

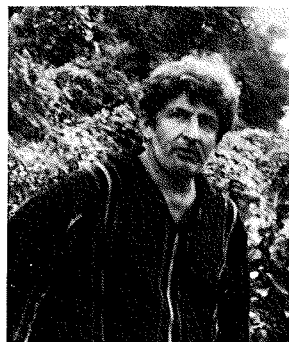


Nr. 32  
Heino F. von Damnitz Verlag  
8026 Grünwald B 21915 F 6. Jahrgang,

**tendenzen**

Jacob Afolabi ( Nigeria ), Das Opfer Abrahams, Linolschnitt





# MODERNE KUNST IN EINER AFRIKANISCHEN STADT

VON ULLI BEIER  
OSHOGBO  
NIGERIA

Die traditionelle Stammeskunst in Afrika ist überall im Aussterben. Der Einbruch fremder Religionen wie Christentum und Islam, die großen wirtschaftlichen Veränderungen und die Auflösung der Stammesorganisation und ihre Eingliederung in größere politische Einheiten haben neue Lebensumstände geschaffen, mit denen sich die alten Holzschnitzer und Gelbgießer nicht mehr auseinandersetzen können. Meist haben sie ihr Kunsthandwerk aufgegeben und widmen sich einem moderneren und einträglicheren Gewerbe: etwa der Tischlerei. Wo sie am alten Handwerk noch festhalten, arbeiten sie nicht mehr für ihre eigene Gesellschaft, sondern für Touristen: so die Gelbgießergilde von Benin, die die Meisterwerke der Vergangenheit mechanisch kopiert und dann (mit chemischen Mitteln auf alt zurechtgemacht) als "Antiquität" zu verkaufen sucht.

Man sollte meinen, die afrikanische Kunst müsse sich an die modernen Verhältnisse schnell anpassen und schnell moderne Ausdrucksmittel und Stilformen finden. Sind doch alle wesentlichen modernen Stilrichtungen im Kern in den afrikanischen Traditionen vorhanden: der Expressionismus wie der Surrealismus, der Symbolismus und die Abstraktion. Jene Brücke, die Europäer des 20. Jahrhunderts von der Moderne zur afrikanischen Kunst geschlagen haben, müsse sich - so meint man - auch in umgekehrter Richtung überqueren lassen.

Die Umstände haben den Afrikanern aber nicht erlaubt, diesen direkten Anschluß an die moderne Kunst zu finden. Sie mußten sich auf qualvollen Irrwegen erst dazu durchringen. Das Unglück Afrikas ist es, daß die maßgebende Begegnung mit Europa im viktorianischen Zeitalter stattfand. In der Epoche also, in der Europa am wenigsten Verständnis für andere Völker und Kulturen hatte und sich selbst als höchste Evolutionsstufe aller Kulturen empfand. Die politische Unterwerfung der afrikanischen Völker wurde also von Europäern vollzogen, die diese als absolut minderwertig betrachteten, die für die afrikanische Kunst noch keinerlei Verständnis hatten und die afrikanischen Religionen noch als reinen Aberglauben abtun konnten. Das Ziel der Erziehung in den

Missions- und Regierungsschulen war bis vor kurzem noch das "Emporheben" des Afrikaners auf eine "höhere" Kulturstufe. Als gleichberechtigt (oder fast gleichberechtigt) wurde der Afrikaner erst anerkannt, wenn er sich bewußt und laut von seiner eigenen Vergangenheit distanzierte.

Die erste Generation von "modernen" afrikanischen Künstlern, die hier und da in den dreißiger und vierziger Jahren auftauchten, bestand aus braven Männern, die mit ihrer Kunst Zeugnis ablegen wollten von ihrer neu errungenen Menschenwürde. Ihre Kunst mußte so weit von jeder Tradition entfernt sein wie nur möglich - also mußte sie möglichst naturalistisch und pedantisch genau die Umwelt abbilden. Mit langweiligen Porträts oder romantischen, naiven Landschaften wollten diese Künstler beweisen, daß sie der vererblichen "heidnischen" Kultur abgeschworen und sich ein für allemal zur christlichen Zivilisation bekannt hatten. Bis vor kurzem war die afrikanische Kunst ausdruckslos und epigonenhaft. Sie gebärdete sich gutbürgerlich und "anständig". Auch die gutgemeinten Versuche von Europäern, das traditionelle Kunsthandwerk wieder zu beleben, scheiterten, und zwar hauptsächlich deswegen, weil die Künstler dieser Klasse den Glauben an die eigene Kultur schon verloren hatten.

Erst im letzten Jahrzehnt haben die Dinge sich verändert. Der Nationalismus und der Kampf um die Unabhängigkeit zwangen den Afrikaner, seine Vergangenheit mit neuen Augen zu sehen. Um sich von der Kultur der Kolonialmächte zu distanzieren, mußte er die eigene Kultur wieder neu interpretieren, mußte er versuchen, sich eine neue Identität zu schaffen. Dem Künstler kamen diese neuen Umstände zugute. Natürlich gibt es auch heute nur wenige afrikanische Künstler, die sich bewußt und intellektuell mit diesem Problem auseinandersetzten. Doch ist eine neue Situation geschaffen, in der die Kunst plötzlich wieder wichtig geworden ist, in der selbst der verbürgerlichte Politiker und der verspiesserte Kaufmann dem afrikanischen Künstler wieder eine Funktion zugestehen. Auch wenn die afrikanische Mittelklasse selten Bilder kauft, so freut man sich doch und ist stolz, wenn ein afrikanischer Künstler von europäischen Kritikern eben

um seiner Andersheit willen und als typisch afrikanisch gelobt wird. Beweist es doch, daß man der europäischen Kultur nicht unterlegen ist, daß man von ihr nicht mit Haut und Haaren verschluckt worden ist, und daß man sich selbst behauptet. Ohne die kulturelle Unabhängigkeit – so hört man oft von afrikanischen Politikern – ist die politische Unabhängigkeit sinnlos. Alle diese etwas flachen Vereinfachungen haben mit Kunst an und für sich nichts zu tun. Und dennoch, sie schaffen ein Klima, in dem der afrikanische Künstler sich wieder freier bewegt, in dem das Publikum ihm eine gewisse Experimentierfreudigkeit zugesteht und ernsthaft versucht, sich mit den ihm unverständlichsten und fremdartigsten Stilformen auseinanderzusetzen, sofern diese eben nur unter dem Markenschild "afrikanisch" feilgeboten wird. Natürlich bringt diese neue Situation wieder viele neue Gefahren mit sich. Sie verleitet den Künstler zum Exotischen, zum Sensationellen und oft zur kitschigen Folklore. Wichtig ist jedenfalls, daß unter diesen Umständen auch ernsthafte Arbeit stattfinden kann und daß sich in verschiedenen Gegenden Afrikas Künstlergemeinden zusammenfanden, die ganz abseits vom Rampenlicht neue Wege gingen. Manchmal entstanden solche Gemeinschaften gerade durch das Zusammentreffen von europäischen und afrikanischen Künstlern. Diese Begegnung kann jetzt ja fruchtbar sein, da sie eben auf gleicher Stufe stattfinden kann.

Das Hauptproblem bleibt, daß auch dort, wo gute Künstler leben und wirken, das kaufkräftige afrikanische Publikum fehlt. Der Künstler arbeitet also in einem Vakuum und muß schließlich versuchen, den europäischen oder amerikanischen Kunstmarkt zu erobern. Der intellektuelle Künstler ist auf jeden Fall dieser Situation ausgeliefert, denn seine Preise sind für Afrika viel zu hoch. So steht er dann doch wieder abseits von seiner Gemeinschaft, wird mehr vom Weltstil als von seiner eigenen Tradition und Umgebung beeinflusst und endet oft im Exil in Europa.

In der Yorubastadt Oshogbo, in Westnigeria, ist eine Künstlergemeinde entstanden, die dieses Problem wenigstens zum Teil überwunden hat und deren Arbeiten wieder in das Leben der Stadt eingebaut worden sind. Es ist wohl teilweise die Verankerung in der eigenen Kultur und Gesellschaft die den Oshogbo-Künstlern eine Originalität und Vitalität gibt, die sie auch außerhalb Nigerias Erfolg haben läßt.

Das "Experiment" in Oshogbo wurde nicht geplant – es ist gewachsen. Im Zentrum der Ereignisse in Oshogbo steht der Künstlerklub Mbari Mbayo, der vor drei Jahren erst von dem nigerianischen Dramatiker Duro Ladipo und der österreichischen Künstlerin Susanne Wenger ins Leben gerufen wurde. Duro Ladipo ist inzwischen mit seiner Yoruba-Oper "OBA KOSO" berühmt geworden, die er während der Festwochen in Berlin im September 1964 aufführte. Das Oshogbo-Theater soll hier nicht näher besprochen werden, doch muß seine Existenz zum mindesten festgestellt werden, denn der Mbari-Mbayo-Klub wächst mit Ausstellungsgalerie, Museum und Kunstschule gewissermaßen um das Theater herum. Viele der Künstler sind gleichzeitig Schauspieler und manche entscheiden sich erst nach ein bis zwei Jahren für die eine oder andere Karriere.

Es muß erwähnt werden, daß in der Gegend von Oshogbo nur ein einziger traditioneller Künstler wirkt. Dies ist Yemi Bisiri, ein Gelbgießer, der heute noch für die Ogboni-Geheimgesellschaft arbeitet. Seine kleinen Bronzefiguren sind selten höher als 30 cm, doch sind sie von einer geradezu monumentalen Wucht. Sie werden heute noch in gewissen geheimen Riten verwendet. Yemi Bisiri ist eine große Seltenheit: denn hier ist ein Künstler, der innerhalb traditioneller Kunstformen einen neuen und individuellen Stil entwickelt hat, bei dem die strengen klassischen Formen sich in barockere und lebensfreudigere aufgelöst haben. Bisiri ist der einzige in Oshogbo wirkende Künstler, dessen Werk nichts der Begegnung mit europäischen Künstlern verdankt. Er hat sein Handwerk noch von seinem Vater übernommen.

Unter ganz anderen Voraussetzungen wurde der Metallarbeiter ASIRU zum Künstler. Asiru war ursprünglich Schmied und er versuchte sich in künstlerischer Arbeit erst durch die Anregung und Inspiration von Susanne Wenger. Asiru fing zunächst zaghaft mit kunstgewerblichen Arbeiten an: kleine Löwen und Elefanten wurden aus Kupfer geschnitten und als Ohrringe oder Broschen verkauft. Hierbei wäre er wohl geblieben, hätte nicht Susanne Wenger die größeren Möglichkeiten in ihm geahnt. Sie erst verschaffte ihm große Aluminiumbögen, auf denen er dann anfang, seine großen, erzählenden Reliefs zu hämmern. Heute ist Asiru vielleicht der beliebteste Künstler in Nigeria. Seine Arbeiten finden sich in Kirchen, Banken und Museen. Er hat bereits in Amsterdam und Prag ausgestellt.

Asiru ist kein intellektueller Künstler. Er hat keinerlei Schulbildung, doch brachte er sich selber das Lesen und Schreiben in der Yoruba-Sprache bei. Von Hause aus Muslim hatte er gegen repräsentative Darstellungen erst etwas Bedenken. Von Susanne Wenger angeregt, griff er zeitweise seinen Jugendberuf als Trommler wieder auf. Wie er die Preisnamen der heidnischen Götter auf der sprechenden Trommel wieder auf sagte, lockerte sich sein Geist. Er durchbrach die orthodoxe Starre des Islam und ist heute nur noch ganz nominell ein Muslim. Hauptthema seiner Arbeiten sind nun die alten Mythen und Göttersagen seines Stammes. Aber auch aus der Bibel oder aus dem Alltagsleben des Volkes wählt er seine Motive. Immer ist er ein erzählender Künstler. Je größer er arbeiten kann, um so besser. Dann kann er ganze historische Ereignisse in einer Reihe von Szenen darstellen, die der Beschauer dann "ablesen" kann – und zwar fängt die Erzählung immer rechts unten in der Ecke an.

Asirus große Kompositionen erinnern an mittelalterliche Gobelins. Asiru hat nicht mehr die elementare Kraft und Wucht der traditionellen afrikanischen Kunst, von der bei Bisiri noch einiges zu spüren ist. Er ist wesentlich milder, ja man kann sagen "trauriger". Seine Figuren haben oft etwas rührend Hilfloses. Oft ist eine gewisse Romantik in seinen Erzählungen enthalten. Asiru erzählt nicht einfach darauf los: er hat großen Sinn für das Dekorative und Ornamentale; bewußt gestaltet er die Komposition seiner Reliefs; er stellt seine Figuren in einen halb realistischen, halb phantastischen Raum; bewußt benutzt er Zeichen: die kegelförmigen Lehmziegel, aus denen ein Haus gebaut wird, stehen bei ihm



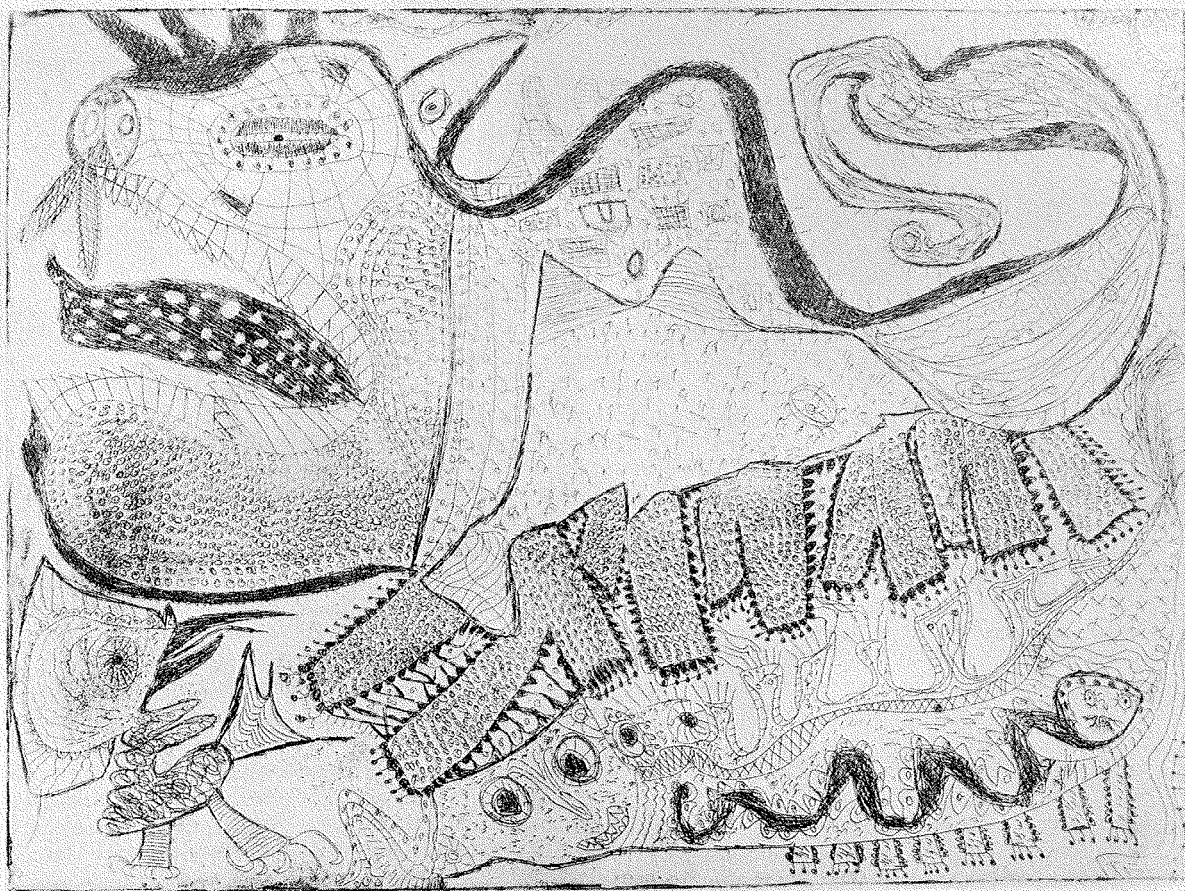






Asiru ( Nigeria ), Kakao-Ernite  
Treibarbeit in Aluminium

Seven-Seven ( Nigeria ), Seine Majestät, der König der Geister, Radierungen





manchmal anstelle des Hauses selbst; den Kakaobaum zergliedert er in ein ornamentales Muster, und sein Sinn für Dekoration macht auch vor dem Bauch des Elefanten nicht halt, der ornamental gegliedert wird.

Dieses bewußte und zum Teil kritische Arbeiten macht Asiru zum modernen Künstler. Auch ist seine soziale Position ganz anders als die des traditionellen Künstlers: er hat einen viel weiteren Kundenkreis: er arbeitet für den König seiner Stadt, ebenso wie für einen Architekten in der Hauptstadt Lagos oder für einen amerikanischen Sammler. Gleichzeitig hat er ganz neue Vergleichsmöglichkeiten. Er sieht im Mbari-Klub Ausstellungen von Künstlern aus aller Welt. Weder seine Formenwelt noch seine Technik gehen auf Yoruba-Vorbilder zurück. Er hat sie selbst geschaffen und entwickelt.

Asiru begann vor etwa vier Jahren, künstlerisch zu arbeiten. Er konnte so einer der Mitbegründer des Mbari-Mbayo-Klubs werden.

Der Mbari-Klub machte es sich zu einer Hauptaufgabe, die alten Heiligtümer und Tempel der Stadt wieder aufzubauen – soweit sie im Begriff waren zu zerfallen – und von der Regierung als "national monument" schützen zu lassen. Dies ist nicht als ein nur rückblickender Akt anzusehen. In der heutigen Situation in Nigeria ist es wichtig, die Vergangenheit zu rehabilitieren. Bevor der moderne Künstler neue Formen schaffen kann, muß er sich erst von dem Komplex befreien, ein "Primitiver" zu sein. Vor allem kommt aber hinzu, daß ja in Nigeria heutzutage die Kulturen vielschichtig ineinander gegliedert sind. Das Heiligtum der Flußgöttin Oshun ist keine historische Stätte. Hier findet alljährlich ein riesiges Fest statt, zu dem sich 20 – 30 000 Menschen einfinden. Freilich sind die meisten von ihnen nicht mehr Anbeter der Göttin Oshun. Der religiöse Akzent des Festes hat sich verlagert; es ist zu einem Nationalfest geworden, in dem die Gründung der Stadt und die Niederlassung des ersten Königs gefeiert werden. Dennoch wird von Tausenden von Muslims oder Christen der religiöse Aspekt des Festes zum mindesten akzeptiert. Zudem stellte sich heraus, daß seit dem Wiederaufbau des Heiligtums das Fest mit größerem Schwung gefeiert wird als bisher. Und es zeigte sich, daß die Göttin Oshun vielen Leuten noch viel mehr bedeutet als man annehmen konnte. Das Prestige, das so dem alten Symbol gegeben wurde, ließ viele scheinbar verdrängte Emotionen wieder hervorbereiten. Was aber am erstaunlichsten war: daß diese Restaurierung erstaunliche und überraschende künstlerische Werke hervorbrachte.

