuen Bildsprache wird auf Sicht diesseits der Mauer nicht in die Kunstgeschichte aufgenommen werden. Gelegentlich taucht er in großen Kunstabchern und Retrospektiven bei den linken Außenseitern des Berliner Dadaismus auf; vor den ersten wirklichen Montagen nach 1918 aber verschlägt es den Chronisten die bestgemeinte Objektivität: so war der Begriff Revolution in der modernen Kunst nicht gemeint.

Heartfields Erfindung, die Fotomontage, hat sich zur folgenreichsten bildkünstlerischen Neuerung des 20. Jahrhunderts ausgewachsen. Moderne Werbung, Plakatkunst, Einband- und Prospektgestaltung, Film und Wissenschaft sind ihr hörig, ihre Wirkung auf Grafik und Malerei überall deutlich, aber noch nie untersucht. Als gelenkte Sachlichkeit, gezielte Dokumentation, überredende oder abschreckende Auswahl oder Kombination tatsächlicher Bilder und Begriffe hat sie den modernen Nachrichtenstil bis zum "Spiegel" vorweggenommen und beeinflußt. Sie hilft, den Umsatz von Konzernen steigern, politische und wirtschaftliche Konkurrenten schlagen, Demagogen stützen, Lügen verbreiten und gelegentlich die Wahrheit wirklich und sichtbar werden lassen. Als Kunstform verlangt sie wegen der ihr innewohnenden massendemagogischen Möglichkeiten, ein Höchstmaß gesellschaftlicher Moralität und Konsequenz. Ihres Schöpfers und unerreichten Meisters Willen ist sie längst entsprungen. Sie verleugnet ihn mit jedem beliebigen Interessenten. Heartfield hat den möglichen Mißbrauch vorausgesehen. Der politische Radikalismus seiner Montagen, deswegen sie mit ihm fertig sind, ist sein moralisches und ästhetisches Gewissen. Allein die Schärfe einer Enthüllung und die Genaugigkeit der erzielten Feststellung erlauben, dem Betrachter die kostliche Illusion zu rauben, mit einem Dokumentarfoto, einer Bildreportage, hätte er nun endlich die Wahrheit vor Augen, nachdem er dem gedruckten Wort vielleicht mißtrauen lernte. Mit Fotos ist in unserem Jahrhundert mehr gelogen worden als mit Bildern und die Erfindung der Fotomontage unter Heartfield bedeutete den heroischen Versuch einer Kritik und Überwindung des kindlichen Naturalismus der Fotografie.

"Heartfield erkannte", schreibt sein Bruder und bester Texter Wieland Herzfelde, "nicht zuletzt unter dem Eindruck der Kriegspropaganda, daß das Lichtbild täuschen kann, weil unser Auge nicht ohne weiteres von einer Momentaufnahme auf die Wirklichkeit schließen kann. Dazu ist Wissen notwendig, das die schärfste Linse nicht einzufangen oder zu vermitteln vermag: ein Wissen um die Ursachen und Folgen und von ihrem Zusammenhang mit gesellschaftlichen Vorgängen".

Heartfield stand in einer Front mit allen künstlerischen Feinden des bloßen Augenscheins, der äußeren Naturform, als er 1918 begann, die äußerliche Wahrheit von Lichtbildern zu zerschneiden, Details auszuschneiden, in andere Zusammenhänge einzukleben, bis sich ihre eigentliche Realität enthüllte.



BLUT UND EISEN
-Der alte Wahlspruch im neuen Reich-

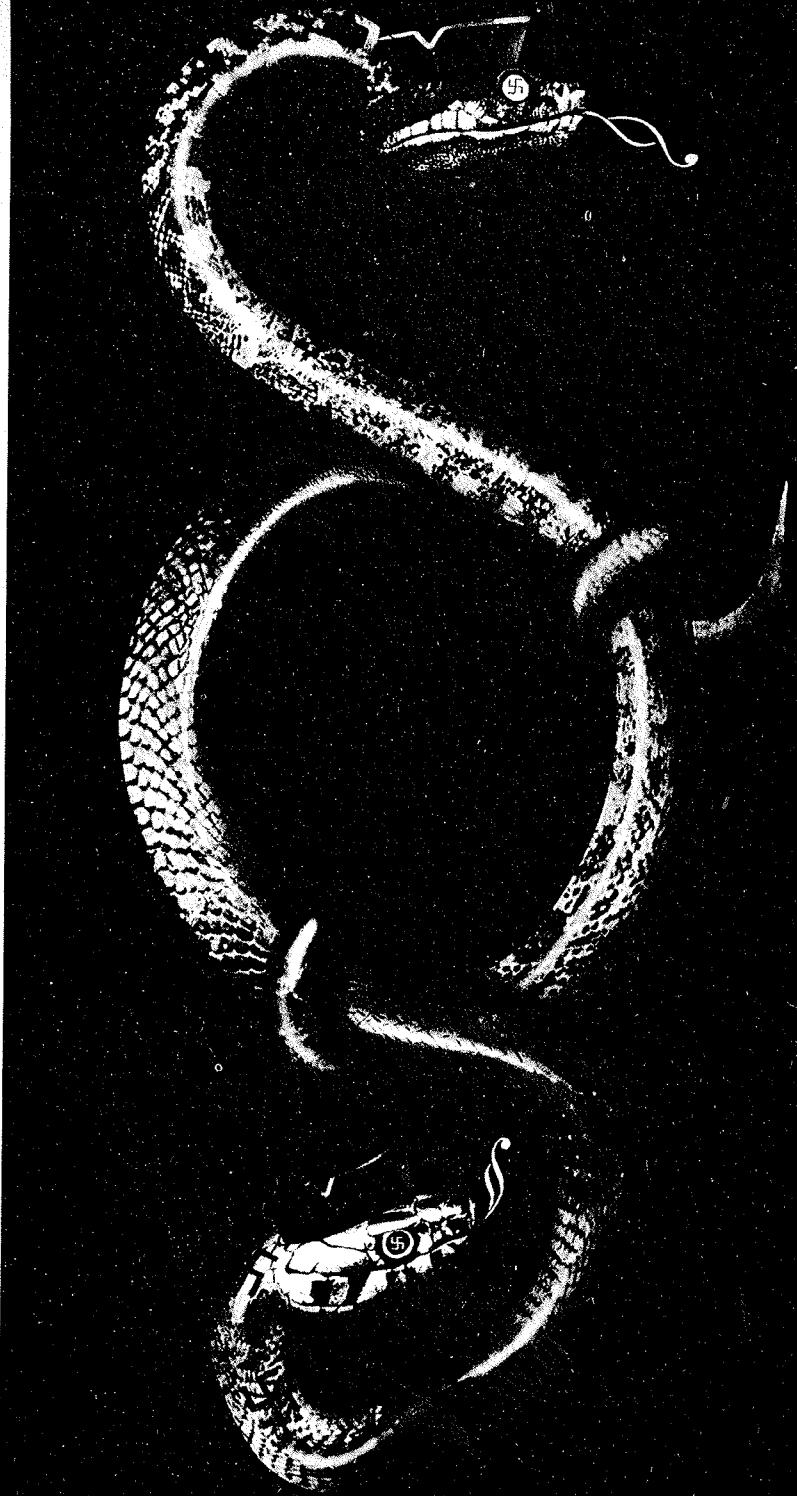
"Heartfield versuchte, die Fotografie aus einem Eindrucksvermittler von gewaltiger Wirkung in ein ähnlich wirksames Ausdrucksmittel zu verwandeln" (Wieland Herzfelde, 1961).

Jedoch er widerlegte zugleich auf das Radikalste die Durchschnittsmeinung (oder Entschuldigung) der meisten Modernen, daß durch die Fotografie die Bildkunst von ihren realistischen Aufgaben entbunden sei. Er wechselte weder zur Fotografie über noch begnügte er sich mit der Abstraktion. Indem er das sogenannte Dokumentarfoto, den Schnapschuß, den Naturalismus der Linse verwarf, zerschnitt, nach besserem Wissen und Gewissen kombinierte, machte er deutlich, wie wenig Wahrheit und Wissen im normalen Lichtbild enthalten sind. So fand auf einer seiner bekanntesten Montagen die Tierstudie einer Hyäne auf das Zeitungsfoto der Leichenfelder von Verdun; und ein Zylinder, modisch und leicht fettig, sitzt auf ihrem Schädel. Der angeblich natürliche und gottgewollte Zusammenhang der Dinge, der Generationen im Granathagel krepieren, Zylinder nur bei ehrlichen Kaufleuten und Hyänen nur in Afrika vorkommen läßt, war lehrreich gestört. Der heilsame Schock ließ sich durch Unterschriften verstärken – auch sie sind unerreicht. Heartfield montierte aus den Musterotos einschlägiger Granaten die Kuppeln und Türme einer Kathedrale und stellte Glatzköpfe und Zylinderträger davor: "Wir beten an die Macht der Waffen". "Leider", schrieb er dreißig Jahre später, 1957, mitten in Deutschland, "sind viele meiner Arbeiten aus früherer Zeit heute wieder aktuell!".

Man kann es nicht leugnen, jener aus sogenannten Massenblättern gedrehte menschliche Kohlkopf in der Zwangsjacke, den Heartfield komponierte, ist genau die Auffassung der Zeitgenossen, die in den Redaktionen bestimmter Groschen-Blätter vorherrscht.

