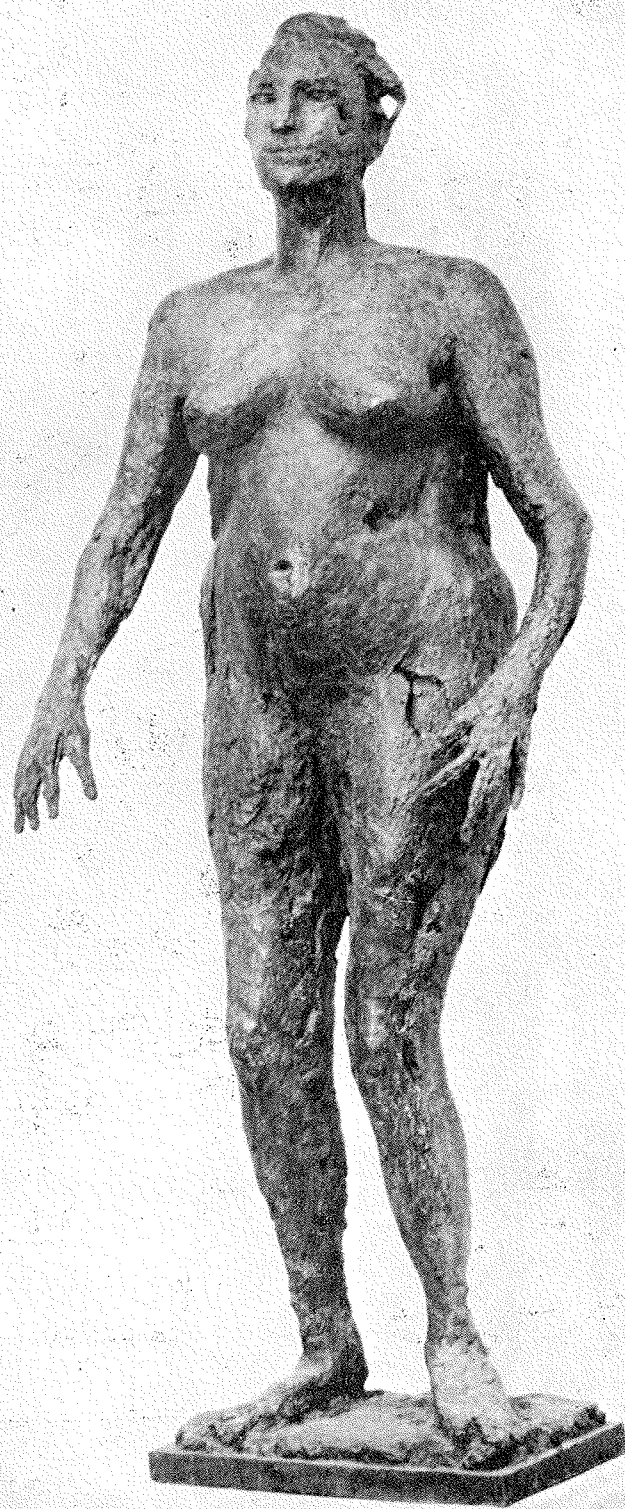


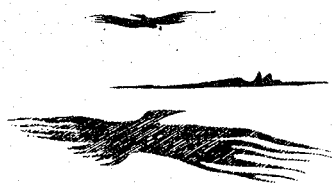


tendenzen



Germaine Richier, Der Orkan (L'ouragane), 1949,
Bronze, H. 176, Paris Musee d'Art Moderne

GERMAINE RICHIER



KONRAD
FARNER

Die Freunde nannten sie Maine, und sie war eine der eigenartigsten, wunderbarsten Frauen unserer Zeit, und zugleich die vielleicht bedeutendste Bildhauerin, die bis jetzt gelebt. Südfranzösin durch und durch, Provenzalin in Erscheinung und Wesen, mediterran in Habitus und Gestus, geformt in Paris, gereift in Zürich, starb sie, wieder an ihren Ursprung zurückgekehrt, in Montpellier am 31. Juli 1959 im Alter von 55 Jahren. Ihr Leben war in sich vollendet, abgeschlossen, war das, was Goethe unter Entelechie verstand; ihr Werk war, obwohl es wahrscheinlich nicht zur letzten Entfaltung gelangte, die sensibelste Wirklichkeit dessen, was wir unter heutiger Existenz des Menschen zu fassen versuchen; die Weltgeltung ihrer Kunst war ebenso richtig wie die Weltwirkung gewiß.

Geboren am 16. September 1904 in Grans bei Arles, besucht sie die École des Beaux-Arts in Montpellier, um dann von 1925 bis 1929 zuerst Schülerin und in der Folge Gehilfin des großen Bourdelle zu werden, jenes Künstlers, dessen geniale Eigenart zwischen Rodin und Despiau und Maillol immer noch zu wenig gewürdigt wird. 1934 erhält sie den Prix Blumenthal für Bildhauerei, 1937 wird sie in derselben Pariser Weltausstellung, die Picassos "Guernica" zum erstenmal zeigt und Gonzalez' spanische Figuren, ausgezeichnet. Sie lernt den Bourdelle-Schüler Otto Charles Bänninger kennen und folgt ihm nach der Heirat, 1939 bei Ausbruch des zweiten Weltkrieges, in dessen Heimatstadt Zürich, wo sie einen lebendigen, geistig hochstehenden Freundes- und Gönnerkreis findet und zudem noch eine Werkstatt gründet, die so hervorragende Schüler wie Robert Müller heranbildet. 1945 kehrt sie nach Paris zurück; sechs Jahre darnach wird ihr der Plastik-Preis der Biennale von São Paulo zugesprochen, an der Biennale von Venedig ist sie einige Male mit ganzen Werkgruppen vertreten, in der "documenta" (II und III) ragen ihre Arbeiten aus der an sich schon hochqualifizierten Skulpturen-Ausstellung besonders hervor. Die letzte Gesamtschau veranstaltet die Pariser Galerie Creuzevault im Juli 1959, deren Torschluß sie nur um einen Tag überlebt. - Das ist die kurze Historie.

Eine charakteristische Photographie der Künstlerin brachte der Katalog der "documenta II": Germaine Richier, die Frau des Midi, der Landschaft sonnendurchglühter Erden und trockenreißender Winde, die antikische Züge trägt und voller Sommer ist, unter tiefschwarzem Haar ein rundes, wohlgeformtes Gesicht mit einem herben und doch fülligen, selten schönen Mund, einem dunklen, doch forschenden Blick. Ihre Hand ist eine ausgeprägte Bildhauerhand, kräftig und fest, beinahe männlich, aber nur beinahe in ihrer weichen Fügsamkeit. Und alles ist natürlich an dieser Frau, und ihre Haltung ist die Ruhe

selbst, eine sensible Ruhe allerdings, ohne Rustikalität, sondern voller Fragen, die sich wiederum als selbstverständlich vorstellen.

So ist auch ihr Werk: Geboren aus einer gesunden Ursprünglichkeit, fern jeder Krankheit und Degeneration, abseits von jeder Mache und Mode, bleibt es außergewöhnlich lange verankert in einer Werde- und Reifezeit, um dann plötzlich und fast schreckhaft aufzubrechen, nein auszubrechen in den düsteren Hades, den die Kriegsjahre des Grauens und Entsetzens zeugten. Jetzt formt sie die gespenstigen, skelettartigen Menschengebilde, die - zerschunden und verdorrt oder ausgelaugt und zersetzt, als wären sie einer chthonischen Unterwelt entlaufen, Lemuren oder Larven, Käfern oder Ameisen gleich - zu harten eckigen Schatten werden des ewigen Don Quijote im nackten, rissigen Kastilien als Sinnbild unserer heutigen Welt schlechthin. Jetzt gestaltet sie den leidenden Christus am Kreuz für die Kirche zu Assy, diesen wahrlich ungeheuerlich christlichen Christus einer unchristlichen Gegenwart, der sowohl das Verlassensein von Gott als auch vom Menschen als letztmögliches Alleinsein zur Bestürzung und zur Beklemmung der Gläubigen symbolisiert: der Helfergott hat sich verflüchtigt und der Samaritermensch ist verschwunden - die Verlorenheit ist umfassend.

Aber weil Germaine Richier nicht gläubig ist im herkömmlichen Sinne, weil die Künstlerin sich in der Natur einer stets pulsierenden Antike tief verwurzelt weiss, kommt es nicht zu einer Grünewaldschen Klage ob des Verlustes, noch weniger zu einem Abgleiten ins subjektive Nichts oder Nichtsmehr der Einzelexistenz eines Kenneth Armitage oder Alberto Giacometti, sondern zu einem künstlerischen Verwandeln der Welt durch die Kunst als ein Dennoch der großen Hoffnung - Realismus in extenso.

Allerdings, der Abstand zwischen Natur und Gegenatur ist riesig, diese Differenz zwischen ihrem weiblich-natürlichen Sein als mediterrane Essenz und ihrem modernen Bewußtsein als neue Einsicht in die jetzige Ausgesetztheit: Daphne kann sich nicht mehr in einen Lorbeerbaum verwandeln, und an die Stelle Apolls ist die Atombombe getreten. - Wenn Freunde der Künstlerin im letzten Jahr ihres Lebens vermeinten, ein leiser, fast euphorischer Glanz des eigenen Hadesschatten habe Maine umgeben, so ist der Entelechie dieses Lebens Genüge getan: die Seherin hat die Schrecknis nicht nur mit den Augen geschaut, sondern auch mit den Händen geformt, diese Bangnis als furchtbare, vielleicht aber fruchtbare, eben heilsame Fahrt über den Styx, an dessen Ufer vordem die alten Götter schwörten und heute die neuen Menschen leben.



Germaine Richier, *Das Ungewitter*, 1947–48, Bronze H. 190,
Gemeentemuseum, Amsterdam

SOWJETISCHE KUNST IN MÜNCHEN



Die Neue Münchner Galerie realisiert die in "tendenzen" 32 und 33 angekündigte Ausstellung moderner sowjetischer Malerei und Graphik und stellt ab Dienstag, den 30. November, rund 100 Werke sowjetischer Künstler in ihren Räumen aus. Wenn es auch nicht gelang, eine vollständige Facette der neuen künstlerischen Bestrebungen in der SU für den Export in den Westen freizumachen, so spiegelt diese erste Übersicht mit einigen Bildern von Robert Falk, verschiedenen Arbeiten jüngerer Künstler und nahezu dem ganzen graphischen Werk von Kaplan doch die Vielfalt der Ansätze. Der folgende Beitrag des Dresdener Museumsdirektors Werner Schmidt behandelt eingehend die Graphik von Kaplan, der nach Ausstellungen in den USA, London, Turin, Mailand, Tel Aviv, Jerusalem und

Haifa im Frühjahr 1965 im Dresdener Kupferstichkabinett vorgestellt wurde.

Schon im Oktober stellte die Düsseldorfer Textilfirma Koch in einer Etage eine Auswahl jüngerer sowjetischer Künstler vor. Vertreter der Moskauer Akademie und des sowjetischen Künstlerverbandes verhandelten in München mit der Leitung des Hauses der Kunst über einen offiziellen Ausstellungstausch Moskau - München (Chronik). Die Zeichnungen des immer noch heftig umstrittenen Neisvestny werden Anfang 1966 in Wien ausgestellt. Kein Zweifel aber, daß, gemessen an dem literarischen Austausch zwischen Dichtern der Bundesrepublik und der Sowjetunion, das Tauwetter auf dem Gebiet der künstlerischen Kontakte nur langsam vorankommt.

ANATOLI KAPLAN

VON DR. WERNER SCHMIDT, DRESDEN

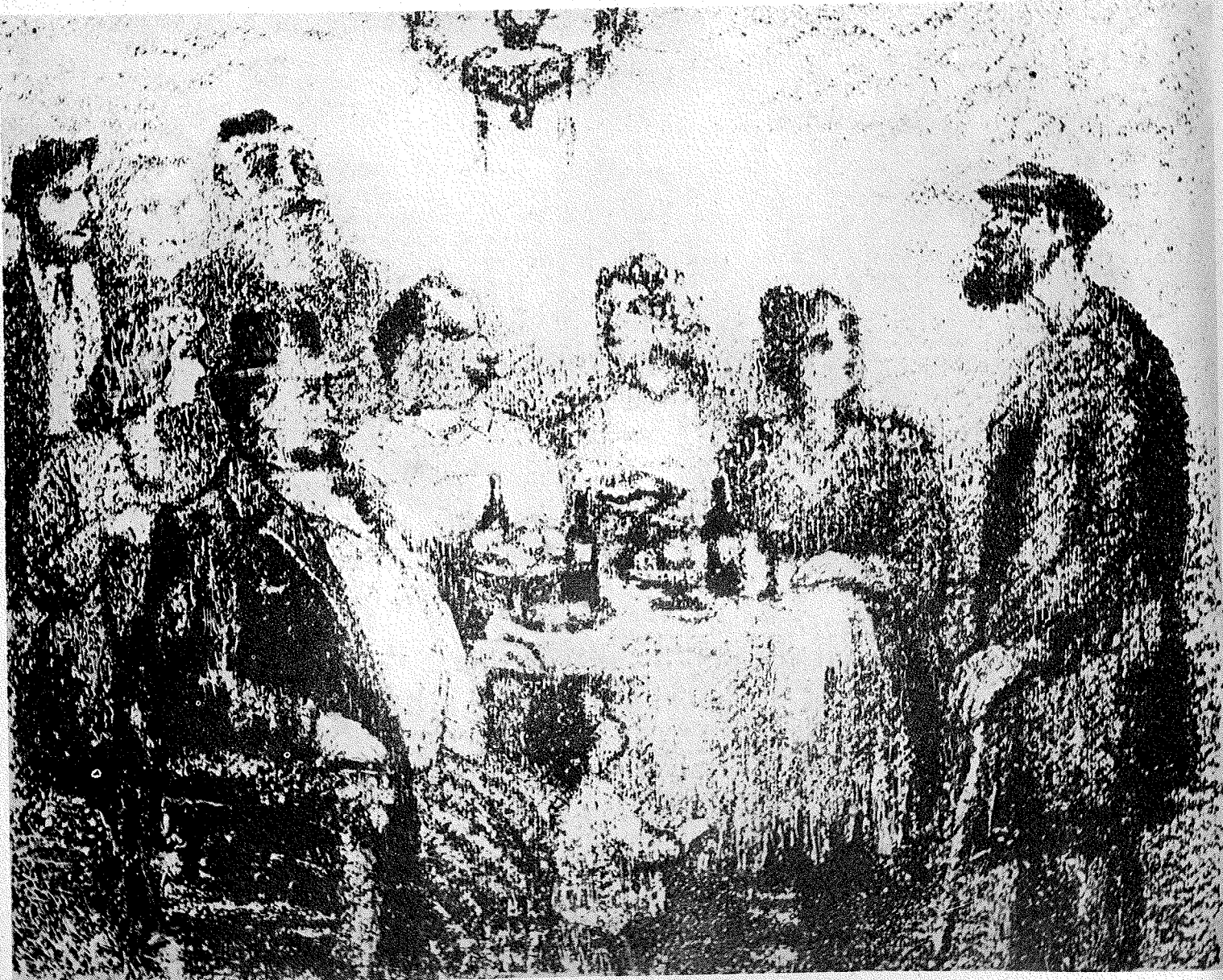
Nächtliche Schleier breiten sich über die Bilder, aber nicht die Düsternis drohenden Unheils oder gespenstischen Grauens, sondern das stille Dämmern des Sinns, die mütterlich umfängende Dunkelheit, die den Menschen zu sich selbst bringt, Nächte wie jene, in denen Jakob seine schicksalschweren Sengensahnungen träumte oder wie die Abschiedsnacht, da Tewje mit seiner Tochter Hodel vor dem Haus saß: "Wir schwiegen mehr als wir redeten, und was wir redeten, war auch nicht geredet ..." Und der Mond steht immer wieder über dem irdischen Geschehen, seine volle Scheibe gleißt in schneidender Klarheit über dem kriegsbedrohten Leningrad, sie strahlt über Tewjes Heimkehr und breitet milden Schein über Zeitels Hochzeit, oder sie versinkt hinter Wolkendunst über Stempenjuss Begegnung mit Rochele. Es ist das milchbleiche Gestirn, das Joseph, der Wahrträumer, liebte, den Thomas Mann sprechen läßt: "Wir aber blicken auf zum Herrn des Weges, dem Wanderer, der da zieht im weißen Gewande glänzend herauf ... so hat Abiram, unser Vater, den Mond geliebt, und so fromm war er ihm". Die scharfe Sonnenscheidung in Licht und Schatten bleibt stets gemieden. Aus dem Zwischenreich des Hell-

dunkel entstehen vielschichtige Charaktere: leidend-glücklich, trotzig-demütig der Sibyllenkopf Chawes, kindlich noch und schon von Schicksal und Ahnung erfüllt; die schmutzigen, ärmlichen Holzhäuschen sind von anheimelnder Traulichkeit überglänzt.

Im Zarenreich wurde die jüdische Bevölkerung noch im späten neunzehnten Jahrhundert gewaltsam ausgeschlossen gehalten, als sie sich in Westeuropa schon in das gesellschaftliche Leben ihres Landes eingliedern konnte. So blieb in dem breiten Streifen Rußlands von Odessa bis Witebsk, ins Polnische und Litauische übergreifend, jüdische Überlieferung am längsten lebendig, was offenbar noch begünstigt wurde durch die Nachbarschaft mit der traditionsgebundenen russischen Volkskultur. Wie aus einem gestauten Reservoir strömten aus diesem Bereich im frühen zwanzigsten Jahrhundert eine große Reihe von künstlerischen Begabungen: Falk, Lissizki, Malewitsch, Ben Shahn, Soutine und Zadkine; und durch das Genie Chagalls gewann der Geist des russischen Judentums Gestalt in der Malerei. Seine Tat fand Widerhall bei Judowin und Altman in Leningrad. Auch Anatoli Kaplan erfuhr die Strahlkraft des

Anatoli Kaplan, Litho zu "Die junge Ziege", altjüdisches
Volksmärchen, eine Mappe mit 30 Farblithos

Anatoli Kaplan, aus : "Stempen" von Scholem Alejchem,
eine Mappe mit 39 Lithos.





großen Malers aus Witebsk, aber er formte sie um zu Eigenem. Gegenüber dem ekstatischen Visionär behauptet er sich als historisch empfindender Chronist. Während Chagall sich der wirklichen Dinge bedient, um seine Phantasie in einem Freiraum von Gefühl und Ahnung schweifen zu lassen, erfaßt Kaplan einen tatsächlichen Vorgang in seiner Realität. Die Menschen auf seinen Darstellungen sind nicht nur psychologisch individuell gefärbt, sondern sie verwachsen mit ihrer Umwelt zu einer eindeutigen sozialen Situation. Unverkennbar ist dabei Kaplans tiefe Zuneigung zu den Leidenden und Beladenen wie Tewje oder Motl, seine Bewunderung für die Standhaften wie Chawe, Chwedjko und Pfefferl, die dem Schicksal trotzen, und ebenso sein Widerwillen gegen die Hohlheit und Gewalttätigkeit der Bevorrechteten vom Schlage eines Pedozur. Nicht nur der Inhalt dieser Bildererzählungen ist jüdisch, auch die liebende und mitleidende Versenkung eines Enkels in das Schicksal seiner Väter, jenes Bewahren des Überlieferten, das schon in den Tagen Jakobs Gebot war. Die Welt der kleinen jüdischen Ortschaften im zaristischen Rußland ist vergangen. Kaplan kennt sie nur noch aus fernen Jugenderinnerungen oder aus Schilderungen anderer, und er macht diesen historischen Abstand spürbar. Die Fülle von sorgsamsten Beobachtungen der Wirklichkeit und genauen ethnographischen Kenntnissen verschmilzt zu einem in der Phantasie des Künstlers neu geschaffenen Ganzen. Die Realität tritt nicht greifbar hervor, sie wird entrückt, zuweilen bis ins Hellsichtig-Träumerische hinein. Der seltene Reichtum an graphischen Werten, die Kaplan mit behutsamer Leichtigkeit dem druckenden Stein entlockt, verhüllt wie ein Schleier die Wirklichkeit und gewinnt den Sinn der Verklärung.

