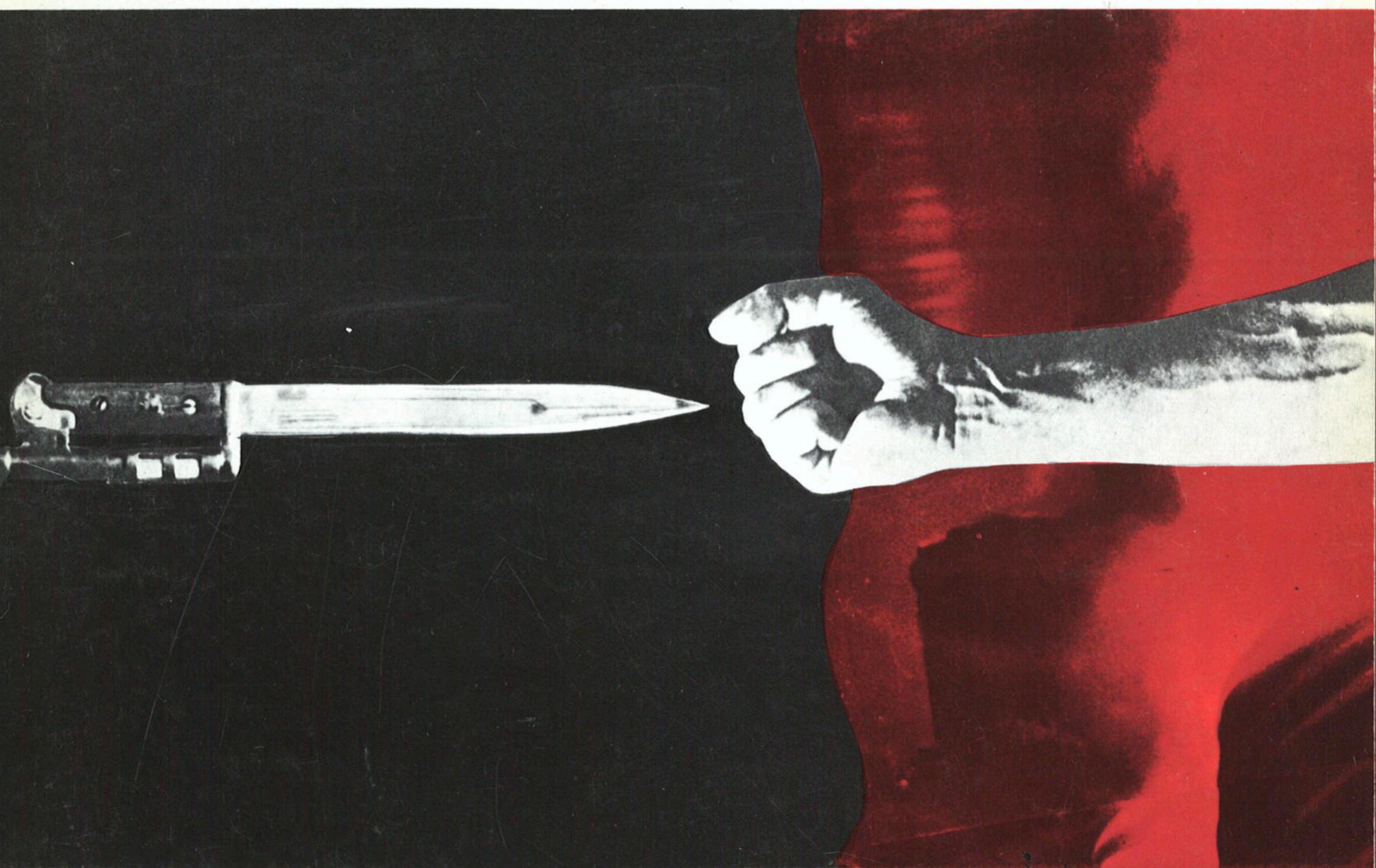


tendenzen

Nr. 55/56 Dezember 1968 - Februar 1969 Damnitz Verlag München 9./10. Jahrgang DM 6.50

1918 und 1968 - Revolution und Reaktion in der Kunst





AP

Rechts und Links

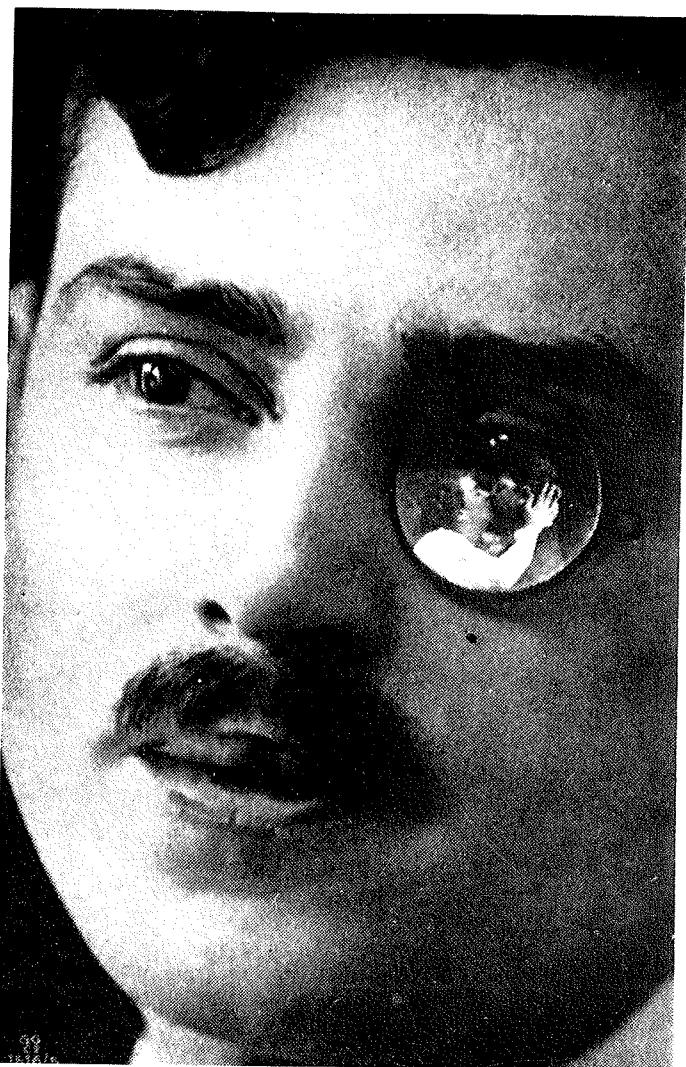
Links eine Photomontage von Alexander Rodtschenko aus dem Jahre 1925, darstellend den Schriftsteller O. M. Brik mit dem einmontierten Emblem der Zeitschrift „LEF“ (Links), Organ der um Majakowski gescharten „linken“, avantgardistischen Künstler, die eine „proletarische Kultur“ („Proletkult“), die Aufhebung aller alten Kunstweisen zugunsten einer neuen Kunst des sozialistischen Maschinenzeitalters proklamierten.

Rechts eine Photomontage von einer Ansichtspostkarte aus dem Jahre 1906, die Paul Eluard in der Zeitschrift „Minotaure“ als Bildbeispiel für den unbewußten Surrealismus im Kitsch veröffentlichte.

Was verbrauchte Begriffe wie links und rechts in Kunst und Politik doch noch beinhalten, zeigen diese beiden ungleichen Brüder der technischen und bildhaften Idee.

Die Photomontagen entstammen der Ausstellung „Geschichte der Photomontage“, die am 6. Januar im Kunstverein der Stadt Ingolstadt eröffnet wird und als Wanderausstellung auch in anderen Städten gezeigt werden soll.

Sie stehen hier als Bildzitate vor einem tendenzen-Heft über die reaktionären und revolutionären Traditionen in der deutschen Kunst.



Neunzehnhundert- achtzehn und Neunzehnhundert- achtundsechzig

1968 stellt man in Berlin die Bilder aus den großen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts unter dem malrauxschen Titel „Le salon imaginaire“ aus. Jürgen Beckelmann schreibt darüber in diesem Heft.

1968 stellt man in München in der Königlichen Residenz die künstlerischen Interessen des Schlosserbauers Ludwig II. aus. Die Ausstellung „Ludwig II. und die Kunst“ — über die Werner Mittlmeier referiert — wird ein großer Erfolg. „Wer immer den Versuch machen will, die Kunst aus ihrer eigenen Gesetzlichkeit zu verstehen, wird hier ein fast überwältigendes Material finden“, schreiben der bayerische Staatsminister der Finanzen und der Intendant des bayerischen Rundfunks im Katalogvorwort.

So finden Historiker, Minister, Intendanten und das von ihnen bediente Publikum im Jahre 1968 wieder zu den reaktionären Traditionen der deutschen Kunst zurück. Man verstehe uns recht: Salonkunst und Romantik sind als historische Phänomene so interessant wie andere. Aus „ihrer eigenen Gesetzlichkeit heraus“ aber wären in der deutschen Kunst eine Menge anderer Persönlichkeiten und Stile zu entdecken. Ein „fast überwältigendes Material“ hat die Revolution während der zwanziger Jahre in der deutschen Kunst hinterlassen, um das sich kein Mensch in diesem Staat kümmert. Die Proportionen stimmen nicht, wenn aufwendige Ausstellungen jenen Traditionen gewidmet werden, gegen die es immerhin eine Revolution in der modernen Kunst gegeben hat. Die Proportionen stimmen nicht, wenn der gleiche Freistaat, dessen Minister und Intendanten die Künste des spinnerten Ludwig wieder entdecken, mit keinerlei offiziellen Geste im Jahre 1968 jenes Mannes gedenken, der vor 50 Jahren diesen Freistaat Bayern erkämpft und ausgerufen hat. Kurt Eisner und die politische Revolution soll es in Bayern 1968 so wenig gegeben haben, wie

jene künstlerischen Traditionen der zwanziger Jahre, über die in diesem Heft Ullrich Kuhrt, ein Spezialist aus der DDR schreibt.

Die Proportionen stimmen nicht oder vielmehr, sie laden aus in der Richtung umfassender restaurativer Interessen. Die Schlösser und Schinken, Helden und Huren der Urgroßväter werden nicht interessant, weil sie historisch wesentlich, sondern weil sie für die herrschenden Interessen wesentlich sind. Auch dieser Staat hat seine Vergangenheit. Sie beginnt nicht, wie draußen im „Reich“ beflissen bekundet, mit der Erhebung der Arbeiter und Soldaten von 1918. Sie beginnt in Plüscht und Blattgold der Könige und Bourgeois, von denen die Massenmedien auch sonst zu bilden und zu sagen wissen. Man feierte das Jahr 1918 als die Geburt jener Demokratie, auf die sich Kiesinger, Gerstenmeier, Strauß, Jäger, Lübke, Springer und „Bild“, die NPD und die Heimatvertriebenen berufen.

Die bürgerliche Demokratie aber war das längst überfällige Geschenk jener Erhebung der Arbeiter und Soldaten vom November 1918 an eine historisch rückständige Nation — ihr Ziel war sie nicht. Die unklaren Wünsche der politisch kaum geformten, von sozialdemokratischen Illusionen beherrschten Massen, zielten auf eine neue Ordnung schlechthin. Und die politisch bewußten, von sozialdemokratischen Illusionen geheilten Spartakisten suchten diese neue Ordnung in einer deutschen sozialistischen Revolution. Lenin schrieb damals, er könne kaum noch schlafen, die deutschen Ereignisse seien jetzt entscheidend. Sie wurden es nicht. Die Weimarer Demokratie, die mit dem Blut der Novemberkämpfer bezahlt und von den Massenstreiks der Arbeiter gegen Putschisten gerettet wurde, entpuppte sich als Staat gegen die Arbeiter, vor deren Forderungen er sich bis zur Kapitulation vor dem Faschismus verzerrte.

Während die kulturellen Repräsentanten unseres Staates das „fast überwältigende Material“ an Mittelalterlichem und Salonbewußtsein wiederentdecken, welches in der deutschen Kunstgeschichte zu finden ist, gedenkt tendenzen der revolu-

tionären Traditionen, die von den Novembertagen des Jahres 1918 ausgegangen sind.

Die eigentlichen Folgen der Revolution in den Künsten kristallisierten sich erst um die Mitte der zwanziger Jahre heraus. Tendenzen veröffentlicht — zum ersten Male wieder — jenes einzigartige Dokument der Anti-Politisierung der Kunst, mit dem sich Arp, Tzara, Doesburg und andere über die Parteien, über Proletariat und Bourgeoisie stellen, jenen genialischen Klimmzug über die materielle Geschichte der Menschen hinaus, den seither ein jeder richtige Künstler und alle Kunstbetrachter in Deutschland versucht haben. Im „Manifest Proletkunst“ aus der berühmten Zeitschrift „Stijl“ von 1923 ist alles gesagt, was seither gegen politische Kunst wiederholt wurde.

Der Schreck über die Revolution — in diesem Falle über die Oktoberrevolution in Rußland — sah ästhetisch anders aus als politisch. Politisch regieren seit damals Klassenjustiz und Demagogie, ästhetisch regiert seit damals die reine, die unpolitische Kunst, die sich je nach dem Grad der öffentlichen Unruhe Adjektive wie „revolutionär“, „freiheitlich“ oder „geistig“ zulegt.

Die Entpolitisierung der Kunst war die Antwort des Geistes auf die historisch neue Frontstellung zwischen Proletariat und Bourgeoisie im Kampf um die Staatsmacht. Der Geist erklärte, daß er damit nichts zu tun habe. Er erklärt das noch heute und schlägt sich auf die Seite der Staatsmacht, dem ein entpolitisierter Geist nützt.

In der Folge der Novemberrevolution kam der Kommunismus nach Deutschland, nicht als Staatsform, sondern in Form einer Massenpartei, unter deren Einfluß gegen Ende der zwanziger Jahre die ersten Gruppierungen revolutionärer Künstler zusammenfanden. Tendenzen veröffentlicht das Gründungsmanifest der „Asso“, der „Association revolutionärer bildender Künstler Deutschlands“, die vor allem in Mitteldeutschland und Berlin Einfluß hatte. Das Manifest zeigt einigermaßen mechanistische Auffassungen vom Zusammenhang zwischen Künsten und Geschichte, wegen seiner Einsicht in die Notwendigkeit, die Künste politisch zu revolutionieren, gehört es der Vergessenheit entrissen.

Die Novemberrevolution blieb wie Zapatas Sturm über Mexiko im Rahmen der bürgerlichen Interessen stecken. In Mexiko projektierten daraufhin die Künstler die unvollendete Revolution als realistische Kritik des Bestehenden und Utopie der sozialistischen Ordnung in die Kunst der „mexikanischen Renaissance“. In Deutschland, bei ungleich geringerem Elan der sozialdemokratisch vertrösteten Massen, teilten sich die Künstler in Antipolitische und Revolutionäre.

Dazwischen dehnte sich als Folge des geschichtlichen Rucks von 1918 eine neue, zaghafte Kunstauffassung aus, welche im „Bauhaus“ und verwandten Formen ihre einzigartige Ausprägung erfuhr. Man glaubte, die Gesellschaft durch neue Formen zu verändern, die gesellschaftlichen Übel durch besseres Wohnen, humane Stadtplanung und ornamentfreie Geräte lindern, durch eine „reine“ Kunst dem sozialen Unrat steuern zu können. Viel Idealismus schlug durch und verband sich mit der zögernden Anerkennung einer geschichtlichen Wendung, die aus Furcht vor „der Straße“ im Unpolitischen, in der ästhetischen Revolution gesehen wurde.

Dieser Sieg über den Bourgeois im Ästhetischen, diese neuen „guten“ Formen und diese neuen „reinen“ Bilder schienen den Künstlern und Kunstauffassungen, mit denen wir in der Bundesrepublik nach 1945 aus dem Faschismus aufgetaucht sind, als das wahre geschichtliche Erbe, als der Sinn der modernen Kunst. Die Inkunabeln des Klassenkampfes in der Kunst verfielen ebenso der Vergessenheit oder der Ignoranz wie die Meinungen der wenigen revolutionären Kritiker aus den Jahren des Klassenkampfes, die Meinungen der Erich Knauf oder Max Raphael. Daß dieser Sieg einer modernen Kunst über den bürgerlichen Geschmack aber zugleich auch ein Sieg über den Geschmack und die Meinungen des Proletariats und somit ein utopischer Sieg, eine Revolution ohne revolutionäre Klasse war, erfuhren die Anhänger der modernen Kunst immer nur aus den Verfolgungen, welche ihnen Demagogen, gestützt auf den Haß der Uneingeweihten, zufügten. Nach Hitler und seiner Kunstopolitik verkehrten sich die Fronten vollends: nun trat moderne Kunst Arm in Arm mit jenen Mächten, die sie einst reformieren zu wollen vorgab, vor die immer noch uneingeweihten Massen. Es stimmt, die moderne Kunst hat die Bourgeoisie insofern reformiert, als diese zu „guten“ und „reinen“ Künsten über unguten Verhältnissen bekehrt wurde. Für die Unterdrückten änderte sich dadurch wenig.

Das bestenfalls utopische Konzept von der „Revolution“ der modernen Kunst begegnet der wachsenden Skepsis der neuen Revolutionäre. Paul Klees Satz „Uns trägt kein Volk“ gilt jetzt nicht mehr nur für die Künste, sondern für die revolutionären Kräfte im Kapitalismus selbst. Mit den Traditionen der „Asso“ wird daher erst zu rechnen sein, wenn sich und wo sich — wie zuerst in Westberlin — wenigstens Teile der Bevölkerung gegen das System und damit auch gegen die Künste des Systems wenden und ihre eigenen Vorstellungen — auch in den Künsten — artikulieren oder die Künste mit diesen Vorstellungen inspirieren. Bis dahin aber kann die Forderung nach einer „Politisierung der Künste“, auf die man sich zu einigen scheint, nicht ein verbaler Appell, eine bloße Kritik der herrschenden Kunst oder die Sache spektakulärer Aktionen von Spezialisten bleiben.

Eine entpolisierte Bevölkerung ist kein Argument gegen ihre mögliche Politisierung, so wenig der schlechte Geschmack oder die Dummheit der Arbeitnehmer ein Argument für ihre künstlerische Unbegabtheit oder gegen Aufklärung sind. Wir können allerdings nicht mehr „nach Feierabend“ auf die ästhetische Bildung der Millionen hoffen, welche im Akkord und unter den Bedingungen moderner Produktivität und Manipulation ihren Lebensunterhalt verdienen. Wir können nicht mehr auf irgendeine Mission der „guten Formen“ im Bauhaus-Sinne hoffen. Worüber man mit diesen Massen im Kapitalismus ins Gespräch kommen kann, sind ihre Interessen, und sei es der Kampf um den Groschen, anstelle des Kampfes um die ganze Mark, von welchem Brecht sprach.

Wie die antikapitalistischen Kräfte überhaupt, kommen die veränderungsbereiten Kräfte in den Künsten zu einer neuen Konzeption der Arbeit an der gesellschaftlichen Basis. Wie diese Arbeit beschaffen ist, welchen Schwierigkeiten sie begegnet und welche Formen sie annimmt, wird tendenzen künftig neben den gewohnten Aspekten der Kunst kommentieren und dokumentieren.

König Ludwig II. und die Kunst

von Werner Mittlmeier

Die Ausstellung „König Ludwig II. und die Kunst“ war mit 114 000 Besuchern nach der Rokoko-, der Picasso- und der Spitzweg-Ausstellung die erfolgreichste Münchener Ausstellung der letzten zehn Jahre.

„Mit Unterstützung des Auswärtigen Amtes wird die Ausstellung ... im Frühjahr 1969 in Paris im Louvre gezeigt werden.“ (SZ vom 22. 11. 68)

Was macht diesen Erfolg aus?

Person und Persönlichkeit Ludwig II.? Die spektakuläre Aktualität Ludwig II. als Pop-König, als welchen ihn Erich Kuby und Photograph Thomas Höpker lancierten (Stern Nr. 44, 3. November 1968)? Oder die moderne, in einzelnen Effekten durchaus „popige“ Gestaltung der Ausstellung?

Was bedeutet dieser Erfolg?

Wiederentdeckung eines kunstgeschichtlichen Phänomens und Korrektur eines kunsthistorischen Urteils (über den Historismus)? Entdeckung und Inthronisation eines neuen alten Pop-Gott-Königs?

