

48 30 95 80 65 25

tendenzen

70 53 10 24 14 1; 40 4

Dammitz Verlag München

10. Jahrgang

DM 6.50

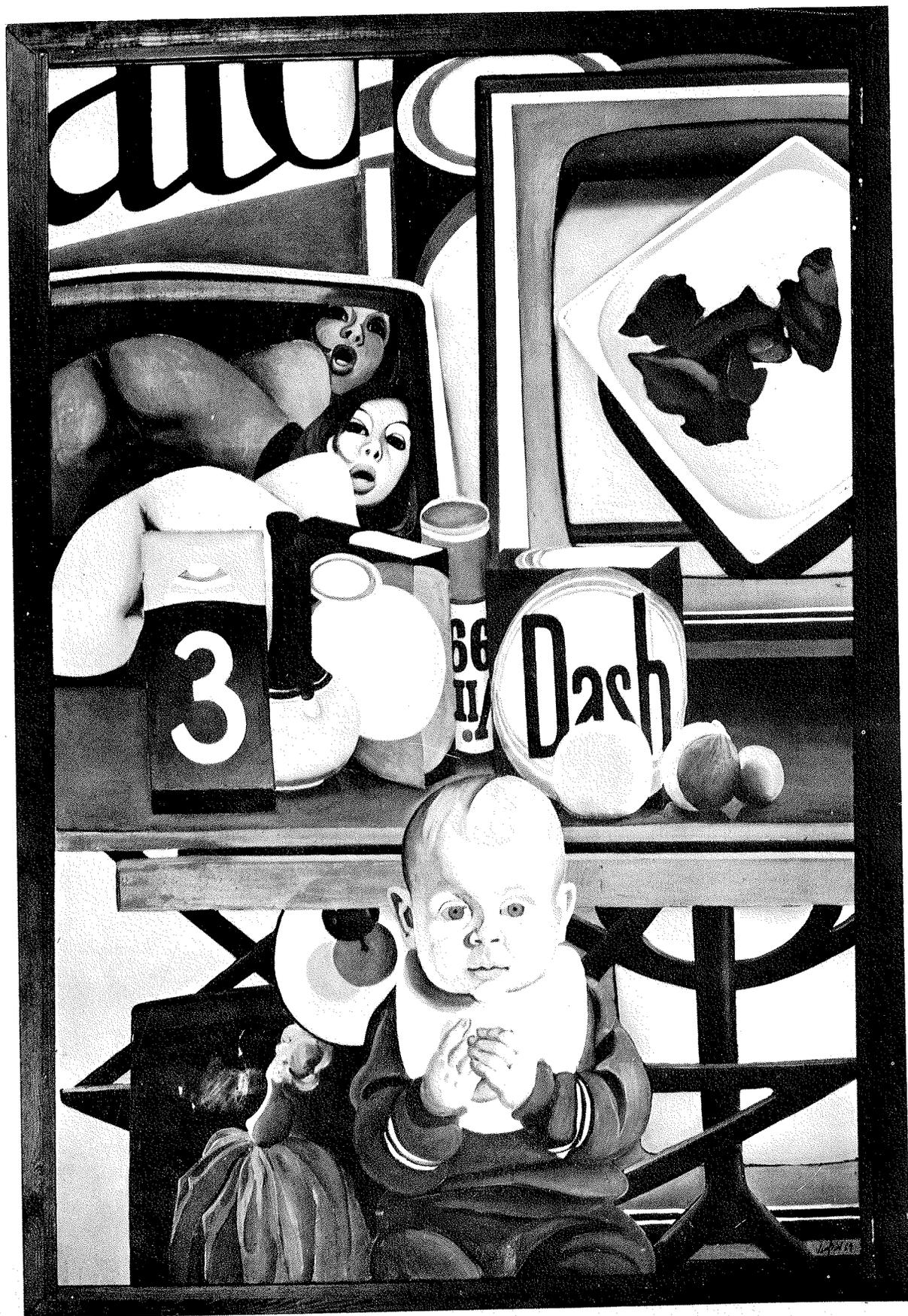
Nr. 63/64

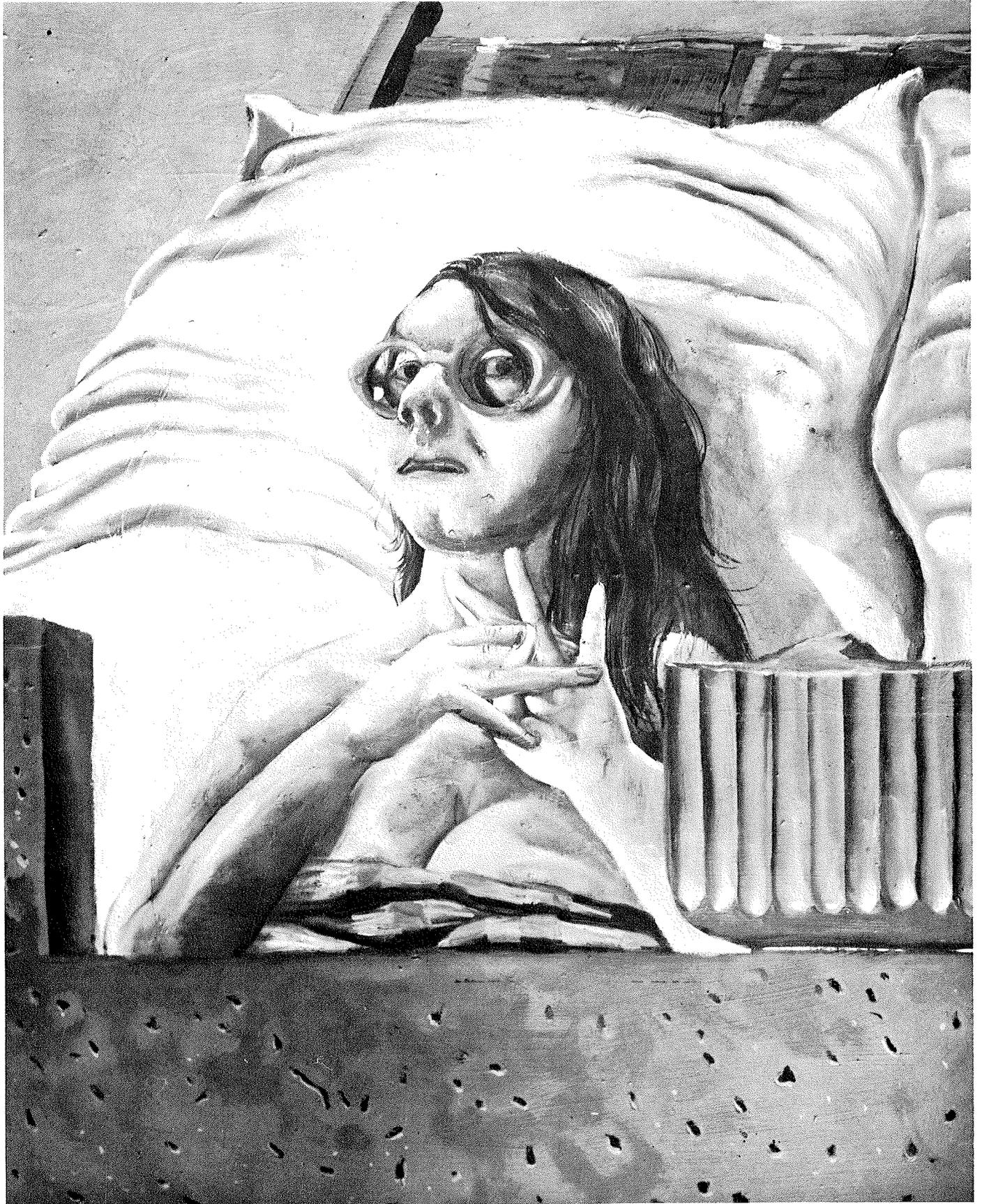
Dezember 1969

75 . 9 = 3.00

10 JAHRE TENDENZEN









Moskau über tendenzen

von S. Pyschnowskaja

Seit Februar 1960 erscheint in München, im Damnitz Verlag, die Zeitschrift „tendenzen“, die fortschrittliche Künstler und Kunstwissenschaftler der BRD um sich sammelt. Die Seele der Zeitschrift, ihr Chefredakteur, wurde der Kunstwissenschaftler Richard Hiepe; bekannt durch seine Arbeiten über die deutsche antifaschistische Kunst der Jahre 1933—1945. — Von Anfang an wollte die Zeitschrift engagierte Kunst vorstellen. In ihrem Programm heißt es, daß die Künstler nicht „stilistische Merkmale“, sondern „der Inhalt als die Grundlage der künstlerischen Form“ zusammenführen, und „nicht gleichgültiges Verhalten angesichts der Ereignisse unserer Zeit“. Bände sprach die erste Ausstellung — „Engagierte Künstler, die nicht schweigen“, die im Mai—Juni 1960 gezeigt wurde. Sie zog erbitterte Angriffe seitens der reaktionären Presse auf sich. Man schrieb, diese Ausstellung sei „kunstfeindlich“, „kaum erträgliche Dummheit“, sie sei nicht „durch einzelne Werke wertlos, sondern durch die politische Orientierung“.

Die Gruppe „tendenzen“, die das ganze Ausmaß der Gefährdung durch Revanchismus und Neofaschismus begriff, suchte sich nicht nur in der Heimat Gleichgesinnte, sondern auch jenseits der Grenzen. Daher schickte B. Taslizki (Frankreich) seine Zeichnungen, dem kämpfenden Algier gewidmet, zur Ausstellung. Sandberg (DDR), zeigte eine Serie Holzschnitte vom bitteren und traurigen Weg der Gefangenen von Buchenwald. P. Hogarth (England), sandte Blätter, den einfachen Menschen verschiedener Länder und Völker gewidmet. Als Vertreter von „tendenzen“ traten O. Herrman, A. Heinzinger, D. Meyer-Vax, C. Schellemann auf. Herrman war Arbeiter und Soldat, der zwei Weltkriege durchgemacht hat, Heinzinger Widerstandskämpfer. D. Meyer-Vax, der es während der Zeit des Faschismus verboten war, zu arbeiten — eine der Gründerinnen der „Internationalen Frauenliga zum Kampf für Frieden und Freiheit“. C. Schellemann ist Vertreter der jungen Generation: 1945 wurde er erst zwanzig. Mit der Radierung „Konfrontation“ wandte er sich an seine Altersgefährten, mit der Frage: wie lange kann man in schöngeistiger Illusion leben, wenn der Welt Elend und Unheil drohen — täglich kann Atomregen die Erde verseuchen, können die Waffen sprechen. Um dem Betrachter seinen Gedanken nahezubringen, montierte Schellemann auf der Leinwand den entstellten Wasserkopf eines Kindes, die „Weinende Frau“ von Picasso, den Kopf einer antiken Statue, durch einen Hieb gespalten, zeigte Gleichgültige und Feige, mit deren wortlosem Einverständnis Verbrechen und Leid geschehen. — Man hat Schellemann oft Neigung zum Surrealis-

mus vorgeworfen. Es kann bei ihm nicht die Rede sein von einer Gemeinschaft mit dem philosophischen System. Indem er einen breiten Kreis verschiedenartiger Gegenstände miteinander korreliert, in weitem Maße Symbole benutzt, komplizierte assoziative Gestalten, wendet er sich an den Intellekt des Betrachtenden, zwingt ihn, aktiv aufzunehmen, zu denken, zu handeln. Schellemann schrieb seinen Widersachern als Antwort: „Weshalb ist ‚Engagiertheit‘ notwendig? Weil die Gefahr groß ist und man alle Mittel nutzen muß, um sie zu beseitigen. Möglich, daß der Tag anbricht, an dem ‚engagierte‘ Künstler nur das Schöne und Freudige zeigen, aber nur, wenn die schlimmsten Befürchtungen sich nicht bewahrheiten und friedliches Leben möglich wird.“

Während der Zeit des Faschismus, als in Deutschland die sogenannte „Volkskunst“ blühte, wurden die Begriffe „realistisch“, „volkstümlich“ von den Nazis entstellt. Für viele Künstler assoziierte sich auch nach 1945 die Vorstellung von echter Kunst mit der formalistischen, insbesondere der abstrakten Kunst, deren Zitadelle die Bundesrepublik Deutschland wurde, obwohl in der BRD die Veteranen der antifaschistischen Kunst, bekannte Künstler wie O. Dix, O. Pankok, W. Geiger, Hap Grieshaber arbeiten. — Nicht wenige, ernste, politische Ereignisse mußten eintreten, die von neuem das Leben der Völker der Welt gefährdeten, damit sich die



EV 69

Position vieler fortschrittlicher und ehrlicher Künstler der BRD änderte. Der Beitritt der BRD zur NATO, die Schaffung einer mit modernster Technik ausgerüsteten Bundeswehr, Aufrufe zur Revision der Grenzen, die Annahme von Gesetzen, denen zufolge faktisch alle Naziverbrecher amnestiert sind, die Bildung der neofaschistischen National-Demokratischen Partei: alle diese Vorgänge spiegelten sich auch auf dem Gebiet der Kultur. Von neuem wurden die Namen von Malern und Bildhauern an die Oberfläche geschwemmt, die zu Zeiten Hitlers angesehen waren. Dem breiten Publikum werden aufdringliche, schreiende Plakate geboten, in die Augen springende Umschläge billiger Soldatenbroschüren, farbige Öldrucke, die das „ewige“ Thema — Ruhm und Ehre für dem Vaterland ergebene Krieger darstellen, gewürzt mit einem tüchtigen Schuß Pornographie: einerseits platte, naturalistische Schmierereien, die die niedrigsten chauvinistischen und revanchistischen Leidenschaften schüren, andererseits — eine Kunst für die Elite, die sich den brennenden Tagesfragen fernhält.

Unter diesen Bedingungen entwickelte sich das experimentierende Journal „tendenzen“. Hier wird versucht, die fortschrittlichen Künstler nicht nur Westdeutschlands, sondern der ganzen Welt, vorzustellen. Es erscheinen Artikel über die fortschrittliche Kunst aller Länder: Sonderhefte über Latein-



Ronald Paris, Studien für ein Portrait von Ernst Busch, Kreidezeichnungen, 1969

Amerika, über das kämpfende Spanien. Eine spezielle, reich illustrierte Nummer ist der Kunst der Sowjetunion gewidmet — „Die Oktober-Revolution und die bildende Kunst“ — zum fünfzigsten Jahrestag des Oktober. Man kann der Zeitschrift den Vorwurf machen, daß sie das politische Credo des Künstlers in den Mittelpunkt rückt, ihr Verhalten zum Atomkrieg, zum Krieg in Vietnam, zum Rassismus, und daß die Redaktion die verschiedensten künstlerischen Stilformen nebeneinander stellt. So sehen wir neben der abstrakten Komposition Juan Mirós „Zu Ehren von Antonio Machado“, gewidmet dem spanischen Republikaner-Poeten, die Arbeiten des Realisten H. Zander (DDR), oder die letzten Arbeiten von Renato Guttuso aus dem autobiographischen Zyklus.

„tendenzen“ führt einen Kampf um den Verstand und die Seele der breiten Massen. Dabei können die fortschrittlichen Künstler nicht die Position eines passiven Beobachters einnehmen. Im Dezember 1967 organisierte man in einer Dortmunder Oberschule die Ausstellung „Der Mensch und seine Arbeit“, führte Diskussionen über das Thema „Die moderne Kunst und die Welt der industriellen Arbeit“. Der Vizepräsident der „Neuen Münchener Vereinigung der Künstler“ und Leiter der Gruppe „Neuer Realismus“, Albert Heinzinger, schrieb: „... die heutige Welt ist weniger denn je die sonn-tägliche Welt flanierender Müßiggänger. Die industrielle Arbeit der Mehrheit der Menschen bestimmt den Rhythmus unserer Zeit, und folglich wird für den Künstler, der die Wirklichkeit erfassen will, das Thema Arbeit am aktuellsten.“

„Es schadet der Malerei nicht, wenn wir, die Künstler, weniger anschauen und dafür um so mehr nachdenken“, sagt Zingerl: als Mitglied des Redaktionskollegiums von „tendenzen“ trat er im Herbst 1965 als Teilnehmer und Organisator der „Vietnam-Ausstellung“ auf (seinen Aufruf beantworteten 20 Künstler). Das Thema des Kampfes der Völker der Welt nimmt großen Raum im Schaffen der Künstler von „tendenzen“ ein. Das beweist die Ausstellung, die 1966 in der DDR gezeigt wurde. — Das letzte bedeutsame Auftreten von „tendenzen“ war die Teilnahme am Internationalen Forum der Künstler „Intergrafik-67“ in Berlin. Hier wurden Arbeiten ausgestellt wie der farbige Linolschnitt „Der Drache“ von A. Gorela, offensichtlich wacherufen durch das gleichnamige Stück von J. Schwarz; der gespenstische „Karneval“ von G. Bettermann; „Die Sechzehnjährigen“ von K. Hubbuch: der Künstler gestaltet das Schicksal von Jungen, die nach dem zweiten Weltkrieg, geboren in Arbeitervierteln, aufwachsen; auch sein „Überfüllter Autobus“: der deutsche kapitalistische Staat, gelenkt von einem wahnsinnigen Fahrer; die Grafiken von C. Schellemann, von G. Zingerl, von D. Meyer-Vax, tragische Lithografien von W. Geiger, von E. Dänzer... Alle Werke zeigen Sorge um das Schicksal der Welt und ein Gefühl der Verantwortung dafür.

Nach der ersten Lesung der Notstandsgesetze im Bundestag ironisierte die Redaktion von „tendenzen“ sie beißend, indem sie das Leben der Künstler in den zukünftigen Arbeitslagern zeichnete, „deren Wände sie vor wütenden Angriffen schützen, sie von den Sorgen des nächsten Tages befreien“... sie garantieren „gesunde Lebensführung“... mit Frühappell, Chorgesang beim Abzählen, gemeinschaftliche Speisung und Toiletten, Soll und Haben... Heute sind die Notstandsgesetze Realität geworden. Was werden sie den Künstlern von „tendenzen“ und allen jenen bringen, die den Kopf vor dem Neonazismus nicht beugen wollen?

