

tendenzen

Nr. 62

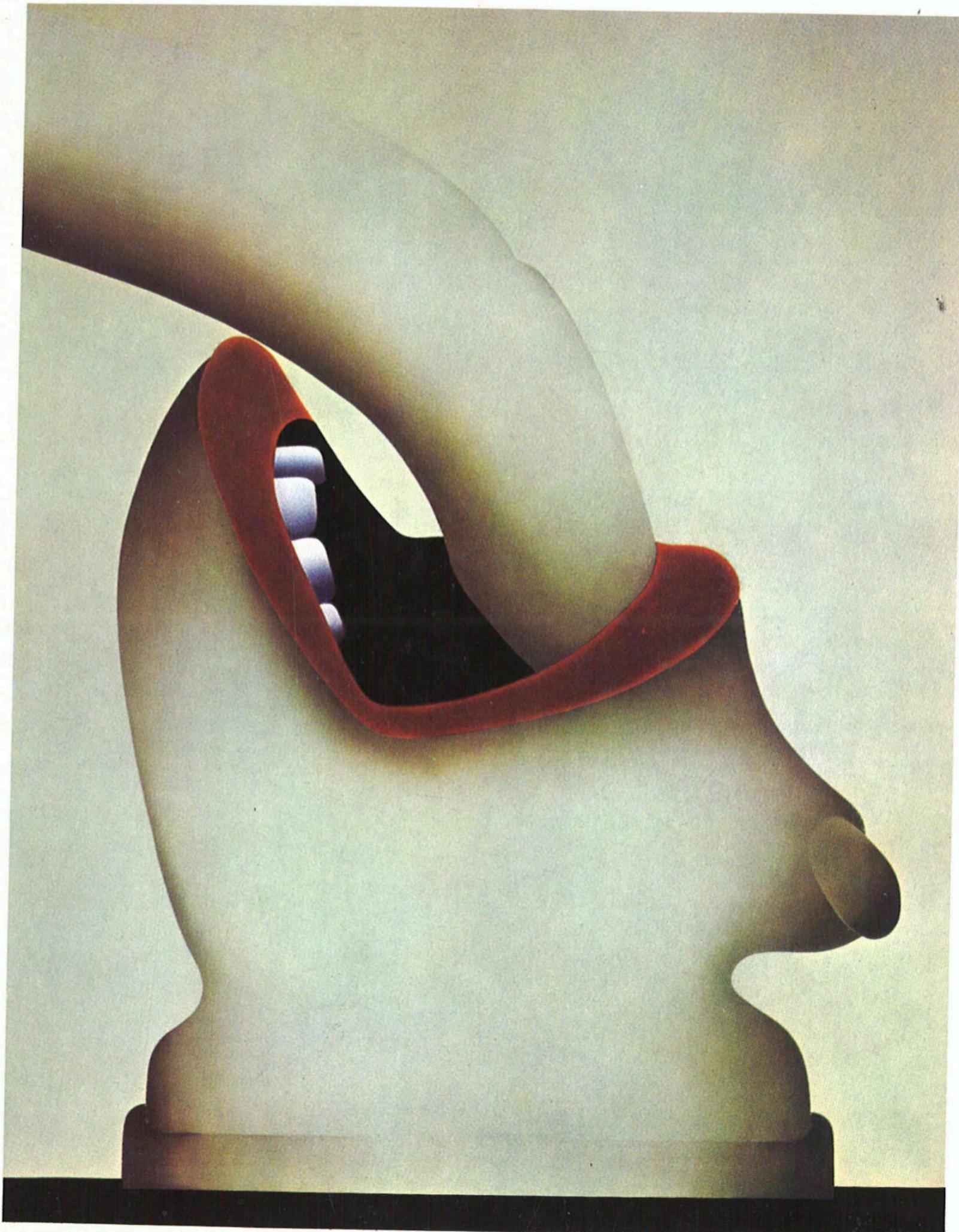
November 1969

Damitz Verlag München

10. Jahrgang

DM 4.-

WERKSTATTGESPRÄCHE





Was heißt eigentlich engagierte Kunst?

Zur Ästhetik des künstlerischen Engagements

tendenzen bezeichnet sich im Untertitel als „Zeitschrift für engagierte Kunst“. Dieser Begriff spielt zwar in der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, eine wachsende Rolle, wurde jedoch niemals näher definiert. In diesem Aufsatz versucht Richard Hiepe eine Bestimmung des Begriffs. Der Autor schickt voraus, daß diese Untersuchung nur für die bildende Kunst gilt, und daß die Behandlung der gleichen Fragen in der Literatur und Musik zu anderen Ergebnissen führen wird. Die Redaktion fügt hinzu, daß wir unseren Untertitel im vorigen Jahr, auf dem Höhepunkt der antikapitalistischen Bewegung in der Bundesrepublik, zeitweise in „Zeitschrift für demokratische Kunst“ geändert hatten, um die Verwandtschaft unseres Engagements mit dem dieser politischen Kräfte zu bekunden.

Distanzsetzung gegenüber offiziellen Ansprüchen:

Rembrandt: *Porträtkopf aus der „Nachtwache“*

Titelbild: Lambert Maria Wintersberger, Heroin Bidet, Acryl, 185 x 150, 1967

Auf der Rückseite: Bruno Caruso, Zerstörung, kolorierte Federzeichnung, 1969

1. L'ART POUR L'ART UND ENGAGEMENT

Unser Begriff „engagierte Kunst“ ist direkt der französischen „l'art engagée“ entlehnt. Man bezeichnet damit künstlerische Äußerungen, die — nach der Wörterdefinition des „Duden“ — „sich festgelegt“, „sich eingelassen“ haben, also im Dienst oder Auftrag einer Sache oder Idee stehen. Der Begriff mußte und konnte erst entstehen, als sich, im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, die Anschauungen des sogenannten Ästhetizismus durchzusetzen begannen, welche in der für die moderne Kunst entscheidenden Lehre von der „l'art pour l'art“, von der „Kunst um der Kunst willen“ gipfelten. Das überlieferte Selbstverständnis von Kunst und Künstlern, bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, empfand die Künste als unbedingten Ausdruck gesellschaftlicher, ideologischer und ideeller Zwecke und Funktionen. Erst die Unabhängigkeitserklärungen einer vorgeblich „reinen“ und „freien“, über jeden öffentlichen und ideologischen Nutzen erhabenen, anti-gesellschaftlichen Kunst ließen die engagierten Meister als Sonderfälle, als Ausnahmen von der ästhetizistischen Regel erscheinen. Der im Auftrag gesellschaftlicher und geistiger Mächte handelnde Künstler, das bekenntnishaft Werk, die absichtsvolle, auf soziale und ideelle Wirksamkeit bedachte Darstellung galten nicht mehr als selbstverständlich wie in der alten Kunst, sondern entweder negativ als politische, moralische, religiöse oder überhaupt zweckhafte Propaganda oder Werbung oder positiv als freie Entscheidung unabhängiger Persönlichkeiten für eine Idee oder Sache mit den Mitteln der Kunst. Die gleichen geschichtlichen Ursachen also, welche die neue Ästhetik von der „reinen Kunst“ bewirkten, ermöglichen den Gegenentwurf der bekenntnishaft engagierten und in der Steigerung „kämpferischen“ oder „parteilichen“ Kunst. Beiden Konzeptionen liegt die Freisetzung des Künstlers aus allen sozialen und ideellen Bindungen, seine Vereinsamung, Recht- und Auftragslosigkeit, seine Vogelfreiheit oder Narrenfreiheit in der spätbürgerlichen Gesellschaft zugrunde. Und für beide Anschauungen mußte diese neue Gesellschaft der Krämer mit ihrem rohen Banausentum, den rüden Praktiken des Kapitals, der kulturellen Vereelung der Massen, als das Gegenstück des Künstlerischen überhaupt erscheinen. Beide Konzeptionen suchten nach Wegen, die Kunst von dieser unerträglichen Gesellschaftsordnung zu befreien. Die idealistische, politisch passive Folgerung aus dieser Situation, bestand in der Selbstbefreiung der Künste von der bürgerlichen Misere, in der Rettung und abseitigen Kultivierung der Kunst im sogenannten „Elfenbeinturm“. Die politische, die gesellschaftlich aktive Folgerung des engagierten Künstlers, gegen die von der Bourgeoisie geschaffenen Realitäten, bestand in der bewußten Anwendung der Kunst als Möglichkeit und Motor bei der Veränderung der unerträglich gewordenen Zustände.

L'art pour l'art und engagierte Kunst, wie sie sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts herausbildeten, sind also keinesfalls die extremen Gegensätze, als die man sie heute hinstellt. Beiden ist die Wendung gegen die herrschende Gesellschaftsform und deren Weltbild gemeinsam. Beide wenden sich gegen die Kunst und Kunstsenschauung der herrschenden Klasse. Nur deswegen ist es auch erklärlich, daß in der künstlerischen Praxis und in der Kunsttheorie der spätbürgerlichen Gesellschaft diese beiden Positionen ständig inein-



Der ideale Mensch wird gestürzt:
El Greco, Bildnis des Großinquisitors Don Fernando Niño de Guevara, Öl, 194 : 130, New York, Metropolitan Museum

Engagement mit der Exaktheit von Topographen:

Der Petrarca-Meister, Gefangennahme eines Ritters durch aufständische Bauern, Holzschnitt, um 1526

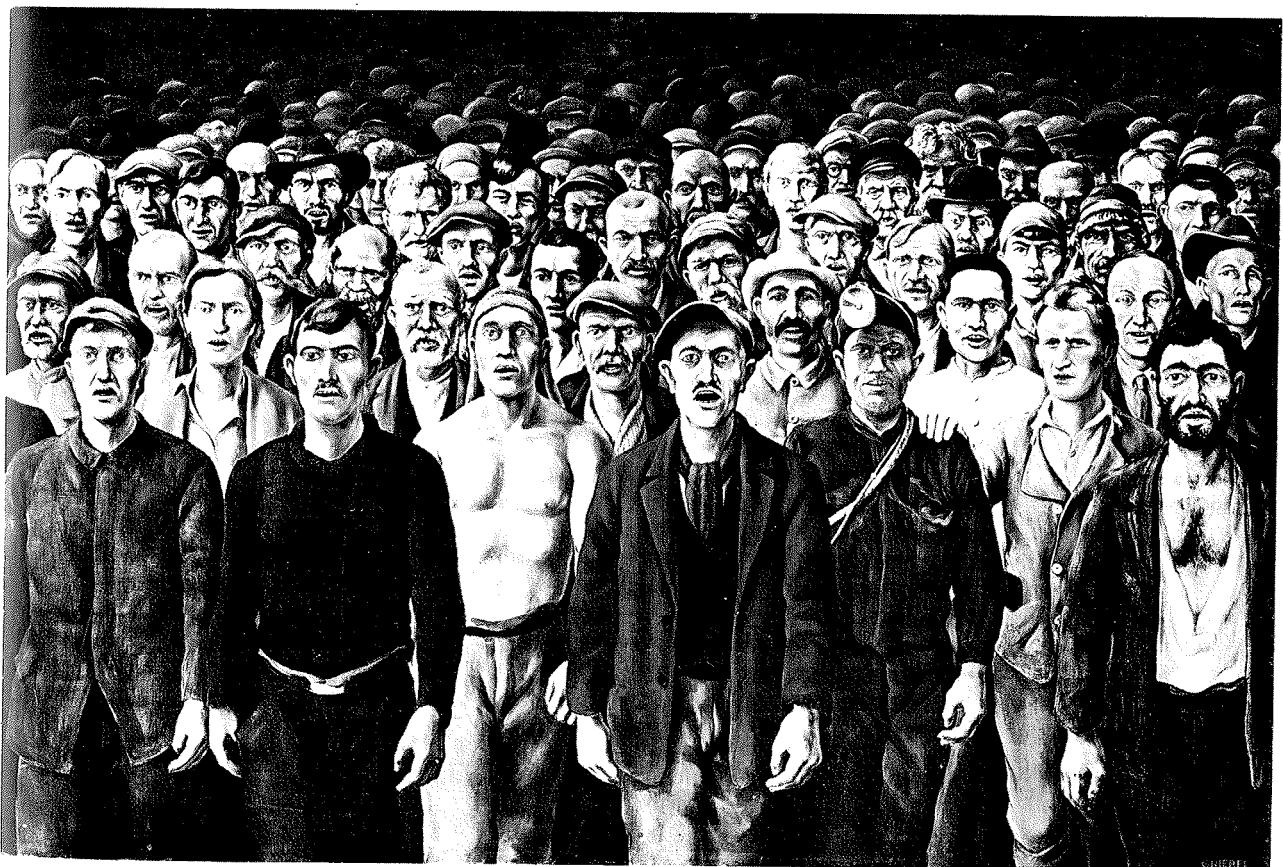


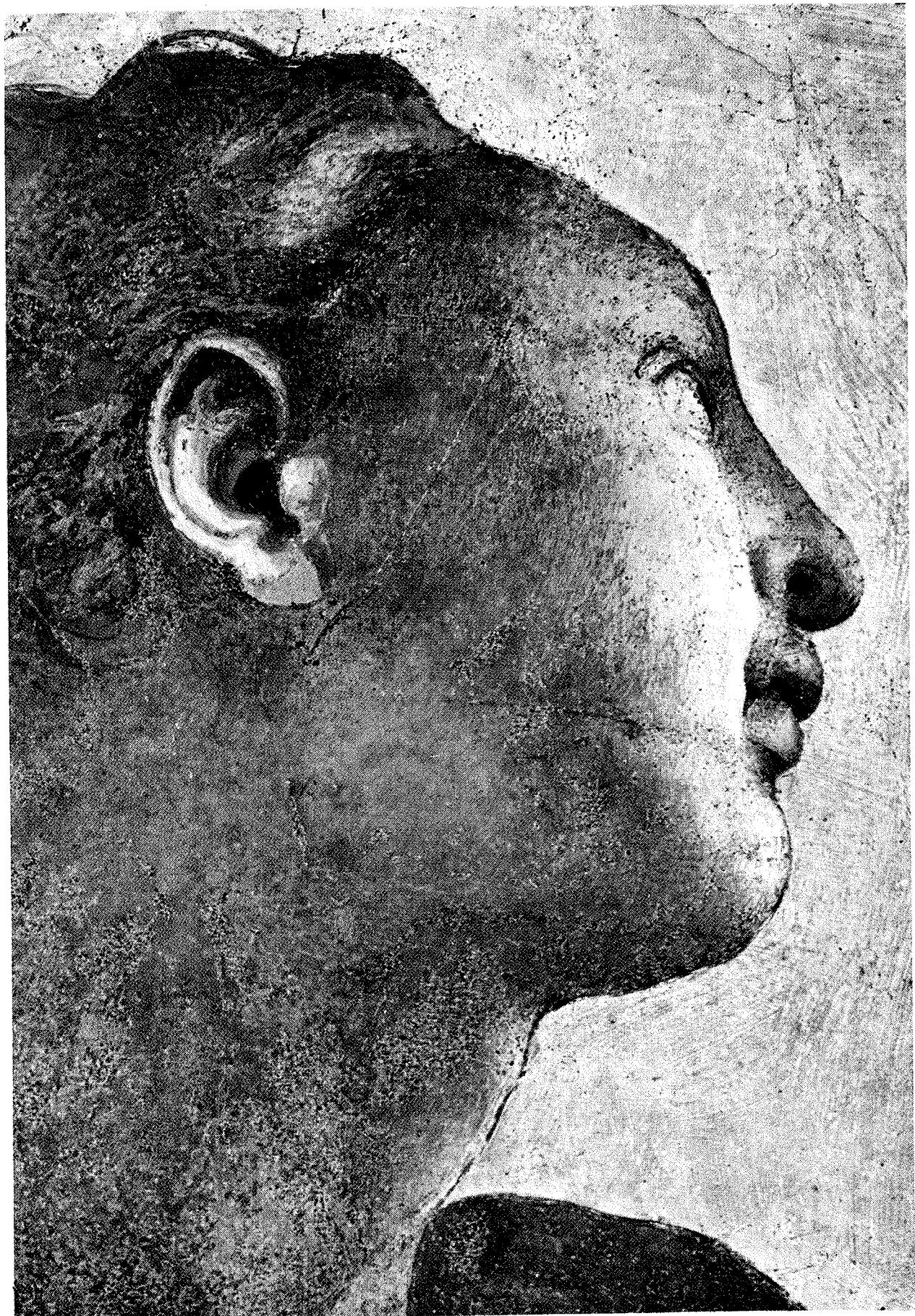
Der Mensch als Möglichkeit an sich:
Pontormo, Kopf eines Engels aus den Fresken* in der Capponi-Kapelle in Santa Felicita, Florenz

Der Realismus als optisches Medium der Wahrheit:
Antelami, Darstellung des Monats September im Baptisterium zu Parma, Marmor, Anfang 13. Jahrh.

Die Idee des Freiheitskampfes im idealen Bildnis:
Michelangelo: Büste des Brutus, Marmor, um 1539, Florenz, Museo Nazionale ►

Solidarisierung mit den revolutionären Kräften:
Otto Griebel, Die Internationale, Öl, 1928—30, 125 : 180, Berlin, Museum für Deutsche Geschichte ▼







ander übergehen und in bestimmten Künstlerpersönlichkeiten und Stilrichtungen miteinander verschmelzen. Die wachsende Feindschaft, dieser künstlerischen Standpunkte gegenüber, beruht vielmehr auf den Folgen ihrer selbstgewählten Einstellung zur Gesellschaft. Die Engagierten mußten sich, bewußt oder unbewußt, mit denjenigen gesellschaftlichen Kräften solidarisieren, welche an der revolutionären Veränderung der bürgerlichen Weltordnung arbeiten. In der Konsequenz mußte sich ihre künstlerische Arbeit dabei verändern, sich den Erfordernissen des politischen Kampfes anpassen bis — im Extrem — für bestimmte Richtungen der engagierten Kunst die Abwandlung des berühmten Leninitates gelten kann: „Wir richten unsere Kunst nach den Bedürfnissen unseres Kampfes“. Dabei bleibt hier die Frage ausgeklammert, welche Ideen und Kunstformen aus dem Proletariat und den revolutionären Bewegungen selbst, umgekehrt an die engagierte Kunst herangetragen und mit ihr vermischt wurden und ob es solche Ideen und Formen gibt (was in der Literatur unstreitig der Fall ist).

