

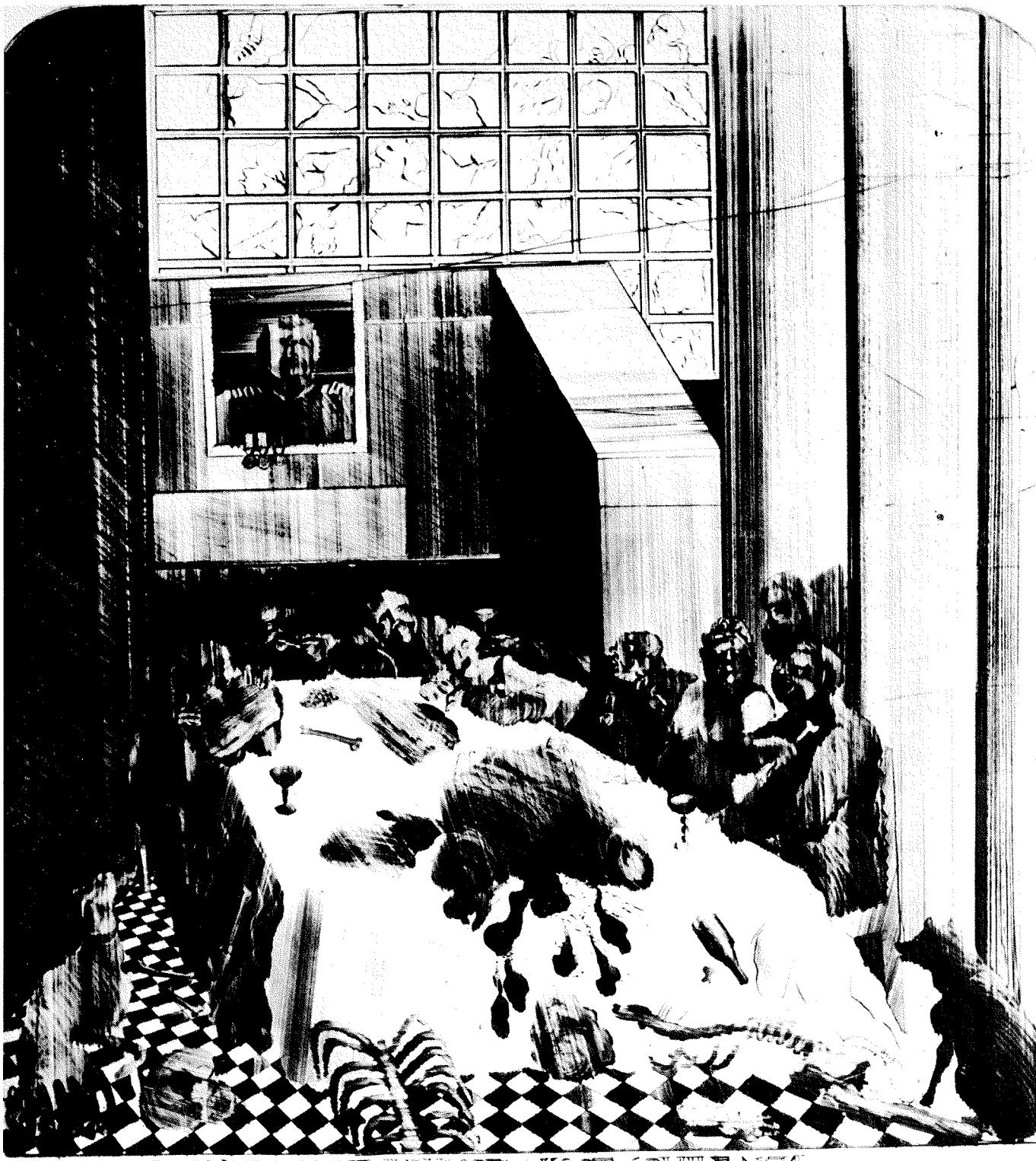
B 20597 F

tendenzen

Damnitz Verlag München – Nr. 105 – 17. Jahrgang – Januar/Februar 1976 – DM 6,50



**Engagierte
Fotografie**



Björn-Willy Mortensen, Das Jubiläumsmahl des Konsuls (Chile 1974), Radierung, 1974

Zu dieser Radierung des norwegischen Künstlers schreibt uns Jørgen C. Rasmussen:

„Als die Junta in Chile die Macht übernahm, weigerte sich das norwegische Konsulat, Flüchtlinge aufzunehmen. Der Konsul – er ist mit einer ‚Dame‘ aus der chilenischen Oberschicht verheiratet – wurde daraufhin zurückbeordert und verlor sein Amt.“

Ein Jahr später reisten er und seine Frau nach Chile zurück, um den Jahrestag des Putsches mitzufeiern. Sie luden die Junta-Generäle zu einem Essen ein, und anschließend schrieb die Frau einen Brief an die norwegische Zeitung ‚Dagbladet‘ (Oktober 1974), in dem sie die Generäle pries: es seien nette, liebenswürdige sympathische Menschen, die bestimmt niemandem etwas antun könnten.

Die Radierung ist unmittelbar von diesem Brief inspiriert.“

Zu diesem Heft

Wenn Richard Hiepe noch vor einem Jahr in *tendenzen* Nr. 96 sozialistische Fotografen zu Wort kommen ließ und dabei ausschließlich auf Berufsfotografen zurückgriff, so hatte das seinen Grund auch in der Tatsache, daß die Arbeiten von sogenannten Amateuren, Schülern, Studenten und Werk-täglichen eben noch nicht in dem Maße zur Verfügung standen wie heute. Es ist sicher keine Übertreibung zu sagen, die Arbeiterfotografie ist in ungewöhnlich kurzer Zeit zu einem Begriff geworden. Zu keiner Zeit in der Geschichte der BRD wurden mehr Fotografien von Arbeitern, inner- und außerhalb von Fotogruppen, veröffentlicht, als das heute der Fall ist.

Für ein *tendenzen*-Heft mit dem Thema „Engagierte Fotografie“ liegt die Schwierigkeit nicht mehr darin, aktuelles Material zu finden, sondern aus dem zahlreich Angebotenen von Berufs- wie Amateurfotografen und Arbeiterfotogruppen eine Wahl zu treffen.

Trotzdem stehen wir am Anfang. Die Themenauswahl sollte Fragen von der Theorie bis zur Praxis von fotografierenden Arbeitern, Berufsfotografen und Fotomonteuren umspannen. Sicher zum erstenmal in der Bundesrepublik erscheint ein längerer Beitrag zur Fotografie in der DDR. Vieles aber bleibt offen. Allein der Bereich der kommerzialisierten Amateurfotografie wäre ein Thema für sich. Die Tradition engagierter Fotografie wurde in *tendenzen* Nr. 86 („Fotografie und Parteilichkeit“) behandelt; Fortsetzungen brachten Nr. 87 und 88. In dem vorliegenden Heft kommt sie sicher zu kurz. Aber das ist der Preis für die Aktualität der behandelten Themen, und *tendenzen* 105 ist nicht das letzte in Sachen Fotografie.

So wendet sich diese Nummer vor allem an Gewerkschafter, an fotografierende Arbeiter und Schüler, an Fotogruppen, an Kunststudenten und an Kunstpädagogen, besonders wenn sie an Grund- oder Berufsschulen lehren.

Der zweite Heftteil ist der bildenden Kunst gewidmet, dem gegenwärtigen Realismus und seiner Geschichte. Das Interview mit dem Rostocker Bildhauer Joachim Jastram führt die im letzten Heft begonnene Reihe „Realismus in der DDR“ weiter.

Berthold Beiler †

Am 18. Oktober 1975 starb im Alter von 60 Jahren Professor Dr. Berthold Beiler, der als Leiter der „Zentralen Kommission Fotografie“ im „Kulturbund der Deutschen Demokratischen Republik“ Entscheidendes für die Organisation und ein neues gesellschaftliches Bewußtsein der Fotografie in der DDR geleistet hat. Sein Buch „Die Gewalt des Augenblicks“ zählt als bisher einzige marxistische Foto-Ästhetik zu den einflußreichsten Publikationen in der aktuellen Medienforschung. Die Redaktion *tendenzen* ehrt in Berthold Beiler einen vorbildlichen Forscher und einen politischen Freund.

Mitarbeiter dieses Heftes

Rudi Bergmann, Schriftsteller, Düsseldorf
Jens Brockmeier, stud. phil., Westberlin
Hermann Ditsch, Lithograph, München
Harro Erhart, Bildhauer, Dietzenbach
Erika Fernschild, Fotografin, Düsseldorf
Helmut Goettl, Maler, Karlsruhe
Jens Hagen, Journalist und Schriftsteller, Köln
Heinz Hoffmann EFiAP, Journalist, Berlin, DDR
Dieter Mielke, Fotograf, Hamburg
Klaus Rose, Fotograf, Dortmund
Eckard Siepmann, stud. phil., Westberlin
Gerhard Ullmann, freier Journalist, Westberlin
Prof. Jürgen Weber, Bildhauer, Professor für plastisches Gestalten an der TU Braunschweig
Franz Weich, Fotograf, München
Redaktion des Thamateils: Harald Frey, Fotograf, München, geb. 1944, Landesjugendleiter der IG Druck und Papier, Stellv. Vorsitzender der DGB-Jugend in Bayern

Inhalt

	Seite
Zu diesem Heft	3
Zum Heftthema	
<i>Die Fotografie und das inszenierte Leben</i> von Gerhard Ullmann	4
<i>Fotografie und Gewerkschaftspresse</i> von Harald Frey	7
<i>Das Aktionsfoto</i> von Klaus Rose	10
<i>Was will die UZ-Bildredaktion?</i> von Erika Fernschild	14
<i>Arbeiterfotografie in der BRD</i> von Dieter Mielke	18
<i>Jeder hat einen Fotoapparat</i> von Hermann Ditsch	25
<i>Zur Fotografie in der DDR</i> von Heinz Hoffmann	26
<i>Politische Fotomontage – heute</i> von Franz Weich	34
<i>Ein neuer Heartfield – der alte</i> von Eckard Siepmann	40
Bildende Kunst	
<i>Wie der Mensch lebt</i> <i>Der Maler und Grafiker Jörg Scherkamp</i> von Rudi Bergmann	41
<i>Herkules und Antäus</i> <i>Ein neuer Brunnen in der Braunschweiger Altstadt</i> von Jürgen Weber	46
<i>Was wäre die Kunst ohne die Leute</i> <i>Beobachtungen beim UZ-Pressefest '75</i> von Jens Hagen	48
<i>Georg Scholz</i> <i>Zur Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe</i> von Helmut Goettl	53
Realismus in der DDR	
<i>Kunst im Auftrag?</i> <i>Aus einem Gespräch zwischen Joachim Jastram und Harro Erhart</i>	56
Kunstgeschichte	
<i>Caravaggio</i> <i>der historische Stellenwert seines Realismus</i> von Jens Brockmeier	60
Gegen die Berufsverbote	
	64
Chronik	
	65
<i>Das Grafikangebot</i>	66

Die Fotografie und das inszenierte Leben

von Gerhard Ullmann

Alle Jahre wieder halten sie uns den schönen Spiegel vor die graue Wirklichkeit: die Creme der Creme der hohen Fotografie, die sensiblen Ästheten einer deutenden Wirklichkeit.

Weltausstellungen anthroposophischen Geistes haben ja immer etwas Weltrührendes von einer Condition humaine behalten, sie leben vom Ruhm der großen Namen ebenso wie von der Bildergläubigkeit der Menschen. Der endlose Marsch der „Family of men“ war nur der Anfang, und Karl Paweks 3. Weltausstellung „Auf dem Weg zum Paradies“ sicher nur eine Zwischenstation.

An großen Themen hat sich nicht nur die Imaginationskraft der Top-Fotografen entzündet und dabei die innigen Beziehungen zu den Illustrierten und Managern bloßgelegt, die Auswirkung dieser Kolossalshow hat inzwischen die Heerschar visuell Verführer auf Millionen anwachsen lassen und auch der deutschen Fotoindustrie 1973 einen Jahressumsatz von 2,6 Milliarden eingebracht; eine geradezu beispiellose Synthese von Kunst und Kommerz.

Einige Dichter haben, warnend vor diesem ungeheuren Bildkonsum, von der Bedeutung einer humanen Kamera gesprochen, den Sinn dieser Ausstellungen wollten oder konnten jedoch auch sie nicht begreiflich machen.

So bleibt die Wirklichkeit vorerst voller Geheimnisse, offen für jedermann und doch verschlossen, ihr Geheimnis nur dem „Kreativen“ vermittelnd. Der umstrittene Begriff des „Kreativen“, das so leicht den Werbefotografen und so zögernd der Fotoreportage zugesprochen wird, zeigt, wo die Grenze zwischen kritischer Bestandsaufnahme der Wirklichkeit und einem hochbezahlten Schöpfertum der Werbung verläuft, weist auf die Gegensätze von realisierten Träumen und ihrer nachfolgenden Desillusionierung hin, konfrontiert unser Bewußtsein mit der inszenierten Wirklichkeit und konkreter Erfahrung und zeigt, daß ästhetische Strukturen keine sozialen Einsichten vermitteln können.

In dem doppelbödigen Begriff einer inszenierten Wirklichkeit, die Bildinformationen auf vorgeprägten Sehstrukturen weiterleitet, wird immer wieder der Versuch gemacht, über ästhetische Einfälle das Unbehagen an der Medienvermittlung abzubauen, das ästhetische Moment im Foto als Deutung der Wirklichkeit herauszustellen. Fotografie als Mittel von Realitätsbewältigung oder Verschleierung?

Wie weit aber Ansprüche kritischer Leser von der Interessenslage großer Illustrierten abweichen, zeigt, daß die Reportagefotografie ständig abnimmt, daß Fotoreporter zur Werbung überwechseln, und offenbart sich in Themenwahl und Darstellungsweise: Soziale Themen wie Städtebau, Sanierung, Freizeit und Konsumverhalten werden nicht nur zu knapp, sondern auch inhaltlich und formal unzureichend wiedergegeben. Die Redaktionen, deren Konzeption für den Fotografen verbindlich ist, haben hier aus den Top-Fotografen hochbezahlte Rohstofflieferanten gemacht, aus deren Meterware Film die Story dann gebastelt wird. Die Authentizität solcher Produkte bleibt ungeprüft.

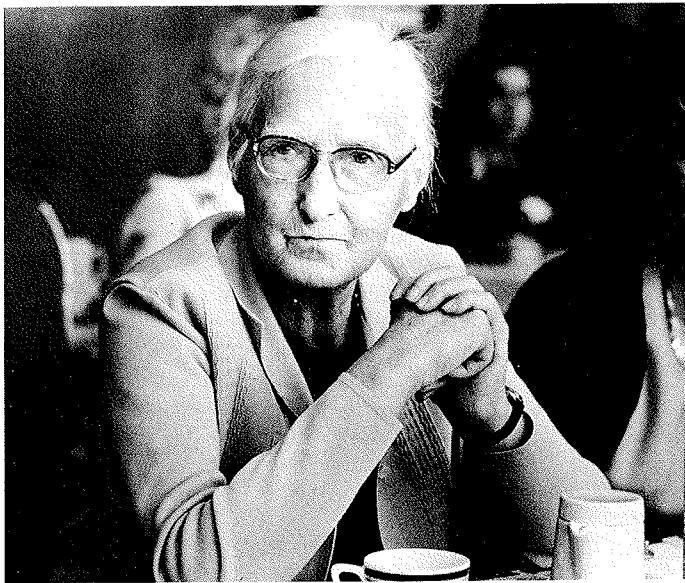
Obwohl die gesellschaftlichen Probleme zu den zentralen Themen der Fotografie gehören, nehmen gesellschaftskritische Reportagen ab. Statt den Ursachen der Stadt- und Landzerstörung nachzugehen, werden immer neue Ferienparadiese erschlossen, die dann in den Life-Berichten der Reporter sich wie die Texte eines gutbezahlten Oberklassereisenden lesen, dem es zwar nicht an mitführenden Worten, wohl aber am politischen Verständnis dieser Vorgänge mangelt.

Die Reduzierung der Bildinhalte auf bekannte Motive und optische Kürzel hat die Aufnahmefähigkeit der Konsumenten gesteigert, ihren Abstand zur Umwelt vergrößert und die eigene Erlebnisfähigkeit geschwächt. Diese Art der Realitätsbewältigung, die mit Weitwinkel und Teleobjektiv „direktes Leben“ vermitteln will, kann jedoch über die innere Leere solcher Bilder nicht hinwegtäuschen. Noch fasziniert von der Möglichkeit, die Wirklichkeit immer exakter einzufangen, haben viele Fotografen vergessen, daß Fotografie ja nur eine spezielle Art von Wirklichkeitserfahrung ist. Dieses zweite, nachgestellte Bild von Wirklichkeit, vereinfacht und verstümmelt durch Massenpresse und Bildformeln, hat spontane Seherfahrung zurückgedrängt und das differenzierte Wahrnehmungsvermögen auf graphisch bildwirksame Zeichen reduziert.

Die Gewalt der Epoche hat in der Gewalttätigkeit der Bildsprache nur ihren äußeren Niederschlag gefunden, denn die Ursachen der Gewalt konnte die Fotografie nur unzureichend wiedergeben. Immerhin ist die Life-Fotografie diesen Konflikten noch nachgegangen, haben die großen Fotografen der zwanziger Jahre sich bemüht, Realität weiter zu fassen und den sozialen Zusammenhang, der durch die Kunstfotografie verlorenging, wiederherzustellen. Aus dem dokumentarischen Bedürfnis dieser Zeit erwuchsen auch die Leistungen von Fotografen wie Cartier Bresson, Dorothea Lange, Alfred Eisenstaedt, Erich Salomon, die wie viele andere Fotografen nicht nur über eine Zeitepoche berichteten, sondern durch ihren Stil die Ausdrucksmittel der Fotografie bereicherteren.

Da dem kritischen Verständnis junger Fotografen immer weniger Platz für ihre Themen zur Verfügung steht, ist der Schritt zur Werbefotografie aus dieser Marktlage heraus verständlich. In dieser neuen Haltung von „Fotokunst als Lebenshilfe“ hat nun der Fotograf es immer schwerer, seinen gesellschaftlichen Standpunkt zu bestimmen, da er „kreativ“ für alle sein soll. Das inszenierte Leben der Illustrierten, voll der „sozialen“ Lebenshilfe verschrieben, hat in den Arrangements der großen Atelierkünstler die Ebenen von Wirklichkeit und Vorstellung fließend gemacht und in vollendetem Technik die Grenze zwischen Wunsch und Wirklichkeit aufgehoben.

Die neuen Leitbilder der Kunstfotografie, die auf allen internationalen Fotoausstellungen präsentiert werden, sind universell; sie bewegen sich zwischen der „Schöpfung“ und „dem Weg zum Paradies“ und verbinden auf geradezu betörende Weise die „Zehn



Anna Schnittker, 72, Arbeiterin, seit „immer“ in der Arbeiterbewegung, 4 Kinder – alle Kommunisten geworden. Aufnahme am Frauentag 1975 von Magda Hoffmann-Taroni, Essen



Paul Sachse, 68, 5 Jahre Kalkbergbau, 25 Jahre Kohlebergbau, 10 Jahre Betriebsrat, jetzt Rentner, Foto: Magda Hoffmann-Taroni, Essen

Kinder in Bottrop, 1975, Foto: Magda Hoffmann-Taroni, Essen



Gebote“ mit den „Geboten des Marktes“. Proteste und Kritiken namhafter Publizisten haben den Siegeszug des Arrangements aus Kunst und Geschäft nicht aufhalten können, da ein öffentliches Bewußtsein für das Medium Fotografie kaum vorhanden ist.

Die inszenierende Fotografie, betrieben von der Creme der Fotografen, hat nun ihr potentielles Schöpfertum auf Bilderzeugung abgestellt, um mit der alten Zauberformel der „Kreativität“ noch einmal die Macht des Mediums zu beweisen. Betrachtet man jedoch die Produkte dieser kunstgewerblichen Bilderwelt, so bleiben ihre Beiträge auf den ästhetischen Bereich beschränkt, ja, sie stellen oft in sehr direkter Weise die Beziehung von Auftraggeber und Marktlage dar. So erscheint auch hier der Rückzug zur Kunstfotografie als Rückzug aus dem gesellschaftlichen Leben.

Wie aber dem Dilemma entrinnen, wenn die Wirkung von Vietnamfotos verbraucht ist, die Ästhetik raffinierter, die Farbfotos noch schöner werden? Wie einem mediensüchtigen Publikum begegnen, das durch den täglichen Gebrauch der Fotos nicht mediakritisch, sondern mediengläubig wurde? Wie die Manipula-

tionsmethoden aufdecken, wenn, wie Brecht schreibt, „eine Fotografie über die Kruppwerke oder die AEG beinahe nichts über diese Institute vermittelt, da die eigentliche Realität ins Funktionale gerückt ist“?

Denn die Fülle der Informationen kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Funktionalität der Objekte im dunkeln bleibt und daß die aufwendige Inszenierung nicht Wirklichkeit erforscht, sondern sie verdrängt.

Doch so sorgsam auch das formale, bildgestaltende Element in der Fotografie als Suggestivmittel eingesetzt wird, um das Abgebildete wirklicher als die Realität zu machen, so verrät gerade die Ikonographie des Bildes auch seine Absicht.

Die Konsequenz aus diesem Zusammenhang schränkt den Spielraum und die Alternativen des Fotografen ein; das bedeutet: in einem ständigen Konfliktbereich von Wahrheit und Traum, von Wirklichkeit und Sehnsucht zu arbeiten, oder das Elend des Reporters auf sich zu nehmen, um die heutige Art der Wirklichkeitsbewältigung kritisch zu durchleuchten.

Illustrationen zur Forderung der Gewerkschaften nach einer Reform der beruflichen Bildung, aus: solidarität Nr. 5, Mai 1974

Wir fordern die Reform der beruflichen Bildung **Wir: die Gewerkschaften und ihre Jugend**

Zu einer Reform der beruflichen Bildung gehört, daß

- der Verfassungsanspruch auf Bildung und damit auf einen Ausbildungsplatz endlich Wirklichkeit wird und bleibt,
- alle Jugendlichen eine qualifizierte theoretische und praktische Ausbildung erwerben können,
- auch in der beruflichen Bildung die Mitbestimmung verwirklicht wird,
- die Finanzierung der beruflichen Bildung so geregelt wird, daß von allen Betrieben und Verwaltungen eine Ausbildungsabgabe zu leisten ist,
- die Kammern der Unternehmer bei der beruflichen Bildung keine Befugnisse mehr erhalten dürfen.

„Solidarität ist unsere Kraft.“



Wir fordern die Reform der beruflichen Bildung. Jetzt.

Jugend der IG Metall



Fotografie und Gewerkschaftspresse

von Harald Frey

Gewerkschaften und Arbeiterpresse – so ohne weiteres wird hier nicht immer ein direkter Zusammenhang empfunden. Einmal weniger vorsichtig ausgedrückt: Im Gespräch mit Arbeiterfotografen und engagierten Journalisten kommt oft ans Tageslicht, was nicht so ist und schon gar nicht sein dürfte, daß nämlich die gewerkschaftlichen Presseorgane nicht unmittelbar als eine Presse von und für Arbeiter und Angestellte im Bewußtsein rangiert. Gründe für einen solchen Stellenwert der Gewerkschaftspresse ließen sich nun eine ganze Reihe finden. Eine erschöpfende Antwort auf diese Tatsache ließe sich aber nur geben, indem die gewerkschaftliche Presse als Teil des ganzen gewerkschaftlichen Wirkens diskutiert wird. Trotzdem dürfte es nicht uninteressant sein, einmal einfach nur das fotografische Erscheinungsbild gewerkschaftlicher Veröffentlichungen zu untersuchen. Dies vom Standpunkt einer engagierten fotografischen Position aus, welche ganz unumwunden feststellt, daß die Arbeiterpresse das einzige Mittel zur Selbstdarstellung von Arbeitern ist. Denn wer anders als die Arbeiterpresse sollte im Kapitalismus diese so wichtige Aufgabe übernehmen, wenn nicht die den Werktätigen eigene Presse. Und dazu gehören nun vor allem auch die gewerkschaftlichen Zeitungen, Zeitschriften und Werbematerialien.

Schon die Vielzahl der Titel (ca. 42 periodische Ausgaben) und die Höhe der Auflagen machen sie zu einem Politikum. Allerdings ist es kein Geheimnis, und fortschrittliche Gewerkschafter zerbrechen sich darüber die Köpfe, daß hier die Quantität nicht unbedingt mit der zu erwartenden Qualität einhergeht. Auch dafür gibt es viele Ursachen. Sicher hat es die bürgerliche Presse leichter, mit ihrer auf den einfachen Nenner zu bringenden Devise Profit, ihre Auflage über die Ausklammerung von Engagement und Midenken an den Mann zu bringen. Daß unsere Kollegen aber auch anspruchsvolle Leser sind, das beweist ihr Geschmack in der Auswahl des Angebots der Büchergilde Gutenberg, das beweist vor allem auch jene Zeit, in welcher eine Arbeiter-Illustrierte-Zeitung Auflagen bis zu 600 000 Exemplaren erzielte. Diese

A-I-Z aber hatte eines, was so manchen gewerkschaftlichen Organen fehlt, nämlich ein klares, uneingeschränktes Bekenntnis zu den Interessen der Arbeiter, weniger zu jenen einer obskuren „Mitte“, und sie hatte so gar keine Scheu in der textlichen und fo-

tografischen Selbstdarstellung des arbeitenden Menschen.

Ein Trauerspiel dagegen ist „Der Grundstein“, die Zeitschrift der IG Bau-Stele-Erden für die BRD. Von vierzehn Titeln, Januar 1974 bis Februar 1975, zeigen

Die Redaktion des „Grundstein“ sucht den besten Titel des Jahres 1974 – eine als solche gute Aktion, den Leser in die Auswahl einzubeziehen

Nr. 1

Nr. 2

Nr. 3

Nr. 4

Nr. 5

Nr. 6

Nr. 7

Nr. 8

Nr. 9

Nr. 10

Nr. 11

Nr. 12

Gesucht: Titelseite des Jahres

Alles neu, macht der – Januar. Seit Januar 1974 nämlich erscheint „Der Grundstein“ in einem neuen „Kleid“. Er ist handlicher geworden, und wir bemühen uns, ihn jeden Monat ansprechend anzuziehen.

Ob allerdings unsere Aufmachung der Titelseite draußen ankommt, wissen wir leider nicht. Wir möchten es aber gerne erfahren. Deshalb starten wir hier und heute eine Umfrage, in der wir alle „Grundstein“-Leser nach ihrer Meinung befragen:

Bis zum 17. Februar 1975 (Datum des Posttempels) teilen Sie uns bitte auf einer Postkarte mit, welche der hier abgebildeten Titelseiten des „Grundstein“ Ihnen am meisten zugesagt hat.

Damit sich die Bemühung lohnt, haben wir für Einsender, die sich für das beliebteste Titelbild entschieden haben, wertvolle Buchpreise ausgesetzt. Aus Ihrem Kreis ermitteln wir durch Los zehn Gewinner.

Ihre Postkarte, mit genauer Angabe des Absenders in Druckschrift, senden Sie bitte an: IG Bau-Stele-Erden, Redaktion „Der Grundstein“, 6 Frankfurt am Main, Postfach 33 49, Stichwort „Titelseite“.



Ein Aufruf der IG Metall zur Betriebsratswahl 1972

Eigenwerbung der IG Druck und Papier an jugendliche Arbeitnehmer



Redaktionen der gewerkschaftlichen Presse:

Welt der Arbeit
ran
Solidarität

4 Düsseldorf 1, Hans-Böckler-Straße 39

Der Grundstein
Zeitung der IG Bau-Steine-Erden

6 Frankfurt/M 1, Bockenheimer Landstraße 73-77

einheit
Organ der IG Bergbau und Energie
463 Bochum, Clemensstraße 17-19

Gewerkschaftspost
Zentralblatt der IG Chemie, Papier, Keramik
3 Hannover, Königsworther Platz 6

druck und papier
Zentralorgan der IG Druck und Papier
7 Stuttgart 1, Friedrichstraße 15

Der deutsche Eisenbahner
Zeitung der Gewerkschaft der Eisenbahner Deutschlands
6 Frankfurt/M, Beethovenstraße 12-16

Erziehung und Wissenschaft
Organ der Gewerkschaft
Erziehung und Wissenschaft
6 Frankfurt/M, Unterlindau 58

Holzarbeiter-Zeitung
Monatszeitschrift
der Gewerkschaft Holz und Kunststoff
4 Düsseldorf, Sonnenstraße 14

Leder-Echo
Zeitung der Gewerkschaft Leder
7 Stuttgart 1, Theodor-Heuss-Straße 2 A

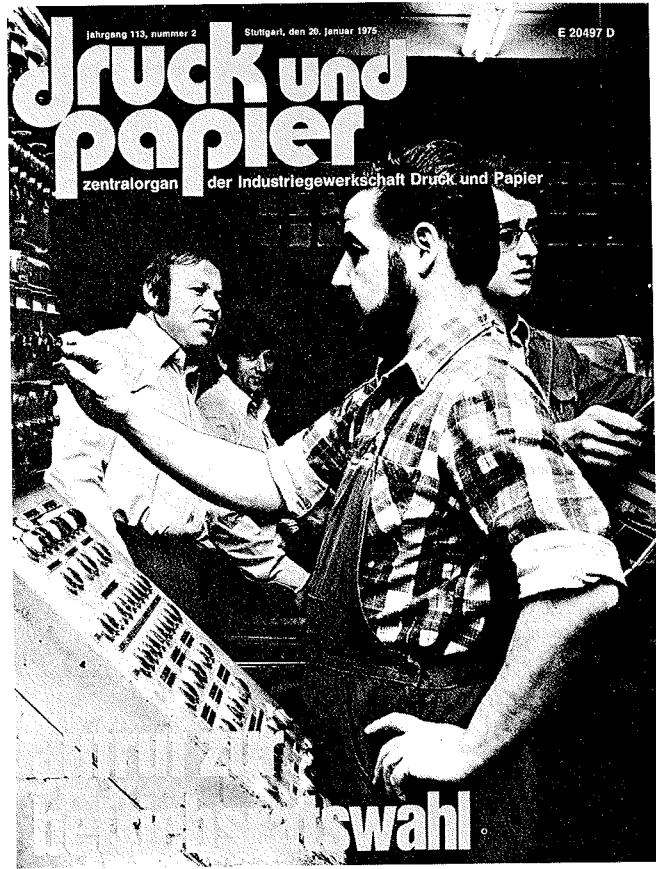
Metall
Zeitung der IG Metall
für die Bundesrepublik Deutschland
6 Frankfurt/M, Wilhelm-Leuschner-Straße 79-85

einigkeit
Zentralorgan der Gewerkschaft
Nahrung-Genuß-Gaststätten
2 Hamburg 1, Gertrudenstraße 9

Das ötv-Magazin
Organ der Gewerkschaft
Öffentliche Dienste, Transport und Verkehr
7 Stuttgart 1, Kronprinzstraße 24

Deutsche Post
Organ der Deutschen Postgewerkschaft
6 Frankfurt/M 71, Rhonestraße 2

textil – bekleidung
Zeitschrift der Gewerkschaft Textil-Bekleidung
4 Düsseldorf 30, Roßstraße 94



Zwei Titel in kurzer Folge des Zentralorgans der IG Druck und Papier (Nr. 4 und Nr. 2 von 1975)

Über drei Jahre liegen zwischen diesen beiden Titeln der Zeitschrift „solidarität“ Nr. 1/1972 und Nr. 7/1975

solidarität

F 21819 E

Nr. 1
Monatszeitschrift
für gewerkschaftliche Jugendarbeit
23. Jahrgang Januar 1972
Postverlagsort Düsseldorf



Aus dem Inhalt

Horst Hartmann:
Zauberwort
Reformen I
Bedenkliche Zensur

Christian Götz:
Das „Feind- und
Freundbild“ des
Franz-Josef Strauß
Berichte

Dieter Hooge:
Nutzloser Unsinn
Entschlüsse
der 8. Bundes-
jugend-Konferenz
des DGB

solidarität

F 21819 E

Nr. 7
Monatszeitschrift
für gewerkschaftliche Jugendarbeit
26. Jahrgang Juli 1975
Postverlagsort Düsseldorf



Bundeskongress:
**Wichtige
Beschlüsse
des DGB
zur Berufs-
bildung**



**„Demos“ in
Neumünster
und München**

DGB: Jugend-
vertreter
vom Wehr- und
Zivildienst
zurückstellen!

lediglich zwei eine Darstellung von Kollegen am Bau. Der Rest von 85 Prozent erstreckt sich von „Touropa-Motiven“ über Bungalow-Bauten in Südfrankreich, in welchen die Kollegen vom Bau allerdings kaum selber wohnen dürften, bis zur Darstellung eines Weihnachtsbaumes, nur weil es Dezember ist. Nebenbei bemerkt muß den verantwortlichen Kollegen aus der Redaktion selbst die Langeweile über ihre Bildauswahl im Nacken sitzen. Wie anders sollte es sich erklären, daß sie bei acht von vierzehn Titeln nicht mehr auf eine meist überflüssige fotografische Verhärtung, Umsetzung von Halbtönen in Strich, verzichten können.

Mindestens ebenso beliebt scheint anderswo eine gewisse Ornamentik-Fotografie zu sein. Da gibt es eine schier unerschöpfliche Zahl an Darstellungen von Hirn-, Klein-, Treib- und anderen Hölzern. Auch Blätter aller Arten und Laub im allgemeinen sind eine ergiebige Quelle vermeintlich (?) ansprechender Foto-Ornamente.

Verschenkt! – für die so notwendige und ganz bestimmt reizvollere engagierte Wie-

dergabe arbeitender Menschen. Stattdessen beschränkt sich die besagte Fotopolitik nicht selten auf die Porträtiierung von Prominenz. Und wie könnte man es verschweigen, um wieder auf den „Grund“stein zu kommen, wenn im Ablauf eines Jahres im Innenteil dieses Organs ein einziger Kollege vom Bau zum Zug kommt, dafür aber Helmut Schmidt knapp geschätzt dreimal, und auch Walter Hesselbach, Vorstandsvorsitzender der BfG, mit zwei Porträts nicht schlecht bedient ist.

Nicht weniger orientiert am Gängigen sind viele der Drucksachen und Werbematerialien mit dem Adressat „Kollege“. Hier posieren nicht selten irgendwelchen C&A-Prospekt entsprungene Teens und Twens für den Eintritt in die Gewerkschaft. Und nicht gerade vielversprechend sind sogenannte Dressmen der Arbeit im fotografischen Heiligenschein, während sie zur Wahl der „Aktiven“ in der IG Metall aufrufen. Diese Aktiven sind in Wirklichkeit, an ihrem tatsächlichen Arbeitsplatz, in ihrer Kleidung und mit ihren Gesichtern um so vieles ansprechender und vor allem überzeugender. Das netteste „Frollein“ in den

Vorzimmern der Werbeagenturen kann nun einmal die uns bekannte Kollegin aus der Packerei nicht ersetzen. Umdenken, sich der Schönheit schaffender Menschen bewußt werden, das wäre in so manchen gewerkschaftlichen Redaktionen und Öffentlichkeitsabteilungen bitter notwendig.

Hier braucht es Unterstützung. Um wieviel einfacher ist es in der Tat, aus einschlägigen Agenturen Nahaufnahmen von Maikäfern zu erlangen, als Lehrlinge am Schraubstock. Wo ist die Fotoagentur, spezialisiert auf arbeitende Menschen? Selbiges für Katzen gibt es ungezählt. Arbeiterfotografen, bedient eure Redaktionen – die Kollegen warten darauf!

Man findet dort Bereitschaft; Beispiele sprechen dafür. Dann verdrängt mit einem Mal der Kollege am Pult die Katze vom Fenster und ganz im Sinne von „Solidarität“ macht frisch geschnittenes Holz dem arbeitslosen Jugendlichen Platz.

Das Aktionsfoto

von Klaus Rose

Aktionsfotos nehmen heute einen breiten Raum in der Berichterstattung der gesamten progressiven Presse ein. Anders als die personifizierte Selbstdarstellung der etablierten Kräfte in der bürgerlichen Presse stellen sich Studenten, Lehrlinge und Arbeiter durch ihre Aktionen dar. Deshalb hat das Foto der Demonstration eine solche Häufigkeit.

Das stellt an den Fotografen besondere Anforderungen, will er nicht die Leser einer Zeitung mit dem scheinbar ständig gleichen Bild langweilen. Das Aktionsfoto – man kann das auf jedes aktuelle Nachrichtenfoto erweitern – hat ein Moment, das vielen Fotografen Schwierigkeiten bereitet. Es ist das Tempo, in dem die Handlung abläuft.

Erst der schnelle Film, die Steigerung der Filmmempfindlichkeit auf 27 DIN, hat das aktuelle Bild unter fast allen Bedingungen ermöglicht. Früher mußte der Fotograf mit dem Standardfilm von etwa 17 DIN arbeiten, heute verwendet er durchweg als Uni-

versalfilm den 27-DIN-Film. Seine Empfindlichkeit reicht soweit, daß er von einer Demonstration im Fackelschein ohne zusätzliche Beleuchtung, welche das Bild verflachen oder gar zerstören würde, eine Aufnahme machen kann.

Für die Herstellung von Aktionsfotos kann ich natürlich *kein Rezept* geben. Normalerweise reicht jede Kameraausrüstung dafür aus. Hier nur einige Tips aus meiner Praxis mit der Kamera in sozialen Auseinandersetzungen:



Leicht erhöhter Standpunkt

Ich verwende oft, wenn auch unter Gelächter mancher Demonstrationsteilnehmer, eine kleine vierstufige Leiter. Damit bin ich über den Köpfen, was die Perspektive und die Tiefe des Bildes ungemein steigert



Die Froschperspektive

Mit dieser Sicht sollte der Fotograf besonders sparsam umgehen. Es sei dehn, er will den Vordergrund besonders betonen, wie hier auf dem Foto einer Roten-Punkt-Demonstration, in dem die Schienen einen besonderen Bezug zum Thema haben

Das lebendige Detail bringt oft mehr als die Totale. Das erfordert allerdings viel Geschick und Aufmerksamkeit. Auf keinen Fall darf der Fotograf vergessen, eine Kleinigkeit mit ins Bild zu nehmen, die dem Betrachter eine Verbindung zu dem Ergebnis herstellt. Bei diesem Portugiesen, der sich über die Befreiung seines Landes freut, reicht dazu schon ein Wort in seiner Sprache

**Das Detail,
das für das Ganze spricht**





Schlechte Lichtverhältnisse

Eine Demonstration bei Regen, Dunkelheit oder Schneetreiben bringt besondere Schwierigkeiten. Da die Blende weit geöffnet und die Belichtungszeit relativ lang sein muß, sollte sich der Fotograf möglichst auf ein Detail konzentrieren, das zwischen zwei und vier Metern entfernt ist

Regie

Mit Regie sollte der Fotograf sehr vorsichtig umgehen. Manchmal lässt sie sich allerdings nicht vermeiden. Der Eingriff sollte aber da seine Grenzen haben, wo die inhaltliche Aussage durch ihn verändert werden könnte. Bei dieser Szene traf ich die Werksbesetzer morgens hinter ihrer Schranke an. Die Transparente waren auf der gegenüberliegenden Seite angebracht, und es war unmöglich, sowohl die Arbeiter als auch ihre Forderungen ins Bild zu bekommen. So haben die Arbeiter für die Aufnahme die Transparente über die Straße geholt



Vorder- und Hintergründe

Diese gehören mit zum Bild. Sie sollten unbedingt hereingenommen werden, wenn sie zum Thema gehören oder das Bild in seiner Wirkung verstärken



Was will die UZ-Bildredaktion?

von Erika Fernschild

Die Leser und die neu zu gewinnenden Leser der UZ sind täglich den bürgerlichen Massenmedien und deren verbaler, optischer und akustischer Perfektion ausgesetzt. Dieser gigantischen Meinungsmaschinerie, die dem Konsumenten neben Sex, Cola und Traumwelt in einer exakten Mischung Wertfreiheit vortäuscht und knallharten Antikommunismus eintrichtert, hat die Tageszeitung *Unsere Zeit*, als Organ der Deutschen Kommunistischen Partei, „nur“ ihre ehrlichen, unverblümten Argumente gegenüberzustellen. Die Ideen, Inhalte, Analysen und Ziele einer marxistischen Partei stellen aber an den Leser hohe Anforderungen, erwarten von ihm ein hohes Maß an Bereitschaft neue Erkenntnisse zu gewinnen. Die UZ stellt sich zur Aufgabe, eine populäre Arbeiter- und Massenzeitung zu sein, die sowohl dem erfahrenen Parteimitglied als auch dem zögernden Interessenten Argumentationshilfe und Informationsquelle sein soll. Je anspruchsvoller also die Inhalte sind und je komplizierter die Widersprüche, die aufgedeckt werden müssen, um so wichtiger wird die Entwicklung einer verständlichen Vermittlungsform. Neben einer klaren Sprache und einem übersichtlichen Layout spielt die vielfältige Ausdrucksmöglichkeit des Fotos eine sehr wichtige Rolle.