Die Geisteshaltung Kaplans wurde in finsterner Zeit geprägt. Die Berufung zu seinem Themenreich erwachte in ihm 1937, als der Leidensweg seiner jüdischen Brüder in Deutschland begann. Das Unheil des Stalin'schen Personenkults in seiner Heimat mag die ihn erfüllende Melancholie noch vertieft haben. Schließlich mußte er die furchtbaren Schrecken des Krieges im belagerten Leningrad durchstehen, und noch in den späteren Darstellungen der ehrwürdigen Bauten und vertrauten Winkel seiner geliebten Stadt klingt das schwere Erleben nach. Es ist rührend, wie sich manche Werke zu jiddischen Volksliedern aufheitern, doch schwingt seine Schwermut weiter und verleiht den Darstellungen zu Scholem Alechems Erzählungen einen eigenen Klang. Sobald der Dichter lustige oder gar spöttische Töne anschlägt, versagt sich ihm der Zeichner. Für die tragischen Geschehnisse hingegen findet Kaplan wundersame Verbildlungen. Da spricht sein Herz.

So einheitlich das Schaffen Kaplans um eine festgeprägte Lebenshaltung wie um einen geistigen Kern kreist, so vielfältig und beziehungsreich entwickelte sich seine Formsprache. Die Hinwendung zur Lithographie im Jahre 1937 folgte der Tendenz der russischen Graphik zum Malerischen, die sich in Leningrad auf eine gute Tradition des Steindrucks stützen konnte. Dabei erhielt der sowjetische Realismus an der Nawa eine besondere Färbung. Die besten Künstler, wie Altman, Kona-schewitsch oder Samochwalow, begnügten sich nicht mit der Abspiegelung des Sichtbaren, sie ließen Hintergründiges durchscheinen, indem sie Dobushinskis Art der Verfremdung einzelner Dinge weiterführten. Aus diesem Umkreis wuchs Kaplans Schaffen, und so bildet Chishinskis Zyklus von den zerstörten

Schlössern ein Gegenstück im Holzstich zu Kaplans lithographischer Folge von Leningrad in den Tagen der Blockade. Beide überhöhten das Kriegserlebnis nicht durch barockes Pathos, sondern trieben die Vertiefung in sorgsam registrieren von scheinbar nebensächlichen Einzelheiten bis ins bohrende Grübeln hinein und machten dadurch das Grauenhaft-Unfaßbare sichtbar. Nach dem Kriege drängte die sowjetische Graphik zum großen Format. In Leningrad stützten sich Jermolajew und Wedernikow bei ihrem Streben nach Monumentalität einerseits auf die Fauves, zum anderen verwerteten sie Anregungen aus der russischen Volkskunst. Kaplan wandte sich in dieselbe Richtung, doch auf eigenen Wegen, indem er die Vielschichtigkeit des Gehaltes keinesfalls um der dekorativen Großformatigkeit willen preisgab. In den Lithographien zum "behexten Schneider" verkehrte er das gewohnte Verhältnis von Bild und Rahmen. Die eigentliche Darstellung hielt er in kleinem Format und beschränkte sie auf sein geliebtes Schwarzweiß, umgab sie jedoch mit einer mächtigen Rahmung von reicher Farbigkeit, oft mit prunkvoll aufglimmendem Gold und Silber, und erhob so das Schicksal des armen Schneiders auf eine bedeutungsträchtige Ebene. Zugleich traf er mit dem sonderbar anmutenden Kontrast die geheimnisumwitterte Atmosphäre dieser Dichtung Scholem Alechems. Für die jüdischen Ornamente wählte er, reine Grundfarben meidend, merkwürdige Zwischentöne und kennzeichnete sie damit ebenso wie mit der dunkel verhaltenen Zeichenweise als Schemen, die aus entrückter Vergangenheit herauftauchen. Anders manche Blätter zu Volksliedern: ornamental aufgebaut, mit einfachen oder sogar leuchtenden Farben eine schlichte Flächenordnung abwandeln, fast linksch gezeichnet, aber mit liebevoller Hingabe - wie vielleicht ein Mädchen im Dorf singen mochte, mit frischer Stimme, zuweilen unsicher stockend und dabei errösend, ein wenig monoton, aber ohne falsches Pathos Freude wie Traurigkeit mit rechtem Gefühl fassend. Während Kaplan in solchen heiteren Farblithographien die ornamentale Form klar vereinfachte, zwang er gleichzeitig in den "Geschichten Tewjes, des Milchhändlers" das Schwarzweiß zu äußerer Verflochtenheit von vielfältigen Empfindungen und Tiefenschichtungen. Dabei ist die fruchtbare Verbindung zwischen den beiden verschiedenen Schaffensgebieten unverkennbar; denn die Fähigkeit zur ornamentalen Gliederung der Fläche verlieh vielen Darstellungen, besonders den Bildnissen, eine Würde und Größe, die weit über das Format der älteren Arbeiten hinauswuchsen.

Der jüngste, noch nicht abgeschlossene Zyklus zu "Stempenu" scheint die Form der Chronik zu sprengen. Bericht und Ahnung verfließen zu einer erdichteten Wirklichkeit. Frühere Anklänge an einzelne Elemente der Buchkunst, die noch bei "Tewje" in der Verschiedenheit von Frontispiz, Bildnis und Szene aufrechterhalten waren, treten jetzt bis ins Unkenntliche zurück. Die Darstellungen überschreiten die Grenzen des Steins. Manche Blätter muten an wie Fragmente von Fresken, deren innere Monumentalität sich noch im kleinen Ausschnitt offenbart. Kostbare graphische Strukturen entstehen wie von selbst, um das Geschaute sichtbar werden zu lassen. Kaplan erreicht hier eine poetische Freiheit, die wie das Ziel einer Entwicklung erscheinen könnte und doch wieder einmünden wird in zukünftiges Schaffen, dessen weitere Wege nur er selbst in sich spüren mag.

"Der Mond ist aufgegangen", Titelseite der Zeitschrift "Studentenkurier", Entwurf : Riegel, Ruhmkorf, Röhl, 1958, Fotomontage.
 "Seltene heartfieldsche Qualität"





Alexander Shitovirski, Wolfshunger, Fotomontage, 1947
 " ... das Messer in der falschen Hand."



Fotomontage aus "Pardon", Dezember 1963, " ... fehlt die Poesie"

ZUR KRITIK DER FOTO- MONTAGE NACH HEARTFIELD

VON RICHARD HIEPE

Die künstlerische Fotomontage hat außerhalb der guten Kinderstube ihres Erzvaters John Heartfield bisher nur wenig selbständige Schritte getan. Große Köpfe wie der 1903 in Warschau geborene Mieczyslaw Berman lehnen sich in Stil und Methode eng und bewußt an die klassischen Schöpfungen des Ostberliner Meisters an. Auch der Russe Alexander Shitomirski, dessen Montagen in der Propaganda der sowjetischen Armee während des zweiten Weltkrieges eine gewisse Rolle spielten, betrachtet sich als einen Schüler des noch immer sprudelnd lebendigen "Johnny", der nach seiner Verketzerung während des kalten Krieges im Westen zunehmend Beachtung findet.

Mit der Fotomontage, das hatten die Heartfields immer betont, war ein äußerst modernes Gestaltungsprinzip entdeckt worden, aber keineswegs ein Patent für eine neue Kunst. Louis Aragon hat in einem eigens der Montage gewidmeten Buch (Besprechung in Tendenzen 35) auf die Unerläßlichkeit der poetischen Schönheit für die künstlerische Montage hingewiesen und Heartfields Leistung eben aus der wechselseitigen Durchdringung von Poesie und politischer Aggression erklärt.

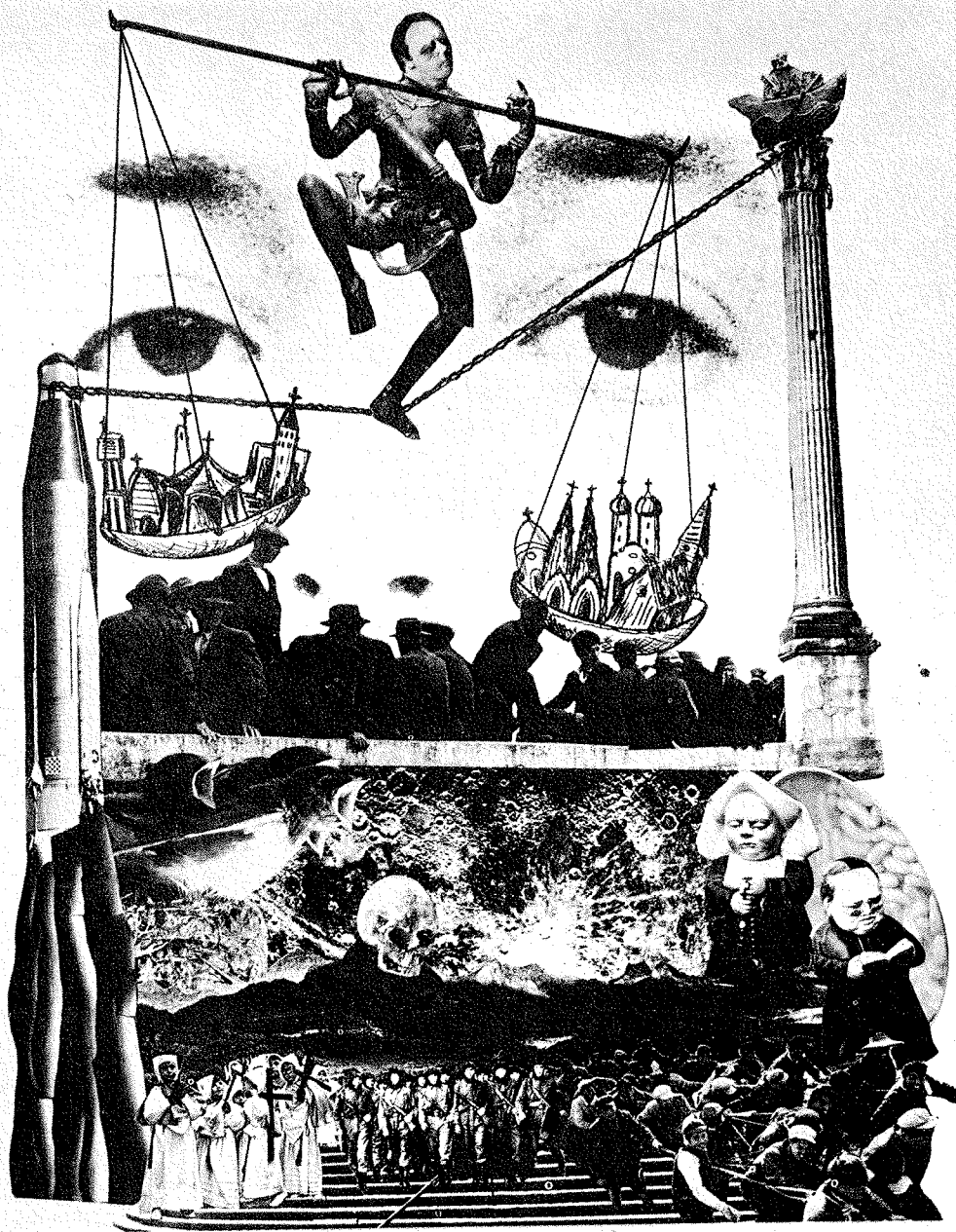
Das mechanische Prinzip der Fotomontage wurde inzwischen von der Werbung, der Gebrauchsgraphik und der politischen Zweckenfremdung massenhaft kolportiert und korrumpiert. Es sieht ja auch alles so einfach aus. Keine Faschingszeitung, die nicht so etwas witzig findet, wie Strauß am Busen der Mansfield, kein Martini, kein Hennessy, der sich nicht besser mit leckeren Fotoarrangements verkaufen, kein Fotograf, der nicht in seinen alten Abzügen das Abgründige entdeckt und zusammenklebt. Die Fotomontage wird mit allem Möglichen verwechselt: mit der Karikatur, mit politisch gefärbter Nachricht oder dem Leitartikel, mit der Traumfabrik und von allen Ästhetern mit Propaganda. Die echte Fotomontage aber muß immer wieder von der ästhetischen Grundidee ausgehen: Mißtrauen gegenüber allen vom Foto angeblich gepachteten und verwalteten Tatsachen. Zur Montage greift nur, wer dem Augenschein mißtrauen oder augenscheinliche Lügen widerlegen muß. Wörtlich genommen, schneidet der Fotomonteur Tatsachen auseinander, legt ihren Kern bloß und setzt sie der Wahrheit entsprechend neu zusammen.

Die Qualität einer Fotomontage hängt davon ab, ob es - wie in 90 von 100 Fällen - bei einer bloßen "Enthüllung", einer simplen Aufdeckung von öffentlichen Zusammenhängen durch die schockartige Kombination nicht zusammengehöriger Ausschnitte bleibt oder ob gleichzeitig mit der Entlarvung des Au-

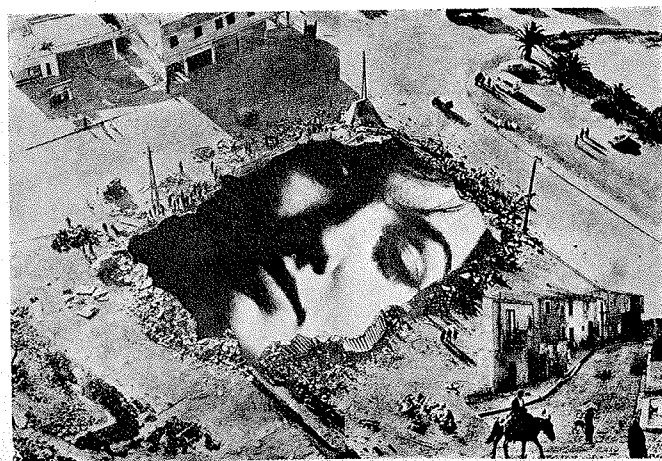
genscheins die Ausbildung eines überzeugenden, selbständigen, poetischen Bildes erfolgt. Als einsames Beispiel für diese "Heartfieldsche Qualität" der Fotomontage ist hier das Titelblatt der Zeitschrift "Studentenkurier" vom Juli 1956 abgebildet. Idee und Entwurf dieser hervorragenden Montage gehen auf den früh verstorbenen Dichter Werner Riegel und Peter Rühmkorf zurück, die damals zusammen mit Claus Rainer Rohl das später "konkret" getaufte Oppositionsblatt redigierten.

Die unzureichende Anlage einer Montage auf bloße "Enthüllung" ist offensichtlich bei einer Arbeit wie "Der gute Gott von Lengede" aus "Pardon" vom Dezember 1963. Zwar wird entlarvt und ironisiert, daß es ganz bestimmt nicht Axel Springers druckfeuchter Herrgott war, der die Bergleute herausholte, aber dann brechen Gedanke und Bild ab, und wie in der dünnen Silhouettenbildung des graphischen Aufbaus verkümmert die Bildidee an der Abwesenheit einer Antithese. Die Fotomontage ist kein Mittel simpler Propaganda, oder sie bleibt von pragmatischer Dürftigkeit wie Shitomirskis "Wolfshunger" von 1947, der für Dutzende mißglückter Beispiele aus der Heartfieldschule steht. Statt das Alltägliche als das Unerträglichkeits zu entlarven und damit an die Wahrheit dieser Welt zu rühren, addiert der Russe abgedroschene Propagandaleitbilder: Dollar, Weltkugel, Wallstreet. Überdies hält sein Kapitalistenboß Messer und Gabel in der falschen Hand - Oberflächlichkeit auch im Detail.

Der andere Mißbrauch der Fotomontage erfreut sich in der weltweiten Schule der Surrealisten allgemeiner Beliebtheit. Gleich unseren lieben Kleinen vergnügen sich Männlein und Weiblein damit, Fotos zu zerschneiden und auf absurde Art und Weise wieder zusammenzufügen. Als ein handwerklich qualifiziertes Beispiel steht hier der in einer südlichen Stadtlandschaft vergrabene Hollywoodkopf von Maria Brockstedt. Statt der Entlarvung des Alltäglichen, statt der Aufdeckung der sogenannten Wahrheit der Fotografie, ihre Mystifizierung durch den Gag, die Trickmontage, das geistige science-fiction. Das Kitschige, welches sich in einer solchen Montage fühlbar macht, leitet dann pfeilgerade über zur perfekten Illusionswelt der Werbemontagen, in denen die Fotomontage Kopf steht. Jetzt genügt der Industrie die beschränkte Wahrheit des Tatsachenfotos nicht mehr. Weißer braucht sie das Weiß, brauner den Leib, schmalziger die Sanella, und die fleisigen Hände bezahlter Fotomonteurs verschönern die Wirklichkeit, freilich anders als "Johnny" sich das dachte.



Kurt Sandweg, Die Kirche in dieser Welt,
Fotomontage



Maria Brockstedt, Fotomontage.
"... der Kitsch, der sich hier meldet"



Manfred Vosz, "Fragst Du, wie das kam übers Land, Auskunft erteilt der Mittelstand" Fotomontage. "... bleibt es bei bloßen Enthüllungen ..."

Mieczysław Berman, Sanct Rockefeller, Fotomontage

Spiegel-Titel, 17.11.65 Fotomontage im Dienst des Journalismus



APOKALYPSE AUF DEM BAUZAUN



Der in Wittlaer lebende Bildhauer Kurt Sandweg bemalte im März 1964 den Bauzaun um den Neubau der Johanniskirche in Mülheim mit den folgenden Darstellungen. Wir halten sie für so originell, wie das ganze Unternehmen für so revolutionär, daß wir einige dieser Bilder und einen Auszug aus einem Text von den auftraggebenden Pfarrern Stückrat und Wedde veröffentlichten, obwohl die Planken und Farben längst abgebaut wurden:

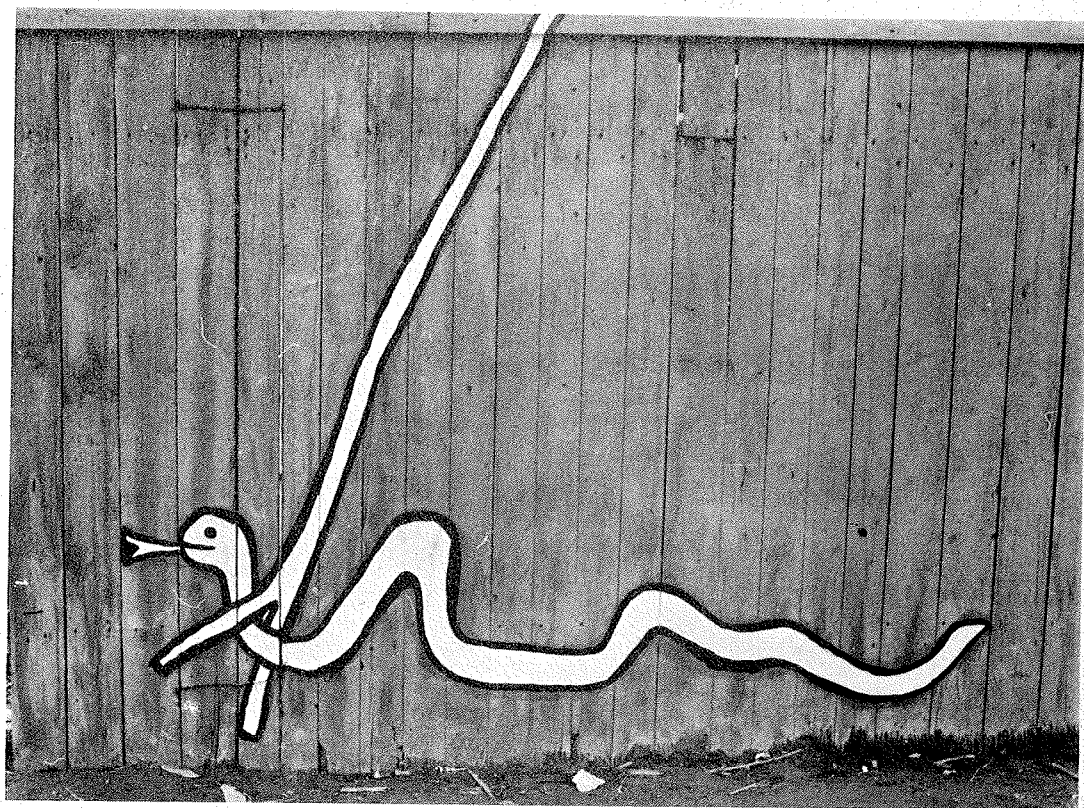
- "Die nächsten Bilder sind mir etwas zu bedrohlich. -
- Aber vielleicht zeigen sie Ihnen, daß Gottes Wort sehr genau ins Leben paßt. Denn hier wird der Mensch in seinem bösenartigen Verhalten entlarvt.
- Das hat man aber nicht so gerne. -
- Danach fragt Gott nicht. Danach hat auch der Künstler nicht gefragt, als er den Bauzaun bemalte.
- Das sind doch Wölfe im Schafspelz. -
- Die unterwegs sind, ein neues Opfer zu suchen, um es zu schlachten.
- Eins hängt schon auf der Leiter. Und was ist mit der zweiten Leiter? -
- Vielleicht sind Sie das nächste Opfer, das sie daran aufhängen. Oder wollen Sie lieber zu den Wölfen gehören?
- Am besten beides nicht. Nur fragt es sich, ob man überhaupt etwas Drittes sein kann außer Wolf oder Schaf ... -
- Meistens ist man ja beides zusammen, nämlich Wolf im Schafspelz.
- Nun machen Sie die Leute aber nicht zu schlecht. -
- Das ist noch nicht ausgemacht. Schauen Sie sich den brennenden Mann an!
- Ein anderer steht daneben. Der müßte eigentlich löschen, denn schließlich hat er einen Eimer Wasser zur Verfügung. -
- Aber was tut er?
- Er hält sich die Augen zu, damit er das Schreckliche nicht sieht. -
- Finden Sie das richtig?
- Keineswegs. Nur ist das Nächstliegende oft das Schwerste.