Auf der anderen Seite mußte die antipolitische und gesellschaftsfeindliche Position des Ästhetizismus, früher oder später, zur Konfrontation mit der engagierten und revolutionären Kunst führen, weil die Solidarisierung der künstlerischen Interessen mit den Interessen einer sozialen Bewegung (von den Forderungen und Zumutungen solcher Bewegungen an die Künste ganz zu schweigen) zur Aufhebung, zur Selbstvernichtung der „l'art pour l'art“ führte. Das Schicksal der „Proletarischen Kultur“ in der Sowjetunion, die dramatischen und tragischen Schwankungen im Werk vieler moderner Künstler, zwischen den Forderungen der sozialen und denen der ästhetischen Revolution, beweisen die wachsende Unvereinbarkeit dieser Standpunkte im 20. Jahrhundert. Der gemeinsame Ursprung und die ideelle Klammer zwischen der „reinen“ und der „engagierten“ Kunst war der Kampf gegen das Elend der bürgerlichen Gesellschaft. Die Engagierten mußten den Ästheten fremd und feindlich werden, als sie, im Verlauf der sozialistischen Revolution und mit der Errichtung der ersten sozialistischen Gesellschaftsordnungen, von den provozierenden künstlerischen Kampfansagen an die alte Gesellschaft abließen und zur Beschreibung einer neuen Ordnung und ihrer Inhalte, der ganz und gar nicht „reinen“ Menschen und Umstände der neuen Gesellschaft, übergingen. Jedoch erwies sich auch die Position des Ästhetizismus, den gesellschaftlichen Wandlungen gegenüber, als unhaltbar. Da dieser Standpunkt und seine künstlerischen Produkte die bestehende bürgerliche Ordnung zwar zu provozieren, aber keineswegs zu verändern vermochte, waren Resignation auf der Seite der apolitischen Ästheten und ihre Integration in die herrschende Klasse die Folge. Ohne die politische und philosophische Konsequenz der politischen Zerschlagung der bürgerlichen Eigentumsverhältnisse mußte der antibürgerliche Affekt der Ästheten schwächlich, ja in wachsendem Maße konformistisch wirken, denn die bürgerliche Klasse selbst rief politisch und ästhetisch nach elitärer Kultur, nach einer über die dumpfen Massen erhabenen Kunst. Nach dem zweiten Weltkrieg konnte diese Kunst der Restauration der alten Gesellschaftsordnung mit keiner Form, mit keinerlei Inhalt mehr Widerstand entgegensetzen, als diese Kräfte begannen, die Reste der modernen Kunst zu umarmen oder zu vergewaltigen.

2. ENGAGIERTE UND — OFFIZIELLE KUNST

Die Wendung der Kunst gegen die Ideologie und Wirklichkeit der auftraggebenden und herrschenden Schicht, welche sich im 19. Jahrhundert mit der „l'art pour l'art“ und den engagierten Richtungen herausbildet, ist ein völlig neuartiges historisches Phänomen. Die bis dahin selbstverständliche, gesellschaftliche Funktion der Kunst, die Marcuse in seinem berühmten Aufsatz als die „affirmative Funktion“ der Kunst beschrieben und untersucht hat, weicht einem feindlichen, verächtlichen oder sogar umstürzlerischen Verhältnis von Kunst und Künstlern zu den herrschenden Mächten und Ideen. Die Kunst der Antike und des Mittelalters besteht, wegen der selbstverständlichen Bindung des Künstlers an die gesellschaftliche Funktion der Kunst, aus politisch, moralisch, religiös oder ideologisch zweckhaften Werken. Der Spielraum des Einzelnen, innerhalb dieser Bindungen und Notwendigkeiten, blieb gering. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst bestand in der optischen Realisierung der herrschenden Anschauung. Diese, in den frühen Kulturen zunächst sehr enge Bindung änderte sich mit der Ausbildung von wachsenden ökonomischen, sozialen und ideellen Interessen-gegensätzen innerhalb einer Gesellschaft. Im Auftrag oder Gefolge, der konkurrierenden, rivalisierenden, in Klassen-kämpfen und Revolutionen miteinander konfrontierten sozialen Gruppen, entstand eine politische, kritische, oppositio-nelle und revolutionäre Kunst. Die immer offenkundigeren Widersprüche, zwischen den Vorstellungen und Vorschriften der Herrschenden und den Forderungen und Möglichkeiten der Unterdrückten, zwangen auch die Künste, Partei zu er-greifen und ihrer Betroffenheit von diesen Vorgängen Ausdruck zu geben. Spätestens mit dem Ausgang des Mittelalters läßt sich die politische Aufspaltung der Gesellschaft auch in einer zunehmenden Differenzierung und Konfrontation von Stilen und künstlerischen Standpunkten ablesen. Die Kunst der Herrschenden, die früher die besten künstlerischen Kräfte an sich band, verlor in wachsendem Maße den Kontakt zum progressiven künstlerischen Denken. In einer modischen, nur dekorativen, formelhaften Auftragskunst verrät sich die schwindende geistige und soziale Anziehungskraft oder Glaubwürdigkeit der herrschenden Mächte und Prinzipien. Unter dem Einfluß der konträren gesellschaftlichen Kräfte beginnt künstlerisch die ideell und formal beflügelte Neugestal-tung und Kritik des Wirklichen. Die aus Jahrtausenden tra-dierten Darstellungen von der Ordnung der Welt zerfielen. Die religiöse Kunst verlor, mit der Annäherung an die Ge-genwart, immer deutlicher ihren Charakter als bündiger, zeit-typischer Ausdruck und verkümmerte zu einer unverbindlichen Formübung oder zum devotionalen Kitsch, wenn sie nicht durch die Leistungen „engagierter“ Meister als individuelle Wahrheit den Überlieferungen entgegengestellt wurde. Das Herrscherbildnis, die glanzvolle Huldigung der weltlichen und geistigen Mächte sinkt bis zur modernen Kunst zum modischen Porträt aus der Hand drittklassiger oder reaktio-närer Gesellschaftsmaler ab, während die ideell aktive Kunst in distanzsetzenden oder grimassierenden Darstellungen der „Spitzen der Gesellschaft“ das optische Urteil der neuen ge-



schichtlichen Kräfte repräsentiert. Dem Erlebnis des Krieges, dem Bildnis des Soldaten oder Heerführers konnte die Kunst solange beispielhafte und mitreißende Züge abgewinnen, so lange die Selbstbehauptung und Entwicklung der Kulturen von diesen Mächten abhängig war. Aber schon Piero della Francesca etwa, gibt in seinen berühmten Darstellungen der Reiterschlacht in Arrezzo eine Umkehrung und Aufhebung der eigentlichen Funktion der Schlachtendarstellung. Die statuarische Verklärung der Krieger, die Umwandlung des Getreuzels zur feierlichen Zeremonie lässt die positive Überwindung des kriegerischen Mordens ahnen, der dann, seit dem Barock, eine Fülle schauerlicher, graphischer und malerischer Offenbarungen von der unmenschlichen Tatsächlichkeit des Krieges folgen. In der modernen Kunst endlich, wird das künstlerische Urteil über Krieg und Heldenmut zur leidenschaftlichen Verurteilung sinnlos gewordener Methoden im Zeitalter des Militarismus und der technischen Massenvernichtungsmittel.

Dem Verfall solcher herkömmlichen Gegenstände der künstlerischen „Affirmation“ entsprach ein über Jahrhunderte während, komplizierter und widerspruchsreicher Prozeß der kritischen Selbstbesinnung und Umfunktionierung der Künste. Auf gewissen Strecken war dieser Prozeß mit der Geschichte der Befreiung des Individuums identisch. Im Auftrag revolutionärer Gruppen und Sekten oder als persönliches Bekenntnis zu neuen Vorstellungen, gestalteten Künstler die aufkommende Kritik am Bestehenden und die neuen Inhalte des Wissens. Dabei blieb unser Begriff des persönlichen „Engagements“ lange den Aufgaben der objektivierten Darstellung neuer Einsichten in die Natur und den Lauf der Welt untergeordnet. Künstlerische Kritik, ideelle oder politische Parteinahme äußerten sich bis zum 19. Jahrhundert, vor allem und immer wieder, in der bewußt realistischen Darstellung von Ideen und Gegenständen, welche Jahrtausende lang die Domäne religiöser, mythologischer und hieratischer Vorstellungen, Erfindungen und der entsprechenden Stilisierungen gewesen waren. Daher zeichnen gesellschaftskritische Meister wie Hogarth oder Callot die Greuel der herrschenden Zustände oder die Borniertheit der herrschenden Klassen weniger in den aufgewühlten, „expressiven“ Formen der neueren Kunst, sondern vielmehr mit der Exaktheit und Distanz von Naturforschern oder Topographen. Zudem übernahm die bildende Kunst, vor der Erfindung der technischen Reproduktion, die gesamten Funktionen der sachlichen Information und des optischen Chronisten. Eine so brisante politische Darstellung, wie die der Verhaftung eines Ritters durch die aufständischen Bauern (Abbildung), ist mit der Sachlichkeit und scheinbaren Kälte nüchterner Objektivität formuliert, aber deswegen keineswegs teilnahmslos oder „nicht-engagiert“. Die bürgerliche Klasse und die ihr nachdrängenden unterdrückten Schichten benutzten bei ihrem Kampf gegen den Feudalismus und das mittelalterliche Weltbild die bildende Kunst als mächtiges Medium (in einer großenteils analphabetischen Gesellschaft) zur Durchsetzung eines neuen Weltbildes der praktischen Vernunft, des greifbaren Augenscheins, der sinnlichen Realitäten. Der Realismus spielt in der nach-mittelalterlichen Kunst deshalb eine so entscheidende Rolle, weil sich hier die neuen gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und ideellen Erfahrungen optisch konkret, als Medium der Wahrheit gegen offenkundige Irrtümer und Ignoranz, darstellen ließen.

Und der Realismus spielt, bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus, eine so entscheidende Rolle in der Diskussion der revolutionären Kräfte um die Kunst, weil die spätbürgerliche Gesellschaft, trotz — oder gerade wegen — Photographie, Film und Fernsehen, an der optischen Verdunkelung der wirklichen Zusammenhänge und neuen Einsichten arbeitet und die bildende Kunst für unmündig erklärt, an der Aufklärung über die Zustände mitzuarbeiten. (Vergleiche den Aufsatz des slowakischen Kunsthistorikers Dr. Marian Vaross in *tendenzen* Nr. 31, 1965) Gegen die, ihr feindliche, Kunst der Engagierten und die distanzierte Produktion der „reinen Kunst“ übernimmt eine offizielle Kunst in der spätbürgerlichen Gesellschaft eben diese Funktionen der Verdunkelung, Verklärung, Romantisierung, jedenfalls Ablenkung von dem, was wirklich ist. Diese offizielle Kunst unterscheidet sich wiederum grundsätzlich von derjenigen, die in anderen Epochen diesen Namen verdiente. Da dem bürgerlichen System die eigenen Künstler in Skepsis oder Feindschaft gegenüberstehen, ist es gezwungen, eine Scheinkunst und scheinbare künstlerische Lösungen an die Stelle der ihm verweigerten Darstellung seiner Zustände zu setzen. Die offizielle Kunst der spätbürgerlichen Gesellschaft sinkt ab ins Bodenlose, was alle Ansprüche an Qualität, Aussage, und Ideen angeht. Sie wird — wieder ein einzigartiges historisches Phänomen — zur Arbeit der drittklassigen, das heißt käuflichen Produzenten (vergl. den Aufsatz das System und die Musen, *tendenzen* Nr. 58). Da aber, logischerweise, die Produktion solcher künstlerischen Kräfte zur Befriedigung der optischen Selbstdarstellung des Systems nicht ausreicht und wegen ihrer mangelnden Qualität eben ungenügend ist, werden als folgerichtige Ergänzung die Produkte der Kulturindustrie, des Kitsches und der sogenannten populären Kunst in den Rang der offiziellen Kunst erhoben.

Alle Kunst und Kunstersatzformen, welche der bürgerlichen Klasse „affirmativ“ verbunden sind, gefallen sich und ihren Käufern in dem, was die Kunst dem System verweigert. Sie erwecken den Anschein der Bewältigung des Unerträglichen. Sie liefern das Bild der heilen Welt, der Schönheit, der Sauberkeit, Normalität, Gesundheit, wovon auch bei den gleichgesinnten Politikern ständig die Rede ist. Sie entführen aber gleichzeitig — und darin besteht ihre wesentliche gesellschaftliche Funktion — den Betrachter auch in jene Gefilde, von denen Strauß, Thadden, oder Kiesinger nicht reden dürfen. Sie bieten Sinnlichkeit, Erotik, Abenteuer, Grausamkeit, Gewalt und Gesetzlosigkeit. „Heile“ Welt und das Bild der Welt, wie es in den Augen der Entmündigten „nun einmal so ist“, aus diesen beiden Elementen formt sich das System seine „offizielle Kunst“, von der niemand behaupten soll, sie sei gesellschaftlich oder politisch wirkungslos. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß auch in der „reinen Kunst“, nach dem 2. Weltkrieg, solche ideologische Infizierung sichtbar wird.

3. ENGAGEMENT UND IDEE

Als die Bürger von Athen, zu Beginn des fünften vorchristlichen Jahrhunderts, den Männern ein Denkmal setzten, welche im Jahre 514 den Tyrannen Hipparchos getötet hatten und die Epoche der attischen Demokratie einleiten halfen, stellte der Künstler zwei nackte Athleten mit Schwert und Schild im Ausfall gegen einen unsichtbaren Gegner dar. Die



Das Gemetzel als Zeremonie:
Piero della Francesca, *Die Schlacht mit dem
Ungläubigen*, aus den Fresken zur Kreuz-
legende in S. Francesco in Arezzo, um 1450

politische Idee ist noch völlig der zeittypischen Auffassung von der Gestaltung nackter, athletischer Körper untergeordnet. Diese Gestaltung — und nicht der politische Inhalt interessierte den Künstler und bewegte das Publikum. Die „Tyrannenmörder“ gleichen zwei Kriegern in der Schlacht oder zwei olympischen Kämpfern. Die Idee der Freiheit, vom politischen oder sozialen Aufstand, war zu dieser Zeit — zumindest in der Form — noch nicht darstellbar. Mehr als ein Jahrtausend später schuf Michelangelo den, wenig bekannten, Marmorkopf des Tyrannenmörders Brutus als Bekenntnis zu den republikanischen Idealen der Stadtbürger gegen die feudalen Fürsten. Hier zeigt die Form schon deutliche Merkmale des ideellen Engagements: In den wulstigen, geballten Massen und der jähnen Wendung des Kopfes wird der Typus des Täters, des selbstschöpferischen, prometheischen Menschen realisiert, wie ihn die Kunst der Renaissance gegen die kontemplativen oder stoischen Idealbilder des Mittelalters brauchte. Die menschliche Freiheit, um die es jetzt geht, erscheint in dieser Gestaltung schon als Werk des Menschen selbst, allerdings eines idealisierten, sozial und politisch unbestimmten „Übermenschen“. Die Kunst der neuen bürgerlichen Kräfte konnte den Menschen „an sich“, die ideale Möglichkeit Mensch neben der realistischen Kritik an den Mächten und Vorstellungen der Vergangenheit, darstellen. Sie umfaßt dadurch eine außerordentliche Spannweite, extreme Möglichkeiten ästhetischer Gestaltung überhaupt, wie sie nicht in jedem Zeitalter ohne weiteres vorauszusetzen sind. Als El Greco, im Jahre 1597, sein Bildnis des Kardinal Großinquisitor Nino de Guevara malte, wurde die vernichtende, epochale Kritik nicht formuliert, indem der Künstler einen gesellschaftlichen Feind „fertigmachte“. Vielmehr läßt Greco, wie auch Tizian und andere große Realisten, in Malerei und Komposition fühlen, daß hier der ideale Mensch vom Sockel gestürzt wird, daß in diesem Großinquisitor sich die Idealisierung des Menschen selbst aufhebt. Die herrische und zugleich lauernde Position des Inquisitors, das bewußt aufge-

reizte Blutrot der Kleidung, der zu Boden geflatterte Brief, der wie ein verworfenes Gnadengesuch wirkt, verleihen dem Bildnis den Charakter einer geistesgeschichtlichen Abrechnung.

Als die sozialen Krisen und der Umschlag des gesellschaftlichen Bewußtseins gegen das bürgerliche Weltbild das Ende des bürgerlichen Zeitalters und seine Ablösung durch neue Klassen und Ideologien signalisierte, müßte auch die Kunst die Abkehr von der Idealisierung und der Objektivierung der Wirklichkeit vollziehen. Mit Goya beginnt eine neue Epoche des künstlerischen Bewußtseins.