Dem späten Heartfield – Wohnsitz in einer verwickelten Villa im Zentrum Ostberlins – glückt die Überführung des Augenscheinlichen ins Tatsächliche nicht mehr so. Daß eine Montage aus Kriegswerzeug einen Schatten in Gestalt Adenauers wirft ("Der Krieg und sein Schatten") oder daß ein amerikanischer Stahlhelm die Söhne über dem Rhein verdunkelt, setzt das Wissen voraus, das die älteren Montagen darstellen, indem sie es enthüllen.

Wenn man Heartfield deshalb verschwiege, wäre es dumm, weil man sich dennoch getroffen fühlen würde. Daß man den ganzen Mann und sein Werk aussperrt, zeigt Schwäche vor der Geschichte. Man wird nicht fertig mit einem, der vor der ganzen Welt unsere Vergangenheit bewältigte : Der jene Henkerbeile in Kreuzform montierte : das hackende Hakenkreuz (1934), der den riesig vergrößerten Dimitroff über einen zwergenhaften Göring stellte und so die wahren Größenverhältnisse im Reichstagsbrandprozeß klarstellte (1933). Der das Paragraphenzeichen aus Schlangen erfand, die Richterbarets auf den züngelnden Köpfen balanzierten. Das gehörte in die Schulbücher, wenn man es wahrhaben wollte. Und solange man damit nicht fertig ist, ist man es nicht mit John Heartfield, den Brecht in die Kunstgeschichte einsetzt mit den Worten : "Die Blätter dieses großen Satirikers werden von vielen, darunter dem Verfasser dieser Zeilen, für klassisch gehalten".



Zum Brandstifterprozeß in Leipzig:
"Sie wenden sich und drehen sich und nennen sich deutsche Richter!"
Fotomontage 1933

STIMME EINES UNZEITGEMÄSSEN ZUR KUNST VON ALFRED HRDLICKA

Ernst Kölle

Zu den zahlreichen Tabus und "heißen Eisen" unseres an Konventionalismus so reichen Zeitalters gesellt sich das ungeschriebene Gesetz, den Menschen ja nicht kompromißlos und ungeschminkt darzustellen; das Niedrige, der Schweißgeruch, das Banale, Ungute, Durchschnitts-Schmutzige der "Leute" gilt heute nicht als geeignetes thematisches Substrat für die bildenden Künste: Entweder abstrahiert man oder ist ganzlich "informell!", man setzt um, bis alles zer-setzt ist, aber man wagt es nicht mehr, den Dingen, geschweige denn dem Menschen ins Gesicht zu schauen. "Naturalismus" ist auf allen Linien verpönt, auch auf der seelischen. -

Eine andere Möglichkeit der Negation des "natürlichen Menschenbildes" ist die besonders in Wien und auch in Belgien gepflegte Transponierung ins Surreale. Hier ist der Ausgangspunkt zwar der Gesamtkomplex des Triebhaften, man bekennt sich also gerade zu dem, was in den mehr oder minder abstrakt-informellen Stilrichtungen überhaupt nicht gilt, aber die Verhaltungsweise der Surrealisten aller Grade ist doch die eines letztlich eiskalten psychischen Unbeteiligtseins: Man analysiert zwar, man legt bloß und demonstriert, ja man weidet sich sogar mit – wenn auch objektivierter und eingefrorener – Freude an den offenbarten Monstrositäten, aber letztlich schiebt man doch den ganzen Komplex von sich, schafft Distanzen, ja man fühlt sich sogar über das, was man expliziert, erhaben. Die lodernnde Hysterie des frühen Kokoschka, die Sinnengualen Schieles, die sozialkritischen Zynismen von Dix und Grosz – wären sie heute denkbar und möglich? Oder hätten etwa Künstler wie Zille oder die Kollwitz Platz innerhalb unserer geistigen Grenzen?

Das Entscheidene hinter diesen Beobachtungen dürfte wohl sein, daß auch die Künstler unserer Zeit sich vor den Dingen, "wie sie sind", einfach fürchten und herumdrücken. Das ist wohl der Grund für den wahrhaft schrecklichen Konformismus unserer Tage, der auch im Rahmen der bildenden Künste keine großen Persönlichkeiten mehr duldet und jegliche Thematik so stark ins Unverbindlich-Spekulative, Intellektuell-Esoterische rückt, bis zwangsläufig der Absturz in die völlige Form- und Gestaltlosigkeit erfolgt (Arnulf Rainer, Mikl etc.).

Während sich in diesem Sinn Jahr für Jahr Fluten "linientreuer" Schaffensprodukte aus den Ateliers und Galerien über die abgestumpfte Menschheit ergießen und wohl noch bis in eine noch ferne Zukunft ergießen werden, finden wir es an der Zeit, auf

einen jener ganz wenigen Künstler hinzuweisen, die sich wiederum Modestürmungen scheren, noch dem "Leben" als solchem ausweichen, sondern in ihren Medien unbekümmert das gestalten, was sie sehen und empfinden. Es handelt sich um den 1928 in Wien geborenen Maler und Bildhauer Alfred Hrdlicka, der zunächst den Beruf eines Dentisten ergreifen wollte, 1945 aber seine Pläne über den Haufen warf, an die Akademie der bildenden Künste in Wien übersiedelte (1946) und dort im Jahre 1953 bei Gütersloh und Dobrowsky das Diplom für Malerei erwarb und 1957 bei Wotruba seine Studien als Bildhauer erfolgreich abschloß. Hrdlicka gehört nicht zu jenen, die in den mehr oder minder offiziellen Betrieb eingeschaltet sind, von Großauftrügen der öffentlichen Hand leben und alle Jahre wieder bei Ausstellungen mit ihren neusten Produkten in Erscheinung treten. Erst 1960 stellte er sich zusammen mit Fritz Martinz in der Zedlitzhalle einer sehr bestürzten und ratlosen Öffentlichkeit vor, die seinem Schaffen Lob und Anerkennung nicht versagen konnte, es aber bald genug aus ihrem Gesichtskreis verdrängte. Hrdlicka kann unter solchen Umständen natürlich von seiner Kunst nicht leben, aber er hat Mut genug, sich als "Baraber", als körperlicher Schwerarbeiter weiterzubringen: das garantiert ihm auch das Verbleiben in jener Wirklichkeit, die er immer wieder darstellt – nicht mit Grausamkeit, Zynismus, Haß oder Besserwisserei, sondern mit einer Art bedingungsloser Hingabe, die nicht nach Gut und Böse fragt, sondern das festhält, was ihr an den Menschen äußerlich und innerlich auffällt. Hrdlicka, ein Grafiker von virtuosem Können in technischer Hinsicht, schuf 1951 sein vielleicht eindrucksvollstes Blatt, das "Kleine Weltgericht", das uns in die versoffene Welt der Wiener phäakischen Drahrrer führt, deren zwei ihr bereits zur Alkoholleiche gewordenes Idol aus dem Raum tragen, während im Hintergrund eine "lustige" Runde in viehischer Nacktheit weiterfeiert; rechts oben schweben Götter mit einem Luftballon aus dem Keller. Sinn und Symbolik dieses Blattes sind von so schauriger Realität, daß es absolut unnötwendig ist, mehr sprechen zu lassen als nur das Werk selbst. 1952 stellte Hrdlicka eine "Stehende" in Lebensgröße auf die Beine. Sicherlich ist das Motiv noch typische Akademie, das Bild ist also vom Thema her gesehen so konventionell wie nur möglich. Aber im Gegensatz zu den unverbindlich-distanzierten Arbeiten gleicher Art, die nur die Form, nicht aber das dargestellte Lebewesen sehen, macht uns Hrdlicka hier, um ein Scherzwort





seiner Freunde anzuwenden, mit einer richtigen "Venus von Kladno" bekannt, einem vulgären, ganz alltäglichen Weibsbild aus der Vorstadt, das uns mit solcher Vitalität und Unmittelbarkeit entgegentritt, daß wir geneigt sind, die Faktur des Werkes glattweg zu vergessen. Hier siegte das Leben über die Form !

Aber Hrdlicka ist sich der Gefahren bewußt, die die Auseinandersetzung mit der Erdenwirklichkeit bietet. In einem wiederum ganz unzeitgemäß monumentalen Gemälde stellte er seine Kenntnis des Menschen in den Dienst der Auseinandersetzung mit einem der schrecklichsten Ereignisse unserer Zeit, nämlich der Verfolgung und Vernichtung der Juden. "Die Badenden" schildern in einer bereits ins Mythische überhöhten Weise jene unvorstellbar gemeinen Akte, die darin bestanden, daß man Gruppen von Verfolgten glauben ließ, sie würden zum Bad geführt werden, sie nötigte, die Kleider abzulegen und sie dann vertilgte wie Ungeziefer. Auch hier spricht die Komposition für sich selbst; zwar sind Formen und Farben gespenstisch und a-naturalistisch geworden und die Figuren hören auf, Individuen zu sein, aber an der hier ins Typische erhobenen Wirklichkeit und Tatsächlichkeit des Ereignisses besteht kein Zweifel: so war es und nicht anders, ist die Botschaft dieses Malers, das alleine schon in Anbetracht des Mutes im Anpacken des Themas einer breitesten Öffentlichkeit vertraut gemacht werden sollte. In den "Drei Grazien" von 1961 schließlich ist ebenfalls, ja fast noch stärker, die Überhöhung des Individuell-Anekdotischen ins Typische bei voller Beibehaltung einer spontan faßbaren Realität geglückt.