Aber getan werden muß es doch! -

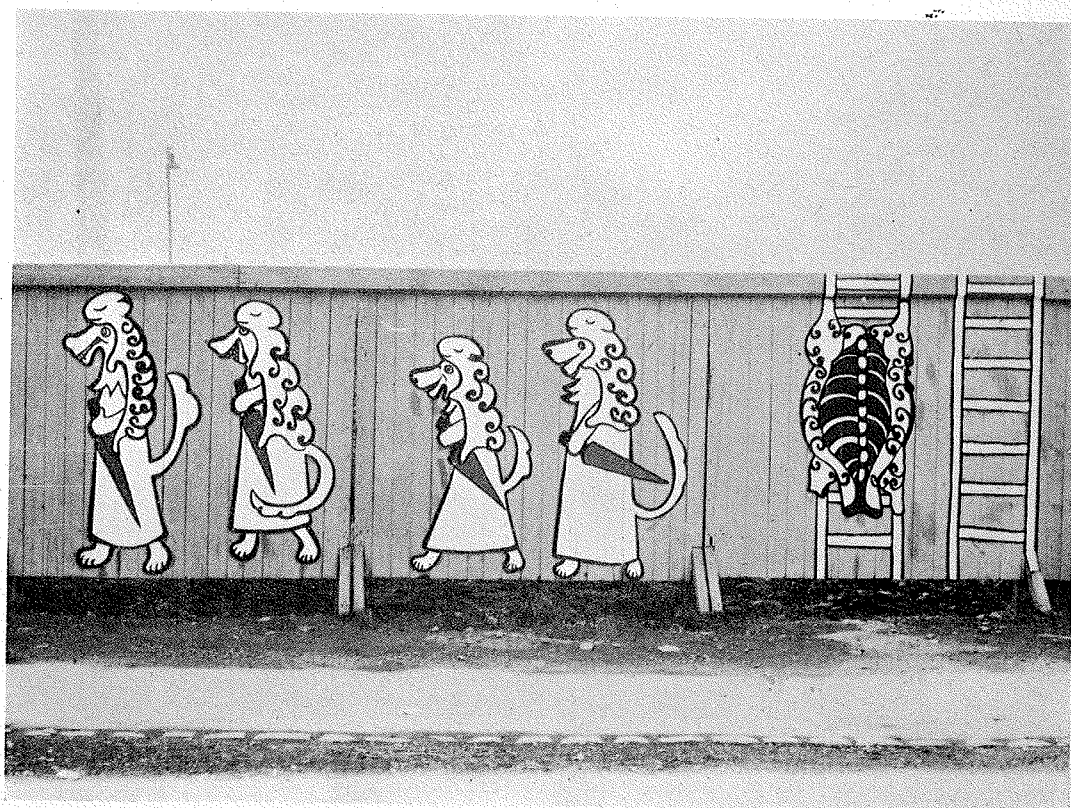
- Wenn es nämlich nicht getan wird, dann haben wir bald wieder Judenverbrennungen oder etwas ähnliches.
- Nun malen Sie nicht den Teufel an die Wand! -
- Das habe ich nicht getan. Der Teufel ist nirgendwo an diese Holzwand gemalt, wie Sie feststellen können. Fragten Sie nicht am Anfang nach der seltsamen Kostümierung? Der Teufel wird so klug sein, sich als Mensch zu kostümieren.
- Nun erklären Sie mir bitte noch das letzte Bild! Das wird sicher der Höhepunkt sein. -
- Ist er auch. Sehen Sie das Stundenglas?
- Die Zeit verrinnt und ist fast schon an ihr Ende gekommen. -
- Und was geschieht, erkennen Sie an den beiden mächtigen Gruppen, die aufeinander losmarschieren.
- Mit Sensen in der Hand. Die wollen sich gewiß gegenseitig umbringen. Wenn ich recht sehe, sind das Soldaten. -
- Man sollte also mit dem Soldatspielen vorsichtig sein. Was würden die Soldaten wohl antworten, wenn jemand sie fragte, warum sie denn einander umbringen?
- Vermutlich würden sie sich auf den Befehl berufen und darum nicht nach dem Sinn der Aktion fragen. -
- Sagen Sie selbst, ist das nicht schrecklich? Denn wenn es soweit ist, kann auch der Pastor nichts mehr machen, der mit der Bibel hinterher rennt.
- Das ist ja wie beim Jüngsten Gericht! -
- Erraten. Nur daß wahrscheinlich Gott das Jüngste Gericht gar nicht erst heraufführen muß. Wie Sie an diesem Bild sehen, werden sich die Menschen das Jüngste Gericht selbst besorgen.
- Und es geht kein Weg daran vorbei? -
- Es wird darauf ankommen, ob sich die Menschen das zu Herzen nehmen, was auf diesem Zaun dargestellt ist. Vermutlich wird man in der Johanniskirche, wenn sie fertig ist, jeden Sonntag hören können, was zum Frieden dient.

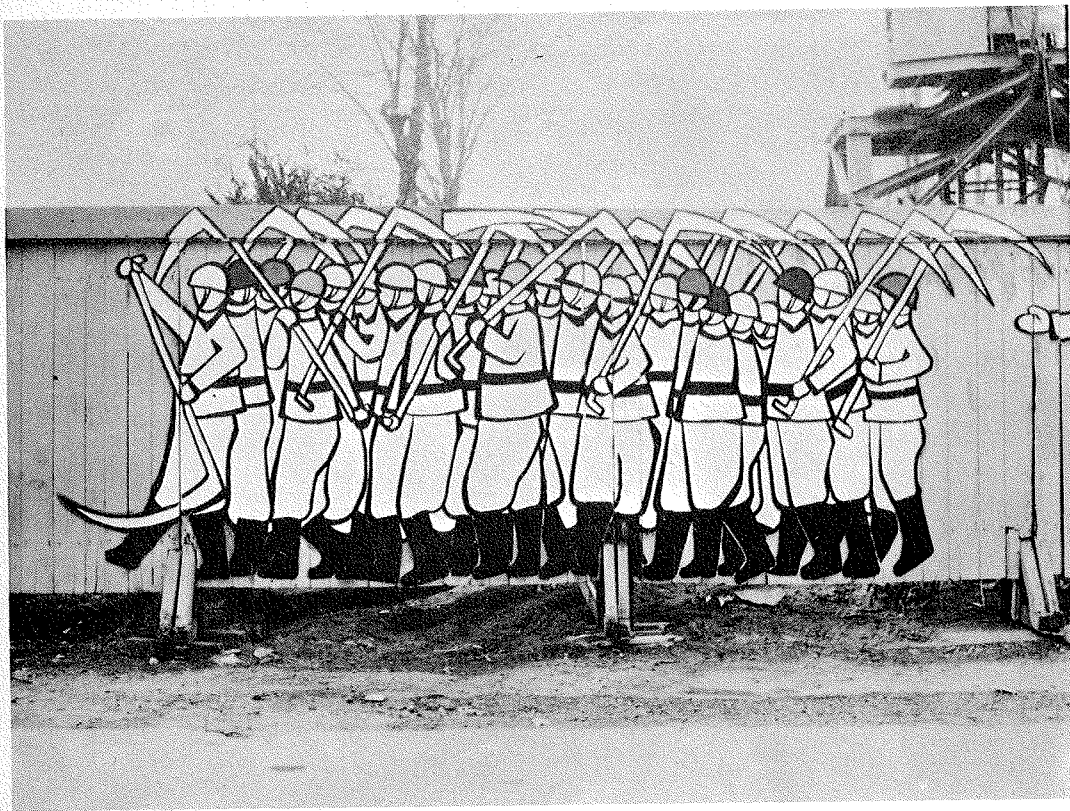
"Plakate für einen Boxkampf", sagte Pfarrer Stückrat, "wären nicht das Richtige für einen kirchlichen Bauzaun gewesen". Frage : wieviele Bauzäune solcher Art gibt es in der Bundesrepublik? Wieviele Pfarrer und Kirchenbehörden, die den Mut zu solchen Experimenten haben? Keine Frage : Künstler dafür gibt es genug.

Kurt Sandweg, Die alte Schlange

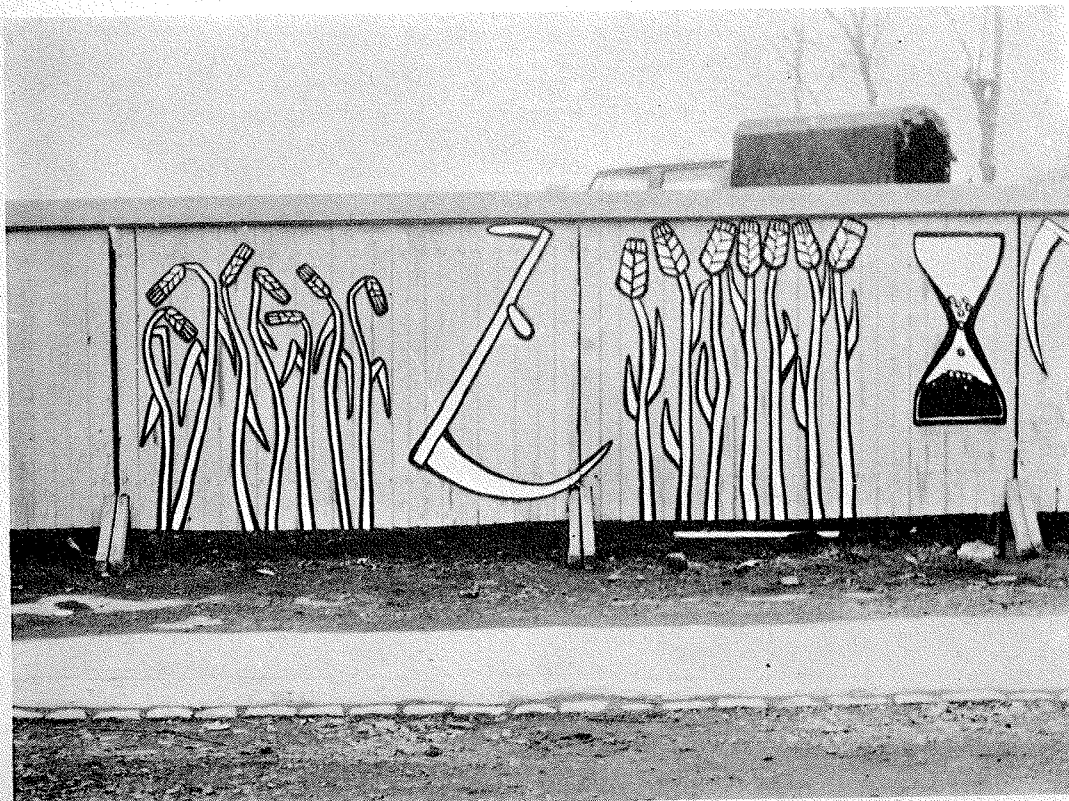


Kurt Sandweg, Wölfe im Schafspelz,
Malerei auf dem Bauzaun





Kurt Sandweg, Soldaten der Apokalypse



Kurt Sandweg, Stundenglas und Hippe

Der erste Eindruck in der Ausstellung: Hier ist ein Künstler, der das Leben von Grund auf kennt. Seine Bilder sind flüssige Niederschriften des Erlebten und Erkannten, seiner Begegnungen und Ideale. Kein akademisch erlerntes Können: Alles hat sich der Maler selbst erwerben und erarbeiten müssen – ein Autodidakt, der zu europäischem Künstlerruhm gelangte.

Hans Tombrock wurde 1895 als Bergarbeitersohn in Benninghofen bei Dortmund geboren; die Ausstellung fand jetzt aus Anlaß seines 70. Geburtstages statt (im Dortmunder Stadthaus, 16.10.–28.11.1965). Er wurde Bergmann, Soldat im I. Weltkrieg, verlor nach dem Kriege sehr bald seine Arbeit wegen "Revolutionärer Umtriebe", wanderte über die Landstraßen. 1929 gelang ihm der Durchbruch in der Stuttgarter Ausstellung "Künstler der Landstraße". Seine Herkunft, seine Erlebnisse unter den am Rande der Gesellschaft Lebenden, sein künstlerisches Reifen in der Zeit der großen "Nein-Sager" Dix und Grosz und der großen "Ja-Sagerin" Käthe Kollwitz machten ihn zum entschiedenen Gegner der Nationalsozialisten, die sich nach der Machtergreifung durch Entziehung der deutschen Staatsbürgerschaft rächten.

Tombrocks Antikriegs- und Antinazibilder sind oft brutal und müssen es sein. Im Krieg ist der Mensch kein Mensch mehr – und so stellt Tombrock ihn dar. Ein Bild nennt er "Der Krieg soll verflucht sein": Hinter der Gruppe zerstümelter, entmenschter Soldaten erhebt sich ganz klein, ganz ohnmächtig das Kreuz mit dem gekreuzigten, festgenagelten Christus, der noch niemals herabgestiegen ist, um die gequälte und sich verstümmelnde Kreatur "Mensch" zu trösten und wieder zu Menschen zu machen.

Ich weiß nicht, wann das Wort von der Materialschlacht geprägt worden ist; aber den Begriff gab es schon lange vor dem zweiten Weltkrieg. In seinem 1938 gemalten Bild "Non intervention" zeigt der Maler eine geschlossene Mauer von Kanonen, Panzern, Flugzeugen, die aus dem Hintergrund auf das wehrlose spanische Volk hereinbricht: todbringende Drohung der modernen Kriegsmaschinerie.

Die Emigration trieb Tombrock durch fast alle europäischen Länder. Er blieb weiterhin ein kämpfender Künstler und wollte Europa die Augen öffnen über die faschistische Barbarei. "Tyskland – blöder" – Deutschland blutet – heißt eine Graphik; sie zeigt zwei zusammengeschlagene Leiber, davor eine Gruppe SA-Männer: beide nur noch Zerrbilder des Menschen, die Opfer in ihrer Ohnmacht und die speißigen, brutalen Henker, deren einzige "Größe" in ihrer physischen Übermacht und ihrer Bereitschaft besteht, auf Befehl zu quälen und zu töten.

In Schweden fand Tombrock eine sehr magerere materielle Lebensmöglichkeit und die Freundschaft Bert Brechts. Zwar hatte er sich als antifaschistischer Maler einen Namen gemacht; aber die bürgerliche Kunstkritik beachtete ihn nicht, die bürgerlichen Maler wollten ihm nicht folgen. Nur die gewerkschaftliche und Linkspresse unterstützte ihn. In diesen Jahren entstanden zahlreiche Brecht-Porträts und Illustrationen zu Brechtwerken, besonders zu den Szenen "Furcht und Elend des Dritten Reiches". Die Ausstellung zeigt "Das Kreidekreuz", die "Physiker", die eine "deutsche" Physik machen sollten, die "Rechtsfindung" unter dem "Schutz" der SA, die "Verräter", die "Jüdische Frau", die kalt, stolz und doch voll innerer Qual über die Straße geht, während sich die Passanten nach ihr umsehen und sich zuflüstern: "Sieh da, eine Jüdin", den "Sterbenden Fischer" im Dom, an dessen Wänden der dunkle Schatten eines "Heil Hitler" brüllenden SA-Mannes geistert.

Nach dem Kriege kehrte Tombrock nach Dortmund zurück, um ein demokratisches und humanistisches Kulturleben aufzubauen. 1949 folgte er einem Lehrauftrag an die Kunsthochschule Weimar, drei Jahre später lehrte er ein Semester an der Kunstakademie Giebichenstein und kehrte in die Bundesrepublik zurück, um als freischaffender Maler nur noch zu malen. Alljährlich verbringt er einige Monate in Nordafrika, dessen Menschen und Landschaften ihn faszinieren und zur Darstellung reizen. Unter den 197 Nummern der Dortmunder Ausstellung liegen viele Graphiken, Öl-, Pastell- und Aquarellbilder aus den letzten Jahren vor, in denen der Maler versucht – nicht immer erfolgreich, im Ausdruck nicht immer so stark wie in seinen frühen Bildern – das Helle und Lichte zu gestalten.

In diesen letzten Jahren schafft er Illustrationen zu großen Gestalten der Literatur: Eulenspiegel, Peer Gynt und Don Quijote, den er darstellt als den immer Suchenden mit dem irren Blick, als Sieger im Sinne der klassischen Tragödie: er wird zwar vom Leben zerbrochen, aber er siegt durch seine Niederlage. –

Tombrocks Bilder wirken durch eine große Spontaneität. Was er sagen will, bringt er unmittelbar aufs Papier; er wird nicht durch ästhetisches Wollen gefiltert. Dadurch sind gerade die frühen Bilder aggressive Kampfansagen gegen den Krieg, die Borniertheit, den Faschismus; sie wurden verstanden. Sie waren Waffen, und zwar scharfe Waffen und wurden von den Faschisten entsprechend bekämpft.

Doch im Kämpfer liegt auch der Denker und Forscher: es reizt ihn, nicht nur Verhältnisse und Ideale darzustellen, sondern auch die Menschen, denen er auf seinen Reisen begegnet, mit ihren großen, fragenden, hintergründigen Augen, Porträts besonders von Nordafrikanern.

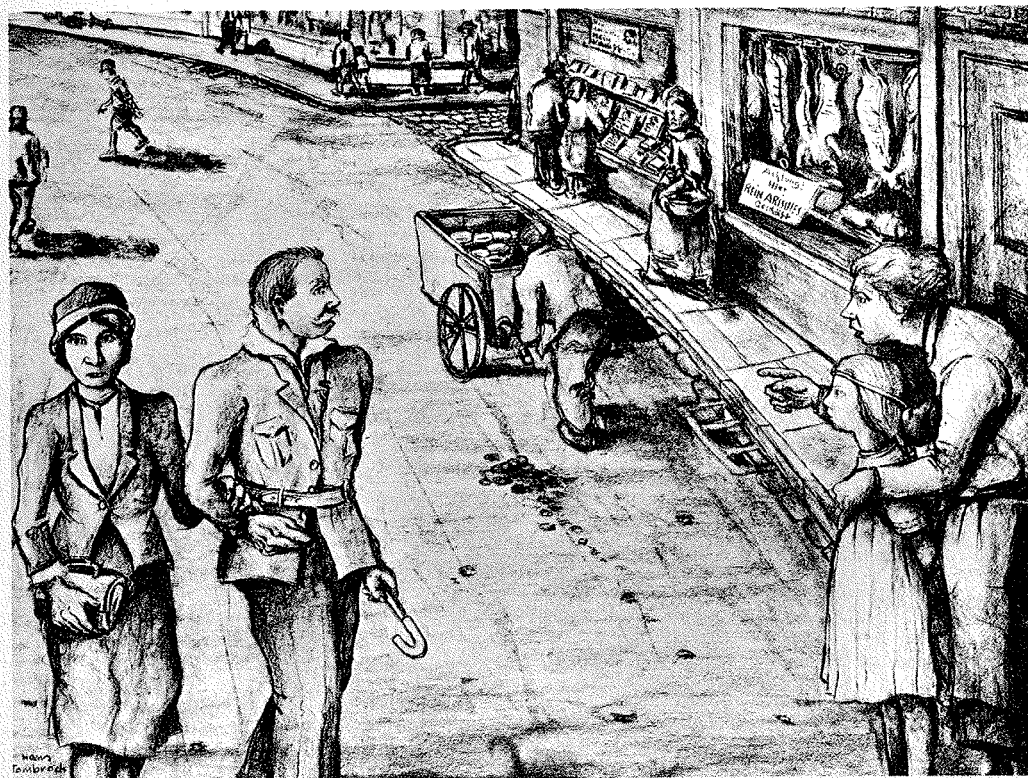
In vielen Bildern, besonders aus der Emigrationszeit, wird die Schrift als Kompositionselement einbezogen, z.B. in seinem Gorki-Porträt oder drei "in eigener Sache" gezeichneten Graphiken mit Gedichtchen von Bert Brecht, in denen er bittet, nicht nur den Steuereintreiber, sondern auch ihm zu bezahlen und nicht nur etwas gegen die Menschheit, sondern auch etwas für die Kunst zu tun und ihm ein Bild abzukaufen. Besondere Meisterschaft erreicht er in der Darstellung von Menschengruppen: zu Brechts Ballade "Die Osseger Witwen" schuf er ein Ölbild, in dem den Witwen die Gruppe Offizieller entgegengestellt wird; figurenreiche Kompositionen sind seine Bilder zu Brechts "Galilei", seine Darstellung eines Webereibetriebes in Schrozberg oder die Diskussion von Brechts Freundeskreis über die Niederlage im spanischen Bürgerkrieg.