Der Begriff der „engagierten Kunst“ muß also historisch konkret als Folge und Form einer geschichtlichen Entwicklung verstanden werden, die den Künstler immer mehr seiner Funktion als „Sprachröhre des Zeitgeistes“ (Marx) entfremdet, seinen individuellen Spielraum gegenüber Auftraggeber und herrschendem Weltbild erweitert, bis ihm im Kapitalismus diese Freiheit „entfremdet“, als die „reine“ Kunst des Ästhetizismus gegenübertritt, und er sich zur sozialen Mission der Kunst zum *Engagement* bekenntnishaft entscheidet.

Damit ist aber auch gesagt, — und ich hebe das hier ausdrücklich hervor — daß diese Züge des subjektiven Engagements aus der Kunst verdrängt werden, wenn sich neue, verbindliche Formen der Gesellschaftsordnung und Welterklärung durchsetzen und den Künstler verpflichten, wie wir das heute in der offiziellen Kunst der sozialistischen oder revolutionären Staaten und Bewegungen beobachten. Der Künstler kehrt hier scheinbar in seine vorkapitalistische Rolle als optischer Regisseur der herrschenden Ideen zurück. Scheinbar deswegen, weil sich das soziale Gefüge jetzt so verändert hat, daß seine Kunst jetzt nicht mehr, wie im Mittelalter, von oben, sondern von der Basis der Gesellschaft bestimmt und getragen wird. Hier treffen Fragen der politischen Überzeugung auf die ästhetische Definition, die einer späteren Untersuchung vorbehalten sein müssen.

Fortsetzung im nächsten Heft

Kastrationsangst ist drin

Gespräch mit Lambert Maria Wintersberger

Werbemensch B. und Kunstmensch W.
(Besuch bei Lampert Maria Wintersberger)

B: Herr Wintersberger — Sie malen da seit 1964 großformatige Körperdetails, Münder, Finger, Daumen, in glatter, organischer Darstellung, die durch Einschnitte und Kupierungen verletzt sind, oder von Nagelscheren, Klemmen, Büchsenöffnern ganz gezielt gefoltert werden. — Sie haben mit dieser Spezial-Thematik ziemlich direkten Markterfolg gehabt.

W: Meine Bilder sind Darstellungen der Verstümmelung. Beschneidung, Kastrationsangst ist drin, aber auch die Beschneidung durch die Umwelt. Ich meine die Tatsachen um uns, das Verhalten der Politiker, die Repressalien der Gesellschaft, die alle Verletzungen des Individuums bedeuten. Mit meinen letzten Bildern bin ich noch weiter gegangen, — weg von dem verletzten Fleisch, das ja noch leichter reparierbar ist, zu der Serie „Sprengungen“. Da ist der Daumen aus Material, — Beton, Holz oder so —, und die Zerstörung ist noch nachdrücklicher, weil sie monumental ist.

B: In der Kritik ist ein Zusammenhang zwischen Werbebildern der Kosmetik und Ihren vergrößerten Körperdetails konstruiert worden. Mir scheint, daß man hier sehr äußerlich vom Sujet oder der glatten Malweise her geurteilt hat. Entscheidend ist doch die Unterschiedlichkeit der Absichten ähnlicher Erscheinungsbilder.

W: Das ist weniger Absicht, als eine Selbstverständlichkeit, ein Sichwehren. Das trägt starke, autobiographische Züge, — auf der Straße sehe ich einen umgebrochenen Betonpfeiler, und ich identifiziere mich damit. — Ich war jetzt wieder in Berlin. Ich könnte da nicht mehr arbeiten, es fehlt da der äußere Druck; wie bei einem Fisch, einem Tiefseefisch, der plötzlich nach oben kommt. — Man nennt das wohl repressive Toleranz, man kann alles machen, keiner regt sich mehr auf oder verbietet etwas. Hier ist alles viel stärker geregelt, man spürt, daß alles fest im Griff ist. Ich will nicht provozieren, aber dieses Klima der konstanten Beschneidung entspricht mehr meiner psychischen Einstellung.

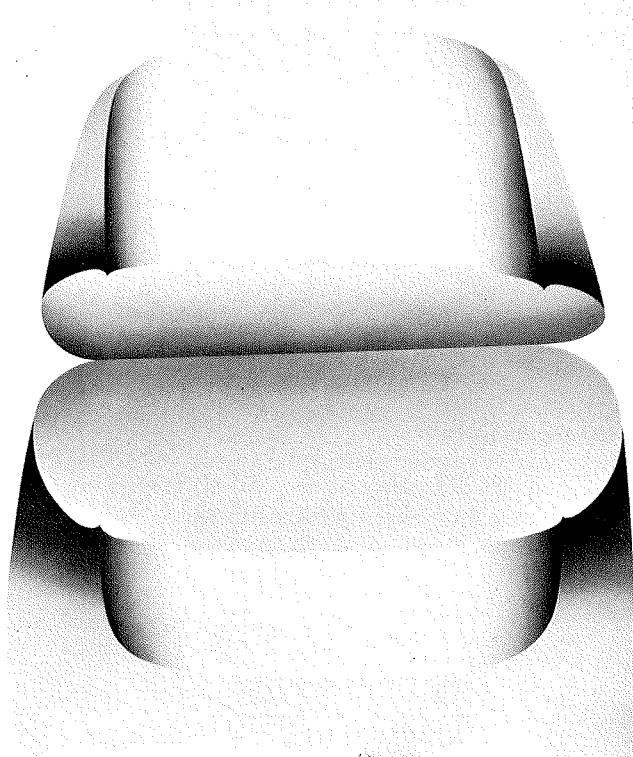
B: Ich bin art-director in einer Werbeagentur und arbeite nach dem Prinzip der Visualisierung einer vorgegebenen Idee. Ich nehme an, daß der Künstler prinzipiell eine ähnliche Arbeitsweise verfolgt, wenn auch rational durchkalkuliert. Was ist nun die Idee, die Sie dem Betrachter optisch signalisieren wollen?

W: In Berlin ist jetzt das Märkische Viertel gebaut. Alles Beton. Eine Vergewaltigung der Menschen. Das könnte man gleich wieder sprengen, wie man jetzt ältere Wohnblöcke in Kreuzberg wieder vernichtet. — Ich würde gern eine Plastik machen, so sechs bis acht Meter hoch, ein gesprengter Finger, der dort im Viertel steht, als Protest und ideeller Hinweis: Zerstörung, gleichzeitig Platzschaffen für Besseres. Es ist da ein positiver Aspekt in meinen Darstellungen vom Verletzen und Zerstören —.

B: Halten Sie diesen Widersinn, diese gigantische Fehlplanung, des Märkischen Viertels beispielsweise, für ein unausweichliches Fatum? Sind diese konkreten Mißstände nicht auf ganz konkret zu benennende und eventuell veränderbare Faktoren zurückzuführen?

W: Ja, das sind in diesem Fall die großen Wohnungsbaugesellschaften, die Lobbies, die ja auch die Architekten knebeln. Ich glaube nicht, daß man da viel machen kann — ich bin da ziemlich skeptisch — und als Künstler schon gar nicht. Da muß man aufklären, Information betreiben, daß sich ganz langsam gewisse Erkenntnisse durchsetzen.

B: Kann dabei die Kunst nicht eingesetzt werden? Ich meine, daß Sie mit Ihren Arbeiten, über den Protest hinaus, eine



Lambert Maria Wintersberger, Spaltung 2
225 x 190, Acryl, 1969

gezielte Botschaft an das Publikum richten? Das würde natürlich bedeuten, daß Sie Ihre Kunst auf seine soziologische Funktion hin überprüfen.

W: Nein, das ist ganz ausgeschlossen. Der künstlerische Prozeß ist in sich abgeschlossen und von eigener Logik und damit gegen Korrekturen von außen autonom. Das wäre Pädagogik — und Pädagogik und Kunst schließen einander aus — Kunst muß etwas völlig Anarchistisches, Nicht-integriertes sein. Sie läuft sozusagen neben der Gesellschaft her und erhält ihre Glaubwürdigkeit aus der Subjektivität ihrer Formulierung.

B: Wir in der Werbung sind natürlich vom Kunden gehalten, ständig die Treffsicherheit unserer Anzeigen anhand der Publikumsreaktion zu kontrollieren und solange zu ändern, bis unsere Botschaft in der gewünschten Weise aufgenommen wird. Sehen Sie bei Ihren Bildern nicht die Möglichkeit einer Fehlinterpretation? Daß Sie lediglich die Sensationslust ansprechen und einen ästhetisch gepflegten Sadomasochismus befriedigen wie die Fuchsjagden der High Society?

W: Nein, das sehe ich nicht. Gott ja, vielleicht gibt es bei Frauen die ersten paar Tage einen Gruseleffekt. Aber mit der stärkeren Beziehung wächst mehr die Identifikation aus dem Eigenerleben der Verletzlichkeit.

B: Sie suchen durch eine ästhetische Distanzierung die Darstellung über den kruden Realismus des tatsächlichen Geschehens hinaus. Gleichzeitig wird dadurch der gemarterte Körperteil verdinglicht zu einer bloßen Sache. Das Mithören des Betrachters weicht einer interessierten Neutralität gegenüber dem Malträtierten, was gewissermaßen eine Art Folterknechtsmentalität hervorruft. — Könnte nicht die bloße Wiederholung der tatsächlichen Beschneidungsvorgänge eher eine Bestätigung von Aggressionstrieben mit sich bringen, als deren Aufhebung?

W: Ich glaube nicht. Sie überschätzen die Kunst, wenn Sie ihr eine irgendwie verändernde Wirkung zuschreiben. Ich kann nichts tun, als das darzustellen, was ich erlebe. Wenn ich einen Daumen aus Eisenbeton male, der geborsten ist, dann sind das irrationale Dinge, aus denen eine neue Realität entsteht. Vielleicht erkennt sich der Betrachter darin wieder. Das ist die Identifikation, auf die es ankommt.

B: Jeder Erfolg auf dem Markt beweist, daß man in eine echte Lücke gestoßen hat. Man hat ein offenes oder verdecktes Bedürfnis entdeckt, und es echt oder surrogatweise befriedigt. Worin sehen Sie das Ihrem Erfolg zu grunde liegende Bedürfnis?

W: Eigentlich ist das weniger ein Bedürfnis. Es liegt wohl mehr an der fortschreitenden Aufklärung: Die Leute werden sich ihrer eigenen Lage stärker bewußt, erken-

nen die Beschneidung ihrer Individualität. Und das sehen sie dann bei mir und erkennen sich ganz spontan darin wieder.

B: Bei der Behandlung des Themas „Terrorisierung“ vermeiden Sie sorgfältig jeden Bezug. Werden bei dieser Abstraktion aber nicht die Bilder zu einer Serie bloßer formaler Verschiebungen einmal gefundener Elemente? Oder variieren Sie nur ein Thema, um jedem Interessierten die Gelegenheit zum Kauf zu geben, mit dem durchaus legitimen und erfreulichen Nebeneffekt des Geldverdienens?

W: Nein, das kann ich entschieden verneinen. Es geht mir absolut nicht um eine Marktausweitung — im Gegenteil versuche ich, meine Bilder solange wie möglich zu behalten. Das ist notwendig zur Eigenkontrolle, und um weiter vorzustoßen. Zum Beispiel, könnte ich ja mit meinen Graphiken mühelos Geld verdienen. Aber das macht mir keinen Spaß. Ich brauche das monumentale Format und die kleinen Unregelmäßigkeiten und Schwankungen. Ich bin der altmodischen Meinung, daß das Einzelstück, das Original, Intensität und Atmosphäre hat. Es ist auch empfindlicher. Der Besitzer ist mir ziemlich egal, ob es da über einer Dampfheizung hängt und Streifen kriegt.

B: In der Werbebranche ist man gewohnt, die eigene Produktion nur im Verhältnis zu dem vorgesehenen Publikum zu beurteilen. Wie sehen Sie Ihr Publikum? Wer ist das?

W: Ja, eigentlich so das normale Galeriepublikum, Sammler, Akademiker, Juristen, Ärzte, — ich begreife Sammler überhaupt nicht, ich glaube, das sind Verrückte, versessen auf Besitzerweiterung.

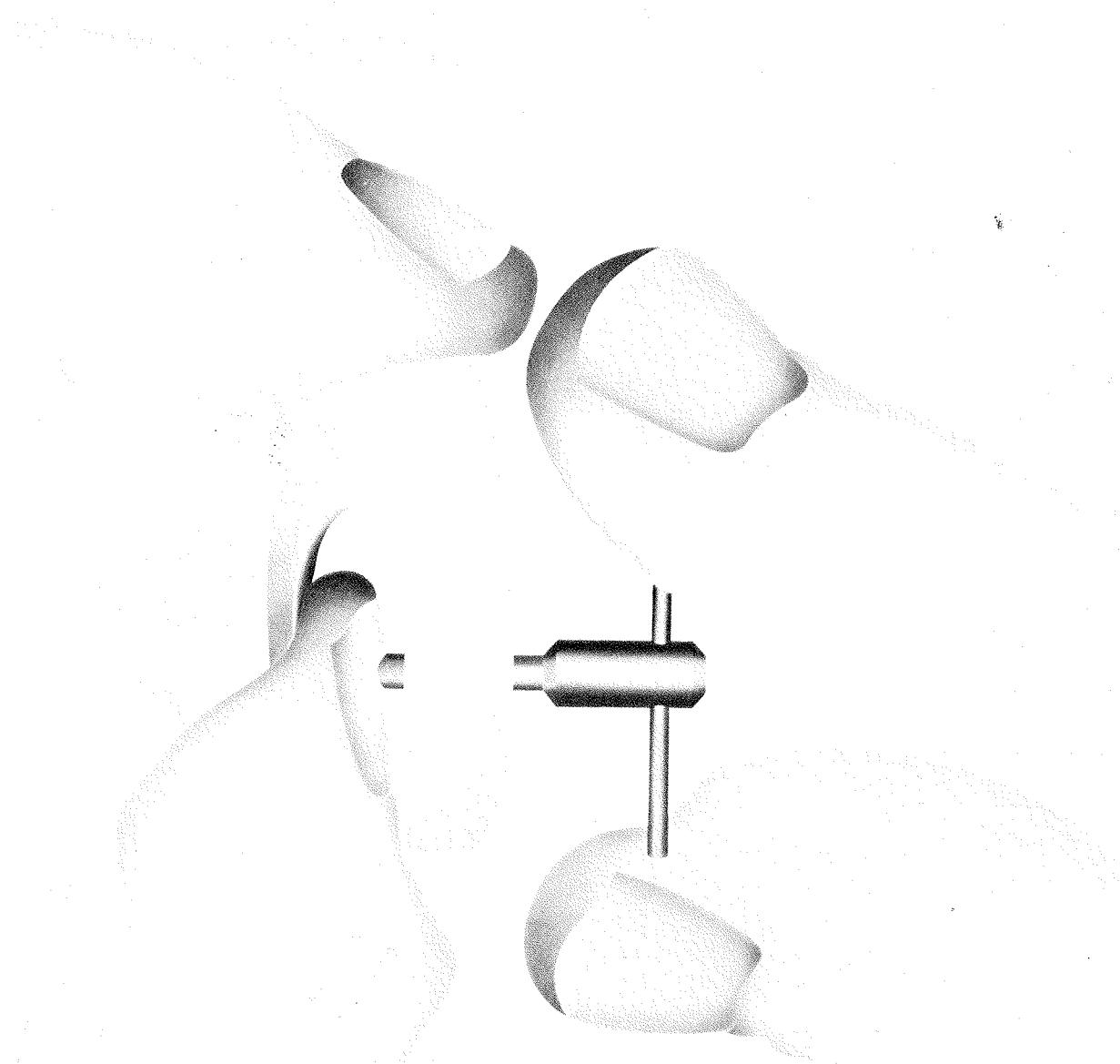
B: Und wie reagiert dieses Publikum auf Ihre Bilder?

W: Ich kann Ihnen da ein Beispiel erzählen: Ein steinreicher Mann hier in Stuttgart, Frau, Kinder, Villa, also er hat alles. Er sieht meine Bilder und ist echt beeindruckt. Er kauft zwei Bilder, und eine Woche später in Argentinien, bei seinen Schwiegereltern hängt er sich auf. Ich meine, die Bilder haben damit nichts zu tun. Aber der Fundus an Verstrickungen, die hier vorlagen, hat zu einer ganz spontanen Identifikation geführt.

B: Und wie reagieren Sie auf die Reaktionen Ihres Publikums?

W: Ich kann gar nichts verändern. Es gibt Künstler, die an einer Verbesserung des Bewußtseins der Leute arbeiten. Ich glaube nicht daran. Es gibt starke Menschen, die werden Offiziere oder Manager oder Politiker — ich bin nicht stark, ich habe das Studium nicht durchgehalten und nichts. Künstler, das war für mich die letzte Chance der Selbstverwirklichung; danach gibt's eigentlich nur noch den Strick.

