

# tendenzen

Damnitz Verlag München 11. Jahrgang DM 4.— Nr. 66 Mai/Juni 1970

## WAS TUN?







*Titelbild: Ludwig Meidner, Revolution  
(Ausschnitt), 1913, 80 x 116, Öl/Lwd;  
Berliner National Galerie*

*Giacomo Manzù, Großes Liebespaar,  
Bronze, Höhe 54, 1966*

# Karl Marx und die Kinder von Coca-Cola

von Bernd Bücking

Der Kunstbefeßte 1969 kneift sich in die Backe: „Wach' ich oder träume ich?“ Der Ausblick auf das kulturpolitische Panorama in der Bundesrepublik verschlägt dem Vielgeprüften die Sprache: Das Schlaraffenland ist ausgebrochen!

Ein Artikel der Süddeutschen Zeitung vom 4. Juli beginnt: *„Zugleich mit den Gegenständen haben die neuen Realisten auch den menschlichen Körper wiederentdeckt...“* Zwar betrifft diese „Wiederentdeckung“ genaugenommen weniger die Künstler, von denen ein bislang unbeachteter Teil schon immer realistisch malte und den Menschen zum Thema hatte, aber dieses Zitat markiert doch den Zeitpunkt einer Wiederentdeckung eben jener Kunst durch die offizielle Kunstkritik. Und so sehen wir mit freudiger Überraschung, daß Künstler, die bislang nur in -tendenzen- eine vollkommen ungenügende Publizität erfahren haben, plötzlich Einzug halten in die geheiligten Hallen der Galerien und Ausstellungen.

Im formalen Bereich ist die Liberalität alles überschwemmend; sie macht selbst vor dem glatten Plagiat nicht halt, so fern sich dieses an den Werken einer „kosmopolitischen Avantgarde“ bedient.

Hierzu aus einem Artikel der SZ vom 27. Juni 69: *„... doch es liegt im Wesen gewisser Kunstrichtungen, die eine starke Reduktion, einen Rückzug auf das Ding an sich anstreben, eben immer die Möglichkeit oder die Gefahr, daß z. B. drei schwarze Kästen auf einem Platz in Hannover viel gemeinsam haben mit drei ähnlichen schwarzen Kästen auf einem Platz in New York; ein Unterschied besteht vielleicht nur darin, daß die Reaktionen auf solche Darstellungen allereinfachster formaler Tatbestände verschieden sind.“*

Doch des Wunders ist kein Ende. Die bisher aus Mobiles, verbeulten Marmeladeeimern oder einfarbig bestrichenen Tafelflächen Seelenstrukturen herauslesende Kritikerschar applaudiert neuerdings heftig und mit demonstrativer Sympathie dem Künstler, der seinem Abscheu vor den Entfrem-

## Inhalt

KARL MARX UND DIE KINDER  
VON COCA-COLA  
von Bernd Bücking

EIN TELEPHONGESPRÄCH  
von Carlo Schellemann

EQUIPO CRONICA

CHRISTOPH VOLL  
von Helmut Goettl

ASSOZIATION REVOLUTIONÄRER  
BILDENDER KÜNSTLER  
DEUTSCHLANDS (ASSO)  
von Ullrich Kuhirt

DIE GUTEN MENSCHEN IN DER  
KUNST  
Glosse von Guido Zingerl

WAS TUN?  
West-Berliner Künstler zum Lenin-Jahr

„LOB DES KOMMUNISMUS“  
Ronald Paris über sein Wandbild

WAS SEHEN SIE AUF DEM BILD?  
Bernd Bücking besucht den Maler Gün-  
ther Knipp

CHRONIK

dungspraktiken unserer Gesellschaft lautstark Ausdruck gibt. Sie wiederholt begeistert seine programmatischen Forderungen nach Demokratisierung der Kunst, nach Beteiligung bisher passiver Kunstkonsumenten am Schöpfungsakt und Emanzipierung der bislang Manipulierten.

Es ist schwierig, aus dem mehr zufälligen Konglomerat einzelner Kulturkommentare und Besprechungen ein klares Bild der Neuorientierung unserer offiziellen Kunstkritik zu gewinnen. Es gibt bei uns noch keine zusammengefaßte, theoretische Plattform. Daher stützt sich diese Untersuchung zunächst auf eine Reihe französischer Artikel, die in einer (gewiß nicht zufälligen) Auswahl als Dumont-Aktuell Band „Kunst ist Revolution“ erschienen ist. — Das scheint uns statthaft, da hier die neuen Tendenzen und ihre Ursachen erkennbar werden, die sich häufig bis in die Ausformulierung der Schlagworte in unserem Kulturfeuilleton wiederfinden.

Was also ist passiert?

Hat die Kunstkritik aufs „linke“ Pferd gesetzt aus Angst, den kommenden Trend zu verpassen?

Hat sich der Charakter der „linken“ Kunst geändert?

Oder ist die Gesellschaft zu der Einschätzung gelangt, daß sie der revolutionären Kunst Narrenfreiheit gewähren kann, da sie völlig ungefährlich ist?

Obwohl dieser letzte Gedanke von radikalen Künstlergruppen selbst geäußert worden ist, geht doch die Umarmungstaktik der herrschenden Kunstideologie weit über ein bloßes Dulden der vordem so verfeimten Realisten hinaus. — Sie gleicht mehr einer Flucht nach vorn; kein Zweifel, die Studentenbewegung im Mai 1968 hat nicht nur die Kulturbürokratie angeschlagen, sondern auch die bürgerliche Kulturideologie in die Defensive gedrängt. Ihre Positionen im kulturellen und Erziehungsbereich waren derart anachronistisch, durchschaubar reaktionär und auch uneffektiv geworden, daß sie selbst vom bürgerlichen Standpunkt aus untragbar geworden waren.

Aber selbst diese extrem verknöcherten Postamente wurden nicht kampfflos geräumt; sie mußten erst in einer radikalen Explosion gesprengt werden. Es ist an dieser Revolte bezeichnend, daß sie nicht an irgendwelchen Extremen herumkittelte, sondern in eine ökonomisch-marxistisch orientierte Grundlagenkritik einmündete, die bei einer fortschreitenden Ausweitung der direkt beteiligten Bevölkerungsschichten der herrschenden Gesellschaftsordnung durchaus gefährlich werden konnte.

Vor allem bestimmte kleinbürgerliche Schichten, die Schüler und Studenten, aber auch die im kulturellen Bereich tätigen Intellektuellen machten bewußtseinsmäßig einen Riesensprung vorwärts. Das zeigt auch die Flut theoretischer Schriften, die von den aufgeschreckten, zu plötzlichem Leben erwachten Intellektuellen Frankreichs ausgeht.

Von diesen liegt uns die Übersetzung der erwähnten Artikelreihe des Dumont-Verlages vor. Für alle darin enthaltenen Beiträge ist eine Übernahme von marxistischen Gedankenteilen typisch; so werden bei der Analyse bestimmter soziologischer, struktureller und ideologischer Erscheinungen in der spät-kapitalistischen (hier französischen) Gesellschaft konsequent die ökonomischen Ursachen und Zusammenhänge aufgedeckt. — Gleichzeitig, und hier zeigt sich die Begrenztheit kleinbürgerlicher, radikal-demokratischer Vorstellungen, fehlt völlig eine klassenmäßige Einordnung, die den Begriffen „Freiheit“, „Demokratie“, „Selbstverwaltung“ usw. eine eindeutige In-

terpretation in einem bestimmten Machtsystem zuweist.

Die durch diesen Mangel bedingte Verschwommenheit dieser Standardideale der bürgerlichen (!) Revolution führt in den Beiträgen zu einer gewissen Ratlosigkeit über das, was konkret zu tun ist. Weder die Fülle ausgezeichneten, detaillierter Analysen der überholten Strukturen im Kulturbetrieb, an den Akademien und in der Kunsterziehung, in der Kunstkritik und der Stellung des Künstlers, ja nicht einmal die Deklaration sozialistischer Zielsetzungen in der Ökonomie, befreien deshalb die Autoren aus den Fesseln bürgerlicher Ideologie im kulturellen Bereich:

Man kommt nicht von der Vorstellung los, daß „Kunst“ eine formale, von Zeit, Ort und Klasse gelöste, absolute Qualität ist, eine zusätzliche geistige Dimension, die zum realen Leben noch dazu erfunden wird. —

Völlig zu Recht wird entrüstet auf die Riesenkluft zwischen Kunst und Massen in unserer Gesellschaft hingewiesen. Ebenso klar wird hierfür als Ursache das Interesse der Herrschenden am status quo erkannt, also am Zustand der Unbildung und abhängigen Spezialisierung der arbeitenden Bevölkerung; bei diesem Bestreben erhält die „Kultur“ einerseits die Funktion des Lockvogels, damit revolutionäre Energie umgeleitet wird, andererseits dient sie als Popanz, um den Nichtteilhabenden ständig ihre Minderwertigkeit zu beweisen.

Durch den schon erwähnten Mangel an klassenmäßiger Anschauung verstehen aber *alle* diese Autoren nicht, daß selbst die für die Massen parteinehmenden Werke progressiver Künstler wie Picasso, Léger, Dubuffet und anderer *bürgerliche* Kunstäußerungen sind und deshalb nicht als eine Massenkunst auch für besser gebildete Werktätige in Frage kommen. (Das schmälert nicht ihren Wert als humanistische Werke oder ihre politische Wichtigkeit zu einer Zeit, in der die bürgerlich-parlamentarische Ordnung durch Rechtsputsch bedroht ist. Man erinnere sich an die Wirkung von Picassos „Guernica“ 1937.)

Aber so wie sich die bürgerliche Kunst in ständiger, lebendiger Auseinandersetzung mit ihrem zunächst großbürgerlichen Auftraggeber, später mit dem intellektuellen Kleinbürgertum als Selbstverständnis dieser Schicht entwickelt hat, muß auch die künftige Massenkunst ihre Gesetzmäßigkeiten aus einem anteilnehmenden Dialog zwischen dem Künstler und seinen neuen Adressaten entwickeln, in welchem Prozeß beide Teile eine qualitative Veränderung erfahren. —

Eine derartige dialektische Vorstellung kann jedoch nicht aus der statischen Kunstauffassung der Dumont-Autoren entstehen. Im Gegenteil, in einem Artikel werden die handfesten, weil praktischen Ansätze zu einer ästhetischen Neuorientierung völlig sachlich und selbstverständlich als Nicht-Kunst bezeichnet, — eben weil sie sich außerhalb der bürgerlichen Ästhetik bewegen.

Dieses zähe Festhalten an bürgerlich-ästhetischen Vorschriften, bei gleichzeitig gewachsenem politischen Bewußtsein, führt dann zu einigermaßen grotesken Visionen: Der eine sieht utopisch als kulturevolutionäres Ziel das ganze Leben, die Straßen, Betriebe, die Freizeit „in Kunst getaucht“. — Ein anderer verkonsumiert die Pariser Maiereignisse mit ihren (immerhin auch tödlichen) Auseinandersetzungen zwischen fahnenragenden Jugendlichen und gepanzerten Polizisten als romantisches Happening und als kulturellen Modellfall schöpferischer Eigentätigkeit. —

Die in traditionell-bürgerlichen Normen vorgenommene



„Ästhetisierung alltäglich-banaler Vorgänge wird als „Demokratisierung der Kunst“ und als ihr endliches Heranführen an die Massen mißverstanden.

Diese Haltung beweist zwar das fehlende Grundverständnis für die tatsächliche kulturelle Misere der Arbeiter, denen sogar von diesen „Revolutionären“ eine „eigene“ Kunst verweigert wird, die ihrem sozialspezifischen Selbstverständnis entspricht, ist aber an sich nicht mehr als ein bezeichnendes Phänomen.

Gefährlich wird die theoretische Fehlleitung, wenn in praktisch allen Aufsätzen Kunst in ihrer eigentlichen Qualität als eine prinzipielle Protesthaltung und Negation des Bestehenden definiert wird, da sie sonst kein schöpferischer, sondern lediglich ein reproduzierender Akt sei. — Hier wird die selbstverständliche Subjektivität eines jeden originalen Werkes zum Selbstzweck der Kunst hochstilisiert. Das Hinausführen über das schon Dagewesene wird völlig unbewiesen als ihr unabdingbares Bestandteil deklariert, und aus dieser Behauptung wird der Kunst im revolutionären Kampf eine ausschließlich zerstörerische, demaskierende, wörtlich: *herabwürdigende* Funktion zugewiesen.

Einverstanden, die Kunst kann auch diese Aufgabe haben, jedoch sie programmatisch auf diese nihilistische Zielsetzung festzulegen, in einer seltsam kindisch anmutenden Angst vor ihren Möglichkeiten des revolutionären Aufrufs, des echten, weil aus der Situation geborenen Pathos, der solidarischen Bestätigung und der utopischen Vision künftiger, menschlicherer Gesellschaften, — heißt hier ein ungeheures Feld veröden lassen und ein Vakuum aufzureißen, das eine demagogisch volkstümelnde, verlogen-verständliche „Kunst“ faschistoider Verkleisterer hervorragend nutzen könnte.

Gleichzeitig verbaut man sich mit geradezu selbstzerstörerischer Konsequenz die einzige Perspektive, die zu einer Kunst mit den Massen für die Massen führen könnte, indem man strikt ablehnt, irgendein Programm, irgendeine gemeinsame Initiative zu erarbeiten. Man beruft sich auf die schöpferische Spontaneität der Massen, die im rechten Moment schon das Rechte tun würden und die man nicht aufs Neue gängeln will, — und läßt sie unberaten.

Ein Programm zu erarbeiten wird als „Ideologie“ abgelehnt. Es mutet etwas lächerlich an, bei „Revolutionären“ dieses superbürgerliche Schimpfwort mit genau der gleichen Funktion anzutreffen; es wird jedes einheitlich nach Erfahrungen und Überlegungen vorausgedachte Handeln in der Kulturpolitik denunziatorisch mit „Schdanowismus“ interpretiert, was heißen soll, eine ohne Begeisterung nach opportunistischen, dekretierten Regeln erarbeitete Kunst, — und auf diese Art jegliches erfolversprechende Konzept erledigt.

Die Inkonsistenz tritt vollends zutage, wenn diese „Streiter ohne Programm“ auf die, leider wenigen, praktischen Beispiele verweisen. Hier hebt die revolutionäre Praxis die pseudolinke Phraseologie aus den Angeln:

1. Zitat über eine neue Art der Kunsterziehung von Laien:

„... das Ziel ist vielmehr, die Schüler zu einem individuellen oder kollektiven Ausdruck anzuregen, der spontan, intensiv, „gestisch“ ist. Gemeinsame Begeisterung oder ein echtes Engagement des Einzelnen vermögen die Stufe der Sonntagsmalerei, eine Form handwerklicher Bastelarbeit, zu überwinden, und im Elementarzustand gewisse Ausdrucksmittel der zeitgenössischen bildnerischen Sprache wiederzufinden...“

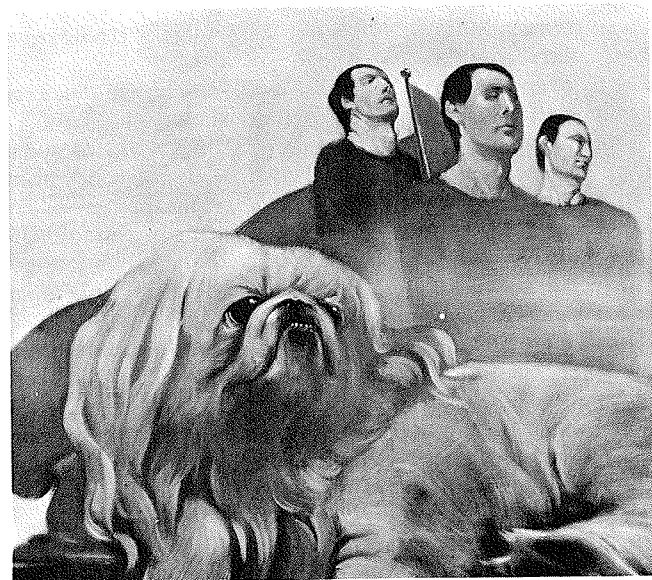
2. Zitat zu einem gemeinsam geschaffenen Wandgemälde in

Havanna:

„... Das kubanische Beispiel ist in dieser Hinsicht unbedingt positiv, weil die Künstler dort totale Freiheit für ihre Gestaltung genießen, wie wir gesehen haben, und weil die Identifikation mit dem sozialistischen Kampf sich im Klima der Begeisterung und einer Ausnahmesituation vollzieht...“

3. Zitat über die Arbeitsweise der Volksateliers im Mai in Paris:

„... eine neue Form kollektiver und anonymer Arbeitsweise entstand, bei der Fachleute und Studenten sich gegenseitig halfen. Die Entwürfe für die Plakate mit ihren Losungen wurden aus einer Analyse der draußen stattfindenden Ereignisse und Diskussionen erarbeitet. Abends wurden sie in einer Vollversammlung demokratisch zur Wahl gestellt, wobei die Abstimmung von zwei Kriterien ausging: — Ist die politische Idee richtig? — und — überträgt das Plakat diese Idee wirklich? — Die angenommenen Entwürfe wurden von Arbeitsgruppen, die sich Tag und Nacht ablösten, in Serigraphien oder Lithos ausgeführt...“



Antiautoritäre Pekinesen: Johannes Grützke, Pepsi und die Revolutionäre, Öl/Lwd, 1969

In allen drei Beispielen wird als Motor ein begeisterter Konsensus für die neuen realen Ziele angeführt, von welcher Grundlage dann die verschiedenen individuellen Versuche der künstlerischen Mitteilung dieses Generalthemas ausgehen. — In dem methodisch ganz ausgezeichneten Beispiel der Volksateliers wird außer der gemeinsamen politischen Idee, was nur ein anderes Wort für Ideologie ist, als zweites Kriterium die Reaktion des anvisierten Publikums genannt. Mit dieser bewußten Einbeziehung des Adressaten in den schöpferischen Prozeß hat sich der Künstler, der ausgebildete Fachmann, von der Vorstellung einer hypersubjektiven, völlig autonomen Individualleistung als Bedingung künstlerischen Schaffens gelöst.



Wir haben der Besprechung dieses Dumont-Aktuell Bandes, oder genauer, den darin entwickelten Gedanken deshalb so breiten Raum gegeben, weil sich aus den hier dargelegten Überlegungen und auch den Unklarheiten die Positionen unserer liberalen Kunstkritik ableiten lassen.

Die schon angeführten Verworrenheiten, insbesondere die Frontstellung gegen jede großräumige Koordinierung und progressive Strategie, sind von der in Bedrängnis geratenen bürgerlichen Ideologie äußerst elastisch aufgegriffen worden, um nach dem Maisturm eine verlässlichere Auffangstellung zu errichten.

So verspricht man im Universitätsbereich Reformen, in der Hoffnung, die einheitliche Studentenbewegung zu zersplittern. (Schon die Zusammensetzung der berufenen Expertengruppen zeigt, daß keine echte Demokratisierung wie von der Studentenschaft gefordert, beabsichtigt ist.)

In der Kunst begrüßt man heuchlerisch das Engagement gegen Manipulation, Entfremdung und Repression, sofern es sich als Angriffsobjekt die fortschreitende Technisierung, die Vermassung und Anonymisierung oder gar pathologisches Verhalten wählt.

Unnachgiebig wird jedoch jede „unkünstlerische, propagandistische Ideologisierung“ als Sakrileg an der Kunst zurückgewiesen, wenn sich das bewußtseinsmäßig aufgeklärte Engagement konkreter, politischer Appelle bedient.