Im Vergleich zum Umgang mit der Fotografie in der bürgerlichen Presse wird deren Bedeutung für die UZ besonders deutlich. Es ist nichts Neues mehr: In den Händen rücksichtlicher Kräfte wird das Medium Fotografie zum Instrument nachhaltigster Mei-

nungsmache. Wenn z. B. auf einem dpa-Foto der US-Präsident Ford lächelnd und väterlich mit einem bei der „Operation Babylift“ geraubten vietnamesischen Baby als barmherziger Patron zu sehen ist, so bringt die UZ zum gleichen Bild einen entlarvenden Text, um aus dem sanften Lächeln das Grinsen eines Räubers und Mörders zu machen. Wie *Springers „Welt“* mit Fotos der Befreiungsstreitkräfte in Kambodscha umgeht, entlarvte die UZ durch Faksimileabdruck mit richtigstellendem Text: Ein Soldat der Roten Khmer verhinderte mit gezogener Pistole die Plünderung eines Geschäfts durch Zivilisten; die „Welt“ behauptet: „Ein Roter Khmer kauft am Tage der Befreiung Phnom Penhs mit der Pistole ein.“

Wie sehr es bei einem überwiegend großen Teil der Fotos auf den Textzusammenhang ankommt, zeigt auch der Umgang mit den „Sympathiebildern“, die die Agenturen täglich von den Regierungspolitikern und den sonstigen politischen und wirtschaftlichen Größen ausspucken. Wenn sich Sohl vom Bundesverband der Industrie und Stingl von der Bundesanstalt für Arbeit bei einer Begrüßung strahlend und freundschaftlich auf die Schulter klopfen, gibt die UZ in der Bildunterschrift einen knappen und sachlichen Hinweis auf das Verhältnis von Arbeitslosigkeit und Profiten in der Bundesrepublik, um diese beiden lächelnden Personen in einen entlarvenden Zusammenhang zu unserem Wirtschaftssystem zu stellen. Kiesinger trifft bei Galadiner und Kerzenschein 1968 Cae-

Bürgerliche Fotografie in der UZ (16. 5. 75 und 30. 8. 75)



reiken
a gegen die
Seibel will
tevölkerung
r haben die
endet.

Umsetzungen
chulungs- und
ßnahmen. Der
weiter gezahlt
ramikaden. Die Gartenzwerg-
Käufer halten sich derweil an
die Fakten. Wer kann es ihnen
auch verwängeln? **Do**

Frankfurt-Fechenheim zu
Kurzarbeit verurteilt. Sie
müssen Lohn- und Gehaltsein-
bußen bis zu 10 Prozent hin-
nehmen.

UZ 30.8.75

ilatur bwärts

Konjunkturaus-
Konjunktur-
amme -- das
kulturprogramm
en vom Bun-
deschlossen --
ristigen Wirt-
Finanzplanung.
e, durch sich
Krisenerschei-
ne Wirt-
belegt diese

nd: Die wach-
des kapitalisti-
systems, die
ichtung der zy-
prüche mit
chronischen
nigen, die Ver-
allgemeinen
en Krise, die
Widersprüche
gs- und Han-

in bestätigten:
ische System
ile und konti-
Wirtschaftsent-
leisten, kann
liche und so-
für das arbei-
tieren.

Erich Walch



1,4 Millionen Arbeitslose oder gar mehr für Herbst und Win-
ter in Aussicht? Für den Präsidenten der Bundesanstalt für
Arbeit, Stingl (links) und den Präsidenten des Bundesverbands
der Industrie (BDI), Sohl, die sich hier bei der jüngsten Sitzung
der Konzertierten Aktion überschwenglich begrüßen, noch
längst kein Grund zur Traurigkeit.
Funkfoto: dpa



Sie streiken um die Erhaltung ihrer Arbeitsplätze, Thyssen-Hütte in Duisburg-Hochfeld, 1975, Foto: Klaus Rose

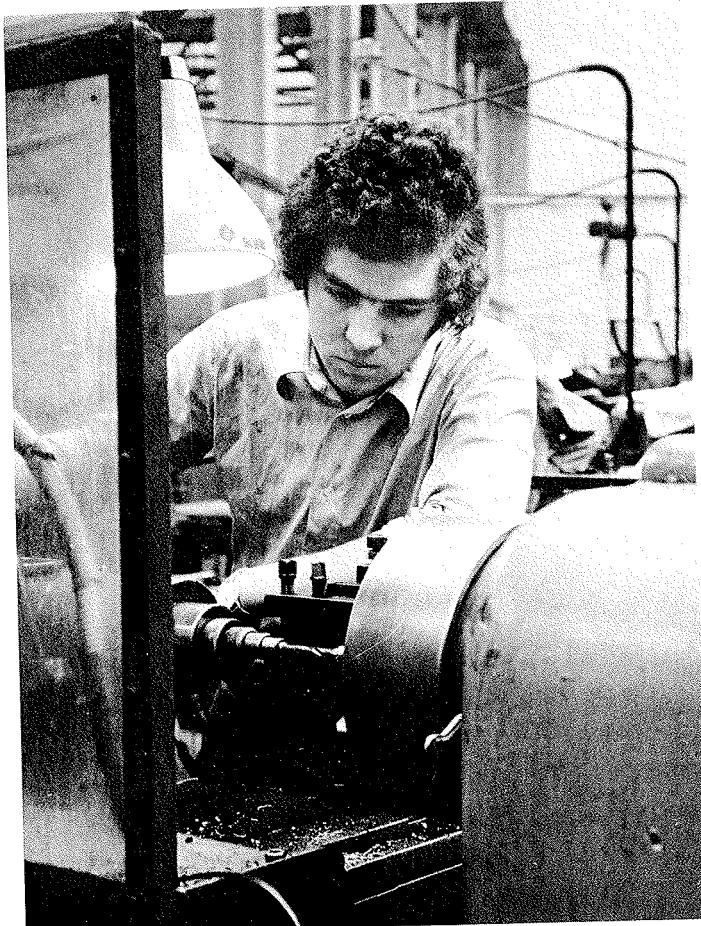
tano als Machthaber im faschistischen Portugal. In der bürgerlichen Presse wurde das entsprechende Bild zum feierlichen Respekt für die „schon immer guten Beziehungen“ eingesetzt; die UZ stellt es an den Kopf einer Dokumentation über die Beziehungen Bonns zu den portugiesischen Faschisten. „Unser“ Kiesinger wird aus dem Kerzenschein ins rechte Licht gerückt.

Diese fotografische Darstellung bürgerlicher Politiker nimmt in der UZ einen verhältnismäßig kleinen Raum ein. Sie sieht ihre Hauptaufgabe darin, die Arbeiterklasse und die demokratische Bewegung in der BRD so zu zeigen, wie sie ist, und damit ist sie die einzige Tageszeitung in der BRD, die dieses Ziel verfolgt. In welcher Zeitung finden wir schon das Bild des Arbeiters an seinem täglichen Platz, das Bild eines Lehrlings, der mit angespannter Neugier in die neue Welt der Produktion einzudringen versucht, das Bild der Arbeiterinnen am Fließband? Und wenn diese arbeitende Bevölkerung für ihre sozialen Forderungen aktiv wird, wie beim Streik der Müllwerker, findet man in den Springerzeitungen höchstens Fotos von Müllbergen, die die „Bevölkerung belästigen“. Aber die kämpfende Arbeiterklasse hat in diesen Zeitungen kein Gesicht. Die Reaktion weiß, warum sie diese Seite der Medaille nicht ins Bild setzen will: Die eigenen Kumpels in Aktion zu

sehen, stärkt das Selbstbewußtsein der Arbeiter und wirkt mobilisierend. Fotos von solcher Wirkung sind Gift für das Verdummungskonzept der herrschenden Meinungsmacher.

Das trifft für die gesamte Darstellung der demokratischen Bewegung zu. Wenn in der UZ das vielfältige Bild der „Aktion Roter Punkt“ dargestellt wird, bemüht sich dpa und mit ihr die entsprechende Presse mit Fotos von Straßenschlachten zwischen pseudokommunistischen Gruppen und Polizei beim Leser den Eindruck von sich prügelnden Minderheiten und „rotem Aufruhr“ zu erzeugen.

Die antifaschistische und antiimperialistische Bewegung darzustellen, ist große Aufgabe für die UZ. Daß Portugal, Chile, Spanien für jeden ernsthaften Demokraten Herzenssache ist, muß aus den Fotos hervorgehen. Hierbei ist nicht nur das Massenfoto, die beeindruckende Gesamtübersicht einer Demonstration, die die große Solidaritätsbereitschaft der Bevölkerung der BRD zeigt, von Bedeutung. Auch die Diskussion, die kleinen Aktionen, die Infostände, die mühsame Vorbereitung der Demonstrationen, also die Tatkraft des einzelnen, hält die UZ für darstellenswert. Dadurch können sich für den Leser die Identifikationsmöglichkeiten erweitern. Das gleiche Ziel hat auch die Methode der Straßenumfrage

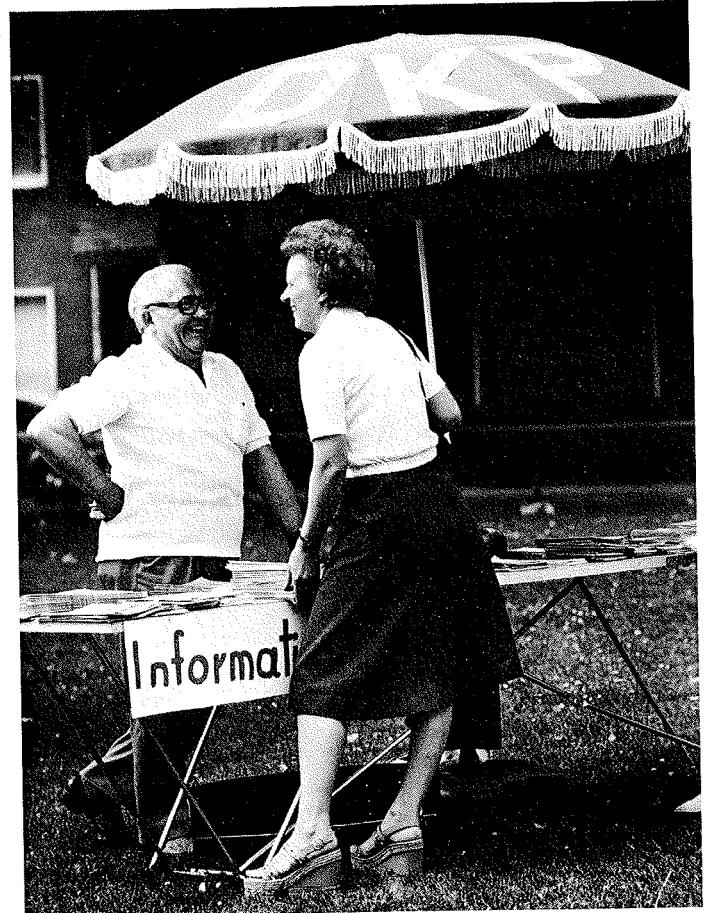


Ein ausländischer Kollege bei Krupp, 1975, Foto: Franz Ropenus, Dreher, Arbeiterfotografie Essen



Groß ist die Freude unter Genossen nach der Wahl in Bottrop, 1975, Foto: Magda Hoffmann-Taroni

Am Info-Stand, Foto: Wolfgang Voß, Arbeiterfotografie Essen



Wilde Müllkippe auf dem Gelände der stillgelegten Krupp-Zeche Amalie in Essen, Foto: Klaus Rose



oder des Kurzinterviews, bei dem der Interviewte im Foto vorgestellt wird. Das könnte auch ich sein – zu dieser Erkenntnis verhilft das Foto mehr als ein noch so guter Text.

Das Foto in der UZ soll aber nicht nur die Arbeiterklasse darstellen, beweisen, daß die demokratischen Kräfte da sind und sich regen, sondern es gilt auch Mißstände anzuprangern, z. B. die Arbeitshetze durch erhöhte Bandgeschwindigkeit, die katastrophalen Auswirkungen durch Nichtbeachten der Vorsichtsmaßregeln im Bergbau, die noch unübersehbaren körperlichen Schäden durch Herstellung von PVC usw. Hier ist ein großes Feld der Aufklärungsarbeit mit dem Foto, das noch relativ wenig in der UZ zum Tragen gekommen ist. Jedenfalls stellt sich die Redaktion zur Aufgabe, diese Bildberichterstattung unbedingt auszubauen und fordert alle Fotografen auf, sich dieses Themengebiet mehr zu erschließen.

Eine ganz besondere Möglichkeit nimmt die UZ wahr, wenn sie den Aufbau und die Erfolge im sozialistischen Ausland darstellt. Stellt man die Beweiskraft, die Identifikationsmöglichkeit und die gesamte emotionale Wirkung guter Fotos in Rechnung, ist es nur allzu verständlich: Die bürgerlichen Massenmedien, wenn sie schon an der widerstrebenden Darstellung sozialistischer Länder nicht vorbeikommen, vermeiden es tunlichst, das äußere Erscheinungsbild des Sozialismus zu zeigen. Wenn überhaupt, dann wird nach altbewährter Methode verfälscht.

Wie deutlich wird erst die Methode des Verschweigens oder Verfälschens bei der Berichterstattung über die DKP. 400 000 beim Pressefest '75 haben im Bild der bürgerlichen Presse kaum existiert. Solch ein Ereignis zeigt aber, was alles an der DKP fotografierbar ist: die ganze mühevolle Vorbereitung, der Riesenspaß, den so viele Menschen mit der DKP erleben können, die große internationale Solidarität, das hohe künstlerische Niveau, die Bereitschaft der Menschen, sich politisch über diese Partei zu informieren.

Jugend dominiert auf dem Volksfest der UZ 1975, Foto: Schwöbel



Demonstration in Frankfurt, 1975, Foto: Foto Film Frankfurt

All das ist aber auch tägliche Aufgabe der Bildberichterstattung in der UZ über die DKP. Denn nicht nur einmal im Jahr zeigen sich die politischen Schwerpunkte der Arbeit der Kommunisten in der BRD. Dabeisein, wenn die DKP den Einzug von vier Abgeordneten ins Bottroper Rathaus feiert! Dabeisein, wenn die DKP in den Kommunen als Parlamentsmitglied aktiv ist! Dabeisein, wenn die DKP Mieterberatungen macht und Nachmittagsschulen initiiert! Keine Arbeit, die ein Kommunist macht, ist zu gering, im Foto dargestellt zu werden.

Mehr Beachtung finden sollte auch der gesamte Bereich Wohnen, Freizeit und Kultur der arbeitenden Bevölkerung. Diese Themen sind nicht erst dann für den Fotografen interessant, wenn Wohnungen abgerissen werden, wenn Mieter aktiv werden, wenn eine fortschrittliche Songgruppe auftritt, sondern auch der normale Feierabend, der Tag der Arbeiter- und Hausfrau, die Stammkneipe mit Musikbox, der abendliche Treff der Jugendlichen, Freundschaft und Liebe usw. Besonders die Arbeiterfotografengruppen und fotografierende Arbeiter- und Volkskorrespondenten könnten sich hier ein großes Aufgabengebiet abstecken.

All diese Beispiele belegen Schwerpunkte der parteilichen Arbeit mit dem Foto in der UZ. Zugleich sollen sie Anhaltspunkte für die Arbeitsgebiete der Fotografen sein. Angesprochen sind professionelle Fotografen und Amateure. Jeder, der die Fotografie als Mittel zur Entlarvung der Herrschenden, zur Darstellung der demokratischen Kräfte, der DKP, des arbeitenden Menschen und

seiner Umgebung entdeckt hat, kann Lieferant von Fotos für die UZ sein.

Wichtig ist, die Qualität der Fotos zu erhöhen. Sowohl ihre technische und ästhetische Qualität, als auch ihren Inhalt. Je konkreter und detaillierter die Berichterstattung in der UZ wird, um so näher und wird nicht jedes eingesandte gute Foto am nächsten Tag erscheinen können. Die UZ hat aber ein Bildarchiv, in dem nicht tagespolitisch aktuelle Fotos zur Illustration für spätere Artikel aufbewahrt werden. Sind Fotos dagegen tagespolitisch aktuell, ist extreme

Schnelligkeit geboten. Hier verliert das beste Foto enorm an Wert und Wirkung, wenn es einen Tag zu spät kommt.

Vieles ist hier nicht gesagt worden, vieles muß ganz konkret in direktem Kontakt mit der Bildabteilung der UZ besprochen werden. Was aber sehr fruchtbar für die Qualifizierung der Diskussion um das Foto in der UZ wäre, sind Leserbriefe. Es gibt viel Kritik, viele Fragen und viele Verbesserungsvorschläge; je mehr Leser und Freunde der UZ daran beteiligt sind, um so nachhaltiger ist die Wirkung auf die Redaktion, um so größer die Chance, eine Anhebung des fotografischen Niveaus der UZ zu erreichen.

Arbeiterfotografie in der BRD

von Dieter Mielke

Am 25. März 1926 forderte die „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung“ (AIZ) – ihre Vorläufer waren „Sowjetrußland im Bild“ und „Sichel und Hammer“ – zu einem Bildwettbewerb über das Leben und den Kampf der Arbeiterklasse auf. Sehr rasch fanden sich daraufhin in verschiedenen Städten Gruppen von Arbeiter-Fotografen zusammen. Im August 1926 erschien dann bereits die erste Nummer der Zeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“, und am 16. November erfolgte in Berlin die Bildung eines „vorläufigen Reichsausschusses der Arbeiter-Fotografen Deutschlands“. Ostern 1927 fand die erste Reichskonferenz der Arbeiter-Fotografen, schon mit ausländischen Gästen und Vertretern der Arbeiterpresse, in Erfurt statt. Sie beschloß das Statut und das Aktionsprogramm, in dessen erstem Satz es heißt: „Das fotografische Bild ist ein unentbehrliches Propaganda- und Aufklärungsmittel im proletarischen Klassenkampf.“ Zur historischen Notwendigkeit einer eigenen Klassenorganisation wird gesagt: „Die Vereinigung der Arbeiter-Fotografen ist im Verlauf des Kampfes der internationalen Arbeiterklasse dadurch notwendig geworden, daß die kapitalistische Presse die Technik der Fotografie durch eine Flut von illustrierten Zeitschriften zur politischen Beeinflussung und geistigen Niederhaltung der Massen benutzt“, eine Anklage, die 45 Jahre später nichts an Aktualität und Schärfe verloren hat.¹

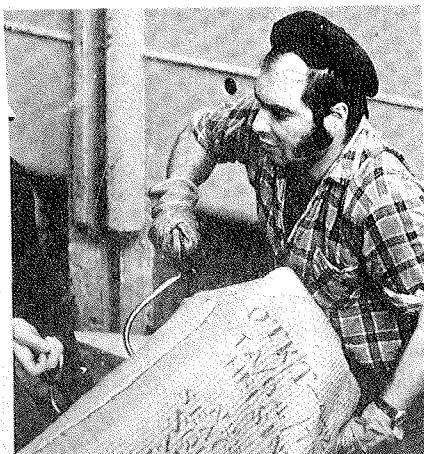
„Eine Wohngebietszeitung berichtet über die Schulen am Ort, über Kinderspielplätze, die schlechten Wohnverhältnisse. Die Bilder dazu muß sie selber stellen. Ihr erster Fotograf und damit der erste Arbeiterfotograf dieser Gruppe ist derjenige, der einen Fotoapparat hat und damit umgehen kann“.² Einen Fotoapparat finden wir in jedem Haushalt, sei es als Instamatic-Kamera oder als technisch ausgereiftes Spiegelreflex-Gerät.

Das „Damit-umgehen-können“ beschränkt sich beim Fotamatteur sehr häufig nur auf das Bedienen des Geräts. Für den Arbeiterfotografen ist auch sehr wichtig zu wissen, wie ein Film eingelegt wird, wie Blende und Verschluß-Abstimmung die richtige Belichtungszeit ergeben, wie die Entfernung eingestellt wird, welche Geräte und Chemikalien dazu benötigt werden.

Doch das, was ihn mehr interessiert und worin er sich übt (siehe Arbeitsplan) ist das Herstellen von Fotos mit überzeugender Bildwirkung. Er stellt Fotos und Fotoserien her, die informieren, aufklären, agitieren. Wie erreicht der Arbeiterfotograf aussagestarke Bilder, die auch den Rezipienten mit einschließen?

Er muß die Verhältnisse, über die er per Foto und Fotoserie berichtet, kennen. Das geschieht dadurch, daß er z. B. als Mitglied der Wohngebietsgruppe Probleme des Viertels aufgearbeitet und in eine politische Vorgehensweise eingeordnet hat. Auch hat er die

ARBEITERFOTOGRAFIE
Der Hamburger Gruppe – Ausgabe Nr. 1, November 1973



Arbeiterfotografie 2

Jun. 1974 1.50 DM

Was haben Kinder mit Politik zu tun?



Arbeiterfotografie 3
März 1975

Demokratische Revolution in Portugal!
Portugal libre!

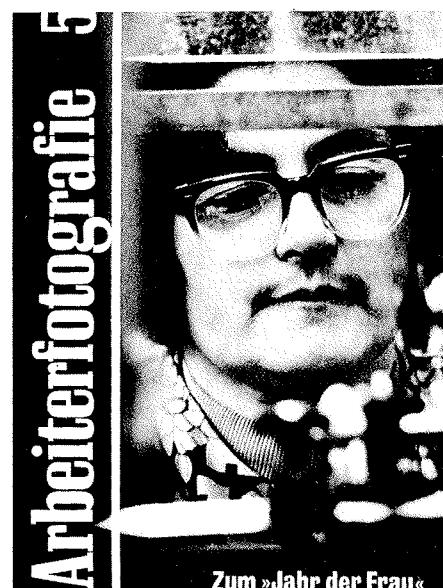




Aus dem Fotobericht von einer Aktion einer Hamburger Lehrlings-Foto-Gruppe (siehe: Arbeiterfotografie 4)



Foto: Arbeiterfotogruppe Barmstedt



Nächstes Thema der „Arbeiterfotografie“: Krise am Bau!

Die ersten fünf Nummern von „Arbeiterfotografie“



Das Wohl unserer Mieter liegt uns selbstverständlich am Herzen!



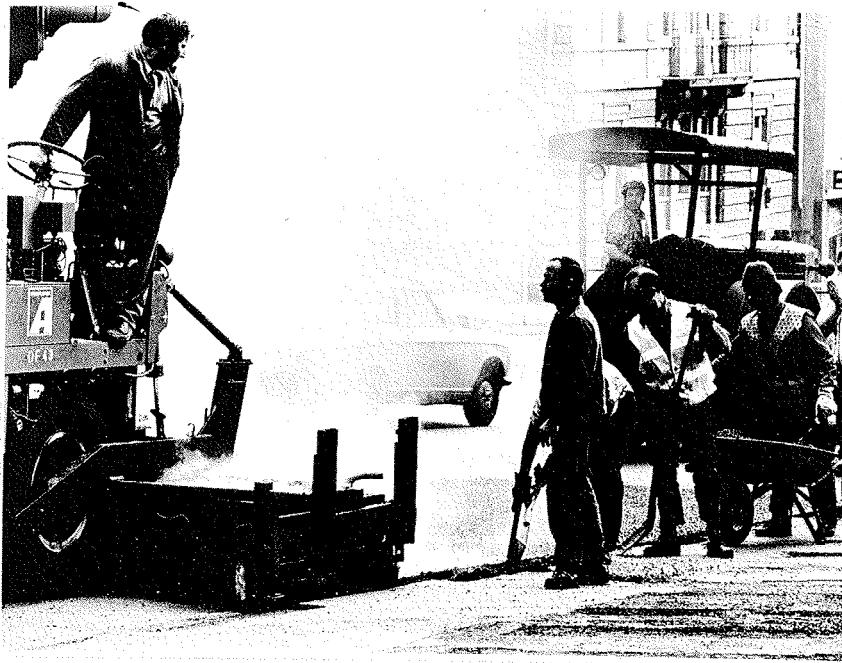
Problemecken des Viertels gesehen (visuelle Eindrücke), z. B. die engen, schlechten, feuchten Altbauwohnungen, und Gespräche mit den Bewohnern geführt.

Genossen unserer Gruppe, die genau diese wichtigen Voraussetzungen (technisches Können und Kennen der Situation) mitbrachten, fertigten Fotos an, die die schlechten Wohnverhältnisse *nicht* zeigten. Im Gegenteil! Die Bilder vermittelten den Eindruck einer gemütlichen Wohnung. Die Gründe?

Wir erarbeiteten gemeinsam einen weiteren wichtigen Schritt zum aussagestarken Bild: den Fotoaufbau. Dazu ist es notwendig, die Situation, die man fotografiert (Beispiel: schlechte Wohnverhältnisse) zu beobachten und zu überlegen, welchen Ausschnitt des Raumes mit welchen Personen – und die Personen mit welcher Mimik und Gestik – ich auswähle. Reicht das Licht aus? Sind die Personen und Gegenstände plastisch ausgeleuchtet (Tageslicht/Kunstlicht). Welches Objektiv wähle ich, aus welchem Winkel fotografiere ich, damit *schlechte* Wohnverhältnisse eingefangen werden?

Diese langatmigen Hinweise gehen dem Arbeiterfotografen durch ständiges Üben, das er ja auch tut, weil er das Fotografieren

Arbeitsplan der Gruppe Arbeiterfotografie			Treffen: Donnerstag, 14tägig, 19.30 Uhr Thema: Zum Jahr der Frau / Doppelbelastung in Betrieb und Haushalt Anwendung: Wohn- und Betriebszeitung / Archiv		
Thema	Zielsetzung	Methode Anschauungsmaterial	Verantwortlich	Ergebnis	Aufgaben (für den nächsten Gruppenabend)
1 Jeder zeigt seine Fotos zum Thema	Selbsteinschätzung	Bilddiskussion: Fotos gleicher Thematik zum Vergleich	Kollektiv-Vorsitz	grobe Mängel in Technik und Bildaufbau erkannt	Fotografieren: Frau an Arbeitsplatz und Haushalt, Einsatz von verschiedenen Objektiven, Textnotizen, belichtete Filme mitbringen
2 Filme entwickeln	Arbeitsgänge der Negativentwicklung, Kontakte anfertigen	Unterweisung, Üben mit Geräten	Gruppenmitglieder	Exakte Kleinbildentwicklung gelernt	Aussuchen der besten Fotos vom Kontaktstreifen zusammen mit dem Betriebs- bzw. Wohngebietsredakteur
3 Fotos vergrößern	Arbeitsgänge der Bildvergrößerung und Entwicklung, Ausschnittbestimmung	Unterweisung, am Geräten üben	Gruppenmitglieder	erste Einsichten in Probleme des Bildaufbaus	Fotos abliefern
4 Auswertung	aus Fehlern lernen	Bilddiskussion	Kollektiv-Vorsitz	Probleme des Bildaufbaus gefestigt	



Ausländische Arbeiter bei uns verrichten schwere, gefährliche, gesundheitsschädliche und schmutzige Arbeit.



Ihnen wird mehr Miete für weniger und schlechteren Wohnraum abverlangt als uns. Die allerniedrigsten Wohnheime erfüllen die Mindestanfor-



derungen für Arbeiterunterkünfte, wie sie durch Richtlinien und Gesetze festgelegt sind. Zudem werden diese Anforderungen von unseren Behörden kaum überwacht.



Ausländische Arbeiter in der BRD,
aus einer Bildserie
der AF-Gruppe Stuttgart
(siehe:
Arbeiterfotografie 3)

Gegen diese Formen der Ausbeutung und Unterdrückung haben die ausländischen Arbeiter seit einiger Zeit - meist gemeinsam mit ihren deutschen Kollegen - unterschiedliche Aktionen bis hin zu Streiks organisiert."





Kinder im Essener Norden, 1975, Foto: Wolfgang Voss, stud. phil., Arbeiterfotografie Essen

Aus der Programmerklärung der AF-Gruppe Marburg

Einmal von der Arbeiterbewegung in Besitz genommen, vermag das fotografische Bild in bis dahin nicht bekannter Art Informationen und Einsichten in die wirkliche Lage des arbeitenden und lernenden Menschen zu vermitteln, vermag es die Arbeiterklasse als die vorwärtsstreitende, die entscheidende, die Gesellschaft verändernde Kraft darzustellen und Anleitung zum Handeln zu geben.

Aufgabe der Arbeiterfotografie ist es deshalb auch, schöpferische Persönlichkeiten und bewußte Gestalter ihrer eigenen Lebens- und Arbeitsbedingungen, d. h. bewußte Kämpfer der Arbeiterbewegung zu erziehen.

Auf dieser Grundlage formuliert die „Gruppe Arbeiterfotografie Marburg“ folgende grundlegenden Aufgaben:

1. Unterstützung der örtlichen politischen Bewegung und fortschrittlicher Organisationen durch die Erstellung von Bildmaterial.
2. Unterstützung dieser Organisationen auch auf regionaler und überregionaler Ebene (soweit die örtliche Arbeit dadurch nicht erheblich beeinträchtigt wird).
3. Regelmäßige technische und politisch-ideologische Weiterqualifizierung aller Arbeiterfotografen; ständige Auswertung unserer Arbeitsergebnisse.
4. Unterstützung bei der Qualifizierung neuer Arbeiterfotografen.
5. Zusammenarbeit mit bestehenden Fotogruppen und -zirkeln am Ort (compass, VHS, VDAV).
6. Zusammenarbeit mit dem Demokratischen Kulturbund der Bundesrepublik Deutschland (DKBD).
7. Zusammenarbeit mit Foto-/Filmgruppen auf Landesebene.

Mit der PCP die Revolution verteidigen, aus einer Veranstaltung am 16. September 1975 im Campo Pequeno, Lissabon, mit 60 000 Teilnehmern, Foto: Anneliese Nöbel, München

als politische Arbeit begreift, in Fleisch und Blut über. Und er übt und lernt kollektiv in den Gruppen Arbeiterfotografie (was genau: siehe Arbeitsplan!).

In der BRD gibt es bereits 20 Arbeiterfotografen-Gruppen, Kontakte bestehen zu Gruppen in der Schweiz, in Finnland und in den Niederlanden. Ein Fragebogen (Zusammensetzung der Gruppe, Arbeit der Gruppe, Öffentlichkeitsarbeit) gab uns einen Überblick über Stand und Probleme. Hier seien einige genannt: keine zentralen Arbeitsräume und Dunkelkammern; die Wichtigkeit der Fotografie und anderer Medien in der politischen Arbeit wird nicht eingesehen und berücksichtigt; wie gestalte ich einen Gruppenabend? – es wird nur schnelle Auftragsarbeit erledigt, dadurch kommt die Gruppe zu kurz; nur billige Fotoapparate stehen zur Verfügung. Die Diskussion, Informationsaustausch und Beantwortung der Fragen könnten unserer Meinung nach in einem Rundbrief, der monatlich erscheint, weitergeführt werden. Die Redaktion Arbeiterfotografie hat sich bereit erklärt, ab Januar 1976 diese Aufgabe zu übernehmen.

Wichtiger für alle Gruppen ist ein Arbeiterfotografen-Treffen zur Diskussion der weiteren Arbeit, Erarbeitung einer gemeinsamen Plattform und Festlegung der Verantwortlichkeiten. Termin: Mai 1976. Grundlage der Diskussion kann die Programmerklärung der AF-Gruppe Marburg sein (weitere Vorschläge bitte an die Redaktion „Arbeiterfotografie“ schicken).

Der Arbeiterfotograf fotografiert und fertigt Bilder nicht für die Schublade an. Es sei denn, wenn in der Schublade der Aufbau eines Bildarchivs anfängt, von dem aus – beginnend beim Flugblatt (das kommt ja mit einem parteilichen Foto viel besser an) – die Arbeiterpresse beliebt wird. Dazu gehören Wohn- und Betriebszeitungen, Zeitungen von Gewerkschaften und Bürgerinitiativen, UZ und elan. Ein Informationsstand mit Großfotos zieht mehr Menschen an (siehe Arbeiterfotografie 4: Aktion Billstedter Jugendlicher).

Einfach ist es auch, aus einer guten Fotoserie eine Dia-Serie anzufertigen, z. B. über Wohnverhältnisse. Diese Dia-Serie vermittelt einer Bürgerinitiative anschaulich und informativ Probleme des Viertels, wirksamer als viele Worte, wie Medienforscher sagen. Mit einfachen Geräten und ein bisschen Geschick des Arbeiterfotografen kann die Dia-Serie mit Musik/Text unterlegt werden, um so die Ansprechbarkeit und Wirksamkeit zu verstärken. Diese Aufzählung könnte fortgesetzt werden. Die Aufgaben innerhalb der politischen Arbeit müssen erfüllt werden mit Hilfe weiterer Medien, wie Schmalfilm, Video u. a., deren Wirksamkeit wir Arbeiterfotografen nicht aus den Augen verlieren dürfen.

Die Zeitschrift „Arbeiterfotografie“

Die Zeitschrift „Arbeiterfotografie“ versteht sich als Organ der Arbeiterfotografen und soll auch den politisch interessierten Fotoamateuren erreichen. Welche Themenbereiche ergeben sich für sie, wenn sie Informationen, Beispiele, Impulse, theoretische Grundlagen parteilicher Fotografie, Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Fotografie, sowohl für den Arbeiterfotografen als auch für den Amateur geben soll?

Der Amateur fotografiert in erster Linie Landschaften, darüber hinaus interessiert ihn die fotografische Technik, insbesondere Fotoapparate, Neuerscheinungen. Wollte man nur auf ihn eingehen, so müßte die „Arbeiterfotografie“ zu 80 Prozent mit Landschaftsfotografie und Technik gefüllt werden.



Doch Arbeiterfotografie bestimmt sich nicht allein vom Rezipienten, sondern „ihr Maßstab ist die politische Perspektive“.³ Was das bedeutet, entnimmt man am besten den momentanen Aufgaben der Arbeiterbewegung. Der andere Faktor, der die Aufgabe beschreibt, ist das geschichtliche Vorhandensein der Arbeiterfotografie und des Organs „Der Arbeiterfotograf“. In einer Examensarbeit „Die Zeitschrift und die Bewegung Der Arbeiterfotograf“ folgern die Autoren aus der Analyse des „Arbeiterfotografen“: „Was die Bildung einer neuen Arbeiterfotografenvereinigung anbetrifft, so ergäbe sich für ein theoretisches Organ einer solchen Vereinigung heute schwerpunktmaßig eine andere Aufgabenstellung.“⁴ In der Arbeit wird weiter darauf hingewiesen, daß der Schwerpunkt Technik im „Arbeiterfotograf“ damals sich aus der Kompliziertheit der Geräte und fototechnischen Verfahren ergeben habe. Die Geräte heute seien einfacher geworden, und man könne den technischen Bereich entsprechend kürzer abhandeln. Für den Arbeiterfotografen heute sei wichtig, das „Vakuum (Arbeitsplatz, Wohnverhältnisse usw.) zu füllen, den Blick der Arbeiterschaft wieder auf sich selbst und die Bedürfnisse ihrer Klasse zu lenken“.

Diese Folgerungen sind in die Neugestaltung der „Arbeiterfotografie“ eingeflossen. Bei der Vermittlung der Themenkomplexe bemühen wir uns stark, visuell zu arbeiten, weil dadurch Sachverhalte anschaulicher und verständlicher werden. Es gilt also, sich zu überlegen, was wird per Wort ausgedrückt, was kann besser und verständlicher per Bild oder Zeichnung ausgedrückt werden.

Aus der Diskussion der Zeitschrift ergaben sich folgende Kolumnen: Leitartikel, fotografisches Leitthema, Beispiele von Arbeiterfotografen und -gruppen, Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Fotografie, Geschichte der Arbeiterfotografie, Technik, Kurzmeldungen und Leserbriefe (Fotos).

Um Verbesserung und Verbreitung der Zeitschrift sollten sich alle Arbeiterfotografieinteressierten bemühen, um noch einige tausend der 2 Millionen Elite-Fotoamateure⁵ zu erreichen und für die parteiliche Fotografie zu gewinnen.

Anmerkungen

- 1 aus *tendenzen* Nr. 86, 13. Jg., 1973, Seite 25
- 2 ebenda, Seite 50
- 3 ebenda
- 4 Gabrian, Gerken, Ziegler, *Die Zeitschrift und die Bewegung Der Arbeiterfotograf*, Seite 215
- 5 *Fotomagazin* 10/75, Seite 5.

