

# tendenzen

Nr. 59

Juli 1969

Damnitz Verlag München

10. Jahrgang

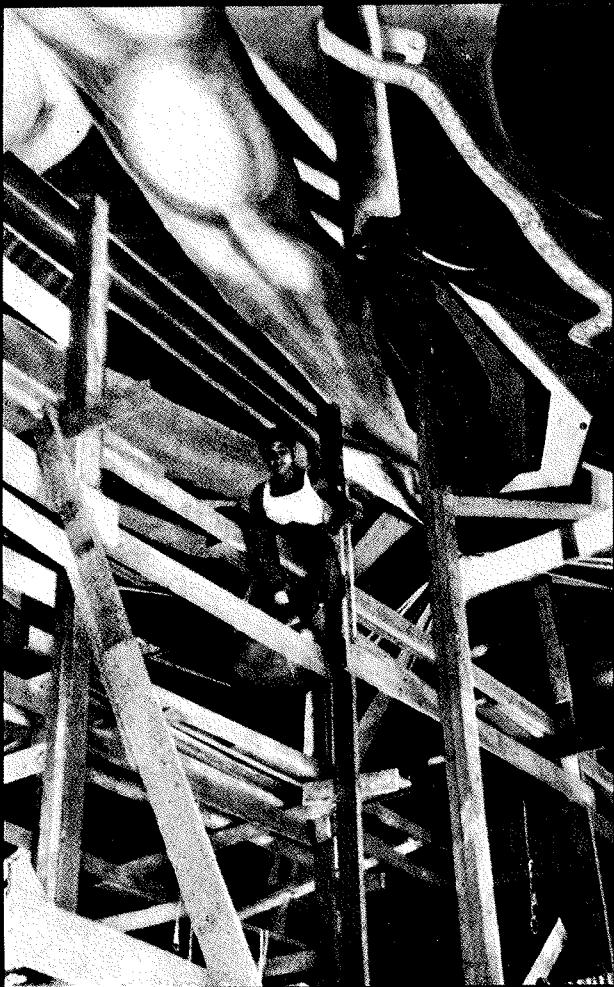
DM 4.—

## Kultur des Hungers

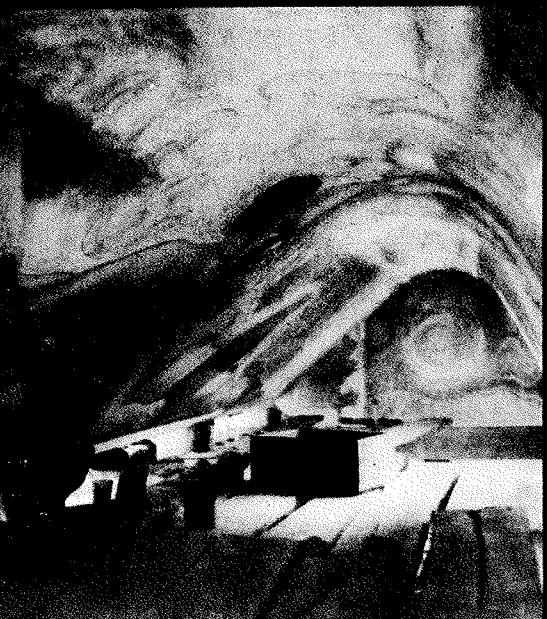


Bruno Ganz

Federico Silva



Xavier Guerrero



Diego Rivera



# Kultur des Hungers

Nach einem Artikel von Glauber Rocha  
Leiter und Regisseur des  
Cinema Novo in Nordeste

Nordost-Brasilien: 35 Millionen Einwohner  
1961—1965: 1,9 Millionen Verhungerte  
85 % des Kapitals in ausländischen Händen

Jede sozialkritische, mit revolutionärem Anspruch vorgetragene Äußerung, die über die Grenzen des lateinamerikanischen Kontinents hinausdringt, wird von der europäischen Linken erwartungsvoll und als bedeutsam aufgegriffen — und gründlich mißverstanden.

Außerstande, den Umfang der Misere des südamerikanischen Elends zu begreifen, begrüßt diese Linke die soziale Thematik und scheinrevolutionären Äußerungen bestimmter Künste in Südamerika und wiederholt dabei nur die subtilen kolonialistischen und paternalistischen Verirrungen, welche die Verhältnisse mit sich bringen.

Denn selbst eine an Eisenstein und andere revolutionäre Künstler angelehnte Ästhetik geht an der Hauptaufgabe vorbei, die darin besteht, eine eigenständige Massenkultur in den Elendsgebieten zu entwickeln.

Das, was in Europa und anderswo als nationalrevolutionäre Auflehnung im kulturellen Bereich gefeiert wird (wobei noch ein gewisses snobistisches Interesse am Primitiv-Barbarischen mitspielt) ist selbst ein Bastard einer nie echt assimilierten, von Kolonialverhältnissen aufgezwungenen Kultur gewesen, deren Arbeiten je subtiler und peinlicher wurden, desto feiner die neuen Unterdrückungsmaßnahmen wurden, welche die alten, brutalen Kolonialmethoden ablösten.

Selbst die progressiven Kulturschaffenden an der Ostküste Brasiliens sind heute abhängig von der Ideologie und Ästhetik, die es zu bekämpfen gilt. Das hat zu einer völligen Stagnation

und Konzeptionslosigkeit der Kultur im Kampf um die nationale und soziale Befreiung geführt. Es fehlt das Wichtigste: eine kulturelle Massenbasis, welche den heterogenen Stämmen und Gruppen ein gemeinsames Selbstverständnis als antiimperialistisches Zentrum verleihen würde. Die heute im Grunde noch nach „abendländischen“ Kriterien arbeitenden Künstler erfassen mit europäischen Augen das entsetzliche Ausmaß der Verelendung und registrieren verzweifelt den Teufelskreis der sich ständig wiedergebärenden Ohnmacht, ohne den Weg zu einer nationalkulturellen Eigenständigkeit zu finden, der die Basis für die Befreiung von ideologischer Bevormundung und ökonomischer Unterdrückung bilden könnte.

Dabei entwickeln sich abseits von diesen ohnmächtigen, ideologisch gefesselten Versuchen tatsächlich neue, ursprüngliche Ansätze für eine selbständige Kultur.

In den ländlichen Provinzen Brasiliens herrscht heute der offene Terror, und der Hunger bildet das durchgängige, allgegenwärtige und alles bestimmende Charakteristikum für jedes Tun. Die importierten Ideologien und Doktrinen haben diese Grundzüge der Situation verdeckt.

Der Hunger ist es auch, welcher die Provokation zu originären, massenhaften Bewegungen hervorbringt, — Bewegungen, die imstande sind, den fatalen Mechanismus der Ohnmacht zu zerstören und eine neue antiimperialistische Auflehnung zu ermöglichen.

Der Hunger bestimmt hier das Wesen der Gesellschaft und jede authentische Äußerung ist Ausdruck dieser Kultur des Hungers (sofern sie sich vom Bettlertum, dem Erbteil des Kolonialismus emanzipiert). Denn die alte, vernünftige Reaktion der Hungernden gegenüber dem Überfluß ist die Gewalt, deren zweckgerichtete Anwendung auch die Merkmale einer neuen Ästhetik mit sich bringt. Es handelt sich nicht um blinde, brutale, sondern um rationale Gewaltanwendung, die den Mangel besiegen will, nicht um eine unterdrückende, sondern um eine befreende Gewalt, — keine Gewalt, die neue Privilegien schaffen, sondern diese zerstören will, keine Gewalt des Hasses sondern der handelnden Selbstachtung.

*Titelbild: Bruno Caruso, El-Fatab, Ausschnitt aus Poster, 1968, 77 x 40,5 cm*

*Abbildung auf der Rückseite:*

*Bruno Caruso, Schlacht um Saigon, (Ausschnitt aus Poster), 1968, 77 x 40,5 cm*

# Peter Weiss: Gespräch mit der vietnamesischen Bildhauerin Nguyen Thi Kim

In den Jahren Jahren vor der Revolution waren wir eine Gruppe von Schülern, Studenten, die Poesie, Musik, Malerei diskutierten. Mein Kunstinteresse bestand schon frühzeitig, auch mein Vater malte in seinen freien Stunden. Während des Krieges heiratete ich. Wir schlossen uns der Befreiungsbewegung an und bildeten dort ein Theaterensemble. Ich stellte Agitationszeichnungen her, malte Kulissen, war Kostümschneiderrin, Regisseur und spielte mit. Unser Kind, das während dieser Zeit geboren wurde, trug ich auf dem Rücken. Wir spielten für die Soldaten und für die Bauern in den befreiten Dörfern. Wir kamen bis zur chinesischen Grenze. Unsre Vorstellungen fanden nachts statt, beim Schein von Kerzen. Die Rampe war eine Bambusstange. Dort legte ich mein Kind ab. Wenn das Kind schrie, wußte das Publikum, daß dies nicht zum Stück gehörte. Die Bauern gaben uns Reis und Früchte, und für das Kind hatten sie immer besondere Geschenke. Wir waren jahrelang unterwegs. Überall war das Theater willkommen. Daß wir diese Jahre überlebten, haben wir den Bauern zu verdanken, die das Theater lieben und die uns betreuten. Heute arbeitet meine Tochter an ihrem eigenen Theater. Sie spielt in Fabriken und Genossenschaften und in den Unterständen an der Front. Die Studenten der Kunsthochschule verbringen jedes Jahr mehrere Monate in der Industrie, der Landwirtschaft, den Fischereibetrieben, um Leben und Arbeitsbedingungen dort kennenzulernen.

Der politische Unterricht gehört zu den Hauptfächern der Ausbildung. Neben handwerklichem Können wird von den jungen Malern politische Reife gefordert. Sie lernen, mit ihrer Kunst die Massen anzusprechen und das Allgemeingültige darzustellen.

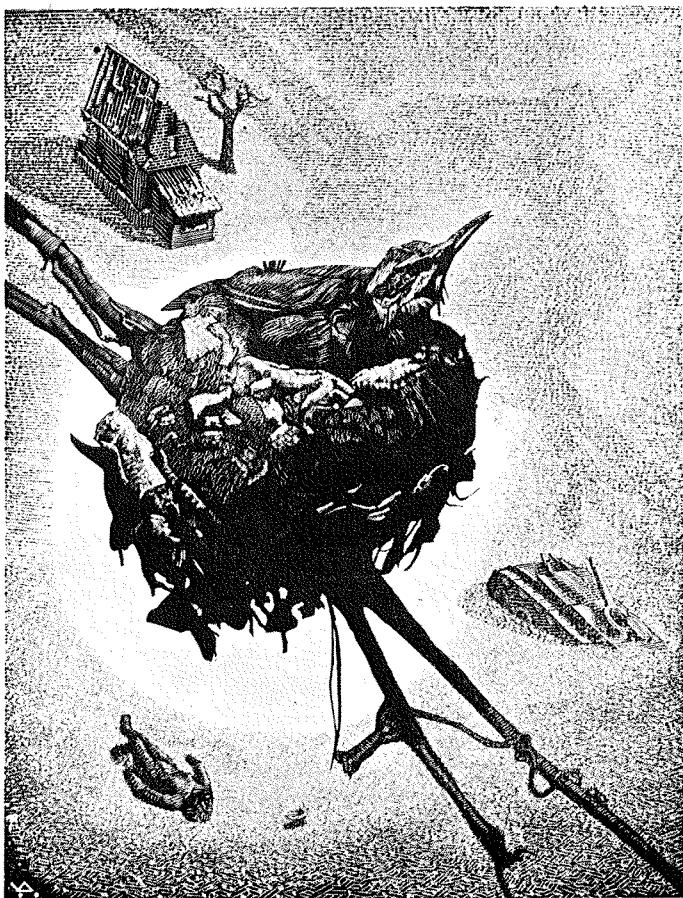
Zum Auffinden neuer Talente begeben sich die Kader in die Dörfer, in die Werkstätten und Betriebe. Sie sprechen mit den Schullehrern, den Vorsitzenden der Gewerkschaften. Häufig tun sich junge Arbeiter hervor bei der Ausschmückung zu einem Fest, bei der Veranstaltung eines Kulturensembles. Bereits in der Grundschule lenken die Lehrer ihre Aufmerksamkeit auf Kinder, die auf künstlerischem oder handwerklichem Gebiet besondere Begabung zeigen. Ihre Fähigkeiten werden in den höheren Klassen weiterentwickelt. Malereiwettbewerbe finden statt. Gedichte, Theaterstücke von Kindern werden ausgezeichnet.

Nach der fünfjährigen Ausbildung auf der Kunsthochschule arbeiten die berufstätigen Künstler an verschiedenen Institutionen und beziehen ein festes Monatsgehalt, in der Höhe des Gehaltes eines Arbeiters, eines Ingenieurs. Sie gehören dem Verband der bildenden Künstler an, der ihnen das technische Material erstellt. Private Käufer sind kaum vorhanden. Die Kunstwerke werden vom Staat angekauft und gelangen an Museen, Versammlungsräume, Ministerien, Schulen, Krankenhäuser, Erholungsstätten und so weiter. Der Staat ist auch Hauptauftraggeber. Die Bestellungen enthalten oft Angaben des gewünschten Inhalts und Formats. 20 Prozent des Kaufpreises fallen dem Künstler zu, der Rest geht an den Verband, zur Verteilung weiterer Mittel.

Die Künstler Viet Nams haben sich losgelöst von den Bestrebungen der westlichen Malerei und Plastik. Die Avantgarde dieses Jahrhunderts, die immer wieder neue Zeichen für die Konflikte innerhalb der kapitalistischen Welt, für den Aufruhr gegen die bürgerliche Gesellschaftsordnung gefunden hat, kann den Künstlern in Viet Nam nichts geben. Sie stehen außerhalb des kommerziellen Kunstlebens, nehmen am Kulturausverkauf des internationalen Kunstmarkts nicht teil. Die Frage, welcher Richtung sie angehören, existiert nicht für sie. Sie fragen nur nach der Wirkung, die sie mit ihren Arbeiten bei der Bevölkerung erzielen. Sie suchen nach einem Ausdruck für die Gedanken und Vorstellungen von Menschen, die um ihr Überleben kämpfen. Für sie ist es selbstverständlich, daß die Kunst allen gehört, und eine Sprache sprechen muß, die allen begreifbar ist.

Trotz ihres humanistischen Anliegens, ihrer Parteilichkeit und den hohen Anforderungen, die sie an sich stellen, sind die Künstler Viet Nams in ein Dilemma geraten. Sie wollen das Bild zum Appell, zur Agitation machen, so fordern die politische, propagandistische Aussagekraft, doch benutzen sie dazu Mittel die verbraucht sind, und die einer Welt angehören, gegen die die Revolution sich richtet.

Die im Kunstmuseum ausgestellten Malereien und Skulpturen (zumeist Photographien oder Kopien der evakuierten Originale) sind, mit Ausnahme einer Serie expressiver, realistischer Skizzen von den Frontabschnitten und befreiten Gebieten Süd Viet Nams, von spätimpressionistischer, naturalistischer Art, oft bis zur Sentimentalität gefühlsbetont. Das Menschenbild in



Victor Delbez, (Argentinien), Totentanz:  
Winter, Holzschnitt 1942, 28 x 20 cm

den Szenerien von Kampf, Produktion und Zusammenleben ist idealisiert, romantisch. Die Kräfte, die in diesem Land zur gesellschaftlichen Umwälzung führen, finden keinen adäquaten Ausdruck in der Kunst, da diese nicht wagte, mit den hergebrachten Formen zu brechen.

Die Literatur konnte eine Tradition weiterentwickeln, sie konnte in fruchtbarer Auseinandersetzung mit älteren Werken zu einer wirklichkeitsnahen Sprache gelangen. Für die Bildkunst jedoch gab es solche Anhaltspunkte nicht. Die genuine vinamesische Kunst — die keineswegs der Oberklasse gehörte, sondern populärer Natur war — fiel mit dem Einbruch der Kolonialwirtschaft auseinander, und hatte zu Beginn der Industrialisierung kein eigenes Leben mehr. Nur Holzschnitte wurden weiter produziert, diese allerdings in großer Reichhaltigkeit. Schon während der Dynastie der Ly, im 11. Jahrhundert, wurden diese Bilder hergestellt, zunächst in Schwarzweißtechnik, seit dem 13. Jahrhundert farbig, bis sie unter der Le Dynastie im 15. Jahrhundert ihre höchste Entwicklung erreichten. Der Handwerkstradition folgend gab es einzelne Dörfer der Holzdrucker, noch heute sind im Dorf Dong Ho, in der Provinz Bac Ninh, ganze Familien mit dem Abdruck und der Kolorierung der alten Bilder beschäftigt. Die Handwerker in

diesen Dörfern produzierten selbst das Papier und die Naturfarben, sie fertigten die Druckstücke an, variierten die klassischen Muster, und verkauften die Blätter auf den Märkten und bei Festlichkeiten. Im Jahr 1957 gab es noch 300 000 verschiedene Bilder, in hohen Auflagen, in Ha Noi waren sie in den kleinen Läden an der Straße der Fächer zu finden. Diese Bilder stellten Glückszeichen dar, mythologische Gesalten, Szenerien aus historischen Schlachten, Geister und Allegorien aus dem Volksleben.

Viele dieser farbigen Bilder zeugen nicht nur von hohem technischen Können, sondern auch von einer eigenartigen künstlerischen Sicherheit. Vereinfacht, auf das Wesentliche konzentriert, oft voll grotesker Phantasie, geben sie Einblick in die Welt der frühen Agrarkultur, mit deren Legenden und religiösen Vorstellungen.