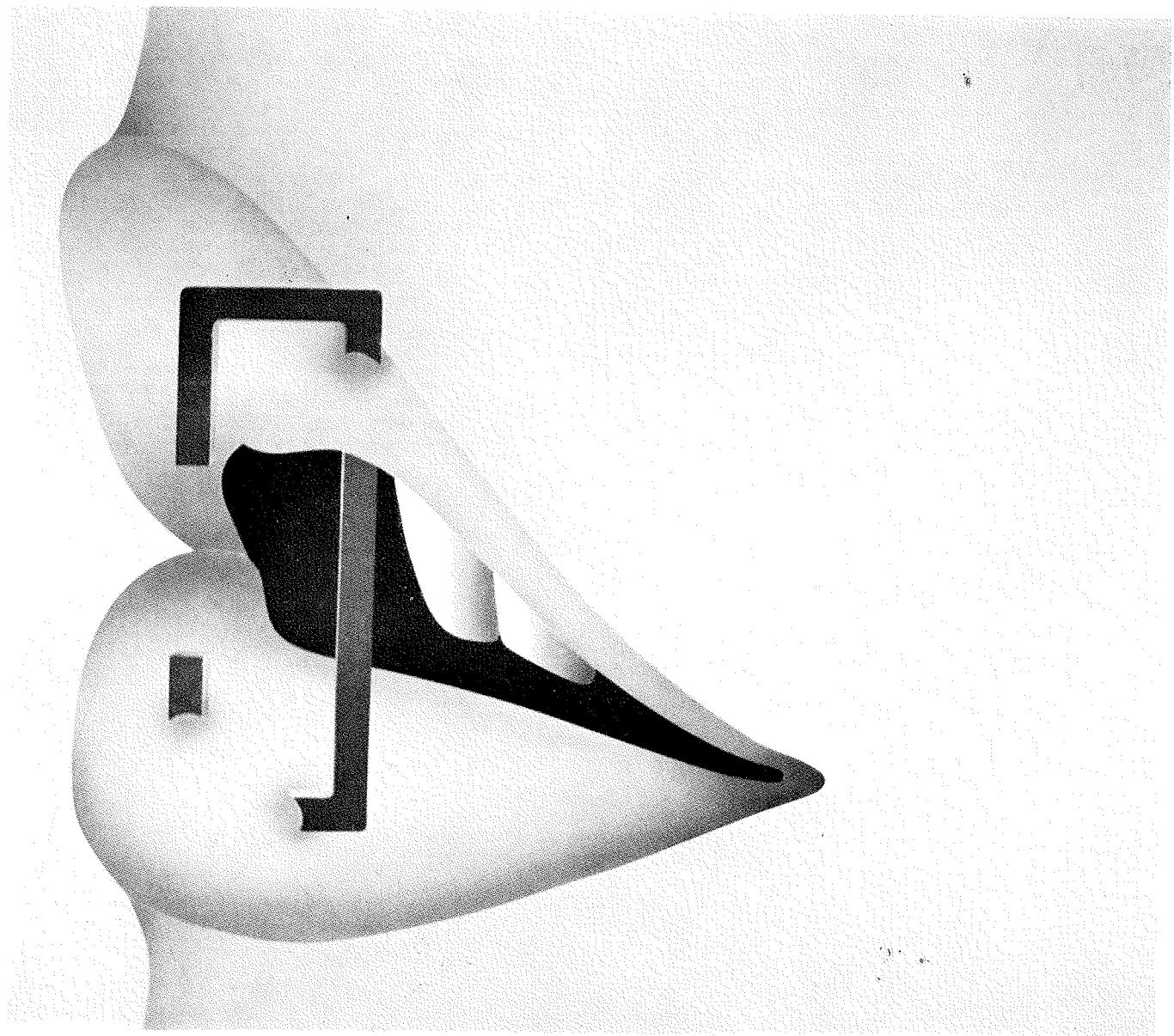
Lambert Maria Wintersberger, Fingerschraube, Acryl, 170 x 175, 1968

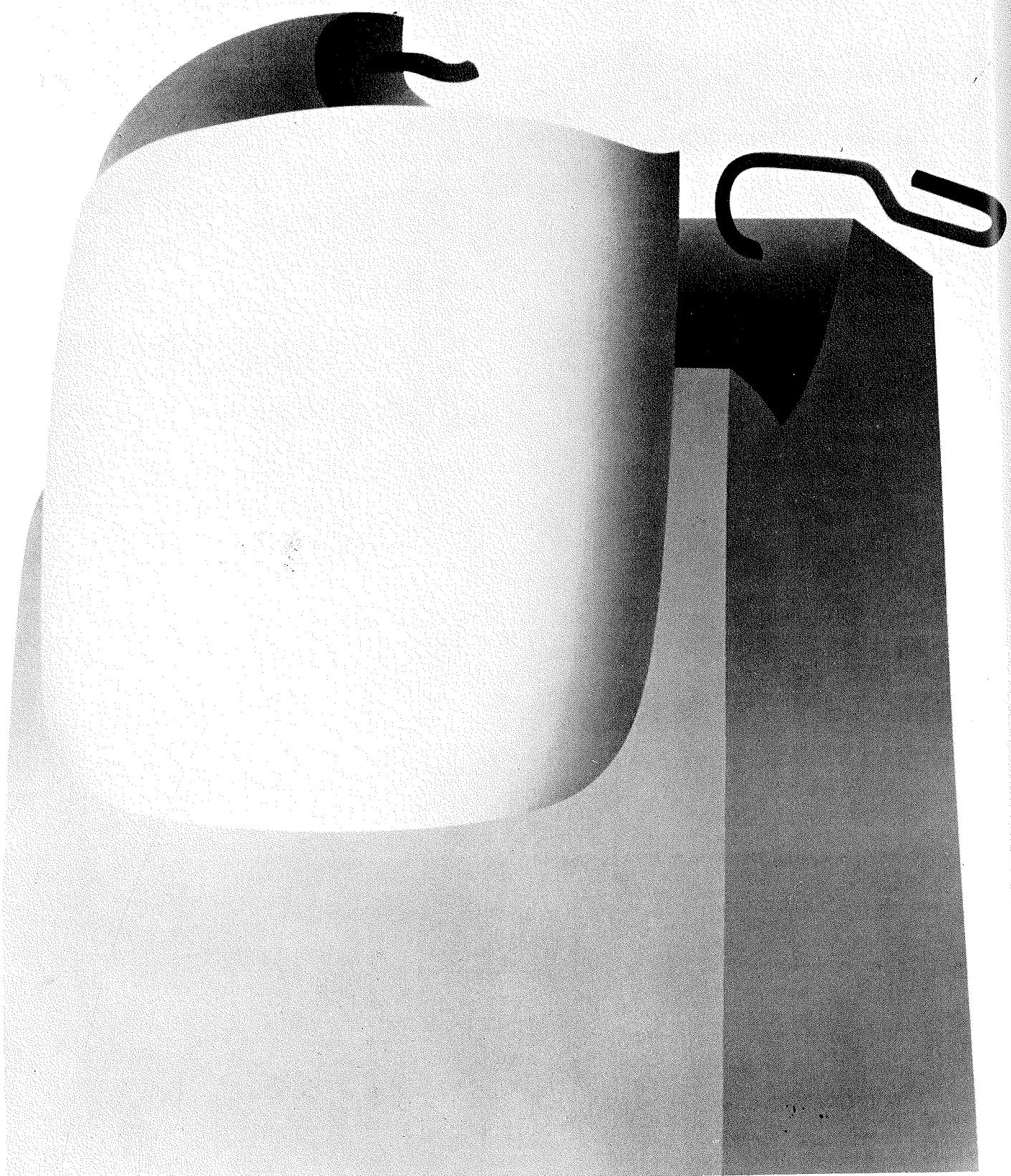


Lambert Maria Wintersberger, *Dau-
menverletzung*, Acryl, 190 x 170, 1969



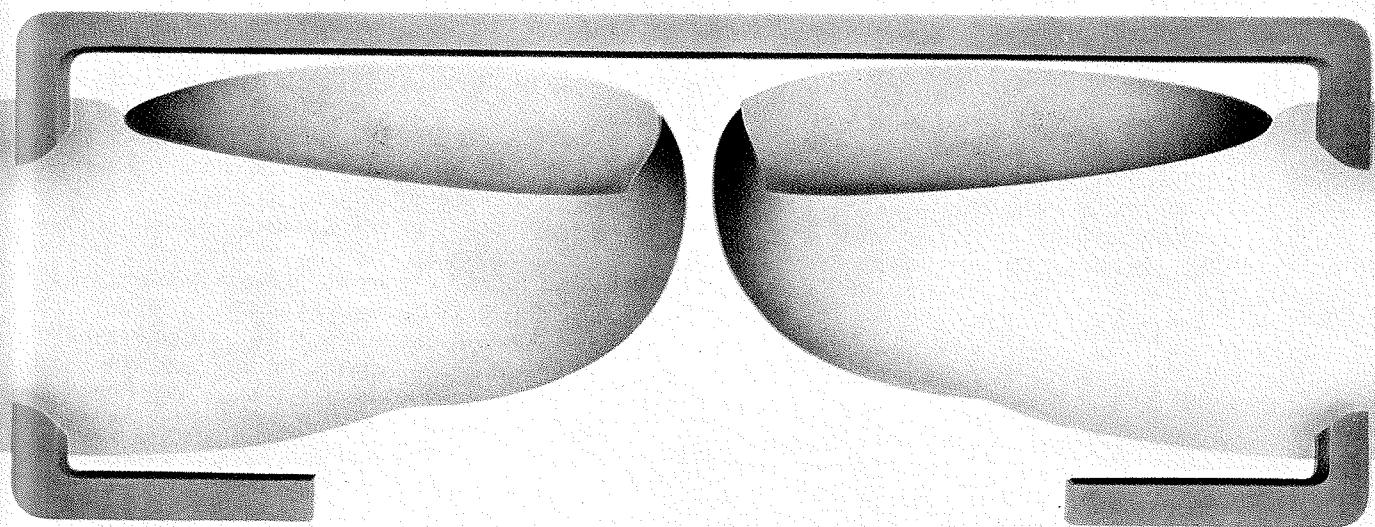
Lambert Maria Wintersberger, Klammer
Oral, Acryl, 170 x 200, 1968





Lambert Maria Wintersberger, *Doppel-verletzung*, Acryl, 140 x 160, 1968

Lambert Maria Wintersberger, *Sprengung*
8, 140 x 114, Acryl, 1969



Man sieht Kapläne verbissen Fußball spielen

Gespräch mit Helmut Pfeuffer

Vor fünf Jahren haben Sie in „tendenzen“ Arbeiten von mir abgebildet. Damals waren meine Bilder eindeutig. Man hat sofort gemerkt, wer die Bösen sind. Damals war die Situation jedesmal klar; der grobe Blickwinkel gerechtfertigt. Keine differenzierte Beobachtung, man verhielt sich kämpferisch, ja moralisierend. Wir Engagierten bildeten doch eine verschwindende Minderheit. Wenn man aus einer Galerie rausgeflogen ist, hatte es seinen Grund, warum man so und nicht anders malen mußte. Engagement war damals Parteinaufnahme. Daran hat sich in der Grundkonzeption nichts geändert. Aber die Bilder haben sich geändert.

Entsinnen Sie sich an das eine Bild: der Soldat tritt den am Boden liegenden Neger. Ganz klar die Frage „wer — wen“. Dagegen könnte man sich eventuell wehren. Aber dies ganz Eindeutige braucht nicht durch Kunst sichtbar gemacht werden, es kann auch politisch gelöst werden. So einen Sachverhalt zeichnet auch das Photo nach. Wenn man weiß, wer Schuld ist, enthält das Bild keine Problematik mehr, die bildimmamente wäre. — Ich hatte damals das Gefühl, nicht den richtigen Punkt getroffen zu haben. Zum Beispiel jenen, wo die totale Ohnmacht des Menschen sichtbar wird. Wo einer etwas von einem erleidet, der scheinbar völlig im Recht ist. Denn der Soldat glaubt ja auch im Recht zu sein. Das aber kam im Bild durch meine Parteinaufnahme nicht heraus: ich habe ihn ja schon als Klischee benutzt, konnte also seinen Idealismus nicht mehr dazumachen.

Heute gehe ich an die gleiche Sache ganz anders heran. Sehen Sie hier das Bild „Helfende Hände“. Der helfende Arzt ist gewiß unverdächtiger als der Soldat. Ich habe einfach Angst vor denen, für die von vornherein feststeht, daß sie mir helfen dürfen. Dieses Bild ist unendlich schwieriger, unaufgelöster, widersprüchlicher, wenngleich die Problematik klar scheint. — Hier wird geholfen und dabei unendlicher Schmerz zuge-

fügt. Der Verdacht fällt auf den, der helfen kann. Wie bringt er mich in die Lage, daß mir geholfen werden muß? — Schließlich mußte man ja auch die Neger arm halten, damit man ihnen Shorts schenken kann.

Gleichzeitig hat sich in meiner Arbeit formal viel geändert. Ich war immer unglücklich über die Autonomie eines Stils. Man ist wie ein Diktator dem eigenen Bild gegenüber: alles mußte unter allen Umständen unter einen Hut; man hatte eine vorgefaßte Konzeption. So bestand die Gefahr, durch die Behandlung den Bildinhalt ad absurdum zu führen. Jetzt möchte ich den Inhalt, soweit das das Bild aushält, zu seinem Recht verhelfen, indem ich jedem einzelnen Teil eine besondere Farbbehandlung zukommen lasse. Ohne auf eine formale Konzeption zu achten, sollen die Brüche und die Unmöglichkeit einer Lösung herauskommen, auch formal sichtbar werden. Früher hatte ich also eine Skizze, einen Vorwurf, den habe ich behandelt gemäß den Methoden, die zu dem führten, was ich für meinen Stil hielt. So ist beides, der Inhalt und das Formale, nicht ganz zusammengekommen. Heute habe ich zwar auch einen Vorwurf, aber wenn ich beginne, weiß ich nicht, was daraus wird. Ich behandle jeden Teil auf seine Weise, und hoffe, daß das gemalte Resultat stärker ist als der Vorwurf. Bei diesem Bild „Helfende Hände“ soll eben auch formal die auf's äußerste zugespitzte Fragwürdigkeit enthalten sein. Denn, wenn in einem Bild die Malerei als Ordnungsfaktor erscheint, wird die ganze Problematik und das Thema dadurch abgeschwächt. Man soll nicht sagen können: das ist Kunst. — Hier nehme ich zum Beispiel ein krankes Gewebe als Struktur: im Kleinen kehrt das ganze wieder, das ganze Thema. Das ganze Bild muß das Krankhafte, diese Wucherung ausstrahlen. Das trifft natürlich nicht für alle Bilder zu. Wie Sie sehen, habe ich hier einige Bilder, die sich mit der krankhaft morbiden Situation des Menschen beschäftigen; das ist dann so etwas wie eine gesellschaftliche Situation. Aber sehen Sie hier; die beiden Frauengestalten. Dieser fließende Zustand, die Sexualsymbolik, das Spermatische. Hier hat das Formale eine ganz andere Funktion. Es dreht sich immer um die Übereinstimmung von Thema und Behandlung. Das verstehe ich unter Ästhetik. Früher stand eine einzige Behandlungsweise über sämtlichen Themen. Der Pluralismus der Stilformen gibt uns heute völlig freie Hand. Alle Möglichkeiten sind drin. Man kann sich stilistisch nicht entscheiden, vorher, weil man einfach nicht weiß, welches Thema kommt.

Es sollen Bilder gemalt werden wie Protokolle, Tatbestände. Man kann keine Bilder mehr malen, die eine Gesamtkonzeption vorschlagen; alles wird jedesmal völlig anders. Man ist immer ganz frei. Im Prinzip ist es sogar egal, ob ich einen gesellschaftlichen Tatbestand positiv oder negativ formuliere. Das sind moralische Kategorien. Man hat eine ganz kleine Beobachterposition, von der aus man sieht, was mit uns passiert: Tatbestände aufnehmen!

Der einzelne Künstler sieht natürlich nur ganz bestimmte Tatbestände. Da mißtraue ich dem Kollektiv. Die Summe der Erfahrungen des Einzelindividuums dringt eben tiefer in die Dinge ein. Drei verschiedene Maler werden den gleichen Tatbestand nicht gleich tief erleben, weil es für alle nicht die gleiche Tragweite hat: das liegt an der individuellen Struktur. Deshalb sind gute Bilder weitgehend vom Mißbrauch ausgeschlossen. Bei einfachen, eindeutigen Bildern besteht dagegen die Gefahr, daß sie, nur innerhalb eines bestimmten Zeit-



raums, richtig sind. Aber schon nach einem Jahr können diejenigen, die sich darauf berufen haben, einen Irrtum einsehen, oder den Standpunkt wechseln. Man muß also selbst eine Sicherung gegen den Mißbrauch einbauen. Auch gehobener Agitprop ist dabei nur in Verbindung mit der Zeit verständlich.

Nein: das Engagement des Künstlers liegt in seiner Offenheit der ganzen Umwelt gegenüber, nicht im Parteiischen. Ich bin Schlachtenbummler einer ideologischen Richtung, wenn ich nur einfach engagiert bin. Hier liegt eine Einengung vor. Der Blick auf die Totalität fehlt, die Offenheit, ja ich kann sogar mir selbst gegenüber eine Drehung machen. Der Künstler dagegen tritt total auf mit seinem Leben und der Arbeit, ohne Rückendeckung, er kann dann keine Drehung machen: er steht dem Ganzen gegenüber, nicht einem Begrenzten, z. B. dem politischen Sektor. — Deshalb kann ich mit dem Begriff „engagierte Kunst“ nicht viel anfangen. Das setzt doch voraus, daß es eine andere gibt. Ich weiß zwar, was man mit engagiert bezeichnet, man setzt sich für irgendeine Sache ein, unabhängig davon, ob sie im eigenen Erfahrungsbereich liegt. Der Künstler hat aber nur einen wirklichen Erfahrungsbereich auszudrücken, was durch keinerlei Übereinkunft erzielt werden kann. Dahin gehört auch das unglückliche Bemühen mancher Künstler, mit ihrer Malerei wirksam werden zu wollen in der Masse, obgleich sie diese Masse noch nicht untersucht haben. Der Künstler müsse seine elitäre Position aufgeben, sagt man. Ist aber der Künstler wirklich vorsätzlich elitär, oder kommt er dahin durch die intensive Beschäftigung mit dem Problemkreis, der seiner Arbeit zu Grunde liegt: dem Handwerklichen der Malerei, den Zeitströmungen und seiner individuellen Veranlagung und Begabung. In dieser Situation kann es mir unmöglich zugemutet werden, mich dümmer zu stellen, als ich wirklich bin. Man läßt sich gleichsam von oben herab zu den Ungebildeten, anstatt die Unbildung abzuschaffen. Zum Pech der Zukurzgekommenen müssen sie es sich auch noch gefallen lassen, durch volkstümliches Gestammel beleidigt zu werden. Die prononciert Engagierten sind hier nicht allein mit ihrem Problem: man beobachtet jetzt des öfteren Kapläne verbissen Fußball spielen. Das versuchen auch die Popkünstler; Philosophen machen Kopfstand oder verkaufen Eis. Dabei kommt allenfalls heraus, daß man nicht mehr zwischen Eisverkäufern und Philosophen unterscheiden kann. — Dabeisein ist alles!

