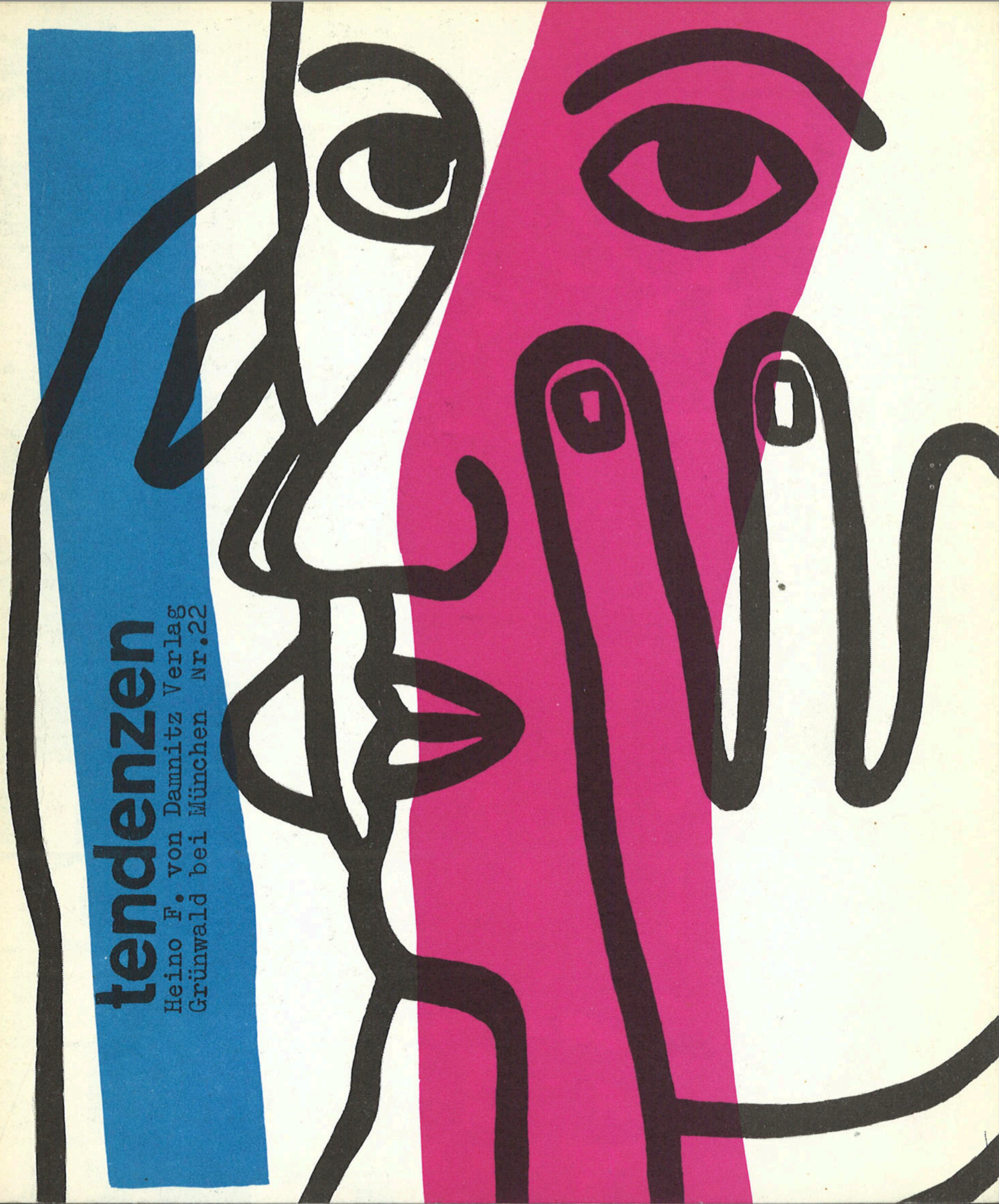


tendenzen

Heino F. von Damnitz Verlag
Grünwald bei München Nr. 22



M O R I ? — N

IP. ἡ εἰρήνη

PAZ · POKO

IP. 平和

P. 平和

M

· BEN

· RAUHA

· ३५५५ · P

· FRIEDR

· P

· PACE

· ५५५५ · R

Dr. Lutz-Eugen Reutter

tendenzen international

8120

PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY

"Kunstrevue"

Blick in eine polnische
Zeitschrift



BRONISŁAW WOJCIECH LINKE. Rasizm Kredka czarna. 1956
Le racisme. Dessin au crayon noir. 1956



STANISŁAW HORNO-POPLAWSKI. *Żydówka*.
Granit — La Juive. Granit



MARIAN WNUK. *Tors*. Gips — Torse. Plâtre

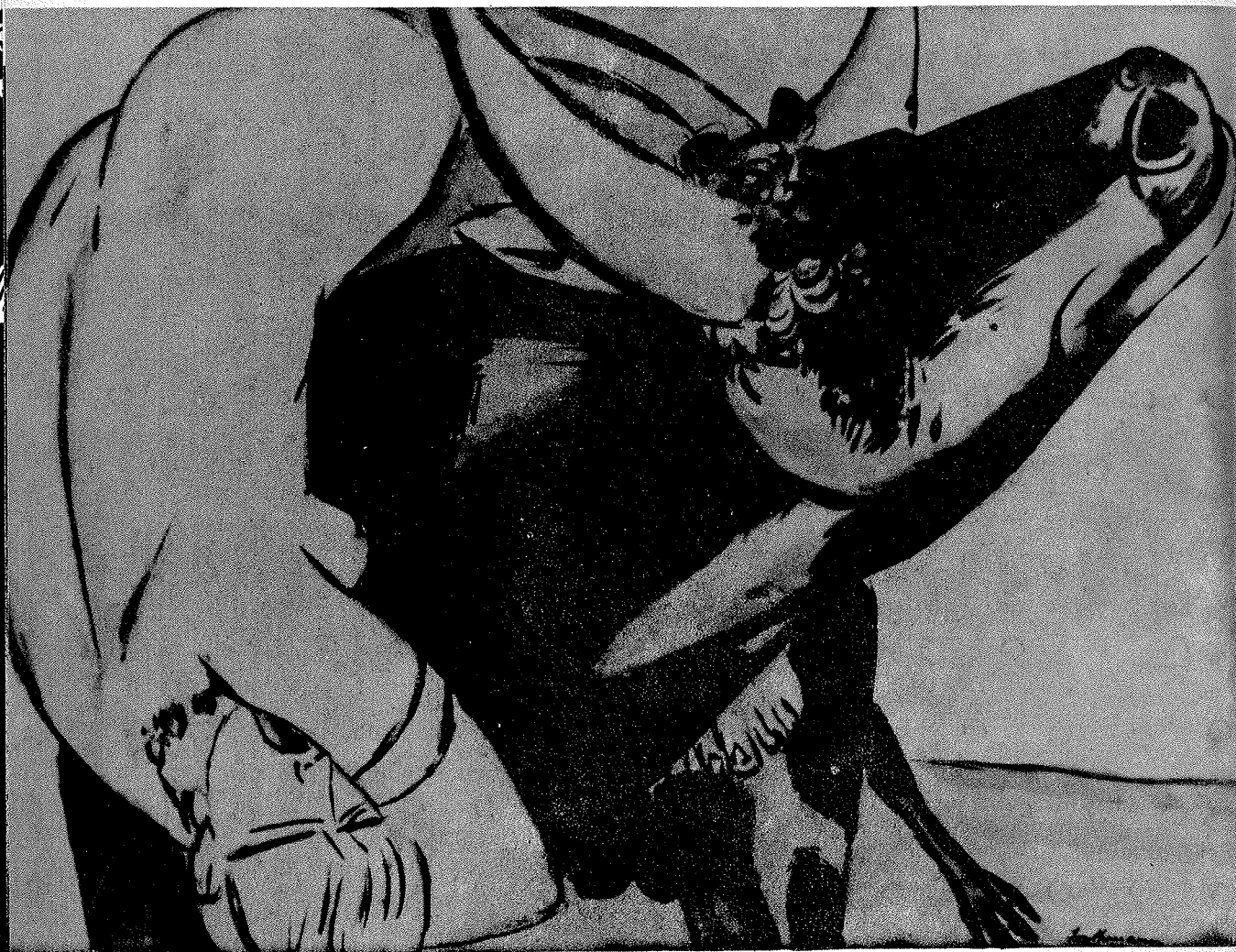


STEFAN SUBERLAK. Gromada II. Litografia — La Communauté II. Litographie

na forum światowym. Lebenstein, Kulisiewicz, Wójtowicz, to wszystko interesujące koncepcje nowych przedmiotowości, czy — jeśli kto woli — figuratywności. I to powinno być wskazówką zarówno dla samych plastyków, jak i dla organizatorów naszych wystaw za granicą. Nie wozić sów do Aten, nie wozić do Paryża odmian abstrakcji, którą właśnie tam wynaleziono.

Jako przykład szans, które stwarzają nowe prozycje przedmiotowości chciałbym naszkicować: wetkę grafika, który odnosi coraz poważniejszą sukcesy w kraju i za granicą i który na ostatnim Biennale Grafiki w Ljublanie otrzymał nagrodę specjalną „za humanistyczne wartości swej sztuki”. Mam tu na myśli Stefana Suberlaka. Jeśli omówienie jego twórczości rzucam na tak szeroki

Max Beckmann , Raub der Europa , Aquarell 1933



MÖGLICHKEIT UND NOTWENDIGKEIT
ENGAGIERTER KUNST
VON HELMUT R. LEPPEN

Der inzwischen an der Hamburger Kunsthalle tätige Kunsthistoriker Dr. Helmut R. Leppien beschäftigte sich in einem Vortrag vor der Kestner-Gesellschaft (Hannover) mit der "Möglichkeit und Notwendigkeit engagierter Kunst".

Wir veröffentlichen nachstehend – leicht gekürzt – Beginn und Schluß dieses Vortrages, in dem versucht wird, eine möglichst umfassende Definition des Begriffes "Engagement" in der bildenden Kunst zu geben.

"Da der Künstler mit jedem Werk ins Unbekannte stößt, kann er nicht voraussagen, auf was er stoßen wird ...". So schreibt Willi Baumeister in seinem Buch "Das Unbekannte in der Kunst". Aber nun sagt Albert Camus: "Wir Künstler müssen wissen, daß wir dem gemeinsamen Elend nicht entrinnen können und daß unsere einzige Rechtfertigung, wenn es eine gibt, darin besteht, nach bestem Können für die zu sprechen, die es nicht vermögen. Wir müssen in der Tat für alle Menschen sprechen, die in diesem Augenblick leiden."

Da ist doch ein scheinbar unauflöslicher Widerspruch in diesen Äußerungen. Baumeister überläßt dem engagierten Künstler nur einen untergeordneten Platz. "Die 'frei' gewordene Kunst", schreibt er, "entledigte sich auch der 'Tendenz'. Es treten nun getrennt von der hohen Kunst spezialisierte Karikaturisten und gesellschaftskritische Maler auf, die einer Idee dienen. Wenn sie nicht gleichzeitig einigermaßen Formkünstler sind, erleiden ihre Werke mit der Zeit immer größere Einbuße." Die Gegensätzlichkeit läßt sich noch schärfer fassen, vergleicht man die Position zweier Dichter. Auf der einen Seite der schwermütige Einsiedler Bann: "Mein Name ist Monroe. Ich schließe mich ab". Auf der anderen Seite der klagende Brecht, der sich "An die Nachgeborenen" richtet: "Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt", ein Wort, das zeigt, daß hier wahrlich kein enger Dogmatiker spricht.

Wie ist der Begriff Engagement zu verstehen? Camus gab schon eine erste Bestimmung. Aber fragen wir noch nach der Bedeutung des Wortes im Französischen: art engagé ist eine verpflichtete, gebundene Kunst, ein artiste engagé zeigt sich betroffen, beschäftigt; er hat sich auf eine Sache eingelassen ...



Walter Meyer -Vax , Die Faust , Kreide 1932

Der engagierte Künstler steht auf der Seite der Unterdrückten und artikuliert ihren Schrei: ihren Kampf, ihren Aufschrei der Qual, der Verzweiflung, des Hasses, ihren Schrei nach Erlösung. Er ist ihr Bote. Oder er steht neben Christus in der Kenosis, dem Gottessohn in Knechtsgestalt, und überbringt uns seine Botschaft. Er legt Zeugnis ab – wir erinnern uns, daß "Zeugnis ablegen" im Mittelalterischen "protestari" heißt.

Eines muß noch hinzugefügt werden – wiederum in der Formulierung Camus: "Für den Künstler gibt es keine privilegierten Henker. Darum kann heute, selbst heute, vor allem heute, die Schönheit nicht im Dienst einer Partei stehen. Sie dient über kurz oder lang nur dem Schmerz oder der Freiheit des Menschen. Einzig engagiert ist der Künstler, der zwar keineswegs den Kampf ablehnt, wohl aber sich weigert, sich den regulären Truppen anzuschließen, das heißt: der Franktireur."

Und schließlich: Die Botschaft des engagierten Künstlers ist nicht zu lösen von einem gewissen Pathos. Die kühle, reportagehafte Darstellung, etwa des "Todes Marats" durch Jacques-Louis David oder der Armseligkeit der Proletarier durch die Realisten und Naturalisten von Courbet bis Lie-

bermann, ist ein Bericht, keine Botschaft. Diese Bilder wirkten nur engagiert und dadurch schockierend, als noch jedermann die berichtete Geschichte kannte (Marat) oder als Motiv ("Steinklopfer", "Flachsscheuer in Laren") neuartig war. Man sagte vor diesen Bildern nicht: "So malt man das nicht", sondern "Sowas malt man nicht". Heute empfinden wir – ich glaube, allgemein – diese Bilder nicht mehr als engagiert.

