

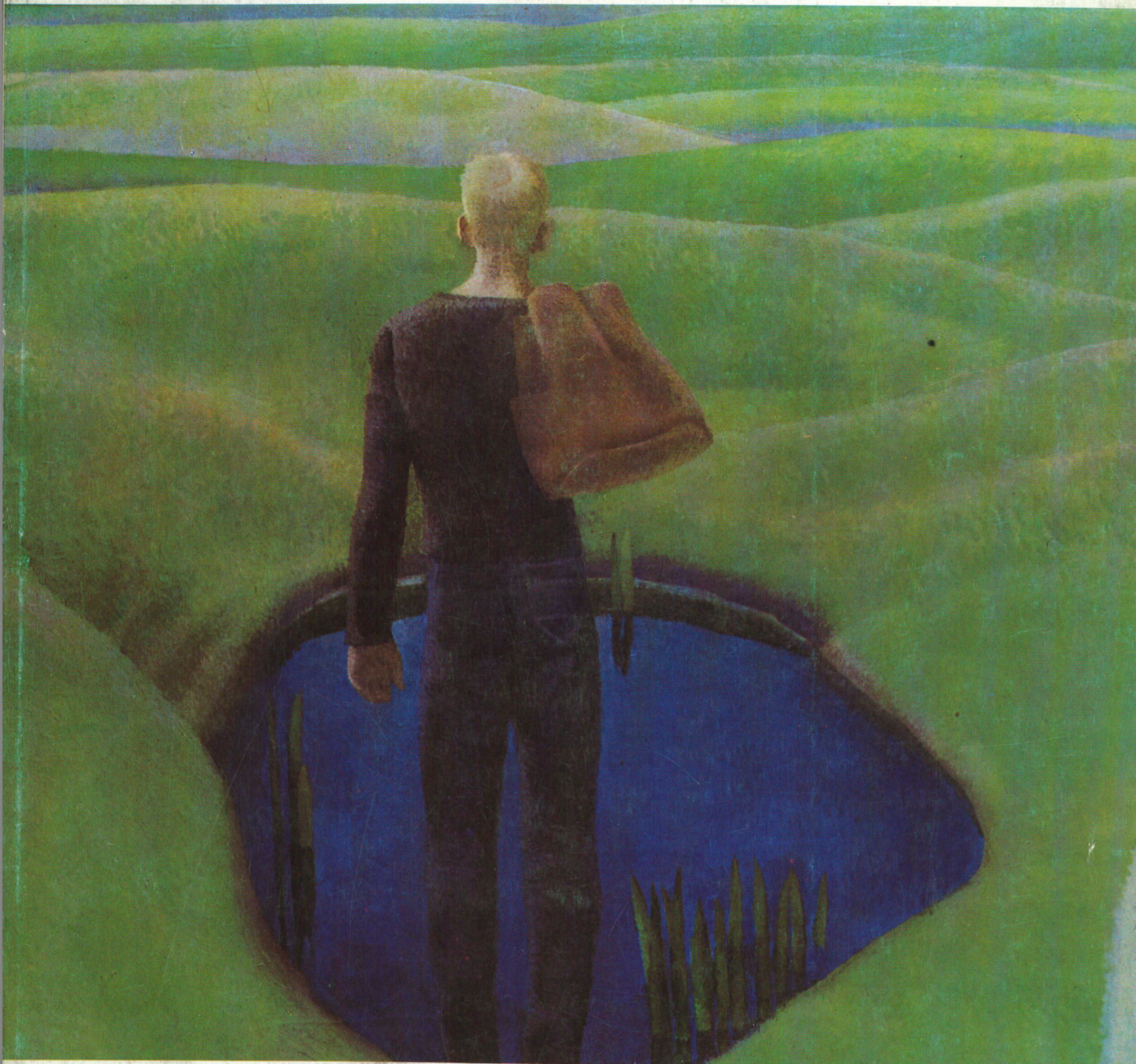
tendenzen

B 20597 F

Damnitz Verlag München

Nr. 117

19. Jahrgang · Januar/Februar 1978 · DM 6,50



Kunst aus der Sowjetunion

Inhalt

	Seite
Szenarium: Sowjetunion 1917–1977	2
Was heißt Freiheit der Kunst? Exklusivinterview mit Pjotr Demitschew, Kandidat des Politbüros des ZK der KPdSU und Minister für Kultur der UdSSR	15
Ein unabhängiger, ein reicher Künstlerverband von Werner Marschall	19
Gespräch mit dem Museumsleiter in Jerewan	22
Sowjetische Künstlerporträts zusammengestellt von Harro Erhart:	
Oleg Filatschew, Moskau	24
Michail Sawizki, Minsk	27
Tair Salachow, Baku	32
Tatjana Golembiewskaja, Ukrainische SSR	34
Jewgeni Sidorkin, Alma-Ata	36
Jewsej Moisejenko, Leningrad	38
Alexander Kishenko, Minsk	40
Tatjana Jablonskaja, Kiew	42
„Jugend“ von Tatjana Jablonskaja Ein Redaktionsgespräch zu unserem Titelbild	43
Wege zum sozialistischen Realismus Zu Tendenzen des Kunstschaffens in der Sowjetunion während des Aufbaus der Grundlagen des Sozialismus von Ullrich Kuhirt	45
Das sowjetische Plakat im 2. Weltkrieg am Beispiel der TASS-Fenster von Ulrich Krempel	51
Lea Grundig (1906–1977) zum Gedenken	55
Parteilichkeit und Kühnheit Wolfgang Mattheuer in Hamburg von Richard Hiepe	56
Ein roter Großvater Bernd Temming zum Fünfundsiebzigsten von O. Hassenfeldt	59
Leserbriefe – Diskussion	60
Jahresverzeichnis 1977 – tendenzen Nr. 111–116	61
Chronik	65

Zu diesem Heft

Bildende Kunst aus der Sowjetunion ist bei uns so gut wie unbekannt. Anders als in der Literatur ist schon der Beitrag russischer Maler zum Realismus des 19. Jahrhunderts in hier geschriebenen Kunstgeschichten kaum zu finden. Die konstruktivistischen Richtungen des frühen Sowjetrußland aber – aus der Kontinuität der sowjetischen Kunstentwicklung herausgerissen, westeuropäischem „Avantgardismus“ einverleibt – werden einem „Sozialistischen Realismus“ entgegengestellt, der in dieser Form einzig das Produkt antikommunistischen Wunschdenkens und auch nur in Worten zu beschreiben ist. Denn für diesen Popanz findet man keine Bildbeispiele. Zwei Ausstellungen des letzten Jahres – möglich durch die Fortschritte der Entspannungspolitik seit Helsinki – haben das falsche Bild aufgebrochen: „Russische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts“ in der Kunsthalle Nürnberg (siehe tendenzen Nr. 115, S. 42f.) und „60 Jahre Sowjetische Malerei“ im Museum Wiesbaden. Sie haben sozialistischen Realismus authentisch gezeigt – in einer unerwarteten Vielfalt und Qualität.

tendenzen-Redakteure haben sich, eingeladen vom sowjetischen Künstlerverband, selber umgesehen in der Sowjetunion, Ateliers und Ausstellungen besucht, Fragen gestellt. Die wichtigsten Ergebnisse sind in diesem Heft zusammengestellt.

Mitarbeiter dieses Heftes: Diesmal ist es nicht möglich, alle zu nennen, die mitgearbeitet und geholfen haben. Allen voran danken wir den sowjetischen Künstlern, die wir selbst kennengelernt haben. Besonders freuen wir uns, daß Pjotr Demitschew, Kandidat des Politbüros des ZK der KPdSU und Minister für Kultur der UdSSR, uns ein Exklusivinterview gegeben hat. Viel Material und alle gewünschten Auskünfte bekamen wir von den Vorstandssekretären des Künstlerverbandes der UdSSR, Juri Korolew, Dmitri Motschalski, Wladislaw Simenko und Wladimir Wolodin, von Wassili Borodai, Vorsitzender des ukrainischen Künstlerverbandes, von Alexander Chalturin, Kollegiumsmitglied des Kulturministeriums der UdSSR, und von Genrich Igitjan, Museumsdirektor in Jerewan. Kollegen der Agentur Nowosti, v. a. Gawriil Petrosjan, Jelena Rybina und Vadim Smirjagin, haben für uns einige sowjetische Künstler interviewt und Bildmaterial besorgt. Nowosti machte auch die Übersetzungen.

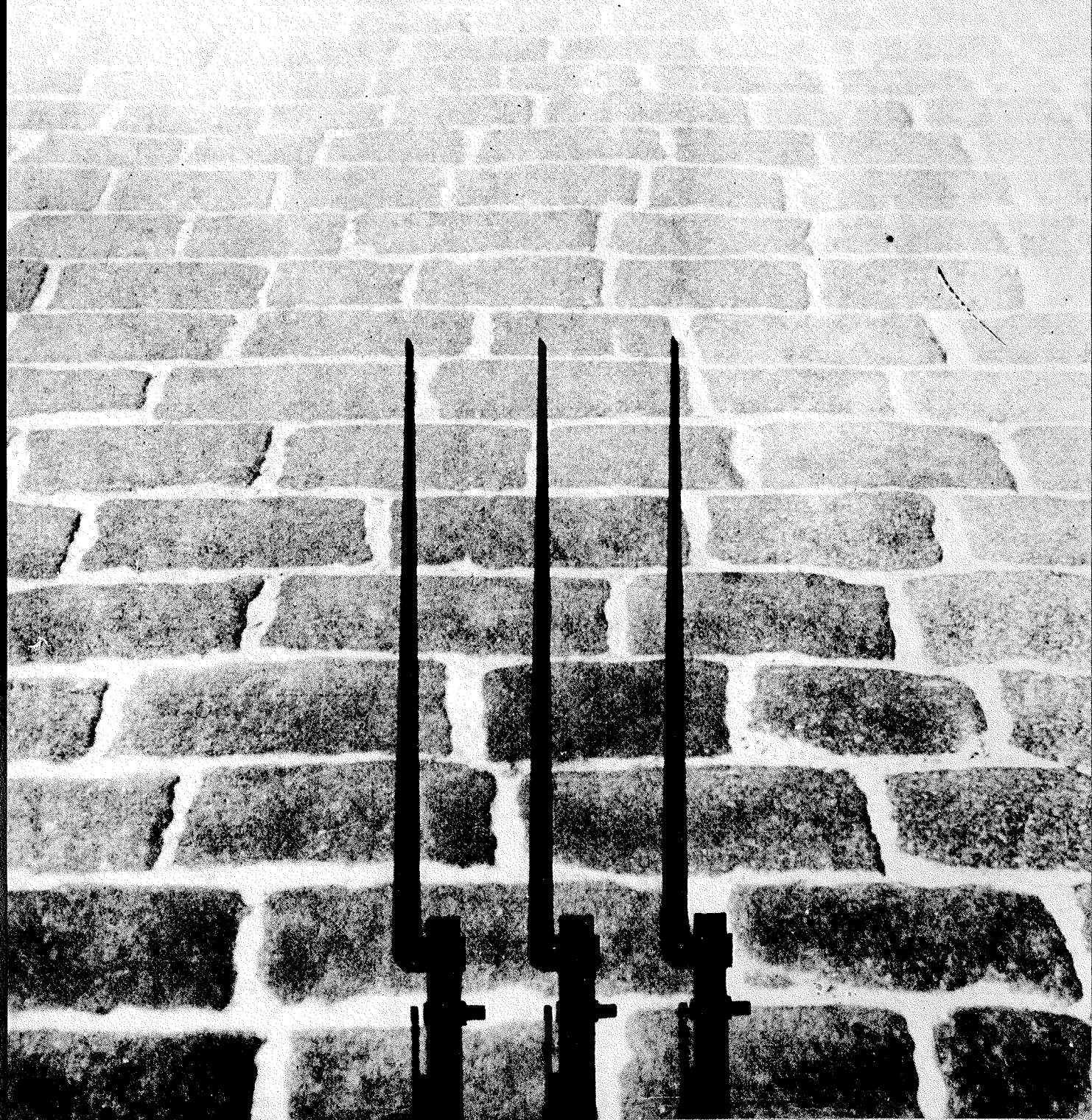
Weitere Mitarbeiter: Harro Erhart, Bildhauer, Dietzenbach; Chup Friemert, Designer, Westberlin; Daniela Hammer, Kunsthistorikerin, Wien; O. Hassenfeldt, Dortmund; Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München; Ulrich Krempel, Kunsthistoriker, Bochum; Prof. Dr. Ullrich Kuhirt, Kunsthistoriker, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin; Werner Marschall, Dipl.-Ing., Redakteur, München.