„... die Jugend ... war begeistert. Über ein Jahrhundert lang hinweg erkannte sie Ludwig II. als nahen Wahlverwandten.“ (Kuby)

„... sich seine Gegenwelt im buchstäblichen Sinne zu bauen.“

Das heißt aber nichts anderes, und eben das macht ihn, blicken wir zurück, zum legitimen König der Pop-Welt.“ (Kuby)

„Es ist gerade heutig wichtig, auf die künstlerischen Bestrebungen des Königs (Ludwig II.) hinzuweisen, weil die Kunst des 19. Jahrhunderts und insbesondere des Historismus jetzt ganz anders bewertet wird als noch vor wenigen Jahren. Wer immer den Versuch machen will, diese Kunst aus ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit heraus zu verstehen, wird hier ein fast überwältigendes Material finden.“ (Intendant Christian Wallenreiter und Finanzminister Dr. Konrad Pöhner im Vorwort des Katalogs)

„König Ludwig II. ist der Inbegriff der letzten glanzvollen Epoche in dem jahrhundertelangen Ablauf bayerischer Geschichte und bayerischer Tradition.“ (Michael Petzet im Katalog)

„Gerade die Kunst Ludwig II., eines der größten Bauherrn des Historismus, dessen erste Forderung immer die auf Grund

eigener wissenschaftlicher und literarischer Studien erkannte historische Wahrheit war, zeigt aber immer wieder die unverkennbaren selbständigen Leistungen des Historismus, ...“ (Petzet)

„Seit 1870, ..., hatte der in seinen Anfängen auch hohe politische Begabung zeigende König mehr und mehr das Interesse an der Politik verloren und verhielt sich ... auf diesem Gebiet völlig passiv.“ (Petzet)

„... darüber zugrunde gegangen, daß er allein in ‚idealmonarchisch-poetischer Einsamkeit‘ als Bühne seines Lebens die seinem vielschichtigen Weltbild entsprechende Kunst schaffen wollte.“ (Petzet)

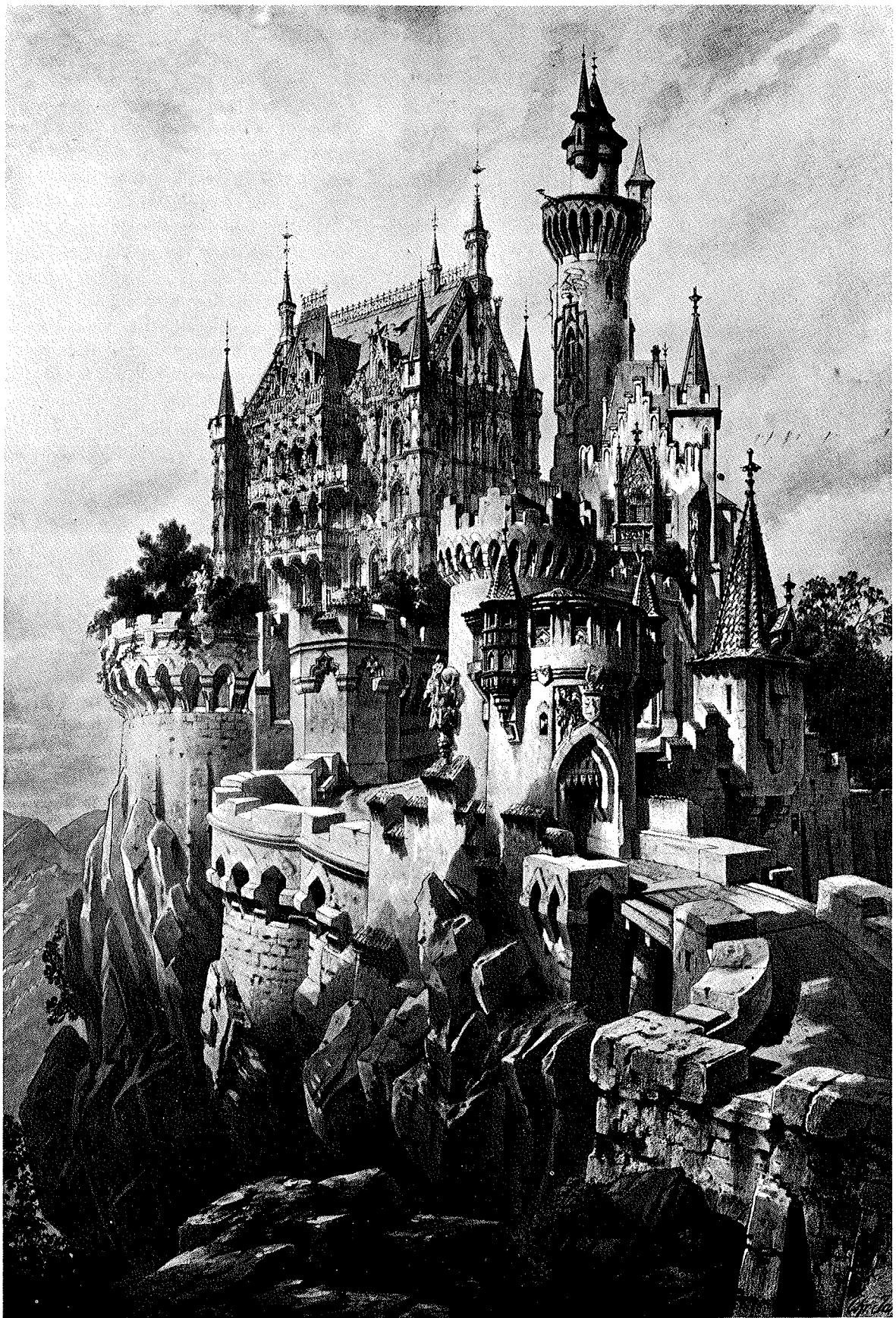
„Diesen schöpferischen Ludwig möchte die Ausstellung ... zeigen.“ (Petzet)

Mit diesen Zitaten wäre — zudem in sachlichster Manier — über Ausstellung und Absichten der Veranstalter und ihres Propagandisten Kuby genug referiert. Aber: wenn sie auch wirkliche Erklärungen schuldig bleiben, ja diese sogar verschleiern, so steckt in den Zitaten doch ein beachtliches Potential unbeabsichtigter Information, die, kritisch herausgeholt, Verständnis und Erklärungen skizzenhaft anbahnen könnte.

„Wahlverwandter“ welcher Jugend? möchte man Erich Kuby fragen. Derjenigen Jugend, die in den beiden Weltkriegen verblutete? Oder derjenigen, die malt, schreibt und studiert, die aus dem 19. Jahrhundert eher Büchner, Heine, Hegel, Marx und Stirner kennt? Wahl-Verwandter der Hippies und Gammel? Oder der Jugend, die tagsüber im Produktionsprozeß arbeitet und abends im Blow-Up und Drugstore die Pop-Welt konsumiert? Doch wohl nicht. Eher hat Kuby da „der Jugend“ einen „Wahlverwandten“ manipuliert, von dem sie erst durch „Stern“ erfahren hat. Ahnenforscher Kuby hat da einen Vorfahr der weltflüchtigen Pop-Maschinerie aufgetan, der beinahe ein Synonym für politische Enthaltsamkeit sein könnte. Was soll dieser historische Rückgriff auf Ludwig II. als „legitimen König der Pop-Welt“ anderes als den Interessen der Herrschenden dienen, die am Konsum der Pop-Welt ebenso verdienen wie sie Weltflucht denen als probates Mittelchen empfehlen, von denen Veränderung zu befürchten ist.

Es gibt eine „Verwandtschaft“ im Sinne einer historisch notwendigen Analogie, soweit sie auf allgemeinen, gesellschaftlichen Determinanten beruht. Das bedeutet, daß diese „Verwandtschaft“ nicht mehr wählbar, sondern begründbar ist — oder eben nicht. Diese Analogie ist sehr wichtig. Sie ist der objektive Grund, daß diese Ausstellung unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen zustandekam. Diese Analogie beruht auf der historischen Entwicklung unserer Gesellschaft und drückt sich in den konservierenden, restaurativen oder reaktionären Interessen der bürgerlichen Gesellschaft aus. Diese Analogie — oder anders ausgedrückt: die reaktionären Tendenzen — haben ihre Geschichte; sie beginnt mit der Entwicklung der bürgerlichen Klasse.

*Ludwig II. und die Kunst:
Entwurf für Schloß Falkenstein,
Zeichnung von Cr. Jank, 1883*



*Ludwig II. und die Kunst:
Ludwig II. in der Venusgrotte,
Zeichnung von Aßmus, 1886*

Die Entwicklung des Bürgertums zur herrschenden Klasse begann — grob gesagt — mit der französischen Revolution, im Kampf gegen die feudalen Kräfte. Entscheidender Ausdruck und Instrument dieser Auseinandersetzung war die — zunächst — feudale Ideologie und in ihr die Interpretation der Geschichte, in der die Gegenwart zum Analogiefall der zur Phase einer evolutionär gedachten Geschichtsbewegung wurde. Die feudalen Kräfte führten den ideologischen Kampf durch die Berufung auf das Mittelalter und seine Herrschaftsformen. Dies Argument nahm mannigfache Gestalt an: ob in der Neogotik der Romantik, in der Theorie einer christlichen Kunst (Schlegel), in der Malerei der Nazarener, in der wachsenden Bedeutung des Freskos, oder in der Wiederbelebung des Zunftwesens und in der Rechtsphilosophie Hegels. Die Ideologie des Mittelalters und seines Königtums von Gottes Gnaden war nicht „rein“, sondern mit Bezügen auf die italienische Renaissance und das absolutistische 18. Jahrhundert durchsetzt.

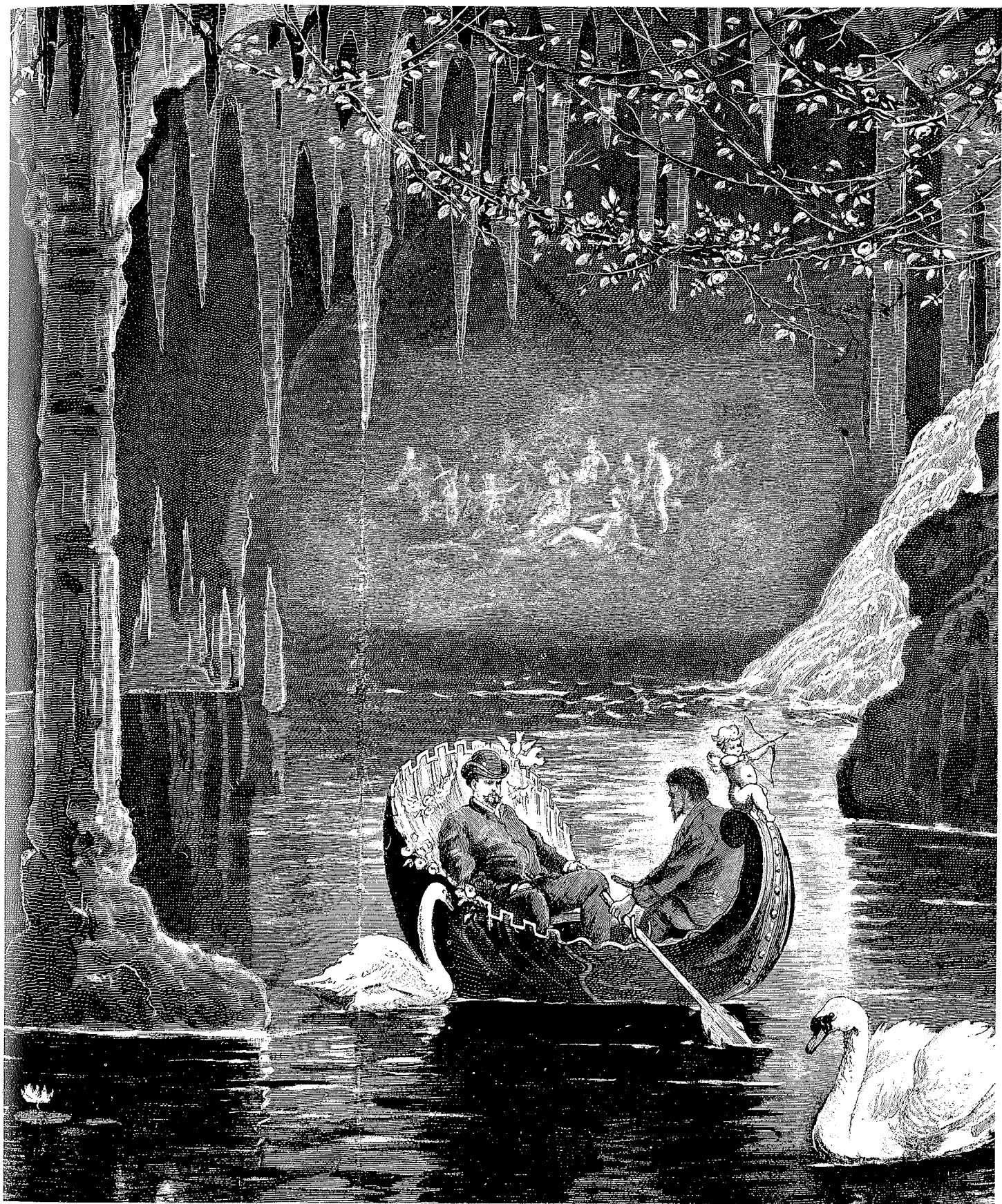
Das revolutionäre Bürgertum artikulierte seine aufklärerischen Vorstellungen als grenzenlose Freiheit, für die Natur und Musik nicht nur eine poetische Metapher, sondern eine elementare Möglichkeit ihrer Realisation waren. Das Zeitalter der Restauration zwischen 1815 und 1848 endigte im Kompromiß, im Verrat des Bürgertums an der Revolution: das besitzende Bürgertum beschied sich auf seine Rolle als Träger der ökonomischen Entwicklung und verzichtete auf politische Selbständigkeit. Wie dieser Kompromiß sich auf dem ideologischen Sektor auswirkte, ist, vor allem für die bildende Kunst, keineswegs hinreichend geklärt. Klar ist, daß das Bürgertum entsprechend seiner politischen Abhängigkeit, die feudale Ideologie assimilierte. Dieser ideologische Zwitter gipfelt in der Oper Richard Wagners. In der Reaktion und bis über die Reichsgründung hinaus formte sich diese Ideologie zu dem aus, was wir heute Historismus nennen. Seine wesentlichen Komponenten sind: Deutscher Nationalismus, wissenschaftlicher Positivismus und „romantisches“ Naturverhältnis.

Zwar war die Kunst Ludwig II. eine private; zwar wurde und wird Ludwig II. „genialisiert“, wie es die Kunstgeschichte mit allen Auftraggebern in politisch hervortretender Position macht — ohne diese politische Seite entscheidend für ihre Erkenntnisse einzusetzen —; Schicksal und Veranlagung des „schönen“ Königs mögen dem Vorschub geleistet haben. Aber entscheidend wichtig ist, die Sonderstellung Ludwig II. (und seiner Kunst), die im „Ludwig“-Kult sich ausdrückt, in der gesellschaftlichen Bedeutung bzw. Bedeutungslosigkeit Ludwig II. als Monarch (also in seiner Rolle, nicht seiner Person) zu sehen.

Politisch war Ludwig II. bedeutungslos, eine Attrappe gleich unserm Lübke. Ideologisch war seine Bedeutung unermäßlich. In ihm stellte die Geschichte eine ideale Figur zur Verfügung, auf die die adelige und bürgerliche Reaktion die Vorstellung eines mittelalterlichen Königtums von Gottes Gnaden, einer absolutistischen Monarchie à la Louis XIV., einer nationalen Erneuerung aus der feudalen Vergangenheit projizieren konnte. Auf der einen Seite war so die Ideologie der Herrschenden auf einen politisch so gut wie neutralen Punkt gebracht, sobald das politische Handeln die Freiheit von irgendwelchen ideologischen Einschränkungen forderte; zum andern war sie jederzeit politisch verwertbar, sobald Reste des bürgerlichen Willens zur Volkssouveränität sich meldeten oder das Proletariat sich rührte.

Im Zusammenhang mit der Kunst Ludwig II. von romantischer Tradition zu reden ist eine Halbwahrheit. Der wahre Kern ist, daß die Erscheinungen der Jahrhundertwende, in gewissem Sinne auch die des Jahres 1968, vom Beginn der Auseinandersetzung zwischen den feudalen Mächten und dem damals noch revolutionären Bürgertum bestimmt sind. Das entscheidende Ziel dieses Kampfes war ein politisches und ist es, in einer anderen Form des Widerspruches, auch jetzt noch. Die entscheidenden Stationen dieses Kampfes waren die französische Revolution, die Befreiungskriege, der Wiener Kongreß, das Wartburgfest, die Revolution von 1830, das Hambacher Fest 1832, die Revolution von 1848/49. Das sind die entscheidenden politischen Daten, an denen die Geschichtswissenschaft, auch die Kunstgeschichte, ihre Versuche einer Epochen- oder Stileinteilung für das 19. Jahrhundert orientieren muß. Andernfalls müssen die so disparaten kunstgeschichtlichen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts unerklärlich bleiben, z. B. auch die eigenartige Zusammensetzung der Elemente, die die Kunst Ludwig II. bestimmen. Eine eigene, isolierte Geschichte der Kunst gibt es nur in einem sehr eingengten, unvollständigen Sinne.

Unter den obigen Aspekten, vor allem dem der Kunst als Ideologie, betrachtet, schwindet die „eigene Gesetzlichkeit“ der Kunst bald auf ein minimales Quantum. Die Behauptung, daß es gerade heute wichtig sei, „auf die künstlerischen Bestrebungen des Königs (Ludwig II.) hinzuweisen“, mutet wie ein Ablenkungsmanöver an. Und wenn jemand versucht, „diese Kunst aus ihrer eigenen Gesetzlichkeit heraus zu verstehen“, so sind es die Veranstalter dieser bürgerlichen Ausstellung, die wohl einen Grund haben, die gesellschaftlichen Verhältnisse als Grundlage dieser eigentlich bürgerlichen Kunst des „Märchenkönigs“ zu verschleiern.





Le salon imaginaire

von Jürgen Beckelmann

Man sage nicht, es wäre ein absonderlicher Gedanke gewesen, auf den die Kunsthistoriker Elisabeth Killy und Eberhard Roters da verfielen, als sie („Wir wußten eigentlich nicht, was wir tun sollten“) über ihre Eltern und Großeltern plauderten — und über die Bilder, die jene schätzten. Und mit Hilfe der „Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst“, deren Sekretär Eberhard Roters ist, war ihnen auch die Möglichkeit gegeben, ihren Einfall in die Tat umzusetzen; das Ergebnis: „Le salon imaginaire“ in der Berliner Akademie der Künste (Oktober—November 1968).

Da hängen nun, auf rotbespannten Wänden, die goldgerahmten Bilder, die dereinst die großen Kunstausstellungen, die „Salons“, der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts füllten: Bilder, von denen die bürgerliche Großvätergeneration zuhöchst angetan war. Sie wurden noch in den Schulseebüchern der Eltern abgebildet, viele Reproduktionen machten sie populär und brachten diese Kunst bis in die Dienstmädchenstuben. Und im Kitsch der Glaserläden lebt sie, als Destillat ihrer minderwertigsten Elemente, bis heute fort.

Zum größten Teil wird die „Salonmalerei“ in den Magazinen der Museen verborgen gehalten, doch etliche Bilder — Feuerbachs berühmte „Iphigenie“ in Darmstadt, einige Makarts in Wien, Menzels Darstellungen des jungen und des alten Fritz in Berlin, die gefühlsgeladenen Szenen von Millais in London —, sie werden stolz vorgezeigt: Kunst, die nie ernstlich angezweifelt wurde. Und böse reagierten einige ältere, kunstliebende Journalisten auf der Pressekonferenz der Akademie; sie meinten: Die Feuerbachs, Menzels, Kaulbachs und Böcklins gehörten doch nicht in eine Ausstellung von „Salonmalerei“, da würden sie doch abgewertet. Werden sie es, oder werden sie endlich richtig eingeordnet, oder wird die „Salonmalerei“ durch sie als Großes und Ganzes aufgewertet?

Eberhard Roters berichtete: Etwa sechs Siebtel der offiziellen Kunst des 19. Jahrhunderts werden heute „unter der Erde“ aufbewahrt, in den Depots also; etwa ein Siebtel ist ausgestellt. Aber: Nicht wenige Museumsdirektoren, vor allem in der Provinz, bringen die magazinierten Bilder nach und nach wieder zum Vorschein. Ohne es schon recht zugeben zu wollen, „stehen“ sie auf diese „verkannten Schätze“; sie „standen“ wohl immer darauf, und das kunsthistorische Verdikt, das auf der „Salonmalerei“ lag, war ihnen stets im Innersten zuwider.

Daß diese Kunst wieder interessant, wieder wertvoll gefunden wird, mag zwei Gründe haben. Erstens: Im kunsthistorischen Betrieb, den es ebenso gibt wie den Kunstbetrieb, nur verläuft er etwas langsamer — im kunsthistorischen Betrieb also findet seit längerem eine Rückwendung statt. Der Moderne (seit dem

*Ludwig II. und die Kunst:
Ritterschlag in der Hofkapelle zum
Georgiritterfest, Zeichnung um 1875*

Ende des Tachismus und dem Einsetzen der schnellebigen Kunstmoden) heimlich überdrüssig und wohl auch mißtrauisch geworden, wohin das alles denn führen solle, entdeckte man den Jugendstil aufs neue. Und absolvierte ihn schneller als gedacht. Hier griff die Schleunigkeit des Kunstbetriebes auf den kunsthistorischen Betrieb über. Ergo? Etwas neues Altes mußte entdeckt werden; schließlich wollen auch Kunsthistoriker im Gespräch bleiben — sei es in ihrem eigenen Interesse, sei es im Interesse ihres Faches. Wahrscheinlich ist dieses Im-Gespräch-bleiben-wollen ein Zeichen dafür, daß der Kunstbetrieb den kunsthistorischen Betrieb mehr und mehr zu beeinflussen beginnt. Und flugs und nicht unbedingt einfallsreich geht man einfach ein Stück hinter den Jugendstil zurück und findet da, wer hätte es gedacht?, die so lange verachtete „Salonmalerei“.

Der zweite Grund für solche „Wiederentdeckung“ könnte sein: Durch den „Phantastischen Realismus“ haben viele Kunstkritiker, hat auch ein nicht geringer Teil des Publikums wieder gelernt, handwerkliche Qualitäten zu schätzen. Die malerische „Geste“, der „Malvorgang“ — sie gelten nicht mehr viel. Man möchte wieder „fertige“, zuendegemalte Bilder sehen. Und dieser Wunsch wird von den „Salonmalern“, von denen, die mit Recht als solche gelten, wie natürlich auch von jenen, die zu Unrecht nicht als solche gelten, vollauf befriedigt. Makart, Piloty, Anton von Werner waren grandiose Techniker, und mit Fug kann man bei ihnen bewundern, „wie das gemacht ist“.

Nun aber: Was ist denn da gemacht? Gegenüber dieser Frage erscheint die kunsthistorische Großveranstaltung als ziemlich dubios, zumal wenn man im Katalog diese forsch hingeschriebenen Sätze Matthias Winners liest: „Ob der Spießer von anno dazumal den Preis eines Bildes zur Grundlage seines Urteils macht oder der Anti-Spießer von heute das seit Jahrzehnten unveränderte Verdict über solche Bilder nachplappert — beide sind sich darin einig, kein eigenes Urteil zu haben. Fallen wir also gleich mit der Tür ins Haus: dieser ‚Imaginäre Salon‘ ist nicht ironisch gemeint.“

Winner modifiziert dies freilich; er zitiert Thomas Manns Adrian Leverkühn: „Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen?“ Er führt einen kritischen Salonbericht Heinrich Heines an und läßt noch einmal Friedrich Theodor Fischer zürnen: „Wir malen Götter und Madonnen, Heroen und Bauern, so wie wir byzantinisch, maurisch, gotisch, florentinisch, à la Renaissance, Rococo bauen, und nur in keinem Stil, der unser wäre. Wir malen, was der Welt Brief ausweist; wir sind der Herr Überall und Nirgends. Da ist keine Mitte, keine Hauptgattung, kein Hauptgericht zwischen all den Zuspeisen, Süßigkeiten, Zuckerbäckereien, unter denen die Tafel seufzt. Reflektierend und wählend steht jetzt der Künstler über allen Stoffen, die jemals vorhanden waren, und sieht den Wald vor Bäumen nicht.“

Aber selbst im Katalog fehlt, was in die Ausstellung selbst gehört hätte: eine Zeittafel mit den wichtigsten Ereignissen zwischen der Französischen Revolution von 1789 und dem Beginn des deutschen Flottenbauprogramms von 1898, eine kleine Dokumentation, die wenigstens angedeutet hätte, was jener „Wald“ war, den die Künstler vor Bäumen nicht sahen: die Realität des 19. Jahrhunderts, die ein großer Teil des Bürgertums nicht sehen wollte oder konnte.

Das große Thema der offiziellen Kunst war die Geschichte, alle Historie — nur nicht die eigene. Ideologiekritisch betrachtet, erscheint sogar Feuerbachs „Iphigenie“ bedenklich. Denn diese Iphigenie, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“, ist eine ganz und gar a-historische, eine voll und ganz literarische Gestalt. In hoher künstlerischer Weise drückt das Bild die dubioseste Tendenz der Epoche aus: die Abwendung des Blickes von der alles andere als idealen Gegenwart, die Rückwendung auf eine ferne, idealisierte Vergangenheit. Und darum gehört das von vielen geliebte Bild selbstverständlich in eine Ausstellung der „Salonmalerei“; es gehört ihr zu, auch wenn es das allgemeine Niveau weit überragt: eine der höchsten und „reinsten“ künstlerischen Ausprägungen, die „falsches Bewußtsein“ je gefunden hat.