Diese Konzeption weist natürlich für den gutmeinenden, liberalen Kunstbegaßten einige bestechende Neuheiten auf:

1. Durch das Schlagwort von der „*Demokratisierung der Kunst*“, (was ohne jeden soziologischen Bezug eigentlich nicht mehr als den Versuch einer Markterweiterung für Kunst herkömmlicher Machart beinhaltet), ist endlich ein neues durchgängiges Kriterium für die Beurteilung von Kunstwerken gefunden, das außerdem ein latentens Schuldgefühl gegenüber den sozialen Unterschichten beruhigt.

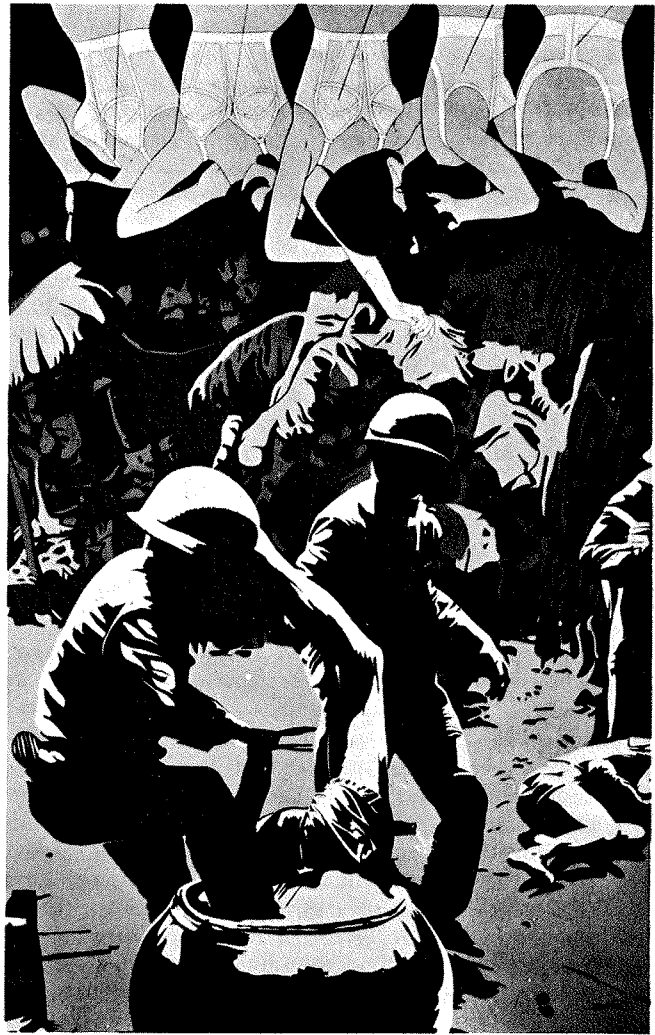
2. Durch diese Liberalisierung ist der formale Spielraum praktisch unbegrenzt und der thematische zumindest stark erweitert worden. Es ist ihm daher möglich, (was er vielleicht schon immer gern getan hätte), gegenständliche und realistische Kunstwerke positiv zu beurteilen, ohne sogleich in den Verdacht zu geraten, ein Ewiggestriger oder gar ein amüscher Kommunist zu sein.

So bringt diese erzwungene Neuorientierung der bürgerlichen Kunstideologie eine Verminderung des Berufsrisikos für Kunstkritiker mit sich, sofern man sich an die Abmachung „Bitte keine Ideologie“ hält, und unter der neuen Firmierung „Demokratisierung“ feiert die alte Beweihräucherung von Mätzchen und das Bla-Bla fröhliche Wiederauferstehung. Pars pro toto habe ich mir erlaubt, dem Kunstfeuilleton der liberalen Süddeutschen Zeitung vom ersten Quartal 1969 einige Zitate unterschiedlicher Autoren zu entnehmen, die ziemlich lückenlos diese ideologische Weichenstellung nachvollziehen.

a) Da jede „Ideologie“ für die viel beschworene Demokratisierung fehlt, meinten die Franzosen, das Problem einer Kultur für die Massen ökonomistisch lösen zu können mit der nachweislich falschen Simplifizierung: Kunst ist deshalb nicht massenwirksam, weil sie zu teuer ist.

Analog dazu die SZ vom 21. Juli 69:

„Die Objekte der Schweizer xart-collection werden bei Heseler nicht wie Kunstwerke in den Galerieräumen gezeigt, sondern hängen wie Waren, die sie sind, im Schaufenster mit einer deutlichen und gut lesbaren Preisschild nebendran. Das teuerste



Rancillac, Endlich! Die bis zur Taille verfeinerte Silhouette, 195 x 130, 1967



Multiple dieser Serie ist Tiger-Tiger von Peter Phillips mit 444,— DM . . .“

b) Eine seltsame Kunstauffassung spricht aus der Vorstellung, je banaler und bekannter die Versatzstücke, desto verständlicher und populärer müßten auch die in künstlerischer Absicht präsentierten Kunstwerke einem breiten Publikum sein. das eben diese Türgriffe, Kloschüsseln usw. auch in ihrer ursprünglichen Zweckform benützt.

Analog dazu die SZ vom 31. Juli 69:

„Rolf Glasmeier aus der Hochschule für Gestaltung in Ulm gefällt mir mit seinen Kaufhausobjekten am besten. Ganz alltägliche Sachen, Türgriffe, Baubeschläge oder Vorhangstangen reiht er zu jedermann verständlichen Serien, wobei er sich jedes Gags und jedes naheliegenden Kommentars zu Konsumgesellschaft oder Spätkapitalismus enthält. Seine Objektbilder sind Beispiele einer wirklich demokratischen Kunst . . .“

c) Oder man beteiligt das (durchaus übliche) Kunstpublikum am Schöpfungsakt, indem man es mit bereitgestellten Materialien an den ausgestellten Kunstwerken weiterbasteln läßt, was euphemistisch als Herstellung von Kommunikation und es verlogen als emanzipatorische Selbstverwirklichung feiert.

Analog dazu die SZ vom 28./29. Juli 69:

„ . . . Ingrid Schreibers Raum im Raum bestand aus einem vielleicht fünf Meter langen, zwei Meter fünfzig hohen und zwei Meter breiten Würfel aus solidem Sperrholz, den sie den ganzen Tag von morgens elf bis kurz vor Schluß nachts um eins mit einer Kollegin mattgrau strich. Mit Leisten und Latten spann sie ein Gitterwerk herum, verstreute den Würfel mit der Kunsthalle. Aber damit hatte es sich keineswegs. Mehrere Bündel gestrichener Latten waren übriggeblieben und harhten der Aktivität der Besucher. Die ließen sich denn auch gar nicht lange bitten und fertigten damit architektonisch-artistisch-ästhetische Muster nach ihren Vorstellungen an. Kommunikation war erreicht, Aktivität in Gang und Phantasie freigesetzt . . .“

Etwas weiter in diesem „ideologiefreien“ Artikel. „ . . . Uecker sagt: Ich denke, wir können Freiheit erreichen ohne Wiederherstellung der bekannten gegenständlichen Welt, ohne diese Welt mit Gegenständen zu verbauen.“ — Es geht um die Freiheit!“

Und der krönende Schluß dieses von präfabrizierten Seifenblasen strotzenden Artikels:

„Es geht vielmehr um die Bewußtseinsemanzipation jedes Einzelnen, die auf eine neue Dimension geistiger Selbstständigkeit zielt und auf die Unabhängigkeit von präfabrizierten Ideologien . . .“

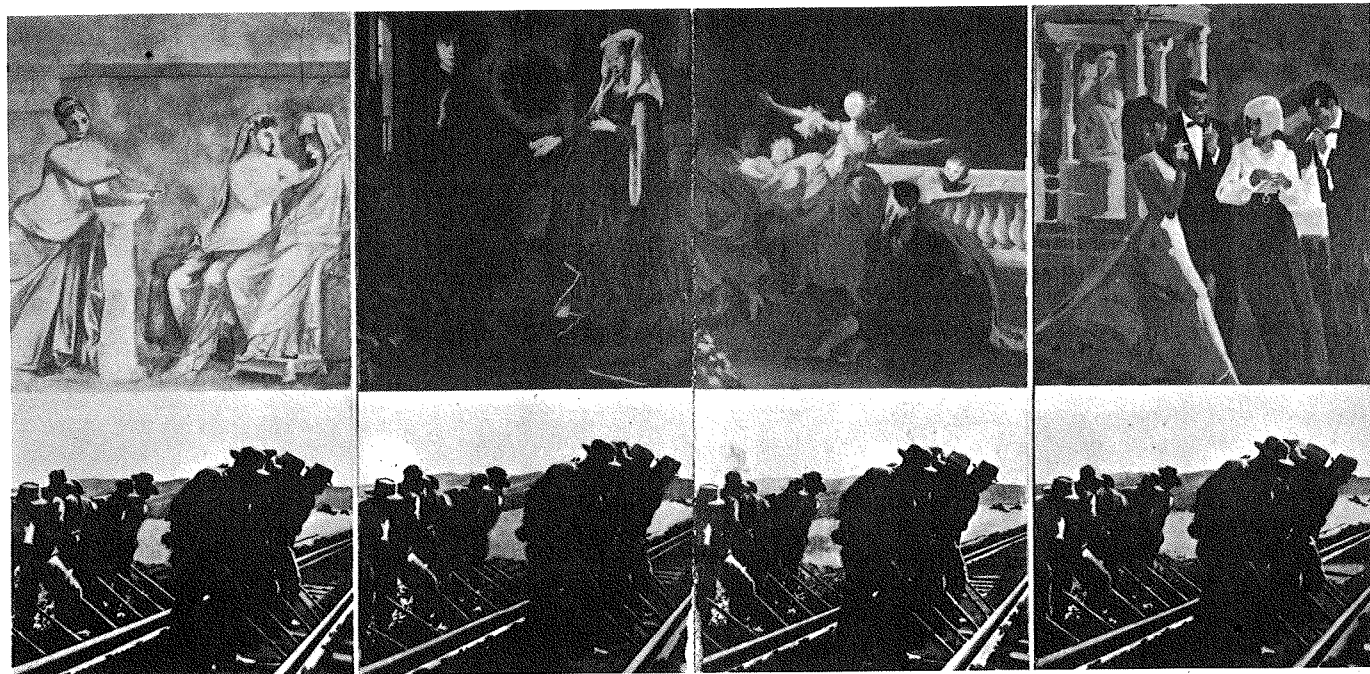
Wir beobachten also eine weitgehende Übereinstimmung zwischen der theoretischen Linie des Dumont-Bandes und der Praxis unserer Kulturlotsen: die Scheidelinie zwischen Gut und Böse verläuft nicht mehr zwischen Abstrakt und Gegenständlich, nicht einmal zur Schau getragenes Engagement ist ein Grund zum Zerwürfnis.

Heute heißt die Barriere „ideologische“ Kunst, oder eben „Nichtmehrkunst“. Das ist Kunst, die konkrete, politische oder gesellschaftliche Erfahrungen und Erkenntnisse nicht nur als Ausgangsmaterial zu wohltuender Verallgemeinerung und „zeitlosem Protest gegen Unmenschlichkeit“ benutzt, sondern die eben diese konkreten Situationen mit Namen und Physiognomie unverwechselbar und unaustauschbar darstellt. Mit anderen Worten, das ist die „Zumutung“, den Künstler nicht nur als ein interpretierbares Emotionsbündel, sondern



Pablo Picasso, Kopf einer weinenden Frau mit Taschentuch, Federzeichn. 17,1 x 25,4, 1937





*Equipo Realidad (Madrid), Es war einmal . . . , 1965—66*

als vollständige Person mit konkreten politischen Ansichten akzeptieren zu müssen.

Damit steht -tendenzen- trotz aller Wechsel der Zeitläufte immer noch mit einem Bein im Verdacht, nicht Kunst zu meinen, sondern Politik. Glücklicherweise.

Aber ich sage bewußt: mit *einem* Bein. Denn selbst der Versuch der bürgerlichen Ideologie alle unsere kritischen Freunde und engagierten Künstler in ihren bis zum Anschlag ausgebreiteten Armen zu vereinnahmen, wird uns auch in Zukunft nicht hindern, die Wichtigkeit eben dieser Künstler in unserem Kampf gegen Reaktion und Dummheit zu unterstreichen.

Die Ernsthaftigkeit einer künstlerischen Arbeit und ihre humanisierende Ausstrahlung hängt wahrhaftig nicht von der dekretierten Duldung oder Nichtmehrduldung unserer ideologischen Päpste ab. Sie ändert dadurch nicht ihren Charakter, und wir brauchen jedes Werk, das sich tatsächlich für den Menschen als soziales Wesen interessiert. Unsere Vorstellung von „fortschrittlicher Kunst“ umfaßt daher sehr unterschiedliche Gruppen:

Erstens. Nach wie vor sind wir der Meinung, daß auch die sogenannte unpolitische Malerei einen bestimmten politischen Stellenwert hat; einmal durch ihren traditionellen, humanisierenden Charakter, d. h. ihrer Hilfe zum Selbstverständnis. — vor allem aber deshalb, weil sie einer neuen faschistoiden, sich volksverbunden gerierenden Kunstgattung keinen Ausdehnungsraum überläßt.

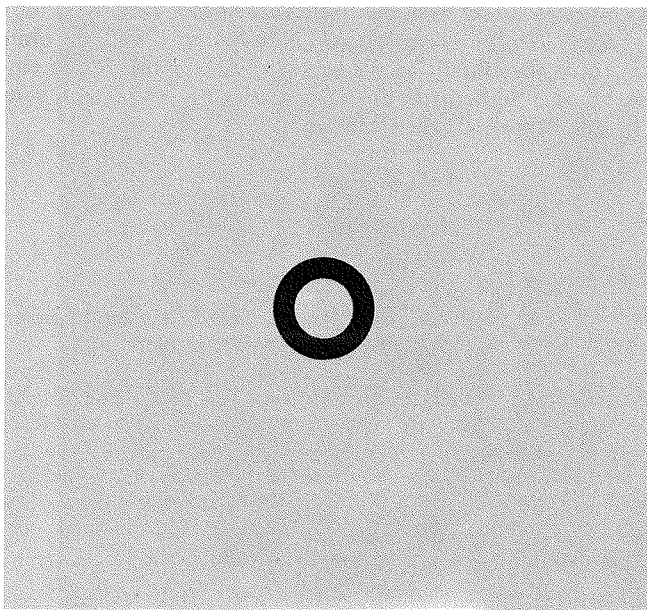
Zweitens. Die großen Namen der klassischen Engagierten wie Picasso, Bacon, Miro und anderer sind längst unentbehrlicher Bestandteil des bürgerlichen Kunstmarktes geworden. Wir

teilen zwar nicht die rigorose Alibifunktionstheorie der radikalen Linken, unter welches Schema jeder Fortschritt mit Ausnahme der Revolution selbst fällt. Wir können aber nicht übersehen, daß das Engagement diesen Bildern selbst bei eindeutigem Bildtitel keine politische Aggressivität verleiht, und die künstlerische Verklausulierung ihre Botschaft für andere als Bildungsbürger unverständlich macht.

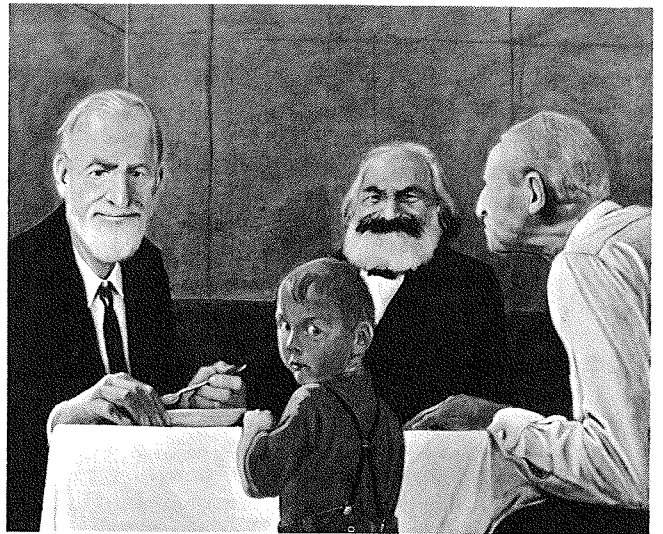
Drittens. Seit der „Aufhebung der Kunst“ begegnen wir sogenannten Antibildern, die die bisherige Bildbetrachtungsweise zu verändern suchen, indem sie inhaltlich und formal völlig unergiebig sind (siehe Mosset) eine „Protestkunst“, die sich selbst nur als Purgierungsakt begreift und bestenfalls nur für das übliche Kunstpublikum nachvollziehbar ist. Der Kunstlaie sieht nur die neue Masche in der langen Reihe von Experimenten und Schockern der bürgerlichen Kulturindustrie. Im übrigen bleibt offen, was nach vollzogener tabula rasa für die Kunst als Aufgabe und Perspektive wichtig wird. Viertens. Weiter haben wir die Fülle verständlicher, „konservativ“ gemalter Protestbilder in mehr oder weniger künstlerischer Qualität, die sich vornehmlich der allgemeinen Themen Krieg, Elend, Trauernde, Gewalt, Einsamkeit usw. annehmen. Sie werden von einem breiten Publikum emotional und inhaltlich begriffen und erzielen auch bestimmte Effekte (was gewisse Hinweise für formale Notwendigkeiten einer massenwirksamen Kunst in unserem Lande gibt). Häufig jedoch appellieren sie nur an ein unreflektiertes Mitgefühl oder Zustimmung, die aber ohne konkrete Bezüge keinen Denkprozeß einleiten, sondern die vorhandene Bewußtseinsstufe bestätigen.

Fünftens. Verschiedene bewußtseinsmäßig fortgeschrittene





*Olivier Mosset (Ohne Titel), 200 x 200, 1967*



*Marx muß lachen: Johannes Grützke, S. Freud-K. Marx-L. Marcuse-J. Grützke, Öl/Lwd, 125 x 135, 1969*

*Erro, Amerikanisches Interieur Nr. 7, 1968*





Künstler haben eine Protestmalerei entwickelt, deren Methode auf einen Bruch mit den bürgerlichen Traditionen und ästhetischen Vorschriften hinausläuft. Sie ähnelt den schon erwähnten Praktiken der Pariser Volksateliers, die von keinerlei ästhetischen Vorbotschildern geschreckt ihren gesellschaftlichen Erkenntnisvorsprung einem möglichst breiten Publikum mitzuteilen bestrebt waren.

Diese Art der Unterteilung hat selbstverständlich nichts mit der Qualität der einzelnen Kunstwerke zu tun. Sie betrifft einerseits das unterschiedliche Interesse an politischen und praktischen Vorgängen, und andererseits den unterschiedlichen inneren Zwang, ohne Rücksicht auf eigenes Wunschenken die gewonnenen gesellschaftlichen Erkenntnisse möglichst ohne Reibungsverlust mitzuteilen.

Um dem Mißverständnis vorzubeugen, daß hier dem Künstler eine Leitartiklerfunktion zugewiesen werden soll, sei darauf hingewiesen, daß eine Bewußtseinserweiterung nicht ausschließlich auf rationale Weise erfolgen muß. Im Gegenteil: Um zu einer Veränderung des Bewußtseins zu kommen, *muß das konkrete Wissen sinnlich erfahren werden*, ob in Form eines Polizeiknüppels auf den Kopf, einem klaren Erlebnis der in oben und unten geteilten Gesellschaft oder der Begegnung mit einer Persönlichkeit der werktätigen Schicht.