Redaktion des Themateils: Harro Erhart.

Szenarium: Sowjetunion 1917–1977

Überblickt man das Ensemble aller optischen Ausdrucksformen der sowjetischen Kunstgeschichte nach der Oktoberrevolution, so zeichnet sich seit Majakowskis „ROSTA“-Fenstern, seit dem Revolutionsfilm und der vergleichbaren Fotografie, von dem heroischen Stil der Tafelmalerei eines Petrow-Wodkin bis zur vielfältigen Stilistik der sowjetischen Gegenwartskunst ein gemeinsamer ideeller Entwurf ab, den man die *Unwiderstehlichkeit des Menschen* nennen könnte. Er schließt Jubel und Trauer ein, Idyllik oder harte Dokumentation, bestimmt genrehafte Milieustudien oder symbolhafte Thesenbilder. Er unterscheidet sowjetische Kunst und Fotografie beträchtlich von den oft eng verwandten Tendenzen in der westlichen Kunstszene und sogar von vielen bildnerischen Leistungen der solidarischen Kunst und Fotografie der sozialistischen Richtungen. Die folgende Zusammenstellung von Fotografien, Gemälden und Fotografiken aus sechs Jahrzehnten realen Sozialismus ist diesem Beitrag der Sowjetunion zur Weltkultur gewidmet.

1917





Seite 3: J. Ominin (Grafiker, Moskau), Plakat zum Leninjubiläum 1970, Fotografik
Oben: Arbeiterversammlung in den Putilowwerken in Petrograd 1917, zeitgenössisches Foto
Rechts: Kusma Petrow-Wodkin (1878–1939), Nach der Schlacht, 1923, Öl, 154,5 × 121,5 cm







Seite 6: Stapelplatz für Getreide in einem Kolchos, sowjetisches Illustriertenfoto, um 1927

Seite 7 links oben: Aleksandr Samochvalow (1894–1959), Am Kran, Aquarell aus der Serie „Mädchen beim U-Bahn-Bau“, 42 × 29,2 cm

Rechts oben: Arkadi Schaichet (bekannter Fotoreporter, 1898–1959), Der rote Troß – Maiparade 1930 auf dem Roten Platz, Foto

Links: Zuschauer bei einer Sportveranstaltung in Moskau, sowjetisches Illustriertenfoto, 1927

Seite 8: Aleksandr Michajlowitsch Rodtschenko (1891–1956), Meine Mutter, Foto, 1924







Seite 9 oben: Versammlung im Hof des neuen Fabrikgebäudes, sowjetisches Pressefoto, 1926

Seite 9 unten: Arkadi Schischkin (sowjetischer Fotograf), Großvater Komarow – Der Gütekontrollleur des Nishegorodsker Gebietes, Foto, 1935

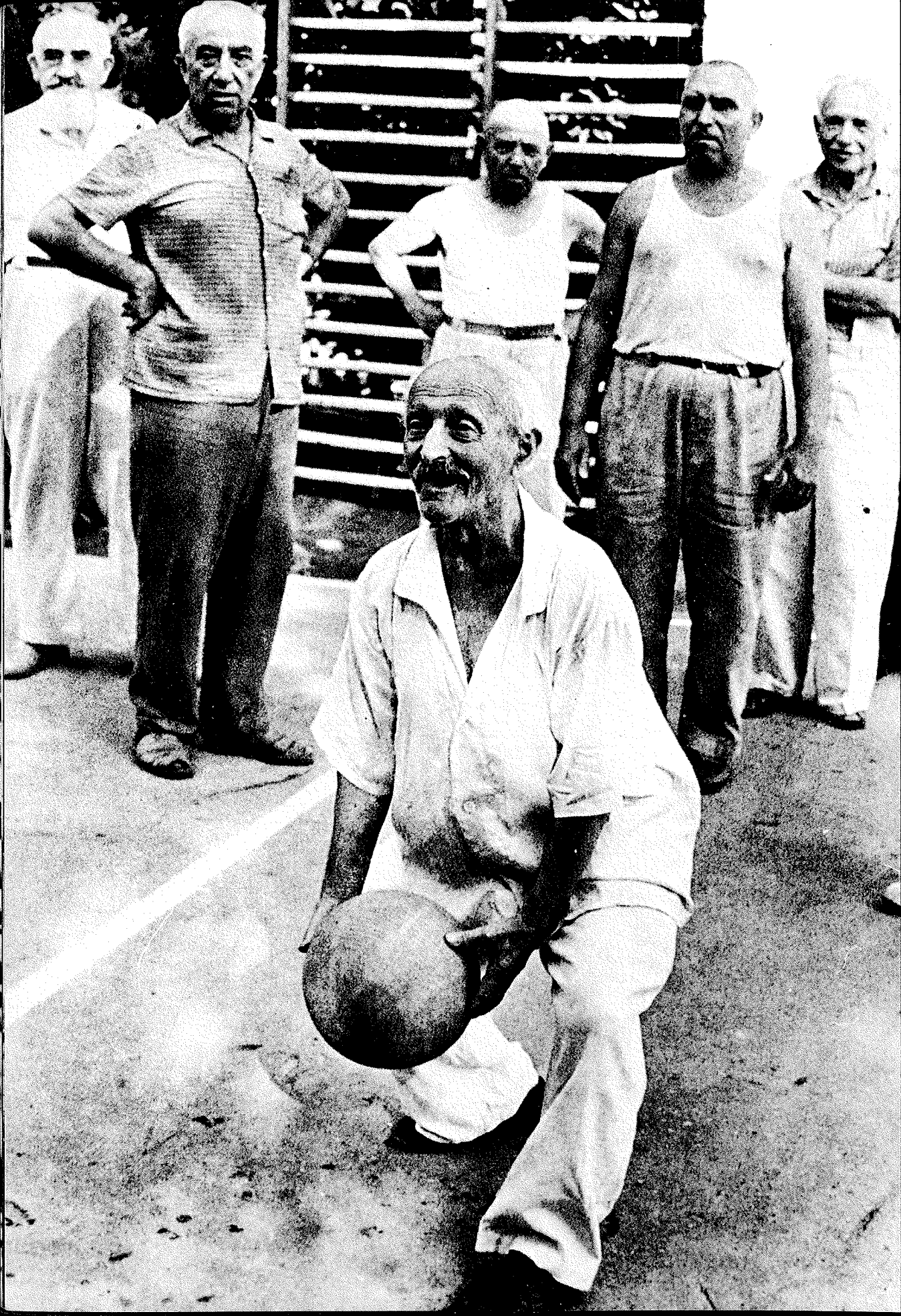
Oben: Gawril Naschtschenko (Minsk, geb. 1928), Ballade vom Mut, 1975, Öl, 220 × 250 cm

Links: Jakow Dawidson (sowjetischer Fotograf), Im Partisanenhospital, Foto, 1943

Rechts: Arkadi Schaichet, Begrüßung der Rotarmisten im befreiten Gebiet, Foto, 1943

Unten: Boris Okorokow (Moskau, geb. 1933), Der erste Tag des Friedens, 1975, Tempera, 160 × 180 cm



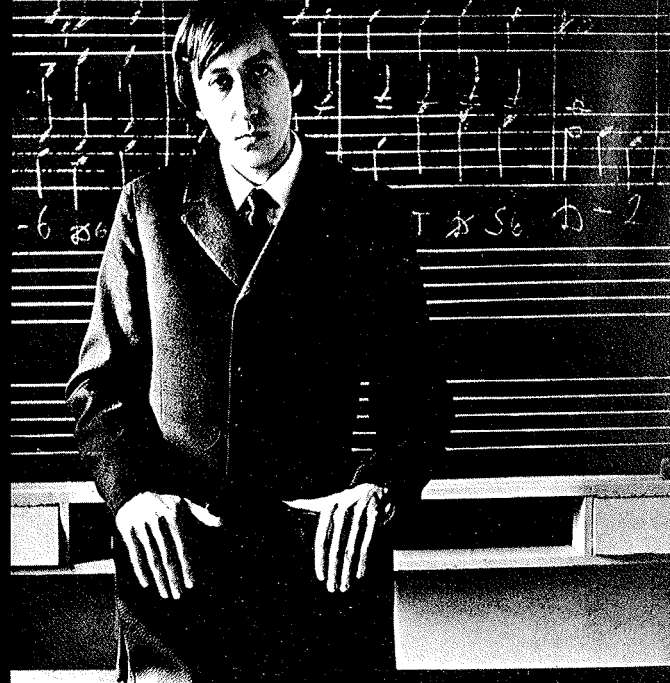


Seite 12: Gennadi Kopossow (sowjetischer Fotograf, geb. 1938), Rentner, Foto, um 1970