Als Bildhauer meißelt Hrdlicka ohne allzu viel vorbereitende Studien seine Figuren unmittelbar aus dem Stein, er ringt sie ihm ab, kämpft in beiden Richtungen, mit Gestalt wie mit Materie, in gleich berserkerhafter Unmittelbarkeit und läßt auch noch in der fertigen Schöpfung das Erlebnis ihres Werdens nachschwingen. Die männliche Gestalt mit dem Spiel ihrer Muskulatur und dem auch am Modell immer unverkennbaren Durchprägen des Skelett-Gerüstes gibt er hier vor dem weiblichen, weichen, geschlossenen Körper den Vortzug. Seine bildhauerischen Schöpfungen können rein von der Idee her getrost mit Arbeiten des späten Michelangelo verglichen werden, so stark ist das Erleben des Lastens, Tragens, Hängens, Taumelns, des Sichentwindens in einer "Linea serpentina". Und im "Gekreuzigten" von 1958/59 stößt Hrdlicka, ähnlich wie in seinen Gemälden, tief bis zum Kern alles Leidens und Gequältwerdens der Kreatur vor, als wahrhaft Mitleidender und Mitführender, als echter, lebendiger Mensch in einer von Schemen bevölkerten Umwelt.

DIE VERGESSENEN II

HEINZ KIWITZ

von JÜRGEN BECKELMANN

"Breitmäulige Rinder liegen faul und kauend in Gras, Klee und gelben Blumen. Lang und schwer liegen die saftigen grünen Wiesen. Hindurch strömt der Rhein ... rund herum die Weite der platten Landschaft.

Die Eindrücke des heimatlichen Niederrheins wurden bestimmend für die ersten Jahre meiner beruflichen Laufbahn."

Heinz Kiwitz, der dies schrieb, wurde 1910 in Duisburg-Ruhrort geboren. Sein Vater, ein Buchdrucker, führte ihn schon früh in die grafischen Techniken ein. Kiwitz studierte an der Folkwang-Schule in Essen, und die erste Abbildung des Katalogs zur ersten Gedenkausstellung im Kunstmuseum Duisburgs zeigt das Blatt : "Zum Abschluß der 5 Semester Holzschnitt bei Rössing."

Die Unterlippe mit einem Ausdruck spöttischer Verständnisinnigkeit vorgeschenkt, steht da der junge Kiwitz vor den Dächern und Schloten Duisburgs, über dem eine vom Rauch herabgeminderte Sonne leuchtet. In seinen Händen hält er Fäden, und daran hängen auf einer Miniaturbühne : ein bäriger Narr, der zu dem Marionettenspieler hinaufschlägt, ein weinseliger Pfaff, untergehakt mit einem prachtvoll entwickelten nackten Mädchen, das am anderen Arm eine Art Schinderhannes mit breitem Schwert hält, der seinerseits die Hand auf die Schulter eines Arbeiters in holländischen Pantinen gelegt hat.

In den Holzschnitten von Kiwitz drückt sich, wenn man das in der Kürze so sagen kann, ein typisch rheinisches Lebensgefühl aus. Timmermans Pallieter drischt gewaltig Karten mit seinem Freund, das Fläschchen fehlt natürlich nicht; Grimmelhausens Simplizius Simplizissimus lacht sich halb tot angesichts des alten Mannes, den man dadurch foltert, daß man eine Ziege an seinen mit Salz eingeriebenen Sohlen lecken läßt; Don Quichotte schreibt, zu den Füssen seines Pferdes in einer blumigen Wiese liegend, "Geliebte Dulcinea" auf eine Tafel und vergeht darüber vor Entzücken - : das Leben ist die heiteste Tragödie!

Freilich : "Man kam heraus, und was war denn da schon zum Lachen? Ich sah den erbitterten Kampf der sozialen Mächte der heimatlichen Industriestadt, sah Hunger, Elend und Brutalität. Ich sah und las die Arbeit der Dichter und Maler, und er war doch so bitter, bitteremst,

dieser stete Kampf, in dem Körper und Geist um ihre Forderungen lagen. Das war mir Ansporn, von der Freude an den schönen Dingen in den Ursprung des Geschehens hineinzugehen."

In den Jahren 1932/33 entstanden politisch-satirische Skizzen, nachdem Kiwitz schon 1930 "Politikbegeisterte Kleinstürger" gezeichnet hatte. Im Jahre der Machtergreifung wurde er verhaftet, ins Gefängnis, anschließend ins KZ gebracht. Wieder entlassen, illustrierte er u.a. Büchners "Woyzeck", Falladas "Märchen vom Stadtschreiber, der aufs Land flog" und "Enaks Geschichten". Die beiden letzten Werke wurden bei Rowohlt verlegt.

Ein Jahr darauf verhalf ihm Ernst Rowohlt zur Flucht über Kopenhagen nach Paris, wo 1938 Werke von Kiwitz in der von emigrierten deutschen Künstlern veranstalteten Ausstellung "Fünf Jahre Hitler-Diktatur" hingen. Dann geht Kiwitz nach Spanien zur Internationalen Brigade.

Seitdem ist er verschollen; vergessen?

Es scheint, man erinnert sich seiner wieder - 25 Jahre nach seiner Flucht, 17 Jahre nach dem Ende der Diktatur. Der Duisburger Ausstellung sollen zwei weitere folgen.



Zu „Simplizissimus“, Holzschnitt, 1930

TENDENZEN MELDET

Der Bildhauer Jörg von Stockar / Dachau unterzeichnete eine Protesterklärung der Deutschen Friedensunion gegen die Aussage des Fliegerleutnants Esser vom Militärflugplatz Fürstenfeldbruck, er würde auf Befehl eine Atombombe auf Dresden werfen.

Bei der letzten Nachwuchsausstellung der Kunstabakademie München räumten die Schüler mehrerer Klassen vorzeitig ihre Arbeiten aus der Aula, um gegen die willkürliche Jurierung durch die Akademieprofessoren zu protestieren. Erst nach der Plazierung der im ersten Rundgang ausgeschiedenen Arbeiten ihrer Kollegen stellten auch Preisträger, Belobigte und Jurerte wieder aus.

Otto Nagel, Berliner Arbeitermaler und Präsident der Deutschen Akademie der Künste / Ost wurde von Sandberg im Stedelijk - Museum in Amsterdam mit einer Kollektivausstellung vorgestellt.

Eine Ausstellung von in deutschen Galerien und Museen von den Nazis beschlagnahmten Bildern zeigt das Haus der Kunst in München im Herbst 1962.

Der Weltkreis-Verlag / Frankfurt bringt anlässlich der Ostermarsche 1962 eine Publikation über die Wanderausstellung "Künstler gegen Atomkrieg" heraus.

Seinen fünfundsechzigsten Geburtstag muß der "Picasso Lateinamerikas" David Alfaro Siqueiros im Gefängnis von Mexiko - City verbringen, wo er seit fast zwei Jahren wegen einer Solidaritätsaktion für Fidel Castro inhaftiert ist. Der Gesundheitszustand des Malers hat sich weiter verschlechtert. Noch immer ist kein ordentliches Gerichtsverfahren gegen ihn angestrengt.

Der Maler Albert Heinzinger / München verbrachte mehrere Monate in Schächten und Gruben des Ruhrgebietes und schuf einen Zyklus über die Bergarbeiter 1961.

Das Stedelijk - Museum / Amsterdam stellte den amerikanischen Realisten Ben Shahn aus und zeigte dabei die kritischen Bilder über Truman und Dewey sowie die gesamte Serie über den Justizmord an den beiden Gewerkschaftern Sacco und Vanzetti.

Der griechische Bildhauer Demetrios Katsikianis (45) befindet sich seit 12 Jahren aufgrund eines Ausnahmengesetzes in Haft, weil er zu den Partisanen gehörte, die nach dem Rückzug der deutschen Truppen gegen die bürgerlichen Truppen kämpften. Protestaktionen griechischer Intellektueller gegen die Behandlung des bekannten Künstlers blieben bisher erfolglos. Katsikianis war Schüler der Athener Akademie und schuf während des Partisanenaufstandes die oft publizierte Gruppe "Die Frauen von Pinthos".

Werke von Georg Muche zeigte der vom Tachismus abgefallene Museumsdirektor Kurt Schweicher ("Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst") im Rahmen einer Ausstellungsfolge über moderne gegenständliche Malerei in seinem Museum in Trier.

Eine Ehrenausstellung für den Holzschnieder Heinz Kiwitz, gefallen 1938 auf demokratischer Seite vor Madrid, veranstaltete das Städtische Kunstmuseum in Duisburg im Januar und Februar (siehe "Die Vergessenen").

Neue grafische Arbeiten von A. Paul Weber stellte das grafische Kabinett Karl Vonderbank / Frankfurt im Februar aus.

Die Ostberliner Akademie der Künste zusammen mit dem "Verband der Bildenden Künstler Deutschlands" stellte die Elite der Fotomontage in den Oststaaten aus. Neben dem Großmeister John Heartfield, der mit einigen seiner unbarmherzigsten Montagen vertreten ist, wirken Alexander Shtomirski/Moskau, Mieczyslaw Berman/Warschau und Antonin Pelc / Prag als gelehrige, stilistisch und politisch selbständige Schüler.

Ernst Hauswedell in Hamburg zeigte Holzschnitte und illustrierte Bücher von Hansen-Bahia und brachte einen bibliophilen Sonderdruck (750 Exemplare) der "Songs" aus der Dreigroschenoper mit Illustrationen des Künstler heraus.