Susanne Wenger, die sich mit diesen Aufgaben befaßte, hatte zwei Maurer angestellt, die zunächst die zerfallenen Lehmmauern des Tempels wiederaufbauen sollten. Die beiden Maurer, Ojewale und Lani, wurden auf einmal von der magischen Heiligkeit der Stätte angeregt, die Mauern mit Zementreliefs zu überziehen. Dies war zunächst erstaunlich, weil beide sich vorher nie in künstlerischer Arbeit versucht hatten und auch aus keinen Künstlerfamilien stammten und weil bei beiden die Yoruba-Religion nur verstoßen und zum Teil heimlich eine Rolle gespielt hatte: denn offiziell waren beide Muslims.

Noch erstaunlicher aber war die Qualität ihrer Arbeit. Eine sonderbare Formenwelt entstand im heiligen Hain der Göttin. Mit der strengen Konvention traditioneller Plastiken haben diese phantasievollen Geistergeschöpfe nichts zu tun. Die Kunst von Ojewale und Lani kennt keine Konventionen. Sie ist wesentlich wilder und leidenschaftlicher als es die klassische Yoruba-Plastik je war. Diese Zementreliefs und Plastiken wirken seltsam modern. Einige erinnern direkt an Henry Moore. Erstaunlich ist die Unerschöpflichkeit der Phantasie: die mysteriösen Gestalten wiederholen sich nie. In unendlichen Abwandlungen und immer neuen Erfindungen – oder besser Visionen – schaffen diese beiden Maurer ihre Welt der Geister und Dämonen. Dabei arbeiten die beiden, die inzwischen noch eine Reihe anderer öffentlicher Arbeiten ausgeführt haben, immer zusammen, und es ist schwer festzustellen, wer was gemacht hat.

Hier müssen wir jetzt einen Blick auf die Arbeiten von Susanne Wenger selber werfen, deren Zementplastiken viele dieser Heiligtümer schmücken. Es mag erstaunlich – oder gar absurd – scheinen, daß eine europäische Künstlerin Plastiken für heidnische Tempel anfertigt. Aber Susanne Wenger lebt seit 14 Jahren in Nigeria. Sie ist wohl der einzige Europäer, der die komplizierte Yoruba-Sprache fließend beherrscht; ja sie dichtet sogar in dieser Sprache. Sie findet in der Mythologie der Yoruba die allgemeingültigen Wahrheiten und die universellen Symbole. Die orthodoxe Strenge der Yoruba-Religion hätte ihre modernere Interpretation vor fünfzig Jahren sicher nicht anerkannt. Heute aber kennt auch der strengste Priester das Nebeneinander verschiedener Religionen. Er weiß um die Möglichkeiten vollkommen anderer und entgegengesetzter Lebensformen. So wird das Werk der Susanne Wenger freudig empfangen: als eine Möglichkeit, auch im zwanzigsten Jahrhundert die Yoruba-Religion als Lebensphilosophie und Lebensanschauung zu erhalten.

Doch geht die Bedeutung ihrer Arbeit über den Kreis der Yoruba-Priester hinaus. Der Stolz auf die eigene Vergangenheit, das Vertrauen in die Werte der eigenen Kultur macht es ihnen auch möglich, neue Wege zu gehen und neue Formen zu finden. Von allen Städten Nigerias ist Oshogbo sicher die lebendigste und vielschichtigste Stadt. Hier ist ein buntes Nebeneinander von Stilen und Ausdrucksmitteln möglich. Die Talente liegen hier geradezu auf der Straße, und ob einer ein Künstler wird oder nicht, hängt oft von Zufällen ab.

Typisches Beispiel für diese Situation ist wiederum ein Zementplastiker: Adebisi. Wie seine Kollegen Ojewale und Lani war auch er ursprünglich Maurer. Er verdankt seine künstlerische Laufbahn dem Versuch des Mbari-Klubs, ein vergessenes Kunsthandwerk wieder zu beleben. In den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren wurde hier eine ornamentale Zementplastik geübt. Sie war von ehemaligen Sklaven eingeführt, die von Brasilien nach Nigeria zurückwanderten und unter anderem brasilianische Architekturformen mitbrachten. Die heraldische Plastik der barocken Häuser von San Salvador wurde in Nigeria in Zement nachgebildet. Es entwickelte sich bald ein eigener Stil und eine nigerianische Volkskunst daraus. In den fünfziger Jahren starb diese

Ojewale und Lani ( Nigeria ) Reliefs vom Oshun-Tempel, Zement



Plastik aus. Die modernen, nüchternen Betonbauten, die man jetzt errichtete, hatten keinen Platz mehr für barocke Löwen.

Hier galt es, für den Zementplastiker neue Aufgaben zu finden, die sich unter Umständen auch in die moderne Architektur einbauen liessen. In der tropischen Architektur ist nun das Prinzip der atmenden oder durchbrochenen Wand beliebt. Die durchlöchernde Wand wirft Schatten, läßt aber gleichzeitig den kühlen Wind ins Haus. Adebisi wurde nun angeregt, Kompositionen wurden zunächst am Palast in Oshogbo ausprobiert, haben aber seither tatsächlich bei modernen Architekten Anklang gefunden.

Die Maler und Graphiker Oshogbos stehen unter dem Einfluß einer anderen europäischen Künstlerin, der Engländerin Georgina Betts. Seit sechs Jahren ist sie in Nigeria ansässig und kam vor zwei Jahren nach Oshogbo, um das Museum für Volkskunst zu leiten. Das eigene Werk der jungen Künstlerin gelangte erst hier in Oshogbo und durch das Zusammentreffen mit der vitalen und farbigen Künstlerwelt dieser Stadt zur Reife. Ihre Bilder stellen organische Wesen dar, von denen man oft nicht weiß, ob es Tiere oder Menschen oder Pflanzen sind. Doch ist ihre eigenartige Formenwelt gewachsen und nicht erdacht, nicht um einer Schockwirkung willen ausgeklügelt.

Georgina Betts hielt einige "Experimental Art Schools" in Oshogbo, wo junge Leute - meist ohne Beruf - zum ersten Mal einen Pinsel in die Hand nahmen. Frappante Resultate wurden erzielt. Ohne die geringsten Inhibitionen schufen die jungen "Künstler" kühne und faszinierende Visionen. Ähnliche Resultate waren schon früher, in ähnlichen "Summer Schools" oder "Experimental Art Schools" erzielt worden. Doch ist das Problem natürlich, aus dem so freigespielten Talent einen bewußt arbeitenden Künstler zu machen. Dies freilich braucht jahrelange und tägliche Arbeit. Der Georgina Betts ist eben dies bei einer Reihe von jungen Künstlern gelungen, von denen wir drei hier vorstellen wollen. Alle drei haben nur Grundschulbildung. Keiner von ihnen hatte vor dem Zusammentreffen mit Mbari jemals gemalt. Noch hatten sie jemals vorher Kunstwerke bewußt betrachtet oder auch nur Gelegenheit dazu gehabt. Seit der Eröffnung des Mbari-Mbayo-Klubs freilich kann man in Oshogbo allerlei sehen: hier waren bereits afrikanische Künstler aus Mo-

zambique (Malangatana), dem Sudan (Salahi) und Ghana (Vincent Kofi) ausgestellt. Hier waren Batiken von Susanne Wenger, Radierungen von Christoph Meckel und Holzschnitte der Japanerin Naoko Matsubara zu sehen. Mit anderen Worten, es ist schon schwer in Oshogbo, heute noch ein ganz naiver Künstler zu sein.

Die zwei Maler Rufus Ogundele und Jakob Afolabi sind denn auch bewußt arbeitende Künstler, die trotz ihrer geringen Schulbildung bereits ebensoviel vom Metier wissen wie irgendein Akademiestudent in Europa. In Europa wird man die kühne Formenwelt dieser beiden Künstler wohl dem Surrealismus zurechnen. Doch müßte man sie eher als "Visionäre" betrachten, in deren Vorstellungswelt die Grenzen zwischen Vision und realer Welt außerordentlich schwimmend sind. Noch visionärer fast und wesentlich skurriler ist der dritte Künstler, der sich selbst den Namen "Seven-Seven" gegeben hat. Er ist Berufstänzer und als solcher - trotz seiner zwanzig Jahre - weithin in Westnigeria bekannt. Als Künstler entdeckte er sich erst im August 1964, als er an der "Experimental Art School" der Georgina Betts teilnahm. Diese fand bald die richtige Technik für ihn: die Strichätzung. Dieser bizarre Künstler ist in erster Linie ein Geschichtenerzähler. Mit zarter Strichführung, die oft an Paul Klee erinnert, mit großem Sinn für das Dekorative und Ornamentale, erzählt "Seven-Seven" die haarsträubenden Geschichten aus dem berühmten Yoruba-Roman "Der Palmweintrinker" von Amos Tutuola (Deutsch im Rothe-Verlag erschienen) und ähnliche phantastische Geschichten. Er ist, obwohl er erst seit sieben Monaten arbeitet, bereits einer der beliebtesten Künstler Oshogbos (mit beträchtlichem Verkaufserfolg).

Obwohl die Künstlergemeinschaft von Oshogbo erst seit drei Jahren existiert, ist hier etwas Wesentliches gelungen: die Brücke von der Tradition zur Moderne ist geschlagen worden, ohne daß sich diese jungen Künstler durch die Trockenheit und Verkrampftheit einer europäischen Akademie haben durchfressen müssen. Die Künstler von Oshogbo haben bereits internationalen Erfolg - sie stellen in Europa, Indien, Afrika aus. Aber gleichzeitig sind sie nicht von europäischen Galerien oder Mäzenen abhängig: sie sind fest in ihrer Stadt und ihrem Land verwurzelt. Ihre Arbeiten sind in Banken, Kirchen, Bars, Tankstellen, Tempeln und Palästen zu sehen. Diese Integration der modernen Kunst ins afrikanische Leben ist bisher auf diesem Kontinent einzigartig.





Adebisi, Oshogbo ( Nigeria ) : Zementlöwe

# DIE GIACOMETTIS

VON KONRAD FARNER  
THALWIL/ZÜRICH

Die schweizerische Kunstgeschichte verzeichnet nicht weniger als fünf Namen, die alle Giacometti heißen, der gleichen Familie entstammen und im Dorf Stampa geboren werden: Es ist eine alte Familie mit guter patriarchalischer Tradition, es ist ein noch älteres Bergdorf mit lebendiger Geschichte, ein Dorf zudem mit stattlichen Häusern, inmitten von fruchtbaren Äckern, umgeben von Bergen, die alle über dreitausend Meter hoch sind, gelegen im Bergell, im Bregaglia, einem der schönsten Täler der Südschweiz, im italienischen Teil von Graubünden, beginnend mit der Maloja-Paßhöhe als dem oberen Ende des Engadins, endend vor Chiavenna in Italien, offen gegen das Veltlin und den Comersee zu. Herb ist die Landschaft und doch südlich, durchsichtig ist die Luft und doch weich, stark sind die Menschen und doch beweglich, karg ist das Leben und doch vielfältig: Durchgangsland zwischen Süd und Nord, lateinisch und germanisch zugleich, voller Sonderart mit trotzigem Bauerngeschlecht und ebenso trotzigem Patrizierfamilien, pochend auf ihre unbändige Individualität, spannungsgeladen in ihrer körperlichen und geistigen Haltung, Hirten und doch der Welt zugehörig – allen fünf Giacomettis sind diese gegensätzlichen Wesenszüge zu eigen und sie werden erst noch sehr bewußt in Leben und Werk zur schönen Einheit verschmolzen; ein Schmelzprozeß, der auf einzigartige Weise hohe künstlerische Qualität erzeugt.

Die Reihe beginnt mit Giovanni, dem Maler und Graphiker, der am 7. März 1868 geboren wird und am 25. Juni 1933 zu Glion in der Westschweiz stirbt. Die Jugend verbringt er im Heimatdorf, 1886 geht er nach München, neben Paris damals das Kunstzentrum für die Schweizer; er lernt im Atelier von Knirr. Ein Jahr später begegnet er Cuno Amiet, dem Solothurner und Berner, neben Hodler eine der gewichtigsten Figuren der schweizerischen Malerei vor dem ersten Weltkrieg. Die große Franzosen – Ausstellung von 1888 im Münchner Glaspalast veranlaßt beide, nach Paris zu ziehen; die Académie Julian wird zur zweiten Lehrstätte. Es entstehen unter dem Einfluß des Impressionismus und Neoimpressionismus die ersten großen pleinairistischen Landschaftsbilder. 1893 wird zum Entscheidungsjahr: endgültig kehrt Giovanni wieder nach Stampa zurück, wo es zur zweiten wichtigen Begegnung kommt: die Bekanntschaft mit Giovanni Segantini, dieser fast urtümlichen Kraftnatur, Symbolist und Realist in einem, oft fast dem Naturalismus verfallen und doch ein Experimentierer des "Divisionismus" bis an die Grenzen des technisch Möglichen. Formal beginnt Giacometti nun ebenfalls dieser Technik der parallel geführten Pinselstriche mit heftigen Kon-



Alberto Giacometti: Zeichnung, um 1960



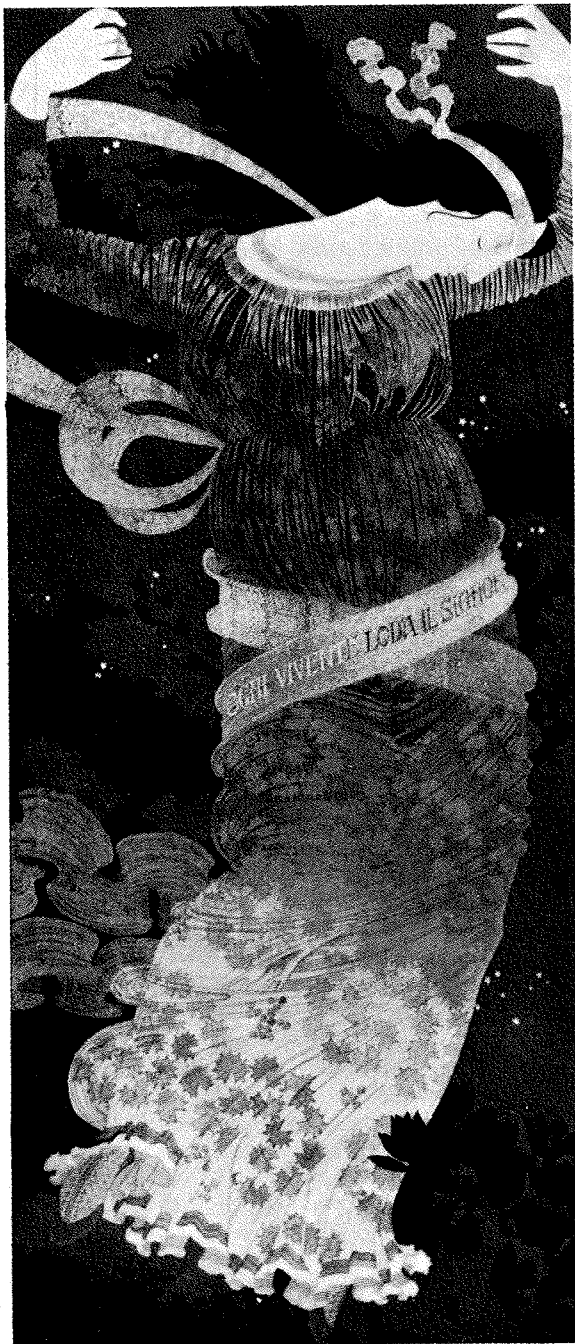
Alberto Giacometti : Stèle II, 1958, Bronze, 167 cm

trasten, inhaltlich bleibt er seiner heimatlichen Landschaft verbunden. Bereits ein Jahr später, 1894, wird er von Amiet auf die drei großen Revolutionäre Cézanne, van Gogh und Gauguin aufmerksam gemacht und es folgt erst noch die Auseinandersetzung mit dem gewalttätigen Hodler. 1898 zeigt Zürich die kunsthistorisch ungemein wichtige Dreier-Ausstellung Amiet-Hodler-Giacometti, die die schweizerische Kunst in ihren Bann zieht. Jetzt entstehen Giovanni Hauptwerke in rascher Folge, fast alle von hohem künstlerischen Rang, getaucht in Licht und Farbe, spontan geschaffen und doch mit einem Zug ins Dekorative, nicht weit vom Jugendstil entfernt, aber diesen realistisch überwindend. Abseits von Folklore und Heimatstil sehen die letzten Jahre herrliche Landschaftsbilder : Stampa zu jeder Tages- und Jahreszeit, ein Hymnus an dieses Berggellerdorf, eigenartig und einzigartig wie diese Bergwelt selber, ein unvergängliches Vermächtnis. Giovanni Giacometti wird auf dem Friedhof von Stampa beigesetzt.

Der zweite der Fünf ist der am 16. August 1877 geborene Augusto, ein Vetter zweiten Grades des Giovanni. Auch er besucht die Volksschule seines Dorfes, kommt 1894 an die Kunstgewerbeschule Zürich, dann nach Paris. 1902 ist er in Florenz, 1904 in Rom, seit 1915 wieder in der Schweiz, von 1922 bis zu seinem Tod 1947 in Zürich. Begraben ist er ebenfalls auf dem Friedhof von Stampa. – Künstlerisch beginnt er ganz im Sinne der Zeit mit dem Jugendstil und der spätromantischen Symbolik der englischen Präraffaeliten. Aber bald verschreibt er sich nur noch der Farbe und bleibt ihr aufs engste verbunden. Ja, er ist einer der vehementesten und konsequentesten Farbenmaler seiner Jahre, und den Neoimpressionismus, den er mit Spachteltechnik zu bewältigen sucht, läßt er bald gänzlich hinter sich. Die Abwendung vom Gegenstand und die Hinwendung zur reinen Malerei der Farbe und Form machen ihn zu einem der Väter der europäischen Abstraktion, auch wenn dies von den Kunsthistorikern immer noch nicht vermerkt worden ist. Noch mehr: es ist zu sagen, daß Giacomettis Drängen zur Abstraktion schneller, kühner und konsequenter erfolgt als bei Kandinsky, und seine starke dekorative Kraft hält ihn stets, ganz im Gegensatz zu Kandinsky, vom Kleinlichen fern. Die Bilder sind meist mosaikähnlich gemalt und erklingen in einem strahlenden Hell von Weiß, Grün und Gold, festlich, fast byzantinisch (diese Parallele wiederum zu Kandinsky ist evident). In der Spätzeit wird der Farbauftrag allmählich dünner, fließender, die Farben werden zu einer sehr persönlich gestalteten Einheit, pastellartig als reine Abstraktion. Ganz zu Ende seines Lebens jedoch erscheinen die Gegenstände wieder im Bild, leise als Hintergrund, in großem Farbenzauber und mystischem Farbenglanz. Die Glasgemälde, die er schafft, gehören zu den schönsten der Zeit, die Kirchenfenster nehmen den späten, großen Chagall vorweg und sind bleibende Monumente europäischer Kunst. Mit Recht erfährt Augusto Giacometti heute eine immer positiver werdende Würdigung, die Anerkennung seines tatsächlich überragenden Lebenswerkes ergreift immer weitere Kreise.