Hermann Ditsch, Zwei türkische Frauen in der Blauen Moschee, Istanbul



Adressen der Arbeiterfotografie-Gruppen in der BRD

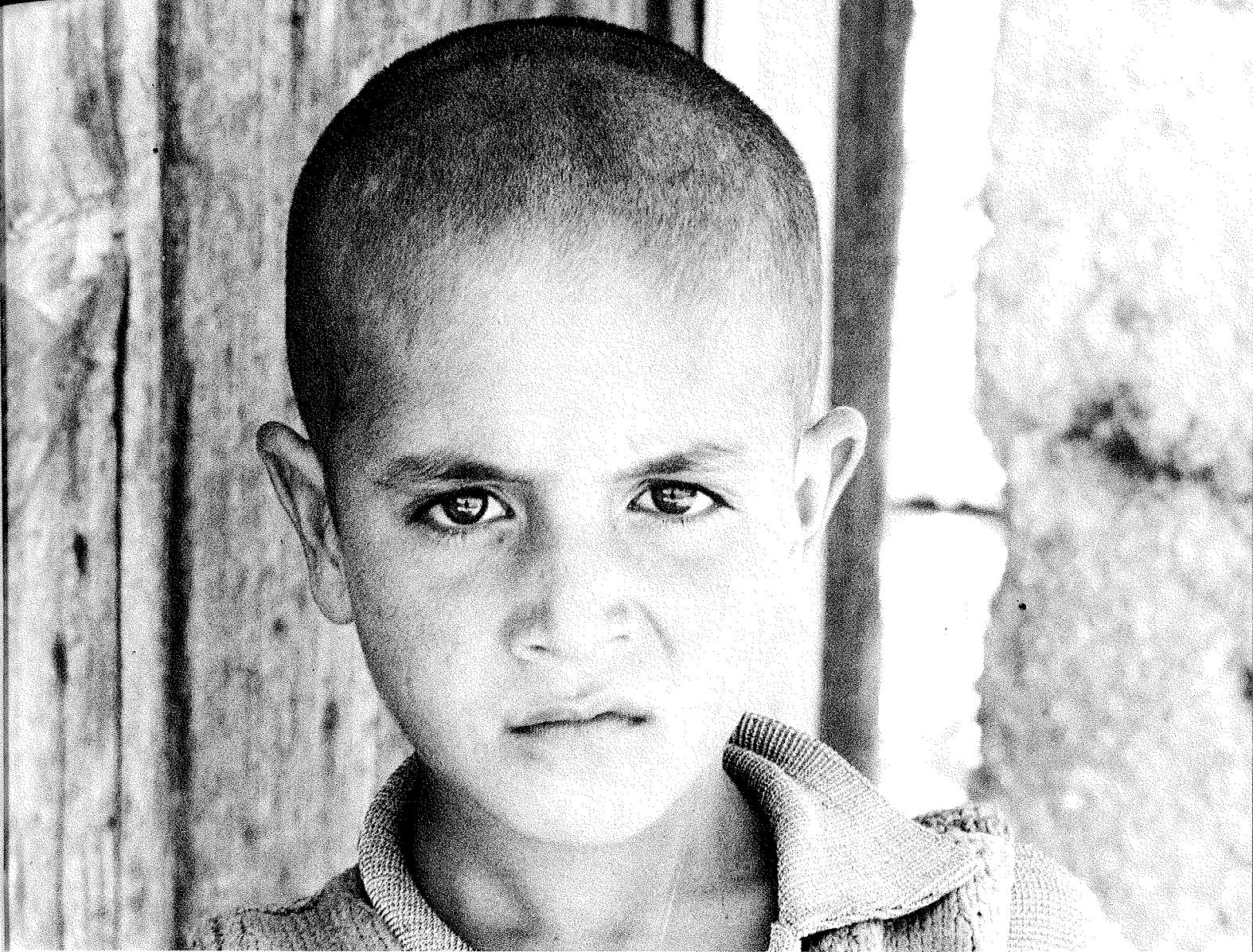
Augsburg	Gerhard Hajek 89 Augsburg, Forgenseestraße 4
Barmstedt	Herbert Flick 2202 Barmstedt, Hamburger Straße 52
Braunschweig	Anke Dreikämper 33 Braunschweig, Böcklerstraße 237
Bremen	Heinz Siegel 28 Bremen, Landweg 2
Darmstadt	Kunze-König 61 Darmstadt, Viktoriastraße 92
Essen	Magda Hoffmann-Taroni 43 Essen, Lotharstraße 1a
Frankfurt	Fritz Freyisen 6 Frankfurt/M., Gutleutstraße 17a
Hamburg	Torwald Meyer 2 Hamburg 54, Krögen 13
Hannover	Manfred Koers 3 Hannover, Bömelburgstraße 52
Hohenlockstedt	Hans-Hartwich Lau 2214 Hohenlockstedt, Helgolandstraße 75
Karlsruhe	Berthold Höch 75 Karlsruhe 1, Kolberger Straße 27b
Kassel	K.-H. Mierke 35 Kassel, Goethestraße 67
Kiel	Wolfgang Bielenberg 23 Kiel, Schönwohlder Weg 33
Köln	Wilfried Viebahn 5 Köln 1, Luxemburger Straße 79
Mannheim	Uschi Böss 68 Mannheim, Uhlandstraße 3
Marburg	Hanno Parmentier 355 Marburg, Hofstatt 18
München	Harald Frey 8 München 40, Keuslinstraße 1/II
Oldenburg	Regina Contzen 29 Oldenburg, Kastanienallee 7
Saarbrücken	Heribert Karch 663 Saarlouis, Kavalleriestraße 16.
Stuttgart	Reinhart Truckenmüller 7 Stuttgart 1, Augustenstraße 56

Anschrift der Redaktion „Arbeiterfotografie“

Dieter Mielke
2 Hamburg 76, Papenhuder Straße 42

Hermann Ditsch, Ein Neunjähriger als Hilfsarbeiter in einer Reparaturwerkstatt in Ankara





Hermann Ditsch, Bauernjunge nahe Nevsehir, Türkei

Jeder hat einen Fotoapparat

von Hermann Ditsch

Seit einiger Zeit verstauben meine Urlaubsfotos nicht mehr in Schubläden und Diakästen, sondern durch meine politische Arbeit in der Gewerkschaftsjugend motiviert, wollte ich mich mit rein ästhetischen Bildern nicht mehr zufriedengeben. Im Urlaub fotografieren heißt nicht nur schöne Bilder knipsen, sondern daß man diskutiert über diejenigen Aufnahmen, bei denen der Mensch und seine sozialen Verhältnisse im Mittelpunkt stehen.

Jemand, der in Catania (Sizilien) trotz südländischer Romantik und Vino die unsozialen Arbeitersiedlungen inmitten von meterhohen Lavatürmen oder in der Türkei vor lauter grünblauem Meer die Kinderarbeit übersieht, muß schon auf beiden Augen blind sein.

Die Auswirkungen der Technik, der Einfluß der Kirche oder die Stellung der Frau in der Gesellschaft sind Dinge, die besonders in unseren südlichen Nachbarländern leicht zu beobachten sind. Wer also mehr will als sonnige Urlaubsfotos und es außerdem gern hat, wenn es über seine Bilder was zu diskutieren gibt, sollte nicht nur Gestaltung und fototechnische Kenntnisse perfektionieren, sondern vor allen Dingen seinen sozialkritischen Blick schärfen.

Man braucht dazu kein Profi zu sein und keine Tausend-Mark-Kamera zu besitzen, denn auch mit der teuersten Kamera sind gute Einfälle und eine engagierte Motivauswahl nicht zu ersetzen.

Zur Fotografie in der DDR

von Heinz Hoffmann

Wir betrachten die Fotografie nicht ausschließlich unter dem Aspekt ihrer künstlerischen Möglichkeiten, sondern wir sehen vielmehr die Gesamtheit ihrer Verfahren und Anwendungsmöglichkeiten im Gesamtprozeß der kulturellen Entwicklung, zum Beispiel in den Massenmedien, in der Werbung, in Technik, Wissenschaft und Forschung, in der materiellen Produktion und im künstlerischen Schaffen, in Lehre und Bildung, in der Informationsgewinnung und -speicherung und in bedeutendem Maße auch in der Freizeitgestaltung. Daraus ergibt sich die logische Konsequenz, die marxistisch-leninistische Kulturauffassung vollinhaltlich auch auf die gesamte Fotografie anzuwenden; denn danach ist die Kultur eine komplexe gesellschaftliche Erscheinung, die sich nicht nur auf die Künste beschränkt, sondern von der Arbeitskultur bis zu den Künsten reicht.

Die Entwicklungslinien der Fotografie gehen von den Anforderungen aus, die die Gesellschaft an die Kultur stellt. Anleitendes und koordinierendes Organ ist die Zentrale Kommission Fotografie (ZKF) im Kulturbund der DDR, für deren Tätigkeit die Zugehörigkeit der Fotografie zur Kultur und ihre gesellschaftliche, klassenmäßige Bedingtheit verpflichtende Grundlage sind.

Fotografie und sozialistischer Realismus

Die Kultur, abhängig von den gesellschaftlichen Produktions- und Eigentumsverhältnissen, trägt Klassencharakter, also auch die Fotografie als ihr integrierter Bestandteil. Diese Feststellung trifft vor allem für jene fotografischen Bereiche zu, die unmittelbar mit weltanschaulicher Aussage verbunden sind: für die Amateurfotografie, Bildjournalistik, Werbefotografie und andere; weniger beispielsweise für spannungsoptische Aufnahmen aus der Technologie. Prinzipiell jedoch läßt sich aus dem eingangs Gesagten schlußfolgern, daß es keine Fotografie an sich geben kann, keine, die zwischen den politischen Polen pendelt. Nicht spontane Einbildung, sondern die sich entwickelnden sozialistischen Bedürfnisse sind die entscheidende Triebkraft für das Anderssein unserer Bilder in der weltweiten Auseinandersetzung der Ideologien. Die Fotografen der DDR orientieren sich in ihrem Bildschaffen nach den humanistischen Zielen unserer sozialistischen Gesellschaft. Dabei steht auch ihnen, wie allen anderen künstlerisch-schöpferischen Menschen, im sozialistischen Realismus eine Methode der ästhetischen Aneignung und Widerspiegelung der Wirklichkeit in vielfältigen Formen zur Verfügung. Was wir unter sozialistischem Realismus zu verstehen haben, sagt Bert Brecht wohl am einprägsamsten: „Realismus ist nicht, wie die wirklichen Dinge sind, sondern wie die Dinge wirklich sind.“

Das heißt: Kriterium einer sozialistisch-realistischen Schaffensweise ist nicht das äußerlich richtige Abbild der Wirklichkeit, sondern die innere Wahrheit der Bildaussage. Eine solche Me-

thode schließt von vornherein Schönfärberei und leeres Pathos aus und verbietet auch geistige Enge; denn es gehört zu den Grundsätzen unserer Kulturpolitik: „Nicht einen Klang, nicht eine Farbe, nicht einen Lebensbereich wollen wir außer acht lassen.“

Viele hervorragende Bildleistungen gehören heute zum festen Bestandteil der sozialistischen Kultur der DDR. Ihre Bedeutung und bleibende Wirkung röhrt daher, daß es unsere Fotografen immer besser verstehen, die Aussage ihrer Bilder zu vertiefen und auch emotionale und rationale Bezüge zur Wirklichkeit auszudrücken. Solche Resultate setzen schöpferisches Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten voraus, das nicht „angeordnet“ werden kann, was bestimmte Leute gerade in der BRD oft nicht wahrhaben wollen. Richtig ist, daß der Fortschritt in der Fotografie der DDR von der Festigung der weltanschaulichen Position der Arbeiterklasse, von zunehmender intellektueller Neugier, schöpferischer Phantasie und Kultivierung des ästhetischen Vergnügens in Gang gehalten wird.

Zur Verdeutlichung mag als Beispiel das Thema Arbeit dienen, nicht zuletzt auch deswegen, weil die Arbeit Grundlage allen gesellschaftlichen Lebens ist und weil man sich hierzulande mit Intensität diesem Thema widmet. Für viele ist das Thema Arbeit über die Darstellung des bloßen Vorgangs hinausgewachsen. Sie wollen den befreiten Charakter der Arbeit sichtbar machen. Das in überzeugender Weise zu leisten gehört zu unseren ästhetischen Problemen. Auf keinen Fall kann die Darstellung des Schönen in der Arbeit für uns eine idyllische Milieuschilderung oder ein Spiel mit Formen, Farben und Kontrasten sein.

Auf eine neue Weise schön empfinden wir die Schwere der Arbeit, die Auseinandersetzung mit der Technik zum Zweck ihrer Beherrschung durch den Menschen, die Leitung komplizierter Produktionsprozesse, die Erlebnisse im Arbeitskollektiv und anderes. Das unter anderem versuchen unsere Fotografen in ihren Bildern zum Ausdruck zu bringen.

Tradition und Verpflichtung

Wichtigstes Prinzip der Methode des sozialistischen Realismus ist Parteilichkeit, wie sie von den Arbeiterfotografen vor 1933 beispielgebend angewandt wurde. Ihre Traditionen sind notwendiger Bestandteil der Bewußtseinsbildung unserer Fotografengeneration. Unter der Losung „Deine Kamera sei Waffe im Klassenkampf“ setzten sich Fotoamateure aus der Arbeiterklasse aktiv für soziale Gerechtigkeit und ein menschenwürdiges Dasein ein. Obwohl ihre Bilder zum damaligen Zeitpunkt nicht den Anspruch erhoben, „große Kunst“ zu sein, ist es für den heutigen Betrachter überraschend, welche große dokumentarische und emotionale Ausstrahlungskraft von vielen Arbeiterfotos ausgeht. Damals wirkten sie vor allem durch ihre Aktualität, sie wurden verstanden: Die Arbeiter erkannten in ihnen den Genossen, der mit ihnen kämpft, und auch das Gesicht des Klassenfeindes, den es zu besiegen gilt. Sie erkannten, was zu tun ist.





Foto: Peter Meißner

Des weiteren basiert die Fotografie der Gegenwart auch auf Erkenntnissen und Leistungen ungezählter bürgerlich-humanistischer Fotografen der Vergangenheit, denen ebenfalls unsere Aufmerksamkeit und Wertschätzung gilt. Zwar waren ihre Fotos von den Lebensbedingungen der Arbeiterklasse Zustandsschilderungen und zeigten die Arbeiterklasse nicht als geschichtsbildende Kraft, jedoch gaben sie in einer Zeit kapitalistischer Unterdrückung mit ihren sozialkritischen Leistungen der Würde des Menschen und Menschenwürdigem Gestalt. Als dritte Traditionslinie betrachten wir die progressive Entwicklung des sozialistischen Fotoschaffens nach 1945.

Wir erachten es als unsere Pflicht, das überkommene reiche Erbe sorgsam zu bewahren und aus marxistisch-leninistischer Sicht kritisch zu erschließen. Am weitesten sind wir in der Analyse

und Aneignung des historischen Vermächtnisses der Arbeiterfotografie, darum soll nur sie Gegenstand folgender ideologischer und ästhetischer Konsequenzen für das Gegenwartsschaffen sein:

1. Die Bilder der Arbeiterfotografen führen uns eindringlich vor Augen, daß es beim Fotografieren nicht nur auf den räumlich günstigsten, sondern vor allem auf den weltanschaulich richtigen Standpunkt ankommt. Als bleibendes, in die Zukunft wirkendes Vermächtnis der Arbeiterfotografen bewahren wir ihre Parteilichkeit. Sie ist durch die Tradition bestätigtes Prinzip unseres Gegenwartsschaffens.
2. Der von den Arbeiterfotografen neu entdeckte Bildgegenstand, der Mensch im gesellschaftlichen Leben, nimmt auch im heutigen Fotoschaffen den ersten Platz ein.
3. Der Klassenkampf hat nicht aufgehört, er findet nur unter anderen Bedingungen statt. Die ideologischen Auseinandersetzungen mit dem überlebten Gesellschaftssystem des Spätkapitalismus werden auch optisch geführt. Unsere Argumente gewinnen an Überzeugungskraft, wenn sie mit eindrucksvollen Fotos belegt sind.
4. Korrespondententätigkeit auf Amateurbasis, wie sie die Arbeiterfotografen praktizierten, gehört auch heute bei uns zum Alltäglichen.
5. Die der Amateurfotografie eigene Aktualität ist auch heute unabdingbar, soll die gesellschaftliche Wirksamkeit der Fotografie auf der Höhe der Zeit bleiben.

Tendenzen in der Amateurfotografie

Das fotografische Schaffen in der DDR ist von einer Vielseitigkeit und Breite, daß im zur Verfügung stehenden Rahmen nur einige besonders interessierende Schwerpunkte summarisch für die Aufgaben der kommenden Jahre stehen können. Dabei können wir von der erreichten Position der Rangerhöhung der Fotografie ausgehen, die vor Jahren auf die Tagesordnung gesetzt worden war. Das heißt, vereinfacht und in aller Kürze ausgedrückt: Staat und Gesellschaft erkennen und anerkennen die Fotografie als ein bedeutendes Massenmedium in einem Maße, das es gestattet, die Potenzen der Fotografie zum Nutzen des einzelnen und der Gesellschaft voll auszuschöpfen.

Persönlichkeitsbildung

Die Amateurfotografie der DDR ist ein fester Bestandteil des kulturell-künstlerischen Volksschaffens, eine Form sozialistischer Lebensweise. Das betrifft sowohl die Einzelamateure als auch die Fotogruppen. Ungezählte Werktätige schaffen mit ihren Kameras Zeitdokumente des vielseitigen und reichen Lebens, sind Entdecker unserer neuen Wirklichkeit. Viele ihrer Fotos sind Ergebnisse einer schöpferischen Freizeitbeschäftigung, die weit über das zufällige Festhalten von Ereignissen und Zuständen hinausgeht. Im Vordergrund steht die Freude am selbsterarbeiteten Foto, dessen Wert für die individuelle Persönlichkeitsbildung meist größer ist als sein kommunikativer Wert. Fotografieren und Fotos betrachten bereichert die Persönlichkeit, erweitert ihre geistige Welt und erhöht ihr Kulturniveau.

Es geht also um das Heranbilden spezifischer menschlicher Qualitäten unter sozialistischen Bedingungen. Durch das Fotografieren und durch das Zuschauen von Fotos kann man auf vie-



Ierlei Weise Einfluß auf das Denken, Fühlen und somit auch auf das Handeln der Menschen nehmen. Die Wandlungen des Denkens und die Erziehung der Gefühle der Menschen, die sich in ihrer Mimik, in ihrem Verhalten und Handeln widerspiegeln, fotografisch sichtbar zu machen, ist eine äußerst komplizierte Aufgabe, auf die wir unsere Kräfte richten.

Breitenarbeit

Innerhalb des Prozesses der Aneignung und Widerspiegelung der Wirklichkeit gilt es, gleichermaßen die dokumentarischen wie auch die ästhetischen Potenzen der Fotografie für eine anspruchsvolle Bildsprache nutzbar zu machen. Mit dieser begrifflichen Trennung soll nicht etwa für eine nur-dokumentarische oder nur-ästhetische Fotografie plädiert werden. Vielmehr gehen wir davon aus, daß das Dokumentarische, das jedem Foto anhaftet, zugleich auch ästhetische Züge tragen kann oder muß. Überzeugendes Beispiel ist der Dokumentarfilm. Wenn hier getrennt wird, was im Foto gemeinsam auftreten kann, dann zum Zweck der Präzisierung unserer Ziele.

Gegenwärtig kommt dem Foto als Dokument unserer Zeit und den Fotoschaffenden als Dokumentaristen unseres Lebens besondere Bedeutung zu. Die Fotografie macht gesellschaftliche Entwicklungen in der Presse, in Publikationen, Chroniken, Archiven, Ausstellungen bildhaft erlebbar. Damit wird das Geschichtswürdige unseres Alltags ideologisch wirksam. Dem Fotoamateur

fallen in diesem Zusammenhang die gleichen Aufgaben zu wie dem Bildreporter, dem das Dokumentieren von Berufs wegen aufgegeben ist.

Die ästhetische Aneignung und Widerspiegelung der Wirklichkeit erfolgt in differenzierter Form, das heißt, mit zunehmender Herausbildung sozialistischer Persönlichkeiten erhöht sich auch im fotografischen Schaffensprozeß der subjektive Faktor. Damit treten die schöpferischen Ausdrucksweisen und das Streben nach individuellen Handschriften stärker hervor. Wir unterstützen diesen Prozeß durch Förderung der Talente, insbesondere aus der Arbeiterklasse sowie unter den Kindern und Jugendlichen. Noch sind wir dabei, Maßstäbe für die Beurteilung fotografischer Leistungen von Kindern und Jugendlichen gemäß ihren psychischen und physischen Altersbesonderheiten zu erarbeiten.

Dokumentarische und ästhetische Potenzen

Sowohl das ständige wie das zeitweilige, das kollektive wie das individuelle fotografische Schaffen machen die Breite unserer fotografischen Aktivitäten aus. Unseres Erachtens können nur aus einer breiten Basis Spitzenträger erwachsen, die unsere Förderung in Leistungsgruppen erfahren. Es ergeben sich mit dem technisch-wissenschaftlichen Fortschritt viele Änderungen in der Arbeits- und Freizeitstruktur. Um so mehr trachten wir danach, auch solche Formen zu finden wie Fototreffs, Fotoforen, Werkstattage der Fotografie und andere, in denen Werktaugige sich kulturell-schöpferisch betätigen können, ohne sich festgefügten Kollekti-

Junger Werftarbeiter, Foto: Harry Hardenberg, Stralsund

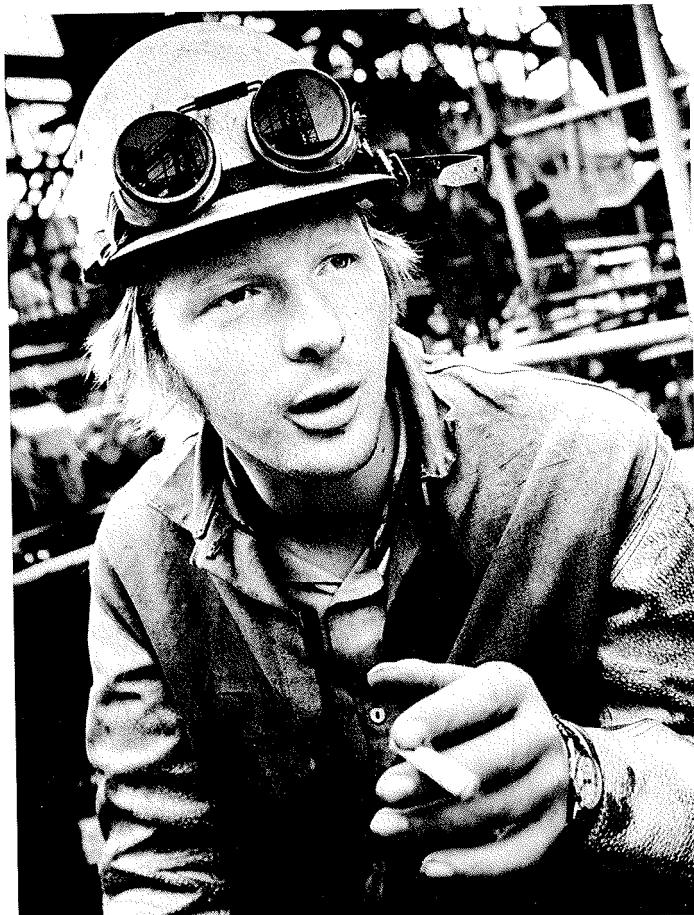


Foto: Michael Nitzschke, fotoclub 58 Leipzig, Jugendgruppe





Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, Foto: Dr. Walter Streit, Jena

ven und deren Zeiteinteilung anzuschließen. Auch ihren Bedürfnissen wird neben der Festigung und Neubildung von Fotogruppen Rechnung getragen.

Wie die Praxis zeigt, kommt es zu einer immer enger werdenden Zusammenarbeit zwischen Amateur- und Berufsfotografen, was sich als eine Grundbedingung für die Leistungssteigerung erweist. Es ist charakteristisch für das fotografische Schaffen in der DDR, daß Fotoamateure und Berufsfotografen verschiedenster Bereiche gleichermaßen Anteil an der Erhöhung der gesellschaftlichen Wirksamkeit der Fotografie haben. Viele Berufsfotografen sind aus der Amateurbewegung hervorgegangen und ihr auch weiterhin verbunden geblieben, indem sie Fotogruppen leiten und beraten. Diese selbstverständliche Gemeinsamkeit setzt sich trotz eines nicht zu übersehenden fotopraktischen Leistungsgefälles zwischen Amateuren und Berufsfotografen in zahlreichen anderen Aktivitäten fort, wie zum Beispiel die gemeinsame Teilnahme an Ausstellungen und Leistungsvergleichen, Kolloquien, Seminaren und anderen Weiterbildungsveranstaltungen. Um jedem Fotoschaffenden die Möglichkeit zu geben, mit seinen Bildern öffentlich wirksam zu werden, erstreben wir eine einheitliche Ausstellungsstrategie, die Leistungsschauen, thematische Ausstellungen, Genreschauen, Individualausstellungen und andere ein-

schließt. Eine besondere Aufgabe sehen wir in der Qualifizierung von Rezensenten. Gegenwärtig kommt es allzuoft noch vor, daß Fotos mit Maßstäben der bildenden Kunst gewertet werden, und statt zu analysieren werden oberflächliche Pauschaleinschätzungen gegeben:

Das kollektive Schaffen

Viele Prozesse, Erscheinungen und Beziehungen innerhalb unserer sozialistischen Entwicklung sind heute so kompliziert geworden, daß sie der einzelne nicht mehr überschauen, geschweige denn ihre bildhafte Umsetzung bewältigen kann. Auf diesem Gebiet ist eindeutig das kollektive Schaffen im Vorteil. Außerdem fördert das Kollektiv die Persönlichkeit. Es zwingt den einzelnen, über seinen eigenen Horizont hinauszusehen und hinauszuwachsen. In der Gemeinschaft fließen die Meinungen und Auffassungen vieler zusammen, führen in sachlicher Auseinandersetzung zu einer höheren Qualität, die wieder auf den einzelnen und dessen Bildungsleistungen zurückwirkt. In dem ständigen Wechselspiel von Nehmen und Geben reift die Persönlichkeit schneller als im Alleingang.

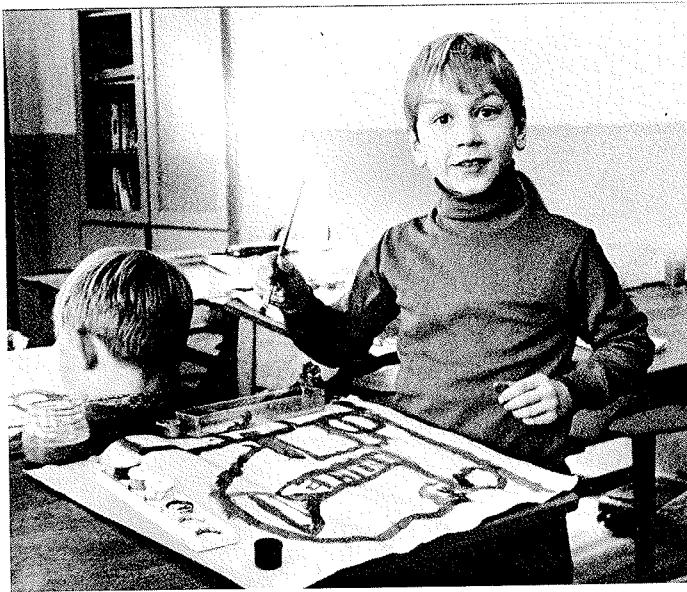


Foto: Bodo Schurig, 9 Jahre, Arbeitsgemeinschaft „Junge Fotoreporter“, Oberschule Burg-Spreewald, Müschen



Foto: Verena Nitz, 10 Jahre

Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Zusammenhang die Fotogruppen unserer Betriebe. Sie bilden einen wesentlichen Faktor für die Rolle, die die Arbeiterklasse auch im kulturellen Bereich einnimmt und zukünftig einnehmen wird. Deshalb gehört den Betriebsarbeitsgemeinschaften, in denen vor allem unsere Werktaatigen um gute fotografische Leistungen bemüht sind, unsere besondere Aufmerksamkeit und Unterstützung. Das unmittelbare Einbezogensein unserer Amateurfotografen in die Probleme und Konflikte, die bei der Lösung von volkswirtschaftlichen Aufgaben zu meistern sind, bietet günstige Voraussetzungen dafür, die differenzierte Entwicklung der sozialistischen Persönlichkeit im fotografischen Bild erlebbar zu machen. Auskunft über den Leistungsstand der Betriebsfotogruppen geben die Fotoausstellungen zu den Betriebsfestspielen und alle zwei Jahre zu den Arbeiterfestspielen der DDR.

Die Fotogruppen in Betrieben, Organisationen und Kulturhäusern haben die Aufgabe, Sammelpunkt aller Fotografierenden des

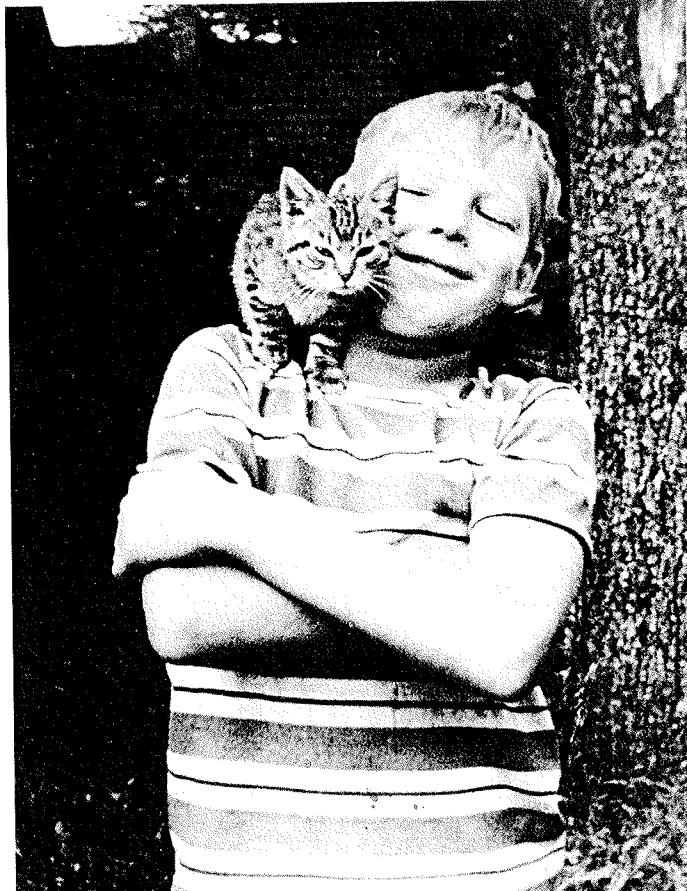
Betriebes und des Wohngebietes zu sein und auch die nicht ständig erfaßten Fotofreunde in ihre Tätigkeit einzubeziehen. Eingeschlossen sind solche Fotofreunde, deren derzeitige Bedürfnisse über Familien- und Urlaubsfotos nicht hinausgehen. Zu bedenken ist, daß solche Fotos oft den ersten Schritt zum bewußten Erleben und Gestalten bedeuten, auf dem die kollektive Förderung aufbauen kann. Besondere Bedeutung messen wir in diesem Zusammenhang den gruppenoffenen Veranstaltungsformen zu, in denen sich die Fotogruppe einem größeren Publikum vorstellt oder öffnet, um der Fotografie neue Anhänger zuzuführen.

Diese Zielsetzung setzt Zirkelleiter voraus, die über Erfahrungen und umfangreiche Fachkenntnisse verfügen. Seit 1973 ist es möglich, in einem zweijährigen nebenberuflichen Studium an der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens am Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR die staatliche Anerkennung als Leiter einer Fotoarbeitsgemeinschaft zu erwerben.

Der gesellschaftliche Auftrag

Es ist unser Bestreben, die führende und kulturschöpferische Rolle der Arbeiterklasse weiter auszuprägen. Dazu tragen die kontinuierlichen Anleitungen und konkreten Aufträge bei, die das Schaffen der Werktaatigen in den Arbeitsgemeinschaften, Zirkeln und Klubs, vor allem in den Betriebsfotogruppen, fördern. Das kann die Erarbeitung von thematisch gebundenen Bildensembles, von Ausstellungen, Dokumentationen, Tagebüchern, Chroniken und anderem mehr betreffen.

Foto: Axel Kernig, 13 Jahre, Müschen





Wir und unsere Republik, Bildagitation, Fotozirkel VTA Leipzig, Klubhaus „Heinrich Budde“

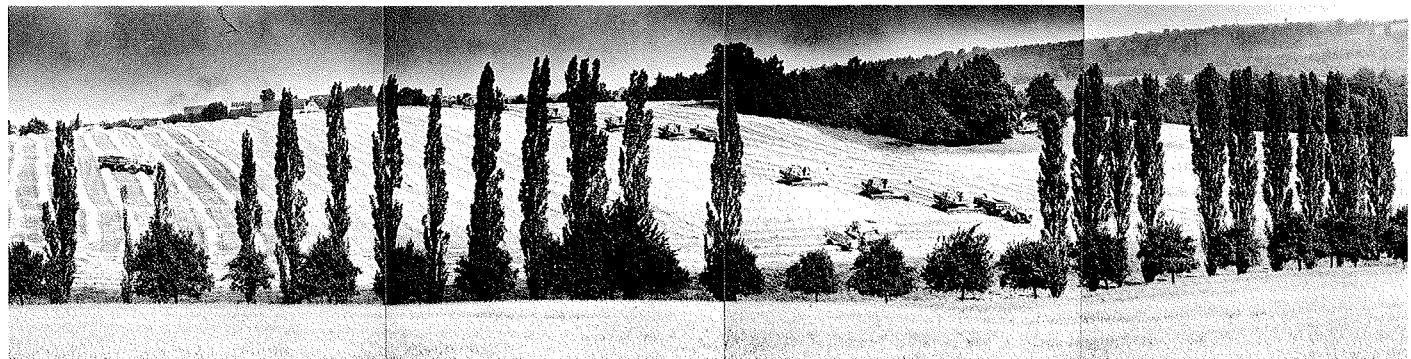
Gesellschaftliche Aufträge beleben das fotografische Schaffen, gleich, ob sie an Einzelpersonen oder Kollektive erteilt werden oder ob es sich um „innere“ Aufträge handelt, die von der gesellschaftlichen Entwicklung, von Publikationen, Wettbewerben oder sonstwie stimuliert dem eigenen Entschluß entspringen.

Für alle Beteiligten, Auftraggeber und Auftragnehmer, sind gesellschaftliche Aufträge Anlaß, bestimmte Problemkreise gründlich zu durchdenken. Das geistige Eindringen in das vorgegebene Anliegen verstärkt die Verantwortungsfreude und fördert die

schöpferischen Wechselbeziehungen zwischen Leitungen und Fotoschaffenden.

Im Zuge der Erarbeitung des Themas kommt es zu schöpferischen Begegnungen zwischen Fotografen und Persönlichkeiten bzw. Kollektiven, die als Partner in Frage kommen. Das bedeutet Gewinn für beide Seiten. Fotogruppen, die einen gesellschaftlichen Auftrag übernommen haben, bestätigen immer wieder, wie sehr sie daran gewachsen sind, sowohl der einzelne als auch das Kollektiv.

Erntepanorama, Foto: Klaus Liebich



Politische Fotomontage – heute

von Franz Weich

Fotografien wird dokumentarischer Charakter zuerkannt, das scheint mehr oder weniger Allgemeingut zu sein. Immer noch. Obwohl man längst wissen müßte, daß Fotos zwar dokumentarische Aussagekraft haben können, aber keineswegs haben müssen. Ein Sekundenausschnitt aus der Wirklichkeit, der im Bilde wieder gegeben ist, ist in den meisten Fällen den verschiedensten Interpretationen offen. Ein Soldat der Roten Khmer, der mit der Pistole in der Hand die Plündierung eines Geschäfts verhindert, wird in der bürgerlichen Presse zum marodierenden Eroberer. Der Ausschnitt aus der Wirklichkeit und die bewußte Lüge eines Redakteurs machen aus einem Bild etwas total anderes als es eigentlich sein sollte.

Genau diese scheinbare Beweiskraft der Fotografie war einer der Gründe der Dadaisten, Fotografien zu zerschneiden, zu überkleben und zu übermalen, oder mit ironischen Unterschriften einen neuen Bildinhalt anzudeuten. Auch sie nahmen die Fotografie als das Tatsächliche selbst, aus dem sie sich nur mit der Schere den gewünschten Gegenstand herausschnitten.

Sie „montierten“ diese Fotofragmente zu erzählenden, kritischen oder spöttischen Fotocollagen.

Sie waren nicht die ersten, die sich der Technik der Mehrfachbelichtung, des Zerstückelns und Neuzusammenfügens – der „Fotomontage“ – bedienten. Bereits in den Anfängen der Fotografie wurde diese Technik verwendet. „Kunstfotografen“ in der Zeit der Salonmalerei produzierten mittels übereinanderkopierten und einander durchdringenden Negativmontagen Bildwirkungen, die dem zeitgemäßen Hang zur Allegorie und Symbolik entgegenkamen. Später, bis zum Ende des ersten Weltkrieges, nahm sich die Postkartenindustrie der Fotomontage an und produzierte in Massen erotische, nationalistischen und militäristischen Kitsch.

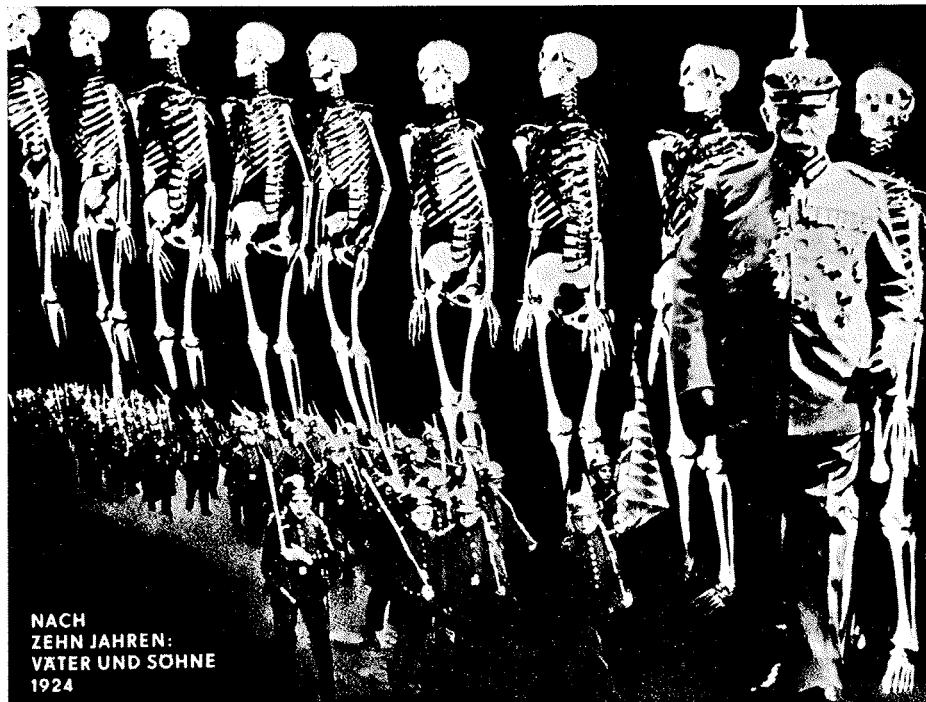
Wer auch immer sich der verschiedenen Techniken des Zusammenfügens von Fototeilen, der Manipulation von Fotos, bedient hat – wenn wir heute von Fotomontage sprechen, denken wir nicht an die Kunstfotos der Salonfotografen oder an die Klebebilder der Dadaisten, sondern an die politischen Montagen von Heartfield, El

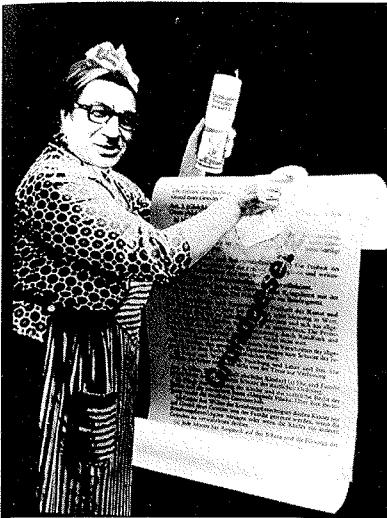
Lissitzky und den sowjetischen Künstlern der Revolutionszeit. Bildhafte, ablesbare Darstellungen, komponiert aus Fotos, vorgefundene oder speziell für diesen Zweck angefertigten. Sie gehen auf ein Thema ein, zeigen Widersprüche, analysieren oder beschreiben. Als John Heartfield 1924 im Schaufenster der Malik-Buchhandlung seine Montage „Väter und Söhne“ ausstellte, war ein neues Mittel der Agitation und Propaganda geboren. Richard Hiepe schreibt dazu: „Väter und Söhne läßt mit einem Schlag alle bisherigen Dimensionen des Klebebildes und der Collage hinter sich.“¹ Heartfields Ziel, oder das der sowjetischen Künstler, die für die Zeitschrift „USSR im Bau“ arbeiteten oder Plakate entwarfen, war nicht das signierte Kunstwerk mit elitärem Anspruch, sondern das in Massenausgabe herstellbare Agitationsmittel. Die revolutionären Künstler konnten und wollten nicht mehr im Elfenbeinturm sitzen und ästhetisch vollendete Werke produzieren. Sie standen mitten im Leben, in der Gesellschaft, in der politischen Auseinandersetzung. Sie nahmen Partei für die Unterdrückten, gegen die Ausbeuter, gegen die Reaktionäre, für den Sozialismus.

Heartfield machte Buchumschläge für den Malik-Verlag, Plakate und viele Titelseiten für die AIZ, die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, die in den Jahren vor dem Faschismus eine halbe Million Auflage hatte und während der Naziherrschaft, bis zum Ausbruch des Krieges, in Prag erschien. Seine Montagen waren politische Ereignisse; kaum jemand vermochte mit wenigen Worten und einem Bild so deutlich die Zusammenhänge zwischen Faschismus, Bürgertum und Wirtschaft zu zeigen wie Heartfield. Die Fotomontage wurde in dieser Zeit zu einem bevorzugten Gestaltungsmittel der Zeitungen und Agitationsmaterialien der Arbeiterbewegung.