Unsere Forderungen an den Künstler können sich demnach nicht von den Forderungen unterscheiden, die wir an *alle* Bürger unseres Landes stellen: es geht darum, sich selber fortzubilden, ständig neue, auch politische, Erkenntnisse zu gewinnen und dementsprechend Partei zu ergreifen, daß die Sehnsucht nach Menschlichkeit nicht Deklamation bleibt. Aus dem schärferen Erkennen des Gegners wird die bisher spon-

tane Parteinahme für Gerechtigkeit und Humanitas aus einem allgemeinen Appell zu einem konkreter formulierten Angriff gegen die finsternen Kräfte der Gewalt und Reaktion. —

Diese eigene klare Erkenntnis wird beim engagierten Maler konsequent den Wunsch hervorrufen, in der präzisen Aussage seiner Bilder nicht hinter seinem Wissen zurückzubleiben; er wird dauernd auf der Suche nach Möglichkeiten sein, dem Bildbetrachter außer einem allgemeinen Gefühl der Trauer, der Freude oder des Abscheus ein konkretes Material über die tatsächlichen Zusammenhänge zu vermitteln. Dabei ist es selbstverständlich Sache des Künstlers, welche Malweise oder Stilrichtung er für am geeignetsten hält, die Forderung der Volksateliers nach größtmöglicher Verständlichkeit bei den Massen zu erfüllen.

Es ist zwecklos, sich aus Angst vor einer eventuellen Vereinnahmung durch die bürgerliche Kulturindustrie jeglicher Kunstäußerung zu enthalten. Wir geben damit die Initiative aus der Hand. Nutzen wir doch den Spielraum, den unsere Massenbewegung gewonnen hat!

Je eindeutiger und verständlicher das Bild seinen Gegner fixiert, desto weniger wird das Bild in die bürgerliche Ästhetik hineinpassen, desto offener entwickelt sich eine, vom bürgerlichen Standpunkt gesehen, „Nichtkunst“, weil sie ohne zu erröten ihre Funktion als bewußtseinsbildende Waffe eingesteht, aber nicht mehr im Dienste der Herrschenden, sondern der demokratischen Massen.

*Giacomo Manzù, Mädchen auf einem Stuhl, Bronze, Höhe 105, 1955*

# Ein Telefongespräch

Januar 70. Nachmittags. Telefon läutet.

- Ja.
- Hier Frau Soundso. Wir machen eine Ausstellung gegen den Krieg.
- Ist ja prima.
- Wir haben gehört, Sie haben Zeichnungen in diesem Sinne gemacht. Zum Beispiel Ihre Zeichnung: Habt doch endlich mit euch selbst Erbarmen. Wir wollen sie gerne zeigen.
- Wo soll denn die Ausstellung sein?
- In Bonn. Von da aus soll sie dann in alle Großstädte gehen. Wir haben schon Werke von Moore und Picasso.
- Welche Galerie macht denn die Ausstellung?
- Nun, wir haben schon immer solche Sachen gefördert. Wir sind die Abteilung Bevölkerungsschutz.
- Ha, ha, ihr seid ja gut, bei euch kann ich nicht ausstellen, bei euch könnte ich höchstens eine Aktenmappe zeigen, ge-

gen Atomstrahlen.

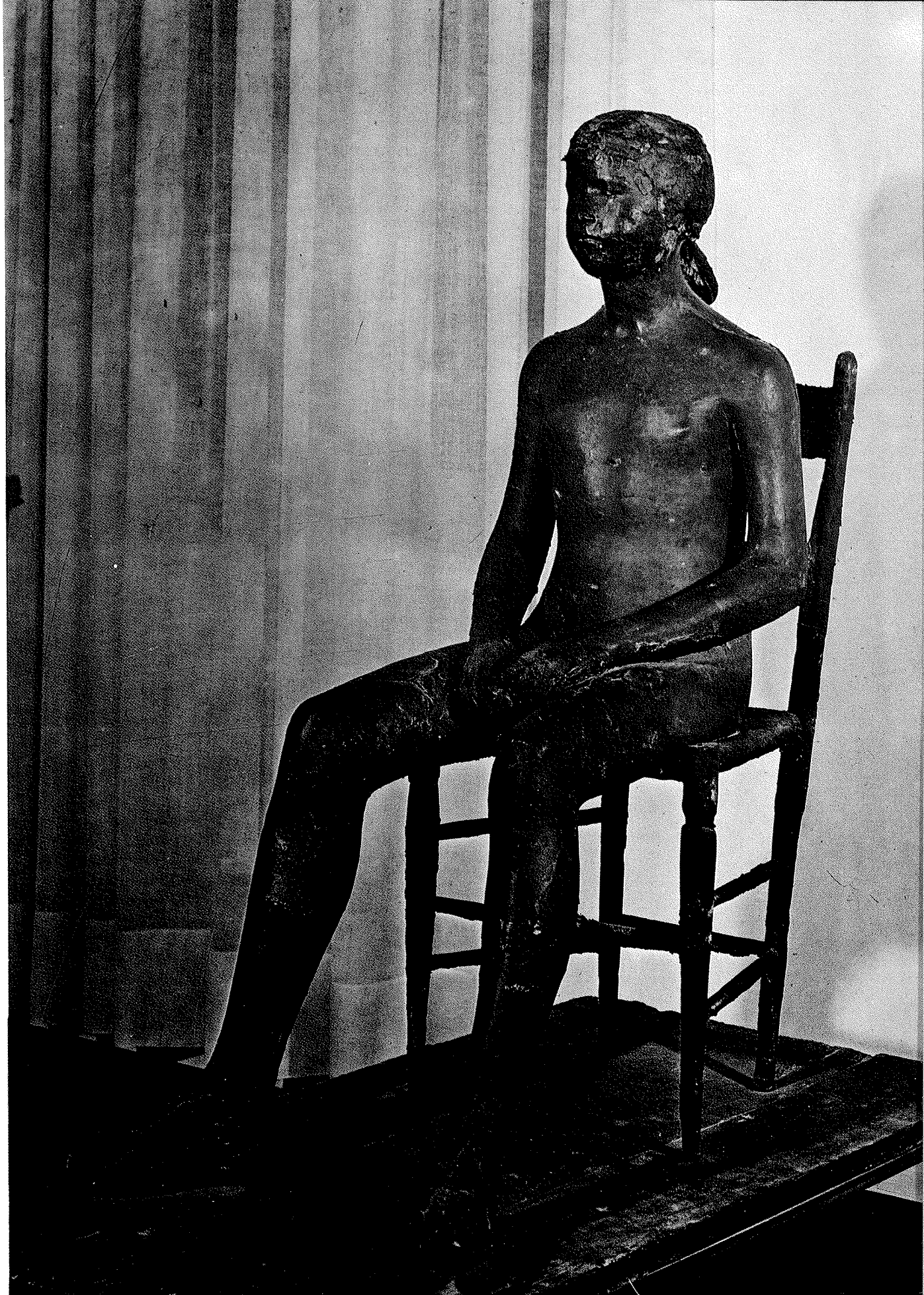
— Aber warum denn? Könnten wir uns nicht treffen. Sie wollen doch auch, daß Ihre Arbeiten bekannt werden, daß die Leute sie sehen.

— Also da ist nichts drin. Ich habe Ihre Broschüren hier. Sie verharmlosen den Krieg, besonders den Atomkrieg. Sie sind abhängig von der jeweiligen Politik. Diese Politik ist keine friedliche Politik. Mit Bildern gegen den Krieg ist es so eine Sache. Kunst verharmlost leider auch immer. Deshalb ist der Zusammenhang wichtig, in den die Arbeiten gestellt werden. Das wissen Sie, aber wir wissen es auch. Ich will an keiner Ausstellung teilnehmen, in der das Bundesinnenministerium die Zusammenhänge bestimmt.

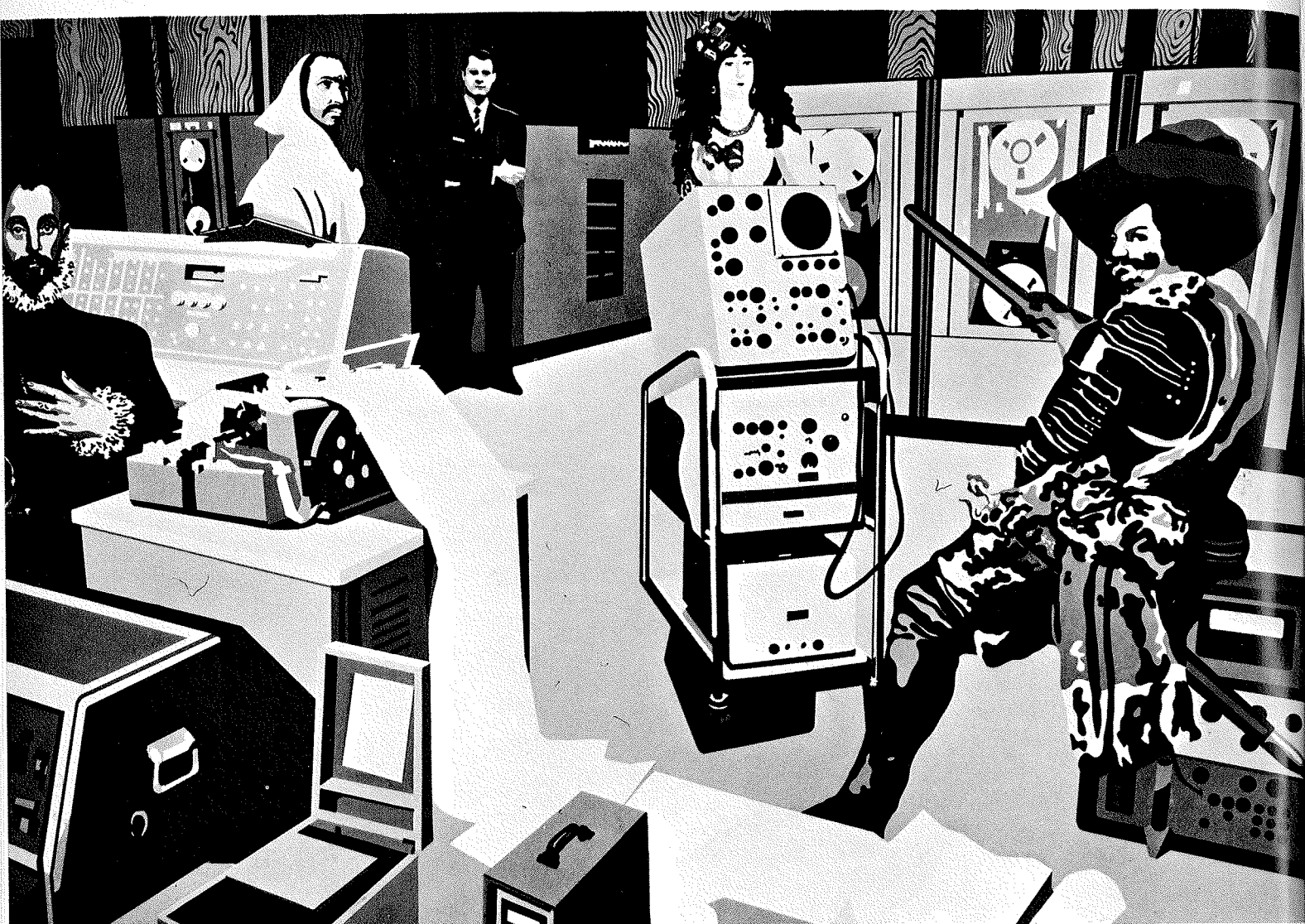
— Aber . . .

— Behüt Sie Gott! Ihre Mühe ist verloren.

Carlo Schellemann







*Equipo Cronica, Die Einrichtung verändert die ewigen Gehalte*

# Equipo Cronica

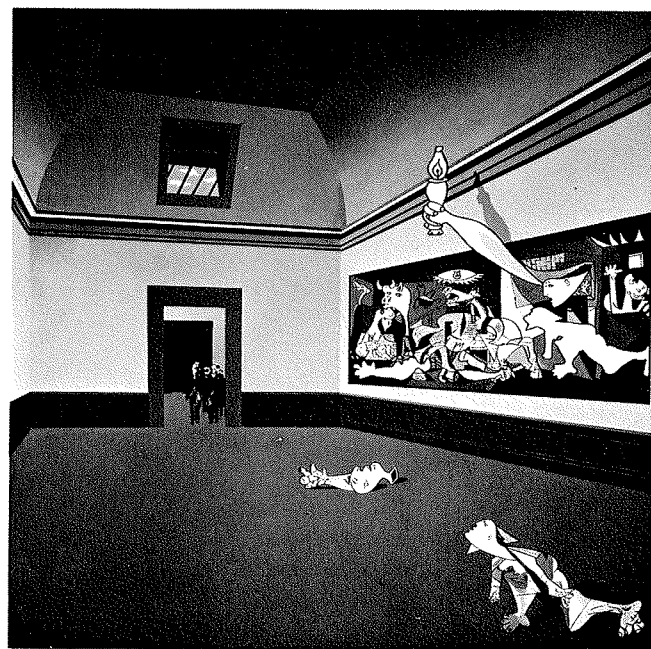
Die beiden Künstler, die sich als Equipo Cronica bezeichnen, ihre Arbeiten sind also Kollektivleistungen, wohnen in Valencia. Manuel Valdes wurde 1942 und Rafael Solbes 1940 dort geboren. Sie studierten an der Kunstschule Valencia und bildeten nach der erfolgreichen Ausstellung Espana Libre die Equipo Cronica. Seit 1964 treten sie mit ihren Werken in allen wichtigen internationalen Ausstellungen auf.

Die Gruppe erstrebt eine Objektivierung der gegebenen Verhältnisse der modernen Welt, trotzdem mischt sich ein sehr bestimmtes kritisches Moment in diese Darstellungen. Dem Betrachter fallen zwei Tatsachen in die Augen: Hier wird keinerlei Interpretation versucht, außerdem völlig verzichtet auf sentimental Ausdruck, moralisierende oder subjektive Momente, Reduktion der Figuren und Gegenstände zu Bildelementen.

Folglich treffen wir bei diesen Arbeiten auf eine verhältnismäßig konventionelle Gegenständlichkeit, keinerlei artistische oder deformierende Formensprache, keine individuelle Aussage. Hier wird mit einer den „Massen“ bekannten Formensprache versucht, von den Zuständen in der Welt Zeugnis abzulegen. Trotzdem treffen wir auf einen Widerspruch: Einerseits ist hier, soweit es die künstlerischen Mittel betrifft, tatsächlich eine konstruktive, kraftvolle Bildersprache gefunden, die geeignet scheint, die Kunst wieder zu einem Ausdrucksmittel großer gesellschaftlicher Zusammenhänge werden zu lassen, gemessen an den vergangenen hundert Jahren bürgerlicher Kunstentwicklung, andererseits wird von dem, was die Bildersprache verspricht, wenig gehalten, denn die Bildgehalte vermitteln eher ein allgemeines bürgerliches Unbehagen an den Zuständen, als daß etwas für die „Massen“ gestaltet wäre, die diese Sprache verstehen könnten. Man denke an die permanenten Rückgriffe auf die Ikonographie der letzten zweihundert Jahre (obwohl ironisch gemeint) und an die dämonisch auftretende Technik. Das sind bürgerliche Bauchschmerzen, denn zu den klassischen Bildern hat die arbeitende Klasse doch vorläufig in unseren Breiten gar kein Verhältnis, sie kennt diese Werke nicht, versteht diese Ironie nicht, und folglich auch nicht das Unbehagen. Und ob die arbeitende Klasse von der Dämonie der Technik so sehr beeindruckt ist wie die Bürger, die sich nicht mehr damit auskennen, ist fraglich.

Trotzdem geraten mit diesen Bildern Gehalte wieder ins Blickfeld, die die Kunst über den Stilleben, über der Intimität des häuslichen Lebens lange genug vergessen hatte. Mächte treten vor das Auge, die das heutige Dasein bestimmen, die „Offiziellen“, die „Technik“: Reflexionen über die Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren.

(HF. von Damnitz)



*Equipo Cronica, Sadismus*

*Equipo Cronica, Integration*





*Equipo Cronica, Spaziergang durch Toledo*

*Equipo Cronica, Das Bankett*



*Equipo Cronica, El Alambique*



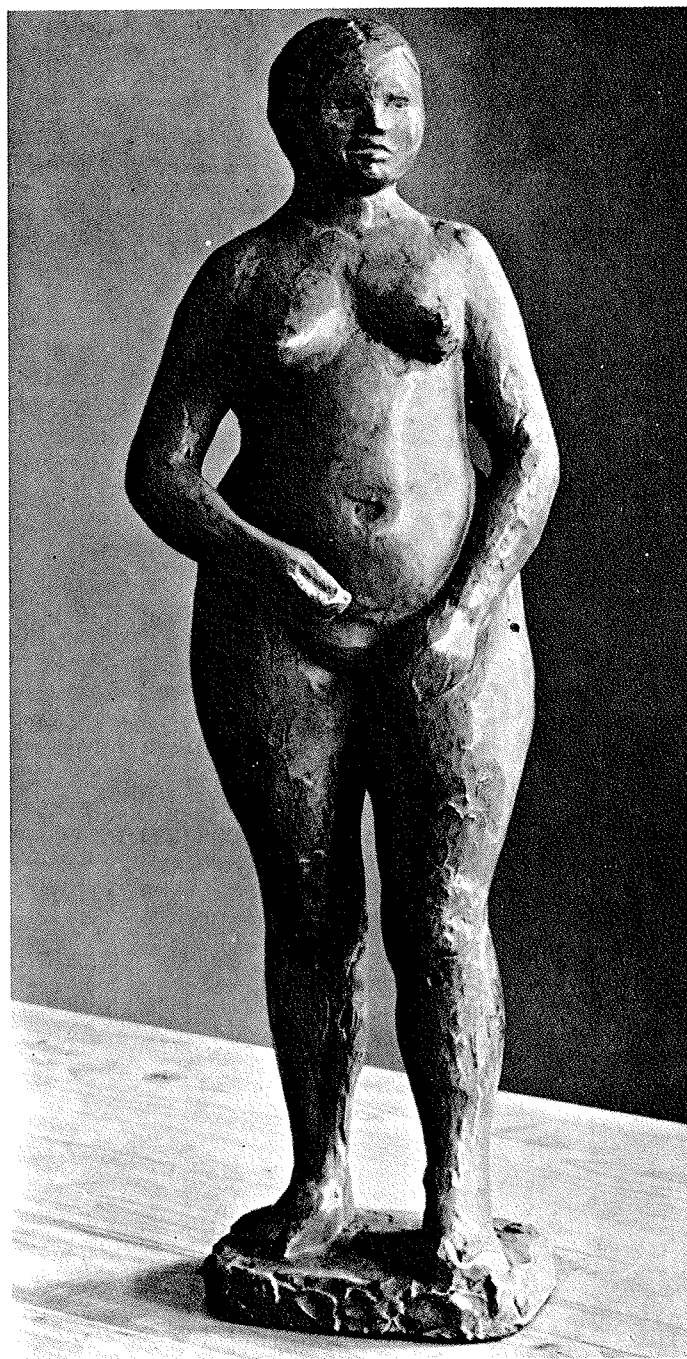




*Christoph Voll, Die Einlieferung ins Kloster, Holz*

*Christoph Voll, Bauernmädchen, grüne Bronze, 50 cm, 1929*

*Christoph Voll, Blinder Mann mit Kind, Holz 122 cm, 1923*

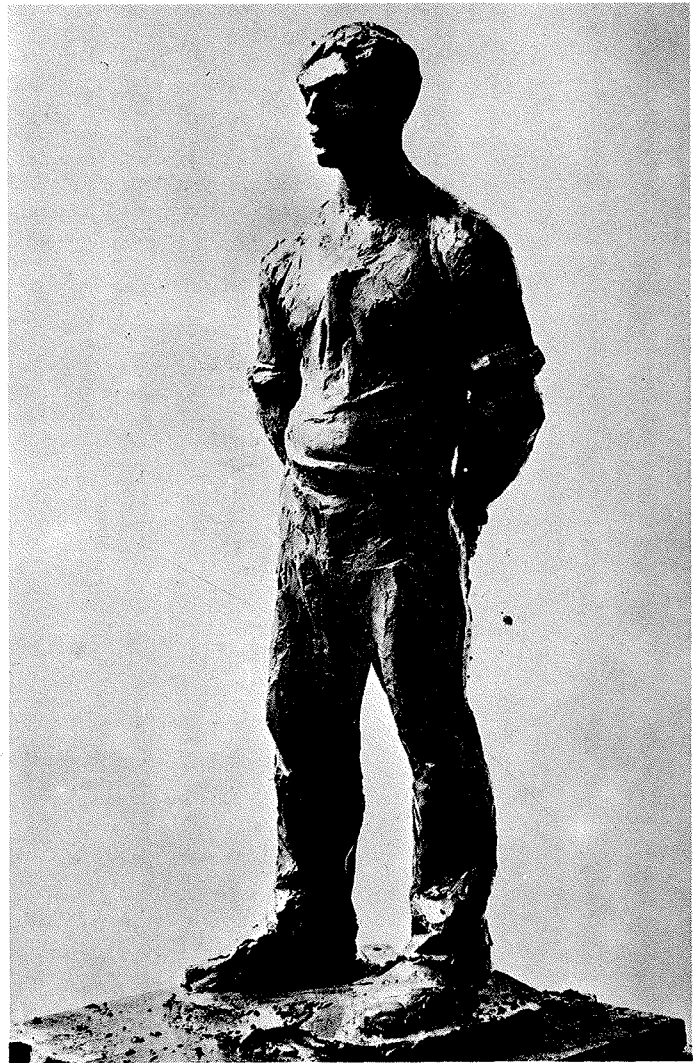








*Christoph Voll, Taubstummtes Mädchen,  
Eichenholz, 80 cm, 1923*



*Christoph Voll, Junger Arbeiter (Über-  
lebensgroß), gedacht in Bronze für ein  
Arbeiterdenkmal*

# Christoph Voll

von Helmut Goettl

Originale Bildhauersprache war im Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts nicht eben häufig zu vernehmen. Im September 1929 las man im „Kunstblatt“ Paul Westheims folgende Erinnerung an eine Ausstellung der frühen Plastik Christoph Volls: „Schrei eher als Rufe oder gar Lieder waren diese Gestalten. Berstend von Anklage. Auch nachzitternde Furcht war da — die aber dazu diente nur, um der überschüssigen Kraft die tiefere Folie zu geben . . .“

Solch eine übermächtige, bildnerische Sprache konnte nur aus echtem und schrecklichem Erleben kommen. Wie für den Maler Meyer-Amden, wurde auch für Voll, der, geboren 1897 in München, den Vater in früher Kindheit verlor, das Waisenhauserlebnis zum künstlerischen Motor. Bei Meyer-Amden finden wir die aus dem Erlebnis kommende Resignation des empfindsamen Ästheten. Voll aber produzierte proletarische Anklage.