Nehmen wir die Popleute. Was dort Realität ist, steht von vornherein fest; diese Realität würde ich nicht realistisch, sondern fetischistisch nennen. Der Wert, solche Gegenstände abzubilden, ist ausgemacht; in welcher Weise das dann geschieht, spielt keine Rolle mehr, daher nur, wer zuerst dies oder jenes macht. Das Ziel ist allen bekannt, es gibt Langsame und Schnelle: die Ideologie prämiert ihre Spitzensportler. Den meisten allerdings scheint der olympische Gedanke zu genügen. Wie gesagt: dabeisein ist alles! — Natürlich hat Pop-Art etwas abgelöst. Aber es war ja von vornherein zu befürchten, daß eine derartig einseitige Auffassung von Kunst, wie z. B. Informell, nur durch eine andere gleichen Geistes abgelöst werden konnte, die sich fälschlicherweise als Alternative dazu verstand. Wie ja die meisten Avantgardismen nicht überraschend kommen, sondern man befürchtet ja gerade, daß es wieder einmal so kommt; es sind Folgerichtigkeiten, die in der Luft liegen, weil auch alles dafür spricht so etwas zu machen. Das ist auch der Grund dafür, daß solche Richtungen gleich begeistert aufgenommen werden. Anscheinend ist aber gerade der Aspekt nötig, für den im Augenblick nichts zu sprechen scheint, oder sogar tabuisiert wird. — Wäre es nicht so, gäbe es zu allen Zeiten mehr gute Künstler; moderne gibt's ja genug.

Aus dem gleichen Grunde mißtraue ich auch gewissen politischen Argumentationen. Da wird ausgemacht, was nötig sei, um als Bildinhalt politisch effektiv zu sein, um dann diesen Künstlern, die natürlich mit solchen Bildern nichts erreichen, weil Kunst erst mal Kunst sein muß, bevor sie politisch wirksam sein kann, klarzumachen, daß sie das Malen überhaupt aufgeben sollten. Also: wenn Kunst nicht politisch effektiv, dann überhaupt keine mehr. Von daher ist es nicht weit, den Künstler als geistigen Unternehmer zu diffamieren; man will ihn enteignen: man sollte doch — um Gottes Willen — bei Siemens anfangen, anstatt Tee zu trinken.

Aber über diese Zusammenhänge wissen Sie in -tendenzen- ja selbst genügend Bescheid. Keine Macht der Welt wird den Ausdruckswillen mit irgendwelchen Begründungen bremsen können, so wenig auch meine eigenen Begründungen meinen Bildern helfen können. Ich muß mich auf meinen Erfahrungsbereich beschränken. Jede Einsicht von außen, auch die politische, nutzt nichts. In einem außerordentlich mühsamen Prozeß müssen langsam Ansichten entstehen, Bilder, die tiefe Einsichten eröffnen.



213

Helmut Pfeuffer, *Zwei Figuren*, 155 x 125,
Öl, 1969

Helmut Pfeuffer, *Amputation eines Fingers*, 115 x 124, Öl, 1969







Helmut Pfeuffer, *Kalbskopf*, 100 x 95, Öl,
1969

Helmut Pfeuffer, *Helfende Hände*, 145 x
120, Öl, 1968

Helmut Pfeuffer, *Große Lesende*, 183 x 130,
Öl, 1969

• Sandkasten für Generäle

Gespräch mit Ernst Oberle

Dieser aggressive Kasten dort steht nicht umsonst so zentral im Blickfeld, der Besucher fällt drüber, wenn er hereinkommt. Ein richtiger Sandkasten, wie für Kinder, wie für Generäle. Wir haben ihn nur schwarz umhüllt und die vielen kleinen schwarzen Kreuzchen in den Sand gesteckt. — Das ist sozusagen das Motto unserer Ausstellung hier im Pavillon. Der Arbeitskreis kriegsversehrter Künstler macht ja jedes Jahr eine Ausstellung hier. In diesem Jahr ist alles etwas anders als sonst. Hier unter Glas können Sie nachlesen, bis zu welchem Punkt sich die Dinge entwickelt haben: Indem wir diese Ausstellung machten, ist uns klargeworden, das heißt, wir haben begriffen, daß es ein Anachronismus wäre, die Vertreter des Staates als Protektoren einzuladen, gegen dessen erbarmungslosen Mechanismus diese Ausstellung gerichtet ist. Erstmalig! Ministerpräsident Alfons Goppel haben wir nicht mehr eingeladen, die Schirmherrschaft zu übernehmen, und auch Oberbürgermeister Vogel ist nicht mehr im Ehrenausschuß. Diese Leute haben wir jahrelang mit Schreiben bombardiert, die auf die Lage der Künstler im Allgemeinen und die der kriegsversehrten Künstler im Besonderen aufmerksam machen sollte. Ohne Resultat. Diese unsere Maßnahme und die Natur unserer Ausstellung gehören zusammen; eine Art Stolz und Selbstachtung ist noch da bei uns, trotzdem wir die Nase tief im Dreck haben.

Ich will gleich einräumen, daß vom künstlerischen Standpunkt her gesehen, unserem Arbeitskreis etwas Fragwürdiges anhaftet. Ich will hier nicht von Schicksalgemeinschaft reden, aber es gibt eine Reihe von Gründen außerkünstlerischer Natur, die unseren Arbeitskreis kriegsversehrter Künstler zusammenhält. Die Kriegsverletzung hatte bei vielen Auswirkungen auf die künstlerische Potenz; einige sind einfach moralisch gebrochen. Da ist ein Kollege mit einer zerschmetterten Schulter. Er hätte das Zeug für große Wandbilder: jetzt malt er Aquarelle. Außerdem ist er angewiesen auf die Einkünfte seiner Frau. Das schafft Verbitterung. Natürlich gibt der Staat Hilfen, zum Beispiel die Ausgleichsrente. Aber sehen Sie wie es kommt: ich hatte damals einen Staatsauftrag, der sich mit einer durch meine Verletzung bedingten Operation kreuzte. Den Auftrag hat ein Anderer ausgeführt. Der Be-

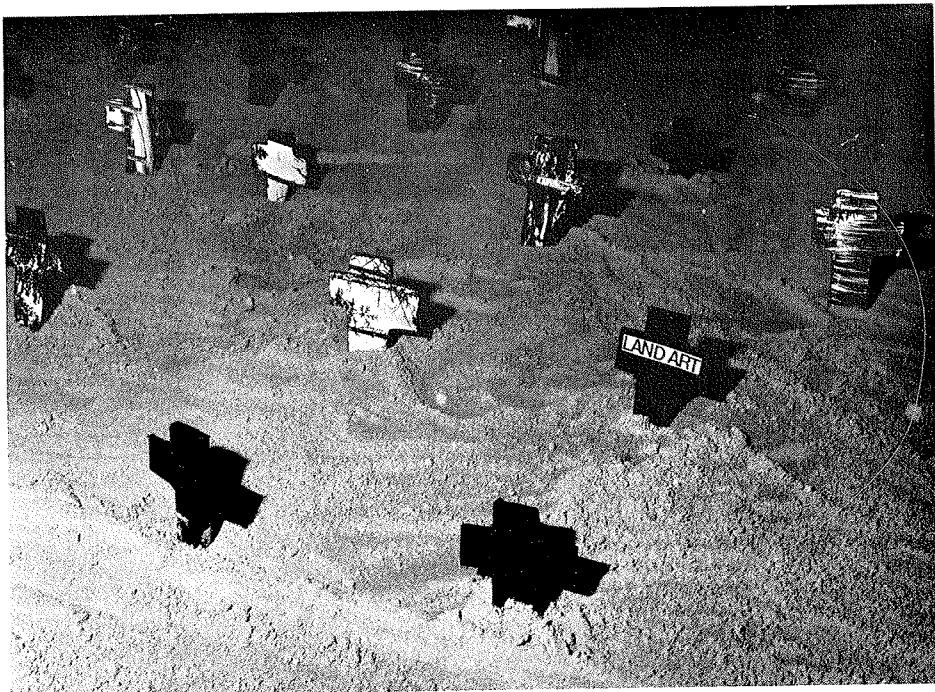
rufsschadenausgleich deckt diesen Ausfall nicht. In diesen Angelegenheiten werden dann schnell die Aufsäsigsten notdürftig beschwichtigt. Insgesamt bleibt die entsetzliche Wehrlosigkeit des Einzelnen angesichts von Versorgungsschwierigkeiten. Aber manche haben dabei noch ganz gehörigen Humor: der da, selber verkrüppelt, macht sich noch über alle möglichen Formen von Amputationen lustig, aber genau dürfen Sie nicht hinschauen.

Die Idee, diese Ausstellung zu machen, hat sich im Verlauf des vergangenen Jahres verfestigt und konkretisiert. Ausgelöst hat alles eine Ausstellung, die wir vor einem Jahr in Roth bei Nürnberg hatten. Da waren schon eine Reihe von gesellschaftskritischen Bildern. Verkauft wurde genau nichts, gar nichts. Aber Reden wurden geschwungen, vier Landtagsabgeordnete waren da: in München haben wir das noch nie erlebt; spaltenlange Berichte in den Zeitungen; es knisterte regelrecht. Trotzdem, in Roth hing noch alles recht gemischt durcheinander. — Jedenfalls sind wir seit damals überzeugt, daß man eine gesellschaftlich erfolgreiche Ausstellung durchführen kann, das heißt eine Ausstellung, die Impulse gibt. In unseren Aussprachen kamen wir zu dem Ergebnis, daß in Zukunft alle Arbeiten nachdrücklicher in der Aussage sein müssen, sie müssen sich geschlossen präsentieren, es darf nichts einströmen, was die Wucht abschwächt. Resultat dieser Überlegungen war der Schluß, daß wir die Ausstellung unter einem Thema zusammenfassen müssen.

Wir nennen diese Ausstellung Sandkastenspiel! In gemeinsamen Diskussionen haben wir begonnen, unsere Lage zu durchdenken. Erster Gedanke war natürlich, daß man die kriegsversehrten Künstler durch Ankäufe hätte unterstützen können. Mit Verkäufen ist nicht mehr zu rechnen, also brauchen wir keine Verkaufsausstellung zu machen, nur das Künstlerische und der Ausdruck brauchen berücksichtigt zu werden. Wir beschlossen, der Gesellschaft, die uns derartig benachteiligt, den Spiegel vorzuhalten. Wir haben versucht, alles umzufunktionieren: das Publikum hört „Sandkastenspiel“, denkt an Heiteres, und trifft auf diese Problematik. Sandkasten, Heldenfriedhof, auch das ist land-art.

Jeder von uns hat sich Gedanken gemacht, alle Ideen wurden diskutiert: ein weites Feld gesellschaftlicher Probleme eröffnete sich. Anfänglich waren wir nur eine Handvoll Idealisten, die die Anderen überzeugen mußten. Zwei Argumente wurden gegen unseren Plan vorgebracht: man würde keine Verkaufschancen haben. Dagegen sagten wir: wir haben ja schon lange nichts verkauft oder nur wenig, trotz großem Verkaufsaufwand. Die Anderen meinten, sie könnten nichts gestalten, was diesem Thema entspräche. Einzelne Ideen wurden diskutiert, interessante Dinge kamen zutage: da ist einer, der kirchliche Aufträge hat. Der hatte plötzlich ganz andere Vorstellungen. Einige von uns hatten bisher völlig schizophren gelebt, auch künstlerisch. Man hatte jahrelang einfach nicht mehr das gemacht, was der Einzelne nun wirklich dachte und fühlte. — Einer wollte sogar den Arm vergoldet als Skulptur machen, der Kiesinger ohrfeigte. Aber es gibt ja so viele Künstler, ja Menschengruppen, die nicht auszudrücken wagen, was sie denken: Kriegsversehrte ebenso wie andere.

Die Eröffnung hier war für mich ein Erlebnis, für alle von uns. Unsere Begeisterung war offen und einhellig; es war ein Moment der Befreiung, wir hatten endlich einmal allen Dreck ausgeatmet, frei von aller Rücksichtnahme. Hier gibt es keine Verkaufsschlager: die ganze Ausstellung ist eine einzige Aus-



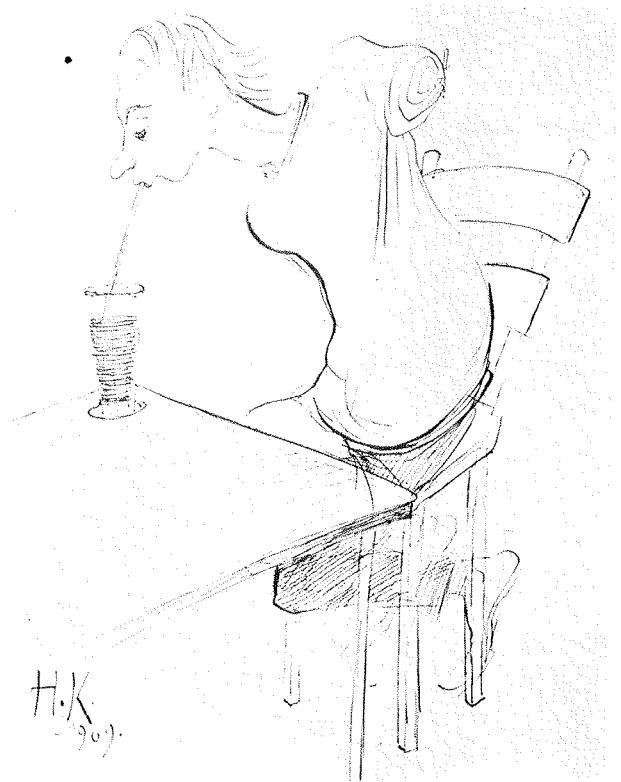
Hugo Kiesling, *Prost-Ahoi*, 55 x 37, Federzeichnung, 1969

Ernst Oberle, *Auch einer 1 — Portrait des Kameraden N*, 40 x 33, Mischtechnik, 1969

sage. Mehr hatten wir nicht gewollt. Schon der Sandkasten, 2 x 2 Meter, ist eine Kollektividee und auch Ausführung: dem snobistischen Kunstmarkt eine andere Art von land-art entgegenstellen: Kreuze im weißen Sand, lapidar, nicht ambitioniert, das soll unter die Haut gehen. Jedes einzelne Kreuzchen überklebt mit einem Fetzchen friedlicher Landschaft, Fotoausschnitte, auch der Generalstabssandkasten ist drin, das Schachbrett. Als Kriegsopfer sieht man das eben anders. — Überhaupt ist thematisch der Grundtenor alles andere als kriegs- oder militärfreundlich. Das haben wir aus nächster Nähe gesehen und an unseren Körpern gespürt. Und auch den berühmten Dank des Vaterlandes. Da taucht immer wieder, wie Sie sehen, der Kriegsverschrifte auf: im Krieg, im heutigen Leben, und zwar der einfache Mensch, nicht der dekorierte, als einfacher Soldat, als einarmiger Straßenkehrer, als Krüppel, der die alltäglichen Verrichtungen trotz seiner Behinderung bewältigen muß. Der Krieg ist wirklich Vater aller Dinge, nicht wahr? — Dort ist der Soldat dargestellt in allen Jahrhunderten: als Legionär, Landsknecht, Frederizianer, es nicht weit zu den Stationen der heutigen Mordplätze: Vietnam, Biafra, Sudan.