Ich bitte Sie, diese Definition zunächst einmal zu billigen. Sie ist weiter als die Sartres, enger als die Haftmanns. Sartre, der den Begriff der *littérature engagée* geschaffen hat, will Malerei und Musik nicht engagiert sehen, weil diese Künste gar nicht eindeutiger Bedeutungen fähig seien: "Farben und Töne sind Dinge, nicht Zeichen." Und: "Man malt nicht Bedeutungen; wer wollte unter diesen Bedingungen darauf bestehen, daß der Maler sich engagiere? Für Sartre ist also ein engagiertes Kunstwerk einzig eine Waffe im politischen Kampf, wenn er fragt: "Und das "Blutbad von Guernica", dieses Meisterwerk – glaubt man, es hätte einen einzigen für die spanische Sache gewonnen?" Natürlich nicht, und deshalb gibt es für Sartre nur *littérature engagée*. Haftmann hingegen versteht unter "art engagée" besonders "eine Kunst, die von großen allgemeinen Ideen und Gläubigkeiten ihre Inhalte bezieht."

Engagement erkennen wir heute überall auf anderen Gebieten der Kunst: Musik, Fotografie, Film, Karikatur, Literatur ... Dagegen die Abstrakten! Gut, zwei Namen können einem da einfallen: Emilio Vedova und Reg Butler (mit seinem Denkmal für den unbekannten politischen Gefangenen). Aber sonst – ist das nicht alles völlig unverbindlich?

Oder sollte Baumeister recht behalten, und das Engagement wäre etwas Untergeordnetes? Prüfen wir die beiden genannten Fälle. – Von 1952 stammt Reg Butlers "Entwurf für ein Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen", das damals sicher rechtens den 1. Preis des Wettbewerbes zugesprochen bekam, bis heute aber der Ausführung harrt. Eine Figurengruppe blickt hinauf in ein riesiges abstraktes Eisengerüst, das aber durch knappe Verdeutlichungen, die Treppen, die Form überhaupt, an die Wachtürme denken läßt, die in die Landschaft der Unfreiheit gehören, die an den Grenzen der KZ und der Gefangenenlager stehen. Aber dieses Gerüst ist kein Wachturm, es verweigert die Eindeutigkeit. Es ist zugleich (etwa durch die weit über die Plattform in den Himmel aufragenden Stangen) "zum Wahrzeichen der Überwindung von Angst und Verfolgung geworden" – so deutet es jedenfalls Eduard Trier.

Emilio Vedova gehört, mit den Worten Hans Platscheks, zu den Malern, "die begriffen haben, daß Malerei eine Tätigkeit ist, die veraltet und unzeitgemäß bleibt, wenn sie jenen Luxus darstellt, den unsere Gesellschaft der Kunst in den Augenblick zugesteht, da sie Bildobjekte, Möbelaggregate verkörpert."

Er "handhabt Zeichen, die er seinen Bildern einverleibt und damit Zeitmomente fixiert: Spanische Reiter hier, schwarze Krallen dort, nächtliche Teerinschriften auf Backsteinwänden ein andermal. Doch sind solche Zeichen keine Illustrationen, sondern Grundmaterial. Auf der Leinwand taucht es verschlüsselt und verändert auf." Sehr eindeutig sind seine Bildtitel: "Zyklus des Protestes", "Konzentrationslager", "Spanien heute" ... Aber die Bedeutung der Bilder selbst ist nicht eindeutig, kann es gar nicht sein bei nicht gegenständlicher Malerei. Nur bei dieser? "Es gehört zum Wesen der Kunst, Fragen offenzulassen, im Zweifelt zu zögern, zu beharren", sagt Reinhold Schneider.

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, daß unsere Definition engagierter Kunst nicht ausreichend war. Engagement in der Kunst – das ist nicht nur Artikulation (also künstlerische Gestaltung) des Schreis der Unterdrückten. Engagement kann auch heißen: Zeichen aufrichten, Zeichen bestimmen und doch allgemeiner menschlicher (und gesellschaftlicher) Situationen.

Nun ist Zeichenhaftigkeit eines der Hauptmerkmale der modernen Kunst überhaupt. Und Zeichen aufzurichten, bedeutet doch wohl das Gegenteil von Unverbindlichkeit. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Baumeister schrieb von der "Verpflichtung (des Künstlers) dem Menschen gegenüber, eine unbestechliche Membrane des Weltgewissens zu sein" und den Künstler bezeichnete als "das Organ eines Weltganzen, dem er verantwortlich bleibt." Ein solches Organ ist auch – ein echtes Paradoxon – ein Künstler, der sich von allem abschließen will. Wie Gottfried Benn, in dessen Werk dennoch manche in ihr Weltgefühl, in ihr Lebensgefühl widerspiegelt finden.

Literatur zu: Leppien, Engagierte Kunst

Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst, 2. verb. Aufl. Köln 1960 (DuMont Dokumente)

Albert Camus, Der Künstler und seine Zeit, in: Kleine Prosa, Reinbek / Hamburg 1961, S. 13 – 31 (rororo – Taschenbuch. 441)

Bertolt Brecht, Über die Malerei und die Maler, Bildende Kunst 4, 1957.

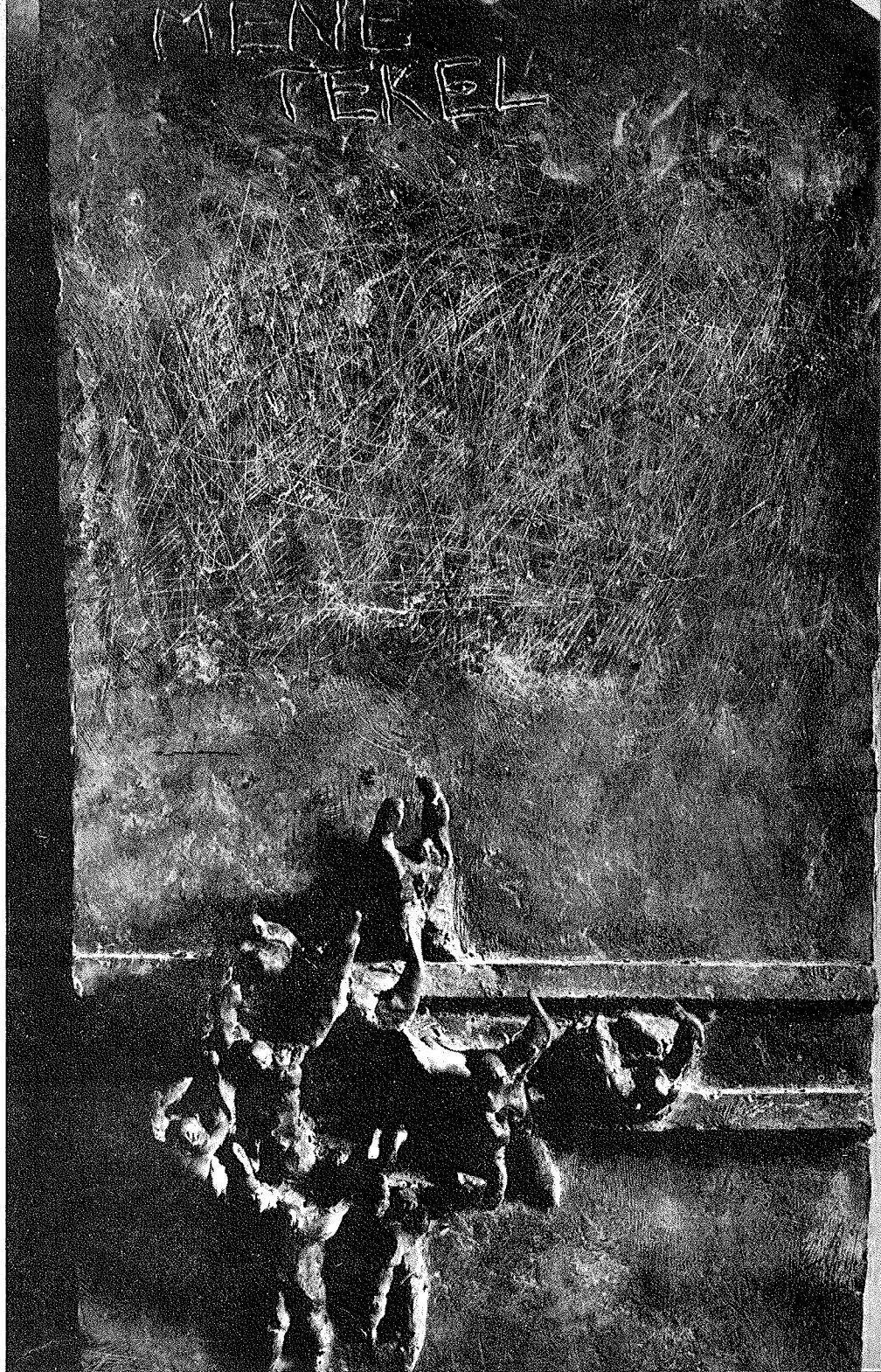
Jean-Paul Sartre, Was ist Literatur?, Reinbek / Hamburg 1958 (rowohlts deutsche enzyklopädie. 65)

Gottfried Benn und Reinhold Schneider, Soll die Dichtung das Leben bessern?, Wiesbaden 1956, S. 21 – 39

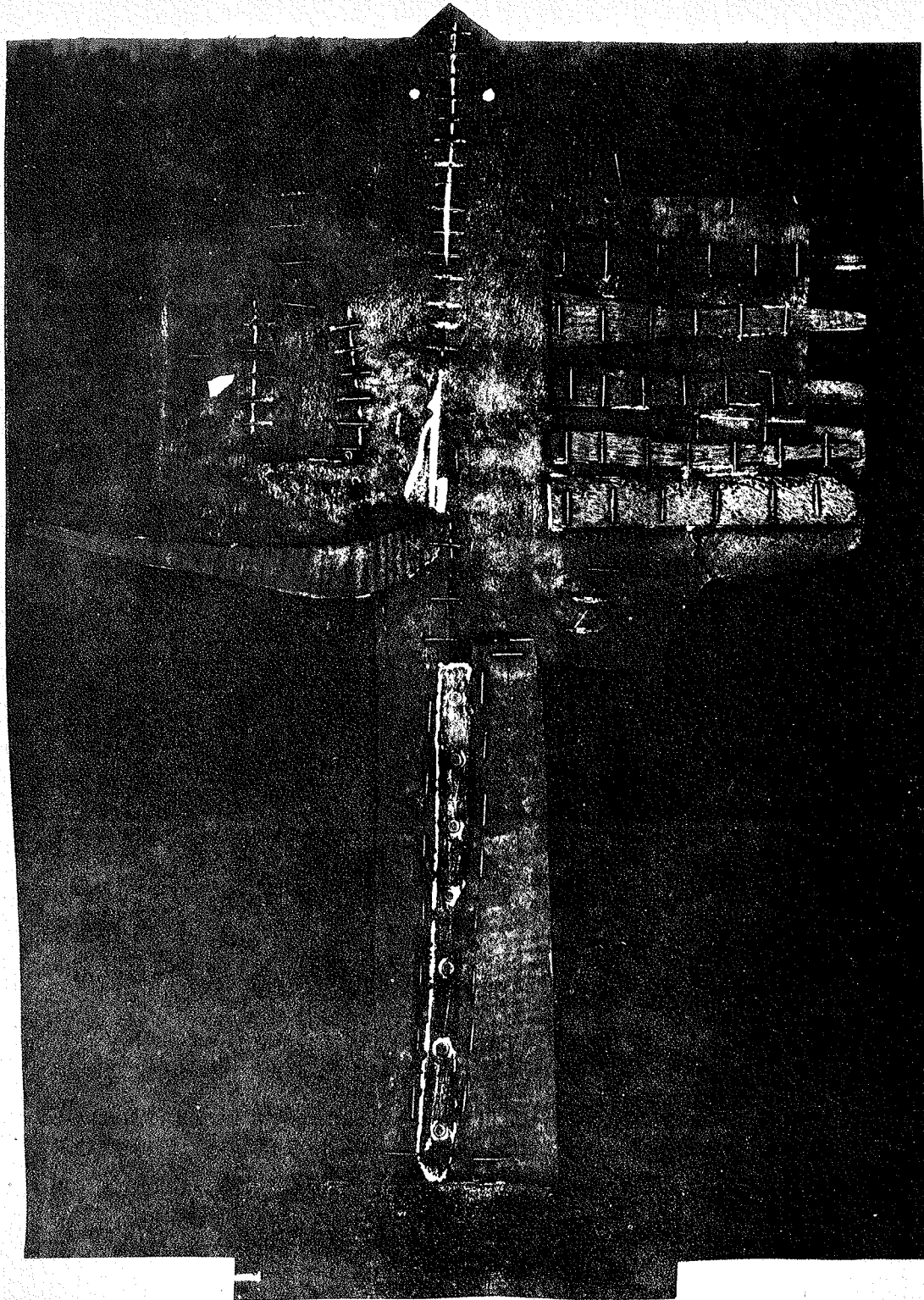
Eduard Trier, Figur und Raum, Berlin 1960, Kap. 3: Die Frage nach der Aufgabe, S. 55 – 66

Hans Platschek, Emilio Vedova, in: Bilder als Fragezeichen, München 1962, S. 131 – 135

Oskar Lörcher , Menetekel , Bronzerelief



**ABSTRAKTE
MALER ENGA
GIEREN SICH
WIDERSTAND
PROTEST
BEKENNTNIS
IN FARBZEI
CHEN UND
STRUKTUREN**



ABSTRAKTE MALER ENGAGIEREN SICH

Zeichen aufrichten, Zeichen unserer menschlichen und gesellschaftlichen Situationen", darin sieht Helmut Leppien die Möglichkeit und Notwendigkeit einer engagierten abstrakten Kunst. An Beispielen für dieses scheinbare ästhetische Paradoxon - abstrahieren heißt ja sich entfernen, aus Bindungen lösen - fehlt es nicht. Vedova und eine Reihe junger Italiener (tendenzen 21 und 15) kommentieren spanische Diktatur und algerischen Terror mit graphischen Geheimschriften. Lapoujade, Pignon und andere Franzosen (tendenzen 9 und 22) strukturieren und spritzen Protest und humanes Bekenntnis auf die Leinwände. Ein österreichischer Materialdrucker gewinnt mit seinem abstrakten "Mahnmal" den Preis eines Wettbewerbes "Graphik, ein Spiegel unserer Zeit". In Polen beherrscht die verschlüsselte Stellungnahme zur Umwelt die Arbeit der wichtigsten Künstler. Tonangebende Philosophen und Kritiker befürworten eine neue Verbindung der freien Form mit der Moralität unserer Epoche. Jean Paul Sartre verkündet das Ende des "akademischen Geistes" auf dem Gebiet der engagierten Kunst, Adorno und Max Bense dozieren seit langem, daß Abstraktion und neue Humanität einander befruchten können.