Natürlich versuchten die Nazis auch die Fotomontage für ihre Propagandamaschine einzuspannen. Wie andere politische und kulturelle Traditionen der Arbeiterbewegung kopierten sie auch diese. Aber so vergeblich wie Göbbels für seine Filmindustrie einen „nationalsozialistischen Eisenstein“ forderte, so vergeblich suchten sie einen „nationalsozialistischen Heartfield“.

John Heartfield, Nach zehn Jahren: Väter und Söhne, 1924





2 Fotomontagen von Beate Gabrian-Wenke, 1974



Agitatorische Möglichkeiten und die direkte Sprache der Fotomontage machte sie in den zwanziger und dreißiger Jahren in der Sowjetunion zu einer der wesentlichen Kunstweisen. Rodtschenko illustrierte bereits 1923 die Bücher Majakovskis mit Fotomontagen. Lissitzky arbeitete teilweise außerhalb der Sowjetunion, und nach seiner Rückkehr in direkter Zusammenarbeit mit dem Filmemacher Dsiga Wertov auf diesem Gebiet. In „USSR im Bau“ verwendeten Rodtschenko, Lissitzky und andere sowjetische Künstler die Fotomontage – den neuen politischen Verhältnissen entsprechend –, um den Aufbau und die Industrialisierung, die Erziehung des „neuen sowjetischen Menschen“, die Entwicklung der Revolution in Bildern zu zeigen. In Bildern, die eigentlich noch nicht fotografierbar sind, die Ereignisse vorweg nehmen, potenzieren, verdichten. Die Massenwirksamkeit der Fotomontage fand ihren Niederschlag in ungezählten Plakaten, Buchumschlägen, Bühnenbildern und Ausstellungsdekorationen. Im republikanischen Spanien, in Polen, in der Tschechoslowakei, in Frankreich, überall wo die Linke gegen den vordringenden Faschismus kämpfte. Später in der Illegalität der Partisanenbewegung, der Résistance, im direkten Kampf gegen die faschistischen Besatzer, wurde die Fotomontage zur Information und Mobilisierung der Massen verwandt.

Zur gegenwärtigen Situation

„Es spricht für unsere These vom bildhaft-darstellenden Charakter der eigentlichen Fotomontage, daß sie spätestens mit dem Ende des zweiten Weltkrieges als optisches Medium überall zurücktritt, wenn sie nicht, wie in bestimmten Ländern und

bei bestimmten Künstlern wie Berman, Heartfield oder Renau, erst jetzt ihr politisches Erbe aus der Zeit des Antifaschismus ausbreiten kann. Im Westen aber fällt die Fotomontage wegen ihres thematisch engagierten Charakters lange Zeit unter die Verdikte gegenüber den realistischen Kunstweisen.“¹²

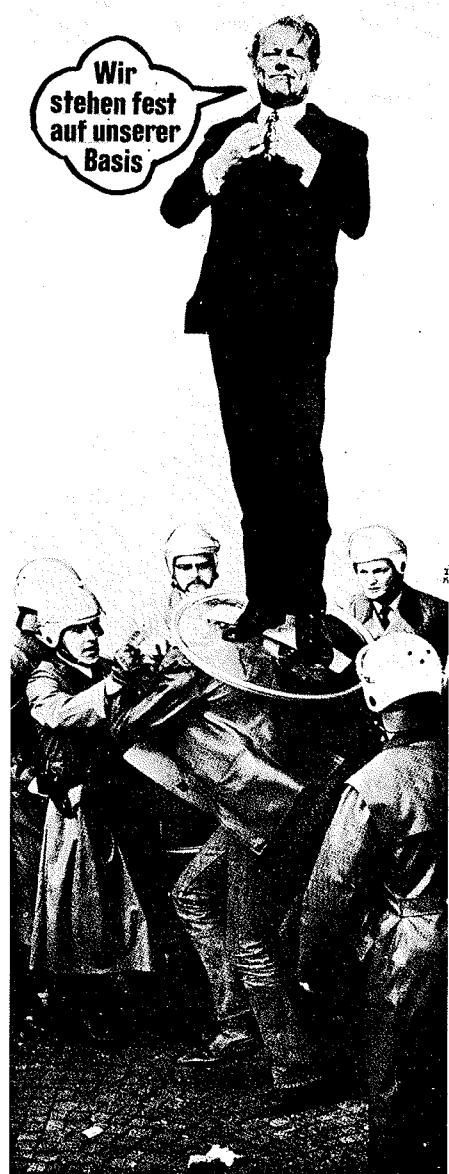
Von den bürgerlichen Kunstkritikern den richtigen Stempel zu bekommen, um in die hehren Hallen der hohen Kunst aufgenommen zu werden, kann nicht das Ziel derer sein, die Mittel der Gestaltung, der bildenden Kunst, benutzen, um anzuklagen, klarzustellen, Menschen für ihre eigenen und wirklichen Interessen zu mobilisieren. Das Ziel der heutigen Fotomontage ist das gleiche wie einst das Ziel Heartfields, Rodtschenkos oder Lissitzkys: mit den Mitteln der Fotomontage, des Bildes, die Wahrheit zu zeigen. Klaus Staeck, einer der bekanntesten gegenwärtigen Künstler, der sich der Fotomontage bedient, schreibt dazu in einem Brief an tendenzen:

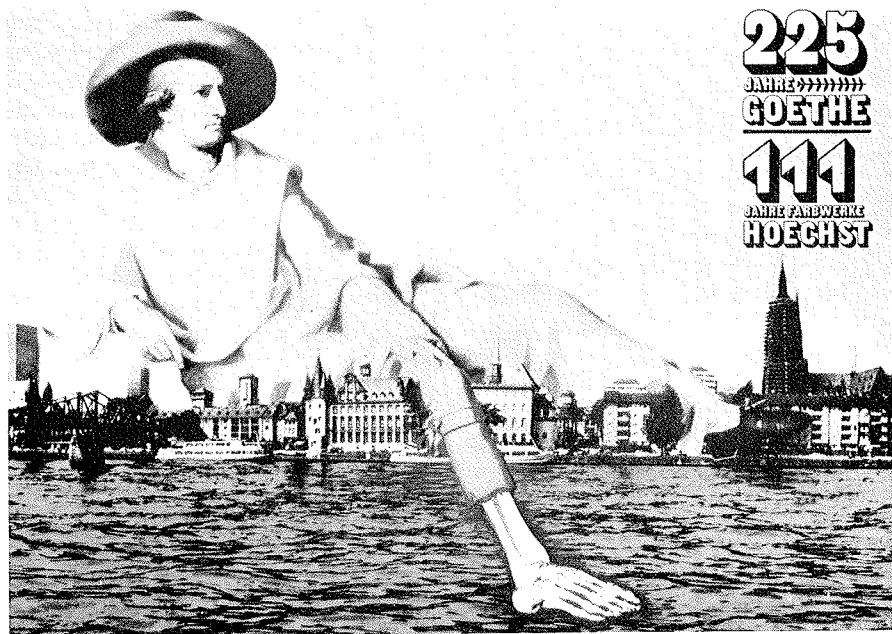
„Wir werden täglich mit Bildern gera-
dezu überflutet. Die Fotomontage ist für
mich zu einer Art Selbstverteidigung ge-
gen diese Bilderflut geworden. Die Bild-
lügen ist perfekter als die Wortlügen, weil die
Menschen dem Bild, dem Foto immer
noch weniger mißtrauen als dem Wort.
Dieses Phänomen wird dann auch weid-
lich ausgenutzt. Nicht nur von der Wer-
bung. Aus diesem Grunde setzt meine Ar-
beit auch beim Foto an; alltägliche, ver-
traute Fotos bilden das Rohmaterial. Die
Fotomontage ist ein nahezu ideales Mittel,
über den Umweg der Irritation, ergänzt
durch Texte, eingefahrene Sehgewohn-
heiten zu erschüttern, Zweifel am Bild-
glauben zu wecken. Die Karikatur bei-
spielsweise vermag das nicht annähernd

zu leisten. Wichtig dabei ist, daß die Montagen wieder in den allgemeinen Bilderkreislauf eingeführt werden. Deshalb mache ich Plakate und lasse sie z. B. an Litteraßen anschlagen. Die Menschen müssen kollektiv anders sehen lernen. Die Montage in der Galerie bewirkt für sich noch wenig. So ist im Laufe der Zeit auch nicht unbedingt das Herstellen von Montagen, sondern die gezielte Verbreitung zum Schwerpunkt unserer Arbeit geworden. Auf diese Weise wird vermieden, daß die Montage wieder zum Selbstzweck wird und am Ende doch wieder nur ein isoliertes Kunstwerk steht.“

Wie heftig die Irritation sein kann, haben unsere Herrschenden bewiesen, als sie wegen einer Ausstellung von Staecks Plakaten in England Töne anschlugen, die mit

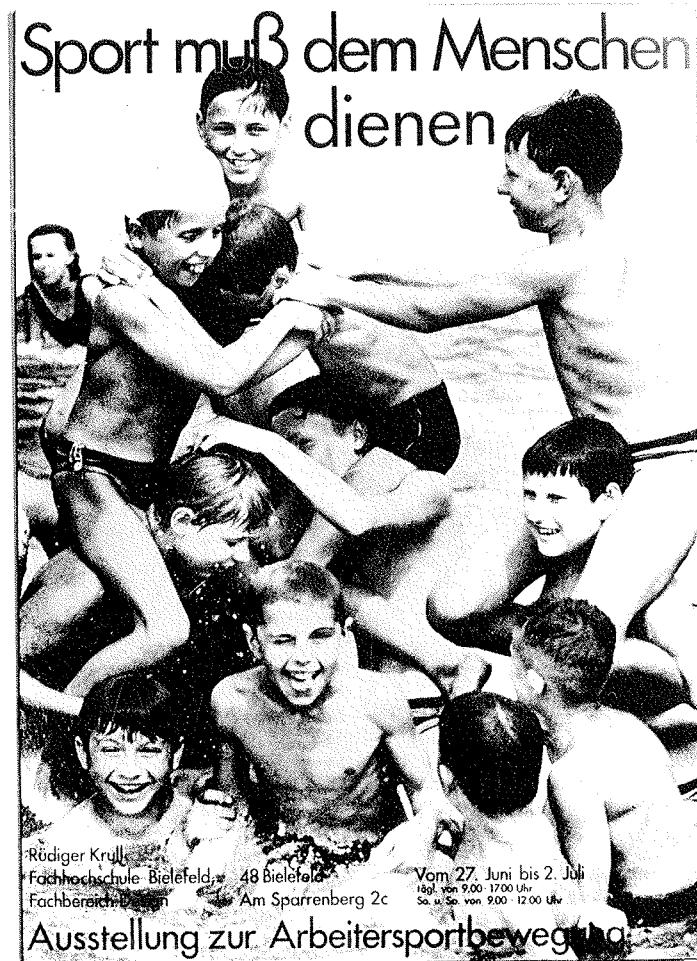
Fotomontage von Jürgen Holtfreter





Klaus Staech, 225 Jahre Goethe, Postkarte Nr. 26, 1974

Rüdiger Krull, Plakat der Ausstellung „Sport muß den Menschen dienen“ 1975 an der Fachhochschule Bielefeld. Rüdiger Krull hat für diese Ausstellung über die Arbeitersportbewegung eine Serie von Fotomontagen und zugehörigen Texttafeln angefertigt. Jedes Exponat in DIN A 1, auf Holz aufgezogen und umrahmt, ist für 150 DM beim Künstler (48 Bielefeld, Ravensberger Straße 38) erhältlich



225
JAHRE GOETHE
111
JAHRE FARBWERKE HOECHST

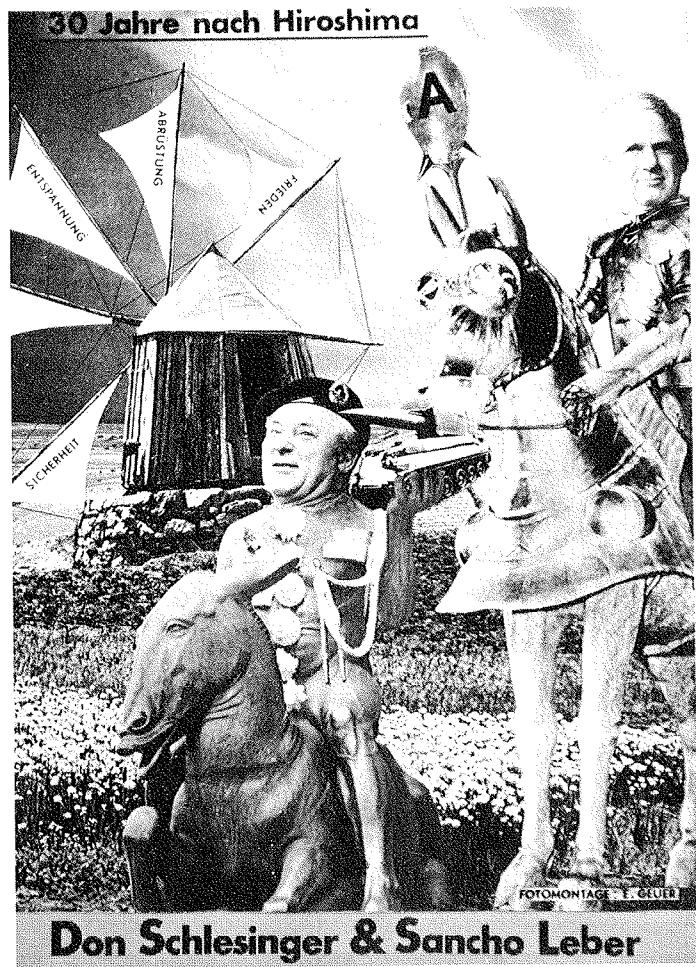
Seit Chile wissen wir genauer,
was die CDU von Demokratie hält.



Verhaftete Allende Anhänger im Fußballstadion von Santiago de Chile

Klaus Staech, „Das Leben im Stadion ist bei sonnigem Wetter recht angenehm“ (Bruno Heck, ehem. CDU-Generalsekretär, am 18. Oktober 1973 in der Süddeutschen Zeitung), Postkarte Nr. 23, 1974

Fotomontage von Ernst Geuer, 1975



Don Schlesinger & Sancho Leber



Klaus Staeck, § 218, Postkarte Nr. 33, 1975

Bekanntmachung

Betr.: Radikalenerlaß

Die Bevölkerung wird noch einmal darauf hingewiesen, daß die ehem. Mitgliedschaft in NSDAP, SA, SD, SS und im NS- Rechtswahrerbund einer Beschäftigung im öffentlichen Dienst nicht entgegensteht.



Der Landesbeauftragte für das Gesinnungswesen.

Klaus Staeck, Radikalenerlaß, Postkarte Nr. 36, 1975



Seit 33 pausenlos in Sorge um Deine innere Sicherheit.

Allusionskarte Albiner (Marinestabsrichter a.D.)
Klaus Staeck, aus der Serie: Radikale im öffentlichen Dienst, Postkarte Nr. 37, 1975

Fotomontage von Franz Weich

**Solidarität
mit
Portugal !**



Fotomontage von Franz Weich. Strauß-Kopf und Schlagzeilen „Deutschland – Deine Zukunft“ stammen von einer Plakataktion, mit der der CSU-Vorsitzende vor einiger Zeit in München alle verfügbaren Wände und Plakatsäulen überschwemmen ließ



**Deutschland
Deine Zukunft**



FREIHEIT FÜR, CHILE



Fotomontage von Franz Weich

der berühmten „Freiheit der Kunst“ nichts, mit der berüchtigten „Entartung der Kunst“ dagegen eine ganze Menge zu tun hatten. Dabei war diese Ausstellung zeitgenössischer Kunst, in der Staeks Plakate gezeigt wurden, sicher nicht die Massenplattform, die man seinen Arbeiten wünschen möchte. Kritik in so einsichtiger Form übersteigt wohl das Demokratieverständnis der Betroffenen.³

Welche Möglichkeiten hat die Fotomontage im Unterschied zur Karikatur, Grafik oder dem gemalten Bild, Erkenntnisse zu vermitteln, Hintergründe bloßzulegen? Das, auf welche Art auch immer, manuell erzeugte Bild ist nicht Abbild der Wirklichkeit, sondern ein Abbild der Sicht und der Vorstellungen des Malers. Rein mechanisch, von der Technik der Produktion her gesehen, wird dem Foto mehr Objektivität zugestanden. Auch wenn der Fotograf Ausschnitt, Zeitpunkt und Blickwinkel eines Fotos bestimmt, die Dinge, die er fotografiert, müssen auf jeden Fall vorhanden sein, bevor er sie fotografieren kann. In vielen Fällen, zumindest bei öffentlichen Ereignissen, decken sich außerdem die anderweitig erhaltenen Informationen des Betrachters mit denen, die er aus dem Foto erhält. Er weiß: Brandt hat Breschnew die Hand geschüttelt – jetzt sieht er auch noch das Bild, in einer Maschine durch einen chemisch-physikalischen Prozeß festgehalten. Diese Fotografien, Bruchstücke der Wirklichkeit, in Teile zerlegt, in neuem Zusammenhang wieder zueinandergefügt zu einem neuen Bild, einem neuen – möglichen – Ausschnitt der Wirklichkeit; oder auch der Unwirklichkeit, der Fantasie oder der Symbolik – diese wiederzusammengenügten Teile haben immer noch das „Vertrauen“ des Betrachters, hervorgerufen durch ihre mechanische, scheinbar objektive Herstellungsweise.

Ein Montagebeispiel von Jürgen Holtfreter, beschrieben von Eckhard Siepmann: „Da steht Willy Brandt, wie ihn alle kennen und manche lieben: selbstbewußt, freundlich, gut angezogen und im großen und ganzen zufrieden, eben westdeutscher Sozialdemokrat. Seine Zuversicht schöpft er daraus, daß er – damals Kanzler – auf das „Vertrauen“ der Mehrheit der Wähler sich stützen kann. Der Fotomonteur aber zwingt ihn, genau die Tatsache zuzugeben, die das Gerede von der Basis verdecken soll: Daß nämlich die Basis des bürgerlichen Staates die Gewalt ist.“⁴

Nun, bis zu dieser Erkenntnis zu kommen, bedarf es sicher einiger Beschäftigung mit dem Phänomen „bürgerlicher Staat“, und so eindeutig sichtbar wie auf diesem Bild ist die Gewalt auch nicht immer.

Der neue Zusammenhang, der in seiner symbolischen Darstellung natürlich nie so fotografierbar wäre, der vom Betrachter nie so gesehen wurde – jetzt als ein Bild vermag er unter Umständen ganz neue Assoziationsketten auszulösen. Diese Möglichkeit der Fotomontage, durch das Zusammensetzen von als glaubwürdig erachteten Bildelementen neue, nie gesehene oder auch nie gedachte Einheiten herzustellen, hat, wie die Erfahrung uns lehrt, die Kraft, die verschleierten Realitäten bürgerlicher Wirtschafts- und Machtpolitik zu durchleuchten. Die dünne Tünche der „Humanität“, die der Kapitalismus sich zugelegt hat, blättert sowieso überall dort sehr schnell ab, wo die Herren ihre Interessen gefährdet sehen. Ohne diese Tünche aber und unter dem direkten Angriff auf ihre überflüssige Existenz, sind sie sehr schnell so häßlich wie Herr Hitler war und General Pinochet noch ist.

Aber nicht nur den Schleier von kapitalistischer Machtpolitik zu ziehen, sie durchschaubar zu machen, ist Aufgabe und Möglichkeit der Fotomontage. Die Idee der Solidarität, der Kraft der Arbeiterklasse, des lebendigen Sozialismus, des Aufbruchs der Völker der dritten Welt aus Kolonialismus und Unterdrückung darzustellen und zu visualisieren, ist von ebenso großer Bedeutung.

Sich dieses Mittels zu bedienen, das eben nur in der Massenausgabe und nicht als isoliertes Kunstwerk seinen Sinn hat, ist eine der Aufgaben der linken Presse und ihrer Publikationen. Denn nur unter den Bedingungen der Massenausgabe tritt zutage, was Beate Gabrian-Wenke so beschreibt: „... die Besonderheit der Fotomontage, politische Ideen unmittelbar und in aller Schärfe bildnerisch zu artikulieren unter dem Vorzug, den scheinbar dokumentarischen Charakter der Fotografie zu einer relativ hohen agitatorischen Wirkung ausnutzen zu können“.

Anmerkungen

1 Richard Hiepe, Die Fotomontage – Geschichte und Wesen einer Kunstrform, Katalog einer Ausstellung des Kunstvereins Ingolstadt, 1969

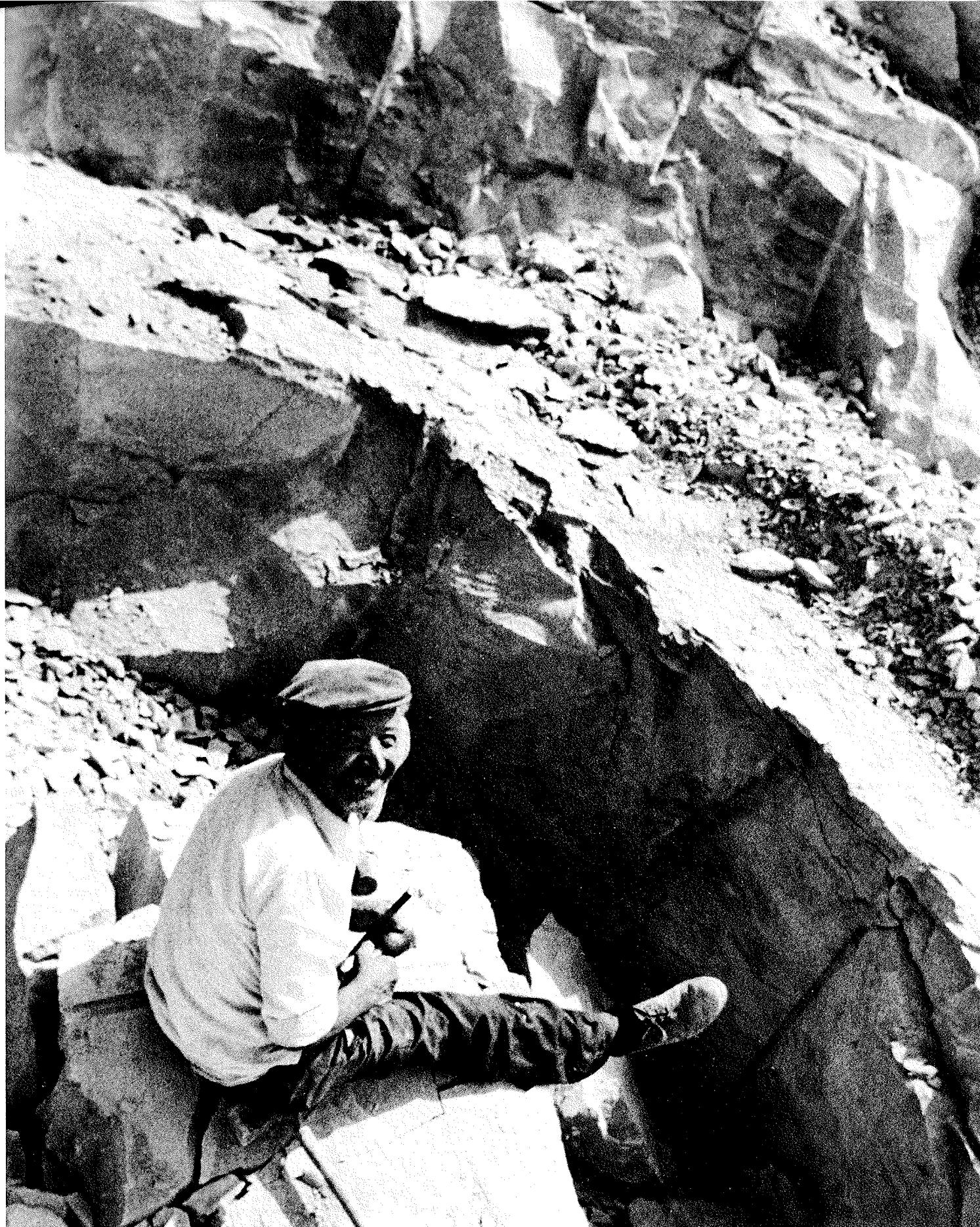
2 ebenda

3 siehe dazu: Werner Marschall, Staek, Böll und der Kampf gegen die Rechtsentwicklung, in *Tendenzen* Nr. 100, Seite 62, sowie das Interview mit Klaus Staek in *Tendenzen* Nr. 91, Seite 17–21

4 aus: Jürgen Holtfreter – Politische Fotomontagen, Katalog der Elefantpress-Galerie, Westberlin. Siehe auch: Ernst Volland, der Fotomonteur Jürgen Holtfreter, in *Tendenzen* Nr. 102, Seite 52/53

Fotogramme, Fotoplastiken, Fotografiken

sind Verfahren, die mit der Fotomontage nur sehr indirekt etwas zu tun haben. Dabei werden entweder dichte oder durchscheinende Gegenstände auf fotografisches Papier gelegt und eine oder mehrere Belichtungen durchgeführt, wobei Licht-/Schattenzeichnungen entstehen. Oder es werden Lichtquellen, bewegt oder ruhend, direkt mit der Kamera aufgenommen, wobei negative Strich- oder Flächenzeichnungen entstehen, die dann wieder auf Positivpapier übertragen werden.



Ein neuer Heartfield – der alte

von Eckhard Siepmann

John Heartfield – 33 Fotomontagen, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1974, Mappe und Broschüre mit Text von Gertrud Heartfield

Wer die Heartfield-Mappe in die Hand nimmt, die der Verlag der Kunst Dresden 1974 vorgelegt hat, der ist zunächst überrascht. 33 Blätter mit Fotomontagen für 130 DM? Heartfield als Luxusausgabe? Die Sache stellt sich jedoch bald als äußerst sinnvoll heraus. Eine beiliegende Broschüre enthält nämlich neben einem Aufsatz der Herausgeberin Gertrud Heartfield, der Witwe des Künstlers, historische Kommentare zu den einzelnen Montagen, die so gedruckt sind, daß man sie als Karten ausschneiden kann. Es wird klar, die Mappe ist als Ausstellung konzipiert und das gleich in vier Sprachen (Deutsch, Russisch, Englisch und Spanisch). Jede fortschrittliche Jugendorganisation, jedes Kulturzentrum, ja jedes progressive Wirtshaus hat jetzt die Möglichkeit, diesen massenwirksamen aller deutschen antifaschistischen Künstler mit seinen wichtigsten Arbeiten zu präsentieren, dessen Witz ebenso aggressiv geblieben ist wie sein Gegner.

Die Blätter haben ein Format von 64 × 48 cm; in den meisten Fällen handelt es sich um Fotomontagen, die Heartfield in der Zeit zwischen 1930 und 1938 für die „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung“ produzierte; daneben gibt es auch Plakate für die KPD aus den zwanziger Jahren. Die im Lichtdruckverfahren hergestellten Blätter wurden z. T. nach den von Heartfield selbst geklebten Kartons hergestellt, in den anderen Fällen treffen sie in erstaunlicher Schärfe die verschiedenen Farbtöne der historischen Massenreproduktion.

Das Bemerkenswerte an dieser Mappe ist, neben ihrem hohen Gebrauchswert, die Tatsache, daß sie einen Wendepunkt in der Heartfield-Editionspraxis der DDR markiert. Tatsächlich führt die Problematik der Publikation von Agit-Prop-Kunst tief in die Frage nach der Besonderheit proletarischer Kunstproduktion und -rezeption hinein. Wird die Rekonstruktion der historischen Gestalt eines Kunstprodukts, wie sie von einer ganzen Armee von Kunsthistorikern, Denkmalpflegern, Museumsleuten und Restaurateuren betrieben wird, nicht zu einer Perversion, wenn man es mit Agitationskunst zu tun hat, die für den Tag gemacht war

und der ihre Autoren ausschließlich die Funktion zuschrieben, in die aktuellen Klassenauseinandersetzungen einzugreifen? Wird nicht gerade die Anpassung der Gestalt an die jeweiligen Notwendigkeiten des politischen Kampfes dem Sinn dieser künstlerischen Produkte gerecht?

Daß diese Fragestellung nicht scholastisch ist, leuchtet jedem Herausgeber der Fotomontagen ein – nicht zuletzt deshalb, weil Heartfield selbst durch seine spätere künstlerische und Publikationspraxis zu dem Problem Stellung genommen hat.

Heartfield war 1938 von Prag nach London geflohen, mit einem der letzten Flugzeuge, das die Tschechoslowakei vor dem Einmarsch der Hitlerarmee unkontrolliert verlassen konnte. Nach zwölf Jahren der Emigration, in der er seine Produktion überwiegend nach Marktakten ausrichten mußte und in denen seine Gesundheit – vor allem in der Zeit der Internierungen – ruiniert wurde, kehrte er in den Teil Deutschlands zurück, in dem sein Kampf gegen den Faschismus nach dem Krieg konsequent zu Ende geführt wurde. Seine künstlerische Tätigkeit hatte jetzt ihr Schwergewicht in der Gestaltung von Theaterplakaten, Bühnendekorationen, Buchausstattungen – und der **Aktualisierung** einzelner seiner politischen Fotomontagen aus den dreißiger Jahren. Der Schatten, den ein Panzer an die Wand wirft, hieß jetzt nicht mehr Kellogg, wie in der ursprünglichen Montage von 1928, sondern Adenauer. Hinter der aufgespießten Taube verschwand jetzt der Völkerbundpalast, vor dem 1932 eine Demonstration gegen den Faschismus mit Maschinengewehren auseinandergetrieben worden war – übrig blieb ein quasi zeitloses Symbol mit vager Bedeutung.

Als der Bruder des Künstlers, der Verleger und Schriftsteller Wieland Herzfelde 1968 eine Monografie über „Jonny“ publizierte, in der erstmals eine repräsentative Auswahl von Heartfield-Montagen veröffentlicht wurde, erreichte die Tendenz zur Neuinterpretation ihren Höhepunkt. Mit Zustimmung ihres Produzenten wurde ein großer Teil der Arbeiten korrigiert – sei es aktualisiert oder, wo dies nicht möglich war, enthistorisiert. In den meisten Fällen trafen diese Korrekturen die Schriftteile der Montagen.

Für Heartfield selbst, der sich immer in erster Linie als politischer Agitator verstanden hat, muß diese Editionspraxis unproblematisch gewesen sein. Ihm war nichts daran gelegen, seine Meisterschaft zu konservieren, sondern er zielte auf Kritik und Aufklärung – keine Flucht in die ästhetische Pension. Die zweite Auflage des

Buches, die 1970, zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers, erschien, brachte keine Änderung dieser Tendenz. Am Beispiel Heartfield wird jedoch deutlich, daß die Aktualisierung historischer Agitationskunst noch problematischer sein kann als ihre philologische Rekonstruktion. Im Bestreben, die Montagen wiederverwendbar zu machen, werden Änderungen vorgenommen, die ihre satirische Aggressivität einschränken und damit die aktuelle Wirkung eher drosseln als freisetzen. Heartfield wirkt heute durch sein Beispiel, durch seinen gleichzeitig von unerbittlichem Haß wie von gnadenloser Ironie durchdrungenen Kampf gegen Faschismus und Militarismus, und dieses Beispiel tritt uns in seiner Klarheit und Eindeutigkeit gerade in der historischen Gestalt seiner Arbeit entgegen.

Es ist Friedrich Pfäfflin zu danken, daß mit seiner 1973 im Hanser-Verlag publizierten Auswahl von A-I-Z-Montagen der „alte“ Heartfield erstmals der jüngeren Generation zugänglich gemacht wurde – wenn auch im Kleinstformat.

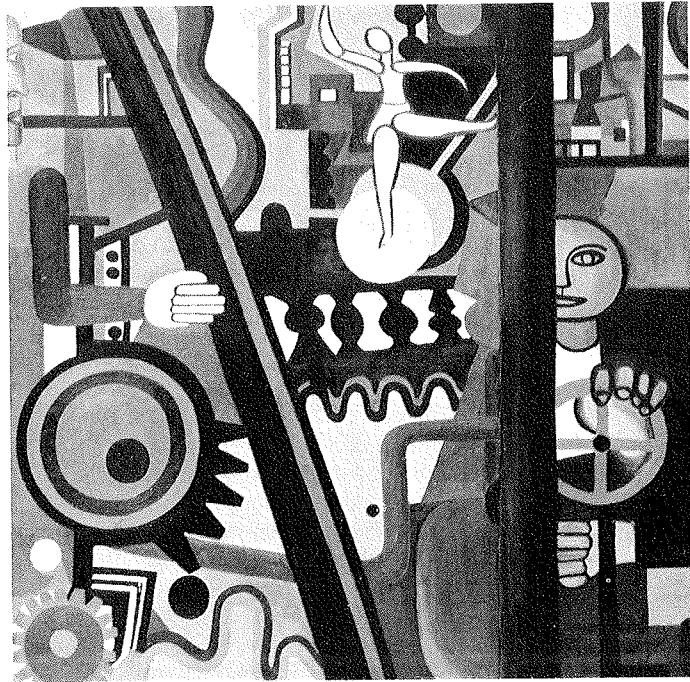
Daß eine solche Editionspraxis Heartfield nicht in den Rücken fällt, wird durch die neue Ausstellungsmappe aus der DDR deutlich genug. Sie bringt die historischen Arbeiten bis auf wenige Abweichungen in Bild und Text unverändert. Als Ausstellung realisiert wird sie erweisen, daß die eingangs gestellte Frage – historisch-kritische oder politisch-aktuelle Publikation von Agitationskunst – zumindest im Falle Heartfield keine Alternative darstellt. Gerade der Rekurs auf die geschichtliche Gestalt kann eine politische Wirkung hervorrufen, die nachdrücklicher ist als eine Aktualisierung, die das künstlerische Niveau senkt; zur künstlerischen Qualität tritt in der Rezeption hinzu die historische Perspektive, die Kontinuität des antifaschistischen Kampfes in der Vergangenheit und in die Zukunft hinein.

Mit der neuen Mappe wird der „alte“ Heartfield einem breiten Publikum zugänglich gemacht – aber nur ein schmaler. Welche Bücher und Kataloge man auch durchblättert, es sind immer die gleichen Montagen versammelt, so auch in der Mappe. Das ist der Grund, warum sie trotz der revidierten Publikationsmethode nicht voll zufriedenstellend ist. Wer einmal die Jahrgänge der A-I-Z, dann der Volksillustrierten aus den dreißiger Jahren durchgeblättert hat, der kennt die große Zahl bisher unpublizierter Heartfield-Arbeiten, die künstlerisch, politisch und satirisch ins Schwarze treffen, die verdienen, in vielen Sprachen bekannt zu werden. Nicht der historische Heartfield ist der heute unwirksame, sondern der in Archiven vergrabene.

Wie der Mensch lebt....

Der Maler und Grafiker Jörg Scherkamp

von Rudi Bergmann



Der Chauffeur und die Tänzerin, 1958, Öl 150x155 cm

Bei der Verbindung von Kubismus und Realismus stößt man unweigerlich auf Fernand Léger. Jörg Scherkamps Anleihe bei ihm läßt sich vom Anfang seines künstlerischen Schaffens an nicht übersehen. Im Jahre 1958 entstand das heute wohl nur wenigen bekannte Bild vom „Chauffeur und der Tänzerin“. Drei Jahre nach Légers Tod wurde dieses Bild gemalt, in dessen Mittelpunkt das Verhältnis von Mensch, Material und Maschine steht. Keine Animosität wird hier konstruiert, sondern die Möglichkeit aufgezeigt, daß der Mensch Material und Maschine beherrschen kann, veranschaulicht durch den Chauffeur. Nichts Feindliches zeichnet die Zahnräder und die Wasserrohrleitungen aus, denn sie sind Bestandteil des Lebens der Menschen, nicht mehr wegzudenken, geschaffen von ihm, für ihn. Auch das Poetische, Kreative geht nicht verloren – dargestellt durch die Tänzerin –, sondern es setzt sich ins Verhältnis zu den gebräuchlichen Gegenständen des täglichen Lebens. Eine bestechende Harmonie umreißt das Bild, schließt die Aufforderung ein, die technischen Errungenschaften den Menschen dienstbar zu machen. Sicher gibt dieses Bild keinen Hinweis auf die Bedingungen die zur Zeit herrschen, auch dies weist auf die Verwandtschaft zu Léger. Was es für das Jahr 1958 bemerkenswert macht, ist das Bejahende, das sich Hinwenden zur Wirklichkeit und die eindeutige Absage an die inhaltliche Abstraktion.

In diesem Zusammenhang dürfen Scherkamps sechzehn Linolschnitte zu Paul Eluard's Poem „Der Sieg von Guernica“ nicht unerwähnt bleiben, die Richard Hiepe 1963 im Damnitz-Verlag herausgab. Stark konstruktivistische Elemente bemühen sich um die realistische Darstellung der Hoffnung und Sehnsüchte, der kämpfenden Mehrheit in Guernica. Dies alles ist nur Symbol der um die Zukunft ringenden Menschheit. Scherkamp öffnet in diesen Blättern „die letzte Knospe der Zukunft“ (Eluard), in der Gewißheit, daß die Siege der Herrschenden nur vorübergehend sind.

Das Beispiel Vietnam bewies dies nachdrücklich: Scherkamps politische und künstlerische Intention, die sich nicht darauf beschränkt, Niederlagen darzustellen, sondern auch die Siege, kennzeichnen die im August 1975 fertiggestellte Grafikmappe über Vietnam nach der Befreiung, die er in einem Interview folgendermaßen charakterisiert: „Seit der Imperialismus versucht, das vietnamesische Volk in die Knie zu zwingen, so lang ich mich erinnern kann, haben wir Bilder gemalt, Lieder gesungen, Gedichte geschrieben, Geld gesammelt, demonstriert, also Solidarität geübt. Es erfüllt mich mit unbeschreiblicher Freude, daß der US-Imperialismus, die Barbarei also, besiegt wurde . . . Wir brauchen künstlerische Arbeiten, die den Menschen Mut machen, die zeigen, daß es sich lohnt zu kämpfen, daß nichts schicksalhaft, daß die Welt veränderbar ist. Meine Mappe soll vom Sieg, vom Glück des Friedens erzählen; vom Aufbau in Vietnam, das auch heute noch unsere Hilfe braucht; und auch davon erzählt die Mappe, daß wir nicht die finsternen Zeiten vergessen dürfen. Vor allem aber werden unsere Siege dargestellt, die wir feiern werden . . .“

Wie der Mensch lebt, was er ist, wie er sein könnte, wenn die Bedingungen seiner Verwirklichung andere wären, wie der Mensch die Bedingungen verändern kann – das sind die Themen der Bilder und Grafiken von Scherkamp. Er ist nicht nur Maler der direkten politischen Aktion, er beschränkt sich nicht auf die – sicher notwendige – Darstellung politischer Aktionen. Er fängt das „ganze Spektrum des menschlichen Lebensbereichs“ ein, wie es Wolfgang Will in seinem Begleittext zum Katalog schreibt, anlässlich der Augsburger Ausstellung 1975 des Künstlers, in der man das bildnerische Schaffen Scherkamps in den letzten zehn Jahren begutachten konnte.

Es läßt sich denken, daß sein Weg zur realistischen Malerei, formal und inhaltlich, kein einfacher war. Sein Geburtsjahr fünfunddreißig und die Zeit seines künstlerischen Beginnens gewährleisten dies. Es galt sich gegen die Hegemonie der Abstrakten zu behaupten, die natürlich auch ihn zeitweise beeinflußten, und dann später gegen die „Linken“, die die Kunst als reaktionär erklärten und ihre Liquidierung probten. Stilistisch kommt Jörg Scherkamp vom Kubismus und Konstruktivismus. Bei seiner Hinwendung zum Realismus hat er dies nie verleugnet.



Hommage auf Majakowski, 1972, Öl

Hat er im Guernica-Zyklus nur hoffnungsvoll interpretiert, stellt er im Vietnam-Zyklus die Möglichkeit der gesellschaftlichen Veränderung und ihre Voraussetzung am handelnden Subjekt der Geschichte dar. Er thematisiert diese Veränderung durch die Einheit der revolutionären (vietnamesischen) Volksmassen und der internationalen Solidarität.