Gerda Matejka-Felden, die Gattin des bekannten Wiener Kultur-Stadtrates, zeigte eine Kollektiv-Ausstellung in der Böttcherstraße in Bremen.

HANDBÜCHER FÜR ENGAGIERTE (2. Folge)

In der 2. Folge unserer Buchhinweise geben wir seltene und weniger bekannte Publikationen der engagierten Moderne bekannt.

Francois Villon, eine Mappe mit 7 Lithografien zu Versen von Francois Villon von Paul Wunderlich/Hamburg. 30 Exemplare, jedes Blatt nummeriert und signiert. In Halbleinen DM 280.-. Herausgeber und Verlag Diet-Brusberg, Hannover.

Das Schlüsselloch, 10 fantastische Erzählungen von Winfried Bruckner mit 10 Originallithografien von Kurt Moldovan.

Bestellungen an die Arbeitsgemeinschaft Junger Sammler, Wien IV, Treitlstraße 3

Prométhée, Text von Johann Wolfgang von Goethe, übertragen von André Gide, mit farbigen Originallithografien von Henry Moore; Henry Jonquieres, P. A. Nicaise Editeur, Paris März 1951.

Die Lithos druckten Mourlot frères, Schriftgestaltung Georges Arnoult.

"Die Welt der Gegenwart, ein Spiegel unserer Zeit", heißt ein Privatdruck der Woensampresse / Wuppertal / Essen, der dem Ergebnis des gleichnamigen Wettbewerbes der Presse gewidmet ist. 48 Seiten mit mehr- und einfarbigen Reproduktionen, Schutzgebühr 10.-DM zuzügl. 0.85DM Versandkosten. Bezug nur über die Woensampresse, Essen, Langenbrahmstraße 27.

Klaus Burkhardt, Grieshaberschüler, der durch seine typographisch exquisiten Gedichtflugblätter "plakat" auffiel, gibt jetzt ein kulturkritisches Faltblatt "Feuilleton" in Stuttgart heraus. Erscheint kostenlos in loser Folge durch Klaus Burkhardt, Stuttgart, Smaragdweg 18, Versand nur gegen Rückporto (siehe Zitate).

Picasso, a los toros, 100 bisher unveröffentlichte Handzeichnungen, vier Originallithos, eines davon farbig, Einführender Text von James Sabartes, Ganzleinen, französisch oder deutsch, DM 60.-, Bestellungen an die Galerie Meta Nierendorf, Berlin Tempelhof, Manfred von Richthofen-Str. 14.

John Heartfield, Leben und Werk, dargestellt von seinem Bruder Wieland Herzfelde, etwa 320 Seiten mit über 300 ein- und mehrfarbigen Abbildungen, etwa 26.-DM (Ost), VEB-Verlag der Kunst, Dresden, (im Erscheinen).

REHABILITIERUNG ODER RESTAURATION ?

Nach der Negation der Moderne in "Künstler, Könner, Scharlatane" versucht Richard W. Eichler in seinem neuen Kunstband "Künstler und Werke" die Position zu setzen. Er hat die "nichtextremistischen" Künstler aus dem deutschen Sprachgebiet von Ernst Barlach bis zu Jungen wie Anne Hennecka, von Hans Theo Richter bis Walter Hamburger ausgewählt und sich überdies die Aufgabe gestellt, die von einer Vorherrschaft der Abstrakten zurückgesetzten Meister wiederzuentdecken. Man wird des an sich berechtigten Unternehmens gleichwohl nicht froh. Ich habe hier (tendenzen 5/1960) anlässlich von "Künstler, Könner, Scharlatane" häufig dagegen polemisiert, daß populäre Herabsetzungen der modernen Kunst ausgerechnet in dem Verlag erscheinen, der die ganze faschistische Stillehre publizierte und in seiner heutigen Frontkämpferliteratur wenig Anzeichen von Besserung zeigt : bei Lehmanns in München.

Und wieder färbt diese Herkunft die Eichlersche Auswahl und Argumentation ein. Was haben die Blondakte (von 1940!) eines August Wilhelm Goebel, was das "Denkmal der deutschen Kavallerie" von Bleeker, was jener "Rußlandwinter" von einem Herren Jörg von Reppert-Bismarck zwischen den Gestalten eines Hegenbarth, Marcks, Emil Scheibe oder Karlheinz Goedtke zu suchen? Wie kommt Barlach in die Gesellschaft eines Franz Doll, Max Haußschildt neben den nie gehörten Herren Hans Gött? Das "Vernarben alter Wunden fördern", "Gegensätze des getätigten Standpunktes zurückstellen", wie Eichler in der Einleitung schreibt, um der "Lenkung des Kunstlebens entgegenzutreten", um zu zeigen, "daß ohne krasse Deformierung um ihrer selbst willen Kunstformen gefunden werden können, die unserer Zeit voll zugehören". Gerade wenn es darum ging, hätte Eichler strenger sein müssen gegenüber den Namen des Lehmanns Verlages, der schließlich die Wunden schlagen half, von denen hier die Rede ist. Rehabilitierung und Würdigung einer humanistischen Moderne oder klammheimliche Restauration unter Deckung berühmter Namen, das ist hier die Frage, bei der man gar nicht genug geistige Gegensätze aufreißen kann.

Niemand verdächtigt ehrbare Traditionalisten und Randfiguren moderner Stile, wie sie Eichler auftut, der Reaktion. Aber erstens ist es irgendwie unsauber, sie großen Namen wie Lehmbruck, Kollwitz, Harth oder Kubin gleichzustellen und damit aufzuwerten, und zweitens verunklärt der Autor so die ganze Diskussion um eine wirkliche Erneuerung der Moderne. Mit "Erkennbarkeit", "Volkstümlichkeit" und Verzicht auf "krasse Deformation" ist wenig mehr als Naturalismus oder ein verbürgerlichter Aufguß moderner Stile zu gewinnen. Solange die Realität nur als

Vorwand für mehr oder minder qualifizierte Dekoration dient oder gar versüßt und idealisiert bleibt wie bei einigen Vertretern Eichlers, werden sich die Probleme der Kunst und dieser Zeit immer wieder in die Abstraktion retten, wo wenigstens die Subjektivität stimmen mag. Zurückgesetzt und diffamiert werden ja auch weniger die Traditionalisten, die ihren guten Markt haben, als gerade die entschiedenen, bewußten und durchdringenden Realisten, die zuweilen "krasse Deformationen" und "alte Narben" nicht scheuen. In Eichlers Gesellschaft verlieren diese Talente - von denen übrigens ein Großteil fehlt - ihren kritisch-verheißungsvollen Anspruch. Eichlerschraubt mit seiner Auswahl den modernen Realismus mit seinen vielen stilistischen Möglichkeiten auf das Niveau gepflegter Wohnzimmerbilder und Parkplastiken zurück.

Richard Hiepe

Richard W. Eichler, Künstler und Werke, Maler, Bildhauer und Grafiker unseres Jahrhunderts im deutschen Sprachraum, J.F. Lehmanns Verlag München, 40 Farbtafeln, 48 Schwarzweißtafeln und 88 Künstlerbildnisse, 191 S., 29.50 DM.

BLUMEN DES BÖSEN

Die Holzschnitte von Hansen-Bahia sind Belege dafür, wohin sich die wirklich junge Kunst bewegt : weg von der formelhaften Moderne zu einer sauber formulierten Wirklichkeit. Hansen hat seine kritischen, humanitären Schnitte in Südamerika entwickelt, in den Slums von Bahia, die er schaudernd und fasziniert durchstreifte. Unruhig-zitternd und höchst gespannt ist auch die Formensprache, Figuren schlängeln sich wie Lianen, lösen sich in Flecken und Muster auf und erstarren im anklagenden Pathos des Expressionismus. Wie weit die hochentwickelte Grafik der südamerikanischen Realisten den Hamburger beeinflußt hat, bleibt offen, zu Portinari besteht eine gleichberechtigte Wahlverwandtschaft, heute jedenfalls rechnen die Brasilianer den nach Österreich emigrierten Grafiker zu den Pionieren ihrer Moderne. Beckelmann beschreibt in dem delikat gestalteten Band die Spezialitäten der Holzschnitt- und Formentechnik des Künstlers und dringt in seine düstere Empörer- und Geschlagenensymbolik ein. Im Zyklus "Kreuzweg" nimmt die Mördergrube, in welche die Gerechten fallen, deutlich zeittypische Züge an. H.

Jürgen Beckelmann, Begegnung mit Hansen-Bahia, Progrès-Verlag, Johann Fladung Darmstadt, Rheinstraße 32, 96 Seiten, 57, davon 4 zweifarbige Holzschnitte, Leinen, Großformat, DM 21.-.

DER TURM

Christoph Meckel wendet in seinem neuen Zyklus "Der Turm" eine sonst nur im Fotografischen übliche Ausschnittsvergrößerung an: scheinbar willkürliche Details aus den großen Radierungen werden in größerem Strichwerk auf neuen Platten wiederholt und gegenüber den figurenreichen Originalen abgedruckt. Die Grafik gewinnt die Dimension des modernen Films. Die realistische Entdeckung führt durchwegs zu neuen Bildmöglichkeiten: Gesichter und Einzelne werden als Individuen und als Bestandteil der Masse gezeigt, um die es im "Turm" geht.