Rechts: Valeri Koreschkow (Fotograf, Moskau), Junger Komponist, Foto, 70er Jahre

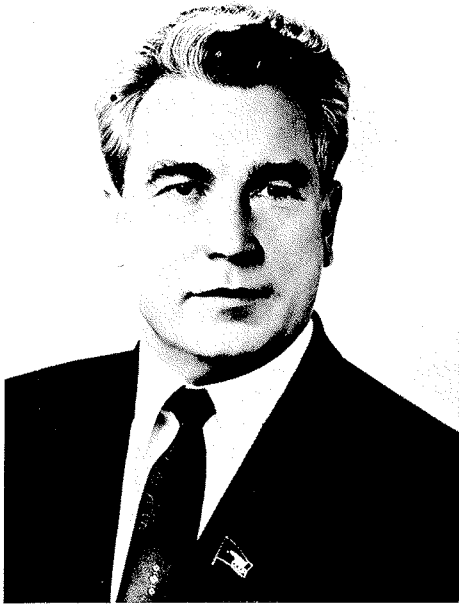
Unten: Boris Malujew (Leningrad, geb. 1929), Erdöl, 1972, Öl, 111 × 141 cm

Seite 14: 2 Fotos von Harald Frey (München) aus einer Reportage in der Sowjetunion 1975: Arbeiter in der Abendschule für Elektrotechnik in Nowokusnezsk, Sibirien (*oben*), und: Lenin und die Putzfrau. In der Moskauer Metro nach Betriebsschluß (*unten*)





Was heißt Freiheit der Kunst?



Pjotr Nilowitsch Demitschew

Pjotr Demitschew, Kandidat des Politbüros des ZK der KPdSU und Minister für Kultur der UdSSR, beantwortet Fragen der Kunstzeitschrift tendenzen

In dem folgenden Exklusivinterview des Kandidaten des Politbüros des ZK der KPdSU und Ministers für Kultur der UdSSR geht Pjotr Demitschew auf eine Reihe von Fragen ein, die ihm die tendenzen-Redaktion für dieses Heft gestellt hat:

*nach den Zielen und Initiativen der KPdSU und der sowjetischen Regierung bei der Förderung der Künstler,
nach den Ansprüchen, die die sowjetische Gesellschaft an die Künstler stellt,*

nach den realen Wirkungsmöglichkeiten der sowjetischen Künstler in der sozialistischen Demokratie, nach ihren Rechten und Pflichten und nach der Freiheit ihres Schaffens.

Wir danken Pjotr Demitschew für seine Bereitschaft, unsere Fragen so eingehend zu beantworten.

Überschrift und Zwischentitel wurden von der Redaktion eingefügt.

Vor allem muß hervorgehoben werden, daß der Sieg der sozialistischen Revolution und die Durchsetzung neuer gesellschaftlicher Beziehungen zum ersten Mal in der Geschichte unseres Landes das ganze werktätige Volk der größten Errungenschaften der Kultur und Kunst umfassend teilhaftig werden ließen. Es genügt der Hinweis, daß vor der Revolution in Rußland drei Viertel der erwachsenen Bevölkerung weder lesen noch schreiben konnten. Die materielle Basis der Kultur war schwach entwickelt, und die besten Werke der Kunst waren für die breiten Massen unzugänglich. In den Jahren der Sowjetmacht sind solche grandiosen kulturellen Umgestaltungen – und das in einem solchen Tempo – vollbracht worden, wie sie in der Weltgeschichte noch nicht bekannt waren. Gegenwärtig ist die Sowjetunion ein Land, das die allgemeine Oberschulpflicht verwirklicht und ein hochentwickeltes Netz von Hochschulen hat. Heute nehmen bei uns mehr als 93 Millionen Menschen in irgendeiner Form am Unterricht teil. In unserem Land gibt es 350 000 Bibliotheken, 135 400 Klubs und 1323 Museen. Allein im Bereich des Ministeriums für Kultur der UdSSR wurden im

neunten Planjahrfünft 12 500 Bibliotheken eröffnet: d.h. fast soviel, wie das ganze zaristische Rußland im Jahre 1913 hatte. Die Demokratisierung der Kultur und Kunst ist zugleich auch ein Weg der geistigen Wandlung, der Erziehung der Massen, der Herausbildung eines neuen Menschen, des aktiven Erbauers der kommunistischen Gesellschaft. Die Partei geht von der wissenschaftlich begründeten Schlußfolgerung aus, daß ein großes Werk – der Aufbau des Kommunismus – ohne allseitige Entwicklung des Menschen selbst unmöglich vorangebracht werden kann. Leonid Breschnew betonte: „Ohne ein hohes Niveau der Kultur, der Bildung, der gesellschaftlichen Bewußtheit, der inneren Reife der Menschen ist der Kommunismus unmöglich, ebenso wie er ohne entsprechende materiell-technische Basis unmöglich ist.“

Die Unterstützung der Entwicklung der Kunst und der Tätigkeit der Künstler wird in unserer Gesellschaft von den höchsten sozialen Zielen diktiert, vom Verständnis für ihre edle und zugleich verantwortungsvolle Mission beim geistigen Fortschritt des ganzen Volkes. Sogar in den für die UdSSR schwierigsten Jahren scheute der Sowjetstaat weder Kräfte noch Mittel, um das Kulturgut des Volkes zu pflegen und zu mehren.

Die Ansprüche wachsen

In einem kurzen Interview ist es unmöglich, alle Ziele und Aufgaben, die vor der sowjetischen Kunst stehen, detailliert zu schildern. Sie sind vielseitig und werden mit dem Fortschritt unserer Gesellschaft immer komplizierter und mannigfaltiger. Das wird auch durch die bedeutende geistige Entwicklung des Sowjetvolkes bestimmt, also auch durch das Wachstum seiner Ansprüche und Bedürfnisse, durch den inneren Fortschritt der sozialistischen Kunst selbst. Unsere Partei studiert diese Prozesse aufmerksam und berücksichtigt, indem sie der künstlerischen Intelligenz neue Aufgaben stellt, die Besonderheiten der Etappen des sozialistischen und des kommunistischen Aufbaus. Das ist kein Diktat und

kein Administrieren, sondern ein Ausdruck herangereifter gesellschaftlicher Bedürfnisse, die von den Künstlern und vom Volk erkannt werden. Die neuen, großen Aufgaben, die der künstlerischen Intelligenz unter den Bedingungen des entwickelten Sozialismus gestellt wurden, sind in den Dokumenten des XXIV. und des XXV. Parteitags der KPdSU präzise formuliert. Das Wichtigste, worauf unsere Partei die Aufmerksamkeit lenkt, ist der enge Zusammenhang von Kunst und Kultur mit dem kommunistischen Aufbau, mit der Höherentwicklung der geistigen Bedürfnisse des Volkes, mit der Herausbildung hoher humanistischer Ideale und sittlicher Prinzipien und einer fortschrittlichen Weltanschauung bei den Menschen. Darin besteht das Unterpfand des Fortschritts und der Kunst selbst. Wir sind der Meinung, daß es die Kunst in die Sackgasse der künstlerischen Frucht- und Ideenlosigkeit führt, wenn sie den Aufgaben der fortschrittlichen sozialen und geistigen Entwicklung des Menschen entgegengestellt wird. Alle Erfahrungen der Geschichte der Weltkunst bestätigen das anschaulich.

Für die sowjetische Kunst ist eine beständige Vorwärtsentwicklung kennzeichnend. Jede ihrer Etappen ist mit neuen Errungenschaften verbunden. Davon zeugen auch die Feierlichkeiten anläßlich des 60. Jahrestages des Großen Oktober, die zu einer Darstellung der Errungenschaften der multinationalen sozialistischen Kultur geworden sind. Unionskunstfestivals, große Kunstausstellungen, Unionswettbewerbe, Festivals der Musikkunst, die zum Jubiläum der Oktoberrevolution stattfinden, illustrieren den vielseitigen Charakter der sozialistischen Kunst, ihren zunehmenden Ideenreichtum und ihr künstlerisches Niveau.

Die Erfolge der sowjetischen Kunst sind ein Ergebnis der großen schöpferischen Leistungen der Künstler, ihrer untrennbaren Verbindung mit dem Volk, mit dem kommunistischen Aufbau, ein Ergebnis der unermüdlichen Sorge der Partei und des Staates um die Entwicklung der Kultur.

In unserem Land ist heutzutage ein System der ästhetischen Erziehung, der Heranbildung der künstlerischen Intelligenz geschaffen worden, das sich gut bewährt hat. Millionen Kinder in unserem Land werden in den Vorschuleinrichtungen, in der Schule, in den Zirkeln für künstlerisches Schaffen und für darstellende Kunst in Klubs, Kulturpalästen und Häusern der Jungen Pioniere auch ästhetisch erzogen. Das gestattet, die schöpferischen Fähigkeiten der Jugend zu entwickeln und die Begabtesten zu finden, die später Berufskünstler werden können. Talent ist eine seltene Erscheinung, und wir messen sowohl seiner Ermittlung als auch seiner verantwortlichen Formung erstrangige Bedeutung bei. In der Sowjetunion wurden besondere künstlerische Bildungseinrichtungen und höhere Lehranstalten geschaffen, die schon ruhmreiche Traditionen haben. Kostenloser Unterricht und Stipendien gestatten es jedem begabten jungen Menschen, seine Fähigkeiten unter Anleitung hervorragender Künstler zu entwickeln.

Förderung der Kunst – ein Verfassungsauftrag

Das Wichtigste nach der Ausbildung ist selbstverständlich die schöpferische Tätigkeit, die Möglichkeit, die eigenen Kräfte anwenden zu können. Und hier hat die sowjetische Gesellschaft solche Bedingungen geschaffen, unter denen der Künstler in verschiedenen staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen arbeiten oder auch freischaffend wirken kann. Alle Künstler mit einer entsprechenden schöpferischen Qualifikation werden in einen Künstlerverband aufgenommen. Der Verband der bildenden Künstler der UdSSR zählt heute etwa 16000 Mitglieder.

Für freischaffende Künstler besteht ein System staatlicher Aufträge. Schöpferische Verträge schließt der Verband mit Künstlern

auch über das System des Künstlerfonds ab. Der Künstlerfonds und staatliche Ankaufkommissionen können auch Bilder, die ohne Auftrag gemalt worden sind, kaufen und Museen übergeben. Auf Ausstellungen und in besonderen Kunstsalons können Gemälde von Institutionen und Privatpersonen erworben werden.