Inszeniert wie ein Bühnenschauspiel, erscheint die Antike in Pilotys „Ermordung Caesars“, und Hans Makart donnerte geschichtlich überlieferte Szenen zur „großen Oper“ auf: „Sterbende Cleopatra.“ Der Wiener „Malerfürst“, der den Wohn-, Lebens- und Empfindungsstil der Gründerjahre entscheidend prägte, war, obgleich er viele Historienbilder malte, historisch nicht im mindestens interessiert. Ihn faszinierte alles, was die Möglichkeit bot, ausdrucksvolle Gebärden darzustellen oder aber — wie im „Einzug Karls V. in Antwerpen“ — glanzvolle Kostüme, Festzüge jener Art, wie er sie realiter in Wien selbst inszenierte. (Däß die Nazis ihn später nachahmten und die ersten waren, die den Maler Makart wieder aufzuwerten trachteten, wollen wir ihm nicht allzu sehr anlasten; es muß jedoch wenigstens vermerkt sein.)

Ein weiteres Hauptthema der bürgerlichen Kunst war, „natürlich“, der Krieg. 1891, als die weltpolitische Position des Deutschen Reiches infolge der gewagten Bündnispolitik Bismarcks bereits gefährdet war, besann sich Arthur Kampf auf die Freiheitskriege und malte die „Einsegnung von Lützows Freiwilligen“: Erinnerungsverklärt, scheint noch einmal „das ganze Pathos“ der Freiheitskriege auf; aber wohin zielt es 1891? — Als malender Kriegsberichterstatter hatte Anton von Werner die preußischen Truppen im deutsch-französischen Krieg begleitet; er malte ein „Etappenquartier vor Paris 1871“: Ein Offizier mit weingerötetem Gesicht steht singend am Klavier; er hat seine Hand auf die Schulter des Klavierspielers gelegt. Vor dem Kamin, in den ein Bursche Holz nachlegt, steht ein jüngerer Offizier, andächtig lauschend. In diesem Bild steckt viel Ironie, und man mag rätseln, ob sie unfreiwillig oder beabsichtigt ist.

Zweifellos unfreiwillige Komik besitzt die von zwei Römern „verfolgte Germania“, eine vollbusige blonde Schöne, in Felle gekleidet, gemalt in einer Zeit, in der die die erste industrielle Revolution auf dem Höhepunkt war! — Schon kündigte sich die Emanzipation der Frau an, aber wie wurden die Frauen dargestellt? Als sphinxhaft-rätselvolle Wesen, als Ritterfräuleins, als lose Nymphen oder melancholische Nonnen, als gefesselte





Hans Markart (1840—1884, Wien), *Das Gesicht*, Öl/Lwd, 314 : 70, 1879

Mädchen Schönheit, die ein Geharnischter vom Baum losschnieden muß, als Bacchuspriesterinnen, als Damen von Welt oder Halbwelt. Die „normale Frau“ hatte kaum eine Chance, gemalt zu werden.

Die erste industrielle Revolution verschärfte, man weiß es zur Genüge, die sozialen Gegensätze. Doch alle Bilder, die sich dieses Themas annehmen, gehen sentimental an der Wirklichkeit vorbei — manchmal unglaublich lügenhaft wie Fritz von Uhdes Rührszene mit Christus im Haus der armen Leute: „Komm, Herr Jesu, sei unser Guest.“ Dazu fällt einem als Kommentar nur die Blödelei ein: Was für ein Ärger für die frommen Armen, daß ihr Herr Jesus wirklich ankommt und mitessen will. — Keines der Bilder, die in dieser Ausstellung hängen, will mehr als christliche Caritas.

Indes sahen die Künstler selbst sich am liebsten in der Rolle des tragisch umwitterten, aber umschwärzten Genies. Bewundernd drängen sich Damen um Liszt am Klavier. Den sterbenden Künstler küsst noch schnell eine Muse aufs Haupt. Auch dieser Geniekult offenbart „falsches“, künstlich hergestelltes Bewußtsein... Nun spricht Winner im Katalog nicht zu Unrecht davon, daß das 19. Jahrhundert die „gefährliche Doppelbödigkeit der Kunst“ entdeckt habe. Darüber ist nachzudenken. Denn könnte, was uns heute vielfach als Kitsch erscheint, mit einer im allgemeinen so sicher gehandhabten, mit einer so hochstehenden Maltechnik einhergehen, mit einem Handwerk, das „in Ordnung“ ist? Gewöhnlich verfällt das Handwerk, wenn die Kunst verfällt.

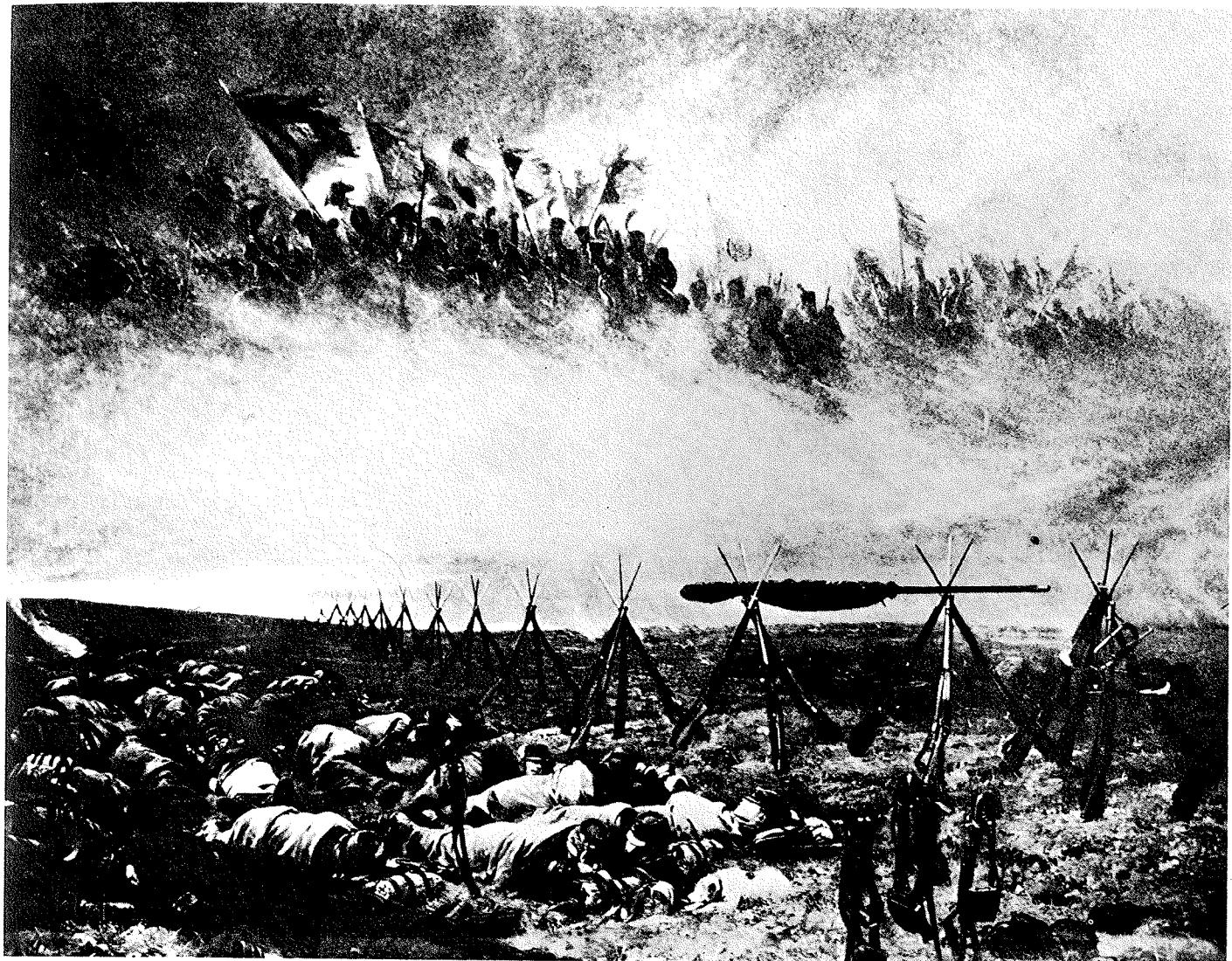
Also: Ist das vermeintlich Kitschige, ist das offensichtlich Ge-künstelte an dieser Kunst vielleicht mehr, als es oberflächlich erscheint? Steckt in der Parodie, die schon zeitgenössische Kritiker in dieser offiziellen Bürgerkunst bemerkten, vielleicht Ironie, eine Distanziertheit gegenüber den Sujets, die sich als kritische Distanziertheit nur noch nicht offenbaren will oder — mangels Bewußtsein — offenbaren kann? Steckt unbewußte Kritik darin? — In manchen Fällen, das ist sicher, war diese Kunst klüger als ihre Künstler waren, so, wie Balzacs Romane klüger waren als ihr Autor. Indem die „Salonmalerei“ das falsche Bewußtsein ihrer Maler (und deren unmittelbarer oder mittelbarer Auftraggeber) hervorkehrt, entlarvt sie es auch. Das ist in der Tat das Interessante, an diesem „Salon imaginaire“, das lohnt und rechtfertigt ihn letztenendes. Nur wäre es mehr als wünschenswert gewesen, die Ausstellung wäre auch entsprechend — durch Hinzufügung einer historischen Dokumentation — gestaltet worden. Warum unterblieb es? Aus Mangel an Einsicht? Oder weil man durch die Wiederentdeckung einer „neuen alten Kunst“ Sensation und „Betrieb“ machen wollte?

Ich weiß, ich weiß: „Das Publikum soll schließlich selber urteilen.“ Da waren wir wieder einmal unheimlich „demokratisch“. Aber auf dieses Argument falle rein, wer will.

Fritz von Uhde (1848—1911, München), *Komm, Herr Jesus, sei unser Guest*, Öl/Lwd, 130 : 165, 1885







Karl Theodor von Piloty (1826—1886,
München), *Verfolgte Germanin*, Öl/Holz,
80,5 : 52,5, um 1870

Edouard Detaille (1848—1912, Paris),
Der Traum, Öl/Lwd, 300 : 390, 1885



Franz von Defregger (1835—1921),
Heimkehrender Tiroler Landsturm im Krieg von 1809, Öl/Lwd, 140 : 190, 1876



Leon Gerôme (1824—1904, Paris), *Hahnenkampf*, Öl/Lwd, 142 : 202, 1847

Gassenkampf

Communistisches Organ

für den Bezirk Halle-Merseburg mit der Illustrierten-Arbeiter-Zeitung „Der Rote Stern“

„Gefecht“ riefen jeden Morgen nachmittags, unter dem und kleinen „Gefecht“; es wurde 1,50 Mark; auch die Waffengesellschaften, eine Schützenkompanie, waren in Wesseling-Großhöhenrich für den Waffengesellenwettbewerb eingetragen. Gute Erfolge!

Verleger:
Otto Rillan

Einzelpreis 15 Bf.

Halle, Mittwoch, den 26. November 1924

4. Jahrgang • Nr. 226

7. Dezember – Protest gegen Terrorjustiz!



Der Niedner und sein Werk: Zuchthauswahlen

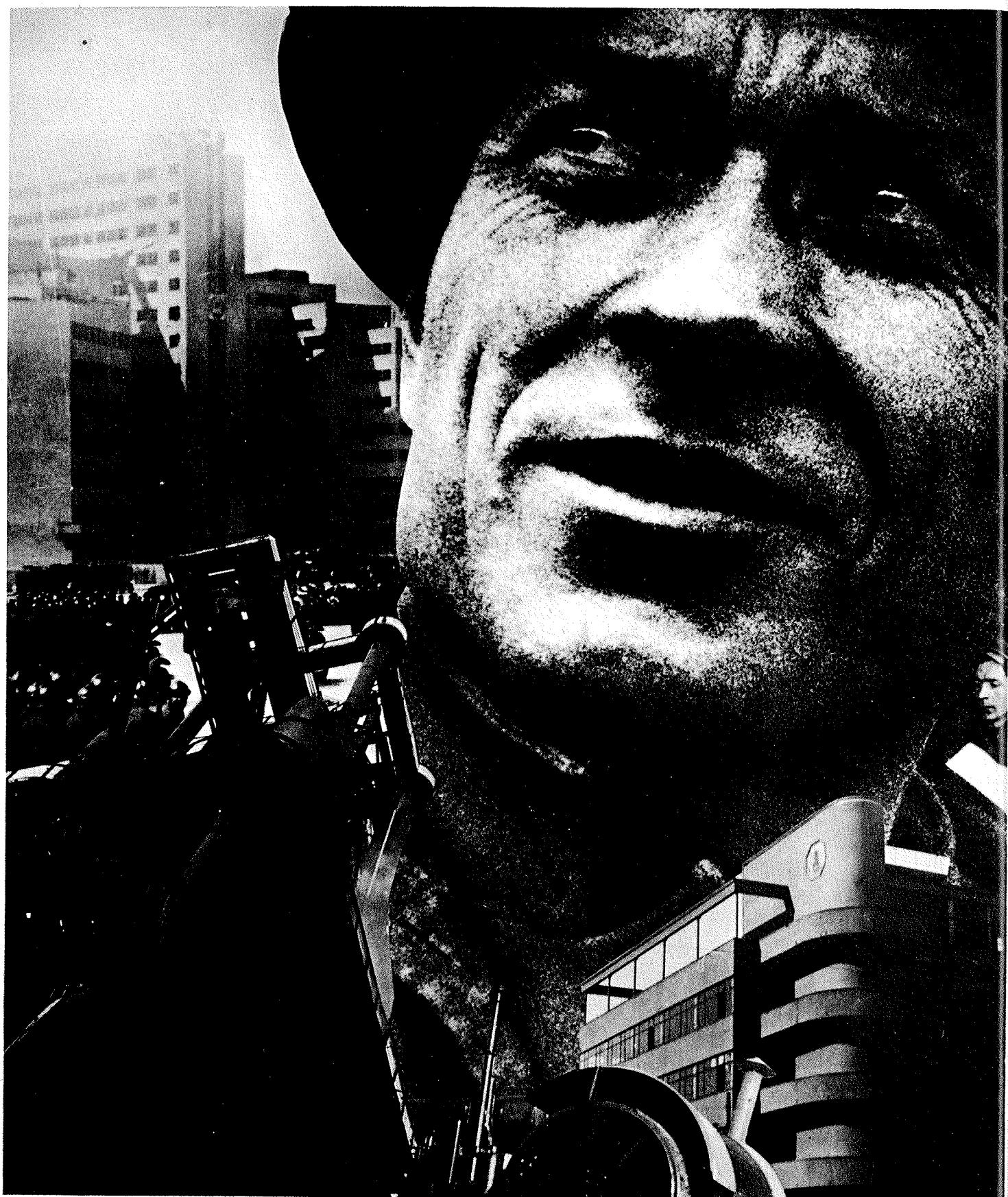
Novemberrevolution und bildende Kunst

von Dr. Ullrich Kuhirt

Am Sylvestertag des Jahres 1917 schrieb Käthe Kollwitz, erfüllt von Hoffnung und von Zweifeln, in ihr Tagebuch: „Was hat dies Jahr gebracht?... Es hat nicht den Frieden gebracht... Gegeben hat es nur Ausblicke durch Russland. Von da ist etwas Neues in die Welt gekommen, was mir entschieden vom Guten zu sein scheint. Eine neue Hoffnung, daß in der Entwicklung der Völker nicht wie bis jetzt nur Macht entscheidet, sondern daß von nun an auch die Gerechtigkeit mitwirken soll. Die Russen haben gezeigt, daß eine Möglichkeit dazu ist und dies ist vielleicht das schönste geistige Erlebnis im letzten Jahr gewesen...“

Gebrochen durch das Prisma einer großen Künstlerpersönlichkeit, spiegelte sich in dieser die weltverändernde Wirkung der Oktoberrevolution. Es war eine elementare Empfindung, der die Künstlerin hier Ausdruck gab, nicht klare und politisch bestimmte Einsicht. Verborgen blieben ihr die Triebkräfte des Geschehens, unklar die historische Bedeutung und die Perspektive der Revolution. Zweifel stiegen auf, daß die Ergebnisse von Dauer sein könnten: „Zwar wie bedrängt ist diese Erkenntnis, wie wollen die alten bösen Prinzipien sie wieder überwuchern und ersticken. Aber selbst wenn sie wieder erstickt, so ist es doch eine Weile wahr gewesen, daß sittliche Motive die Welt — oder einen Teil derselben — bewegt haben.“

Solche Erkenntnis des sittlichen Charakters der Revolution, wie immer sie auch verschwommen blieb und voller Skepsis, erhab die Künstlerin dennoch weit über das Gros der deutschen Künstlerschaft. Denn die Entwicklungswege der deutschen Kunst in den Jahren vor und während des ersten Weltkriegs hatten die meisten Künstler von Politik und sozialen Problemen weit weggeführt. Politik und Kunst als unvereinbare gesellschaftliche Aktivitäten, Probleme der geschichtlichen Realität und Probleme der künstlerischen Gestaltung als zwei Sphären, die kaum irgendwo einander tangieren, — so erschien den meisten von ihnen das Verhältnis zwischen ihrem Metier und den harten realen Gegebenheiten, und eine mit vielen Instrumenten und vielen Tastaturen spielenden Theorie hatte eben diese Relation sorgfältig begründet, fundiert, unzählige Male „bewiesen“, als normal und für eine Blüte des Künstlerischen unabdingbar interpretiert. Wer von den Künstlern vor dem Kriege für seine Arbeit noch einen sozialen, einen konkreten, realitätsgebundenen Bezug gesucht hatte, den riß 1914 der Taumel der „Vaterlandsverteidigung“ mit — die herrschende Klasse hat sich der Kunst wohl versichert; sie hatte schon damals auch aufbegehrende, engagierte, sogar



streitbare Richtungen mit den einen oder anderen Reibungen, aber insgesamt doch anstandslos, für sich akzeptiert und in ihr ideologisches Arsenal eingereicht. Solange die Kunst die Frage der Macht nicht berührte, vielmehr sich lediglich gegen das ver spiesserte Kulturleben, gegen den reaktionären Ausstellungsbetrieb, gegen miffig-romantische Kleinbürgeratmosphäre empörte, drohte hier keine Gefahr, und man konnte solche Leute gewähren lassen. Gewähren lassen konnte man auch solche, die in einer subjektiven Scheinwelt neuer, nie gesehener Farben und Formen ein Refugium suchten und vor den sozialen und politischen Unbilden der Gegenwart — auch sie taten dem Staat nichts. Was Wunder also, daß nur ganz wenige das revolutionäre Geschehen als Resultat und Ausdruck bewußten Schöpfertums der Volksmassen selber, als konstruktive und nicht zerstörerische, als befreende sittliche Tat begriffen, seinen wirklichen humanistischen Gehalt erfaßten.

Allerdings, mit den einsetzenden Massenbewegungen gegen den Krieg unter den Arbeitern und Soldaten im Gefolge der Oktoberrevolution erlangte der künstlerische Protest gegen das fort dauernde Morden doch einen entschiedeneren Charakter. Bei alledem hatte ja in den Kriegszeiten das Gewissen der fortschrittlichen Künstler nicht geschwiegen. Die Geschichte des künstlerischen Widerstands im ersten Weltkrieg ist noch nicht geschrieben, sie ist reich an Beispielen des mutigen Protests und der Entrüstung über Grauen und Sinnlosigkeit der Materialschlachten, der Trauer über das namenlose Sterben, aber auch der Resignation angesichts ausweglosen und nicht endenwollenden Elends: — es gab eine klar umreißbare Antikriegskunst, die in den akademischen Kunstgeschichten kaum je einen Platz gefunden hat. Sie fußte auf den unterschiedlichsten Positionen und formte sich in vielerlei Stilen aus, sie fand in sich nicht Kraft noch Konsequenz, in Gehalt und Form sich zur geschlossenen Bewegung zu konstituieren. Aber fast bei jedem dieser Künstler, die mit ihrer Kunst neuerlich zu wirken suchten, zeitigte das Kriegserlebnis, ob an der Front oder in der Heimat, Konsequenzen in Ideengehalt, Bildaussage und Gestaltungsweise im Sinne einer immer stärkeren Orientierung auf die Realität.

Nach 1916 verschärfte sich der Protest: Ernst Barlach formulierte ihn in seinem „Dona nobis pacem“. Dieses Blatt wirkt wie ein Aufschrei aus dem Bewußtsein tiefer religiös-ethischer Verantwortung heraus. Ihm in der geistigen Haltung nahe standen Künstler wie Max Slevogt, Max Pechstein, Erich Heckel; letzterer gestaltete mit seinem „Armierungssoldaten“ ein Bild der leidenden, gequälten Kreatur. Die Anklage wurde unüberhörbar, die Entlarvung ging tiefer, manchmal den Dingern sogar bis auf den Grund. In Zyklen, graphischen Blättern, Flugblättern und auf andere Weise sprachen Künstler ihren Abscheu aus. Sie gehörten größtenteils der jüngeren Generation an, wie Magnus Zeller, der eine Lithofolge von starker anklägerischer Kraft heimlich in der Druckerei des Oberkommandos Ost druckte. Sein Blatt „Feldherrnhügel“ und noch andere stellten den Militarismus bloß, der auch noch in aussichts-

loser Kriegslage unzählige Menschenleben aufs Spiel setzt, um vielleicht doch noch zum Ziele zu kommen. Otto Dix, Otto Griebel taten ähnliches; manche rührten schon an die Frage nach dem „Warum“, ohne zu eindeutiger Einsicht zu gelangen. Die Bedingungen der Zensur usw. ließen eine größere Wirksamkeit nicht zu, aber sie entkleideten den Krieg seines heroischen Nimbus, den eine dienstfertige „vaterländische“ Presse um ihn gewoben. Aber doch reflektierte solche Kunst gegen den Krieg zugleich Zwiespältigkeit und Hilflosigkeit in den großen politischen und sozialen Problemen der Zeit: in sich selbst hegten sie oft humanistische Ideale, genau umrissene Vorstellungen von Vernunft und Menschlichkeit. Im Grauen des Krieges aber erblickten sie die endgültige Abtötung des Menschlichen: sie verurteilten darum den Krieg, indem sie vor allem seine Greuel und das Elend, das er heraufbeschwor, darstellten. Aber reale Wege, die zu einer Beendigung des Kriegs führen könnten, sahen sie nicht.

In den Blättern beispielsweise Willibald Kains (Zyklus „Krieg — allen Völkern gewidmet“), mit denen er das „grauenhafte Urgesicht“ des „unersättlichen Mörders Krieg“ demonstrieren wollte, in Blättern von A. Paul Weber („Reichtum aus Tränen“, 1917) und bei anderen Persönlichkeiten spiegelten sich bereits Einsichten in Zusammenhänge, die manchmal sogar die Schranken der weltanschaulichen Grundhaltung ihres Schöpfers selbst überschritten. A. Paul Weber zum Beispiel stieß mit seinem Zyklus von Federzeichnungen bis zu den tiefsten Ursachen des Kriegsgeschehens und der Vereindung der Massen vor: er enthüllte das Profitstreben des Kapitalisten als die eigentliche Triebkraft und Wurzel des Kriegs. Aber er bezog die drastische Entlarvung allein auf die Verhältnisse in England und gab so dem Chauvinismus willkommenen Anlaß, die Anklage des Kriegs umzuwerten in eine Anprangerung der englischen „Plutokratie“, die niederzukämpfen die Aufgabe sei; ganz im gleichen Sinne, wie es Hitler runde zwei Jahrzehnte später auch tat.