Nach dem Vorbild des babylonischen Unternehmers beschließt ein neuer Diktator ein himmelstürmendes Bauwerk. Das Volk hat Arbeit, feiert Feste, ahnt eine große Zeit und muß nur gelegentlich mit einigen Folterwerkzeugen gebessert werden. Nach Durchstoßen der Wolkengrenze fällt die imposante Kulturtat zusammen und begräbt seine Erbauer und Meckel zitiert den Salomo: "Es ist alles ganz eitel, es ist alles ganz eitel".

Es ist nach "Moël" oder dem "Krieg" bei Steigerung der technischen und kompositorischen Raffinessen gleichwohl kein Fortschritt. Daß Völker und Auftraggeber dem Zusammenbruch aller ihrer Werke näher sind als in biblischer Zeit, braucht niemanden mehr versichert zu werden. Während aber "Moël" ungebrochen von aller Bosheit und Tücke des 20. Jahrhunderts einen neuen Anfang beschloß, endet der "Turm" mit einem neuen Aufruf zu einem ebenso untergangsschwangeren Unternehmen. Der tapfere Einzelne und die dumbe, den Demagogen anheimgestellte Masse, das ist nicht so originell und kenntnisreich gedacht, wie es künstlerisch gemacht ist.

Manfred Vosz

Christoph Meckel, Der Turm, 52 Radierungen, 88 Seiten, Verlag Heinrich Ellermann München und Hamburg, DM 18.-

SCHLIMMER

Sie ist schlecht informiert, penetrant geschrieben und müs-sig, auf schlechtem Papier umbrochen. Sie nimmt es mit der Wahrheit so genau wie ihr Dirigent, der niederbayrische Zeitungskönig Dr. Hans Kapfinger, mit den Sitten. Seit sie Willi Brandt, Carlo Schmidt und lokale SPD-Größen in einer bis dahin im Nachkriegszeitungsstil beispiellosen Inferiorität anschwärzte, weiß man sicher, daß sie die Meinung der CSU fürs Fußvolk darzustellen hat, sie, die neue deutsche Illustrierte "aktuell", in Massenausgabe verbreitet seit dem 15. Juli 1961. Für eine Illustrierte schreibt sie auffallend viel über Kunst. So erfährt man, was unsere Regierungspartei dazu zu sagen hat. Man soll-te es sich merken:

Wenn heute einer die ganze moderne Richtung "entartet" und "degeneriert" findet, so ist er nicht so blöd, den Stürmer zu zitieren. "aktuell" hat einen "deutschsprachigen, jüdischen Schriftsteller", Max Nordau, aus den zwanziger Jahren aufgetan, der es den "unsinnig stam-melnden", "geistig gestörten", "Kretins" gründlicher besorgt als die braunen Rassemenschen, die von ihm abschrieben. Nordaus bösartiger Unsinn steht neben Abbildungen von Paul Klee, Kandinsky oder Heinrich Kirchner.

Die "Machwerke für Steuergelder", "verkrüppelten Brat-hendl", "gesudelten Wanddekorationen" erfüllen "aktuell" vor allem auf dem Gebiet mit Sorge, auf dem sich Chef Kapfinger am liebsten tummelt. Der Pornographie wird Paul Wunderlich aus Hamburg bezichtigt, weil seine Akte einem Hamburger Staatsanwalt mißfielen. Wie man so einen den "Kunstpreis der Jugend" geben konnte, entrüstet sich "aktuell". Wunderlich erhielt den Preis für seinen Zyklus "20. Juli 1944", den nur Passauer pornographisch finden können.

Zum Lachen ist es trotzdem nicht, wenn dieser Mief wieder als Kunstkritik verkauft wird, den "aktuell" unter der Überschrift zusammenfaßt "Gartenzwerge sind nicht das Schlimmste". Weiß Gott, kleine christdemokratische Kunsterzieher sind schlimmer.

Richard Hiepe

WELT DER GEGENWART

Die Woensam-Presse stellt in einem ansprechenden Band die Ergebnisse ihres Wettbewerbes "Die Welt der Gegen-wart, ein Spiegel unserer Zeit" vor. Die durchweg gegenständlichen Arbeiten blieben in ihrer zeitkritischen Optik durch die einschränkende Bemerkung der Wettbewerbsbe dingungen, "ausgesprochen politisch-polemische Darstel-lungen sind unerwünscht", offenbar stark gebremst. Kleinschmidts ironischer Holzschnitt "Anteil am Sozialprodukt" (ein großer Fisch, den keiner angelt), Karl Heinz Stanneks Blatt für die Freiheit Afrikas und Helmut Kissels "Wunderbaum" sind im Kreis der Symbole und verschlüsselten Zeit-gleichnisse Ausnahmen. Der erste Preis wurde nicht verliehen, den zweiten erhielt für archaisch-abstrakte Werk-drucke der österreichische Grafiker Hannes Schwarz, die dritten Rudolf Wiemer und Fred Nowak. Insgesamt scheint das Streben der Veranstalter, der Zeitform wieder Inhalt und Idee zu geben, von zahlreichen Künstlern akzeptiert worden zu sein.

Ein Wettbewerb und sein Ergebnis. Die Welt der Gegen-wart ein Spiegel unserer Zeit, Woensampresse, Essen, 1961, Privatdruck, Bezug nur über die Woensampresse, 48 S.m. zahlr. Abb., DM 10.-.

GESCHICHTE DES MODERENEN REALISMUS VII, ITALIEN

JENSEITS VON GUERNICA

von NICKEL GRÜNSTEIN

Die meisten Besucher der Mailänder Ausstellung von 1938, auf der Giacomo Manzù seinen "David" zum ersten Male ausstellte, werden sich vor der nackten, hockenden Knabengestalt, die mit schlauem Blick nach einem Stein langt, nichts weiter gedacht haben als das Publikum der großen Manzù-Ausstellung von 1959 im Haus der Kunst in München. Der Freunde und Eingeweihten, die den Sinn der Figur interpretieren durften als "den armeligen Knaben des Volkes, den Stein erhebend, der den die Gegend beherrschenden Giganten treffen soll" (Gabriele Mucchi) waren 1959 in München vielleicht noch weniger als im Jahre 1938, da in Italien die ersten listig getarnten Protestkunstwerke gegen die Tyrannis der Schwarzhemden Mussolinis entstanden. Guttuso malte seine "Erschießung, Garcia Lorca gewidmet", dem von der spanischen Falange ermordeten Poeten. Auf Ausstellungen erschien die schwungvolle Studie als anonyme, den Häschen unüberführbare "Erschießung auf dem Lande", woran ja damals in Europa kein Mangel war. Guttusos "Kreuzigung" von 1940, Badodis "Garibaldi-Schlacht" von 1937, Carlo Levis "Bauernbilder", Cassinaris "Pieta" von 1942 wurden zu geheimen Lösungsworten der italienischen Opposition, die sich anschickte, in den Widerstand zu gehen. Raffaele de Grada, Chefredakteur der Zeitschrift "realismo", beschrieb die Stimmung dieser Jahre :

"In welcher Stadt oder in welchem Dorf Italiens wir uns in den Jahren vor dem Krieg auch befanden, wir sahen plötzlich das schlaue Lächeln des Zeichners Tono Zancanaro, der uns mit Gewalt in den Winkel eines Cafes oder einer Osteria schleppete und uns verstohlen einige Zeichnungen zeigte, die dem "Traum und Lüge Francos" von Picasso in nichts nachstanden, wo man in abstoßender Nacktheit und geschrückt mit lächerlichen Bändern und Flitterwerk die schweinische Gestalt eines haarlosen römischen Kaisers erkannte, der eigenartige Riten eines absurd Kultus vollzog, während ringsumher ein Panorama aus Kreuzen und Erhängten den tragischen Aspekt der posenhafte Tyrannie darstellte. Der "Gibbo" - denn war der Name der Person im blühenden Jargon Zancanaros - war Mussolini".

Des "Gibbos" Bonhomie

Des "Gibbos" und seiner Kulturfunktionäre nicht ungeschicktes Kunstexperiment war am Mißglücken. Seitdem im Jahre 1922 bekannte Futuristen und Moderne beim Marsch der Schwarzhemden Mussolinis auf Rom dabeigewesen waren, hatte der Faschismus die verschiedenen spätbürglerlichen Kunstströmungen geschickt in seine Kanäle gelenkt. Während Hitler mit seinem Blut-und-Boden-Zwang die moderne Kunst in die Emigration und zum Verstummen brachte, verquickte das italienische System die ästhetischen und anarchistischen Erneuerungsideen der Künstler mit seiner imperialen Rhetorik von einer Wiederkehr der römischen Weltmacht und der "Würde" der italienischen Kunst. Im offiziellen Künstlerverband "Novcento italiano" (italienisches 20. Jahrhundert) spielten Futuristen wie Severini, Maler der "pittura metafisica" wie De Chirico, Neoklassiker wie Carrà, "Sachliche" und Romantiker wie Funi, Fosi, Bonghi, Morandi die Rolle der teils verführten, teils geduldeten Aushängeschilder für Liberalität vor den systemeigenen Rassemalern, Akademikern und Traditionalisten, die später in Cremona ihr eigenes Zentrum im Stile Haus der Kunst bildeten. Was Werner Haftmann in seiner "Geschichte der modernen Malerei" einer "gewissen Bonhomie und Menschlichkeit" des neuen Cäsars zuschreiben möchte, die scheinbare Liberalität der Künste im faschistischen Italien, versöhnte aber auf die Dauer die kritischen Maler so wenig mit seinem Terror wie die Landarbeiter des Gerede von der großen Zeit mit ihrem Hunger.