Als Glücksbilder erscheinen, in immer wieder neuen Abwandlungen, das Schwein, fett, und mit Girlanden geziert, oft mit einer Schar von Ferkeln, Zeichen des Wohlstands, wie auch die Henne, von Kücken umgeben. Auch dickbäuchige Kinder, mit Melonen spielend, oder zwischen Blättern und Blumen, künden Reichtum an. Der Hahn, Herold der Moggenröte, ist Symbol des Friedens und des Mutes. Sein Name, Ki, bedeutet: Glück. Sein Bild ist ein günstiges Vorzeichen.

Es gibt Hierarchien von Geistern. Eingeteilt in 4 verschiedene Paläste leben die Hauptgeister: die Heiligen Mütter des Himmels, der Gewässer, der Erde und der Wälder und Berge, mit zugehörigen Prinzen, Prinzessinnen, Mandarinen und martialischen Torwächtern.

Neben reich varierten Kriegern, mit Hellebarden und bewimpelten Schultern, erscheinen Affen, Tiger und andere Tiergeister, alle in prächtigen Farben, die Tiger oft in streng geordneter Fünfergruppe: schwarz im Norden, rot im Süden, weiß im Westen, grün im Osten und gelb in der Mitte.

Auf anderen Blättern werden die Ordnungen des Feudalstaates karikiert. Menschen erscheinen als Frösche und werden zu Mandarinen ausgebildet: quakend ist einer das Echo des andern. Ratten ziehen auf mit Trommeln und Trompeten, tragen Ratten-Obere in Sänften, verneigen sich zeremoniell voreinander. Ihre Schwänze: das sind die chinesischen Zöpfe. Fette Katzen liegen mit verschränkten Pfoten, Geschenke werden ihnen dargebracht. Und Größenverhältnisse, Farben werden ausschließlich nach Wirkungskraft und psychologischem Wert verwendet, das Gegenständliche wird nach Bedarf deformiert und zum stark dekorativen Sinnbild umgewandelt.

Angesichts dieser Fähigkeit des Abstrahierens, des Zeichenfindens, wird eine Kunst, die sich auf das Illustrative beschränkt, und auf das Vorurteil, sie müsse naturalistisch leicht verständlich sein, zum Ausdruck der Mißachtung gegenüber dem Fassungsvermögen des Publikums.

Woher jedoch sollte die vietnamesische Kunst ihre neuen Formen nehmen. Die Geschmacksbildung war nie über den französischen Akademismus hinausgelangt. Die Kunst, die Kultur, war im Besitz der Privilegierten, und auch der Ansturm, der von den Malern, Poeten und Konstruktivistern der Oktoberrevolution ausging, hinterließ hier keine Spuren. Ein Prozeß der Zertrümmerung und Bankrotterklärung der klassischen Kunst konnte in Viet Nam nicht nachvollzogen werden, da die ökonomische Versklavung und geistige Unterdrückung eine

künstlerische Auseinandersetzung überhaupt nicht zuließ. Futurismus, Kubismus, Dadaismus, Surrealismus hatte es in Viet Nam nie gegeben, und nie hatte es Zeit gegeben zum Studieren, Vergleichen, Laborieren, Neuentdecken und Verwerfen. Als nach dem Umsturz und der Vertreibung des Feindes auch die Kultur erobert worden war, so mußte es zur ersten Aufgabe der Kunst werden, einheitliche, Sicherheit ausstrahlende Bilder der neu entstehenden sozialistischen Gesellschaft zu schaffen. Jetzt war die Kunst Eigentum derer, die früher von den kulturellen Gütern ausgeschlossen waren. Die westlichen Länder hatten sich den Luxus der Kulturentwertung, der Anti Kunst, leisten können, die künstlerischen Revolutionen spielten sich in einem isolierten Raum ab, griffen in die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht ein, ließen die große Masse der Bevölkerung unberührt. Für Viet Nam mußte die Kunst einen intakten Wert bedeuten. Ihr ist kein Spielraum gelassen zur Schilderung von Zweifel, Bedrängnis, Unruhe. In diesem Land, in dem die Erfolge der Revolution ständig weiterverteidigt werden müssen, kommt der kulturellen — künstlerischen Aktivität nur eine Funktion zu: zu stärken, zusammenzuhalten, zu ermutigen.

Der Konservatismus in der vietnamesischen Kunstauffassung soll hier nicht qualitativ beurteilt werden. Wir legen einen anderen Maßstab, als den ästhetischen, an. Der Wert dieser Kunst liegt zur Zeit nicht in der Hervorbringung bedeutender Male reien und Skulpturen, sondern darin: daß sie Kollektiveigentum geworden ist. Dies ist der erste entscheidende Schritt. Die Vergesellschaftung der künstlerischen Medien ist bedeutungsvoller als Tatsache, als die Schöpfung von Meisterwerken für Privatsammlungen. Hiermit sind die Voraussetzungen geschaffen für die freie Entfaltung aller künstlerischen Kräfte, es ist nur eine Frage der Zeit, neue Formen und Inhalte zu finden. Es sind bereits Anzeichen dafür vorhanden, daß die inneren Widersprüche in der sozialistischen Kunst Viet Nams zu Ergebnissen führen. Neben der Konkurrenz des dokumentarischen Fotos und des Films macht sich die naturalistische Abbildung selbst fragwürdig. Während viele der Älteren noch Gebirgslandschaften und Dörfer im Bambuswald malen, sind die Jüngeren dabei, sich ein neues Ausdrucksfeld zu erobern. Sie füllen die Mauern der Stadt mit harten, großzügigen Bildern und Aufrufen. Ihre Mittel sind das Plakat und das Schlagwort. Auffallend sind Kompositionen von Truong Sinh, mit den Lösungen SICHERHEIT IM VERKEHRSWESEN und VORWARTS DER SIEG IST UNSER. Andere Texte und Figuren begegnen uns auf den Straßen, die monumental zusammenfassen, was überall im alltäglichen und anonymen geleistet wird: STOSSBRIGADEN DER JUGEND REGELN DEN VERKEHR, DIE ÜBERSCHWEMMUNG ZU BESIEGEN HEISST DEN FEIND ZU BESIEGEN, DAS LAND BRAUCHT STROM WIE DER MENSCH DAS BLUT.

Doch die Kluft, die zwischen der ursprünglichen Volkskunst und der Suche nach einer zeitgemäßen künstlerischen Sprache besteht, ist angefüllt mit einer Flut von Kulturabfall. Fabrikationen und Handwerkserzeugnisse von Kitschgegenständen, teils in Viet Nam hergestellt, teils aus anderen sozialistischen Ländern importiert, stellen die letzte Konsequenz eines kleinbürgerlichen Kunstmöglichkeitsfindens dar. Anstatt auf dem Kehrichthaufen der Revolution zu enden, überschwemmen sie sowohl die repräsentativen Kaufläden als auch den Straßenhandel und tragen zur Abstumpfung des Unterscheidungsvermögens bei.

#### Nachtrag in der bombardierten Provinz Ha Tinh:

Lange sind wir ausgegangen vom Begriff einer Kunst, in der Handlungen, Begebenheiten, Vorstellungen, Menschenbilder auf eine anschauliche und bleibende Ebene gehoben wurden. In dieser Kunst verdichtete sich Gedankenstärke, Erfindungsgabe. Diese Kunst wurde uns mehr und mehr fadenscheinig, in dem Maße, in dem sie zurückblieb hinter den ungeheuren Anstrengungen der Menschen, ihre Wirklichkeit zu verändern. Sie konnte nur noch ein Hilfsmittel sein, zum Anspornen, zur Rückendeckung, zur schnellen Unterstützung einer Attacke, Vorbilder konnte sie nicht mehr liefern.

Wie sehr zerlöchert und unbrauchbar diese Mitteilungsformen nun geworden sind, wird uns deutlich hier, in der Provinz Ha Tinh, in der in jeder Stunde die Bomben auf Städte, Dörfer, Wege und Felder fallen. Wir verstehen die immerwährende Frage der Kulturarbeiter Viet Nams: Wie können wir deutlich machen, was geschieht, wie können wir ihnen, die an den Geschehnissen beteiligt sind, haltbare Worte, Zeichen geben, da unsre Mittel doch nie heranreichen an ihre Leistungen.

Hier, angesichts der Vernichtungsaktionen im Namen der kapitalistischen Zivilisation, werden auch die letzten Argumente zugunsten des westlichen Modernismus hinfällig. Gegenüber den auf das Minimum zurückgeworfenen Existenzbedingungen in Viet Nam, zeigt sich diese Kunst nur noch als selbstgefälliges Produkt des Überflusses.

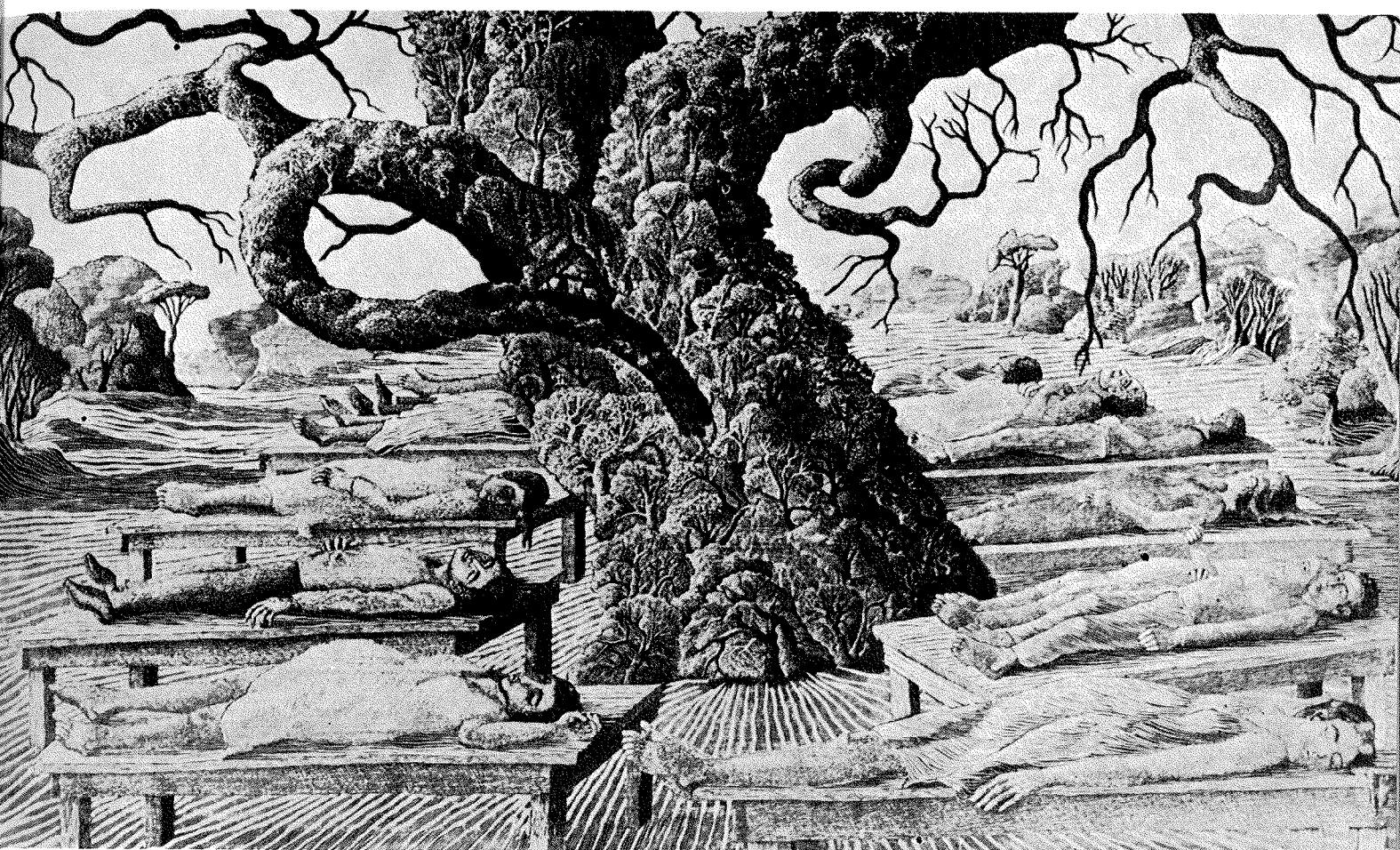
Ehe neue Kommunikationsformen entstehen, die jene ersetzen, die von den bisher gültigen künstlerischen Medien eingenommen wurden, müssen alle Äußerungen auf diesem Gebiet ein Ersatz bleiben. So verstärkt sich noch einmal unser Standpunkt, alle ästhetischen Bewertungen beiseite zu lassen, zu untersuchen nur, was dem Gemeinnützlichen entspricht, was Ansatzpunkte gibt zu einer Neuorientierung.

Zwischen den 800 000 Einwohnern der Provinz Ha Tinh, die, mit dem Gewehr auf dem Rücken, den Reis ernten, der reif auf den angegriffenen Feldern steht, die in den Unterständen Schulunterricht abhalten, die Verletzung pflegen und Operationen durchführen, die in Höhlen und Grotten Maschinen bedienen zur Erhaltung der Industrie, die Tag und Nacht die zerstossenen Straßen und Dämme reparieren, seien einige genannt, als Beispiel für Persönlichkeiten, zu deren Schilderungen passende Mittel noch nicht gefunden sind.

Wir geben die Worte wieder, mit denen sie uns vorgestellt wurden, und behalten die Terminologie bei, die hier dem Versuch entspricht, die Würdigung auszudrücken, die ihnen zukommt.

Die Sprache ist verbraucht, disqualifiziert, jedoch gibt sie einen Hinweis auf das bestehende Problem: Der Mensch hat mit seinen Taten, seiner bloßen Notwehr, seiner Hingabe eine bisher unvorstellbare Kapazität bewiesen, und die Formeln zu deren Benennung sind noch nicht vorhanden.

Nguyen Thi Sau, 19 Jahre alt, wohnhaft im Kreis Nghi Xuan, Munitionsträgerin bei einer Geschützstellung der Luftabwehr. Hat bei schwersten Angriffen ihre Pflicht erfüllt und ihren Arbeitsplan ständig übertrroffen. Konnte anfangs nicht 50 Kilo tragen, doch lernte, in zäher Anstrengung, 60 und 80 Kilo, schließlich 90 Kilo zu tragen. Widerstandsfähig auf ihrem Posten, zuverlässige Genossin, steigerte sie nicht nur die eigenen Normen, sondern trug auch Verwundete aus dem Feuer, pflegte sie, und trug in freien Stunden im Feldlazarett Lieder vor.



Alfonso Quijano, (Kolumbien), Erntezeit,  
Kolorierter Stich, 1966

Enrice Rabasseda, Vom Elend der griechischen Diktatur, Tusche 1969

# Vom Elend der griechischen Diktatur



Lien, 20 Jahre alt. Sie ist Matrose beim Küstentransport. Hat sich beim Angriff der Feinde als äußerst standhaft erwiesen. Die Kriegsschiffe schossen das Segel ihrer Dschunke ab. Während des Feuers stieg sie auf den Mast und hißte ein Notsegel. Es gelang ihr, die Granatlöcher in der Bordwand notdürftig zu flicken, und die Dschunke mit ihrer wertvollen Last bei einer Insel auf Land zu setzen, Schwamm 10 Kilometer, um Hilfe herbeizuholen, so daß die Fracht geborgen und umgeladen werden konnte.

Frau Song, aus der Gemeinde Xuan Hoi, 61 Jahre alt. Baute bereits im Ersten Widerstandskampf eine Volksmiliz von Frauen auf. Gehört der Organisation der Soldatenmütter an. Leitet eine Brigade bei der Feldarbeit und überbietet das Produktionsziel der Genossenschaft. Führt ihre Tätigkeiten aus unermüdlich, in Liebe zu ihrem Land, in tiefem Haß gegen den Feind.

Frau Vinh, 30 Jahre alt, in der Gemeinde Xuan Than. Mutter von 5 Kindern. Ihr Mann ist seit dem 5. August 1964 in der Armee. Sie leitet die landwirtschaftliche Genossenschaft, und einen Frauenzug, der Transportdienste leistet, Brücken baut, Straßen repariert und Bombentrichter zuschüttet. Besucht

einen Fortbildungskurs und hat die Auszeichnung der Aktivistin erhalten, die beiden GUT: kämpft gut, produziert gut. Ihre Kinder helfen einander, die älteren versorgen die kleinen, kochen das Essen, füttern die Tiere. Bei Sonnenaufgang ist sie auf dem Feld, mittags nimmt sie, als Mitglied des Gemeinderates, an einer Sitzung teil, abends hat sie zu tun bei der Arbeit der Volksmiliz. Ist nie auf einem Weg zu sehen, ohne daß sie Steine, Lehmplatten trägt zu den Reserven für die Behebung der Schäden.

Und, als Zusammenfassung unsrer Erwägungen, geben wir ein Lied wieder, das von Pionieren nach dem Bombenangriff auf eine Deichanlage gesungen wurde:

Haben wir den Deich aufgebaut  
und die Straße gelegt  
haben wir den Feind besiegt  
und vertrieben  
dann ist das Kunst

Abdruck aus dem im Suhrkamp Verlag erschienenen Buch von Peter Weiss: — Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Vietnam —)

# Wanamara - jährlich drei Monate Gefängnis

Ein Künstler aus Neu Guinea  
von Ulli Beier



Der Plastiker Wanamera mit einer seiner Holzfiguren

Das Dorf Asempa liegt 7000 Fuß hoch über dem Meeresspiegel im östlichen Hochland von Neu Guinea. Acht niedrige Rundhütten schmiegen sich an die Schulter der Bergkuppe. Die Gemüsegärten der Auyana-Leute die hier leben, sind an steilen Abhängen gepflanzt — im Tal würde der starke Regen die Pflanzen wegwaschen.