Die Kontraste und Widersprüche unserer Epoche erschüttern die Zeitkunst bis in die obersten Ränge, der Elfenbeinturm hat Risse bekommen. Protest und Mitleid, Hoffnung oder Warnung, das "menschliche Rühren" der Klassiker waren bisher Privilegien der gegenstandsfreundlichen Künste. Und wie wurden diese - bis heute - deswegen bekämpft, "politischer" Ziele verdächtigt, aus den Glaspalästen des reinen Ästhetizismus verbannt. Nun scheint es Vertreter der freien Form in steigendem Maße zu reizen, ihre ästhetischen Waffen auf dem gesellschaftlichen Feld zu erproben. Diese Versuche können verbindliche Stellungnahmen zu öffentlichen Ereignissen bedeuten, unverbindliche Mahnungen an allgemeine Gefahren oder bloße Ahnungen von

Für und Wider in reinen Formen bleiben; in keinem Falle sollte man sie mit der billigen Frage nach der "Verständlichkeit" abtun. Der engagierte Abstrakte gleicht immer ein wenig dem Nichtschwimmer, der Ertrinkenden helfen will. Kundige Retter, erfahrene Protestanten mögen seine Versuche mit Kopfschütteln ansehen. Es kann dem abstrakten Engagee passieren, daß die betroffene Menschheit, daß die Opfer des Terrors, den er bekämpft, seine bildlichen Hilfestellungen mit guten Ratschlägen zurückweisen. Entscheidend kann nur sein Wille sein, zu helfen. Diese Künstler stehen nicht mehr bei den Gleichgültigen. Das genügt, wo kein Glaube herrscht, der mehr verlangt. Bei uns wird bekanntlich gar nichts verlangt von der Kunst. Es ist anzunehmen, daß darunter viele Künstler leiden, wie sich nur Dekorateure und bequeme Anarchisten einer solchen Freiheit freuen. Aus dem Gefühl heraus, mehr von sich und anderen verlangen zu können als in einer gleichgültigen Gesellschaft von Kunst verlangt wird, werden sich abstrakte Künstler engagieren.

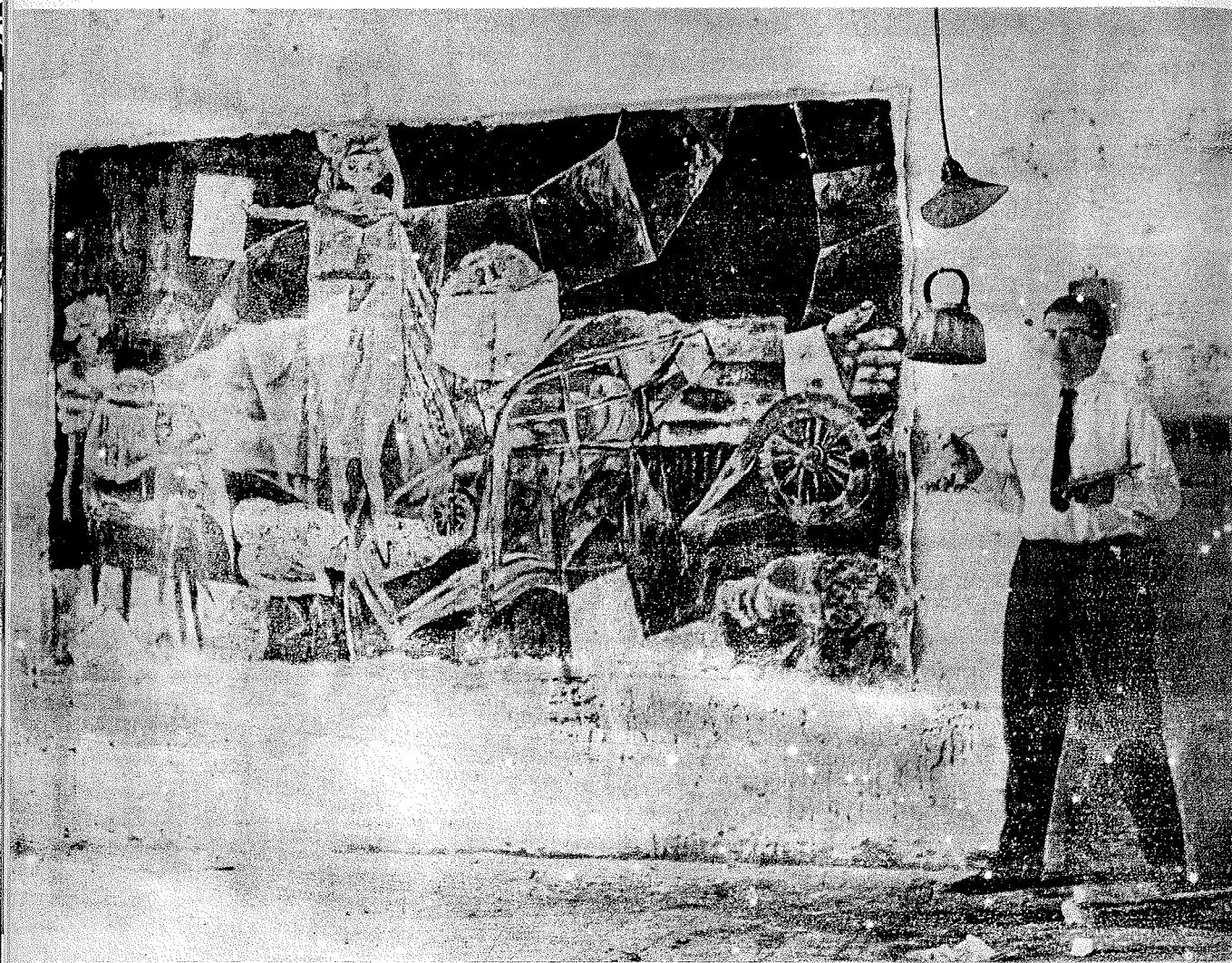
Engagieren sie sich für etwas anderes als die großen Meister der gegenständlichen Kritik und Realistik? Kann man Mord, Verfall und Drohung des Unterganges anderes nennen als mörderisch, niedrig und lebensgefährlich? Man kann es verschieden ausdrücken und sich scholastisch darüber streiten, wer es in der "Sprache unseres Jahrhunderts" getan hat und wer nicht. Jedoch man kann nicht Mord verarmlosen, Schlechtigkeit verniedlichen und Untergang annehmbar gestalten. Jedenfalls nicht, wenn man sich als Künstler an solchen Vorstellungen engagiert. Wenn man das tut ist man ein Lügner, ob gegenständlich oder abstrakt. Ich bestreite zum Beispiel, daß jeder Existenzialismus ein Humanismus ist. Zwischen Jaspers, der die Atombombe bejaht und Sartre, der sie leidenschaftlich bekämpft, steht eine Entscheidung. Zwischen Alechinski, der seinen infantilen Figuren Spruchbänder mit der Aufschrift "Ich weiß nichts" entquellen läßt und einem Lapoujade, der die Leiden einer gefolterten Algerierin in Farbe umsetzt, steht eine ähnliche Entscheidung. Man kann Grauen und Weltangst in zerrissenen Strukturen zum Ausdruck bringen oder so gegenständliche wie Franz Stuck, der den Krieg als aristokratischen Abenteurer über ein Leichenfeld heimkehren läßt. In beiden Fällen hat man gar nichts begriffen und bekannt gemacht, sondern ein wenig Modephilosophie in Farbe umgesetzt.

Mit der Entscheidung eines Malers gegen die ästhetische Unverbindlichkeit fällt eine Entscheidung für den Menschen, für die Verteidigung des Lebens und der Vernunft und gegen die Verächter des Menschen. Diese Entscheidung bleibt nicht auf die "verständliche" Formsprache beschränkt. Abstrakte Maler engagieren sich. Oder sie haben sich noch nicht entschieden.

Nickel Grünstein



Eberhard Dänzer vor seinem "Wohlstandsbild"



Éduard Pignon, Maternité, Zeichnung 1951





PIGNON - MALER DER DIALEKTIK
VON ROGER GERAUDY (PARIS)

Ob er Hahnenkämpfe malt oder Segelschiffe, knorrige Olivenbäume oder Wellen im Mistral, Ritter oder Bergarbeiter, Jasminpflückerinnen oder Getreideerntenden, Pignon ist immer ein Maler des Kampfes. Er nimmt am Kampf der Gegensätze teil und läßt uns daran teilnehmen.

Pignon schlägt uns vor, die Welt mit den Augen unserer Zeit zu sehen – eine Zeit, die man anpacken muß, um sie zu begreifen. Denn die Welt ist kein Schauspiel, keine Theaterszene, die man betäugen kann wie in einer Glasvitrine.

Der prometheische aggressive Humanismus des arbeitenden Menschen in unserer Zeit stellt andere Forderungen.

So springt Pignon auf die Bühne und schafft die Distanz ab, denn weder für den Techniker, noch für den Wissenschaftler oder den Politiker ist die Welt länger eine Sammlung von Gegenständen, die in stabiler Ordnung zueinander stehen, unabhängig von uns und unserer Aktivität.

Weder Wissenschaft, noch Kunst, noch irgend eine andere Erklärung der Welt können weiterhin ernsthaft das Inventarium einer fertigen Welt, eines ein für allemal fertigen Menschen und einer ewigen Moral behaupten.

Die Welt birst vor Spannungen. Der Mensch ist eine dieser Kräfte. Er ist anderen gegenübergestellt. Ob er Physiker, Maler oder Politiker ist, er steht nicht vor den Dingen, sondern gehört zu ihnen. Das Werk Pignons ist eines der bedeutendsten dieser Zeit, weil er uns an diesen Erfahrungen teilnehmen läßt, die uns aus der stetigen Erneuerung der Welt und der Veränderung des Menschen durch den Menschen erwachsen.

Auf Pignon könnte man ein Axiom von Juan Gris anwenden: "Die Qualität eines Malers hängt ab vom Umfang der Vergangenheit, die der in sich hat." Denn die Erfahrung der modernen menschlichen Totalität schließt nicht die Aufgabe der alten Werte der Malerei ein.

Die Aktualität und die Aktivität des Menschen als Stil-

prinzip ergeben einen neuen malerischen Organismus. Auch Pignon geht es um eine Vergegenwärtigung ("totalisation" im fr. Original), um die es in der Geschichte des Kunstwerkes immer gegangen ist. Diese besondere Einheit kann durch Formen erzeugt werden wie bei Paolo Uccello, durch Farbe wie bei van Gogh, aber hier wie dort entsteht das Kunstwerk durch einen totalen inneren Rythmus. Von Pignon wird dieser innere Rythmus als Vermenschlichung der Welt begriffen: die Gegenwart des Menschen und seiner Leistung ist überall physisch spürbar. Cézanne träumte davon, "Die Schultern der Hügel und die Volumen der Frau zu vermählen". Pignon folgt dieser Richtung; auch er baut ein Bild aus den Elementen, die der Mensch, und nicht aus denen, welche die Natur geschaffen hat. In einem Werk von Pignon sind Bäume, Tiere, Häuser, Weiden, Wolken und menschliche Muskeln von einer gemeinsamen Anstrengung verzerrt. Alle seine Bilder ähneln der menschlichen Anatomie, darin Stränge und Adern geöffnet sind und noch Blut fließt.

Aber Pignon begnügt sich nicht damit, mehrere Augenblicke in einem Bild festzuhalten. In dieser Welt, die gleichzeitig entsteht und von Spannungen birst, lassen Arabesken und Geflechte der Zeichnung zugleich die Bewegung des Daseins denken. Ein Bild von Pignon will als Handlung, nicht als Gegenstand der Kontemplation begriffen werden.

Wir sind hier weit von der Bildillusion der Klassiker entfernt, weit von den Bildobjekten der Jahrhundertwende und weit von der Bild-Maschinerie der Abstrakten. Die Bild-Kräfte ergreifen uns direkt.