So waren die meisten künstlerischen Äußerungen gegen den Krieg von Widersprüchen in ihrem Inhalt gezeichnet: der Krieg war allen zutiefst verhaßt, aber einen gangbaren Weg aus dem Dilemma erblickten sie höchstens im moralischen Appell an das sittliche Empfinden. Max Pechstein spiegelte in seinem Zyklus „Sommeschlacht“ das Schicksal des Menschen in der Materialschlacht: der Mensch ist dem Chaos überantwortet. Doch reflektierte solche Kunst gegen den Krieg zugleich Zwiespältigkeit und Hilflosigkeit in den großen politischen und sozialen Problemen der Zeit: in sich selbst hegten oppositionelle Künstler genau umrissene Vorstellungen von Vernunft und Menschlichkeit.

Bei alledem war es unter der Künstlerschaft aber doch nur eine verschwindende Minderheit, die bewußt opponierte und Partei ergriff. Die große Mehrheit blieb isoliert von den Massen, sie fühlte sich nicht kompetent und verantwortlich für politische Dinge, der Charakter der Erziehung, die sie genossen, und ihre weltanschauliche Zerfahrenheit bewirkten, daß die Künstler, sofern sie nicht die Uniform trugen, von den Protest- und Streikbewegungen, wie sie nach dem roten Oktober im ganzen Reich einsetzten, abseits blieben. Der Proletarier als jene soziale Kraft, die durch ihre Tat allein dem Krieg ein Ende setzen konnte, blieb ihnen fremd.

John Heartfield, Fotomontage 1934, Sondernr. der „AIZ“ zum 17. Jahrestag der Sowjetunion

Als darum die politischen Spannungen und gesellschaftlichen Widersprüche in Deutschland zur revolutionären Situation sich zuspitzten und die angestaute Empörung des Volks sich elementar entlud in der Novemberrevolution, da stand die Masse der Künstler dem Geschehen durchaus verständnislos und hilflos gegenüber.

Aber die Revolution rührte alle Schichten der Gesellschaft auf, sie riß auch alle möglichen künstlerischen Kräfte in den Strudel der sozialen Auseinandersetzungen, solche auch, die zuvor bei Seite gestanden hatten und sich von den politischen Problemen wenig berührt fühlten. Die Kunswelt wurde aufgewühlt bis in die tiefsten Gründe, und gebieterisch zwangen die realen Vorgänge auf der Straße, vor allem in den großen Zentren, jeden, der sich der Kunst geweiht hatte, nun irgendwie Stellung zu beziehen zu dem, was sich da abspielte, seinen Platz zu bestimmen im Gewoge der sozialen und politischen Kolissionen.

Will man heute die Fülle der künstlerischen Äußerungen zu den Bewegungen jener Zeit um die Novemberrevolution überschauen und verallgemeinern, so muß man sich durch ein schwer zu durchdringendes Dickicht aller möglichen Tendenzen, Bestrebungen, aller möglichen Aufrufe, Proklamationen, Deklarationen, allen möglichen Suchens und Experimentierens hindurcharbeiten, — es gärte und brodelte im Kunstleben und Jedermann begriff: ein neuer Weg der Kunst mußte gefunden werden. Doch wo ihn suchen und vor allem, wohin sollte er führen? Neue Aufgaben sollten der Kunst zufallen, doch welche hatte sie zu lösen?

Mit Wucht fegte die Novemberrevolution die preußisch-deutsche Monarchie von der Bildfläche und erzwang das Ende des unsinnigen Menschenabschlachtens. Die Massen des Volkes glaubten sich der ersehnten sozialen und politischen Befreiung nahe und nahmen den Kampf auf für eine gerechtere Ordnung.

Aber die unmittelbaren künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Geschehnis der Novemberrevolution und den Hoffnungen und Kämpfen der Volksmassen spiegelten die Uneinheitlichkeit der Künstler in politischen und weltanschaulichen Grundfragen. Nur einer kleiner Zahl von Künstlern dienten die Vorgänge auf der Straße, die revolutionären Zusammenstöße überhaupt als thematischer Vorwurf für bildkünstlerisches Gestalten. Hier reflektierte sich denn auch die Stellung der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten zur Revolution.

Vom Staat ausgehaltene, wohlbestallte Akademieprofessoren vom Schlag eines Arthur Kampf stellten sich natürlich auf die Seite der Reaktion und riefen mit Flugblättern zur Bildung konterrevolutionärer Einwohnerwehren auf. Für diesen Mann, der später von Hitler mit dem höchsten Orden des „Dritten Reiches“, dem Schwarzen Adlerorden, ausgezeichnet wurde, waren die aufständischen Arbeiter Eindringlinge, Verbrecher, Ruhestörer, gegen die man sich schützen müsse.

Doch die meisten der Künstler, die sich vom revolutionären Geschehen berührt fühlten, standen ihm mit elementarer Anteilnahme und Sympathie gegenüber und suchten von ihrer weltanschaulichen Position aus dessen Sinn zu erfassen und es gedanklich wie künstlerisch zu bewältigen.

Sie waren vom echten Pathos der Revolution in Erregung versetzt, und ihre Verfassung spiegelt sich etwa in den Blättern von Ernst Stern, dem einstmaligen Bühnenbildner des berühmten Max Reinhardt. In seinem Zyklus „Revolutionstage“ (1919) lebt die unerhörte Dynamik der gesellschaftlichen Bewegungen jener Tage, das gewaltige Rumoren der Massenkundgebungen und Massendemonstrationen, so daß diese Arbeit ein gültiges Zeugnis des revolutionären Aufbruchs bleibt, ein Zeugnis freilich, das noch nichts kundgab vom Charakter der Bewegung, ihres inneren Gehalts, gar ihres Ziels.

Die Dynamik des Losbruchs schlug auch den jungen Magnus Zeller in ihren Bann. Als Mitglied eines Arbeiter- und Soldatenrats stand er mitten im Strudel der revolutionären Aktionen und fühlte sich von der Woge der Volkserhebung gepackt und emporgehoben. Sein Gemälde „Volksredner“, aus eigenem Erleben inspiriert (ähnlich der „Agitator“ in seinem Zyklus „Revolutionstage“), läßt erkennen, wie innerlich aufgewühlt der Künstler war. Die ungestüm vorwärtsdrängende Bewegung der Zuhörenden und die aufwallend pathetische Geste des Redners bestimmen die Komposition. Es ist ein unruhiges Hin und Her, ein stürmisches Begehr, das aus dem Bild spricht, doch der Sinn des Ganzen bleibt verborgen. Viel entschiedener klingt ein Protest gegen das Wüten der Konterrevolution, deutlich der Gegensatz der Klassen auf dem Blatt „Straße frei“ des genannten Zyklus. Hier werden typische Züge sichtbar: das rücksichtslose Vorgehen der reaktionären Truppen, die Brutalität und Überheblichkeit der Offizierssoldaten, aber alles ist in ein stürmisch überhöhtes Pathos gekleidet, in dem man den Atem dieser Tage zu spüren glaubt.

Junge Künstler beobachteten die Vorgänge auf den Straßen, die Kundgebungen und Diskussionen an den Ecken, die Willkürakte der Konterrevolution. Paul Fuhrmann und, mit einer satirischen Note, Karl Holtz hielten in rasch hingeworfenen Skizzen momentane Szenen der Volksbewegung, Aufläufe, Straßenkämpfe fest. Karl Holtz trat auch, mit Willibald Krain, als Karikaturist der Wochenschrift der USPD „Freie Welt“ hervor, in der er das Gesicht der Konterrevolution entlarvte.

Der junge Maler Heinrich Ehmsen erlebte, als Frontsoldat in Frankreich und Rumänien vom Grauen des Krieges zutiefst aufgewühlt, während der Kämpfe um die Münchener Räterepublik den konterrevolutionären Pogrom gegen die gefangenen revolutionären Matrosen. „Das Erlebnis malte und zeichnete ich aus Empörung mit Besessenheit“, schrieb er später darüber. „Es dauerte Jahre, bis ich mir all das Erleben mit meiner Arbeit von der Seele gewälzt hatte.“ Immer wieder kehrte er auch in späterer Zeit zum Thema der Niedermetzelung der Münchener Revolutionäre, zum Thema der Ermordung ihres militärischen Führers, des Matrosen Eglhofer, zurück (Triptychon in mehreren Fassungen, zuletzt aus dem Jahre 1933). Der Künstler gestattete in einer stark vereinfachenden malerischen Ausdrucksweise typische Seiten des Erlebnisses: das starre, leblos Kalte, Mechanische der konterrevolutionären Truppen, auf der anderen Seite die innere, moralische Überlegenheit des Revolutionärs, ungetacht der Niederlage.

Auch „Prominente“ der damaligen Zeit reagierten so auf das Geschehen. Auf eigentümliche Weise fühlte sich der alternde und kränkelnde Lovis Corinth von den Bewegungen der Re-

volution und der Persönlichkeit Liebknecht berührt: mit ganz flüchtiger, impressiver Andeutung skizzierte er Demonstrationen am Brandenburger Tor, mit lockeren breitem Strich der Lithokreide notierte er für sich später die Totenmaske Liebknechts. Selbst ein Paul Klee tat mit scharfen Strichelkarikaturen seine Ablehnung der alten Mächte kund.

Der populäre Zille, durch seine konsequente Parteinahme für die Menschen aus dem dritten Hinterhof, aus den Asylen und Elendsvierteln schon vor dem Kriege bekannt geworden wie nur je ein Künstler, formulierte seine Ablehnung auf drastische Weise in der Darstellung des Exkrementhaufens vor der Anschlagtafel mit Aufrufen der alten und neuen Regierung (Zyklus „Kriegsmarmelade“, 1918, dessen Publikation verboten war). Auf seinem bekannten Blatt „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit . . .“ lässt er seine Leute des vierten Standes der Sonne der Freiheit entgegenmarschieren. Freilich, er vermochte sie nicht klar zu charakterisieren als Menschen der neuen Klasse. Immer findet sich, wie auch später im Werk Zilles, das zweideutige Element des Lumpenproletarischen in ihnen.

Lange Jahre vor dem Kriege schon hatte Hans Baluschek die Gestalt des Proletariers, des Ausgebeuteten zur Zentralfigur seiner Kunst gemacht. Er hatte die Proletarier immer nur als leidende, niedergedrückte, unwissende Menschen aufgefaßt, des Mitleids würdig und der Hilfe von außen bedürftig. So trug seine Kunst bei aller anklägerischen Haltung doch immer auch einen gewissen kontemplativen Charakter. Dieser Grundzug setzte sich fort in seinen Arbeiten, die eine Reaktion auf die Novemberkämpfe bedeuteten (wie dann überhaupt in seinem Schaffen der zwanziger Jahre). Er schilderte nur mehr die äußere Seite des Geschehens, beklagte die Schäden und Opfer. Die Erhebung der Arbeiter erschien ihm als spontanes Rebellen, als ein Aufbegehren gegen unerträgliche Not, und nur selten finden sich bei ihm Andeutungen auf das Gesetzmäßige dieses Prozesses. Baluschek wertete nicht, er stellte fest, konstatierte, blieb aber selbst beschaulich abseits stehen.

Ganz anders antwortet mit seinen Arbeiten ein Künstler wie Beckmann, der schon vor dem Kriege, ohne einer der Gruppierungen anzugehören, als expressionistischer „Einzelgänger“ nach dem Sinn des ihm abstoßend dünkenden Lebens gesucht hatte, auf die drängenden Fragen und Forderungen der Zeit. Ihm erschien der Zusammenbruch als apokalyptisches Geschehen (z. B. Zyklus „Die Hölle“, 1919 u. a.). Die Welt schien ihm aus den Fugen zu gehen, die Revolution stellte sich ihm als ein chaotisches Drunter und Drüber dar, als Emporspülen des schmutzigsten Bodensatzes, als Kampf aller gegen alle, ungewiß mit welchem Ausgang und mit welchem Ziel. Entschieden lehnte er die überlebte und nun gestürzte Ordnung ab, und gleich vielen anderen suchte er nach neuen Möglichkeiten, die Welt vernünftig zu organisieren.

Die angeführten Beispiele mögen nur einige Aspekte der unmittelbaren künstlerischen Reaktion auf die Novemberrevolution andeuten. Alle diese mit dem Alten unzufriedenen, oppositionell gestimmten, oft linksradikal eingestellten künstlerischen Kräfte schöpften nun, da der revolutionäre Stoß die Grundfesten des alten Reiches erschüttert hatte und die alte Ordnung zunächst einmal zerbrochen war, Hoffnung, das, was sie mit ihrer Kunst gewollt und erstrebt hatten, auch wirklich realisieren zu können. Das waren vor allem expressionistische

Künstler, deren Tun vor dem Kriege schon ein Aufbegehren war, ein Schrei nach dem Menschen, der ungebrochen und rein durch ihre Kunst wiedererstehen sollte, nicht mehr innerlich gebrochen und zerrissen durch die sozialen Kollisionen, die politischen Auseinandersetzungen und die geistigen Umbrüche der Zeit. Ihr Wollen war in jener Epoche wirkungslos geblieben — sie hatten keinen Sinn, kein Verständnis für die realen Widersprüche der historischen Entwicklung, für den nüchternen Sachverhalt in den Beziehungen der Klassen, — ihr Ziel blieb rein idealistisch. Auf dem Boden der Errungenschaften der Revolution trafen die Bestrebungen solcher Kräfte nun zusammen, es ergab sich der Wunsch, sich zu vereinigen und andere, gleichgesinnte Künstler zu sich heranzuziehen. Nachdem die Arbeiter und Soldaten den Weg gebahnt, gedachten diese „Revolutionäre des Geistes“, als die sie sich selber bezeichneten, ihre Forderungen nach Erneuerung der Kunst in ihrem Sinne, nach Veränderung der Politik des Staates gegenüber der Kunst und nach Veränderung der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft verwirklichen zu können.

Max Pechstein und César Klein ergriffen die Initiative zur Sammlung solcher Kräfte, sie riefen die „Novembergruppe“ ins Leben. Ihnen schlossen sich bald Gleichgesinnte an: Maler wie Tappert, Richter-Berlin, Moritz Melzer, Krauskopf, Bauer, der Bildhauer Rudolf Belling, H. Steiner, W. Schmid u. a. In einem Schreiben an Künstler, die man noch verwandten Sinnes glaubte, forderten die „Novembristen“ dazu auf, ihrer Gruppe beizutreten. So erhielt die „Novembergruppe“ bald großen Zulauf. Es kamen auch arrivierte Persönlichkeiten des Expressionismus, Künstler wie Otto Mueller, Heinrich Campendonck, später Wassili Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Moholy-Nagy, Feiniger, Lazar Segall, Ludwig Meidner. Und es stießen zu den „Novembristen“ auch solche, die der revolutionären Bewegung viel unmittelbarer verbunden waren: George Grosz, Conrad Felixmüller, Max Schwimmer, Otto Dix, Rudolf Schlichter, Otto Nagel u. a. Nicht nur bildende Künstler fanden sich da zusammen, auch einige Schriftsteller, Kunstkritiker, Architekten (Behrens, Gropius, Mies van der Rohe), ja Musiker (Kurt Weill, Hanns Eisler, Max Butting) und Filmregisseure suchten hier nach neuen Wegen.

Künstler und Kulturschaffende der unterschiedlichsten ideologischen Positionen und mit oftmals ganz konträren künstlerischen Anschauungen hatten sich also in der „Novembergruppe“ zusammengefunden. Was wollten sie?

Darüber war man sich von vornherein nicht einig. Die „Novembergruppe“ wollte — das fixierte sie in ihren „Richtlinien“ — kein wirtschaftlicher Schutzverband sein, kein bloßer Ausstellungsverein, vielmehr die „deutsche Vereinigung der radikalen Künstler“. Aber die konkreten Zielsetzungen dieser „Radikalen“ blieben sehr verschwommen.

Ihr „weitgefaßtes“ Programm sah vor, daß die Gruppe „durch umfassenden Zusammenschluß der gleichgesinnten, schöpferischen Kräfte maßgebenden Einfluß auf die Entscheidung aller künstlerischen Fragen . . .“ erlangen sollte. In dem im Januar 1919 konzipierten „Manifest der Novembristen“ wurde erklärt: „Wir stehen auf dem fruchtbaren Boden der Revolution. Unser Wahlspruch heißt: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit . . . Wir betrachten es als unsere vornehmste Pflicht, dem sittlichen Aufbau des jungen freien Deutschlands unsere besten

Kräfte zu widmen . . .“ usw. Das aber waren rein bürgerliche Lösungen, nichts wurde gesagt, welchen gesellschaftlichen Kräften sich der gegen die längst überholte Kunstopolitik des wilhelminischen Reiches Aufbegehrende denn nun anschließen solle. „Rückstand und Reaktion“, die die „Novembristen“ in ihrem Manifest zu bekämpfen proklamierten, waren für sie nur für den künstlerischen Bereich gültige Begriffe. Sie distanzierten sich von den wirklichen revolutionären Kräften und begriffen die Grundaufgaben der Revolution nicht. Nirgendwo, weder in den offiziellen Dokumenten, noch in persönlichen Stellungnahmen, findet sich eine politische Orientierung der Künstler auf die fortschrittliche Klasse. Immer gebrauchte man den verschwommenen Begriff des Volks. Der Staat erschien den „Novembristen“ als eine unwandelbare, über der Gesellschaft thronende Institution. Nirgends gab es einen Hinweis auf vordringlich zu lösende politische Aufgaben, ohne deren Entscheidung an eine Verwirklichung revolutionärer Umgestaltungen in Kunst und Kunstopolitik gar nicht zu denken war. Im Gegenteil, die „Novemberkünstler“ wandten sich gerade bewußt ab vom politischen Kampf und begrenzten ihre Forderungen ausschließlich auf das Territorium der Kunst: „Wir sind keine Partei noch Klasse für sich, sondern Menschen, die auf ihrem von der Natur (!) zugewiesenen Platze unermüdlich schwere Arbeit leisten . . .“.

Die künstlerische Produktion der meisten Mitglieder und die alsbald offiziell in den Ausstellungen praktizierten Kunstauffassungen ließen erkennen, daß es ihnen mit der Verschmelzung von Kunst und Volk, die sie so nachhaltig propagierten, nicht allzu ernst gemeint war; ihr Bestreben beschränkte sich wesentlich darauf, ihre Auffassungen von künstlerischer Form als einzig gültig und der Zeit adäquat durchzusetzen.

Im Auftreten und Wirken der „Novembergruppe“ setzte sich der tiefe Zwiespalt, der für das Kunstleben in Deutschland schon vor dem Kriege kennzeichnend gewesen war, auch in der Revolutionszeit fort. Denn die Novembergruppe schlug in den folgenden Jahren einen entschieden gegen die Revolution gerichteten Weg ein, einen Weg der Unterstützung der mit Hilfe der restaurativen Kräfte wieder in den Sattel gehobenen Bourgeoisie und des bürgerlichen Staats. Aber es gab in ihr zugleich zahlreiche Kräfte, die dem revolutionären Kampf der Arbeiterklasse mit Sympathie gegenüberstanden, ihn zu unterstützen suchten und die Verschmelzung der Kunst mit dem Volk nicht als hohe Phrase auffaßten.

Die Zielsetzungen, die die „Novembristen“ auf ihrem Gebiet verfochten, waren letztlich Ziele der bürgerlichen Revolution. Weiter als bis zur bürgerlichen Demokratie, die ihre Kunst anerkannte, reichten ihre Forderungen nicht. Ihre Revolution bestand darin, wie es die Zeitschrift „Die Hilfe“ 1920 formulierte, alles nicht so zu machen, wie es früher gemacht wurde. Als dann Anfang der 20er Jahre die „Novembergruppe“ als ein offizieller Ausstellungsverein anerkannt und zu den großen staatlich subventionierten Ausstellungen zugelassen wurde, da sank die „Novembergruppe“, deren Bestrebungen den Wünschen zahlreicher Künstler im ganzen Reiche durchaus entgegengekommen waren, auf das Niveau eines bloßen Vereins herab, der gemeinsame Ausstellungsinteressen und nicht mehr durchzusetzen bestrebt war. Die in der „Novembergruppe“ vertretenen wirklich progressiv und revolutionär den-

kenden Künstler traten aus der „Novembergruppe“ aus. Die „Novembergruppe“ hatte in den Jahren nach der Revolution viele „Ablegergruppen“ in ganz Deutschland gebildet, Gruppen, die im einzelnen das Zentrum an Konsequenz und politischer Zielbewußtheit übertrafen, allein sie bestimmten in den weiteren zwanziger Jahren die Richtung der fortschrittlichen, revolutionären Kunst kaum noch mit.

Noch sehr viel größere weltanschauliche Gegensätze prallten im sog. „Arbeitsrat für Kunst“ aufeinander, einem eigentümlichen Gebilde, das ebenfalls in den Novembertagen 1918 entstand. War die „Novembergruppe“ eine Organisation, die unmittelbar von Künstlern selbst ins Leben gerufen worden war, so spielte bei der Gründung des sog. Arbeitsrats für Kunst ein Theoretiker die ausschlaggebende Rolle, der sozialdemokratische Kunsthistoriker Adolf Behne.

Die politisch-künstlerische Zielstellung unterschied sich von der „Novembergruppe“ in gewisser Weise. Der „Arbeitsrat für Kunst“ erblickte sein Ziel darin, „die Arbeitsgemeinschaft aller Künstler im sichtbaren Werk einmal durchzuführen und damit die zerrissenen Künste zusammenzuschließen.“ Um die „Arbeitsgemeinschaft der Künstler“ zu erreichen, gedachte er bestimmte Voraussetzungen zu schaffen, die er, ähnlich der Novembergruppe, darin erblickte, daß die künstlerischen Lehranstalten reformiert würden, daß man die Künstler bei größeren Siedlungsbauten und städtebaulichen Vorhaben umfassend heranziehe, daß der Staat bei allen kulturellen Unternehmungen wieder die Künstler konsultiere usf. Doch auch hierbei stellte man nirgendwo die Frage nach den realen Voraussetzungen dafür, nach den notwendig neu zu konstituierenden gesellschaftlichen Verhältnissen. Die meisten dieser Gedanken, zu denen zahlreiche Künstler, Architekten u. a. in einer großen Umfrage des „Arbeitsrats“ interessante Überlegungen beisteuerten, mußten zwangsläufig utopisch bleiben, waren nur zu realisieren unter sozialistischen Verhältnissen. Die Bedingungen für ein Zusammenführen der Künste auf gemeinsamer ideologisch-politischer und ästhetisch-künstlerischer Basis waren gar nicht gegeben. Die Isolierung und exklusive Stellung des Künstlers sollte nicht aufgehoben werden, vielmehr ließen alle wesentlichen Postulate des Arbeitsrats auf eine Vertiefung der Kluft zwischen dem Leben und der Kunst hinaus. Infolge dieser inneren Widersprüchlichkeit und unter den damaligen Verhältnissen irreale Forderungen blieb die Wirksamkeit des „Arbeitsrats für Kunst“ beschränkt, mußten alle Hoffnungen und Wünsche der Einzelnen im Sande verlaufen. Er ging an den wirklichen aktuellen Problemen vorbei und ist dann auch bald von der Bühne abgetreten.