Es ist erst zwanzig Jahre her seit die australische Regierung die Auyana-Leute entdeckt und „befriedet“ hat. Die Kriege mit den Nachbarstämmen sind nun offiziell „abgeschafft“, doch gehen die Auyana-Männer noch heute nie ohne Pfeil und Bogen aus, vielleicht nur aus alter Gewohnheit, weil diese Waffen sozusagen zur Kleidung des Kriegers gehören, vielleicht auch weil die alten Fehden doch noch nicht ganz beigelegt sind. Die Auyana-Krieger tragen meist noch ihre traditionelle Kleidung, die außer der kurzen Barken-Schürze eigentlich nur aus Schmuck besteht: das Stirnband aus Kauri-Muscheln, besetzt mit Kasuar-Federn, der Eberzahn der als Nasenring dient, die geflochtenen Arm- und Beinbinden. Der Kontakt mit den Europäern hat allerdings auch schäbige alte Hosen, Hemden und Röcke nach Asempa gebracht, die vor allem von den wenigen Christen bevorzugt werden. Sonst hat die australische Regierung den Auyana-Leuten noch nicht viel Zivilisation „beigebracht“. In Asempa steht zwar eine Schule, besser gesagt ein kleiner Schulraum — aber es ist kein Lehrer drin. Der ging vor ein paar Jahren mit der Schulkasse auf und davon und wird noch heute von der Mission gesucht. Die schwarze Tafel steht noch immer verstaubt herum; eine Schachtel Kreide, ein Lineal und eine Klingel sind als Symbole der Autorität zurückgeblieben. Noch hat niemand in Auyana die Grundschule beendet. Keiner kann lesen und schreiben, aber einige sprechen Pidgin die Verkehrssprache Neu Guineas.

Es führt auch eine Straße nach Asempa. Aber man muß ein guter Fahrer sein und einen Landrover haben, wenn man nach Asempa fahren will. Von der Regierungsstation in Goroka braucht man sechs oder sieben Stunden. Die Straße, die nur für einen Wagen breit genug ist, wird immer steiler, je näher man nach Asempa kommt. Die Kurven werden immer schärfer. Die Straße ist mit faustgroßen, runden Kieselsteinen beschüttet, damit sie im Regen nicht ganz wegwässcht. Kein Wunder, daß die Auyana-Leute wenig Besuch bekommen. Ab und zu kommt der australische Verwaltungsbeamte um die Steuer einzusammeln. Ab und zu kommt der australische Händler, der ihnen den drittgrängigen Kaffee abkauft, den die Auyana-Leute pflanzen müssen, damit sie die Steuer bezahlen können. Ab und zu kommt der Missionar von der „Seventh Day Adventist Mission“ um sie zum „Wash-Wash“ (Pidgin für „Taufe“) zu überreden. Er hat bis jetzt nur mäßigen Erfolg.

Wer die einsame Straße über Kainantu und Okapa nach Asempa fährt dem wird dieses Dorf kaum auffallen. Es sieht

genau so aus wie hundert andere, es wäre ein großer Zufall wenn man gerade hier anhielte.

Und doch ist dieses Dorf einzigartig unter den Auyana-Dörfern, und vielleicht im ganzen östlichen Hochland von Neu-Guinea, denn hier lebt der Holzschnitzer Wanamera, eine einzigartige Persönlichkeit und ein bedeutender Künstler. Seine Anwesenheit in Asempa ist besonders erstaunlich, weil das Hochland von Neu-Guinea als kunstarm gilt und man wird sich überzeugen können, daß dieses Gebiet in den zahlreichen Bildbänden über die Kunst der Südsee einfach ausgelassen ist. Allerdings ist dieser Eindruck zum Teil durch Unkenntnis oder mangelnde Einfühlungsgabe in diese Kultur entstanden. Die Menschen, die im Hochland von Neu-Guinea leben, sind künstlerisch hochbegabt. Doch findet dies im persönlichen Schmuck und im Gebrauchsgegenstand vollkommenen Ausdruck. Die Ayanas, die Fores, die Bena Bena und die vielen, vielen anderen Stämme geben jedem Gegenstand, mit dem sie leben, künstlerische Form: den hölzernen Schalen aus denen sie essen, den Pfeilen mit denen sie Vögel und Beuteltiere schießen, der Gesichtsbemalung, die sie zu Festen anlegen — das sind ihre Kunstwerke. Nur vereinzelt kommen geschnitzte Figuren in diesen Kulturen vor. Es ist eigentlich überflüssig, Gegenstände zu schaffen, die nur Kunstwerke sind, in einer Kultur in der das ganze Leben zu einem Kunstwerk wird.

Als Holzschnitzer ist Wanamera also ohne Tradition. Er ist ein Original, der ganz aus sich heraus und ohne irgendwelche Einflüsse eine neue Kunstform schuf — man könnte beinahe sagen „erfand“.

In dem kleinen Dorf Asempa ist eine der acht Hütten völlig dem Werk des Wanamera gewidmet. Sie ist, wie die anderen, eine Rundhütte, ohne Fenster, nur die Tür lässt ein mattes Licht in den Raum. Auf einer niedrigen Bank, die an der Wand fast um den ganzen Raum entlang läuft, stehen etwa fünfzig Figuren, bis zu 1,50 m hoch, aus weißem Holz geschnitten und teilweise mit leuchtenden Farben bemalt. Dazwischen stehen zahlreiche frisch geschnittene Blumen, Kanna, Lilien, Astern und viele andere, die Wanamera eigens zu diesem Zweck pflanzt.

Der erste Eindruck ist überraschend feierlich, man glaubt in einer alten Kirche zu stehen. Gewöhnen sich die Augen an das Dunkel, so erkennt man den großen Reichtum an Ideen, die große Erfindungsgabe des Künstlers.

Wanamera hat keine Konvention, keine Formel für seine Plastiken gefunden. Er schafft jede ganz neu, und ohne Bezug auf die vorhergegangenen.

Die Gesichter Wanameras starren, lachen oder grinsen uns an. Die Augen können tiefe Löcher sein, manchmal eng beisammen, oder sie können durch verrostete Nägel oder surrealisch wirkende Murmeln gekennzeichnet werden. Der Mund kann ein schmäler Spalt sein, oder eine riesige klaffende Wunde. Die Proportionen der Figuren wechseln dauernd: ein zarter, fast schüchterner Oberkörper auf schweren, bäuerlichen Beinen. Manche Figuren stehen auf kleinen Zwergbeinen, in manchen Plastiken sind die Beine überhaupt weggelassen. Andere wieder haben zarte, schlanke Beine, mit feingezeichneten Kniescheiben. Noch unterschiedlicher ist die Behandlung der Arme, deren Form und Schulteransatz vielleicht das stärkste Ausdrucksmittel Wanameras sind. Manchmal sind sie einfach weggelassen, manchmal nur draufgemalt, einmal sind die Arme als flaches Relief an den Körper geschnitten und die Hände sind dazu gemalt. Auch die Geschlechtsteile sind immer wieder an-

ders dargestellt. Bei vielen Figuren sind sie ausgelassen. Manche haben Hosen an, aus denen der Penis heraussteht. Das weibliche Geschlechtsteil ist auf die verschiedenste Weise stilisiert. Die Brüste können einfach tiefe Löcher sein, oder sie stehen weit hervor und sind (wie gelegentlich auch der Penis) zum rausnehmen.

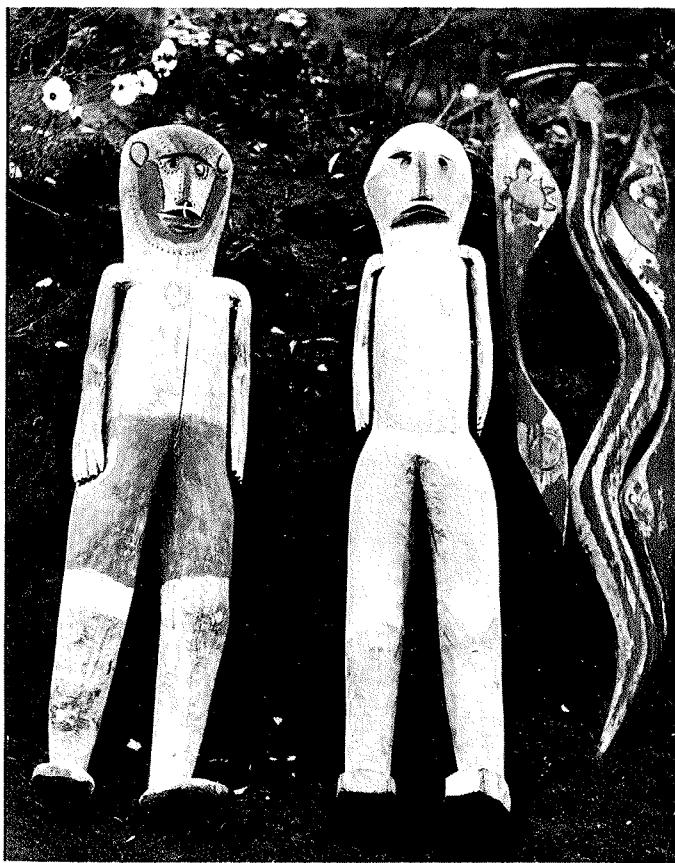
Die Figuren werden durch bunte Bemalung belebt. Die Farben sind durchwegs europäischer Herkunft: Kreiden, wahrscheinlich aus dem verlassenen Schulhaus stammend, Tinten und gelegentlich Emulsionsfarben, meist Reste aus weggeworfenen Dosen, die Wanamera und seine Freunde auf der Regierungsstation Okapa aufgelesen haben. Die Figuren sind immer nur teilweise bemalt und die Farben werden surrealisch verwendet. Ein schwarz klaffender Mund; ein knallroter Hals, ein blaues Gesicht; eine scharlachrote Scheide; ein grüner Penis. Oft sind lineare Muster und Ornamente auf die Figur gekritzelt, wie Kinder-Graffiti auf einer Schulmauer. In der Tat lässt sich Wanamera gelegentlich von seinem Sohn bei der Bemalung helfen. Einmal brennt eine rote Sonne als Herz unter den Brüsten. Ein andermal wird den Augen durch getupfte Umrundung ein romantisches „Sternenblick“ gegeben.

Die Figuren sind ungeheuer lebendig, die starke Individualität, die sie aussstrahlen, geben ihnen eine realistische Note, die aus den Formen gar nicht zu erklären ist. Ist man länger mit den Plastiken zusammen, so glaubt man sie zu kennen, oder wiederzuerkennen, wie vergessene Freunde und Bekannte. Allen gemeinsam ist der traurige Ernst, der auch den wilderen, leidenschaftlicheren Figuren etwas hilfloses gibt. Man fühlt sich wohl bei diesen sanften Kriegern, diesen rührenden Kopfjägern. Man möchte sie streicheln und abgreifen, wie das die Auyana-Leute bei der Begrüßung tun.

Wie entstand die wunderbare Welt des Wanamera? Was machte ihn, als ersten in seinem Dorf zum Holzschnitzer? Wenig Künstler könnten auf diese Frage eine so präzise Antwort geben wie Wanamera. „Als mein Bruder starb“, so erzählte er mir, „da träumte ich am gleichen Nachmittag, daß mein Bruder zu mir kam und mir vorwarf, daß ich mich nicht um die Toten kümmere. Nicht einmal der Platz wo sie in der Mitte des Dorfes begraben lagen war durch irgend etwas gekennzeichnet. Die Toten sterben und werden vergessen. Niemand kümmert sich um sie und deshalb sei unser Leben ohne Kraft und ohne Zukunft.“

Von seinem toten Bruder ließ sich Wanamera also den neuen Weg zeigen. Er baute eine Hütte, an der Stelle wo die Toten begraben lagen. Er ging in den Wald, fällte einen Baum und schnitzte das Portrait seines Bruders. Lendenschurz und Nasenring, den er an seinem Todestage getragen hatte, steckte er der Figur an. Seitdem schnitzt Wanamera Figuren für alle Toten des Dorfes. Dazu geht er in den Wald, niemand darf ihm bei der Arbeit zuschauen und erst wenn die Figur fertig ist, kehrt er in der Nacht ins Dorf zurück und fügt die neue Plastik dem Mausoleum bei. Die Blumen, mit denen er das Haus schmückt, erinnern uns an den Brauch der Kirche, doch ist diese Sitte keineswegs von den Adventisten geborgt. Die Ayanas, wie

Fortsetzung Seite 97



Wanamera, Holzplastik bemalt, lebensgroß









Wanamera, mehrere lebensgroße, bemalte Holzfiguren



Candido Portinari, *Begräbnis in der Hängematte*, Öl, 180 x 220, 1944







*Boira Mteki (Rhodesien), Afrikanische Königin, Granit*

*Wanamera, geschnitzte und bemalte Holzfiguren, lebensgroß*

alle Völker im Hochland Neu-Guineas sind große Liebhaber von Blumen. Oft pflanzen sie Zierpflanzen in ihren Yamsgärten hinein oder auch einfach an den Wegrand. Blumen gehören — mit Federn und Muscheln — zum Schmuck von Männern und Frauen.

Jeden Samstag und Sonntag versammeln sich die Verwandten des Wanamera in der Hütte. Hier halten sie ein kleines Fest zu Ehren der Toten. Es wird gegessen und gesungen.

In einer kleinen Dorfgemeinde, in der die alte Kultur von den europäischen Einflüssen systematisch untergraben wird, wehrt sich hier ein Mensch gegen diese geistige Vergewaltigung. Den Glauben an die alten Werte hat er verloren. Seine Kultur und Tradition haben ihn vor der fremden Macht der Weißen nicht beschützt. Immer wieder weist er darauf hin, daß er allen traditionellen „Zauber“ von sich abgetan hat. Das Gefühl der Erniedrigung steckt ihm tief in der Seele. Er muß die weiße Macht bewundern, haßt sie aber auch. Gegen die Taufe durch die Seventh Day Adventist Church wehrt er sich und schafft sich seine eigene Gegenreligion. Einfach und schlüssig sind diese Feiern und wesentlich schöner als die christlichen. Aber ein gewisser Heilsglaube hat sich auch da hineingeschlichen. Wanamera meint, daß die Toten ihm zu einem besseren Leben verhelfen werden. Wenn er nur unbeirrt weiter macht, dann werden auch die Leute von Asempa eine weiße Hautfarbe bekommen. Damit meint er wohl, daß sein Volk an dem materiellen Reichtum und der Zauberkraft der Weißen teilhaben wird. Dies sind verworrene Vorstellungen — doch sind sie kaum verworren als die der „Seventh Day Adventists“, die ihn wegen dieser Ideen aufs schärfste bekämpfen. Sie sehen Wanamera wahrscheinlich als Konkurrenten, als Führer einer Gegenreformation. Sie beschuldigen ihn, seine Religion sei ein „Cargo“-Kult. Den „Cargo“-Kult hat es verschiedentlich an den Küstengebieten Neu-Guineas gegeben. Ihm zugrunde liegt der Glaube, daß der materielle Reichtum der Weißen aus dem Totenreich stammt, daß er zum Teil auch für die Völker Neu-Guineas bestimmt ist, daß aber die Weißen durch magische Kräfte imstande sind, das für die Schwarzen bestimmte Gut

umzuleiten und sich selber zugute kommen lassen. Das sieht wie phantastischer Unsinn aus — aber im Grunde ist es ein ganz gutes Märchensymbol für koloniale Ausbeutung! Wanamera hat mit den Führern des Cargo-Kult nur sehr wenig gemein. Diese schufen Massen-Bewegungen, die zum Teil auch zu Zusammenstößen mit der Verwaltung führten. Wanamera hat nur eine Handvoll Leute in seiner Gemeinde und die „Heilsbotschaft“ spielt eine untergeordnete Rolle in seinem Tun. Doch ist „Cargo“-Kult in Neu-Guinea ein belastetes Wort, mit dem man leicht seine Feinde in Verruf bringen kann — so etwa wie man einen Künstler in Amerika oder Deutschland als Kommunisten abstempeln würde.

Die Verwaltung scheint mit der Kirche da übereinzustimmen: und in den acht Jahren seit Wanamera diese Holzplastiken macht, war er bis jetzt noch jedes Jahr zwei oder drei Monate im Gefängnis. „Cargo“-Kult an sich ist nicht strafbar, aber das macht wenig, denn wo der Australische District-Officier zugleich Polizeichef, Ankläger und Richter ist, läßt sich leicht jemand einsperren.

Kürzlich sagte mir der District-Officer von Okapa er wolle die Plastiken des Wanamera „kommerzialisieren“ damit Wanamera davon ein Einkommen habe. Vermutlich will der gute Mann den gefährlichen Künstler auf diese Weise auch auf „bessere Gedanken“ bringen. Der poetische Künstler, der seine Toten darstellt, soll nun also Kuriositäten für den Touristenmarkt „liefern“. Die gleiche Gefühllosigkeit, die sich so etwas ausdenken konnte, sieht wahrscheinlich auch in dem harmlosen Wanamera einen gefährlichen Aufrührer.