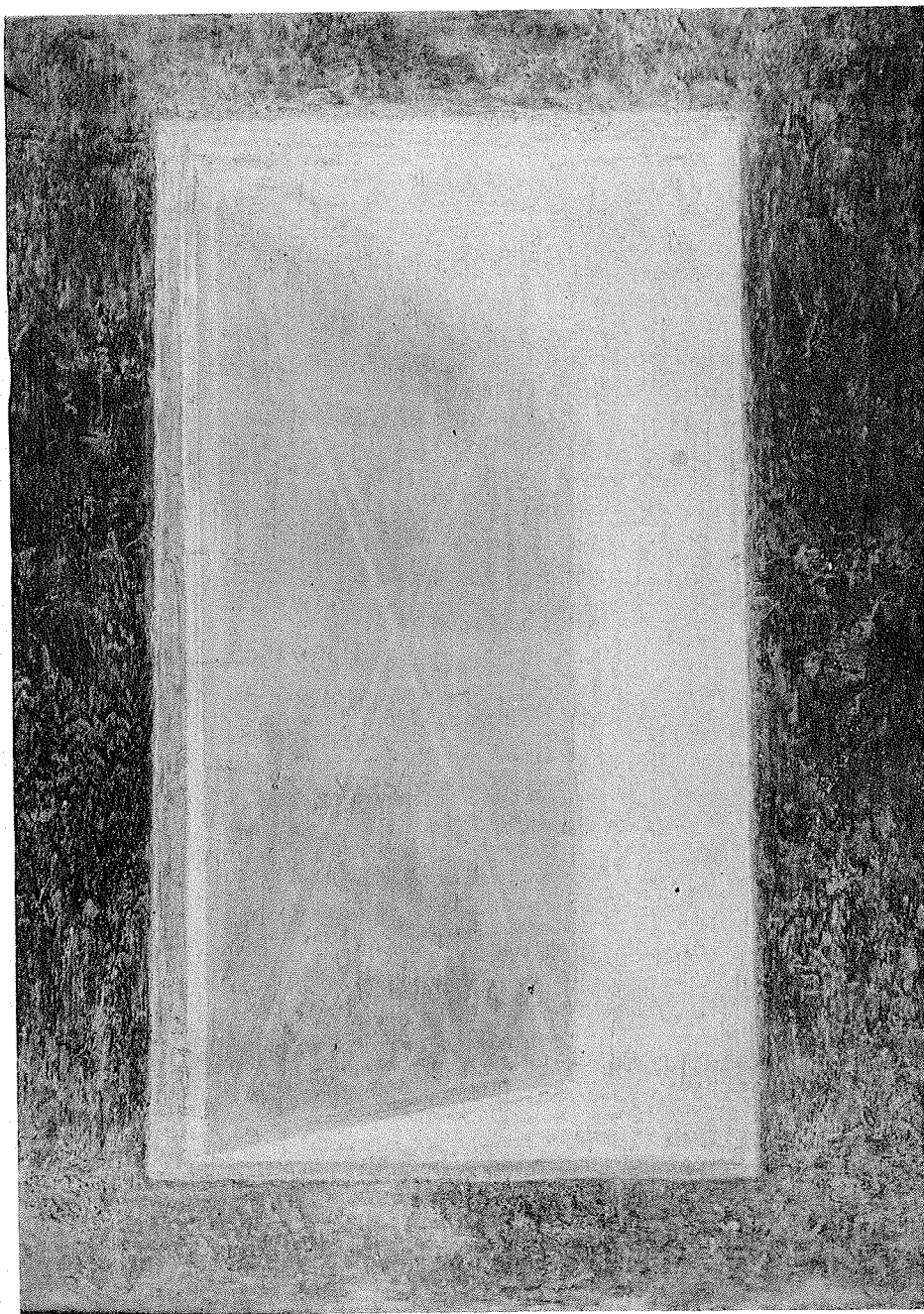
Für ihn bedeutet Wirklichkeit direkte Teilnahme. Seine künstlerische Wahrheit ist kein Objekt, das ohne den Betrachter denkbar ist wie bei den Naturalisten. Seine Wahrheit ist auch nicht das "Ich" ohne die wirklichen Objekte wie in allen Schulen der Romantik.

Pignons Malerei ist nicht gegenständlich im Sinne eines vordergründigen Realismus, der die Abbildung der Gegenstände dieser Welt ohne direkte Anteilnahme fordert. Diese Malerei ist nicht abstrakt im Sinne der Forderung, daß ein Bild nur formalen Gesetzen folgen müsse – oder im Sinne der "inneren Notwendigkeit" Kandinskis.

Die Malerei Pignons bringt die menschliche Besitzergreifung der Wirklichkeit, so wie sie Arbeiter oder Soldaten erfahren. Es entsteht keine gedachte Bildwelt, sondern das Erlebnis oder die Arbeit in der Welt selbst.

Und Pignon definiert das Arbeiten so: "Man muß dabei einen besonderen Rythmus entwickeln, ein Gefühl für das Pulsieren in den Gegenständen... Das ist der Zustand des Geistes und des Körpers, in dem ein Arbeiter spürt, daß ihm die Arbeit gut von der Hand geht."

Walter Rose , Die letzte Tür , Öl 1962



DIE HÄUSER DES WALTER ROSE



DER HÄUSERMALER VON RICHARD HIEPE

Man kennt ihn in Münchner Künstlerkreisen schlicht als den "Häusermaler". Walter Rose ist nicht unschuldig daran : seit Jahrzehnten mauert, verputzt und zimmert er mit haarfeinem Pinsel an gründerzeitlichen Villen, einsamen Gasthöfen vor schwarzen Wäldern, ragenden Kathedralen über leeren Marktplätzen, an Balkonen, Erkern, stummen Straßenzeilen, Kaminen, Gesimsen, Treppenstufen. Er versteht - ob gotisch oder Bauhaus - längst mehr davon als ein Denkmalpfleger. Er drückt sich darin aus wie ein Architekt, Häuser sind sein Stil, seine Gedanken, Gefühle, Ideen. Jedoch ganz absichtlich und konsequent ist Walter Rose Maler : Sonst könnte er nicht eine Villa von 1900 wie einen Tortenaufsatz in unsere neue Landschaft mit Hochspannungsleitungen stellen. Nutzlos umständlich, wie Leute, die nicht in ihre Zeit passen, ragen die Burgen bürgerlichen Geschichts- und Stilbewußtseins in einen leeren Himmel. Die heutige Zeit ist rationaler. Rose malt ein Hochhaus im Rasterstil und stöhnt : "Es wird nichts als ein Architekturprospekt. Diese Rasterbauten haben weniger Charakter und Gesicht als die Stilblüten unserer Großväter."

Der große Franzose Chardin hat fast ausschließlich Stilleben gemalt. Walter Rose malt Architekturen. Der einseitige "Stillebenmaler" Chardin hat das Rokoko mit der Dar-

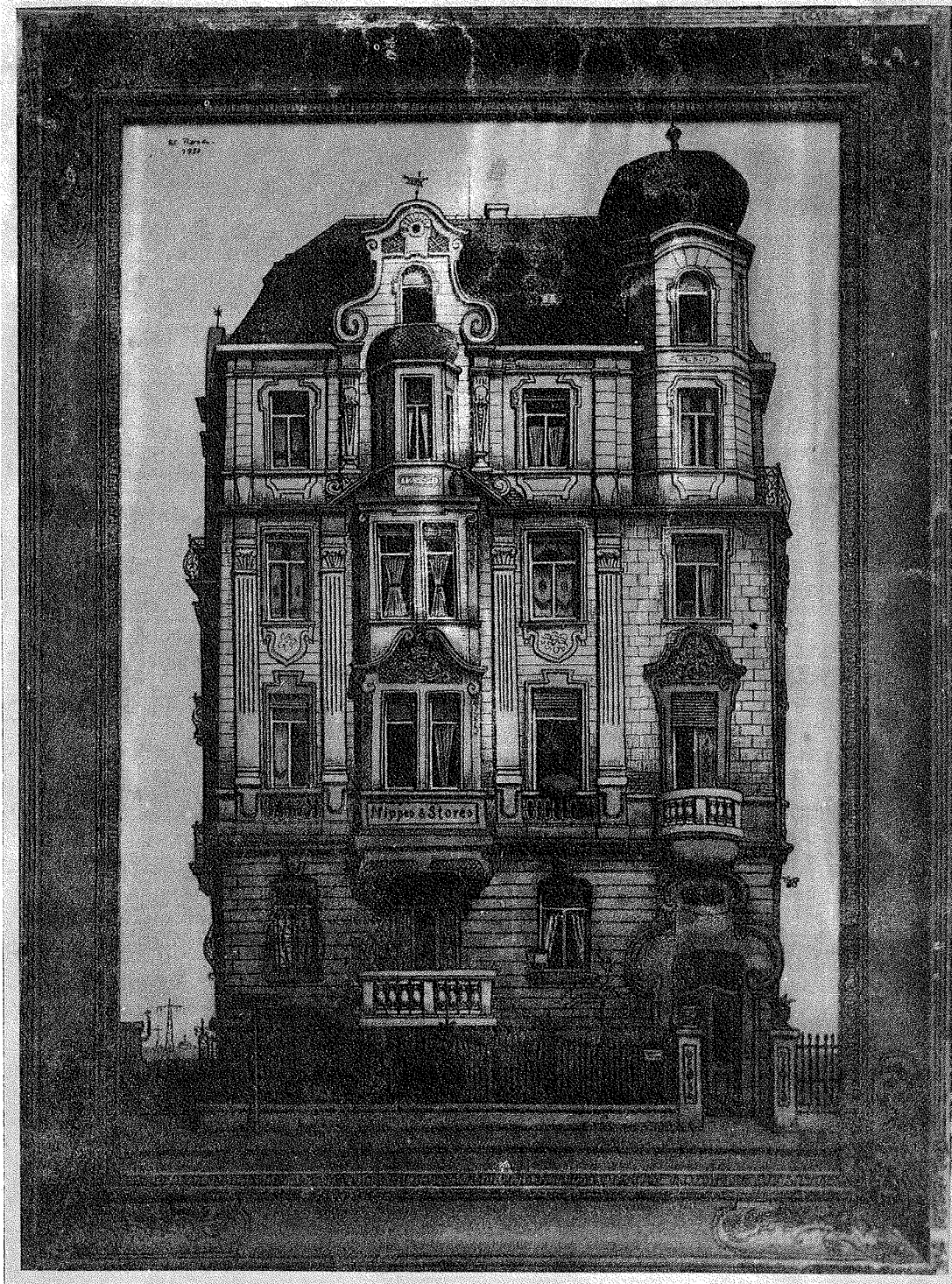
stellung von Krügen, Heringen und griffesten Messern ad absurdum geführt, der Häusermaler Rose findet wahrscheinlich den heutigen Menschen ähnlich unglaublich. Wie Chardin hält er sich an das Bleibende und merkwürdig, während Bert Brecht über die bürgerlichen Städte schreibt : "Von denen bleiben wird / der durch sie hindurchging / der Wind", sieht ein nicht minder empfindlicher Maler die Häuser derer bleiben, die durch sie hindurchgingen. Von all dem haben die Leute keine Ahnung, die Walter Rose als den "Häusermaler" titulieren. Und auch daran ist Walter Rose nicht unschuldig. Er stellt in jedem Jahr ein oder zwei Bauwerke in der Großen Münchner aus. Im Dezember dieses Jahres wird er 60, jedoch noch niemand hat eine Kollektivausstellung von ihm gesehen. Es geschieht ihm recht, daß man ihn den "Häusermaler" nennt. Er hat selbst mit Schuld daran, wenn niemand weiß, wer er ist.