Unter den verschiedenen Erscheinungsformen des Aufbegehrens und Revoltierens gegen die altüberkommenen Verhältnisse nahm die Dada-Bewegung einen besonderen Platz ein. Nach Kriegsende war die Idee des Dada, in der Schweiz entstanden, nach Deutschland verpflanzt worden, und hier nahm die Dada-Bewegung, die im bekannten Cabaret Voltaire in Zürich Erscheinungen des innerlich verlogenen bürgerlichen Kultur- und Kunstlebens aufs Korn genommen hatte, unter den Verhältnissen der Kriegskatastrophe, des Zusammenbruchs und der revolutionären Erhebung einen anderen, radikalen Charakter an, als sie in Zürich gehabt hatte. Dada gewann eine ganz bestimmte politische Tendenz, über seinen gegen den

bürgerlichen Kunstbetrieb gerichteten Angriff hinaus. Dada prangerte in eigentümlicher Weise auch gewisse Seiten des Militarismus an und gewann dadurch eine schärfere oppositionelle Prägung als zuvor und auch als in anderen Ländern. In Deutschland schlossen sich dieser „Bewegung“ sogleich Kräfte an, die in der Ablehnung der Auswüchse der bürgerlichen Ordnung wie in der Opposition gegen den Militarismus allgemein einen Sinnes waren. Aber Dada war keine künstlerische Bewegung im üblichen Sinne, propagierte keine neue Kunstrichtung, sondern wandte sich gegen jede Kunstrichtung überhaupt. Sie wandte sich gegen überholte Auffassungen vom Wert der Kunst, aber setzte dagegen eine Kunst ohne Wert überhaupt.

Dada zog in Berlin und in anderen Städten Deutschlands ein riesiges Theater auf mit Dada-Clubs, Dada-Messen, Dada-Kongressen, mit Oberdada, Propagandadada, Dadasophen, und brachte die bürgerlichen und spießbürgerlichen Seelen durch Spott und Persiflage über alle „geheiligen“ bürgerlichen sittlichen Prinzipien in Rage. Doch vermochte diese Bewegung nichts an die Stelle des von ihr Negierten zu setzen. So mußten letztlich auch alle Elemente wirklichen Protestes gegen die bestehende Ordnung unwirksam werden, mit der neuerlichen Konsolidierung der bürgerlichen Ordnung mußte sich diese Bewegung alsbald zu Tode laufen. Die Macht des Staates wurde von der Krawallmache des Dada nicht angetastet. Dada hatte keine konkrete Zielsetzung. Grosz schrieb später in seiner bekannten Autobiographie: „Wir verhöhnten einfach alles, nichts war uns heilig, wir spuckten auf alles, und das war Dada. Es war weder Mystizismus noch Kommunismus noch Anarchismus. Alle diese Richtungen hatten ja noch irgendein Programm gehabt. Wir aber waren der komplette, pure Nihilismus, und unser Symbol war das Nichts, das Vakuum, das Loch...“ So blieb Dada im Grunde der herrschenden Klasse unschädlich, und sie hat das wohl begriffen. Einige ernsthafte antimilitaristisch und revolutionär gesinnte Kräfte hatten sich anfangs vom wilden antimilitaristischen Gelärm der Dadaisten angezogen gefühlt. Aber es war nur natürlich, daß solche, sich der fortschrittlichen Klasse verbunden fühlenden Künstler, wie Heartfield, Grosz und Schlichter, der Dada-Bewegung alsbald den Rücken kehrten, als zu Anfang der zwanziger Jahre, in einer Zeit erneuter blutiger Auseinandersetzungen, die Ziel- und Inhaltlosigkeit des Dada immer deutlicher zutage trat.

Alle diese verschiedenen Vereinigungen, „Bewegungen“, Gruppen und Räte, zu denen im Lande noch manche andere hinzuzuzählen wären, zeugten wohl davon, daß die revolutionären Erhebungen auch die Künstler aufgewühlt hatten. Sie ließen aber auch die überaus buntscheckigen, wankelmütigen, vom extremen Radikalismus bis zum lahmen Liberalismus reichen- den ideellen Positionen der Künstler erkennen. Die meisten faßten revolutionäre Erneuerung nur als Umwälzung im Gefilde der Kunst auf, als endgültige Zerstörung der alten Kunstformen und Schöpfung einer neuen Ausdrucksweise, doch eine revolutionäre Erneuerung der Kunst und ihrer Formen kann nur möglich sein und konsequent, wenn sie einhergeht mit tatsächlicher Veränderung der sozialen und politischen Verhältnisse selbst.

In dem Gewirr der Meinungen, in all den unendlichen, heiß und hitzig geführten Diskussionen in der Revolutionszeit verpuffte viel aufbegehrende Kraft, viel tatsächlich vorhandene

revolutionäre Energie. Es gab keine führende ideologische Kraft, die diese Energien auf der Basis einer tragenden politischen Idee hätte zusammenfassen und auf ein Ziel konzentrieren können. Die exklusive Stellung der Künstler, kleinbürgerlich-revoluzzerhafte Haltung verhinderten es, im Spartakuskämpfer, in der eben entstandenen Kommunistischen Partei den natürlichen Bundesgenossen zu sehen.

Aber in den Novemberkämpfen erstand gerade jene gesellschaftliche Kraft, die die Voraussetzungen schaffen konnte für das Entstehen einer Kunst, die nicht lediglich fromme Wünsche zur Wiederherstellung der Einheit von Kunst und Volk äußerte, sondern diese Einheit tatkräftig herzustellen suchte.

In eben dieser Zeit steigerte sich, unter dem unmittelbaren Eindruck des Auftretens der Spartakuskämpfer und der jungen Kommunistischen Partei und der überragenden Gestalt ihres Führers, Karl Liebknecht, die wohl größte fortschrittliche deutsche Künstlerpersönlichkeit in einem Aufschwung zu einem Werk, das in seinem Ideengehalt und in seiner tiefen Menschengestaltung alle anderen aus dem Novembersturm geborenen Werke weit überragt: Käthe Kollwitz mit ihrem berühmten Gedenkblatt für Karl Liebknecht. Von den unmittelbar von der Natur genommenen Studien des Kopfes Liebknechts auf dem Totenbett, bei denen die schlichte, gelöste Menschlichkeit des Toten dominiert, beschritt sie in einem ständigen Ringen um Vollendung der Form einen Weg immer höherer Verallgemeinerung des Ideengehalts bis zu jener Stufe, die die endgültige Fassung des Liebknechts-Blattes bildet. Nicht mehr die Lithographie, vielmehr der Holzschnitt mit seiner ungleich stärkeren Verallgemeinerungskraft entsprach den Intentionen der Künstlerin am besten. Erstmals zeigen sich in den Arbeitergestalten dieses Werks neue Züge gegenüber der ganzen progressiven Kunst der vergangenen Zeit, auch gegenüber den historischen Zyklen der Kollwitz selbst. Es waren Züge eines neuen Bildes vom Menschen, wie es sich im revolutionären Kampf herausbildete. Nicht stumpfes Niedergebeugtsein, ausweglose Verzweiflung, dumpfes Sich-Dreinfügen liegt in der Trauer der Arbeitergestalten: hier spricht ein neues Moment mit, das Bewußtwerden der eigenen Kraft. Es ist das „Trotz alledem“ Liebknechts, das in diesem Blatte mit-schwingt. Durch die Zyklen der Vorkriegszeit, auch im Blatt „Märzopfer“ (1913) vorbereitet, klingt hier ein neues, realistisches Idealbild vom Menschen an, von der Künstlerin selbst noch nicht politisch bewußt erkannt, doch künstlerisch-ästhetisch klar empfunden: die Gestalt des kämpfenden Arbeiters.

So schlug in den Sturmtagen der Novemberrevolution mit dem Entstehen einer wirklich revolutionären politischen Kraft auch die Geburtsstunde eines neuen Realismus in der deutschen Kunst, der die humanistischen Ideen des alten kritischen und demokratischen Realismus aufhob in eine neue Qualität, die den geschichtlichen Anforderungen entsprach.

Widersprüchlichkeiten zwischen politisch-ideologischer Haltung und künstlerischem Schaffen blieben auch für das Schaffen mancher fortschrittlicher und revolutionärer Künstler bezeichnend. Grosz mag da genannt sein. Grosz gehörte zu den Künstlern, die sich nicht in die „Revolution des Geistigen“ retteten. Seine Wirklichkeitsverbundenheit und reale Parteinahme für die Kräfte des Fortschritts bewahrten ihn davor, zu



Zeichnung von Rudolf Schlichter

Rudolf Schlichter, Erschießung der Matrosen, aus „Die Pleite“, 1925

Rudolf Schlichter, Den Kämpfern von Hamburg, Zeichnung aus „Die Pleite“, 1924

Den Kämpfern von Hamburg!

Wir sind Verbrecher an eurem Staat,
Und sind stolz auf unser Verbrechen

Der Vorwärts erklärt, daß von den 7000 Gefangenen, deren Amnestie die Kommunistische Partei fordert, nur 500 wirklich politische Gefangene seien.

Der Rest besteht aus gewöhnlichen Verbrechern.

Zu diesen „Verbrechern“ gehören auch Urbahn und Genossen, die als Ankläger dieser Gesellschaft jetzt vor dem Hamburger Blutrichter standen.



Zeichnung aus dem Hamburger Gerichtssaal von Rudolf Schäffer

Es kommt der Tag, da wir uns rächen, dann werden wir die Richter sein!

*Karl Holtz, Haben Sie Waffen bei sich?,
Feder, aus dem Revolutionszyklus, 1918*



Originalseiten aus der von Grosz und Heartfield verlegten Zeitschrift „Die Pleite“, 1923, mit Zeichnungen von Dix und Grosz





November 1918.

(Aus „Kriegsmarmelade“.)



Gustav Zille, November 1918, Zeichnung
aus dem Zyklus „Kriegsmarmelade“, 1918

Alfred Frank, Streik, Öl/Lwd, 1931

Titelblatt von „Der Knüppel“, 10. Juli
1924

einem „über den Wolken schwebenden“ Künstler der Moderne zu werden. Sein Anliegen war der Angriff, die Anklage, die Entlarvung. In den ersten Jahren nach dem Kriege, während der Revolutions- und Nachkriegsjahre sagte er seine Meinung zur bestehenden Ordnung frei, ja brutal allen ins Gesicht. Schonungslos rabiat enthüllt er die Schwären und Eiterbeulen des Systems. Von tiefem Haß erfüllt gegen alles, was Menschen zu Tieren macht, formulierte er in den progressiven Äußerungen seiner Kunst die Forderung, diese gegen den Menschen gerichteten Verhältnisse mit bewaffneter Hand zu verändern. Er ließ sich dabei nicht von lediglich subjektivistischen Vorstellungen leiten, er sprach vielmehr Erkenntnisse aus, die Millionen Menschen selbst in eigener Erfahrung erlangt, unklar erfüllt hatten. Hier lagen die Voraussetzungen für die unerhörte Popularität seiner Kunst. Gerade in der Fähigkeit, nicht Erscheinungen der Oberfläche, sondern grundlegende soziale Verhältnisse zwischen den Klassen sichtbar zu machen, zeigte sich die Größe des Realismus Grosz'. Es ist eine andere Frage, daß seine Kunst in späterer Zeit ihre genaue politische Zielrichtung einbüßte: in den Jahren der Revolution und der revolutionären Nachkriegskrise, als es darauf ankam, das Feuer der Empörung zu entfachen, die Massen des Volkes mitzurütteln, in dieser Zeit schärfster Kollision zwischen Revolution und Konterrevolution, der Zuspitzung des Klassenkampfes zum bewaffneten Kampf und Generalstreik — da entsprach Grosz' Kunst genau den historischen Aufgabenstellungen, die objektiv an die progressive Kunst zu richten waren, da konnten seine ätzend scharfen Satiren und Anklagen, konnte die demaskierende Gestaltungsweise eines Otto Dix, konnten die mutigen Angriffe eines Rudolf Schlichter und noch anderer eine so intensive gesellschaftliche Wirksamkeit erlangen.

Denn die Novemberrevolution war nicht von Erfolg gekrönt, sie brachte den Hoffnungen der Millionen nicht Erfüllung. Konterrevolution und Verrat der rechten konformistischen

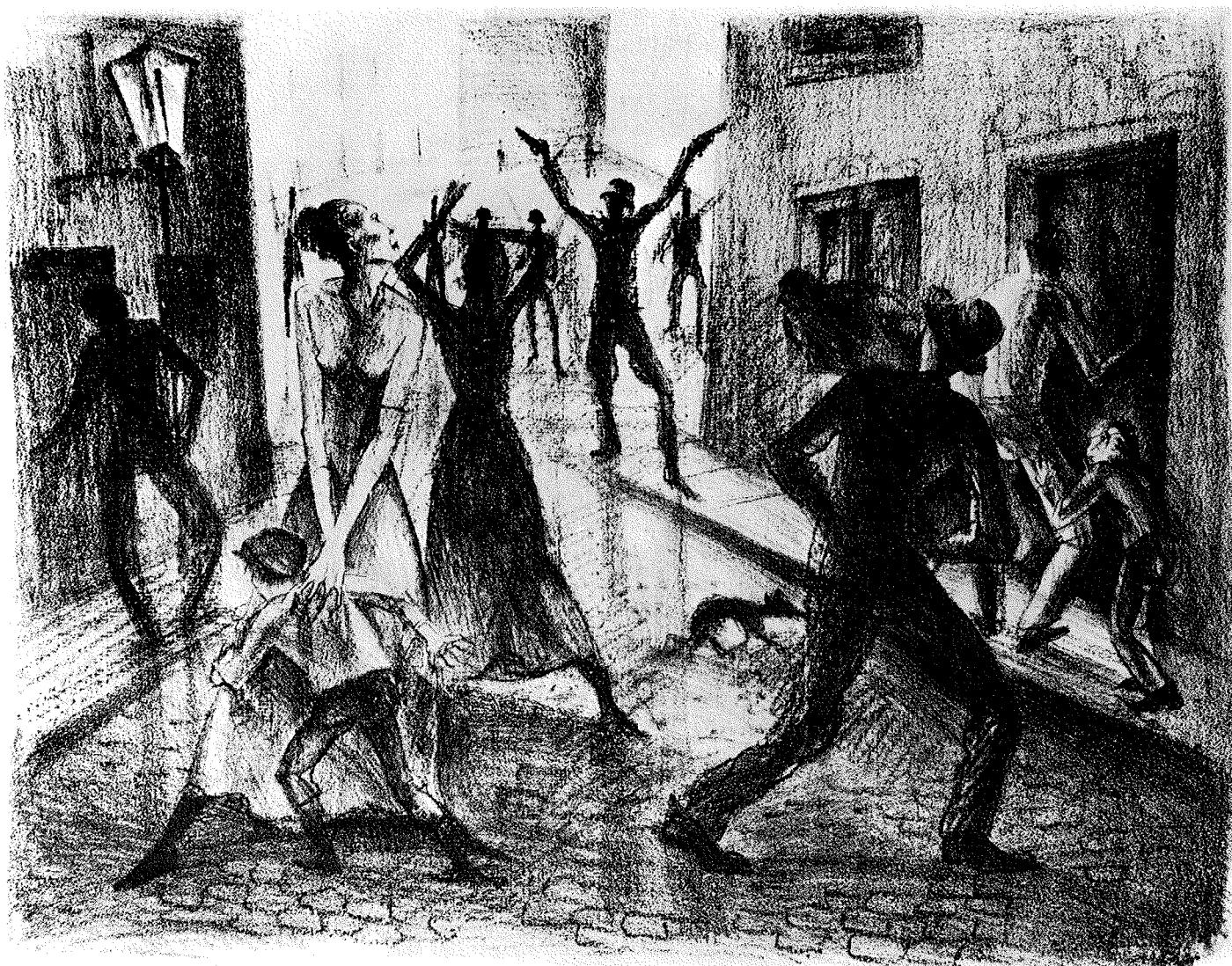
Kräfte innerhalb der Arbeiterbewegung selbst erreichten es, daß nicht eine neue Demokratie erstehen konnte, in der das Volk selbst, die arbeitende Klasse, das Proletariat die Macht real ausübten; was entstand, war eine bürgerliche Staatsmacht, die hinter einem Gewölk von Parteienstreit die unumschränkte Diktatur der imperialistischen Bourgeoisie und des Militarismus notdürftig verhüllte. Damit ergaben sich historische Bedingungen, die es zwei Jahrzehnte später den Faschisten gestattete, das deutsche Volk in ein neuerliches Blutvergießen zu stürzen, weitaus schrecklicher, als es der erste Weltkrieg gewesen. Das Schicksal der Novemberrevolution wirkte sich natürlich tief auf das Schicksal des Kunstschaaffens aus: als der bürgerliche Staat wieder stabilisiert war, da machten die meisten derjenigen, die während der Novembertage sich emporgerissen und besiegelt fühlten, wieder ihren Frieden mit der Staatsmacht. Aber doch hinterließen Oktober- und Novemberrevolution in der deutschen Kunstgeschichte eine unauslöschliche Spur. Die wenigen Pioniere des künstlerischen Fortschritts, die den einmal eingeschlagenen Weg an der Seite der revolutionären Klasse unabirrbar weitergingen, wurden zu Kündern eines neuen Geists in der Kunst. Für sie war Kunst nicht etwas, was sich in Schönheit selbst genügt, für sie wurde ihr tägliches Schaffen zur besonderen Art und Weise, sich am Kampf der fortschrittlichen Kräfte zu beteiligen, Kunst wurde zum praktischen Instrument des Kampfes. Manche Künstler wechselten in diesem Prozeß ihre Position radikal, wie etwa Heinrich Vogeler, der sich vom renommierten, weithin bekannten Romantiker des Jugendstils zum bewußtesten Revolutionär in der Kunst und im Leben entwickelte. Solche Künstler begannen ebenfalls zum Zusammenschluß zu streben: die „Assoziation revolutionärer bildender Künstler“, die Ende der 20er Jahre entstand, gedieh zum Sammelbecken aller wirklich für den gesellschaftlichen Fortschritt interessierten Künstler. Über sie wird ein gesondertes Wort zu sagen sein.





Die Lebenden dem Toten. Erinnerung an den 15. Januar 1919

Käthe Kollwitz, Gedenkblatt für Karl Liebknecht, Holzschnitt, 1919



Magnus Zeller, aus dem Zyklus „Revolutionstage“, 1918

Manifest Proletkunst

1923

Eine Seite aus „Der Knüppel“, 1923 mit einer Zeichnung von Dix

Eine Kunst, welche sich auf eine bestimmte Klasse von Menschen bezieht, gibt es nicht, und wenn sie bestehen würde, wäre sie für das Leben gar nicht wichtig.

Diejenigen, welche proletarische Kunst schaffen wollen, fragen wir: „Was ist proletarische Kunst?“ Ist das Kunst, von Proletariern selbst gemacht? oder Kunst, die nur dem Proletariat dient? oder Kunst, die proletarische (revolutionäre) Instinkte wecken soll? Kunst, durch Proletarier gemacht, gibt es nicht, weil der Proletarier, wenn er Kunst schafft, nicht mehr Proletarier bleibt, sondern zum Künstler wird. Der Künstler ist weder Proletarier, noch Bourgeois, und was er schafft, gehört weder dem Proletariat noch dem Bürgertum, sondern allen. Die Kunst ist eine geistige Funktion des Menschen mit dem Zwecke, ihn aus dem Chaos des Lebens (Tragik) zu erlösen. Die Kunst ist frei in der Verwendung ihrer Mittel, aber gebunden an ihre eigenen Gesetze, und nur an ihre eigenen Gesetze, und sobald das Werk Kunstwerk ist, ist es weit erhaben über die Klassenunterschiede von Proletariat und Bürgertum. Sollte die Kunst aber ausschließlich dem Proletariat dienen, abgesehen von der Tatsache, daß das Proletariat angesteckt ist von bürgerlichem Geschmack, dann wäre diese Kunst beschränkt, und zwar ebenso beschränkt wie die speziell bürgerliche Kunst. Eine solche Kunst würde nicht universal sein, nicht aus dem Weltnationalitätsgefühl wachsen, sondern aus individuellen, sozialen, zeitlich und räumlich begrenzten Ansichten. Soll nun die Kunst tendenziös proletarische Instinkte wachrufen, so bedient sie sich im Grunde derselben Mittel wie kirchliche oder nationalistische Kunst. So banal es an sich klingt, es ist im Grunde daselbe, ob jemand ein rotes Heer mit Trotzky an der Spitze oder ein kaiserliches Heer mit Napoleon an der Spitze malt. Für den Wert des Bildes als Kunstwerk ist es aber gleichgültig, ob proletarische Instinkte oder patriotische Gefühle erweckt werden sollen. Das eine wie das andere ist, vom Standpunkt der Kunst aus betrachtet, Schwindel.

Die Kunst soll nur mit ihren eigenen Mitteln die schöpferischen Kräfte im Menschen wachrufen, ihr Ziel ist der reife Mensch, nicht der Proletarier oder der Bürger. Nur kleine Talente können aus Mangel an Kultur, da sie das Große nicht übersehen, in ihrer Beschränktheit so etwas wie proletarische Kunst

(d. h. Politik in gemaltem Zustande) machen. Der Künstler aber verzichtet auf das Spezialgebiet der sozialen Organisation. Die Kunst, wie wir sie wollen, die Kunst ist weder proletarisch noch bürgerlich, denn sie entwickelt Kräfte, die stark genug sind, die ganze Kultur zu beeinflussen, statt durch soziale Verhältnisse sich beeinflussen zu lassen.

Das Proletariat ist ein Zustand, der überwunden werden muß, das Bürgertum ist ein Zustand, der überwunden werden muß. Indem aber die Proletarier mit ihrem Proletkult den Bourgeois kult imitieren, sind gerade sie es, die diese verdorbene Kultur der Bürger stützen, ohne sich dessen bewußt zu sein; zum Schaden von Kunst und zum Schaden von Kultur. Durch ihre konservative Liebe für die alten, überlebten Ausdrucksformen und ihre ganz unverständliche Abneigung für die neue Kunst halten sie das am Leben, was sie nach ihrem Programm bekämpfen wollen: die bürgerliche Kultur. So kommt es, daß bürgerlicher Sentimentalismus und bürgerliche Romantik trotz aller intensiven Bemühungen der radikalen Künstler, diese zu vernichten, immer noch bestehen bleiben und sogar neu gepflegt werden. Der Kommunismus ist schon eine ebenso bürgerliche Angelegenheit wie der Mehrheitssozialismus, nämlich Kapitalismus in neuer Form. Die Bourgeoisie verwendet den Apparat des Kommunismus, der nicht vom Proletariat, sondern von Bürgern erfunden ist, nur als Erneuerungsmittel für ihre eigene verfaulte Kultur (Russland). Infolgedessen kämpft der proletarische Künstler weder für die Kunst noch für das künftige neue Leben, sondern für die Bourgeoisie. Jedes proletarische Kunstwerk ist weiter nichts als ein Plakat für das Bürgertum.

Das, was wir hingegen vorbereiten, ist das Gesamtkunstwerk, welches erhaben ist über alle Plakate, ob sie für Sekt, Dada oder Kommunistische Diktatur gemacht sind.

THEO VAN DOESBURG. KURT SCHWITTERS.

HANS ARP TRISTAN TZARA.

CHR. SPENGEMANN.