Histoire de fou

von Franz Masereel

Franz Masereel stellte uns die bisher unveröffentlichten Holzschnitte dieses Zyklus, über das uralte Thema der Dummheit, zum ersten Dezenium unserer Zeitschrift zur Verfügung. Das Schlußblatt ist eine politische Apotheose der sexuellen Revolution in ihrer politischen Bedeutung.



Histoire de fou II (Ap.H.C.)



Histoire de fou I (Ap.H.C.)

1



Histoire de fou III (Ap.H.C.)

3



Madame de pom III - (M.H.C.)



Madame de pom III - (M.H.C.)



Madame de pom III - (M.H.C.)



Madame de pom III - (M.H.C.)



Histoire pour X. (p. H.C.)

10

Histoire pour XI.

11



FM 1961

Helen M. Fox XIX

11



Historia de fon XVIII - (Ap. H. C.)

15

Historia de fon XVII

16



Notizen zu El Greco

von Hans Peter Zimmer

Der Maler Hans Peter Zimmer, der die folgenden Erwägungen über Greco für unsere Jubiläumsnummer schrieb, gehörte zu den Exponenten der ehemaligen Künstlergruppe „Spur“, deren Geschick bezeichnend für Entwicklungen der westdeutschen Moderne wurde: Der Ideologe, der publikationsfreundigen und von den bayerischen Staatsanwälten bestverfolgte Gruppe, ist der legendäre Kommunist und Linksprovokateur Kunzelmann in Westberlin. Der Maler Hellmut Sturm stellte im Zuge radikalsozialistischer Überlegungen die künstlerische Produktion ein und widmete sich in den letzten Jahren der Veränderung des herrschenden Systems, insbesondere der Münchener Akademie. Der 1936 geborene Hans Peter Zimmer politisierte und radikalisierte seine Malerei, nachdem er in der Gruppe „Geflecht“ in München zu den Initiatoren neuer formaler Richtungen gehörte. Der Plastiker Lothar Fischer treibt seine expressiv-archaischen Tonformen weiter und zu wachsenden Erfolgen und Heimrad Prem, das urwüchsigste Talent der damaligen Gruppe, widmet sich mit aufrichtiger, ungekünstelter Hingabe einer massiv erotischen Kunst.

Greco war ein guter Maler. Deshalb ist es gefährlich, über ihn zu schreiben, weil man verführt ist, allerlei in ihn hineinzuinterpretieren, wenn man seine Malerei nicht historisch-wissenschaftlich, sondern in ihrer Wirkung auf das 20. Jahrhundert nimmt. Zur Zeit des Expressionismus wurde er wiederentdeckt — ist seine Ausstrahlung mit dem Expressionismus wieder verschwunden?

Greco als Maler spanischer Granden bleibt der Maler der Feudalepoche. Greco als Maler religiöser Themen bleibt der Verherrlicher des Glaubens. Uns interessiert der Maler. Realistischer und imaginärer Ausdruck waren die Spannungspole seiner Malerei. Als er aus Italien nach Toledo kam, verließ er die klassischen Prinzipien der italienischen Kunst, wie Schönheit, Ebenmaß, Natürlichkeit, Lieblichkeit, Sinnlichkeit, Symmetrie, Statik, Geometrie, Perspektive. Seine Bilder sind streng in den Farben, lodern wie schwarzes Feuer. Realistische Figuren sind bei ihm wandelnde Leichen und seine

verrückten Heiligen tote Wachspuppen. Grecos Bilder sind in ihrer ausgeprägten Eigenstruktur die ersten „modernen“ Bilder, weil sie in ihrer Handschrift, ihrem absoluten Ausdruck, ihren inneren Widersprüchen und der Transparenz ihres Entstehungsprozesses die psychische Situation des Künstlers in die Darstellung einbeziehen und nicht hinter einem gesellschaftsbedingten Formenkanon verdecken. Man muß staunen, wie sich Greco mit seinen exzentrischen Visionen den kirchlichen Auftraggebern, dem Großinquisitor und Philipp II. gegenüber, so selbstbewußt durchsetzen konnte. Manch einer endete damals als Ketzer auf dem Scheiterhaufen oder in der Folterkammer, der sich viel geringerer Abweichungen gegen das Dogma und die Riten der Kirche zu Schulden kommen ließ. Intoleranz, Fanatismus, Inquisition und Verfolgung waren an der Tagesordnung. Allerdings mußte Greco Prozesse um die Bezahlung seiner Bilder gegen seine Auftraggeber führen, denn denen gefielen seine Bilder nicht immer.

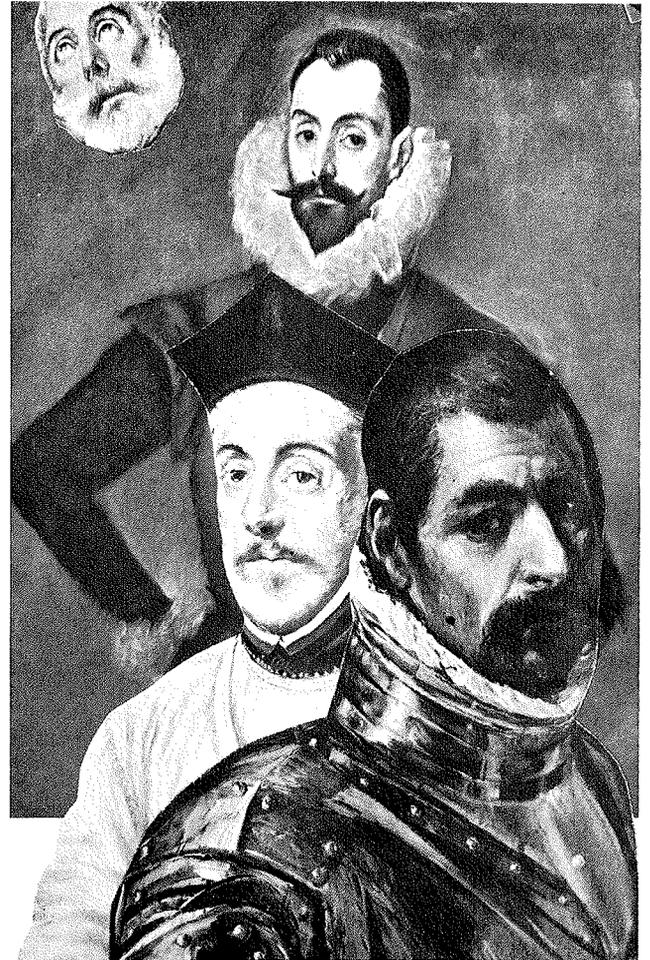
Seine vegetative Sensibilität, sein nervöses Ertasten des Bildraums, seine spontanen Pinselstiche begeisterten die Expressionisten. Er wühlte sich in die Materie hinein und sprengte den damals üblichen Raum. Er legte Schicht auf Schicht, von den plastischen Untermalungen auf farbigen Gründen bis zu letzten freien Lasuren und erschien damit den Malern des Informel und des Abstrakten Expressionismus wieder aktuell. Man sah ihn als eine Art vertikalen Pollock, dem auch die Raumstruktur mehr galt als die isolierte Form, die große Geste mehr als das solide Detail, der Rhythmus mehr als übersichtliche Klarheit.

Grecos Bildinhalte sind nicht einfach Reproduktionen und Fetischisierungen vorgegebener Realitäten. Er war mißtrauisch gegenüber vorgegebenen Klischees und Sehgewohnheiten und nahm die Gegenstände nicht als wertneutrale Hülsen, als Silhouetten, sondern entwickelte sie aus den räumlichen Beziehungen der malerischen Massen. Er war mehr Dialektiker als Ästhet, vor allem: er war keine Malmaschine. Vielleicht, weil er sehr gebildet und belesen war, widersetzte er sich dem Kodex der guten Gesellschaft und bestand darauf, so zu malen, wie er wollte, und nicht wie der Hof es wünschte. Obwohl seine Schriften über Kunst nicht überliefert sind, soll er auch ein Theoretiker gewesen sein.

Die Freiheit, die sich Greco bei der Deformation seiner Gegenstände herausnahm, verraten einiges über die Unfreiheit und Deformation des Menschen in jener Gesellschaft. Wer aber bei Greco Kritik an politischen Zuständen sucht, Satire, Zynismus, offene Kritik, wird sie nicht finden — erst später bei Goya gegen Ende des spanischen Feudalimperialismus.

Formale Überschneidungen auch der wichtigsten heiligen Figuren, räumliche Verzerrungen der Symmetrieachsen und der Perspektive, Verdrehungen der Körperachsen, aufwühlende und bizarre Facettierung der Faltenwürfe, dramatisches Aufspalten von Licht- und Schattenformen und Grecos Überdehnung der Figuren, zeigen ebensowenig „positivistische“ Wissenschaftsgläubigkeit noch ernsthaften Respekt vor seinen Gegenständen, sondern eine bewußt artistische Distanz. Seine Glaubensekstasen sind theatralisch durchgespielt, seine Visionen bewußt gestaltet. Er malte seine hysterische Umwelt auf der Psychater Couch und zeigte ihre Neurosen auf.

Das bürgerliche 19. Jahrhundert kreidete ihm seinen Stil als Verstoß gegen die „ewigen“ Prinzipien der Kunst an. Und heute? Gerade die Anpassung an die frustrierenden Gewohn-



Hans Peter Zimmer, Montagen zu Greco, 1969

heiten und Methoden der Industriegesellschaft galten bis vor einigen Jahren als avantgardistisch (Op-art, Pop-art, minimum-art). Inzwischen hat sich einiges geändert. Das Bewußtsein ist stärker geworden, daß der Leistungszwang zu perfekten Produkten, die Einengung des gesellschaftlichen Spielraumes, das Verinnerlichen von Ordnung, Gesetz, Technologie, Staat, Herrschaftsnormen, vorfabrizierten Denkkliches eine allgemeine Verödung, eine Armut im Überfluß schaffen. Einige anarchistische Linke ziehen aber nicht die notwendigen Folgerungen daraus. Sie verharren in dem alten Streit, daß die Kunst eine kollektive Schöpfung sei, und die „individualistische“ Kunst keine Wirkungsmöglichkeiten mehr biete. Genau das aber sagen die Verfechter der „technokratischen“ Kunst auch. Die Forderung, mit der individuellen Kunst endgültig aufzuhören, hört man heute von vielen Seiten. Einige fordern die direkte, un-mittel-bare Realisierung von Kunst in der Gesellschaft. (Sie sagen, Bilder malen sei privates Onanieren und privates Halluzinieren.) Sie übersehen dabei, daß das, wenn überhaupt, unter den Bedingungen der Industrie-

gesellschaft nicht oder nur mit Kompromissen und Konzessionen möglich ist. Sie wollen das konsumierbare Produkt vermeiden und erheben die Eigenwerbung zum Produkt. Sie gehen damit ein unfreiwilliges Bündnis mit den Technokraten ein. Bei beiden soll das Mitreflektieren, das selbständige und kritische Fühlen, die Mitbestimmung des wertschaffenden Produzenten, die Kontrolle des Künstlers über seine Arbeit unterdrückt werden.

Daß Jackie Onassis einen Greco als Kapitalanlage in der Yachtkajüte hat, spricht für sich, nicht gegen Greco, und wenn die dünne Feudalschicht der Dritten Welt mit Greco-Bildern als Festigung der Aura ihrer Herrschaft protzt, spricht das für die Notwendigkeit einer sozialen Reform, aber nicht gegen Greco. Die lebende Kunst dagegen sollte weder wenigen noch allen gehören, sondern jedem. Deshalb gehört die Kunst ins Museum, in ein demokratisiertes, lebendiges und offenes Museum — als Spiel-Raum für elementares Ausdrucksbedürfnis.

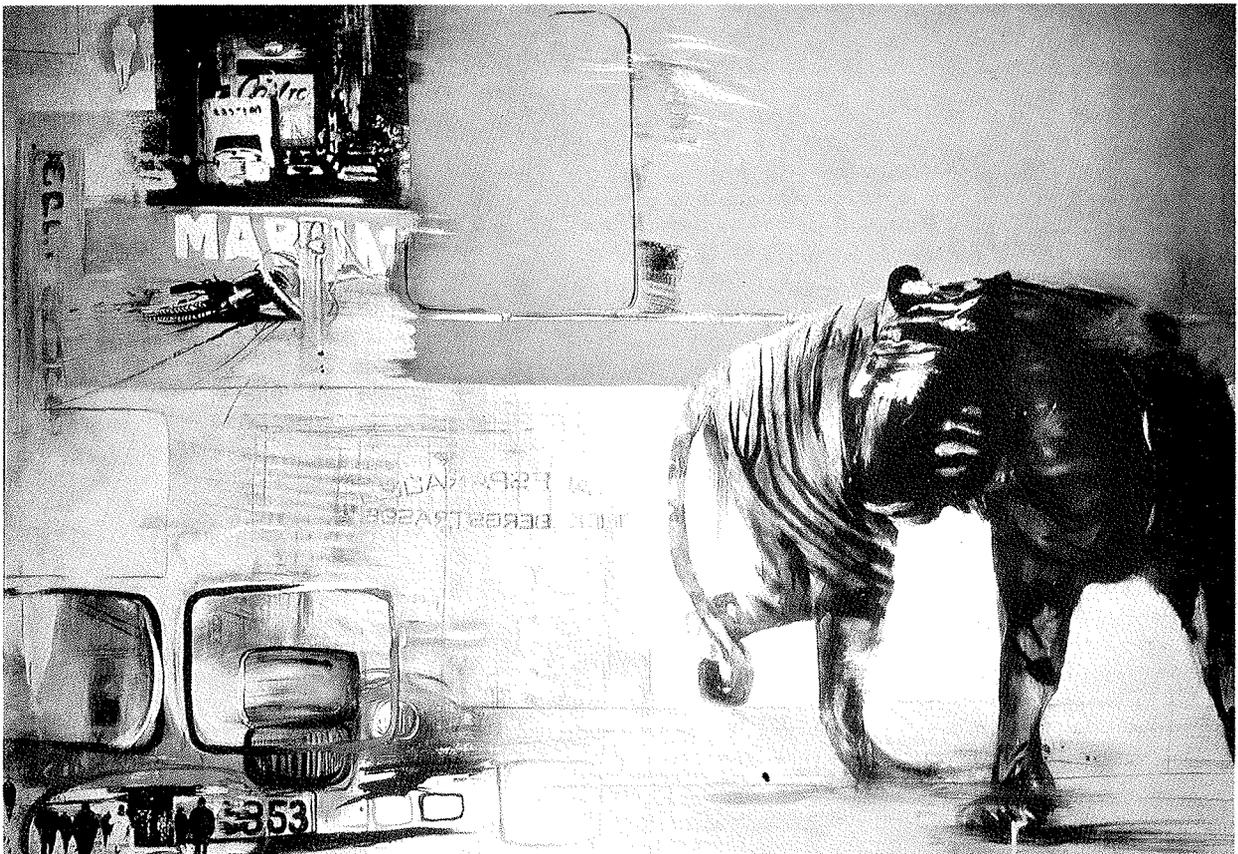
(19. 10. 1969)

Arwed D. Gorella, Donatien Aljone
François Marquis de Sade, 93,5 x 75,
Kreide, 1968



Erhard Michel, Portrait, Dr. Wasmuth,
170 x 130, Öl, 1968 ▶

Erhard Michel, City, 140 x 200, Öl,
1969







Christian Schad, *Operation*, Öl, 125 x 95, 1929

Joachim Schmettau, *Großer Stehender*, Gips bemalt, 180 cm, 1966/67



Wut macht präzise: der Maler Manfred Beelke

von Jürgen Beckelmann

Diese Leute gibt's ja: Bilder von Beelke

Wut macht präzise; das sah man schon bei Dix, später beim frühen Diekmann: sie malten, jeder auf andre Weise, Leute wie aus der Abnormitätenschau. Und nun, wieder ganz anders sich äussernd: Beelke, Manfred, 20 Jahre alt, ein Maler in Berlin. Ein Karikaturist, so scheint es beim ersten Anblick seiner Arbeiten, der sich des Tafelbilds bedient. Aber dann rekapituliert man die eignen Gänge durch die Alte-Leute-Stadt Berlin, erinnert sich, was man über die Rentner und die ebenso unbewußt reaktionären jungen Leute, die es auch zuhauf gibt — in den gewöhnlichen Ecke-, wie in den sogenannten Künstlerkneipen —, was man über die politisch, soziologisch und persönlich weiß. Und plötzlich merkt man: Die Leute, die Beelke malt, existieren — hier und heute; dieser Maler ist gar kein Karikaturist, er sieht bloß genau hin. Er ist — beinahe — ein Naturalist.