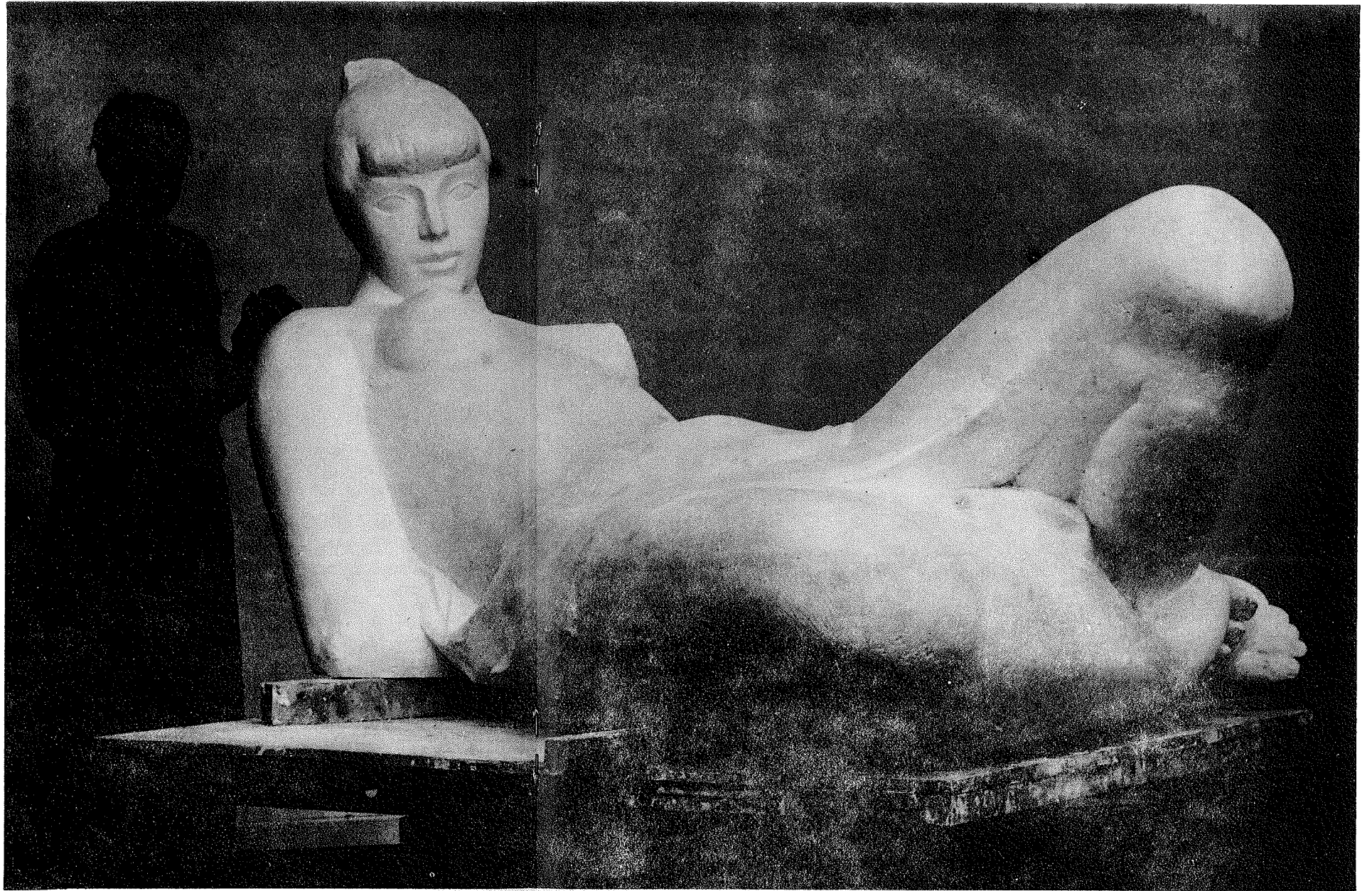
Im vorigen Jahre gab es Kennern und Kritikern vor den Bildern des Häusermalers in der "Großen Kunstausstellung" allerdings einen kleinen Ruck : auf metergroßen Tafeln starrten riesige Ruinenfassaden, behangen mit Eiszapfen in böser nächtlicher Leere in die Münchner Ausstellungshallen. So präzise gemalt, als handele es sich um die Bilder Verstorbener, erinnerten sie an Gruft und Vergänglichkeit, aber auch an jüngstvergangene, ruinierte Zeiten. Während die Straßen vor Neubauten strotzen, sprach hier ein Maler sein architektonisches *memento mori*.

Gleichwohl ist er alles andere als ein zeitkritischer Provokateur. Er findet diesen Staat mit seinen Neubauten durchaus bejahenswert. Er sagt allerdings auch : "Ich konnte nicht einfach so weitermalen wie vorher als ich aus dem Krieg heimkam. Fassen sie das nicht als Anklage auf. Es betrifft den ganzen Zustand unserer Existenz."

Dieser kühle, akkurate, bis zur Ironie altertümliche Maler zeigt sich viel betroffener vom Zustand unserer Existenz als viele bis zur Raserei erregte Kollegen. Der Kenner mag in Roses Häusern nichts als die Tradition der "Neuen Sachlichkeit" gewahren, welcher der Maler nach der Akademiezeit bei Schinnerer wirklich angehangen ist. Aber Rose legt es nicht auf "magische", irrealen Wirkungen an. Er fühlt sich selbst in diesen Bauwerken wohnen, er fühlt die Ruinen als unauslöschliches Mal in unserem Innern, er fühlt sich auch vor "Die letzte Tür" gestellt (unser Titelbild) :

Ein Rahmen aus verräuchertem Beton und eine halbgeöffnete Eisentür. Die Architektur sinkt in die roheste Zweckmäßigkeit zurück; die Luke eines Bunkers, ein Kanalschacht öffnen sich. Der Betrachter weiß genau, daß hier noch anderes gemeint ist : die hier hindurch mußten, liessen alle Hoffnung fahren. Der Häusermaler Walter Rose hat das erschütterndste Bild über die moderne Hölle gemalt.





Hans Graef mit seiner "Großen Liegenden"

Er gehörte zu den "Stillen im Lande", der Karlsruher Bildhauer Hans Graef, der am 21. Juni im Alter von nur 54 Jahren einem schweren Leiden erlegen ist. Seine Statuen und Statuetten drängten sich nicht auf den Marktplatz der Sensationen, auf dem die Zeitkunst gegenwärtig feilgehalten wird. Zu klarer Monumentalität ausgeformt, preisen sie ein versunkenes Geschlecht: die menschliche Gestalt in Würde, Maß und Anspruch. Solche Kunst liegt heute abseits von den ästhetischen Ausflugszielen. Kenner, Künstler und verständige, offene Augen wissen sie jedoch zu finden.

Beim Tode dieses Mannes ist wieder darauf hinzuweisen, wie schief und verloren das Bewußtsein von unserer Plastik wäre, wollte man sie allein auf den Kurs des räumlichen Experiments festlegen. Von Hildebrandt und Maillol führt eben nicht nur die Straße des kubistischen Experiments ins 20. Jahrhundert, entscheidend wichtige Künstler haben aus dieser Tradition zur monumentalen Verfestigung der

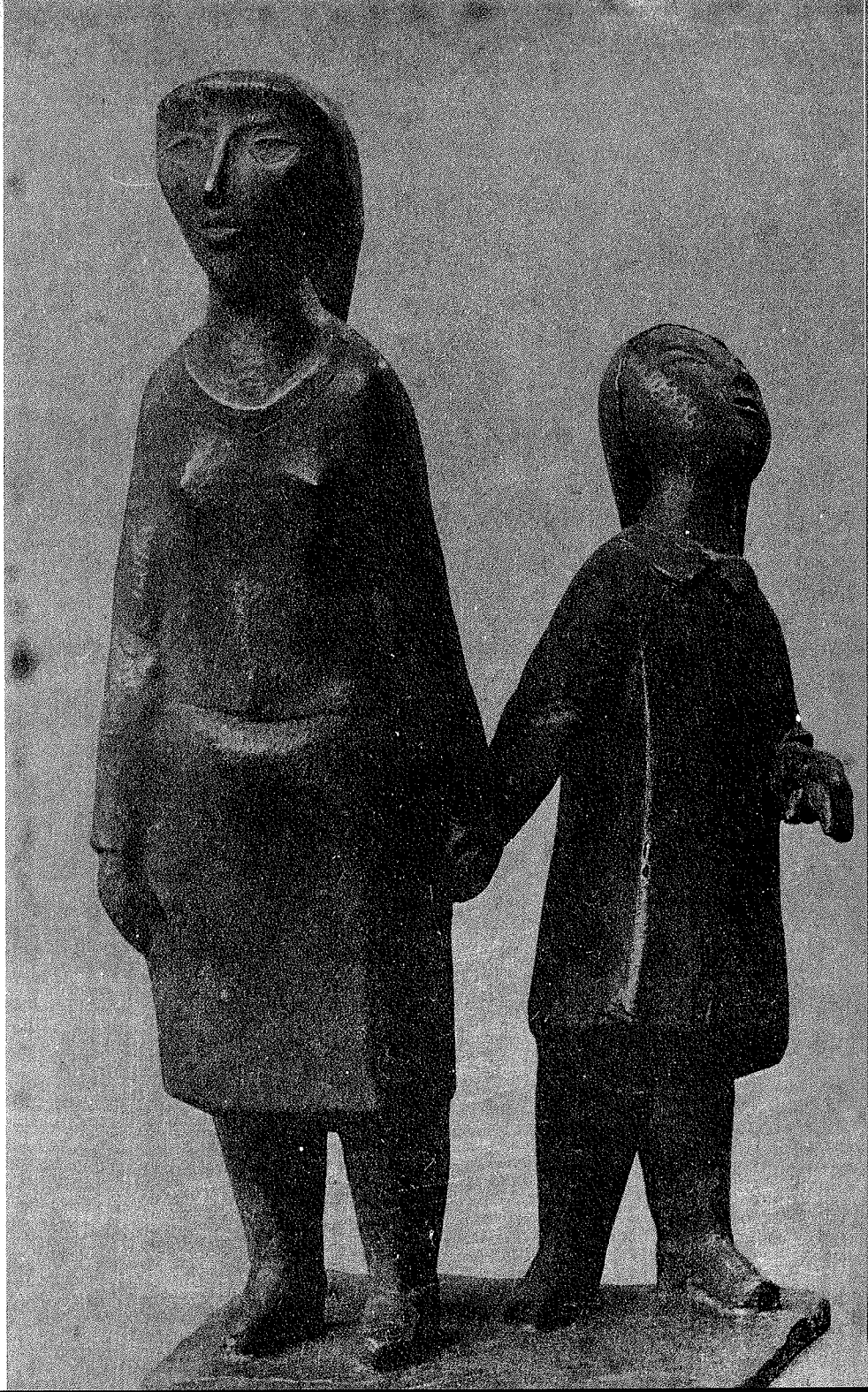
von innerer und äußerer Auflösung bedrohten Gestalt des Menschen gedrängt. In Deutschland ist die moderne Plastik ohne diesen gestrafften Idealismus des Figürlichen undenkbar. Kurt Lehmann, Hans Wimmer, Oskar Lörcher, Gerhard Marcks, Christoph Voll, Edwin Scharff, Gustav Seitz, Richard Steffen, Karl Albiker, Waldemar Grzimek, die Münchner Statuariker – in diesem Kreis wird das Werk Hans Graefs begriffen und bewahrt werden.

Wer Hans Graef kannte, wird vor seinen Figuren auch das Wort Humanität aussprechen. Er wird nicht an jene falsche Menschlichkeit denken, in deren Namen am Ende Kranke sterilisiert werden sollten und die von den großen Zeitungen schäumend im Munde geführt wird. Er wird nicht an einen starren, konservativen Idealismus denken können, der – den Jungen zum Graus – auf den Akademien die lebendige Plastik erstickte. Er wird die feinen Unterschiede gewahren: wie wenig formelhaft, manieriert, dekorativ, von welcher inneren Belebtheit erwärmt diese Figuren sind. Hans Graef hat die moderne monumentale Figürlichkeit in die intime, menschliche Sphäre zurückgezwungen. Darin besteht sein Beitrag zu einer modernen Plastik, deren Modernität sich nicht im Formalen erschöpft.

Zu einer solchen Leistung auf dem schmalen Grat zwischen lebensfremdem Idealismus und plumper Natur bedurfte es eines Glaubens, des Kinderglaubens an Größe und Wert des Menschen auch und gerade in unserer Zeit. Hans Graef hat in seinen Figuren die Leidenschaft und Überzeugungskraft dieses seines Kinderglaubens nur in strenger Stilisierung bändigen können. In seinem Leben und seinen Meinungen war der flammende, leicht erregbare Mann von unbeirrbarer Forderung an das Gute im Menschen im Staate, in der Gesellschaft erfüllt. Ein "Idealist" wie man so sagt. In seinen Figuren trat das Gute rein hervor, in jenem schönen Sinne von Thomas Mann, daß bei der Gestaltung des Menschlichen die ästhetische Vollendung eines Werkes seiner moralischen Reife entspricht. Im Leben hat Hans Graef erbittert darum gekämpft: im Widerstand gegen das Hitlerregime, als Schriftsteller, Publizist und Organisator des "Demokratischen Kulturbundes", der für deutsche Demokratie und demokratische Kultur in Deutschland nach 1945 eingetreten ist. Graef hat die Rückschläge seiner sozialen und demokratischen Überzeugungen unter dem Wirtschaftswunder nie verwinden können, nie begreifen können, warum man einen Bund intellektueller Demokraten und Sozialisten verbieten und polizeilich diffamieren mußte. An ihn selbst hat sich niemand herangewagt. Der Mann war integer, mit ihm wurden es seine Überzeugungen für viele Menschen. In ihnen und seinen steinernen und bronzenen Idealen wird einer leben, der uns unentbehrlich wäre, Hans Graef.