Doch läßt sich Wanamera durch keinen District-Officer, keinen Missionar und kein Gefängnis beirren. Mit „Wasch-Wasch“ will er nichts zu tun haben, und seine Plastiken macht er unentwegt weiter. Wanamera hat eine große Kraft und eine große Widerstandskraft. Den Konflikt in dem er sich mit der weißen Welt befindet, versteht er eigentlich nicht. Aber seinen Glauben an eine reichere bessere Zukunft drückt er in seiner künstlerischen Symbolwelt aus.

# Contemporary Art in Africa

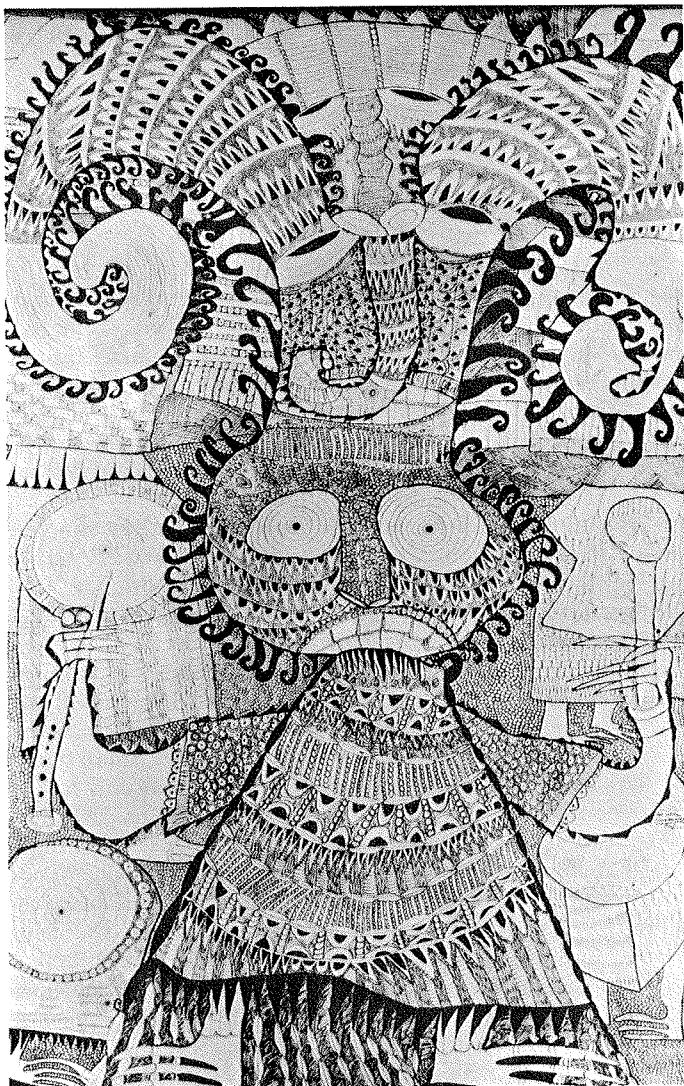
Ein neues Buch von Ulli Beier

Dieses neue Buch von Ulli Beier ist die erste sachverständige Dokumentation jener kraftvollen künstlerischen Renaissance, die Afrika seit einem Jahrzehnt erlebt. Aus den verschiedenen Staaten Afrikas liegt ziemlich plötzlich eine Fülle von Kunstwerken vor, die eine ungeheure Vielfalt in Form und Ausdruck zeigt und bisher nur wenigen eingeweihten Europäer bekannt ist. Dieses umfangreiche Material wird in diesem Buch in seiner ganzen Frische und Originalität vor uns ausgebreitet. Ulli Beier hat die Entstehung dieser künstlerischen Strömungen in Afrika alle zum Teil miterlebt, als Kritiker, Herausgeber, Lehrer und Direktor einer Kunsthalle.

Im ersten Teil des Buches beschreibt er das Spannungsverhältnis zwischen den ursprünglichen afrikanischen Kulturen und den kolonialen und nachkolonialen europäischen Einflüssen die Vielzahl der afrikanischen Äußerungen darauf. In den Ländern mit großer klassischer Tradition, haben die modernen Künstler fast ausnahmslos zu nichttraditionellen Kunstmitteln gegriffen, um dem Druck der Vergangenheit zu entkommen. Beier stellt drei Künstler vor und zeigt an ihrem Werdegang, wie sie den traditionellen Vorstellungen entweder ihre eigene Sprache abgewandten, oder einen totalen Bruch mit der lokalen, gebürtigen Tradition vollzogen. In anderen Gebieten, wie im Sudan und Rhodesien gibt es keine Tradition. Die modernen sudanesischen Künstler beziehen ihre Inspiration aus der islamischen Kalligraphie; in Rhodesien hat sich ein Kreis von Bildhauern gefunden, der trotz des kulturellen Vakums entstanden ist und so unterschiedliche Begabungen umfaßt wie den kraftvollen Boira Mteki und den subtilen Nicholas Mukomberanwa. In Äthiopien hat sich der Maler Skunder radikal von der lokalen Tradition gelöst, und einen eigenen Stil entwickelt, während der Maler Malangatana in Mosambik einen expressionistischen Stil entwickelte, bevor er mit dem europäischen Expressionismus bekannt wurde. Nach Ansicht Ulli Beiers ist Nigerien das Land mit der stärksten künstlerischen Aktivität, der größten Stil- und Materialvielfalt, und mit den verschiedenartigsten Begabungen wie Twin-Seven-Seven mit seiner originalen phantastischen Bilderwelt oder Olantunde mit seinen gehämmerten Aluminiumreliefs. Beier hat das Werden dieser Künstler direkt miterlebt und ist berufen, den Hintergrund, die Intentionen und die Fortschritte dieser Künstler zu beurteilen und ein lebendiges Bild der modernen afrikanischen Kunstszenerie zu entwerfen.

Im wesentlichen stellt dieses reich auch farbig bebilderte Buch eine Erweiterung und Ergänzung des Stoffes dar, den die Leser unserer Zeitschrift in unserem Afrika-Sonderheft (Nr. 49. I. 1967) vorfinden. Das Buch ist zu beziehen über The Pall Mall Press Ltd., 77—79 Charlotte Street, London W1.

Twins Seven-Seven (Nigerien), Shango Priester, Zeichnung 1966

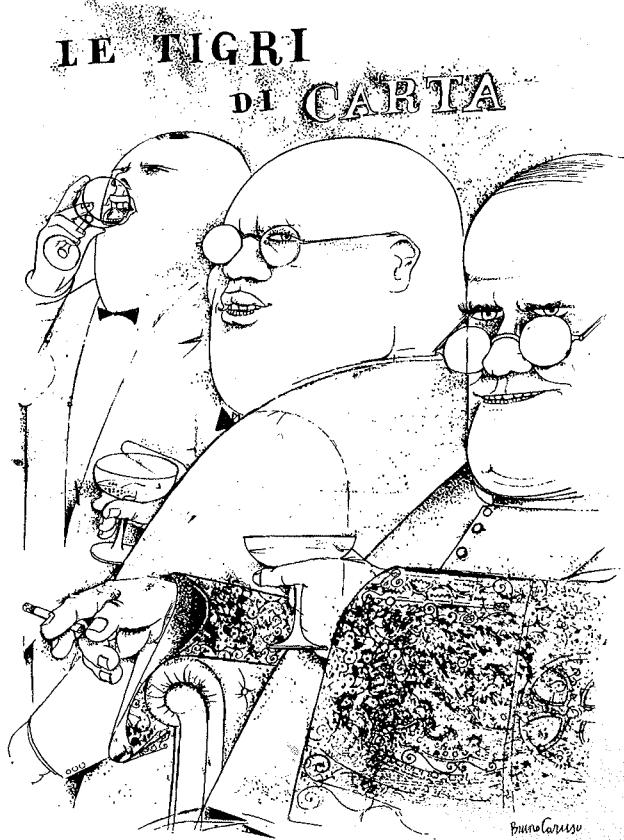


Bruno Caruso, *Im Fadenkreuz*, Federzeichnung, 1968, 41 x 30 cm

Bruno Caruso, *Paura Atomica (Angst)*, Federzeichnung, 1968, 41 x 30 cm

Bruno Caruso, *Malcolm X*, Federzeichnung, 1968, 41 x 30 cm

Bruno Caruso, *Le Tigri di Carta*, Federzeichnung, 1968, 41 x 30 cm



# Notizen zu Portinari

von Richard Hiepe

Candido Portinari, Ausschnitt aus dem  
Wandbild „Tiradentes“, 18 m x 3,15 m,  
Fresco in Rio de Janeiro



Candido Portinari, Cangaceiro, Öl, 1950

Der Nordosten von Brasilien ist eine der ärmsten Gegenden der Welt. Das Gebiet umfaßt die Staaten Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Nord, Paraíba und den Norden der Provinz Bahia. Auf einen tropischen Küstenwald folgt ein Steppenstreifen, der in die „Caatinga“ genannte Wüste übergeht, einen mit verkrüppelten Sträuchern bewachsenen Sandboden, der den größten Teil des Landes ausmacht. Hier leben die Nachkommen portugiesischer und holländischer Einwanderer mit einer Minderheit von Indios als nomadisierende Kleinstbauern zwischen der Küste und den wenigen Weidegründen, abwechselnd gejagt von den Dürreperioden und verheerenden Sturm-Flut-

und Überschwemmungskatastrophen. Seit Menschengedenken herrschen im Armenhaus Brasiliens biafranische Zustände: Hunger und grassierende Seuchen, extreme Kindersterblichkeit, Massenarbeitslosigkeit und sozial fundiertes Siechtum, Mangel an den primitivsten kulturellen, sanitären und medizinischen Einrichtungen. Was in Biafra jedoch kurzfristig aus dem militärisch provozierten Zusammenbruch einer relativ stabilen Sozialordnung entstand, ist im „Nordeste brasiliero“ wie in den meisten südamerikanischen Elendsgebieten das unmittelbare Ergebnis einer jahrhundertealten kolonialen und sozialen Unterdrückung. Kaum irgendwo sonst in der Welt bestimmt die Macht von wenigen Lokalherrschern dermaßen buchstäblich über die nackte Existenz der Bevölkerung. Die Herrn der Weidegründe auf den gigantischen Latifundien halten sich Privatarme, einerseits gegen die Ansprüche der Zentralregierung in Rio (gegen die sie bis vor wenigen Jahrzehnten eine faktische Autonomie bewahrten) und andererseits gegen die Landarbeiter, Bauern und Pächter, die in die kaum bewohnbaren Wüstenstriche abgedrängt und nur in Minderheiten saisonale Beschäftigung finden. Diese Heimwehrtruppe der finsternen Reaktion sind die legendären „Cangaceiros“. Zu den Widrigkeiten der Natur und der Trostlosigkeit der sozialen Verhältnisse fügen sie die Gesetzlosigkeit des Faustrechts im Namen der Unterdrücker. Aber wie aus Robin Hood oder den althinesischen Räubern vom Liang schan Mor die Volkshelden lokaler Aufstände wurden, so lag und liegt in diesen terroristischen Privatarme der Keim der revolutionären Erhebung und Verbrüderung mit den entrechteten Massen, in deren Namen sie dann so grausam und willkürlich jene Abrechnung und Eigentumsneuverteilung vollziehen, nach denen die Zustände seit Jahrhunderten schreien. In einem berühmten Filmwerk ist diese Doppelnatur des „Cangaceiro“ als Bandit oder „Soldat des Guten“ großartig in Szene gesetzt worden. Die schreckliche Wirklichkeit des brasilianischen Nordostens ist das Trauma aller aufgeklärten und oppositionellen Schichten und Gruppen, das Leitmotiv aller sozialrevolutionären Bewegungen und das unlösbare Problem der Herrschenden. Zwar wurden in den letzten Jahren wenigstens Straßen in den Nordosten gebaut und bestimmte Maßnahmen gegen den Hunger und die Seuchen eingeleitet, jedoch bleibt die Macht der Großgrundbesitzer als Hauptgrund der Vereidlung unangetastet — im Gegenteil wächst sie durch die Verquickung mit ausländischen, besonders amerikanischen Kapitalgesellschaften und deren politischer und ökonomischer Unterstützung. Die brasilianische



Intelligenz machte in den letzten Jahrzehnten den „Nordeste“ zum wesentlichen Anklagegegenstand gegen die Herrschaft der reaktionären Cliquen im Lande. Seit der Mitte der dreißiger Jahre formulierten wesentliche Künstler diese Zustände zu monumentalen bildlichen, literarischen und filmischen Manifesten über die Unerträglichkeit des feudalen Hungerregimes. Exemplarische Vertreter dieser sozialrevolutionären ästhetischen Mission ist Candido Portinari, dessen gotisch verkrümmte Leidensfiguren auf ungefügten Riesenbildern zum ersten Male vor den Augen der Welt die ästhetisierende und europäisierende Scheinkultur der brasilianischen Großstadt-kunst aus den reicheren Küstenstreifen widerlegte. Portinaris Bilder gehören in die Revolutionsgeschichte der südamerikanischen Kunst neben die Werke, der ihm befreundeten mexikanischen Freskanten, in die gleiche Bewegung, die in zahlreichen Staaten Südamerikas und bis in die USA hinein eine Neuorientierung der Künste in Richtung ihrer politischen und sozialen Nutzbarmachung erzwang. Hat man die Kunst der Mexikaner mit Recht die Kunst der „unvollendeten Revolution“ genannt, die von den Malern vor den Augen des Volkes in Bildern und Graphiken dennoch zum Sieg geführt wird, so bezeichnen die ausschweifend dimensionierten Pietägruppen des Brasilianers Portinari die Stufe der vorrevolutionären Ohnmacht, der Verzweiflung und des Entsetzens, die in jene Gewalt des Hungers umschlägt, von der in unserem ersten Artikel die Rede war. Das Unauflösbare, im Leid Erstarrte, der gefrorene Schrei, die versteinerte Klage, die unverrückbare, denkmalhafte Gestik des Leides unterscheidet diesen Realismus ganz von dem dynamischen Pathos der Mexikaner, mit denen Portinari enge Freundschaft und eine fast gleichartige Entwicklung verbinden.

Candido Portinari, wurde 1903 bei Brodovski im Staate São Paulo als zweiter von zwölf Söhnen eines armen Tagelöhners italienischer Herkunft geboren. In seiner Jugend arbeitete er auf einer Kaffeeflantage, als Fünfzehnjähriger begann er mit einem episodischen Kunststudium in Rio, für das er sich den Lebensunterhalt als Gelegenheitsfotograph erhungerte. Mitte der zwanziger Jahre ermöglichte ihm der Staat einen ausgedehnten Europaufenthalt. Ähnlich wie Diego Rivera begeisterte er sich in Italien, Spanien und Frankreich für die Monumentalkunst des Mittelalters und suchte in Paris Kontakt zum Surrealismus und Expressionismus. In Paris fand Portinari Ende der zwanziger Jahre seinen — von den Surrealisten sofort stark beachteten — pathetisch-expressiven Stil, aber erst 1946 veranstaltete die Galerie Charpentier die erste große Kollektivausstellung des Meisters. Dazwischen lagen die entscheidenden brasilianischen Jahre, lag das Erlebnis des „Nordeste“. Die großen Gemälde über die Opfer und Funktionäre des Terrors und des Hungers entstanden bis zum Ende der vierziger Jahre, danach folgten die Monumentalaufträge: das Bild über den antikolonialen Kampf Brasiliens im Colegium de Cataguases, das riesige Bild für die Arbeiterklasse Brasiliens im Kulturministerium und 1954 die Monumentalwerke „Krieg“ und „Frieden“ für das Gebäude der UNO in New York.

In Europa ist Portinari kaum bekannt, die wenigen Ausstellungen und Würdigungen sind an den Fingern herzuzählen. Wie im Falle der Mexikaner waltete in der Haftmann-Ära unserer Kunstkritik ein nahezu vollkommenes Informations-Embargo gegenüber solchen politisch-realistischen Konzeptionen von moderner Kunst. Portinaris Ruhm wuchs wie der der

Mexikaner fast ausschließlich auf nationaler Basis, auf der für europäische Verhältnisse außerordentlichen Offenheit selbst der reaktionären Führungsschichten südamerikanischer Staaten gegenüber den Anklagen ihrer Künstler. Dieser scheinbare Toleranzmechanismus, der Kommunisten und künstlerischen Opponenten wie dem Mexikaner Siqueiros abwechselnd politische Verfolgung und höchste Staatsaufträge einbringt wird heute von den Radikalen mit den alten Vorwürfen gegen die großen alten Männer verbunden, nach denen diese sozial-engagierten Kunstprogramme nichts als ein Abklatsch europäischer, volksfremder Ideen und für die notwendigen lokalen Revolutionen ganz unerheblich seien. Wie in Mexiko stecken hinter solchen ästhetischen Streitpunkten die divergierenden Konzeptionen der Revolution: die „Guevara“-Linie vom lokalen Aufstand der Elenden — wie sie hier Glauber Rocha mit seiner „Kultur des Hungers“ entwickelt — und die sogenannte traditionelle marxistische Linie, von der Volksfront aller revolutionären Kräfte. Dieser Linie entspricht die künstlerische Konzeption der Mexikaner, von der Verarbeitung und Weiterentwicklung der nationalen, realistischen und demokratischen Traditionen zu einem volkstümlichen, aufklärerischen und agitatorischen Realismus. Portinaris Werk gehört zweifellos zu den eindrucksvollen Ergebnissen einer solchen Umfunktionierung der herrschenden Kunstsprachen. Das Pathos der Klage über den Triumph des Bösen und der ewigen Unterdrückung macht seine besten Bilder den Leidensdarstellungen der mittelalterlichen Kunst auch innerlich ähnlich und mag sie sich von den elementaren revolutionären Bedürfnissen der Hungernden so weit entfernen, wie Rocha das hier andeutet.