Die drei folgenden Giacomettis gehören der nächsten Generation an, es sind die Söhne des Giovanni : Bruno, Diego und Alberto. Bruno ist am 24. August 1907 geboren und wird

Augusto Giacometti (1877-1947): Die Nacht, 1903,  
Temp./ Lwd., 250 x 109 cm, Zürich, Kunsthaus



ein bedeutender Architekt, der zahlreiche Bauten in der Schweiz, in Frankreich und in Italien entwirft und ausführt. Seit Jahren ist er ein wichtiger und vorbildlicher Mitgestalter der großen internationalen Ausstellungen des Zürcher Kunsthauses. Diego, der zweite Sohn Giovanni's, geboren am 15. November 1902, ist seit 1930 ständiger Mitarbeiter seines älteren Bruders Alberto, ist dessen Modell und ist Bearbeiter der Bronzegüsse, die das Atelier Albertos verlassen. Betreuer seiner Werke, Begleiter als Teil der Familie, die ihren patriarchalischen Gestus noch bewahrt hat, ist Diego Giacometti der Stille, aber Wissende um das Werk seines Bruders.

Alberto, der älteste Sohn des Giovanni, wird am 10. Oktober 1901 geboren. Er ist heute einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der bildenden Kunst, Plastiker, Maler, Zeichner und Graphiker in besonderem Ausmaß. Auch er besucht die Volksschule in Stampa und früh bereits beginnt er unter der Aufsicht seines Vaters künstlerisch tätig zu sein. Nach verschiedenen Studienaufenthalten und nicht zufälligen Differenzen mit seinen akademischen Lehrern ist er mit 19 Jahren schon freischaffender Künstler in Rom und Florenz. Auf Wunsch des Vaters reist er 1922 nach Paris, wo er in den Ateliers von Bourdelle und Archipenko (welche Gegensätze!) arbeitet; 1925 besitzt er ein eigenes Atelier. Bis dahin steht er weitgehend im Raum des väterlichen Schaffens, 1925 bis 1928 im Bann des Kubismus, den der Surrealismus bis 1934 ablöst. Im Jahr 1935 verläßt er seine abstrakt-surrealistische Phase mit ihren plastischen Objekten und Mobilis, und es erfolgt die Hinwendung zum Figurativen mit dem Menschenbild im Zentrum, das er nicht mehr verläßt. Es ist eine Anthropozentrik, die immer mehr die Plastik in den Vordergrund rücken läßt, umrahmt von Zeichnungen, die in ihrer Subtilität und Kraft zu den schönsten und erregendsten der Gegenwart gezählt werden dürfen. 1946 nimmt er die Malerei, die er 1937 verlassen, wieder auf, und es entstehen Interieurs und Stilleben von großer, aber zurückhaltender Intensität. Immer aber bleibt der Mensch im Mittelpunkt, der Mensch in seiner heutigen Existenz, in seiner Verlorenheit und Problematik, seinem Alleinsein, in seiner individuellen, einmaligen Endlichkeit im unendlichen Raum, der sich im Nichts verliert. Die Köpfe erhalten eine tragische Maske, die Körper erleben eine letzte Reduktion, das Schreiten der Gestalten ist der Gang in die Illusionslosigkeit der Geschichte; auch in den Gruppen findet sich ein jeder für sich allein. - Kein anderer Künstler vermochte die Grenzsituation des jetzigen bürgerlichen Existenzialismus solchermassen überzeugend darzustellen wie Alberto Giacometti; er ist der große Bruder von Camus und Sartre. - Daß der Künstler seit 1945 immer mehr die väterlichen Häuser in Stampa und Maloja anstelle von Paris als Wohnsitz und Schaffensort aufsucht, ist Teil der Verlorenheit, der er durch die Geborgenheit der Herkunft zu begegnen sucht: Heimat und Welt zusammengefügt wie das Tal des Bergell, das seit den Römern der uralte Paßweg ist, der zwei Welten verbindet. Und erst noch: das Licht, das in seiner Malerei und in seiner Plastik zu spüren ist, ist das Licht dieses Bergtales, wie es das herbe und weiche, südliche und alpine Licht ist der Giovanni und Augusto Giacometti: es ist heimatliche Substanz und Weltsubstanz.





# LEONARDO CREMONINI

VON LOUIS ALTHUSSER  
PARIS

gekürzt und im  
Deutschen bearbeitet  
von Richard Hiepe

Um Cremonini richtig zu sehen, bedarf es eines anderen Blickes als den, mit dem man Begierde für die Gegenstände empfindet oder Ekel davor. Die ganze Kraft dieses figürlichen Malers besteht darin, daß er nicht die Gegenstände selbst malt, geschundene Schafe, gefoltete Kadaver, Steine, Pflanzen oder Sessel; er malt auch nicht bloß Örtlichkeiten - das Meer, gesehen von dem gegliederten Gerippe einer Insel, gesehen von einem weit geöffneten Fenster, Balkons, die in den Himmel ragen, Zimmer mit bemalten Schränken und Betten, Waschbecken und Eisenbahnabteile - er malt nicht die Tageszeiten, den Morgen, die Nacht, den grellen Mittag in einem Hof, wo Mädchen spielen. Cremonini malt die Beziehungen, die Zusammenhänge. In diesem Sinne ist er ein Maler der Abstraktion. Nicht ein abstrakter Maler, der das Nichtseiende in neuer Form oder Materie darstellt, sondern ein Maler des wirklich existierenden Abstrakten. Denn er malt die wirklichen Beziehungen, die zwischen den Menschen und Dingen entstehen. Er malt die Beziehungen zwischen den Dingen und den dazugehörigen Menschen.

Wenn man den Maler so sieht, so dringt man mit Leichtigkeit in andere, verborgene Zusammenhänge ein. Die Kunstkritik füllt diese tiefere Sicht gerne mit dem Innenleben eines Malers aus, mit dem, was er hineinlegt usw. Aber das Innenleben eines Malers ist nur sein sichtbares Werk.

Die ganze Geschichte von Cremoninis Malerei ist eine Auslegung der Wirklichkeit: das Überschreiten der reinen Subjektivität der Produktion.

Cremonini hat mit einer Art Geologie begonnen: Verbindungen, Zergliederungen, aufgeschichtet vom Gewicht der Dinge und ihrer Geschichte. Er malt Felsen in ihrer Schwere, den Rand des Meeres am Horizont, wo die Materie zu enden scheint. Er dringt in das Pflanzliche ein, in das Aufspringen einer Knospe, in Schößlinge, die wie ein gedehnter Schrei aufspriessen, in die Entfaltung einer Blume, die sich wie ein Vogel in die Luft schwingt. Alle seine Gegenstände sind in

Gebärden, in Gesten dargestellt, als wenn sie sich innerhalb einer bestimmten Zeit bewegen. So entstehen auch Tiere: unbewegliche Schafe, bei denen die Haut unter den herausdrängenden Knochen zu krachen scheint; Herden, die zu Felsen erstarren; Hunde, die Standbilder werden; erschlagene Tiere, Kadaver. Tiere und Menschen sind dieselben lebenden Toten, eingeschlossen vom Stein, der sie selbst sind und gefangen in der Luft, in der sie sich frei glauben. Cremonini ist zu den Menschen gekommen, die ihrerseits schon unter die Tiere gekommen sind. Er hat den ganzen Kreis einer Entwicklung durchlaufen, die jedem Maler gelingt, der sich als Gott der Welt fühlt, die er darstellt. Aber Cremonini zeigt, daß der Maler als Gott aus einer Welt verbannt sein muß, wenn sie so aussieht wie seine.

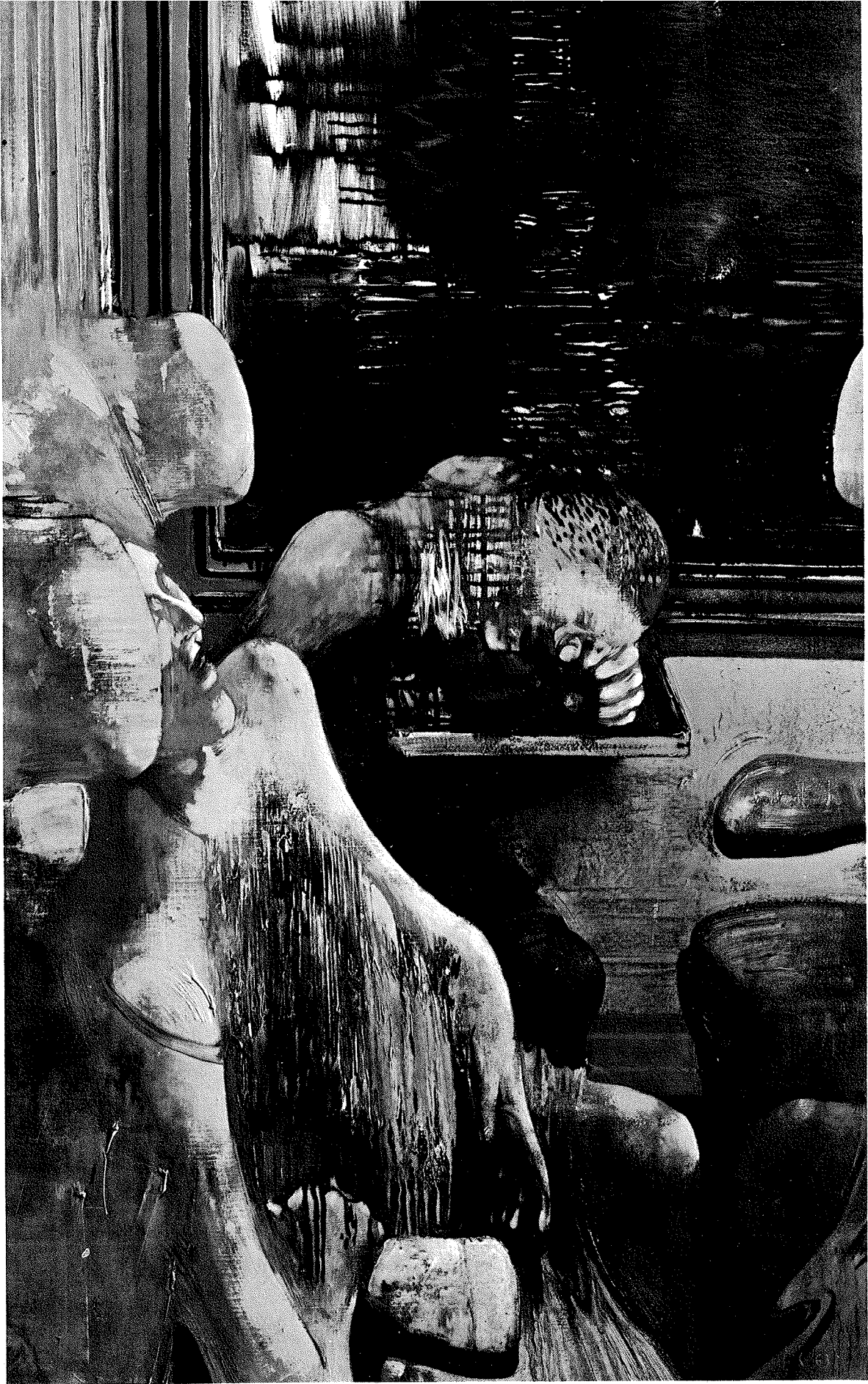
Die Menschen: Sie haben bei Cremonini die Formen der sie umgebenden Gegenstände. Körper und Gesten wie aus Stein, Knochen und Glieder umgearbeitet in Werkzeuge; die mageren Arme, die aussehen wie die Arme ihrer Stühle. Frauen, die in die Höhe ragen wie die Eisenstangen ihrer Balkons, erstarrt in ihrer Substanz. Sie sind abwesend, so wie sie sind, weil sie nicht nach dem Leben verlangt haben, noch gefragt haben nach dem Warum. Bei Cremonini kann man wirklich von den Gegenständen und ihren Menschen sprechen. Die Gegenstände, die Werkzeuge, Geräte, Mauern, die Wände, die das Innen vom Außen trennen, den Schatten von der Luft, diese Gegenstände bilden Menschen, die aus der gleichen Materie gefertigt sind wie sie selbst. Diese Menschen sind eingeschlossen und für immer charakterisiert von ihren Gegenständen. Dabei entdeckt Cremonini den Spiegel. Er zeigt die alten Spiegel aus einfachen Zimmern, die Möbelformen um Neunzehnhundert: die Menschen sehen nicht sich in ihrem Reichtum in diesen Spiegeln, sondern es scheint, als würden sie von diesen Spiegeln beobachtet. Die Spiegel der Menschen sehen die Misere des Menschen. Sie zeigen sie ihm, ohne daß die Menschen das wollen. Was immer der Mensch auch tut, gespiegelt wird das von ihm Untrennbare: sein Bild.

Selbst diese Frauen, die sich bei ihrer Toilette betrachten, sehen sich nicht, selbst diese jungen Frauen, deren Verlangen in der Spiegelung dargestellt ist, sie sind nichts als die Bilder ihrer Spiegel. Wieder bemächtigen sich die Gegenstände des Menschen. Die Spiegelbilder werden Menschen; selbst wenn sie schlafen oder lieben, bleiben sie indifferente Modelle aus Fleisch. Demgegenüber stehen die Senkrechten: die Türen, Fenster, Wände und Mauern, zwischen denen die Menschen das Gewicht ihrer Materie herumschleppen. Es ist sehr wohl der ganze Mensch im Werk Cremoninis gemalt. Gerade deshalb, weil das Menschliche darin fehlt. Es wird gesagt: diese Abwesenheit ist seine eigentliche Existenz. Cremonini verfällt nicht der Illusion zu glauben, daß Maler und Betrachter sich im Bild mit der Subjektivität begnügen können. Cremonini gehört zu den Malern, die die Ästhetik der Vollendung, der Harmonie verwerfen. Gemalt ist die Abstraktion der wirklich menschlichen Beziehungen, die das menschliche Wesen bilden. Und gemalt ist für Menschen, die fähig sind, sich durch den Anblick als das, was sie sind, selbst neu zu bestimmen.



Leonardo Cremonini, Paris u. Forlì (geb. 1925) :  
La Balançoire, Öl, 1962, 91 x 100 cm

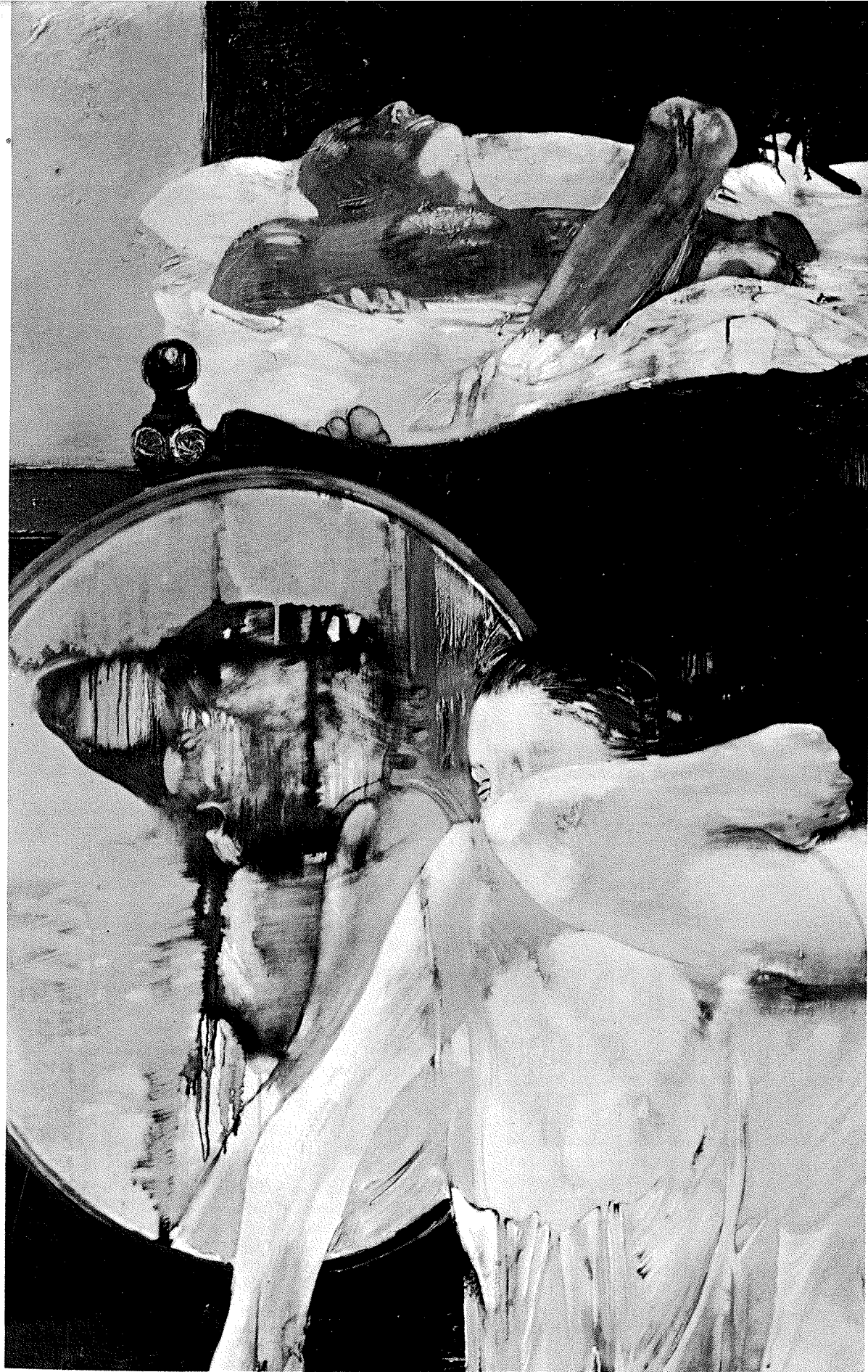




Leonardo Cremonini : Nachitzug, Oel, 1963, 73 x 117 cm



Leonardo Cremonini : Der Traum, Öl, 1961, 75 x 120 cm





Leonardo Cremonini : Les indiscretions

# **MIENSCHEN- DARSTELLUNG IM MODERNEN BILD**

VON  
FRITZ BAUMGARTNER  
MÜNCHEN

Seit ungefähr 1950 hat sich eine von Schein und Körpern der Wirklichkeit abgekehrte Kunst in vielen Spielarten weiter entwickelt und festgesetzt: Vorgang des Malens, der sich selbst darstellt; Farbe, die sich der Form entledigt hat; Spannung und Konstruktion als Selbstzweck; systematische Reihung von Formelementen auf der Fläche.

Davon ausgehend erfolgen in der gegenwärtigen Malerei gleichzeitig - oder beinahe gleichzeitig - Vorstöße in verschiedene Richtungen. Nachdem in den vergangenen Jahrzehnten die Malerei sich immer weiter von den vorgegebenen Dingen der Umwelt gelöst und sich der thematischen und gefühlshaltigen Inhalte entledigt hatte, sind in jüngerer Zeit Bestrebungen in der Malerei sichtbar geworden, die für durchaus undinglich geformte Bildwerke eine nicht-formale Deutung zulassen, fragmentarisch Landschaftliches, Figurenhafes im Bildgeschehen mitschwingen lassen wollen.