tendenzen

Hans Graef , Mädchen mit Kind , Bronze 1937

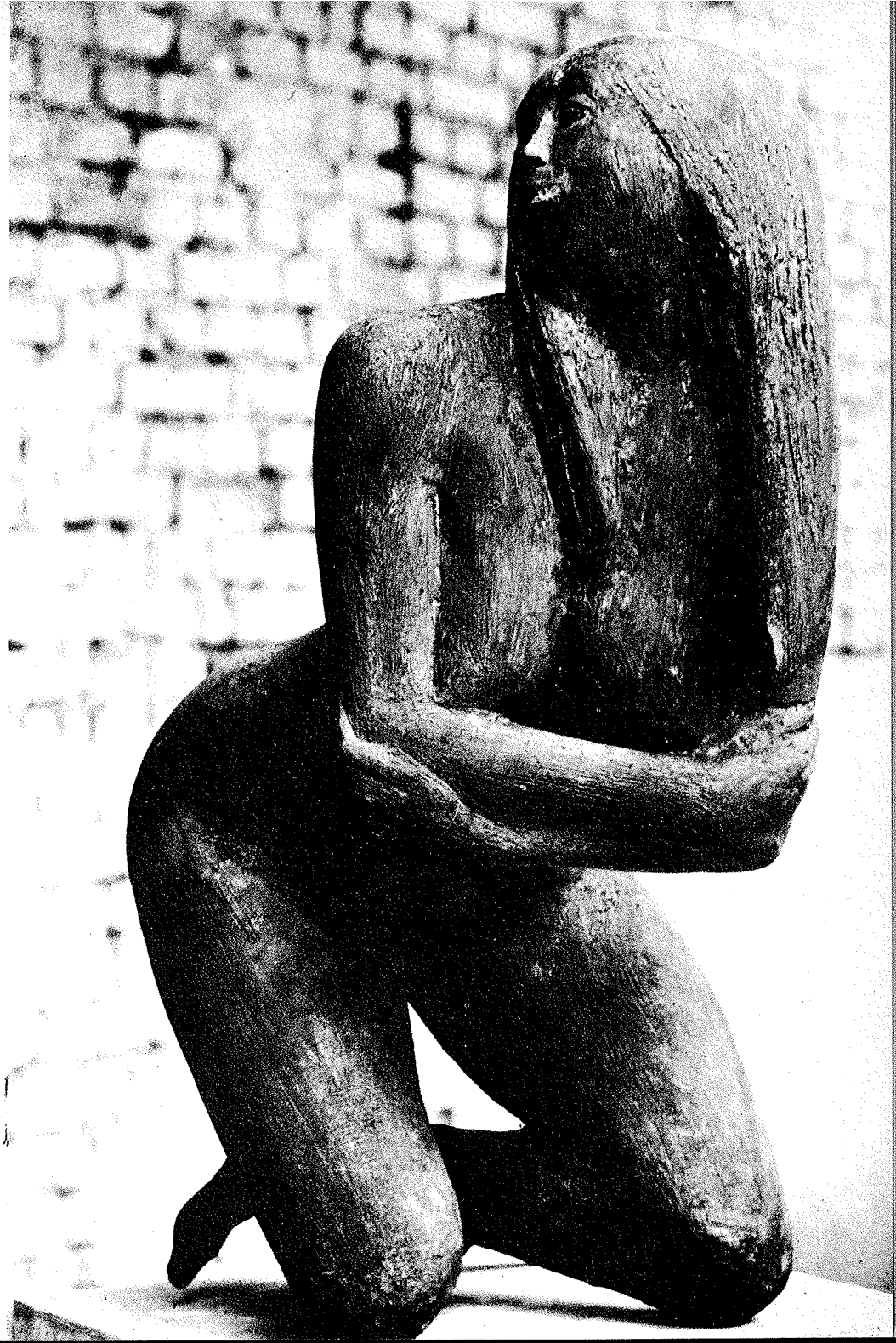


NATURALISMUS DER KRISE

VON JAKOB REISNER

... sind viele Menschen heute durch die Tatsache beunruhigt, daß in der modernen Kunst das durch Jahrtausende überlieferte intakte Menschenbild weitgehend durch die deformierte Menschengestalt verdrängt, oder im reinen Farb- und Zeichenwesen der Abstraktion ganz verloren gegangen ist ... Wir lassen sie zunächst als Gegebenheiten unserer Zeit gelten und bestätigen darüber hinaus den Befürwortern des modernen Menschenbildes, daß die Verzerrung bzw. die Aufgabe der Menschengestalt in vielen Fällen zweifellos der wahre Ausdruck einer tiefgehenden Krise des heutigen Menschen ist. Gibt man das Vorhandensein einer solchen Krise zu - und gewisse Symptome können kaum anders gedeutet werden - so läßt sich die deformierende Kunst in vielen ihrer Erscheinungen als sozusagen krisenpsychologischer Naturalismus verstehen, der die neurotischen Merkmale bildnerisch aufzeigt. Die Abwendung vom Menschenbild überhaupt in der abstrakten Plastik stellt möglicherweise das Endstadium der Krise, den Zustand der Auflösung dar. Die geschichtliche Logik der Entwicklung vom intakten zum deformierten Menschenbild und der Wahrheitsgehalt des letzteren gestatten jedenfalls nicht, die moderne Menschenauffassung als bloßen Ausdruck zuchtloser oder nihilistischer Künstlerwillkür zu betrachten (so viel leerer Formalismus heutzutage dabei auch mitspielen mag.). Umgekehrt darf man ja auch das intakte Menschenbild bei anderen Künstlern nicht unbesehen als Ausdruck eines verantwortlichen Humanismus hinnehmen, es kann ein hohltraditionelles, gedankenlos-formalistisches Gebilde sein ... Erst dort, wo in der intakten Menschengestaltung eines Künstlers sein Gefühl für die Erschütterungen und Nöte der Zeit sichtbar wird, hat der Kritiker aufzu-merken. Denn nur das aus der Zerstreuung und Zerstörung versammelte ganzheitliche Menschenbild trägt bei zur Befreiung aus den Wirren der Zeit und hat trotz seiner gegenwärtigen "Unzeitgemäßheit" Zukunft.

Waldemar Grzimek , Kauernde , Bronze 1956





Will Hammert. Männlich, Weiblich, Kind, Frauengruppe 1957

Gustav Seitz , Entwurf für ein Kollwitz-Denkmal, Gips





Karl Heidel, 'Weiße Rose', Bronze

Will Elfas , Bert Brecht , Beton 1963





Der englische Bildhauer Reg Butler in seinem Atelier

DIE VERGESSENEN IV

WALTER MEYER - VAX

Sprichwörter sind von Natur aus gedankenlos. Böse sind nur wenige. Jedoch die berühmte Redensart von "der wahren Begabung, die sich durchsetzt", geht über Leichen. Vielleicht lernt unsere Jahrhunderthälfte sorgsamer mit ihren Begabungen umzugehen als die erste. Vor Langemark oder im zweiten Weltkrieg setzten sich andere Talente durch als künstlerische. Walter Meyer-Vax, den man so gründlich vergessen hat, fiel vor Stalingrad, 37 Jahre alt, aber viel zu früh, um eine echte Chance zu haben.

Dabei begann seine Geschichte, wie sich die Redensart von den unauffhaltsamen Begabungen solche Geschichten wünscht: ein junger Mensch in tiefer Armut, fleißig, genial, von einem großen Meister entdeckt. Walter Meyer-Vax, der neunte Sohn einer Arbeiterfamilie aus Braunschweig; seine Eltern starben, als er gerade aus der Volksschule kam. Er schlug sich durch: Anstreicherlehre, Wanderschaft, nach dem Weltkrieg in Berlin, arbeitslos oder Achtstundentag. In einer Bodenkammer, ohne Staffelei mit erhungerten Farben begann er zu malen. Dann entdeckte ihn 1927 Karl Hofer, holte ihn mitten im Semester in eines der Meisterateliers an der Akademie, verschaffte ihm ein Stipendium. Das moderne Märchen geht fort: Meyer-Vax malte in ein paar glücklichen Jahren einige prachtvolle Bilder, halb ungebrochener Rousseau mit dem einfachen Herzen, halb strenger figürlicher Komponist wie sein Lehrer. Er malte die "Spießhochzeit", den "Leierkastenmann", den "Redakteur" und ähnliches, für das er 1930 den "Großen Staatspreis" erhielt.

Ich höre die modernen Märchen Erzähler schon triumphieren: "Na also, das wahre Talent ...". Bloß setzte sich dann Hitler durch in Deutschland, das wahre Talent hatte

keine Chance mehr, es sei denn das "Haus der Kunst" in München.

Walter Meyer-Vax fühlte sich mit den meisten Schülern des Hofer-Kreises dafür nicht geschaffen. Freunde wie der Bildhauer Blumenthal und jüdische Kollegen kamen noch eine Weile bei ihm zusammen. An der Wand hing die "Faust", 1932 gezeichnet. Walter Meyer-Vax meinte das seinen proletarischen Eltern schuldig zu sein. Die Kunst der Kollwitz, ihre vergeblichen zeichnerischen Appelle an die Massen stehen hinter diesem Blatt. Wenn Fremde oder Schnüffler den Künstler besuchten, erklärte er vor dem proletarischen Gruß die Wichtigkeit korrekter Handstudien für den guten Zeichner. Die wahre Begabung mußte sehr vorsichtig sein in Deutschland.

Nicht deshalb stellte Meyer-Vax nicht mehr aus, er rechnete sich selbst unter die Diffamierten. Nachdem sie ihn einberufen hatten und bald nachdem er vor Stalingrad gefallen war, verbrannte bei einem der ersten Luftangriffe auf Berlin fast das gesamte malerische und zeichnerische Werk.

"Wer die Wahrheit spricht, braucht eine Leibwache, aber er findet keine", schrieb Brecht über diese Jahre. Das wahre Talent brauchte in solchen Zeiten wenigstens einen Schutzengel. Walter Meyer-Vax besaß nichts als ein großes Herz und eine starke und sensible Kunst. Das sehen wir den Bildern und Zeichnungen an, den letzten fünf, sechs Stücken, die bei seiner Frau in Nürnberg erhalten sind. Vielleicht macht doch noch ein Museum in Deutschland die Redensart vom Talent, das sich durchsetzt, wahr. Jedoch bleibt das unsicher, wie das Sprichwort selbst.

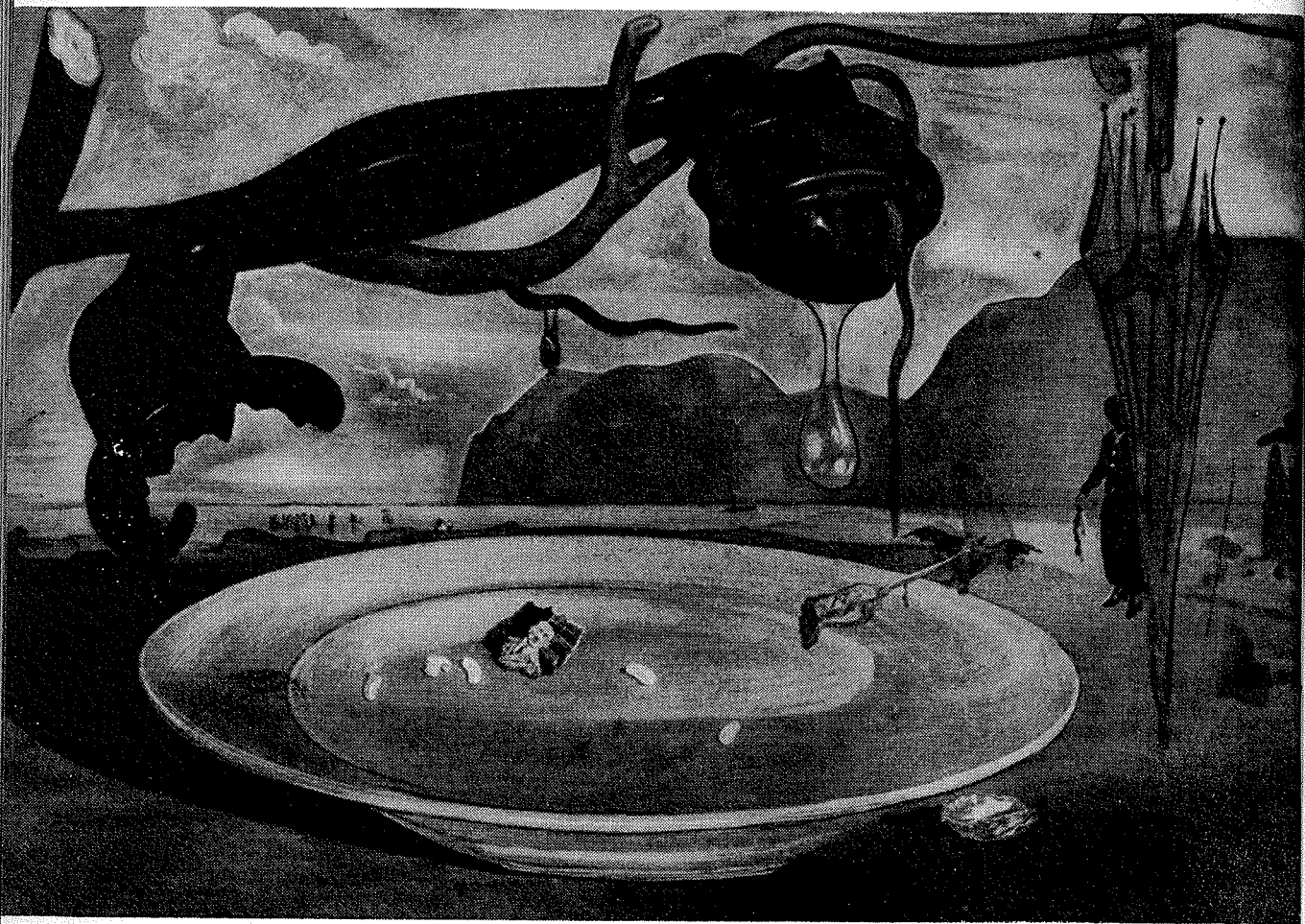
R.H.

Walter Freyer-Vax , Spießbürgerhochzeit , Öl 1930



Walter Meyer-Vax, Der Redakteur , Öl 1929





MAKARTS DER MODERNE III
SALVADOR DALI
VON JÜRGEN BECKELMANN

Salvador heißt "Retter", und man sagt, Dali nehme seinen Vornamen ernst. Aber wie, nimmt er denn sein Publikum nicht auf den Arm? Manches spricht dafür, so wie diese Geschichte: Dali-Ausstellungseröffnung in Paris. Der Maestro setzt die Vernissage auf Mitternacht an. Man kommt, eines neuen Gags gewärtig, und siehe - die Galerie ist geöffnet, aber dunkel. Also wartet man, wartet in der Finsternis, bis schließlich ein kleiner Scheinwerfer aufleuchtet. Im Lichtkegel steht Salvador, er ist, wie zu dieser Zeit nicht gerade ungewöhnlich, im Schlafanzug, gähnt herzerreißend und erklärt: um Mitternacht könne man doch keine Ausstellung eröffnen, das Publikum möge nur anderntags wiederkommen ... Und die Leute kamen wieder!

Über wen soll man nun lachen: über Dali? Indem er den Leuten die Schau zunächst einmal stahl, hatte er seine Show, und konnte doch sicher sein, aufs neue in allen Gazetten zu stehen.