Von Europa aus scheint es faktisch unmöglich, diese Widersprüche innerhalb der südamerikanischen Opposition und ihrer revolutionären Kunst richtig einzuschätzen. Unmöglich erscheint es mir aber auch, auf die Werke jener Generation verzichten zu wollen, deren Kampf gegen die Reaktion allerdings nicht aus der Kultur des Elends zu erklären, sondern direktes Ergebnis der antikolonialen Bewegungen der bürgerlichen und proletarischen Schichten gegen die alten europäischen und neuen US-amerikanischen Unterdrücker ist. In allen südamerikanischen Staaten ergab sich spätestens Anfang der zwanziger Jahre die Situation der Abhalterung und wachsenden Unterdrückung der bürgerlichen und proletarischen Hilfsstrukturen durch die siegreiche nationale Bourgeoisie. Die Künstler, welche größtenteils in den bürgerlichen Revolutionsarmeen mitgekämpft und dort ihre marxistischen Revolutionszentren gebildet hatten, mußten den Kampf mit ihren Mitteln fortsetzen, obwohl die reale politische Basis mit dem fortschreitenden Terror gegen die Bauern und Arbeiter schwand. Sie verteidigten zumindest ästhetisch die Positionen der Revolution, welche die Bourgeoisie nicht besetzen konnte oder mit ihren kosmopolitischen formalistischen Kunstkonzeptionen nur sehr unzureichend besetzte. Die Reaktion war gar nicht imstande, diese sozialrevolutionäre Moderne als führenden Stil zu verdrängen und mußte sich mit der Zerschlagung der politischen Basis und gelegentlichen Übergriffen — wie sie auch Portinari und seinem Werk nicht erspart blieben — begnügen. Gewiß sind diese Werke und ihre ästhetischen Ideen keine Modelle für die konkrete Erhebung nach lokalen und politischen Besonderheiten und wollten das gar nicht sein. Sie drehten das Rad der bürgerlichen Kunstgeschichte weiter auf die Straße sozialistischer Revolution. Dort werden die neuen Revolutionäre selbst bestimmen wen und für wen die neue Kunst darzustellen hat.

# Besuch bei Siqueiros

von Joseph North, Chefredakteur  
des „American Dialog“, New York



In der New York Times las ich, daß David Alfaro Siqueiros im Begriff ist, das größte Wandgemälde der Welt fertigzustellen. Ich rief Siqueiros an und bat ihn, etwas über seine Arbeit in unserer Zeitschrift zu schreiben. Er dagegen lud mich ein, seine Arbeit an Ort und Stelle zu begutachten und uns zu unterhalten. Letzteres hatten wir das letzte Mal 1938 in Valencia, im Bombenhagel gemacht, als er Colonel bei den Internationalen Brigaden war. Ich dachte, daß ich meinen Lesern etwas Neues über dieses letzte lebende Mitglied der heiligen mexikanischen Trinität, jenen drei großen Wandmalern Siqueiros, Rivera und Orozco, erzählen könnte. — Nach Guernavaca kommt man von Mexico City aus mit einem Bus, der hoch in die Berge hinauf fährt, die der aztekischen Hochebene den nötigen Schutz gaben, um jene Zivilisation blühen zu lassen, die die Conquistadoren in Erstaunen versetzte, als sie mit Muskete und Cruzifix hier ankamen.

Die mexikanische Wandmalerei hat sich seit der Revolution von 1910 entwickelt, aber ihre Anfänge liegen in den Zeiten Montezumas. Natürlich kannte der Taxifahrer in Cuernavaca Siqueiros' Namen. Als wir uns seinem Haus Venus 7 näherten, sahen wir die Wandbilder schon von weitem über die Dächer hinausragen, man empfindet so ähnlich, als ob man den Pyramiden zum Beispiel gegenübersteht. Man sieht gigantische Figuren von Zeitgenossen, von Rivera und Orozco. Die Wandgemälde sind im Freien, unter dem höchsten Himmel der Welt. Die Elemente fürchtet Siqueiros jedenfalls nicht: er hat Chemikalien erfunden, die die Farbe so fixieren, daß weder Sonne noch Regen ihnen etwas anhaben kann.

Das erste Mal traf ich diesen Mann in Spanien, 1937 in Uniform. Er war etwas über die Vierzig damals, schon berühmt, aber nicht zufrieden damit, Spanien nur mit dem Pinsel zu helfen. Er wollte es auch mit dem Gewehr, wie früher für

Mexico, als er freiwillig, sechzehnjährig manche harte, blutige Schlacht erlebte, und zwischendrin malte. Mit 19 Jahren schickte ihn die neue revolutionäre Regierung nach Frankreich als Mitglied des diplomatischen Stabes: als Militärattaché. Er studierte dort weiter Kunst, traf den Landsmann Rivera, den Spanier Picasso, den Franzosen Braque. Damals, so früh schon, kam er mit der Kunstphilosophie, die man als „Ecole de Paris“ kennt, nicht zu Rande. Irgendwo hatte ich gelesen, daß er kürzlich in einem Artikel, seine Meinungsverschiedenheiten mit Picasso dargelegt hatte und ich fragte ihn danach. Auch war ich an dem Buch John Bergers „Erfolg und Versagen Picassos“ interessiert und natürlich kannte Siqueiros die Arbeit. Einen Augenblick war er still, dann schüttelte er seinen schmalen indianischen Kopf: „Ich möchte nicht persönlich werden, sagte er, man begeht dann große Fehler. Darüber hinaus bin ich Picassos Freund. Ich glaube, daß er einer der größten Künstler der Welt ist, vielleicht überhaupt der Größte. Lieber möchte ich über die sogenannte „Ecole de Paris sprechen“. — Darüber ließ Siqueiros keine Zweifel aufkommen: „Ich glaube, daß diese Schule eine ganze Generation irregeführt hat!“

Siqueiros wurde in den Werkschuppen gerufen, wo er die Arbeit von fast fünfzig Künstlern beaufsichtigte: Schweißer mit Acetylenlampen, Chemiker, und Ingenieure die mit ihm arbeiten. „Unter meinen Kollegen hier gibt es Juden und Araber, sagte er, nur Zusammenarbeit und keinen Streit.“ Beim Gehen sprachen wir. Er kam auf 1919 zu sprechen. Er hatte ja das berühmte Manifest damals verfaßt, das die Gesichtspunkte der Mexikaner in Frankreich zusammenfaßte, und ihre Auffassung gegenüber der „Ecole de Paris“. Ich stellte mir vor: die Mexikaner kamen soeben aus ihrer erfolgreichen Revolution. Sie hatten zu Millionen gesprochen, zu ihrem Volk, den Peons, zu Indianern, die nie das Innere eines Schulhauses gesehen hatten.

Bis heute nämlich ist das eine Nation, in der die Mehrheit weder lesen noch schreiben kann. Also formulierten die drei Wandbildmaler Rivera, Orozco und Siqueiros Größe, Tragödie und Erwartung dieser Söhne des Indianers Juarez. Die Wandbilder gaben die majestätische Geschichte der aztekischen Zivilisation wieder und enthüllten den Schrecken der Conquistadorenherrschaft. Ich bin in alle Gebäude Mexico Cities hineingegangen, die mit ihren Bildern geschmückt sind, und ich konnte sehen, daß die Schönheit dieses Landes sich auf den öffentlichen Wänden wiederfindet: die Wüsten, die am Tag verbrannt werden und nachts vom Frost überzogen sind; die unendlichen Ebenen mit dem ewigen Kaktus; die schreckliche Schönheit der Nacht von Zacatecas, samtschwarz mit einem goldenen Schimmer; und ein Himmel, der Schöpfung und Ewigkeit ins Bewußtsein ruft. Die mexikanische Schule erklärte all das zum würdigen Gegenstand der Wandmalerei. Das befand sich im Gegensatz zur Malerei der „Ecole de Paris“. Dessen Zeichnung, so spürten die Mexikaner, gehörte in die gute Stube des kultivierten neuen Bourgeois, der jetzt das nötige Geld hatte, um das Blut und den Geist des Künstlers zu kau-



fen und das an seine Wände zu hängen, um es seinen Trinkgenossen zu zeigen, und es bewundern zu lassen, wie etwa ein selenes Stück aus einem Steinbruch, das der Gastgeber auf einem Jagdausflug aufgelesen hat. Hinter Siqueiros' Bemerkungen verbarg sich viel Sarkasmus; dann standen wir vor seinem Wandbild, dem er den Titel gegeben hat: der Marsch der lateinamerikanischen Menschheit.

Sprechend gingen wir an den Figuren aus bemaltem Eisen vorbei: Frauen mit ihren Kindern, schwarze Mütter, braune Mütter, weiße Mütter im Vormarsch; hastig rennend, vorwärts stolpernd, von finsternen Mächten verfolgt, vorwärtsgestoßen. „Sie wissen nicht wohin“ sagt Siqueiros, aber sie gehen, sie gehen lernend auf ein unbestimmtes Ziel zu“, dabei zeigt er auf einen roten Stern: „Zum Sozialismus, zum Kommunismus.“ Aber der Weg dorthin ist mit Tragödien gesäumt. Hier die Figur des Toten und Gefolterten, dort — als Nordamerikanische Szenerie — die Tragödie des schwarzen Mannes am Galgen.

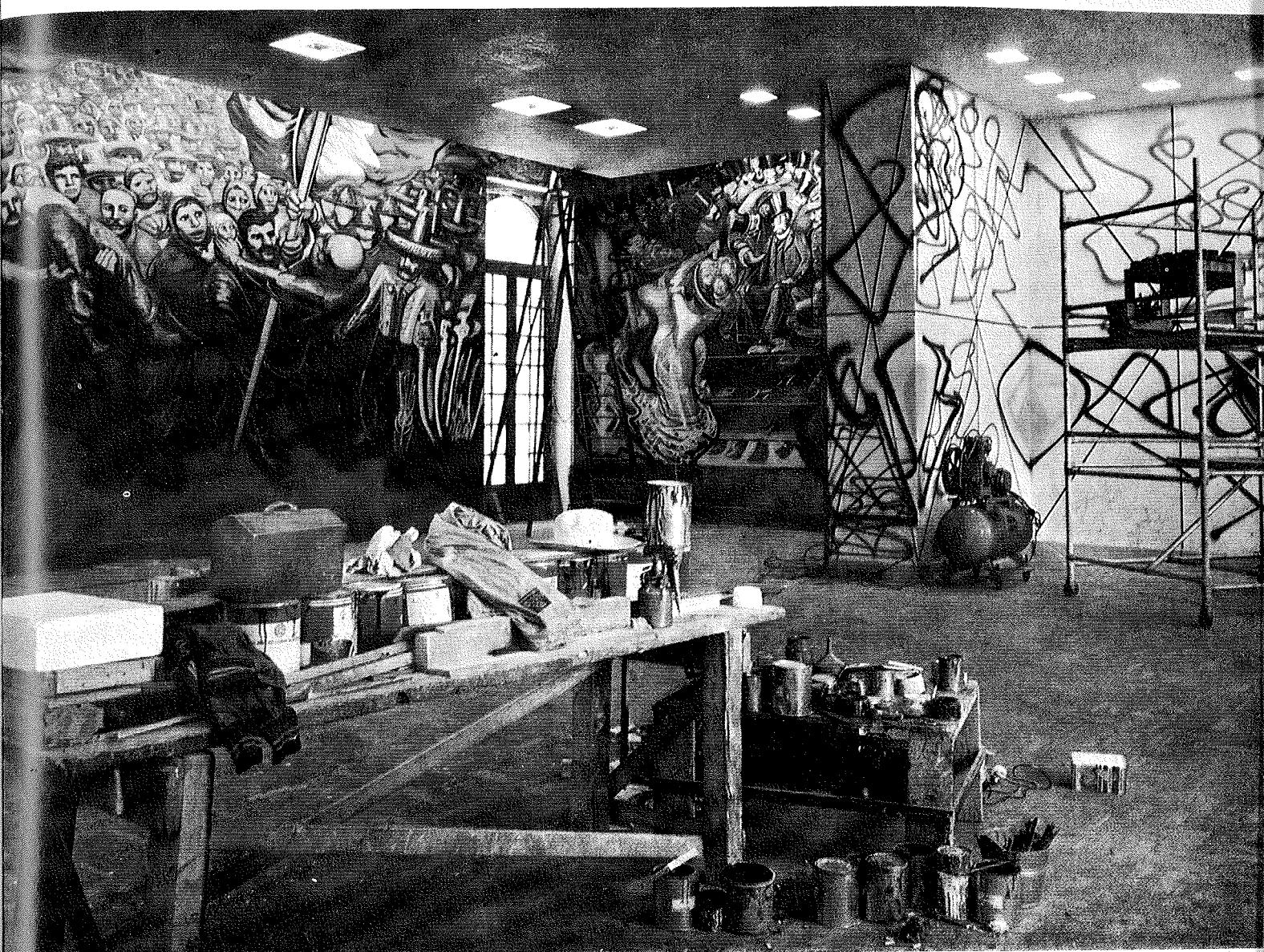
Siqueiros ist nicht abgewichen von dem Wege, den er sich vor einem halben Jahrhundert in Paris vorgezeichnet hat, in seinem Manifest. Deshalb nicht, weil er dem Volk nahe geblieben ist, für das er mit der Waffe in der Hand gekämpft hat, für das er sich als Sechzehnjähriger verpflichtet hat. Die Zeitung „New York Daily News“ bezeichnet jemanden wie Siqueiros als „ein-



geschriebenen Kommunisten“, so wie Pablo Neruda, wie Sean O'Casey, wie Nicolas Guillen, Schostakowitsch, Khatchaturian, und wie unseren Theodor Dreiser ... Dr. Martin Luther King sagte bei der Hundertjahrfeier zu Ehren von W. E. B. Du Bois, daß wir unseren Antikommunismuswahn überwinden müssen, und wagen müssen unsere Größen zu ehren die Kommunisten sind, wie eben Dr. Du Bois. Siqueiros ist heute Führer der kommunistischen Partei Mexikos. Er hat ihr hartes und wechselvolles Schicksal mitgelebt: als Gejagter im Untergrund, im Gefängnis. Erst kürzlich kam er frei nach vier Jahren Zuchthaus. Im gleichen Jahr erhielt er den Lenin-Preis für seine Malerei: 50 000 Dollar, die er für das Vietnamesische Volk spendete. Ja, er ist seinen Wurzeln treu geblieben.

In Cuba hat er am Weltkongress für Kultur teilgenommen. Er hat dort das Schaffen der kubanischen Künstler kritisiert. Sie ließen zu, daß sich zwischen ihnen und den Bauern und Arbeitern eine Kluft auftun konnte. Ihre Arbeit ist vollkommen bestimmt von der Schule Paris—New-York. Selbstverständlich nahm er an, daß die Wandmalerei für Kuba ebenso wichtig sein würde, wie sie es für den mexikanischen Peon war. Mit einigem Vergnügen erzählte er mir von einer Gruppe französischer Trotzkisten auf dem Kongress, die ihn plötzlich umringte, gehässig schreiend, und eine kleine alte Dame trat ihm sogar kokett ans Schienbein. Das war alles nichts natürlich, ein Witz, lächerlich. Aber er fürchtete, daß sie etwas gegen Kuba im Silde führen könnten, „was sie in Spanien anrichteten“, sagte er, „sollten wir niemals vergessen!“ Damit erinnerte er an die Maiteage 1938, als Trotzkisten und Anarchisten sich gemeinsam gegen die Volksfront-Regierung wandten, die Macht an sich zu reißen versuchten, und tausende von Spaniern in den Straßen Barcelonas umkamen.