II

Einem sich vielleicht anbietenden Mißverständnis muß entgegentreten werden. Jörg Scherkamp war nie ein „kubistischer“

Maler. Der Versuch, kubistische Elemente und Methoden in seine realistische Malerei einzuführen, beruht auch nicht auf dem Wollen, eine alte oder gar neue Form zu verwenden, sondern eine geeignete.

Von seiner Subjektivität her betrachtet läßt sich vermuten, daß er mit der kubistischen Malerei zu Anfang am besten vertraut war; sie bot ihm Sicherheit, also verwendet er sie. Dabei sind es weniger die kubischen Formen, die auf Dauer sein Interesse erregen, sondern das, was man Simultaneität nennt, die gleichzeitige Darstellung zeitlich aufeinanderfolgender Bewegungen auf einem Bild, was hier allerdings nicht formal, sondern inhaltlich zu begreifen ist. Scherkamp imitiert die Wirklichkeit nicht, sondern stellt sie als veränderbar dar; ebensowenig imitiert er die kubistische Malerei, die historisch determiniert ist, zumindest ihre inhaltliche Aussagekraft. Wie schon gesagt, er sucht sich eine geeignete Form und bedient sich kubistischer Methoden.

Die Darstellung dessen, was damit gemeint ist, soll sich beschränken auf Scherkamps Hommage auf Majakowski. Frontal steht der Dichter im Mittelpunkt des Geschehens. Alles, so kommt es einem vor, bezieht sich auf ihn, den unmittelbar Beteiligten an der Umwälzung und dem (Mit-)Gestalter der neuen Gesellschaft. Zugeordnet werden Fabriken, Häuser, der Himmel – die Faust Majakowskis ist Ausdruck der Herrschaft der Arbeiter und Bauern. Sie steht in Bezug zu jener roten Faust, die den Ausbeuterstaat zerschmettert. Der Ausbeuterstaat ist hier zwar als Objekt erkennbar, bleibt aber alleingenommen ein abstraktes Ding. Erst die Simultaneität des Bildes läßt daraus ein konkretes Ereignis und Ergebnis werden. Scherkamp bedient sich der Abstraktion, was die Kubisten zum Teil ebenfalls taten, um die Realität darzustellen.

Die kubistischen Maler gingen in einer späteren Phase dazu über, Klebebilder unter Verwendung von Abfallprodukten der Zivilisation zu schaffen. Auch Scherkamp „montiert“ in der Hommage auf Majakowski ein Klebebild. Nicht aus dem Abfall der Zivilisation – aus der Prawda, die er zu einem Papivogel formt. Diese Methode wird hier nicht eingesetzt, um eine ablehnende Aussage über einen gesellschaftlichen Zustand zu machen; vielmehr setzt er sie in eine neue inhaltliche Qualität um. Der lustige Vogel Hoffnung schwebt in den Lüften: Leicht, aber nicht leichtsinnig fängt Scherkamp so gesellschaftlichen Fortschritt ein, der bestimmt wird von jenen revolutionären Kräften, die nicht zuletzt ihr Programm in den Parteizeitungen formulierten, lang bevor sie es in die Tat umsetzen konnten: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Scherkamp benutzt also kubistische Methoden und sicher auch Elemente, um sie in seiner (!) realistischen Malerei zu verwenden. Nicht immer so eindeutig und gekonnt; ab und an, besonders in seinen frühen Grafiken wird dies deutlich, entgeht er nicht der Gefahr, die Methode einzusetzen, um inhaltliche Unklarheiten zu verdecken.

In diesem Zusammenhang wäre noch die Frage zu beantworten, wie sich das Verhältnis des Betrachters zu Scherkamps Bildern strukturiert. Zweierlei scheint mir zur prinzipiellen Bestimmung dieses Verhältnisses wichtig: 1. Die Empfindungen des Betrachters werden maßgeblich beeinflußt vom Verhältnis Scherkamps zu den Gegenständen, die er darstellt. Da sein Verhältnis zu den Dingen und Aktionen einen optimistischen Kern hat – was noch versucht wird deutlicher zu machen –, kann man vermuten, daß die Wirkung auf den Betrachter ebenfalls optimistisch ist. Dieses Verhältnis darf allerdings nicht so mechanisch verstanden werden, wie es sich hier formuliert. 2. Der Grad des unterstellten optimistischen Verhaltens wird objektiv und subjektiv beeinflußt. Das Wissen um die Dinge hat entscheidenden „Bestimmungsanteil“. Dieses Wissen – unentbehrliche Voraussetzung zum Verstehen jeglicher Kunst – muß begriffen werden als die Einheit von theoretischen Erkenntnissen und praktischen Erfahrungen.



Blatt aus dem Zyklus „Sieg von Guernica“ zu Paul Eluard, 1963, Linolschnitt

III

Wie viele junge Künstler politisiert sich Scherkamp während der Auseinandersetzung um die Remilitarisierung. Er sucht Antwort auf die Frage, wie der Zusammenhang von politischer Aktion und

Ho Tschi Minh

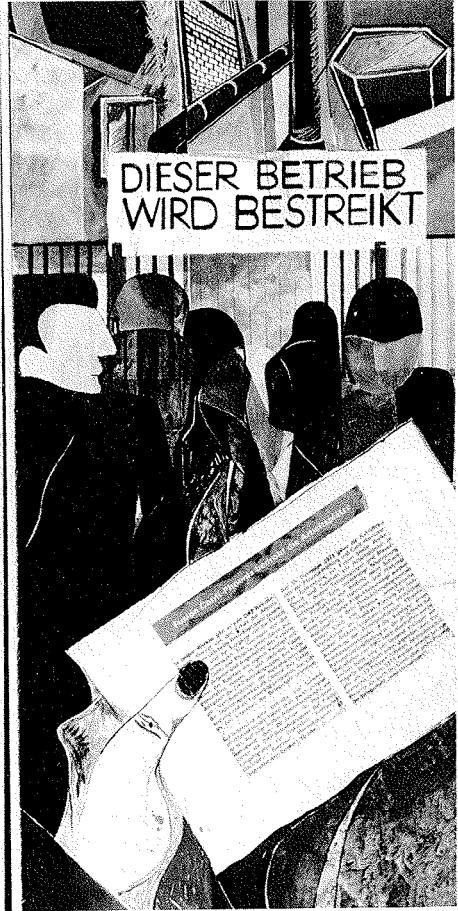
*Der Körper ist eingesperrt
aber der Geist entkommt.
Um Großes zu vollbringen,
muß der Geist weit und gelassen sein.*



Blatt aus der Mappe „Vom Glück des Friedens“, 1975, Linolschnitt

bildender Kunst hergestellt werden kann. Seine Hinwendung zum Marxismus, einhergehend mit der Orientierung auf die realistische Malerei, beantwortet allmählich auch die Frage, was nun Realismus sei: Keine Stilfrage, sondern inhaltliche Bestimmung, in der

Metallarbeiterstreik, Triptychon, 1972, Mischtechnik





Bayerische Räterepublik, Triptychon, 1974, Mischtechnik



viele formale Möglichkeiten einbezogen werden können, was sicher eine Analyse und die richtige Intention voraussetzt.

Um die Gegenwart zu erkennen und zu gestalten ist die Aufarbeitung der Vergangenheit, ihrer humanistischen und revolutionären Traditionen unabdingbare Voraussetzung. Scherkamp akzeptiert dies dahingehend, daß er der Gestaltung der revolutionären Geschichte unseres Volkes vier Triptychen widmet: der große deutsche Bauernkrieg, Novemberrevolution, Bürgerliche Revolution 1848 und Bayrische Räterepublik.

Das Triptychon gibt ihm die Möglichkeit, Ursache und ihre Folgen darzustellen, was bei der Beschränkung auf eine Bildtafel kaum durchführbar ist. Inhaltlicher und formaler Fixierpunkt ist stets die Mitteltafel, die er dem Andenken der Revolution und ihren jeweiligen Führern widmet. Er personifiziert den revolutionären Kampf im Bauernkrieg in der überragenden Gestalt Müntzers, in der Novemberrevolution sind es Liebknecht und Luxemburg und in der Räterepublik Eugen Leviné und Rudolf Egelhofer. Trotz der erlittenen Niederlage wird eine optimistische Perspektive sichtbar: Der revolutionäre Kampf als Ausgangspunkt der menschlichen Befreiung.

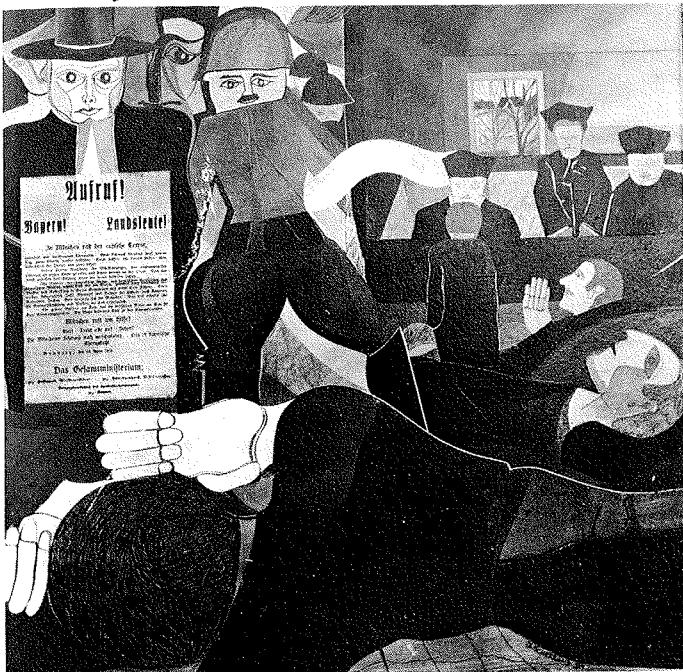
Anders verfährt Jörg Scherkamp bei der Gestaltung der Mitteltafel des Triptychons „Bürgerliche Revolution von 1848“. König Friedrich Wilhelm, um ihn herum – in Montagetechnik gruppiert – die Kontinuität der deutschen Reaktion: Hitler und Strauß, Finanzkapital und Militär. Der Gang des preußischen Königs durch Berlin, schreibt Will, symbolisiert nicht Sieg, sondern Niederlage der Autokratie und Reaktion. Dieser König ist zwar noch mächtig, gleicht aber schon mehr einer vom Sturm der Geschichte zerzausten Vogelscheuche. Sein Blick orientiert nicht mehr auf Zukunft. Von rechts kommend bewegt sich der König aus dem Bild heraus – der Vorhang fällt. Die Zukunft verkörpert die Arbeiterschaft, die – von links ins Bild kommend – das Gottes-Gnadentum wegfege.

Auch dies also eine optimistische Interpretation der Ereignisse – mehr noch: Scherkamp setzt die Reaktion von einst in das historische Verhältnis zur heutigen, verweist also auf Vorfahren und Nachfolger, weist somit schlüssig nach, wie notwendig es ist, die Feinde von gestern zu kennen, um die heutigen zu bekämpfen. Dies geschieht nicht belehrend, sondern lehrreich, ersetzt zwar nicht die Analyse, unterstützt sie aber mit einem eigenständigen Beitrag wirkungsvoll.

Entsprechend der zeitlichen Determiniertheit des jeweiligen Subjektes sind auf den linken Tafeln (vom Betrachter aus gesehen) Vorbereitungen, Durchführungen und Ursachen der revolutionären Ereignisse dargestellt. Zwar gibt sich im Bauernkriegtriptychon noch die Feudalherrschaft ein Stelldichein, jedoch schon bedrängt von den bewaffneten Bauern, die ihre Jahrhundertealte Rolle der Unterdrückten zugunsten des Kampfes ablegen. In der linken Tafel der „Novemberrevolution“ ebenso wie in der 48er und der „Räterepublik“ steht die Aktion der Volksmassen im Vordergrund: Soldaten und Arbeiter besetzen Schiffe und Fabriken, fordern zum Streik auf (Novemberrevolution); Arbeiter- und Soldatenräte stürzen in München die verfaßte Monarchie (Räterepublik); der Weberaufstand, Signal am Vorabend der Revolution, bestimmt die linke Tafel des 48er Triptychons.

Die verschiedenartigen Aktionen der Volksmassen stehen in einem dialektischen Bezug zu den Mitteltafeln der Triptychen, sie klären das Verhältnis von „Führung und Masse“. Nicht „große“ Männer haben die Geschichte geschrieben, sondern das Volk, das sich selber die jeweiligen „Führer“ bestimmt.

Den rechten Seitentafeln ist die Darstellung der Niederlagen der Revolution eigen. Bei der exemplärischen Charakterisierung der entsprechenden Tafel der Bürgerlichen Revolution von 48 wollen wir es belassen: Trauer wird spürbar über die gefallenen Revolutionäre; dennoch herrscht nicht Pessimismus vor; der links im



Bildvordergrund stehende Arbeiter bestimmt die Aussage. Sein Blick in die Ferne gerichtet ist Vision von der künftigen Befreiung der Klasse.

Wenn man Scherkamps Geschichts- und Gegenwartsverhältnis als Einheit ernst nimmt, muß man sich seinem 1972 entstandenen Triptychon „Metallarbeiterstreik“ zuwenden. Hier formuliert er sein Bekenntnis zur Arbeiterklasse als treibende Kraft gesellschaftlichen Fortschritts. Auf der linken Tafel konfrontiert er den Betrachter mit der Vorbereitung des von der IG Metall organisierten Streiks. Der Mittelteil hat zwei Ebenen: die Betroffenen diskutieren

tieren ihre Maßnahmen, Gesichter, Hand und Faust demonstrieren Entschlossenheit und Vertrauen in die eigene organisierte Kraft. In der unteren Hälfte Betriebszeitungen und die DKP-Zeitung UZ – Scherkamps Bekenntnis zur Arbeiterklasse schließt das Bekenntnis zu ihrer revolutionären Partei ein, die über der sozialistischen Perspektive nicht die Tagesfragen vergibt.

Formal schwächer gestaltet ist die dritte Tafel, der die Funktion zukommt, die unmittelbare Streiksituation einzufangen. Formal deshalb schwächer, weil auswechselbar; wäre nicht das Schild „Dieser Betrieb wird bestreikt“ über dem Eingang, der eher in einen Hinterhof zu führen scheint als in eine Fabrik, hätte man es schwer zu erahnen, worum es geht. Gerade bei dieser Tafel wäre die Darstellung der Individualität der Handelnden in der kollektiv-solidarischen Beziehung notwendig gewesen. Daß die vor dem Betrieb stehenden Arbeiter „ohne Gesicht“ sind, erstaunt um so mehr, als Scherkamps Figuren ansonsten sehr wohl „Namen und Anschrift“ haben.

IV

Man würde Jörg Scherkamp nicht gerecht, wenn man nicht zumindest auf seine Landschafts- und Städtebilder verweisen würde. In den Jahren 72/73 schuf er eine Reihe bemerkenswerter Bilder über die Stadt Nördlingen und 1974 zwei „Jugoslawische Landschaften“.

Auch bei diesen unpolitischen Themen gelingt es ihm, die erfahrene Welt in eine eigene Sprache umzusetzen. Viel Poesie schwingt in diesen Bildern mit. Oft wird die konstruktivistische Formgebung entscheidendes Element der Gestaltung; die Farbgebung ist ausgesprochen ökonomisch. Wie bei vielen seiner Bilder bestimmen die vereinfachten Formen das Bildgeschehen. Man sollte sich nicht täuschen lassen, die Reduzierung auf das Wesentliche, die niemals Verflachung ist, also das ausgesprochen disziplinierte künstlerische Verhalten, schließt Spontanität nicht aus – sondern ein!

Bei der flächigen Gestaltung vieler seiner Bilder verzichtet Scherkamp bewußt auf die räumliche Tiefe. Dies sicher assoziiert beim Betrachter, wie Wolfgang Will es formuliert, daß sich die Bewegung nur zögernd entwickelt, ja daß sie erstarrt scheint. Das wird gerade bei den Landschaftsbildern spürbar: aber erstarren diese Landschaften nicht deshalb, weil sie darauf warten, daß der Betrachter von ihnen Besitz ergreift?

Landschaft in Jugoslawien, 1974, Öl



Herkules und Antäus

Ein neuer Brunnen in der Braunschweiger Altstadt

von Jürgen Weber



Jürgen Weber, Brunnen in Braunschweig, 1975

Der Brunnen steht in Sichtverbindung mit dem Löwen, etwa 150 Meter davon entfernt in der Fußgängerzone im Altstadtbereich Braunschweigs. Durch ihn wird der Zusammenfluß von drei Straßen städtebaulich zu einem kleinen, neuen Platz verwandelt. Er steht an der gleichen Stelle, an der bis vor zwei- bis dreihundert Jahren ein mittelalterlicher Trinkbrunnen stand.

Bei der Konzeption des Brunnens ging ich zuerst einmal davon aus, daß Brunnen in heutigen Großstädten von vielen Leuten als Abfalleimer benutzt werden und des-

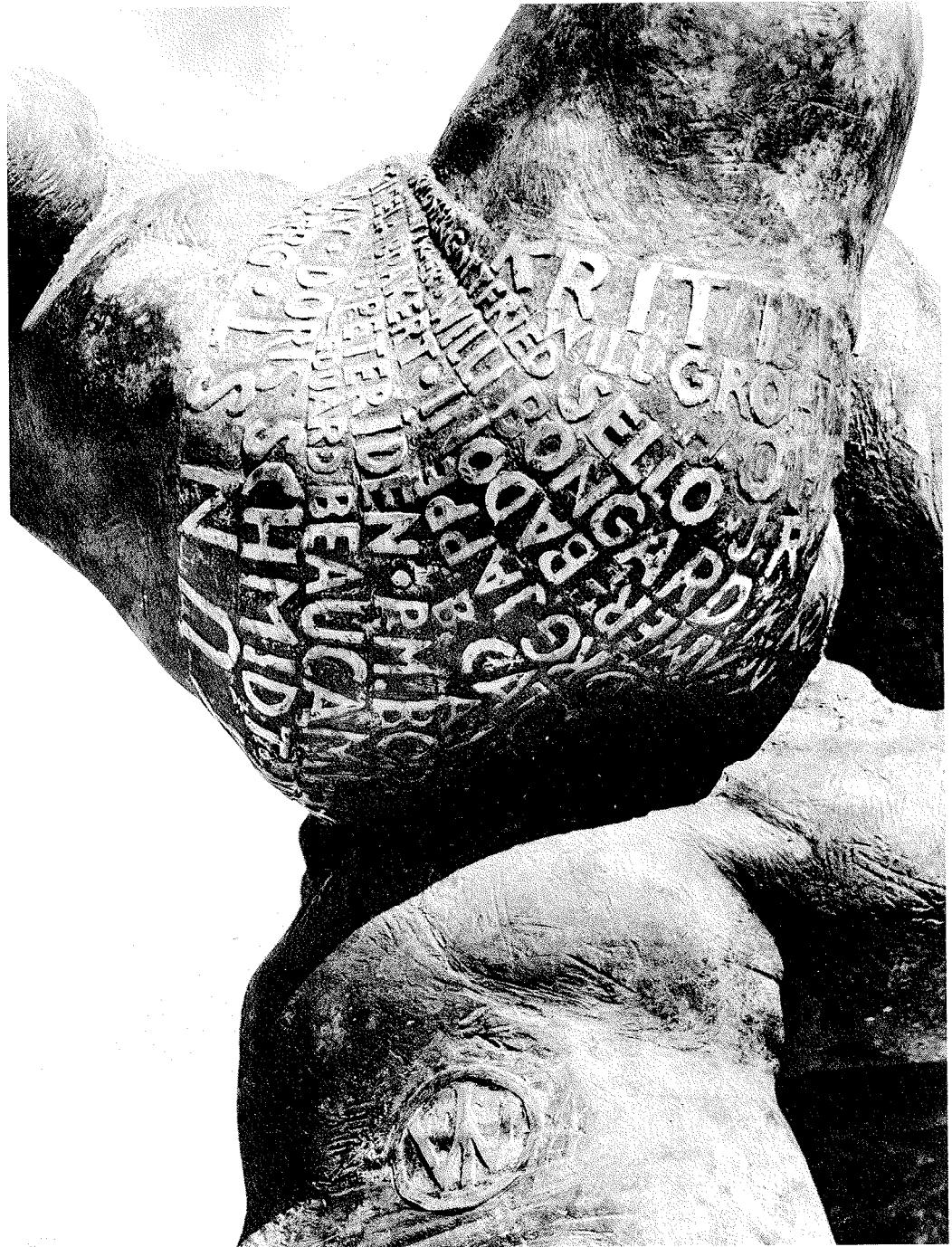
wegen sehr schnell verschmutzt aussehen und außerdem häufig nach kurzer Zeit nicht mehr funktionieren. Wir haben darum auf eine stillstehende Wasserfläche ganz verzichtet. Das Wasser kommt unter der Plinthe der Bronzeplastik hervor, stürzt einen Granitsockel und einen aus Granitkleinpflaster gemauerten Konus herunter und verschwindet dann über einen Wassergraben in der Umwälzanlage. Der Zufluß ist durch die Bronzeplastik so geschützt, daß er nicht beschädigt werden kann, die Abflüsse sind so groß dimensioniert, daß sie nicht verstopft werden kön-

nen. Das stürzende Wasser spült allen Unrat weg. Der Brunnen wurde im August 1975 aufgestellt. Er hat seine Probe inzwischen längst bestanden. Er ist der einzige Brunnen Braunschweigs, der wirklich funktioniert, ohne daß er täglich gereinigt werden muß.

Da der Platz ziemlich klein ist, konnte das Wasserspiel insgesamt nicht höher als 1,60 Meter sein, wenn der umliegende Platz nicht naß werden sollte. Darum habe ich das Wasserspiel plastisch bekrönt durch eine Ringergruppe, so daß der Brunnen, auch wenn der Platz sehr mit Men-

Auf dem Kampfanzug des Antäus
stehen folgende Namen:

Will Grohmann
Gottfried Sello
Juliane Roh
Heinz Ohff
Willi Bongard
Gisela Brackert
Krämer-Badoni
Georg Jappe
Barbara Catoir
Peter Iden
P. M. Bode
Doris Schmidt
Eduard Beucamp
Laszlo Glozer
ASV (Albert Schulze-Vellinghausen)
H. Th. Flemming
Rolf-Gunther Dienst
Petra Kipphoff
Werner Hoffmann
Werner Haftmann
Edouard Trier
Kultermann
von Haselberg
Axel Hecht
Lawrence Alloway
Karl Korn
Mersmann



schen gefüllt ist, noch sichtbar bleibt. Die leicht überlebensgroße Ringergruppe führt den Brunnen bis in eine Höhe von 3,80 Metern. Die Ringergruppe setzt mit plastischen Mitteln das Wasserspiel fort dadurch, daß sie voller Lebendigkeit aus aufsteigenden und niederfallenden Formen besteht.

kennbar dadurch, daß die Plinthe, auf der die Gruppe steht, zu einem Löwenkopf und -fell umgestaltet ist. Dadurch erweist sich der untere der beiden Ringer als Herkules.

Als drittes Thema ist die Gruppe als Kampf zwischen Künstler und Kritik zu verstehen: Der untere Ringer trägt auf seinem Badeanzug in großen polierten Lettern meinen Namen, während der obere Kampfanzug von den Hosenträgern angefangen gänzlich aus Namen von Kunsthistorikern und Kunstkritikern zusammengesetzt ist.

Was wäre die Kunst ohne die Leute



Gemeinschaftskarikatur (Ausschnitt), von Walter Kurowski, Stefan Siegert und Guido Zingerl

Beobachtungen beim UZ-Pressefest '75

von Jens Hagen

Mutter EY

EINE DEMOKRATISCHE DÜSSELDORFER KUNSTRADITION

Es begann in einer Kaffeestube, Ratinger Str. 45, in der Düsseldorfer Altstadt, nahe der Kunsthakademie. Im Jahre 1912.

Eine kleine rundliche Frau von fast fünfzig Jahren steht hinter dem Ladentisch. Sie verkauft Kaffee und Brötchen an junge Maler. Oft wird statt mit Bargeld mit einer Skizze bezahlt. Mutter Ey – so wird sie bald genannt – lernt die Kunst kennen und lieben. Sie beginnt ein Gespür dafür zu entwickeln, was gut und fortschrittlich ist an diesen Bildern, die ihr als „Bezahlung“ über den Ladentisch flattern.

1914 bis 1918 erster Weltkrieg. Der Krieg hat viele der jungen Schwärmer enttäuscht. Die revolutionären Ereignisse, die seit 1918 Deutschland erschüttern, lassen Künstler aus dem Kreis um Mutter Ey den Weg zur Partei der Arbeiterklasse finden. Mathias Barz, Karl Schwesig, Willi Schürmann und Harald Quedenfeldt kommen zur Kommunistischen Partei.

In Hinterstübchen der Frau Ey trifft sich die Elite der Düsseldorfer „neuen Kunst“. Gerd Wohlheim, Otto Pankok, Otto Dix, J. B. H. Mundt, Janek Adler, Max Ernst und viele viele andere. Sie diskutieren sich die Köpfe heiß, und in einem Punkt sind sich alle einig: in der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft der „goldenen Zwanziger Jahre“. Und diese Gesellschaft lehnt ihre Bilder ab, sie können nirgends ausstellen.

Da springt wieder Mutter Ey in die Bresche: Im Schaufenster des kleinen Cafés stellt sie die Bilder ihrer Freunde aus, später, als der Raum nicht mehr ausreicht, mietet sie einen kleinen Eckladen dazu. In ihrer Kunsthändlung am Hindenburgwall 11 (heutige Heinrich-Heine-Allee), „Neue Kunst – Frau Ey“, lebt sie bereits vom Kunsthändel. Das Geld bringen vorerst allerdings noch die Akademischen Maler. Doch sie sammelt die Werke der Jungen. Dabei wählt sie die Bilder die nach kommerziellen Gesichtspunkten und so entsteht allmählich eine breitgefächerte Sammlung neuer Kunst. Und endlich finden



sich auch dafür Käufer. Sie selber wird während dieser Jahre das bevorzugte Modell für ihre Freunde: die meistgemalte Frau Deutschlands.

Aber das reaktionäre Bürgeramt hat ihr ihr Engagement nicht vergeben. Als 1933 der Faschismus triumphiert, werden ihre Freunde als „Entartete“ verfehlt, ihre Sammlung zerstellt. Sie wird in den Wirren des Krieges nach Hamburg verschlagen.

Sofort nach der Befreiung von Faschismus drängt es Frau Ey nach Düsseldorf zurück. Sie wendet sich an den damaligen kommunistischen Bürgermeister, Peter Waterkotte, und den Beigeordneten Hanna Kraftik. Sie versuchen, im Ringen um eine fortschrittliche Kulturpolitik in Düsseldorf einen Kreis um Mutter Ey zu sammeln. Bevor dieser Plan verwirklicht werden kann, stirbt Johanna Ey, 82-jährig, am 27. August 1947, in ihrer geliebten Düsseldorfer Altstadt.

Eine neue Generation ist herangewachsen. Wie der kämpfen im Rheinland junge Künstler gegen morsche Kulturtraditionen für eine Kunst für den Menschen.

Sie setzen eine Tradition fort, deren Symbol im Rheinland Mutter Ey ist.

Ein geräumiges Halbrund aus weißen Stellwänden, mit Bildern behängt. Menschen jeden Alters, die einzeln, zu zweit oder in Gruppen von Bild zu Bild gehen. Viele lassen sich Zeit beim Betrachten, manche haben es eilig, ein etwa 40jähriger Mann in elegantem Anzug steht da und schimpft. Ein Bild hat ihn in Rage gebracht: Hans-Klemens Weskers kolorierte Zeichnung „Chiles Volk kämpft weiter“ . . . „Ja, bei Chile, da gehen sie gegen die Diktatur an“, schimpft der Mann, „da schreien sie ‚Terror‘ und ‚Mord‘, aber –“, er macht eine kurze Pause und sieht sich um, ob seine Worte auch genügend Anklang finden und ist wohl sehr erstaunt, daß kaum einer zu ihm hinübersieht, „aber gegen den Terror der Kommunisten in Portugal . . .“ Er findet keine Resonanz. Offenbar hat niemand Lust, dem Stänkerer zuzustimmen oder sich mit ihm anzulegen. Nur seine Begleiterin sieht ihn an, allerdings auch nicht gerade zustimmend. Er wettert weiter, bekommt wieder keine Resonanz und dreht sich etwas konsterniert um. Weshalb – zum Teufel noch mal – findet er denn hier keinen Anklang?

Ein Bild von Manfred Pixa, das nur wenige Meter von ihm entfernt an einer Dreieckstellwand hängt, gibt ihm vielleicht die Antwort. Da stehen Arbeiter auf einer Montagebrücke in der Fabrik, stehen da zusammen, selbstbewußt lachend und sich unterhaltend. Drei von ihnen haben die ölverschmierten Hände auf die Eisenbrüstung gestützt, während unter ihnen mit starrem Blick, beachtlichem Körperumfang und schlecht sitzendem Schutzhelm ein Herr vorbeigeht. Das Bild trägt den Titel „Der Besuch des Aufsichtsrates“ (die „Aufsicht“ haben auf dem Bild allerdings die Arbeiter).

Der Stänkerer starrt darauf, klemmt sich den Arm seiner Begleiterin unter den Arm und verläßt in der Pose des auf Pixas Bild gezeigten Aufsichtsrates die Stätte seines mißglückten Auftritts.

Eine Ausnahme! Andere Beobachtungen sind erfreulicher. Das heißt, eigentlich habe ich mich beim UZ-Pressefest auf den Düs-

seldorfer Rheinwiesen gar nicht als Beobachter gefühlt, sondern als Teilnehmer, wie die andern: immer mittendrin.

Da steht man also in der Kunstausstellung vor einem Tafelbild, einer Skulptur, vor Zeichnungen und Grafiken, hört die mehr oder weniger begeisterten, klugen, lästernden, kritischen, zustimmen-den, nachdenklichen Sätze seiner Mitbetrachter, denkt sich selbst seinen Teil, sagt vielleicht auch was, gerät ins Diskutieren, hört wieder zu, eine Nachbarin fachsimpelt über sensible Pinselführungen, Farbgebung und -nuancen, einer widerspricht und sucht nach Fehlern, zwei versuchen sich in Deutungen, überbieten sich gegenseitig in „Einschätzungen“, „Orientierungen“, „Widerspiegelungen“, ein bis dahin stummer Lauscher ulkt übers Parteikauderwelsch, man lacht und freut sich, bekommt Durst, zwei neu Hinzukommende schwärmen vom Klaren aus Kohle, einer ergeht sich in Lobpreisungen auf badischen Wein, im Hintergrund wird Bier vom Faß angepriesen, ich wage den heimatverbundenen Hinweis, daß es auf diesem UZ-Fest endlich auch Kölsch zu trinken gibt, die Nachbarin zur Linken knabbert an einem herrlich duftenden Fleischspieß, man bekommt Hunger, wagt einen Blick nach links, was ja bei diesem Fest nicht nur erlaubt, sondern sogar erwünscht sein soll, übt sich im Augenflirt, einer holt Bier für sich und die andern, man geht zum nächsten Bild, diskutiert weiter, wird ab und zu von Lautsprecherdurchsagen, Liedern, Rock-Musik und Krankenwagen-Sirenen abgelenkt, gerät in den großen Trubel, begrüßt begeistert Freunde aus Münster, die man einige Wochen zuvor in Portugal beim Campieren auf dem Feld des Senhor Jeronimo kennengelernt hat, gerät unversehens aus der

Robert Hartmann, Portugiesischer Landarbeiter, 1975, Zeichnung; als Siebdruck DIN A 2 erhältlich für 20 DM (plus Versand) beim Künstler (4 Düsseldorf 30, Habichtstraße 17)



Hans-Klemens Wesker, Bunt-Bleistift-Zeichnung, 1973

Sphäre der Kunst in den haxenbratenduftdurchzogenen demokratischen Sektor Bayerns, kommt auf dem Umweg über Flöz Sonnenschein, Hamburger Stand, Bremer Stand, Bücherzelt, Flohmarkt, Hauptbühne und Liedermacherbühne, rote-blätter-Zelt und „Fresse wie die Hesse“ irgendwann später wieder zurück zur Kunstausstellung – und wenn einem dann wider Erwarten noch nicht die Puste ausgegangen ist, geht das Betrachten, Denken, Diskutieren weiter, aber jetzt kommt erst mal ein Punkt.

Wahrscheinlich hab' ich im herrlichen Festgetümmel kaum viel mehr von der Kunst gesehen als die meisten der übrigen 399999 Pressefest-Besucher. Warum, das habe ich mir erst hinterher zu erklären versucht. Ist Kultur nicht, „wie der ganze Mensch lebt“? Genau: Es brachte nicht viel (und wäre auch nur unter Verwendung von Scheuklappen möglich gewesen), auf diesem Volksfest der 400000 „einfach so“ Kunst zu betrachten, ohne sie nicht als einen Teil dessen (und eigentlich noch von viel mehr) zu erleben, was man da auf den Rheinwiesen sonst noch alles sehen, hören, riechen, berühren, schmecken, schlucken, singen, in den Arm nehmen, mit Freunden und Genossen genießen konnte!

Als es dann aber ans Beschreiben ging, habe ich erst mal ein paar Tage lang gekniffen. Womit anfangen?

Zum Beispiel mit der großen Kunstausstellung im nordwestlichen Teil des Festplatzes, wo unter den Organisatoren die fortschrittlich bayerische Mundart überwog, wo eigentlich immer was los war, wo Carlo Schellemann, alle zwei Minuten von Freunden begrüßt, lausbübisch lächelnd und kettenrauchend „sein Reich“ überschaute, wo Gabriele Sprigath, Jost Maxim, Norbert Nassl und Kollegen beim Organisieren soviel Energie freisetzten, daß man damit glatt ein Kraftwerk hätte ersetzen können, wo Werner Marschall selbst im tollsten Gedränge mit sanfter Miene sinnend

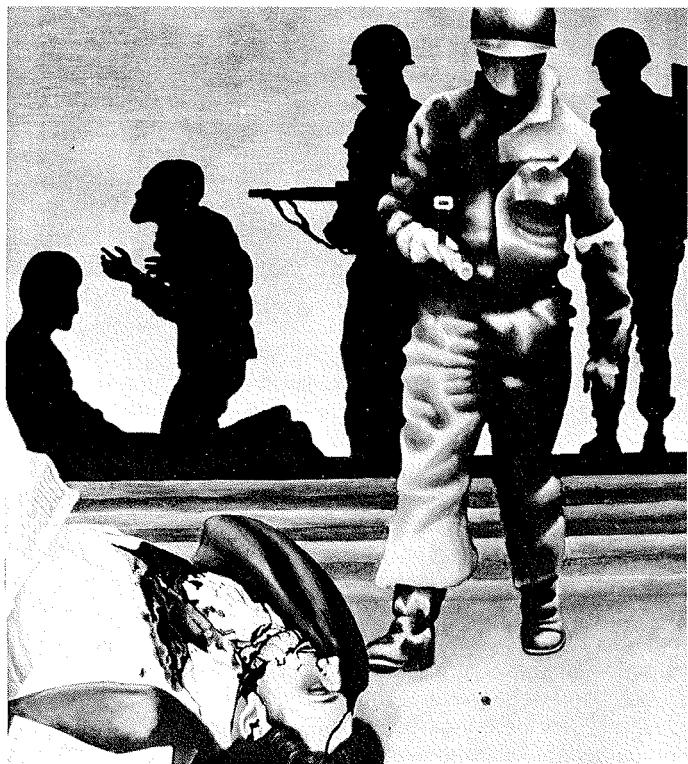
stund, Auskünfte erteilte, diskutierte, kommentierte, wo Jörg Scherkamp sich bei der Arbeit mit dröhndem Baß von einem begeisterten „Ja, grüß di!“ oder „pfüadil!“ ins nächste steigerte und stets von neuem diesen Gipfel erklomm: „Des is a ganz große Sache, is des!“

Jaja, ich weiß, ich schreibe mehr über die Leute als über die Kunst – aber was wäre die Kunst ohne die Leute!

Was sie betrifft, was ihre von Lohndruck, Arbeitslosigkeit, Be-rufsverboten, Preissteigerungen, von zunehmender Unsicherheit, Wut und dem wachsenden Willen zur Veränderung geprägte persönliche Situation anspricht, veranlaßt viele stehenzubleiben. Sie sehen genauer hin, bleiben oft längere Zeit stumm, beginnen dann, miteinander zu sprechen und erweitern so das Erlebnis des Kunstwerks durch den Austausch eigener Erfahrungen und eigenen Wissens.

Mich beeindruckt gleich am Anfang besonders Henning Heigls Darstellung des „Siegfried S., Uhrmacher, arbeitslos“. Der Flur in einem Arbeitsamt, der auf neue Arbeit hoffende, der neue Arbeitfordernde Arbeitslose, sein Gesichtsausdruck, seine Haltung sind

Henning Heigl, Siegfried S. (23) – Uhrmacher – arbeitslos, 1975, Öl 200 x 130 cm



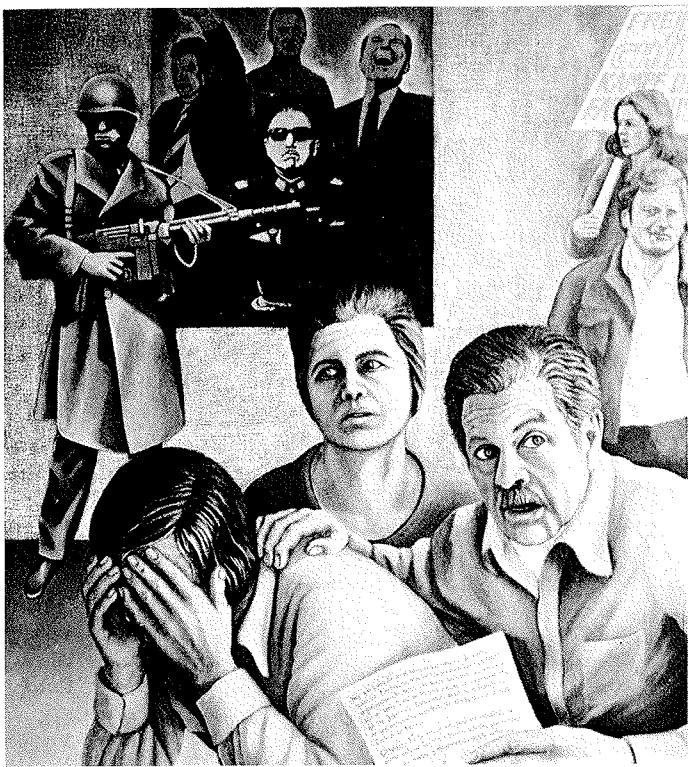
Information, Anklage und Aufforderung zur Gegenwehr. Die düstere Atmosphäre des Wartegangs verlangt einfach nach kräftigem Rot. (Aber die beste Beschreibung kann so ein Bild nicht er setzen, man muß es sehen.)

Zwei, drei Meter weiter Robert Hartmanns Kohlezeichnung eines portugiesischen Landarbeiters: Das Land denen, die es bearbeiten, – die Forderung gilt auch hier.

Vor Bildern wie dem von Jost Maxim („Time is money“), Henning Heigl oder Robert Hartmann werden auf dieser Kunstausstellung inmitten des Festes der Arbeiterpresse Standpunkte bezogen. Parteiliche Kunst und parteiliches „Publikum“ – beide können dem noch Unentschiedenen dabei helfen, selbst Partei zu er greifen.

Zeichnungen, Pastelle, Gemälde und Drucke geben Zeugnis von der internationalen Solidarität mit dem vom Faschismus über rollten chilenischen Volk. Wo Freiheit für Chile gefordert wird, da bedeutet es gleichermaßen Freiheit für Spanien und alle vom Imperialismus unterdrückten Völker. In der Nähe findet das große Internationale Solidaritäts-Meeting statt, werden Unterschriften gegen die faschistischen Todesurteile in Spanien gesammelt, treten türkische, vietnamesische, spanische, persische, griechische, portugiesische, chilenische . . . Redner und Künstler auf, um vom Kampf für die Freiheit oder – unter dem Jubel Tausender – von der Befreiung ihres Landes und vom Aufbau einer besseren Welt zu berichten. Und von der großen Kraft der internationalen Solidarität.