Also ist er vor allem eitel, egozentrisch, geschäftstüchtig und legt es in erster Linie darauf an, von sich reden zu machen. Man sagt es wohl zu Unrecht nicht, und wie über den Erfinder des Makart-Straußes, so ließe sich auch über den Erfinder der Paranoia-Methode, der Freud seinen Va-

ter nennt und behauptet, er könne sich noch an das Leben im Mutterleib erinnern, ein ganzes Buch mit unterhaltlichen Beweisen seiner hemmungslosen Egozentrik füllen. Aber ganz so einfach, wie ihn der SPIEGEL in bekannter, wie stets kenntnisreicher story-Weise darstellte (1961, 1), liegt der Fall Dali denn doch nicht. Nicht einmal, weil Dali über eine geradezu grandiose Maltechnik verfügt - auch Makart malte zu seiner Zeit ebenso raffiniert wie leicht, so daß, leitete sich Kunst allein von Können her, man ihn heute noch für einen Künstler halten könnte (und gelegentlich auch hält). Nein, Dali ist, wie es in anderer Weise Makart war, ein Symptom oder, wenn man will, sogar das Opfer eines ganz bestimmten Verhältnisses zwischen Kunst und Publikum. Um es in einem Satz zu sagen: Der Mann kann sich auf den Kopf stellen (und es käme ihm wahrhaftig nicht darauf an), um das Publikum zu schockieren - es wird heute doch immer nur eine interessante, amüsante, den Maestro ins Gerede, ihm und seinen Managern Geld bringende Show daraus. Armer, reicher Dali!

Wer zuletzt lacht

Indes, armer Dali? Zwar hat er außer eierkuchenweichen Uhren, der "Brennenden Giraffe" und vielerlei vieldeutigen Bildern auch einmal die grausige "Vorahnung des Bürgerkrieges" (1936) gemalt - nur eines hat er entweder nicht oder allzu gut begriffen: daß das heutige Publikum, das sich aus dem Bürgerlichen heraus entwickelte, es sehr geschickt versteht, schockierende Kunst als künstlerische Clownerie zu nehmen; und auch die reine Clownerie schockiert es nicht mehr. Ursprünglich war das ein gerissenes Mißverständnis, eine schlitzohrige Art, sich dem Angriff der Kunst zu entziehen (auch Brechts durchaus eindeutige "Dreigroschen-Oper" wurde vom Bürgertum in gewissem Maße totgeklatscht). Heute hat sich solches Mißverstehen als selbstverständlich eingebürgert, und Dali nützt es auf eine gleich geschickte Weise für sich aus.

Dabei posiert er einen clownhaften Ernst: ob er Paranoia-Bilder oder die "Madonna von Port Lligat" (1951) malt, den Bart Stalins für den schönsten oder das Regime Francos für das beste erklärt, um sich alsdann als Astronaut in ein New Yorker Schaufenster zu legen und einen Bruder Gagarins zu nennen ... Immerhin könnte man zu späteren Zeiten einmal finden, daß die gewitzte Ausbeutung des gewitzten Mißverständnisses letztlich doch die Mißverstehenden, nicht den, der seinen Nutzen daraus zog, lächerlich machte.

Oder vielleicht beide Teile?

Jürgen Beckelmann

APOLOGETEN UND PROPAGANDISTEN II
 DEUTSCHLANDS GROHMANN
 VON REINHARD MÜLLER - MEHLIS

"Das Gefühl für Qualität ist weder lehrbar noch lernbar, es ist irrational und setzt manchmal aus. Aber dieses Qualitätsgefühl ist das Entscheidende bei einem Kritiker, er kann in allen Dingen recht haben, in der Analyse der formalen, der inhaltlichen oder geistigen Werte, wenn er im Gefühl für Qualität versagt, ist er verloren." Das sind Sätze von Will Grohmann aus seinem Aufsatz "Erfahrungen eines Kritikers", im Mai/Juni-Heft der Zeitschrift "das kunstwerk" (1963). Sie treffen ihn selbst und andere ins Zentrum. Fragwürdig ist nur der Anlaß gebende Zusammenhang, in dem sie zu finden sind: Grohmann beklagt und bereut in seinem kurz gefaßten Rückblick, dem hannoverschen Bürgerschreck Kurt Schwitters damals in den zwanziger Jahren bei seinen Dresdener Besuchen keine einzige seiner Collagen abgekauft zu haben, wo doch die kleineren Formate dazumal nur 25 Mark kosteten.

So etwas sollte nie wieder vorkommen. Heute übergeht und vernachlässigt er keinen mehr, wenn er nur gehörig unfürlich und gegenstandslos malt und in Management und Handel gut zu gebrauchen ist. Von den 34 Malern, die er in seinem Beitrag zu dem Band "Neue Kunst nach 1945" (bei DuMont Schauberg 1958) nennt und abbildet, verarbeiten sehr wenige noch Realitäten der sichtbaren Welt (etwa Gilles, Heldt, Oelze, Ernst, auch Nesch, Grieshaber und Scholz noch im weitesten Sinn der Abstraktion), als Außenseiter wird der Schweizer Varlin mitgeführt - als eine Art realistisches Schlußlicht. Dafür versucht er sich an Charakterisierungen der von ihm als repräsentativ genommenen Künstler "ohne das Medium der Gegenstände", von Baumeister bis Hundertwasser. Denn - so begründet er auf Seite 76 - "die alten Anschauungsformen sind beinahe restlos verbraucht, und weder Wissenschaft noch Gesellschaft konnten neue Voraussetzungen für neue Formulierungen der optischen Wirklichkeit bereitstellen. Viele der

Maler, die 1945 noch am Gegenstand waren, sind deshalb in andere Lager übergegangen ..." Da dürfen auch Hoehme, Schumacher, Thieler, Rupprecht Geiger und Rudolf Mauke nicht fehlen. Und was er an Oesterreichern empfiehlt, erschöpft sich mit Josef Mikl, Hundertwasser, Unger und Wolf. Tiefschürfende Weisheiten (1958 also): "Die Jugend befindet sich heute im Lager der sogenannten Tachisten, aber nicht die ganze Jugend ... Meistermann löscht im farbigen Bild den Prozeß des Malens aus, Trökes koppelt ihn mit dem Poetischen als dem Schöpferischen, Trier enthüllt ihn. Er malt seine Bilder so, daß der Betrachter das Malen selber sieht. Das beginnt um 1950 und nimmt immer vehementere Formen an." Karl Otto Götz wird gegen Sonderborg unterschieden: "...die gestenhaften breiten Bahnen, die er aus der Farbschwemme des Grundes mit Gummiwischern und Lappen herausholt ... Was dann da steht, ist das Diagramm eines Orkans oder eines Wasserradels, immer auf das höchste bewegt und nach unkontrollierbaren Raumtiefenweisend, in denen das nicht Sagbare wohnt." - Gewohnt wird auch anderswo, zum Beispiel in Österreich, und ganz allgemein in Europa: "Josef Mikl verwaltet in einer sehr sympathischen Art das Erbe Mondrians" (hat er das mal?), Fritz Hundertwasser wohnt in Wien und Paris und dürfte mit seinen Spiralbildern, in die er seine biologisch-kosmischen Mythen hineingeheimnist, der erregendste und zukunftsreichste sein." - Im Verhältnis zu dem, was der konkurrierende Kollege Haftmann auf dem Gebiet des Sagbarmachens leistet, sind das - unter Brüdern - recht dürftige Aussagen.

Grohmann schätzt es, möglichst vieles in knappe Formeln zu drängen. Deutsch- und Geschichtslehrer tun das gerne. Überhaupt das Redselige, das unfehlbar sich Gebende ohne Tiefgang, aber in großen Raffungen von Namen, Räumen und Werken, Kontinente umspannend - den Chronisten erinnert das stets an seine Schulzeit, egalweg. Und noch etwas ist lehrerhaft am Professor Will Grohmann: Das Reden wie vor einer großen Schulklasse, bei Ausstellungseröffnungen zu beobachten. Ob in München bei Franke oder in Berlin bei Springer, in Wolframseschenbach oder den USA: Wenn Grohmann in einer Galerie die "Vernissage"-Gäste zusammenklatscht, um ihnen etwas Liebes über den Künstler und dessen Produkte zu sagen, dann tut er es in der Art eines Singemeisters, der die Stimmen zum Kanon dirigiert, ein Liedchen am frühen Morgen, bei güldener Sonne, lerkhenhell erklingend in Frohnatur, vielleicht im wiesengrundigen Garten einer Heimvolkshochschule vor dem Frühstück dargebracht.

Und alle würden gerne mitsingen, wie Grohmann es kann, immer munter und agil, frisch und lebendig. Ein sprudelndes, allemal heiteres Geplapper: "Wenn ich an Nays Arbeiten denke, sehe ich nicht das einzelne Bild für sich.

sondern einen Satz unter Sätzen, ich sehe sie zusammen, wie ich Mozart zusammen höre, wenn ich mich erinnere. Die Jupiter-Symphonie wird dann zu einem Klang, und in diesem Klang ist der ganze Ablauf inbegriffen ..." (Nay bei Franke 1958). Dahinter lauert die Angriffslust eines Panthers, der die Seinen verteidigt, wenn Gefahr droht.

Carl Hofer bekam das zu spüren, als Grohmann mit ihm eine peinliche Fehde focht, daß die Fetzen flogen : 1955 im "Monat" und "Tagesspiegel". Seitdem war Hofer für den Clan erledigt, ohne Gnade und Einsicht.

Ja, der Lehrer Grohmann : Er war es tatsächlich, von 1918 bis 1933 - als man ihn entließ - am Dresdener Reformgymnasium, und zwar in den Fächern "neue Sprachen". Berühmte Leute wie Erich Kästner, Bruno E. Werner und der Münchner Snob- und Society-Gastronom Berthold-Bernard ("Bonne Auberge") reiften in Grohmanns Unterrichtsstunden dem Abitur entgegen.

Um 1920 fing er an, über bildende Kunst zu schreiben. Der Dresdener Staatlichen Gemäldegalerie, Thieme-Beckers Künstlerlexikon und dem "Cicerone" diente er als Mitarbeiter. Grohmann schrieb Bücher über Kirchner (1925/26), Paul Klee (1929/33), Kandinsky (1930), Willi Baumeister (1931) und die Sammlung Ida Bienert (1932). 1921 gab er eine Mappe der Dresdener Sezession und Lithographien Lasar Segalls heraus, 1928 die Jubiläumsschrift "Zehn Jahre Novembergruppe". Grund genug für die Nazis, ihn gleich 1933 aus den Staatsdiensten zu entlassen. Für den Schwangeren- und Frontkämpfermaler Wolf Willrich, den NS-Kunstpropagandisten, war Grohmann kurz "der rote Will" (Stäuberung des Kunsttempels", 1937, S. 86).

Grohmann blieb in Dresden, privatisierte - und arrangierte sich. Unter anderem für die "Deutsche Allgemeine Zeitung" in Berlin, das große Blatt des Bürgertums, schrieb er Kulturpolitisches, Kunstberichte und vor allem Buchbesprechungen. Bruno E. Werner, sein ehemaliger Schüler, war dort Feuilleton-Redakteur. Aber Grohmanns Artikel wurden auch noch gedruckt, als 1939 Paul Fechter das Ressort übernahm.

In einem Aufsatz "Ist deutsche Kunst exportfähig" konnte sich Grohmann im Februar 1935 noch für Ausstellungen "neuerer deutscher Kunst" im Ausland einsetzen - mit Vor-sicht. Doch spätestens im Februar 1937 versuchte auch er, sich dem neuen Regime anzubiedern. Während die DAZ im Januar eine Hofer-Ausstellung der Galerie Nierendorf sehr wohlwollend rezensiert hatte, belohndelte Grohmann in der Ausgabe vom 10. 2. Wilhelm Westeckers NS-Buch "Kultur im Dienst der Nation" (siehe "tendenzen" Nr.19), in dem die gesamte moderne Kunst aus rassistisch-weltanschaulichen Gründen verdammt wurde (als Vorbilder pries

Westecker Josef Thorak und Ferdinand Spiegel) : " ... Am meisten geglückt erscheint mir die Einleitung über die rassistischen und weltanschaulichen Grundlagen und die geschichtlichen Erfahrungen des deutschen Menschen ... Die Beschreibung der Wirklichkeit, der Hauptteil des Buches, ist eine gescheite Analyse des kulturellen Tatbestandes der letzten vier Jahre ... "

Grohmann arbeitete in dieser Zeit an einer kommentierten Ausgabe der Schriften des Kunsthistorikers Josef Strzygowski (bei Kriegsende verbrannt), der seine Untersuchungen über nah- und fernöstliche Kunst in den "Weltraum des Indogermanischen" einzubauen versucht hatte. Unter dieser Überschrift füllte Grohmann in der DAZ vom 14.7.1940 eine ganze Seite mit einer Abhandlung über Strzygowskis "Lebenskampf eines Kunstforschers um ein deutsches Weltbild". Am Schluß des Aufsatzes holt er noch einmal tief Atem - indogermanisch, versteht sich : "Wir wissen heute, daß der Bau unserer Seele eine Schöpfung der Vorzeit ist und daß das Gattungsgedächtnis, Nietzsches Artmelodie, in allen Formen der Gestaltung immer wieder durchbricht." Grohmanns Gattungsgedächtnis war mittlerweile so stark durchgebrochen, daß er die monumentale Kraftmeier-Plastik des Hitler-Reiches für das einzig Richtige halten konnte ("tendenzen" Nr. 21).