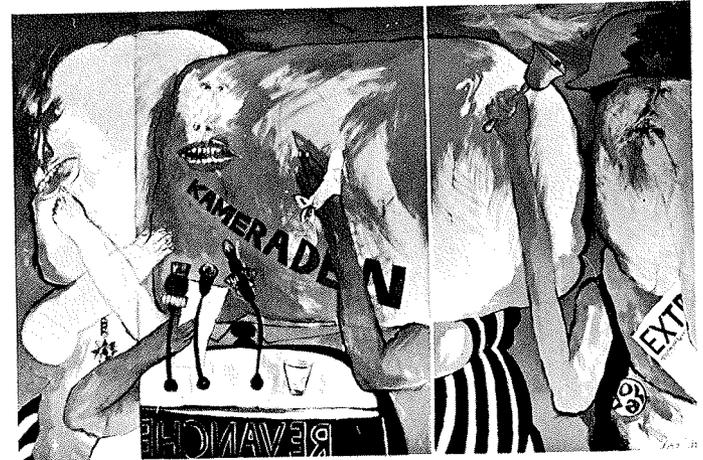
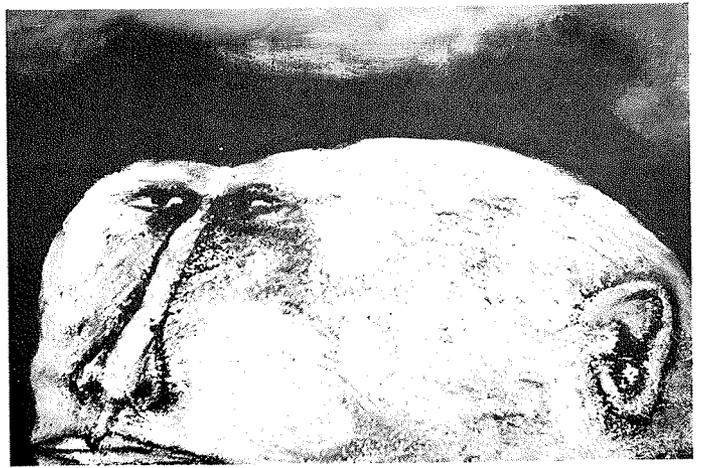
Isser natürlich nich. Dafür hat er zu viel nachgedacht. Und der Nachdenken und genauem Hinsehen bekam er einen linken Haß auf die kleinbürgerlichen Mentalitäten und Verhaltensweisen, auf jene Kleinbürgerei, die man den „Meiste-Leuten“ in der Tat vom Gesicht ablesen kann — jenen Mieslingen, Fieslingen, Feiglingen, die unter dem Druck des Sich-Anpassen-Müssens glattweg erklären, sie wollten sich anpassen, das sei ihr freier Wille; die den Zwang, dem sie unterliegen, zu ihrem Wunsche umfunktionieren, mittendrin und dabei und — auf der untersten, scheußlichsten Ebene — „in“ zu sein. Für „ganz klar“ erklären die, daß ihr Chef oder ihre anonyme Firma das höhere Risiko trage, also auch mehr verdienen müsse. So rechtfertigen sie den Mehrwert, den man ihnen klagt, um nicht mit dem Bewußtsein leben zu müssen, die Beklauten zu sein. Kann man ja, irgendwie-menschlich, verstehen. Aber es bringt einen auf, und Beelke brachte es zu seinen Bildern. Ein kluger Durchschauer war er immer, aber er hatte es schwer. Eine Zeitlang nannte man ihn Buffeelke, denn er malte ähnlich wie Buffet, der, anfangs gewiß ehrlich gesonnen, zum modischen Ärmlichkeitsmaler der Reichen wurde; die haben ja für hilflose Ärmlichkeit ästhetisch viel übrig, wie man weiß — von Murillo, dem Lügner, bis Zille, dem raffiniert Mißverstandenen. Und bis zu Buffet, dem Manipulierten, der sich schließlich offenbar ganz gern manipulieren ließ. Dahinein, das merkte Beelke, durfte er nicht abrutschen. Und dachte schärfer nach und raffte sich auf; und jung und auf seine stille Weise zornig, gelangte er zu einer

prägnanten, satirischen, ungemein gedrängten, vor Intensität oft schier platzenden Malerei. Sie stellt, das muß man sagen, nicht die ganze Wahrheit dar; sie läßt den Dargestellten keine Chance auf Entfesselung aus dem Funktionalelement der Unterdrückungen, auf Befreiung und Zukunft. Aber, so muß ich mich bei diesem Einwand ehrlicherweise selber fragen, haben wirklich alle Leute diese Chance. Es gibt Festgefahrene, Festgelegte, psychologisch Geprägte, auf die keine Hoffnung mehr zu setzen ist; leider, schade um sie, wahrhaftig! Aber eben jene ein für allemal Geprägten fungieren, wiewohl Unterdrückte, als Funktionäre der Unterdrückung. Dies umso besser, je weniger sie es wissen, und geradezu exzellent, wenn sie die Ahnung, unterdrückt zu sein, des kleinen Vorteiles wegen unterdrücken: Spricht man sie daraufhin an, reagieren sie aggressiv; böseartig besorgen sie das Geschäft des Kapitalismus. Und eben dies sind die Typen, die Beelke im Auge und, sei die Lässigkeit des Ausdrucks gestattet, auf dem Kieker hat. Böseartig stellt er diese Böseartigen dar, einen glattgesichtigen Richter zum Beispiel, der — so gibt der Titel an — von Freiheit redet, just deshalb, weil er dem Angeklagten keinerlei Freiheiten einzuräumen gedenkt. Fettmassen umdräuen die miese Mäusemiene der Berliner „Tagesspiegel“-Leserin: man sieht ihr an, was sie politisch denkt beziehungsweise nicht denkt; und man weiß ja, welchen politischen Effekt politisches Denkunvermögen oder Denkunwilligkeit macht. Fröhlich zieht der „neue Quizmaster“ seinen Hut, doch siehe!, sein Kopf hat keinen Raum, der ein Gehirn beherbergen könnte.

Selten wurde in neuerer Malerei a-politische, aber politisch wirkende Stupidität, das gewöhnliche Sich-Einlassen, so intensiv und erschreckend dargestellt wie hier. Es ist die Stupidität von Manipulierten und gewitzt-dooften Selbstmanipulatoren, die gegen jedes Argument gefeit sind, weil sie Argumente nicht verstehen. Zu Beelkes Meisterleistungen — zu betrachten und zu beurteilen im Ensemble seiner übrigen Bilder — gehört die Folge „Fünf Vorschläge für eine neue Kopfform“: Gesichter drängen über den unteren Bildrand heraus, Köpfe ohne Stirn, grau und hart wie Steine. Die Dummheit, gegen die selbst die diskussionsbegabtesten Linken vergeblich ankämpfen, stiert den Betrachter an, und er empfindet ihre Gefährlichkeit. Man fühlt, pardon, man müßte diese unbewußten Funktionäre der Macht einsperren, um nicht von ihnen totgeschlagen zu werden.

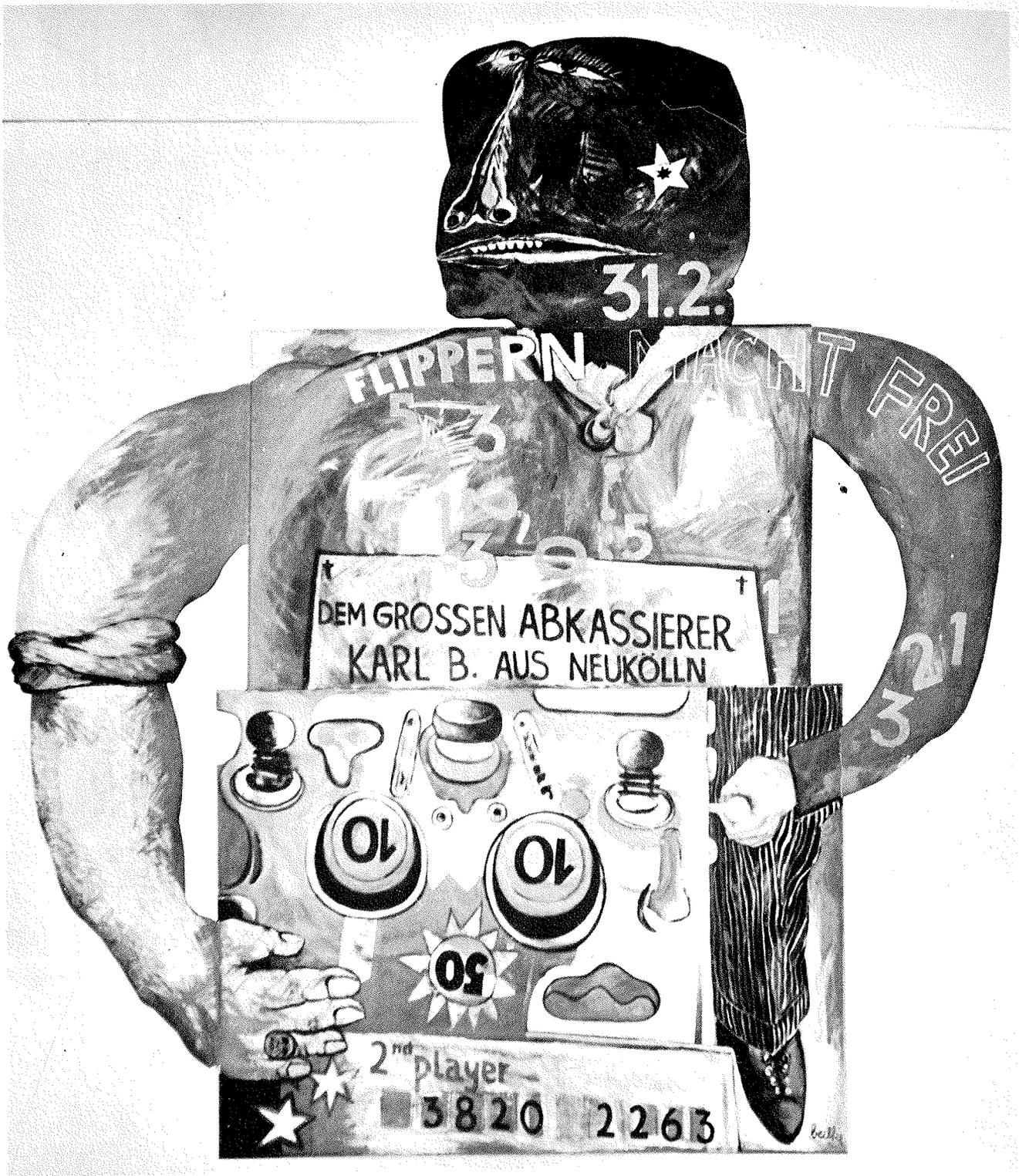
Manfred Beelke, Fünf Figuren für eine neue Kopfform (Nr. 4), Öl, 1969 ▶

Manfred Beelke, Frau Marlies K. bügelt ihr schwarzes Abendkleid, Öl, 1969



Manfred Beelke, Werbebild für eine öffentliche Bücherei, Öl, 1969

Manfred Beelke, Der Verein der kriegsversehrten Daumenlutscher e.V. Westberlin, gibt eine Pressekonferenz, Doppelbild, Öl, 1969



◀ Manfred Beelke, *Der Bund der katholischen Kriegervitwen e. V. Westberlin, hält eine Andacht für die gefallenen amerikanischen Freiheitshelden in Vietnam, und singt einstimmig bei Kaffee und Kuchen ... Öl, dreiteilig, 1968*

Manfred Beelke, *Flippern macht frei, Öl, 1969*

Kampf der Kunstvereine

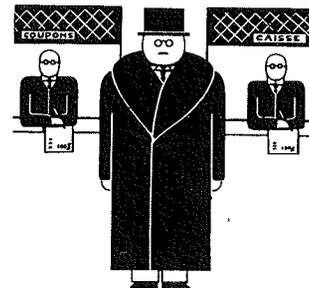
von Hannes Schwenger

Seit Juli 1969 hat Westberlin zwei Kunstvereine: Die „Neue Gesellschaft für bildende Kunst“ und einen „Neuen Berliner Kunstverein“. Daß aus der Reform-Unfähigkeit der alten „Deutschen Gesellschaft für bildende Kunst (Kunstverein Berlin)“ eine Revolutionierung des Vereins zwingend hervorgehen mußte, war absehbar. Daß aus der Revolution eine Spaltung wurde, ist das Werk einer kulturpolitischen Fronde von CDU und rechten SPD-Funktionären. Daß aus der Spaltung keine Niederlage der demokratischen Kräfte wurde, ist das Ergebnis eines bemerkenswerten Bündnisses zwischen linken und liberalen Gruppen des alten Vereins. Ein bemerkenswerter Fall also. Ein Lehrstück.

In Agonie lag die alte „Deutsche Gesellschaft“ praktisch seit ihrer Gründung 1965 (vgl. dazu Tendenzen Nr. 51, 58, 59). Vom Berliner Senat hinter verschlossenen Türen gegründet, war der Kunstverein ausschließlich Instrument seiner ebenfalls vom Senat auf Lebenszeit ernannten dreißig „ordentlichen“ Mitglieder. Die eigentliche Mitgliedschaft, mit dem Etikett „fördernde Mitgliedschaft“ deklariert und zuletzt etwa 700 Personen stark, war nach der Satzung praktisch rechtlos. Einer ihrer Wortführer, der Maler Dieter Ruckhaberle, wurde auf der Gründungsversammlung im November 1965 durch den ehemaligen CDU-Kultursenator Tiburtius vom Mikrofon gedrängt. Dieser Arbeitsstil blieb auch in den folgenden Jahren typisch. Als im Frühjahr 1969 eine Satzungsreform unvermeidlich schien, bemerkte das „ordentliche“ Vereinsmitglied Dr. Skrodzki, im Hauptberuf Präsident der Westberliner Industrie- und Handelskammer: „Wenn wir schon demokratisieren, dann müssen wir die Mitgliederbeiträge auf 250 Mark 'raufsetzen, damit wir diese Leute nicht wieder drinhaben.“

„Diese Leute“ — das waren die Initiatoren einer Aktionsgruppe fördernder Mitglieder, die der Vereinsbürokratie mit ihren dreißig „Unsterblichen“ in der letzten Zeit zunehmend zu schaffen machten. Denn Aktion und demokratische Kontrolle von unten war genau das, was der Verein am wenigsten brauchen konnte. Nach der Konzeption seiner geistigen Väter im Berliner Senat, war er kaum mehr als ein Sachverständigenrat zur Verteilung öffentlicher Mittel; sein Haushalt bestand, im wesentlichen, aus Zuschüssen der Staatlichen Lottogesellschaft, mehr als eine Million Mark im Jahr. Sein Vorsitzender Adolf Arndt hatte immer betont, daß die Existenzgrundlage des Vereins das Vertrauen des Lottobeirats sei — und dieses Vertrauen war natürlich gefährdet, wenn

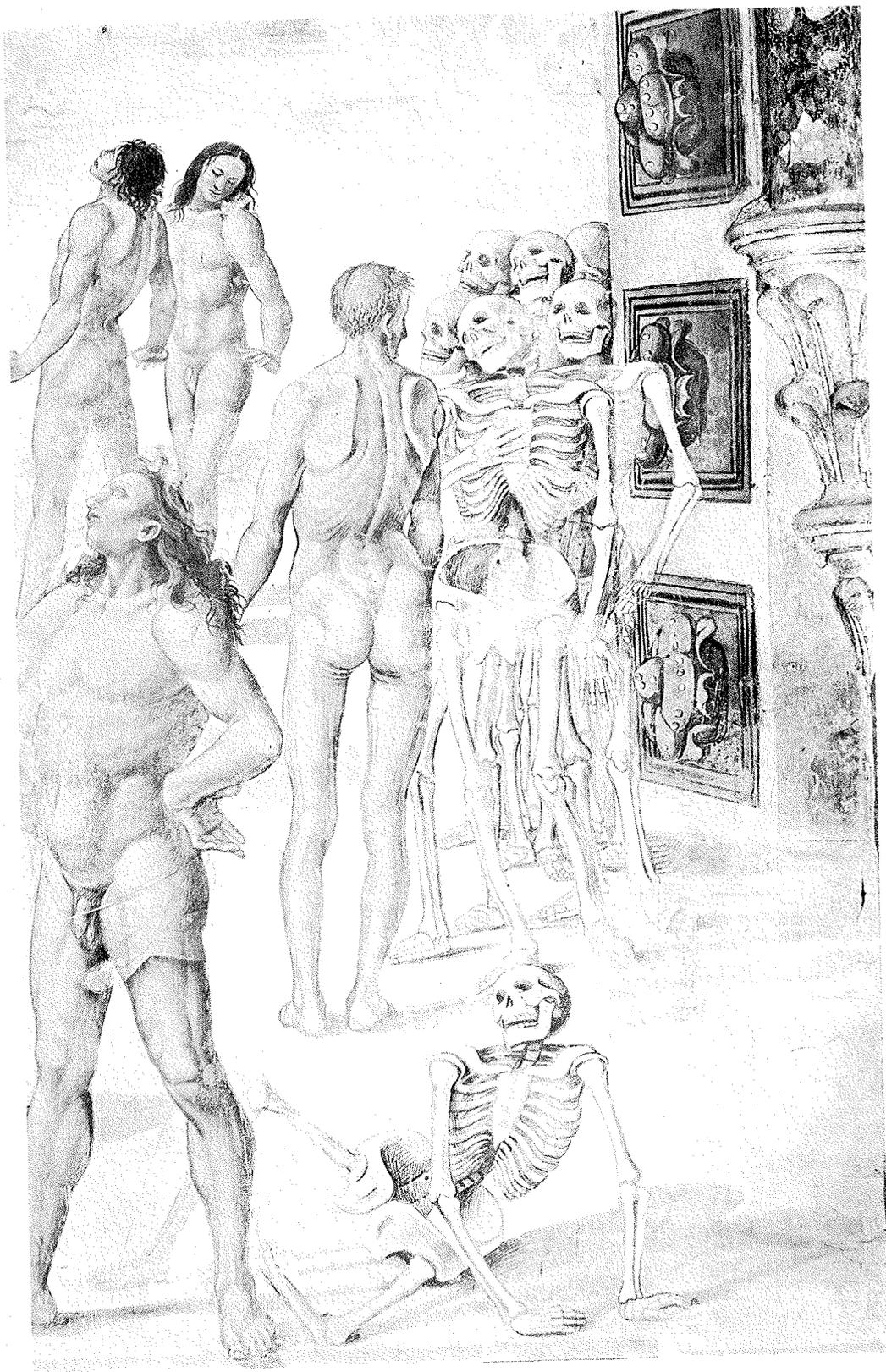
eine in ihren Beschlüssen unkontrollierbare Mitgliedschaft über Projekte und Etat des Vereins entschieden hätte. Einer der späteren Spalter des Vereins, der SPD-Stadtrat Horst Dietze, hat das in der Parteizeitung „Berliner Stimme“ in wünschenswerter Klarheit ausgedrückt: „Diese Konstruktion gewährleistete ein hohes Maß an Vertrauen zwischen Kunstverein, Senat und Lotto, gestattete so globale, d. h. nicht auf vorgeprüfte Anträge hin entschiedene Zuwendungen, von Mitteln in großer Höhe . . . Ihre demokratische Legitimation lag in der Verantwortung gegenüber Senat und Abgeordnetenhaus. Die Konstruktion versagte, als die allgemeine Welle der Demokratisierung auch den Kunstverein erreichte.“ Die letzten Monate des alten Kunstvereins waren gezeichnet von den üblichen Begleiterscheinungen autoritärer Abwehr



gegen Selbstorganisation von unten: nichtöffentliche Sitzungen der Führungsgremien, Einsetzung einer Reformkommission von oben, Verhandlungen unter Polizeischutz, Diskriminierung demokratischer Modelle als „Rätediktatur“ und anderes. Dagegen auf der anderen Seite: Öffentliche Vollversammlungen der Mitgliedschaft — organisiert durch die Aktionsgruppe —, Erarbeitung einer demokratischen Satzung durch Mehrheitsbeschlüsse, Rede- und Stimmrecht auch für Andersdenkende, offene Diskussion über mögliche Vereinsmodelle.