In den drei Jahrzehnten der fast uneingeschränkten Herrschaft der kulturellen Reaktion in Italien vollzog sich die Ausbildung einer demokratischen Kunst in einer Steigerung, die nur vor dem Hintergrund der wachsenden sozialen und politischen Schwierigkeiten des Systems verständlich wird. Wie den bürgerlichen Nachkriegsregierungen gelang es den damaligen Machthabern weder das krasse Elend noch die Aufstössigkeit im Lande zu beseitigen. Je länger sie dauerte, desto unglaublich wurde die versprochene neue Zeit.



Gottlieb

Studie für "Garibaldi" 1951

Verspernten sich die nicht korrumptierten Talente anfangs bloß dem hohen Pathos des faschistischen Neoklassizismus - Maler wie Mafai, Mucchi, Rosai durch intimistische Stilleben im Stile des zurückgezogenen Morandi, andere wie Scipione durch pessimistische Untergangsvisionen, die Bildhauer wie Fazzini und Manzù durch einen betonten Verismus - so bröckelte in den dreißiger Jahren der liberale Kitt des "Novecento" immer sichtbarer auseinander. 1934 trat die Gruppe "Le tre arti" mit Birolli, Sassù und Manzù um die Zeitschrift "Orpheus" auf, die mit versteckten marxistischen Thesen eine soziale Kunst forderte. 1937 sammelte sich wiederum in Mailand in der Gruppe und Zeitschrift "Corrente" (der Strom) eine ästhetisch-soziale Opposition, die in einem dramatischen Expressionismus das Recht auf freien Ausdruck und Themenwahl gegenüber dem sterilen Historienkult des "Novecento" vertrat. Hier formte sich der Stil des Sizilianers Guttuso, des Römers Treccani; die Konstruktivisten wie Cassinari und Morlotti stießen mit hartem Pathos hinzu.

Das Signal für die allgemeine künstlerische Widerstandsaktion wurde das Guernicabild Picassos. Daß ihr größter Meister seine Kunst in den Dienst der Anklage stellte, wurde als Beweis für die Möglichkeiten empfunden, die Moderne aus einer *l'art pour l'art* in eine *l'art engagée*, eine Kunst um der Menschen willen zu verwandeln.

Als Guttuso 1938 seinen "Ausbruch des Ätna" malte, bedeutete die michelangeleske Flucht der Ärmsten aus ihren Hütten den gleichen Protest gegen süditalienische Zustände wie die Symbolwelt des großen Franzosen gegen deutsche Bombardements. Und Manzù stülpte 1939 auf dem ersten Relief der berühmten Serie "Christus in unserer Zeit" einem Folterknecht die preußische Pickelhaube auf. 1942, auf einem späteren Relief, überwacht ein feister Hauptmann in deutschem Stahlhelm das Sterben des Menschensohnes. "Es war der Zeitpunkt", sagt Mucchi, "als wir darüber diskutierten, wie aus einer Kunst von Antifaschisten - das waren wir alle - eine antifaschistische Kunst werden konnte".

Gott mit uns

Von diesem Zeitpunkt und von dieser Fragestellung an greift die bisher nur künstlerisch - individuell reflektierte Veränderung der gesellschaftlichen Basis immer direkter in das Dasein der italienischen Moderne ein. 1940 wurde "Corrente" verboten. 1942 wurde Guttuso wegen seiner "Kreuzigung", in der er nackte faschistische Reiterknaben als Zuschauer darstellt, als "Bolschewist" angegriffen und gemäßregelt (Raffaele da Grada: "Das war die offizielle Taufstunde der antifaschistischen Kunst"). Mit hunderten von Kollegen gingen die Exponenten in die erwachende Widerstandsbewegung und kämpften als Partisanen und Agitatoren bis zur Befreiung. Die nationale Befreiungsbewegung (Städte wie Bologna und Turin wurden allein von Partisanen entsetzt) gebar eine bisher unbekannte Solidarität der Künstler untereinander und mit den aufständischen Bauern und Arbeitern des Landes. In starkem Maße drückte sich das in der gemeinsamen Thematik aus Kriegs- und Widerstandserlebnissen aus, die bis zu den ersten Biennalen fast alle Richtungen der italienischen Moderne beschäftigten. Für eine kurze Zeit schien es, als sollte dieses Erleben auch eine neue stilistische Interessengemeinschaft von den Gegenständlichen bis zu den Abstrakten ermöglichen. Die engagierten Künstler fühlten sich "oltre Guernica", "jenseits von Guernica", wie sich eine von Morlotti in Mailand angeführte Ausstellungsgruppe nannte, die in die kurzlebige "Fronte nuovo dell'i arti" einmündete. In einem expressiven Kubismus mit gesellschaftlicher Thematik, wie ihn Guttuso und Pizzinato führend vertraten, kristallisierten sich die inneren Hochspannungen dieser Richtung. Denn mit der gleichen Energie, wie sich aus dem Schicksal des Landes die Vergesellschaftung der Thematik aufdrängte, wurde aus der Befreiungsbewegung die Frage nach einer sozialen Kunst und Stilistik in die Künstlerkreise getragen. In Guttusos Serie "Gott mit uns" über die Geisselerschießungen der SS, in Mucchis oder Treccanis Kriegs- und Partisanenbildern ist die passive Leidenschilderung schon in einen anschaulichen Realismus für das neue Publikum, die Leidtragenden und ihre Helden umgeschlagen. Wer in den folgenden Jahren auf der Seite der Realisten nur die "politische Propaganda" und auf der Seite der Formellen nur die Freiheit der Kunst zu sehen vermag, der vergißt, wie und von wem die Freiheit in Italien erkämpft wurde und wer um ihre Früchte betrogen blieb.

Landnahme

Die Befreiungsbewegung hatte die sozialen Kontraste in Italien nicht beseitigt, hatte sie jedoch in das veränderungsbereite Bewußtsein der Massen und Künstler gerufen. Die Formel "jenseits von Guernica" wurde zum Offenbarungseid der italienischen Moderne. Man konnte Massenstreiks, Fabrikbesetzungen, Aufstände und Landnahmeaktionen nicht mehr in den allgemeinen humanen Symbolformen aus der Widerstandszeit unterbringen. Man konn-



Mucchi: Die alte Mutter, 1940, Aquarell



Minguzzi: Knabe mit Hahn, 1949, Zeichnung

Minguzzi
negative con
regalo di gatto
1949

te diese Themen bis zu den Meuchelmorden der Mafia an sizilianischen Bauern formal stilisieren und den Beifall der Leute dafür erhalten, gegen die sie gemalt wurden. Der Realismus war die Antwort auf die mögliche Zweideutigkeit, eine revolutionäre Aktion, eine Besetzung unbebauten Landes, eine Entscheidung gegen die künstlerischen und gesellschaftlichen Besitzverhältnisse. Jenseits Guernica, das konnte gesteigerte formale Radikalität bis zu Vedovas Farbreflexen sein – Guernica abstrahieren – es konnte Restauration und Revolution als Gegenstand der Kunst werden – Guernica konkretisieren. Die gesellschaftlich konkreten Künstler faßten die sozialen Unruhen als Fortsetzung der Befreiungsbewegung auf, für die sie gemalt und gekämpft hatten.

Sie folgten den Tagelöhner und Bauern, die Ihre Fahnen auf die unbebauten Äcker pflanzten, sie zeichneten die Reisarbeiterinnen, die Aufseher, die Streikenden und Hungernden, sie porträtierten wie Treccani und Vespiagniani die römischen Mauern, Fabriken und Hinterhöfe, sie entdeckten wie Zigaina die grelle Schönheit der Bauernkarren mit ihren lehmigen Insassen vor nächtlichen Himmeln, wie Mazzullo die statuarischen Figuren der Romagnaerbauern, wie Guttuso das verkrümme Sterben der Erschossenen auf dem Markt. Sie malten nicht für Geld und nicht wegen Parteibeschlüßen, sie malten ihren Protest und ihre Hoffnung wie im Jahre 1938. Nicht weniger als fünf bekannte Maler stellten bei der "realistischen" Biennale 1950 die Besetzung des unbebauten Landes dar: Guttuso, Zigaina, Mucchi, Migneco, Pizzinato. Sie veränderten ihren Stil wie Guttuso und fanden ihn auf den Feldern, in Versammlungen und Höfen wie Vespiagniani und Zigaina.

Im Juni 1952, als die politisch motivierten Angriffe auf die Bewegung ihren Höhepunkt erreichten, gaben Mucchi, Guttuso, Treccani und die Kritiker De Grada und De Micheli die erste Nummer der Zeitschrift "realismo" heraus, die bis 1954 erschien und die Breite der neuen Themen und Formen auffächerte: Manzùs "Kardinäle", der bittere Umschlag des Klassischen ins Tatsächliche gehörte ebenso dazu wie elegischen Armen des Dichtermalers Carlo Levi und das trotzige Pathos Guttusos. Mucchi erläuterte, der Realismus sei im Gegensatz zum älteren Naturalismus kein gefirmer Stil sondern eine künstlerische Art der Wirklichkeitsbetrachtung, die statt der passiven Nachahmung der Dinge ihre Veränderung anstrebe. Dazu müsse der Künstler in Natur und Gesellschaft die Überlebten, von den fortschreitenden Teilen der Realität scheiden und in seiner Darstellung diese Unterscheidung hervorheben, kritisch oder bekennend Stellung nehmen.