Nach dem Krieg entlud sich seine "angestaute Produktionskraft in wahrhaften Katarakten" (Schulze Vellinghausen, FAZ, 4.12.62.). Will Grohmann wurde oberste Instanz der bundesdeutschen Kunstkritik. Wie die westdeutsche Demokratie ihren Kanzler hatte, so hatte sie ihren Grohmann. Weit über 50 Aufsätze schrieb er für Kunstzeitschriften des In- und Auslandes, seine schwergewichtigen Kunstbücher erhielten teilweise den Rang von "Standard"-Werken : "Die bildende Kunst und Architektur zwischen den Kriegen", Monographien über Schmidt-Rottluff, Baumeister, Klee, Kandinsky, Kirchner, Henry Moore. Zur Zeit arbeitet er an einem neuen Prachtband über Willi Baumeister. Als deutscher Redakteur der internationalen Kunstzeitschrift "Quadrum", Brüssel, empfiehlt er dem Ausland neudeutsche Abstrakte (seit 1955). In seinem "Privatmuseum" hängen Bilder von Klee, Baumeister, Hartung, Kandinsky, Schmidt - Rottluff, Camaro, Miró, Werner und Winter. Überall, wo die Schalthobel großräumiger Kunstpflege gestellt werden, ist Grohmann mit von der Partie, als Berater in Bonn, als Ausschußmitglied bei der "documenta" und im Museum of Modern Art in New York, als Präsident der deutschen Sektion des internationalen Kritikerverbandes und anderen "Spitzengremien". Zeitweise gelingt es ihm nur mit Hilfe des Luftverkehrs, allen Terminen gerecht zu werden - gleichsam im Fluge bewältigt er die interkontinentale Kunst der Neuzeit. In Berlin-Lankwitz hat er eine Villa, in Gauting bei München eine Wohnung.

Jean Lurcat, Georg Duhamel, Andre Maurois, Artur Adamov und andere bekannte französische Künstler haben in einem Gesuch an den mexikanischen Staatspräsidenten Lopez Mateos die baldige Freilassung des nunmehr seit 3 Jahren inhaftierten Malers David Alfaro Siqueiros gefordert. In dem Schreiben heißt es : "Es ist grausam, daß Siqueiros praktisch dazu verurteilt ist, im Gefängnis zu sterben."

Zum Erstaunen der Veranstalter und zahlreicher Besucher verteidigte Jimmy Ernst, der Sohn des berühmten Surrealisten, auf einer Veranstaltung des Amerikahauses in Westberlin die sowjetische Kulturpolitik und Kunst. Jimmy Ernst, der die amerikanische Staatsbürgerschaft besitzt und im Rahmen des amerikanisch-sowjetischen Kulturaustausches längere Zeit in der UdSSR weilte, lobte das Lehrniveau der russischen Kunstakademien, den Bildungshunger der Bevölkerung, die hohen Einkommen Bildender Künstler und die "ausgezeichneten Leistungen" vieler Maler. Er bestritt die Existenz irgendwelcher künstlerischer Zwangsmaßnahmen : "Heute wird keiner mehr verfolgt. Man kann abstrakt malen." Eine andere Frage sei es, ob solche Bilder Käufer fänden.

TENDENZEN MELDET

Der Kunsthändler Dr. Mock und der Graphiker Christoph Reuter wurden vom Amtsgericht München nach § 184 St.G.B. zu je 150.- DM Geldstrafe verurteilt. Mock hatte ein Blatt, "Tanzendes Paar" von Reuter als Ausstellungsplakat verwendet und dadurch Haftbefehl und Haussuchung der Münchner Polizeiorgane verursacht (tendenzen 20 "Der Mucker ist los"). Staatsanwalt und Richter entdeckten in den völlig entnaturalisierten Blättern dermaßen erotische Finessen, daß sie die Öffentlichkeit bei der Verhandlung ausschließen ließen. Der Gutachter Franz Roh, welcher den Arbeiten ihre künstlerische Absicht bescheinigte, wurde nicht gehört. Kunsthändler und Künstler haben gegen das Urteil, welches die neue Rechtsprechung des Bundesgerichtshofes brüskiert, Berufung eingelegt. Der Bundesgerichtshof hatte in einem Grundsatzurteil die Berücksichtigung von Sachverständigen bei der Anwendung von § 184 auf Kunstwerke gefordert. Der bayrische Amtsrichter Schreiber in diesem Prozeß ist übrigens derselbe, der die Künstlergruppe Spur wegen des Unzuchtparagraphen verurteilte.

An der Universität Rostock promovierte der nach Kriegsende in die DDR übergewechselte Graphiker Hermann Raum mit einer Dissertation über "Zu den ideologischen Grundlagen und Auswirkungen der Vorherrschaft der abstrakten Kunst in der Bundesrepublik". tendenzen bringt in einem der nächsten Hefte eine Besprechung.

In Westberlin gründete der Maler Dieter Ruckhaberle eine "Freie Galerie", die er mit einer Kollektivausstellung seiner eigenen Bilder eröffnete. Ruckhaberle will die Galerie gegen die "Vorherrschaft der Abstrakten" nutzbar machen. "Die Revolution der Gegenstandslosen ist abgeschlossen. Die Malerei muß wieder den Menschen zum Inhalt haben", erklärte er in seiner Eröffnungsrede. Seine eigenen Bilder zeigen sich gegen Krieg und Unmenschlichkeit herausfordernd engagiert. Ruckhaberle stammt aus der Hochburg der modernistischen Ästhetik in der Bundesrepublik : aus Stuttgart. Eine Arbeit unseres Berliner Korrespondenten über Ruckhaberle erscheint in tendenzen 23.

Pardon, die deutsche satirische Monatsschrift, veröffentlichte in ihrem Juli-Heft unter dem Titel "Bleiche Fleische" eine Untersuchung der "Stilblüten, Geistesblitze und andere Kuriosa, gepflückt auf den Seiten der Deutschen Malerei von 1900 bis heute von Franz Roh (Bruckmann - Querschnitte, München).

Es geschah in Mexiko (freie Welt)



Seit mehr als drei Jahren sitzt Mexikos größter Maler, David Alfaro Siqueiros, hinter Gefängnismauern. Wäre er ein Straßenräuber, so wären ihm zweifellos längst die Kerkertore geöffnet worden. Er ist aber ein Kommunist. Während der Künstler langsam gemordet wird, wird nun auch sein Werk zerstört. Eines der großartigsten Fresken Siqueiros, genannt „Cuauhtemoc gegen den Mythos“, 1944 gemalt, 75 Quadratmeter groß, ist von der Wand des Palastes, an der es gemalt worden war, barbarisch abgerissen worden. Der Protest der mexikanischen Künstler hat nichts genützt. Der in Mexiko lebende bekannte deutsche Kunstwissenschaftler Paul Westheim erklärte: „Es ist eine Tragödie.“ Wiewohl rechtzeitig gewarnt, unterließ das zuständige Kulturministerium Maßnahmen zur Rettung des Werkes. Am 11. Juni schrieb Siqueiros aus dem Gefängnis an den Kulturminister Dr. Jaime Torres Bodet einen Brief, in dem er die nun, nachdem das Unglück geschehen ist, von den offiziellen Stellen verbreiteten Ansreden widerlegt. Das Staatliche Institut der Schönen Künste behauptet, es sei unmöglich gewesen, von Staats wegen in die Sphäre des Privateigentums einzugreifen. Demgegenüber weist Siqueiros auf das Dekret von 1947 hin, durch das alle Fresken zum Nationaleigentum erklärt worden sind. Zur Durchführung dieses Dekrets ist eine Freskenkommission eingesetzt worden, und Siqueiros ist eines ihrer Mitglieder. Der Künstler versichert in seinem Brief, daß das zerstörte Werk wieder auferstehen wird „wie ein neuer Lazarus“. „Das Gefängnis hat nicht Mauern und Gitter stark genug, um das zu verhindern.“ Unser Bild (links) zeigt das Fresko vor der Zerstörung und das Bild unten, die von der Gattin des Künstlers Angélica Arenal de Siqueiros in einem Schuppen aufgefundenen Trümmer.



peter hamm dankt

wenn sie mit dieser **karte**
sein buch

BEN SHAHN

ein gedicht von peter hamm

mit 10 abbildungen

bestellen

das buch ist schön. der handgestempelte satz und die
reproduktionen sind in offset gedruckt. die 100 exem
plare der auflage signiere und nummeriere ich selbst.

hiermit bestelle ich

BEN SHAHN ein gedicht
von peter hamm

mit 10 reproduktionen

für DM 14.-

ich heiße

.....

ich wohne

.....

.....

autor und verlag sagen

An den Verlag

Heino F. von Damnitz

89 AUGSBURG

dank

Mathildenstraße 10

ZU DIESEM HEFT

Der Beitrag von Dr. Jakob Reisner ist ein Auszug aus dem Buch "Über das Menschenbild der Plastik der Gegenwart, Briefe des Bildhauers Joachim Berthold", Duisburg 1961.

Dr. Helmut R. Leppien ist Mitarbeiter der Hamburger Kunsthalle.

Zu dem "Wohlstandsbild" des Karlsruher Malers Eberhard Dänzer (geb. 1935) schrieb der "Monat":
"... die jungen Maler halten sich wieder an den Gegenstand ... sie wagen sogar Sozialkritik ... Die Sterne wechseln - vielleicht ist das wieder einmal der Fall."

Die in diesem Heft unterbrochene Serie über die "Geschichte des modernen Realismus" wird in Nr. 22 mit einer Folge über Holland und Belgien fortgesetzt.

TENDENZEN

ZEITSCHRIFT FÜR ENGAGIERTE KUNST

Verlag Heino F. von Damnitz Grünwald
bei München An den Römerhügeln 6

Nr. 21, August 1963, 4. Jahrgang. Herausgeber: Jürgen Beckelmann, Heino F. von Damnitz, Dr. Richard Hiepe (verantwortlich), Carlo Schelleman, Manfred Vosz. Redaktion: Dr. Richard Hiepe, München, Schellingstrasse 65, Telefon 29 24 76. Postscheckkonto München H. F. von Damnitz Sonderkonto 12 81 74, Bankschecks an H. F. von Damnitz München - Grünwald. Berliner Vertretung: Arwed D. Gorella, Berlin, Douglasstrasse 33. London: Peter de Francia, London SE 17, 44 Surrey Square. Schweiz: Dr. Conrad Farnet, Thalwil, Z.H. Mühlebachstrasse 11. Preis dieser Nr. 1.50 DM zuzüglich Porto.

tendenzen erscheint zweimonatlich. Abonnement 6 Hefte 8.-- DM. Nicht gekündigte Abonnements werden als laufend betrachtet. Der Jahresschluß gilt nicht als Abonnementsschluß. Für eingesandte Artikel und Arbeiten wird Gewähr übernommen. Anzeigenpreisliste II. Offsetdruck Franz Bielmeier, München.

Titelbild, Fernand Leger, Bildnis Paul Eluard

ich bestelle hiermit:

Gewissen und

Gestaltung

kunst im widerstand

36 abb. leinen DM 14.-

tendenzen im abonnement

6 hefte jährlich DM 8.-

tendenzen einzelheft

nr. ... DM 1,50 + porto

mappe mit originalgraphik

von A Paul Weber...DM 20.-

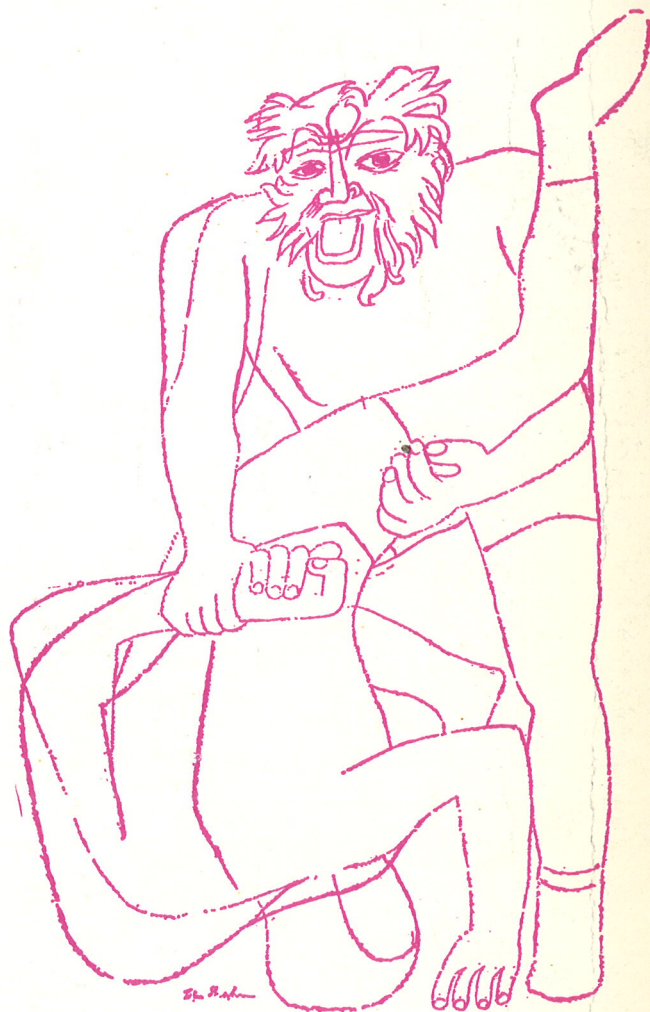
BEN SHAHN mit 11 bildern

handsign. v. autor DM 14.-

14 originallinolschnitte

von Scherkamp 'Guernica'

DM 45.-



AN den Verlag

Heino F. von Damnitz 8022 Grünwald a.d. Römerhügeln 6