Mitte des Jahres, wußten Adolf Arndt und seine Freunde im Vorstand des Kunstvereins keinen anderen Rat mehr, als vor der drohenden Demokratisierung die Auflösung ihres Vereins herbeizuführen. Die Aktionsgruppe antwortete mit einer außerordentlichen Vollversammlung der Mitglieder; ihr schlossen sich auch „ordentliche“ Mitglieder des alten Vereins an, die dem Auflösungsbeschuß widersprachen und für eine demokratische Satzungsreform eintraten. Es wurde beschlossen, die „Deutsche Gesellschaft“ im Falle ihrer Auflösung sofort neuzugründen und eine Mitgliederversammlung über die künftige Satzung beschließen zu lassen. Die Auflösung wurde für einen Montag erwartet, die Neugründung vorsorglich auf den folgenden Dienstag angesetzt.

Bereits auf dieser Versammlung kursierten Gerüchte, wonach einige „ordentliche“ Mitglieder des Vereins ihrerseits eine Neugründung beabsichtigten, für die sie eine fertige Satzung schon in der Tasche trügen. Doch die Betroffenen, auf der Mitgliederversammlung angesprochen, dementierten oder wichen aus. Am Montag, den 14. Juli, wurde die Auflösung der „Deutschen Gesellschaft“ beschlossen. Am gleichen Tag fanden sich sieben Personen beim Amtsgericht Berlin-Charlottenburg ein, um einen „Neuen Berliner Kunstverein“ anzumelden. Unter ihnen war der Assistent des Berliner CDU-Vorsitzenden Lorenz, Bogislaw von Wenzel, der Springer-Berater und Journalist Hans Wallenberg, der Ehemann der



Luca Signorelli, die Auferstehung des Fleisches, aus dem Weltgericht in Orvieto, (Ausschnitt)

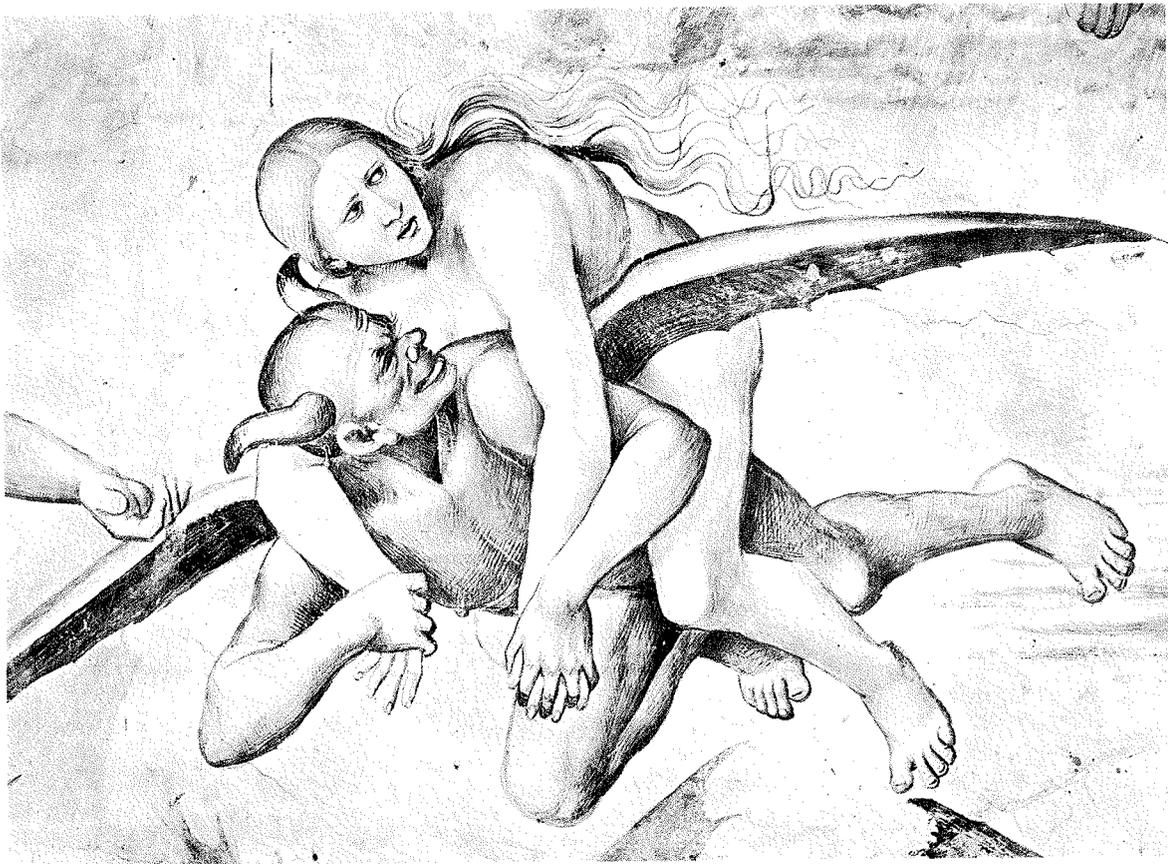
Luca Signorelli, die Verdammten und die Teufel, aus dem Weltgericht in Orvieto (1499), Ausschnitt





Luca Signorelli, Die Kreuzigung, Städtische Pinakothek Sansepolcro

Luca Signorelli, die Verdammten, Detail aus Auferstehung des Fleisches: der Teufel hat sich einer Sünderin bemächtigt



Luca Signorelli oder der Unglaube in der christlichen Kunst

von Helmut Goettl

Es geht das Gerücht, Tendenzen hätten aus thematischen Gründen thematische Vorurteile: eine Einengung inhaltlich politischer Art schlossen sowohl die Malerei aus, die um ihrer selbst willen besteht, als auch jede andere Form der Malerei, die, aus historischen Gründen, einer Thematik oblag, welche uns heute fremd geworden ist. Vielleicht ist auch gelegentlich die Ansicht zu hören gewesen, die klassische Malerei habe zum Großteil den Ambitionen der Mächtigen gedient.

Da ich solche Ansichten nicht teile und es auch für verkehrt halte, wenn die Darstellung des Aktes, die Darstellung des Stillebens usw. als anschauungslos abgetan werden, möchte ich am Beispiel eines Malers der Frührenaissance versuchen, die ideologischen Ansichten des Künstlers vom thematischen Kleid zu trennen, in das er aus Konventionsgründen schlüpfte. Freilich ergibt sich bei einem Maler, der so einen Kompromiß eingeht, der Verdacht der Heuchelei— dennoch müßte eine Kunstgeschichte des Profanen, die in einem sezierischen Sinn noch zu schreiben wäre, das Risiko eingehen Abhängigkeiten aufzudecken, die für die moralische Unantastbarkeit einer historisch hochgeachteten Malerpersönlichkeit gefährlich werden könnten.

Besteht diese Gefahr nicht auch bei Signorelli, bei dem doch

jeder Strich, den er zeichnete, Eigenverantwortlichkeit zu signalisieren scheint? War er es doch, der die Wissenschaftlichkeit, die Antimystik und den objektiven Humanismus damals am weitesten trieb, indem er am extremsten von der moralischen Schwarz-Weiß-Malerei der Gotik, das heißt von der gotischen Art, das Böse häßlich und das Gute schön zu malen, abrückte. Schuf er nicht ferner, mit seinem ausgebildeten Sinn für das Häßliche und das Schöne zugleich, die erste humanistische Dimensionierung des Aktes in der nach-antiken Kunst? War er nicht vielleicht der einzige Künstler der Frührenaissance, der aus dieser Haltung heraus in seinen Bildern hätte so etwas wie eine antike Demokratie neu verwirklichen können?

Das sind die Fragen, auf die ich im folgenden eine Antwort versuchen will — wohl erkennend, daß gerade ein Maler von dem geistigen Wagemut Signorellis in die ärgste Zwickmühle geraten mußte, wenn er dem Auftrag entsprechend handelte, den die historischen Mächte seiner Zeit ihm stellten. Aber auch, wenn es sich zeigen sollte, daß Signorelli sich zeitweilig in die Rolle des verkrampften Heuchlers drängen ließ und bei aller Größe seines Werkes in einigen seiner Bilder der bangen Monotonie des Kompromisses erlag, hätte man, um mit Gewinn zu erkennen was uns ein Maler bedeuten kann, der sich uns vorwiegend im religiösen Gewand präsentiert, diesen Fall zu untersuchen.

Die Stadt Cortona, in der Signorelli 1441 geboren wurde, liegt in einem sehr wörtlichen Sinne dem Lichte nahe: zwar war es damals, als die humanistische Entwicklung des geistigen Italien noch im Anfang lag, abgelegene Provinz und nicht zum Sammelpunkt der Alberti, Pelacani, Mansili oder später der Gianozzo Manetti, Poggio Bracciolini und der Neuplatoniker um Marçilio Ficino ausersehen. Aber, aus einem etruskischen Bergnest hervorgegangen, erfüllt täglich das einen Bergrücken überziehende Cortona eine Helligkeit von jener Intensität, die nicht allein beleuchtet, sondern schärfer zeichnend ausleuchtet, die Schatten durchdringt und die kantigen, kargen Architekturformen in ihrer plastischen Beschaffenheit transparent erscheinen läßt. Dieser Grad an Helligkeit, der uns nebelgewohnten Deutschen auf die Sehnerven schlägt und welcher gerade für Cortona, das durch die Höhe und Luftigkeit seiner Lage dem Licht noch entgegengehoben wird, typisch ist, dieser Helligkeitsgrad also kehrt wieder in Signorellis zeichnerischem und farbllichem Drang, den Körper, den Akt, den Kopf des Menschen zu durchlichten und in einer jeden mystischen Schatten meidenden Klarheit und Körperlichkeit die Gegenstände zu realisieren.

Daß Signorelli Schüler war von Piero della Francesca, den er, laut Vasari, eine Zeitlang so nachgeahmt haben soll, daß man seine Werke von denen des Meisters kaum unterscheiden konnte, unterstützte ihn im Hinblick auf den Hang zur Klärung farbiger und formaler Verhältnisse. Ferner arbeitete er um 1480 in Loretto mit Melozzo da Forlì zusammen, von dem er eine zwanglosere Kompositionsauffassung mit schwingenderen Beziehungen zwischen den Formen übernahm. Schließlich ließ er sich in Siena von der edelsteinhaften Geschliffenheit eines Matteo di Giovanni und von der architekturehaften Geklärttheit der Kompositionen des Francesco die Giorgio beeindrucken. Das waren wohl die wesentlichsten Bestätigungen auf seinem Wege zur Klärung.

Seine an diese Eindrücke anschließenden Werke, die Fresken in Loretto, die neun mönchisch-asketischen Bilder zur Bene-

diktslegende in Mont Olivieto Maggiore (welche in ihrer Kargheit und Bedächtigkeit glückliche Verbindungsmöglichkeiten eines Themas mit dem signorellischen Temperament darstellen) sowie die Sixtina-Freske mit den Episoden aus den letzten Tages des Moses zeigen den Ernst, mit dem hier um einen neuen Funktionalismus in der Kunst gerungen wird.

Dieser gestalterische Ernst steht gleichberechtigt neben einem Mangel an Poesie, der wohl ein Grund dafür ist, daß dem Signorelli all die lyrisch-antiken Themen, welche andere Renaissance-Künstler so begierig aufgriffen, nicht von vornherein unbedingt malenswert und interessant erschienen. Obwohl er also, wider sein Temperament, ein Thema wie die „Schule des Pan“ aufgreift, ist ihm doch hier der größte Erfolg beschieden: in diesem Bild gestaltet er, gerade weil er den heidnisch-mythologischen Stoff seiner Lyrik entkleidet und den figürlichen Funktionalismus in den Vordergrund stellt, am deutlichsten das, was ich als wissenschaftlich-humanistische Vorstellung der damaligen Geister von der antiken Demokratie empfinde. Daß solche Vorstellungen auch politisch realisiert werden wollten, zeigen die Gespräche über den Adel (z. B. von Poggio) in der Literatur der Renaissance-Zeit, in denen fast im Rousseauischen Sinne von einer Rückführung auf natürliche Lebensweisen die Rede war. Auch die mönchisch-kommunistische Revolte Savonerolas war ein christlich-sektenhafter Parallelfall zu dieser Bestrebung.

Signorelli aber, der neben der in Berlin verbrannten „Schule des Pan“, nur noch ein einziges „freies“ Bild malte, nämlich jenes heute noch in Berlin befindliche Männer-Portrait, das im Hintergrund eine allegorische Szene zeigt (womit er freilich wichtigste Beiträge zur humanistischen Kunst geliefert hat), wandte sich, den Auftraggebern gehorchend, sonst nur dem religiösen Stoffgebiet zu: er malte eine Fülle von Tafelbildern, in denen er den Wünschen kirchlicher Besteller mit einer auffallenden Starrheit und Schematik in der Komposition Rechnung getragen hat. Allerdings im Detail zeigt sich sein eigentliches Wollen, so z. B. in jenem betont häßlichen, das heißt provozierend-objektiven Greisenakt auf dem Bild „Madonna mit Heiligen“ in Perugia.

Als Beispiel für ein Versagen aber, das sich sogar auf das von Signorelli so beherrschte Gebiet der Anatomie erstreckte, sei die in Sansepolco befindliche Kreuzigung angeführt. Augenfällig ist hier die, in der sonst großartigen Komposition stehenden, ausgesprochen langweiligen Körperhaftigkeit des puppengroßen Gekreuzigten, dessen pappmaschéhaft gemalter Körper von allen Anzeichen des Leidens oder der Leichenhaftigkeit frei ist. Hier haben sich die Scheinheiligen offenbar um ein unlebendiges Holzkruzifix versammelt. Ein solcher Bildausdruck kann nur dann entstehen, wenn ein Künstler ein Thema behandelt, an dem ihn ein Teil des Inhalts (hier sogar der wesentlichste Teil) nicht interessiert; mit anderen Worten, ein Thema, an das er nicht glaubt.

So erscheinen viele Werke Signorellis als klare Beweise für dessen Ungläubigkeit und es liegt sicher nicht nur am Mangel an Poesie, daß der religiöse Inhalt wie gefroren erscheint und ungläubhaft wird. Eher liegt hier ein Beweis für jenes bedingungslos wissenschaftliche, dem Glauben zuwiderlaufende Vorgehen, für das Vasari ein Beispiel anführt, wenn er berichtet, Signorelli habe den Leib seines durch Unfall getöteten Sohnes entkleiden lassen, um ihn zu zeichnen. Sollte diese Begebenheit auch Legende sein, was aber bei dem persön-

lichen, das heißt verwandtschaftlichen Verhältnis Vasaris zu Signorelli kaum anzunehmen ist, so zeigt die Geschichte doch immerhin, was man diesem Maler zutraute.

Demnach ist es kaum verwunderlich, daß Signorelli, der nach Vasaris Worten das Leben eines ausgezeichneten Edelmannes führte, dem religiösen Motiv, das er doch ständig gestaltete, keinen rechten inhaltlichen Bezug mehr abgewann. Als er nun, um 1499, vor die Aufgabe gestellt wurde, in einer Kapelle des Domes zu Orvieto ein jüngstes Gericht zu malen, griff er auch dieses Thema von einer sehr unmystischen Seite her an, wobei er die literarische Herkunft des Stoffes unterstreicht und die Frage offen läßt, ob eine Begebenheit, die Literaten schauen, unbedingt tatsächliches, wörtliches Ereignis werden muß.

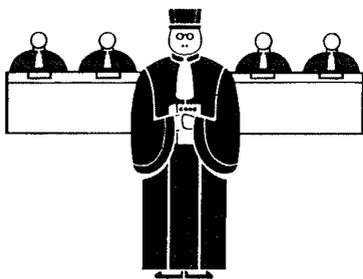
Die unteren Wandhälften sind daher den Dichtern gewidmet, die in ihren Werken das Weltende, das Jenseits und den Hades malten: Dante, Vergil, Homer, Ovid, Horaz und Empedokles werden in Portraits vorgeführt, welche auf eine glaubwürdige Psychologie dieser Figuren Wert legten und auf diesem Wege „getreue Ähnlichkeit“ entstehen lassen. Ferner malte Signorelli in vielen kleinen Rundbildern grisaillehafte Szenen, Illustrationen von gestraffter Inhaltsbezogenheit, die man bei all ihrer Massivität gleichberechtigt neben Botticellis auf die Linie reduzierte Dante-Illustrationen stellen kann. Hier ist Luca Signorelli in seiner Welt — nicht Religion ist es, mit der er sich befaßt, sondern psychologische und mathematische Paraphrase, Illustration klassisch gewordener Literaturinhalte. Eine poetische Umnebelung des Inhalts wäre ihm fremd — die Bloßlegung der inneren Antriebe und Bewegungen der Dichtungen, die Skelettierung der Ereignisse



in Dantes „Göttlicher Komödie“, das ist die Aufgabe, die er in neuartiger Weise meistert. Wie bei den anderen Künstlern der Frührenaissance spielt auch bei ihm das Bestreben die erste Rolle, einen neuen (ganz persönlich aufgefaßten oder humanistisch interpretierten) Inhalt aus dem spröden, religiös-bestimmten Stoffgebiet herauszulösen — wobei das Alte und das Neue Testament nur noch als eine unter anderen Literaturvorlagen rangieren.