An der Wand dort drüben hängt eine ganze Serie von mir. Die Sachen sind stilistisch uneinheitlich, künstlerisch ohne Ambition gemacht. Dieses geschundene rote Gesicht, dann der Spiegel daneben mit dem kleinen roten Pfeil, Titel: „Wohlstandsgesellschaftsgenosse“. Man sieht sich selber. Auch das ist den heutigen künstlerischen Gepflogenheiten entlehnt, aber verfremdet. Hier der hochtrabende Beamte, der aus Hobby

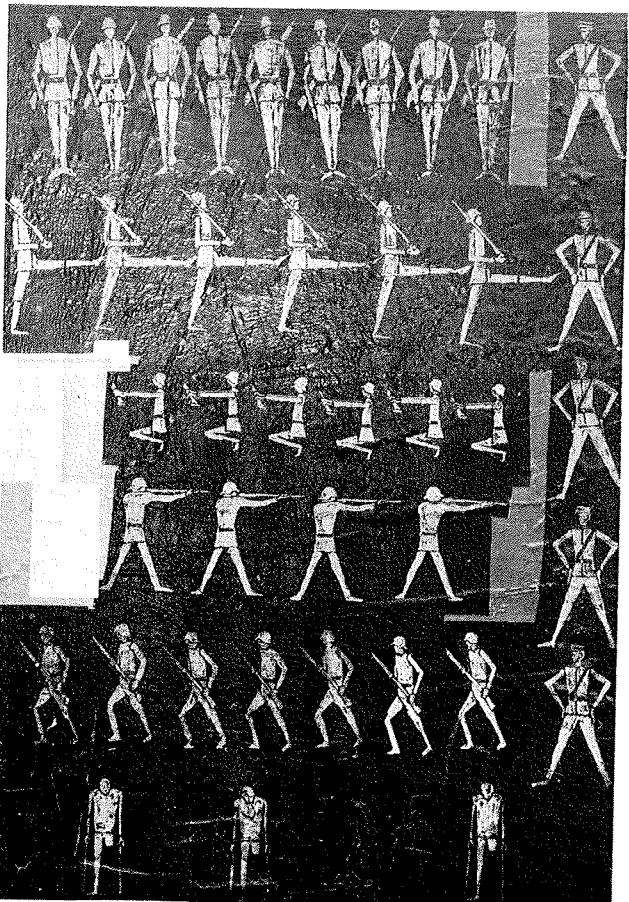
den kapitalen Bock schießt: Demonstration der Macht. Dann der wohl situierte Zeitgenosse, der aus dem Gewirr der täglichen Schlagzeilen sich nur die Börsenberichte raus sucht, die Folgen nicht bedenkend das Hauptblatt über die Wirtschaftskriege aber achtlos zu Boden fallen lässt. Die Mehrzahl der Zeitgenossen denkt heute so bei uns . . . Dieses Bild hier nenne ich „Versprechen“. Immer wieder Versprechen an die Kriegsopfer, die nicht gehalten wurden. Die Plakatwand, eine Mauer aus Versprechungen, die die Forderungen stoppen sollen. Das ist ganz kurz, die Betroffenen verstehen sofort. — Diese Arbeit hier zeigt den ganzen Wust der Begriffe, denen der Versehrte gegenübersteht. Das war nicht mit herkömmlichen Mitteln zu lösen. Immer ist die Verbindung zum Krieg da. Was bedeutet denn so ein Begriff wie „von Amts wegen“, oder „Formblatt“? Wissen Sie, wieviel geistige Knechtung sich dahinter verbirgt? Ich weiß nicht, ob ich das ausdrücken konnte. — Diese Bilder hier, sind zum Teil direkt für diese Ausstellung gemacht. Sonst kenne ich nur einen Blickwinkel: wie sieht die konkrete Welt, unsere direkte Umgebung aus? Die Ecke in der Bar, die Baustelle, Verkehr, grauer Stein überall. Alles muß fixiert werden, die Selbstverständlichkeit verschwinden. Eine Straßenflucht kann ich nicht nur dem Anschein nach, oder ästhetisch aufzeichnen: sondern das wird dann so aggressiv, wie es der Innenwelt des Menschen wirklich gegenübersteht. Ein Surrealist würde das wahrscheinlich anders machen. Aber die Bilder hier in der Ausstellung sind viel deutlicher, politischer, wenn Sie so wollen. Wir jedenfalls sind mit der Gesamtwirkung ganz zufrieden.

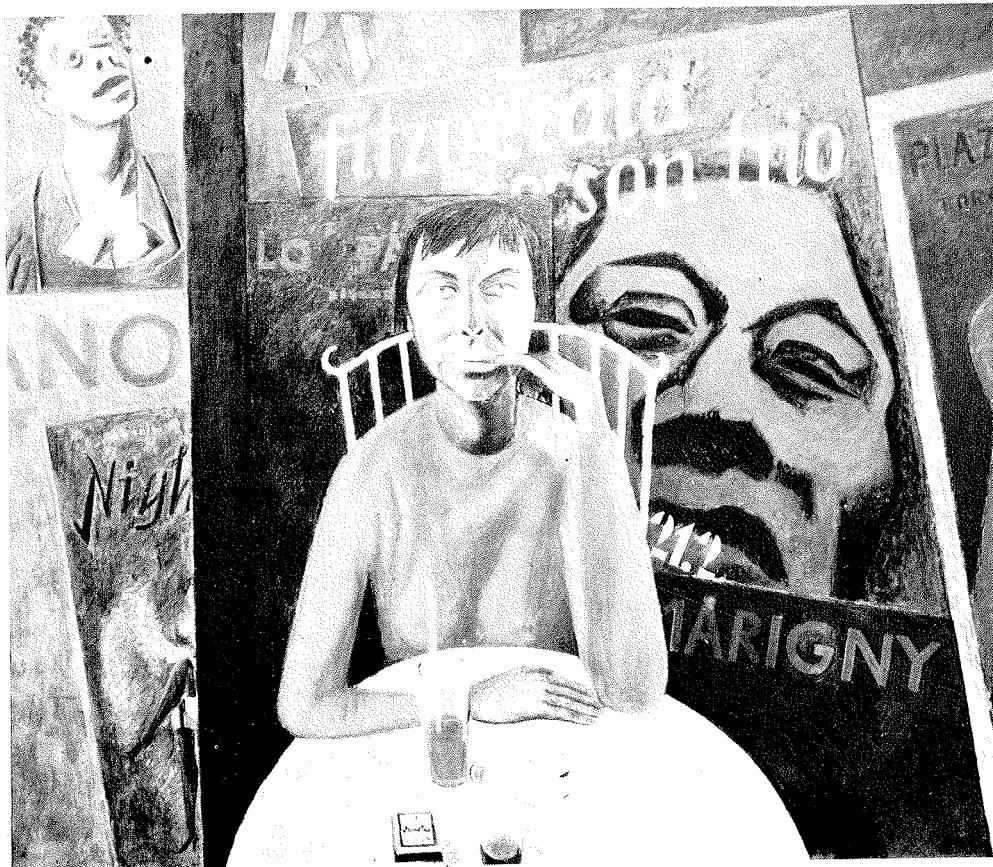


Ernst Oberle, *Versprechen*, 1969

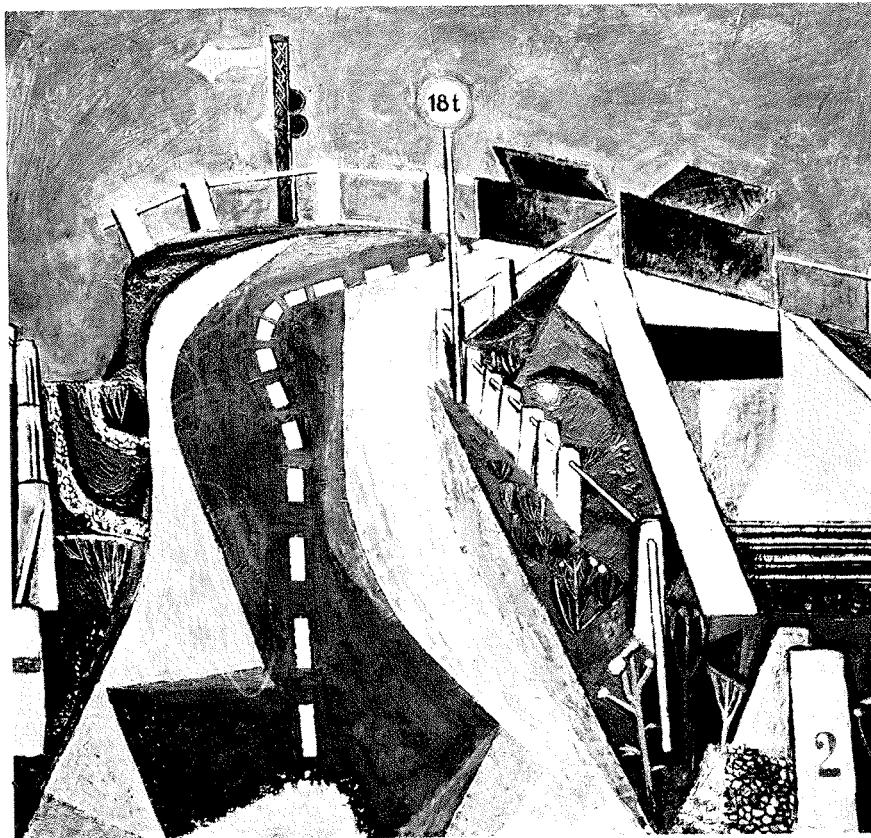


Luis Demmel, „Große Schule der Nation“, 100 x 70, Mischtechnik, 1969





Ernst Oberle, *Nachtlokal*, 88 x 75, Öl, 1960



Ernst Oberle, *Überführung*, 45 x 45, Öl, 1958

Ernst Oberle, *Auch einer 4 — Das Uninteressante*, 80 x 60, Mischtechnik, 1969 ▶

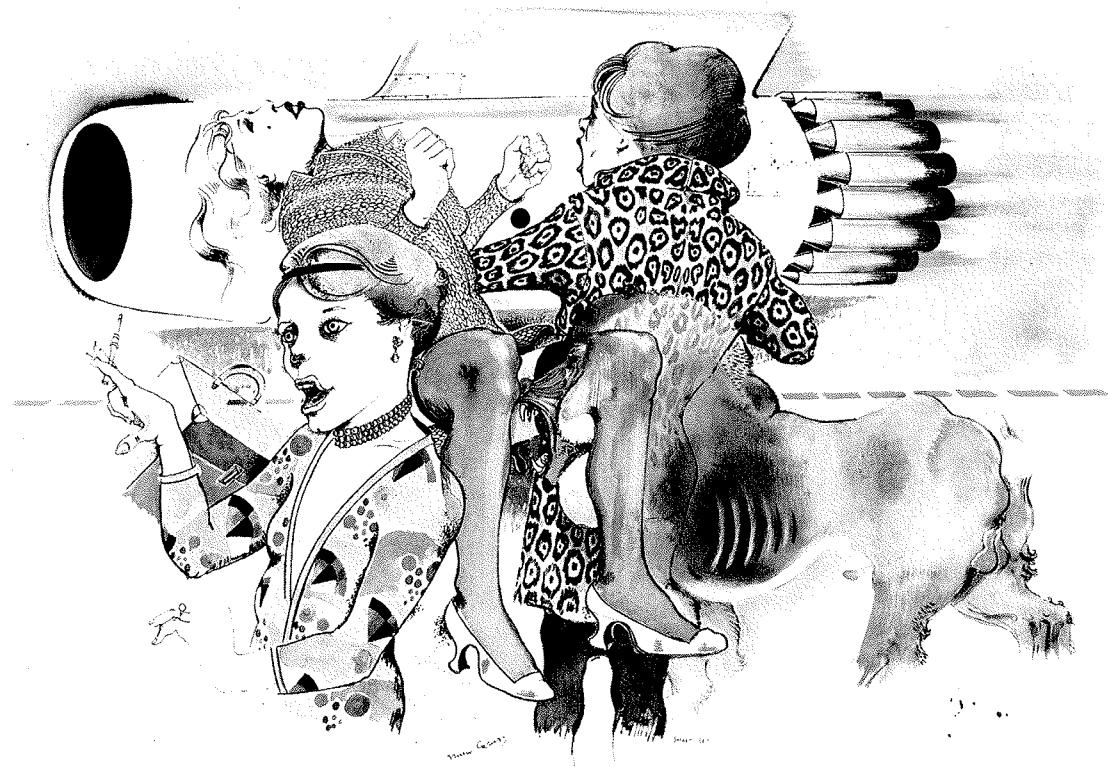
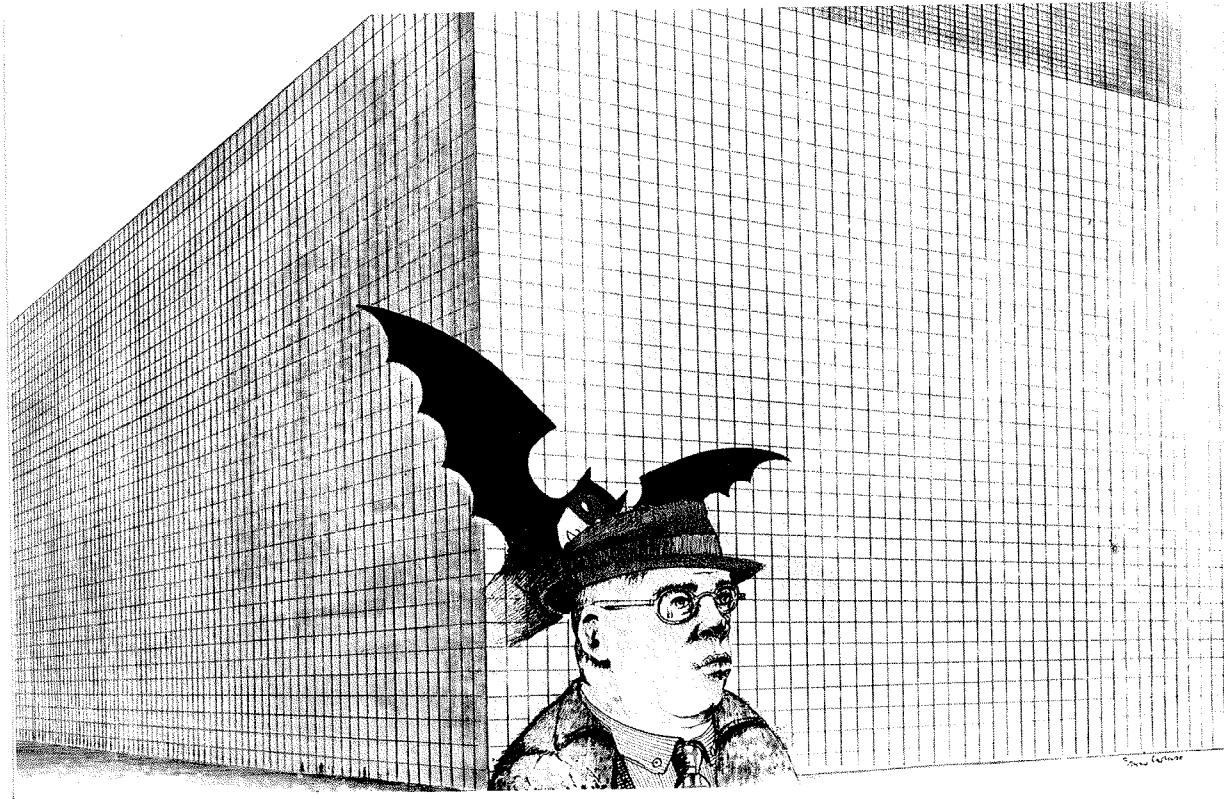


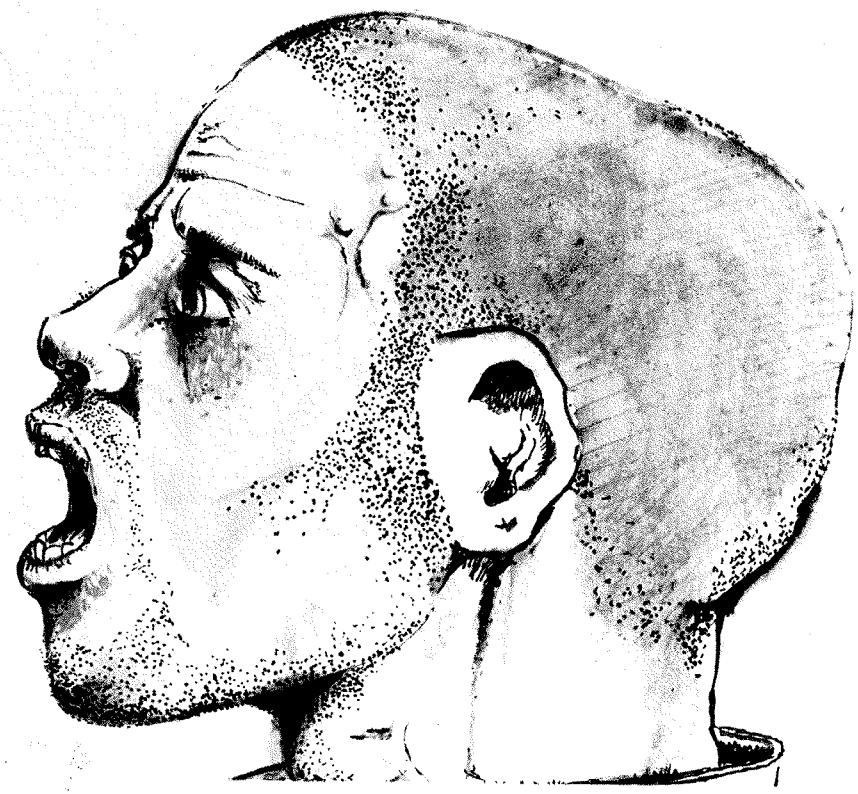
Aus einem neuen Bruno-Caruso-Buch

L'ultimo carnevale









Besonders skeptisch war ein Malermeister

Gespräch mit Jochen Sendler

Jochen Sendler, geb. 1939 Berlin-Kreuzberg
Oberschule Sprenberg/Lausitz, 2. Vorsemester Theologisches
Seminar Halle
1961 Westberlin Hilfsarbeiter, 1963 6. Semester Werkkunst-
schule Berlin, lebt jetzt in München.

Während der beiden letzten Semester auf der Werkkunstschule fing ich an, eigene Arbeiten zu machen. Ich habe nie abstrakt gemalt. Für mich war immer die Wirklichkeit, der Gegenstand bestimmend. Von der reinen Gegenständlichkeit aus habe ich dann versucht, eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, bin dazu gekommen, die Form so weit zu ändern, daß nur noch das Wesentliche im Vordergrund stand, d. h. Hände, Füße, Köpfe. Das waren für mich die wichtigsten Ausdrucksmittel neben der Farbe. Für diese gedrängten Formen habe ich Anregungen gefunden bei der primitiven Kunst und auch bei der mexikanischen. Und meine Themen habe ich zum Teil aus der Natur, aus dem Alltag und aus biblischen Vorwürfen entnommen. Obwohl ich, ab 1963, mit der Theologie vollkommen aufgehört habe, habe ich versucht, solche Themen zu verallgemeinern oder zu versinnbildlichen — das Verhältnis der Menschen zueinander (Kain und Abel — Brudermord) — eine rein humanistische Sache draus zu machen. — Diese gedrängte Form habe ich beibehalten — dann wurde ich noch realistischer. Während dieser Zeit habe ich auch Stillleben, Akte, Porträts und Landschaften gemalt. Bei „Geburt der Venus“ ist die Auseinandersetzung mit der primitiven Kunst am deutlichsten spürbar. Die Figur ist zentral und dominierend, selbst die Landschaft habe ich dann in diese Form einbezogen.