Die Mutter Voll's, nach des Mannes Tod in Not geraten, gab ihre fünf Kinder in die Pflege eines klösterlichen Waisenhauses im bayrischen Wald. Früh zeigte sich dort bei Voll die ererbte bildnerische Veranlagung: so kommt er 1912 in eine Bildhauerlehre nach Dresden, und vollendet diese, nach dem Frontereignis, von 1919 bis 1920 an der Dresdner Kunstgewerbeschule. Nun entwickelt sich Voll's „proletarischer Stil“, der parallel zum neusachlichen Realismus eines Dix oder Hubbuch verläuft. In den Jahren 1920 bis 1923, in denen Voll als Schüler die Kunstakademie Dresden besucht, ist er bereits der Schöpfer der robusten Holzplastiken und Gruppen, in denen er die deprimierende Wirklichkeit des Waisen-

hauses — als Beispiel: „Einlieferung ins Kloster“ — verarbeitet.

Aber sein Blick ist nicht nur auf traurige Erinnerungen gerichtet; kämpferische Absicht läßt ihn ganz teilhaben an der politischen Erregung der linken Künstler während der zwanziger Jahre. Auch der Holzschnitt wird ihm damals zur sozialen Aussagemöglichkeit, die er vollendet beherrscht.

1924 bekommt er eine Lehrstelle an der Kunstgewerbeschule Saarbrücken, 1928 erhält er ein Lehramt an der Karlsruher Akademie. Aus dieser Zeit stammen mächtige Steinplastiken, wie die in roten Marmor gehauene „Schwangere“. Später wird seine Plastik thematisch und formal ruhiger, das Bemühen um die Form beschäftigt ihn in zunehmendem Maße. Es braucht nicht verschwiegen zu werden, daß dieses Bemühen ihn manchmal in die Nähe einer unglaublichen Klassizität führte — meist aber blieb er sich treu, so in der förmlich schweißigen „Badenden“, die, auch in Stein gehauen, heute im Karlsruher Orangeriegarten steht oder in seinem im Entwurf fertigen „Jungen Arbeiter“, der, in der Ausführung als neun Meter hoher Bronzeguß gedacht, das Zentrum einer Stadt der Arbeit fixieren sollte.

1935 enthebt ihn die Nazidiktatur seines Lehramtes, 1937 schickt man seine Plastiken in die „Entartete Kunst“ und als Edward Munch, von Voll tief beeindruckt, für diesen in Oslo eine Einzelausstellung arrangieren will, verweigert das Propagandaministerium Goebbels die Ausfuhrgenehmigung für die Werke.

1939 starb Christoph Voll in Karlsruhe.



# Assoziation revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (Asso)

von Ullrich Kuhirt

## I. Teil

An einem grauen Wintertage des Jahres 1928 — es war der 30. Januar — versammelte sich eine kleine Schar junger Künstler im Nollendorf-Kasino, einem kleinen Lokal in der Kleiststraße in Berlin. Eine solche Versammlung war für die Lokalität nichts Besonderes, viele Künstler und auch Schriftsteller fanden sich oft an diesem Ort zusammen, um zu diskutieren. An diesem Tage aber geschah doch etwas Besonderes: Ergebnis der Zusammenkunft war die Gründung einer neuen Künstlerorganisation. „Arbeitsgemeinschaft kommunistischer Künstler Deutschlands“ nannte sich diese Gruppe zunächst, aber nur für kurze Zeit, schon nach einigen Wochen nahm sie eine neue Bezeichnung an: „Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands“.

Die Namen deuten auf das Besondere: die sich hier versammelt hatten, vereinte eine tiefe geistige Gemeinsamkeit. Sie hegten die gleiche Weltanschauung, sie fanden sich nicht ab mit den gegebenen sozialen und politischen Verhältnissen und strebten deren revolutionäre Veränderung an, sie hatten sich die Ziele der Arbeiterklasse zu eigen gemacht, waren alle Mitglieder der Kommunistischen Partei. Nur wenige hatten die Dreißig überschritten, wenige verfügten über größere künstlerische Erfahrungen, noch keine Kunstgeschichte verzeichnete ihre Namen. Aber sie alle hatten, ungeachtet ihrer Jugend, bereits viel erfahren von der Ungerechtigkeit der bestehenden Ordnung, von den harten Widersprüchen im gesellschaftlichen Leben. Die meisten entstammten der Arbeiterklasse, und alle hatten sich ihren Weg zum künstlerischen Schaffen unter vielen Entbehrungen erkämpfen müssen.

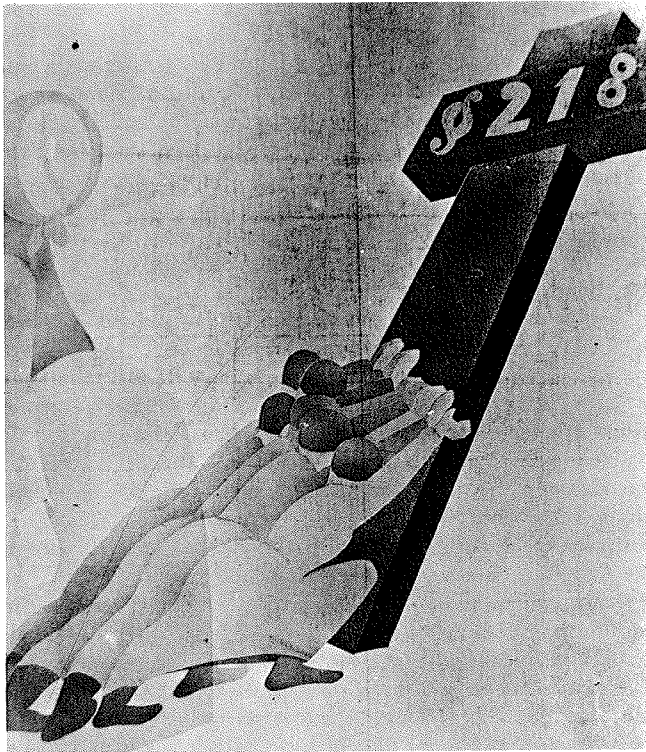
Eine von jenem Tage erhalten gebliebene Aufzeichnung meldet die Karikaturisten Alfred Beier (der zum Schutz gegen polizeiliche Verfolgung mit -red signierte) und Günther Wagner (Gü), den Bildhauer Heinz Tichauer und seine Frau



Heinrich Vogeler, Demonstration, Federzeichnung

Mia, die Künstler Urban, Gehrig-Targis, Spotarczyk und als prominentesten John Heartfield, den damals schon weithin berühmten Fotomonteur, schließlich die in Deutschland im erzwungenen Exil lebenden revolutionären ungarischen Künstler Sandor Ék (der unter dem deutschen Pseudonym Alex Keil arbeitete) und Jolán Szilagy (Joli) als Teilnehmer dieser Zusammenkunft. Es war dies noch nicht die eigentliche Gründung der Assoziation, und es waren auch nicht alle, die auf dieses Ziel hingearbeitet hatten, aber von hier ging die entscheidende Initiative aus, die, nach einigen weiteren Beratungen und Diskussionen, bereits nach zwei Monaten, im März 1928, eine fest umrissene Organisation entstehen ließ. Die Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (ARBKD), wegen ihres langen Namens in Berlin scherzhaft die „Abrakadabra“ genannt, in Dresden die „Asso“, worunter sie dann in die Kunstgeschichte eingegangen ist, bildete sich nicht auf unbeackertem Boden. Mit ihrer Gründung fanden vielmehr langjährige Bemühungen vieler Kräfte ihre Krönung. Schon ganz zu Beginn der 20er Jahre hatten die fortschrittlich gesinnten Künstler das Bedürfnis empfunden, sich zu organisieren und ihre Ziele gemeinsam durchzusetzen. Aber es war damals noch nicht klar, worin denn diese Ziele wirklich bestanden. Die großen Künstlervereinigungen, die im Gefolge der Novemberrevolution entstanden waren, besaßen jedenfalls keine eindeutigen künstlerisch-ästhetischen und politischen Zwecksetzungen: der „Arbeitsrat für Kunst“ vom Jahre 1919 hatte sich bald wieder aufgelöst, die „Novembergruppe“ war zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken, zum bloßen Ausstellungsverein, der keinerlei weiterreichende politischen Ambitionen mehr hatte.

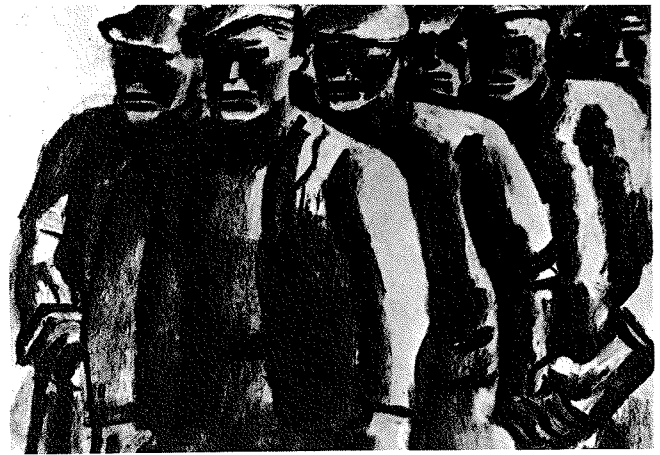
Die um die Mitte der 20er Jahre ins Leben gerufene satirische Zeitschrift der KPD, „Der Knüppel“, zog eine Anzahl be-



*Alice-lex-Nerlinger, 1931*

gabter und fortschrittlich gesinnter Graphiker an, namhafte wie George Grosz und Rudolf Schlichter, und neben ihnen jüngere, die eben erst zu eigenständigem Schaffen gereift waren: Alfred Beier, Peter Paul Eickmeier, der Ungar Griffel (L. Dallós), den bulgarischen Zeichner Boris Angeluschew (unter dem deutschen Pseudonym Bruno Fuk). Im Kreise dieser Künstler nahm die Erkenntnis immer konkretere Formen an, daß man sich organisieren müsse, um stärker auf die Volksmassen wirken zu können und andere Künstler für sich zu gewinnen. So entstand 1924 die „Rote Gruppe“ in der George Grosz, John Heartfield und Rudolf Schlichter die führende Rolle spielten. Sie entwickelten ein weitreichendes Programm, dem jedoch noch die Basis fehlte, nämlich die feste Bindung zur revolutionären Arbeiterpartei und die planmäßige Einordnung in die proletarische Kampffront. Die „Rote Gruppe“ war in gewisser Hinsicht Vorläufer der späteren „Asso“, jedoch unterschied sie sich durch ihre gewisse „Exklusivität“ wesentlich von dieser. So existierte sie nicht lange; als „Der Knüppel“ wegen sich ständig verschärfender Verfolgungsmaßnahmen sein Erscheinen einstellen mußte, da fiel die „Rote Gruppe“ auseinander.

Die Assoziation revolutionärer bildender Künstler kam durch zielstrebige Arbeit von anderer Seite her zustande. Die erbitterten Kämpfe in der revolutionären Nachkriegskrise hatten dem bewußten Arbeiter gezeigt, daß sein Klassenfeind, die reaktionäre Bourgeoisie, im Kampf gegen die Arbeiterklasse kein Gebiet ausläßt, daß man sich überall mit ihr auseinandersetzen mußte, auch auf den Territorien der Weltanschauung und Ideologie, der Bildung und der Kultur. Dies wurde umso mehr notwendig, als nach der Niederlage der revolutionären Kräfte der Arbeiterklasse und ihrer Partei neue Aufgaben erstanden. Unter den veränderten Bedingun-



*Bruno Fuck, Demonstrierende Arbeiter, Kohle, 28 x 27*

gen kam es darauf an, in geduldiger, langwieriger, auf eine weite Sicht berechneter Überzeugungsarbeit die Massen zu gewinnen und sie vorzubereiten auf neue Kollisionen, die in der antagonistischen Klassengesellschaft unvermeidlich wieder kommen mußten. Zu Beginn der zweiten Hälfte der 20er Jahre hatte die Kommunistische Partei Deutschlands, geführt von ihrem neu gewählten Zentralkomitee unter dem Vorsitz Ernst Thälmanns, in der Erfüllung dieser Aufgabe bereits bedeutsame Erfolge zu verzeichnen. Die KPD faßte auf ihrem X. und dem XI. Parteitag auf weite Perspektive berechnete Beschlüsse, die dazu dienen sollten, auch unter den sog. Mittelschichten und der Intelligenz die Mehrheit zu erobern. Der XI. Parteitag, der sog. Essener Parteitag, beschloß erstmals eine besondere kulturpolitische Resolution über den „Kampf gegen die Kultur- und Schulreaktion“. Ein solcher Schritt ließ erkennen, daß sich die marxistische Partei ihrer Führungsaufgabe auch auf dem kulturpolitischen Gebiet präziser bewußt zu werden begann. Der Beschluß orientierte alle in Kulturorganisationen tätigen Parteimitglieder darauf, eine systematische Arbeit innerhalb dieser Organisation in die Wege zu leiten, um die kulturschöpferischen Intellektuellen, Schriftsteller, Künstler usw., von der Richtigkeit ihres politischen Kampfes zu überzeugen und sie für die Ziele der Arbeiterklasse zu gewinnen.

All diese Maßnahmen besaßen wesentliche Bedeutung auch für die fortschrittlichen Künstler. Als Dachorganisation aller Ausstellungsvereinigungen der bildenden Künstler im ganzen Deutschen Reich, darüber hinaus auch aller jener Künstler, die keiner Vereinigung angehörten (der sog. „Nicht-Inkorporierten“), bestand damals der „Reichswirtschaftsverband bildender Künstler Deutschlands“, eine im Jahre 1913 gegründete Organisation, die etwa die Funktion einer Berufsgewerkschaftsorganisation ausübte, beim staatlichen oder kommunalen Auftraggeber in gewisser Weise die Belange der Künstler vertrat, Ausstellungsinteressen wahrnahm, wirtschaftliche Hilfe gewährte u. a. m. Gerade hier boten sich besondere Möglichkeiten für die Zusammenfassung und Organisation der fortschrittlichen Künstler. So unternahmen denn kommunistische Künstler, vor allem der weithin bekannte Heinrich Vogeler, den das Erlebnis des Weltkriegs und der sozialistischen Revolution in Rußland zum Kommunisten gemacht hatte, mancherlei Versuche, eine Künstler-



gruppe zu gründen, in der sich alle revolutionär gesinnten Kräfte unter der Künstlerschaft zusammenschließen konnten. Diese Versuche waren aber erst von Erfolg gekrönt, als sie zusammenflossen mit den Vereinigungsbestrebungen einer anderen Gruppe von Künstlern, die unmittelbar im Auftrag der Kommunistischen Partei arbeiteten. Um 1927 entstand beim Zentralkomitee der Partei, im Karl-Liebknecht-Haus am damaligen Bülowplatz in Berlin, ein graphisches Atelier, das die laufend in der Agitations- und Propagandaarbeit anfallenden gebrauchsgraphischen und anderen künstlerischen Aufgaben zu erledigen hatte. Es stand bis zum Jahre 1933 hin unter der Leitung von Max Keilson, der ein hochbegabter Gebrauchsgraphiker war. Viele Plakatentwürfe und Buchumschläge stammten von seiner Hand.

Um dieses Atelier gruppierten sich allmählich all jene künstlerischen Kräfte, die in der tagtäglichen Parteiarbeit mitwirkten und von der Partei ständig Aufträge erhielten. Sie arbeiteten teils selbst im Atelier des Liebknecht-Hauses oder waren stets eng mit ihm verbunden, so daß über diese Linie die am weitesten fortgeschrittene Gruppe der bildenden Künstler in unmittelbarer Fühlung mit der Partei und ihrer Führung stand. Enge freundschaftliche Beziehungen zu diesen Künstlern unterhielt der Kritiker des Zentralorgans der KPD, „Die Rote Fahne“, der ungarische Emigrant Alfred Kémenyi, der im deutschen Exil unter dem Pseudonym Durus schrieb. Er genoß unter den Künstlern, auch unter jenen, die der Partei noch fern standen, wegen seiner umfassenden Kenntnisse und seiner prinzipienfesten Auffassungen große Achtung. Durus wurde zu einem der Initiatoren der organisatorischen Vereinigung der proletarisch-revolutionären Künstler. Gerade in der Gruppe der Künstler vom Graphischen Atelier mußte man das Fehlen einer stabilen Organisation am stärksten empfinden. So war es kein Zufall, daß hier auch am intensivsten die Diskussionen um eine solche Organisation, um ihre Prinzipien, ihre Ziele, um die Art ihres Wirksamwerdens einsetzten.