Die Künstlerverbände schützen das Urheberrecht wie auch die Interessen ihrer Mitglieder und stellen ihnen Ateliers zur Verfügung. Einen Teil der Ateliers bekommen die Künstler vom Staat. Die Verbände führen Studien- und Arbeitsreisen für Künstler durch, gewähren ihnen Plätze in Ferienheimen, materielle Unterstützung und veranstalten Ausstellungen und Fachdiskussionen.

Künstler, die in der UdSSR von der Gesellschaft allgemein anerkannt sind, werden in die Akademie der Künste der UdSSR gewählt, mit Ehrentiteln, Staats- und Leninpreisen ausgezeichnet.

Ähnlich sorgt die Sowjetgesellschaft – bei bestimmten Unterschieden, die durch die Spezifik der Fachrichtung bedingt sind – für alle Gruppen der künstlerischen Intelligenz. Diese Praxis der sozialistischen Gesellschaft ist heute in der neuen Verfassung der UdSSR gesetzlich verankert. In Artikel 27 heißt es:

„Der Staat sorgt für den Schutz, die Mehrung und umfassende Nutzung der geistigen Werte der Gesellschaft für die ethische und ästhetische Erziehung der sowjetischen Menschen und für die Erhöhung ihres kulturellen Niveaus. In der UdSSR wird die Entwicklung der Berufskunst und des Volksschaffens auf jede Weise gefördert.“

Anerkennung und Erfolge haben – Erwartungen an die Künstler

Sowohl unsere Partei als auch die Sowjetregierung erwarten von den sowjetischen Künstlern große schöpferische Leistungen, eine hingebungsvolle Tätigkeit, die Schaffung hervorragender Kunstwerke. Das ganze sowjetische Volk erwartet das von den Künstlern. Danach streben auch die Künstler selbst. Unsere Erwartungen und die Bestrebungen der Künstler sind hier eins.

Die sowjetischen Künstler erzielen besonders große Erfolge, wenn ihre schöpferischen Interessen mit den grundlegenden Problemen des gesellschaftlichen Lebens verbunden sind. Wir sind heute Zeugen eines sich entwickelnden Prozesses, bei dem die Kunst durch die Erfahrungen des Lebens, des kommunistischen Aufbaus bereichert wird, die Kunstformen und das Können der Künstler sich vervollkommen.

Viel Interessantes und Positives tragen die neuen Generationen hinein. Wir sind Zeugen großer Errungenschaften des künstlerischen Nachwuchses in Literatur, Film, Theater, Musik und bildender Kunst. In der Sowjetunion und im Ausland haben sich junge sowjetische Violin- und Klaviervirtuosen, Opern- und Ballettkünstler einen Namen gemacht und Anerkennung gefunden. Davon zeugen auch die höchsten Preise, die sie bei internationalen Wettbewerben errungen haben. Eine große Rolle spielen bei der Förderung der Jugend die Veranstaltung von Wettbewerben, Ausstellungen und Festivals. Am 1. Unionsfestival junger Künstler und Regisseure der Opern- und Ballett-Theater beteiligten sich z. B. Vertreter aller Unionsrepubliken. Auf Ausstellungen der bildenden Kunst, Wettbewerben von Dirigenten der Sinfonie-Orchester und Seminaren junger Dramatiker wurden hervorragende Talente entdeckt. Viele interessante Arbeiten junger Bühnenkünstler, Dramatiker, Ballettmeister, Dirigenten, Regisseure, Maler gewannen die Liebe der Sowjetmenschen und fanden Anerkennung bei der Öffentlichkeit. Die Erfolge der letzten Jahre belegen das gewachsene ideologische und künstlerische Potential der sozialistischen Kunst. Sein allgemeines ideologisches Hauptmerkmal ist die Durchsetzung der Prinzipien der kommunistischen Moral, der fort-

schrittlichen Weltanschauung, der Prinzipien des Internationalismus sowie des Kampfes für den Frieden und die Freundschaft zwischen den Völkern.

Die Errungenschaften der sowjetischen Kunst sind auch die Quelle für das wachsende Kunstinteresse der breiten Massen. Die Zahl der Museumsbesuche ist in unserem Lande z. B. in den letzten zehn Jahren von 75 Millionen auf 133 Millionen gestiegen. 1976 besichtigten 100 Millionen Menschen die Kunstaustellungen, die vom Ministerium für Kultur und vom Verband bildender Künstler der UdSSR veranstaltet wurden. Die Ausstellungs- und Museumsbesucher nehmen aktiv Stellung zu dem, was sie gesehen haben. All das führt dazu, daß sich zwischen Künstler und Publikum unmittelbare, nützliche Verbindungen anbahnen. Viele Maler arbeiten auf Baustellen und in Arbeitskollektiven, suchen nach Sujets für ihre Werke in der Romantik des kommunistischen Aufbaus, im realen Leben der Menschen.

Die Kunst dringt immer breiter in das Leben, in den Alltag der Sowjetbürger ein. Dazu trägt die stürmische Entwicklung der industriellen Formgestaltung, der angewandten Kunst, das enorme Ausmaß der Bautätigkeit und die Suche nach neuen künstlerischen Lösungen in der architektonischen Gestaltung der Städte und Dörfer bei.

Die Künstler beteiligen sich immer aktiver an der Lösung dieser großen Aufgaben. Und wir erwarten von ihnen, daß sie vollwertige Werke schaffen sowie neue Wege für die Entwicklung der Kunst finden, die den gewachsenen geistigen Bedürfnissen der Gesellschaft entsprechen.

Die Rechte der Künstler

Wie alle Bürger der UdSSR genießen auch die sowjetischen Künstler die großen sozialen Rechte und Freiheiten, die der Sozialismus errungen hat. Das Recht auf Arbeit und Erholung, unentgeltliche medizinische Betreuung und Bildung, Freiheit von der Ausbeutung, von allen Formen der sozialen und nationalen Unterdrückung und Rassendiskriminierung, das allgemeine Wahlrecht und viele andere Rechte, die den Bürgern der sozialistischen Gesellschaft zustehen, erstrecken sich natürlich auch auf die Künstler. Selbstverständlich bilden die Künstler eine spezifische gesellschaftliche Gruppe, und unsere Gesellschaft trägt dieser Spezifik Rechnung. In der neuen Verfassung der UdSSR wird betont:

„Den Bürgern der UdSSR wird entsprechend den Zielen des kommunistischen Aufbaus die Freiheit des wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen Schaffens garantiert.“

Die sozialistische Demokratie sichert die Freiheit des Schaffens, und darin findet der Charakter der neuen Gesellschaft, der schöpferischen und demokratischsten von allen, seinen Ausdruck.

Die Prinzipien der sozialistischen Demokratie liegen auch der Tätigkeit des Verbandes bildender Künstler zugrunde. Jedes Mitglied des Verbandes hat das Recht, die Leitungsorgane dieser Organisation zu wählen und in sie gewählt zu werden. Die Künstler wählen aus ihrer Mitte durch direkte Abstimmung Künstlerräte und Ausstellungsausschüsse, denen die Lösung wichtiger schöpferischer Fragen obliegt. Die sowjetischen Künstler haben die Möglichkeit, regelmäßig an Ausstellungen teilzunehmen und ihre Werke der Öffentlichkeit zur Beurteilung vorzustellen. In unserem Lande werden jährlich rund 3000 Ausstellungen veranstaltet. Es bestehen spezielle Fonds von Werken, mit denen zahlreiche Wanderausstellungen zusammengestellt werden. Wir führen auch große thematische Ausstellungen, Einzelausstellungen, Ausstellungen junger Künstler und auch Diskussionsausstellungen

gen durch. Dadurch wird die Freiheit der schöpferischen Suche und auch die Möglichkeit gewährleistet, daß mitunter recht komplizierte schöpferische Fragen breit und gründlich erörtert werden.

Ich möchte hier besonders hervorheben, daß die Künstlerverbände selbständige Organisationen sind, die alle Schlüsselfragen autonom lösen. Schöpferische demokratische Aussprachen bilden die Grundlage für die Einschätzung und Beschlußfassung zu diesen und jenen Problemen des künstlerischen Schaffens. Diese Beschlüsse gründen sich auf die Entwicklung unseres theoretischen Denkens, das die Erfahrungen der Entwicklung der sozialistischen Kunst und der gesamten Weltkunst analysiert und verallgemeinert.

Der Streit um die Freiheit des Schaffens

Die Sache so hinzustellen, als begrenze die sozialistische Demokratie die Schaffensfreiheit des Künstlers, ist eine offensichtliche Verleumdung des Sozialismus. Ein unverkennbar falscher Weg in der Kunst kann zu keinen positiven Ergebnissen führen, und wenn wir das dem Künstler offen sagen, bedeutet das nicht, daß wir die Schaffensfreiheit negieren.

Mitunter wird versucht, Schaffensfreiheit mit dem Appell an niedrige Instinkte, der Propagierung reaktionärer Ideen, der Verbreitung von Pornographie usw. zu identifizieren. Die Tatsache, daß die sozialistische Kunst diesen Standpunkt entschieden ablehnt, stellt ein übriges Mal ihre Prinzipientreue und Konsequenz bei der Durchsetzung der Freiheit des wirklich künstlerischen Schaffens, der wahren Kunst unter Beweis. Es wäre naiv zu glauben, reaktionäre Ideologie und unmoralische Philosophie würden die Stützpfeiler der Kunst selbst nicht untergraben. Die reaktionäre Ideologie versucht mit Hilfe der Kunst lediglich sich selbst zu legitimieren und sich selbst eine attraktive Form zu verleihen. In diesem Fall befolgt die Kunst sklavisch die reaktionären Anweisungen und hört auf, eine positive soziale Rolle zu spielen. Das führt aber unvermeidlich dazu, daß man die fortschrittliche Kunst mit Bannfluch zu belegen beginnt und versucht, sie für außerhalb des Gesetzes stehend zu erklären und die Träger dieser Kunst nicht nur auf dem Papier zu brandmarken. Beispiele dafür finden wir nicht wenige und nicht nur in der Vergangenheit. Unser Volk hat die Lehren aus der Geschichte gut genug beherzigt, um den wahren Sinn jener spekulativen Propagandakampagnen zu begreifen, die manch einer um die aus den Fingern gesogene Frage über die „unzulängliche“ Freiheit der sozialistischen Kunst zu schüren versucht.

Wir machen kein Hehl aus unseren Anschauungen

Ich möchte noch hinzufügen, daß die Auffassung der Schaffensfreiheit eng mit jenen gesellschaftlichen Bedingungen zusammenhängt, unter denen der Künstler arbeitet. Der Künstler kann sich subjektiv als frei betrachten und in seinen Werken seine Ideen zum Ausdruck bringen. Denn niemand, außer dem Künstler selbst, kann seinen Pinsel über die Leinwand führen. Eine andere Frage ist aber, was die Gesellschaft im Schaffen des Künstlers akzeptiert und billigt, welchen sozialen Zielen sein Schaffen objektiv dient.