Entscheidend war für mich eigentlich ein Jahr in Fischerhude, und zwar habe ich in einem Heim für schwererziehbare Kinder gearbeitet. Und dort habe ich mich erstmals direkt mit tagespolitischen Themen und Problemen des Engagements auseinandergesetzt. Das hatte noch keine direkten Auswirkungen auf meine Malerei. Es ist zwar alles flüssiger und freier geworden, in der Technik, aber thematisch hatte das noch keinen Niederschlag. Landschaftsbilder waren stark angelegt von der Landschaft, zum großen Teil direkt vor der



Jochen Sendler, *Krieg (Tryptichon)*, je 120 x 73, Öl, 1968

Landschaft gemalt. Eigene Farbskala, bei der das Rot dominierend ist. Das viele Rot ist vielleicht eine Temperaments-sache, dafür gibt es Begründungen, aber die sind für mich, in diesem Falle, nicht so wichtig. Ja, dieses viele Rot kommt in späteren Bildern noch stärker zum Ausdruck, besonders wenn gewisse Brutalitäten und Aggressionen behandelt werden. Vielleicht ist es gar nicht so interessant — hier dieses Hinterglasbild, es hat eine ganz bestimmte Aussage, hängt mit persönlichen Erlebnissen zusammen, oder z. B. diese Balzac-Darstellung — hier hat das Rot wieder eine ganz andere Aussage. Die rote Farbe ist also nicht sinngemäß zu verallgemeinern. — In anderen Bildern versuchte ich, die milieugeschädigten Kinder darzustellen. Dabei zeigt sich, daß die Farbigkeit stark von der Thematik abhängt. In Bremen erlebte ich zum erstenmal die NPD. Ich lernte



deutsche und dänische Atomwaffengegner kennen, Kriegsdienstgegner und Kinder aus sogenannten asozialen Familien. Ich begann zu lernen, zu begreifen, Zusammenhänge zu erkennen.

In Berlin gab es zwischendurch Bilddiskussionen im privaten Rahmen — in der Ladengalerie Ausstellungen und Diskussionen mit DDR-Künstlern. Anfang der Problematik, wie ich Politik mit ins Bild bringen könnte, ich versuchte, meine Überzeugung überhaupt erstmal bildhaft zu machen, auf meine Weise darzustellen.

1967/68 München, Besuch des Werklehrerseminars, um eine finanzielle Basis zu haben. In München letzte Auseinandersetzung mit meiner religiösen Vergangenheit — dabei entstand ein Bild auf Goldgrund. Ich versuchte darzustellen, daß die christlichen Religionen eine Farce sind. Äußere Bildform mittelalterliches Tafelbild mit Stifterfiguren, die Stifterfiguren sind Papst, orthodoxer Patriarch und protestantischer Geistlicher, als Repräsentanten und Verschulden dieser Farce, die sie Glauben nennen, die aus Christus einen Harlekin machen

und den Himmel mit Engeln, Gott und Taube bevölkern. Das Bild richtet sich nicht gegen Christus und seine guten Absichten. Ich glaube, das ist mein erstes „politisches“ Bild. Ob ich inhaltlich festgelegt war? Nein — in der Vergangenheit war es so, daß zuerst die Freude am Malen da war, das Ergebnis waren Stillleben, Akte, Figurenbilder, Landschaften. Das heißt natürlich nicht, daß ich nur Ölbilder gemalt habe, sondern ich habe die verschiedensten Techniken ausprobiert. Besonders auf Reisen habe ich mit Aquarell und Ölkreide gearbeitet. Farbe war immer im Vordergrund, nicht die Form, die hat sich ergeben, weil meine Malweise sehr impulsiv ist. Jetzt gehe ich vielleicht nicht mehr — oder ganz sicher nicht mehr — von der Farbe aus, sondern es steht das Thema im Vordergrund. Manchmal male ich wieder Landschaften, Stillleben, etc., die einfach auch Schmuck sind und nicht was Direktes aussagen sollen — für mich ist das fast ein Hobby — ich empfinde die Malerei als Beruf wie jeden anderen und meine handwerklichen Fähigkeiten liegen, in diesem Falle, eben beim Malen und so verstehe ich die Sache.

Dieser Beruf hat keine gesicherte Basis, da wir gesellschaftlich praktisch keinen Hinterhalt haben, weder Tarifvertrag noch 8-Stunden-Tag, Urlaub oder ähnliche Bedingungen. Es liegt aber eben an den Malern, daß es so ist, weil meines Erachtens jeder versucht, isoliert zu arbeiten, im Elfenbeinturm zu sitzen, jeder betrachtet sich als Schöpfer, als elitäres Wesen, mir ist das ein bißchen viel — sicher kommt einiges dazu, was bestimmte Phantasie und Ideen verlangt, sonst würden nicht immer wieder ganz eigene Sachen entstehen, sonst wäre es wie mit den Bäckern, deren Brote alle ähnlich aussehen — das ist klar, aber das ist trotzdem kein Grund, daraus mehr zu machen. — Man sollte die berufseigenen Interessen fördern, in dem man sich zusammenschließt und für diese Interessen einen Arbeitskampf führen, wie es in anderen Berufen üblich ist. Ja, vielleicht wäre es eine Sache, Maler ähnlich zu organisieren wie Arbeiter in Gewerkschaften. Oder daß Maler auf jeden Fall sich zusammenschließen und das nicht nur in einer losen Verbindung, sondern sie sollten vor allen Dingen auch ihren Arbeitsprozeß, in bestimmten Gemeinschaften diskutieren und ergänzen — einer allein ist doch machtlos — die meisten meckern zwar über die bestehenden Mißstände, sind aber nicht bereit, aus ihren miefigen Elfenbeintürmen zu springen, also von der reinen, ideellen, genieartigen Arbeitsweise überzugehen, auf eine mehr oder minder gemeinschaftliche. — Wer sagt uns denn, daß der individuelle Arbeitsprozeß besser ist als ein gemeinsamer. Wo ist denn eine Basis? Wir müssen sie erst einmal gemeinsam schaffen. In unserer Klassengesellschaft gehören wir ja nicht einmal zu einer „Klasse“ — mit Ausnahme von einigen Hofnarren und Schöngestern, die man sich oben hält, zum privaten Ergötzen und zur Verblödung der Masse. Ihr Lohn wird von den gleichen Leuten im Kunsthändel und mit Kunstreisen bestimmt usw. usw.

Jetzt wieder zu den Bildern. Es gab bei mir immer wieder Bilder, die allgemeine, also landschaftliche und figürliche Themen hatten. Ich bin viel in Ausstellungen gegangen, habe Atelierbesuche gemacht und mich mit den Bildern der verschiedenen Epochen auseinandergesetzt. Das hat mir immer wieder Anregungen gegeben, aber nie einen direkten stilbildenden Einfluß gehabt. Im ersten Münchner Jahr habe ich 10 oder 12 große Skizzen (Triptychon, zum Krieg) gemacht — damals hatte aber meine Malerei oder die Aussage noch, für mich persönlich, einen Fehler — sie entsprach aber meinem damaligen Bewußtseinsstand. Die Themen waren allgemein gehalten, da ist z. B. Krieg schlechthin oder der Politiker, der Industrielle usw. Das konnte mißverstanden werden — ich habe versucht, ein Jahr später die Sache zu konkretisieren. Zum Beispiel beim Triptychon habe ich der Mittelfigur einen US-Dollar umgehängt, damit wollte ich ausdrücken, welche Aggression ich meine, wer und was dahintersteht, z. B. Finanzkapital, Imperialismus. Auch noch zu diesem Bild: ursprünglich wollte ich nämlich den bethlehemitischen Kindermord malen, mich kotzte einfach jede Brutalität im Namen von Freiheit und Gerechtigkeit an. Daneben malte ich ein Ölkreideblatt mit dem brutalen Kriegshelden in der Mitte, dazu kam die immer größere Ausdehnung der Befriedungspolitik der USA in Vietnam. Daraus wurde das Triptychon. Von da ab, bin ich ziemlich schnell zu direkten politischen Themen und Aussagen gekommen.

Als ich dann nach München zog, ging es mir darum, direkten Kontakt mit Leuten aufzunehmen, die schon engagiert arbeite-

ten. Ich lernte sie auch kennen, bin aber immer wieder enttäuscht, wie viele Künstler es gibt, die sich vor jeder Verantwortung drücken, die einfach, wie es in diesen Kreisen üblich ist, mit großen Worten diskutieren, ohne daß man eine Spur davon in ihren Arbeiten widerfinden kann. Von dieser Seite hatte ich also nichts zu erwarten. Ich las Bücher von Marx und Lenin, von Plechanow und Lunatscharskij — ich las Bücher über die engagierte Kunst in unserem Jahrhundert. Bei uns wird ja versucht und praktiziert, jede engagierte Kunst totzuschweigen, und es gibt keine „Kunstgeschichte“, in der die engagierte Kunst auch nur am Rande Erwähnung findet. Ich war einfach erstaunt, wie viele engagierte Leute in den 20er und 30er Jahren gearbeitet haben, die zum Teil auch sehr gut sind und von denen man bei uns, wie schon gesagt, nichts hört und sieht. Diese Künstler standen voll in der politischen und sozialen Auseinandersetzung ihrer Zeit, nicht nur mit Theorie und Proklamation, sondern ganz direkt mit ihren Kunstwerken. Bekannt sind bei uns nur Grosz, Kollwitz, Dix und auch da versucht man noch, die allgemeinen Bilder in den Vordergrund zu stellen. Wer kennt denn bei uns schon den politischen Heinrich Vogler, wer kennt bei uns außer dem fröhexpressionistischen und späten Kokoschka, den sehr politischen Maler vor und aus der Nazizeit? Wer kennt bei uns die Namen von Querner, Griebel, Nagel, den Grundigs, Räderscheidt, Wüsten u. v. a. Wer kennt bei uns die durch die Nazis umgebrachten Künstler? Darüber habe ich mich informiert und auch Unterstützung bekommen, engagiert weiterzumalen bzw. zu beginnen. Meine politischen Themen habe ich nicht allgemein herausgegriffen, daß ich also ein Bild einfach mit politischem Inhalt gemalt habe, nicht aus der Phantasie, ich habe konkrete Anlässe und Bildmaterial gesammelt — Fotos aus Zeitungen, Illustrationen und Büchern. — Wir finden sie dann in meinen Bildern wieder.

Für „Spanien“ habe ich gute Sachen gefunden, bekannte Köpfe, Begegnung zwischen Franco und Hitler, Franco, Kiesinger, deutsche Touristen, deutsche Politiker, Bundeswehrsoldaten, Stierkampfszenen, Erschießung eines Freiwilligen der Internationalen Brigaden durch Franco-Faschisten, Legion Condor, da drängt sich ein Bild direkt auf.

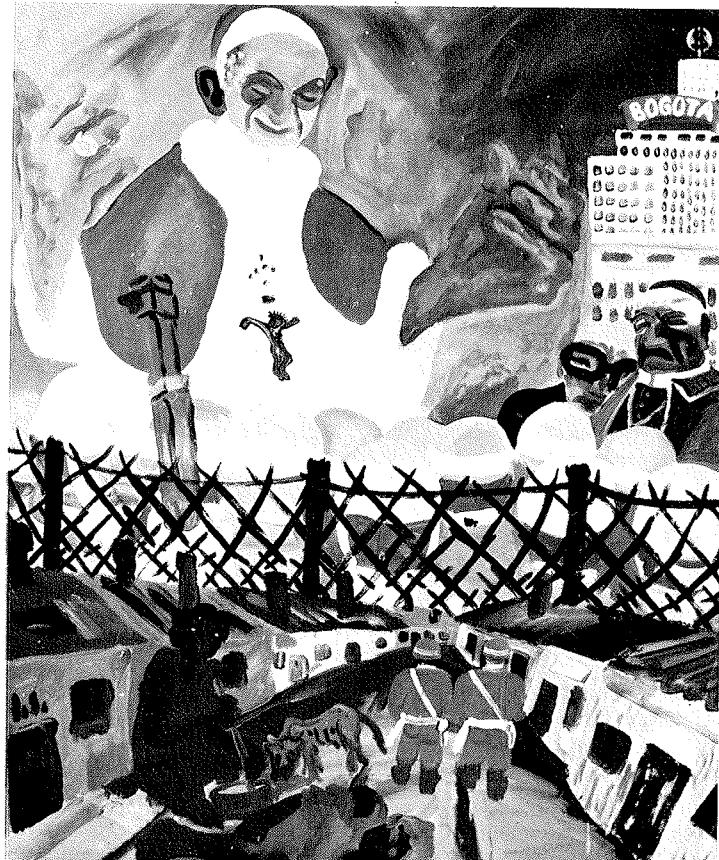
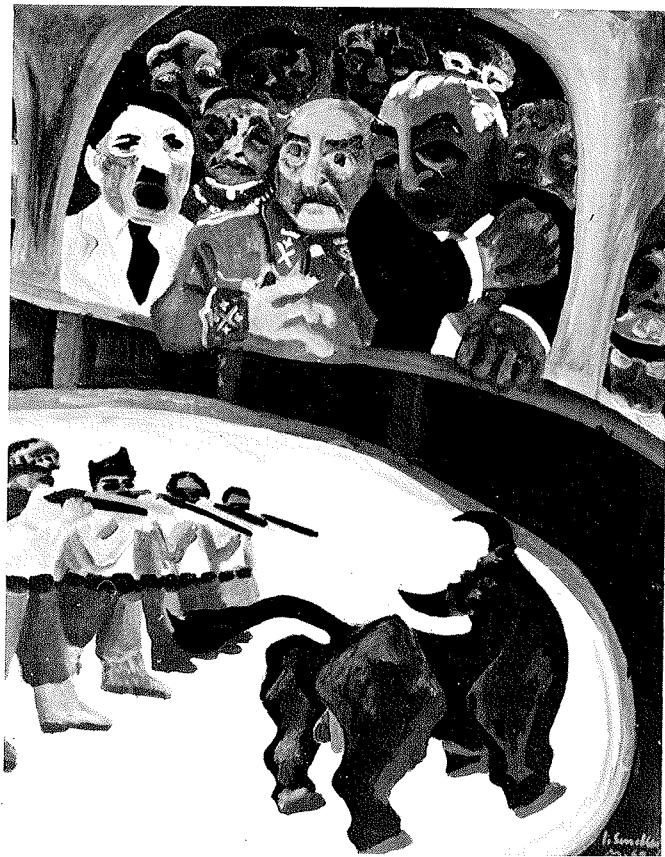
Oder „Bogota“. Dieses Thema steht beispielhaft für viele sehr ähnliche Begebenheiten, also Fotos aus der Dritten Welt, vom Papst, von seinen Begleitern, seinen Beschützern, seinen Gläubigen im glatten Frack und seinen Gläubigen im zerrissenen Sack, schöne Kirchen, goldenes Gerät, dreckige Hütten und dieses Material läßt sich ziemlich unbegrenzt ergänzen. Sehen Sie, das Bild muß doch einfach gemalt werden. Na ja, zu solchen Zeiten male ich dann weniger Stillleben oder Landschaften, Figurenbilder oder Portraits. Das alles ist ja sowieso in dem engagierten Bild mit drin; ob ich dabei ästhetische oder gestalterische Probleme habe? Die sind ebenfalls im Thema drin, ich kann sie nicht am Reißbrett oder im Sessel lösen, na

Jochen Sendler, *Kapitalismus muß weg*,
175 x 175, Öl, 1969

Jochen Sendler, *Spanien*, 120 x 100, Mischtechnik, 1969

Jochen Sendler, *Bogota*, 120 x 100, Mischtechnik, 1969

Jochen Sendler, *Griechenland*, 130 x 100, Mischtechnik, 1969



und die Farbe? ergibt sich auch aus der Darstellung. Außerdem Farbe, Kolorit, Kompositionen, das sind Grundlagen, die man sowieso beherrschen muß und dann muß man eben ständig dazulernen, am besten auf der Straße, aus der Zeitung, im Fernsehen und besonders aus Diskussionen. Am wenigsten helfen dabei, die Erfahrung habe ich jedenfalls gemacht, Kollegen, Leute vom Fach oder gar Kunstexperten, mir sind Laien, also Leute, die kaum Bücher über die Kunst gelesen haben, am liebsten, die sagen, was sie empfinden und kritisieren, was sie nicht verstehen. Allerdings muß ich auch versuchen, sie zu verstehen. Solche Leute sind für mich der Gradmesser meiner Arbeit. Es ist ja schließlich ein Verbrechen, wenn man Bildungssysteme hat, die die Menschen nur zu sturen Konsumenten erziehen und ihnen die Möglichkeiten auf freie geistige Entfaltung verwehren. Warum ist der Anteil der Studierenden aus Arbeiterfamilien bei uns nur um 6 %? Neulich waren Handwerker, Angestellte, ein Akademiker, eine Hausfrau und ein Arbeiter bei mir — es war meine beste Bildbesprechung. Besonders skeptisch war ein Malermeister. Das „Papstbild“ ist erkennbar, das „Griechenlandbild“ haben sie verstanden, brauchte denen nicht zu sagen, was es bedeuten soll, bei den anderen Bildern war es ähnlich. „Mensch, das verstehen wir wenigstens!“ sagte mir einer, ein anderer machte einen sehr guten Vorschlag: „Mit diesen Bildern müssen wir auf die Straße!“ Und sie brachten weitere Vorschläge, über die ich mir auch schon Gedanken gemacht hatte.