Kurz nach dem Pressefest bekommt Dorothee Joachim einen Gruß von Gladys Marin und Alberto Corvalan. Die beiden chilenischen Genossen haben ihre drei Bilder zu Chile, die im „Internationalen Club“ ausgestellt waren, gesehen und schicken ihr ein „Venceremos!“.



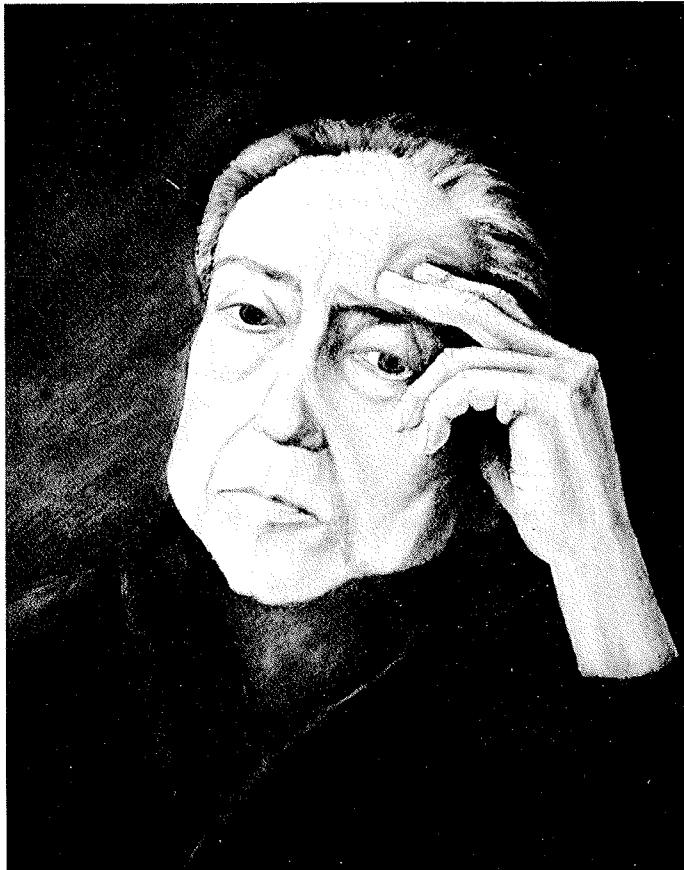
Dorothee Joachim, drei Bilder für Chile, 1974/75, Eitempara/Leinwand, je 140x115 cm

Ein Blick in die Zukunft auf Gertrude Degenhardt's Siebdruck zu Chile: Die Freude nach dem Sieg über den Faschismus. Zum Knubbeln schön ist dieses Bild. Während ich davorstehe, höre ich, wie neben mir eine Frau zu ihrem Mann sagt: „Die sieht aus wie die Giese.“ Die beiden gehen Händchen haltend auf das im Zentrum der Ausstellung hängende, von Sabine Klimke gemalte Porträt zu und freuen sich: „Ja, das ist die Giese!“ Neben dem Bild hängt ein Schildchen mit der Aufschrift „unverkäuflich“. „Schade“, sagen die beiden unisono und betrachten lange das Bild der großen Schauspielerin.

Die widersprüchlichsten Meinungen bei dieser Ausstellung höre ich vor Carlo Schellemanns Bild von „Marianne und Richard Scheringer“. Einer sagt einfach: „Die kenn ich doch!“ und sieht sich das Bild genau an. Ein zweiter meint: „Warum muß der denn auch noch die UZ-Pressefest-Plakette ans Rehgehörn hängen?“ Ein dritter flaxt: „Aber der Jägermeister ist doch schön.“ Ein vierter erklärt einem fünften, wer auf dem Bild gezeigt wird, berichtet von dem Menschen Richard Scheringer, der seit langem Kommunist ist. Die beiden bleiben sehr lange vor dem Bild stehen . . .

Einige Jugendliche betrachten ein Bild von Matthias Zängerlein, der einen Jugendlichen gemalt hat, so wie er ihm von seiner Arbeit in einem Kölner Jugendclub in Erinnerung geblieben ist. Die Betrachter sagen nichts, aber das Bild scheint ihnen zu gefallen. Es gibt Bilder in der Ausstellung, mit denen ich wenig anfangen kann. Helmut Goetts naiv-skurrile Darstellung von „Farbigen in England“ ist mir zu exotisch. Hier wird (vielleicht ist das etwas zu böse gesagt), was man anprangern sollte, zur Klamotte. Leben im Slum ist halt nicht exotisch. Ganz klar in seiner Aussage ist dagegen Hans Peter Alvermanns Bild „Ovambo Arbeiter“. Das sind nicht die exotischen „armen kleinen Negerlein“, sondern selbstbewußte, sich ihrer gemeinsamen Kraft bewußte Arbeiter in ihrem Erdteil Afrika.

Walbi Poethen, Therese Giese, 1975





Gretl Haas-Gerber, Caféhaus, 1974, Öl 120x170 cm

Es sind viel mehr Bilder da. Meine Auswahl ist sicherlich unvollständig. (Warum muß das Fest auch so gut sein?!?) Über alle Bilder und Skulpturen wird auf der Ausstellung gesprochen, diskutiert, manchmal heiß gestritten. Viele werden gekauft.

Kunst gab es nicht nur auf der Kunstausstellung zu sehen. In jedem Bezirksstand, jedem Tanzzelt, jedem Zelt der in- oder ausländischen Gäste waren künstlerische Arbeiten und Aktionen ganz selbstverständlich ein Teil der großen Feier.

Als im SDAJ-Café La Rampa die Karikaturisten KURO (der nie ohne seine Trompete anzutreffen war und manchem Festbesucher, manchmal auch Tausenden, ein Ständchen brachte), Stefan Siegert und Guido Zingerl ihre Kunst „life“ vorführten, da war was los. In den Ständen von Ruhr-Westfalen, Hamburg und Südbayern prangten ihre Arbeiten in Riesenformaten. Aber auch die übrigen Bezirke hatten sich ihrer heimischen Künstler versichert. Man sah die „Handschrift“ von Jörg Scherkamp und vielen anderen. Um alles genau zu beschreiben, müßte man ein ganzes Tendenzen-Heft füllen und ein Team von schreibenden Kollegen dafür einsetzen (vielleicht sollte man das mal tun).

Da war zum Beispiel die Kneipe der berühmten Düsseldorfer Antifaschistin und Künstler-Mutter Ey, die Hans Peter Alvermann und seine fortschrittlichen rheinischen Künstler-Kollegen im – übrigens rundum bemalten – großen Bezirksstand der DKP Rheinland-Westfalen wieder aufleben ließen. An einfachen Kneipentischen, beim Alt und „halven Hahn“ saß man beisammen, von Gemälden, Grafiken, Zeichnungen und – in Gestalt von Mutter Ey und ihrer Künstler-„Kinder“ – von Tradition umgeben und quasselte und schluckte und lachte, sah sich die Bilder an und sprach darüber.

„So richtig schleimig! Ganz genau der Schleyer!“ sagt ein junger Mann, der Dorothee Joachims Zeichnungen des Altnazis und Arbeitgeberbosses studiert – nur ein Kommentar von vielen. Ich glaube nicht, daß ein Bild unbeachtet blieb. Es wird geflaxt, geflirtet und viel über Kunst gesprochen. Aber nicht nur darüber. Hier sitzen Gewerkschafter mit ausländischen Kollegen zusammen, Kumpels mit Künstlern. Und die Frauen geben den Ton mit an. Auch bei der Kunst. Mutter Ey übt nachhaltigen Einfluß.

Da hängen drei Bilder von Gretl Haas-Gerber, die schon in den zwanziger, dreißiger Jahren realistisch gemalt hat: das Porträt einer Arbeiterfrau und das Bild einer Mutter mit Kind aus den Jahren 1926/27 und eine 1974/75 gemalte Kaffeehausszene, hinter deren Scheinidylle Menschen auftauchen, deren sichtbare Not nach

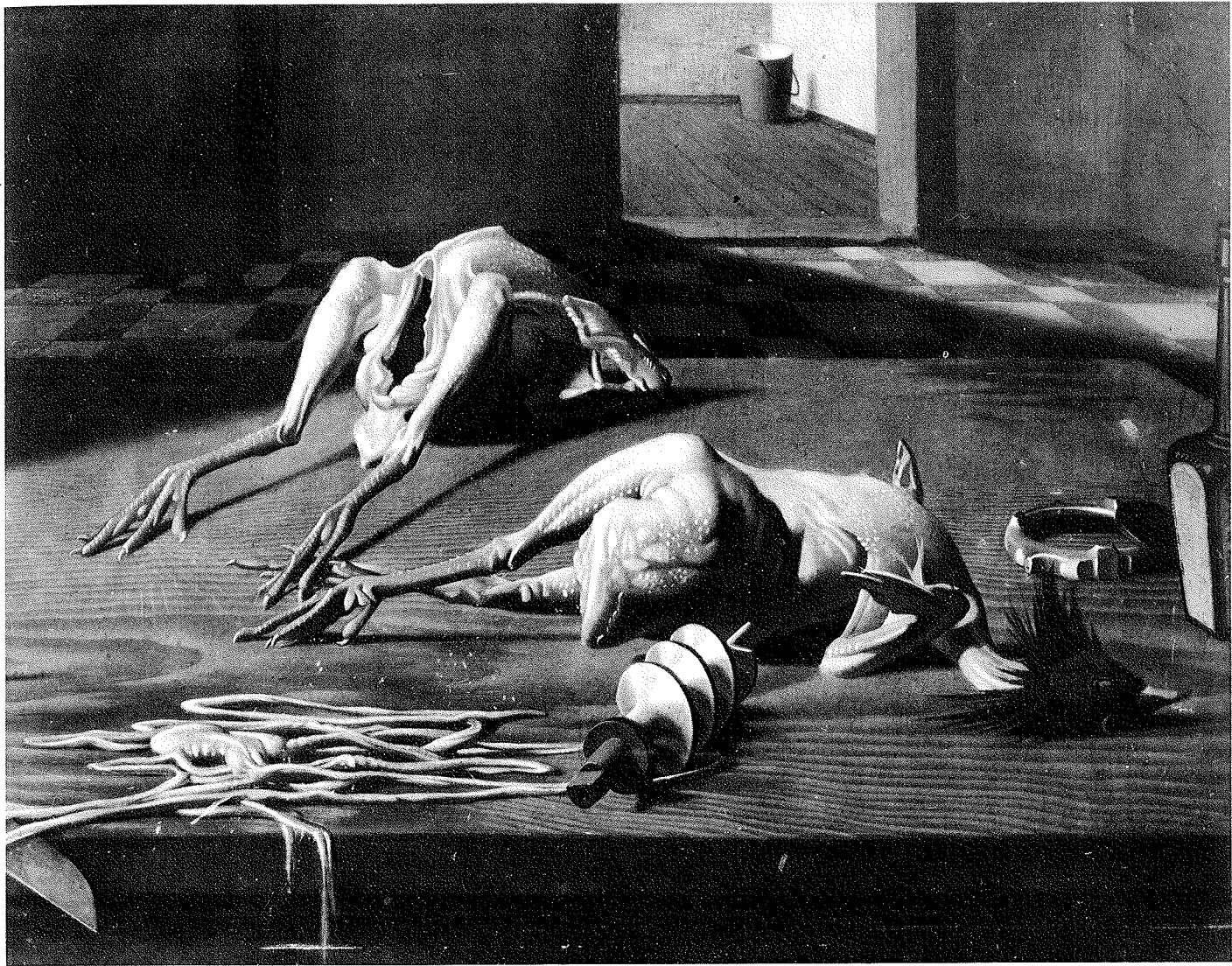
nach Veränderung der sie bedrückenden Gesellschaftsform verlangt. Da steht Robert Hartmanns wildes, antimilitaristisches Totentanzbild neben Gemälden und Zeichnungen von Ilse Henin-Conzen, Enric Rabasseda, Gunter Lorenz, Hans Henin, Wolfgang Raquet, Matthias Zängerlein und anderen Kollegen.

Wie H. P. Alvermann den Titel für eines seiner Bilder bekam, die beim Pressefest in der „Mutter Ey“ hängen, ist eine kleine Geschichte. „Pepe“ hatte eine Frau gemalt, die aus dem Fenster sieht, und hatte das Bild zum Trocknen in die Sonne gestellt. Als einige Frauen vom Einkaufen in den Düsseldorfer Vorort zurückkamen und dabei Alvermanns jüngstes Atelier-Produkt sahen, rief eine: „Da, kuckt mal, die Olle im Fenster – is ja prima!“ Seitdem heißt das Bild „Olle im Fenster“.

Vier ältere Frauen aus der Düsseldorfer Altstadt kommen zum Bezirksstand und freuen sich laut und deutlich darüber, „daß hier endlich mal die Mutter Ey öffentlich gewürdigt wird!“ Die Stimmung steigt, die Gespräche sind lang und lebhaft, der Kunstgenuß ist beträchtlich, der Bierkonsum auch – Mutter Ey hätte ihre helle Freude daran gehabt.

Hans Peter Alvermann, Die Olle im Fenster, 1974, Öl





Georg Scholz, Stillleben mit zwei geschlachteten Hühnern, 1925

Georg Scholz

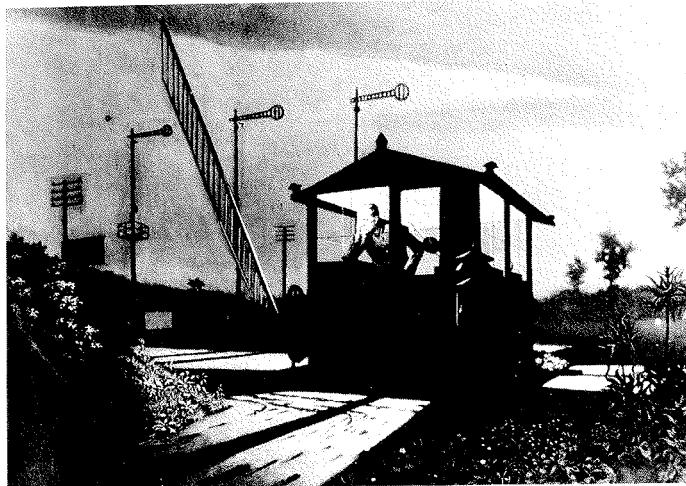
Zur Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe

von Helmut Goettl

Nach langer Pause auf diesem Gebiet hat sich der Karlsruher Kunstverein unter seinem neuen Leiter Michael Schwarz wieder einmal dazu aufgerafft, die Tradition seiner begehrten und sogar begehrenswerten Kataloge fortzusetzen, indem er dem Gesamtwerk des eigentlich vergessenen Malers Scholz ein unheroisches Denkmal setzte. Gesellschaftliche Voraussetzungen und zeitgeschichtliche Umstände des Scholzschen Gesamtwerkes werden sehr gründlich, wenn auch nicht immer mit konsequenteren Folgerungen, untersucht, wobei sich die recht bestürzende Bilanz einer Anpassung einstellt, die über das angeblich „romantische Engagement“ seiner im kritischen Gehalt vom Katalogkollektiv unterschätzten Landschaften und Stillleben noch weit hinausgehen sollte. Der Versuch, die von Franz Roh und Wieland Schmied eher vom Formalen her als Gegenbewegung zum Expressionismus verstandene „Neue Sachlichkeit“ nun antithetisch, nämlich soziologisch bis revolutionär, zu interpretieren, bleibt im Ansatz stecken, wenn man im Katalog mit schlecht verhohlener Scheu vor

dem literarischen Bild immer wieder versucht, den dargestellten Gegenstand aufs Gebiet der formalen Eigengesetzlichkeit des Bildes abzudrängen. Der Vergleich mit den gleichzeitigen Werken Kanoldts oder Schrimpf's ist unzutreffend! Scholz persiflierte eine Zeitlang den klassizistischen Charakter der neusachlichen Malerei, mehr als daß er ihm zuliebe Inhaltliches abgebaut hätte! Daß es dennoch zu diesem Abbau kam, ist bei Scholz eine Charakterfrage, aber kein sich aus künstlerischem Ringen ergebendes Problem . . . sein Hinüberwechseln in die „Handwerklichkeit“ eines dem reichen Bürger schmeichelnden Porträtfotografismus verrät eher Geschäftstüchtigkeit denn künstlerische Entwicklung. Ebenso wenig zwingend ist seine Hinwendung zur malerischen Auffassung Derains – vielleicht wollte er als Kunstreßessor da seinen Schülern um 1930 etwas Aktuelles bieten?

Dieser ganze Vorgang aber sollte uns nicht dazu veranlassen, in Scholzens Werk der frühen zwanziger Jahre bereits Ansätze zu sehen, die ihn mehr dem rechten als dem linken Flügel der Neuen



Georg Scholz (1890–1945), Bahnwärterhaus, 1924

Sachlichkeit zuordnen müßten . . . eine Zwickmühle der Scholz-Interpretation, die durchaus keine neue Krankheit ist. So zum Beispiel erregte das „Bahnwärterhaus bei Nacht“, als Besitz des Kunstmuseums Düsseldorf wohl das bekannteste Scholz-Gemälde-

de, seit je zwiespältige Gefühle: Im Nimbus des hellerleuchteten Schrankenwärterhäuschens von Grötzingen sitzt, den Kopf in die Hände gestützt, der verdrießlich vor sich hinstierende Bahnangestellte . . . ich gestehe, daß ich ursprünglich ganz von dem romantischen Zauber des Motivs gefangen war! Paul Westheim aber klärte bereits 1925 den so oft als „grüblerisch“ und damit natürlich „typisch deutsch“ empfundenen Ausdruck des Bahnwärters in folgender Weise: „Ohne den versorgten, vergrämten, verhungernden Ausdruck des Weichenstellers – dessen Riesenverantwortung im umgekehrten Verhältnis zur kargen Entlohnung steht – könnte man in diesem Nachtstück fast ein empfindsames Mondscheinidyll genießen.“

Das Autorenkollektiv des Katalogs verweist die Interpretation Westheims übrigens ins Reich der Spekulation und beginnt damit unter der Decke einzustimmen in den inhaltlichen Ausverkauf der Neuen Sachlichkeit. Doch betrachten wir ein anderes Bild dieser Zeit, das 1925 gemalte „Stillleben mit zwei geschlachteten Hühnern“, welches sicher mehr zu bieten hat als Bildklassizität sowie die formalen Reize der Lupenreinheit und Glätte: Dieser viehische Kontrast zwischen der Säuberlichkeit des Hintergrundes und den unappetitlich hingeschmissenen Kadavern samt dem verspielt über die Tischplatte gezogenen Gedärmb hat eine tiefere kreatürliche Aussage als Scholzens spätes, „Tankschlacht bei Cambrai“ betiteltes, Illustriertengemälde.

Georg Scholz, Der Industriebauer, 1920, Litho

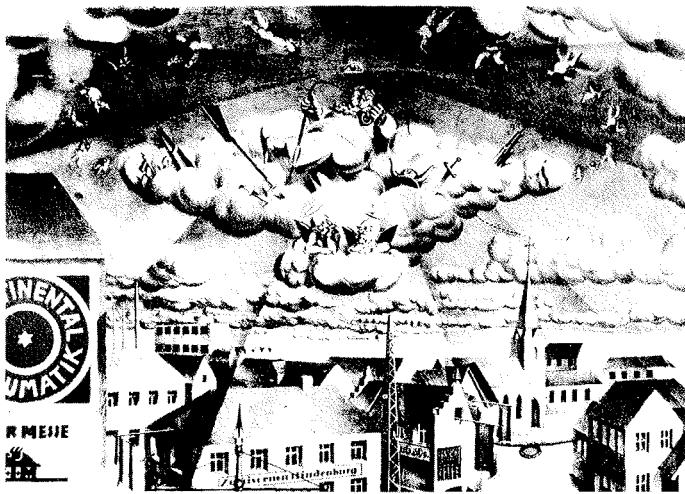


Es wäre nicht das erste Tierbild gewesen, mit dem sich eine ganze Gesellschaft hätte identifizieren können – man vergleiche hierzu den Schwan, der sein Nest gegen einen heranschwimmenden Hund verteidigt, ein Bild des Jan Asselyn, welches die Patrioten der freien Niederlande um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit kämpferischen Inschriften versahen. Aber leider, die „geschlachteten Hühner“ blieben in der Küche hängen, wanderten schließlich in einen Dachbodenwinkel und waren bis auf den heutigen Tag unbekannt . . . ein Anti-Küchenstillleben, zweckentfremdet und im Dunkeln! Das bürgerliche Stilleben mit seiner ganzen ästhetisch-kulinarischen Mission, die ungeschmälert in der Kaufhauskunst bis in die Gegenwart erhalten blieb, trifft da auf einen bösen Widerpart – wobei man nicht übersehen darf, daß die Wirkung dieses aggressiven Bildes wirklich „zeitbedingt“ wichtig und „politisch“ gewesen wäre. Die Beleidigung bürgerlicher Geschmacksnerven gehörte, wie auch bei Dix zu sehen, in den zwanziger Jahren durchaus zum revolutionären Programm, während die heute herrschende Schicht es dank des Generations- und Geschmackswchsels natürlich längst fertiggebracht hat, Angriffe auf den guten Geschmack zu katalogisieren, zu genießen und mit den entsprechenden Produkten wirkungsvoll zu spekulieren . . . So ist dieser frühe Scholz ein zu spät gekommenes Bild – ein Bild, das heutzutage auf das größte ästhetische Verständnis, aber eben doch nur auf dieses stößt.

An sich wird nun die Person des Malers Scholz im Karlsruher Katalog sehr gut verdeutlicht. Privates wird nicht ganz verschwiegen, sein anekdotenreicher und couragierter Erzählstil wird, von einem Kriegstagebuch ausgehend, gut belegt, und sein Schwanken in Meinungsdingen, das ihn schließlich dahin brachte, handwerkszünftlerisch und religiös zu schwärmen, wird deutlich genug. Die Frage nun, wie sein hartes, politisches Engagement in Leben und Kunst sich schließlich zu Anpassung und katholischer Reaktion wandelte, wird vom Katalogkollektiv zum Kernthema der Publikation erhoben: Wie kann ein bürgerlicher Künstler am revolutionären Kampf teilnehmen?

Scholz, der im Bewußtsein seiner Zeit hauptsächlich durch seine Lithos eine Rolle spielte, hat den sein berühmtes Blatt „Zeitungsträger“ (1922) konzipierenden Aquarellentwurf mit der ironisch ungewerteten Redewendung „Arbeit schändet“ unterschrieben (im Hintergrund läßt sich der feiste Kapitalist im Kabriolett herumkutschieren, im Vordergrund schleppen sich die ausgegerollten Zeitungsträger, ein Prolet und sein Söhnchen, müde vorbei; vergl. *tendenzen* Nr. 79/80, Seite 292). Gewiß, da stellte sich dieser Künstler quasi mit einem Schlag auf die kämpferische Höhe seiner Zeit, stellte sich neben George Grosz, sozialen Sarkasmus als Gedankenwaffe gebrauchend. Und doch: So einfach kann man es sich mit der Etikettierung eines Georg Scholz nicht machen – ehrlich muß man erkennen, daß da noch manches andere im Spiele war, das einer künstlerisch-politischen Arbeit im Wege stand.

Die ironische Losung „Arbeit schändet“, die Georg Scholz von nun ab wie einen Schutzschild vor sich aufbaute, ermöglichte es ihm, in den folgenden Jahren zweierlei zu tun, nämlich einmal „kritisch“ und „tendenziös“ dem politischen Kampf zu obliegen, dabei aber mit spöttischem Abstand seine „geistige Freiheit“ zu wahren. Diese Haltung hat gewiß nicht wenig von einem Doppelspiel an sich, und es wäre unaufrichtig, wollte man nicht hier, genau wie in dem „kleinen JA und dem großen NEIN“ eines George Grosz, den Verrat an der Basis des Humanismus erkennen. Dieses Ironisieren des sozialen Konfliktstoffes ist also durchaus nicht unproblematisch; diese Haltung muß aber zugleich dem Intellektuellen auf Anhieb mehr schmeicheln als der bitterböse Ernst kommunistischen Einsatzes, der keinen Rückzieher mehr zuläßt, wie wir das von der Kollwitz oder von Karl Hubbuch kennen. Die Ellen der Iro-



Georg Scholz, Kriegerverein, 1921, Litho, 2 Ausschnitte



nie, des Formalen, der bürgerlichen Ästhetik werden also im Falle Scholz in der Tat zu den das politische Engagement verkleinenden Maßstäben, und es ist alles andere als erquicklich, den Folgen dieses Abbaues an Substanz nach 1927 nachzugehen.

Scholz, seit 1919 KPD-Mitglied, scheint sich zunächst des seiner Arbeit innenwohnenden Zwiespaltes nicht bewußt gewesen zu sein, wenn auch vor seinen Augen am ähnlichen, internen Konfliktstoff die Novembergruppe geborsten war: 1920 setzte sich die linke Opposition der Novembergruppe, aus der später die rote

Gruppe hervorging, mit ihrem Manifest von den Modernisten ab, indem sie proklamierte, die politische Revolution könne nicht unbedingt mit der formalen Neuerung gleichgesetzt werden, wobei das prophetische Wort von den „ästhetischen Schiebern und Akademikern von morgen“ fiel.

Georg Scholz gehörte dieser linken Opposition durchaus an, und es dauerte, wie gesagt, nahezu noch ein Jahrzehnt, bis sich in seinem Werk eine Wandlung vollzog, in deren Verlauf der Sarkasmus immer ironischer, die Ironie immer romantischer wurde und der Angriff immer mehr zur Ästhetik geriet. Hier haben wir es nun mit dem Vorgang zu tun, der die F. A. Z. in ihrer Besprechung der Georg-Scholz-Ausstellung zu der erstaunten, mit der Unschuld eines Wickelkindes an die Katalogherausgeber gerichteten Frage veranlaßte: „Ist Liebe zur Landschaft, rechts?“ „Wir wissen, daß es nicht so ist, gibt es doch auch „wahrhaftige“ Landschaftsbilder, und Scholz selber hat ja genügend Beispiele für die „linken“ und doch auch mit „Liebe“ gemalten Landschaften (oder, wie gehabt, Stilleben) geliefert (z. B. „Kleinstadt bei Tag“ und „Nacht“, „Grötzingen“). Aber es gibt leider auch einen Trend in der Darstellung von Landschaften (der „auch“ neusachliche Peiner mit seiner Mixtur aus mißverstandenen Breughel und verfälschtem Friedrich sei dafür ein Beispiel), der zweifellos und bei aller Detailliebe nach rechts führen will.“

Georg Scholz, hinter seinem sarkasmusbewehrten Schutzschild, wird in der Zeit um 1930 (jedenfalls lange vor Einsetzung der direkten politischen Pression) von starken Zweifeln an der Richtigkeit seines bisherigen Wirkens befallen: Seine Nähe zu

dem den Rechten, den Blut-und-Boden-Treuen verwandten Derain war nur die Ouvertüre zu einer Negierung aller Werte, die er selbst in seinen frühen Werken geschaffen hatte. Jetzt läßt sich der Mann, der in seinem „Kriegerverein“ von 1921 einen Spießerherrgott mit direktem Draht via Kirchturmspitze mit den aufrechten, knorriigen Mannen des deutschnationalen Traditionsvereines verband, Widmungen schreiben, wie etwa: „Von allen Glauben hat nur der katholische, d. h. der *allgemeine*, den Mut zur ganzen Wahrheit!“ Und er fand es an der Zeit, die Typen, wie sie auf der „Industriebauernlithographie“ (1919) dargestellt sind, zu hofieren. Ein Bauernmädchen von 1944 bringt dann sogar einen Abstecher in die Hans Thoma kolportierende, verunglimpfende, nationalistische Kunstauffassung. Jetzt ist ihm gründlich der Sarkasmus vergangen, der seinem Frühwerk so unglaubliche Kraft verlieh.

Dieser traurige Abschluß aber darf nicht das Werk eines Mannes verstellen, der auf der Höhe seines Zeit- und Selbstverständnisses zu den ersten politischen Künstlern gehörte. Sein eigenster Beitrag zu der Kunst, die uns Dix, Hubbuch, Grosz, Schad, Griebel oder Wüsten hinterlassen, ist das unerbittliche Kriterium der Deutlichkeit, das sich nicht scheut vor einer bis zur moralischen Erniedrigung bis zum Letzten gehenden Herausforderung der Menschlichkeit.

Der Ausstellungskatalog (210 Seiten, 120 schwarzweiße und 4 farbige Abbildungen) kostet 18 DM, Badischer Kunstverein e. V., Karlsruhe, Waldstraße 3.

Kunst im Auftrag?

Aus einem Gespräch zwischen Joachim Jastram und Harro Erhart

Der Rostocker Bildhauer Joachim Jastram (geb. 1928) arbeitet zur Zeit an dem Bronzerelief „Lob des Kommunismus“ als Teil des Programms „Projekt Marx-Engels-Ehrung“ für den Palast der Republik in Berlin. Harro Erhart besuchte ihn in seinem Atelier. Wir bringen Auszüge aus ihrem Gespräch.

Das Thema ist so entstanden, wie das bei uns eigentlich immer ist. Eine Aufgabe ist gegeben, meinetwegen eine Schule ist zu gestalten, ein Theater oder ein anderer gesellschaftlicher Raum: Kinderkrippe, Kindertagesstätte. Die Architekten legen das Projekt vor, holen sich bildende Künstler heran, und erarbeiten gemeinsam Möglichkeiten der Realisierung von bildender Kunst. So war's auch hier.

Wir haben für diese relativ großen Aufgaben eine Gruppe gebildet, die nach Vorschlag und Berufung von Fritz Cremer an diesem Projekt als sogenannte Subprojektantengruppe arbeitet. An dieses größere Projekt, was analog für andere auch zutrifft, waren verschiedene künstlerische Aufgaben gestellt, und es ging darum, bei Wahrung des inhaltlichen, zentralen Gedankens, des sich Bemühens in unserer Gesellschaft, keine Überschneidung und Wiederholung auftauchen zu lassen. Ein Problem, das natürlich gestellt ist, wenn man sagt: „Wir wollen endlich in der Republik eine eigene Marx-Engels-Ehrung haben, eine Aufgabe formulieren mit Brecht und Eisler.“ Und da ist nun meine Aufgabe, nach Brechts Gedicht „Lob des Kommunismus“. Wie Brecht gesagt hat, „Das ist das Einfache, was so schwer zu machen ist.“ Und da sind

ebenso die Fragen einer jungen Familie, oder die großen Probleme, die in dem Foyer gestaltet werden. Träumen Kommunisten? Und wenn sie träumen, wie?

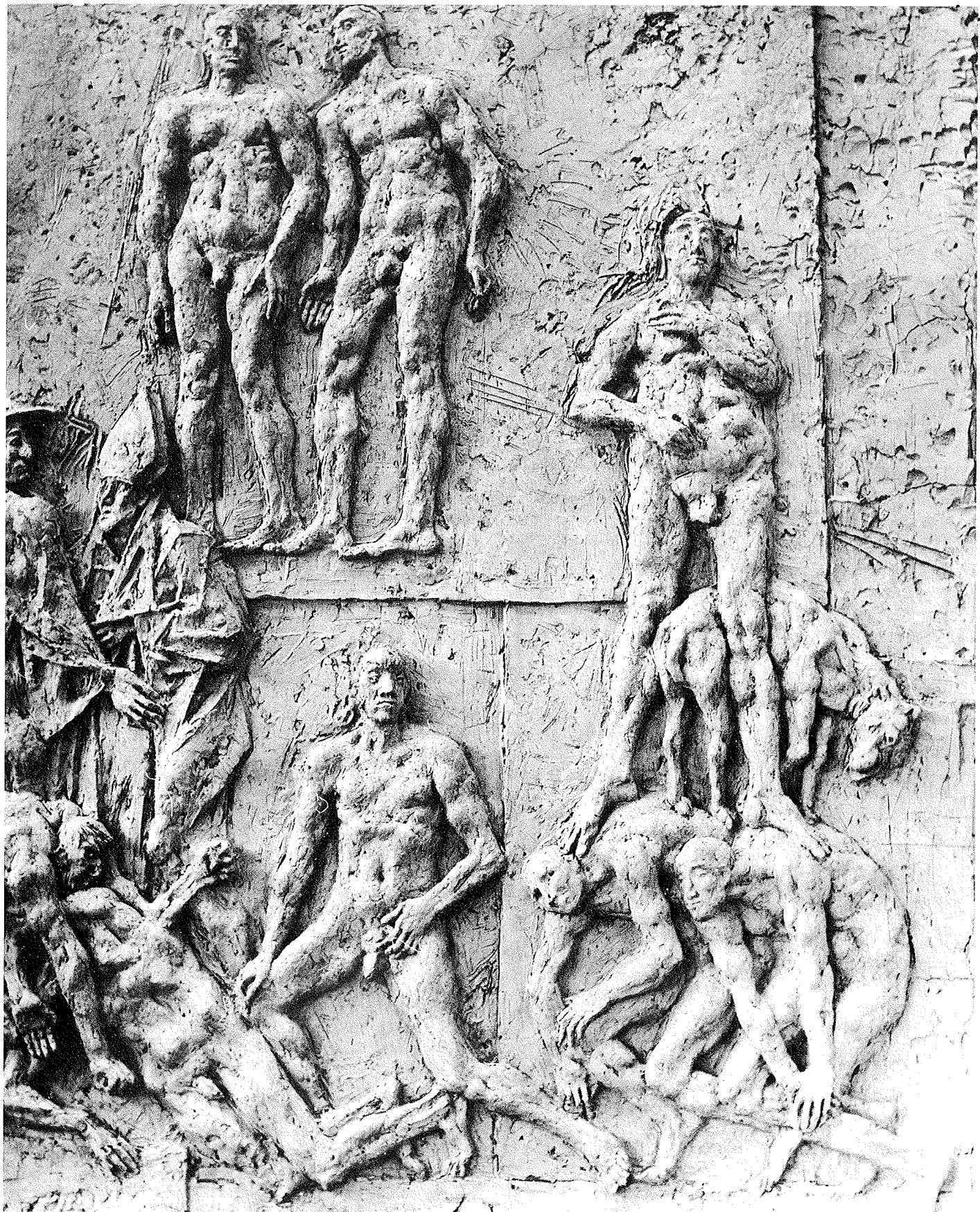
Wir haben in der Projektantengruppe in zwei Richtungen versucht, ein thematisches Angebot zu machen. Wie soll das Thema sein und zugleich die Einordnung in die Architektur? Beides mußte vereint werden. Und bei der Verteilung der Aufgaben ist herausgekommen, daß ich die Aufgabe im Foyer der Volkskammer übernehme.

Wer redet mit?

Mit dem Auftraggeber – das ist unsere Gesellschaft, die Männer und Frauen, die das uns gegenüber vertreten, in diesem Fall die Partei, der Ministerrat der DDR, der Nutzer also, der dieses Haus bezieht –, in Übereinstimmung mit diesen Kräften unserer Gesellschaft ist das Thema erarbeitet worden. Wir sind dann beschäftigt mit der Mühe, um aus diesen schon formulierten Vorstellungen Bilder zu machen, Bildentsprechungen zu finden.

Die Schwierigkeit

Das ist in meinem Fall sehr kompliziert gewesen, und es ist mir sehr schwergefallen. Weil es sich um eine literarische Vorgabe handelte, die dazu verleitet, illustrativ zu reagieren. Auch war die sprachliche Formulierung schon so bildreich, daß man Gefahr lief, nun mechanisch Bilder zu wiederholen, die schon in der Sprache vorhanden sind. Das war mein Problem.



57 Joachim Jastram, Große Reliefwand für den Palast der Republik, Berlin, Volkskammer-Haupteingang (Ausschnitt), Höhe etwa 4,50 Meter, 1975, Tonzustand für Bronze

Ein weiteres war, mit der Marx-Engels-Ehrung den historischen Bezug, d. h. den Marxismus als notwendige Konsequenz darzustellen, um keine mechanisch-historischen Wiederholungen in diesem Denkmal zu machen.

Der Entwurf

Ich habe mich entschlossen, meine Relieffläche, die 15 Meter lang und 3,50 Meter hoch ist, mit einer Säule davor, in zwei Felder aufzuteilen, um die Spannung zu zeigen, die die Gesellschaft in Bewegung gehalten hat, d. h. Revolution, Aufbruch, immer wieder, und Stabilisierung. Das Motiv für die Stabilisierung, die ich erreichen will – keine undialektische oder undynamische – ist im Fonds angelegt, der eine chronologische Folge zeigen soll, zugleich aber auch bewegt wird von der Gleichzeitigkeit dessen, was in unseren Tagen geschieht.

Die Ausbeutung ist nicht überwunden, sie lebt noch gegenwärtig. Leibeigenschaft in moderner Form: das ganze Ratensystem, wo der Käufer der Leibeigene des Verkäufers wird. Oder auch der Prozeß, wie wir ihn heute in den westlichen Ländern und vor allem in Nordamerika haben, daß Arbeiter, wenn's dem Monopol paßt, auf die Straße gehen müssen. Das sind Beispiele für den Versuch, das Historische mit dem Gleichzeitigen zu fassen. Und der Faschist hier, um im Entwurf zu bleiben (Brecht sagt: Die Ausbeuter sagen, das ist der Anfang des Terrors, wir sagen, das ist das Ende des Terrors), ist nicht überwundene Qualität, ist anwesende und gefährliche Existenz auf dieser Erde.

Es handelt sich um einen relativ flachen Relieffond, auf den die beiden Reliefs relativ vollplastisch herausgearbeitet sind.

Atelier Joachim Jastram in Rostock mit zwei Ringergruppen, 1971



Der Künstler in der Auseinandersetzung

Mit diesem Entwurf bin ich in die Diskussion gegangen. Es hat Diskussionen gegeben, viele.

Da war: Hast du richtig gedacht – was du gedacht hast, hast du es richtig in die Architektur eingebaut?

Die Diskussionen haben dazu geführt, daß vieles, was ich gewollt habe, eingesehen wurde und vieles, was ich nicht genug durchdacht hatte, nahm ich als Denkaufgabe mit nach Hause. Das ist eine Sache, die ich für wichtig halte, daß wir Probleme, die wir behandeln, immer miteinander ausdiskutieren, vor der Gesellschaft und für die Gesellschaft, um zu Lösungen zu kommen, die wir auch als Ganzheit vertreten können.

Von den Folgen für den Künstler

Bei einem Künstler – er ist ein einzelner Mensch – bleiben immer Fragen offen. Das ist auch richtig so, weil wir aus diesem dialektischen Verhältnis des handelnden einzelnen Menschen und dieser sich organisierenden Gesellschaft leben. Diese Spannung wollen wir erhalten, weil sie unser Leben so lebendig macht. Das ist eine Entwicklung – und daher nimmt sie ihre Lebendigkeit.

Das ist unsere Auftragslage, wie es in der Regel zugeht und wie wir hoffen, daß es sich weiterentwickelt im Prozeß hin zum Kommunismus. Wir wissen, daß es schwer ist für einen Arbeiter z. B., neben diesen vielen ökonomischen Fragen, die ihn beschäftigen, mit denen er sich auseinandersetzen, die er lösen muß, zugleich auch Probleme der Kunst mit uns zu diskutieren. Nach dem 8. Parteitag ist das aber so gewachsen, daß die gegenseitige Annäherung zur Verbesserung der hier und da noch nicht vollständig glücklichen Situation führen wird.