Die Freiheit des Schaffens erweist sich somit auch als eine spezifische Verflechtung der Bestrebungen des Künstlers und der sozialen Bedürfnisse der Gesellschaft. Unsere Gesellschaft ist eine sozialistische Gesellschaft, das ist kein Geheimnis. Wir machen kein Hehl aus unseren Anschauungen, unseren Zielen und unseren Idealen. Diese Ziele sind äußerst human und demokratisch. Im Mittelpunkt unserer Gesellschaft steht der werktätige Mensch, der Schöpfer aller materiellen und geistigen Werte. Seine Freiheit ist

für uns das Kriterium, um das Niveau der Freiheit, die in dieser oder jener Gesellschaft erreicht worden ist, zu bestimmen.

Es ist offensichtlich, daß die positive Verankerung der Freiheit des arbeitenden Menschen zugleich auch die Negierung der Freiheit der Ausbeutung, aller Formen der sozialen Unterdrückung, des Schmarotzertums und der reaktionären Ideologie ist.

In diesem Zusammenhang entsteht die Frage: Kann man eine Kunst als frei betrachten, die versucht, den Menschen zu enthumanisieren, die hohen moralischen und ideologischen Prinzipien, die die geistige Entwicklung des Menschen bedingen, zu zerstören, reaktionäre Vorurteile zu kultivieren sowie Haß und Geringschätzung gegenüber anderen Menschen zu säen? Wir meinen, daß man eine solche Kunst nicht als wirklich frei betrachten kann. Sie kann nur als eine Art ideologischer Ausdruck der Positionen der reaktionären Kräfte und ihrer Anschauungen bewertet werden.

Die sozialistische Gesellschaft hat reale Bedingungen für eine freie Entwicklung und Herausbildung des Talents geschaffen. Sie hat reale Bedingungen für die Herausbildung und Entwicklung einer hohen Kultur und Kunst aller Nationen und Völkerschaften unseres Landes geschaffen. Sie hat den kontinuierlichen Fortschritt der Kunst, die Mannigfaltigkeit der Kreativität, der Thematik, des Stils und aller Genres gewährleistet. Das eben ist die Realisierung der wahren Schaffensfreiheit im großen Maßstab.

Gibt es Tabus in der sowjetischen Kunst?

Für die Kunst gelten bei uns keine Verbote. Das bedeutet aber nicht, daß in der Kunst kein ideologischer Kampf vor sich geht. Ich habe bereits auf die Quellen und Ursachen dieses Kampfes verwiesen. Unsere Gesellschaft kämpft gegen alles Reaktionäre, für Frieden und sozialen Fortschritt, gegen Amoralität, für hohe moralische Prinzipien, gegen eine menschenunwürdige Ideologie, für eine Höherentwicklung der geistigen Welt des Menschen, für die Durchsetzung seiner großen historischen Bestimmung in der Welt von heute. Die Kunst beteiligt sich mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln an diesem Kampf. Kein einziger wirklich freier Künstler kann als ein Mensch mit staatsbürgerlichem Verantwortungsgefühl abseits von diesen Problemen stehen. Er kann nicht versuchen, seine individuelle Freiheit gegen die Prinzipien der sozialen Freiheit durchzusetzen. Wenn seine Wahl die Wahl eines Individualisten oder Handlangers der geistigen Reaktion ist, dann ist seine Freiheit eine Illusion. Bekanntlich werden derartige Illusionen von einem Teil der Intelligenz im Westen auch heute geteilt. Wir betrachten uns aber als frei genug, um offen die Wahrheit zu sagen und die wahre Freiheit des Denkens und des Schaffens nicht mit der Freiheit der reaktionären Predigt und Propaganda zu identifizieren.

Dmitri Motschalski, Moskau

Dmitri Motschalski, Arbeitsfreier Tag. Öl. Der 1908 geborene Moskauer Maler ist Sekretär des Verbandes bildender Künstler der UdSSR, über dessen Aufgaben und Tätigkeit er uns für den folgenden Artikel umfassende Informationen zur Verfügung stellte



Ein unabhängiger, ein reicher Künstlerverband

von Werner Marschall

Aufgaben und Aktivitäten des sowjetischen Künstlerverbandes sind so umfangreich und vielgestaltig, daß hier nur einige wesentliche Aspekte dargestellt werden können. Informationen darüber erhielten wir aus Gesprächen mit vielen sowjetischen Künstlern, vor allem aber von: Prof. Dmitri Motschalski, Juri Korolew und Wladimir Wolodin (drei Sekretäre des Vorstandes des Verbandes bildender Künstler der UdSSR), Wassili Borodai (Vorsitzender des Vorstandes des Verbandes ukrainischer Künstler) und Alexander Chalturin (Kollegiumsmitglied des Kulturministeriums der UdSSR).

Der Verband bildender Künstler der UdSSR zählt heute etwa 16 000 Mitglieder, Maler, Bildhauer, Grafiker und Vertreter anderer Kunstgattungen. Die Aufnahme in den Verband setzt die Anerkennung der künstlerischen Leistung eines Bewerbers (z. B. Beteiligung an mehreren Ausstellungen oder Ausführung öffentlicher Aufträge) durch seine Berufskollegen voraus. In der Regel haben sie das Diplom einer Kunsthochschule; es werden aber auch begabte Autodidakten aufgenommen. Wirken und Aufgaben des Verbandes gehen jedoch weit über die Zahl seiner Mitglieder hinaus und umfassen die Förderung und Verbreitung der Kunst und die Unterstützung aller bildenden Künstler in der Sowjetunion. Der Verband unterhält Ateliers und Werkstätten, organisiert Reisen und Aufenthalte in Künstlerheimen, Wettbewerbe und Ausstellungen, vermittelt Ankäufe und Aufträge. An all diesen Einrichtungen und Leistungen können auch bildende Künstler, die dem Verband selbst nicht angehören, teilhaben; sie kommen vor allem Tausenden jungen Künstlern zugute, die sich nach Abschluß ihres Studiums in Vereinigungen des Künstlernachwuchses organisieren, die dem Verband angeschlossen sind und von ihm betreut werden. Über 16 000 der etwa 26 000 im Künstlerfonds des Verbandes Tätigen sind Nichtmitglieder.

Keine Mäzene, sondern der Künstlerfonds

Dieser Künstlerfonds bildet die von privaten wie von staatlichen Stellen völlig unabhängige wirtschaftliche Basis zur Finanzierung der vielfältigen Aufgaben des Künstlerverbandes. Es handelt sich um ein ganzes System von Betrieben zur Herstellung von künstlerischen Serienerzeugnissen und Einzelstücken. Dazu gehören über 190 Ateliers und Werkstätten, von Gießereien für Bronzeplastiken über Ausstattungskombinate, in denen z. B. auch die Gestaltung internationaler Ausstellungen ausgeführt wird, bis zu Betrieben zur Herstellung von Souvenirs, Kunstdrucken und dekorativen Arbeiten. Der Künstlerfonds vergibt Aufträge an bildende Künstler, die vom Staat, von gesellschaftlichen Organisationen, von Museen und Kolchosen eingehen. In fondseigenen Betrieben wird auch das Handwerkszeug der Künstler – Farben, Leinwände, spezielle Ausrüstungen für die Ateliers usw. – hergestellt, das den Künstlern zu Vorzugspreisen überlassen wird. Alle Einrichtungen des Fonds, die in allen Republiken und in zahlreichen Städten bestehen, zahlen an den Staat keine Kopeke an Steuern, über die erzielten Gewinne verfügt allein der Verband der bildenden Künstler, der andererseits keinerlei staatliche Subventionen erhält.

Welche Summen hier erwirtschaftet werden, mag aus einigen Zahlen hervorgehen: So wurden aus Mitteln des Fonds im Zeit-

raum von 1969 bis 1972 für die Bestellung und den Ankauf von Werken mehr als 15 Millionen Rubel* aufgewandt, für Reisen von Künstlern in der Sowjetunion und ins Ausland 2,6 Millionen, für Reisegruppen und den Unterhalt von Künstlerheimen 3,3 Millionen bereitgestellt. In vier Jahren (d. h. jeweils zwischen den Künstlerkongressen im Unionsmaßstab) werden 6,3 Millionen Rubel für Ausstellungen ausgegeben. Weitere Mittel werden für die Einrichtung individueller Künstlerateliers, für den Wohnungsbau, als Krankengeld für Künstler usw. verwendet. Mit dem Größerwerden des Verbandes und der Zunahme seiner Tätigkeit wachsen auch seine Ausgaben. Hatte er im Jahr 1975 insgesamt etwa 30 Millionen Rubel zur Förderung der bildenden Kunst ausgegeben, so beziffert sich der Kostenvorschlag für die Jahre 1976–1980 auf rund 170 Millionen.

Der Reichtum des Verbandes wird dem ausländischen Besucher besonders augenfällig in den Künstlerheimen, die es in allen Republiken gibt. Wir hatten Gelegenheit, einen Tag im Heim Senesh, malerisch an einem See westlich Moskaus gelegen, zu verbringen. Dort lernten wir unter anderen den Grafiker Jewgeni Sidorin aus Alma-Ata kennen (siehe den Beitrag über den Künstler in diesem Heft). Die Künstler bekommen in diesen Heimen Einzelateliers oder arbeiten in Kollektiven mit Teilnehmern aus den verschiedensten Republiken der Sowjetunion zusammen. Die oft sehr weiten Hin- und Rückreisen zahlt der Verband. Wohnung, Verpflegung, Arbeitsmittel, Modelle usw. werden gestellt. So ein Aufenthalt dauert normalerweise zwei Monate und kann auch als reiner Erholungs- oder Kuraufenthalt zusammen mit den Familienmitgliedern des Künstlers genutzt werden. Von 1971 bis 1975, so sagte man uns, haben 10 800 Künstler in solchen Heimen gearbeitet und sich erholt.

Ausstellungen kosten gar nichts für den Künstler

In der Sowjetunion gibt es keine privaten Ausstellungssäle. Alle Ausstellungsräume gehören entweder dem Staat oder dem Künstlerverband. Die Kulturministerien und die Verbände in den autonomen und Unionsrepubliken leiten die Organisation der Ausstellungen und bestreiten alle Kosten. Zentral geschieht das bei den Unionsausstellungen, die das Schaffen der Künstler aus allen Republiken zusammen zeigen. Der Künstler muß also weder den Transport seiner Arbeiten, noch die Gestaltung der Ausstellung, den Druck von Plakaten, Katalogen und Einladungen zahlen. Insgesamt, also einschließlich aller Gruppen- und Einzelausstellungen, gibt es in der Sowjetunion jährlich ungefähr 3000 Ausstellungen.