Wenn aber nun Signorelli in den Oberteilen der Wände dazu übergeht, die Taten des Antichrist, die Auferweckung der Toten und die beiden Möglichkeiten des Jenseits zu schildern, so wurde er, wie in seinen Tafelbildern, einer allzu direkten und gerade ihm gefährlich werdenden Konfrontation mit der Religion ausgesetzt. Wo andere, dank ihrer mystischen oder poetischen Fähigkeiten Ausweichmöglichkeiten ins Gemütvolle oder Stilistische hatten, war es ihm nicht vergönnt, seine Überzeugung hinter rührenden Gesten oder dekorativ ansprechenden Allgemeinheiten zu verbergen. Die „Taten des

Antichrist“, obwohl erzählerisch sorgfältig gegliedert, geraten ihm zu einer assoziativ, surrealistisch scheinenden Szene, bei der es oft unklar bleibt, wo sich Gut und Böse gegenüberstehen. Zwar ist der falsche Messias durch einen neben ihm stehenden Teufel als Bösewicht ausgewiesen, dem die Unterwelt schändliche Äußerungen suggeriert, aber die Gruppe wirkt so seriös, so gelehrt und der Antichrist doziert mit jener durch Weisheit verliehenen Überlegenheit, daß ihm alles Abschreckende abgeht. Ein paar hingemordete Mönche bleiben kalt beobachtetes Begleitwerk. Daß Signorelli neben diese Ereignisse sein berühmtes, den Betrachter kritisch musterndes Selbstbildnis stellt, ist eine weitere inhaltliche Fragwürdigkeit in diesem Szenenspiel. Ist diese Haltung nicht, trotz der lässig ineinanderverschränkten „gefalteten Hände“ eine Herausforderung, nicht frei von zur Schau gestellter, arroganter Überlegenheit? Natürlich kann man nun einwenden, daß mit der würdigen Darstellung des ehrbar dozierenden Antichrist vielleicht das vortreffliche Maskenspiel gemeint sei, welches das Böse auf Erden zu treiben versteht. Und in der zweiten großen Wandfläche, der Auferweckung der Toten am Tage des Gerichts, erscheint es auch so, als habe Signorelli in einer Reihe herrlicher Leiber, die, sich aus Skeletten bildend, aus Gräbern steigen, eine der Sehnsüchte der Renaissance, nämlich die über die Verwesung triumphierende Schönheit, gestaltet. Es scheint sogar auf der Hand zu liegen, daß diese (übrigens mit kühlem, mathematischem Verstand zurechtgezirkelte und gerade aus diesem Grund sehr „erotisch“ wirkende) Schönheit auch das moralisch Gute symbolisiert, welches ebenfalls den Tod unbeschadet überdauert. So einfach aber liegen die Dinge nicht bei einem Maler, der



sich so weit von gotischer Charakterisierungslust entfernt hat: da nämlich, wo auf der dritten Wandfläche (bei den „Verdammten“) Gericht gehalten wurde über die moralisch Gefallenen, ergibt sich folgende Situation: drei gepanzerte Engel in schimmernden Rüstungen, reine Wachsoldaten mit überlegener, arroganter Geste, weisen die Verdammten von den Pforten zurück und treiben sie in die Fänge des Hades. Da liegt schon so viel Provozierendes im Auftreten dieser drei Herrenaturen, von denen zwei das Schwert lässig nur halb aus der Scheide ziehen! So mögen die Vasallen eines Fürsten den Unterdrückten entgegengetreten sein, so gebärdeten sich SS-Männer denen gegenüber, die sie nur als Untermenschen erachteten.

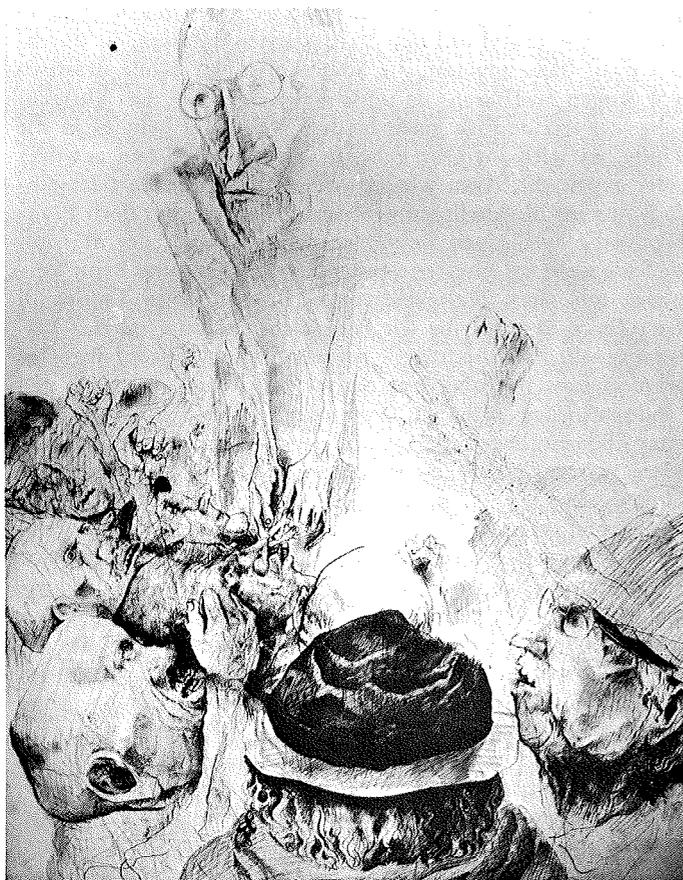
Erstaunlichen Aufschluß erhalten wir aber, wenn wir nun das Getümmel genau betrachten, in das sich die Teufel mit den Verdammten eingelassen haben. Wieder sind es die ästhetischsten Leiber, die hier ohne merkliche Erschütterung posieren. Wieder werden Häupter, Schenkel, Brüste, Bewegungen

im vollsten und schönsten Ausdruck erfaßt. Und die Art, in der sich die Teufel mit den Verdammten befassen, ist durchaus nicht dazu angetan, die Schrecknisse der Hölle drastisch vor Augen zu führen: da umschlingt einer ein, sich übrigens sehr mißverständlich gebärdendes, Weib und hebt es in die Höhe, da wird ins Ohr gebissen, dort ein bißchen gewürgt oder gepeitscht, dann wieder gelegentlich getreten oder einfach nur ins Muschelhorn geblasen. Alles das sind doch Praktiken, die auch einen nur gelegentlichen Leser des Marquis de Sade nicht im leisesten erschrecken können, und beim Vergleich mit alten Weltgerichten, z. B. dem eines Taddeo di Bartolo, in dem Därme wie Feuerwehrschräume aus den Leibern gerollt, Geschlechtsteile aufgebohrt und Glieder abgesägt werden usw., vermag uns Signorellis Auffassung von den Hadesbräuchen nicht zu erschüttern. Selbst dort, wo ein paar Füße aus dem Feuerschlund ragen, bleibt der Schock aus. Man vermutet eher einen rauchigen Trick als ernsthaftes Unheil.

Die Teufel selbst sind sehr „menschlich“ anzusehen, sie grimassieren zwar etwas, aber ihre Widerartigkeit drückt sich nur darin aus, daß der eine, neben einem riesigen Geschlechtsteil, einen grünen gehörnten Kopf und grüne Beine hat, bei anderen wieder die Leiber violett, die Hintern grün oder die Arme blau sind. Trotz der hellen, mathematisch unmißverständlichen Darstellung kommt eine dichte erotische Stimmung auf, welche gerade dadurch gefördert wird, daß eine nüchterne Ästhetik herrscht. Wir begegnen diesem, dem Ereignis gegensätzlichen Stilmittel ja oft in der erotischen Graphik, wo reine Kalligraphie und eine an Schematik grenzende Nüchternheit in Verbindung mit geometrischer Präzision die Reizwirkung verschärfen. Freiwillig oder nicht, Signorelli hat durch die Umkehr des Mittels sinnlicher Malerei ein ähnliches erreicht.

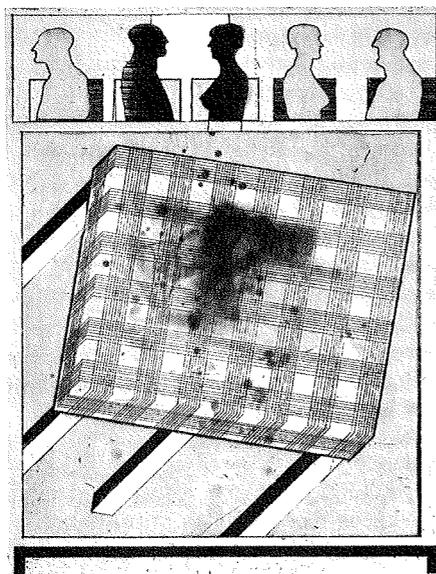
Ebenso unglaublich wie die Schrecken der Hölle sind die Freuden des Himmels. Auf der vierten Großfläche nämlich werden nur Orden (in Form von Kronen) verteilt. Einige der Seligen werden getätschelt, den anderen zur Freude wird musiziert und der Gesamteindruck der Szene mit den schön gekleideten, bisexuellen Engeln und den Akten suggeriert nur eine etwas sublimiertere Form der Erotik, wie diese vergleichsweise in der Hölle herrscht.

Ein frei gesonnener Humanist, mehr Demokrat als Katholik, mehr Polyklet als irgend ein anderer Künstler der Renaissance, konnte eben nicht (mit gutem Gewissen) ein Weltgericht gestalten. Seine der Antike übernommene Überzeugung war mit einer religiösen Vision nicht mehr vereinbar. Ein Mangel an gläubiger Überzeugung hinderte ihn an der Durchführung des ergreifenden moralischen Planes. So bleiben die Fresken im Dom zu Orvieto nicht nur Zeugnis einer großen Malerei, sondern sie sind auch Beispiele für die zwielichtige Rolle, in die sich ein Künstler, der wie kein anderer hätte Werkzeug der Wahrheit sein können, von den herrschenden Mächten gedrängt sah. Dennoch bleibt Signorellis Größe bestehen, dem, nach dem Zeugnis Vasaris, die Künstler der Renaissance alle so große Einsichten verdankten. Vasari schreibt: „Signorelli malte seine Vorstellungen von den Schrecken des jüngsten Tages in der Capella della Madonna die San Brizio des Domes zu Orvieto und dabei eine große Anzahl schöner und nackter Gestalten. Hierdurch stärkte er den Mut aller nach ihm kommenden Maler, so daß diesen die Schwierigkeiten einer solchen Darstellungsweise ein leichtes wurden!“



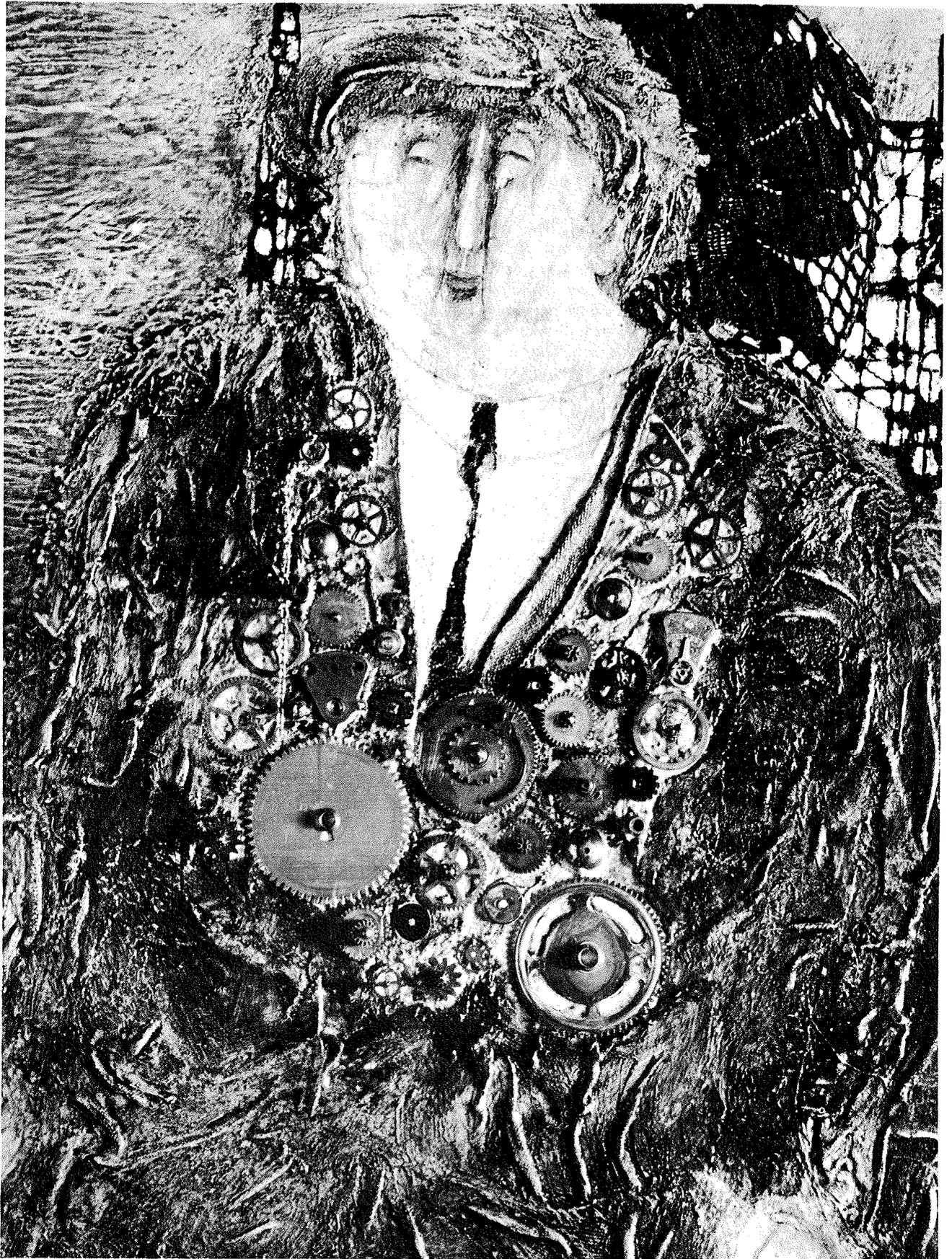
*Klaus Schröter, Kreuzigung Christi,
Bleistift, 1969*

*Klaus Schröter, Ans Kreuz mit ihm!,
Bleistift, 1969*



*Joachim Palm, Tisch und Stuhl, Radie-
rung, 1969*

*Hanno Edelmann, Schützenkönig (De-
tail), Tempera, 1969 ▶*



Zur Funktion des Museums

von Werner Mittlmeier

„Qualität verträgt sich mit Qualität“

„Wir werden schon darauf achten, daß man immer von Kunst spricht“

„Was wäre die Welt ohne Beethoven?“

„Es gibt so viel Leute, die der Schicht der Intelligenzler angehören“

„Das Interesse ist enfin vorhanden“

„Es ist eine sehr vielfältig differenzierte Museumslandschaft“

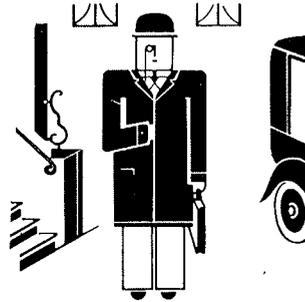
„Wie ist es mit der Natur dieser Figur?“

„Wir werden schon darauf achten, daß man immer von Kunst spricht“

„Die haben ja 'ne Kunst“

„Ich würde nicht sagen, daß es sich um eine Krise handelt“
Diese müden Witzchen rühren nicht aus einschlägigen Zeitungsrubriken her oder aus einer alkoholisierten Runde von Leuten, die etwas mit Kunst zu tun haben, nein. So leichtfertig-ironisch endete, wortgetreuest, der bislang jüngste Beitrag zum Thema Museum, den das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks, unter dem Titel „Museum oder Mausoleum“ (Autor: Hans S. Lampe) in der Reihe „Stunde der Politik“, am 25. Oktober 69 ausstrahlte. „Gibt es eine Krise des Museums?“ lautete die General-Frage. Aus Fragmenten der Antworten, die darauf Museumsdirektoren und andere Kulturfunktionäre versuchten, fabrizierten die cleveren Leute vom Fernsehen jenen Schluß, der sie selbst und das Fernsehen als bürgerliche Institution wiederum am meisten um die Glaubwürdigkeit als kritisches und objektiv informierendes Organ brachte. Indem — mit einem unglaublich feinen Publikumsinstinkt — Biederernst und Oberflächlichkeit der Fachleute zuguterletzt derart auf den Arm genommen wurden, konnte und mußte der durchschnittliche Zuhörer, der für die Kunst angeblich interessiert werden soll, seine Haltung gegenüber dem Museum unbeirrt weiter einnehmen: die der Interesselosigkeit und einer berechtigten Verächtlichkeit gegenüber den schrulligen Leuten, die sich mit Kunst befassen. Eine Haltung, die in der Sendung selbst deutlich wurde in den Antworten auf die Frage „Wann waren Sie das letzte Mal in einem Museum: „Das letzte Mal, das wird schon ein paar

Jahre her sein“, „Ja das letzte Mal war ich, als ich noch in die Schule ging“, „Da war ich überhaupt noch nicht“, oder auf die Frage „warum waren Sie so lange nicht in einem Museum“ die Antwort: „wer geht denn schon in ein Museum“, und, „wenn man das einmal gesehen hat, dann findet man, das reicht“. Ein Musterbeispiel dafür, wie man klassenbedingte Positionen, hier zur Kunst, und damit die Klassengesellschaft selbst erhält. Da hat man also wieder sein Spielchen gespielt. Die Museumsleute können weiter von Publikumsbildung, Präsentationsproblemen, Besucherzahlen, Qualität und Kunstgenuß reden; das Fernsehen kann wieder einen interessanten Beitrag bringen, vielleicht konsequenterweise mit dem Titel

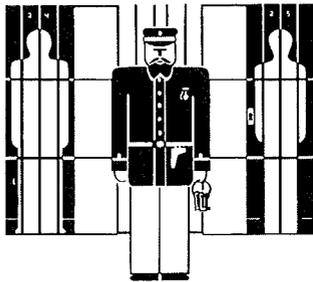


„Mausoleum oder Massengrab“; doch wie macht man das: Tote reden nicht, sie mahnen nur.