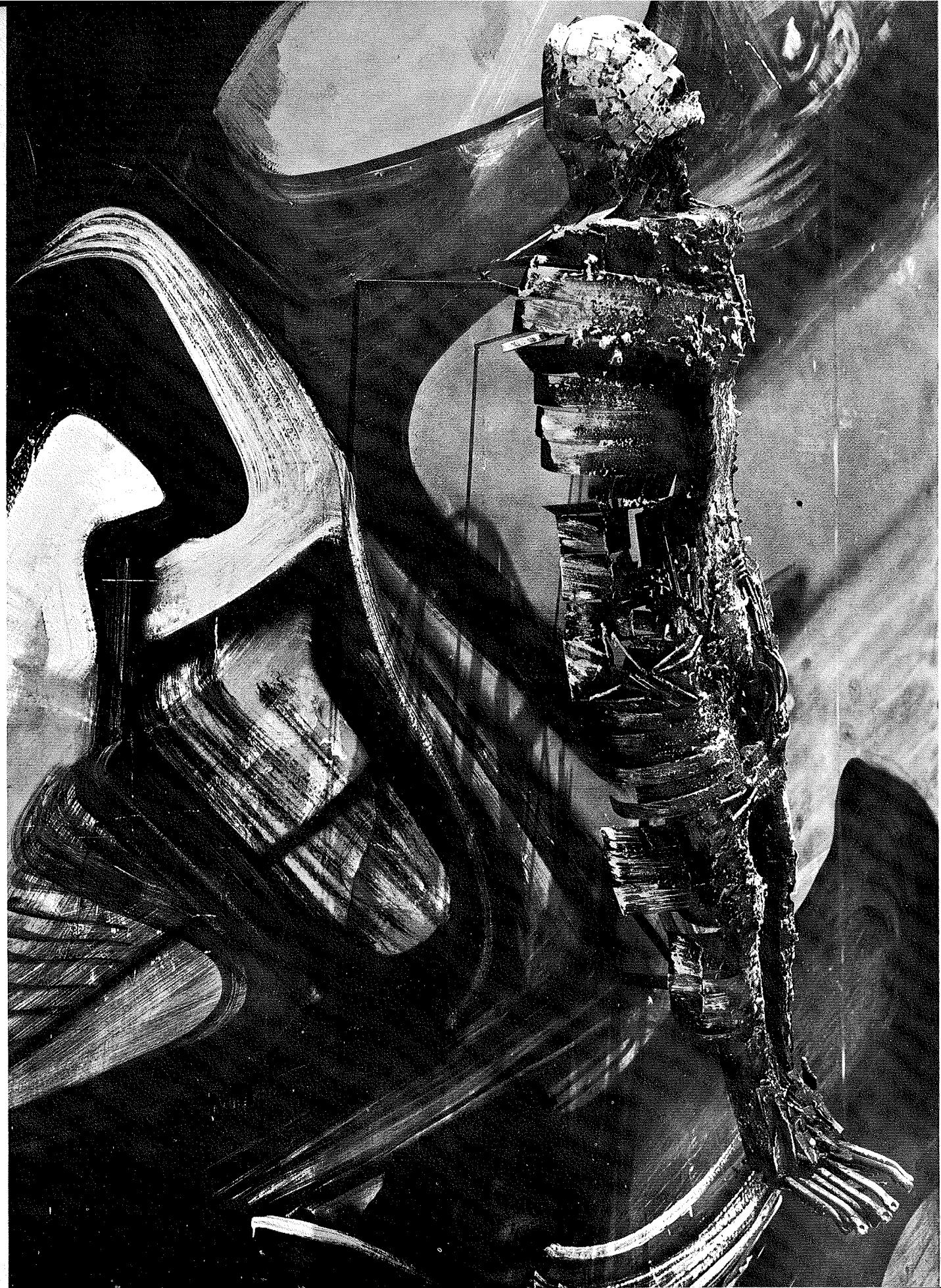
Am nächsten Tag fuhr ich von Cuernavaca zum Palacio de Bellas Artes und sah die Wandmalereien Orozco's und Riveras. Eine Trinität von Giganten. Hier hatte sich wirklich Kunst und Politik vermählt, denn sie glaubten mit Brecht, daß da keine Kunst ohne Politik sein kann. Natürlich ist ihre Definition von Politik sehr verschieden von der, die die politischen Schreiberlinge ausgebrütet haben. Denn sie umfaßt das Verhältnis aller Menschen zueinander, das Verhältnis des Menschen in der Masse, das sich historisch als Klassenbeziehung darstellt, die sich wiederum aus den materiellen Interessen ableiten läßt. Sie haben zwischen den Künsten und der Politik keine unüberwindliche Schranke angenommen, sondern beides als Einheit gesehen. — Das sind meine Eindrücke von einem kurzen Besuch bei Siqueiros.



Siqueiros, Wandbilder im Schloß Chapultepec: die Herstellung, 1957

David A. Siqueiros, Bemalte Skulptur für den Palast von Guernavaca, 1967

David A. Siqueiros, Marsch der Menschheit (Ausschnitt aus dem 4600 qm großen Fresko), 1967—68 Guernavaca







Jose C. Orozco, *Katharsis (Ausschnitt)*,  
1940



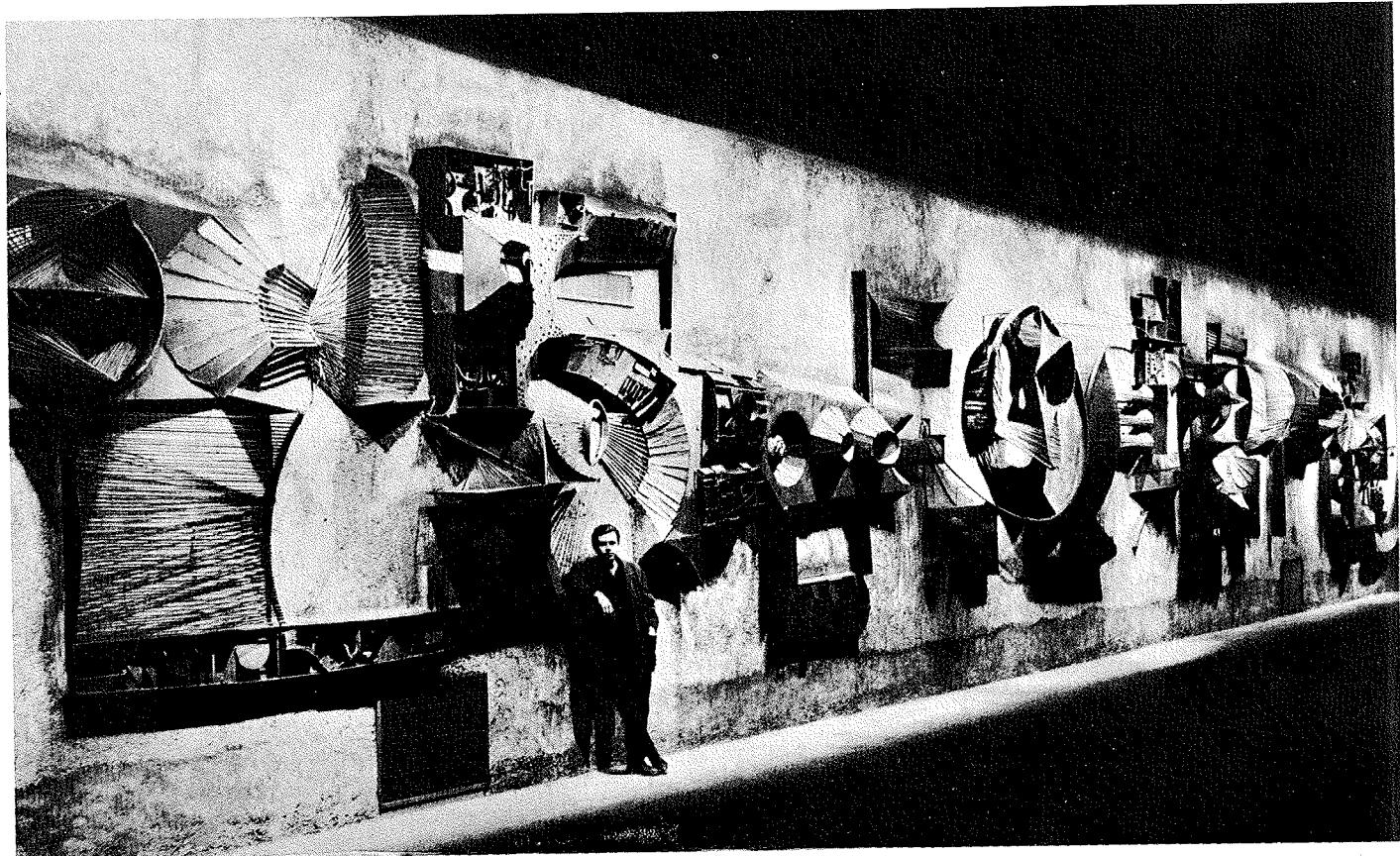
Jose C. Orozco, Universität Guadalajara  
(Aula) Blick in die Kuppel

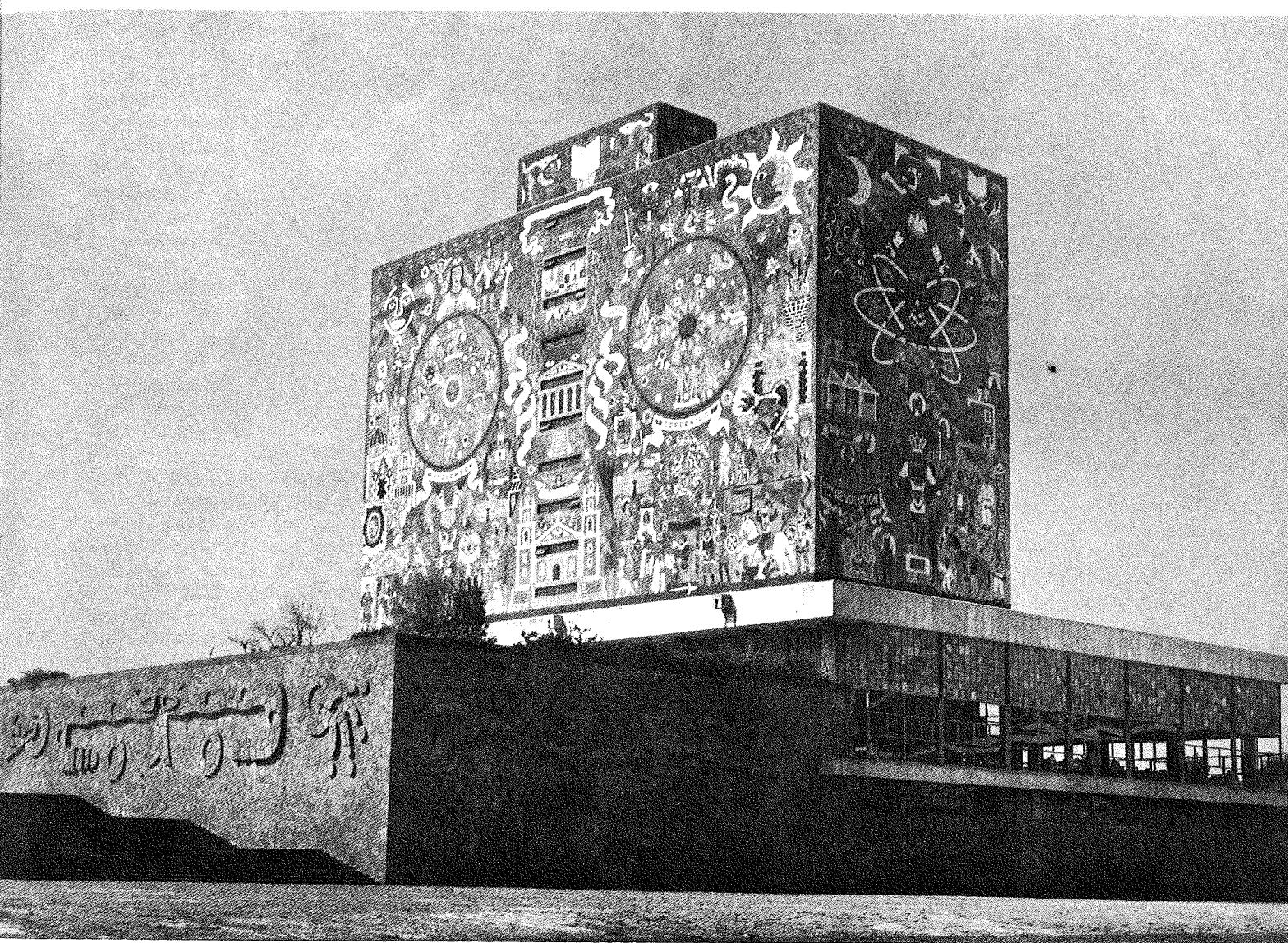


Jose C. Orozco, *Die Justiz (Ausschnitt)*,  
1941

Federico Silva, *Imperialismus und Sozialismus*







Camarena, *Formation Mexico* (Aus-  
schnitt), 1951

# Ernesto Che Guevara: Befreiung durch Kultur und Kunst

Seit langem versucht der Mensch sich von der Entfremdung zu befreien vermittels der Kultur und der Kunst. Er stirbt täglich im Verlauf der acht Stunden, während derer er seine Rolle als Ware spielt, um danach wieder aufzuerstehen in der künstlerischen Schöpfung. Aber dieses Heilmittel trägt in sich die Keime der Krankheit selber: wer das Einssein mit der Natur sucht, ist ein vereinsamtes Wesen. Er verteidigt seine durch die Umwelt unterdrückte Individualität und reagiert den ästhetischen Inhalten gegenüber als ein Einzelwesen, das den Wunschtraum hat, unbefleckt zu bleiben. Es handelt sich lediglich um einen Fluchtversuch. Das Wertgesetz ist nicht mehr der bloße Reflex der Produktionsverhältnisse; die Monopolkapitalisten staffieren es mit einem komplizierten Aufbau aus, der aus ihm einen gefügigen Diener macht, selbst wenn die dabei angewandten Methoden rein empirisch sind.

Dieser Überbau diktirt einen Typ von Kunst, der ein sehr weit getriebenes An-sich-Arbeiten der Künstler nötig macht. Die Rebellen werden beherrscht durch die „Technik“, und nur die außergewöhnlichen Talente können ein persönliches Werk schaffen.

Die übrigen werden zu verschämteten Lohnarbeitern, oder sie stranden. Man bekennt sich zu dem künstlerischen Suchen, das man als Definition der Freiheit ansieht; aber dieses „Suchen“ hat seine Grenzen, die unsichtbar bleiben, bis man dagegen stößt, d. h. bis zu dem Augenblick, wo man die realen Probleme des Menschen und seiner Entfremdung aufwirft. Die „Angst vor dem Nichts“ oder die vulgären Vergnügungen bilden bequeme Ventile für die menschliche Unruhe; die Kunst wird bekämpft, sobald sie zu einer Waffe der Anprangerung wird. Wenn man sich an die Spielregeln hält, bekommt man alle Ehren, wie ein Pirouetten erfunder Affe. Die einzige Bedingung ist, keinen Versuch zu machen, um aus dem unsichtbaren Käfig herauszukommen.

Als die Revolution die Macht erobert hat, sind diejenigen, die total domestiziert waren, ins Exil gegangen. Die anderen, ob Revolutionäre oder nicht, sahen einen neuen Weg vor sich. Das Suchen erhielt einen neuen Impuls. Jedoch die Wege waren bereits mehr oder weniger abgesteckt, und der Eskapismus tarnte sich hinter dem Wort „Freiheit“. Auch bei den Revolutionären hat sich diese Einstellung oft gehalten, eine Widerspiegelung des bürgerlichen Idealismus in ihrem Bewußtsein. In den Ländern, die einen ähnlichen Prozeß durchgemacht haben, hat man diese Tendenzen durch einen übertriebenen Dogmatismus bekämpfen wollen. Die Kultur überhaupt verwandelte sich beinahe in ein Tabu, und man proklamierte als Gipfel künstlerischen Strebens eine formal exakte Wiedergabe der Natur, die sich dann verwandelte in eine mechanische Wiedergabe jener gesellschaftlichen Wirklichkeit, die man zeigen



Daniel Zelaya, (Argentinien) ... und noch immer geht es so weiter, Farbholzschnitt 1966, 30 x 45 cm

wollte, d. h. der idealen Gesellschaft fast ohne Konflikte und Widersprüche, die man zu schaffen versuchte. Der Sozialismus ist jung, er hat seine Fehler. Wir Revolutionäre haben häufig nicht die nötigen Kenntnisse und die nötige intellektuelle Kühnheit, um der Aufgabe nachzukommen, den neuen Menschen mit anderen Methoden zu entwickeln als mit jenen allzu konventionellen, die den Stempel der Gesellschaft tragen, die sie geschaffen hat (einmal mehr taucht das Problem der Beziehungen zwischen Form und Inhalt auf). Das Durcheinander bei uns ist groß, und die Probleme des materiellen Aufbaus absorbieren uns. Es gibt keine großen Künstler, die gleichzeitig eine große revolutionäre Autorität besäßen. Die Leute der Partei müssen diese Aufgabe in die Hand nehmen und das Hauptziel zu erreichen suchen: das Volk zu erziehen.

Man begeht dann die Simplifizierung, sich auf das Niveau dessen begeben zu wollen, was jedermann versteht, d. h. was die Funktionäre verstehen. Man vernichtet das künstlerische Suchen nach wirklich Neuem, und das Problem der Kultur reduziert sich auf eine Aneignung der sozialistischen Gegenwart und der toten (und daher harmlosen) Vergangenheit. So entsteht der sozialistische Realismus auf den Grundlagen der Kunst des vorigen Jahrhunderts.

Aber auch die realistische Kunst des 19. Jahrhunderts ist eine klassengebundene Kunst, vielleicht noch reiner kapitalistisch als die dekadente Kunst des 20. Jahrhunderts, in der die Angst des entfremdeten Menschen durchscheint. Im Bereich der Kultur hat der Kapitalismus alles gegeben, was er geben konnte, und es ist nichts mehr von ihm übrig als ein stinkender Kadaver, was sich in der Kunst durch ihre gegenwärtige Dekadenz zeigt. Aber warum in den eingefrorenen Formen des

„sozialistischen Realismus“ das einzige brauchbare Rezept suchen wollen?

Man kann dem sozialistischen Realismus nicht die „Freiheit“ entgegenstellen, denn diese gibt es noch nicht und wird es nicht geben, solange die Entwicklung der neuen Gesellschaft nicht vollendet ist; aber man muß sich nicht an, alle Formen der Kunst, die später sind als die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, vom päpstlichen Thron des Ultra-Realismus herab zu verdammen, denn man verfeile damit in einen prounionistischen Fehler der Rückkehr zur Vergangenheit und würde der künstlerischen Äußerung des Menschen, der heute entsteht und geschaffen wird, eine Zwangsjacke anlegen.

Es fehlt an der Entwicklung eines klassenbewußt-kulturellen Mechanismus, der das Suchen ermöglicht und das Unkraut ausreißt, das sich so leicht auf dem fruchtbaren Boden der Staats-subventionen vermehrt.