Hans Tombrock ist ein durch und durch engagierter, d.h. Stellung nehmender, Partei ergreifender Künstler. Die persönliche Meinungsäußerung, die Freiheit, eigene Gedanken darzustellen, ist ihm wichtiger als überpersönliche und daher unpersönliche Ästhetik, die Erkenntnis wichtiger als das Wissen. Das immer neue Forschen und Denken, das ständige Prüfen und Fragen wichtiger als eine feststehende und daher nicht mehr wandelbare Wahrheit. Über sich selbst hat er gesagt:

"Wenn ich noch dreißig Jahre lebte, könnte ich bei meinem Hundertsten vielleicht sagen: jetzt bin ich weise, eisheilig gut, aber fast ein lebender Leichnam. Man kann eben nicht weise und gleichzeitig erlebnisvoll sein. Es ist darum klar: ich möchte keine hundert Jahre alt werden, sondern bleiben, wie ich bin: Mehr zweifeln, forschen, erleben, wissen können und all das in Gestaltungen umsetzen. Ich denke, damit hätte ich, wie viele andere, ein sinnvolles Leben erfüllt."



Hans Tombrock,
Tuschzeichnung zur Aufführung des "Galilei"
in Amerika, 1947



Hans Tombrock,
Die jüdische Frau, 1938, Kohlezeichnung zu
Brecht "Furcht und Elend des Dritten Reiches"

KÜNSTLER GEGEN RASSENVERFOLGUNG ARTISTS AGAINST RACIALISM

London war beeindruckt. Während die Krise in Rhodesien ihre Schatten in das Mutterland warf und die heimischen Rechtsradikalen immer unverschämter auftreten, demonstrierten berühmte Maler und Graphiker aus aller Welt durch Spenden ihrer Arbeiten gegen die Rassendiskriminierung im allgemeinen und für die Freilassung der gefangenen Nationalisten in Südafrika im besonderen. In zwei bekannten Galerien, in der Savage Gallery und der Cassel Gallery, wurden vom 7. - 27. Oktober die von Künstlern und Sammlern gestifteten Arbeiten ausgestellt und zugunsten der Opfer der Rassenverfolgung in Südafrika verkauft. Einlader war die "World Campaign for the Release of South African Political Prisoners". Dem Ehrenkomitee gehörten u.a. an: Jean Paul Sartre, Renato Guttuso, John Berger, Julian Huxley und E. H. Gombrich. Der Katalog, aus Ersparnisgründen als einfache hektographierte Liste gehalten, umfaßt rund 300 Arbeiten von Künstlern aus nahezu allen Ländern der Welt von Algerien bis Schweden. Alle nur denkbaren Stile und künstlerischen Prinzipien waren vertreten, von den planen Farbflächen Rupprecht Geigers, über die Op-art Vasarelys bis zum Realismus der Guttuso, Ennio Calabria oder Palle Nielsen. Die wertvollsten - teils von privaten Sammlern kommenden - Spenden sind eine Figur von Henry Moore (1000.-), ein Bild von Kenneth Noland (1275.-), ein von Kahnweiler gestifteter Picasso "Sitzende Frau" von 1958 (16000.-), Ivon Hitchens, Ölbild (1000.-). Besonders stark vertreten waren Schweden mit Arbeiten von vielen bekannten modernen Meistern, darunter Sivard Olssons Zyklus über die mit der Garotte erdrosselten spanischen Anarchisten Grados und Martinez; Norwegen mit Arbeiten von 39 Künstlern, das Gastland mit mehr als 50 Bildern und Graphiken; die DDR u.a. mit Arbeiten von Cremer, Balden, Bergander, Hans Theo Richter, Sandberg, Sitte. Die Bundesrepublik Deutschland wurde durch Bilder und Zeichnungen von Willi Geiger, Rupprecht Geiger, Helmut Goettl, HAP Grieshaber, Gerhard Gollwitzer, Arwed D. Gorella, Erhard Michel, Otto Pankok, Friedrich Pfister, Jörg Scherkamp (im Katalog irrtümlich unter die Dänen versetzt), Diether Ritzert, Carlo Schellemann, Rudolf Weissauer respektabel vertreten. Die nigerianischen Künstler in Oshogbo (tendenzen 31) schickten mehrere Graphiken, ein größerer Beitrag kam aus Japan und sogar aus Spanien. Die Veranstalter rechneten während der Ausstellung mit einem Erlös von 15000.-. Der Erlös fließt nach dem Abzug der bedauerlich hohen Transport- und Versicherungskosten der Kampagne zur Befreiung der Gefangenen in Südafrika zu. Die unverkauften Arbeiten werden an die Spender zurückgesandt. tendenzen kommt nach Bekanntgabe des endgültigen Ergebnisses nochmals auf diese Ausstellung zurück.

Peter de Francia (London)



אזה אונזרע ונפשי עדי אשפנד
כי בלענו זרים כענה בדי
הפוכה כי בימי השר דא
עדתה ארובה דהרוגי מאוכזר

Ben Shahn, Zeichnung für die Ausstellung "Artists against racialism".

REINHARD MÜLLER-MEHLIS :

"DAS HAUSRECHT, PENG, DAS HAB' ICH!"



Eine neuartige Methode, unliebsame Kritiker fernzuhalten, ist zugleich die einfachste aller Möglichkeiten : Dem Kritiker wird der Zutritt zur Galerie verweigert. Zum ersten Mal erlitt ich diese Pein anfangs 1964 : Die Galerien Gurlitt und Schumacher in München strafften mich auf diese harsche Weise, weil ich in der Münchner "Abendzeitung" über die von ihnen geforderten Ausstellungsmieten, "Spesen", Provisionen und das sinkende Niveau ihrer kleinen Expositionen berichtet hatte. Ich hatte nicht versäumt, die zahlende Mietkundschaft (ältere Fabrikanten, Kaufleute, Architekten), und ihre gleichfalls pinselschwingenden Gattinnen in Zusammenhang mit der weltweiten Bewegung des "Do it yourself" zu bringen, hatte allerdings auch zu bedenken gegeben, daß Kunstgalerien nicht unbedingt Handarbeitsläden seien.

Gurlitts schickten zunächst einen ihrer Lieferanten und Zwischenhändler vor, um mich zu einer förmlichen Entschuldigung (mit Ausdruck des Bedauerns) zu bewegen, andernfalls werde Strafantrag wegen Geschäftsschädigung gestellt gegen mich und die Zeitung, der schärfste Rechtsanwalt sei schon verständigt und warte nur darauf, losschlagen zu können. In letzter Minute könne ich durch die vorgeschlagene "Erklärung" meinen Untergang noch abwenden. - Abgesehen davon, daß ich zu dieser Erklärung keinen Grund hatte : Sie erst hätte einen Prozeß wegen "Geschäftsschädigung" ermöglicht - ein Trick, nichts weiter.

Am 10. Februar schickte Gurlitt seinen Brief : "... muß ich Sie bitten, in Zukunft meine Ausstellungsräume und mein Haus nicht mehr aufzusuchen und zu betreten ...", zwei Tage darauf unterschrieb auch Adolf Schumacher "hochachtungsvoll" die Kundgabe seines Mißvergnügens, grammatikalisch nicht ganz genau : "Wegen Ihres gemeinen menschlichen Verhaltens, welches in Ihrem Artikel in der 'Abendzeitung' seinen Niederschlag fand, verbiete ich Ihnen hiermit das Betreten unserer Galerie ... Unsere Galerie wird, genau wie Gurlitt, einen Prozeß wegen Geschäftsschädigung gegen die 'Abendzeitung' anstrengen." Als "alter Abwehrmann", wie er sich gerne bezeichnet, vermutete er - unbegründet und vergebens - auch hier eine "Clique, die ich im Moment noch nicht kenne, aber vielleicht aufspüren werde." Ein rechter Deutscher riecht alenthalben Hinter- und Dunkelmänner.

Es gab keinen Prozeß, es ging ja auch nicht um Geschäftsschädigung, sondern um Kriterien der Kunst und der Kritik im Zeitungsfeuilleton. Unerwartet schickte nun auch Otto van de Loo am 10. September dieses Jahres sein Galerieverbot, das sich auf eine Rezension vom 16./17. Juni bezieht, eine völlig harmlose Besprechung seiner letzten Asger-Jorn-Ausstellung. Es heißt, er sei so lange in Kampen gewesen - das kann nicht guttun.

Abendzeitung
Herrn Karsten Peters
8 München 3
Postfach



Galerie
van de Loo
München

8 München 22
Aloisiusstraße 22
Telefon 274428

den 10. September 1965

Sehr geehrter Herr Peters,

in der Abendzeitung vom 16./17. Juni 1965 erschien von Ihrem Mitarbeiter, Herrn Müller-Mehlis, ein Bericht über Münchner Galerien mit der Überschrift "In CONTRA-Stützpunkt".

Galerieleiter, die es sich zur Aufgabe gestellt haben, in verantwortungsbewusster Arbeit, die zeitgenössische Kunst dem Publikum nahezubringen, Bildhauern und Malern unserer Zeit Gelegenheit zu geben, ihre Werke auszustellen, sind, was Kritiken und Berichte seitens der Presse angeht, Kummer gewohnt. Das ist sozusagen ein alter Hut, wenn man in den Gesellschaftsbüchern der modernen Kunst nachblättert.

In dieser Hinsicht bin auch ich, seit der Eröffnung meiner Galerie im Herbst 1957, einiges gewöhnt. Gleichwohl habe ich mir ein offenes Haus jeder ernsthaften und fairen Kritik gegenüber bewahrt, die die in meiner Galerie ausgestellten Künstlerarbeiten beim Publikum und der Presse nachsichgezogen haben. Auch wenn Ablehnung und Nichtverstehen darin zum Ausdruck kommt.

Zynismus, üble Nachrede und dummes Geschwätz scheinen mir dagegen nicht die objektiven und fairen Mittel zu sein, Arbeiten von Künstlern zu besprechen.

Ich weise nicht, was Ihren Herrn Müller-Mehlis dazu treibt, in dieser zynischen und dummen Art über einen Künstler zu schreiben. Ich habe auch wenig Lust, mich im Näheren damit zu beschäftigen. Nur möchte ich in diesem Falle von dem Recht jedes Hausherrn Gebrauch machen, unerwünschte Gäste vor die Tür zu setzen.

Ich möchte Sie bitten, davon Kenntnis zu nehmen, dass ich Herrn Müller-Mehlis, dem ich einen Durchschlag dieses Schreibens überlasse, ab heute das Betreten meiner Galerie untersage.

Ich halte es einfach für meine Pflicht, die Künstler, die ich in meiner Galerie vertritt und meine Arbeit, vor solchen Schreibereien zu schützen.

Hochachtungsvoll

(Otto van de Loo)

Die Geschäfte sollen nicht zum besten stehen, gerade die Jorn-Ausstellung war kein ökonomischer Erfolg. Und dabei sind die Titel der Jornschen Malereien doch so lustig : "Mondjäger", "Herr Immerda", "Junge, komm bald wieder", "Highnoon" oder "Huckepackdepp". Van de Loo hat sich ganz auf die Expressiv-Abstrakten festgelegt und teilt nun ihr Schicksal, was ihn gerade jetzt (wo die Lage so ernst ist wie noch nie zuvor) dazu verpflichtet, die von ihm vertretenen Künstler "vor solchen Schreiberlingen zu schützen". Früher, als ich spaltenlang über Platschek und Monsignore Mauers und seiner Wiener Mannschaft Auftreten recht skeptisch berichtet hatte, bedankte sich van de Loo zu meinem Erstaunen noch jedesmal beinahe enthusiastisch. Das Gespräch müsse lebendig sein, die Stimme der Kritik gehöre doch dazu ... Das Mißliche für den um Bericht und Gespräch bemühten Chronisten ist dabei, daß zahlreiche Galerieinhaber die Kritik zuvörderst hinsichtlich ihrer geschäftlichen Auswirkung wünschen und überprüfen. Sie betrachten die Kunstkritik als unbezahlte Werbung, als bestplatziertes Inserat. Und jeder Kritiker ist ein Hundsfoß, der seinen Begleitgesang nicht gar lieblich und umsatzfördernd regelmäßig erklingen läßt, wenn die gehätschelten, getätschelten und weidlich ausgenommenen Herzblättchen, die ausstellenden Künstler und Auch-Maler ihre unvermeidlich weltbedeutenden neuen Produktionen vorweisen. Galerieinhaber und Kunstverkäufer verwechseln das Zeitungsfeuilleton gern mit der Annoncenseite.

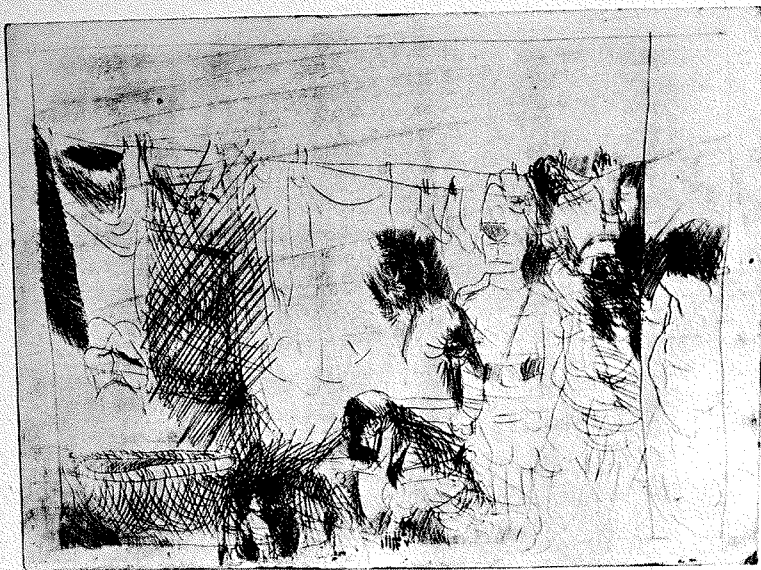
ALFRED HIRDLICKA DEM BIEDERMANN AUF DER SPUR EIN ZYKLUS VON II RADIERUNGEN VOLLSTÄNDIGE ERST- VERÖFFENTLICHUNG

Haarmann war in eine Zeit
hineingeraten, 59 : 49 cm

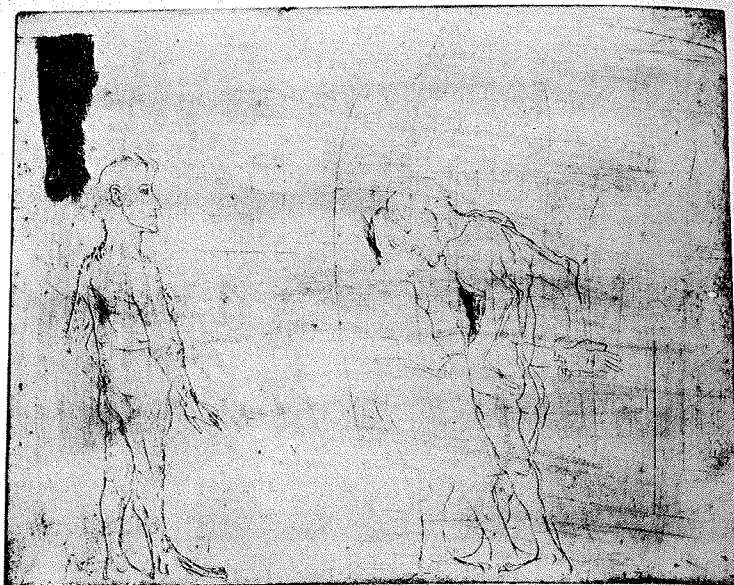


Haarmann verrichtet gern
weibliche Arbeit, 39 : 27 cm





Haarmann stiehlt Wäsche, 29,5 : 39 cm



Annäherungen, 29 : 35,5 cm

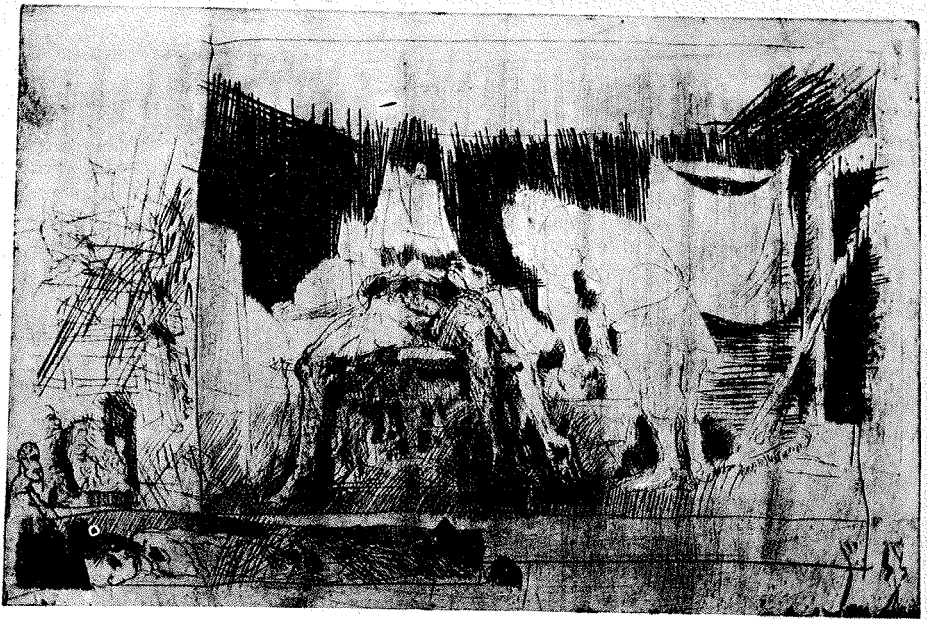


Haarmann bekommt ein
Unbescholtenheitszeugnis,
45 : 67 cm



Haarmann braucht
eine Stärkung, 19,5 : 72 cm

Haarmann macht gründlich,
36 : 52 cm



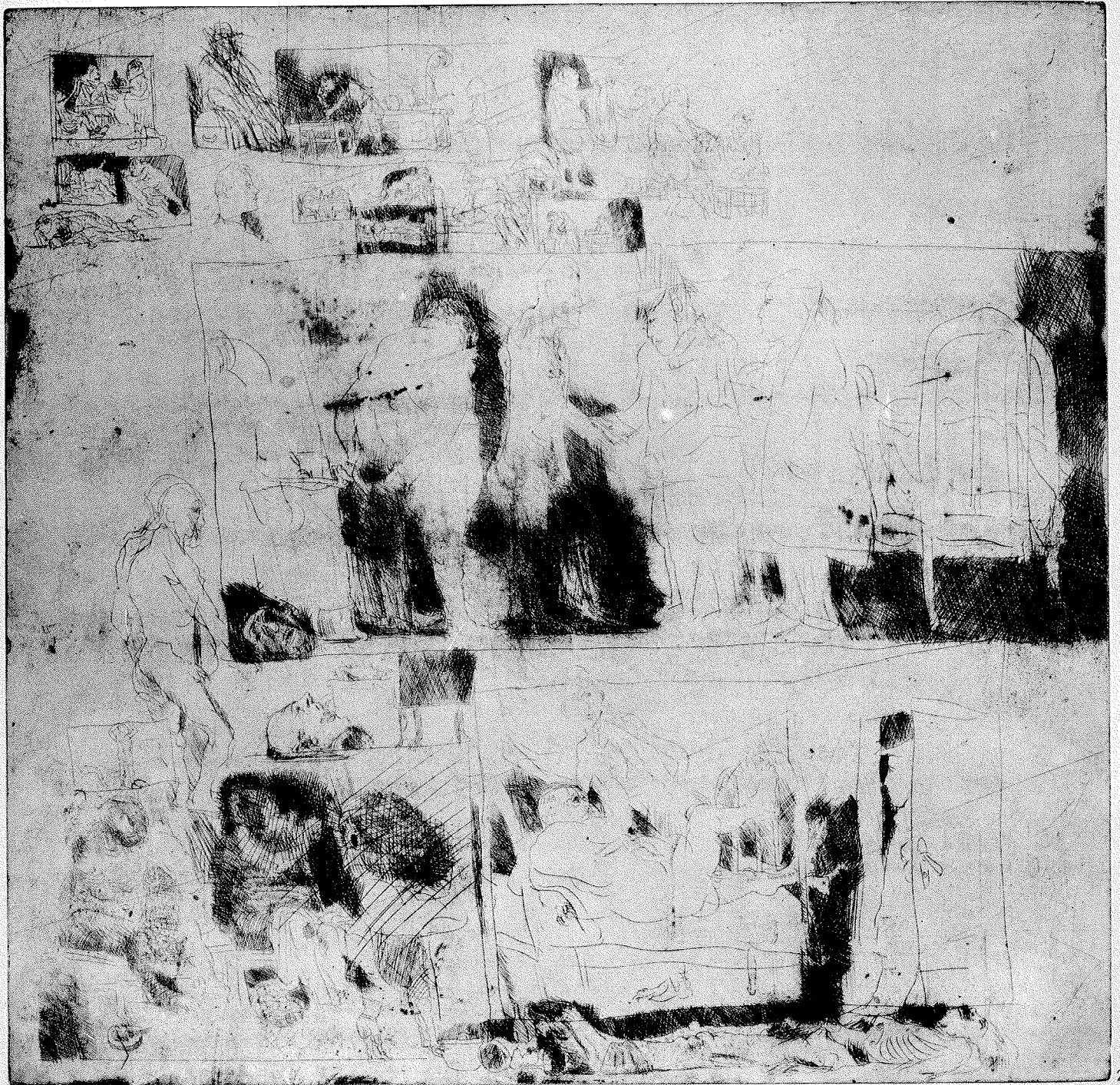
Am nächsten Morgen war nichts
Verdächtiges mehr zu finden,
24 : 44 cm