Dieser Fernsehbericht ist kein Einzelfall, er muß vor dem breiteren Hintergrund einer Diskussion des Themas „Museum“ gesehen werden, die schon seit Jahren geführt wird. Diese Diskussion wird auf der einen Seite in Gang gehalten von kritischen Künstlern und Studenten, die die gegenwärtige Situation der bildenden Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft im allgemeinen analysieren und auf die wachsenden Widersprüche zwischen Kunstproduktion und Kunstvermittlung im besonderen hinweisen. Auf der anderen Seite haben die bürgerlichen Kunstverwalter und -wächter das Interesse, aus der Kritik den Vorteil einer Aktualität des Museums zu ziehen, den es aus sich heraus nicht besitzt; gerade deshalb bleibt die bürgerliche Progressivität, auch in diesem Punkte, eine erzwungene: zwar ist also das Museum gegenwärtig aus dem Halbdunkel eines Bewußtseins herausgerissen, das in ihm eine leidlich akzeptierte oder auch belächelte Einrichtung des 19. Jahrhunderts sah; aber auf beiden Seiten wird ohne die Kenntnis der Geschichte des Museums und somit ohne historische Argumente gefochten: die Bürgerlichen können darauf verzichten, die kritische Linke bemängelt mit Recht das Fehlen einer hierzulande wirksamen marxistischen Kunstgeschichte. Mit welchem Recht, das zeigen gerade die in jüngster Zeit betriebenen kunstgeschichtlichen Forschungen zur Geschichte des Museums. Es muß festgestellt werden, daß die kunstgeschichtliche Forschung sich dabei niemals auf die, wenn auch umstrittene, gegenwärtige Aktualität des Museums bezog, berief oder gar ihre Fragestellungen davon ableitete. Aber so wenig die bürgerliche Kunstgeschichte jemals ihr Forschen durch einen begründeten Bezug auf die gegenwärtige — oder jeweils aktuelle — Situation des Museums legitimierte und die Notwendigkeit solcher Legitimation reflektierte, so wenig hat sich jemals die aktuelle Diskussion tatsächlich auf Ergebnisse der historischen Forschung bezogen. In diesem einen Sinne ist die Vergangenheit des Museums nicht bewältigt.

Und in einem anderen, zweiten Sinne nicht, insofern die jüngste deutsche Geschichte — und mit ihr die der Kunst und des Museums, die davon ihren Namen hat, noch nicht bewältigt worden ist.

Im Bewußtsein von Künstlern, Sammlern, Liebhabern und Kunstgelehrten, mag die historische Bedeutung des Museums als einer vertrauten Einrichtung, in der sie sich und ihre Interessen wiederfinden und -finden, bis in die wilhelminische Ära zurückreichen, in der das Museum unter so bedeutenden Männern wie Wilhelm von Bode, Alfred Lichtwark und Hugo von Tschudi seine erste Renaissance erlebte. Sicher war ihnen — und ihnen allein — die Barbarei der Nationalsozialisten



bewußt, als diese in der Aktion „Entartete Kunst“ dem Museum sozusagen seine jüngsten Triebe abrisen. Wenn sie vielleicht auch klarer sahen, genauer differenzieren konnten als andere, so verweilten sie doch in den Bereichen ihrer Muse und ihrer Interessen. Denn sie hielten dort still, wo sie im Künstlerischen den politischen Vandalismus der Nazis, als die Konsequenz einer gesellschaftlichen Entwicklung, hätten sehen müssen, an der die bürgerliche Klasse — also auch gerade die Kunstprivilegierten — ihren entscheidenden Anteil hatte. Was Kunst und Museum angeht, so sind die Massen auch heute noch stumm; es geht nicht um ihre Sache. Das potentielle Publikum, gerne als solches hingestellt, befriedigt sich, heute wie damals, an den Derivaten der bürgerlichen Kultur; nebenbei ein helles Ohr für Rassenhaß und Antikommunismus. Derweil stellen die einen radikale Fragen, die anderen basteln an Kompromissen. Die einen fordern eine revolutionäre Lösung der Museumsfrage, d. h. unter Voraussetzung und zum Zwecke der Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, eine Lösung, die die Solidarisierung mit den blind gehaltenen Lohnabhängigen, und den notwendig politischen Charakter einer noch zu leistenden Bildungs- und Aufklärungsarbeit einschließt. Die Bürgerlichen fordern eine progressive Angleichung an den „Wandel der Gesellschaft“; ihnen geht es im Grunde um eine Markterschließung, um ein neues Angebot einer vielleicht höheren Art von Konsumgütern an die Lohnabhängigen, um sie damit letztlich an einen neuen Warenkreislauf anzuschließen. Es ist gerade diese unterschiedliche Interessenlage, die in der aktuellen Diskussion um „Kunst“ und „Museum“ deutlich durchdringt. Im Interesse einer genaueren „Feindbeschreibung“ ist es dienlich, einigen bürgerlichen Argumenten zu folgen.

Werner Haftmann benörgelt in seiner Hamburger Rede (abgedruckt i. d. ZEIT Nr. 36 vom 5. 9. 69) die Kritik, „die mit ihrer Keule der ‚gesellschaftlichen Relevanz‘ auf sehr behutsam zu behandelnde Institutionen (meint wohl das Museum; W. M.) einhaut“. Wenn Haftmann weiter sagt, daß es „die

Funktion des modernen Museums“ sei, einen „Consensus der Gesellschaft herzustellen — „Gerade durch den nur im Museum durchführbaren Vergleich legitimiert sich — oder demaskiert sich — der Rang eines Kunstwerkes am schnellsten,“ — dann schwingt Haftmann seinerseits die Keule des „Consensus“ als Waffe einer militanten Kunstdoktrin, die, obwohl sie sich lediglich auf Grundsätze wie Qualität vertritt, sich mit Qualität“ berufen kann, die „gesellschaftliche Relevanz“ nur solange akzeptiert, wie sie den restaurativen Interessen dient. Man fühlt sich unangenehm an das gesunde Volksempfinden erinnert. „So ist auch jene heute revolutionär einherparadierende Idee vom Antimuseum nichts weiter als eine protestlerische und manieristische Fiktion, die sofort in sich zusammenfiel, wenn es das Museum, an dem sich diese Fiktion parasitär emporrankt, nicht geben würde ...“ Das Antimuseum und alles, was man darunter als Alternativen zum gegenwärtigen Kunstbetrieb verstehen kann, ist eine Fiktion, und als solche notwendig, weil und solange das Museum real existiert. Hier waltet bei Werner Haftmann eine merkwürdige Dialektik, die in der Betrachtungsweise bundesrepublikanischer Justizbeamter, was die NS-Verbrechen betrifft, eine ebenso merkwürdige Parallele findet, die Rolf Hädrich in seinem Fernsehstück „Mord in Frankfurt“ etwa so skizziert: Dr. Markowsky aus Polen, ehemaliger KZ-Häftling, tritt in einem Frankfurter KZ-Prozeß als Zeuge der Anklage auf; er erwartet mit Recht seine menschliche Rehabilitierung durch die Verurteilung der Schuldigen; aber es kommt anders: er verläßt den Prozeß abermals als Häftling, als Gebrandmarkter, als Verurteilter. Fazit: In Deutschland hat sich nichts geändert. Oder: so ist jene Idee vom Antirassismus nichts weiter als eine protestlerische und manieristische Fiktion, weil es den Antisemitismus und Rassismus, an dem sich diese Fiktion parasitär emporrankt, tatsächlich noch gibt. Es ist wahr, man muß ernsthaft um die Rehabilitierung derjenigen Künstler fürchten, deren Bilder nach 1945 langsam wieder in unsere Museen eingezogen sind. Man hat darin immer einen künstlerischen Zuwachs, der einem mehr oder weniger Zustand, gesehen, niemals einen politischen Vorgang. Wie wäre das möglich, wenn sich tatsächlich etwas geändert hätte. „Diese Museen gehören damit zur Darstellung Deutschlands und des deutschen Volkes als einer Kultur-nation. ... Wahrung ... unseres kulturellen Erbes. ... Was wäre die Welt ohne Beethoven ...“ so konnte man in jenem Fernsehbericht hören. Und man wäre erleichtert, wenn man, was Stephan Waetzold (Fernsehbericht) sagte, ironisch finden könnte: „... wir bemühen uns doch, und ich glaube das ist drüben (Ostberlin) auch so, dafür zu sorgen, daß die Dinge mal wieder zusammenfinden, daß man sich nicht weiter auseinander entwickelt als es unbedingt nötig ist, ein Beispiel: ich glaube, daß es eine besondere Aufgabe für uns hier im Westen ist, die moderne Malerei zu pflegen und zu erwerben, die die Nationalgalerie drüben nicht kaufen kann, genauso wie wir wahrscheinlich niemals hier eine wirklich große griechische Skulptur für 5 Millionen kaufen werden, wo drüben in Ostberlin die herrlichste Sammlung antiker Skulpturen besteht. In dieser Form gibt es also eine Zusammenarbeit oder ein Zusammendenken.“ Mehr wird es nie geben. Vor dem Hintergrund welcher politischer Tatsachen gibt Stephan Waetzold solche Erklärungen ab? Sind da etwa politische Wunschträume im Spiel, die sich so naiv nur noch die Kunsthistoriker leisten können? Ein Volk, ein Reich, ein Führer?

Kunst • Realität

Revolte

von Erhard Michel

DAS KUNSTWERK ALS WARE

Wenn Popartisten heute sagen, ihr Kunstwerk sei Ware, so bekennen sie sich zu nichts Neuem. Denn in der Vergangenheit war das Kunstwerk immer Ware. Wobei der Begriff „Ware“ zweierlei umfaßt: die Funktion als Gebrauchsgut und die Funktion des Inabhängigkeitsbringens. Denn jeder, der Ware erwirbt, anerkennt mit dem Erwerb zugleich den Schlüssel, nach welchem die Verteilung der Ware durchgeführt wird, und somit auch das Gesellschaftssystem, welches immer durch den jeweiligen Verteilungsschlüssel bedingt ist. So diente das „Heilige Bild“ im Mittelalter und Altertum nicht nur als Gebrauchsgut den Gläubigen, sondern zugleich als Propagandamittel dem System, das sich durch „Geheiligtsein“, „Gottgewolltsein“ vor jedem Angriff schützte.

Und ein „schönes“ Landschaftsbild, ein „geschmackvolles“ Stilleben oder ein in Kunststoff geformter Popartbusen verfolgen in der kapitalistischen Gesellschaft, neben der Funktion als Mittel des Genießens, den Propagandazweck, der darin besteht, den Betrachter über den Genuß zur Annahme zu verleiten, alles sei doch schön und gut und großartig, und eine Änderung des Status quo würde alles dies Schöne, Gute und Großartige in Frage stellen.

Je konsequenter sich jedoch der Kapitalismus entwickelt, desto mehr verzichtet er auf „geistige Aufwertung“, desto direkter wählt er seine Werbemittel. Heute verdecken ein mit Ware vollgestopftes Schaufenster oder ein dicker Warenkatalog durch die Fülle des Angebots viel erfolgreicher die Ungerechtigkeit bei ihrer Verteilung als es ein paar entsprechende Kunstwerke tun können. Damit hat die Kunst die etablierte Gesellschaft als Auftraggeber verloren und erhält erstmalig in ihrer Geschichte die Möglichkeit, sich ihrer Funktion als Ware zu entledigen.

DAS KUNSTWERK UND DIE REALITÄT.

Der Verlust an Auftraggebern macht den Künstler frei, was letztlich darin besteht, daß er jetzt sein Werk selbst voll und ganz verantworten muß. Es ist ihm nicht mehr möglich, den Auftraggeber als Alibi zu benutzen. Erst dann, wenn das Kunstwerk nicht mehr verkauft werden kann, wird sich der Künstler nicht mehr an die Herrschenden, die Geldgeber verkaufen können. Damit wird er frei für die Revolte. Die Aufgabe des Künstlers, innerhalb der Revolte, besteht darin, seine

Erlebnisse, Erfahrungen, Erkenntnisse, die er mit der Realität machte, so im Bilde zu verdichten, daß ein Konzentrat der Realität entsteht. Je intensiver die subjektiven Erlebnisse und Erfahrungen sind, desto stärker muß der Gestaltungs- bzw. Verdichtungsprozeß vorangetrieben werden, um Objektivität entstehen zu lassen. Gelingt dies, dann hat der Künstler ein Mittel geschaffen, das als echtes Kunstwerk und zugleich als echte Realität das Unreale aller illusionistischen Scheinwelten und Scheinordnungen in der Gegenüberstellung zu entlarven in der Lage ist.

Der realistische Künstler hat demnach drei, sich gegenseitig bedingende Aufgaben, zu erfüllen: er muß selbst frei werden, d. h. er muß allen Ballast, der ihn am Selbsterkennen, am Erkennen der eigenen Realität hindert, wegräumen, er muß alle Reglermechanismen, die der Zwang vieler Generationen in ihm einbaute, mit dem Zweck, ihn für die echten Realitäten blind zu machen, abbauen, um unmittelbar mit den Realitäten in Verbindung treten zu können, und er muß die Erkenntnisse, die er so an den Realitäten gewonnen hat, so verdichten, daß diese selbst als neue Realitäten ihre Wirkkraft auf den Betrachter auszuüben in der Lage sind. Erfüllt er auch nur eine dieser Aufgaben nicht, kann er kein realistisches Kunstwerk schaffen.

DAS KUNSTWERK ALS ERKENNTNIS.

Wir stehen erst am Anfang der Kunst, da wir erst am Anfang einer realistischen Betrachtungsweise stehen. Die Konzeption als Ware ist die primitivste Form der Kunst. Da realistische Betrachtungsweise (im Gegensatz zur illusionistischen, die immer in Spekulation mündet) Erkenntnisse erzeugt, ist ein realistisches Kunstwerk immer bildgewordene Erkenntnis. In der letzten Zeit hat sich der Bereich des Realen eminent im Bewußtsein des Künstlers erweitert. Die Beschränkung des Realitätsbegriffes auf Gegenstände, wie z. B. Apfel, Flasche, Haus, Frau, ist durchbrochen. Die Funktionen der Objekte sind genauso als Realitäten erkannt wie die Zustände der Subjekte und die kausalen Wechselbeziehungen, die zwischen den Existenzen herrschen, sind ebenso Realitäten wie das Zufällige, das Beziehungen schaffen kann. Mit der Erschließung des unausschöpflichen Bereichs der Realitäten schlägt die Kunst einen Weg ein, der frei von allen künstlichen Begrenzungen ins Unbegrenzte des Vital-Lebendigen sie zu führen vermag.

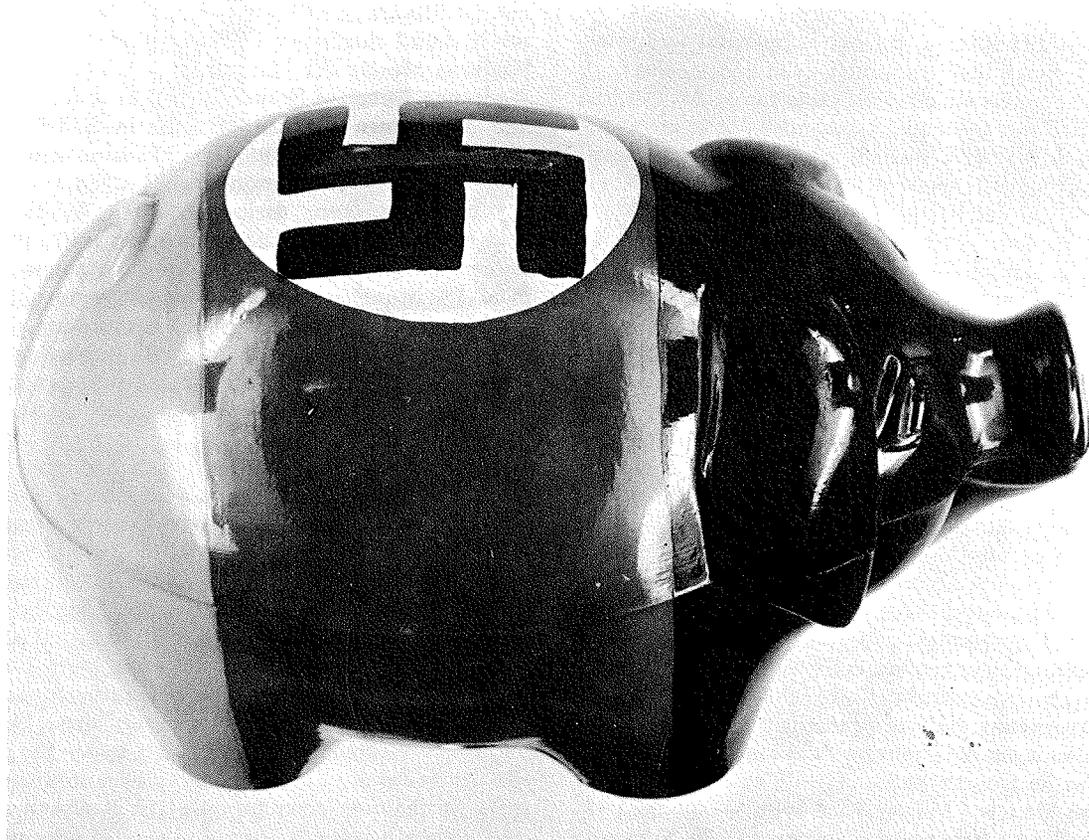
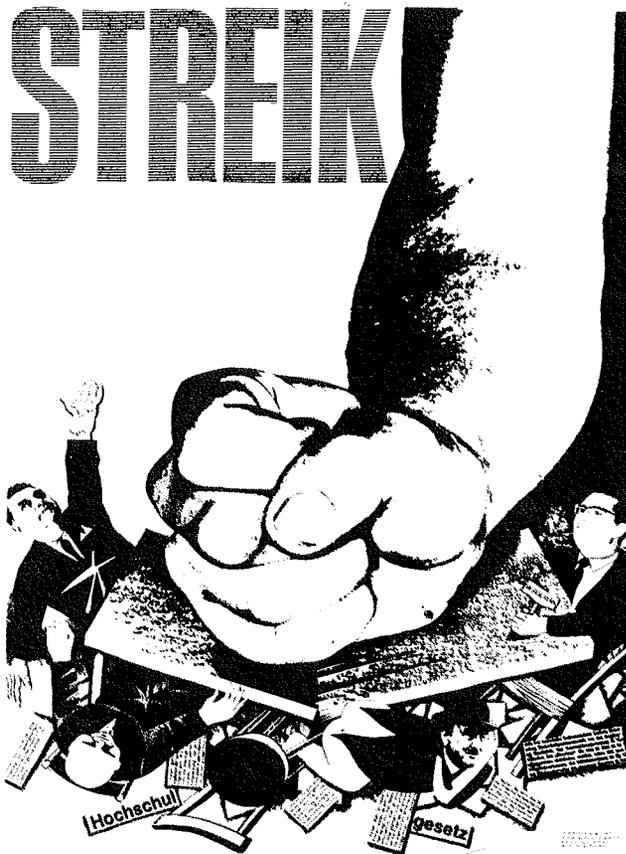
DER KÜNSTLER IN DER REVOLTE.