Warten

Die letzten Lebensjahre dieser neuesten Kunstgeschichte lassen sich am Werk Guttusos besonders deutlich ablesen. Er hat seinen Stil im gleichen Maße differenziert und kompliziert, in dem die Situation des Einzelnen und der Künste schwieriger und unüberschaubarer wurde. Mit den entschiedensten und einfühlungsreichsten Freunden hält er an der Beschreibung des Menschen der Jahrhundertmitte fest. Er malt, daß die Masse, die zwischen zwei Verkehrsampeln über die Straße flutet, in der Realität eine Summe von Individuen ist, in die sich die Dramatik der Jahre der Tyrannis und Befreiung gleichsam verkrochen hat – bei manchen verschüttet und vergessen, bei anderen in einem geheimen Glühen aufgespeichert. Er malt die neue Kälte über Europa, zwei Männer die sich Feuer geben, freundlich, aber auf das Äußerste gefaßt, er malt die großen Gespräche und Diskussionen, in denen das Äußerste, das geschieht und uns bedroht, beraten und erwogen wird. Die Jahre der großen Unruhe sind dahin, der Umbruch hat nicht stattgefunden, das Pathos ist verrauscht, was bleibt, ist der Mut zum Widerstand gegen die neue Tyrannie der großen Verwirrung, gegen den Terror der Gleichgültigkeit, gegen die Korruption der Freiheit. Der moderne Realismus in Italien sieht seine Chance in der psychologischen Durchdringung dieser Zustände und in der malerischen Signalisierung ihrer möglichen Überwindung.

Manzu: Christus und der deutsche Soldat, 1942, Bronze



WERK XI

WILLI SITTE / HALLE

Lidice Kaseinfarben auf Hartfaserplatten

Man müßte sich korrekterweise fragen: könnte dieses Bild heute in einer Ausstellung bei uns hängen und wenn nicht, warum? Haben wir sie, die künstlerische Freiheit, dann müßte eine eigenwillige und energische Figurenkomposition wie diese zwischen Hamburg und München zu plazieren sein, unbeschadet des Sturmes den sie wegen ihres Themas bei der Soldatenzeitung, Traditionenverbänden, in Corps und Offizierskasinos hervorrufen möchte. Haben wir zudem den immer wieder beteuerten Willen zur Bewältigung jener Vergangenheit, so würde mancher Kritiker oder Museumsdirektor einen solchen Maler verteidigen gegen Haß und Unverständnis wie einst Hans F. Secker das Kriegsbild von Dix in Köln. Auf den Vorwurf, ein solches Bild sei ein Mißbrauch der Kunst, eine politische Propagandatafel, dieses Zigarettenrauchen nach getanem Mord, diese Monokelvisagen entstammten der Mottenkistenvorstellung vom deutschen Militaristen, auf einen solchen Vorwurf würde - gesetzt den Fall wir hätten die Freiheit auch zu solchen Bildern - ein mutiger Aussteller vielleicht sagen:

"Gemach, sehen sie sich erst an, wie das gemacht ist, Über das Was sollte man sich derart einig sein, daß auch der Maler damit abrechnen darf. Hier ist in Überlegter Komposition alles bloß Propagandamtäßige verwandelt in wirkliche künstlerische Idee. Der Maler zerbricht die alte Triptychonform. Statt eines Mittelbildes mit zwei Flügeln, ein Triptychon ohne Mitte. Hier in der Mitte hätte ein unintelligenter Chronist die Schlächterei, das Sterben des Dorfes gemalt, die Postenkette, wachend, daß Mann und Maus den brennenden Hütten nicht entkommen. Statt dessen ein harter Kontrast: Eine Frau - und was für eine, ein Monument, schweigend aufgerichtet, begreifend und nicht begreifend vor den röhrend-stumpfen Andenkenphotos der Opfer. Ihr gegenüber der gelagerte Chef der Sondertruppe, allerdings ein Herrenmensch, allerdings eine der unangenehmsten Möglichkeiten deutscher Männlichkeit, künstlerisch nur möglich durch die Leute dahinter, die - ein Brechtsches Motiv - qualmen nach der Schlächterei. Man muß zugeben, das ist schauerlich menschlich und oft beschrieben worden, nach einem Mord erwachen die einfachsten Bedürfnisse. Für die Kunst heißt es: dieser Mord wird glaubhaft, es waren sozusagen die Nachbarn daran beteiligt, so etwas geschah wie Naseputzen und das zu zeigen - jenseits ideologischer Bohrerei diese Kritik an uns selbst anzumelden - ist Sittes Idee. Die Historie wird damit Gegenwart wie in der Gestalt der Frau. Ich fürchte, die dieses Bild beschimpfen, verübeln ihm, daß es nicht Vergangenheit bleibt: Tschechei, Geiselauströttung nach dem Heydrich-Attentat, bitteres Unrecht, meine Herren, wird nicht wieder vorkommen; aber die Tschechen 1945 waren auch keine Engel, Gewalt und Mord gibt's überall, wir sind nicht schlechter als andere, fatale Neigung, immer das eigene Nest zu beschützen." Das alles kann man schwerlich sagen bei Sittes Triptychon, es hakt sich fest, es durchbohrt diese feige Fluchtmoral neudeutscher Prägung. Es meint, und deshalb wurde es gemalt, daß man die Opfer nicht lebendig, den Schuldigen aber auch kein leichtes Leben machen kann!

Diese Rede wird so oder anders nicht gehalten werden, weil dieses oder ähnliche Bilder bei uns nicht ausgestellt werden können. Man wird zugeben, daß hier weder ein politisches Gelegenheitsstück noch eine naturalistische Historie gemalt wurde, daß sich wie in der fast reißbreitthaften Konstruktion der Figuren ein klarer und freier Geist eines schweren Themas bemächtigte. Man würde - gäbe es solche Bilder - vielleicht gar nicht sagen, es sei schlecht, unmodern, hinter der abendländischen Kunst zurück, Propaganda und so weiter. Aber man würde keinen Platz haben, denn es besteht Neigung, die Freiheit, die wir haben, nicht auszuprobieren, wer läßt sich schon seine Illusionen rauben?

Außerdem lebt Sitte in Halle, in der Unfreiheit, "ein Kommunist vermutlich, westlicher Ableger des Parteilstiles, was geht uns das an, erfinden Sie, doch bitte sehr, nicht solche Geschichten. Solche Bilder, gottseidank, gibt es hier ja gar nicht. Wie, sagten Sie, war der Titel? Lidice? Immer diese alten Geschichten. Ich denke, Sie wollen eine moderne Kunst?"



LESERBRIEFE

Mir scheint, daß die Zeitschrift mit dieser Nr. 11/12 einen erfreulichen Schritt nach vorn getan hat. Wirkte sie manchmal wegen der kurzen Artikelchen und Glossen ein bißchen reklameprospektmäßig, so ist sie jetzt fulliger geworden - natürlich ohne behäbig zu sein. Ich wünsche gute Wirkung.

Heinz Lüdecke, Deutsche Akademie der Künste / Berlin

Hallo tendenzen, was soll da jetzt noch draus werden? Wo sie es geschafft haben, dem Konformismus, Perfektionismus und Avantgardenismus vollstens gerecht zu werden, kann ich darauf verzichten, wie auf alle diese publizistischen Rülpser des bundeswunderlichen Eintopfzeitungsmarktes.

Werner K. Webeler, Zeitschrift "Lyra" / Würzburg

Die Doppelnummer ist famos

Hans F.C. Plog, Ober-Erlenbach / Bad Homburg, Maler

Erlauben Sie mir, darauf hinzuweisen, daß Ihre Übersetzungen aus dem Sächsischen und Russischen sehr schlecht sind.

Zahnarzt P. K. Billmayer, Augsburg

Für das Probeheft tendenzen danke ich. Erfreut darüber, ein aufgeschlossenes Blatt gefunden zu haben, das informiert und die nonkonformistischen Künstler zu Worte läßt, möchte ich hiermit die tendenzen für 1962 abonnieren.

Maler Karl Heinz Fuhs, Osnabrück

Bitte verschonen Sie mich künftig mit Ihrer Tendenz-Kunst!

Maler Hans Grabbe, Dingolfing

OSTERMARSCH 1961 EINE FILMREPORTAGE ÜBER ZIVILCOURAGE

Kamera : Carlo Schellemann

Ton : Walter Schellemann

Text : Arno Reinfrank

Regie : Erika Runge

Mit Kommentaren von Erich Kuby, Erich Kästner, Pastor Niemöller.

Herstellung und Vertrieb : Gruppe Erika-Runge-Film Sprendlingen in Hessen, Am Wilhelmshof 7.

Die Idee der Ostermärsche gegen Atomrüstung stammt aus England, wo jährlich Hunderttausende nach London und zum Raketenstützpunkt Aldermaston marschieren, um mit den Worten Lord Russells "die menschliche Vernunft zu demonstrieren". Dieser dokumentarische Filmbericht zeigt den Marsch einer deutschen Gruppe durch Hessen, die Schwierigkeiten und Anteilnahme, die ihr entgegengebracht wurden. Der Film sollte in interessierten Gruppen und Kreisen gezeigt werden. Verkauf der Kopien und Verleih sind nicht nach kommerziellen Gesichtspunkten organisiert.

Richard Hiepe

Gewissen und Gestaltung

Deutsche Kunst im Widerstand

Als deutsche Kunst im Widerstand versammelte Hiepe fast sämtliche Werke mit direktem Bezug zur heraufkommenden Greuelherrschaft der Nazi...