Es bedurfte aber noch eines besonderen Anstoßes, um den entscheidenden Schritt zum Zusammenschluß zu tun. Im Herbst 1927, zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution, hatte ein fortschrittlicher deutscher Bildhauer, Heinz Tichauer, der den Künstlern am Graphischen Atelier nahestand, die Sowjetunion bereist. Hier war er mit führenden Künstlern der AChRR (Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland) zusammengetroffen, die ihn aufforderten, in Deutschland eine ähnliche Organisation in die Wege zu leiten. Seine Berichte gaben den schon lange laufenden Diskussionen um die organisatorische Zusammenfassung eine neue Grundlage. Seit Mitte der 20er Jahre, nach der „Roten Gruppe“, hatte es noch viele Bemühungen, auch außerhalb des Reichswirtschaftsverbandes, gegeben, eine kommunistische Künstlerorganisation ins Leben zu rufen. Nun nahmen die Vorstellungen feste Gestalt an, so daß man an die Verwirklichung gehen konnte. So kam es denn in den Januartagen 1928 zu jener eingangs erwähnten Zusammenkunft und im März des gleichen Jahres zur Gründung der Assoziation selbst. Als bald schlossen sich auch die kommunistischen Künstler aus dem Reichswirtschaftsverband, unter ihnen Heinrich Vogeler und Franz Edwin Gehrig-Targis, an.

Es handelte sich also nicht um eine jener Künstlergruppen, wie sie damals in der Weimarer Republik zu Dutzenden entstanden und sich bald wieder auflösten, nicht um eine Gruppe, die gemeinsame Ausstellungsinteressen durchzusetzen ge-

dachte o. ä. Hier war eine Künstlerorganisation neuen Typus entstanden, die nicht irgendein abstraktes ästhetisches Programm verfocht, sondern vielmehr um eine neue gesellschaftliche Orientierung der Kunst selbst bemüht war. Sie suchte von allem Anfang an dem Kunstschaffen eine neue Funktion zu geben, ihm eine neue gesellschaftliche Basis zu verschaffen, von der ihm neue schöpferische Impulse zufließen konnten. Das bürgerliche Kunstschaffen befand sich nach dem Zurückgeben der revolutionären Welle in einem Zustand der Isolation und inneren Stagnation, der Expressionismus war längst zur anerkannten und in Mode stehenden Richtung geworden, und er hatte seinen einstmaligen Elan aufgegeben, extrem subjektivistische Richtungen, der Surrealismus, die Abstrakte eroberten sich das Feld. „L'art-pour-l'art“-Auffassungen, subjektivistische Weltansicht hinderten die meisten, in der Kunst ein Instrument der humanistischen Erziehung des Bewußtseins der Menschen zu sehen. Die spätbürgerliche Kunst war in tiefen Verfall geraten, und die kapitalistische Gesellschaft vermochte ihr keinerlei erstrebenswerte Ziele, kein positives Ideal mehr zu geben. Und gerade hier wies die mit der Arbeiterklasse verbundene Kunst eine prinzipielle Alternative. Aus dem tagtäglichen Kampf um ihre Rechte, um ihre Befreiung erwuchs dem Proletariat zugleich ein neues gesellschaftliches Ideal, das Marx und sodann, für die neuen Bedingungen des Monopolkapitalismus und der proletarischen Revolution, Lenin begrifflich formulierten: die von Ausbeutung freie Gesellschaft, in der die volle Entfaltung der individuellen Fähigkeiten des Einzelnen Voraussetzung für die umfassende Entwicklung der ganzen Gesellschaft wird, in der individuelle und gesellschaftliche Interessen zu harmonischer Entsprechung gelangen.

Freilich, so weit sah damals kaum einer der Beteiligten. Sie waren zu diesem Schritt veranlaßt durch die unmittelbaren Aufgaben, gedrängt durch die Erkenntnis, daß auch die Kunst helfen müsse, der Arbeiterklasse zum Sieg zu verhelfen. Jedoch bedeutete eben dieser Schritt im historischen Entwicklungsprozeß der Kunst über alle Tagesnotwendigkeiten hinaus den Vollzug einer objektiv waltenden Gesetzmäßigkeit. Oder präziser formuliert: in jener Maßnahme setzte sich in der Tagesaufgabe, die Kräfte der fortschrittlichen Künstler zusammenfassen, eine Gesetzmäßigkeit des Werdens der neuen sozialistischen, realistischen Kunst des Proletariats durch. Es ist aufschlußreich zu beobachten, daß diese Gesetzmäßigkeit in allen Ländern, in denen die Arbeiterklasse mit ihren Verbündeten im Kampf gegen die reaktionäre Bourgeoisie steht, im Wirken der progressiven künstlerischen Kräfte wirksam ist.

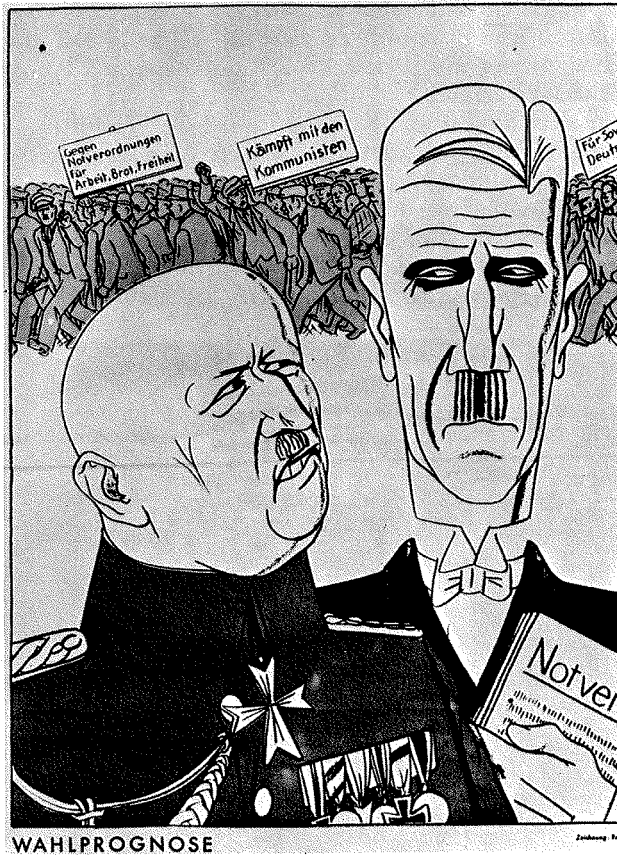
Man könnte hier auf die von Henri Barbusse 1919 gegründete und von ihm geleitete Gruppe „Clarté“ verweisen, in der sich revolutionär gesinnte Kunstschaffende vereinten, auf die

*Alfred Beier-Red, Wahl-Prognose, 29,5 x 22, 1931, Zeichnung für „Roter Pfeffer“*

*Alfred Frank, Titelblatt der „Sächsischen Arbeiterzeitung“*

*Szilagyi, Jolan, Keine Kohle für England, Zeichnung, 1926, aus Zeitschrift „Der Knüppel“*

*Helen Ernst, Verteilung von Flugblättern: „Wie lange habt ihr noch Arbeit“, 1930*





großartige Gruppe mexikanischer Maler, inspiriert von José Clemente Orozco, die die berühmte Bewegung der revolutionären mexikanischen Wandmalerei ins Leben rief, auf die „Levá fronta“ in der Tschechoslowakei als Vereinigung der revolutionären künstlerischen Intelligenz, die 1929 entstand. Im gleichen Jahre bildete sich in Japan der „Bund japanischer proletarischer Künstler“, der für eine realistische Kunst demokratischen Ideengehalts kämpfte und Anregungen europäischer fortschrittlicher Kunst aufnahm. Und eben um diese Zeit wurde in den USA, in New York, von demokratischen und sozialistischen Künstlern „John-Reed-Clubs“ geschaffen.



Hans Grundig, *Streik*, Holzschnitt, 31,6 x 20,5, 1930

Ebensolche mit den Kommunistischen Parteien verbundenen Künstlergruppen und -organisationen gab es noch in vielen anderen Ländern, in Polen, in China, in Rumänien, Bulgarien, Ungarn, in Holland usw. Sie alle kämpften für eine dem Volk verbundene und parteiliche Kunst, die mithelfen sollte, die den arbeitenden Menschen erniedrigenden Verhältnisse zu verändern.

Der Zusammenschluß in Deutschland wurde vorgenommen aus einem inneren Bedürfnis der Künstler selbst heraus, doch auf der Basis der orientierenden Beschlüsse der Kommunistischen Partei. Er wurde durchgeführt aus dem Drang der

am weitesten blickenden Künstlerpersönlichkeiten, eine organisatorische Plattform zu schaffen, welche es erst ermöglichte, die an die proletarische Kunst gestellten Aufgaben wirklich zu erfüllen.

Eine neue Schicht von Künstlern war herangewachsen, jung, mutig, entschlossen, zur Auseinandersetzung bereit, größtenteils selbst aus dem Proletariat hervorgegangen. Es waren zu meist Künstler, die nicht die Isolierung, die Vereinsamung des Kunstschaffenden in einer ihm fremden Wirklichkeit kennengelernt hatten, sondern hineingeboren waren in die Praxis des Klassenkampfes. Dennoch waren sie natürlich keine fix



Wilhelm Lachnit, *Streik*, Holzschnitt, 29,5 x 24,8, 1931

und fertigen Sozialisten und Kommunisten von vornherein. Manch einer von ihnen, die aus der Arbeiterklasse selbst hervorgegangen waren, erlag den Verlockungen und Vorspiegelungen des trügerischen Glanzes der bürgerlichen Welt und gab seine oppositionelle Haltung auf oder machte seine Opposition zur künstlerischen Farce, zum Effekt.

Es bedurfte gründlicher Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten des historischen Prozesses, um die neuen gestalterischen Aufgaben zu erkennen. Diese Einsicht, das „theoretische Verständnis der ganzen geschichtlichen Bewegung“ (Marx) konnte allein die marxistisch-leninistische Partei vermitteln. Das umfassende Begreifen der Mission des Proletariats ermöglichte erst ein richtiges und tiefes Verständnis der Berufung des Künstlers, der sich der Arbeiterklasse an die Seite gestellt hat. Daraus formte sich ein ganz neues Verhältnis des Künstlers zu seiner Arbeit, ein neues Verhältnis zu seinem Mitmenschen, zur Gesellschaft. Die Parteinahme für die Sache der Arbeiterklasse verlangt und bedingt, die individualistische Position, die Isolation von den dringlichen Problemen des sozialen und

politischen Lebens aufzugeben. Die Stellung des progressiven Künstlers in der Gesellschaft erfährt, ist es ihm ernst mit dem Bündnis mit der Arbeiterklasse, eine wesentliche Wandlung. Denn er begann nun nicht mehr für einen unbekannten, ungreifbaren, anonymen Markt, für einen unbekannten Auftraggeber zu schaffen, zum Auftraggeber wurde ihm der Arbeiter selbst, die Klasse der Proletarier und ihre Repräsentanten. Ihre Ziele wurden seine Ziele, ihr Weg sein Weg. Mit alledem aber eröffnete sich dem proletarischen Künstler eine neue Sicht vom Leben, die nichts mehr gemein hat mit nihilistischer Lebensauffassung der Moderne. mit einer Weg-

scher Entwicklung stehend. Wenngleich nicht sofort klar erkannt, erhielt doch für ihn das nationale Element jeder Kunstausübung neuen Sinn, neuen Inhalt. In der kapitalistischen Ordnung hatte sich die den herrschenden Klassen dienende Kunst losgelöst von den Problemen des Volkes, von den Grundfragen der Nation. Eine tiefe Kluft war aufgebrochen zwischen der Kunst und dem realen Leben zwischen dem Künstler, der der Anerkennung und klingender Münze der zahlungskräftigen Schichten nachstellte, und den Hoffnungen und Erwartungen der Volksmassen. Er hatte sich zugleich den Grundaufgaben der nationalen Kunst



Eickemeyer, Aussperrung (In: Die Rote Fahne 1928)

wendung von der Wirklichkeit, damit von den Lebensfragen der Zeit. Die bewußte Parteinahme für die Sache der Arbeiterklasse ließ den revolutionären Künstler das wirkliche Leben als Quell der künstlerischen Eingebung empfinden. nicht mehr als bloßen Vorwand für wirklichkeitsferne formale Experimente ohne lebendigen Inhalt. Die Wirklichkeit selbst gewann für ihn als Künstler auf neue Weise Interesse. Die Grundfragen des Daseins seines Volkes wurden zu Grundfragen seines künstlerischen Schöpfungstums.

Die Lebensprobleme der Klasse, der er verbunden ist, sie werden zu den Grundproblemen der ganzen Gesellschaft, und es wurde ihm bewußt, daß hier die mächtige Triebkraft verborgen liegt, die das Leben der ganzen Nation bewahrt, die die geistigen Güter, welche einst von den fortschrittlichsten Kräften der Nation akkumuliert wurden, sorgsam bewahrt, fortführt und sie weiterentwickelt. Hier fühlte sich der progressive Künstler im starken Strom nationaler künstlerischer

entfremdet. Die modernistische Kunst lehnte die humanistischen nationalen Traditionen als überholt verächtlich und nachdrücklich ab.

Jetzt begannen jene Künstler, die die Wahrhaftigkeit und Rechtmäßigkeit des Kampfes der Kommunisten und der revolutionären Arbeiter überhaupt begriffen und sich ihren Standpunkt zu eigen gemacht hatten, die im Kapitalismus aufgerissene Kluft zwischen Kunst und Leben, die Entfremdung des Künstlers vom Volk allmählich zu überwinden. Jeder der Künstler, der zu den fortschrittlichen Kräften fand, auf welchem Wege auch immer, betrat objektiv den Weg zur Überwindung dieser Kluft.

Diese Künstler fanden zum großen Kollektiv der Arbeiterklasse, wurden von den Arbeitern aufgenommen als ihre Kampfgefährten, ihre Genossen. Sie eroberten sich die Liebe der arbeitenden Menschen, lernten deren Charaktere, deren Sorgen, Überzeugungen, Lebensumstände, deren Moral gründlich kennen. Und sie wurden sich bewußt, daß in dieser Klasse ein neuer Mensch heranwächst, mit einem klaren Blick





für die realen Verhältnisse, für die Ziele ihrer Klasse und die Wege dorthin, standhaft, aufrichtig und kühn, Menschen mit einer neuen Auffassung von Moral und Sittlichkeit und einem tiefen Gefühl der Achtung vor dem Mitmenschen.

Die Künstler, die sich mit der Arbeiterklasse verbanden, führten kein Leben mehr getrennt von den arbeitenden Massen, sondern sie teilten deren Los, erkannten, daß ihr Ausweg nicht im Entdeckt- und Gefördert-Werden durch irgendeinen Gönner liegt, sondern im gemeinsamen Kampf der Klasse um die Aufhebung der Ausbeutung, um die soziale Befreiung.

So bildete sich für den proletarischen Künstler ein neues Bild, eine neue Vorstellung vom Menschen aus, das von dem realen Bild des revolutionären Arbeiters bestimmt war, ein Idealbild wohl, aber nicht eines, das utopische Züge an sich trug, sondern das schon in den zwanziger Jahren in der Gesellschaft existent war, sich in seinen ersten, grundlegenden Zügen bereits zu verwirklichen begann, dessen volle Entfaltung freilich erst im Aufbau der sozialistischen Gesellschaft möglich ist. Ganz natürlich mußte sich dieses neue Bild vom arbeitenden und bewußt kämpfenden Menschen im Werk der proletarischen Künstler niederschlagen und zum entscheidenden Quell der künstlerischen Inspiration werden. Die komplizierten Erscheinungen des sozialen Lebens erforderten intensives Suchen nach Möglichkeiten, die treibenden Kräfte und bewegenden Fragen deutlich zu machen. So gab es in dieser Zeit in der proletarisch-revolutionären Kunst viele interessante Versuche, neue Wege zu begehen. Heinrich Vogeler z. B. schuf den Typus der sog. Agitationsbilder, Gestaltungen, die sich aus puzzlespielartig komponierten einzelnen kleinen Teildarstellungen zu einem großen Generalthema zusammensetzten und viele verschiedene Aspekte einer großen, sehr umfassenden gesellschaftlichen Erscheinung oder eines bedeutsamen Prozesses sinnfällig machten. Mit diesem Mittel wollte der Künstler, der mehrfach die Sowjetunion bereiste und die Leistungen des Sowjetvolkes im sozialistischen Aufbau in vielen Republiken studierte, die sozialen Errungenschaften usw. unter dem deutschen Publikum propagieren. In einigen Fällen reproduzierte der Künstler diese Arbeiten auch als Diapositive, um sie dann, von eigener Hand nochmals retuschiert und bearbeitet, auf großen Versammlungen auf der Leinwand vorzuführen. Neben ihm beschritt vor allem John Heartfield einen ganz neuen Weg. Er setzte die Mittel der Photographie ein, die, technisch vervollkommenet, immer größere Bedeutung erlangte, um mit ihrer Hilfe, durch Zusammenfügen von Fotos oder Teilen von ihnen zu bildnerischen Kompositionen, das Wesen bestimmter gesellschaftlicher Erscheinungen sinnfällig zu machen. Er verstand es, in seinen Montagen wesentliche Seiten des proletarischen Kampfes, wesentliche Züge des Arbeiters und seiner Feinde markant zu verkörpern. In ihnen spiegelt sich, symbolkräftig ausgeprägt, etwas von dem neuen Menschenbild, das in jenen Jahren in der Arbeiterbewegung real erwuchs. Es ist Heartfields Verdienst, mit seinen — heute schon klassisch zu nennenden — Photomon-

tagen tiefe Erkenntnisse von den gesellschaftlichen Erscheinungen, wesentliche Züge des neuen ästhetischen Ideals Millionen und aber Millionen Menschen vermittelt zu haben.

Aber nicht allein bei Heartfield vollzog sich dieser Prozeß der künstlerischen Herausformung des neuen Ideals, er läßt sich auch konstatieren, mit anderen Merkmalen, bei Käthe Kollwitz (wobei die Eindrücke einer Reise in die Sowjetunion und der Aufschwung der Arbeiterbewegung im Kampf gegen den Faschismus tiefe Wirkungen ausübten), bei Otto Nagel, der einen beispielhaften künstlerischen Entwicklungsweg zurücklegte von scharf kritisch-anklägerischen Werken, der „Parkbank“ etwa, bis zur künstlerischen Bestätigung des im Klassenkampf sich bildenden neuen Menschentyps, im „Arbeitersportler“, in den „Bewaffneten Arbeitern“, im „Weddinger Jungkommunisten“. Dieser historische Prozeß findet seinen Niederschlag in den satirischen Zeichnungen und Karikaturen von Alfred Beier-Red, und er wird sichtbar im realistischen Werk des Alfred Frank. Er vollzog sich bei jungen fortschrittlichen Künstlern, die eben erst selbständig zu arbeiten begonnen hatten, bei Hans und vor allem bei Lea Grundig in ihren hervorragenden Porträtzeichnungen und Darstellungen aus der Arbeiterbewegung, bei Fritz Schulze, bei Sandor Ék, bei Bruno Fuk und vielen anderen. Die Gestalt des „Arbeiters“, des „Proletariats“ schlechthin als Repräsentanten der Klasse wandelte sich mehr und mehr zum konkreten Individuum mit einer reichen Fülle menschlicher Qualitäten und konkreter Beziehungen zur Umwelt, wandelte sich zum Typ, handelnd unter typischen Umständen. Die innere Kraft der Arbeiterklasse verkörperte sich in konkreten künstlerischen Gestalten. Die Arbeiterklasse brachte im Klassenkampf den sozialistischen Realismus hervor.

Dieser Entwicklungsweg bewirkte eine immer stärkere Anziehungskraft der proletarisch-revolutionären Kunst, vor allem als gegen Ausgang der zwanziger Jahre die relative Stabilisierung des Kapitalismus schmächtig zusammenbrach und eine Krise nie gekannten Ausmaßes die Welt erschütterte, als damit in weiten Kreisen kleinbürgerlicher Künstler alle Illusionen über innere Festigkeit und Perspektive der bestehenden Ordnung hinweggefegt wurden und die soziale Lage der Künstler sich schroff verschlechterte.