D. HAAG, 6. 3. 23.

H E R R E B E R T H A T ' S O E S C H A F F T

»So verlangte er (Ludendorff) in einer Sitzung von uns Menschen, Menschen, Menschen, und auf die Frage von mir, wo wir die Menschen hernehmen sollten, um sie in einen absolut aussichtslos gewordenen Kampf zu schicken, meinte er wölfisch: „Herr Ebert wird's schaffen können!“« *Aus: Philipp Scheidemann, Der Zusammenbruch, Seite 180.*

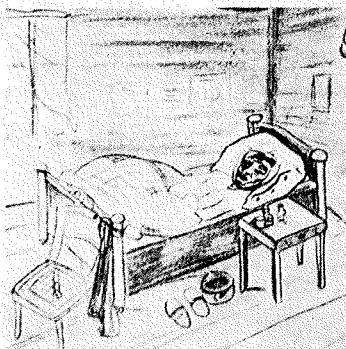


Zeichnung von Otto Dix (Düsseldorf)

»Wer hat denn Dich in das Sauquartier jeschaft?
 »Fritz Ebert. Bei'n Munitionsarbeiterstreik«.
 »Ist der noch hier?
 »Nee, selber hat er sich in die Wilhelmstraße jeschafts«,
 »Hahal Hehel Ksss, ksss!«

F R I E D E U N D F R E I H E I T

„Friede, Freiheit, Freiheit, Frieden,
 Ist Euch nur durch uns beschieden.
 Alles schwimmt fortan in Butter.
 Also sprach der Kanzler Luther.“



Zeichnung von Ling

Er starb in Frieden und Freiheit

Also sprach schon einmal Müller,
 Marx und Wirth und die Konsorten
 Und es wurde wirklich stiller
 Gleicherweise allerorten.

Hunderttausende von Leichen
 Brauchten weiter nicht zu darben.
 Erde deckt sie heut zum Zeichen,
 Daß sie »friedliche Hungers starben.«

Siebentausend Klassenkämpfer
 Ebenfalls in »Frieden« sitzen.
 Zuhausemauern sind die Dämpfer,
 Die vorn Alltagslärz sie schützen.

Freiheit wurde uns beschert,
 Jedermanns Bedarf zu decken.
 Keinem ward es je verwehrt,
 Sanft in Freiheit zu verrecken.

Nicht zur Arbeit, nicht zum Essen
 Wird bei uns ein Mensch gezwungen,
 Daran können wir ermessen,
 Wieviel Freiheit wir errungen.

Nein, die herrschenden Gewalten
 Haben wirklich Wort gehalten.
 Halten wir in Zukunft nur
 Auch so fest zu unserm Schwur:

Friede, Freiheit, aber nur
 Über ihren Leichen!
 Freiheit, Friede nur im Zeichen
 Unserer eignen Diktatur!



Unser aus Niedersachsenfeld amnestierter Oberst Wilhelm Dix...
 ...konnte den Aufruf der Oenosoren Mithasen und Sauber »Amnestie auch für Bayern« im Knüppel Nr. 1, III. Jahrg., nicht mit unterschreiben, da er verreist war. Auch er unterschrieb den Aufruf hierzu.



John Heartfield, Sozialdemokratische Liebesgrüße, Collage aus „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung“, 1929

Otto Griebel, Kriegsgedenkblatt

Manifest der Association revolutionärer bildender Künstler Deutschlands

*Demonstration der ASSO in Dresden,
um 1930*

Die Kunst eine Waffe, der Künstler ein Kämpfer im Befreiungskampf des Volkes gegen ein bankrottes System!

„Das gesellschaftliche Sein
formt das Bewußtsein.“
— Karl Marx —

In allen Kulturepochen der Vergangenheit waren es die ökonomischen Verhältnisse, die für die Entwicklung der gesamten Kunst maßgebend waren und ihr ein bestimmtes Gepräge verliehen.

Mit dem Entstehen der Geldwirtschaft und des Handels im 15. Jahrhundert sind die Voraussetzungen für das individuelle Kunstschaffen entstanden.

Die aufsteigende Klasse des Bürgertums bedurfte der Kunst als eines der wirksamsten Mittel, um ihre Macht und Herrschaft nach außen zu demonstrieren. Dazu kommt, daß die Anhäufung von Geld in einzelnen Händen die Möglichkeit bot, es in Schätzen aller Art und in Kunstwerken anzulegen.

Nur so läßt sich der ungeheure Luxus und Prunk der Renaissance erklären, und nur infolge dieser wirtschaftlichen Grundlage ist der gewaltige Aufstieg der Kunst ermöglicht worden.

In der Epoche des entwickelten Industriekapitals liegt aber die Sache anders. Der Industriekapitalismus bedurfte auch in der Zeit seiner höchsten Entfaltung nicht der Hilfe der Kunst als Stärkung seiner Macht (Glorifizierung!), ihm standen ganz andere und absolut wirksamere Mittel zur Verfügung. Die Erweiterung der Produktion, die Anlage des Kapitals in Aktien, der Besitz sämtlicher gesellschaftlicher Güter ermöglichte der

Bourgeoisie, ihre Macht in Erscheinung treten zu lassen und durch Schaffung eines starken bürgerlichen Staates mit allen seinen Mitteln ihre Herrschaft zu sichern.

Profit ist der oberste Grundsatz im kapitalistischen System! Und nur so ist es zu erklären, daß dieser Maßstab auch an die Kunst angelegt wurde. Es folgte die Entstehung des Kunsthandels und das Erscheinen der Kunst als Marktware, allerdings nur derjenigen Werke, die vom Standpunkt des Profits die höchsten Preise erzielen konnten.

Wie ist nun die Lage der Künstlermasse unter diesen Bedingungen? — Es genügt der Hinweis auf das Sprichwort: „Die Kunst geht betteln!“ — um dadurch die Lage der Künstler in der kapitalistischen Gesellschaft zur Genüge zu charakterisieren. Ohne Möglichkeit, sich ein Existenzminimum zu schaffen, ohne jeglichen sozialen Schutz wird dem Künstler die Entwicklungsmöglichkeit entzogen.

So sieht in Wirklichkeit das Bedürfnis nach Kunst und Kultur der kapitalistischen Gesellschaft aus. Wenn heute noch kostspielige Lehranstalten, Akademien usw. unterhalten werden, so nur aus dem Grunde, nach außen die herrschende Klasse „Kunst und Kultur fördernd“ erscheinen zu lassen. Im Vergleich zu den... Millionen, die jährlich für Rüstungszwecke, für den Ausbau des Machtapparates (Polizei, Justiz usw.) ausgeworfen werden, ist der Etat der Länder und Gemeinden zur Förderung der freischaffenden Künstler lächerlich genug.

Dieses System, das nur durch grausamste Ausbeutung Millionen Werkätiger zur Macht gelangt, geht seinem Ende entgegen. Durch Wirtschaftskrisen zerrüttet, durch die Freiheitsbewegung des revolutionären Proletariats in seinem Bestande bedroht, sieht die Bourgeoisie nur noch ein Mittel zur



Verzögerung ihres Unterganges: Den Faschismus! Faschismus aber bedeutet rücksichtslose Diktatur des Kapitals gegen jegliche fortschrittliche Regung des Kulturlebens. Faschismus bedeutet weitere Senkung des Lebensniveaus aller Werktätigen, schrankenlose Kürzung aller schon jetzt geringen Mittel für Kulturzwecke.

Diese klare Erkenntnis der marxistisch orientierten Künstler muß zum Bewußtsein aller notleidenden Künstler gelangen, muß die Hoffnungen und Illusionen, die immer noch ein Teil der Künstler auf den „starken Mann“ (Hitler) setzt, zerstreuen. Nicht die Diktatur der Bourgeoisie in Form des Faschismus kann die verheerende Wirkung des Systems aufheben. Nur durch den Sturz des kapitalistischen Systems und Aufrichtung der sozialistischen Gesellschaftsordnung kann die Menschheit aus den Fesseln der Not und Unterdrückung befreit werden.

Nur in einer sozialistischen Gesellschaft, wo die gesamten Produktionsmittel sich im Besitz der Werktätigen befinden, sind alle Schaffenden gleichberechtigt und Nutznießer aller sozialen und kulturellen Errungenschaften.

Nur das revolutionäre Proletariat aller gesellschaftlichen Werte (deren Früchte es unter dem kapitalistischen System nicht ernten darf) ist berufen, mit allen Unterdrückten dieses Systems mit der Wurzel auszurotten. Durch die Hebung der materiellen Lage Millionen Werktätiger im sozialistischen System erwachsen neue gewaltige Bedürfnisse nach Wissen und Kultur. Neue Kräfte regen sich und drängen zur Entfaltung.

Seht nach Sowjet-Rußland!

Während in der gesamten kapitalistischen Welt das Heer der Arbeitslosen ins Ungeheure wächst, das materielle und kultu-

rele Niveau der breiten Volksschichten auf ein Minimum gesunken ist, Kunst und Künstler dem Untergang geweiht sind, hat die UdSSR nicht Hände genug, alle die neu entstandenen Bedürfnisse zu befriedigen. Die bedeutendsten Wissenschaftler, Architekten und Städtebauer sind bereits in der UdSSR tätig und finden hier im ersten Arbeiter-und-Bauern-Staat der Welt begeisterte Aufnahme und ein Arbeitsfeld wie nirgends auf der Welt.

„Revolutionen sind Lokomotiven der Weltgeschichte!“

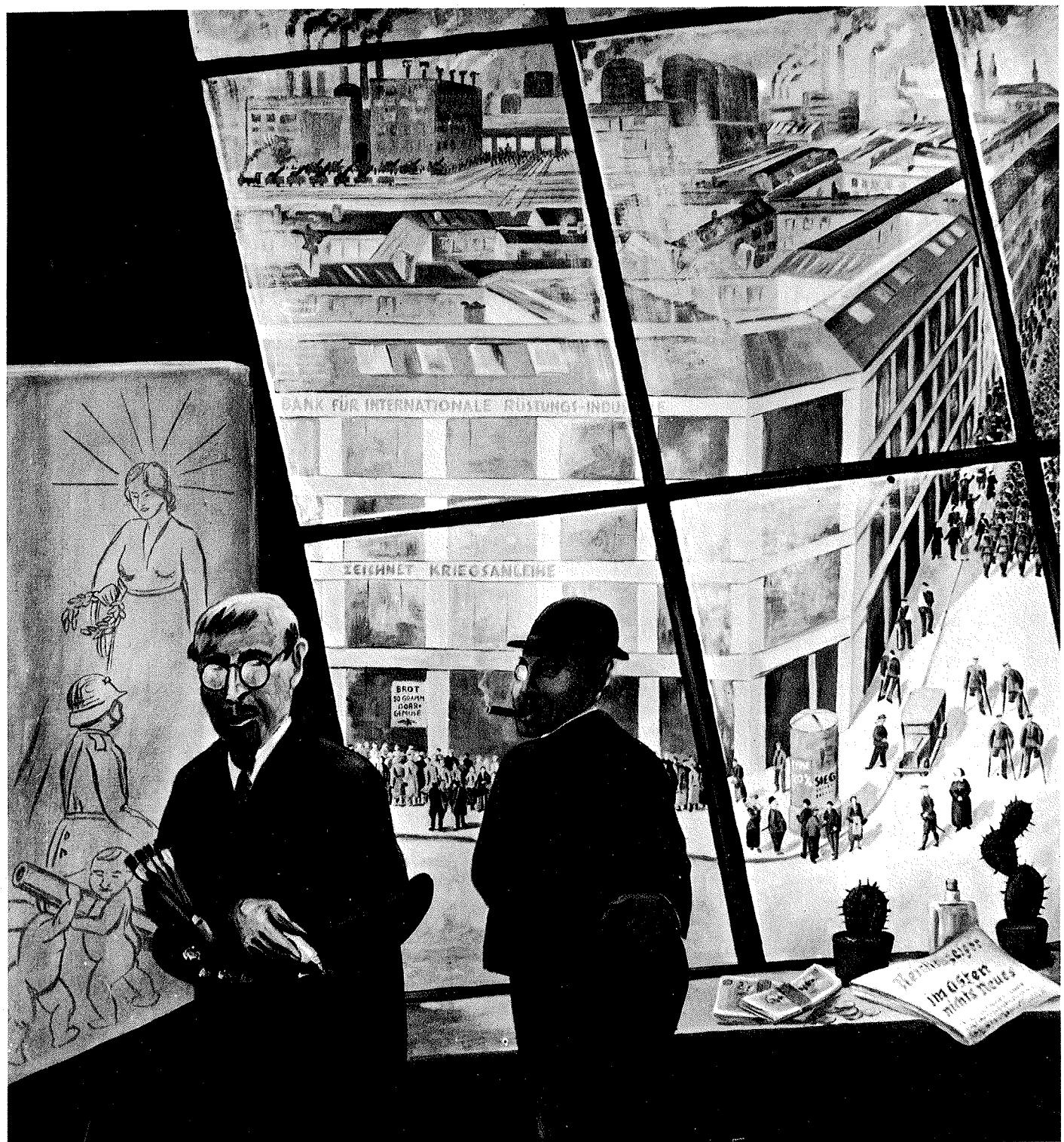
Es ist eine geschichtliche Tatsache, daß revolutionäre Umwälzungen stets einen gewaltigen Aufschwung auf allen Gebieten des Lebens mit sich bringen; während aber Umwälzungen vergangener Epochen mit ihren Errungenschaften nur einer herrschenden Minderheit zugute kamen, dient die soziale Revolution der Befreiung und Höherentwicklung der Menschheit.

Aus der soeben dargelegten Erkenntnis der revolutionären Künstlerschaft ist die „Association revolutionärer bildender Künstler Deutschlands“ (ARBKD) ins Leben gerufen worden.

Bildende Künstler! Ihr alle leidet unter den entsetzlichen Zuständen und seid gezwungen, unter furchtbarsten Entbehrungen und Demütigungen zu leben und zu schaffen! Erkennt die Ursache eures elenden Daseins! Euer Elend wurzelt in denselben Ursachen wie das des Proletariats!

Darum gehört ihr an die Seite des kämpfenden Proletariats. Die Künstler haben, gleich der Arbeiterschaft, „nichts zu verlieren als ihre Ketten, aber eine ganze Welt zu gewinnen!“

Schließt euch an!



Paul Fuhrmann, *Kriegsgewinnler*, Öl,
1932



Oskar Nerlinger, *Der Gutsbesitzer*,
Mischtechnik, 1932

Der Maler Timner

von Hannes Schwenger

„Lerne deine Produktionsmittel („Handwerk“) richtig einzusetzen, dann wird dir „Kunst“ nicht mehr überflüssig vorkommen.“ Die knappe Antwort des Malers Carl Timner an einen Schüler („tendenzen“ Nr. 52) beschreibt am besten den Weg, den der 35jährige Berliner seit seinem Studienabschluß 1952 gegangen ist. Zu seiner Antwort hatte Timner den Satz provoziert, Kunst sei Verschwendug von Produktionskraft. Kein Zweifel, daß dies das eigene Problem des Malers ist.

Es mag sich ihm das erste Mal gestellt haben, als der heutige Generalsekretär des Berliner Kunstvereins, Eberhard Roters, 1961 eine Ausstellung abstrakter Timner-Gemälde mit der Charakteristik einführte: „Carl Timner schafft Zwischenräume und ordnet sie in seinen Bildern an.“ Um diese Zeit muß Timner begriffen haben, daß ihm die Produktion von geordneten Zwischenräumen nicht genügte. Denn bereits ein halb Jahr später zeigt er in der Berliner Ladengalerie eine Ausstellung ganz anderer Bilder: realistische Studien über Menschen in ihrer Welt, am Arbeitsplatz, auf der Straße, auf dem Feld, vor dem Haus. Damals notiert er sich, seine Bilder seien „Messages“, Botschaften, Aussagen: „Wie oder wohin sie bestimmt sind, wird evident in ihnen selbst“. Und: „Wenn ich Dinge des Alltags aufgreife und darstelle, will ich auch die Dialektik einer Situation sichtbar machen.“

Freilich genügen die Bilder dieser ersten realistischen Ausstellung dem eigenen Anspruch nur selten. Zuweilen erscheint in ihnen die Dialektik alltäglicher Situationen als platter Gegensatz von prosaischem Alltag und spielerischer Poesie, von Zivilisation und Natur, von Mensch und Umwelt. Einflüsse des italienischen Neorealismus, den Timner während eines Italienaufenthalts anfang der fünfziger Jahre kennengelernt hat, wer-

den nicht immer glücklich wieder aufgenommen. Sozialromantik ist diesen Bildern oft näher als kritischer Realismus.

Das ändert sich beinahe schlagartig, als Timner um 1966 das Thema Vietnam aufgreift und zugleich die Entstehung der außerparlamentarischen Opposition in Berlin miterlebt. Im revolutionären Widerstand findet Timner ein Thema, das ihm die Entfaltung der angestrebten Dialektik in den Situationen seiner Bilder erlaubt: Es ist die Dialektik von Leiden und Widerstand, von Unterdrückung und Solidarität, von Gewalt und Gegengewalt. Guttuso, als dessen Assistent er 1968 in Hamburg arbeitet, sagt dasselbe vielleicht pathetischer, wenn er über erhobenen Polizeiknüppeln ein Apo-Mädchen in der Pose des Revolutionsbildes von Delacroix malt; tatsächlich ist Timner einer der wenigen Maler, der an Guttusos expressiven Realismus anzuknüpfen vermag.

Die an den jüngsten Bildern gewonnene Gewißheit, die eigenen Produktionsmittel richtig einzusetzen, bedeutet für Timner zugleich Energie zum handwerklichen Fortschritt. Die Komposition der jüngsten Bilder zeigt neue, originelle Lösungen, die weit über das effektvolle Arrangement früherer Gemälde hinausgehen. Aus der Hamburger Auseinandersetzung um Handwerk und Produktivität hervorgegangen ist eine Serie vollendeter zeichnerischer Studien, mit denen Timner einen jahrealten Einwand der Kritik gegen zeichnerische Unvollkommenheiten überholt. Das trägt ihm zwar wieder den Vorwurf eines „verflossenen Akademismus“ (Heinz Ohff) ein, aber darauf antworten Bilder besser als Polemik. Zur Zeit arbeitet Timner wieder in Italien, um im Frühjahr 1969 in Rom eine Ausstellung neuer Bilder zu zeigen.



Karl Timmer, Vietnambild mit Rudi Dutschke, Öl, 1968



Karl Timmer, Atelierstudie, Öl, 1966



Karl Timmer, *Arbeiterpaar, aus einem Zyklus von Hamburgbildern, Öl, 1967*

Kunst und direkte Demokratie

Der revolutionäre Mai in Brüssel
von Jörg Madlener

Als am 13. Mai, dem Tage des Generalstreiks in Frankreich, etwa 200 Studenten der Université Libre de Bruxelles die erste „Assemblée Libre“ einberiefen und Tage später (am 21. Mai) das Verwaltungsgebäude und die Fakultäten für Rechts- und Geisteswissenschaften gewaltsam besetzten, mußte eine neue aus Paris und Nanterre eingeführte Organisationsform ihre Vitalität beweisen: die direkte Demokratie.

Der revolutionäre Akt des Besetzens und Behaupten eines lebenswichtigen Verwaltungsgebäude der Universität: die Künstlers („les travailleurs culturels“) hatten ihrerseits am 28. Mai den Palais des Beaux Arts, eine Art Lincoln Center, besetzt, verbunden mit der Assemblée Libre, die jeden Tag und oft mehrmals täglich einberufen wurde, bildeten die beiden Grundelemente dieser direkten Demokratie.

Es ist hier nicht am Platze, die verschiedenen Vermittlungen aufzuzeigen, die dieses zunächst statische Organisationsmodell im Laufe der etwa zweimonatigen Besetzung durchlief. Wir wollen uns auf die beiden Extreme beschränken. Am Anfang bildete das besetzte Gebäude, bestückt mit der schwarzen und der roten Fahne, geöffnet für die gesamte Bevölkerung („l'université est ouverte à la population“), mit der anwachsenden Zahl von Studenten (Kulturschaffenden)

und Nichtstudenten, die sich zum Prinzip der Assemblée libre und zur „Contestation“, dem Bestreiten der jeweiligen Herrschaftsvertretung (Verwaltungsrat, Kultusministerium) und allgemein der kapitalistischen Gesellschaft (société de consummation — Verbrauchergesellschaft, wie sich das zunächst ausdrückte), bekannten, eine Gegenmacht, der sich schließlich die Autorität stellte.

Belgien war im Mai ohne Regierung. Die erwartete Polizeiaktion blieb zunächst aus.

Die Université Libre ist eine zu 80 % von privatem Kapital verwaltete Universität. Die unmittelbarste Forderung der A. L. war neben der Examensneuordnung, den Verwaltungsrat zu stürzen und durch eine von Studenten, Professoren und Angestellten zusammengesetzte Selbstverwaltung zu ersetzen. Versuche seitens der Autorität, das Gros der unentschlossenen Studenten und Professoren durch eine Gegenversammlung im Auditorium maximum zu gewinnen, scheiterten. Die Studenten selbst sollten die besetzende A. L. an die Luft setzen. In Wirklichkeit füllte sich die A. L. nach dieser Kraftprobe erheblich an und im Juni fielen die beiden wichtigsten Figuren des Verwaltungsrates, Gilson und Leblanc, Herren, die in zahlreichen anderen Verwaltungsgremien des Landes vertreten sind. Die Examina wurden verschoben und keinerlei Nachteil sollte denen, die durch den Mai wertvolle Lernzeit verloren hatten, entstehen.

Der Palais des Beaux Arts wird von mehreren Privatgesellschaften wie der Société Philharmonique und der Société auxiliaire d'Arts plastiques erschöpft. Für die Künstler ist er das Symbol der im Lande praktizierten Kulturpolitik, eines biederer Paternalismus, wo Privatinstitution und Staat sich aufs engste verflechten. Mit dem folgenden Trakt waren etwa dreißig Maler, Architekten und Cineasten in den Palais eingezogen:

Einstimer Beschuß der A. L. von Malern, Bildhauern, Keramikern, Cineasten, Theaterleuten, Kunstkritikern und Dichtern

1. Solidarität mit den Studenten, Professoren und Assistenten, den Angestellten und Arbeitern der Université Libre de Bruxelles.
2. Vollständige Zurückweisung des ak-

tuellen Kultursystems und ihrer Verbreitung.

3. Sofortige und andauernde Besetzung des Palais des Beaux Arts de Bruxelles.

4. (Einstimmig abgestimmt in der A. L. des Palais des Beaux Arts)

Das Bestreiten (contestation) des Kunstbetriebs beinhaltet das Bestreiten der gesamten Gesellschaft.

Die A. L., die an diesem Donnerstag, 30. Mai 1968, den Palais des Beaux Arts besetzt hält, erklärt, daß ihre Aktivität auf dem solidarischen Handeln aller Künstler beruht, welcher Branche auch immer sie angehören und das ohne jegliche ästhetische oder sprachliche Diffamierung.

Die Gemeinschaft der Kulturschaffenden konstituiert sich in Arbeitsgruppen, die sich nach den verschiedenen Branchen aufteilen.

Die verschiedenen Arbeitsgruppen haben das Ziel, ein kritisches Dokument über die Kultur und unsere Gesellschaft auszuarbeiten.