Gelingt es dem Künstler, bis zu den nackten, d. h. von aller künstlichen Kaschierung befreiten, Realitäten vorzustößen, und gelingt es ihm, diese überzeugend aufzuzeigen, so wird er automatisch zum Gegner des bestehenden Systems, das nur so lange zu herrschen vermag, so lange die Realitäten verdeckt bleiben. Die offen sichtbar gewordenen Realitäten zeigen, selbst ohne fremdes Zutun, die zahllosen Verbrechen auf, mit denen die Herrschenden sich täglich und stündlich gegen den Menschen und gegen das Menschliche vergehen. Durch die Perfektion der Machtausübung gibt es heute nur zwei Möglichkeiten für den Menschen: entweder er resigniert und wartet ab, was man über ihn beschließt (ob er als Arbeitstier zu leben oder als Kanonenfutter zu sterben habe), oder aber er löst sich aus der Lethargie und geht über zur Revolte. Diese ist die einzige Alternative zum Warten auf das Ende, das man für ihn bestimmen möchte.

Nur das Wissen des Sichentschiedenhabens für die Revolte gibt dem Menschen noch einen Daseinszweck, es ist die einzige Möglichkeit, das Leben zu bejahen, d. h. das Leben, die Realität können nur dann bejaht werden, wenn man sie zu verändern willens ist. Hierbei ist es gleichgültig, ob die äußerliche Revolte morgen oder erst übermorgen gelingt, wichtig allein ist, daß sich im Innern des Einzelnen die Revolte vollzieht, sind die unzähligen kleinen und großen Taten und Gedanken, die dieser Entscheidung entspringen, denn sie allein sind der Beweis, daß man lebt. So wird jedes realistische Werk dem Künstler zum Beweis, innerlich noch lebendig zu sein, zum Beweis, sich noch wehren zu können. Sein Sichwehren besteht darin, andern zu zeigen, daß er willens ist zu revoltieren. (20. 10. 1969)

Carlo Schellemann, Streik (Plakat), 1969

Hans Peter Alvermann, Deutsches Notstandsschwein, 1966



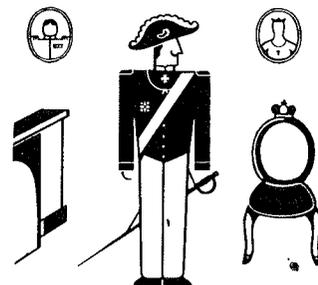
Ein Beispiel sozialer Integration

von Outin Jacques

Die, als allgemeines Kulturzentrum bekannte, südschwedische Universitätsstadt Lund zog bis vor kurzem — was die bildenden Künste betrifft — keinesfalls die Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums auf sich. Die Ursachen dessen sind wohl im starken provinziatischen Charakter zu finden, der allen Veranstaltungen im Gebiete der Malerei und Skulptur anhaftete. Die geographische Lage Lunds, die eine starke Konkurrenz der Kopenhagener Galerien und des dänischen Museums Louisiana an der Öresundküste zur Folge hatte, beeinträchtigte aber auch ein Aufblühen der lokalen Versuchszentren. Die Stadtverwaltung entschloß sich 1957, um in einer solchen Situation ein Ende zu finden, eine, durch ihre architektonische Kühnheit bemerkenswerte, Kunsthalle errichten zu lassen. Erreicht wurde aber Popularität und internationaler Ruf dieser Institution erst zehn Jahre später, als während der Sommermonate 1968 zehntausende von Besuchern herbeiströmten, um die erste Ausstellung erotischer Kunst, die von dem amerikanischen Sexologenehepaar Kronhausen zusammengestellt worden war, zu bestaunen. Die erzürnten Reaktionen der Kritik, sowie Neugierde und Interesse der Beschauer hatten aus der Kunsthalle Lund einen bestimmten Begriff gemacht. Die Eigenartigkeit eines schwedischen Museums beruht vor allem auf den heutigen theoretischen Grundsätzen der hiesigen politischen Führung. Da das Museum ein vielbeachteter und fester Bestandteil des Sozialstaates ist, werden den staatlichen Kunstinstitutionen Subventionen erteilt, die die der anderen europäischen Staaten weitaus übertreffen. Diese Gelder sollen, wie man offiziell sagt, für eine Verschönerung des inneren und äußeren Lebens, eine Bereicherung im künstlerischen und ästhetischen Gebiet verwendet werden, die alleine noch den Menschen von dem heutigen erdrückenden Dasein befreien kann. Eine, immer häufiger gewünschte, Erweiterung des Museums zu einem Zentrum aktuellen Kunstgeschehens, die vor allem in Schweden mit politischem Engagement, von seiten der Künstler, verbunden ist, verlangt eine gewisse Freiheit in der Bearbeitung der Themen. Das schwedische Recht sichert jegliche Ausdrucksform, anerkennt die Notwendigkeit freier Meinungsbildung und damit ein informiertes Publikum.

Bis 1967 zeigte die Kunsthalle Lund — in enger Zusammenarbeit mit dem Moderna Museet Stockholm — auf etwa 120 Ausstellungen Werke bekannter Künstler wie die Schweden

Hill, Zorn oder Marcus Larsson, die Franzosen Daumier, Gauguin oder Matisse und klassische Moderne wie Miro, Chagall, Manessier, Pollock, Yves Klein und Lucio Fontana. Bestimmte „anerkannte“ Künstler wurden also für ein bestimmtes Publikum ausgestellt, während Op-, Pop- oder Cinetic-art die Besucher jüngerer Jahrgänge ansprechen sollten. Die Direktion (damals Intendant Eje Högestätt) wollte zwar die damals müßige Jugend in die Kunsthalle locken, d. h. auch ihr aktuelle Themen vorstellen, aber dies immer noch mit einer gewissen Rücksicht auf die „Stammkundschaft“ des Museums, die andere Forderungen stellte. Diskussions- und



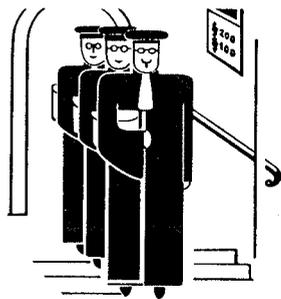
Musikabende, sowie Restanys kinetischer Versuch einer Infragestellung des Schicksals des werdenden Menschen in einer maschinellen Welt, einem „Superlund“, waren aber in der Tat für die eingeschlagene Richtung bezeichnend. Da dem Direktor aber die Ausführung eines, schon lange zuvor geplanten, Hörsaales von der Stadtverwaltung verweigert wurde, entschloß er sich zum Rücktritt. Ende 1967 wurde daraufhin der Stockholmer Kunstkritiker Folke Erwards als Direktor in Lund eingesetzt. Er kam gerade zu der Zeit, als das Moderna Museet der Hauptstadt zu einer Versuchsbasis der modernen Kunst in Skandinavien geworden war, mit Spiel- und Malräumen für Kinder, Gemeinschaftshappenings und turbulenten Vernissagen. Der Museumsbesuch hatte hier kaum noch etwas mit mondänen Treffen zu tun, er wurde zur Weitergestaltung der ausgestellten Werke, zum bunten Volkstreiben, das manchmal stark an mittelalterliche Feste erinnerte. Edwards, der solche Voraussetzungen für die normale Gestaltung eines Kunsthallenprogramms für unentbehrlich hielt, erklärte während einer Unterredung, daß er bewußt eine „heiße“ mit einer „kühleren“ Ausstellung alternieren ließ. Nach dem Stockholmer Modell wollte er die Kunsthalle in Lund zu einem Spiegelbild der Ereignisse in der heutigen Welt umformen.

Die „kühl“ genannten Ausstellungen begannen mit einer Infragestellung der Beziehungsmöglichkeiten zwischen der Gesellschaft und der maschinellen Welt von morgen: das „Neue Babylon“, eine Deutung des zukünftigen Städtebaus, der Lebensgestaltung eines von der Maschine befreiten und sich ihrer Vorteile bedienenden Menschen. „Ein Leben als Spiel“ oder als „Happening“, wie es Constant, Mitglied der Gruppe „Cobra“ und Gestalter dieser Vision, oder Edwards selbst auffaßten. Eine Vision, die zu den utopischsten Ausschweifungen von seiten der Künstlergruppe führte. Denn Konzerthäuser für elektronische Musik sind weder für morgen noch für übermorgen zu planen. Diese situationistische und surreale Anschauung eines produktiven Kollektivs für ein besseres Leben gab die Richtung einer Öffnung der modernen

Kunst auf die soziale Umgebung und eine Aktivierung des Museumsbesuchers.

Die, im März 1968 stattfindende, Gesamtausstellung „De Otäcka“ (Der Ekel) zeigte ziemlich deutlich, wie es mit dem heutigen Erdbewohner steht. „De Otäcka“ (u. a. W. Freddie) versuchten klarzustellen, daß Sex, Blut und Terror die Welt beherrschen. Und dies so provokativ wie möglich, mit einer ästhetisch total entblößten Kunst. Sie sollten wahrhaftig anekeln, und wie es Edwards formulierte, „der Intoleranz, Gewalt und Dummheit der Nichtverstehenden“ in den Weg treten. Vielen erschien das als pure Phantasmen einiger, anscheinend geistesgestörter, Künstler. Manche reagierten aber auch wie jener Kritiker, der sich in seinem Inneren angegriffen fühlte und schrieb: „Aggressivität paßt nicht zu Kunst: die aggressive Kunst ist des Namens Kunst nicht wert.“

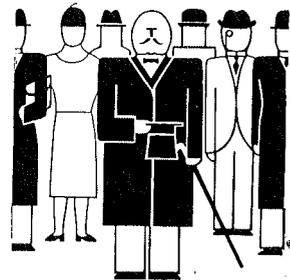
Im Sommer 68 wagte es Edwards schließlich, wichtige Fragen über die Sexualität in der Kunst an die Gesellschaft zu richten. Erotic art I, eine Rundaussstellung mit nahezu 250 Grafiken, Gemälden und Plastiken (u. a. waren Picasso, Bellmer, Matta, Fisher, Prem, Niki de Saint-Phalle hier vertreten), anonyme afrikanische Totems und Malereien aus dem ukyo-c des 19. Jahrhunderts Japans, hatte einen psychologisch-historischen Hintergrund: jahrhundertlange Unterdrückung der erotischen Kunst, geheimes Dasein dank Verboten und Zensur, daher die Notwendigkeit in den Untergrund zu gehen,



um sich dann viel exzessiver auszudrücken. Die ganze Kunstwelt kannte nun die berühmte Kunsthalle Lund und ihre „skandalöse“ Ausstellung.

Ohne diese Popularität aber auszunützen, setzte der Direktor seine Bemühungen in der Information über aktuelle Themen fort. So folgte, innerhalb einiger Wochen, eine Ausstellung kubanischer revolutionärer Kunst, Plakate der russischen Oktoberrevolution und eine Fotoausstellung über die Mairevolte in Paris. Tag für Tag wurden politische Debatten, Filmvorführungen über die internationalen Studentenunruhen, Vorträge akademischer Vertreter (z. B. ein Lektor der Sorbonne) veranstaltet, die großes Interesse bei den studentischen Besuchern erweckten. So kam es, letzten Endes, daß innerhalb einiger Monate die Kunsthalle zum allgemeinen kulturellen Treffpunkt Südschwedens wurde. Architekten, Komponisten, psychedelische Musiker wie die Schweden Hansson und Karlsson, Le-Corbusier-Schüler und Soziologen brachten fast allabendlich ihre Beiträge. Es wurden Arbeitskreise mit Künstlern und Technikern eröffnet, um zu erforschen, wie weit ihre Zusammenarbeit sich in der Zukunft ausdehnen könne. Nach 12 Monaten Tätigkeit konnte Edwards mit Zufriedenheit feststellen, daß die Anzahl der Kunsthallenbesucher sich um das Dreifache gesteigert hatte. Der letzten von ihm organisierten Ausstellung, dem Ergebnis einer Zusammenarbeit

mit der dänischen Galerie Passeportout, mit Werken zahlreicher deutscher Maler und Grafiker wie Wunderlich und Schröder Sonnenstern, folgten nur noch Pläne, die der Direktor nie verwirklichen konnte. Als er, für den Frühling dieses Jahres, der städtischen Mitverwaltung eine Ausstellung über Untergrund und Hippiekunst in Europa und den Vereinigten Staaten vorschlug, erhielt er einen Zuschuß, um solche Kunst in den USA selbst einzukaufen. Der Plakatentwurf eines Malmöer Malers, der neben einem völlig unbekleideten weiblichen Wesen einige Cannabisblätter zeigte, brachte Edwards zu Fall. Die städtische Verwaltung — und ihr Wort-



führer Torsten Andre — erhob nämlich heftigen Einspruch. Die Presse nahm die Sache in die Hand und verwickelte sie mit einer, damals in Lund aktuellen, Rauschgiftaffäre. Nach wochenlangen Diskussionen und Kompromißvorschlägen entschloß sich die in völlige Hysterie geratene Verwaltung, Edwards, aus Gründen der Jugendgefährdung (!) und politischer Anstiftung, zu kündigen.

Die Reaktionen auf Edwards plötzlichen Abtritt ließen nicht auf sich warten: Die schwedischen Künstler boykottieren — und mit ihnen auch noch mancher Kunstkritiker — die Kunsthalle mit ihren Werken, bis die Verwaltung umbesetzt wird. Die Kunsthalle wurde auf einige Monate, von Januar bis April, geschlossen und verlor ihr Publikum. Man versuchte zuerst, das alte von den Wagnissen Edwards zurückgeschreckte Publikum durch eine Ausstellung anerkannter „Schwedischer Meister“ anzulocken. Der neu einberufene Direktor Marianne Brahammar erwarb daraufhin die private Kunstsammlung „S“ (von Delacroix bis Tapiès), die während des ganzen Sommers lokale Besucher interessierte. Eine Emile Bernardausstellung, eine Cremoniniretrospektive und das für November geplante Riesenhappening des Österreicher Curt Stenvert zeugen von einer großen Suche nach Qualität, aber auch einer thematischen Eskalation: die Kunsthalle kehrt nach und nach zu dem zurück, was ein Jahr zuvor viel gewaltiger behandelt wurde. Ob Cremonini und seine organische Rettung vor der anonymen Welt des Gegenstandes oder Brahammars Vorschlag am 10. Oktober Demonstranten die Museumsräume zu Mal- und Diskussionszwecken zu überlassen, dies zeigt wohl klar, daß man nun mit allen Mitteln versucht, die versäumte Zeit wieder einzuholen.

Man muß die Kunsthalle Lund unter die zahlreichen Museen einreihen, die unter der Krise ihrer künstlerischen und politischen Leitung leiden, einer sogenannten „Krise ihrer Direktoren“. Selbst im toleranten Schweden werden mutige Experimente und ungewohnte Publikumsteilnahme an künstlerischen Ereignissen des öfteren unterbrochen. Wie lange sollen solche Zustände denn noch andauern?

Chronik

Der Kunstverein Karlsruhe plant im Jahre 1971 eine internationale Ausstellung „Politische Kunst“, die mit dem Beiwort „West“ bezeichnet werden soll, falls die vorgesehene Beteiligung von Künstlern aus den sozialistischen Ländern scheitern sollte. Man denkt an einen Querschnitt demonstrativer Arbeiten aller Richtungen vom engagierten Realismus bis zum Polit-Pop. Renato Guttuso hat zugesagt, ein großes Gemälde in den Räumen des Kunstvereins, eigens für diese Ausstellung, zu malen.

Mitte Oktober diskutierte ein Kolloquium an der Universität Konstanz die Thematik „Kunst und Fotografie“. Marianne Kesting referierte über die Agression der Fotografie gegenüber Malerei und Graphik, die mit der „Identifikation mit dem Aggressor“, mit der Unterwerfung der Malerei unter die fotografischen Praktiken in den neuesten Pop-Collage-Richtungen a la Warhol endet. Der Konstanzener Germanist Preisendanz analysierte die Manipulation der Fotografie, durch Bildtitel und Foto-Kommentare. Richard Hiepe beschrieb die Fotomontage als den revolutionären Versuch, die Manipulierbarkeit und ideologische Unbestimmtheit der Fotografie zu überwinden. Schmoll, genannt Eisenwerth, wies am Beispiel neuer Forschungsergebnisse zu Stuck, Lenbach und zahlreichen anderen Künstlern nach, daß die große Mehrheit der Maler des 19. und 20. Jahrhunderts nach fotografischen Vorlagen gearbeitet habe, daß aber die „normative Ästhetik“ bis heute Künstler und Kritiker zur Verheimlichung solcher Arbeitsmethoden anhalte. Die Fotografie habe sich, als „zweite Natur“, zwischen den Künstler und das herkömmliche Naturstudium geschoben. Hinzu kamen historische Untersuchungen von Heinz Buddemeier über die ästhetischen Auseinandersetzungen um das Wesen der Fotografie am Beispiel der Zeitschrift „La Lumiere“ und von Thomas

Neumann über „Fotografie und Prestigedenken“ in der Industriegesellschaft des 19. Jahrhunderts, sowie Versuche, das Wesen der Fotografie definitiv festzulegen (Dietfried Gerhards und H. H. Baumann). Richard Hiepe bereitet für tendenzen ein Heft über „Fotografie und Kunst“ vor, in dem die Ergebnisse dieses Kolloquiums und anderer neuer Forschungen ausbreitet werden sollen.