Die Assoziation wuchs nach anfänglichen inneren Schwierigkeiten nach 1928/1929 rasch über den Berliner Kern hinaus in die Breite. In Dresden, wo bereits seit längerer Zeit eine konsolidierte Gruppe fortschrittlicher Künstler, zumeist Mitglieder der KPD, tätig war, entstand 1929 auf Initiative und unter Leitung von Herbert Gute die erste Ortsgruppe der ARBKD. Unter diesen Künstlern ragten besonders hervor: Hans und Lea Grundig, Eugen Hoffmann, Fritz Schulze und Eva Schulze-Knabe, Otto Griebel, Wilhelm Lachnit, Alexander Neroslow, Martin Steinert, Otto Winkler, Fritz Skade, Hans Jüchser und andere. Leipzig schließt sich an (unter der Führung von Alfred Frank), dann folgen Halle (Bildhauer Knauth), Königsberg, Köln/Rheinland (Pfaffenholz).

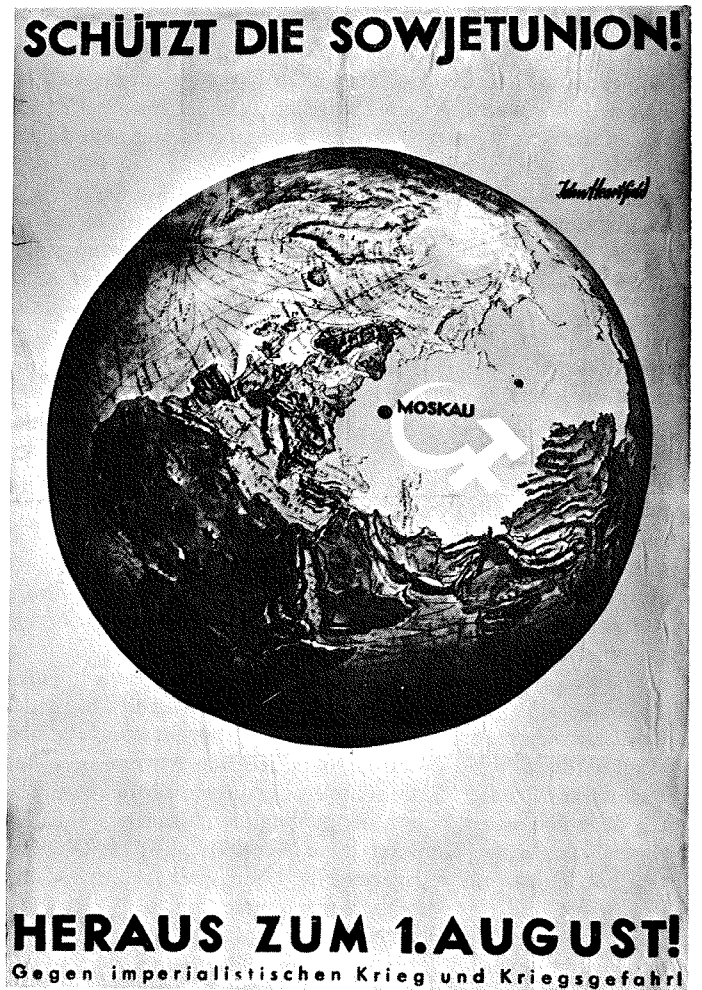




*Lea Grundig, Alter Mann, 1932*

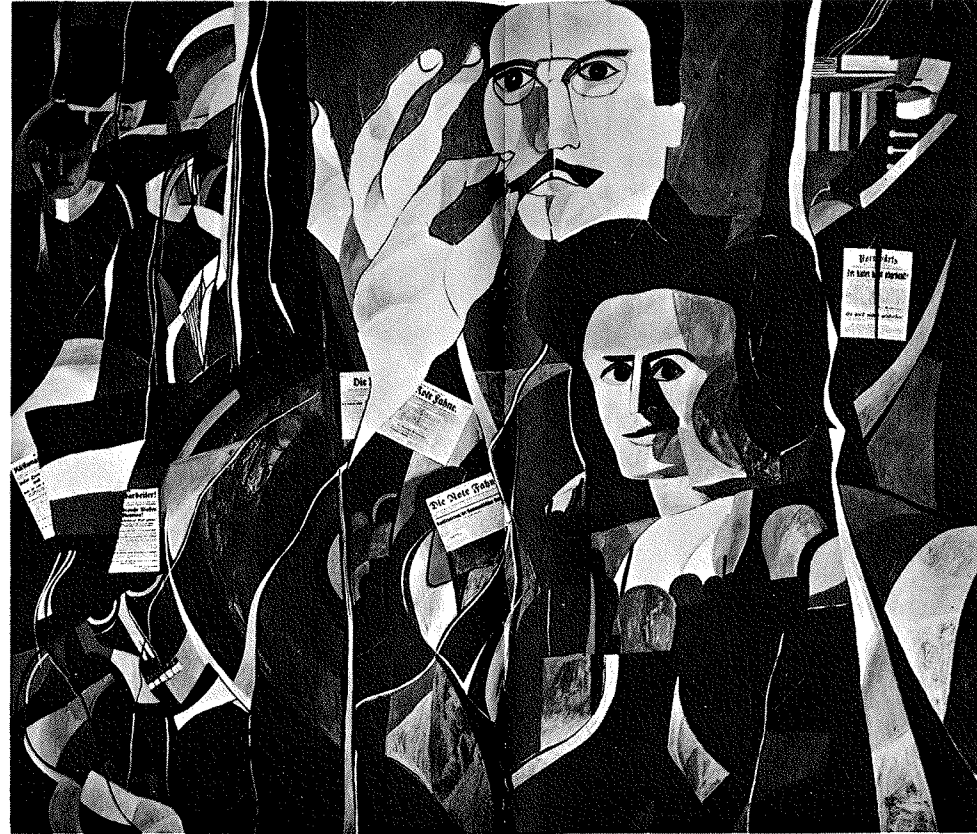
*John Heartfield, Plakat*

*Otto Nagel, Jungkommunist, Öl, 82 x 60, 1932* ►









Jörg Scherkamp, Tryptichon: November-  
revolution 1918  
I. Tafel: Arbeiter- und Matrosenaufstand,  
Öl 80 x 100, 1969  
II. Tafel: Macht der Arbeiterklasse  
III. Tafel: Verrat an der Arbeiterklasse

# Einladung zum 6. tendenzen-Gespräch engagierter Künstler

SOZIALE LAGE UND PERSPEKTIVEN

vom 7.—10. Mai im Naturfreundehaus  
Düsseldorf

Hauptthema:  
DER MARXISMUS UND DIE FRAGE DER SELBSTVERWIRKLICHUNG DES MENSCHEN AM BEISPIEL DER  
BILDENDEN KUNST.

Arbeitsthemen für die Gruppen:

1. DIE SOZIALE LAGE DER KÜNSTLER  
ANALYSE AUFGRUND EINER FRAGEBOGENAKTION UND VON BERUFSSTÄNDISCHEN, GEWERK-  
SCHAFTLICHEN UND SOZIALWISSENSCHAFTLICHEN ERMITTLUNGEN.
2. ZUR FUNKTION DES KULTURBETRIEBS IN DER SPÄTKAPITALISTISCHEN GESELLSCHAFT. KRITIK UND  
ANALYSEN MIT VERTRETERN DER KUNSTWISSENSCHAFT UND DER KUNSTKRITIK.

Im Rahmen dieses tendenzen-Gesprächs findet eine Kunstauktion statt, sowie unsere Bilddiskussion „Dafür oder dagegen“  
vor ausgestellten Originalen.

Leser der tendenzen erhalten eine spezielle Einladung, die wir auf Wunsch auch allen Interessenten zusenden.

# Die guten Menschen in der Kunst

Die guten Menschen in der Kunst: das sind die Engagierten. Sie engagieren sich vornehmlich mit der Darstellung von getöteten Kindern, weinenden Müttern, Friedenstauben und Friedensengeln. Das heißt: der Friede wird von weißen Tauben oder Engeln gemacht. Das heißt: Leiden, Tod und Krieg sind schrecklich. Man erfährt nichts über folgende Fragen.

Wer tut wem Böses an?

Warum tut wer wem Böses an?

Welche Geschichte geht der Tat voraus?

Was ist die konkrete Meinung des Malers dazu?



Guido Zingerl, „Altdorfer und Zingerl im Gespräch über Gott, Marx und die Welt, unter besonderer Berücksichtigung der Vorteile des roten Stadtrates, Kunstharz, 80 x 110, 1969

Aber der Taubenspezialist kann und will diese Fragen gar nicht beantworten. Sein Engagement am Guten oder Bösen bricht sofort zusammen und wird unbrauchbar, sobald der kleinste konkrete oder reale Bezug zum wirklichen Geschehen verlangt wird. Jetzt müßte der Engagierte Partei ergreifen. Er müßte nach Ort und Zeit sich für oder gegen andere Menschen entscheiden. Um Gotteswillen nein! Der Engagierte möchte seine Unschuld, seine Weisheit über der Welt zu stehen, keineswegs verlieren. Er bewertet nur die Tätigkeiten anderer mit Noten: böse oder unmenschlich. Selbst will der Engagierte nicht handeln, denn er könnte etwas Falsches tun. Praxis ist immer schmutzig, Malen ist immer sauber. (Es müssen ja nicht gerade Plakate sein!) Unser Taubenfreund ist also exakt der idealistischen Philosophie verhaftet.

Das alles, so wie auch diese Philosophie, funktioniert aber nur mit einem geographischen Sicherheitsabstand von einigen 1000 Kilometern. Tausend Kilometer Abstand zum Tatort. Wenn man nämlich selbst verwickelt wird in die Dinge, wird man Partei ergreifen, oder man wird ergriffen. Ein simples Beispiel:

Jeder ergreift täglich für seine Familie Partei, für Frau und

Kinder. Die Angehörigen sind aber auch nicht die „Guten“. Man hat eine Interessengemeinschaft, Solidarität und Zuneigung begründet und man tritt für den anderen ein, ergreift Partei. Da ist auch der Engagierte parteilich. Da fehlen auch die 1000 Kilometer.

Es gibt aber auch noch einen anderen Abstand. Das ist der künstliche. Das ist der zwischen Elfenbeinturm und Wirklichkeit. Von den Engagierten sitzt auch mancher noch in diesem Turm, eingehüllt in eine warme Sauberkeit.

Aber der Engagierte, der sich da raushalten will, der wird objektiv immer ergriffen. Ein Beispiel.

Ein guter und engagierter Maler konnte sich nicht entschließen, eine DDR-Anerkennungsforderung mitzuunterzeichnen. Er motivierte das mit Menschlichkeit, die stets über dem Politischen zu stehen habe. Was heißt das aber objektiv: Mit dieser Entscheidung ergreift er in dieser spezifischen Situation



Guido Zingerl, „Dem ist wohl nur'n mit der Kunst, dem der Sack voll Gold hängt“, Kunstharz, 90 x 90, 1969

die Partei der herrschenden Kräfte der Bundesrepublik. Mehr wollen die ja nicht, als daß der einzelne sich im richtigen Augenblick zumindestens objektiv für sie entscheidet. Marxseidank ist aber auch der umgekehrte Fall möglich: Vom gleichen Maler gibt es ein engagiertes Vietnambild, das nur Trauer über den Tod aufzeigt. Aber im Bündnis mit einer politischen Ausstellung erhielt dieses Bild seinen parteilichen Stellenwert.

Diese Polemik möchte folgendes aufzeigen: Engagement, solange es nur abstrakte Begriffe wie Schmerz, Trauer oder Tod beschreibt, vermag wenig. Es kann in der Wirklichkeit beliebig benützt und mißbraucht werden. Aber es ist ein erster Schritt, wenn ein Künstler, der in der idealistischen Philosophie wurzelt, seinen Aufschrei über die böse Welt formuliert. Man wird ihn in die Dinge verwickeln. Vielleicht sieht er ein, zu wem er gehört. Dann sollte er Partei ergreifen.

Von Guido Zingerl



# WAS TUN?

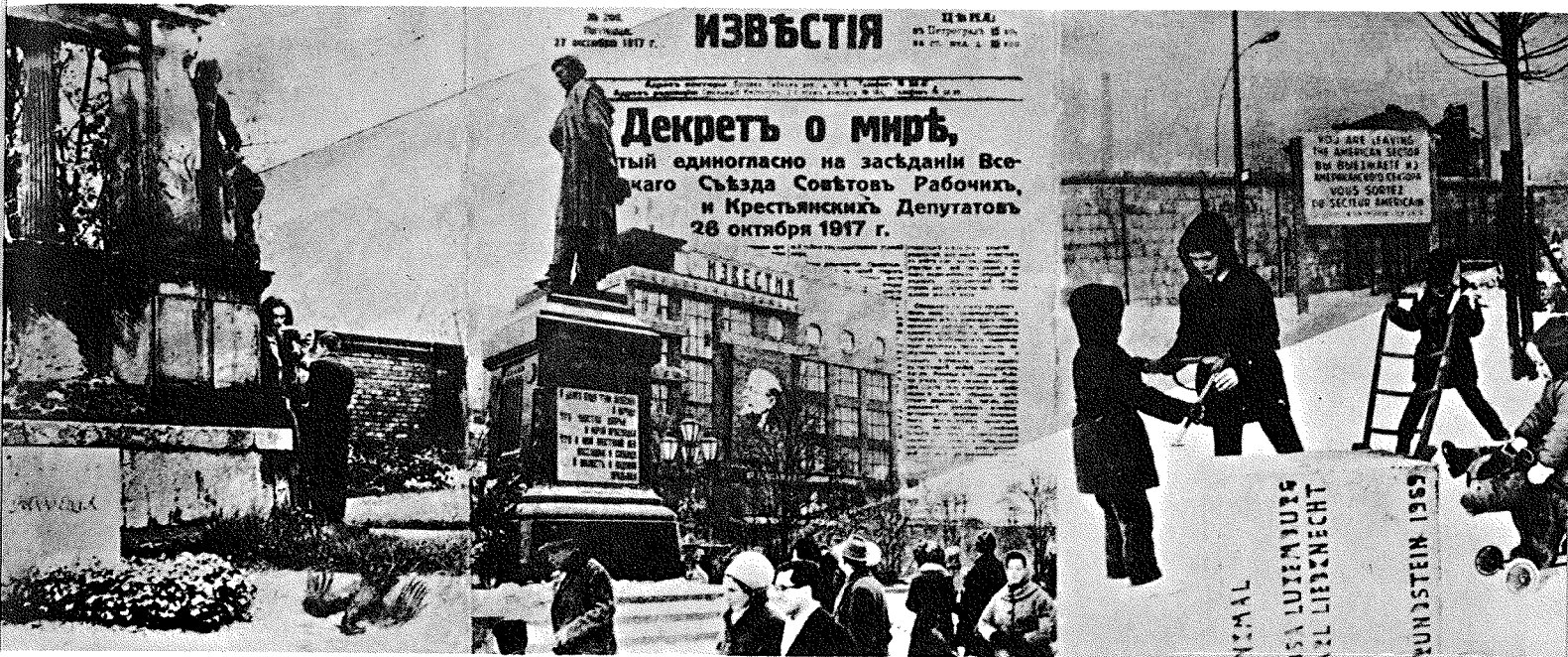
## West-Berliner Künstler zum Lenin-Jahr

### BILDER, PLASTIKEN UND TEXTE

von Arnfrid Astel, Raimund August, Timm Bartholl, Manfred Beelke, Otmar Bläser, Harald Dieter Budde, Berl Cuso, Hans-Georg Damm, Ernst Degener, Horst Gallon, Anneliese Gottschalk, Johannes Grützke, Frank Hausen, Horst Jäckel, Wolfgang Kroke, Ricarda Kruck, Kurt Kühne, Hildegard Martin, Richard Martin, Werner Mühlbrecht, Wolf Neubauer, Her-

### ERKLÄRUNG DER „ROTEN NELKE“ ZUR LENIN-AUSSTELLUNG „WAS TUN?“

Der 100. Geburtstag Lenins ist der Anlaß zu dieser Ausstellung. Wir gaben ihr den Titel „Was tun?“. Zur Debatte standen auch die Worte Bertolt Brechts „... und hatten ihn also verstanden.“ Wir gelangten zu der Überzeugung, daß ein solcher Titel den realen Gegebenheiten in unserer Stadt noch nicht entspricht. Denn: trotz eines ständig wachsenden Unbehagens an dem menschenfeindlichen Charakter der spätbürgerlichen Gesellschaftsordnung schien uns der Satz Brechts — angewandt auf die Situation in West-Berlin — die nicht gerechtfertigte Vornahme eines noch allzu weit entfernten Zieles zu sein.



OSKAR WEHLING, Schriftsteller und Fotograf; zahlreiche Veröffentlichungen, und WOLF NEUBAUER, 1938 in Cammin geboren, beide Mitglieder der „Roten Nelke“: „Dekret über den Frieden“. Kollektivarbeit, Collage.

mann Pippart, Erich Rauschenbach, Peter Sauernheimer. Björn Schrade, Gerdt Marian Siewert, Berthold Sternenfels, Carl Timmer, Be. Verlage, Jürgen Waller, Oskar Wehling, Uwe Witt.

Organisation: H. D. Budde

VERANSTALTER: KÜNSTLERGRUPPE „DIE ROTE NELKE“

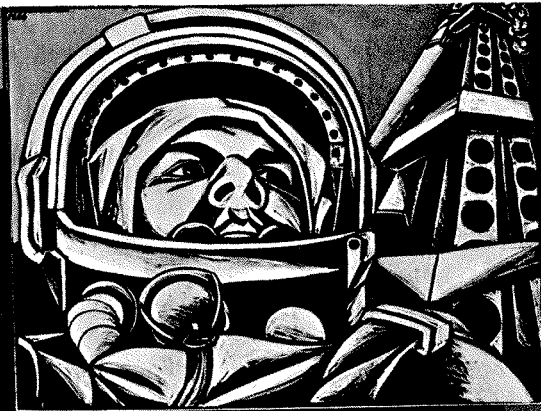
Ausstellungseröffnung war am Sonnabend, den 14. März 1970,

in der Majakowski-Galerie, Berlin 31, Kurfürstendamm 72

Unsere Frage „Was tun?“ entspringt jedoch nicht einer pessimistischen Haltung, vielmehr dem Wunsch, auf die eigentlichen Probleme hinzulenken. Lenin schrieb sein Werk „Was tun?“ in dem Bemühen um die Einheit aller marxistischen Kräfte in seinem Land. Wir wollen — mehr als fünfzig Jahre nach dem Sieg der Ideen Lenins in Rußland — mit unserer Ausstellung den schöpferischen Prozeß einer Auseinandersetzung mit den Befreiungsideen Lenins fördern.