Vom Sinn und Nutzen

Diese Situation, das ist kompliziert und gut zugleich, trifft für fast alle Künstler in unserer Republik zu. Weil es erst einmal kaum einen Künstler gibt bei uns, der, so er bereit ist, Aufträge auszuführen, keinen hätte. Es ist einfach so, weil durch die Gesetzgebung Mittel für Baukunst und für die neuen Trabantenstädte, für die großen Städte, für die Neubauviertel, für die Künstler da sind; nicht um Kunst zu arrangieren oder Kunst karitativ zu versorgen, sondern um die Lebensräume für die Menschen menschlicher zu machen. So daß wir im Moment in vielen Städten gar nicht wissen, wo wir die Bildhauer hernehmen sollen, die diese Aufgaben erfüllen. Das klingt für manchen von euren Kollegen unglaublich. Das ist aber in der Tat so.

Der Künstler in der Auseinandersetzung, in die er hineinkommt, läuft nicht Gefahr zu vereinzeln. Er ist vielleicht sogar bewahrt darvorn, introvertiert als geistiger Taubstummer durch die Welt zu gehen und nach einer Selbstdarstellung zu suchen. Er ist immer im Kontakt mit Menschen, für die er ja letztlich arbeiten will. Er isoliert sich nicht und ist ein Gefragter.

Die Verletzbarkeit des Künstlers

Ich bin nicht der Meinung, daß im Ergebnis immer der Unverletzbare herauskommen soll. Der Künstler ist vielleicht das Verletzbarste in unserer Welt. Arnold Zweig hat einmal gesagt: Das Verhältnis der Gesellschaft zur Kunst ist wie das Verhältnis des Hundes zu seinem Schwanz. Man spürt die Freude des Hundes, wenn er mit dem Schwanz wedelt. Wenn er eingeklemmt ist, heißt das, der Künstler hat ein Mißverhältnis zur Gesellschaft.

Welche Künstler für die Aufgaben?

In diesem Prozeß des zunehmenden Nachdenkens, auch über Dinge, über die wir vorher gar keine Zeit hatten nachzudenken, weil wir eine neue Sache zu tun anfingen, wird deutlich, wie wir versuchen zu arbeiten; das kann man auch schon auf der Biennale in Rostock sehen. Deutlich zu machen: wo steht der Mensch, was will er tun? Will er sich an den Menschen wenden, oder will er nur seine eigne Spur so mal darbieten? Und wenn er sich an den Menschen wenden will, um ihm zu helfen, um die Sache weiterzuführen, die den Menschen dient, sind wir zunehmend großzügig in der Anwendung seiner Mittel, solange er deutlich bleibt. Insofern spielen Fragen des Handwerks eine relativ untergeordnete Rolle.

Es gibt doch die irre Vorstellung in der kapitalistischen Welt, daß unsere Künstlerschaft so was ist wie ein englischer Rasen. Wo die Spitzen hochkommen, kommt eine Maschine und macht alles glatt.

Wir haben eine große, differenzierte, vielfältige, in ihren Ausdrucksmitteln, in ihrer Nachdenklichkeit vielfältig aufgefächerte Künstlerschaft. Wir können uns sehr gut überlegen heute, für welche Aufgabe konkret, welcher Künstler aus seinem Anliegen und seiner Art sich mitteilen zu wollen die besten Voraussetzungen hat.

Übers Geld

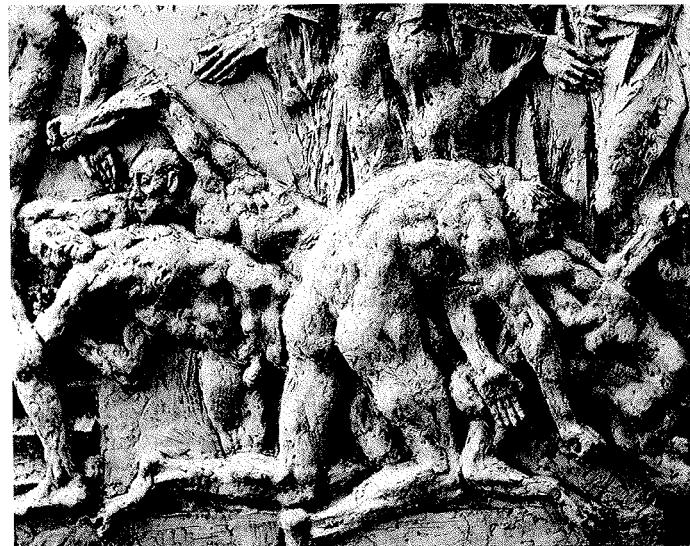
Die finanzielle Abwicklung eines Auftrags ist wie folgt: Es gibt ein Gesetz, nach dem schon die Entwurfsleistung eines Künstlers bezahlt werden muß. In der Regel sind das 10 Prozent der für den Auftrag vorgesehenen Summe. Dieses Geld kriegt er sofort, nachdem der Entwurf vorgelegt ist – wenn er diskutabel ist, damit Leichtfertigkeit und Gewitztheit ausgeschaltet werden. Er kriegt es auch, wenn z. B. gesagt wird: wir erkennen dich an, du hast dich geschunden, du hast Mühe aufgewendet, aber es ist noch nicht so weit.

Wenn der Auftrag bestätigt wird, gibt es ein Drittel des Gesamthonorars. Da muß die Ateliermiete bezahlt werden, Ton und Gips gekauft werden, Gerüste für die Bildhauer; die Maler brauchen Leinwand, Staffelei, Farben usw. Er soll materiell unverklemmt an die Arbeit gehen.

Es gibt in der Regel 1 oder 2 Zwischenabnahmen. Da gehen die Beiräte, Vertreter aus den Betrieben, Arbeiter und Vertreter des Staates, ein Gremium, in dem ungefähr 50 Prozent Künstler und 50 Prozent Genossen und Freunde aus diesem Kreis sind, hin. Und dann kriegt er sein weiteres Drittel, damit er bis zum Schluß weitermachen kann, und am Schluß kriegt er seine letzte Honorarsumme. Die Aufteilung des Honorars hängt natürlich von der Größe des Projekts ab. Wenn einer an einem Riesending arbeitet, da müssen wir halt öfter hin, 5 oder 6 mal. Und wenn es eine Aufgabe ist, an der er ein Vierteljahr arbeitet, und wir haben ihm das Geld vorher gegeben, dann kommt er damit zurecht; wir können ihm hinterher was geben, für die Vorbereitung von neuen Arbeiten. So wird das in der Regel gehandhabt.

Es gibt einen Passus, der Künstler verpflichtet, eine gewisse Verantwortung für ihre Arbeit zu übernehmen. Das heißt, wenn sich nach einem Vierteljahr technische Mängel herausstellen, z. B. wenn sich bei einer Holzplastik herausstellt, das Holz war zu ver gammelt oder es war zu frisch und es platzt auseinander, dann gibt es eine vertraglich fixierte Regelpflicht. Dies soll den Künstler dazu veranlassen, seine Verantwortung gegenüber der Investition

der Gesellschaft zu realisieren.



Joachim Jastram, Ausschnitt aus der Volkskammer-Wand, 1975, Ton

Der Auftraggeber

Das Geld kommt, wie man so schön sagt, aus der Investitionssumme, da kannst du natürlich weiter fragen, wer investiert. Die Gesellschaft investiert aus dem gesellschaftlichen Fonds. Es ist beispielsweise beschlossen: Wir bauen eine Stadt für 20 000 Einwohner. Dann wird eine Summe eingeplant. Im Finanzplan, der zentral beschlossen wird, ist ein Teil für Investitionen für bildende Kunst vorgesehen. Wo es einen fixierbaren Nutzer gibt, nehmen wir mal eine Schule, da ist es die Abteilung Volksbildung. Ein Theater, dann ist es der Intendant mit der Gewerkschaftsgruppe Theater. Oder es ist eine Werft, dann ist es eine Werftgruppe, die entscheidet. Das heißt, die Gesellschaft wird durch den Nutzer direkt personifiziert, durch den Menschen, der da lebt, wohnt, arbeitet. In Wohngebieten sind es die Wohngebietsausschüsse, und wenn wir an einer Schule arbeiten, dann wird mit den Lehrern und Schülerkollektiven darüber gesprochen, weil es ein Grundzug unserer Mühe ist, uns an den Menschen zu wenden, und zwar nicht über uns selbst, sondern über unsere künstlerische Arbeit. Deshalb müssen wir im Prozeß dieser Arbeit den Menschen in diese Situation mit einbeziehen. Das ist für den einzelnen Künstler manchmal eine Störung, wenn so 20 Mann ins Atelier kommen und da nun losreden. Aber es ist im letzten doch eine produktive Unterbrechung – für mich ist es das immer wieder gewesen.

Private Auftraggeber

Private Auftraggeber gibt es auch. Das ist das Ergebnis des Kunsthändels und wieder das Ergebnis einer Mühewaltung, daß man 370 000 Besucher in einer Kunstausstellung der DDR hat. Wir sind nicht eitel zu glauben, daß damit 370 000 Kunstkennern entstanden sind, aber eine größere Bereitschaft für Kunst erst mal. Und daraus haben sich inzwischen Sammler entwickelt. Sammler, die Kunst bestellen und Kunst kaufen wollen, die z. B. grafische Blätter sammeln. Weil wir eine relativ ausgeglichene Lohnpolitik haben, haben vor allem die Grafiker ihren Vorteil davon. Wir sind sehr froh darüber, daß es einen solchen Verkaufskontakt zwischen den Menschen gibt. Der staatliche Kunsthändel kann berichten, daß seine Umsätze zunehmen. Der Bildhauer kann damit rechnen, daß er Kleinplastik verkauft. Es ist natürlich auch sehr oft

das Porträt, das verlangt wird. Der private Auftrag ist erst mal da, und er nimmt zu. Vor allen Dingen hat er bei uns kaum die Möglichkeit, als snobistische Eigentumssammlung deutlich zu werden, weil das Käufer sind, die aus allen Schichten der Bevölkerung kommen. Der Wahrheit gemäß muß auch gesagt werden, daß es natürlich zunächst oft solche Leute sind, die den Tatbestand des

Sammelns schon aus ihrer Familie kennen. Aber es wächst die Zahl der Sammler aus allen Kreisen der Bevölkerung, vom Arbeiter bis zum Mediziner.

Anmerkung

Zum Auftragswesen in der Kunst der DDR siehe auch das Interview mit der Erfurter Bildhauerin Anke Besser-Güth in *tendenzen* Nr. 102, Seite 35 ff.

Caravaggio der historische Stellenwert seines Realismus

von Jens Brockmeier



Caravaggio, Magdalena, Rom, Galleria Doria

Michelangelo Merisi, bekannt unter dem Namen seines Geburtsortes Caravaggio (nahe Bergamo), wurde 1571 geboren. Seine 49 bewegten Lebensjahre fielen in eine Zeit, in der in Italien die reaktionäre Feudal aristokratie und die Kirche im Bunde mit ausländischen Großmächten sich im ausschließlichen Besitz aller gesellschaftlichen Macht befand. Nach der Zerschlagung der letzten selbständigen fröhlig-berligen Stadtstaaten, die die Grundlage der Renaissance-Kultur darstellten, galt es für den herrschenden historischen Block auch ideologisch wieder an Boden zu ge-

winnen und seine kulturell-intellektuelle Hegemonie zu konsolidieren, nicht zuletzt, um der reformatorischen Bedrohung aus dem Norden wirksam begegnen zu können.

Mit dem Tridentinischen Konzil, der Einführung der spanischen Inquisition, der Zensur und der systematischen Gesinnungsschnüffelei begann das Rollback, die großangelegte Gegenoffensive. Den bekanntesten Opfern der Jagd nach nicht herrschaftskonformer wissenschaftlicher, philosophischer und künstlerischer Betätigung, Bruno, Campanella, Galilei, Sarpi, sind die Namen von vielen weniger berühmten Männern hinzuzufügen, die sich oft jedoch durch kluges Taktieren und das Bemühen um zumindest formale Opportunität einen gewissen Freiraum zu bewahren wußten, der ihnen neben den zum Selbsterhalt nötigen materiellen Gütern auch noch die Möglichkeit gewährte, trotz aller Repressionen der klerikalen Obrigkeit, zu einer fortschrittlichen Weiterentwicklung ihres Metiers beizutragen.

Wenn man den Werkkatalog Caravaggios verfolgt, so scheint es, daß fast alle seine Bilder Themen der religiösen Mythologie behandeln. Obwohl schon zu seinen Lebzeiten sein künstlerischer Rang unbestritten war, führen die Chronisten doch viele Auseinandersetzungen auf, die um seine Bilder entstanden waren. Auftragswerke für kirchliche Instanzen oder klerikale Würdenträger wurden oft abgelehnt, seine Darstellungen von Heiligen als skandalös empfunden, Altarbilder nicht für den vorgesehenen Zweck zugelassen oder erst nach der Korrektur beanstandeter „Ungeziemtheiten“ akzeptiert. Für die reservierte, verunsicherte oder ablehnende Aufnahme seiner Werke war nicht nur sein persönlicher Lebensstil verantwortlich. Caravaggios ungehobelter, jähzorniger, ja aggressiver Charakter war berüchtigt; in unzähligen Streitigkeiten, Wirtshausraufereien verwickelt, dem Spiel verfallen, auf der Straße und in zwielichtigen Spelunken zu Hause; kam er oft mit dem Gesetz in Konflikt. Er beging sogar aus einem ganz nichtigen Anlaß einen Mord, floh aus Rom nach Neapel, dann nach Malta, Syrakus, Messina, Palermo, ohne irgendwo seßhaft zu werden und ständig in neuen Händel verstrickt, starb schließlich völlig vereinsamt und verlassen 1610 an einer Fieberkrankheit.

II

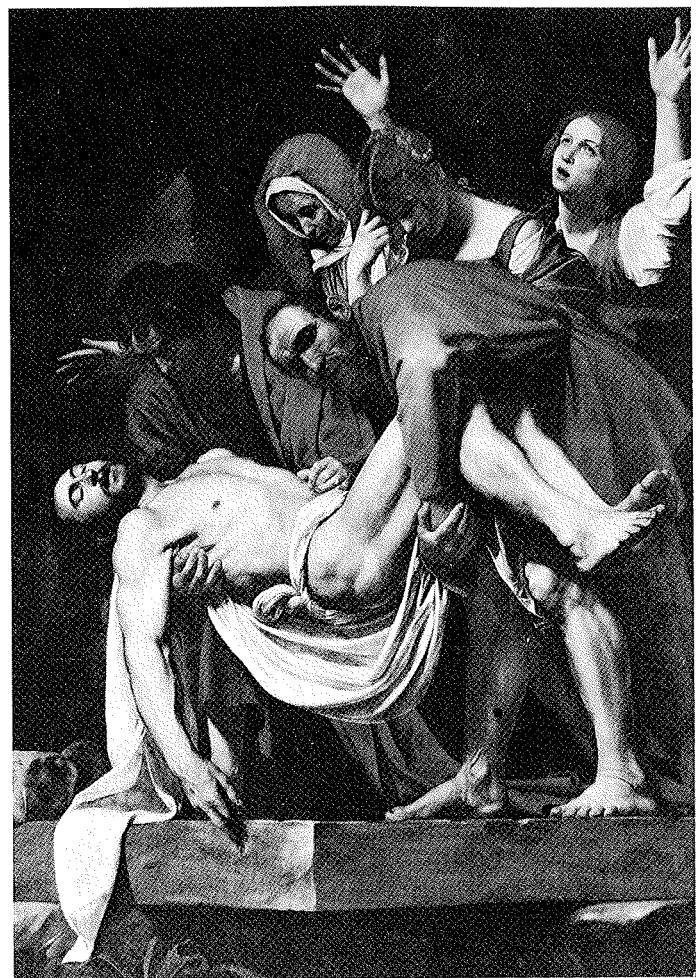
Um sich die künstlerische Bedeutung des Werkes Caravaggios, der auch in malereihistorischer Hinsicht als Einzelgänger gelten kann (von seinen zahlreichen Nachahmern, den Caravaggeschi, abgesehen), und seiner qualitativ neuen realistisch-bildkünstlerischen Herangehensweise an die Wirklichkeit zu vergegenwärtigen, mögen zwei Grenzmarken erwähnt sein, von denen Caravaggio ungefähr gleich weit entfernt ist: Zum einen die offizielle Malerei seiner Zeit der Brüder Caracci und des Eklektizismus der Bologneser Akademie, als Versuch der gegenreformatorischen Kunstideologie, die ästhetische Krise des späten seicento zu

überwinden; zum anderen die Kunst der Hochrenaissance, die ca. 80 Jahre vor Caravaggio ihren Höhepunkt erlebte.

Vermochten die Künstler der Renaissance noch ihren Anspruch, das ästhetische Ideal bewußter und vielseitig entwickelter Menschen eines vernünftig geordneten, demokratischen bürgerlichen Gemeinwesens zu schaffen, abzuleiten aus ihren konkreten Erfahrungen und ihren scheinbar berechtigten Erwartungen über die weitere Entfaltung der Keime einer bürgerlichen Gesellschaft, also im direkten Ausgehen von – zumindest ansatzweise – gesellschaftlich Wirklichem, dachten sie also ihre künstlerisch gebildete Schönheit als Widerspiegelungsform eines *real* Vernünftigen und damit Schönen¹, so ermöglichen die sozialen Verhältnisse in Italien nach dem Sieg der controriforma den Kunstproduzenten nicht einmal mehr die Illusion des Einklangs von ästhetischem Ideal und real gesellschaftlicher Praxis.

Im Sold der herrschenden Klassen stehend, gaben die meisten der Künstler diesen Anspruch rundweg auf. Von dem technisch-ästhetischen Potential zehrend, das sich in den vorangegangenen zwei Jahrhunderten in Anlehnung an die klassische Antike herausgebildet hatte, ersetzten sie die diese Formensprache tragende inhaltliche Substanz, nämlich den dialektischen Rekurs auf die vorhandene Realität, durch hohles, religiöses Pathos, machten sich zu Illustratoren der theologisch-mythologischen Vorstellungen der hohen Funktionäre der römisch-katholischen Kirche.

Caravaggio, Die Madonna von Loreto, Rom, S. Agostino



Caravaggio, Grablegung Christi, Vatikanstadt, Vatikanische Museen, Größe 300x203 cm

Die verschiedenen Strömungen des Manierismus, der „decadenza“, entwickelten sich; sinnfällige Beispiele der kulturellen Krise der unter ideologisch-ästhetischem Legitimationszwang stehenden Reaktion. Sie mußte, da sie die Kunst als ihr Agitationswerkzeug nutzen wollte, sie als ästhetische Ausdrucksform von Wahrheit (also von Erkenntnissen über die Menschen und ihre gesellschaftliche Praxis) notgedrungen leugnen und bekämpfen.

Das ästhetische Programm der großen Renaissance-Meister, wie Leonardo, Michelangelo, Piero della Francesca, verstand sich als Bestandteil und Ausdruck des Bestrebens der frühbürgerlichen Revolution in Italien, die ganze Welt als erkennbar und nach Maßgabe des Menschen und seiner eigenen, ausgewogen-harmonischen Proportionen und den Gesetzen seiner irdischen Vernunft gestaltbar, wissenschaftlich (was z. T. gleichbedeutend war mit künstlerisch) widerzuspiegeln.² Den Verlust dieses Universalanspruchs der menschlichen Vernunft (deren Realisierung zweifels-ohne jeweils historisch-notwendigen Beschränkungen unterliegt) auf die Aneignung des gesamten materiellen und irdischen Seins hatte nun die Religion wettzumachen. Die Herausarbeitung einer die Massen beeindruckenden glanzvollen ästhetischen Drapierung der irrationalen theologischen Brücken zur Weltentzweiung kam der offiziell geforderten Kunst zu, in der Italien, obwohl politisch in Europa fast ohne Bedeutung, nach wie vor eine Vormachtstellung besaß.

Wenn somit – stark verkürzt – für viele manieristische, klassizistische und Barockmaler behauptet werden könnte, sie gingen bei

der bildkünstlerischen Darstellung der Wirklichkeit von der Vorstellung eines – religiösen – Ideals aus, das ihnen, als verbindliches Dogmengebäude vorgegeben, ein wahrhaft realistisches Erfassen von Wirklichkeit (als ein vom real Vorhandenen ausgehendes) notwendig verbieten mußte, so soll hier die entgegengesetzte These vom Schaffen Caravaggios vertreten werden.

III

Die Wirklichkeit, mit der sich Caravaggio auseinandersetzt, wird vor allem durch den Menschen repräsentiert. Ihm gilt sein Hauptinteresse, neben ihm tritt alles zurück, das malerische decoro, die prätentiösen Ausstattungen, das räumliche Ambiente, Landschaften etc. tauchen kaum auf. Welche Menschen sind es nun, die Caravaggios Aufmerksamkeit erregen, die er studiert und analysiert und mit größtmöglicher realistischer Genauigkeit zu erfassen trachtet?

Bellori³, ein Chronist des 17. Jahrhunderts, schreibt über die „Magdalena“: „Er malte ein junges Mädchen, das im Begriff ist, die Haare zu trocknen, während es, die Hände im Schoß, im Zimmer auf einem Stuhle sitzt. Auf der Erde ein Gefäß mit Salben sowie Geschmeide hinzufügend, gab er vor, es sei die Maria Magdalena. Ihr Gesicht ist etwas zur Seite geneigt, und die Wange, der Hals und die Brust sind in eine reine Farbe getaucht, im Einklang mit der Schlichtheit ihrer Gestalt.“ Baglione schreibt 1642 über die „Madonna von Loreto“: „In der ersten Kapelle der Kirche S. Agostino schuf er linker Hand eine Madonna von Loreto, nach dem Leben dargestellt mit zwei Pilgern, der eine mit schmutzigen Füßen und der andere, anscheinend eine Frau, mit einer zerknitterten, schmutzigen Kopfbedeckung. Wegen dieser realistischen Behandlung der Einzelheiten, die der Würde eines Altarbildes nicht entsprechen, gerieten die Gläubigen in große Erregung.“⁴ Über das heute im Louvre hängende Bild „Der Tod der Maria“ wird in den Quellen erwähnt, daß es, ursprünglich für eine Kirche bestimmt, abgelehnt wurde. „Die Darstellung des Todes der Maria in der Scala hat der Serenissimo von Mantua jetzt aus besagter Kirche entfernen lassen, weil er (Caravaggio) die Madonna als eine Kurtisane dargestellt hat.“⁵ Baglione berichtet: „Für die Madonna della Scala in Trastevere malte er den Tod der Heiligen Jungfrau, aber da er die Madonna nicht würdevoll genug dargestellt hat, sondern aufgedunsen und mit nackten Beinen, entfernte man das Gemälde.“

Caravaggio malt die Leute, die er auf der Straße sieht, die er im Wirtshaus trifft, Bauern und Handwerker, die er beobachtet und in sein Atelier lädt, um ihre Gesichter, Gebärden und Gesten zu untersuchen. Er erfaßt sie nicht als ikonographische Typen, sondern benennt ihre sozialen Charaktere, individualisiert sie, konkretisiert sie als präzise bestimmte Persönlichkeiten, deren ureigene, tiefe menschliche Würde er aus ihrer unbedeutenden Alltäglichkeit herausschält.

Einzelne Menschen, kleine Gruppen (auf den meisten Bildern gibt es nur sehr wenige Figuren) werden auf dunklem Grund isoliert und ohne sie klassizistisch zu stilisieren in einer einfachen, klaren, oft monumental wirkenden Größe dargestellt, so daß aus der Anerkennung des ästhetischen Charakters der unmittelbar sinnlich erfahrenen Wirklichkeit des „einfachen“ Volkes sich dialektisch das *Erhabene* aus dem *Niederen* entwickelt. Caravaggio sieht die wirklichen Dinge und Menschen nicht durch die Brille einer ideell-ideal vorausgesetzten Vorstellung, sei es die vernünftig-harmonisch-schöne der Renaissance oder die des klerikalen Pathos der katholischen Mythologie mit ihren wundersamen Offenbarungsgeschichten der Allmacht des Schöpfer-Gottes. Für ihn entsteht das ästhetisch Ideale als Resultat der künstlerisch-forschenden Zerlegung und anschließenden malerischen Wiederrzusammensetzung seines Materials, des Menschen, entspre-

chend den erkannten Gesetzmäßigkeiten. Er malt kein schönes Abbild der Wirklichkeit, sondern er malt die von ihm analysierten Aspekte der Wirklichkeit so, daß die ihr immanenten Schönheiten erkennbar werden.

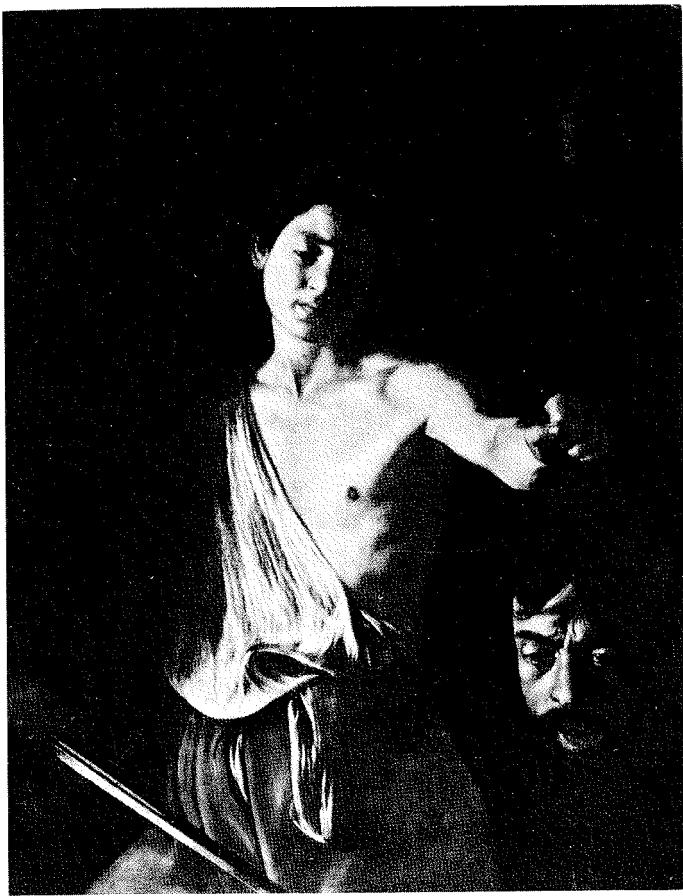
Dennoch wäre es falsch zu behaupten, daß er die Wirklichkeit „bar aller Ideale wiedergibt“⁶; vielmehr erscheint es richtiger, davon zu sprechen, daß Caravaggio zwar gegen das „ideelle Leuchten der Natur“ zu Felde zieht, sich jedoch bemüht, das ästhetische Ideal als immanentes „Ideal der Natur“⁷ selbst zu gestalten, also nicht als etwas an die Sache Herangetragenes, ihr fremdes, sondern als etwas aus ihr selbst Abgeleitetes. Die *Dialektik von Idealem und Reellem* stellt sich bei Caravaggio vor als die Entfaltung des Großen aus dem Kleinen, des Monumentalen, Heroischen, Pathetischen aus dem Prosaischen der banalen Alltagswelt und ihrer Erscheinungen.

Wenn man das abgearbeitete, zerfurchte, schmerzgeprüfte Bauerngesicht des Nikodemus in der „Grablegung Christi“ betrachtet, der, den Leichnam unter den Knien fassend, sich im kompositorischen Zentrum des Bildes befindet, dann mag es nicht überzogen klingen zu sagen, daß hier der „Wirklichkeit die Würde großer Form“⁸ verliehen wurde. Die gewaltige Figur (deren impante Wirkung, obwohl schon überlebensgroß gemalt, noch durch den kompositorischen Trick der doppelten Ebene unterstützt wird – die Augenhöhe des Betrachters entspricht perspektivisch der Höhe der Fußsohlen der Figuren) kann wahrhaftig für sich beanspruchen, in ihrer realistischen Einfachheit die erfurchtgebietende Ausstrahlungskraft zu besitzen, die die katholische Kirche ihren Heiligen zuschreibt. Hier allerdings wird der Heilige in die irdisch-reale Welt zurückgebracht und das religiös-mythologische Geschehen als menschliches Drama interpretiert; „das Göttliche bewahrheitet sich als Menschliches“.⁹

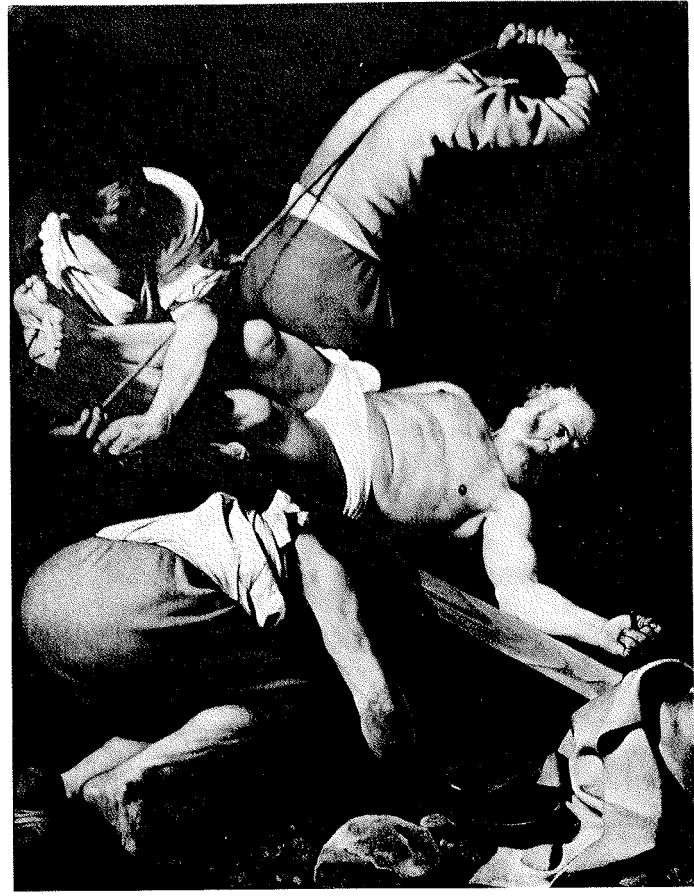
IV

Um die stofflich-irdische Gewichtigkeit seiner Figuren zu betonen, hat Caravaggio systematisch neben der menschlichen Anatomie die *Dialektik von Licht und Schatten* studiert. Die genau durchdachte Verwendung von Lichtquellen und die erzeugten Hell-/Dunkel-Abstufungen suggerieren in seinen Werken den Eindruck einer plastischen Räumlichkeit und figürlichen Körperlichkeit, der vordem in der Malerei nahezu unbekannt war. Die gegenständliche Genauigkeit seines Realismus verknüpft sich dialektisch mit einer geradezu emotionalen Sprache des Lichtes, die ihm Effekte dynamischer Raumtiefe erzielen läßt, die die gegenständliche Perspektivmalerei nie erreichen konnte. Diese Art über unendlich nuanierte Übergangsstufen einen Grundfarbton zu zerlegen und, vom spezifischen Farbcharakter absehend, allein auf der Basis der Hell-/Dunkel-Skala (*chiaroscuro*) einen ganzen Kanon von emotional-dramatischen Aussagewerten zur Unterstützung der inhaltlichen Aussage zu entwickeln, diese revolutionäre technische Innovation in der Malerei wurde gemeinhin als wichtigste Errungenschaft Caravaggios angesehen. Obwohl eine Heerschar von Epigonen sich sofort auf diese neue Kunst zu malen stürzte, gelang es erst zwei Realisten der nachfolgenden Künstlergeneration, zwei Nicht-Italienern, sie auf einer neuen qualitativen Stufe schöpferisch weiterzuführen: Velasquez und Rembrandt.

Bei Caravaggio laufen in bildkünstlerisch-technischer Hinsicht zwei Strömungen des cinquecento zusammen, die florentinisch-römische Malerei mit ihrer figürlich-gegenständlichen Genauigkeit und konstruktiven Klarheit sowie die venetianische mit ihrer reichen, warmen und zarten Farbtonkraft. In seiner kompositorischen Entwicklung vervollkommen Caravaggio seine Technik, den *luminismo*, und wird dabei zunehmend unprätensiöser, konkreter. Der „David“ der Galleria Borghese ist fast monochroma-



Caravaggio, David mit dem Kopf Goliaths, Rom, Galleria Borghese



Caravaggio, Kreuzigung des Petrus, Rom, S. Maria del Popolo, Größe 230x175 cm

tisch auf Braun- und Graubasis gemalt. Jedes decoro, jede ge- genständliche Akzentuierung des Raummilieus fehlt. Die Haltung des David ist einfach, schlicht und klar – zu einer Zeit, als die „figura serpentinata“ als bildkünstlerisches Grundmodell zur Erzeu- gung von Dynamik und plastischer Räumlichkeit gilt.¹⁰

V

In der „Kreuzigung des Petrus“ ist ein alter Mann, der, obwohl sein Leib schon von Falten gekennzeichnet wird, noch kräftig und groß wirkt, auf ein Kreuz geschlagen. Das Kreuz wird durch die vereinte Kraft von drei Männern aufgerichtet, deren große Anstrengungen – Drücken, Heben, Ziehen – das Bild in der Diagona- len von links unten nach rechts oben dynamisieren. Auf der ent- sprechenden Gegendiagonale bäumt sich der Gekreuzigte noch einmal auf, starrt mit schmerzverzerrtem Gesicht auf den durch seine Hand getriebenen Nagel, wie auf etwas Unfaßbares. Die äu- ßerste Anspannung aller vier Figuren ist nicht nur sehr deutlich zu erkennen, sondern auch zu verstehen. Jede einzelne Bewegung, jede mimische Äußerung, jede Hautfalte ist überzeugend, weil auf ihre natürliche Notwendigkeit und Bedingtheit hin nachkontrollier- bar. Bewegungen, Anspannungen, Verzerrungen sind sichtbar gemacht als Resultat realer Kräfte und Gegenkräfte, die bis ins Detail nachprüfbar sind, deren körperliche Anatomie den stofflich sinnfällig gewordenen Beweis der dargestellten Geste abgibt.

Caravaggio konzentriert sich in der Abbildung von Handlung und Geschehen auf begrenzte, überschaubare und aus sich selbst heraus begreifbare Szenen, deren inneren Aufbau er rational zu erklären beabsichtigt.

Galileo Galilei, der zur gleichen Zeit mit seinen naturwissen- schaftlichen Experimenten beginnt, erhebt ebenfalls den An- spruch auf genaueste, praktische Nachprüfbarkeit theoretischer Aussagen. Mit dem muß er den Bereich, über den solcherart abge- sicherte wissenschaftliche Erkenntnisse zu gewinnen sind, radikal eingrenzen. Nach Jahren der Forschung gibt er das Ziel auf, eine wissenschaftliche Universaltheorie des Weltganzen zu ent- entwickeln. Dort, wo die neue Wissenschaft herrscht, herrscht sie unan- gefochten, doch die Bereiche der mit Hilfe der neu erfundenen technischen Hilfsmittel erforschbar gewordenen Natur sind not- wendig begrenzt; über den Zusammenhang des Ganzen, über die „letzten Dinge des Lebens“, vermag sie noch keine Aussagen zu treffen.¹¹ Sie unterstellt jedoch, daß nur die konkret nachprüfbarer Wahrheit die einzige wahrhaft vernünftige Wahrheit genannt wer- den kann. Sie liefert vorerst nicht die Erkenntnis der Welt, aber sie liefert die rationale Methode, nach der die Erkenntnis der Welt als richtig oder falsch gewertet werden muß.

Caravaggio arbeitet nicht darauf hin, seine gesamte historische Totalität ästhetisch-realistisch zu erfassen, den Universalanspruch eines Leonardo oder Giordano Bruno kann er nicht als für sich verbindlich erachten. Die Aspekte der menschlichen Wirklich- keit allerdings, die er künstlerisch durchdringt und abbildet, befreit er von allem religiösen, irrationalen Spuk, auch wenn er – dem Ti- tel seiner Werke nach – religiöse Themen behandelt. Die als gött- lich-transzendent behaupteten Triebkräfte menschlicher Praxis stellt er dar als irdisch-menschliche; die Sphäre des Irrationalen, Jenseitigen wird radikal verdiesseitigt, materialisiert, rationalisiert. Die Menschen, die er malt, handeln nicht als Vollzugspersonen ei-

nes überweltlichen, unbeeinflußbaren göttlichen Willens, gemäß den Auslegungen der klerikalen Würdenträger, sondern als Subjekte ihrer selbst. Das, was die Entwicklung der Natur bedingt, ist Teil ihrer selbst. Sie enthält selbst die Antworten auf die von ihr gestellten Fragen. Sie entwickelt sich aus sich und durch sich selbst: *natura naturans*.

Die Vorstellung der Einheit von materiellen und ideellen Wirksubstanzen in der Materie selbst bestimmte die philosophischen Überlegungen eines anderen Zeitgenossen Caravaggios, des schon erwähnten Giordano Bruno. Die gesamte Wirklichkeit ist von einer Substanz, von einer vernunftmäßig erkennbaren – materiellen – Kausalität regiert, Gott und die irdische Wirklichkeit sind eins. Auch Materie und Geist vereinigen sich für Bruno in ein und demselben Substrat, in dem die „geistigen“ Bewegungsprinzipien der Welt im Grunde als die *reelle Selbstbewegung der Materie* zu ergründen ist. Dies ist die wahre Bestimmung der Philosophie und der Wissenschaft; sie hat die Synthese aufzufinden, in der sich die Gegensätze und Widersprüche treffen, um die innere Gliederung der Wirklichkeit darzustellen.

Wegen seiner gottlosen Ketzerlehre wurde Giordano Bruno 1600 auf dem Campo de' Fiori in Rom öffentlich verbrannt. Auch wenn Caravaggio ein ähnliches Ende erspart blieb, da sein künstlerischer Ruf wohlmöglich schon zu gefestigt war und er sich auch eine Reihe von formalen Zugeständnissen von seinen meist kirch-

lichen Auftraggebern abverlangen ließ, kann den inhaltlichen Implikationen seines ästhetischen Programms durchaus die gleiche materialistische Schwere angelastet werden, deren notgedrungen revolutionärer Charakter Bruno auf den Scheiterhaufen gebracht hatte.¹²

Anmerkungen

1. Vergl. **Friedrich Tomberg**, Bürgerliche Wissenschaft, Ffm., 1973. Tomberg leitet die Kunst der Renaissance ab als die „ästhetische Manifestation einer durch die Realität selbst legitimierten universal-humanen Idealtät“ (S. 73).
2. Vergl. „Allgemeine Geschichte der Kunst, Band 4, die Kunst der Renaissance“, Moskau 1962, Leipzig 1965, S. 19.
3. **G. P. Bellori**, Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Roma, 1672, Faksimile-Nachdruck Rom 1982, Bd. I, S. 203.
4. **G. Baglione**, Le vite dei pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal Ponteficato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642, Roma 1642, Neudruck Rom 1935.
5. **G. Mancini**, Manuskript der Biblioteca Marciana 1619–1621; veröffentlicht von L. Venturi in „L'Arte“, 1910; zitiert nach L. Venturi, „Caravaggio“, München 1955, S. 75.
6. **Irina J. Pruss**, Kunst des 17. Jahrhunderts, Moskau und Dresden, 1974, S. 88.
7. So der zeitgenössische Chronist **Vincenzo Carducho**, Madrid, 1633, zitiert nach L. Venturi (a. a. O.), S. 40.
8. **Leopold Zahn**, Caravaggio, Berlin, 1928, S. 14.
9. Katalog der Ausstellung „Caravaggio, mostra didattica itinerante“, Florenz 1974, S. 78.
10. **L. Manelli**, Villa Borghese descritta, Roma 1650, S. 76, schreibt, daß Caravaggio in dem abgeschlagenen Haupt Goliaths „sich selbst darstellen wolle“.
11. Zu dieser These, die hier verständlicherweise nicht weiter ausgeführt werden kann, vergl. auch **Ernst Bloch**, das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz, Frankfurt a. M., 1972, S. 164–186, sowie **Eugenio Garin**, Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano, Bari 1965.
12. Die hier angerissene Überlegung einer inhaltlichen, „interdisziplinären“ Verwandschaftsbeziehung zwischen dem ästhetischen Realismus Caravaggios und dem pantheistischen Materialismus der Philosophie Brunos (über deren persönliche oder mittelbare Bekanntheit nichts bekannt ist) bedarf selbststredend einer gründlichen Vertiefung. Methodologische Hinweise hierzu auch bei **Moiszej Kagan**, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, München 1974, S. 54 ff., der eingehend auf die Notwendigkeit der Berücksichtigung von „Systemaspekten in der Methodologie der marxistischen Ästhetik“, das heißt die strukturelle Ähnlichkeit unterschiedlicher Systeme, die miteinander zusammenhängen durch wechselseitige Widerspiegelung oder wechselseitiges Hervorbringen im Rahmen eines umfassenden Systems

Gegen die Berufsverbote

Drittes Berufsverbot für Richard Hiepe

Am 30. Oktober mußte unser Mitarbeiter Dr. Richard Hiepe erneut zu einer sogenannten „Anhörung“ vor die Berufsverbotskommission des Landes Niedersachsen, nachdem er bereits im Februar in der gleichen Sache vor dem Kultusministerium „überprüft“ worden war. Seit Sommersemester 1974 steht Hiepe nach dem einstimmigen Beschuß aller Hochschulorgane der Braunschweiger Kunsthochschule an erster Stelle der Liste für die Professur in Kunstwissenschaften an dieser Institution. Durch Resolutionen des Lehrkörpers, des Senats der Hochschule sowie der Vollversammlung der Studenten ist mehrfach die sofortige Berufung Hiepes auf diesen Posten gefordert worden, den er seit fünf Jahren mit einem Lehrauftrag und seiner Tätigkeit in der Prüfungskommission für das Höhere Lehramt praktisch bereits wahrnimmt.