Haarmann wird verhört,
26 : 40,5 cm



Haarmann's außerordentlicher Stoffwechsel, 50 : 49 cm



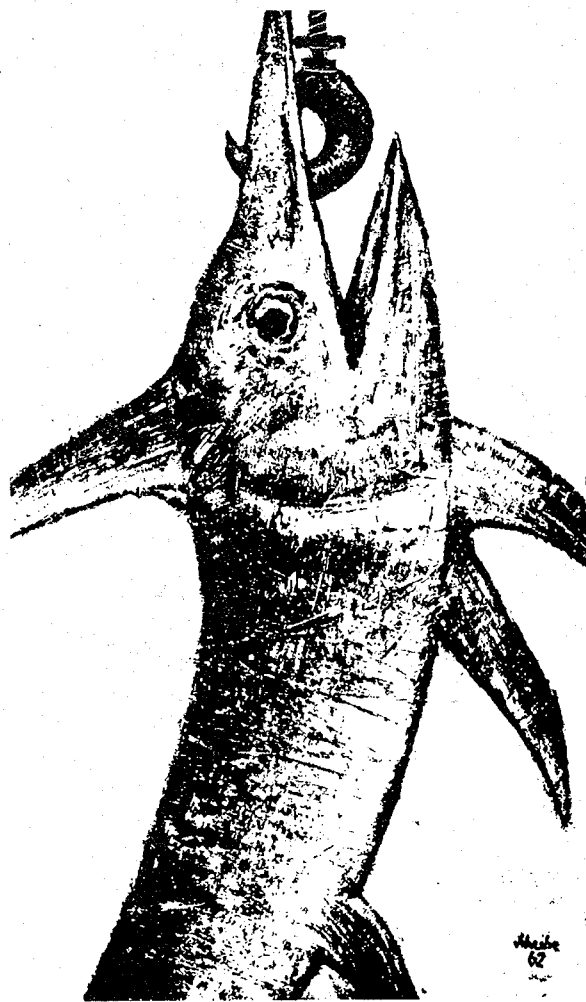
Der Kopf lag hinterm Ofen, 49 : 49,5 cm



RÜCKBLICK AUF WIESBADEN

Seit ungefähr zehn Jahren gibt es in der Bundesrepublik ernsthafte Versuche, das Aufkommen neuer gegenständlicher Kunst in Ausstellungen oder Publikationen zu dokumentieren. Seit 1957 sammeln sich in München um die Maler Emil Scheibe und Albert Heinzinger die "Neuen Realisten" (TENDENZEN 4, 1960). Schon vorher gruppierten sich in Düsseldorf die "Jungen Realisten" (TENDENZEN 3, 1960). Zahlreiche andere Künstlergruppen, Ausstellungsgemeinschaften und Einzelpersonen arbeiten bis heute, mehr oder minder programmatisch, in ähnlicher Richtung. Ihre Erfolge und ihre Qualitäten sind unterschiedlich. Einheitlich ist die verachtungsvolle Kommentierung bei denjenigen Kritikern und Kulturbeflissenen, welche bis heute einen Führungsanspruch der abstrakten Richtungen der modernen Kunst in geistiger, stilistischer und – sagen wir es offen – organisatorisch-offiziöser Hinsicht behaupten. Sie werfen den realistischen Künstlern vor, daß ihnen die überragenden Persönlichkeiten fehlen, aber wenn Künstler wie Grzimek oder Guttuso bei einer programmatischen Ausstellung zu Gast sind, dann werden sie nicht oder beiläufig erwähnt. Sie vermissen das Neue am neuen Realismus, aber postulieren von vornherein: "Den Traditionen der gegenständlichen Malerei ist schwer zu entinnen. Da hilft nur die Flucht nach vorn: zur radikal neuen Erfindung". Vom Standpunkt der "radikal neuen Erfindung" – Burris Sackfetzen oder Klaus Jürgen-Fischers stille Leerflächen – muß die ganze Richtung hinterwäldlerisch wirken und die "Frankfurter Allgemeine Zeitung" ließ am 30. September Herrn Heinz Demisch zwei volle Spalten im Feuilleton, um es den deutschen Realisten hinzureiben.

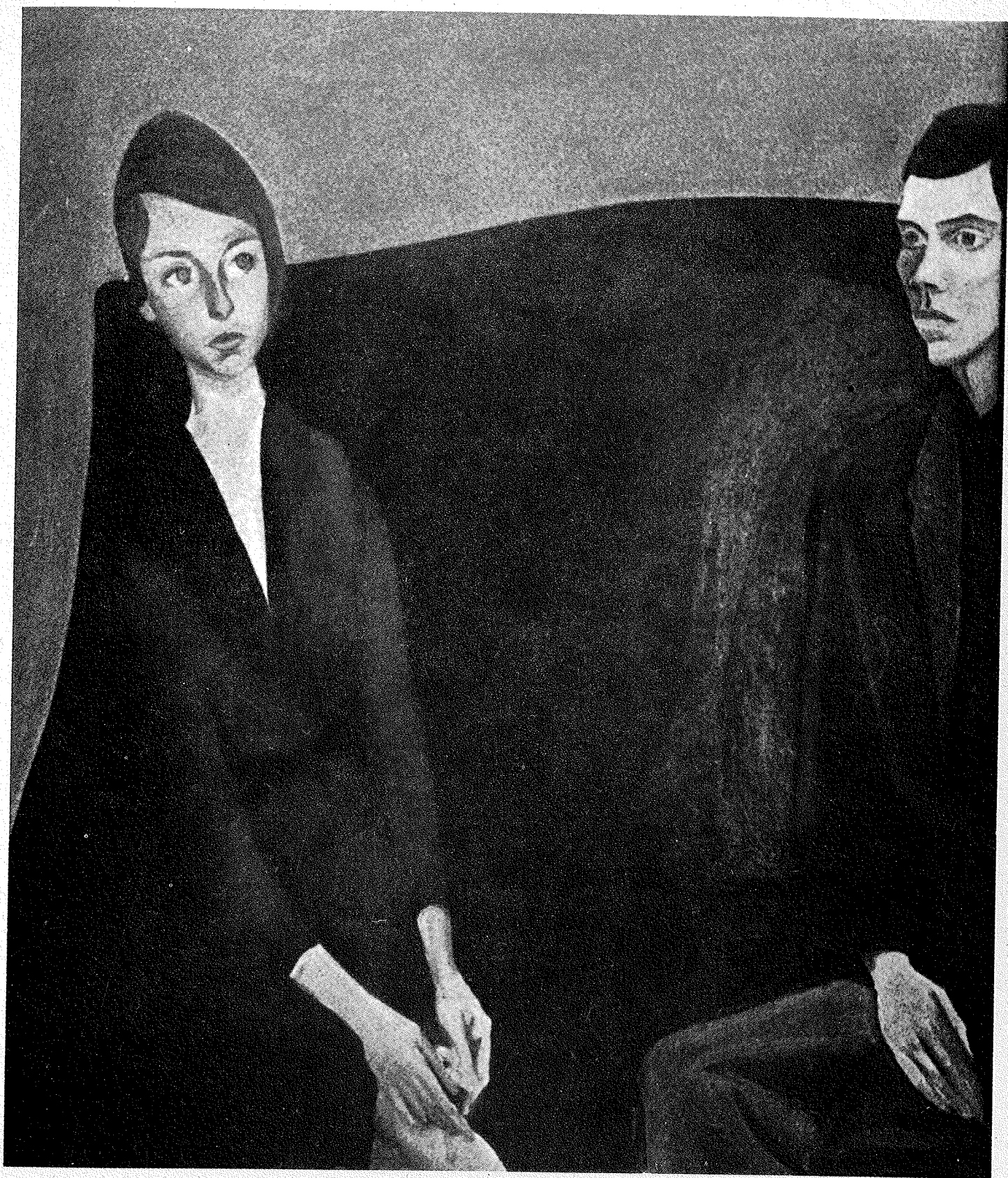
Wir sprechen von der Wiesbadener Ausstellung "Gegenständliche Kunst der Gegenwart", die vom 19. September bis 14. November in den Räumen des Nassauischen Kunstvereins in Wiesbaden gezeigt wurde. Und weil sich ein Demisch in der "Frankfurter" so an ihr geärgert hat, glauben wir, daß solche Ausstellungen höchst aktuell und wesentlich sind, auch wenn sie wie die Wiesbadener Auswahl mit einigen Peinlichkeiten behaftet sein sollten. Als peinlich empfinden wir jeden Versuch, unter dem Deckmantel eines zusammenfassenden Begriffes gänzlich beiläufige Malereien mit ausgeprägt programmatischen und qualitätvollen Werken zu koppeln und damit das Gesamtniveau einer solchen Ausstellung zu drücken; als peinlich die Vorstellung, man könnte mit einigen großen Meistern wie Buffet, Grzimek oder Guttuso lokale Meister aufwerten. Nach wie vor besteht in der Bundesrepublik die Forderung einer großen zusammenfassenden Ausstellung der weltweiten realistischen Stile und Meister von Bacon bis Siqueiros, von Hegedusic bis Ben Shahn, von Guttuso bis Georg Herman. Nach wie vor besteht in der Bundesrepublik die Forderung nach präzisen Zusammenfassungen der programmatischen Gegenständlichen auf lokaler oder überlokaler Basis (unter programmatischen, thematischen oder gruppenmäßigen Gesichtspunkten). Die Veranstalter der Wiesbadener Schau haben von allem ein bißchen und daher im Ganzen zu wenig geboten. Das heißt nicht, daß die dort gezeigten Leistungen und daß die ganze Unternehmung mit den Maßen eines Herrn Demisch oder der "Frankfurter Allgemeinen" zu messen waren. Wir werden zu gegebener Zeit einmal publizieren, was Demisch und andere in den letzten Jahren in den Spalten der "Frankfurter" als "neue Kunst", als "zeitgemäß" und "aktuell" besprochen haben. Und was sie als Qualität anbieten



Emil Scheibe, München, Schwertfisch, Öl, 1962, 128 : 76

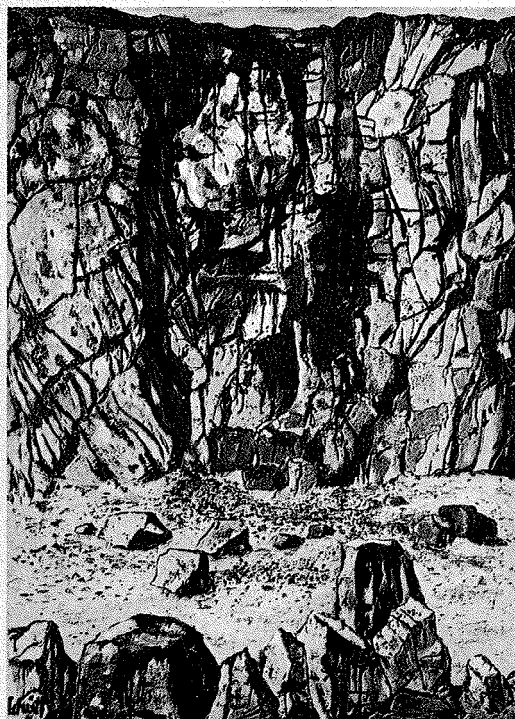
Reinhard Dassler, Karlsruhe, Paar, Öl, 1964, 180 : 160

Realistische Kunst bedarf heute einer besonderen Entschiedenheit, weil sich ihr die Konservativen, die enttäuschten Akademiker, die Auch-Gegenständlichen, weil sich ihr die Kunst eines ratlosen Mittelstandes an die Rockschöße hängt. Die bürgerliche Dummheit ist ungeheuer gefräßig. Sie hat in den Nachkriegsjahren die ganze abstrakte Ästhetik heruntergeschluckt, was in den zwanziger Jahren niemand, am wenigsten die Abstrakten für möglich gehalten hatten. Jetzt gibt es eine Menge Leute, die auch die jungen Gegenständlichen verputzen möchten, und es gibt eine Menge gegenständliche Künstler, denen das gar nicht unlieb wäre. Aber eine neue realistische Kunst ist nur sinnvoll als bildnerische Auflehnung gegen die dummste Langeweile der bürgerlichen Leitbilder, ob sie demisch abstrakt oder eichlerisch konkret auftreten. Auch das sah man in Wiesbaden.





Albert Heininger, München,
Blick aus dem Fenster, Öl,
1965, 120 : 100



Franz Theodor Schütt, Steinbruch,
Öl, 120 : 85, 1964



K.H. Buch, Wiesbaden,
Mann mit Pelzmütze, Öl,
100 : 70 cm

REALISTEN IN DEUTSCHLAND

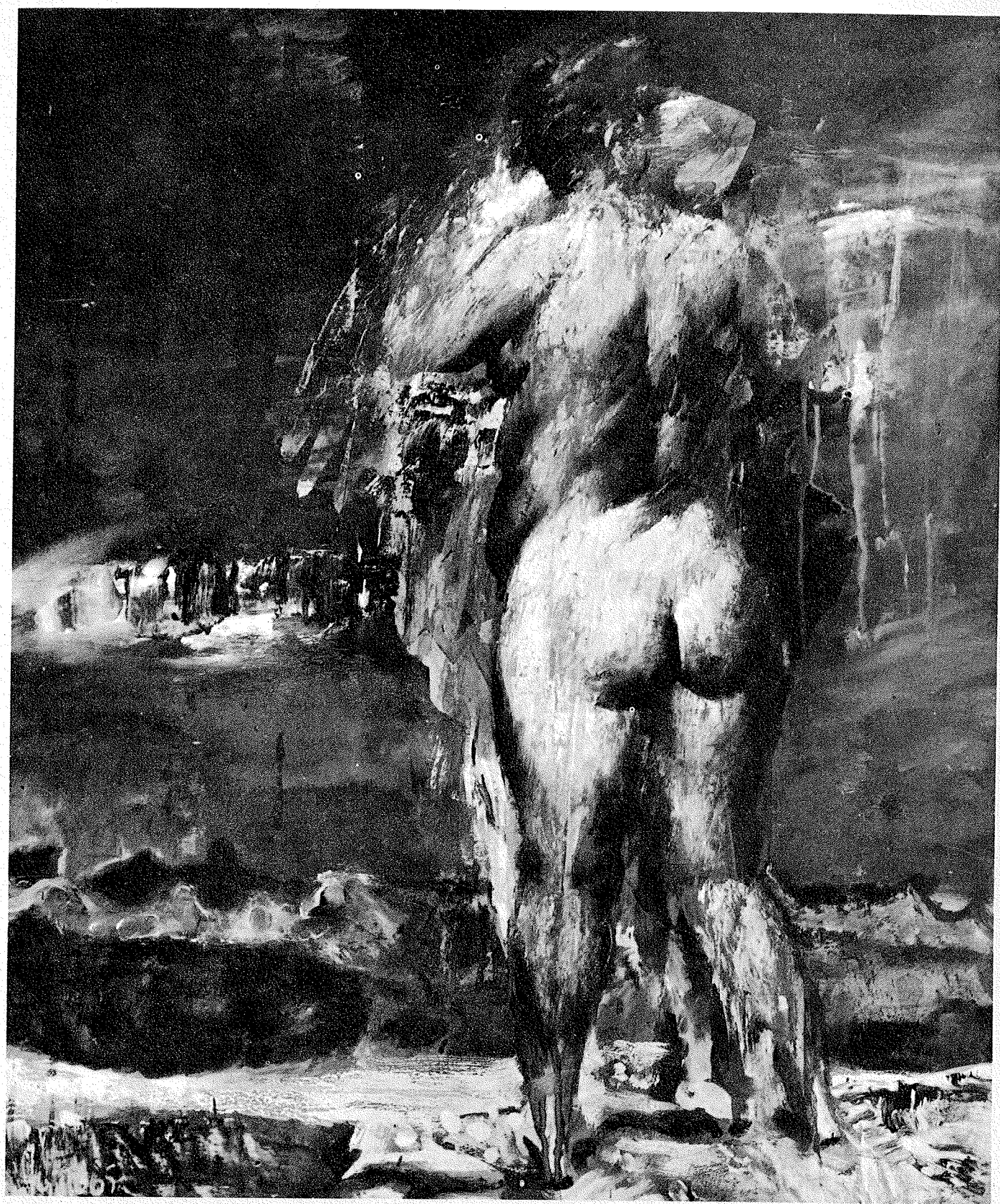
Erwin Senft, Soldatenspiele, Feder, koloriert, aus der
Herbstausstellung der "Unabhängigen" im Haus der Kunst





Horst Janssen, Hamburg, Selbstbildnis, Federlitho, 51 : 37

Willi Sitte, Aktbild, Öl, 62 : 56, aus der Ausstellung Hallenser Künstler im Museum der Stadt Halle



WIENER NOTIZEN

Es kam für alle unerwartet. Auch für die Freunde des Künstlers und seine Apologeten, besonders aber für seine Gegner. Die 39 Bilder und 15 Zeichnungen, die Georg Eisl in den Räumen der Wiener Secession zeigte, verhalfen dem Haus zu einem echten Besucherrekord und dem Künstler zu einer Presse, die das übliche Ausmaß weit überstieg. Bei aller Skepsis, die einem Realisten gegenüber angebracht scheint, wird die Stellung Eislers in der modernen österreichischen Kunst anerkannt. Man merkt es an der Ernsthaftigkeit, mit der sich die Kritik mit dem Eislerschen Werk auseinandersetzt.

Die Ausstellung ging von Wien nach München, wo sie bei Weinmüller gezeigt wurde und dann zu Hanna Bekker vom Rath, die eine Auswahl in ihr Frankfurter Kunstkabinett bringt.

Ungeachtet aller Tendenzen, wohlmeinender Ratschläge, vernichtender Kritiken und profitabler Versprechungen, hat Eisl getan, was er wollte. Dies gilt auch für Fritz Martinz, der 35 Zeichnungen und Aquarelle in der Galerie ZB präsentierte. Dieser Schau ging eine Exposition der Graphiken Gerhard Kettners und der Plastiken Werner Stötzers voraus. Hans Liebau schrieb für die DDR-Künstler ein freundliches Vorwort in den hübschen Katalog. Die Arbeiten gründen sich auf das Naturerlebnis und der Autor findet viele Parallelen in der graphischen und bildhauernden Prominenz seit dem 19. Jahrhundert. Fraglos nicht notwendig, denn die beiden sind gut und haben es nicht verdient, mit dem Ballast der Ähnlichkeit gleichartiger, gleichgesinnter Künstler belastet zu werden. Die kleinen Blätter und Plastiken haben durch technische Perfektion bestochen. Kettners rundliche, knochenlose Mädchen lassen weißes Fleisch blitzen, kokett, aber züchtig bedeckt mit knielangen Röcken. Irgendwo sind sie zu schön allesamt, sie lassen nie die Würde des Menschen vermissen.