Doch kann heute die menschliche Figur in ihrer Ganzheit ins Bild gebracht werden - so, daß sie den Bildaufbau maßgeblich bestimmt? Ein solches Unternehmen sollte sich nicht in die Formensprache vergangener Epochen zurücksinken lassen. Figürliche Malerei, wie wir sie aus alter und jüngerer Vergangenheit kennen, kann weder Vorbild noch Ausgangspunkt für eine heutige Malerei menschlicher Figuren sein. Diese kann nur mit bildnerischen Mitteln verwirklicht werden, die aus den Gegebenheiten der einst weltweiten Bewegung ungegenständlicher Kunst entwickelt worden sind.

In einer Malerei mit menschlichen Figuren, von der ich glaube, daß sie heute möglich ist, treten zum Wechselspiel Raum-Fläche und Raum-Zeit die Aufrisse von Figuren. Teile sind im Werden aufeinander zu. Augenblicke summieren sich: eine Bewegung im Raum, über die Fläche. Bewegungselemente durchdringen Figurenrisse, bestärken und füllen diese, stellen den Inhalt in Frage. Bildwerke solcher Art sollen dem Betrachter vielfältige Möglichkeiten geben, sie abzulesen – je nach seinem augenblicklichen geistigen Standpunkt und seiner gemütsmäßigen Verfassung.

Aber hat eine Malerei, die sich mit den Formen menschlicher Erscheinung auseinandersetzt, ein Daseinsrecht in unserer Zeit? In einer Gegenwart der Raketentürme, der übermächtig und fast unfehlbar funktionierenden Apparate? Naturwissenschaftliche Forscherteams öffnen das Universum, leuchten die Geheimnisse der Materie aus, enträtseln und regulieren Lebensvorgänge, entfalten das Gefüge der Seele. Die heutigen Naturwissenschaften und das, was wir "die Technik" nennen, sprechen eine eigene Sprache, zeichnen ihre eigene Schönheit, sie haben ihr eigenes Abenteuer.

Der Kunst, der Malerei, bleibt das Schauen in dieser gegenwärtigen Welt vorbehalten und ein Übriges an Geheimnis, das immer weiter ins Ferne, in die Tiefe gedrängt wird und doch ungreifbar da ist. Da werden für den Maler wieder die Menschen interessant, die sich und ihre Umwelt andauernd entdecken und verwandeln und die selbst gewandelt werden – noch nie so eindringlich wie jetzt. Das, was wir mit dem Wort Mensch bezeichnen, ist durchschaubar geworden, seine Schichten sind durchbrochen, doch unzerstört. Nur offen dem Durchgang von Ereignissen. Es ist ent-gesichtet, sich ent-eignet.

Zerfallene Einsamkeit! Unverbindlicher Glaube an einen nicht verlierbaren Rest Unkenntnis und Ohnmacht. Entschwundene Horizonte! In bewegten Gründen Figuren, menschliche Figuren, Hüllen, deren Inhalte veränderlich, austauschbar sind, untereinander und mit ihrer Umgebung. Figuren, von Ungewißheit durchströmt, welche die Kraft zum Dasein aus ihnen spült.

Der sogenannte Mensch ist neu ins Blickfeld des Malers gerückt, mehr Frage als Gestalt im Bild.

Und wie ist eine so orientierte Malerei zu nennen? Läßt sie sich einordnen unter dem Sammelbegriff "Neue Figuration"? Nein; denn in der gemeinten Malerei ist die menschliche Figur tragende Form im Bild. Ist sie figurativ? Diese Bezeichnung dient dem Pariser Kunsthandel seit Jahren – vielleicht jetzt nicht mehr, ich weiß es nicht – als Faustregel für den Geschäftsverkehr auf dem Kunstmarkt, markiert alles, was nicht "abstrakt" oder "non-figurativ" ist. Sie entspricht im Deutschen etwa der Bezeichnung "gegenständlich", die zu ungenau ist, um etwas Bestimmtes zu bezeichnen. Und "figürlich"? So malen die Epigonen, die nicht "abstrakt" malen.

Figural? Vielleicht. Diese Malerei der offenen Figuren und ihr Maler stehen in einem Atelier in irgendeinem uninteres-



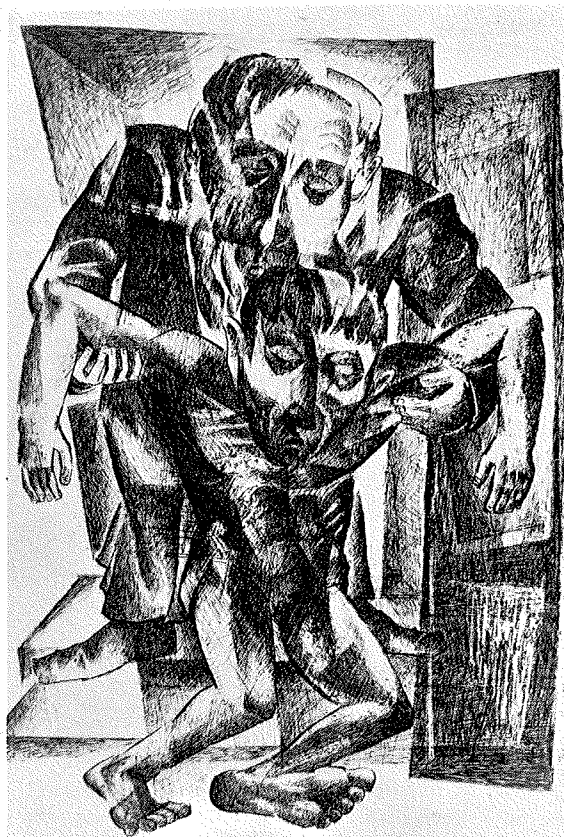
santen Neubau, er setzt Farben oder sonst etwas auf die Leinwände, geht mit der Feder ein Blatt Papier an, gräbt sein Eisen in eine Druckplatte. Unsensationale Arbeitsverrichtungen. Und dann geht er vielleicht gerne auf die Straße: Gestalten schieben sich vorbei, sammeln sich in einem Kaufhaus, gleiten auf- und abwärts.

Findet er seinen Standplatz "auf der Höhe der Zeit"? Ist sie ihm verstellt? Er mag beiseite treten, weitergehen, irritiert vom massierten Aufgebot "zeitgerechter Kunst", hierzulande und anderswo als zeitgerecht ausgegebener Kunst und ihrer führenden Maler, malenden Führer und nicht malenden Zensoren unterm Schutzmantel offiziellen und offiziösen Wohlwollens. Er mag weitergehen, ungesichert gegen ein Zurückfallen ins Herkömmliche, ein Ausgleiten ins Ungefähr, um sich irritiert und ungesichert den Weg durch ein Konglomerat aus Geschichtsschutt und Gegenwart zu graben.

Der Weg ist einspurig.

Der in München lebende Maler und Graphiker Fritz Baumgartner, 35, hielt dieses kurze Referat über den sogenannten Menschen und die sogenannte figurale Malerei der sogenannten Gegenwart während der Tage des III. TENDENZEN-Gesprächs im letzten November. Einwände richteten sich gegen die Auffassung, der figürliche Maler von heute müsse mit den Mitteln ungegenständlicher Kunst arbeiten. Bezweifelt wurde auch, daß der Weg einspurig sei und Rückgriffe auf Vorbilder nicht möglich oder gar unerlaubt sind. Nicht alle Zuhörer fühlten sich gemeinsam mit dem Vortragenden "von Ungewißheit durchströmt", nicht allen schien der Mut zur Entscheidung unzeitgemäß zu sein. Baumgartners Referat wurde als das genommen, was es ist: das Selbstbekenntnis eines Malers, der sich unsicher und richtungslos empfindet gegenüber einer fremdartig erscheinenden Umwelt naturwissenschaftlich-technischer Denkweisen und Machtssysteme. Den meisten war klar, daß dieses Lebensgefühl Teil eines "Kollektivbewußtseins" geworden ist, das sich mit den Gegebenheiten abzufinden versucht, ohne sie aus den Augen zu verlieren.





Der alte Tobias trägt einen Toten in sein Haus

# KLAUS SCHROTER

10 Federzeichnungen  
zur Tobiaslegende



Der alte Tobias erblindet



Der alte Tobias und sein Weib streiten wegen einer Ziege



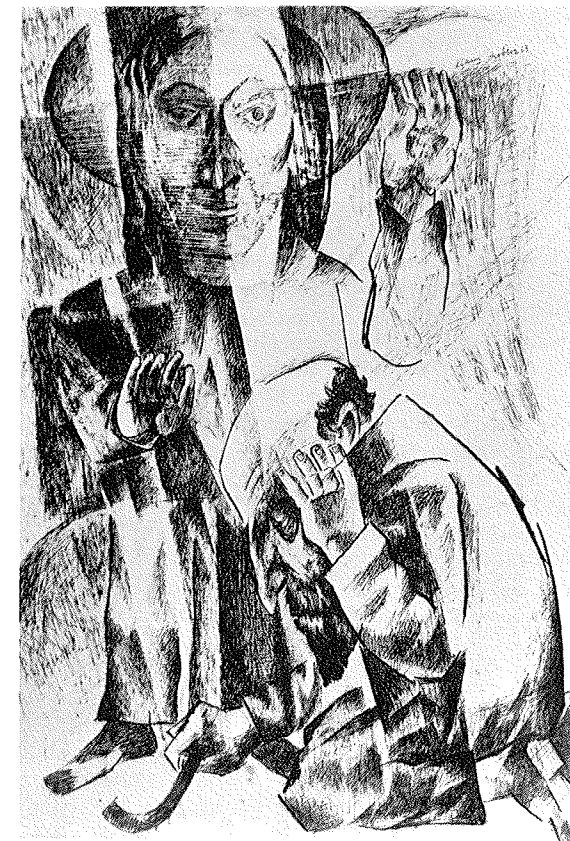
Der alte Tobias und sein Weib trauern  
über den vermißten Sohn



Der junge Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle  
von seiner Blindheit



Der alte Tobias wird wieder sehend



Der Engel gibt sich dem alten Tobias zu erkennen



# ATELIER- BESUCHE IN MOSKAU UND LENIN- GRAD

TAGEBUCH EINER  
UNBESCHRÄNKTEN REISE  
VON RICHARD HIEPE

1922 fand die letzte große Ausstellung moderner russischer und sowjetischer Kunst im Westen in der Galerie Van Die-men in Berlin und danach in Amsterdam statt. El Lissitzky hatte die Räume gestaltet und die Bilder gehängt. Mit dem Jahre 1922 endet auch das bisher einzige brauchbare Buch über die russische Moderne: Camilla Gray, "Die russische Avantgarde der modernen Kunst", DuMont Schauberg, Köln 1963 (Besprechung im nächsten Heft). Seitdem waren nur die offiziellen Sowjetkünste auf der Biennale und bei anderen internationalen Ausstellungen zu sehen. Die Informationen blieben dürrig oder sensationell gefärbt. Im vorigen Jahre erreichte der bekannte britische Sammler Eric Estoric die Ausstellungs- und Exporterlaubnis für einen gelockerten Querschnitt an jüngeren Arbeiten. Der Ausstellung in der Grosvenor Gallery folgte nach Stationen in den USA die stark beachtete Graphikausstellung von Anatoli Lwowitsch Kaplan in London (über den der Verlag der Kunst in Dresden ein Buch vorbereitet). Und im November 1964 kam das Dresdener Kupferstichkabinett mit einer für Kenner nicht minder erregenden Ausstellung "150 Jahre russische Graphik. Katalog einer Berliner Privatsammlung" heraus. Hinter dem schlichten Titel und in dem 350 Seiten und 150 Abbildungen starken Katalog verbarg sich die imposante Sammlung des DDR-Außenministers Dr. Lothar Bolz, die - für Deutschland zum ersten Male - einen annähernden Überblick über die Entwicklung der verschiedensten Stile in der SU nach 1922 bot.

Mit diesen unzureichenden Vorkenntnissen in Form von Notizzetteln im Handgepäck konnte ich im Einvernehmen mit der sowjetischen Handelsorganisation "Internationales Buch" in der zweiten Februarhälfte nach meinen Interessen Künstler und Institutionen in Moskau und Leningrad besuchen. Bedingung und Ziel dieser Reise war, zum ersten Male nach 45 Jahren eine Ausstellung moderner sowjetischer Kunst in der

Bundesrepublik vorzubereiten. Bei dem beklagenswert schlechten Zustand der Informationen mögen die folgenden Eintragungen, denen ich meinen Dank an Dolmetscher und Verhandlungspartner voranstelle, vielleicht auch für andere nützlich sein.

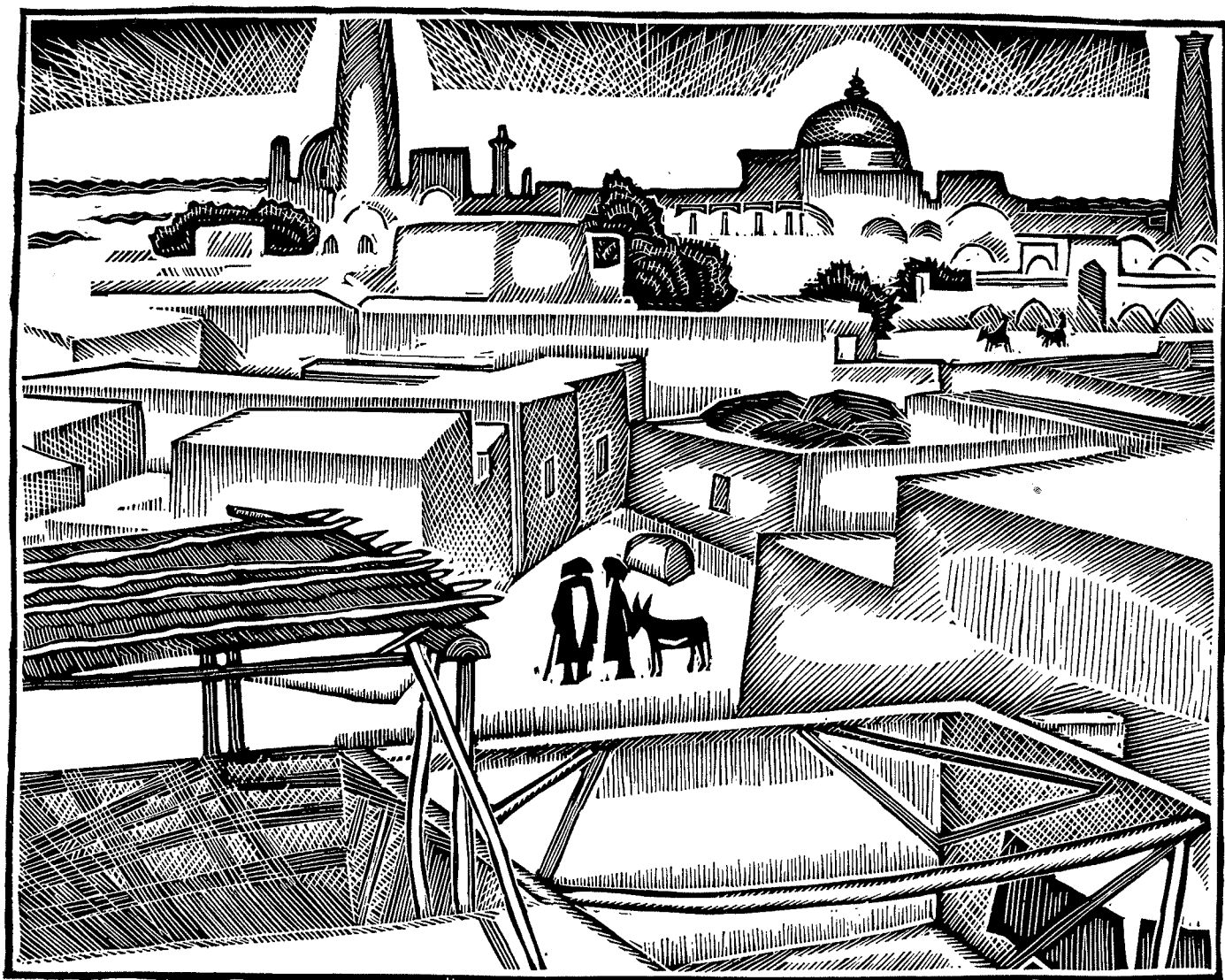
Moskau 22. 2. 65

Bei Tatjana Alexejewa Mawrina (geb. 1902), die mir im Graphikkatalog der Sammlung Bolz aufgefallen war. Sie ist Schülerin von Falk, der Großes für die Verbreitung der neuen Kunst geleistet hat. Die Wohnung in einem der typischen, riesigen Neubaublocks gleicht einem Museum. Erstklassige Ikonen, mittelalterliche Schnitzereien und eine Heerschar von Spielzeug, das die Künstlerin aus den entlegensten Dörfern zusammenträgt. Dazwischen ein paar köstliche Akte und Stilleben aus den dreißiger Jahren, die an jeden Jawlensky heranreichen. Der erste Eindruck von den vorhandenen Schätzen. Und die erste, später oft variierte Absage: "Diese Bilder stelle ich erst im Ausland aus, wenn sie hier gezeigt wurden". Zweite typische Absage: "Verkaufen tun wir Künstler nichts privat, höchstens bei Porträtaufträgen". Das ist keine Beuge unter ein Gesetz, das ist Usus, selbstverständlich. Im Lande wird nicht privat gehandelt, wenn doch, dann höchstens schwarz. Der wirkliche Künstler fühlt sich als Spezialist. Ob erfolgreich oder in Ungnade, hochbezahlt oder im Nebenverdienst Illustrator, das Geld hat in irgendeiner Weise über den Staat zu kommen. Und der schlimmste Vorwurf gegen einige Berühmtheiten der Kunst, den ich höre: "Die malen ja nur für Geld. Der und der hat eine Villa, ein Auto. Das will er erhalten. So malt er eben auch, alles Kompromisse. Der erstickt an seinen Aufträgen. Ist gewiß schon tot!"

Bei der Mawrina fließt eine der Quellen für die gegenwärtige folkloristische Mode unter den jüngeren Künstlern. Man begegnet allenthalben auf Leinwand gemalten Holzmamis, Pferdchen, bunten Tonfiguren, mit Blumen zu Stilleben arrangiert, möglichst bunt koloriert. Daneben die Kuppeln, Zwiebeln und Tore der alten Klöster. Die Mawrina hat einen tolpatschig-grellen Malstil damit entwickelt, den sie erfolgreich in Kinderbüchern verwendet. Vor allem aber in stillen Bildern über die alten russischen Städte, höchst kultiviert und mit der Freude am Naiven gemalt.