Die A. L.

- bestreitet die Konzeption des Ministeriums und der Häuser, die dazu bestimmt sind, die Kultur auszuteilen (franz. dispenser).
- fordert, daß das Budget des Kultusministeriums den reellen Bedürfnissen des Kulturlebens entspricht.
- bestreitet die Schiedsrichterlichkeit, mit der die Subventionen verteilt werden.
- fordert eine radikale Änderung des Unterrichts, um eine kritische Entfaltung eines jeden zu ermöglichen.
- verwirft die Subjektivität, mit der die Verantwortlichen das Informationswesen bevormunden (dirigieren).
- verwirft das System der Verkommerialisierung aller Kunstformen, die wie Verbrauchsgüter angesehen werden.

Die Ergebnisse einer jeden Arbeitsgruppe sollen in einem Dokument zusammengefaßt werden, sowie die vorgesehenen Aktionsmittel. Die A. L. erklärt aufs Neue ihre vollkommene Solidarität mit den verschiedenen Protestbewegungen, die sich jetzt abzeichnen.

Die Besetzung des Palais des Beaux Arts war von Anfang an eine geduldete Besetzung. Der Direktor des Hauses, der Schriftsteller und Marzotto-Preisträger





*Besetzung der Brüsseler Akademie:
Das Brüsseler Theater „theatre populaire“
tritt nachts während der Universitätsbesetzung auf*

*Besetzung der Brüsseler Akademie:
Plakate von Roger Somville „Die Künstler unterstützen die gerechten Forderungen der Studenten“ und von Joseph Henrion „Unser Reich beginnt, wo Eures aufhört“*



Besetzung der Brüsseler Akademie:
Der Maler Mandelbaum an einem seiner
Gemälde

Besetzung der Brüsseler Akademie:
Abstimmung in der Aula und erste poli-
tische Bilder

Paul Willems, hatte ein Polizeiaufgebot zurückgeschickt und der A. L. einen großen Saal, Licht und Telefon usw. gewährt, was von vornherein Bedingungen und Ultimata einbezog.

Werkkunstschulen, Kunstakademien und Schauspielschulen in Bruxelles, Liege, Mons, die Abtei St. Pierre (Ausstellungsgebäude) und das Museum in Antwerpen wurden von Kunststudenten und Künstlern besetzt, Theateraufführungen von den Schauspielern unterbrochen. Am R. T. B. (Radio Television Belge) bildete sich eine A. L. von Journalisten, Regisseuren und Technikern.

Am Ende steht die reformistische, korporative Form der „Contestation“. An der Universität wurde das Prinzip innerhalb der Fakultäten aufgenommen. Vor allem die Mediziner und die Naturwissenschaftler erreichten, was die alten Strukturen wie Fakultätszirkel (eine Art Studentenverbindung) oder das alte Studentenparlament nicht haben erreichen können. Die unmittelbaren Examensnöte, die große materielle und physische Ermüdung und das Fehlen einer konkreten Analyse, zu der einmal die Zeit nicht war, der andererseits eine übertriebene antiautoritäre Haltung gegen alles Geschriebene feindlich gegenüberstand, ließen die besetzende A. L. auf ein Häufchen Unentwegter zusammenschrumpfen. Die traditionellen linken Organisationen (Kommunisten, Trotzkisten, Sozialisten), die für die Anfangszeit der A. L. einen ideologischen Waffenstillstand eingegangen waren, schritten zu den für Flauten üblichen Auseinandersetzungen. Die große Masse der unpolitischen Studenten, die durch die beschriebene direkte Demokratie angezogen worden waren, verließ die A. L. ohne entscheidende theoretische und ideologische Bereicherung. Es wurden Stimmen laut, daß es ohne eine formierte revolutionäre Avantgarde eben einfach so kommen mußte (die Neue Linke aus der Universität Leuven, die Studenten Vach Bewegung S. V. W.). Auf der anderen Seite fielen die Anarchisten auf immer vereinzeltere Aktionen — wie sie sich gaben — zurück. Die schwarze und die rote Fahne verschwanden endgültig Mitte Juli von der Fassade der Universität, nachdem die Polizei zu der langerwarteten Räumung geschritten war.

Die Zusammenkunft der Stände der Kulturschaffenden hatte einen Generalstreik

für den September angekündigt. Drehpunkt ihrer Forderungen war die vom Staat zugesicherte materielle Sicherheit (bei den Künstlern etwa ein garantiertes Minimumgehalt) und die „Cogestion“ (Mitverwaltung, Mitspracherecht). Man forderte ein Museum für moderne Kunst, Kulturzentren nach französischem Muster, und ein Informationszentrum. In den Arbeitsgruppen saßen schließlich Vertreter des Ministeriums und diefordernde A. L. an einem Tisch. Die Stadtverwaltung verschaffte der A. L., die den Palais des Beaux Arts auf Grund des Saisonbeginns im September verlassen mußte, ein Haus, — was vorher undenkbar gewesen wäre. Hier soll demnächst das Informationszentrum entstehen.

Das Besetzthalten von Universität und Palais des Beaux Arts hat gleiche Erscheinungen gezeigt: physische Überanstrengung, Geld- und Lebensmittelbeschaffung, die unmittelbare Reproduktion der Protestierenden. Eine natürliche Arbeitsteilung, die dann später unterschiedlicher Konfliktstoff wurde, stellte sich ein zwischen denen, die sich's leisten konnten viel Zeit zu verlieren (die ohnehin Gesicherten einerseits und die völlig außerhalb des Establishment stehenden andererseits) und denen, die um den täglichen Verdienst kämpfen müssen: die Struktur der Gesellschaft setzte sich gewissermaßen ungebrochen im Innern der A. L. fort. Diese Zwangslage wurde rationalisiert und ideologisch aufgeputzt, Reform und Revolution formell gegeneinander ausgespielt. Wenn den einen das Anlegen einer Adressenkartei als Papierkrieg erschien, so trat in den Aktionen um jeden Preis der anderen oft ein irrationales Moment zutage. Die gesellschaftlich relevante Analyse, die Verbindlichkeit für die einzelnen Künstler gehabt hätte, blieb bisher aus, wobei auch die notwendige Diskussion einer revolutionären Ästhetik verdrängt wurde.

DIE KÜNSTLERISCHEN AUSDRUCKSFORMEN UND DER PROTEST.

1. Einige bisher schon engagierte Künstler hatten an der Universitätsbesetzung teilgenommen und zum Teil an Ort und Stelle Bilder gemacht, die in der Halle und den Gängen aufgeschlagen wurden. Nebenstehend einige zum Teil 8 m lange Transpa-



aus „Pardon“, 12, 1968

rente der Maler Roger Somville und Arie Mandelbaum.

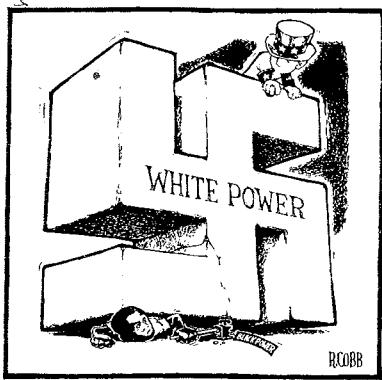
2. Ebenfalls schon in der Universität wurde die Kunst als solche bestritten. Eine Gruppe junger Maler führte an Hand einer romantischen Sardanapalgravure Bilder in allen aktuell gängigen Stilen aus, um zu zeigen, daß jeder auch noch so authentische Stil von der Bourgeoisie und ihrem Kunstbetrieb eingeholt wird und in eine Machart verfällt. Weiterhin warf ein Trakt von einigen Surrealisten im besonderen der ersten Gruppe vor, sie sei schon durch die Verkaufskompromisse in ihr eigenes Gegenteil verkehrt.
3. Während der Besetzung waren solidarische Filmleute mit Handkameras unterwegs. Zum anderen sollte ein Psychodrama über die A. L. veranstaltet werden.
4. Text- und Collagenplakate von einer Gruppe, die den Straßburger Situa-

tionisten nahesteht, versuchten Kreatives und Politisches durcheinander zu vermitteln. Die schlüssigen Texte hatten großen Erfolg:

Die Kuh ist damit beschäftigt, ihre Milch zu geben, währenddessen der Kapitalismus beschäftigt ist, die arbeitsreichsten Systeme zu entwickeln, sie zu verteilen.“

5. Der ersten Gruppe nahestehend machten einige Maler im Sinne eines gemeinsamen Ateliers über ein gemeinsames Thema Lithoplakate. Die Arbeit sollte auch im Formalen diskutiert werden.
6. Wie die inzwischen berühmt gewordenen Graphitis aus der Sorbonne, entfaltete sich an den Wänden ein spontaner Dialog in Form von Wandzeitungen.
7. Im Palais des Beaux Arts setzte sich der psychedelische Plakatstil durch. Mit „make love not war“ wurden riesige Bahnen gemeinsam bemalt

und vor dem Gebäude auf dem Trottoire ausgelegt. Die Passanten sollten drüberlaufen. Frappierend war, wie dieser Stil fehlerlos von einer ganzen Gruppe gehandhabt wurde. Die Zensurwelle, die das Land seit dem Filmfestival von Knokke durchlief, fand ihren Höhepunkt im Prozeß gegen den flämischen Schriftsteller Hugo Claus, der in einem Film die Dreifaltigkeit durch drei nackte Männer dargestellt hatte. Andererseits wurden Galerien von der Polizei dazu veranlaßt, provozierende Bilder zurückzuziehen oder mit Heftplaster zu versehen. Das Aktionskomite des Palais des Beaux Arts hatte daraufhin in einer Nacht sämtliche Denkmäler der Stadt, die nur irgend eine Nudität zur Schau trugen, mit Büstenhaltern und Schambändern versehen.



White Power, Plakat, 1967

Wir entnehmen diese Abbildungen nach Plakaten der amerikanischen Opposition dem Bändchen „L'era di Johnson“, Edizione, La Pietra, 1968

Chronik

In einer Ausstellung „Vor 50 Jahren“ (Erster Weltkrieg — Novemberrevolution — Nachkriegszeit) zeigten die Staatlichen Museen zu Berlin (DDR) im Kupferstichkabinett Druckgraphik und Zeichnungen deutscher Künstler von 1914 bis 1924, unter anderem die weniger bekannten Zeichnungen von Rudolf Schlichter, Georg Scholz und Otto Griebel für linke Publikationen der Zeit.

Einige Zeitungen im Bundesgebiet veröffentlichten oder erwähnten im Oktober einen Spenden-Aufruf, um Mittel für den Ankauf eines „Triptychons der geistigen Emigration“ von dem Maler Arthur Kaufmann (geb. 1888) aufzubringen. Auf dem während der Emigration entstandenen Gemälde sind 38 Bilder hervorragender Persönlichkeiten vereinigt, die — wie der Künstler — 1933 Deutschland verlassen mussten. Der Aufruf soll 80 000,— DM zum Ankauf des Gemäldes für die Deutsche Bibliothek in Frankfurt erbringen. Unterzeichnet ist der Aufruf u. a. von Ernst Bloch, Otto Dix, Georg Kahn-Ackermann (MdB) und Karl Zuckmeyer. Auskunft bei Notar Dr. Ulrich Maase, Essen, Alfredstraße 64.

Der Bildhauer Karl-Henning Seemann zeigte eine Übersicht über sein plastisches Werk im Städtischen Museum, Braunschweig. Der Künstler ist vor allem in den letzten Jahren durch größere plastische Aufträge für kommunale und kirchliche Bauten in Norddeutschland bekannt geworden. Mit welchen kunstkritischen Sotissen Begabungen wie Seemann in der Provinz (und nicht nur dort) zu rechnen haben, zeigt die Ausstellungsbesprechung eines Herrn Heinrich Mersmann in der offiziösen „Braunschweiger Zeitung“. Dort wird dem Künstler vorgehalten, daß Picasso, Brancusi, Archipenko, Moore und Calder „bereits ins allgemeine Bewußtsein gedrungen sind. Selbst wenn man zugesteht, daß es junge, talentierte Bildhauer schwer haben, sich gegenüber diesem imponierenden Repertoire zu entfalten, wird man doch erwarten, daß sie nicht kurzerhand leugnen, künstlerisches Neuland je bemerkt zu haben.“

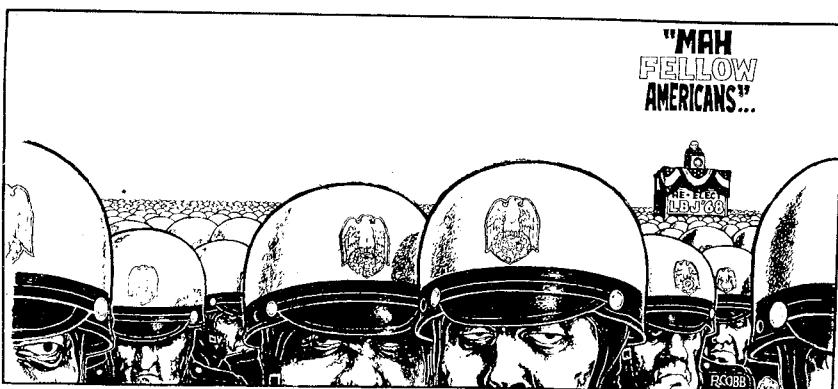
„Künstlerisches Neuland“ sind also für Herrn Mersmann Picasso, Moore, Archipenko, Calder. In Braunschweig sind das ganz moderne Leute. Ein junger, talentierter Bildhauer hat nicht kurzerhand zu leugnen, was ein Braunschweiger Kritiker gerade kapiert hat von moderner Kunst. Sagen wir also dem Mersmann, daß — bei allem echten Respekt vor den genannten Größen — die Jüngeren gegenwärtig eigene Wege gehen — vollkommen im Sinne jener Meister, die nichts mehr gefürchtet haben als „Epiagonie“ à la Mersmann. Man kann „oltre Picasso“, „über Picasso hinaus“ im Sinne eines Neorealismus und Neoverismus. In dieser Richtung entwickelt sich ein Ta-

lent wie Seemann. Und man ging in Richtung der freien Form über die genannten Größen hinaus. Die moderne Kunst war immer vielseitiger und umfassender als Intelligenz und Wissen ihrer Kritiker.

Einem Bericht in „Die Welt“ vom 6. 11. 68 zufolge sagte der Maler Renato Guttuso in einem Interview über deutsche Gegenwartskunst: „Dann interessieren mich noch besonders jene Künstler, die sich um die Zeitschrift „tendenzen“ scharen. Sie fesseln mich vor allem, weil sie gewisse Verbindungen mit meinem eigenen Schaffen haben. Freilich legen die Maler dieser Gruppe den Finger sehr heftig auf die Wunde.“

Proletenpresse nennt sich eine Gruppierung antikapitalistischer Graphiker und Lyriker, die sich um den Maler H. D. Gölzenleuchter zusammengeschlossen hat und alle zwei Monate eine „Graphiktüte“ zu einem bestimmten Thema herausgibt (Bestellungen bei Renate Kurpitz, 468 Wanne-Eickel, Overhofstraße 2). Die Tüten bieten neben Dokumentation und Texten großformatige Druckgraphik, die handlich auf das Format DIN A 4 gefaltet ist. Tüte 1 brachte engagierte Graphik von Gölzenleuchter und Texte von Carlo Bredthauer. Graphiktüte 2 behandelt das Thema Vietnam. Die Tüten sind zum Notstandspreis von DM 4,— zu haben. In einer Programmerklärung schreibt Gölzenleuchter:

„Bekanntlich ist es hierzulande für einen Künstler, der seine Umwelt kritisch betrachtet und dieses in seiner Arbeit reflektiert, schwierig, in „einschlägigen Galerien“ ausgestellt zu werden. Der wirk-



Plakat gegen Johnsons Propaganda, Sawyer Press, 1967

lich kritische Künstler ist nicht gern gesehen. Er bietet der bürgerlichen Gesellschaft nicht den erwünschten Nervenkitzel, sondern deckt Widersprüche auf, ist wegweisend und ruft zur Aktion. Dem Verschmähten bleibt keine andere Wahl, als dorthin zu gehen, wo die Menschen zusammenkommen, die er ansprechen will. Das ist das Werkstor, die Straße, der Platz, auf dem sich streikende Arbeiter versammeln. Hier hat der sozialistische Künstler die Möglichkeit, sich nicht nur zu solidarisieren, sondern aufklärend zu wirken, und zu einer Bewußtseinsbildung beizutragen.

Diejenigen, die der Kunst ihr politisches Mandat absprechen wollen, reagieren in bekannter Weise. Sie sprechen gerne von Asphaltkünstlern, von Fanatikern, die politisches Anliegen über musisches Anliegen stellen. Diese Kritiker vergessen jedoch gerne, daß die Gesellschaft, die sie vertreten, die Kunst nicht nur als Repräsentationsmittel benutzt, sondern auch als Mittel zur Festigung ihrer Gesellschaftsordnung. Kunst ist immer politisch, ob sie sich nun deutlich engagiert, oder sich in ästhetischen Formen äußert. Leonhard Frank sagte einmal, für ihn als Sozialist ist es die größte Kunst, Menschen durch sein Schaffen in Bewegung zu bringen. Leider ist es so, daß der kritische Künstler es sehr schwer hat, Kontakt zu den Menschen zu bekommen, die täglich durch eine bestimmte Presse zum Haß gegen Intellektuelle erzogen werden.“

Der „Jugenddienst-Verlag“, in 56 Wuppertal-Barmen, Föhrenstraße 33—35 teilt mit, daß am Widerstand der Sortimenter im Buchhandel und am Boykott eines großen Kaufhauskonzerns der Versuch scheiterte, politische und wissenschaftliche Literatur mit Pop-Art-Umschlägen für junge Leser reizvoll zu machen. Die Jesus-Vita „Der Tod eines Revolutionärs“ von Hans-Werner Bartsch sollte hinter einem Gummiknöppel verkauft werden, der auf ein wehrloses Gesicht mit dem bezeichnenden „Zonk“ aufklatscht. Die Buchhändler lehnten die Titelgestaltung als „unanständig“ ab. Der Verlag resignierte und verkauft die gleichen Texte jetzt in konformistischer Aufmachung.

Mit schwer entfernbaren Großbuchstaben an der Außenmauer der Karlsruher Akademie dokumentierten die dortigen Studenten im November ihr Recht auf

Mitbestimmung und ihren Unwillen über die Schläfrigkeit der Professoren und deren Interesselosigkeit am Lehrbetrieb. Mit Parolen wie „Die Akademie den Studenten“ und „Altersheim für Professoren“ vertieften die Studierenden den gleichzeitig auch in der Karlsruher Presse wieder aufflammenden Streit über Prof. Meistermanns Hofhaltung in einem vom Staat bezahlten Luxusatelier und Meistermanns Konformismus in ästhetischen und politischen Fragen. Der ASTA der Akademie trat zurück, weil er sich über Fragen der Mitbestimmung mit dem exkonservativen Akademiesenat nicht einigen konnte.

Der Maler Eugen Schoenbeck, einer der Vertreter des westberliner „sozialistischen“ Realismus, erhielt den mit DM 2000,— dotierten „Privaten Berliner Kunstmuseum“ der Ben Wargin Galerie. Juroren dieser bisher einmaligen Privatiniziative im Kunstspreiswesen sind die prominenten Berliner Kritiker und Kunsthistoriker Dr. Lucie Schauer („Die Welt“), Lore Dietzen (Sender Freies Berlin) und Dr. Eberhard Roters (Vorstand Berliner Kunstverein). Wargin zeigte im November Fotomontagen der Schauspielerin Maria Schanda, die im Londoner Exil von Heartfield zum Schneiden und Kleben inspiriert wurde. Ein umfangreicher Kunstband aus der Feder Wargins „Kunst in Berlin 1945—1970“, mit ca. 400 Abb. soll im Christian Börs Verlag, Stuttgart, am Jahresende erscheinen. Preis voraussichtlich DM 48,—.

Bis zum Jahresbeginn dauert eine Ausstellung „Kunst & Kunststoff“ („Der Kunststoff als Werkstoff des Künstlers“) im Museum am Ostwall in Dortmund.

Im Jahre 1968 wird der Kunstmuseum „Jung-Westen“ der Stadt Recklinghausen wieder vergeben. Die Einsendung steht jüngeren Künstlern grundsätzlich frei. Es empfiehlt sich, vorher Kontakt aufzunehmen mit Direktor Thomas Grochowiak, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 435 Recklinghausen, Franz-Große-Perdekamp-Straße.

Während der vom „Spiegel“ dokumentierten, leider nur kurzfristig improvisierten, „Anti-Bau“-Ausstellung in Westberlin gegen die Machenschaften der Wohnungsgesellschaften, des Senats und der Bauindustrie, wurde in Gesprächen auch eine Einschätzung des neuen Mies



White Power / Black Power. Plakat von Tomi Ungerer, 1967

van der Rohe-Baues der Nationalgalerie vorgenommen. Bekanntlich verteilten Mitglieder der APO bei der pompösen Eröffnung Flugblätter an die Prominenz, in denen die Neuerrichtung des von Mies entworfenen Denkmals für Rosa Luxemburg in Westberlin gefordert wurde. Die verlegene Öffentlichkeit reagierte mit dem erschrockenen Hinweis, nach den Ereignissen in der CSSR sei das nicht möglich, weil das ursprüngliche Denkmal mit dem „Sichel und Hammer-Emblem“ geschrägt war. Mies würde aber vielleicht ein anderes Denkmal für die humanitär-toleranten Seiten der Luxemburg in Erwägung ziehen.

Architekten in Westberlin bezeichnen die viel gerühmte gläserne Durchsichtigkeit des Spätwerkes von Mies als eine Demonstration von Scheinöffentlichkeit, hinter der sich die antideokratische Funktion des Museums verberge. Ein „ideologietypischer Funktionalismus“ täusche in der Perfektion der technischen Mittel eine Sinnfälligkeit oder auch nur Sinnbezogenheit der Architektur vor, die im Falle der neuen Nationalgalerie im schreienden Gegensatz zur öffentlichen Aufgabe eines Museums stehe.

Der Maler Dieter Ruckhaberle bittet uns, die folgenden Punkte in dem Artikel von Richard Hiepe über die „documenta“ in *tendenzen 52* richtigzustellen:

1. Der von Ruckhaberle verlegte Katalog ist weder von einer Kasseler noch von einer anderen Stelle unterstützt worden.
2. Die Gruppe der für die ursprüngliche Ausstellung „Konfrontation“ in der Kassler Stadthalle zusammengetretenen Maler und Bildhauer hat mit vier gegen zwei Stimmen gegen Grützkes Beteiligung an der „Gegendocumenta“ abgestimmt. Die Ja-Stimmen kamen von Koeppel und Dr. Roters.

3. Es sollten nicht „10 gegenständliche“, sondern überhaupt 10 Maler und Bildhauer ausstellen. Die Alternative zur documenta hieß nicht „gegenständlich“ oder „nicht gegenständlich“. Diese Alternative kam vom Berliner Kunstverein und wurde von Ruckhaberle und anderen Beteiligten als „alter Hut“ abgelehnt.