Anders Martinz. Er zeigt einen graphischen Exkurs über den Sexus. Da gibt es keine Rückchen, die Falten werfen über dem Venushügel. Er steht im Vordergrund. Es gibt keine Koketterie. Martinz zeichnet den Menschen in seinen gewöhnlichsten Bewegungen, in unkontrollierten Gesten. Er sieht ihn dort, wo er unter den Schichten und Verschlackungen fragwürdiger Tabus und Konventionen spürbar wird. Martinz entheroisiert, alles Idealisierende fällt zugunsten animalischer Gründe. Er beobachtet mit der kühlen Observanz des Diagnostikers solches, was ihn sinnlich erregt. Martinz ist Vollblutgraphiker, das sei vorweg gesagt, der um den Aufbau eines Bildes weiß, der die Komposition genau kontrolliert, und in manchen Blättern auch um die Farbe Bescheid weiß. Seine Themen sind seit den ersten Tintenstiftzeichnungen im Krieg gleich geblieben. Damals waren es verreckende Pferde. Heute sind es Fleischträger, Badende, Liebespaare, Tierzeichnungen und Illustrationen zu Odysseus und zu "Querelle" von Genet.

Ein geschlachteter Ochse spreizt sich von links unten nach rechts oben. Die Komposition wiederholt sich in einem Liebespaar. Aber nicht nur die Komposition, auch der sinnliche Gehalt. Es ist kein Liebespaar in idealistischer Sicht, lyrisch, kühl, isoliert oder frivol, animierend, kokett und voller verklemmter Absichten. Es ist ein Koitus, breit hingelagert. Die Badenden werden bestimmt von einer männlichen Gestalt, die sich zu erheben versucht, wie ein Hund von allen Vieren. Seinen Kontrapunkt findet dieses Blatt in Hunden, die sich begatten. Da ist keine Spekulation dahinter. Das ist Provokation.



Fritz Martinz, Wien, Zeichnung

Zu den stärksten Eindrücken der Ausstellung gehört eine Folge von anatomischen Blättern. Manieristisch wird diese angewandte Anatomie zu einem der Schlüsselpunkte der Graphik Martinz'. Hier weiß er auch die Farbe einzusetzen. Provokierend steht ein Kinderskelett neben den aufgeworfenen Schamteilen eines weiblichen Körpers. Die Szene ist nicht wachsfarben, karbolfarben, sie wird zum carne-vale.

Dem Bürger, der Kunst mit artistischem Können gleichsetzt, wurde auch in Wien etwas geboten. Das imitative Können der Trompe-l'Œil-Maler. 17 Maler aus den USA, Ungarn, Deutschland und Österreich sind aufgeboten bei Peithner-Lichtenfels, um die augentäuschende Malerei zu dokumentieren. Und es sind Beweise, die vom glatten Realismus, über die Varianten des Pop bis zum Quodlibet auf Inkunabeln der Kunst wie die Mona Lisa reichen. Korab steuerte eine Fliege bei (originalgroß), Peter Klitsch einen Riß in der grundierten Leinwand, Astrahan mühte sich ab, die Rückseite des Keilrahmens auf die Forderseite der Leinwand zu pinseln, und der Schweizer Fassbinder baut das Portal zum "Speisesaal des Fürsten Boccanone" im Durchmesser von 3m ins Lokal.

In der "Galerie zum Basilisken", in einem sagenumwobenen alten Haus der Wiener Innenstadt, stellt der Maler Michael Coudenhove-Kalergi aus. Wiener Schule präsentiert er, wie sie sozial- und gesellschaftskritisch von den Jüngsten in altmeisterlicher Technik, mit Intentionen, die aus der Pop-Art kommen, betrieben wird. Ihm ist das Gehäuse eines Hummers, rotgekocht, so leer wie die Stadt, schwarzgebrannt nach dem letzten Krieg. Er baut spinnige Burgen aus Assoziationen an defizitäre Staaten, aus Kronen- und Markscheinen, setzt im Doppeladlerzyklus die Fragwürdigkeit der Epoche in das Rot und Grün seines Tuschkastens.

In der Peripherie der Stadt letztlich hat sich in dem Lokal, in dem sonst Eissalonmaler Verkaufsausstellungen zeigten, eine Galerie niedergelassen. Eduard Diem, der Veduten des kleinbürgerlichsten Wien malt, zeigt sie dort. Er spiegelt in seinen Gouachen die Präpotenz des Spießers; den Heurigen und den Prater zeigt er in den Farben der Geisterbahn. Der Engelmacherin, die ihre Abtreibungen im Hinterhof durchführt, hat er ein Denkmal gesetzt. Die Wientallinie mit den nächtlichen Märkten hat er in Farben festgehalten, die abbröckeln wie der Verputz an den Häusern rundherum. Diem zeigt den Bewohnern der Peripherie Bilder aus ihrer Welt, und sie sind böse auf ihn, weil er desillusioniert. Und doch wird hin und wieder verkauft, an Leute, die von auswärts kommen.

Ausstellungsraum mit Werken der "trompe-l'oeil"-Maler in Wien



BERLINER NOTIZEN VON JÜRGEN BECKELMANN

"Endlich!" – so oder ähnlich begrüßten Westberlins Kunstfreunde die Gedächtnisausstellung der Akademie der Künste für Carl Hofer. Zehn Jahre nach dessen Tod wird nun erstmals versucht, durch eine repräsentative Auswahl ein vollständiges Bild seines malerischen wie graphischen Werkes zu vermitteln. Was hatte bisher dagegengestanden?

Erstens : die Intrigen, die gegen Hofer als Direktor der Hochschule für bildende Künste und zornigen Verfechter gegenständlicher Gestaltung gesponnen worden waren; Hofer starb in Erbitterung über einen Streit mit Will Grohmann, der die Gegenposition verfochten hatte – dies alles wirkte jahrelang nach und führte dazu, daß sich ein betretenes Schweigen über den "Fall Hofer" ausbreitete. Bis heute fehlt eine umfassende Monographie.

Zweitens : die Erben wurden uneins. Wenn einer von ihnen für eine Ausstellung Bilder zur Verfügung stellte, hielt bisher der andere die seinen zurück. Doch diese unselige Zeit scheint vorüber zu sein. Das Verdienst, die Erben (und deren Bilder) zusammengeführt zu haben, gebührt sehr wahrscheinlich Professor Kurt Martin aus München, der ein jahrzehntelanger Freund Hofers war. Er hatte auch maßgebenden Anteil an der Gestaltung der derzeitigen Akademieausstellung.

Die Retrospektive umfaßt 95 Ölbilder sowie 116 Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Blätter. Die alles in allem gelungene Ausstellung, die Hofer als einen der großen Einzelgänger der neueren deutschen Malerei endlich ins Licht seiner Bedeutung rückt, bleibt bis zum 2. Januar 1966 in Berlin. Vom 23. Januar bis zum 27. Februar wird sie in Winterthur gezeigt, wo Hofers Mäzen und Freund Dr. Oskar Reinhart gelebt hat. Etliche wichtige Leihgaben stammen aus dessen nachgelassener Sammlung.

Der Verein Berliner Künstler eröffnete eine neue Galerie am Schöneberger Ufer, in den Räumen des ehemaligen "Kunstkabinetts" unter der Ägide Harro Möllers. Als erstes stellte der Verein neue Graphik von A. Paul Weber aus, danach Zeichnungen und Fensterentwürfe von Professor Albert Birkle aus Salzburg, der, in Berlin geboren, hier schon in den zwanziger Jahren von sich reden gemacht hatte. Lovis Corinth holte damals den jungen Künstler in die Berliner Secession. Birkle hat in Österreich, Württemberg und Schwaben zahlreiche Kirchen mit seinen Fensterbildern ausgestattet, die auch in der religiösen Thematik sein diesseitiges Engagement erkennen lassen. Schon dadurch nimmt Birkle unter den mit Kirchenaufträgen Bedachten eine Sonderstellung ein. In seiner Graphik zeigt er sich als zorniger, mit 65 Jahren noch keineswegs alter Mann.

Die Ostberliner Nationalgalerie zeigte Gemälde "Von Delacroix bis Picasso", eine mustergültige kunsthistorische Dokumentation mit vielen Leihgaben aus Moskau, Leningrad, Budapest, Prag und Warschau sowie aus großen Museen der Bundesrepublik, des weiteren aus Wien, Paris und Helsinki. Die Ausstellung führte bis zum frühen Kubismus. Daran anknüpfend präsentierte das benachbarte Kupferstichkabinett "Zeitgenössische Graphik aus Frankreich". Etwa ein Drittel der ausgestellten Blätter war abstrakt. Es stammte u.a. von Arp, Lapoujade, Poliakov, Soulage und Vasarely, mit welchem also sogar Op-Art in Ostberlin vertreten war.

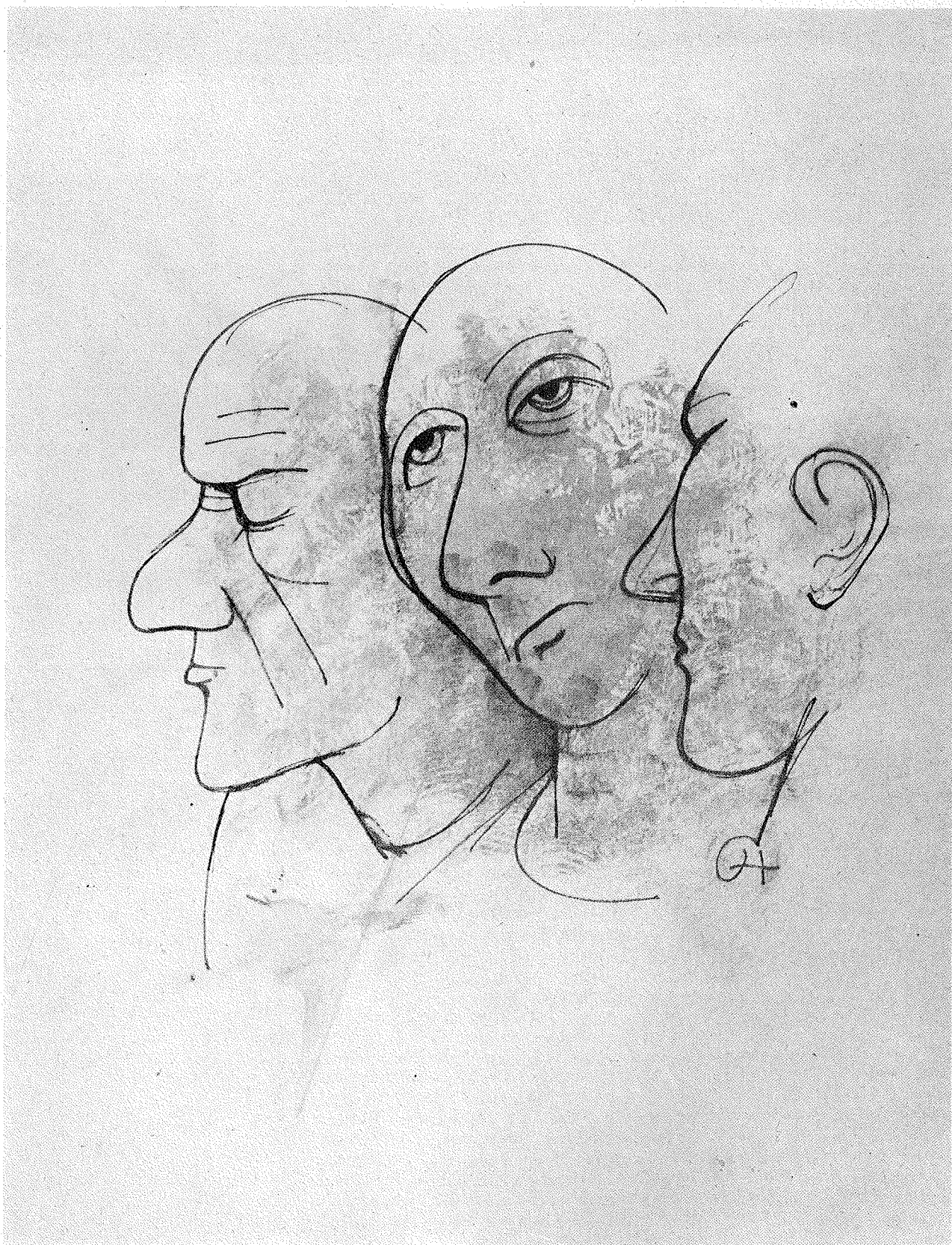
"Pop 007" hieß eine Ausstellung in Hertha Fiedlers "Kleiner Weltlaternen", dem Kreuzberger Künstlerlokal. An den Wänden hingen coitierende Plastikbabys, Unfallautos im Spielzeugformat und andere, teils blutrünstige "Popjekte". Am Eröffnungsabend zerklopfte ein farbiger Karate-Meister einen Ziegelstein mit bloßem Handrücken, und Kellner Thaddäus las, auf der Theke stehend, in reinstem Sächsisch aus dem in der "BZ" abgedruckten Fleming-Roman "Feuerball" vor.

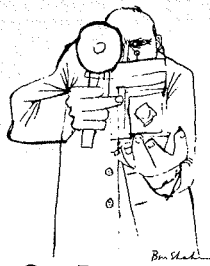
Übrigens : von Pop-Art halten die "Rixdorfer" nicht viel. Sie demonstrierten, daß eine zur Mode und damit leicht gewordene Sache auch leicht zu machen ist.



Albert Birkle, Detail aus "Vision", Kreide

Karl Hofer, Männerköpfe, um 1948-49, Zeichnung, koloriert, aus der Berliner Gedächtnisausstellung





CHRONIK

Die Albrecht Dürer-Gesellschaft e.V. in Nürnberg setzte ihre mit der aufsehen-erregenden Ausstellung "Albrecht Dürer und Künstler unserer Zeit" begonnene Aktivität mit einer Ausstellung der Graphik von Max Beckmann fort (24.10.-14.11.).

Die "Ciafma" (Centre Internationale de L'Actualité Fantastique et Magie) wird künftig von dem deutschen Surrealisten Rudolf Haus (Wiesbaden) geleitet. Sitz der Vereinigung, die auch eine periodische Zeitschrift herausgibt, ist Brüssel. Die Gruppe zeigt im Kunstamt Berlin-Wilmersdorf vom 2.1. bis 7.2.66 und im Museum Wiesbaden vom 27.2. bis 25.3.66 rund 120 Werke der folgenden Künstler: Edgar Ende, Franz Radziwill, Helmut Plontke, Caspar Walter Rauh, Rudolf Haus, Gertrude Gröninger van der Eb. Dazu werden einzelne Werke von Aubin Pasque, dem Gründer der Vereinigung, und von Max Bucaille, dem Leiter der französischen Sektion, ausgestellt.

Bis zum 21. November zeigte das Leonhardi-Museum in Dresden eine von dem Kunsthistoriker Diether Schmidt zusammengestellte Ausstellung "Künstlergemeinschaft Brücke", in der die graphischen Hauptwerke der Meister zu sehen sind.

Bis zum 28.11. dauerte die von Rolf Wedewer für das Städtische Museum Schloß Morsbroich in Leverkusen zusammengestellte Ausstellung "Metamorphosen - Surrealismus heute".

In der Nachfolge der drei eigenwilligen Surrealisten und Realisten Horst Janssen (geb. 1929), Paul Wunderlich und Georg Gresko (1920-1962), die in Hamburg arbeiten und lehrten, bildete sich eine neue Schule phantastischer Graphik in der Hansestadt, welche die Galerie Brockstedt bis zum 15. Oktober präsentierte. Die Blätter von Bruno Bruni (geb. 1935), Manfred Garstka (geb. 1937), Piet Morell, Peter Loeding (tendenzen 23), Regina Oppermann, Wolfgang Oppermann und Mette Ohlsen zeichnen sich durch hoch entwickelte Technik und eine dem üblichen Surrealismus überlegenen Ideenreichtum aus.

Der Maler Helmut Goettl (tendenzen 23, 30, 34) zeigt vom 2.-30. Januar 1966 Ölbilder und Zeichnungen im Badischen Kunstverein Karlsruhe. Im Oktober stellten sechs Karlsruher Künstler, unter ihnen Wladimir Zabotin und Wilhelm Schnarrenberger (tendenzen 35) im Rathaus in Ravensburg aus.

Mehr als 50 bekannte italienische Künstler stifteten Bilder, Graphiken und Plakaten für Verkauf und Versteigerung zugunsten der Verwundeten unter der Zivilbevölkerung in Nord- und Südvietnam. Unter den Spendern sind: Ennio Calabria, Renato Guttuso, Pericle Fazzini, Carlo Levi, Mino Maccari, Gabriele Mucchi, Ernesto Treccani, Sergio Vacchi, Renzo Vespignani u.a.

Der Münchner Zeichner Carlo Schellemann schickte an bekannte Kollegen einen Brief mit der Bitte, sich künstlerisch mit dem Terror in Vietnam auseinanderzusetzen und solche Arbeiten für eine Versteigerung zur Verfügung zu stellen (siehe auch tendenzen 35, Chronik).

Farbige Original-Holzschnitte von Hansen-Bahia, der seit 1963 Professor an der Kunstakademie in Addis Abeba ist, gibt der Verlag Schrift und Bild, Hildesheim, heraus. Der in Berlin lebende Graphiker Reiner Schwarz, geb. 1940, ein Meisterschüler Mac Zimmermanns, bereitet für den Verlag eine Lithographienmappe unter dem Arbeitstitel "Phantastische Physiognomien" vor (Vorwort: Jürgen Beckelmann). Von Reiner Schwarz, der während der letzten Jahre an der Großen Münchner und der Großen Berliner Kunstausstellung teilnahm und Einzelausstellungen in Bremen, Berlin und Frankfurt/M. hatte, edierte Vau O Stomps bereits Lithographien zu Texten von Andreas Weibrecht unter dem Titel "Verwunderliche Blumenmahlzeit - oder Taschenbarock" (siehe Titelbild TENDENZEN 35).



Hans Ulrich Buchwald, Im Park, Gummischnitt, 1962



Wilhelm Munz, (lebt in Ulm), Monotypie zum "Kreidekreis"

Felix Graf Luckner, Stuttgart, 84, Seeteufel und Telefonbuchzerreißer i.R., stiftete "für besondere Verdienste auf dem Gebiet der Völkerverständigung, des Humanismus, der Kunst und der Wissenschaft" einen mit DM 800.- dotierten "Luckner-Preis". Erster Preisträger ist ein in Stuttgart lebender Maler namens Leonhard Schmidt. Die Münchner Galerie Schumacher buchte unbesehen (wegen zu erwartender Publicity) eine Ausstellung des Unbekannten.

In den Ateliertrakt der von dem Einrichtungsunternehmer Hans Joachim Ziersch erworbenen Münchner Stuck-Villa (TENDENZEN 32, S. 84) zieht die Stuttgarter Galerie Wolfgang Ketterer (ein Bruder des Auktionators). Die Eröffnung ist für den März vorgesehen. Ein weiterer Mieter soll die Mailänder "Galleria del Levante" werden. Die Mietkosten für etwa 200 qm sollen knapp DM 2000 betragen (bei einem Baukostenzuschuß von ca. DM 20000.-). Münchner Firmen wie Karl & Faber, Van de Loo, Neue Münchner Galerie, Galerie Carroll u.a. hatten Zierschs Angebote abgelehnt. Ebenso die Hamburger Galerie Brocksedt. Auch das Frankfurter Kunst- und Auktionshaus Friedrich von Artus war im Gespräch.

Die Maler Prof. Adolf Hartmann und C. O. Müller, der Bildhauer Franz Mikorey und der Direktor des Sondervermögens Haus der Kunst, Peter A. Ade, erwiderten einen Freundschaftsbesuch sowjetischer Künstler (TENDENZEN 35, S. 258). Als Ergebnis des zwöftägigen Aufenthaltes in der Sowjetunion (in Moskau, Leningrad und Tiflis) wurde mitgeteilt: größte Bereitschaft der sowjetischen Kunstschafft, sich am Austausch zeitgenössischer Kunst zu beteiligen. Der Modus des Austauschs (Vorfagen der Auswahl und Finanzierung) soll im Dezember auf einer Sitzung des sowjetischen Künstlerverbandes erörtert werden.