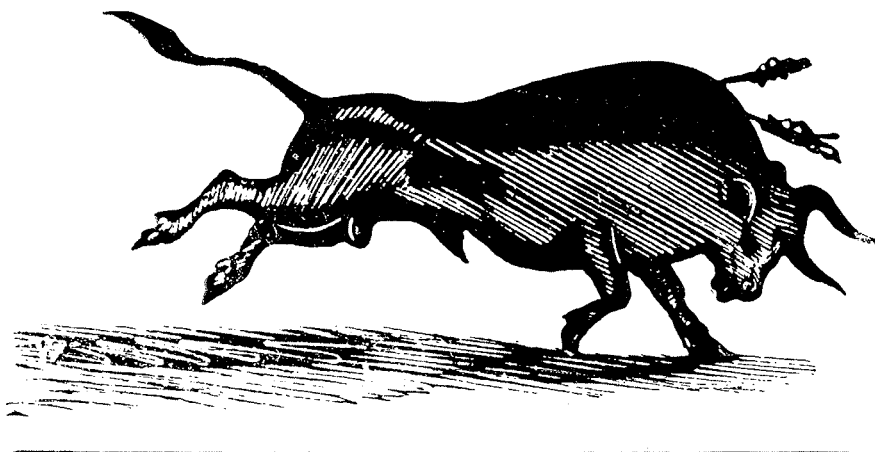
Moskau 24. 2. 1965

Gestern morgen im staatlichen Antiquitätenhandel in der oft besungenen Arbat-Straße. Jedermann kann Kommissionsware abgeben und erwerben. Für die Schätzung durch Fachleute, Ausstellung und Abrechnung zieht die Organisation 7% ab. Die Geschäfte sind brechend voll, das Angebot ist verwirrend, ähnlich dem des Flohmarktes in Paris. Ich notiere: eine vorzügliche, leicht kubistische Landschaft von Ludwig Diehl für 204 Rubel (das sind für einen Westmenschen, bei einem Kurs von 4 : 1, 800.- DM). Das Bild wäre es wert. Marmorbüste à la Falconet, Kitsch, 140 Rubel. Jugendstilvase mit eingeschmolzenen Münzen, lädiert, 25 Rubel, Empirestischchen mit Marmorplatte 220 Rubel. Möbel sind teuer. Porzellan ist teuer und wirkt ausverkauft. Ikonen nicht zu sehen. Später zeigt man mir welche im Laden des "Internationalen Buches" in der Gorkistraße: 17. Jahrhundert, fast



Guriy Philippowitsch Sacharow, Moskau :  
Linolschnitt, Blick über Chiwa, 1963

Wladimir A. Faworski : Kampfstier



erstklassig. Zwischen 3000 und 15000 DM.

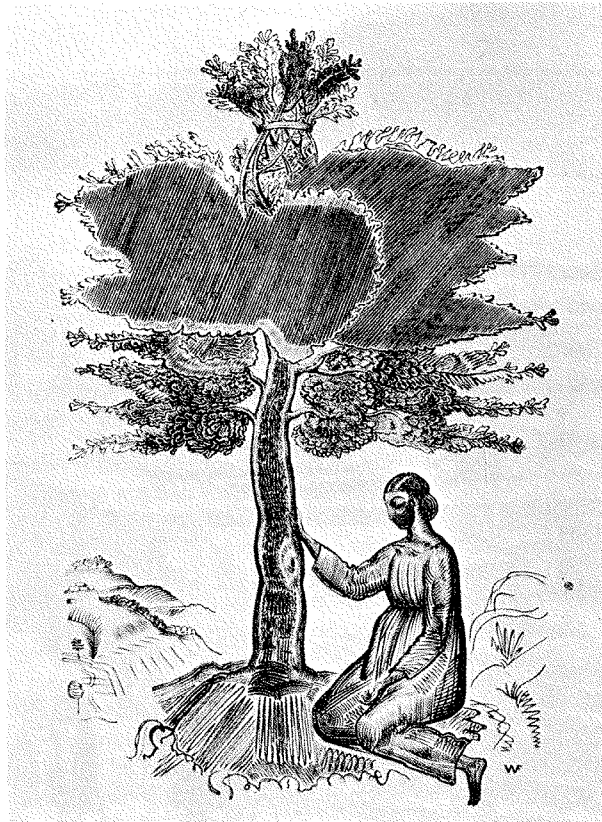
Abends bei Gurij Sacharow (geb. 1926), einem der wenigen stilistisch eigenwilligen Künstler, die auch offiziell Erfolg und Lob finden. Ein schwerer, bärenhafter Mann, der ohne Pose auf seine großen Linolschnitte deutet: "Das ist Gurij mit seiner Frau am Strand. Hier ist Gurij beim Zeichnen". Sacharow vertritt die für die Jugend sehr wichtige Position der künstlerischen Sachlichkeit (die Nisski in die offizielle Malerei einführt). Keine Aufmärsche, keine Helden, kein Pathos, keine Gefühle, kein Kult mit irgendwem. Ein Realismus der stillen Gegenstände und ihrer Schönheit, familiäres und privates Glück, Landschaft und Menschen wie Architekturen. Stark berührt der Stilwille, die überzeugende Grundrißklarheit dieser Schnitte. Die Menschen bleiben manchmal langweilig, totstilisiert. Aber in der Konsequenz hat diese Haltung – die der Nüchternheit der Jugend bei uns nicht unähnlich ist – zweifellos die Nachdrücklichkeit eines Generationsstiles. Hier wird für die gezeichnet und gesehen, die einfach leben, arbeiten und lernen wollen, die eine lange Rede langweilig und einen schlechten Anzug empörend finden. Keine superben Ansprüche an Geist und Kunst, aber empfindlich gegen Lüge und Zwang.

Das gerade Gegenteil erlebe ich dann in dem vielzitierten Ilja Glasunow (geb. um 1935). Das enfant terrible der Sowjetkunst. Seine Ausstellung im vorigen Jahre in der Manege führte zu einem Skandal und wurde geschlossen, als protestierende Jugendliche sie zu Forderungen an das Kulturministerium benutzten. Glasunow hat das nun gar nichts geschadet. Im Gegenteil, bisher ließen ihn die Skandale Karriere machen. Der aufgeregte Mann mit dem Habitus eines italienischen Buffo kam durch eine Publikation des italienischen Kritikers Paolo Ricci ins Gespräch, der die Arbeiten des damals 26jährigen als Signale des Tauwetters in den bildenden Künsten deutete. Daraufhin luden ihn Gina Lollobrigida und andere Größen des Moskauer Filmfestivals nach Rom ein. Glasunow kam und wurde als genialischer Antidoktrinär, als Eisbrecher und neuer Dostojewski in der Westpresse gefeiert. Seinerseits malte er die Damen vom Film und die Prominenten der Linken im Stile "Wie es Euch gefällt".

Um Glasunow ist ständig Wirbel, große Welt, Betrieb. Er schleudert Ideenblitze, halbe Theorien heraus: Gegen die Abstrakten und gegen die Naturalisten. Der Kunst das Gewissen wiedergeben. Symbole unsrer Zeit, nicht ihre Haut malen. Der Maler ist keine Mikrobe auf der Flasche! Na und, denkt man. Aber mehr ist nicht zu erwarten. Glasunow ist schon beim Geist und beim Ausdruck. Er gibt ständig Interviews. Seine Arbeiten sind genauso. Die wirklich gelungenen Skizzen wie die des Malers Siqueiros, unter die das streitlustige Modell geschrieben hat: "Wer Glasunow nicht liebt, ist ein Idiot". Und daneben die mir unerträglichen Symbolfiguren aus der russischen Sage und Geschichte, dämonische Dostojewskis, und verhärmte Menschen, harmlos gemalt. Glasunow gärt und begehrt auf. Auch das mag eine größere Bewegung widerspiegeln.

Moskau 25. 2. 1965

In der Manege am Kreml wird "Die Sowjetunion heute", eine



Wladimir A. Faworski: Holzstich zu "Das Buch Ruth", 1925

Kasimir Malewitsch (1878-1935): Frau mit Eimern und Kind, 1910/11, Oel/Lwd., (Stedelijk Museum Amsterdam)

vielhundert Gemälde und Plastiken starke Ausstellung der großrussischen Sowjetrepubliken gezeigt. Ich finde fast nichts, was bei uns interessieren würde. Diese elephantösen Arbeitergestalten, diese Landschaften und Stilleben, Sportler und Historien befriedigen gewiß das Schaubedürfnis großer Menschenmassen, und da und dort sind sie auch mit Feuer und Kraft gemalt. Ich bin zudem der letzte, der gegen diese Themen, gegen Realismus oder Optimismus in der Kunst wäre. Die künstlerische Freiheit ist unteilbar, es gibt überhaupt nichts, was man nicht malen oder ausdrücken kann, was unmodern oder überholt wäre. Und großer Realismus hat sich in der Kunstgeschichte schließlich immer erfolgreich um die Themen bemüht, um die es der offiziellen Sowjetkunst geht. Bloß geht es hier für meinen Geschmack zu oberflächlich, zu dekorativ und zu kritiklos zu. Ich bezweifle in den meisten Fällen, daß man sich mit der Form mehr Mühe macht als mit der äußerlichen Erkennbarkeit. Das wirkt alles so routinisiert und selbstzufrieden. Meine Gastgeber halten solche Meinungen und meinen Geschmack für einseitig. Ich halte die bildende Kunst im Lande meiner Gastgeber für vielseitiger.

Leningrad 26. 2. 1965

Mit dem Nachtzug nach Leningrad. 30 Grad minus und eisiger Wind. Kopfschüttelnd sehen Schaffner, Taxifahrer und Passanten, daß ich barhäuptig herumlaufe. Ich beteuere, daß ich einen harten Kopf habe. Der Schaffner lacht: "Den haben wir außerdem".

Zur "Experimentierwerkstatt für Graphik", die in einem nüchternen Fabrikgebäude am Ufer der kleinen Newa untergebracht ist. Das Genie dieses vom sowjetischen Malerverband offiziell

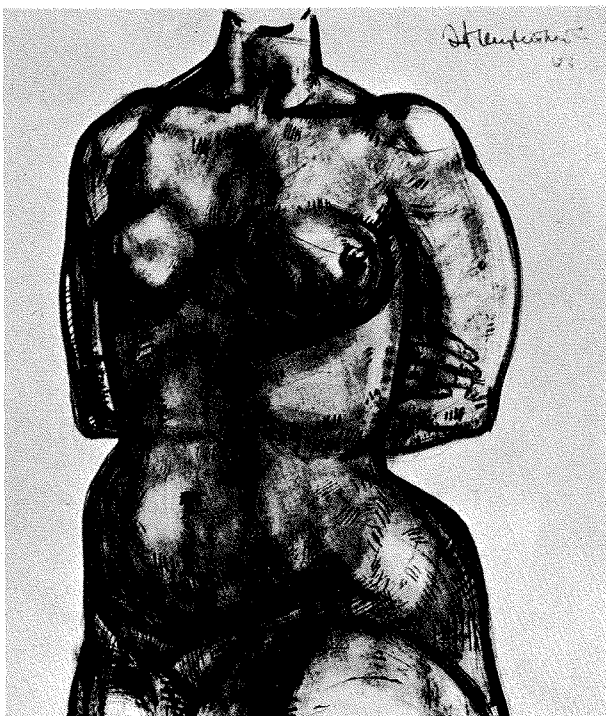




unterstützten Unternehmens, der Graphiker Anatolij Kaplan (geb. 1902), ist leider verweist. Die großen, technisch umwerfend gemachten Lithos bedeuten einen völligen Alleingang und sind von den Arbeiten der anderen Mitglieder des Leningrader Kollektivs völlig verschieden. Bei Kaplan schlägt mit erneuter Kraft die jüdische Folklore und der ostjüdische Realismus durch, der in der Literatur und in der Bildkunst mit dem frühen Chagall triumphierte und von der Stalinzeit schlimm heimgesucht wurde. Kaplan konnte sich im Windschatten eines Forschungsauftrages des Ethnographischen Museums in Leningrad entwickeln. Er trat Mitte der fünfziger Jahre als fertiger Meister mit den von Schriftzeichen und Ornamenten umrahmten Blättern zu Scholem Alechem hervor, den er immer wieder illustriert. Die Auflagen sind klein, nur 10 - 20 Stück. Die Preise, wegen zahlreicher Verkäufe im Westen, hoch: Die große Alechjem-Mappe mit 20 Lithos kostet fast 4000.-DM.

Das eigentliche Kollektiv der Lithographen wird geleitet von Boris Nikolajewitsch Jermolajew (geb. 1903), einem gütigen, ständig heiteren Mann und vorzüglichen Graphiker. Aus dem Wunsch, die in Rußland sehr vernachlässigte Lithographie für die Bedürfnisse der Massengraphik zu erschließen, ist die Experimentierwerkstatt entstanden, und Jermolajew entwickelte gewissermaßen einen Stil von Schulbeispielen schlichter Farblithos. Große ungebrochene Farbflächen werden übereinandergedruckt, klare Umrißlinien daraufgestellt: Bäuerinnen, Ernteszenen, Tauben, Landschaften, Wälder und Dörfer. Außer von den Farben der Volkskunst ist Jermolajew sehr beeindruckt von Matisse und Picasso. Er vermischt Profile, schiebt Umriss durcheinander, läßt zwei Mädchenköpfe aus einem Kopftuch gucken. Spielzeugheiterkeit und endlich wirklicher Optimismus, kein gekrampfter.

Ernst Neisvestny, Moskau : Aktstudie, 1963



Ich sehe weiter Arbeiten von Wera Fjodorowna Matjuch, einer geschickten Lithographin von Genreszenen, und von Alexandra Natanowna Latasch, der Tochter des großen Malers Altman. Sie zeigt eine geistvolle graphische Variation: Adam und Eva. Zwei Bauernköpfe in ornamentaler Gruppierung, unbedingt etwas für unsere Ausstellung ...

Leningrad 27.2.1965

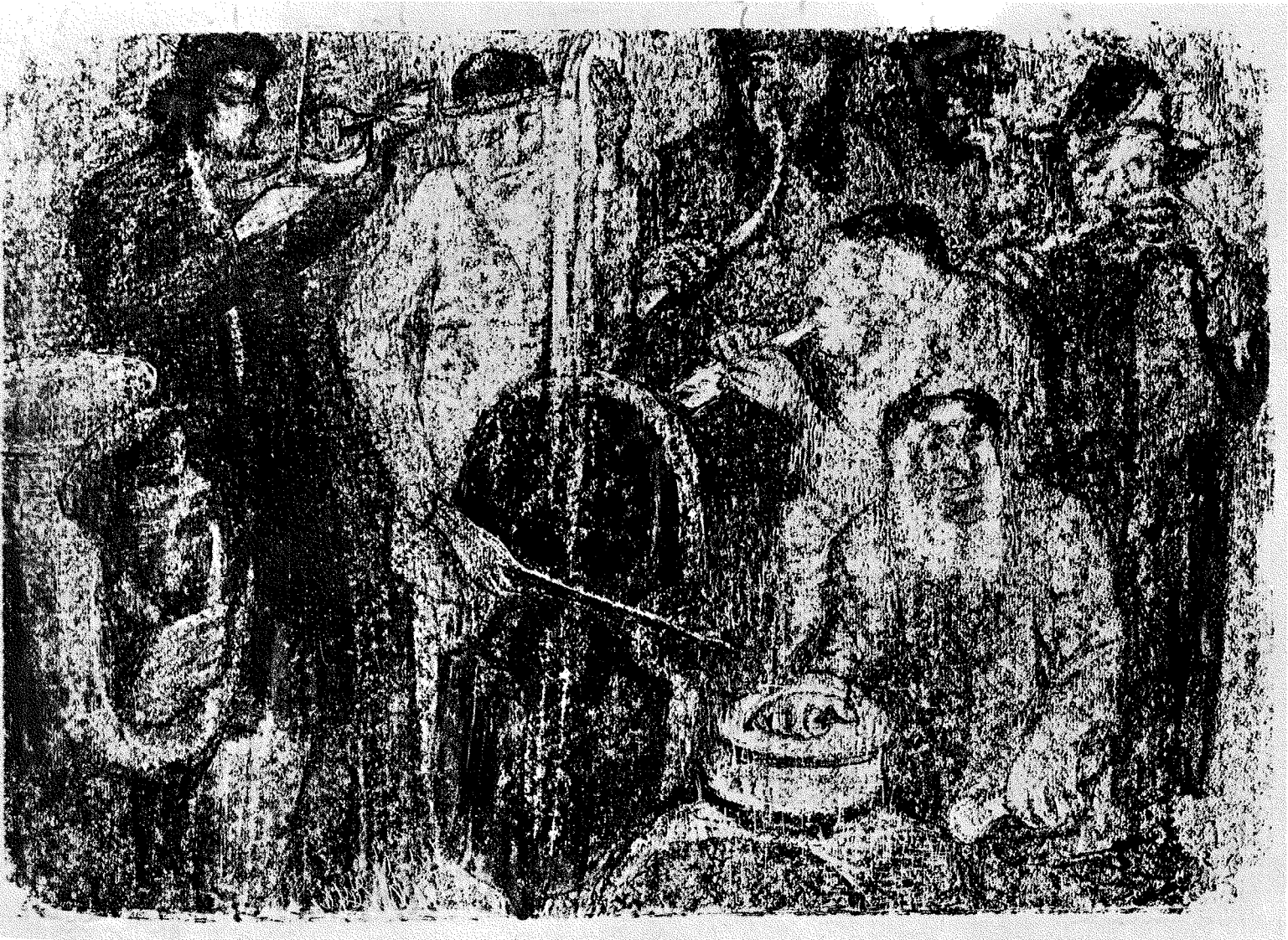
Nach dem Russischen Museum mit den Bildern der zwanziger Jahre in der sogenannten, nicht frei zugänglichen "Fonde" (dem Depot des Museums) zu Natan Altman (geb. 1889), mitten in die Kunstgeschichte. Altman begrüßt uns mit dem Paradoxon, als leidenschaftlicher Sozialist habe er immer Abneigung gegen sozialistische Kunst gehabt. Er sei für Kunst. Dann zeigt er aber die Leninbüste ("Die einzige gute, die es gibt. Lenin ließ nur mich in sein Arbeitszimmer") und die Entwürfe für die Revolutionsfeier auf dem Platz vor 1917, gewaltige Arrangements von Menschen und Plakaten in konstruktivistischer Gruppierung. Im gleichen Jahre entstand ein im Westen noch völlig unbekanntes ovales kubistisches Stilleben, dessen Picasso sich nicht schämen würde. Und im Russischen Museum hängt das wunderbare kantig aufgebaute Porträt einer Dichterin, ein Höhepunkt der vorrevolutionären Porträtmalerei. War Altman, der lächelnde zurückhaltende Greis, ein Chamäleon? Er konnte alles, ein unerhört begabter Zeichner, Dekorateur, Plastiker. Er ergriff die unerhörten Spannungen dieser Jahre in Rußland künstlerisch

beim Schopf. Er machte Kunst daraus. Diese und jene. Undoktrinär ist er geblieben. Aus Baumwurzeln bastelt er seltsame Mischwesen zusammen, "kann man das bei Ihnen ausstellen?" In seinen Bildern hat sich, wie bei Falk, wie bei allen, von denen ich weiß, mit der Mitte der zwanziger Jahre das Pathos gelegt, das zur formalen, "linken" Abstraktion führte. Er ging (wie Falk) nach Paris und malte dort völlig frei und unbeeinflusst – realistische Bilder! Realistisch-symbolisch blieb er nach seiner Rückkehr bis heute. Das Abstrakte, der strenge Formalismus starb an der eigenen Konsequenz

und Selbstkritik, lange bevor Stalin auf ihn Jagd machte. Stalin hat den Realismus verdorben und verbogen, der selbständige Formalismus in der UdSSR war vor ihm beendet und ist, so viel ich gesehen habe, bis heute auch unter den Jungen ohne Nachfolge.

Der Bericht wird fortgesetzt. Im nächsten Heft: Bei der Witwe Falk in Moskau. Eine Kolonie moderner Maler. Eine Naive. Die Entdeckung Wrubels.