Das Kultusministerium hatte sich nach der ersten „Anhörung“ inoffiziell bereits für Hiepe ausgesprochen, als mit der verschärften Berufsverbotspraxis durch Intervention des Innenministeriums die neuerliche Überprüfung angeordnet wurde. In einer mehr als vierstündigen Fragenkanonade über „die mögliche Rolle einer SPD in der DDR“, „die Einparteiherrschaft in der Sowjetunion“, den „Führungsanspruch der Arbeiter“, die Haltung des Marxismus zum bewaffneten Aufstand, zur „Mauer“ u. ä. wurde die im Grundgesetz ausdrücklich verbürgte Freiheit der Meinung zum Kriterium für das Wohlgefallen der Berufsverbotsbeauftragten erniedrigt.

Besonders empörend erscheint in diesem Zusammenhang, daß Hiepe Anfang Oktober

sein Lehrauftrag an der Universität Osnabrück mit Hinweis auf die in Hannover fällige Überprüfung entzogen wurde. Nach der Entlassung aus dem Lehrauftrag an der Münchner Akademie wäre die Entlassung in Braunschweig das dritte offizielle Berufsverbot für Richard Hiepe.

Ausstellung „Verteidigt die Grundrechte!“

Vom 9. November bis 14. November 1975 veranstaltete das „Komitee zur Verteidigung demokratischer Grundrechte“ in Westberlin eine Aktionswoche, zu der auch eine Ausstellung in der Galerie Poll, Kurfürstendamm 185, gehörte. An der Ausstellung beteiligten sich folgende Künstler: Ulrich Baehr, Rafael Canogar, Vlassis Caniaris, Equipo Crónica, Arwed D. Gorrella, Marcos Huerta, Rainer Hachfeld, Adam Jankowski, Dieter Masuhr, Siegfried Neuenhausen, Maureen Scott, Giangiacomo Spadari, Monika Sieveking, Peter Sorge, Klaus Staack, Jürgen Waller. Das Komitee tritt für folgende Forderungen ein:

1. Sofortige Beendigung der verfassungswidrigen politischen Disziplinierung.
2. Strikte Einhaltung aller rechtsstaatlichen und verfassungsrechtlichen Garantien bei Einstellung und Kündigung.
3. Freie politische und gewerkschaftliche Betätigung innerhalb und außerhalb aller Ausbildungsbereiche und Berufsbereiche.

Internationale Proteste

Als Zeichen für die wachsende internationale Solidarität mit den in der BRD und in Westberlin erhielt die Bürgerinitiative „Weg mit den Berufsverboten“ folgendes Telegramm:

„Die Mitglieder der Gewerkschaft der bildenden Künstler in den Niederlanden, des BBK, haben auf ihrer Versammlung am 18. Oktober 1975 in Amsterdam mit Sorge die antide-

mokratischen Entwicklungen in der BRD zur Kenntnis genommen. Entwicklungen, die seit 1972 mit dem sogenannten „Radikalenerlaß“ tägliche politische Praxis geworden sind, nämlich, daß aktiven Demokraten, Sozialisten und Kommunisten die Möglichkeit, ihre gewählte Ausbildung abzuschließen und ihren Beruf auszuüben, genommen wird.

Ihre Sorge um die junge Demokratie in einem Land, mit dem wir wirtschaftlich, politisch und militärisch engstens verbunden sind, wird noch bestärkt durch die Tatsache, daß diese Berufsverbote in der Presse nicht mit heftigen Protesten begleitet werden, und daß offensichtlich die große Mehrheit der Bevölkerung sich mit einer Hexenjagd à la McCarthy abfindet – sogar wenn die von den Berufsverbauten Betroffenen Liberale sind oder sogar nur politisch Interessierte mit Sympathien für die demokratischen Parteien und Organisationen der Linken oder gar nur Familienmitglieder aktiver Demokraten.

Sie stellen fest, daß die Berufsverbote die im Grundgesetz der BRD garantierten Grundrechte antasten, und sie können nicht schweigend zusehen, wie u. a. die Meinungsfreiheit auf diese Weise eingeschränkt wird.

Diese Entwicklung ist auch eine Gefahr für alle anderen europäischen Länder. Diese und ähnliche Tendenzen, wo auch immer in Europa, können nur bekämpft werden, indem man nach wirklicher Solidarität zwischen allen Demokraten, Sozialisten und Kommunisten strebt.“

Der Niederländische BBK hat den deutschen Text dieses Telegramms an die Fraktionsvorsitzenden der im Bundestag vertretenen Parteien und an die Vorsitzende des Bundestags, den holländischen Text an die Fraktionsvorsitzenden im niederländischen Parlament und die Gewerkschaft gesandt und dazu eine Presseerklärung herausgegeben.

Chronik

Künstlerkongreß des BBK

Der Bundesverband Bildender Künstler bereitet für die Zeit vom 23. bis 25. April 1976 einen Künstlerkongreß in Bremen vor. Als Thema hat der Bundesausschuß auf seiner Sitzung am 22. November 1975 festgelegt: „Neue künstlerische Arbeitsfelder“!

In drei Arbeitsgruppen sollen folgende Probleme behandelt werden:

- Kunst am Bau (Gesetzesvorschlag des BBK, Honorarrichtlinien, Wettbewerbsordnung, Strategien für die einzelnen Bundesländer).
- Kunst im öffentlichen Raum (Künstler und Freizeit, Kulturzentren).
- Künstlerweiterbildung (Weiterbildungszentrum).

Zu diesen Themenbereichen wird die Bundesdelegiertenversammlung des BBK Beschlüsse fassen. Sie findet zur gleichen Zeit in Bremen statt, ebenso die erste Bundesdelegiertenversammlung der „Bundesvereinigung gewerkschaftlicher Künstlerverbände des BBK“.

Zum Kongreß werden von einer paritätisch besetzten Kommission des BBK und der Abteilung Wissenschaft und Kunst des Bremer Senats längerfristige Modellprojekte für „Kunst im öffentlichen Raum“ ausgeschrieben. Die Unterlagen sind erhältlich bei der Geschäftsstelle des BBK c/o Gerhard Pfennig, 53 Bonn, Schederstraße 13.

Museumstagung des „Ulmer Vereins“

Vom 19. bis 21. Oktober 1975 fand im Historischen Museum in Frankfurt die erste Museumstagung des „Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften“ mit Unterstützung des Kulturdezernats der Stadt Frankfurt statt. Im Tagungsprogramm waren zur „Geschichte des Museums als Bildungsinstitution“, zur „Museumspädagogik und -didaktik“ und zur Ausstellungspraxis rund 20 Referate zur Diskussion gestellt.

Einführend sprach Hilmar Hoffmann, Kulturdezernent der Stadt Frankfurt, zum Thema „Museen in kommunalpolitischer Sicht“, anschließend legte der hessische SPD-Landtagsabgeordnete R. Rohlmann zur „Stellung der Museen in der Kulturpolitik Hessens“ vor allem Finanzinformationen vor. Beide Referate enthielten zahlreiche Hinweise auf die grundlegenden Widersprüche, die heute der Einbeziehung des Museums in ein demokratisches Bildungssystem entgegenstehen: In den letzten Jahren sind die Bildungsbedürfnisse breitester Bevölkerungsschichten sprunghaft gestiegen. Die Einsicht beginnt sich durchzusetzen, daß das Museum keineswegs ein abseits stehender Musentempel ist, sondern eine wichtige erzieherische Funktion haben kann – als technisches, völkerkundliches oder historisches Museum, während das kulturhistorische Museum und das reine Kunstmuseum in dieser Hinsicht noch immer unterschätzt werden. Die Stadt Frankfurt versucht als eine der wenigen Städte in der BRD seit 1970 diesen Bildungsauftrag des Museums im Rahmen ihrer kommunalen Kulturpolitik zu verwirklichen: Mit der Neugestaltung des Völkerkundemuseums und des Histo-

rischen Museums sollen Besucherschichten für ein „demokratisches Museum“ gewonnen werden, die bisher nicht ins Museum gegangen sind. Seither ist die Diskussion um das „didaktische Museum“ und die Demokratisierung des Museums Bestandteil der allgemeinen Auseinandersetzung um ein demokratisches Bildungssystem geworden. Zugleich können sich jedoch solche Ansätze keineswegs voll entfalten oder werden im Ansatz ersticken, weil sich mit der allgemeinen Krise des Kapitalismus auch dessen grundlegende Kulturfeindlichkeit verschärft.

Während Hilmar Hoffmann in Frankfurt um die Verwirklichung seiner kommunalen Kulturpolitik, d. h. um die Erhaltung seines Kulturretsats, kämpft, verkündet der hessische Kultusminister Krollmann, daß für Lehrer kein Geld mehr da sei. Die Eltern sollen die Lehrer ihrer Kinder gefälligst selbst bezahlen. Folgende Fragen drängen sich auf: Was vermag ein „demokratisches Museum“ gegen den Rückfall ins Mittelalter im gesamten Schulwesen? Was vermag es zur Verwirklichung von Chancengleichheit, wenn das gesamte Bildungssystem auf der Erhaltung der Chancengleichheit beruht? Das „demokratische Museum“ muß eine Illusion bleiben, solange gleichzeitig die Öffentlichkeit auf die Schließung von Museen – z. B. Deutsches Museum in München und Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg – eingestimmt und als einzige Alternative die Reprivatisierung der Museen, d. h. die Rentabilisierung durch die Übergabe an die großen Industriekonzerne, vorbereitet wird.

Der Politiker, der vom „demokratischen Museum“ spricht, ohne von der allgemeinen Bildungskatastrophe und ihren Ursachen zu sprechen, setzt sich dem Vorwurf der Augenwischenrei aus. Der Fachmann seinerseits läuft Gefahr, in dem Elfenbeinturm eingeschlossen zu bleiben, aus dem er eigentlich hinaus möchte. Nicht zuletzt war dies das Dilemma der Frankfurter Tagung: Es fehlte den Teilnehmern der Mut zu einer umfassenden Einschätzung des realen Ausmaßes der Bildungskatastrophe in der BRD und ihrer eigentlichen Ursachen. Nur an einer derartigen Einschätzung hätten die fachspezifischen Fragen der einzelnen Referate im Hinblick auf die Frage relativiert werden können: Was ist zu tun, um weiteren Kulturabbau aufzuhalten?



Kulturarbeit des Marburger AStA
der Reaktion ein Dorn im Auge

Den reaktionären Kräften ist es bisher nicht gelungen, die ersehnte „Tendenzwende“ unter den Studenten mit politischen Mitteln herbeizuführen. So versuchen sie immer häufiger, fortschrittliche Studentenvertretungen mit Hilfe der Gerichte in die Knie zu zwingen. Diese Kampagne ist bundesweit; sie konzentriert sich gegenwärtig auf den – von SHB und MSB Spartakus gestellten – AStA der Universität Marburg.

Ansatzpunkt dabei ist das „politische Mandat“ der demokratisch gewählten Studentenvertretungen, d. h. ihr Recht, sich zu Fragen zu äußern, die über den Bereich der Hochschulpolitik hinausgehen. Dieses Recht war unbestritten, solange sich die Studentenschaften als willfährige Sprachrohre, oft sogar Vorreiter der kalten Kriegspolitik Adenauerscher Prägung betätigten; es soll ihnen abgesprochen werden, seitdem sie die Verteidigung der Vorzüge der „freien Welt“ mit Napalm, KZs, CIA und Berufsverboten nicht mehr freudig gutheißen.

Anzeigen aus dem Umkreis von RCDS und NHB (studentischer NPD-Ableger) haben dem Marburger AStA bereits Geldstrafen in Höhe von mehreren tausend Mark eingetragen; inzwischen hat die hessische Landesregierung auf Betreiben der CDU verfassungswidrig die Amtsenthebung des AStA und die Einsetzung eines Staatskommissars verfügt. Bezeichnend für das Freiheitsverständnis der Gerichte und ihrer Zutreiber ist, daß zu den imkriminierten „politischen Äußerungen“ des AStA auch die Veröffentlichung einer Pinochet-Grafik von Klaus Staeck „Die Demokratie muß gelegentlich in Blut gebadet werden“, einer Grafik von Jörg Scherkamp, Gedichte von Peter Schütt und eine Kulturveranstaltung gehören, für die die Aufführung der Mannesmann-Kantate von Hans Werner Henze angekündigt war.

Welcher Art dagegen eine Öffentlichkeitsarbeit nach dem Geschmack der studentischen Strauß-Fans ist, verrät ein Info des RCDS-berehrtschen Aachener AStA: Dort wird erfreut und breit vermeldet, daß sich ein AStA-Mitglied verlobt habe. Gaudeamus igitur?

Der Marburger AStA braucht für die Abwehr der reaktionären Angriffe die Unterstützung der demokratischen Öffentlichkeit, um deren politische und kulturelle Rechte es in diesem Kampf letztlich geht. Eine Reihe von Künstlern hat ihm bereits eigene Werke als Solidaritätsbausteine zur Verfügung gestellt.

Löwe oder Gaul?

„Die Kunst muß dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul“, dieser hochgezogene Spruch dient als Titel einer Schrift der „7. Produzentengalerie“ in Westberlin über 8 Selbstorganisationsmodelle von Galerien und Editionen wie „Großgörschen 35, Zehn Neun, Gruppe Werkstatt Hamburg, edition staeck, Augenläden Bernhard Sandfort“ (64 Seiten, 29,5 x 21, DM 5,-, 1 Berlin 15, Schaperstraße 19). Stellen wir zunächst fest, daß der Bürger der Kultur im Nacken sitzt, dann ist die Luft aus dem Herausgeberpathos heraus, das den ganzen Band mit seinen äußerst nützlichen geschäftlichen und organisatorischen Erfahrungsberichten von oppositionellen Ausstellungs- und Vertriebsunternehmen zu einer „politischen Strategie“, zum „kulturrevolutionären“ Modell hochstilisierte möchte. Die „Selbstorganisation“ wird in dem Einleitungstext der Herausgeber zum Fetisch und zur Illusion von Bürgern, die anstelle der Demokratisierung des Kunstbetriebes oder der Mitbestimmung in den Massenmedien Inseln engagierter Kunst gegen den herrlichen

Das Grafikangebot

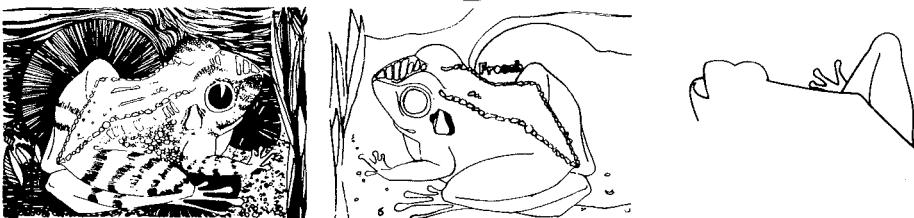
Kalender 1976 „Portugal“, 13 Fotografien von Harald Frey, Format 40x60 cm, Kunstdruck, Preis DM 15,- plus Versand, zu bestellen bei Harald Frey, 8 München 40, Keuslinstraße 1



66

Kalender 1976 der Gruppe Werkstatt Hamburg, 13 handgedruckte Grafiken und 2 Gedichte, Thema: Menschen in der Stadt, Preis unsigniert DM 25,-, signiert DM 50,- (plus Versand), zu bestellen bei Gruppe Werkstatt c/o Gerhard Jeske, 2 Hamburg 53, Franzosenkoppel 32

Malen, Kleben, Ergänzen... ein Malbuch von Doris Cordes-Vollert für 5- bis 12jährige, im Großformat DIN A 3, Preis DM 5,- plus Versandkosten, Verlag und Druck: Hornung und Steinbach, 7 Stuttgart 1, Wilhelmsplatz 1



Protokoll "SÜDAFRIKA-TRIBUNAL"

Herausgeber: Antiimperialistisches Solidaritätskomitee für Afrika, Asien und Lateinamerika

80 Seiten, broschiert; Preis: DM 6,- incl. Versandkosten

Protokoll des „Tribunals gegen Kolonialismus und Apartheid im Südlichen Afrika“, das am 15. Februar 1975 vom Antiimperialistischen Solidaritätskomitee (ASK) und der Anti-Apartheid-Bewegung (AAB) in Bonn veranstaltet wurde.

Mit Beiträgen von führenden Vertretern der Befreiungsbewegungen African National Congress of South Africa (ANC), South West Africa Peoples Organisation of Namibia (SWAPO), Zimbabwe African National Union (ZANU), Zimbabwe African Peoples Union (ZAPU), des South African Congress of Trade Unions (SACTU) und der Afro-Asian Peoples Solidarity Organisation (AAPSO) sowie von Experten und Zeugen aus der BRD und dem europäischen Ausland: u. a. von Prof. Paulette Pierson-Mathy, Dr. Erika Runge, Reverend Don Morton und Abdul Minty.

Bestellschein

Hiermit bestelle ich

Exemplare Protokoll "Südafrika-Tribunal" zum Preis von DM 6,- incl. Versandkosten

Name _____

PLZ/Ort () _____

Straße _____

Datum/Unterschrift _____



Bitte richten Sie Ihre Bestellung an:
Antiimperialistisches Solidaritätskomitee
6 Frankfurt am Main
Eichwaldstraße 32

ANZEIGEN

Studentenmagazin

rote blätter

Organ des Marxistischen Studentenbundes Spartakus

<input type="radio"/> Ich bestelle ab Nr. ein Abonnement der roten blätter bis auf Widerruf – jedoch mindestens für ein Jahr (Jahresabo: 10,50 DM inkl. Porto)	Vorname, Name Straße Postleitzahl, Ort Unterschrift:
<input type="radio"/> Ich bitte um Zusendung eines Einzelexemplares (1,- DM und 0,70 DM in Briefmarken beifügen!)	
<input type="radio"/> Ich bitte um Zusendung von Informationsmaterial	<input type="radio"/> Ich schenke dem o. a. Abonnenten ein Jahresabo ab Nr. und erbitte Rechnung an:
<input type="radio"/> Ich möchte zu einer Mitgliederversammlung des MSB Spartakus an der Uni/FHS eingeladen werden	Vorname, Name Straße Postleitzahl, Ort Unterschrift:
<input type="radio"/> Ich möchte Mitglied des MSB Spartakus werden	
Kündigungen nur zum Jahresende – bis jeweils 20. November –, Widerruf innerhalb von 8 Tagen nach Bestellung möglich.	
Bestellungen an: rote blätter, MSB Spartakus, 53 Bonn 1, Postfach	

rote-
blätter-Abonnenten
wissen mehr –
weil sie

- über die Aktionen und Forderungen der Studentenbewegung stets brandaktuell informiert sind
- Informationen über die Kämpfe und Forderungen der Arbeiter aus erster Hand erhalten
- mit neuesten Fakten aus dem realen Sozialismus versorgt werden
- Analysen und Reportagen über die internationale antimperialistische Bewegung erhalten
- über die neuen und interessanten Entwicklungen in Politik, Kultur und Gesellschaft informiert werden

Chronik – Fortsetzung

schenden Kulturbetrieb gründen möchten. Dabei bleibt diese Kunst schlimm verwaschen: Timm Ullrichs wird neben die Linken der Hamburger „Werkstatt“ gestellt – unter dem Motto „Selbstorganisation“ reimt sich, was sich ästhetisch und politisch fräßt. Wichtig aber bleiben für Künstlergruppen, Kunststudenten und Kleinverleger die Erfahrungsberichte der Gruppen, Verlage und Galerien selbst.



Mehmet kam aus Anatolien

Nach „Italienische Realisten“ und „Hans Baluschek“ zeigte das Kunstmuseum Kreuzberg im Haus am Mariannenplatz 2 in Westberlin als dritte große Ausstellung unter neuer Leitung Arbeiten von drei türkischen Künstlern, die jetzt in Westberlin leben. Die Ausstellung und ein Volksfest auf dem Mariannenplatz sollten die sozialen Probleme, die politischen Forderungen und die kulturellen Bedürfnisse der rund 28 000 türkischen Arbeiter bekannt machen, die in Kreuzberg ghettoartig zusammen wohnen, und Kontakte zu den deutschen Nachbarn herstellen. Eine Initiative, die in anderen Städten Nachahmung finden sollte.

Der gut ausgestattete Katalog bringt neben den Arbeiten der drei Künstler, des Malers Mehmet Hanefi Yeter, des Keramikers Mehmet Çağlayan und des Bildhauers Mehmet Aksoy, Texte (deutsch und türkisch) und hervorragende Fotos zur sozialen Lage im Heimatland und über das Leben der Türken in Westberlin. Im Vorwort der Künstler heißt es: „Der türkische Arbeiter ist da! Nicht aber als ein Automat, der tagtäglich zum Arbeitsplatz eilt und produziert, sondern als der Mensch, der er ist, der in den Produktionsverhältnissen und Widersprüchen dieser Gesellschaft lebt.“

Cremers „Aufsteigender“ in New York

Die Regierung der DDR hat den Vereinten Nationen die überlebensgroße Bronzeplastik „Der Aufsteigende“ von Fritz Cremer geschenkt. Die Plastik ist im UNO-Hauptquartier aufgestellt worden.

Beilagenhinweis

- Bestellkarte Subskription Damitz Verlag
- Aufruf Solidarität mit Richard Hiepe
- Jahresverzeichnis tendenzen 1975



Neues von Jan Peter Tripp

Bei Wendelin Niedlich in Stuttgart erscheinen neue Radierungen von Jan Peter Tripp, mit dessen Zeichnungen wir uns vor einiger Zeit auseinandersetzten (tendenzen Nr. 89, Seite 25). Die technischen Meisterstücke – auf einem Blatt sind beispielsweise 9 verschiedene Verfahren der Radiertechnik demonstriert – siedeln sich bei gesellschaftlichen Randgruppen, Kranken, Alten, Vereinsamten an. Die Fotogenauigkeit der Darstellungen drückt Trostlosigkeit aus: unüberbrückbare Distanz zu einer fremden Wirklichkeit. Insofern zeichnet Tripp eine Grundstimmung der neuesten Entwicklung westlicher Graphik: den Rückzug der engagierten Generation in die Position des Künstlers mit den verlorenen Illusionen.



Heinz Willig

In der Reihe der realistischen Plastiker in der BRD und Westberlin profiliert sich der Berliner Heinz Willig, der in der letzten Zeit mit mehreren Ausstellungen in Westberlin hervortrat. Der 1933 in Gelsenkirchen geborene Künstler studierte bei Schriener an der HfbK. Seine oft aus Ton und bemalter Terrakotta aufgebauten Figuren von Menschen am Strand, Sportlerinnen oder Passanten vereinen exakte Gegenstandsbeschreibung mit monumentalier Stilgebung. Die Effekte poppiger Abgußplastik werden zurückgeführt auf eine Würdigung individueller Persönlichkeiten im Alltag.

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst.

Heft Nr. 105

Redaktionskollektiv: B. Bücking; H. v. Damitz; H. Erhart; Dr. R. Hiepe; Th. Liebner; H. Kopp; W. Marschall (verantwortlich); C. Nissen; C. Schellemann; J. Scherkamp; G. Sprigath, G. Zingerl.

tendenzen erscheint 6mal jährlich im Damitz Verlag GmbH München. Gesellschafter: Heino F. von Damitz, Maler, Grünwald 1/5; Carlo Schellemann, Maler und Grafiker, München 1/5; Erich Stegmann, Maler, Deisenhofen 2/5; Hannes Stütz, Lektor, Düsseldorf 1/5. Geschäftsführung und Verlagsbereich tendenzen: 8 München 40, Kaiserstraße 54.

Bezugsbedingungen im Abonnement: 6 Hefte zum Preis von 35 DM (inkl. 5,5 Prozent MwSt. und Porto). Lehrlings-, Schüler- und Studenten-Abonnement 27 DM. Lehrlings-, Schüler- oder Studentennachweis erforderlich. Einzelheft 6,50 DM (inkl. 5,5 Prozent MwSt. zuzüglich Porto).

Das Jahres-Abonnement ist mit dem Kalenderjahr identisch.

Während des laufenden Jahres eingegangene Bestellungen werden mit einer Teilrechnung geliefert.

Kündigung bis spätestens 31. Oktober.

Nicht gekündigtes Abonnement verlängert sich um ein weiteres Jahr.

Bankverbindung: Bankhaus Reuschel & Co., München, BLZ 700 303 00, Konto-Nr. 33.01771;

Postcheck München, BLZ 700 100 80, Konto-Nr. 1281 74-805.

Herstellung: Plambeck & Co. Druck und Verlag GmbH, 404 Neuss, Postfach 920.

© copyright tendenzen. Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion. Bestellungen über den Buchhandel oder direkt bei tendenzen, Damitz Verlag GmbH, 8 München 40, Kaiserstr. 54. Telefon 089/33 43 83

Unser nächstes Heft

Realismus und „Realismen“

Umschlag Foto Harald Frey, aus Portugal

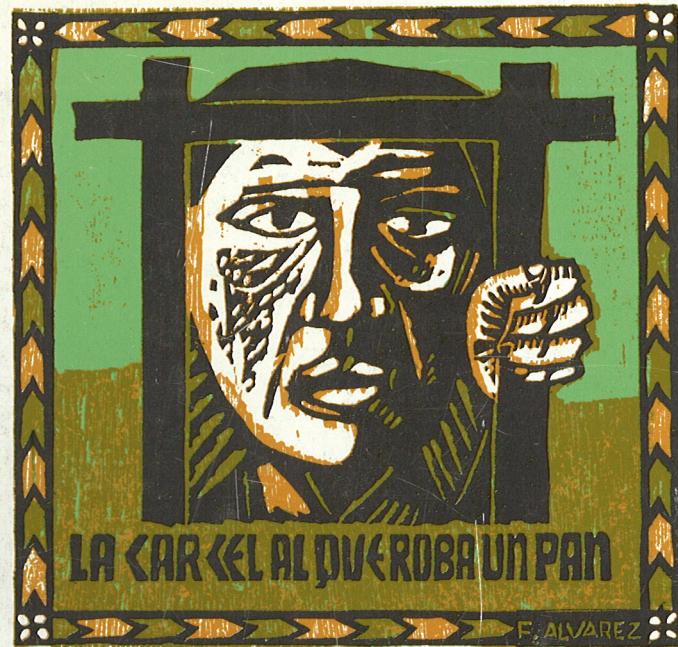
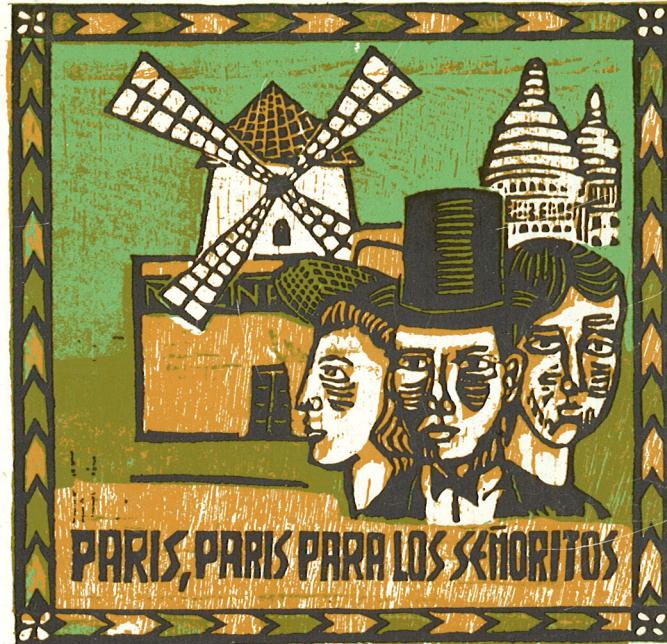
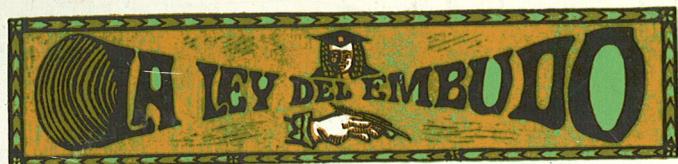
Seite 65 Jörg Scherkamp, Die Volkseinheit Chiles lebt, 1973, Tusche

Seite 67 Mehmet Aksoy, Demonstration, 1975, Ton 31x47 cm

Jan Peter Tripp, Radierung, 1974/75

Heinz Willig, Sitzende, 1972, bemalte Terrakotta

Rückseite Francisco Alvarez, von der Oppositionsgruppe „Estampa Popular“, Madrid, Holzschnitte, Text Pablo Neruda



F. ALVAREZ

Texto de P. NERUDA — Grabado de FRANCISCO ALVAREZ

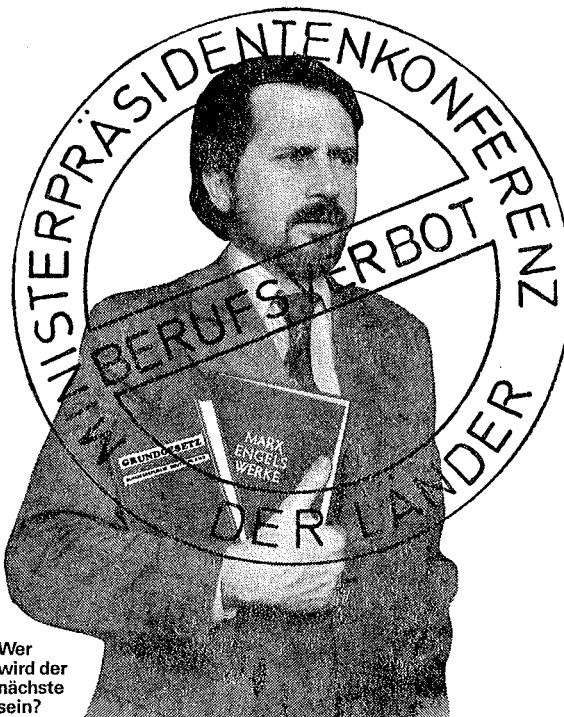


F. ALVAREZ

Texto de P. NERUDA — Grabado de FRANCISCO ALVAREZ

Das große Geld für den großen Dieb
Den Kerker dem, der ein Brot stiehlt

Paris, Paris für die Herren
Den Armen in das Bergwerk, in die Wüste



Wer wird der nächste sein?

Solidarität mit Richard Hiepe!

Die Redaktion *tendenzen* bittet alle Leser, sich an dieser Aktion für die Berufung von Dr. Hiepe in den niedersächsischen Hochschuldienst und für die Verteidigung unserer demokratischen Rechte zu beteiligen. Senden Sie die anhängende Karte mit Ihrer Unterschrift baldigst an uns zurück. Die Redaktion *tendenzen* wird mit diesen Protesten beim niedersächsischen Ministerpräsidenten, Alfred Kubel, vorstellig, dessen Kabinett die Entscheidung über das Berufsverbot gegen Dr. Hiepe fällen wird.

Werner Marschall für die Redaktion *tendenzen*

Die Fakten:

Seit Sommer 1970 hat Dr. Richard Hiepe einen Lehrauftrag für Kunsthistorien an der Kunsthochschule Braunschweig. Er ist Mitglied der Prüfungskommission. Mehr als 250 Studenten der Kunstpädagogik haben bisher bei ihm das Staatsexamen für das Höhere Lehramt gemacht. In der Auseinandersetzung mit kunstfeindlichen Ausschauungen, durch die Ermunterung zu selbstständiger bildnerischer Praxis der Studenten und durch ein breit gefächertes Lehrangebot für alle Gebiete der Kunstgeschichte, Fotografie und Ästhetik hat sich Dr. Hiepe bei Kollegen und Studenten eine feste Vertrauensbasis erarbeitet. Das drückte sich im Sommer 1974 in seiner einstimmigen Plazierung auf Platz 1 der Berufungs-

bitte wenden!

Weitere Unterschriften:



Damnitz Verlag
Redaktion *tendenzen*
8 München 40
Kaiserstraße 54

liste für die zweite Professur in Kunsthissenschaften an der Hochschule aus — ein Votum, das seither durch ausdrückliche Resolutionen aller Hochschulgremien an die niedersächsischen Ministerien bekräftigt worden ist. Seit 1½ Jahren aber zögern die niedersächsischen Behörden die Berufung hinaus, obwohl seit Jahren mehr als 600 Studenten der Kunstpädagogik mit nur einem Kunsthissenschaftler im Hauptfach völlig unzureichend versorgt sind und der niedersächsische Kultusminister Grolle die in Braunschweig bestehende Notlage öffentlich anerkannte.

Im Rahmen der grundgesetzwidrigen Berufsverbotspraxis wurde Dr. Hiepe bereits zweimal — im Februar und Oktober 1975 — durch sogenannte „Anhörkommissionen“ der Landesbehörden „überprüft“. In Stundenlangen Ausfragemäßnahmen hielt man ihm „Zweifel an seiner Treue zur Freiheitlichen Demokratischen Grundordnung“ vor, bezichtigte ihn — schriftlich — der „geistigen Unterstützung des Marxismus“ und folgender „Belastungen“:

1. Er sei 1954 in Hamburg bei einer Demonstration des Deutschen Gewerkschaftsbundes gegen die Gründungsversammlung der „Wiking-Waffen-SS“ verhaftet und zu einer Geldstrafe verurteilt worden.

2. Er seit 1972 bei der Demonstration der Münchner Bevölkerung gegen die Gründung der „Deutschen Volksunion“ des „National-Zeitung“-Leiters Dr. Frei mit einem Schild „Nazi raus aus München“ verhaftet und zu einer Geldstrafe verurteilt worden. Den Aufruf zu dieser Demonstration gegen neonazistische Umtriebe unterzeich-

neten u. a. Oberbürgermeister Vogel (der jetzige Bundesjustizminister), der DGB, die FDP, die SPD und bekannte Persönlichkeiten der Stadt.

3. Er habe seit 1972 Berufsverbot an der Münchner Akademie. Hier wurde ihm der Lehrauftrag entzogen, weil er auf der Landesliste einer legalen Partei, der DKP, kandidierte. Gegen dieses Berufsverbot ist eine Klage beim Verwaltungsgericht anhängig.

4. Er vertrete in seinen Aufsätzen den „Kulturananspruch der Arbeiterklasse“. Das lege den Verdacht einseitiger Kunstvorstellungen nahe.

Dr. Richard Hiepe soll nicht lehren dürfen, weil er als engagierter Kunsthistoriker in seinen Aufsätzen und in Ausübung seiner demokratischen Rechte als Staatsbürger gegen die reaktionären Tendenzen in Politik und Kultur der BRD auftritt. Die Freiheit von Kunst und Wissenschaft, das demokratische Recht, einer legalen Partei anzugehören, sind wieder Gegenstand behördlicher Verfolgung!

Zahlreiche Universitäten und Kunsthochschulen des In- und Auslandes haben Dr. Hiepe in den letzten Jahren zur Darstellung der fortschrittlichen Kunstananschauungen, der Ideen realistischer und engagierter Kunst berufen. Das niedersächsische Kultusministerium entzog ihm jedoch schon im Oktober 1975 seinen Lehrauftrag an der Universität Osnabrück wegen der in Hannover laufenden „politischen Überprüfung“ — ein präjudiziertes Berufsverbot! Das sind Praktiken politischen Terrors, die in Hiepes Person auch die oppositionelle Kunst und Kultur maßregeln und diffamieren sollen.

Für die sofortige Berufung von Dr. Richard Hiepe!

Dr. Richard Hiepe ist seit 1½ Jahren von allen zuständigen Gremien einstimmig für die Professur in Kunsthissenschaften an der Kunsthochschule in Braunschweig vorgeschlagen.

Dr. Hiepe ist ein bekannter Vertreter engagierter und realistischer Kunstauffassungen. Zahlreiche Universitäten und Kunsthochschulen des In- und Auslandes haben ihn in den letzten Jahren zur Darstellung dieser Konzeptionen berufen. Die Berufsverbote gegen ihn in München und Osnabrück, die behördlichen Ausforschungen gegen ihn sowie die Verschleppung seiner Berufung laufen auf eine Inkriminierung des künstlerischen

und wissenschaftlichen Anspruchs hinaus, den Dr. Hiepe in der Kulturszene der Gegenwart wesentlich mit durchsetzen half.

Mit dieser Unterschrift protestiere ich gegen die Einschränkung der demokratischen, im Grundgesetz der BRD ausdrücklich bezeugten Rechte: der Freiheit von Kunst, Wissenschaft und Meinung sowie der politischen Willensbildung in einer legalen, demokratischen Partei.

Dr. Hiepe muß umgehend nach Braunschweig berufen werden. Gegen Berufsverbote für Demokraten!

Name

Beruf

Anschrift

Unterschrift

Weitere Unterschriften (mit leserlichen Namen und Anschrift):

Ich bestelle zum Subskriptionspreis von
DM 12,— + Porto

..... **Expl. Richard Hiepe**
„Die Taube in der Hand“

(Der Subskriptionspreis gilt nur bei Bestellung
bis zum 15. Januar 1976, maßgebend ist das
Datum des Poststempels.)

.....
(Unterschrift)

.....
Name

.....
PLZ Ort

.....
Straße/Nr.

Werbeantwort

40 Pfennig
Porto

Damnitz Verlag GmbH

8000 München 40

Hohenzollernstraße 144

Subskriptions-Angebot

Richard Hiepe

Die Taube in der Hand

Aufsätze zur Kunst und Kulturpolitik 1955—1975

Ca. 250 Seiten Text + 16 Seiten Abbildungen, Register, broschiert, erscheint
Februar 1976, Damitz Verlag GmbH München

Preis DM 16,—, bei Bestellung bis 15. Januar 1976 DM 12,— !

Diese erste Sammlung von Arbeiten des bekannten marxistischen Kunsthistorikers umfaßt Aufsätze, die in den letzten 20 Jahren entstanden. Sie weisen auf, wie sich die fortschrittliche Kunst in der BRD entwickelte und wie sich ein oppositionelles kunstpolitisches und kunstwissenschaftliches Bewußtsein herausbildete. Themen sind auch die Veränderungen in der herrschenden Kunstszene sowie Ansätze und Formen der demokratischen und sozialistischen Kunst. Ein weiterer Schwerpunkt sind kunstgeschichtliche Untersuchungen, die modellhaft die produktive Auseinandersetzung mit dem Kulturerbe für Wissenschaft und Schulunterricht vorführen. Gemeinsam ist allen Beiträgen der parteiliche Standpunkt und die unbedingte Verteidigung des gesellschaftlichen Wertes der bildenden Kunst.

Die Arbeiten dieser Sammlung waren zum großen Teil nur schwer zugänglich, einige sind bisher nicht veröffentlicht. Zusätzlich wurden Texte für diesen Band neu verfaßt.