Der Maler Johannes Grützke und Matthias Koeppel (*tendenzen 52*) stellen im Januar 1969 in der Neuen Münchner Galerie, 8 München, Maximiliansplatz 14, Gemälde und Grafik aus. Es ist die erste große Ausstellung der Künstler nach ihrem Erfolg mit einer Gegendarstellung zur Kassler documenta im Sommer dieses Jahres.

Das Künstlerhaus Nürnberg zeigt bis 12. Januar noch die Ausstellung der Collagen von Jiri Kolar (Prag).

In Westberlin bildete sich im bewußten Anschluß an die Tradition der „Association revolutionärer Bildender Künstler“ (Dokumentation in diesem Heft) eine Künstlergruppe „Rote Nelke“. Der Gruppe gehören u. a. einer der Mitbegründer der „Asso“, Prof. Gehrig-Targis und der Kunstkritiker H. D. Budde an.

Anlässlich der Ausstellung des Malers Georg Kress fand in der Neuen Münchner Galerie am 19. 11. 68 eine Diskussion statt, an der u. a. Max von der Grün teilnahm. Dazu erreichte uns der folgende Leserbrief:

„Patentlösungen gibt es nicht — Diskussion über „Neue Kunstformen — politisch engagiert“ in der Neuen Münchner Galerie“, so lautete die Schlagzeile eines Artikels in der Südd. Zeitung vom 20. 11. 68.

Ich habe an diesem Diskussions-Abend teilgenommen und möchte — angeregt durch den Abend — kurz meine Überlegungen zu dem Thema vortragen. Der engagierte Künstler will aus der Exklusivität heraus, weil er diese als Hinderungsgrund ansieht, warum die Arbeiter — die Kunstfremden — nicht mit seiner Kunst in Berührung kommen. „Wie also: Sollen Künstler vor die Fabriktore gehen und Straßentheater spielen, ihre Bilder auf dem Markt ausstellen, die Proben zur Inszenierung ihrer Stücke öffentlich zugänglich machen, damit die Arbeiter Einblick bekommen in den künstlerischen und technischen Produktionsprozeß? . . .“, so die SZ.

Der sich politisch engagierende Künstler sollte nicht in erster Linie „engagierte Kunst“ produzieren, womöglich noch im „stillen Kämmerlein“ und dann erstaunt oder gar enttäuscht sein, wenn die Arbeiter nicht das von ihm erwartete Interesse an seiner Kunst aufbringen. Das politische Engagement des Künstlers sollte sich zuerst dadurch zeigen, daß er am politischen Alltag der Arbeiter teilnimmt und um seine politischen Ziele kämpft. Damit schafft sich der Künstler einen Rückhalt, gewinnt er das Vertrauen der Arbeiter, wenn er bereit ist, mit seiner ganzen Person für die Sache der Arbeiterbewegung einzutreten. Durch diese gemeinsame politische Arbeit wird der Künstler für seine künstlerische Produktion positiv beeinflußt. Der Arbeiter solidarisiert sich mit dem Künstler, jedoch in erster Linie, weil er ihn als Kampfgefährten betrachtet und nicht weil er Kunst produziert. Die Frage der „neuen Kunstformen“ tritt dabei in den Hintergrund. Auch wird sich das Bewußtsein des Betrachters von engagierter Kunst nicht zum positiven verändern, wenn nicht schon vorher durch seine Tätigkeit in der Arbeiter-

bewegung sich sein Bewußtsein entwickelt hat. Dieses Bewußtsein ist aber notwendig, damit er eher den Künstler verstehen kann. Dasselbe gilt aber umgekehrt für den Künstler.

Max von der Grün hat das Beispiel aus dem Buchladen gebracht, wie Arbeiter gehemmt und schüchtern nach seinem Buch fragen, schnell kaufen und aufatmend die Buchhandlung verlassen. Aber warum der Arbeiter überhaupt gekommen ist, das war nicht sein plötzliches Interesse, er steht gerade dafür, wurde von den Unternehmern angefeindet, also jetzt trete ich für ihn ein und kaufe das Buch. Die Wechselwirkung der Solidarität unter Gleichgesinnten war da.

Max Weidner, Arbeitnehmer

Das Buch des Jahres 1969 !

Eine Flut von Bestellungen und Nachfragen nach dem in Vorbereitung befindlichen Buch des bekannten Erfolgsautors Karl Böhm

Schauplatz Zukunft DDR

hat eingesetzt und zeigt, daß ein Bestseller des Jahres 1969 geboren wird.

Auf 450 Seiten schildert der Autor in anschaulicher Form wie sich das wahre „Wirtschaftswunder“ in der DDR vollzieht und wie die sozialistische Menschengemeinschaft von morgen immer mehr zu Beherrschern von Natur und Gesellschaft wird, wie hohe Kultur und Bildung, sozialistische Moral und Ethik das tägliche Handeln aller Menschen von morgen bestimmen. 160 Fotos und Farbtafeln dokumentieren die Ausgangsbasis und geben dem Leser ein anschauliches Bild vom heutigen Entwicklungsstand.

Der Preis dieses Buches wird ca. 12,— DM betragen.

Sichern Sie sich schon heute ein Exemplar, indem Sie Ihre Bestellung ebenfalls schon jetzt Ihrer Buchhandlung übergeben oder direkt richten an den



Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik

DDR – 108 Berlin, Otto-Grotewohl-Straße 17.

„Fachidioten unter uns!“ unter dieser Überschrift schrieb v. R. Kudielka in „das kunstwerk“ 11—12, 1968, gegen die politische und ideologische Tätigkeit der SDS-Studenten auf den Gebieten der Kunst. Die SDS-Projektgruppe „Kultur und Revolution“ antwortete daraufhin mit einem Ende November in München verbreiteten Aufsatz, den wir auszugsweise dokumentieren:

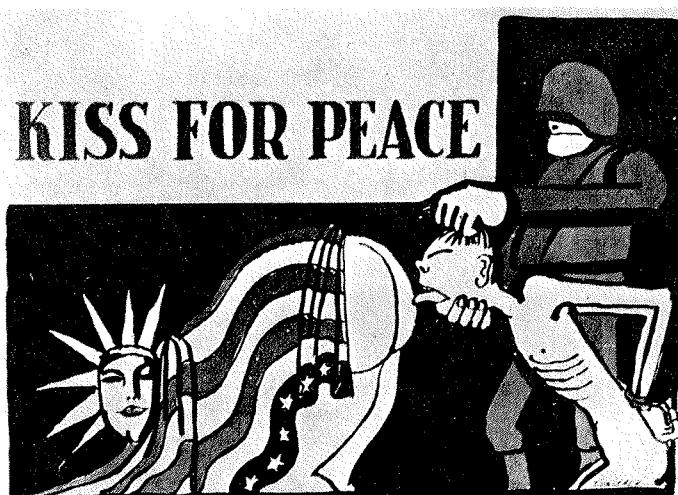
Es ist auffällig, daß der Verfasser marxistisches Denken nicht anders nachvollziehen kann als in seiner vulgär-marxistischen Form. Dabei ist seiner Polemik kaum dadurch gedient, daß er seine eigene Unfähigkeit auf seine Gegner überträgt. Wer die Abhängigkeit der Produktion, Distribution und Rezeption der Kunst vom Gesellschaftssystem nur als direkte Abhängigkeit vom Staat und seinen Repräsentanten begreifen kann, Establishment der Künste und gesellschaftliche Stabilität der modernen Kunst gleichsetzt, gerät in den Verdacht, von der Sache nichts zu verstehen. Es ist richtig, daß die Kunst im Kapitalismus gegenüber früheren Zeiten einen schweren Stand hat. Der Verfasser meint, die Institutionen garantierten „innerhalb des offenen Horizontes der pluralistischen Gesellschaft“ allein „Widerhalt“. Auch das bezweifeln wir nicht. Aber für wie-

viel Prozent der Künstler trifft das zu! Empört antwortet der Verfasser der Forderung, die Künstler sollten selbst über die Verwendung ihrer Produkte bestimmen, über Distribution und Rezeption, dann könnten sie sich ja gar nicht mehr auf ihre „Sache“ konzentrieren. Verständlich die scharfe Reaktion, hängt doch die eigene Existenz davon ab, daß man als Kunstkritiker und Galeriebesitzer die „Interessen“ des Künstlers vertreten kann. Man wird sich doch nicht den Ast absägen, auf dem man sitzt.

Der Verfasser lehnt die Feststellung ab, daß Kunst nicht von ihren gesellschaftlichen Bedingungen zu trennen ist. Er konstatiert „die eigentlich schroffe Argumentation“, spricht von Verstiegenheit, Formalisierung. Das ist verständlich, denn für ihn reduziert sich die Gesellschaft auf „die lebendige Gesellschaft“ (oder meint er Volksgemeinschaft).

Die Tatsache, daß Kunst kritisch sein muß, um nicht das Bestehende einfach zu reproduzieren, daß sie nicht Reflex, sondern Reflexion der gesellschaftlichen Verhältnisse sein muß, um nicht in reine Ideologie aufzugehen, ist dem Verfasser fremd. Bieder reproduziert er die herrschende Ideologie von der Kunst als

einem Sonderbereich, abgetrennt und unabhängig von jeder ökonomischen sozialen und politischen Realität. Kunst ist so ein abstrakter, inhaltloser, um seiner selbst willen vorhandener Fetisch. Deshalb erscheint ihm die Auffassung, daß Kunst auch von ihr nicht immanenten Faktoren bestimmt ist, daß die Beziehung von Kunst und Gesellschaft dialektisch ist, als Gipfel intellektueller Verworfenheit und Abnormität. Sicher ist, daß jedes künstlerische Produkt die Entwicklung der Kunst in sich verarbeitet haben muß, sicher aber ist auch, daß Kunst nicht im luftleeren Raum, nicht ohne gesellschaftlichen Bezug produziert wird. Glaubt man sie frei von allen Einflüssen, reflektiert man nicht ihre Bedingungen und Voraussetzungen, liefert man sie um so mehr dem aus, wovon sie für frei gehalten wird — dem Politischen. Eine Ideologie, die der Kunst einen politischen Charakter, ob vermittelten oder unmittelbaren abspricht, tut das, um sie umso besser in den Herrschaftsapparat eingliedern zu können. Die Erkenntnis, daß der Privatbesitz an den Produktionsmitteln und die Aneignung fremder Arbeit die Grundlage des kapitalistischen Gesellschaftssystems darstellen, und daß erst mit der Vergesellschaftung der Produktionsmittel die Bedingungen für die Emanzipation des Menschen aus irrationaler Abhängigkeit geschaffen sind, hält der Verfasser als „Primat der sozialen Realität vor jeder anderen“ für das „zentrale Glaubengut der kapitalistischen Bourgeoisie“. Der Klassencharakter der kapitalistischen Gesellschaft reduziert sich für ihn auf das Soziale, gesellschaftliche Wirklichkeit in ihrer Totalität auf das soziale Elend, das er aus der „Finsternis und Brutalität des Menschen“ erklärt. Die Kritik an einem unmenschlichen System erklärt er für unmenschlich, weil sie über das ewig Böse im Menschen hinwegtäuschen. Die Opfer sind schuld. Die Neigung zum Faschismus wird bestätigt, wenn er den Genocid in Vietnam als Ausdruck von „gemeinstiftenden Größen“ von „Zwist und Eigennutz“ erklärt. Er meint, daran könne man nichts ändern und der Künstler schon gar nicht, das sei nun mal so und man müsse das alles als natürlich akzeptieren: „ohne Gemeinschaftsstiftung keine Gesellschaftsordnung. Wer der Auffassung ist, der Künstler habe



Kiss for Peace, Plakat von Tomi Ungerer

nicht die Forderung zu befolgen: bilde, Künstler, rede nicht, wer der Auffassung ist, der Künstler müsse die Bedingungen seiner Tätigkeit reflektieren, um nicht unglaublich zu werden, möchte nach der Meinung von Kudielka „den zweiten Schritt vor den ersten setzen“. Die Entpolitisierung des Individuums und seiner Tätigkeit war schon immer ein Mittel, es für Ziele der herrschenden Klasse ge- fügig zu machen.

Ihr Vorhandensein bestreitet der Verfasser. Er kommt, vom höheren Einkommen der Arbeiter getäuscht, Konsumzwang als neue Profitmöglichkeit zur freien Befriedigung von wirklichen Bedürfnissen umlängend, zu der Behauptung, es gäbe keine Klassengesellschaft mehr. Denn: „Unser soziales Bewußtsein ist weniger durch den Begriff der Leistung als den des Verbrauchs geprägt“. Als ob ein fehlendes Bewußtsein von der Klassengesellschaft der Beweis für deren Aufhebung sei.

Daß der Verfasser die Analysen der Linken nicht nachvollziehen kann, ist kein Beweis für deren Unrichtigkeit. Peinlich ist es, wenn er reproduzierte Ideologie für objektive Erkenntnis hält, peinlich auch, daß er offenbar seine Resentiments gegen den Marxismus deshalb nicht formuliert, weil er fürchtet, für altmodisch gehalten zu werden. Er versucht sogar, seinen Lesern einzureden, er kritisiere vom Standpunkt des Marxismus aus.

Um den kritischen Kunststudenten den, wie er meint, letzten Stoß zu versetzen, stellt er ihren Erfolg in der Agitation als durch Terror erzwungen dar. Wir versichern dem Verfasser, daß sein Artikel kaum „die Macht, so viele in seinen Bann zu schlagen“ haben wird, wie er es von der Agitation der Linken beschreibt. Als allerletztes Mittel reaktionärer Diffamierung der Linken dient Kudielka die Beschuldigung, den (schon immer im Kapitalismus angelegten) Faschismus hervorzurufen. Wer aber faschistische Tendenzen sichtbar macht, ist selber fast schon ein Faschist, soll damit suggeriert werden. (Man selbst glaubt sich dann entlastet und meint, ungestört seinen Geschäften nachgehen zu können.)

Fischer (Klaus Jürgen Fischer) versucht, in der Polemik seinen Vorgänger zu unterstützen in seinem leger gehaltener kritischen Tagebuch. Die Forderung an die Künstler, für eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu kämpfen, die Utopie, die sich in ihrer Kunst niederschlägt, auch im politischen Kampf in die Wirklichkeit umzusetzen, sich zu befreien von einem undemokratischen Kunstbetrieb und sich zu organisieren, um neue Formen der Produktion, Distribution und Rezeption zu entwickeln, interpretiert er als eine Forderung nach Propagandakunst. Dabei zeigt es sich wieder, daß Kunst gerade von denen, die sich immer dagegen wenden, in der Kunst ein Politikum zu sehen, immer schon politisch bestimmt ist. Man kann nicht bedauern, daß Kunst nicht genügend gefördert wird, wenn man die Ver-

änderung einer Gesellschaft, die die Förderung der Kunst verhindert, ablehnt. Man kann nicht erklären, die Kunst antizipiere befriedete Zustände, aber eine Beteiligung der Künstler am Kampf um diese Zustände verurteilen. Kunst als Utopie enthält die Forderung, alles das zu beseitigen, was ihrer eigenen Forderung entgegensteht. Diese Erkenntnis versuchen beide Autoren zu verhindern, indem sie immer wieder nachzuweisen versuchen, daß Kunst nicht politisch ist. Förderung des politischen Bewußtseins durch Kunst — nein. Verhinderung durch die Erklärung der Kunst zum jenseits aller Politik stehenden Reich — ja.

Hubertus Freiesleben
SDS-Projektgruppe „Kultur und Revolution“ (München)



Join the free and fat society, Plakat von Tomi Ungerer

Fac

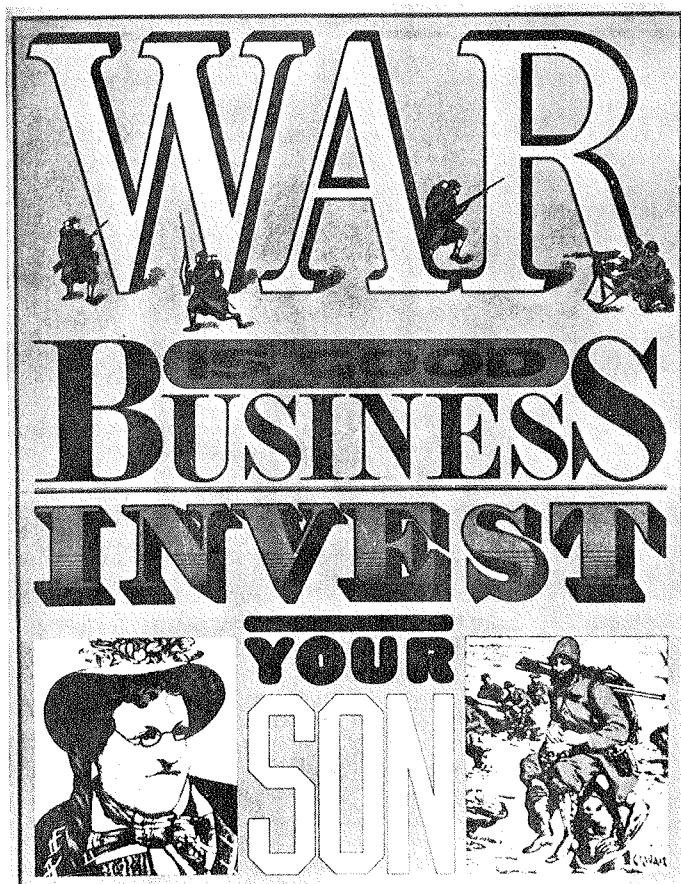
Plakat der Pandora Productions, New York, 1967

„Fa
Üb
„da
pol
SD
Ku
unc
mit
ver
wei

Es
stis
zie
stis
kai
eig
übe
Pre
der
als
sei
Est
sch
gle
des
tig
gei
Sta
stis
off
Ge
da

„Der Krieg ist ein gutes Geschäft, investieren Sie Ihren Sohn“, Plakat, New York, signiert Chwast

Haß, anonymes Plakat, 1967, „peace“ und „love“ werden von dem aus Wörtern wie „Zerstörung“, „Macht“, „Töten“, „Blut“, „Krieg“, „Nazi“ usw. gebildeten Motorradfahrer überrollt.



TENDENZEN

Zeitschrift für demokratische Kunst erscheint im 9. Jahrgang im Verlag von Damnitz, 8 München 2, Maximiliansplatz 14, Tel. 29 99 31.

Doppelnummer 55/56, Dezember-Januar

1968—1969

Preis des Einzelheftes DM 4,—

Preis dieser Doppelnummer DM 6,50

TENDENZEN erscheinen 8 x jährlich incl. 2 Sonderheften. Abonnementspreis 24,— DM für 8 Hefte; portofrei nur im Inland. Das Abo. ist spätestens nach Erhalt von 2 Heften zu zahlen, danach werden für jede Mahnung —,50 DM Gebühren erhoben. Die Kündigungsfrist beträgt drei Monate vor Ablauf des

Abonnements. Nicht ausdrücklich gekündigte Abos. werden als laufend betrachtet. Das Jahresende gilt nicht als Abo.-Schluß.

Redaktion, Auslieferung und Vertrieb: H. F.v. Damnitz Verlag, 8 München 2, Maximiliansplatz 14, Tel. 29 99 31.

Redaktionskollegium: Bernd Bücking, München; B. und F. von Damnitz, Grünwald; Dr. R. Hiepe (verantwortlich); Hannelore Kolbinger, C. Schellemann, Guido Zingerl — alle München.

Gestaltung und Werbung:
Hannelore Kolbinger — München.

Redaktion dieser Nr.: Richard Hiepe .

Redaktionsvertretung: J. Beckelmann, 1 Berlin 41, Odenwaldstr. 10, Telefon 85 54 10; Schweiz: Dr. K. Farner, Thalwil ZH, Mühlebachstr. 11; Österreich:

G. Habarta, Wien XIX, a. d. Zwerch-
wiese 9/5/2, Telefon 4 70 84 82.

Bankverbindung: Bankhaus Neuvians,
Reuschel & Co., München Kto.-Nr.
30 / 31 50 94.

Postscheck: Heino F. v. Damnitz,
Sonderkonto München Nr. 1281 74.
Druck bei Poerschke & Weiner, München.
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit
Quellenangabe und Genehmigung des
Verlages.

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist
München.

Titelbild: „Rechts und links“, Fotomontage von Mieczyslaw Berman, Warschau,
für tendenzen.

Rücktitel: Karl Timmer, Die Hand mit
der Fahne, Öl, 1968.



Damnitz-Verlag

München

Albert Heinzinger

Maler des Alltags

Ein repräsentativer Kunstband
über den Maler und Holzschnieder

Mit einem Geleit von
Senator Ludwig Linsert,
Vorsitzender des DGB in Bayern

Mit 8 Farbtafeln und
ca. 45 Abbildungen in
schwarz-weiß

Kräftiger, cellophanierter
Einband

Mit 2 ORIGINAL-HOLZSCHNITTEN
einer davon farbig

In 100 Exemplaren der Gesamtauflage
sind die Original-Holzschnitte
vom Künstler handsigniert

Preis des Bandes mit 2 Original-
Holzschnitten DM 15.—
Mit 2 Original-Holzschnitten, signiert DM 25.—

„Albert Heinzinger war und ist nach 1945 in der
Bundesrepublik der einzige bekannte Maler,
welcher bewußt und programmatisch Themen
der Arbeitswelt und der Arbeiter darstellt...“
Aus dem einleitenden Essay von Dr. Richard
Hiepe

„Der Maler Albert Heinzinger ist mir seit lan-
gem als einer der wenigen bekannt, die nach
Otto Dix und Maserel dieses Tabu bisheriger
und heutiger Kunstschaubung durchbrechen.
Seine Arbeitsfiguren sind nicht anteilnahme-
oder gar mitleidheischend, wie das zeitbedingt
in früheren Werken der Fall war...“
Aus dem Geleit von Senator Ludwig Linsert

Hiermit bestellen wir

..... Exemplare des Buches
„Albert Heinzinger“,
mit 2 Original-Holzschnitten DM 15.—

..... Gleicher Band mit 2 Original-
Holzschnitten, handsigniert DM 25.—

Name

Anschrift

Unterschrift

Firmenstempel

**An den Verlag
Heino F. v. Damnitz
8 München 2
Maximiliansplatz 14**

Albert Heinzinger Maler des Alltags

Ein wichtiges Buch über moderne Kunst, weil es Bilder zeigt, die von einem neuen Standpunkt aus erlebt und gern geltend sind – vom Standpunkt des alltäglichen, tatsächlichen, realen Lebens. Dieser Maler beschäftigt sich nicht mit der Kunst um der Kunst willen, sondern mit dem Alltag und seinen Menschen, um diesen einen Platz in der modernen Kunst zu verschaffen. Heinzingers Arbeiten sind die bildlichen Zeugnisse jenes Demokratisierungsprozesses, der den arbeitenden Menschen auch kulturell den Platz in der Gesellschaft verschaffen will, den sie ökonomisch schon lange behaupten. Das Buch gehört in jede Gewerkschaftsbibliothek, in die Hand der kulturerinnernden Gewerkschaftlichen Schulungsleiter und -teilnehmer und eignet sich vorzüglich als repräsentatives Geschenk.

**Ein Kunstbuch über
einen modernen
realistischen Maler**
im Damnitz-Verlag
München
Tel. 29 99 31
DM 15.-

BESTELLUNGEN ÜBER JEDEN BUCHHANDEL
LUNG ODER DEN VERLAG
Bestellzettel umseitig