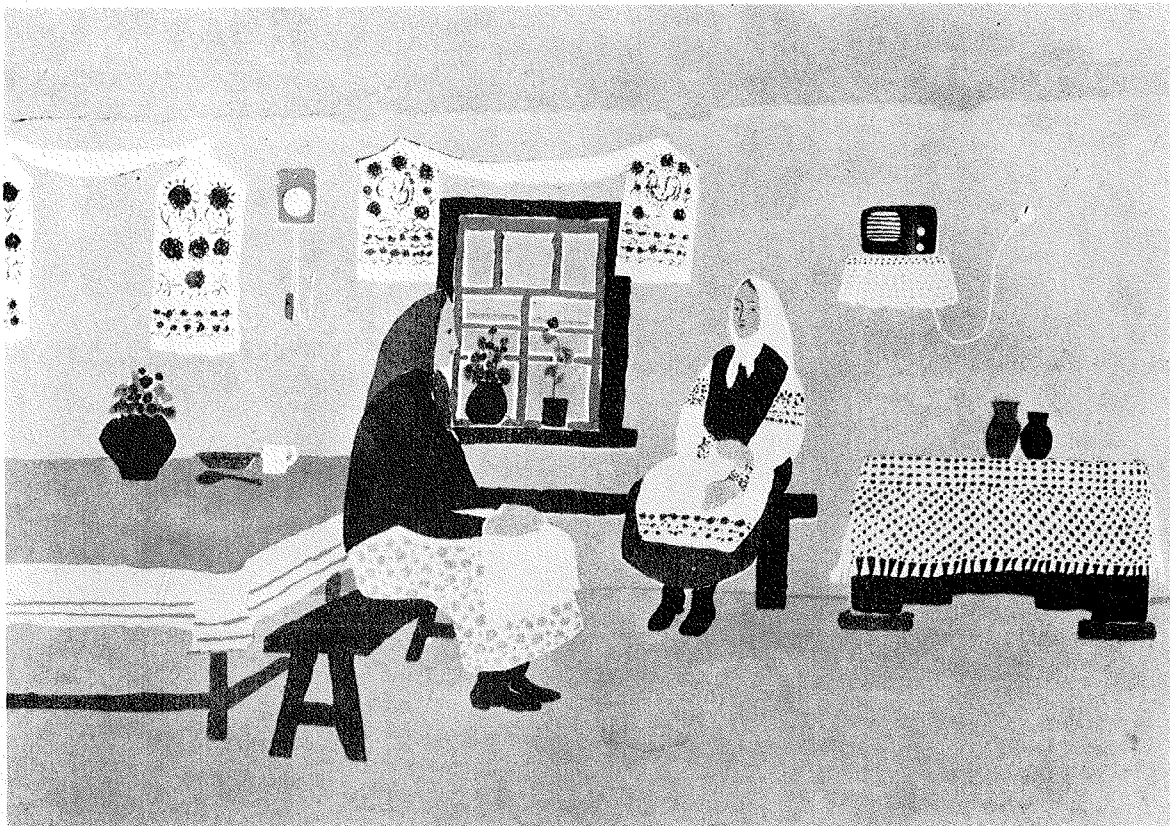
A. L. Kaplan : Lithographie zu Scholem Alechems  
"Tewje, der Milchhändler", 1963







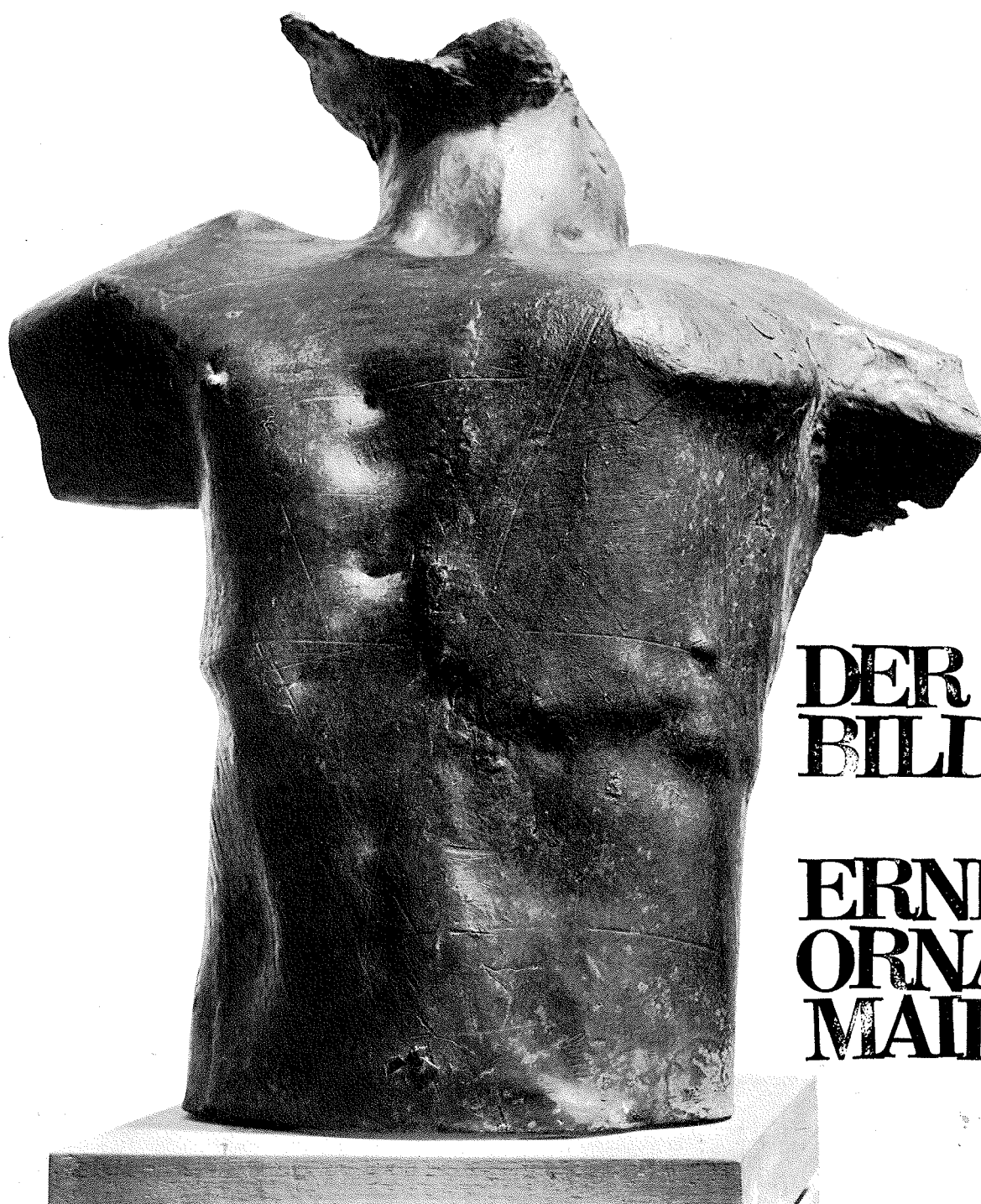
Georgi G. Nisski, Moskau :  
Der 120. Kilometer, 1962,  
Öl/Lwd., 124 x 200 cm



Boris N. Jermolajew,  
Leningrad (geb. 1903) :  
Gespräch in der Bauernstube,  
1962

Anatoli L. Kaplan, Leningrad : Litho zu Scholem  
Alechems "Tewje, der Milchhändler", 1963, ca. 70 x 50 cm





**DER  
BILDHAUER**

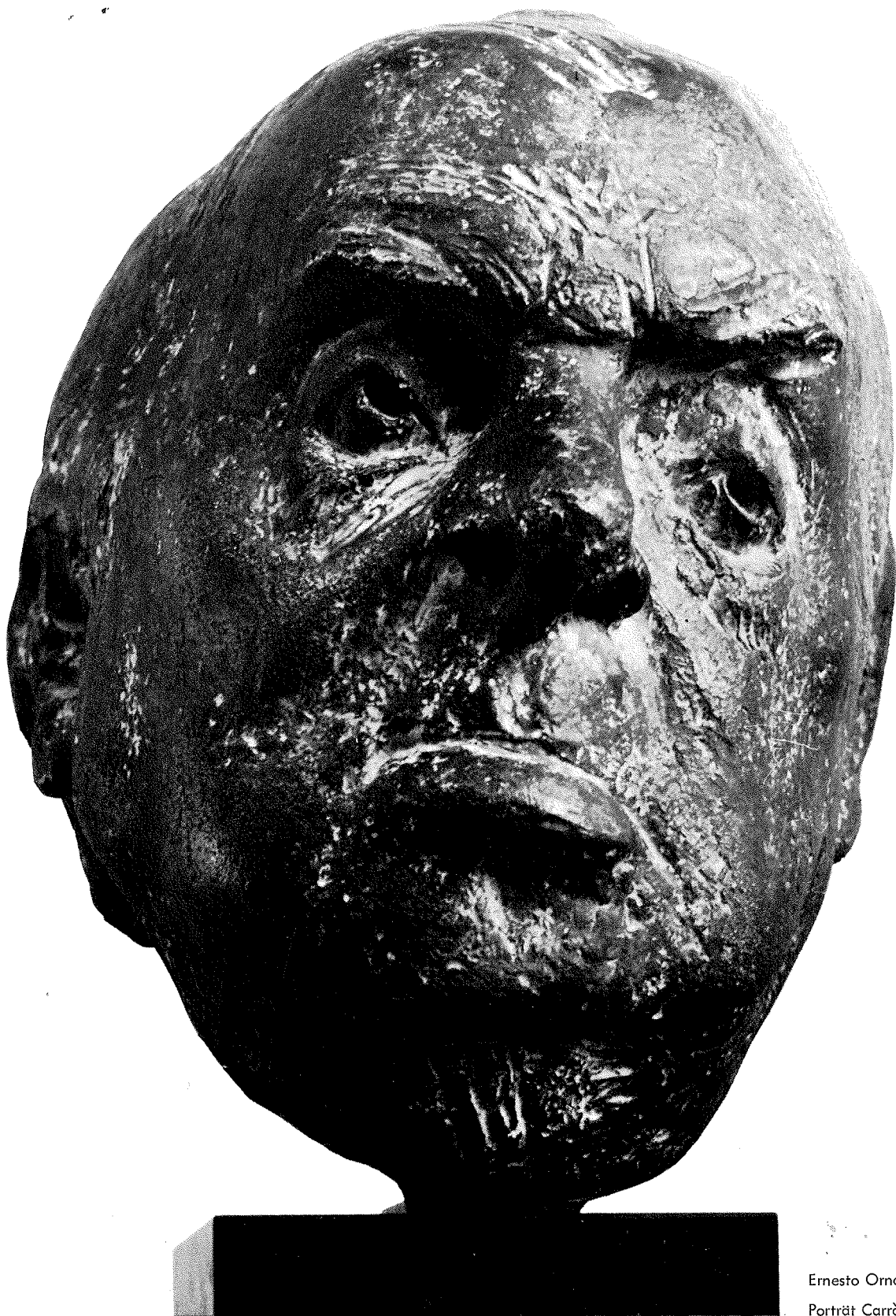
**ERNESTO  
ORNATI  
MAILAND**



Ernesto Omati : Heroischer Torso, Bronze, 1964

Ernesto Omati : Judomeister, Bronze, 1963/64, 115x10 cm



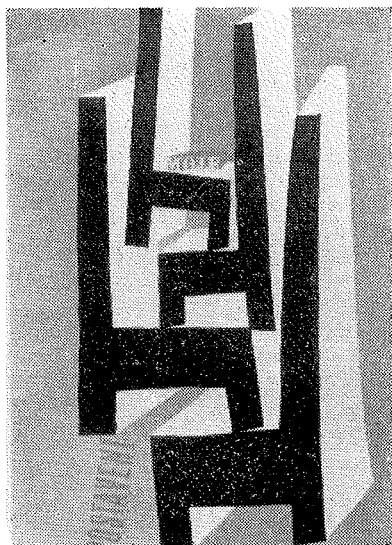


Ernesto Ornati, Mailand :  
Porträt Carrà, Bronze

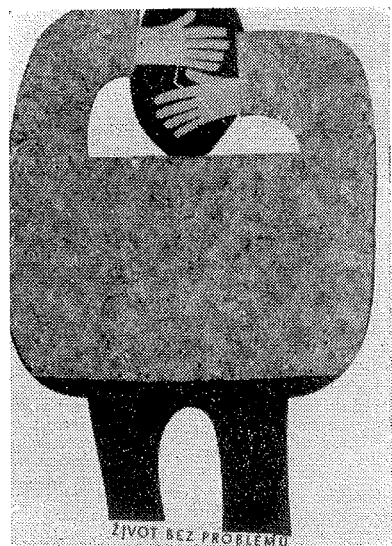
# BERLINER NOTIZEN

VON  
JÜRGEN BECKELMANN

"In Ulm, um Ulm und um Ulm herum" – das ist ebenso schwer auszusprechen, wie es zu kapierten war. Befragt nach dem Sinn dieses Ulmer Happenings, erklärte Wolf Vostell, der Initiator, darüber könne er nicht reden. Zwei Zentner schwer, mit rundem Kopf und einem Gesicht, das eigentlich auf Realitätssinn schließen ließe, saß er da und schwieg ebenso bedeutungs- wie geheimnisvoll. Dieses Nicht-Gespräch fand einen Tag vor der Eröffnung einer Vostell-Bilderschau in der Berliner Galerie René Block statt. Denn, was bisher wohl kaum bekannt war, Vostell malt auch. Sofern hier noch von Malerei die Rede sein kann. Sagen wir: Er macht Bilder. Ein Photograph projiziert nach des Künstlers Anweisungen Aufnahmen aus Illustrierten undso weiter auf lichtempfindlich gemachte Leinwände: Lübke – milden Ernst in der Miene, Erhard – soo verantwortungsvoll!, Brandt – beidarmig ein Gewicht stemmend; ferner Szenen von Negerverfolgungen in den USA, die Berliner Mauer, über der ein strenges Adenauer-Auge wacht, Westberliner Polizisten, die flüchtenden Bewohnern Ostberliner Grenzhäuser aus den Fenstern helfen, Straßenszenen und der Kennedy-Mörder, von dem man nicht recht weiß, ob er's war. Dann geht Vostell mit Pinsel und Farben an und zwischen diese photographischen Arrangements, verwischt sie teilweise wieder – "und was drückt der Vorgang des Verwischens anderes aus als ein Neinsagen, ein Nichtwahrhabenwollen dessen, was geschehen ist", erläutert Jürgen Becker im Katalog. Das erscheint plausibel. Der Happening-Master als Maler äußert sich durchaus verständlich, er polemisiert munter drauflos.



Zdeněk Chotěnovský:  
Meine Stellung



Věra Faltová, Eva Průšková:  
Ein Leben ohne Probleme

Zwar weiß man nicht genau, wofür, wohl aber wogegen er antritt: gegen all die großen und kleinen Inhumanitäten, über die wir täglich informiert werden, die uns aber kalt lassen – ein Selbstschutz, denn wir verkraften sie nicht mehr. Vostell will verkraften helfen, Bezüge herstellen, und wenn er seinen Bildern lapidare Titel verleiht wie: "Warum gibt es in deutschen Restaurants nur ein Stück Zucker im Kaffee?", so macht auch das polemischen Effekt und fördert die Gedanken. Vostells Devise, mitgeteilt vom Autor des Katalogvorworts, lautet: "Malen ist eine Art zu leben, und das heißt: sich zurechtzufinden, zu reagieren, ja und nein zu sagen, herauszufinden, was los ist." Eine gute Devise, die auch zu frischen Bildern führt. Möglich, daß man, durch das Ulmer Happening verärgert, nun allzu gutwillig reagiert und mehr in die Bilder hineinlegt, als eigentlich in ihnen steckt. Immerhin, solche Bilder hatte man von dem Happening-Inaugurator nicht erwartet. Wie ernst er zu nehmen ist, wird sich vielleicht erst daraus erweisen können, was aus ihm werden wird. Diskussions- und sehenswert sind seine Sachen auf jeden Fall schon heute.

Originell, formal neuartig, weil thematisch neu sind die politischen Plakate, die die tschechoslowakische Künstlergruppe "Plakát" im Haus am Lützowplatz in Westberlin ausstellt. Sie wenden sich gegen Untugenden, die es zwar immer gab, die in sozialistischen Ländern aber spezifische Formen angenommen haben. "Das Leierphon" ist ein Tonband, bestehend aus einer Buchstabenschlange: Phrasen, Phrasen, nichts als Phrasen. Ein anderes stellt einen Kreis von Händen dar, deren Zeigefinger jeweils auf die Hand zuvor deuten: "Kollektive Verantwortung" – jeder will die Verantwortung auf den anderen schieben. Und das findet der Plakatkünstler übel. Weitere Themen sind –

"Charakter": ein Wetterhahn!

"Wenn sich tausend Hände rühren": ganz unten, ganz klein im Bild ein Arbeiter, der sogar arbeitet; sonst Hände, die Formulare, Formulare, Formulare halten, Kugelschreiber und Stoppuhren – Lob dem einen Mann, der so vielen Händen Arbeit gibt!

"Endlich eine gefestigte Position": zwei große, breite Füße, die auf liegenden Leuten stehen! Die Füße könnten jenem Mann gehören, dessen Hand auf einem an-



deren Plakat abgebildet ist, den Zeigefinger prüfend in die Luft gehalten : "Von woher weht der Wind?"

Der Wind, der in dieser aus Prag übernommenen Ausstellung weht, ist frisch und reinigend.

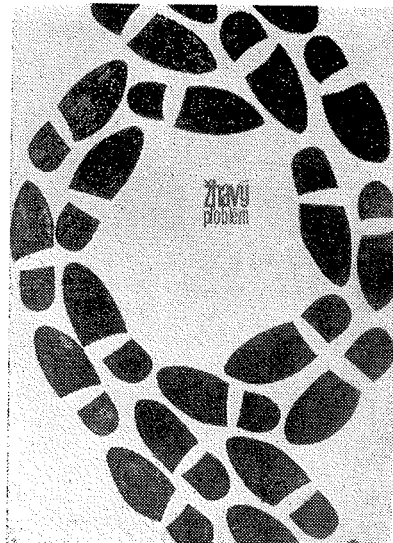
Eine Überraschung : Heinz Schreiter, erfahrener Komponist, erst seit etwa zwei Jahren systematisch malend, erweist sich in seiner ersten Ausstellung in der "Galerie Vernissage" am Kreuzberg als ein technisch ungemein versierter Künstler, und nicht nur das. Er war, möchte man sagen, künstlerisch bereits fertig, als er begann. Nach einem seiner Titel könnte man seine Bilder "freundliche Alpträume" nennen : Es gibt gespenstische Szenen, die aber nicht schrecken, und realistische Darstellungen, die etwas Gespenstisches haben. "Der Laternenbaum" heißt eines seiner schönsten Bilder : Über dem leuchtenden Baum schwimmt ein Fisch durch die Luft auf ein Liebespaar zu, das an einem Tisch sitzt und Wein trinkt. Von Surrealismus kann keine Rede sein - Schreiters Bilder passen in keine kunsttheoretische Schublade. Er ist eigenständig.