In unserem Land sind wir nicht in den Fehler des platten Realismus, sondern in den umgekehrten Fehler verfallen. Und das, weil wir die Notwendigkeit nicht begriffen haben, einen neuen Menschen zu schaffen, der weder der des 19. Jahrhunderts noch der unseres dekadenten und verfaulten Jahrhunderts sein soll. Es ist der Mensch des 21. Jahrhunderts, den wir schaffen müssen, obgleich das bis jetzt nur eine subjektive und keine in ein System gebrachte Zielsetzung ist. Genau dies ist einer der grundlegenden Punkte unserer Analyse und unserer Arbeit. In dem Maße, wie wir konkrete Erfolge auf einer theoretischen Grundlage erzielen und umgekehrt theoretische Schlußfolgerungen allgemeinen Charakters auf der Grundlage unserer konkreten Untersuchungen ziehen, werden wir einen wertvollen Beitrag zum Marxismus-Leninismus, zur Sache der Menschheit leisten. Die Reaktion gegen den Menschen des 19. Jahrhunderts hat uns in die Dekadenz des 20. Jahrhunderts zurückfallen lassen; das ist kein allzu schlimmer Fehler, aber wir müssen ihn wieder gutmachen, sonst öffnen wir die Tür für den Revisionismus.

Die breiten Massen, deren Bewußtsein sich entwickelt, die neuen Ideen, die parallel dazu im Innern der Gesellschaft reifen, und die materiellen Möglichkeiten einer allseitigen Entwicklung aller ihrer Mitglieder machen die Arbeit sehr viel fruchtbringender. Die Gegenwart setzt sich aus Kämpfen zusammen; die Zukunft gehört uns.

Zusammengefäßt ist die Schuld vieler unserer Intellektuellen und Künstler die Folge ihrer Erbsünde: es sind keine echten Revolutionäre. Man kann versuchen, eine Ulme zu okulieren, damit sie Birnen trägt, aber gleichzeitig muß man Birnbäume pflanzen. Die neuen Generationen werden von dieser Erbsünde befreit aufwachsen. Je mehr wir den Bereich der Kultur und die Möglichkeiten der Äußerung erweitern, desto mehr Chancen werden wir haben, außergewöhnliche Künstler hervortreten zu sehen. Unsere Aufgabe ist es, zu verhindern, daß die gegenwärtige Generation, von ihren Konflikten zerrissen, sich selbst verdirbt und die neuen Generationen verdirbt. Wir dürfen keine dem amtlichen Denken gegenüber hörigen Lohnempfänger schaffen und keine Stipendiaten, die schön im Schutz ihres Stipendiums leben und eine Freiheit zwischen Gänselfüßchen pflegen. Die Revolutionäre, die den neuen Menschen mit der echten Stimme des Volkes besingen, werden kommen. Das ist ein Prozeß, der Zeit braucht.



Attilio Steffanoni, Barrikade, Öl, 1968

# . Der Mensch in Flammen

Zu einem neuen Buch über mexikanische Wandmalerei, von Heino v. Damnitz

Die Wandmalerei ist die höchste, folgerichtigste, reinste und stärkste Form der Malerei. Sie ist auch die uneignen-nützigste, weil sie nicht zum Gegenstand persönlichen Nutzens verwandelt werden kann noch zum Vorrecht einiger weniger Bevorzugter versteckt werden kann. — Sie ist für das Volk, sie ist für alle. (José Clemente Orozco)

Für Mexico begann dieses 20. Jahrhundert mit einer heftigen sozialen Revolution. Nicht nur Volk und Gesellschaft wurden davon ergripen, sondern vor allem die Künstler. Nur zehn bis zwanzig Jahre nach den revolutionären Umwälzungen und die Wände der öffentlichen Gebäude waren bedeckt mit riesigen populären Malereien, nicht fünf Maler arbeiteten daran, auch nicht fünfzig, sondern die Schule umfaßte zeitweise fast zweihundert Künstler.

Dieser Sachverhalt allein genügt, um umfassend und analytisch über die moderne mexikanische Wandmalerei zu berichten. Selbst wenn diese Bewegung und Schule der Malerei heute scheinbar abgeschlossen ist, ja selbst wenn ihre Ergebnisse viel weniger überzeugend ausgefallen wären, müßte man diesen primären Sachverhalt zum Studienobjekt erheben.

Denn alle Länder aller fünf Erdteile werden vom sozialen Umbruch geprägt: das ist die Grundwahrheit unserer Epoche. So viele Länder, soviele Erscheinungsformen dieser revolutionären Vorgänge: erfolgreiche — erfolglose; blutige — friedliche; blitzartige oder langwierige Prozesse; Umwälzungen in unentwickelten Ländern oder in Industrieländern. Den jeweiligen nationalen Bedingungen entspricht das Erscheinungsbild der Kunst: in irgendeiner Form antwortet auch die Kunst auf die soziale Unruhe. Nur die Historiker können diese Dialektik übersehen, deren ganzer persönlicher Status auf vielfältige Weise mit den, von den Umwälzungen bedrohten Traditionen und Institutionen verbunden ist. Alle anderen aber, Maler und Kritiker, können an dieser Wirklichkeit nicht vorbei. Und für den marxistischen Kunsthistoriker liegt hier das vor-

nehmste Feld seiner Forschungen:

Warum gerade diese Kunst, zu dieser Zeit, in diesem Land, in dieser Form, mit dieser Tradition, für dieses Volk. Denn wenn man davon überzeugt ist, daß die soziale Umwälzung sich in der Kunst ausdrückt, daß sich die Kunst parallel zur Sozialgeschichte entwickelt, in Wechselwirkung, ist diese Tatsache ein Bruchstück der ganzen Wahrheit, genauso wie es der statische Begriff — Kunstwerk — ist, den die bürgerliche Klasse scheinbar wertfrei, scheinbar ewig herauspräpariert hat, wie alle Wahrheiten die sie verkündet, trotzdem sie alleamt umstößlich sind, wenn man ihnen den statischen Charakter nimmt.

Brecht schlug deswegen vor, auf den Begriff Kunstwerk eine Zeitlang vollkommen zu verzichten. Das bietet den Vorteil, daß man von den Tatsachen sprechen muß, die zur Entstehung einer künstlerischen Arbeit führen; Tatsachen, wie den Käuferkreis oder das Publikum, dessen Geschmack und Lebensgewohnheit berücksichtigt sind; philosophische und soziale Strömungen, die Gestalt und Gegenstand des Kunstwerks prägen; kurz: ein ganzes Bündel von Fragen, das sich jedem Künstler in jeder Epoche neu zur Lösung anbietet. Brecht setzte sich nicht nur vom Kunstbegriff ab, sondern auch ironisch von den Klassikern und von den Fragen, die sie zu beantworten suchten: „Ich sage nicht, daß die alten Meister schlecht gearbeitet haben, oder ihre Aufgabe nicht erfüllten. Ich glaube nur, daß sie ihre Aufgabe so vollständig erfüllten, daß ihr euch schämen solltet, auf die alten Fragen immer wieder eine andere Antwort finden zu wollen, anstatt neue Fragen zu stellen.“



Es geht also um zwei Fragenkomplexe die den Historiker interessieren, wenn er sich einer Erscheinung wie der mexikanischen modernen Wandmalerei zuwendet: welche neuen Fragen stellen sich die Künstler angesichts einer veränderten sozialen Situation; und wie ist die Gestalt ihrer Botschaft beschaffen, mit der sie vor das neue Publikum treten. Beide Fragen sind von direkter Ideologie druchaus unabhängig: in der ersten wird nach dem geistigen Klima gefragt, das die Fragen des Künstlers provoziert, in der zweiten nach der Form, in der das auftritt, was der Künstler für seinen Gegenstand hält. Nur so wird man sich erklären können, warum die Künstler Mexicos in den zehn bis zwanzig Jahren nach ihrer Revolution so ganz anders geartete Lösungen fanden als die sowjetischen Künstler und die anderer sozialistischer Länder. Für die Gestalt und den Gegenstand der Kunst, vorausgesetzt freilich, daß sie sich frei von administrativem Zwang entwickeln kann, ist es bedeutsam, ob revolutionäre Kunst sich an analphabe-

tische verarmte Bauern richtet, ob sie ein dumpfes städtisches Proletariat ansprechen will, oder ob sie gar für den mit optischen Ausdrucksmitteln aller Art vertrauten Angestellten in den Industrieländern bestimmt ist.

Und weiter: warum gerät revolutionäre Kunst in eine Krise? Selbstverständlich dann, wenn die Revolution verraten wird. Aber auch dann, wenn durch Sozialisierung der Kultur aus dem verarmten Bauernkind ein mit der ganzen Weltkultur vertrauter Student geworden ist, dessen verändertes Sein auch neue Bedürfnisse auslöst, die Gestalt und Gegenstand der jeweiligen Kunst verändern. Eine homogene Kunstsprache über einen bestimmten Zeitraum hinweg, muß man daher in unserer Zeit wohl für einen Glücksfall halten: die Vielschichtigkeit der geistigen und politischen Möglichkeiten einer modernen Industriegesellschaft steht einer solchen Einheitlichkeit entgegen.

Nichtsdestotrotz besteht in jedem von sozialer Unruhe erfaßten Land die Möglichkeit, daß seine besten Künstler sofort und spontan die unter den gegebenen Bedingungen bestmögliche Kunstsprache erfinden, vorausgesetzt, daß der Charakter dieser Revolution soviel Leben, Freiheit und Begeisterung freisetzt, daß der Sozialismus eine geistige Macht wird.

Nur so wird erklärlich, daß Rivera in Paris sein Werkzeug hinwarf, seine Freunde verließ und damit die gemeinsame Aufgabe, eine neue künstlerische Rhetorik zu entwickeln. Es war das besondere nationale Klima der mexikanischen Revolution, das ihn wie eine Pflicht rief. Antonio Rodriguez schildert das so:



„Unter diesen Umständen und in einem Augenblick des Aufbruchs und heftiger Gemütsbewegung zerstörten die Maler die Staffeleien in ihren Ateliers; sie zerrissen die Leinwand der Bildchen, und mit dem bilderstürmerischen Schrei: — Nieder mit der bürgerlichen Kunst! — stürzten sie sich auf die Mauern der öffentlichen Gebäude, um auf ihnen mit lauter Stimme vor allen und für alle das zu sagen, was ihre Augen während des Ringens um ihr Land gesehen hatten, und auch das, was sie von den Kämpfen anderer Völker wußten, die auf gleiche Weise Erde, Freiheit und neuen Gerechtigkeitssinn zu erreichen trachteten. — Die Wandmalerei tauchte wie eine durch Bedingungen und Ideale ihrer Zeit bestimmte historische Notwendigkeit auf.“

Der Charakter einer sozialen Revolution muß so geartet sein, daß auch die Dichter und Maler bürgerlicher Herkunft von ihrem nationalen Wesen, und von der Liebe zu denen durchdrungen sind, die sie durchführen. Nur so können die Besten die historischen Aufgaben, die neuen Fragen unter den be-

stimmt historischen Bedingungen lösen.

Antonio Rodriguez:

„Die Revolution stand daher vor der Notwendigkeit, eine dauernde Zwiesprache mit dem mexikanischen Volk zu führen, ganz besonders aber mit den Landleuten, um dem Volk seine Philosophie, seine Geschichtsauffassung seine Wesensart zu überliefern, mit einem Wort: ihm zu zeigen, wer seine versteckten Feinde waren. Überflüssig zu sagen, daß dieses Zwiesprach nicht durch Opernvorstellungen mit einer italienisch gesungenen Arie noch mit den Enneaden Plotins geführt werden konnte. Nur die Malerei, die in besonderer Weise die Ausdrucksform des Mexikaners ist, konnte zum Volk in der ihm eigenen Sprache reden, konnte es für seine Kämpfe begeistern, ihm seine Ziele klarlegen und ihm die Würde, Mensch und Bürger einer großen Nation zu sein, bewußt machen. Vergessen wir nicht, daß schon die Franziskaner des sechzehnten Jahrhunderts gesagt haben: — Das beste Ausdrucksmittel für den Indio ist die Malerei —.“

Dieser allgemeine Elan der Bauernrevolution brachte die bedeutendsten Maler ihrerseits dazu, ihre Kunstmittel entsprechend den Bedingungen und Traditionen zu revolutionieren, nicht auf Grund jahrelanger theoretischer Debatten, sondern parallel zum revolutionären Vollzug in der lebendigen Wirklichkeit. Dazu wieder Rodriguez:

„Warum aber entschieden sich die Maler für die Mauern und nicht für das Staffeleibild? Handelt es sich um reine Zufälligkeit oder um eine Laune der Geschichte? Nein, es ist weder Zufall noch Laune und viel weniger eine Mode, wenn die mexikanischen Maler eine echte künstlerische Revolution durchführten, bei der sie das Staffeleibild, das die Wohnhäuser der Machthaber schmückte, mit den Mauern öffentlicher Gebäude vertauschten. Sie lösten das Stilleben und die idyllische Landschaft durch die brennenden Probleme der mexikanischen Wirklichkeit ab und setzten Arbeiter und Bauern dorthin, wo die Künstler früherer Zeiten Götter und Göttinnen und alle sonstigen wichtigen Personen der himmlischen und irdischen Hofhaltungen hingestellt hatten.“

Den Historiker muß gerade dieser Punkt entscheidend herausfordern bei der Betrachtung der mexikanischen Wandmalerei: warum haben sich die Künstler den Forderungen der Revolution so bedingungslos angeschlossen, warum haben sie Verpflichtungen übernommen für ihre Kunst, die man anderen Künstlern in anderen Ländern vergeblich versucht hat anzutragen. Warum diese Spontaneität, warum dieses Dienen, warum dieser freiwillige Verzicht auf eine reinere Kunst zu Gunsten einer Aufgabe für den politischen Kampf des Volkes. Und letztendlich: warum gehört diese Kunst obendrein noch zu den bedeutenden Kunstleistungen?

Das sind Fragen, bei deren Beantwortung man immer wieder auf den Charakter der Revolution stößt: wird eine soziale Revolution von den Massen gemacht, wird sie für die Massen gemacht, oder wird sie gar gegen sie gemacht. Die Antwort darauf ist keine künstlerische, sondern eine politische. Sie wird nicht nur darüber entscheiden, ob die Menschen bereit sind sozialistische Gedanken zu verbreiten und der Revolution zu dienen, sondern auch darüber, ob Menschen aus verschiedenen Klassen eine große revolutionäre Kunst erfinden.

*Der Mensch in Flammen / Wandmalerei in Mexico von Antonio Rodriguez. Format 26 x 31, 495 Seiten, 300 Abbildungen, z. T. farbig, VEB Verlag der Kunst — Dresden.*

# Chronik

Langsam merken alle Gutwilligen was gespielt wird: Wend Fischer, der Direktor der Neuen Sammlung München, hat seinen Austritt aus gleich zwei maßgeblichen Gremien des offiziellen bundesrepublikanischen Kulturbetriebes erklärt, nämlich aus dem Koordinierungsbeirat des Rates für Formgebung und aus dem Verwaltungsrat des Gestaltkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie. Er zog auch seine Vertrauenserklärung zurück, die er am 20. Dezember innerhalb des Koordinierungsbeirates abgegeben hatte. Diese hätte nur den einzigen Zweck gehabt, die öffentliche Kritik an der Institution zu beschwichtigen, vor allem das Bundeswirtschaftsministerium.

Zu diesen Vorgängen gab Fischer eine Erklärung ab, in denen er es als Verfälschung demokratischer Prinzipien und Einrichtungen bezeichnete, wenn Leute, die privatwirtschaftliche Interessen vertreten gleichzeitig in öffentlichen Einrichtungen Funktionen bekleiden; beide Institutionen, aus denen er ausgetreten ist, seien mit den gleichen Leuten besetzt: der Rat der Formgebung aber ist eine öffentliche Institution mit kulturell gesellschaftlichem Aufgabenkreis, auf Betreiben des Bundestages gegründet; während der Gestaltkreis von der Initiative der Industriekonzerne abhängt. Fischer sagte dazu wörtlich:

„Als Direktor eines staatlichen Museums, das sich mit den Problemen und Aufgaben der Formgebung befaßt, lehne ich es ab, weiter in einem von Vertretern der Industrie besetzten Rat für Formgebung mitzuarbeiten, der zwar mit öffentlichen Mitteln finanziert wird, aber nicht mehr dem öffentlichen Interesse dient. Ich fordere die Wiederherstellung eines unabhängigen, nach demokratischen Prinzipien gebildeten und zusammengesetzten Rates für Formgebung, der in der Lage ist, die ihm zugewiesenen kulturellen Aufgaben in Selbstbestimmung zu erfüllen.“

Die Volksschule und der DGB der Stadt Recklinghausen veranstalten vier Vortrags- und Diskussionsabende, in denen Stücke behandelt werden, die bei den Ruhrfestspielen zur Aufführung kommen:

„Woyzeck und Leonce und Lena“  
von Georg Büchner  
Dienstag, 29. April, 19.30 Uhr  
Referent: Stadtrat Georg Holtmann  
„Der Preis“  
von Arthur Miller  
Freitag, 9. Mai, 19.30 Uhr  
Referent: Karlgeorg Matthes, RFS  
„Der gute Mensch von Sezuan“  
von Bert Brecht  
Montag, 12. Mai, 19.30 Uhr  
Referent: OStD Alois Alder  
„Der Menschenfeind“  
von Molière  
Donnerstag, 22. Mai, 19.30 Uhr  
Referent: K. Matthes, RFS

Öffentlichkeit über die Funktion des Museums diskutieren; kümmert euch um die Künstler, die bisher keine New Yorker Galerie ausgestellt hat.