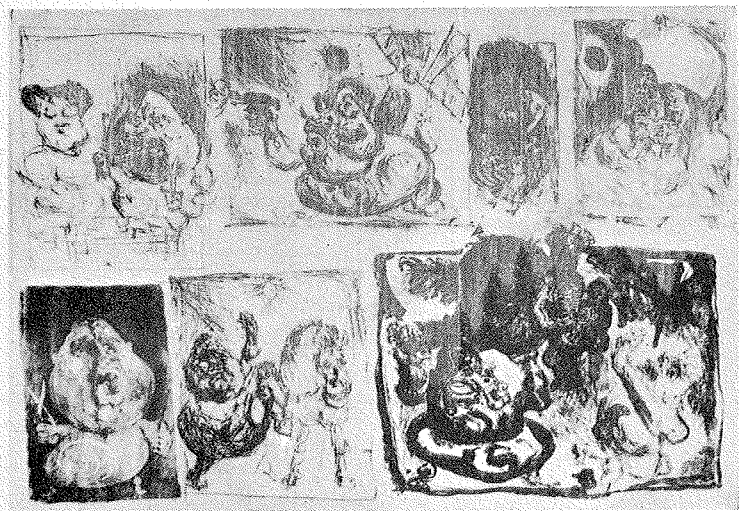
Das Strafverfahren gegen den Maler Georg Baselitz (27) und die Kunsthändler Hans Michael Werner und Benjamin Katz (wegen Verbreitung unzüchtiger Darstellungen nach § 184 StGB) wurde von der 10. Großen Strafkammer des Westberliner Landgerichts mit Zustimmung der Staatsanwaltschaft wegen Geringfügigkeit eingestellt (vgl. TENDENZEN 29 und 30). Die 14. Große Strafkammer hatte am 30. Juni 1964 jeden Beklagten zu je 400 DM Strafe verurteilt. Der von den Beklagten und der Staatsanwaltschaft eingelegten Revision hatte der 5. Strafsenat des Bundesgerichtshofes am 23. März 1965 stattgegeben. Die Beschlagnahme der beiden beanstandeten Baselitz-Gemälde "Nackter Mann" und "Die große Nacht im Eimer" ist aufgehoben.

Nach einem Beschluß des Zentralvorstandes des Verbandes bildender Künstler der DDR soll die sechste große Dresdener Kunstaussstellung im zweiten Halbjahr 1967 stattfinden. In Leipzig oder Ostberlin sollen etwa gleichzeitig Gebrauchsgraphik, Formgestaltung, Kunsthandwerk und Mode gezeigt werden. Horst Weiß, Sekretär des Zentralvorstandes, stellte laut ADN den Künstlern der DDR die Aufgabe, "die Schaffensmethode des sozialistischen Realismus schöpferisch weiterzuentwickeln". Weiß betonte: "Dabei wollen wir klarstellen, daß wir unsere prinzipiellen Positionen, die wir errungen haben, um keinen Deut preisgeben."

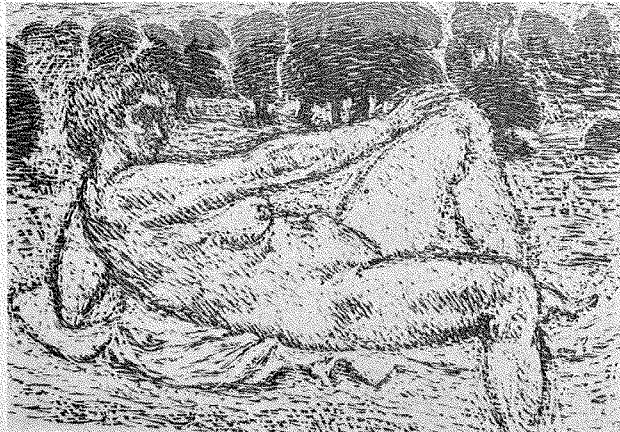
Die Stadt Augsburg entschloß sich endgültig, das Brecht-Porträt von Gustav Seitz im Foyer des Stadttheaters aufzustellen. Der Bronzekopf war im vorigen Jahre aus der vom Kunstverein im Rathaus veranstalteten Ausstellung "Deutsche Bildhauer der Gegenwart" angekauft, jedoch zunächst nicht öffentlich ausgestellt worden, da die Geburtsstadt des Dichters sich jahrelang gegen ihren berühmten Sohn gesperrt hatte. So verweigerten die zuständigen Stellen bis vor kurzem eine Straßenbenennung und alle öffentlichen Ehrungen für Brecht. Durch eine aufsehenerregende Plakataktion ("Sie betreten Augsburg, die Stadt, die ihre großen Söhne nicht ehrt") protestierten seinerzeit Augsburger Künstler gegen diese Haltung.

Der durch die Aufstellung des Brecht-Porträts dokumentierte Gesinnungswandel der städtischen Stellen kommt nun auch in dem Entschluß des Kulturreferates zum Ausdruck, die von der "Neuen Münchner Galerie" zusammengestellte Ausstellung "Bilder und Graphiken zu Werken von Bertolt Brecht" im Februar 1966 im Foyer des Stadttheaters zu zeigen. Der bekannte Bühnenbildner Hans Ulrich Schmückle wird die Ausstellung betreuen.

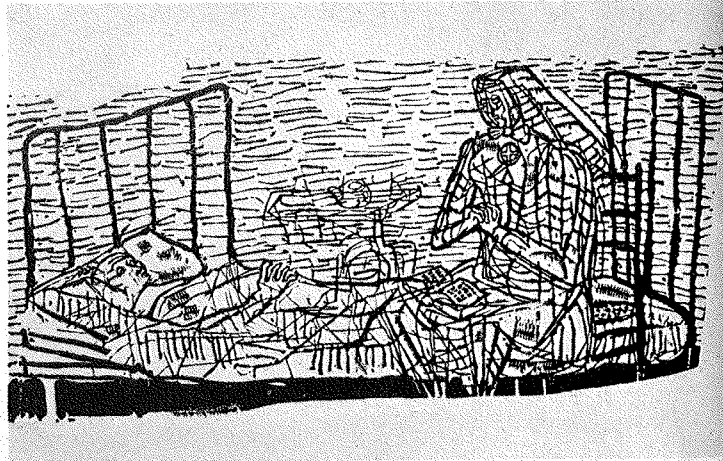
Rudolf Schönwald, geb. 1928 (lebt in Wien), König Ubu I,II, Holzschnitt, 1965, 70 : 83 cm



Wilhelm Rudolph, geb. 1889 (lebt in Dresden), Holzschnitt



Hans Ulrich Buchwald,(lebt in Hannover), Der Kranke, Holzschnitt



DER ENGAGIERTE NAIVE

Zu unserer Veröffentlichung "Der engagierte Naive" in tendenzen 35, Seite 238 -241 schreibt der Künstler Otto Thomas aus Erbdorf in der Oberpfalz (Faksimile) :

"Was mich beunruhigt ist die offensichtliche Tatsache, daß man aus meinen Darstellungen eine moralisierende Tendenz heraus lesen kann. Da habe ich ja ungewillt das bewirkt, wozu m. E. dem Menschen weder Anlaß noch Berechtigung ansteht.

Was ich will/ ist nicht anderes, als konkrete Tatbestände aufzuzeigen und diese mit Gegensätzlichem zu konfrontieren. Es ist jedermanns ureigene persönliche Angelegenheit, in den Widersprüchen ein geheimnisvolles Spiel noch geheimnisvollerer Kräfte zu "erkennen" oder über peinliche Bloßstellungen je. nach Mentalität empört, schockiert oder nachdenklich angeregt zu sein.

Freilich soll dabei meine eigene Lebensauffassung nicht unterschlagen werden. Und diese ist, wie sie richtig schreiben, total pessimistisch. Pessimistisch auch jeder Moral gegenüber, es sei denn, sie trage ausschließlich das Signum "Menschlichkeit."

Meine Devise heißt : "Es gibt nur e i n e Ehre, -Menschlichkeit.- Und es gibt nur e i n e Schande, -Unmenschlichkeit-."

Da es eine solche gemeingültige "Moral" in der menschlichen Gesellschaft noch nicht gegeben hat, noch gibt, noch m. E. jemals geben wird u n d k a n n, kann ich auch nicht moralisieren.

Vielleicht sind sie davon schockiert, daß mein Glaube so total verloren gegangen ist, um auch im letzteren Falle zu sagen "nicht geben kann". Denn damit wird jede Bemühung um ein Besseres illusorisch und albern.-

Ich kann Ihnen in diesem kurzen Brief nicht meine ganze private Seins-Philosophie auslegen. Aber am Ende all meiner Überlegungen bleibt trotz meines totalen Pessimismus doch noch eine lehrende Aufgabe im Dienst der Menschlichkeit. Diese Bedingt allerdings völlig neue Aspekte und könnte m. E. wenn überhaupt, dann nur von der Kunst in ihres Wesens tiefster Bedeutung her angegangen werden.

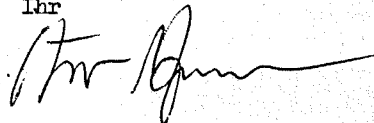
Glücklich wäre ich, wenn ich mit Ihnen und Ihresgleichen in einen angeregten Gedankenaustausch treten könnte. Ich verbringe meine Tage in einem geistigen Exil.

Die Einladung zum IV. Tendenzgespräch 1965 habe ich leider zu spät erhalten. Vielleicht das nächstmal.

Nochmals aufrichtigen Dank und

Freundl, Grüße

Ihr



NB. Ihre Souveränität ist niederschmetternd. Sie machen mich mit einem Federstrich um 2 Jahre älter, befördern mich vom ganz kleinen Angestellten zum Beamten und vergrößern meine Bilder von 220 x 170 cm auf 300 x 200 cm. - Nichts für ungut!

D.O.

IM GEPRÄNGE DER FARBEN VON CURT GRÜTZMACHER, BERLIN



Kindlers Malerei-Lexikon, Band I und II, jeweils ca. 840 Seiten mit ca. 240 Abbildungen in Farbe und ca. 500 in Schwarzweiß sowie 80 Malersignaturen. Kindler-Verlag, Zürich, 1964-65. In Ganzleinen pro Band DM 174.- (Band II bei Subskription bis 31. Dez. 1965 DM 148.-), in Halbleder 188.- (bei Subskription Bd. II DM 160.-), Luxusausgabe in Ganzleder DM 240.-

Ein Lexikon ist kein Lesebuch, - womit nicht gesagt ist, daß seine Artikel unlesbar sein dürften. Im Gegenteil: sie sollen Prägnanz und Kürze des Ausdrucks mit der Tugend des klaren Stils verbinden und jede überflüssige oder essayistische Wendung vermeiden, die der Leser meist in Frage stellen muß. Der Benutzer eines Lexikons - wir sprechen absichtlich nicht vom Leser! - sucht Information, vor allem dann, wenn er nicht die Zeit hat, Umfassendes über einen Fragenkomplex zu lesen, aber doch mit dessen Schwerpunkt bekannt gemacht werden möchte. Die Lektüre eines Lexikons erfolgt von Fall zu Fall und nicht in extenso. Deshalb sollte es auch vor allem auf seine Benutzbarkeit hin geprüft werden.

Es geht in unserem Fall um "Kindlers Malerei-Lexikon", dessen erste zwei Bände, die Buchstaben A-C und D-G umfassend, nun erschienen sind, - prachtvoll in der Ausstattung, auf bestem Kunstdruckpapier und solide gebunden. Der Gesamtplan sieht sechs Bände vor zu jeweils rund 850 Seiten, wovon der 6. Band zusammenfassende Abhandlungen über die Stilepochen und -begriffe, über Schulen und kunsthistorische Strömungen sowie ein Register von Personen, Orten und Bildthemen enthalten wird. Das abgeschlossene Werk wird mehr als 1200 Künstlerbiographien umfassen, über 1200 farbige und ca. 3000 Schwarzweißabbildungen enthalten, sowie die Signaturen von mehr als 1000 Malern wiedergeben. Ein Unternehmen von staunenswertem Umfang, wie man sieht, das jahrelange Vorarbeit, sorgfältigste Koordination und einen lückenlosen Herstellungsplan verlangt, von dem sich der Laie nur schwer ein Bild machen kann. Ein Lexikon gleicht ja dem Bemühen des Sisyphos: es strebt nach Vollständigkeit und kann sie doch niemals erreichen. Immer wieder werden Namen fehlen, immer wieder werden die Meinungen sich wandeln. Doch damit sind wir schon bei Einzelheiten.

Als bestehend präzise und drucktechnisch perfekt erscheinen die Farbtafeln, die in verschwenderischer Fülle den Bänden eingeordnet sind. Sehr viele sind ganzseitig, größere Werke sogar auf herausklappbaren Faltblättern untergebracht. So kann man zum Beispiel den Grabower Altar des Meister Bertram von Minden (Hamburger Kunsthalle) auf vier Seiten nebeneinander ausbreiten. Ein nebenstehendes Schema orientiert über die Themen der einzelnen Tafeln. Ebenso ist es beim "Meister des Albrechtsaltars", der in der von Otto Benesch rekonstruierten Anordnung wiedergegeben wird, sowie bei Dirk Bouts' "Perle von Brabant" und den Fresken Giotto's, deren zyklischer Anordnung ein Besucher der Scrovegni-Kapelle in Padua nicht immer gewahr wird.

Die Farbigkeit der Originale zu treffen, ist oft erstaunlich gut gelungen. Man muß dabei bedenken, daß eine Farb-Reproduktion auch heute, trotz aller technischen Feinheiten, nur Annäherungswerte liefern kann. Es handelt sich bei Kindlers Malerei-Lexikon nicht um das übliche Kunstdruckverfahren, sondern um Buchdruck, bei dem der Bogen beiderseitig bedruckt wird. Man verwendet amerikanische Farben, die Klischees stammen von zwei Schweizer Firmen. Als Vorlage dient eine großformatige Ektachrom-Farbaufnahme, die vor einer belichteten Mattscheibe korrigiert werden kann, indem ein Rot- oder Blaufilter der Intensitätsgrade 1 bis 10 unterlegt wird. Auf diese Weise kann man das Bild in sich selbst "stimmig" machen, d.h. die Farbwerte entsprechen in ihrem Verhältnis zueinander den Valeurs des Originals. Nach dem Probedruck können die vier Platten des Klischees nochmals in Einzelheiten verbessert werden. Soviel zu den technischen Voraussetzungen.

Stehen die Bildwiedergaben nach so langwieriger Prozedur fest für alle folgenden Auflagen, so ist doch jeder Text korrekturfähig - und da ist nun in diesem Lexikon manches korrekturbedürftig. Alle Herausgeber, die wir hier nicht aufzählen wollen, sind Fachleute von internationalem Ruf. Doch manche Verfasser einzelner Artikel sind so von ihrem Thema angefan, daß sie das rechte Maß aus dem Auge verlieren. Hier soll und muß der Koordinator eingreifen. Die Gewichte verschieben sich denn doch zu sehr, wenn zweitrangigen Malern wie Boilly, François Desportes, Duplessis oder Fortuny (um nur Beispiele zu nennen) ausführliche Artikel gewidmet werden, die sich oft sogar in künstlerisch bedeutungslose biographische Einzelheiten verlieren, während so interessante Maler wie Emile Bernard, Dix oder Feininger zu knapp behandelt werden. Othon Friesz wird stiefmütterlich abgetan, der wichtige Vorimpressionist Constantin Guys wurde ganz vergessen.

Den Artikel über Werner Gilles muß man schon katastrophal nennen, - womit wir bei den Artikeln im Speziellen sind. - Schließlich beruht ja der Wert jeder Information darauf, was mit welchen Worten gesagt wird. Es ist erfreulich, einen Beitrag von Armin Mohler über Balthus, diesen fast vergessenen Maler, zu finden, den einst Rilke als Wunderkind entdeckt hatte. Jedoch beim Lesen des Textes vergeht diese Freude, denn da heißt es: "Zunächst ist Balthus lange, ehe Nabokov 'Lolita' schrieb, zum Maler der halbwüchsigen Mädchen geworden." Wozu, so fragt man sich, soll diese Anspielung auf den skandalösen Teenager hier dienen? Ferner ist von einem "dumpf-kreatürlichen Grünbraun" die Rede, eine psychologisierende Farbbezeichnung, die völlig unbegründbar ist. - In der Mehrzahl wurde die Moderne dem weithin berühmten Herbert Read anvertraut, was man bei Überprüfung des Sachgebietes nur eine unglückliche Entscheidung nennen kann. So beginnt zum Beispiel sein Beitrag über Beckmann mit dem Satz: "Beckmann wird gewöhnlich als führender Maler des deutschen Expressionismus bezeichnet." Allen Ernstes aber tut das heute kein Mensch! Auch das Mythologische bei Beckmann wird zu wenig herausgearbeitet; hier hätte Read die Arbeit von Kesser zitieren müssen, die ihm offenbar unbekannt ist, denn er nennt sie nicht einmal in der Bibliographie. Überhaupt steht es arg mit den Literaturhinweisen. Kaum jemals werden die deutschen Ausgaben genannt, für die sich doch wohl der deutsche Leser zuerst interessiert, so zum Beispiel bei dem Buch von Valéry über Degas; bei der Dali-Monographie von Fleur Cowles; bei Cézanne fehlen die wichtigen Bücher von Novotny und Kurt Badt; bei Dix vermißt man den Oeuvre-Katalog der Ostberli-

ner Akademie der Künste; bei Chardin die deutsche Ausgabe des Werkes von Wildenstein; bei Johann Christian Dahl das Buch von Andreas Aubert. -

Wirklich ein Gewinn dagegen sind die Werkverzeichnisse etwa bei Dürer oder Grünewald, über die Franz Winzinger geschrieben hat. Unklar ist, warum er das Grünewald-Buch von Voigt übergeht, selbst wenn er dessen These vom "Antiklassischen" in Grünewalds Malerei nicht zustimmen will. - Sachlich hervorragend und interessant geschrieben sind die Beiträge über Bosch, Dirk Bouts, Frater Francke und Cosmas Damian Asam. Aber warum fehlt der jüngere Brueghel? - Schlimmer sieht es in der Moderne aus. Zunächst vermissen wir die Namen Bellmer und Victor Brauner, dann Charles Camoin und Henri Edmond Cross; auch Dunoyer de Segonzac. Wichtiges wird unterschlagen, zum Beispiel bei Dali der Hinweis auf seine Begegnung mit Freuds Psychoanalyse; bei Delaunay der Name der Künstlergruppe "Section d'or", ebenso wenig erfährt man etwas über seine Farbtheorie und die Idee des "Simultankontrastes", auch nicht, daß August Macke einen seiner frühen Aufsätze übersetzt hat. Bei Guttuso erfindet Herbert Read zum "sozialistischen Realismus" noch einen "sozialen" hinzu. Was mag er wohl damit meinen? Den Deutschen Xaver Fuhr hat man vergessen, was er wahrlich nicht verdient; statt dessen gibt es einen Artikel über Gésinus-Visser, man fragt sich, warum ...

Doch zurück zum Ganzen. Mit Kindlers Malerei-Lexikon haben wir eines der größten Unternehmen auf dem gegenwärtigen Buchmarkt vor uns, das in Umfang und Gestaltung Achtung erheischt. Der kunstbegeisterte Laie wird es begeistert anschau-

en und durchblättern, der Fachmann wird es zu Rate ziehen, wo ihm der (noch immer unübertroffene!) Thieme-Becker zu alt und das Handbuch von Vollmer nicht ausführlich genug ist. Und für die meisten ist es ein teures, herrlich schönes, buntes Bilderbuch. Das ist der Platz des Werkes - und zugleich sein Erfolg.