Mit ernstem Programm kommen die "Neo-Individualisten" daher, die die Pariser Kunsthändlerin Iris Clert im Berliner "Maison de France" vorstellt. Was sie malen, bilden, basteln, wirkt indes zum Teil recht lustig. Verbogene Gabeln und Löffel mit Gesichtern hängte der aus Bagdad gebürtige Bildhauer Habbah aneinander. Schwer zu sagen, warum das reizvoll ist. Wahrscheinlich, weil aus banalen Gebrauchsgegenständen etwas Originell - Zweckloses entstand. Hier wird heitere Rache am Banalen geübt. Fontana malte auf großformatiger Leinwand eine Eiform, durchstach sie vielmals, wodurch der Eindruck eines sternübersäten Himmels geweckt wird : "Kosmos" heißt denn auch das Bild. Und der "Finger Gottes" ist ein überlebensgroßes, Sexualvorstellungen weckendes Gebilde, plakathaft gemalt von Stevenson. Man amüsiert sich, obgleich die "Neo-Individualisten" das wohl gar nicht bezwecken. Tiefernst rufen sie in die erstaunte Welt : "Wir proklamieren als die einzig lebendige Wahrheit aller Zeiten den Individualismus..." Programmatisch hauen sie aufs Blech, aus dem sie doch Lustiges zu biegen verstünden.

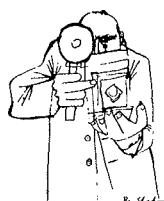
In der theoretischen Auseinandersetzung um den Sozialistischen Realismus in der DDR wurde die These aufgestellt, ein Bild müsse einen ablesbaren Inhalt haben, verständlich für jedermann. Auf diese These kam sehr bald die Rede in einer Diskussion, zu welcher der Zentralvorstand des Verbandes bildender Künstler in die Ausstellung des graphischen Werkes von Carlo Schellemann, München, in der Neuen Berliner Galerie am Marx-Engels-Platz eingeladen hatte. Denn Schellemanns Kompositionen, kompliziert wie ihre Themata, setzten einen politisch, historisch und oft auch philosophisch gebildeten Betrachter voraus und widerstehen insofern der These von der allgemeinen Ablesbarkeit. Schellemann meinte in reinem Augsburger Schwäbisch : "Mir geht's oft so, wenn ich etwas einfach mach', daß's dann halt net mehr stimmt." Und andererseits : "Wer bei Rembrandt bloß die Story abliest - was hat der schon kapiert?" Auch der Lyriker Stephan Hermlin, bei Kunstgesprächen oft zugegen, korrigierte die These, indem er sie präzierte : Für den sozialistischen Künstler gibt es nur einen Weg - "das Experimentieren auf verschiedenen Ebenen". Einfache Fragen sollten gelöst werden, aber : "Die Lösungen komplizierter Fragen sind komplizierte Lösungen ... Marx hat das 'Kapital' nicht einfacher schreiben können, als er es geschrieben hat." Es zu lesen, setze einen bestimmten Bildungsgrad voraus, und das gelte - vice versa - auch in Sachen der Kunst. Die Gesprächsteilnehmer einigten sich, ohne daß dogmatische Gegenstimmen laut geworden wären - : Bestimmte Themen können, ja dürfen nicht vereinfacht dargestellt werden. Allgemeinverständlichkeit ist nicht a priori ein geistiges oder künstlerisches Kriterium. Diese Erkenntnis, würde sie verbreitet, könnte der bildenden Kunst in der DDR von einigem Nutzen sein. Eine Dame zu Schellemann : "Ihre Bilder tun uns hier sehr gut." Der Künstler - einer der wenigen, über deren Arbeit zu Lebzeiten eine Doktorarbeit geschrieben wurde - hörte das gern.



Václav Sevcík:  
Leeres Geschwätz



Eduard Hájek:  
Ein brennendes Problem



## CHRONIK

Rund 300 Gemälde, Graphiken und Plastiken wurden von deutschen und ausländischen Künstlern für die II. "Auktion für Abrüstung" gestiftet, deren Reinerlös der "Kampagne für Abrüstung" in Deutschland zufließt. Unter den in diesem Jahre gespendeten Arbeiten waren Bilder und Graphiken von Prof. Pankok, Otto Nagel, Bill Nagel, Hans Theo Richter, Hans und Lea Grundig, Renato Guttuso, Otto Dix, Fritz Wotruba, Fritz Cremer, Fathwinter, Albert Heinzinger, Karl Reidel, Erhard Michel, M. M. Precht, Alfred Hrdlicka.

Die Auktionen standen unter der Schirmherrschaft von: Stefan Andres, Max Bill, Werner Egk, Christian Geißler, Heinz Hilpert, Erich Kästner, Otto Pankok, Martin Walser.

Die Auktionen fanden am 19. März in Augsburg und am 11. April in München im Theater an der Leopoldstraße statt. Über die Ergebnisse und den Verlauf der Auktionen berichtet TENDENZEN im Juniheft. Die Kampagne für Abrüstung in Deutschland und die Veranstalter danken den diesjährigen Spendern und den Käufern an dieser Stelle herzlich.

Der Maler und Graphiker Prof. Willi Sitte stellt vom 4.5. - 16.5. einen Querschnitt durch sein Werk in der Neuen Münchner Galerie, München, Maximiliansplatz 14, aus. Prof. Sitte ist seit 10 Jahren Lehrer an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle. Unter den in München erstmals in der Bundesrepublik gezeigten großen Ölbildern befindet sich eine Variante des Lidice-Bildes, dessen Hauptfassung im Lidicemuseum in der CSSR hängt.

Sigurd Kuschnerus stellt bis in den April "Bilder" im "Domizil" des Hauses am Lützowplatz in Westberlin aus. Kuschnerus kommt von der Gruppe "Zinke" (TENDENZEN Nr. 6), die im Westberliner Bezirk Kreuzberg durch Ausstellungen und Lesungen von sich reden machte. Die Mitglieder haben sich inzwischen getrennt. Robert Wolfgang Schnell publiziert seine Romane und Erzählungen im Luchterhand-Verlag. Günther Bruno Fuchs gründete mit den Graphikern Ali Schindehütte und Vennekamp die Graphikpresse "Rixdorfer Drucke", deren großformatige Blätter ebenfalls im "Domizil" zu sehen sind.

Das Berliner "Haus am Lützowplatz" zeigt im Juni die erste westliche Ausstellung des berühmten Fotomonteurs und Graphikers John Heartfield, dessen Arbeiten vorher in Prag und Warschau zu sehen waren.

Auffallenden Publikumserfolg hatte die Ausstellung der Collagen des Bambergers Karl Heinz Bauer in der Galerie Carroll in München. Die Klebebilder mit Ausschnitten aus alten Büchern, Anatomiewerken und Zeitschriften kamen dem wachsenden Interesse an surrealistischer Gegenständlichkeit entgegen, von der auch der Erfolg der Kollektion der fünf Wiener Surrealisten Erich Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden in der Kestner-Gesellschaft Hannover zeugt. Nach Leverkusen, Berlin und Wien haben sich auch Kassel und Frankfurt als Stationen der Wanderausstellung vorgemerkt.

In einem seiner nordamerikanischen Zweiggeschäfte bietet der Woolworth-Einheitspreiskoncern seit 22. März Originalgemälde auch alter Meister zu festen Preisen an. Der Kunde kann zwischen 500 Bildern von 400 Malern wählen, die Preise liegen zwischen 17.50 und 150 000 Dollar (etwa 600 000 Mark). Die Geschäftsleitung von Woolworth begründete diese ihre Erweiterung ihres Sortiments mit der "gegenwärtigen kulturellen Explosion" in den USA, die einen starken öffentlichen Bedarf für Originalgemälde geschaffen habe.

Karlheinz Bauer, Bamberg (geb. 1925):  
Campo Santo, Collage



Nach Picassos Bildnis der Señora Soler (Barcelona, 1903, Blaue Periode), das etwa 1,6 Millionen DM kostete, kaufte der bayerische Staat für seine Gemäldesammlungen – ebenfalls von Justin K. Thannhauser, New York – das um 1895 entstandene Doppelporträt von Edgar Degas "Henri und Alexis Rouart" (92 auf 73 cm) für 1,9 Millionen DM. Das Gemälde stammt aus der Zeit, in der Degas – bei verminderter Sehkraft – fast nur noch mit Pastellkreiden malte. Es ist das letzte Porträt von seiner Hand, es stellt den Pariser Industriellen Henri Rouart (sitzend) und seinen Sohn Alexis (stehend) dar, mit dem Degas seit der Schulzeit befreundet war, und befand sich bis zur Versteigerung seines Nachlasses (6.5.1918) im Atelier von Degas.

Die Londoner Tate Gallery kaufte für etwa 700 000 Mark Picassos 1925 entstandenes Bild "Trois Danseuses" (Drei Tänzerinnen). Es ist eines der wenigen Werke aus jener Zeit, das Picasso noch in seinem Atelier hatte.

Der Darmstädter Industrielle (wella-Haarkosmetik) und Kunstsammler Karl Ströher, der kurz nach dem Krieg als Flüchtling mittellos nach Darmstadt kam und heute eine der größten Privatsammlungen moderner Kunst in Deutschland besitzt, wurde am 15. März 75 Jahre alt. Ströher hilft auch heute noch vielen jüngeren und unbekannten Künstlern. Er stiftete den Ströher-Preis für junge Künstler und beteiligte sich an zahlreichen Hilfsaktionen. Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin kaufte mit seiner Unterstützung einen Miró. Anlässlich seines Geburtstages wurde der französische Teil seiner Sammlung im Darmstädter Museum ausgestellt, darunter zwölf Bilder von Dubuffet aus allen Entwicklungsphasen.

Der in Bozen lebende Maler Emanuel Fohn (am 26.3.1881 in Klagenfurt geboren) und seine Frau Sofie, eine geborene Münchnerin, schenkten dem bayerischen Staat 16 Gemälde, 107 Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen, 93 druckgraphische Blätter sowie drei textile Arbeiten deutscher Expressionisten und Nachexpressionisten, die die Fohns in drei Tauschverträgen 1939 beim Reichspropagandaministerium aus beschlagnahmtem Museumsgut (Aktion "Entartete Kunst") erworben hatten. Zum Tausch gab Fohn damals einen Teil seiner kleinen Sammlung von Nazarenern und anderen Deutschrömern (u.a. Koch, Reinhart, Hackert, Nerly, Overbeck). Die Auswahl war allerdings schon beschränkt, da die beim Propagandaministerium zugelassenen Kunsthändler sich bereits einige Stapel "Verfallskunst" hatten reservieren lassen (u.a. Böhmer, Buchholz, Hildebrand Gurlitt, Haberstöck). In München wurden jetzt u.a. übergeben: Beckmanns "Großes Stilleben mit Fernrohr" (1927, früher Museum Leipzig), Kokoschkas "Die Auswanderer" (1916/17, früher Moritzburg Halle), Mackes "Mädchen unter Bäumen" (1914, früher Nationalgalerie Berlin), Franz Marcs "Der Mandrill" (1913, früher Kunsthalle Hamburg), Carl Hofers "Großer Karneval" (1928, früher Kunsthalle Mannheim), Otto Dix' "Bildnis des Photographen Hugo Erfurth" (1925, früher in Dresden als Dauerleihgabe des Stadtmuseums in der Staatl. Gemäldegalerie), Jankel Adlers "Herr Cleron der Katzenzüchter" (1925, früher Kunstmuseum Düsseldorf), außerdem Bilder von Jawlensky, Modersohn-Becker, Xaver Fuhr und Corinth (zwei Walchensee-Landschaften aus seinem letzten Lebensjahr). Dazu die 21 Aquarell-Postkarten Franz Marcs "Botschaften an den Prinzen Jussuff" (für Else Lasker-Schüler) sowie Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Barlach, Dix, Feininger, Macke, Nolde, Rohlf, Schiele, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Klee, Meidner, Otto Mueller, Marcks, Schlemmer, Kollwitz, Kubin, Kokoschka, Hoelzel, Kirchner, Heckel, Grosz, Beckmann, Lasker-Schüler u.a. Unter den 26 Museen, die der Katalog als frühere Besitzer nennt, ist nicht ein einziges Mal ein Münchner Museum.

Laut Bedingung Fohns darf keines dieser Werke ausgeliehen werden. Das Verdienst, die Sammlung in die Münchner Neue Staatsgalerie gelenkt zu haben, gebührt Prof. Dr. Kurt Martin, dem ehemaligen Generaldirektor der Bayer. Staatsgemäldesammlungen, der Dr. H. K. Röthel, den Direktor der Münchner Stadt. Galerie, aus dem Rennen zu schlagen mußte (Röthel hatte Chancen bis 1963). Er kaufte aus Fohns Beständen im Dezember 1958 ein Bild Giorgio de Chiricos ("Die beunruhigenden Museen", 1917), 1963 ein Temperabild von Emanuel Fohn ("Blick auf

Otto Dix : Säugling, Bleistift/Aqu./Tusche, 1924, 48,5x36,7 cm. Fohn-Schenkung an die Neue Staatsgalerie München





San Giorgio Maggiore in Venedig", 1940) und 1964 einen fauvistischen Braque: "La Calanque-Temps Gris", 1907 (250 000 Mark). Fohn verkaufte außerdem in den letzten Jahren: Mackes "Kleinen Zoologischen Garten in Braun und Gelb" (1912, früher in Mülheim) an den Offenburger Verleger Dr. Franz Burda, Mackes "Großen hellen Spaziergang" (früher Nationalgalerie Berlin) an das Landesmuseum Münster, einen weiteren Macke über Ketterer in die USA und Kokoschkas "Dent du Midi" (früher Wallraf-Richartz-Museum Köln) an die Züricher Kunsthändlerin Frau Feilchenfeldt. - Der Fohn noch verbliebene restliche Teil seiner Sammlung (darunter Braque) soll an Österreich vergeben werden.

Als Revisionsinstanz verurteilte die IV. kl. Strafkammer beim Landger. München I den Schriftsteller Dieter Kunzelmann (24), den Maler Heimrad Prem (29) und den Maler Hans-Peter Zimmer zu je 200 Mark Geldstrafe. Verhandlungsgegenstand war zum dritten Mal die Nummer 6 der Zeitschrift "Spur". In erster Instanz (Amtsgericht München, 4. 5. 1962) waren Prem, Zimmer, Kunzelmann und auch Helmut Sturm wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften, Religionsbeschimpfung und Gotteslästerung zu je fünf Monaten und zwei Wochen Gefängnis mit Bewährung verurteilt worden, in zweiter Instanz (IV. kleine Strafkammer beim Landgericht) Kunzelmann, Prem und Zimmer wegen derselben Vergehen (Sturm wurde freigesprochen) zu je fünf Wochen Gefängnis (Urteil vom 7. 11. 1962). In der Revision kam es wegen der Anklagepunkte Gotteslästerung und Religionsbeschimpfung zu keiner Verurteilung, weil das Gericht sich auf die im Grundgesetz gewährleistete Freiheit künstlerischer Betätigung berief. Die Verurteilung erfolgte wegen Beleidigung und eines fortgesetzten Vergehens der Verbreitung einer unzüchtigen Schrift (15. 3. 1965). Als Gutachter wirkten der Germanist Prof. Dr. Müller-Seidel und der Kritiker Dr. Joachim Kaiser. - Siehe auch TENDENZEN Nr. 20 und 30.

Thomas Niggli (München geb. 1939),  
Selbstporträt, Radierung 1963



1963 wurde von den Malern Antonio Berni und André Verlon in Paris die internationale Künstlergruppe " ? - IMAGO " gegründet (siehe TENDENZEN Nr. 29). Die Gruppe umfaßt heute einige Maler der Galerie Penelope, Rom, einige südamerikanische Maler und die Maler Vigroux, Lublin und Lipkowitzsch, Paris. IMAGO tritt für eine "experimentale Kunst mit humanistischer und dialektischer Tendenz" ein. Sie genießt - laut Verlon - Sympathien der Kritiker G. R. Hocke und Guido Marinelli, des englischen Dichters J. F. Hendry und des Kunstverlegers Michael Hasenclever. " ? - IMAGO " wird Stellungnahmen in original-lithographischer Form herausgeben (Auflage 500, dazu 50 signierte und nummerierte Exemplare). Diese 500 Exemplare werden kostenlos versandt. Bestellungen und Stellungnahmen (zur Veröffentlichung) sind zu richten an: ? IMAGO, 162, bd. Montparnasse, Paris 14 e. Die Gruppe will auch internationale Ausstellungen ihrer Mitglieder veranstalten.

Berliner Künstler appellierten in einem Aufruf an ihre Kollegen, sich an Protesten gegen die Atomrüstung zu beteiligen. Der Aufruf trägt die Unterschriften von Doris Kahane, Kurt Zimmermann, Prof. Herbert Tucholski, Leo Haas, Herbert Sandberg, Toni Mau, Prof. Arno Mohr, Ronald Paris, Helmut Diehl, Harald Hakenbeck, Jochen John, Wolf Biermann, Dieter Tucholke, Ingo Kirchner, Hanfried Schulz, Ruth Knorr, Helmut Symmang, Lothar Scharsig, René Graetz und Bergmann-Hannack. Der Text des Aufrufs, als dessen Verfasser man den Dichter-Sänger Wolf Biermann zu erkennen meint, lautet: "Sie alle wissen es so gut wie wir: Die Atomwüste von Nevada ist weit. Versteckt sind die Abschußbasen des Todes. Wer geht schon spazieren, wo Waffenwälder blühen, und wer von uns begreift die tödlichen Formeln der Physiker? Das Maß, mit dem wir uns gewöhnt haben, Deutschlands Leiden zu messen, zerbricht fast an den Berichten aus Japans gestorbenen Städten. Und wer beim Frühstück in der Zeitung die neuen Daten phantastischer Zerstörungskraft findet, hofft doch zumindest, er und seine Freunde blieben verschont. Die Leiden des Atomtodes sind so groß und fern aller Vorstellung, daß man sie kaum fürchten kann. Man geht also seiner täglichen Arbeit nach.

Hitler hatte nicht mehr die Chance, ganz Deutschland zum Schluß mit Benzin zu begießen. Jetzt aber sind andere drauf und dran, Deutschland einen Atomminen-

gürtel um die blutige Taille zu legen. Der würde sicher vollenden, was Hitler mißlang. Wir rufen Sie auf: Maler und Graphiker, Bildhauer, auch Dichter und Musiker. Kämpfen Sie in diesem Kampf mit allen Waffen aus allen Arsenalen der Künste! Zeigen Sie alle Schrecken solchen Verderbens! Zeigen Sie alle Verkommenheit solcher Atompolitik! Zeigen Sie alle Kräfte, die mobil werden müssen, um dem Tod in den Arm zu fallen! Denn es geht ja um ALLES. Und das wissen Sie so gut wie wir."

Erstmals in diesem Jahr wird der künftig alljährlich zu vergebende "Förderpreis des bayerischen Staates" an fünf junge Künstler verliehen: je 5000 DM an zwei bildende Künstler, zwei Musiker und einen Schriftsteller.