Die Künstlerverbände arbeiten gemeinsam mit anderen gesellschaftlichen Organisationen allgemeine Empfehlungen für geplante große Ausstellungen aus. Sie bestimmen dabei lediglich die Hauptidee oder die thematische Ausrichtung, z. B. „Die Gestalt des Arbeiters heute“, „Die Jugend auf Baustellen“, „Körperkultur und Sport“ und ähnliche Themen, oder sie legen fest, daß es eine

*Der offizielle Umrechnungskurs (1 Rubel = etwa 3,17 DM) gibt keine wirkliche Vergleichsbasis für die genannten Summen. Einige weitere Zahlen: durchschnittliches Familieneinkommen in der Sowjetunion 357 Rubel im Monat (1975); Mindestsumme, die der Verband jedem Künstler monatlich garantiert, auch wenn er gerade keinen Auftrag hat: 300 Rubel. Monatsmiete inkl. Nebenkosten für eine Wohnung mit 60 qm (reine Wohnfläche, ohne Küche, Bad, Flur usw.) 21 Rubel, für ein Atelier 10–15 Rubel (wird vom Verband gezahlt). 1 kg Fleisch kostet 2 Rubel, 1 kg Brot 16–28 Kopeken.

Porträt- oder eine Aquarellausstellung usw. sein soll. Von dieser sehr allgemeinen Orientierung ausgehend, wählt und präzisiert jeder Teilnehmer sein konkretes Thema selbst entsprechend seinen Vorstellungen, Fähigkeiten und Kenntnissen.

Ganz ungewohnt für unsere Verhältnisse wirkt die lange und gründliche Vorbereitung einer solchen großen Ausstellung zusammen mit den ausstellenden Künstlern. Frühzeitig nämlich wird ein Ausstellungskomitee gebildet, dem neben Künstlern, Kritikern und Kunstwissenschaftlern auch Vertreter der Öffentlichkeit angehören, also Vertreter der später in der Ausstellung als mögliche Ankäufer auftretenden gesellschaftlichen Kräfte (Staat, Kommunen, Betriebe, Kolchosen usw.). Dieses Komitee schließt mit den Künstlern, die sich an der Ausstellung beteiligen wollen, Verträge ab über ihre Arbeit, setzt für deren Bezahlung bestimmte Summen für ein, zwei oder drei Jahre fest und zahlt regelmäßig Vorschüsse, um dem Künstler die Möglichkeit zu geben, längere Zeit an einem Werk zu arbeiten. Als Hilfe bei der Auswahl des Materials für seine Arbeit und zur Bereicherung seiner Eindrücke und Erfahrungen kann der Künstler in diesem Zusammenhang auf Kosten des Verbandes Studienreisen nach beliebigen Gegenden der UdSSR unternehmen.

So entsteht eine Übergangsform von Ausstellungs- und Auftragswesen: die Ausstellung nicht als Schauplatz für das Konkurrieren isolierter, in ihrer Arbeit allein gelassener einzelner Künstler, sondern als Ergebnis langfristiger planmäßiger Förderung – möglich nur dort, wo in hohem Maße Vertrauen und kulturelles Einverständnis zwischen Künstler, Verband und Gesellschaft bestehen.

Es fehlt eher an Künstlern als an öffentlichen Aufträgen

Neben der Aufforderung zur Beteiligung an Ausstellungen erhalten die Künstler auch Aufträge des Staates, von gesellschaftlichen Organisationen, von Museen oder Kolchosen, die vom Künstlerfonds gesammelt und an die Künstler vermittelt werden. Auf Grund staatlicher Aufträge können jedes Jahr etwa 2000 Kunstwerke erworben werden, die an zahlreiche Museen des Landes gehen. Staatliche Bestellungen füllen auch den Künstlerfonds des Kulturministeriums auf, der Werke sowjetischer Künstler auf eigenen Ausstellungen vorführt (jährlich etwa 80 im Ausland und rund 200 in verschiedenen Städten der UdSSR).

Die Werke, die im Auftrag staatlicher und gesellschaftlicher Organisationen geschaffen und in den Betrieben des Künstlerfonds hergestellt werden (z. B. Monumente, künstlerische Gestaltung in Architektur und Städtebau usw.), werden von künstlerischen Räten angenommen. Auch in diesen Räten, die in jeder Abteilung des Künstlerverbandes und in Großstädten bestehen, ist neben dem Verband auch die Öffentlichkeit vertreten.

An Aufträgen für große künstlerische Arbeiten im architektonischen und städtebaulichen Rahmen, die oft von Künstlerkollektiven – von Anfang an in enger Zusammenarbeit mit den Architekten – ausgeführt werden, besteht kein Mangel. Das wurde uns von mehreren Künstlern bestätigt, die für viele Jahre mit Bestellungen praktisch „ausgebucht“ sind. Für die Gestaltung von Kulturhäusern in Kolchosen und Städten, von Schulen, Kindergärten, Häusern der Verbände der verschiedenen Kulturschaffenden, des Komsomol usw. und von Wohnkomplexen werden riesige Summen bereitgestellt. Doch oft müssen sich die gesellschaftlichen Auftraggeber über Jahre hin gedulden, weil nicht genügend geeignete Künstler zur Verfügung stehen.

Bei staatlichen und anderen gesellschaftlichen Aufträgen erhält der Künstler sofort einen 25prozentigen Vorschuß von der vertraglich festgelegten Summe. Sollte der Auftraggeber aus irgendwelchen Gründen mit der Arbeit nicht zufrieden sein, braucht er sie

nicht anzunehmen. In einem solchen Fall behält der Künstler den Vorschuß. Im anderen Fall organisiert und finanziert der Künstlerfonds die technische Ausführung.

Förderung junger Künstler

Alle örtlichen Organisationen des Künstlerverbandes veranstalten regelmäßig eigene Ausstellungen von Werken junger Künstler; alle zwei Jahre in den Republiken und alle vier Jahre auf der Unionsebene. Die vom Verband organisierten Vereinigungen des Künstlernachwuchses sind eine Art Zwischenglied für junge Künstler, die noch nicht als Mitglieder in den Verband aufgenommen sind. Sie werden dort beraten und erhalten Unterstützung bei der Vorbereitung zur Teilnahme an Wettbewerben und Ausstellungen und auch materielle Hilfe. Viele von ihnen bekommen Stipendien, Aufträge mit monatlichen Honorarzahungen, unentgeltliche Aufenthalte in Künstlerheimen; vielen werden Studien- und Arbeitsreisen finanziert, vor allem auch zu den Großbaustellen, wo sie ihre Fähigkeiten im Kontakt mit gleichaltrigen Bauarbeitern und Kolchosbauern weiterentwickeln.

Wie intensiv und auch erfolgreich sich die Verbände der Arbeit mit jungen Künstlern annehmen, zeigt zum Beispiel deren zunehmende Beteiligung an den großen Ausstellungen. So hatten z. B. mehr als die Hälfte der Aussteller bei acht Gebietsausstellungen in der RSFSR erst vor kurzem ihr Studium an Fach- oder Kunsthochschulen beendet.

Künstler und Publikum

Auch um die Herstellung des Kontaktes zwischen Künstler und Betrachter, um die Auseinandersetzung mit den gezeigten Werken bemüht sich der Verband. Im Jahre 1974 wurden die Ausstellungen, die der Verband in Moskau zusammengestellt hatte, von 2,5 Millionen Menschen in 124 Städten besucht. Dazu fanden Diskussionsveranstaltungen statt, zu denen alle Interessierten eingeladen waren. Viele Besucher meldeten sich hier zu Wort und stellten ihre Meinung zu einzelnen Werken oder auch zur Ausstellungskonzeption zur Diskussion.

Öffentlich vor einem breiten Auditorium werden auch Beratungen über die Pläne des Verbandes und über berufliche Probleme der Künstler geführt. Hier wie auf den Vorstandstagen des Verbandes werden Probleme der weiteren Entwicklung der Verbreitung der Kunst erörtert: die Organisation von Ausstellungen und ihre Öffentlichkeitsarbeit, die Entwicklung der Kunstkritik und der Kunstwissenschaft, die Erhöhung der Auflagen von Büchern, Alben und Reproduktionen, die Rolle des Künstlers bei der Schaffung humaner Bedingungen in Betrieben, in der Stadt, bei der Innenausstattung von Wohnungen usw.

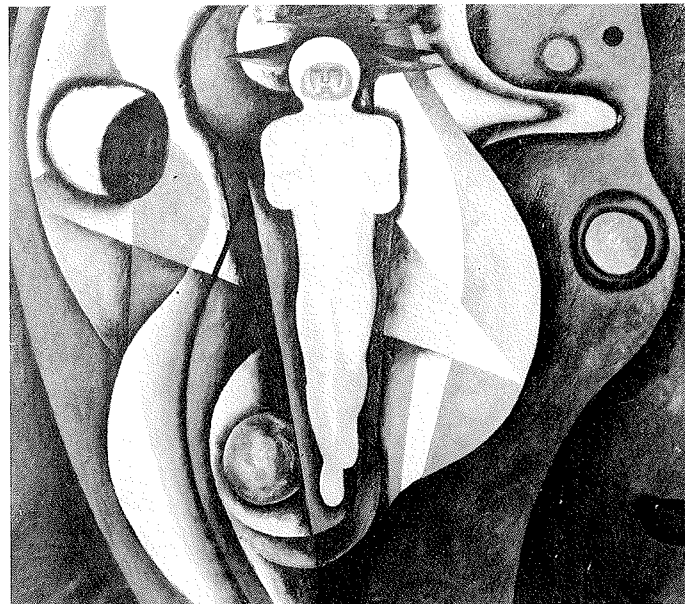
Starke Beachtung widmet der Verband der Berichterstattung über die bildende Kunst in Presse, Funk und Fernsehen. Sind doch viele Kunstwissenschaftler und -kritiker im Künstlerverband selbst organisiert. Dem Verband stehen eigene Sendezeiten zur Verfügung. Eigene Verlage erlauben es dem Verband darüber hinaus, unabhängig von kommerziellen Rücksichten, publizistisch das Gespräch über Kunst in die Bevölkerung zu tragen: „Sowjetski Chudoshnik“ (Sowjetischer Maler), „Chudoshnik RSFSR“ (Maler der RSFSR) und der Verlag „Kunst“ in Estland. Die Gesamtauflage der Druckerzeugnisse dieser Verlage betrug in vier Jahren 170 Millionen Exemplare. Dort werden auch die Zeitschriften „Iskusstwo“ (Kunst), „Twortschestwo“ (Das Schaffen) und „Dekoratiwnoje Iskusstwo“ (Dekorative Kunst) herausgebracht. Zeitschriften der Verbände auf Republikenbene erscheinen außerdem in der Ukraine, der RSFSR, in Lettland und anderen Republiken.