Frankfurter Rundschau vom 20.7.1960

In einer verdienstvollen Publikation stellt der Kunsthistoriker Richard Hiepe die Werke der Widerstandskunst gegen den Nazismus zusammen.

Die Kultur, München.

36 Bilder ganzseitig in Schwarz-Weiß reproduziert, sollen den Widerstand deutscher Künstler gegen den Nationalsozialismus veranschaulichen... Der Querschnitt schließt mit einen warnenden Rückblick auf die Zeit, die Schild, Schwert, und Panzer zu ihren Symbolen erhob...

Rias / Berlin und "Die Neue Gesellschaft" Heft 5 /1961

Der Verlag Heino F. von Damitz hat Titel, Rechte und Vertrieb dieser ersten Untersuchung über den Widerstand auf dem Gebiet der bildenden Kunst in Deutschland übernommen.
74 Seiten und 36 Abbildungen, Leinen DM 15.-

DEUTSCHE GRUPPEN X

DONAU - WALD - GRUPPE

Mitglieder

Hermann Erbe-Vogel	geb. 1907	Malerei	Frauenau
Oskar Matulla	geb. 1900	Malerei	Wien
H. Walter Mauder	geb. 1913	Malerei	Zwiesel
Wolf Hirtreiter	geb. 1922	Plastik	München
Josef Karl Nerud		Malerei	Simbach/Inn
Wilhelm Niedermayer		Malerei	Englburg bei Tittling
Otto Sammer	geb. 1914	Malerei	Hacklberg bei Passau
Alwin Stützer	geb. 1889	Malerei	Schloß Neuburg/Inn
Heinz Theuerjahr	geb. 1913	Plastik	Waldhäuser/Grafenau
Willi Ulfig	geb. 1910	Malerei	Regensburg-Reinhauen

Die Toten

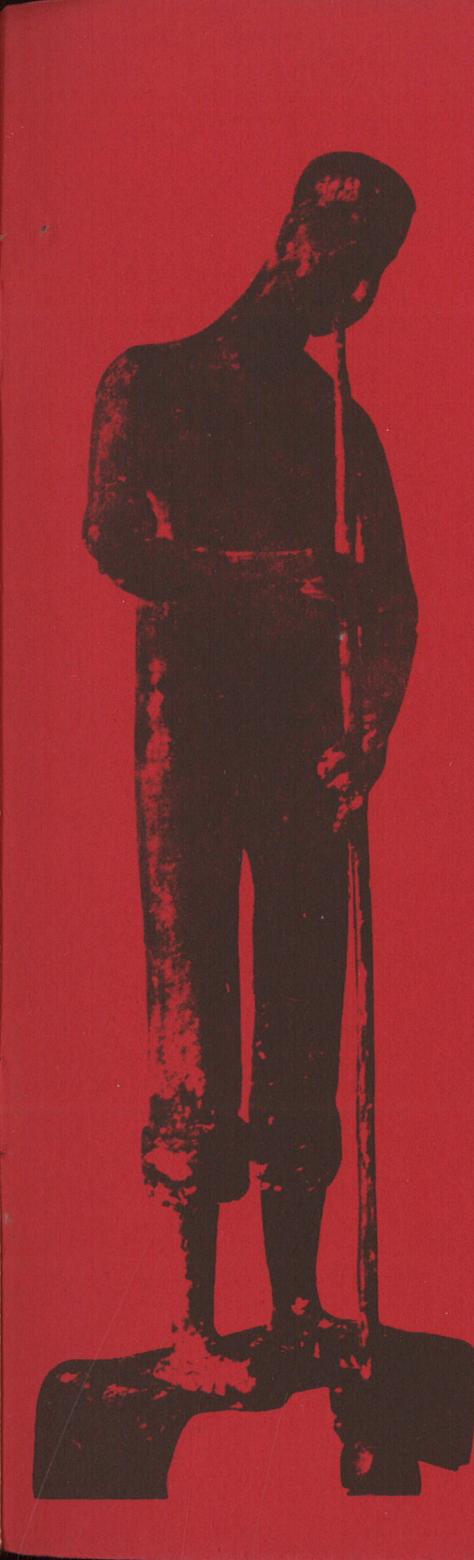
Reinhold Koeppel	Malerei
Georg Philipp Wörlein	Malerei

Die Landschaft zwischen Passau und Regensburg, der Donau und dem Böhmerwald hat sich nie in Postkartenstile verwandeln lassen wie die Lüneburger Heide oder die bayerischen Alpen, sie hat die Künste von innen her inspiriert. Altdorfer hat in ihren Urwäldern den ersten Simplizissimus der deutschen Kunst gemalt, der junge Cranach und Wolf Huber übernahmen die gruselig-grandiosen Einöden, später fand Kubin, daß Hexen, Gespenster, Elend und Trübsinn hier noch auf freier Wildbahn anzutreffen sind. Romantik ist etwas anderes, Land und Leute sind wirklich rauh und streng und man versteht, daß eine Künstlergruppe in diesem Umkreis das Modisch-Moderne nicht nötig hat. Daß die Donauwaldgruppe seit ihrer Gründung im Jahre 1947 auch alle Anflüge des Provinziellen und Heimatfrohen vermieden hat, ist ihr als Sonderleistung anzurechnen. Das Kennzeichen der Gruppe ist die solide Qualität, die mit der Kontrollierbarkeit der Formen gleichgesetzt wird. Die Beziehungen zur Umwelt sind bei den gegenständlichen Donauwäldlern am klarsten zu fassen : in den ernsten Figurenbildern von Erbe-Vogel oder Niedermayer, in den Glasbläser- oder Tierfiguren von Theuerjahr oder Hirtreiter. Starke, flächige Umsetzungen der täglichen Landschaften bringen Mauder und Stützer, während der experimentierfreudige Matulla von den heimischen Hammerwerken und Holzfällern bis zum internationalen Esperanto freier Formen abstrahiert.

Die Gruppe hat Erfolg. Eine für Künstlerkreise ungewöhnlich perfekte Organisation mit rechtskundigen Betreuern und einem hilfreichen Fördererkreis trägt dazu bei. Museen, Kommunen und staatliche Ankäufer erkennen die Mitglieder als künstlerische Repräsentanten des bayerischen Waldes an.

In den 15 Jahren intensiver Gruppenarbeit hat sich der Mitgliederstamm nicht wesentlich geändert. Eine gewisse Exklusivität herrscht vor, auch gegenüber neu heranwachsenden Kräften. Sie kann nach einer so langen Zeit in Trockenheit und Wiederholungen umschlagen : die umstürzlerische Phantasie der Donauwaldtradition könnte vielen Werken ihrer modernen Nachfahren nicht schaden.

In großer Bescheidenheit schrieb der Maler Sammer im Katalogvorwort zu einer Gruppenausstellung, daß äußere Anlässe zur Bildung der Gruppe geführt hätten, "fehlt es doch an einer gemeinsamen tragenden geistigen Grundlage". Das Bild einer zufälligen Gruppierung boten die Donau-Wald-Ausstellungen jedoch nie, in der Beschränkung auf die humanen Möglichkeiten der Moderne zeigt sich gemeinsame Meisterschaft.



**Die Zeitschrift
ALTE UND MODERNE KUNST**

bringt Ihnen monatlich
wissenschaftliche Beiträge
Über alte Kunst und Kunstgewerbe
Aktuelle Berichte über lebende Künstler
Informationen über Ausstellungen
Auktionen und Kunsthändel

Die wichtige Zeitschrift für
den Kunsthistoriker
den bildenden Künstler
den Kunstrestaurator
den Kunsthändler
den Kunstfreund und Sammler

ALTE UND MODERNE KUNST
Zeitschrift für Kunst und Kunsthandel

RZR Verlag Wien 1 Neuer Markt 1.

Zu diesem Heft:

Titelgrafik: R. Vespignani, Die Mauer, 1947
Vierte Umschlagseite: A. Hrdlicka, Kleines Weltgericht, 1951
Ernst Köller, geboren 1918 in Wien. Studium bei Sedlmayr und Diez in Wien, Promotion über Gandhara-Kunst.
Eingezogen im zweiten Weltkrieg. Überzeugter Antimilitarist.
Nach Gefangenschaft Mitarbeit beim Aufbau der Neuen Galerie Linz,
Aufsätze, Kunstkritiker der Salzburger Nachrichten,
Mitarbeiter der Zeitschrift Alte und moderne Kunst,
beim österreichischen Rundfunk.
Organisierte die Ausstellungen "Expressionismus - Malerei und Grafik in Deutschland, Österreich, Schweiz" 1957 sowie
"Makart und seine Zeit" 1957 - 1953.
Auf seinem engeren Fachgebiet, der Kunst Ostasiens
trat er mit zwei kleineren Schriften "Kleines Sachwörterbuch zur Ikonographie der Lamaistischen Kunst",
und "Ukyo - ye, Bilder der vergänglichen Welt,
Lexikon der Meister des japanischen Farbholzschnittes", hervor.
Willi Sitte wurde 1921 in Kratzau / CSR geboren.
Student bei Professor Peiner in Kronenburg. 1941 Soldat.
1944 Übergang zu den italienischen Partisanen.
1945 weiteres Studium an der Akademie in Mailand.
Seit 1947 in Halle/Saale. 1950 Lehrtätigkeit an der Hochschule
für Gestaltung, Burg Giebichenstein, Halle.