Die Münchner Akademie, die nach turbulenten Protestaktionen ihrer Studenten vom bayrischen Kultusministerium geschlossen worden war, (tendenzen 58, 59), eröffnete zum Wintersemester unter weitgehendem Verzicht auf die alten Zöpfe. Der Asta und die revolutionären Studenten erhalten mehr Rechte und mehr Geld. Akademiedirektor Paolo Nestler wurde zwischen Studenten und der Bayrischen Reaktion, in Gestalt des Kultusministers Huber, aufgerieben und schied aus seinem Amt, das nun von einem provisorischen Gremium mit gewissem Einfluß der Progressiven verwaltet wird.

Das „Republikanische Zentrum“ eröffnete, unter Leitung von Hans Peter Alvermann (tendenzen 49/50), in Düsseldorf, Charlottenstraße 85. Auf dem Programm stehen auch Kunstausstellungen und Agit-Prop-Produktionen.

Die „Intergalerie“ (Leitung Arie Goral) in Hamburg schaltete sich mit Plakaten („NPD — in Hamburg? — Neel) und Flugblattgraphik in den Wahlkampf zur Bundestagswahl ein: eine Spielkarte zeigt Hitler und Kiesinger als gegenständige Doppelbilder auf der Herz-König-Karte.

Die Westberliner Galerie Gellhaus widmete dem vergessenen Revolutionsgraphiker Boris Angeluschew eine umfassende Ausstellung. Angeluschew, der in den zwanziger Jahren als Mitarbeiter beim „Knüppel“, Roter Pfeffer“ und

anderen linken Zeitschriften hervortrat, gehörte zu den Organisatoren der „Assoziation revolutionärer Bildender Künstler“ in Deutschland. Der Künstler starb 1966.

Dieser Ausgabe liegt ein Prospekt des Parabel Verlages (München) bei. Wir bitten um freundliche Beachtung.

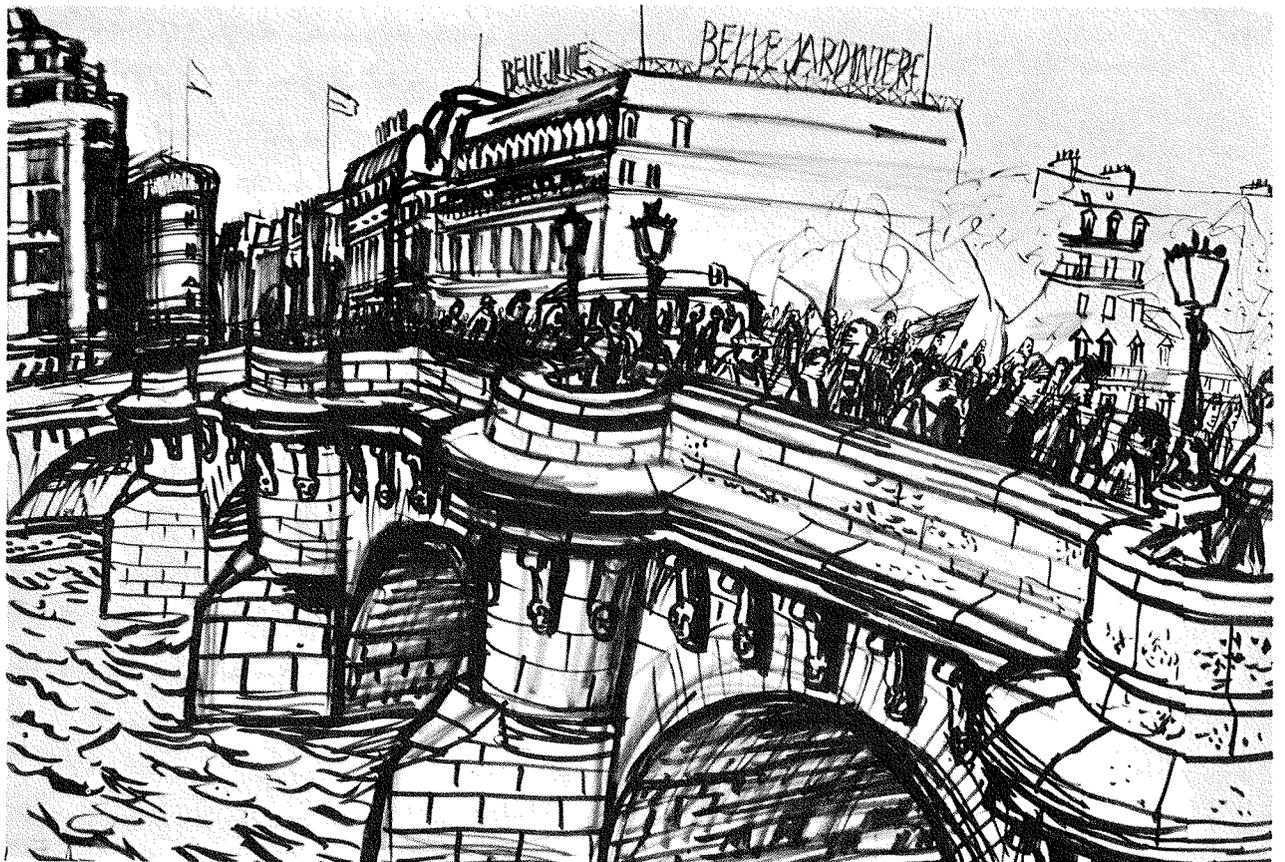
Wir machen unsere Leser auf die, diesem Heft beiliegende, Einladung zum Jubelfest der -tendenzen-, anlässlich des zehnjährigen Erscheinens unserer Zeitschrift, aufmerksam. Dort werden Zeit, Ort und gewisse Umstände dieser Veranstaltung mitgeteilt, die bei Redaktionsschluß dieser Nummer noch nicht feststanden.

TENDENZEN

Zeitschrift für demokratische Kunst, erscheint im 10. Jahrgang im Damnitz-Verlag. Redaktion, Auslieferung und Vertrieb: 8 München 15, Herzog-Heinrich-Straße 10
Doppelheft 63/64 Dezember 1969
Preis DM 6,50

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 H. 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, Odenwaldstraße 10.

Karl Hubbuch, Pariser Maitage, Tusche, 1969 ▶



Leserbriefe

PROF. KARL HUBBUCH
75 Karlsruhe 1 · Ludw.-Marum-Str. 11

Zum zehnjährigen Bestehen Ihrer Zeitschrift möchte ich gratulieren und mir gleichzeitig eine kritische Anmerkung zur Tendenz der -tendenzen- erlauben. Ich sehe eine Gefahr darin, daß Sie in zunehmendem Maße der gleichen oder sogar einer größeren Einseitigkeit verfallen, als Sie sie der Gegenseite, oft mit vollem Recht, vorwerfen. Auf Schlagworte wie „Parteilichkeit“ oder „Objektivismus“ pfeife ich, Wahrhaftigkeit finde ich wichtiger, und die verpflichtet zur Objektivität ebenso wie zur Stellungnahme. Einseitigkeit ist das Gegenteil davon. Eine künstlerische Aussage kann nur glaubwürdig sein, wenn sie versucht, wahrhaftig zu sein; das geht aber nicht, wenn sie sich einer vorgefaßten „Parteilichkeit“ unterwirft. Das gilt, meiner Meinung nach, auch für eine Zeitschrift, und wenn sie sich mit engagierte Kunst befaßt erst recht. Viel Erfolg und herzliche Grüße — Ihr Karl Hennig Seemann.

Zum zehnten Geburtstag! — Ich freue mich, daß „tendenzen“ bis heute durchgehalten hat, und weil ich etwas dazu beitragen konnte, freue ich mich ganz besonders,
Euer Erich Stegmann.

Als Tendenzkünstler, der ich mein Bildhauerleben lang war, und bleiben möchte, fällt es mir nicht schwer, -tendenzen- zum zehnjährigen Geburtstag zu gratulieren. Zu wünschen wäre, daß Ihr Euch grundsätzlich treu bleibt bei den, leider notwendigen, eigentlich aber doch absurden Auseinandersetzungen mit der „wahren“ und „weisen“ Kunst. Tretet weiter in die Fettnäpfchen gewisser absolutistisch auftretender Geistesherren auf den Gefilden der Kunst, aus welcher Himmelsrichtung auch ihre Privilegien stammen mögen. Rührt lustig im Kunstmeinungssalat, mit dem eine hämische Managerwelt, im Namen noch nie gesehener Hintergründigkeiten der Moderne, Geschäfte macht. Seid aber auch großmütig und weise und überlaßt, schließlich und endlich, doch



Lieber Dr. Giepe!
Sicher können die Wenigsten die letzte Ihre Rührung und immer überraschenden hefte betrachten sich vorstellen wie das Klein und schmal begonnen hat / Aber nicht zaghaft! — und genau in die Richtung gesprochen in die Vieles gesagt werden muß / Sie haben es bisher immer unmissverständlich gesagt und wohl manchem Mut gemacht / Viel Wichtiges und leider Unbekanntes haben Sie bisher in den TENDENZEN gezeigt / Spreifen Sie auch weiterhin die anfgelassenen Nichtigkeit zu die sich als Ausdruck unserer Zeit ausgeben! Über jeden richtigen Schritt und jeden kräftigen Tritt freut mich Ich
K. Hubbuch

den zukünftigen Menschen zu beurteilen, was aus einer verrückten Welt, von dem, was man so Kunst nennt, übrig bleibt. — Ich bin bei der Arbeit: mir und meinem Galiläi fällt nichts ein. Mit besten Grüßen — Euer Fritz Cremer (Berlin 20. X. 1969)

10 Jahre „tendenzen“; besser, als wenn es sie nicht gäbe. Neulich habe ich mit Gewinn und Spaß wieder mal einiges von Hanns Eisler gelesen. Ähnliches fände ich für jetzt und „bildende“ Kunst gerne bei Euch. „tendenzen“ macht es einem leider oft schwer, Denken als ein Vergnügen anzusehen. Ich hoffe, das wird noch.
Schönen Gruß — Joachim Palm



Karl Hennig Seemann, Mutter und Kind, Radierung, 18 x 28, 1969 ▶

Auf der Rückseite: Hap Grieshaber, Der Rock ist rot; zum zehnjährigen Bestehen von -tendenzen-



Erich Stegmann, Käthe Kollwitz, Bronze, 1956

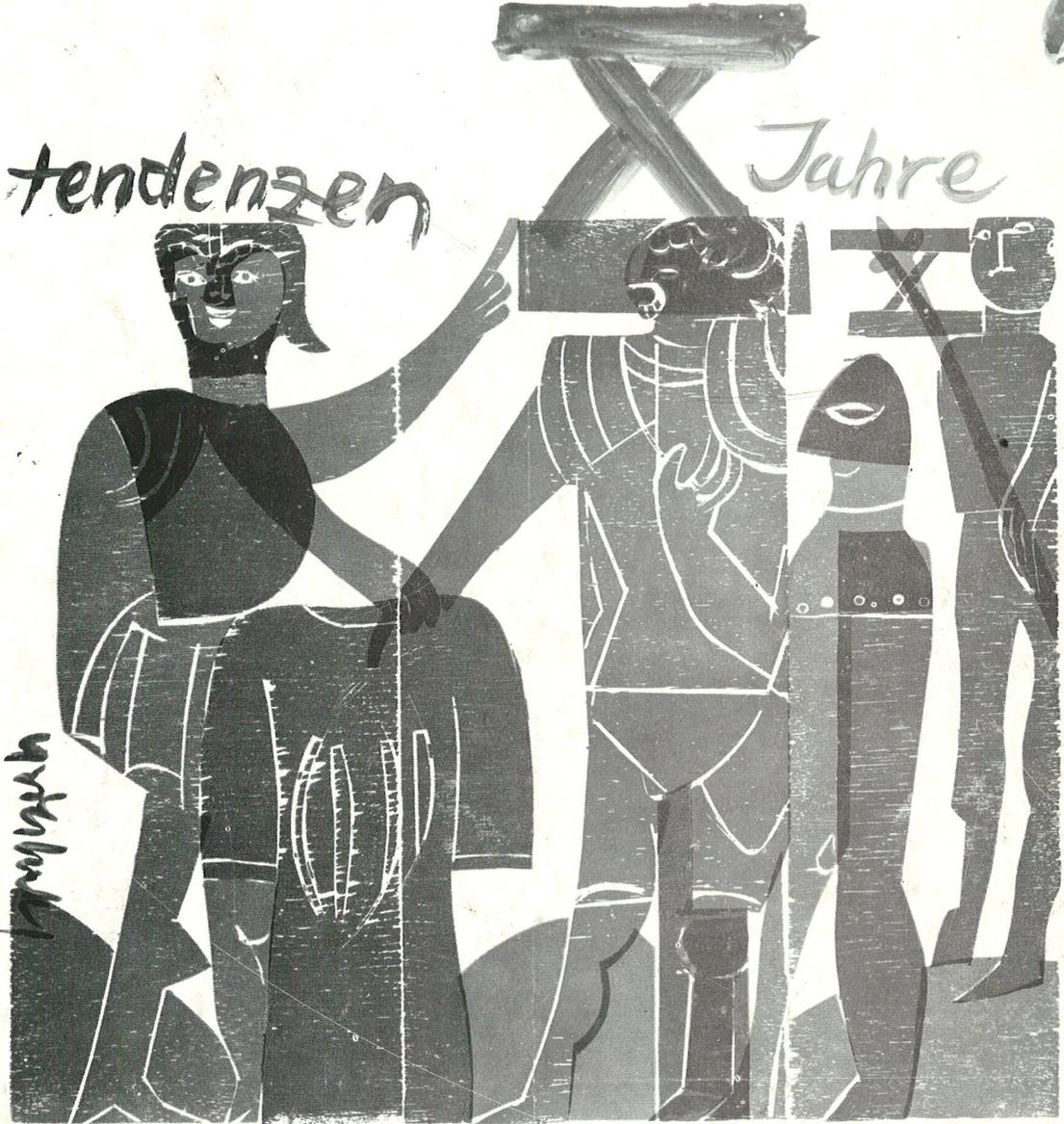
Fritz Cremer, Detailansichten des Denkmals für die Internationalen Brigaden in Berlin (siehe tendenzen 60/61, S. 145)



10
~~X~~
69

tendenzen

Jahre



Wittenberg

Der Rock ist rot!

... einen guten von der Alb kann man nur so kommen, beim Arbeitsdienst, haben die Heerespsychologen einen solchen den Korschachtel vorgelegt, es ist eine Karteographie wie sie unser Justizminister gemacht hat, nur subtil angereichert, wer Hausarbeit konnte einfach nichts dabei sehen und auf die Frage, ob dieser Fleck nicht wie ein einhunderttausend aussehe, bekamen die Herren, die schnelle Antwort: "Unser einhunderttausend sieht anders aus!" genau das dachte auch unser Religionslehrer. Er liebte auf seine Art unsere Alb, die melodischen Hügel, ein Fleck, die Steinriegel und den Fleck der Altbauern, in seiner nicht, war es ein strenges und gottesfürchtiges Land, nur durch Fleck konnte dieses kümmerliche Tafelgebirge ruht tragen, streng und lutherisch zum Lobe des Herrn, wir aber, wollten gar nicht fromme Leute sein, wir, das war eine kleine Clique in der Klasse, die man die Chinesen nannte, wir lasen Li-Tai-Po, den Tao-Tse-ting, und redeten klug, wie Tschang-tse in seinen Gleichnissen, je mehr Verbote und Beschränkungen das Reich hat, desto mehr verarmt das Volk, je mehr Waffen das Volk hat, desto mehr wird das Land beunruhigt, je mehr Unstetigkeit und ist das Volk hat, desto ungeheuerliche Dinge kommen auf...", kurz, wir waren anti-autoritär wie die Apo, trotzdem waren wir anders, wir suchten weltferne

... ansammlungen, liebten Hermann Hesse, und liebten das einfache und selbstlose Leben, das uns die raue Alb bot, besonders im Herbst, wenn ein mächtiger gleich einer Ausdrucken mit einer Gruppe aus dem Nichts auftaucht und verschwindet, Ich malte meine ersten Bilder, Fleck und Ausparung auf leere Fläche verteilt, die langgezogenen Heckenzeilen auf den Steinriegeln schnell hingeschrieben, eine Stürmerzaute Buche als Zeichen hineingesetzt, Der leere Raum sollte wichtiger sein wie die Merkzeichen, Oder umgekehrt, wie die Chinesen in einem Kiefernzweig eine ganze Landschaft zusammenfassen, so sollte ein mächtiges Zeichen als Stempel der Alb gelten, Ich suchte vergeblich, tuschte weiter, sampte Bergücken mit Weidbüchen, einen Schäfer, einen blauen Hügelhorizont, eine Rodeweide, offlichten die sich bis zum Waldrand hinogen, Wacholderhalden und immer wieder Schafe, Schafe, ich hätte die Tuschchen nicht verbrennen sollen, denn diese Landschaft gibt es kaum noch, ohne Weidbetrieb stirbt der Wacholderwald, Die Bauern pflanzen schnellwachsende Fichten und Wald wächst bald überall über verlassene Schafweiden, Nadelwald der rascher den Geld zuechtet,

Wittenberg
mit einem roten Fleck