Juri K. Korolew lebt und arbeitet in Moskau. Er ist Monumental-Maler und Sekretär des Künstlerverbandes. 1929 geboren, gehört er heute zu den angesehenen Künstlern Moskaus, die die künstlerische Gestaltung von architektonischen Projekten bis zu Stadtplanungen in die Hand genommen haben. So hat er z. B. im Künstlerkollektiv mitgearbeitet, das die Automobilstadt Togliattigrad gestaltete. Oder aus seiner Werkstatt kommen die Mosaikfriese in der Metrostation am Platz der Revolution 1905. Durch Ausstellungen u. a. in Amerika und Frankreich ist Korolew auch im westlichen Ausland bekannt geworden.

Mit seiner künstlerischen Arbeit möchte er die historischen, aber auch die alltäglichen Leistungen der Menschen, die den Sozialismus aufbauen, würdigen. Als Lehrer wirkt er am Surikow-Institut in Moskau. Er gehört zu jenen Künstlern, die sich sehr engagiert für die beruflichen, sozialen und kulturellen Belange der Künstler im Verband einsetzen. Zu seinem Tätigkeitsbereich gehört auch die internationale Zusammenarbeit und die Pflege des kulturellen Austauschs zwischen den Künstlern der sozialistischen und kapitalistischen Länder.



Juri Korolew



Juri Korolew, Kosmos, 1965, Tempera, 110 × 180 cm, Studie für Mosaik

◀ Juri Korolew, Rassismus, 1963, Pinselzeichnung

Juri K. Korolew, Moskau

Kontakte zu Künstlern und Künstlerorganisationen im Ausland

Gegenwärtig unterhält der sowjetische Künstlerverband Kontakte zu 44 Ländern. Dementsprechend werden Ausstellungen von Einzelkünstlern und Gruppen und größere Ausstellungen, die einen Überblick über das künstlerische Schaffen in einem ganzen Land geben, ausgetauscht.

Eine erstaunliche regionale Selbständigkeit der Künstlerverbände der einzelnen Republiken der Sowjetunion geht u. a. aus ihren Auslandskontakten hervor. Mit 1800 Mitgliedern und einem jährlichen Künstlerfonds-Haushalt von 26 Millionen Rubel gehört z. B. der ukrainische Verband nicht zu den größten. Doch organisierte er in den letzten Jahren mit Hilfe der „Gesellschaft für Freundschaft und kulturelle Verbindungen mit dem Ausland“ Ausstellungen mit Werken ukrainischer Künstler in der Schweiz, in

Holland, Frankreich und Italien. Umgekehrt konnten u. a. Künstler aus Bologna in Charkow, Schweizer Grafiker, westdeutsche und finnische Maler in Kiew ausstellen.

Ähnlich ist es mit Auslandsreisen. Der Verband bezahlte vor kurzem die Reisen ukrainischer Künstler nach Japan, Jugoslawien und Frankreich. Tatjana Jablonskaja (siehe den Beitrag über die Künstlerin in diesem Heft) z. B. kehrte aus Ungarn zurück, wo Tausende Menschen ihre Werke kennenlernen konnten, um gleich wieder nach Italien abzureisen. Dort entstand eines ihrer besten Gemälde der letzten Zeit „Der Abschied von Florenz“. Arbeiten aus Vietnam brachten Wilen Tschakanjuk und Alexander Dantschenko mit. Viktor Schatalin bereitet sich auf eine Kuba-Reise vor, und Michail Romanischin fährt nach Nepal. „Natürlich sind wir nicht imstande, alle 1800 Künstler mit einem Mal ins Ausland zu schicken“, sagt Wassili Borodai, der Vorsitzende des ukrainischen Verbandes, „nach und nach werden wir aber jeden Reisewunsch erfüllen.“

Aufgabe des Museums: Talente ausfindig machen und vorstellen

Gespräch mit dem Museumsleiter in Jerewan



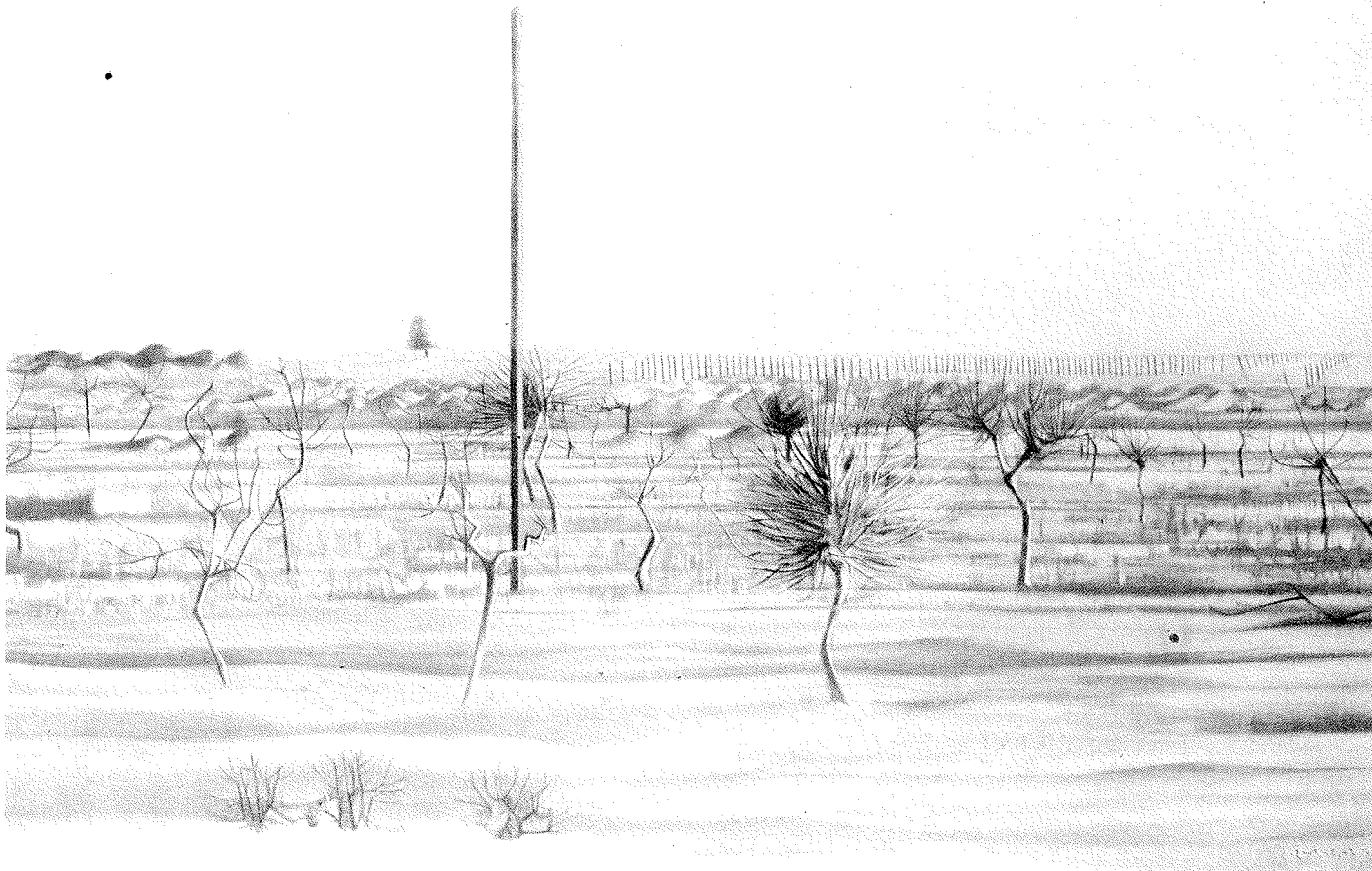
Das Museum, das vor kurzem in Jerewan, der Hauptstadt der Armenischen SSR, eröffnet wurde, unterscheidet sich von den konventionellen dadurch, daß seine Ausstellungsstücke ständig ausgewechselt werden. Jeder Künstler, der in der Öffentlichkeit und der Presse von sich reden macht, erhält sofort das Angebot, in diesem Museum seine Werke auszustellen. Ein APN-Korrespondent bat den Direktor des Museums, Genrich Igitjan, einen bekannten Kunstwissenschaftler, um ein Interview, das wir nachstehend bringen.

Einige westliche Kunsthistoriker behaupten, in der sowjetischen Kunst beschränke sich die Suche nach neuen Formen auf den sogenannten „offiziellen Konformismus“, der eine richtige Entwicklung des Schaffens nicht zuläßt. Könnten Sie bitte zu solchen Äußerungen Stellung nehmen?

Wer einen derartigen Standpunkt äußert, kennt meiner Meinung nach kaum die sowjetische Kunst. Zunächst ein Beispiel zum „Konformismus“ der sowjetischen Kunst: 1974 fand in Österreich eine Ausstellung von zwei sowjetischen Malern statt, deren Bilder auch in unseren Ausstellungshallen zu sehen sind. Das waren Minas Awetissjan und Akop Akopjan, Künstler ganz unterschiedlicher, ja sogar kontrastierender Richtungen. Awetissjans Gemälden ist eine saftige Palette eigen, sie haben eine unruhige, mitunter widerspruchsvolle innere Welt des Menschen zum Inhalt, scharf ausgeprägte persönliche Probleme und Emotionen. Für Akop Akopjan hingegen ist eine gemäßigte, ausgewogene, nachsinnende Linienführung charakteristisch. Seine Farbenskala ist ruhig und warm.

Ich war auf jener Ausstellung und konnte mich mit vielen ausländischen Spezialisten unterhalten. Sie alle sprachen von einem breiten Bereich der sowjetischen Kunst. Das ist eine anerkannte

Minas Karapetowitsch Awetissjan (geb. 1928), Meine Eltern, 1962, Öl, 140 × 120 cm



Akop Tigranowitsch Akopjan (geb. 1923), Herbst, 1972, Öl, 92 × 138 cm

Tatsache. Die Methode des sozialistischen Realismus ist kein Dogma, sie erschließt neue Möglichkeiten für eine schöpferische Forschung. Wenn wir von einem modernen Ausdruck der realistischen Methode in der Kunst reden, ist vor allem die Atmosphäre der Gestaltung einer neuen Welt, die schöpferische Wiedergabe unserer Umgebung, unserer Umwelt in den Vordergrund zu rücken, selbst, wenn das nicht sofort ins Auge fällt.