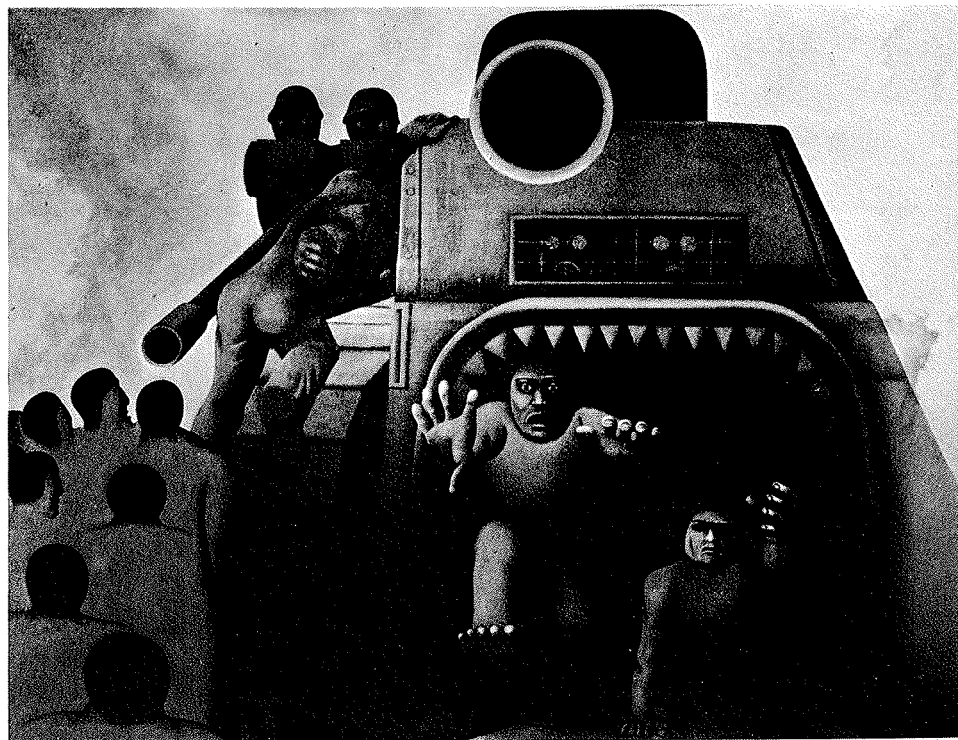
Wir, die Künstler der „Roten Nelke“, möchten mit unseren Arbeiten dazu beitragen, ein neues Leben ohne Ausbeutung des Menschen durch den Menschen aufzubauen. Bezogen auf West-Berlin heißt das, die Frage des „Was tun?“ immer von neuem zu stellen: und zwar in Hinblick auf die große Perspektive einer Einigung aller progressiven Kräfte in unserer Stadt.

In diesem Bewußtsein gestellt, soll die Frage auffordern, Konsequenzen zu ziehen und teilzunehmen an der offensiven Verbreitung der Ideen des Leninismus.



ERNST DEGENER, 1890 geboren, Lehre als Reklamemaler, bis 1933 als Pressezeichner tätig; lebt in Westberlin. Mitglied der „Roten Nelke“.

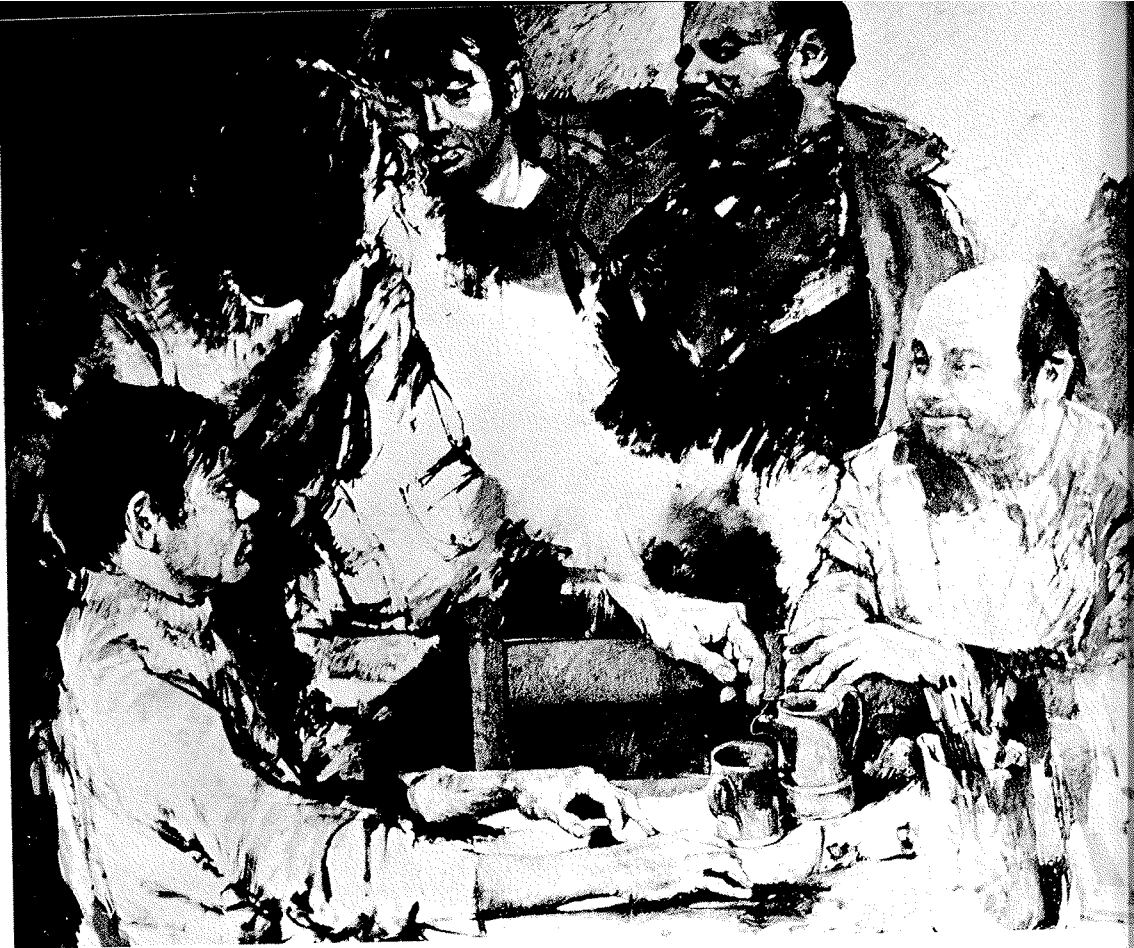
WERNER MÜHLBRECHT, 1930 geboren, lebt in Westberlin, Studium an der HfbK (Westberlin), Beteiligung an Ausstellungen im In- und Ausland.



MANFRED BEELKE, Ausschnitt; 1939 in Berlin geboren, 1958 bis 1961 Chemie-Studium, lebt in Westberlin. Mitunterzeichner des I. Manifestes der „Roten Nelke“. Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland.

JÜRGEN WALLER, Maler; 1939 in Düsseldorf geboren, Studium an der dortigen Kunstakademie, außerdem in der Zeichenklasse von Professor Otto Pankok. Einzelausstellungen und Beteiligung an Kunstausstellungen im In- und Ausland.





*CARL TIMNER, Maler; 1933 in Berlin geboren, Studium an der HfbK (Westberlin); 1968 Lehrauftrag an der HfbK (Hamburg). Einzelausstellungen und Beteiligung an Kunstausstellungen im In- und Ausland, Mitglied der „Roten Nelke“.*

*JOHANNES GRÜTZKE, „Lenin auf der Wiese“; 1937 geboren, lebt in Westberlin, Einzelausstellungen und Beteiligung an Ausstellungen im In- und Ausland.*

*JÜRGEN WALLER, Maler; 1939 in Düsseldorf geboren, Studium an der dortigen Kunstakademie, außerdem in der Zeichenklasse von Professor Otto Pankok. Einzelausstellungen und Beteiligung an Kunstausstellungen im In- und Ausland.*







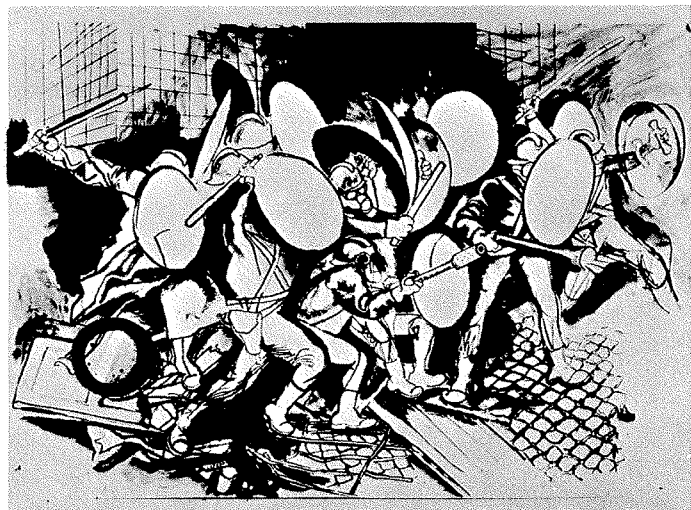




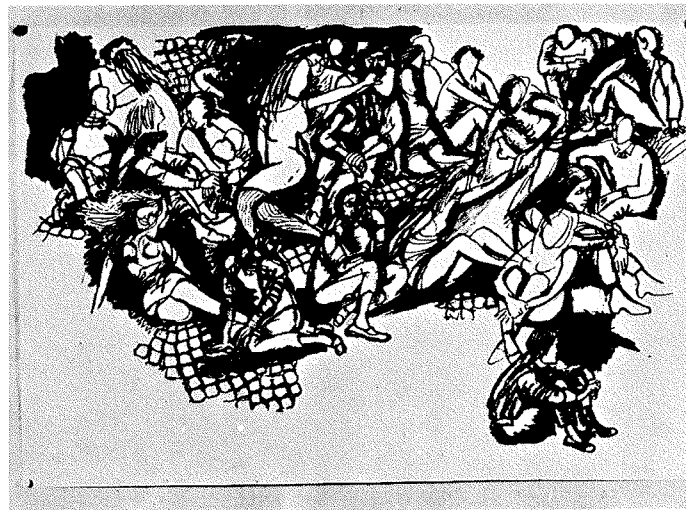
Renato Guttuso, Nächtlicher Studentenumzug, Aquarell, 51 x 72, 1968



Renato Guttuso, Studentenumzug mit Fahnen, Aquarell, 73 x 80, 1968



Renato Guttuso, Polizei in Paris, Aquarell, 51 x 73, 1968



Renato Guttuso, Sit-in, Tusche, 51 x 73, 1968

Ronald Paris, Ausschnitte aus dem 17,40 Meter langen Wandbild „Lob des Kommunismus“ im Hauptamt für Statistik Berlin-Alexanderplatz. Dargestellt ist der Maler selbst mit einem Arbeiter, und Liebkecht inmitten von Arbeitern. Siehe auch Seite 84

# Lob des Kommunismus

keit auch in der Farbe rechts beabsichtigt, was einen Ausblick in die heutige Ordnung des befreiten Individuums zeigt. Das Selbstbildnis ist als Identifizierung mit dem Dargestellten (dem Thema) zu verstehen. Der Handstandjunge ist heiter gedacht und wörtlich zu nehmen: „das Einfache, was schwer zu machen ist“. Nur hat sich der Teil um den Jungen in der Ausführung verändert, es sind mehr Figuren und mehr Platz geworden. Farbig ist es besser zu sehen und so nur gibt



Hier nun das noch angekündigte Material zu dem Wandbild im Konferenzsaal des Hauptamtes für Statistik am Alexanderplatz in Berlin (DDR). Es ist eine Interpretation des Gedichts von B. Brecht „Lob des Kommunismus“.

Die Darstellung ist, fast Zeile für Zeile, von links nach rechts zu lesen, mit dem Gedicht übereinstimmend. Sie zeigt den Aufstieg der neuen Klasse und den Sturz der alten Gesellschaft. Dynamische Bewegung gegen Statisches. Liebknecht als einzige historische Figur, umgeben von Szenen und Vorgängen um 1914/18. Gegen die Bedrängnis der Szenen links ist (auf der Wand, in der Ausführung) mehr Raum und Heiter-

es den richtigen Eindruck und Ausdruck. Die Technik ist Amphibolin auf Kalkputz, stark farbig.

Mehr habe ich im Moment nicht zu sagen, doch glaube ich, das war das Notwendige! Ob es von Interesse ist? — Reine kommunistische Propaganda! — Banal? Ich kann mir im Moment nicht vorstellen, welche „Tendenzen“ jetzt in Eurem Heft veröffentlicht werden und ob das hineinpaßt? Ich habe jedenfalls viel Freude daran gehabt, und würde mich freuen Eure Meinung zu hören!

Mit freundlichen Grüßen — Ronald Paris  
(Berlin, 25. 10. 69)





Bernd Bücking besucht den Maler Günther Knipp

# Was sehen Sie auf dem Bild?

„Also, ich würde sagen, es zeigt die Einsamkeit des modernen Menschen.“

„Nein, ich meine ganz konkret, was ist da los?“

„Ja, da sitzen zwei vor der Röhre — und auf dem Bildschirm fährt ein Panzer und da liegen auch ein paar. Die sind wohl schon tot.“

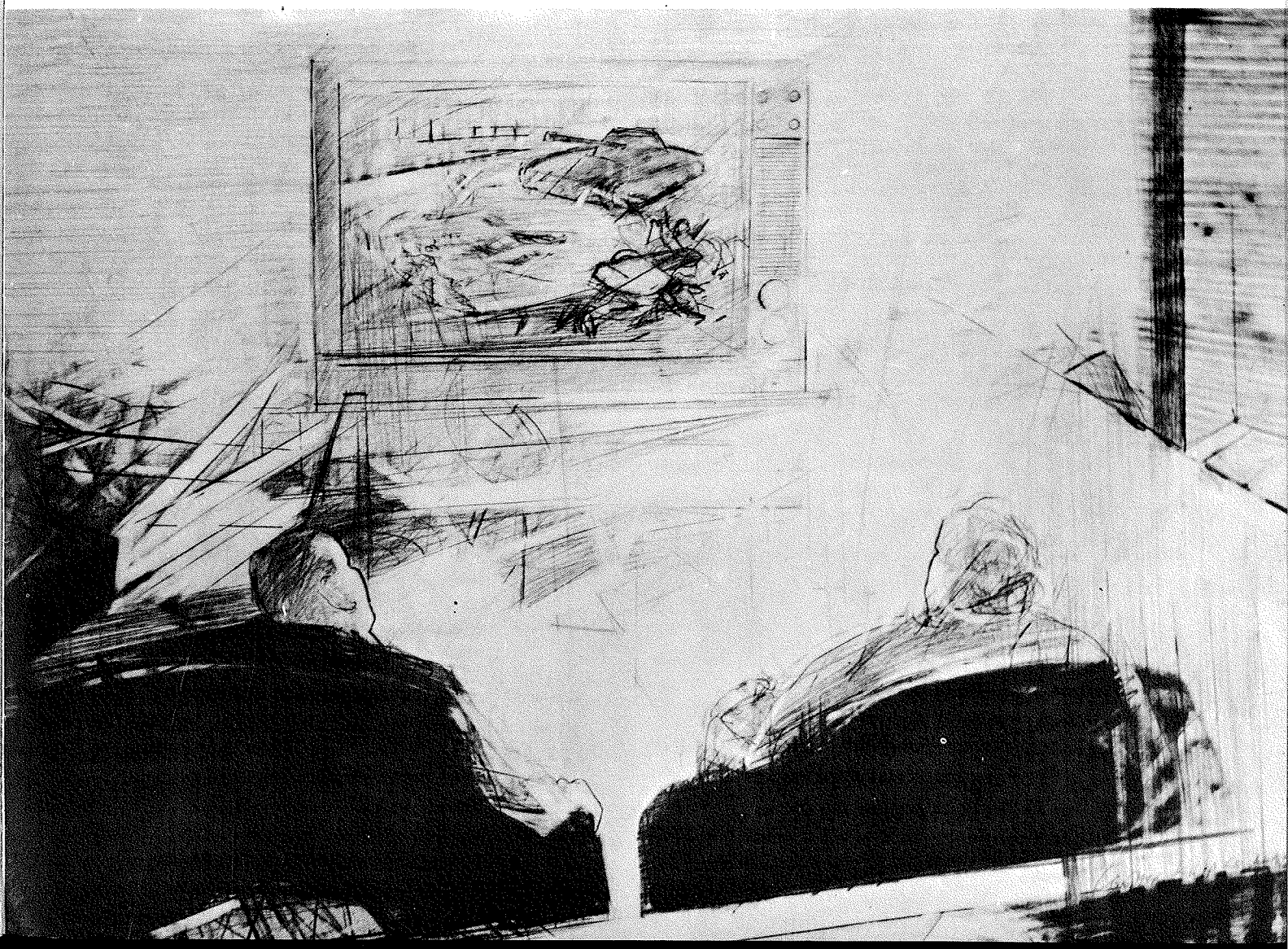
„Sehen Sie, das meinte ich. Das passiert denen, und mir und Ihnen vermutlich auch, man sitzt und sieht das Furchtbare und weiß ganz genau, das ist wirklich und geschieht heute —

und man kann nichts machen. Das ist alltäglich und doch widerwärtig.“

Es gibt Leute, die Herrn Knipp vorhalten, dieses Bild sei doch reichlich grobschlächtig und vordergründig in der Kritik. Er hält das für möglich, es ist zweifellos leichter eingängig als seine anderen Bilder, aber gerade darum findet er es wichtig: es erleichtert vielen Leuten das Verständnis für die anderen, schwierigeren Zeichnungen. Es führt sie weg von der verrückten Vorstellung, sie müßten die Bilder mit anderen Augen betrachten als alles, was sonst um sie herum geschieht. Sie sollen sich selbst wiedererkennen in den Fernsehern oder in dem kranken Mann auf dem Bett, dessen Körperfunktionen über elektrische Schnüre auf einem Papierstreifen sichtbare Zickzacklinien hervorrufen. So könnten sie sich erstmals mit fremden Augen in ihrer Umwelt sehen und vielleicht etwas über sich selbst erfahren.

Tatsächlich ist es alltäglich und widerwärtig, wie ein Zu-

*Günther Knipp, Zuschauer, Zeichnung,  
85 x 63, 1969*



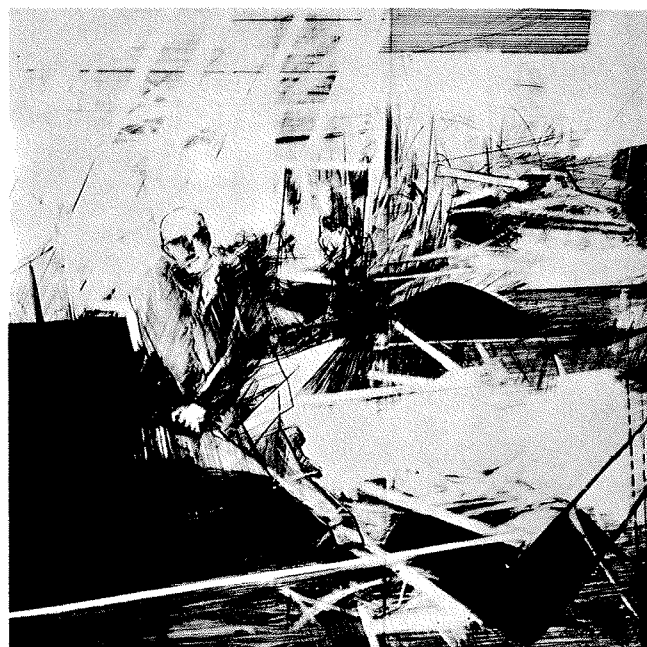
schauer auf der Galerie die präzise ablaufenden Unmenschlichkeiten mitanzusehen — Vorgänge, die für jeden denkenden Menschen gleichzeitig eine brutal demonstrierte, direkte Drohung gegen ihn selbst bedeuten.

Vietnam, Alabama, Biafra — der Zeichner Knipp sieht keinen Grund, außer einer spontanen Selbstbefreiung, diese akuten Themen für Bilder in der Bundesrepublik zu verwenden.