Hannes Schwenger informierte uns abschließend über den Berliner Kunstverein:

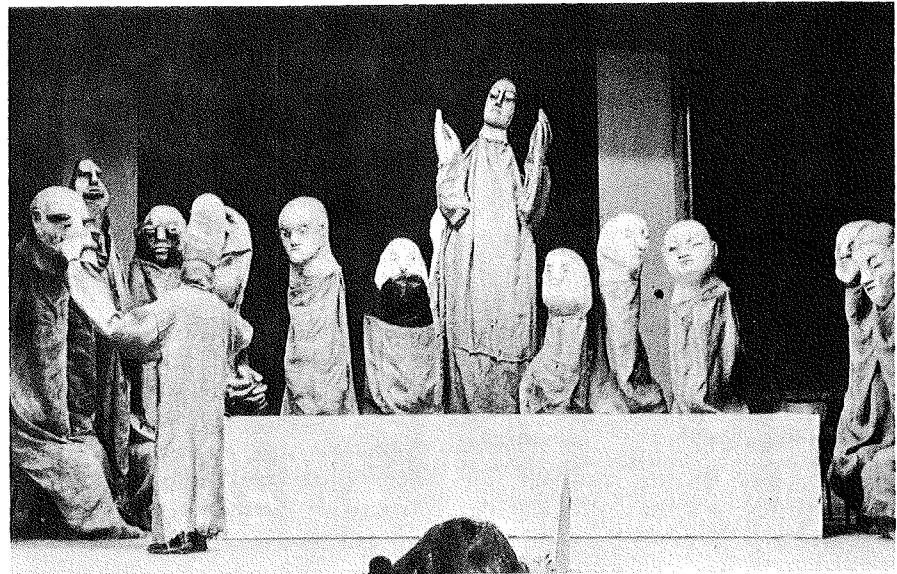
Mit der Selbstdämmung des Vorstandes und dem Rücktritt seines Generalsekretärs ging in der vorigen Woche die Geschichte des Berliner Kunstvereins als Versuch einer senatsamtlichen Steuerung des Kunstlebens sang- und klanglos zu Ende. Schon heute steht fest, daß der Initiator und 1. Vorsitzende des Vereins, Adolf Arndt (SPD), nicht wieder in sein Amt zurückkehren kann, nachdem er selbst die Auflösung des Vereins empfohlen hat. Wenn es noch eine Chance der Erneuerung gibt, dann nur durch die Emanzipation von der autoritären Kunspolitik Arndts und seiner Freunde im Berliner Senat.

Seit spätestens Anfang 1968 war die Vertrauenskrise offenkundig. Eine Hauptversammlung der fördernden Mitgliedschaft beschloß 1968 einen Antrag zur Demokratisierung und verlangte für sich das Recht zur Satzungsänderung. Es kam zu einem Boykott rund 100 Berliner Künstler gegen den Kunstverein, der „in seiner jetzigen, autoritären Form eine Gefahr für alle Künstler Berlins“ genannt wurde. Anfang 1969 kündigte ein Mitarbeiter des Vorstands und früheres Vorstandsmitglied seine Tätigkeit auf und ließ wissen, er halte „eine Lösung der Satzungsproblematik im Rahmen des Vereins nicht mehr für möglich.“ Der Kunstverein sei „von seiner Rechtskonstruktion her von Anfang an im Zwielicht“ gewesen.

Hatte der Vorstand noch mit abfälligem Spott („eine stumpfe Waffe“) auf den Künstlerboykott reagiert, so machten sich nun die ersten Folgen bemerkbar. Die Ausstellung „Berliner naive Künstler“ mußte abgesagt werden, die Aus-

stellung Josef Albers wurde in andere Hände gelegt. Als Vorwand mußten abermals Gerüchte über geplante Gewaltanwendung herhalten, obgleich die „Aktionsgruppe“ einen verbindlichen Gewaltverzicht erklärt hatte. Am 10. Februar trat der Vorstand die Flucht nach vorn an: Er beschloß, den Verein lieber fallenzulassen als zu demokratisieren. Er empfahl den ordentlichen Mitgliedern mit Mehrheit die sofortige Auflösung des Vereins. Eine entscheidende Sitzung wurde — wohin sonst? — ins Rathaus Schöneberg einberufen. Hinter den Kulissen beriet man bereits über ein neues Gremium zur Verteilung der Lot togelder. Allerdings war für diesen Fall zu befürchten, daß sich die fördernden Mitglieder mit einer Auflösung nicht zufriedengeben würden; die Aktionsgruppe hätte dann eine außerordentliche Mitgliederversammlung einberufen und den Verein neu konstituiert.

Vor dieser Alternative warfen die „ordentlichen Mitglieder“ das Steuer noch einmal herum. Zwar war der Vorstand durch seinen Auflösungsbeschuß außer Funktion, zwar trat der Generalsekretär zurück, aber der Verein bleibt: Eine Satzungskommission, die wiederum nur aus ordentlichen Mitgliedern besteht, soll ein neues Statut erarbeiten. Diese Kommission hat es sofort nach ihrer Einsetzung abgelehnt, zu ihrer ersten Sitzung eine Delegation der übrigen Mitgliedschaft zuzulassen. Daß ein Gespräch dann doch durch ein friedliches go-in zustande kam, mag eine Warnung an jene sein, die aus vier Jahren Kunstverein nichts gelernt haben. So, wie es in der entscheidenden Sitzung der CDU-Vertreter Dr. Skrodzki andeutete, wird sich die kritische Mitgliedschaft jedenfalls kaum abdrängen lassen. Skrodzki: „Wenn wir schon demokratisieren, dann müssen wir die Mitgliederbeiträge auf 250 Mark rau setzen, damit wir diese Leute nicht wieder drin haben.“ Das wäre das Ende vom Ende des Kunstvereins.



Peter Schumanns „Bread and Puppet“-Theater in Nancy

In Köln sollte eine Veranstaltung stattfinden; Thema: Soll die Kunst die Welt verändern?

Der Diskussionsteilnehmer Herbert Sander, Oberstaatsanwalt in Bochum, hat nicht nur seine Mitwirkung davon abhängig gemacht, daß die für die Dokumentation vorgesehenen Filme nicht vorgeführt werden, sondern sogar gedroht, diese Filme vor Beginn der Veranstaltung zu beschlagnahmen.

Um eine Absage von Herrn Sander zu vermeiden, untersagte Volkshochschuldirektor Fröhlich H. Peter Kochenrath von XSCREEN die Filme vorzuführen. Allerdings ließ später Dr. Röhrdanz von der VHS Recklinghausen Herrn Kochenrath mündlich mitteilen, es bestehe die Möglichkeit, die Filme in einem „kleineren Kreise“ vorzuführen.

Das Publikum also ist unmündig, darf die Filme nicht sehen. Nur eine Elite soll diese Vorzüge genießen.

Das Thema der Veranstaltung, die Frage

nach dem Verhältnis der Kunst zur Macht in der Bundesrepublik heute und die Rolle der politisch engagierten Kunst, darf nur in dem Rahmen erörtert werden, den die Staatsmacht erlaubt.

Zu guter Letzt wurden die Filme doch noch vorgeführt: nachdem der Staatsanwalt in Person, und die Minderjährigen pro forma den Saal verlassen hatten.

Im Verlag Dieter Stoltenberg, Berlin, ist ein Gedichtbändchen von Tilman Lehner herausgekommen, mit vier Radierungen von Joachim Palm. Es heißt „Widerstandsprosa für ziellose Fußmärsche“.

Einem reaktionären Anschlag fiel das Gemälde „Das Theater und der Mensch“ des revolutionären mexikanischen Malers David Alfaro Siqueiros, das sich im Nationaltheater von Mexiko-Stadt befindet, zum Opfer. Das 1959 entstandene Wandgemälde, auf dem eine Gruppe Soldaten dargestellt ist, die ein

Buch zertreten und auf Arbeiter inmitten einer protestierenden Menschenmenge einschlagen, wurde mit einer chemischen Substanz bespritzt, die unersetzblichen Schaden anrichtete. Bei den Verbrechern, die das wertvolle Gemälde des mexikanischen Meisters zerstörten, handelte es sich nach Aussagen des Wächters um eine Gruppe von etwa 20 Personen. Vor ihrer Tat hatten sie den Wächter gefesselt und geknebelt. Siqueiros betonte in seiner Stellungnahme, daß nicht zum ersten Male mexikanische Wandgemälde von Reaktionären beschädigt worden seien, deren Haß durch den revolutionären Geist dieser Kunst ausgelöst werde.

Ganz besonderen Erfolg hatte der allen Tendenzen-Lesern schon längst bekannte Leiter des New Yorker „Bred and Puppet“-Theaters auf dem Theater Festival in Nancy. Inmitten der mehr oder minder orgiastisch befreiten, manchmal sogar mystischen Darbietungen, die alle dem „Living Theatre“ verpflichtet sind und kaum Steigerung erlauben, mußten Schumanns archaisch einfache Sinnfiguren und der ebenso klare einfache Text, stärkste Wirkung haben. Hier wird Politik und Bibel so zwingend neu und antikulturell geboten, daß der Gegensatz Kunst—Gesellschaft überwunden ist: Weil Schumann was zu sagen hat.

Im Mai zeigte die Wiener Galerie ZB (Zentralbuchhandlung) Graphik aus der Sowjetunion. Zweiundzwanzig Künstler nahmen daran teil. Veranstalter war die Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft.

In Augsburg hat sich ein Arbeitskreis konstituiert, dem Künstler der verschiedensten Richtungen angehören. Sie treffen sich wöchentlich zu Diskussionen, es geht dabei vor allem um das Thema Architektur und künstlerische Gestaltung; um die Demokratisierung der Wettbewerbsordnung. Aber auch um Praxis: zur Zeit wird die Fassadengestaltung des neuen Neckermann Bau's in Augsburg kollektiv geplant und vorbereitet.

Im April versteigerte Richard Hiepe im Auftrage der exilgriechischen Organisationen in Köln für 4500,— DM Graphik und Plastik im Studio Dumont. Der Hausherr Neven-Dumont begrüßte die Interessenten und wandte sich, wie der Schriftsteller Paul Schallück, gegen die Militärdiktatur in Griechenland. Bei der

gleichzeitigen Ausstellung versuchten Störtrupps der griechischen Botschaft die Schließung des Studios zu erzwingen, in dem sie mit Demolierung der Schaufenster drohten. Deutsche Artgenossen dieser Kreise zwangen die Veranstalter, ein erotisches Blatt des Münchener Graphikers Heinz Seeber aus dem Auktionsgut zu entfernen.

An der technischen Universität hat sich ein der Apo nahestehender Arbeitskreis gebildet, der der offiziellen Senatspolitik konstruktiv entgegentreten will. Es soll eine oppositionelle Sozialästhetik entwickelt werden. Die Problemgruppe Theorie, bearbeitet folgende Themen, utopische Wohnform, Sanierungsplanung und Kommunikation. Die praxisbezogene Projektgruppe kümmert sich um vier Projekte: Betanien, Altbausubsfanzen, Haus der Familien und Büro für Stadtsanierung.

Die Westberliner Künstlervereinigung „Die rote Nelke“ wird am 26. Juni eine Vietnamausstellung in Sofia eröffnen. Im September folgt die Ausstellung „Kampf dem Faschismus“ in der Majakowski-Galerie in Westberlin. — Anlässlich des 20. Jahrestages der Gründung der DDR bereitet die Künstlervereinigung die Ausstellung „DDR“ vor; sie wird in der „Drehscheibe“, Westberlin zu sehen sein. Es werden Arbeiten Westberliner und Künstler aus der Bundesrepublik gezeigt werden, die Stellung zur DDR beziehen. Für diese Ausstellung liegen schon Angebote aus der Bundesrepublik vor.

Anlässlich der 11. Arbeiterfestspiele vom 13. bis 15. Juni 1969 in Karl-Marx-Stadt veranstaltet der FDGB, das Ministerium für Kultur der DDR, und der Verband bildender Künstler Deutschlands die Ausstellung „Kunst im Heim“; sie wird am 6. 6. 69 eröffnet.

Gleichzeitig wird in Karl-Marx-Stadt die Ausstellung „Sozialistische Arbeitskultur“ zu sehen sein.

Die 3. Ostseebiennale Rostock wird am 5. Juli 69 in der neu erbauten „Neuen Kunsthalle“ eröffnet. Sie dauert bis zum 29. 9. 69. Wie früher, werden sich auch mehrere westdeutsche Künstler daran beteiligen.

## TENDENZEN

Zeitschrift für demokratische Kunst erscheint im 10. Jahrgang im Verlag von Damnitz, 8 München 2, Maximiliansplatz 14, Tel. 29 99 31.

Einzelheft Nr. 59 Juli 1969

Preis des Einzelheftes DM 4,—

Preis dieser Nummer DM 4,—

TENDENZEN erscheinen 8 x jährlich. Abonnementspreis 27,— DM für 8 Hefte; inklusive Porto. 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: B. Bücking, München; B. und F. von Damnitz, Grünwald; Dr. R. Hiepe (verantwortlich); H. Kolbinger, C. Schellemann, G. Zingerl — alle München.

Gestaltung und Werbung:

Hannelore Kolbinger — München.

Redaktionsvertretung:

Arwed D. Gorella, 1 Berlin 33, Douglasstr. 32, Telefon 89 31 44; Schweiz: Dr. K. Farner, Thalwil ZH, Mühlebachstr. 11; Österreich: G. Habarta, Wien XIX, a. d. Zwerchwiese 9/5/2, Telefon 4 70 84 82.

Bankverbindung: Bankhaus Neuviens, Reuschel und 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.

Liebe Leser!

Auch wir sind von Verteuerung und Mehrwertsteuer betroffen und dürfen sicherlich mit Ihrem Verständnis rechnen wenn wir die Portogebühren (bisher im Abonnementspreis inbegriffen) ab Heft Nr. 57 gesondert erheben. Der Abonnementspreis beträgt jetzt also 27,— DM.

José Clemente Orozco



José Clemente Orozco



José Chavcz Morado



# VIETCONG

**La battaglia di Saigon - I partigiani vietcong del Fronte di Liberazione Nazionale entrarono a Saigon alle 02.00, sotto il silenzio più assoluto, lasciando passare l'insorgere a violare i posti di blocco transitando silenziosamente, portando con sé soltanto i colpi delle granate, nient'altro che un fischio lesto. Nella notte del 29 raggiunsero i depositi di armi preparati opportunamente nei pressi dei luoghi da attaccare. Un deposito si trovava ad un chilometro da metà della strada degli alberghi ultramoderne. Un gruppo di 20 uomini armati, con le armi nascoste si avvicinò a gruppi di due o tre partigiani all'ambasciata americana, alcuni in bicicletta, altri in Sampan per lo più fluviale. Indossavano i pizzi bianchi neri dei contadini, altri erano in camicie bianche come i borghesi di Città. Si leggeva sul fronte un gattino rosso come segno di riconoscimento; un piccolo gruppo si era accostato a pochi metri dal muro di Città. Si spalleggiano l'ambasciata, una costituita recente in cemento armato e plexiglass a protezione di protettibili, considerata impugnabile, era difesa da due compagnie di polizia militare, marine americani e ranger sudvietnamiti. Impugnata rapidamente una serie di colpi si sparò sulla città. Era il segnale. I partigiani del tale magazzino spararono il fuoco delle loro mitra automatiche; una mina allo zattereggiatore aprì uno squarcio nel muro di Città. Contemporaneamente un razzo incendiò il magazzino portante dell'ambasciata, ricacciando la sentinella e ferendo altri soldati. Da quello squarcio prodotto, una mano partigiana introdusse una bomba che esplose all'interno del corso di guardia in altro razzo sparando il portone e ricoprendo la strada in un cappello delle guardie. Dal portone e dallo squarcio sul muro i partigiani entrarono nell'ambasciata sparando sulle finestre ed occupando bene prima dell'edificio che venivano sistematicamente inviati dal fronte Vietcong. Intanto i partigiani minacciarono l'edificio facendo saltare apparecchiature, televisori e documenti, le guardie organizzarono la resistenza, respingendo affannato da ogni parte. Gli elicotteri tentavano ripetutamente di atterrare sulle elisponde delle terrazze del palazzo regnanti dal fuoco dei Vietcong. Molti partigiani erano caduti, altri erano feriti e già i primi elicotteri erano riusciti ad atterrare scaricando una compagnia di marines. Nessuno di questi soldati poté immaginare qualche ora più tardi di dover affrontare la loro ambasciata. Tutti sparavano sull'edificio da ogni parte: spararono finché non cessò del tutto il fuoco. E trovarono tutti morti; uno solo era gravemente ferito. Lo lasciarono via. I corpi vestiti di nero e di bianco furono allineati nel cortile. L'ambasciata americana era rimasta mezza giornata nelle mani dei Vietcong. Tutta la città intuiva era occupata dai loro soldati. Al F.N. infligranno nella più straordinaria battaglia della storia del glorioso popolo vietnamita che lotta disperatamente contro l'oppresione americana. La Radio sovietica lanciò i proclami rivoluzionari del Paese. Tutto il popolo galleggiava i pizziconi. Nelle luci della sera Saigon brulicava di bandiere rosse azzurre con la stella d'oro del Fronte di Liberazione Nazionale. Tutto il mondo ha letto. Con profonda emozione la notizia di questa cronaca entusiasmante. Tutti hanno capito che questa vittoria segnava anche la condanna definitiva degli imperialisti americani e dei loro fantocci.**

Bruno Caverso