Klar, stellen sie viele Fragen, aber das ist es ja gerade, was ich brauche, um weiterzukommen. Meine Bilder sollen Wirklichkeit und keine Rätsel sein. Und Wirklichkeit, ganz blutige Wirklichkeit, ist das, was ich gemalt habe. Die Wirklichkeit auf der Straße, in den Kaufhäusern, in den Schulen und Familien, beim Polizeieinsatz, auf Wahlversammlungen. Sollte ich da noch lange überlegen, was ich zu malen habe? Muß man es da nicht als Hobby auffassen, wenn man Stillleben, Akte, Abstraktionen und sonstige schöne Dinge malt?

Ich habe mir z. B. einen Bildband über Griechenland besorgt mit antiken Statuen und Tempelbauten, Abbildungen von Politikern, Reichen und Armen und wieder Militärs und nochmals Militärs, Insel Jaros, und anderen tagtäglichen Begebenheiten aus Gefängnissen und von Folterungen — das alles zusammen ergab ein neues Bild. Jetzt kommt aber erst das Hauptproblem — es ist zu wenig, wenn ich es nur ein paar Leuten zeigen kann, ich male ja nicht für's Museum, ich würde auch nicht für welches. Oder zu Dekorationszwecken.

Die Bilder sollen zum Nachdenken und Handeln anregen, es ist allerdings gar nicht im Interesse unserer Gesellschaft, sie gibt mir weder Ausstellungsmöglichkeiten, noch Lebensunterhalt als Maler. Da müssen wir neue Möglichkeiten finden. Wer geht schon in Galerien? Auf Autos, in Fabriken, auf Straßen müssen sie gezeigt werden, allein ist das schwer zu schaffen. Für mich ist es daher z. B. wichtig, daß ich Bilder in Rostock zeige. Für mich ist es bezeichnend, daß ich sie gerade in Rostock ausstellen kann. Für mich ist es aber vorrangig, daß ich sie in der Bundesrepublik zeigen kann.

Der Schwanz ist noch ganz friedlich

Gespräch mit Jost Maxim



Jost Maxim, *Allgemeiner Staatsdrache*, 60 x 257, Federzeichnung, 1968

ALLGEMEINER STAATSDRACHE

Du kennst doch die Fahnen, diese langen Papierstreifen, auf die ich damals, noch während des Architekturstudiums gezeichnet habe. Die gehörten nicht mehr zu den Aufgaben an der TH, das war die Zeit, wo ich mich vom Studium zu lösen versuchte. Ich verstand nichts mehr. Vom Städtebau war ich auf Soziologie gestoßen. Statt Lehrbücher für Statistik, nahm ich mir Schriften von Abendroth vor und dann Karl Marx. So abstrakt wie meine Zeichnungen waren, habe ich mir wohl auch den Marx angeeignet, ich hätte wohl sonst aus der mühsamen Lektüre mehr Kapital geschlagen. Zumindest

Kontaktsuchen zu Gleichgesinnten. Ich blieb aber ganz bei meinen Zeichnungen: Folgen von Dreiecken, Quadraten, Punkten und Linien, die sich verändern oder ineinander verwandeln. Zeitabläufe und Bewegungen wollte ich darstellen. Den Kollegen haben die Sachen gefallen, aber ich konnte nicht so weitermachen. Du lebst in einem Haus, da wohnen Leute, um Dich herum geschieht viel, Du liest und hörst Nachrichten — da kann man sich nicht nur meintewegen mit Punkten abgeben und das alles ausklammern. Ich nahm die Linien mal als Gerüst, hab Menschen hineingehängt statt Punkten, da wurden Straßenbahnen draus, Rechtecke, Türen. Schaffner sind da. Die Leute zeigen die Karte vor. Sie fahren wohin mit der Straßenbahn, zum Einkaufen oder zur Arbeit. In Büros, in Fabriken. Sie treffen die Kollegen und die Bosse. Ich hatte einen Faden gefunden, die Struktur einer Stadt darzustellen. Die Erfahrungen mit den geometrischen Folgen kamen mir zugute. Die Zeitabläufe und Bewegungen sind jetzt nicht mehr abstrakt, sondern es verwandelt sich — ich will mal gleich was Krasses wählen — ein friedlicher Zustand in Krieg.

DAS KLINGT MIR NUN ZU KONSENT
So ist das auch wieder nicht entstanden. Ich probier gern herum, ich kann nichts mitten reinhauen. Es ist nicht alles gleich festgelegt. Zunächst für den Drachen nur ein Liniengerüst. Arbeit und Überlegung passieren dann gleichzeitig, das wächst mit den Strichen und wird dichter. Ich komme auf Abwege und muß umarbeiten, wenn was nicht paßt. Die Zeichenfeder zwingt mich zur Konzentration: Jeder Strich bleibt stehen. Am Ende hab ich aber keine Scheu, zu erklären, was gemeint ist. Wie jetzt eben mit dem Drachen. Man kann es ruhig riskieren, daß einer sagt, er erkennt dies oder das nicht. Man muß es halt dann beim nächstenmal deutlicher machen. In diesem Zusammenhang finde ich auch den Titel wichtig. Daumier hat mal gesagt: Er lege auf den Titel keinen Wert. Die Sachen müßten so gut sein, daß alles sofort deutlich sei, eine zusätzliche Erläuterung sei dann nicht mehr nötig. Ich nehm den Titel gern als ein Gegengewicht in Worten zum Bild. Ich feile dann manchmal ziemlich lange. Der Interessierte soll was in der Hand haben, damit er mir im Bild auf die

Mir kam die Idee, die ganze Stadt als einen Drachen zu zeichnen.

DER SCHWANZ IST NOCH GANZ FRIEDLICH
Von links her: Leute in der Straßenbahn, in Bussen, im Auto, ein Rentner führt einen Hund spazieren. Rast auf einer Parkbank. Die Häuser oben, das sind die Schuppen des Drachen. Vögel am Himmel. Aussteigen. Auf die Rolltreppen. In die Aufzüge. Die Bosse warten mit der Uhr. Für jeden einen abgekastelten Platz. Auch die Gesichter der Leute verhornt. Weiter nach rechts: Soldaten bewachen Eingänge. Demonstranten und Polizisten stehen sich gegenüber. Die Bosse konferieren. Bomber fliegen. Zum Kopf hin wird der Drache bösartig. Immer mehr Militär. Der Zustand wird chaotisch, alles wirbelt durcheinander. Die Sitze in der Straßenbahn sind nun leer. Ein Statistiker zählt den Rest.

Schliche kommt. Ganz wörtlich: Denk doch daran, wie Ausstellungsbesucher im Katalog herumfingern. Ich kann das nicht leiden, besser steht der Titel gleich auf dem Bild, oder wenigstens auf dem Rahmen.

DIE ARBEITENDEN UND DIE SITZENDEN
Seit den Zeichnungen auf den langen Papierfahnen ist eins geblieben: Das Interesse für die Bewegung. Alle Themen, die ich wähle, handeln davon. Auch ganz einfach, ich meine nicht als Struktur, sondern wie eine Großaufnahme, hier das Bild: „Weiß und Ocker“. Zwei Maler streichen eine Wand an. Einfach Arbeit als Bewegung. Marx sagt das ja auch: Es ist die Arbeit, die bewegt und verändert. Ja, da ist auch ein Gegenstück. Das stimmt, da ist keine Bewegung. Das Bild heißt: „Neuzeitliche Versteinerungen“. Hausbesitzer, die mit ihren Häusern versteinert sind. Die Häuser sind leer, da kann keiner mehr wohnen. Die Möbel stehen auf der Straße.

Außer den Arbeitenden, den Bewegenden, gibt es eben auch noch die Besitzenden, die Beharrenden. Die habe ich auch auf dem Bild: „Formierte Gesellschaft“ gemalt. Da hausen die Leute in einem faulen Baumstumpf, und in den größten Löchern wieder die Sitzenden, röhren höchstens mal drohend den Finger. Und jetzt kommt noch eine andere Gruppe dazu. Das sind die, die sich nur scheinbar bewegen: Die Zeitungsleser, die lesen, aber auf ihrer Meinung beharren — die Autofahrer, die zwar steuern, aber nur im Kreis herum. Dann gibt es noch die vertrackten Maler, die sich dazu hergeben, den alten Stumpf immer wieder neu anzutünchen.

In dem neuen Bild dort (erst angefangen) sollen alle Gruppen aufeinanderstoßen. Die Formel oder Struktur wird ein Hotel sein. Ich glaub, da kann ich die Beziehungen schön deutlich machen: In der Halle die Sitzenden; die Kellner tragen blaue Overalls, es sind Arbeiter. Auf ihren Tablettts: Schrauben, Werkstücke. Eine Gruppe der Sitzenden diskutiert, man hebt eine Pistole: Wenn der Arbeiter nicht spurt, muß man schießen — dann wird Ordnung sein. Die Mächte des Beharrens und der Gewalt werden dann wie gerufen auftreten: In Kutte und Uniform. Die Werkstücke, die sie verlangen: Waffen. Als Nachtisch die Knochen der Gegner. Na ja, ich hab das Bild erst angefangen.

DER ZAUN

In der Mitte ein Besitzer. Er läßt sich sein Grundstück einzäunen. Dies Bild heißt „Einfriedung“. Mit Absicht. Der Frieden des Besitzers soll gewahrt werden durch einen Zaun. So ein Gitter hat immer zwei Seiten, und zwar in doppelter Hinsicht: Erstens trennt er den drinnen von denen draußen. Zweitens kann ein Zaun, der als Schutz gedacht ist, auch zum Gefängnis für den drinnen werden. So ein Moment in der Schwebe reizt mich. Da könnte Erkenntnis provoziert wer-

den. Die Arbeiter erkennen ihre Zahl. Der Sinn ihrer Arbeit könnte ihnen aufgehen, nämlich, daß sich das Gitter gegen sie selbst richtet. Wie sie so dastehen, stecken sie selbst auch ein Feld ab. Der Zaun ist ja erst im Entstehen. Alle Bewegungen sind noch offen. Fertige Zäune hindern.

Ja, mit den Sachen verfolge ich eine Absicht. Besitzen und Beharren ist schlecht. Bewegung und produzieren ist gut. Zäune, die die Besitzenden von den Arbeitenden trennen, sollen verschwinden.

DIE ABSICHT UND DIE WIRKLICHKEIT

Erst der Schritt von den geometrischen Reihen zu lesbaren Strukturen. Bilder mit gesellschaftlicher, politischer Tendenz. Was nun? Soll ich die in den herkömmlichen Ausstellungsbetrieb geben? Einzelstücke für bürgerliche Sammler? Von den paar gelegentlichen Erfolgen kann ich sowieso nicht leben. Ich will auch ruhig mal von den täglichen Schwierigkeiten reden. Ich geniere mich da nicht. Zum Beispiel ist meine Wohnung recht teuer (zwei Zimmer 370,— DM). Aber ich darf hier offiziell nicht malen (der Hausbesitzer: Dies ist keine Atelierwohnung.) Meinen Unterhalt verdiene ich in Architekturbüros. Das geht ja nun nicht nur mir so, weil ich Autodidakt bin, sondern wir wissen doch: Die große Mehrzahl der Kollegen werkelt berufsfremd. Deswegen ist es auch so schwer, sich zusammenzufinden, weil jeder in dem verdammten Kleinkrieg zu versinken droht.

Und Zusammenarbeit wäre wichtig. Ich mein das nämlich wegen dem zweiten Schritt. Denn das was ich jetzt mache, verstehe ich nur als Stoff- und Formsammlung. Der Schritt zur Öffentlichkeit muß noch gefunden werden. Vielleicht in Richtung politisches Plakat — industrielle Produktion von Bildern (Volksbilderbogen?) — öffentliches Wandbild. Das aber nicht mehr als Einzelgänger. Lieber gemeinsam.

TENDENZEN

Zeitschrift für demokratische Kunst, erscheint im 10. Jahrgang im Damnitz-Verlag. Redaktion, Auslieferung und Vertrieb: 8 München 15, Herzog-Heinrich-Straße 10

Einzelheft 62 November 1969

Preis DM 4,—

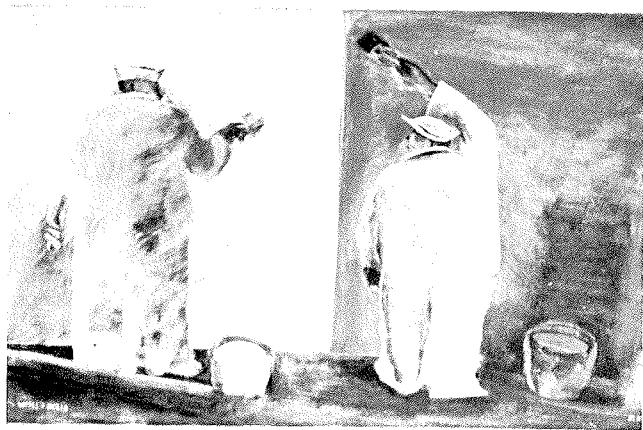
TENDENZEN erscheinen 8 x jährlich; Preis des Einzelheftes DM 4,—; Abonnementspreis 27,— DM für 8 Hefte; inklusive Porto. Das Abo. ist spätestens nach Erhalt von 2 Heften zu zahlen, danach werden für jede Mahnung —,50 DM Gebühren erhoben. Die Kündigungsfrist beträgt drei Monate vor Ablauf des Abonnements. Nicht ausdrücklich gekündigte Abos. werden als laufend betrachtet. Das Jahresende gilt nicht als Abo-Schluß.

Redaktionskollegium: B. Bücking; B. und F. von Damnitz; Dr. R. Hiepe (verantwortlich); H. Kolbinger, C. Schellemann, J. Scherkamp, G. Zingerl. Gestaltung und Werbung: Hannelore Kolbinger — München.

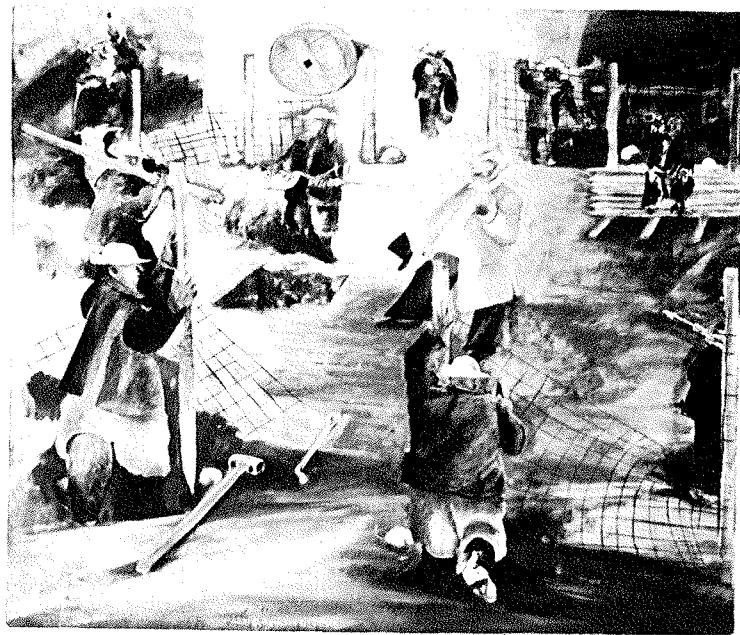
Redaktionsvertretung: J. Beckelmann, 1 Berlin 41, Odenwaldstr. 10



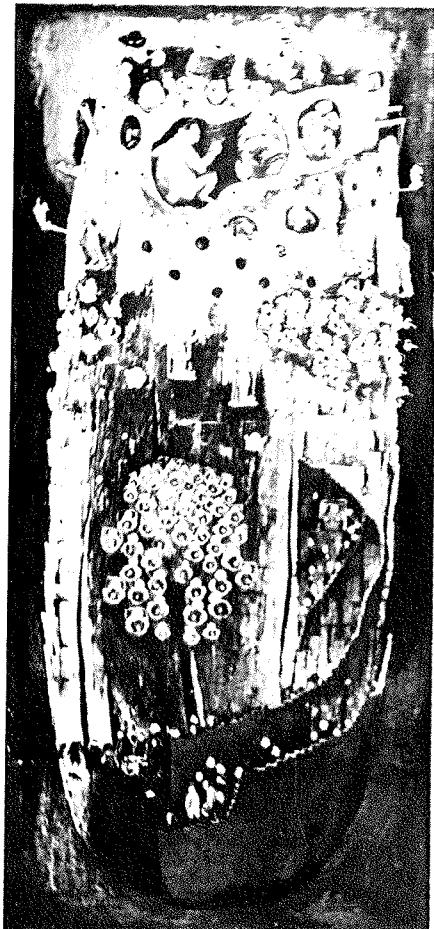
Jost Maxim, *Freiheit und Democracy*, Linolschnitt, 60 x 84, 1968



Jost Maxim, Weiß und Ocker,
35 x 57, Öl, 1969



Jost Maxim, Die Einfriedung,
60 x 70, Öl, 1969



Jost Maxim, Die großen Fische fressen
die Kleinen, Litho, 60 x 60, 1968



Jost Maxim, Formierte Ge-
sellschaft, 116 x 54, Öl, 1966