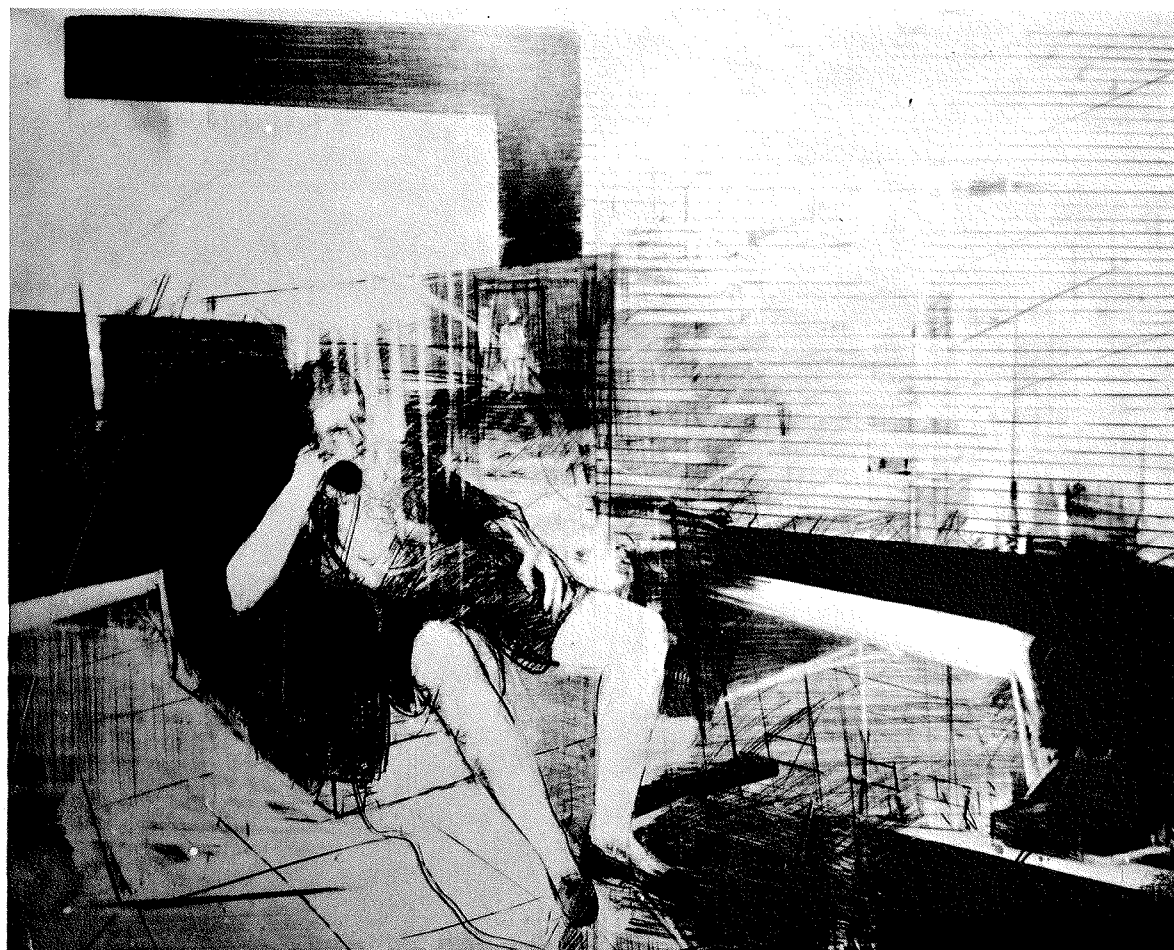
„Das ist ja das Neue, die Leute wissen das alles. Sie kennen die schrecklichen Fotos von gefolterten Menschen, von Leichenreihen und lachenden Töttern — aber es fehlt ihnen der konkrete Bezug, mit dieser Handlung, mit dieser Ansicht und diesem Wort gehörst Du zu dieser Gruppe, die lachend die Köpfe der erschlagenen Vietkong in die Kamera hält.

Es ist sehr billig und völlig unverbindlich geworden, ein kritisches Wort zum Vietnamkrieg zu finden, aber wie sieht die Konsequenz dieser vorgeblichen Verurteilung aus? Was sagt eben dieser Befragte, wenn im nächsten Augenblick ein Langhaariger um die Ecke biegt, oder eine Gruppe Gastarbeiter lachend und redend ins Lokal kommt?

*Günther Knipp, Telefonierende Frau, Zeichnung, 102 x 75, 1969*



*Günther Knipp, Flucht, Zeichnung, 102 x 75, 1969*



Ein Beispiel von letzter Woche. Ein Mann liegt auf dem Gehsteig. Es ist ziemlich kalt — Schneematsch. Er kann wohl nicht mehr weiter. Vorsichtig steigt man um ihn herum, ein ganz Ordnungsliebender rückt ihn schließlich ein wenig beiseite, aus dem Weg, in einen Hauseingang — er ist ja nicht krank, müssen Sie wissen, er ist nur reichlich besoffen — und man wendet sich an der Haltestelle wartend wieder den Debatten über die Revolutionierung der Gesellschaft zu.“ — Für Herrn Knipp sind derartige Revolutionstheorien, die nicht im alltäglichen Verhalten Spuren eines sozialen Verantwortungsbewußtseins hinterlassen, nichts wert.

Dieses Interesse am Menschen, — nicht schlechthin, denn das ist nur eine Metapher für elitäre Menschenverachtung —, sondern für den ganz konkreten, lebendigen, widersprüchlichen Nachbarn oder Kollegen oder den ihm bekannten Unternehmer oder einen Rechtsanwalt finden wir in allen seinen Zeichnungen.

Selbst in reinen Stilleben, ein schwarzes Telefon auf dem Tisch, ist der Besitzer, der Benutzer geradezu unheimlich gegenwärtig. Jeden Augenblick kann das Telefon schrillen, man

hört eine Stimme, Zeichen von einem lebendigen Menschen, ganz normal, ganz alltäglich, der wiederum eingesponnen ist in ein Gewirr von gesellschaftlichen Verknüpfungen: die Dinge, die ihn freuen, die ihn ängstigen, seine Arbeit, seine Bekanntschaften, die wieder schneeballsystemgleich unendliche Verbindungen schlagen. Diese ständig anwesende Umwelt bedeutet einerseits eine dauernde mögliche Bedrohung, zeigt den dargestellten Menschen aber gleichzeitig als soziales Wesen, das zwischen anderen Menschen lebt und un-  
auswechselbar in seine Umgebung eingebettet ist.

Die meist nur in Reflexen und Schatten angedeutete konkrete Situation wird so zu einer Dimension des Charakters des Dargestellten. Sie erklärt und determiniert ihn und bestätigt ihn als ihr Produkt, gleichzeitig bedrängt sie ihn und stellt ihn in Frage.

*Günther Knipp, Akt, Zeichnung, 85 x 63, 1969*





## TENDENZEN

Zeitschrift für demokratische Kunst, erscheint im 11. Jahrgang im Damnitz-Verlag. Redaktion, Auslieferung und Vertrieb: 8 München 15, Herzog-Heinrich-Straße 10

Einzelheft 66 Mai/Juni 1970

Preis DM 4,—

Einzelheft 65 März 1970 Preis DM 4,—

TENDENZEN erscheinen 6 x jährlich; Preis des Einzelheftes DM 4,—; Abonnementspreis 27,— DM für 4 einfache und 2 doppelte 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, Dr. Gabriele Sprigath, E. Stegmann, G. Zingerl.

Gestaltung und Werbung: Hannelore Kolbinger — München.

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

Bankverbindung: Bankhaus Neuvians, Reuschel & Co.,

München, Nr. 30/31 50 94.

Postcheck: München Nr. 1281 74

*Auf der Rückseite: Karl Völker, Arbeitermädchen, Öl, 89 x 75, 1925, (Staatl. Galerie Moritzburg)*

# Chronik

Über die Gestaltung des deutschen Pavillons auf der „Expo“ in Japan, höhnte die Süddeutsche Zeitung“ am 20. März:

Doch man kann die enttäuschten Besuchern des deutschen Pavillons trösten: Viel haben sie nicht versäumt, denn was sich der Bühnenbildner Wilfried Minks und der Berliner Architekt Fritz Bornemann ausgedacht haben, das ist die drei- unddreißig Millionen Mark, die dafür aufgewendet wurden, wirklich nicht wert. Man wird das Gefühl nicht los, daß sich die für den deutschen Beitrag verantwortlichen Designer beim Konzipieren ihrer Ausstellungsidee wie umständliche Leute verhalten haben, die sich mit der rechten Hand am linken Ohr kratzen wollen und dabei am eigenen Kopf nicht vorbeikommen. Ein Berg, angefüllt mit krausen Vorstellungen und beträchtlichen inszenatorischen Schnickschnack, hat jahrelang gekreist, und herausgekommen sind ein paar unerhebliche Untergrundhallen, die weder optisch, noch akustisch, noch architektonisch, noch kulturell, noch sozialpolitisch, noch wissenschaftlich Deutschlands möglichen Beitrag für die Gestaltung einer humaneren Welt verdeutlichen können.

Die sehr erfolgreiche Ausstellung „Comics“ in der westberliner Akademie der Künste, wurde von einer aufschlußreichen Vortragsfolge begleitet, in der sich die Mehrheit der Referenten sehr kritisch mit den durch Pop und Underground ästhetisch aufgewerteten Bildstreifen auseinandersetzten. Dr. Möller, von der Uni Gießen, analysierte die psychoanalytische Berechnung der Comics, denen es darauf ankomme, jeweils „Den Königsweg zum Unbewußten“ einzuschlagen. Heftig attackiert von den zahlreichen der meist jungen Hörer wurde der Comic-Verleger Kauka („Fix und Foxi“) der neben westberlins Modekritiker Heinz Ohff die Streifen als „künstlerisch hochwertige Produkte eines neuen Literaturzweiges feierte. Im neuen Extra-Heft von Fix und Foxi erscheinen die beiden Staaten „Bonnhalla“ (Bundesrepublik) und „Bretzelburg“ (DDR). Der Wirt eines HO-Restaurants in „Bretzelburg“: „Früher gabs hier sogar mal gutes Bier ... aber jetzt ist Hopfen und Malz verloren ... statt Politik machen sie Propaganda und statt Bier produzieren sie Waffen“. Die Bretzelburger tragen Anzüge aus Zeitungspapier und jubeln beim Anblick einer getöteten Katze: „Das gibt einen pfundigen Festbraten“. Ein „Ivan Sownjet“ erklärt: „Krieg ist meine Leidenschaft. Karaschow!“. Die Bösewichter

sind Leute von der „Apo-Lina“. Auflage dieses neuen Literaturzweighens bei Kauka: pro Heft 20 Millionen!

Dem Radierer Eberhard Schlotter (geb. 1921) wurde durch Machenschaften des Bayerischen Kultusministeriums die vorgesehene Professur in der Klasse „Freie Malerei und Graphik“ an der Nürnberger Kunstakademie verweigert. Schlotter stand auf Vorschlag kommunaler und akademischer Instanzen auf Platz 1 der Berufsliste vor dem Kölner Glasmaler Clemens Fischer und dem Maler Johann Schmidt als Ende vorigen Jahres die Leitung der Nürnberger Akademie „Mit Glückwünschen für die weitere künstlerische Arbeit“ und ohne Angaben von Gründen die Refüsierung des Künstlers mitteilte. Wie einem Artikel der „Zeit“ zu entnehmen ist, lieferte das allein berufsberühmte Huber-Ministerium dabei nur die formale Rückenbedeckung: die treibenden Kräfte sind in der konservativen Leitung der Nürnberger Akademie bei dem jetzigen Präsidenten Wunibald Puchner und seinen Professoren-Freunden Voglsamer, Schorer, Wimmer und Schmidt zu suchen. Der jetzt gewählte Glaskünstler aus Köln paßt besser in den Kreis der Nürnberger Akademiker als der zwischen Surrealismus und Realität experimentierende Schlotter, für den die Studenten der Akademie ein massives Vorum abgaben. Studenten und SPD-Abgeordnete protestierten dann auch mit Protestresolutionen und Briefen und trugen die Affäre an die Öffentlichkeit. An der Nürnberger Kunstakademie bereitet sich jetzt eine bewußtere Opposition auf die dort längst fälligen Änderungen vor.

Die „Deutsche Friedensgesellschaft — Internationale der Kriegsdienstgegner e.V.“ plant für ihren Bundeskongreß 1970 in Hagen eine Ausstellung von Bildern und Graphiken gegen den Krieg. Es ist vorgesehen, die besten, bisher unveröffentlichten Arbeiten zu prämiieren und im Rahmen des Kongresses einen Graphikverkauf zu organisieren.

Der Maler Franz Radziwill stellte neue Bilder im Bürgerhaus in Gießen aus. Der in Dangast/Ostfriesland lebende 75jährige Künstler wird vom Kunstbetrieb weiterhin geschnitten: außer dem Rompreis der Bundesrepublik und einigen Einladungen zu Ausstellungsbeteiligungen fanden sich keine bedeutenderen

Ehrungen für eines der entschiedensten und konsequentesten Talente der „Neuen Sachlichkeit“ und des deutschen Surrealismus.

Der Maler und Graphiker Paul Reding (geb. 1939) stellte in der Volkshochschule Dortmund aus. Der Künstler malt und zeichnet gesellschaftskritisches Unbehagen mit politischen Weiterungen, „Moreland“, ein Wortspiel um den amerikanischen Hindenburg in Saigon analysiert dessen räuberisch-blutiges Tagewerk, „Der Fabelmacher“, Mao, präsentiert sich als Meisterschwimmer, „Gesellschaft“ zeigt die totale Isolierung. In seinen meist auf sparsame Umriss beschränkten Zeichnungen gelingen Reding konzentrierte graphische Feststellungen.

Der Maler und Graphiker Klaus Staack ließ sich in Berlin den Heinrich-Zille-Preis 1970 in selbst angelegten Handschellen überreichen. Staack wollte damit sowohl gegen die dubiose Einrichtung dieses von der Reaktion geförderten „Zille-Preises“ zur Förderung amtlicher Gesellschaftskritik als gegen das Kunstpreisunwesen überhaupt protestieren. In einem Flugblatt verdeutlichte Staack seine Aktion gegen den in der Presse und von Kollegen erhobenen Vorwurf „von wegen protestieren und gleichzeitig DM 6000,— einstecken“: „Nach meinen Erfahrungen hätte weder die kommentarlose Annahme noch die Ausschlagung des Preises auch nur irgend jemanden erregt. Die zahlreichen Ausschlagungen von Preisen in der letzten Zeit vermochten bisher strukturell so gut wie nichts zu verändern... Mein freimütiges Bekenntnis, das Geld selbstverständlich anzunehmen, weil ich es für die Finanzierung meiner weiteren Arbeit brauche, hat viele arg verschreckt. Leider kann ich mir die Geste des reichen oder arrivierten Künstlers nicht leisten, um den Erwartungen der Gesellschaft gerecht zu werden... Mein Protest setzte daher beim Verleihungszeremoniell, dem Ritual, ein (in dem) der Preisträger nur die Rolle des Händeschüttlers bzw. Geschüttelten spielt.“

Kurt Mühlenhaupt, westberliner Erfolgs-Naiver stellte in der Ladengalerie, im neuen Haus Ecke Ku-Damm—Wilmsdorferstraße aus. In der Einladung schreibt Mühlenhaupt: „Bis 1960 war alles sehr ruhig, aber dann, auf einmal ging es los, ick glaube, sie brauchten ein

Original. Von dem Tage an ließen sie mir nicht mehr in Ruhe. Erst kamen die Leute von der Zeitung, dann die vom Film und dann kamen sie alle. Wat war bloß los? Die Welt war so verrückt, dabei war ick doch ganz normal, malte bloß meine Bilder. Männlein, Blumen, „Automobile“, nackte Weiber, alles in stiller Poesie. In den letzten Jahren drehten die Menschen noch mehr durch wat mir am Ende doch noch den Ruhm einbringen wird, mal'n Original jenesen zu sein. Und dabei tat ick nisch weiter, als det ick mein Unterhemde als Oberhemd trug.“

Zum „Humorfestival“ in B 8390, Heist-Duinbergen, Belgien, lädt ein Initiativkomitee der Stadtverwaltung und der Juroren der westflandrischen Stadt ein. Es werden die besten Karikaturen, Cartoons und humoristischen Gebrauchsgraphiken gesucht, ausgestellt und in vier Gruppen mit je 25 000 belgische Francs prämiert. Die ausgestellten Arbeiten werden außerdem in einem „Karikaturenbuch“ veröffentlicht. Teilnahmeberechtigt ist jedermann. Die an die obige Adresse bis spätestens 15. Mai 1970 eingereichten Arbeiten dürfen im Original nicht größer als 30 : 40 cm sein.

Mit anfangs 1 Million DM, jetzt DM 750 000, finanziert der Senat von Westberlin ein „Internationales Design-Zentrum Berlin E. V.“, welches Mitte April mit zwei Ausstellungen in eigenen Räumen in der Budapestter Straße 43 seine Arbeit aufgenommen hat. Die Tendenzen der Institution scheinen in der Richtung der wechselseitigen Anpassung von Konsumenten und Industrieproduktion zu liegen. Tendenzen wird sich in einer der nächsten Ausgaben ausführlicher mit der gegenwärtig massiven Aktivität verschiedener Institutionen und Ideologen zur industriellen Verwertung von Kunst und Künstler auseinanderzusetzen.

Gerhard Bettermann, der weit über seinen Wirkungskreis bekannte Reformator der schleswig-holsteinischen Künstlerverbände und prononcierter „Realist der ersten Stunde“ nach 1945, feierte in seinem Haus in Karby/Kappeln den 60. Geburtstag. Durch seinen Einsatz vereinigten sich 1954 die bis dahin in fünf Berufsverbände zersplitterten Künstlerorganisationen im nördlichsten Bundesland, die seitdem mit außerordentlich anspruchsvollen Ausstellungen hervor-

treten. Als Freund und Mitstreiter von Adolf Bauche in der Künstlerzeitschrift „Atelier“ setzte sich Bettermann für eine humanistische Orientierung des modernen Kunstschaffens ein. Zu seinem Sechzigsten erschien eine Lithomappe in kleiner Auflage, die unter anderen ein monumentales „Selbstbildnis“ enthält.

Julo Levin, dem 1943 in Auschwitz ermordeten Maler des „Jungen Rheinland“ widmete die Düsseldorfer Galerie May eine Gedächtnisausstellung. 1940 wurde Levin wegen Fluchtbegünstigung jüdischer Mitbürger verhaftet, 1943 erneut verhaftet und in die Todesmühle deportiert.

Eine Gruppe von Malern unter 30, „die im heutigen Geist arbeiten und engagierte Kunst machen“, will der Pariser Maler Claude Rutault, 21 rue Poteau, 75 Paris 18 eme, bilden. Deutsche Interessenten sollen sich an diese Anschrift wenden.

Ein „Wutbuch“ veröffentlichte der Münchner Maler und Graphiker Paul Lankes, anlässlich seiner Ausstellung in der „Galerie des Nouveaux Magasins“, in Lausanne. Der 1926 geborene, an der PH in München unterrichtende Künstler holt darin zu einer Umweltbeschimpfung großen Stiles aus, die von wuchtigen Holzschnitten jenseits von Grieshaber unterstützt wird.

Die Pop-Sammlung des Düsseldorfer Rechtsanwaltes Heinz Beck wurde im Rheinischen Landesmuseum in Bonn und anschließend in Darmstadt und Dortmund gezeigt. In seltener Vollständigkeit präsentiert diese aus Spürsinn und privaten Mühen gewachsene Kollektion die großen und unbekannten Talente des vergangenen Erfolgsstiles. Der als Nachschlagewerk wesentliche Katalog mit fast 200 Abbildungen kostet nur DM 10,—.

Eine neue Gruppierung, „Die Karlsruher Realisten“, bildet sich im badischen Zentrum der alten „Neuen Sachlichkeit“. Betreut von dem Kunstkritiker Manfred Fischer werden Realisten, wie Goettl, Kämper, Dassler, Karcher und andere, unter dem Motto einer neuen Deutlichkeit gegen die herrschenden Kunstmoden opponieren. Ein Bericht mit Abbildungen von Arbeiten der Künstler folgt in den nächsten Tendenzen.