Anmerkung der TENDENZEN-Redaktion: Laut Auskunft von Herrn Dr. Rolf Linnenkamp, dem Leiter (Koordinator) der Redaktion des Kindler-Lexikons, wurde mit Professor Xaver Fuhr (Wohnsitz in Regensburg, Lehramt an der Münchner Akademie) korrespondiert und konferiert wegen der Genehmigung zum Abdruck eines Fuhrschen Bildes, das sich im Dortmunder Ostwall-Museum befindet. Xaver Fuhr verweigerte diese Abdruckerglaubnis, weil er nicht mit abstrakten Malern gemeinsam aufgeführt werden wollte, wobei er das von der Lexikon-Redaktion bemühte Prinzip der Vollständigkeit als "Phrase" abtat. Aus ähnlichen Gründen lehnt Fuhr schon seit vielen Jahren eine Beteiligung an der großen Sommerausstellung im Münchner Haus der Kunst konsequent ab. - Der Abdruck des von Jürgen Beckelmann bereits fertiggestellten Lexikon-Artikels ohne Bildbeigabe wurde von der Kindler-Redaktion aus prinzipiellen Gründen unterlassen, da jeder Artikel mit wenigstens einer Abbildung ausgestattet sein soll. Im übrigen ist anzumerken: Nachdem die 12000 Exemplare der ersten beiden Auflagen von Band I des Lexikons vergriffen waren, wird seit November die dritte Auflage ausgeliefert. Band III wird für Frühjahr 1966 angekündigt.



ALEXANDER MITSCHERLICH :
DIE UNWIRTLICHKEIT UNSERER STÄDTE
VON RUDOLF VOGEL



Vor ein paar Monaten wurde dem Schlagersänger Ralf Bendix von der Arbeitsgemeinschaft "Rationalisierter Mauerwerksbau" für den Erfolg des von ihm vorgetragenen bundesdeutschen Aufbausanges "Schaffe, Schaffe, Häusle baue ..." ein, wenn schon nicht schwarz-rot-goldener, so doch immerhin goldener Mauerstein überreicht. Eine sinnige Belohnung. Trug der Schlager nach Ansicht der Preisverteiler doch offensichtlich dazu bei, den deutschen Bürger noch stärker als bisher zu ermuntern, jene "Einfamilienweiden" - um einen Ausdruck Mitscherlichs zu gebrauchen -, die an der Peripherie unserer Städte ohnehin kilometerweit ins Land hinauswabern, noch um einiges zu vergrößern.

Hätte Mitscherlich vor Abschluß seines Manuskripts von dieser Ehrung noch erfahren - ein gebührender Platz wäre ihr in seiner Analyse sicher gewesen.

"Die Unwirtlichkeit unserer Städte" heißt das Buch, das hier besprochen werden soll. Mitscherlich selbst bezeichnet es als Pamphlet, dem er gleich zu Anfang voraussagt, daß seine "Seiten vergilben werden wie Manifeste und Pamphlete vor ihnen". Das zu verhindern sollte jeder bemüht sein, der das Buch einmal zur Hand genommen hat.

Alexander Mitscherlich, Direktor der Psychosomatischen Universitätsklinik in Heidelberg, schreibt als Psychologe und Soziologe. Das wird die zahlreichen Anhänger einer strikten Trennung der wissenschaftlichen Disziplin zunächst befremden, wenn nicht verärgern. Mitscherlich aber weiß und er beweist es schlüssig anhand der Misere, in die der deutsche Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg geraten ist, daß man heute nicht mehr allein Architekten, Verwaltungsfachleuten, Hoch- und Tiefbauingenieuren überlassen kann, mit den Problemen fertig zu werden, die bei einer modernen Städteplanung auftreten. Diese Erkenntnis ist nicht so neu. Ähnliche Gedanken finden sich bereits in dem 1928 abgefaßten Schlußcommuniqué der CIAM, der Vereinigung aller fortschrittlichen Architekten von Gropius bis Corbusier, da heißt es u.a.: "Die unterzeichneten Architekten, Vertreter der Landesverbände moderner Architekten, bekräftigen die Übereinstimmung ihrer Ansichten über die Grundfragen der Architektur und über ihre beruflichen Verpflichtungen. Besonderes Gewicht legen sie auf die Tatsache, daß "Bauen" eine elementare, engstens mit dem Ablauf des Lebens verbundene Tätigkeit ist. Sie bekräftigen heute die Notwendigkeit einer neuen Konzeption der Architektur, die in der Lage ist, die materiellen, gefühlsmäßigen und spirituellen An-

forderungen des Lebens unserer Zeit zu befriedigen ... Sie sind in der Absicht zusammengekommen, nach einer Harmonisierung der Bestandteile der modernen Welt zu suchen und die Architektur wieder in ihren eigentlichen Wirkungskreis hineinzustellen, der ökonomisch und soziologisch ist und als Ganzes im Dienste des Menschen steht."

Die Chance, im Geist dieser Männer gemeinsam mit Psychologen und Soziologen an den Wiederaufbau zu gehen, war 1945 gegeben. Sie wurde - das ist allgemein bekannt - verthan. Das Ergebnis kennen wir alle: jene fast inhumanen Wohnsilos, die Mitscherlich einmal mit "zu ungeheurer Größe herangewachsenen Bahnwärterhäuschen" vergleicht, verstopfte Straßen, fehlende Grünflächen und Plätze, die dem überbeanspruchten Städter Spiel-Raum geben könnten, die immer größer gewordenen Entfernungen zwischen Arbeitsplatz und Wohnstätte und so fort.

Mitscherlich fragt jetzt: warum ist es soweit gekommen? Und er nennt zwei Gründe: ein, wie er sagt, "rastlos Druck ausübendes und ein retardierendes Moment". Das erste, die Vermehrung und gleichzeitige Ballung von Menschen mit all' den Verkehrsproblemen, wird immer wieder gern genannt und beredet. Das zweite, bremsende, ist ein Tabu, - das Tabu des Privatbesitzes, der Fetisch von der Unantastbarkeit und Heiligkeit des eigenen Grund und Bodens. Dieses Tabu, an das niemand zu rühren wagt, stellt Mitscherlich in den Mittelpunkt seiner Analyse. Hier - zeigt Mitscherlich - sind die Ursachen zu suchen, warum ein großzügiger Wiederaufbau in Deutschland von vornherein eine Unmöglichkeit war. Natürlich ist er sich dessen bewußt, sofort als Kommunist gebrandmarkt zu werden. Der Hinweis auf die Regelung der städtischen Bodenbesitzverhältnisse im Mittelalter, die genau seinen Forderungen entspricht, dürfte ihm dabei kaum als Entlastung angerechnet werden. Ebenso hätte er das holländische Grund- und Bodengesetz aus dem Jahre 1901 anführen können, das der Stadt die Möglichkeit gibt, großzügig und human zu planen.

Mitscherlich weiß, welche Reaktion sein Pamphlet hervorrufen wird. Aber er setzt sich bereitwillig der Anfeindung aus. Denn es geht ihm um die Sache; um jene neue von den Unterzeichnern des CIAM-Communiqués geforderte Konzeption der Architektur, "die in der Lage ist, die materiellen gefühlsmäßigen und spirituellen Anforderungen des Lebens unserer Zeit zu befriedigen." Es geht ihm darum, daß Wohnungsbau und

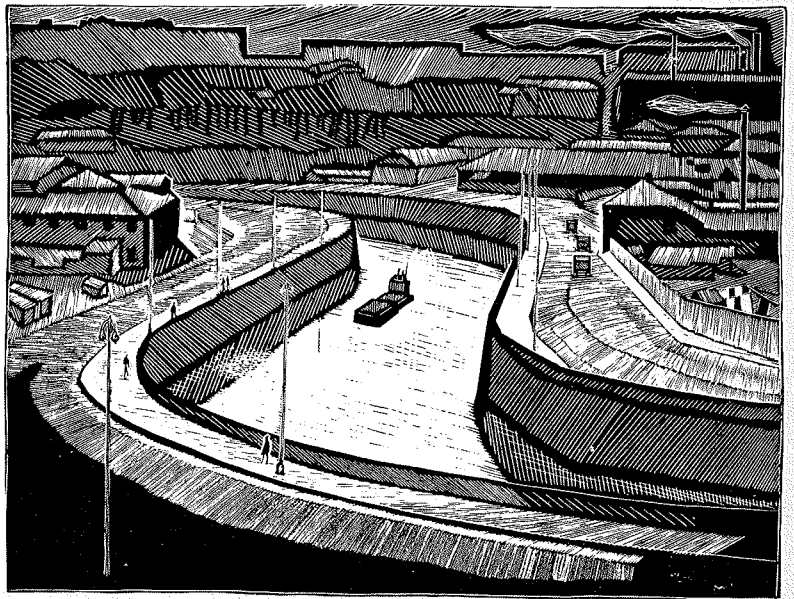
Andreas Feininger, Sonntag am Strand von Coney Island, aus
"Weltausstellung der Fotografie", Nannen-Verlag, Hamburg, Nr.49



Städteplanung nicht länger abhängig sind von Privatleuten und Interessenverbänden, für die es – wie er sagt – lediglich "Wohnungssuchende und Wohnungsinhaber, registrierte Anwärter und Mieteinkünfte" gibt. Auf deren Kosten nicht zuletzt – ich zitiere – jene "geplanten Slums" kommen, "die man gemeinhin sozialen Wohnungsbau nennt". Kein Wunder, folgert Mitscherlich, daß in einer solchen Situation die moderne Großstadt niemals zu einem lebendigen Biotop werden kann, d.h. zu einem Platz, an dem sich Leben verschiedenster Gestalt ins Gleichgewicht bringen läßt. Zu einem lebendigen Organismus, an dessen Entwicklung der Einzelne bereit ist mitzuarbeiten; daß sie stattdessen ein zufälliges Konglomerat von Wohnsilos, Vergnügungsstätten und Verwaltungskörpern bleibt, ein gesichtsloses bedrohliches Etwas, in dem jene für seine Bewohner charakteristischen Aggressionen und Neurosen entstehen, von denen Mitscherlich im letzten Teil seines Pamphletes spricht, genauso wie andererseits der Traum vom eigenen "Häusle", der sich, at infinitum realisiert, wieder zerstörerisch für das Gesamtbiotop auswirken wird. Daß zur Rettung dieser Situation, die heute für fast alle unsere Großstädte charakteristisch ist, eine entscheidende Änderung der Grund- und Bodenverhältnisse notwendig wäre, hat übrigens vor Mitscherlich schon ein anderer in aller Entschiedenheit festgestellt.

Ich zitiere: "Wir sind die erste deutsche Generation, die Großstadtleben wirklich durchlebt hat. Das Ergebnis kennen sie alle. Wir leiden nach meiner tiefsten Überzeugung in der Hauptsache an der falschen Bodenpolitik der vergangenen Jahrzehnte. Ich betrachte diese falsche Bodenpolitik als die Hauptquelle aller physischen und psychischen Entartungserscheinungen, unter denen wir leiden ... Die bodenreformrischen Fragen sind nach meiner Überzeugung Fragen der höchsten Sittlichkeit".

Der das gesagt hat, war unser Altbundeskanzler Dr. Konrad Adenauer, allerdings nicht während seiner Amtszeit als Kanzler, sondern vor dem zweiten Weltkrieg als Oberbürgermeister von Köln.



Ausstellung moderner sowjetischer Kunst in München, Guriy Sacharow, Der Fluß Jausa in Moskau, Holzschnitt

KUNSTHANDEL

Weinmüller-Inhaber Rudolf Neumeister bewältigte seine von Ketterer-Mitarbeiter Wenzel Nachbaur zusammengetragene erste Auktion moderner Kunst vor einem für ihn neuen Publikum erstaunlich sicher. Mindere Qualitäten guter Namen lassen sich nicht so leicht verkaufen wie Nachbaur und seine Einlieferer offenbar gemeint hatten (bei teils recht optimistischen Schätzpreisen). Das Angebot verlief sich merkbar auf die aus Ketterer-Auktionen (bis 1962 in Stuttgart) gewohnte Nachfrage.

So gingen fünf unbefriedigende Nolde-Aquarelle (Schätzpreise 6–14 000 DM) zurück, verkauft wurde nach der Auktion die "Marschlandschaft mit Strohdieben" (um 1945) für 13 500 DM. Auch ein Gemälde und sechs Serigraphien von Willi Baumeister, auf die Nachbaur große Hoffnungen gesetzt hatte, wurden nicht aufgenommen. Nur zwei Serigraphien wurden für 900 und 420 DM (unter Schätzpreis) zugeschlagen. Beckmanns Radierung "Die Kriegserklärung" dagegen, ein früher Druck, stieg auf 1 500 DM (Taxe 500). Etwa 1950 hatte eine Radierung aus dieser Auflage bei Ketterer noch 25 DM gekostet, im November 1963 kam ein als "Probanddruck" bezeichnetes Blatt bei Karl & Faber in München auf 420 DM (Auftrag, Taxe 360). Über den Verbleib des für 74 000 DM zugeschlagenen "Stillebens mit Fingerhut" von Beckmann konnte nichts ermittelt werden. Es soll 1944 vom Verleger Goverts direkt bei Beckmann erworben worden sein (Goverts nahm es mit nach Vaduz).

Nachbaur und zahlreiche Beobachter zeigten sich sehr erstaunt über die hohen Zuschläge für die drei Radierungen von James Ensor. "Gendarmes" (21 x 29,5 cm, 1888) brachte 2 000 DM (T. 500 DM), "Le Bal phantastique" (ca. 13 x 20 cm, 1889) 950 DM (T. 300) und "La Mort poursuivant le Troupeau des Humains" 2 100 DM (47,5 x 35 cm, 1896, auf nur 150 DM geschätzt). Nicht ganz bis zur erreichten Höhe hatte Otto van de Loo mitgeboten, die Zuschläge erhielt der Hamburger Importeur Hegewisch. Derselbe Sammler, bekannt von Auktionen bei Ketterer und Klipstein & Kornfeld, nahm für 9 000 DM Georg Schrimpf's "Im Hof" (1919, Taxe 14 000 DM), Paula Modersohn-Beckers "Kind am Birkenstamm", um 1903, für 20 000 DM (Taxe 25 000 DM), und die in TENDENZEN 35 (Seite 257) abgebildete aquarellierte Federzeichnung von George Grosz ("Fern im Süd das schöne Spanien") für 6 800 DM (Taxe 4 000).

4 000 DM erreichte Picassos Lithographie "Françoise" (1946), 4 200 "La Colombe en Vol, Fond noir" (1950). Von Purrmanns gewischten Kohlezeichnungen, die größtenteils auf 250 DM geschätzt waren, ging keines zurück. Auch die Aktzeichnungen brachten zwischen 400 und 750 DM (Zwischenhandel im Auftrag). – Hauptereignis der Auktion war der Zuschlag von Oskar Schlemmers "Szene am Geländer" von 1932 an die Stuttgarter Staatsgalerie (das Bild hatte dem Stuttgarter Schlemmer-Förderer Dieter Keller gehört). Dr. Klihm ersteigerte in wohl ausländischem Auftrag Kokoschkas "Wiener Landschaft mit Mädchenfigur" für 60 000 (Taxe 80 000) und Chagalls Gouache-Studie zu "Das Hochzeitspaar mit dem Eiffelturm" (1928) für 30 000 DM (Taxe 25 000). – Im nächsten Jahr soll bei Weinmüller wieder eine Auktion moderner Kunst stattfinden. Vermutlich wieder im Herbst.

R.M.–M.



VERÖFFENTLICHUNGEN ENGAGIERTER GRAPHIK

Der große Tittmoninger Kreuzweg. Vierzehn Holzschnitte von Hansen-Bahia. Format 59 : 48cm, in einer einmaligen Auflage von 100 Exemplaren von den Originalstöcken auf Japanpapier gedruckt. Mit einem Vorwort von Jürgen Beckelmann. Alle Blätter sind nummeriert und handsigniert unter Passepartouts, in einer Büttenkassette.

Verlag Schrift und Bild, 32 Hildesheim, DM 300.-
Der gleiche Verlag liefert neue Holzschnitte von Hansen-Bahia, die nach einer zweijährigen Pause in Addis Abeba entstanden sind. Preise um 50.-

Die Edizioni dell 'Elefante, via Condotti, Roma, veröffentlichte "Gli intoccabili", 14 Zeichnungen von Ben Shahn mit einer Einführung von Alfred Maund. Das Werk erscheint in 300 nummerierten Exemplaren, Format 50 : 30 cm und enthält eine Collage auf gefärbtem Papier. Preis 20 000 Lire.

Carceri. Die imaginären Gefängnisse. Achtzehn Radierungen von Giovanni Battista Piranesi auf Kupferdruck-Bütten. Essay von Marguerite Yourcenar. Einmalige Ausgabe in 900 nummerierten Exemplaren. Format 23,5 : 33 cm. 72 S., in Schuber. Insel-Verlag, Frankfurt/Main. DM 60.-

Bruno Caruso, "Totum proxedit ex amore", 8 Erzählungen und 8 Zeichnungen mit einem handkolorierten Umschlag vom Künstler. Edizioni dell 'Elefante, Roma, Auflage 200, Lire 20 000.-

Samuel Beckett, Akt ohne Wort 1, Akt ohne Worte 2. Dreisprachige Ausgabe mit Originallinolschnitten von HM Erhardt. Format 42 : 35, 18 Linolschnitte und 16 Originalvignetten. Auflage 200 nummerierte und vom Künstler signierte Exemplare. Jedes Blatt handsigniert und handgebundener Ganzleinenband DM 480.-. Exemplare 61 - 200 im Impresum signiert DM 220.-. manus presse, Stuttgart, Lehenstr.31.

Rudolf Hoflehner, Sisyphos, Hommage a Albert Camus, Originallithos in handgebundenem Pappband, 14 Lithos in Farben, Nr. 1 - 90, DM 680.-, Nr. 1 - XXX DM 1500.-, manus presse Stuttgart.

HAP Grieshaber, Der Engel der Geschichte, es erscheint die dritte Folge mit Beiträgen von Heinrich Böll, Werner Schmidt, dem Direktor des Dresdener Kupferstichkabinetts (über moderne russische Graphik). Das Heft ist Rußland gewidmet. Originalholzschnitte von HAP Grieshaber, Litho von Hoflehner, Holzschnitte von Ivar Radowitz, Auflage 500, DM 20.-, manus presse, Stuttgart.

Die Neue Münchner Galerie offeriert ab Januar 1966 eine regelmäßig erscheinende Graphikfolge :
Das kritische Blatt, Format 40 : 60 cm.
Es kommen 10 Blätter jährlich zur Ausgabe. Auflage vorläufig 100 handsignierte und nummerierte Exemplare. Preis DM 15.-
Im Januar 1966 : Prof. Albert Birkle, Salzburg, "Todesstrafe", Litho. Im Februar 1966 : Carlo Schellemann, "Anläßlich Vietnam", Litho. Die weiteren Blätter werden durch Beilagen in TENDENZEN bekanntgegeben. Prospektwünsche oder Bestellungen an die Neue Münchner Galerie, 8 München 2, Maximiliansplatz 14.



Vignetten dieses Heftes : José Venturelli, lebt in China

TENDENZEN

Zeitschrift für engagierte Kunst

Nr. 36, 1965/1966 6. Jahrgang. Verlag Heino F. von Damnitz, 8022 Grünwald bei München, An den Römerhügeln 6. Konten : Bayer. Hypotheken- u. Wechselbank, Grünwald, Nr. 821 ; Postscheck : Heino F. von Damnitz, Sonderkonto München 12 81 74. - Herausgeber : Jürgen Beckelmann, Arwed D. Gorella (Berlin) ; - Dr. Richard Hiepe, Carlo Schellemann, Manfred Vosz (München) ; - Barbara und Heino F. von Damnitz (Grünwald). - Gestaltung und Werbung : Hannelore Kolbinger, München. - Redaktionsvertretung Berlin : Jürgen Beckelmann, 1 Berlin 21, Rathenower Str. 37/IV, Tel. 35 33 02 ; Schweiz : Dr. Konrad Farner, Thalwil ZH, Mühlebachstr. 11 ; Österreich : Gerhard Habarta, Wien IV, Treitlstr. 3. - Preis dieser Nummer : DM 2.- zuzüglich Porto. Im Abonnement acht Nummern DM 15.- portofrei. Das Jahresende gilt nicht als Abonnementschluß. Nicht gekündigte Abonnements werden als laufend betrachtet. Abonnements sind spätestens nach Erhalt von zwei Nummern zu bezahlen. Nach Rechnungszustellung werden für jede Mahnung DM -.50 Gebühren erhoben. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Quellenangabe und Genehmigung des Verlages. - Druck bei Poerschke & Weiner, München.
Titelbild : Anatoli Kaplan, 5. Zwischentitel zu "Die junge Ziege", altjüdisches Volksmärchen. Farblitho 1961, aus einer Mappe mit 30 Farblithos, 34,5 : 25 cm
Rückseite : Peter Stephan (lebt in Volos, Melina), Zigeuner und Kind, Holzschnitt, 28,5 : 48 cm

Horst Sagert (geb. 1934, lebt in Ostberlin), Selbstbildnis,
1960, Öl, 67 : 64