Ernst Geitlinger, 70, vom 1.10.1951 bis 1.3.1965 Professor an der Münchner Akademie, erhält nach seinem Abschied von dieser Stätte keine Pension, sondern (wie Toni Stadler) nur einen "Ehrensold" von monatlich 450 Mark, weil er - wie er jetzt feststellte - immer nur als Honorarprofessor geführt wurde. Er eröffnete in München, Kaiserstraße 3, eine Kunstschule "Atelier Geitlinger", in der weiterhin die konstruktiven Möglichkeiten "konkreter" nichtfigurlicher Malerei und Kunstkinetik erprobt und diskutiert werden sollen, die schon an der Akademie in den letzten Jahren Geitlingers verbindlicher Klassenstil wurden, einschließlich der Erzeugung changierender Wellen- und Gitterintervalle. Die Geitlinger-Klasse soll von Georg Meistermann, 54, übernommen werden, der - von der Akademie Karlsruhe kommandiert - zunächst auf die Klasse des pensionierten Erich Glette, 69, angesetzt wurde, dessen verschmutzter Impressionismus aber als Basis für eine Meistermann-Schulung ungeeignet schien.

Der aus Berlin stammende, seit 1933 in Salzburg lebende Maler Albert Birkle wurde am 21. April 65 Jahre alt. Birkle, der schon mit 23 Jahren Mitglied der Berliner Secession Lovis Corinth's wurde, schuf nach dem Krieg mehrere Glasmalereien in Österreich und Deutschland. In den Fenstern der Stadtpfarrkirche Graz (1950-53) brachte er Hitler und Mussolini als Folterer unter, was nicht den ungeteilten Beifall der Grazer fand. Ein Sammler in Wernigerode/Harz besitzt allein 35 Bilder von Birkle.

Das Münchner Kunstversteigerungshaus Weinmüller (Inhaber: Rudolf Neumeister) veranstaltet im November seine erste Auktion mit Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Beschaffung und Vorbereitung übernahm Wenzel Nachbauer, Mitarbeiter des Kunsthändlers und Auktionators Roman N. Ketterer (ehemals Stuttgart, jetzt Campione). Im Herbst soll im Haus Weinmüller (Palais Almeida, Briener Straße) auch eine Ausstellung des Wiener Malers Georg Eisler, 37, stattfinden.

Der Münchner Architekt und Einrichtungsunternehmer Hans Joachim Ziersch ("form im raum", "interteam", "interform", "deutsche string") kaufte von Franz von Stucks Enkel Otto Heilmann für fast 1,5 Millionen DM die Stuck-Villa an Münchens äußerer Prinzregentenstraße, das durch Kriegs- und Nachkriegsschäden erheblich in Mitleidenschaft gezogene prunkvolle Atelier- und Wohngebäude (mit Bediensteten-Flügel) des 1928 gestorbenen letzten Münchner Malerfürsten, das von Stuck selbst durch und durch entworfen und mitgestaltet wurde (1897/98 und 1914/15 gebaut, zunächst mit Geld der Familie Lindpaintner, USA, der Familie seiner Frau). Den schlichten späteren Anbau will Ziersch durch Einbauten für ein Auktionsunternehmen und etwa drei Galerien nutzbar machen, im Souterrain des älteren Hauptgebäudes will er ein Feinschmeckerlokal unterbringen und den übrigen Teil in eine Stiftung einbringen, die dort ein Jugendstilmuseum und ein Richard-Strauss-Institut einrichten soll. Die an diesen Plänen interessierte Stadtverwaltung soll sich auch an den Renovierungskosten (mindestens 600 000 Mark) beteiligen. Auf der Liste des Kuratoriums stehen u.a. Dr. Max Heiß, Direktor des Stadtmuseums, und Dr. Siegfried Wichmann, Oberkonservator in der Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Der Schriftsteller und Verleger V.O. Stomps, 68, erhielt am 18. März in Berlin den Fontane-Preis. In seiner 1926 in Berlin gegründeten "Rabenpresse" druckte er

Albert Birkle, Salzburg: Straßenszene





Jan Koblesa, Prag : Holzplastik

neue Lyrik, seine nach dem Krieg mit den Handdrucken der "Eremitenpresse" berühmt gewordene selbstlose Produktion half Dichtern und Malern. Er selbst schrieb dabei in letzter Zeit immerhin ein halbes Dutzend Bücher. - Den Berliner Kunstpreis für das Jahr 1965 erhielten u.a. Jan Bontjes van Beek (bildende Kunst) und Hermann Fehling (Architektur).

Die in Frankreich erste Ausstellung des deutschen Expressionismus (mit den Vorläufern van Gogh, Ensor, Munch) findet vom 15. Mai bis 15. August im Musée Cantini in Marseille statt.

Zwischen den Generaldirektoren der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden (Prof. Max Seydewitz) und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Dr. Halldor Soehner) wurden für das Jahr 1967 Austausch-Ausstellungen von bedeutenden Werken der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts vereinbart. Für die Dresdener Galerie, von der diese Initiative ausging, verhandelte in München der Direktor der Pillnitzer Gemäldegalerie Neuer Meister, Joachim Uhlitzsch. Es werden jeweils etwa 100 Gemälde ausgetauscht.

Der in Lichtenfels bei Coburg als Kunsterzieher wirkende Klaus Schröter (siehe TENDENZEN Nr. 29) schuf einen Zyklus von Federzeichnungen zur Tobiaslegende und verkaufte ihn an einen Kulmbacher Sammler.

Die Düsseldorfer Frühjahrsausstellung findet vom 2.4. bis 2.5. in der Düsseldorfer Kunsthalle unter Beteiligung der Gruppe "Junge Realisten" und der Gäste Renato Guttuso, Karl Plattner, Erhard Michel und Hanno Edelmann statt.

Vom 2.4. bis 15.5. zeigt die Münchner "Kleine Galerie bei Mutti Bräu" eine Ausstellung "Moderne Graphik und Malerei aus der CSSR", gegenstandslose Arbeiten, die der junge Galerieleiter Christoph Dürr in Prag selbst aussuchte. Beteiligt sind Antonín Malek, Ales Veselý, Josef Istler, Karel Nepras, Cestmir Janosek, Jim Janíček, Eva Janovská, Jiri Valenta und Jan Koblesa, Koblesa arbeitet gerade an einer 80 x 20 Meter großen Rundwand (Relief) und einer 4,5 Meter hohen Plastik für das Prager Flughafengebäude. - Die Ausstellung soll in weiteren Städten der Bundesrepublik gezeigt werden, u.a. in der Galerie Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt.

Außerhalb der Verantwortung der Ausstellungsleitung Haus der Kunst e.V. zeigen die drei Gruppen der Münchner großen Sommerausstellung (24.6. - 3.10.) ihre Sonderschauen: die Neue Münchner Künstlergenossenschaft eine Kollektion des Malers Franz Gebhardt-Westerbuchberg (geb. 1895), die Neue Gruppe bietet in den restlichen zwei Dritteln der "Ehrenhalle" Pop-Art und andere neuere Macharten, die Secession stellt im von Johannes Segieth ausgestatteten Restaurantraum moderne gegenständliche Graphik aus. Als Sonderschau der Ausstellungsleitung wird im Garten oder auf der Terrasse Plastik von Alfred Hrdlicka aufgestellt. Wotruba und Hoflehner, die ebenfalls eingeladen waren, machten eine Beteiligung unwahrscheinlich.

Der Münchner Rechtsanwalt und Maler Claus Bastian malte nach seinem aus 14 Schaumbetonplatten bestehenden Kreuzweg für eine Kirche in Neuaubing 14 Holztafeln (Öl mit Goldgrund, Format 1,10 x 1,10 cm). Die Tafeln wurden in der Passionszeit in der Neuen Münchner Galerie ausgestellt.

Das Institut für Lehrerweiterbildung in (Ost-) Berlin zeigte Ende letzten Jahres eine stark beachtete Giacometti-Ausstellung und im März Plastik und Zeichnungen von Wilfried Fitzenreiter, 33.

Hubertus von Pilgrim, 34, Leiter eines der Grundkurse an der Braunschweiger Akademie, zeigte in der "galerie miniature" der Buch- und Kunsthandlung Camilla Speth, Berlin, unter dem Titel "Exempla" eine Schaublattfolge von 22 graphischen Handdrucktechniken, die jeweils erläutert wurden.





Claus Bastian, München : Kreuzweg, Oel/Holz, 1965,  
1,10x1,10cm

## ZITATE

Wolfgang Grözinger in der "Süddeutschen Zeitung" vom 24.3.1965 in seinem Bericht über das Referat "Zur gegenwärtigen Diskussion über die Freiheit der Kunst", das der Bundesverfassungsrichter Wilhelm Geiger auf Einladung der Münchner Katholischen Akademie im Kardinal-Wendel-Haus hielt :

"Was für die Freiheit des Gewissens gilt, sollte auch für die Freiheit der Kunst nicht in Zweifel gezogen werden (sagte Geiger - Anm.) : So wenig sich einer auf sein Gewissen berufen kann, wenn er einen Mord begangen hat, so wenig der Arzt die Freiheit der Forschung anführen darf, wenn er Experimente mit lebenden Menschen macht, so wenig darf die Kunst, z.B. als Tendenzkunst, gegen das Gemeinwohl verstoßen." Die zentralen Werte, welche die Verfassung schützt, dürfen auch von der Kunst nicht verletzt werden."

An dieser Stelle erfaßte den Berichterstatte Unbehagen. Morde und Vivisektionen sind Faktoren, die nachweisbar sind. Wann aber ist das Gemeinwohl durch ein Kunstwerk gefährdet und worin besteht überhaupt dieses Gemeinwohl ? ... Kunst ist eben nicht harmlos und ihre Funktion ist nicht damit erfüllt, daß der Bürger das Huhn im Topf, den Klassiker im Schrank und den Van-Gogh-Druck an der Wand hat. Kunst ist gefährlich und kann auch den Bestand der Gesellschaft in Frage stellen, freilich nicht allein dadurch, daß sie agitatorisch zur direkten Aktion aufruft.

Der bekannte Pariser Kritiker Pierre Cabanne in der von Parinaud für die Wochenzeitung "ARTS" veranstalteten Umfrage zur "Krise der modernen Malerei" : "Die Kunst ist Konsumware, und Kunsterwerb ist zum Spekulationsgeschäft geworden ... Sobald nun ein Maler Erfolg hat und die Preise für seine Arbeiten zu steigen beginnen, gilt er als der kommende Meister und eine gewisse Klasse von Sammlern, die von Kunst nichts versteht, aber umso mehr von Spekulationsgeschäften zu wissen glaubt, beginnt seine Bilder zu kaufen. Der Handel in moderner Kunst wird durch die Spekulation korrumpiert."

# HELMUT GOETTL: DER LAND- GERICHTS- DIREKTOR DAMNITZ- VERLAG

DM 10,-

"Ganz bewußt wird heute darauf hingearbeitet, Hitlers 'Nationalsozialismus' mit dem Faschismus schlechthin gleichzusetzen...es kann dann jedermann ganz beruhigt sein, so lange nicht Hitler mit dem Fallschirm zur Erde zurückkehrt und solange das Hakenkreuz begraben bleibt.

Auch die Gleichsetzung von Faschismus und Antisemitismus fällt in die Linie nachträglicher Korrektur zum Zwecke der Vorbereitung neuer faschistischer Möglichkeiten.

Denn weder Hitler noch Hakenkreuz oder Antisemitismus sind unverwechselbare Merkmale des Faschismus."

Dr.Arno Peters am 22.Febr.1961

Zwölf Merkmale, die den Faschismus von allen anderen Staats- und Gesellschaftsordnungen eindeutig unterscheiden, bringt die Sonder-Serie

## FAZIT: FASCHISMUS

der Flugschrift DIE STUNDE.

'tendenzen' - Leser erhalten die beiden ersten Hefte dieser Serie auf Bestellung (unter Kennwort 'tendenzen') und gegen Voreinsendung von DM 0.50 (in Briefmarken - für Porto und Verwaltung) kostenlos.

Bestellungen richten Sie bitte an:

STUNDE-Verlag-Goeschel, 8500 Nürnberg, Ludwig-Frank-Straße 36

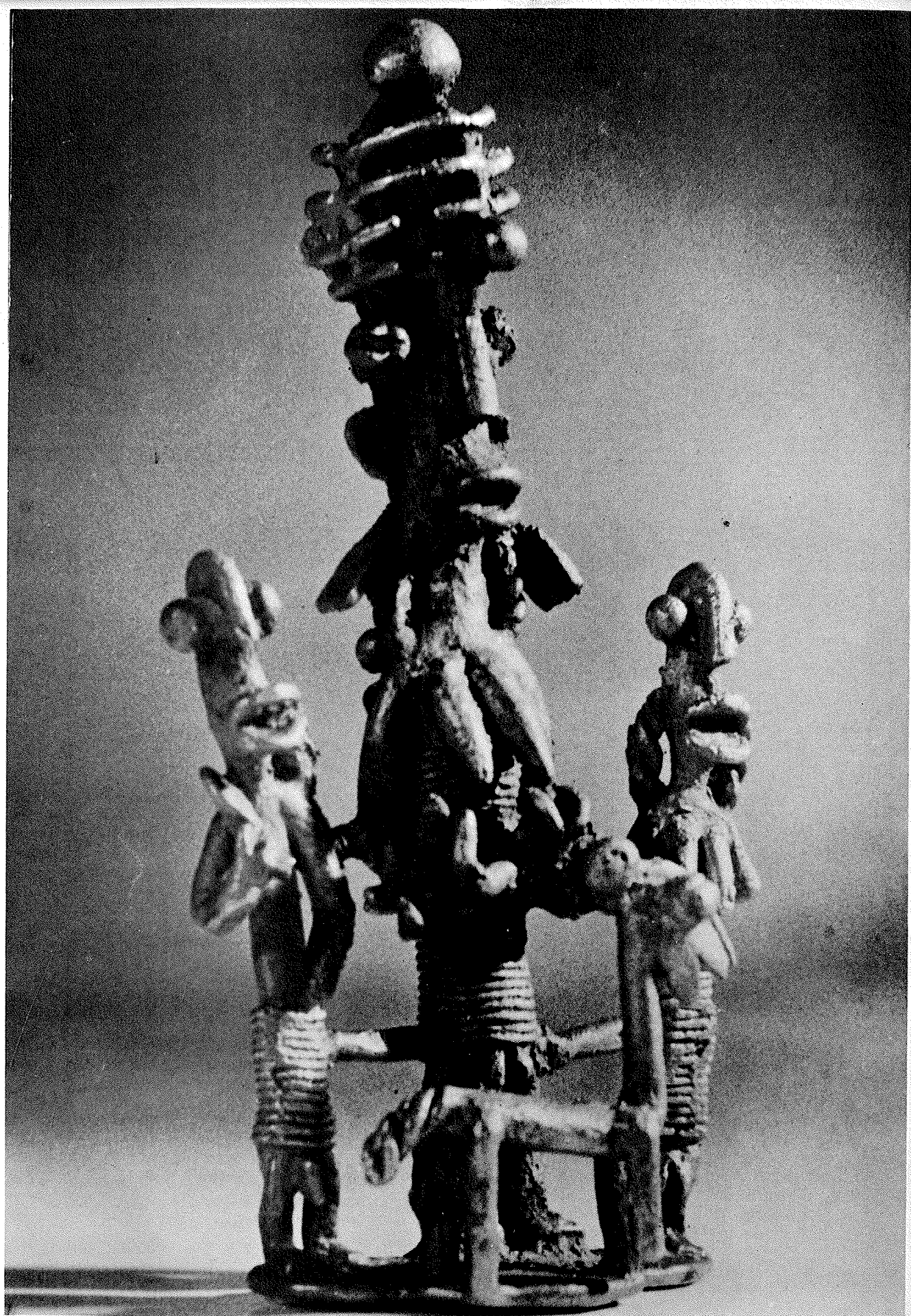
### TENDENZEN - ZEITSCHRIFT FÜR ENGAGIERTE KUNST

Nr.32, Mai 1965, 6. Jahrgang. Verlag Heino F. von Damnitz, 8022 Grünwald bei München, An den Römerhügeln 6. Bayer. Hypotheken- u. Wechselbank, Grünwald Kto.Nr.821 Postscheckkonto H. F. von Damnitz, Sonderkonto München 12 81 74. - Herausgeber: Jürgen Beckelmann, Arwed D. Garella (Berlin); - Dr. Richard Hiepe, Carlo Schellemann, Manfred Vosz (München); - Barbara und Heino F. von Damnitz (Grünwald). - Redaktion: Reinhard Müller-Mehlis, 8 München 9, Tegernseer Landstr. 180 a, Telefon 49 92 70. Gestaltung und Werbung: Hannelore Kolbinger, München. Redaktionsvertretung Berlin: Jürgen Beckelmann, 1 Berlin 30, Frobenstraße 25; Schweiz: Dr. Konrad Farner, Thalwil ZH,

Mühlenbachstraße 11; London: Peter de Francia, London SE 17, 44 Surrey Square. Preis dieser Nummer: DM 2.- zuzügl. Porto. Im Abonnement 8 Nummern DM 15.- portofrei. Das Jahresende gilt nicht als Abonnementsschluß. Nicht gekündigte Abonnements werden als laufend betrachtet. Abonnements sind spätestens nach Erhalt von 2 Nummern zu bezahlen. Nach Rechnungszustellung werden für jede Mahnung DM -.50 an Gebühren erhoben. - Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Quellenangabe und Genehmigung des Verlages. - Druck bei Poerschke & Weiner, München.

Auf dem Titelblatt: Alberto Giacometti, Sitzende, Zeichnung, um 1960

Rückseite: Yemi Bisiri, Oshogbo (Nigeria): Bronzefigur für die Ogoni-Geheimgesellschaft, um 1963







(hier abtrennen)

Ich bestelle hiermit .....Exemplare  
Werner Rosenbusch „**Totentanz**“ zum Preis von DM 60.–  
zuzüglich Porto und Verpackung.

Name und Adresse:

Unterschrift:

.....

.....

.....

.....

Im Heino F.v. Damnitzverlag, Grünwald  
bei München, erscheint im Mai 1965  
der Holzschnittzyklus

**„Totentanz“**

von Werner Rosenbusch, Ulm

Die einzelnen Stöcke wurden in den  
Jahren 1955 bis 1963 geschnitten und  
mit der Handpresse auf Kupferdruck-  
karton gedruckt. Der Zyklus, der das  
alte Thema in moderner Sicht gestaltet,  
umfaßt 12 Blätter in einer Auflage von  
50 handsignierten und nummerierten  
Exemplaren.

Verkaufspreis DM 60. –

Name

Anschrift

An den Verlag

**Heino F. v. Damnitz**

**8026 Grünwald bei München**

An den Römerhügeln 6

# BRECHT BILDER UND

# GRAPHIK

# NEUAUFLAGE

# IM

Bestellen Sie bitte mit dieser  
Postkarte

# VERLAG DAMNITZ

Neuaufgabe des Ausstel-  
lungskataloges der  
Neuen Münchner Galerie  
um 10 Abbildungen auf  
70 Schwarz-Weiß -Bilder  
vermehrt. Erweiterter und  
korrigierter Text  
In festem Pappband  
ca. 100 Seiten  
DM 10.-



**mein name:**

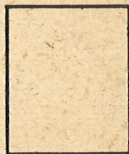
.....

**wohnort: strasse:**

.....

**KATALOG  
BRECHT  
DM 10.-**

**ich bestelle hiermit:**



**AN den Verlag  
Heino F. von Damnitz**

**8022 Grünwald  
bei München**

**a.d. Römerhügeln 6**