Die Aufgabe unseres Museums ist, jeder Begabung zu einer inhaltlich vollen, nicht gekünstelten Ausdrucksweise zu verhelfen und eine freie individuelle Entwicklung auf jede mögliche Weise zu fördern.

Laufen Sie dabei nicht die Gefahr, daß der Künstler, der rein persönliche Empfindungen wiedergibt, für andere Menschen unverständlich bleibt und sich dadurch von der Umwelt abkapselt?

Natürlich besteht ein solches Problem, und das entscheidende Wort sagt dabei der Künstler selbst. Ein Kunstwerk gewinnt erst einen realen Wert, wenn die Gedanken und Gefühle seines Autors einen Widerhall in der gesellschaftlichen Wirklichkeit finden. Fehlt dieser Faktor, dann spricht das Werk niemanden an, selbst wenn es ein hohes professionelles Niveau aufweist.

Das Museum wird von Arbeitern und Studenten, Ingenieuren und Hausfrauen besucht. Viele von ihnen – das werden Sie sicher bestätigen – können den Sinn und den Wert der ausgestellten Werke nicht verstehen. Dann riskiert das Museum – trotz aller Dy-

namik seiner Ausstellung – hinsichtlich des Besucherstroms statisch zu bleiben. Das ist ja kein rein ästhetisches, sondern ein soziales Problem.

Natürlich stimmen die Meinungen unserer Besucher nicht überein, was durchaus verständlich ist. Doch eine richtige Wahrnehmung der Kunst setzt vor allem einen hohen künstlerischen Geschmack voraus. Kurz, der Mensch muß einen Sinn für die Auswahl der künstlerischen Werte besitzen, um Echtes von Gekünsteltem unterscheiden zu können. In gewissem Sinne wird dieses Gefühl durch regelmäßige Vorträge und Aussprachen mit den Künstlern in unserem Museum entwickelt und gefördert.

Doch die Hauptsache liegt in etwas ganz anderem. Die Grundlagen eines hohen ästhetischen Geschmacks müssen noch in der Kindheit geschaffen werden, und eine große Rolle kommt dabei der frühzeitigen Heranführung der Kinder an die Volkskunst und das Kunstgewerbe zu, d. h. eben an die Urquellen der Kunst. Da gewinnt die junge Generation einen hohen künstlerischen Geschmack in allen Sparten der bildenden Kunst. In so einem Fall wird der Mensch unabhängig von seinem Beruf über ganz bewußte Kriterien für die Bewertung der Kunstwerke verfügen.

Eine solche ästhetische Erziehung wird gestatten, nicht nur ästhetische, sondern auch soziale Aufgaben zu lösen, verbunden mit der Erziehung eines neuen Typs der Persönlichkeit. Eben darauf werden wir hinwirken.

Sowjetische Künstlerporträts

zusammengestellt von Harro Erhart

Oleg Filatschew, Moskau



ein ganzes Jahr lang Malerei. Wir machten Studien, befaßten uns mit der Komposition, lernten die Porträtmalerei. Viele Mitschüler wurden an Kunsthochschulen aufgenommen. Ich selbst wurde an die Leningrader Muchina-Kunstschule für Industrieformgestaltung geschickt. Hier wurde ich als Monumentalkünstler ausgebildet. Anschließend kehrte ich nach Moskau zurück und nahm das Studium an der Fakultät für Monumentalmalerei der Stroganow-Kunstschule auf, wo ich sechs Jahre lang studierte. Dann wurde mir vorgeschlagen, an dieser Schule als Zeichenlehrer zu bleiben. Doch auch heute, nach vierjähriger Lehrtätigkeit und trotz der soliden fachlichen Vorbereitung, halte ich mich nicht für einen

Oleg Filatschew, Selbstporträt mit seiner Mutter

Oleg Filatschew, Porträt des Künstlers Smoljakow, 1974, Öl, 120 × 80 cm

Oleg Filatschew, Bildnis Pawel Filatschews

Wenn von den jungen bildenden Künstlern in der Sowjetunion die Rede ist, fällt oft der Name Oleg Filatschew. Er wurde bei der Unions- und Republikausstellung der jungen bildenden Künstler mit dem ersten Preis ausgezeichnet; für die Gestaltung von Zeitgenossen erhielt der junge Künstler den Preis des Moskauer Komsomol; er ist Träger der Silbermedaille der Akademie der Künste der UdSSR.

Er ist 1937 in Moskau geboren. Seine Familie hatte nur wenig mit Kunst zu tun. Sein Vater war Militärpilot, so daß der Wohnort oft gewechselt wurde. Kindheit und frühe Jugend verlebte Filatschew in Mittelasien – in Turkmenien und Usbeki-

stan. Er berichtet von seiner Ausbildung und seinem Werdegang als Künstler: „In der 10. Klasse begann ich mir Gedanken zu machen, ob ich wohl bildender Künstler werden könnte. Der Bruder meiner Deutschlehrerin war ein Gebrauchsgrafiker. Er brachte mir die Anfänge der Malerei bei. Doch bis zum beruflichen Können war es noch weit. Mein Versuch, nach Abschluß der Mittelschule an der Kunstschule für Industrieformgestaltung, der einstigen Stroganow-Kunstschule, zu beginnen, mißlang, was auch ganz natürlich war. Ich mußte mit der Kinderkunstschule vorliebnehmen, wo Bewerber für die Kunsthochschulen ausgebildet werden. Ich lernte dort





hundertprozentigen Monumentalkünstler.

Ich male gern Porträts. Es ist für mich eine Freude, das Bild des Menschen zu gestalten. Auf verschiedenen Ausstellungen zeigte ich das ‚Bildnis Pawel Filatschews‘, meines Vaters, den ich immer in seiner Pilotenuniform als einen starken und schönen Mann in Erinnerung behalten habe. Als Kinder waren wir in das Surren von Flugzeugmotoren wie vernarrt und sahen in den Fliegern immer Helden. Dieses Bildnis ist eine Kindheitserinnerung.“

Filatschew verwirklicht seine künstlerischen Ideen nicht nur im Tafelbild. Große Anerkennung fand sein Fresko im Forschungsinstitut der UdSSR für Wein- und Ackerbau in Nowotscherkassk, der Metropole der Donkosaken. Darin hat er Szenen aus dem heutigen Alltag der Kosaken bearbeitet. Und ein Gobelin, für den er den Sonderpreis der Akademie der Künste der UdSSR erhielt, hängt heute in einem Sanatorium in den Karpaten.

Offensichtlich ist der Einfluß der Frührenaissance auf sein Schaffen. Diesen Eindruck bestätigt der Künstler: „Mir gefällt die Darstellungsmanier der Künstler des Quattrocento, die realistisch und konkret ist. Diese Künstler mochten noch so große und philosophische Themen anpacken – sie lösten sie immer am konkreten Stoff, malten konkrete Menschen. Als ich in Italien war, begegnete ich Menschen, die gleichsam den Fresken der Künstler der Frührenaissance zu entstammen schienen. Manchmal wird mir vorgeworfen, daß ich nachahme. Ich bin mit diesem Vorwurf nicht einverstanden. Ich bediene mich lediglich gewisser Prinzipien von Piero della Francesca oder von Mantegna. Ich bewundere ihr vollendetes Können, die Reinheit der Farben, ihre Aufmerksamkeit gegenüber dem Menschen und seiner Schönheit . . .

Heute wird viel von der modernen Ausdrucksweise in der Kunst geredet. Ich bin

der Meinung: Das, was mich bewegt, ist modern. Mich bewegen die modernen Menschen, ihr Wirken und Leben heute. Die bildnerische Ausdrucksweise kann dennoch traditionell sein. Die Hauptsache ist, was man sagt und wie man es sagt. Es ist bedauerlich, wenn manche junge Künstler eine bestimmte Gestaltungsmannier übernehmen, dabei aber nicht einmal mit der elementaren beruflichen Aufgabe fertig werden können.

Ich habe soeben für eine Ausstellung das Gemälde ‚Fischer der Primorje-Region‘ beendet. Ich machte im Fernen Osten mein Praktikum während des Studiums, und in diesem Jahr war ich wieder dort. Ich machte mit den Fischern Fahrten mit. Ihre Arbeit ist sehr schwer. Sie sind mutige Menschen und verstehen ihr Handwerk. In ihnen sehe ich wahre Schönheit. Diese Schönheit meiner Zeitgenossen versuche ich in Gemälden und Fresken wiederzugeben.“

Oleg Filatschew, Fischer



Michail Sawizki, Minsk

Harro Erhart besuchte den Künstler



Michail Sawizki im Gespräch mit Harro Erhart, 1977

Er ist 1922 im Dorf Swinjatschi im Gebiet Witebsk geboren. Die sozialistische Republik Belorussland war gerade 5 Jahre alt. Davor war das Land aufgeteilt, von Fremdherrschaft und feudaler Ausbeutung unterjocht. Die ökonomische und kulturelle Entwicklung des Landes war von den revolutionären Arbeitern und Bauern in die Hand genommen worden. Die Geburtswehen der neuen Gesellschaftsordnung waren Wiege seiner Kindheit und Jugend. Hier wurde angelegt, was ihn befähigte, seinen Lebensweg zu gehen, der Tiefe und Erschütterung bis zur Grenze des Erträglichen bereithielt.

Seine Freunde im Künstlerkombinat erzählen vom auffallenden Erinnerungsvermögen des Bauernsohns, der 19jährig zur Roten Armee ging, um seine Heimat in Sewastopol gegen den Überfall der faschistischen deutschen Armee zu verteidigen. 252 Tage war Sawizki Soldat, kämpfte bis zum letzten Tag, „... als über dem Leuchtturm von Chersones der Himmel einstürzte ...“. Verwundet und bewußtlos geriet er in Gefangenschaft und wurde nach Deutschland transportiert. Mit Respekt und Dankbarkeit spricht er von einer deutschen Gleisarbeiterrotte, die den kriegsgefangenen „Russen“ mit Wasser versorgt und an einer Zigarette ziehen läßt, nachdem er 14 Tage mit einem Dutzend anderer sowjetischer Kriegsgefangener nach einem Fluchtversuch mit Netzen überspannt auf einem Waggon ohne Nahrung durch Deutschland transportiert worden ist. Als SS-Aufseher dazukamen und Anstalten machten, den noch Lebenden zu erschießen, forderten die Arbeiter sie auf, „dieses Handwerk“ nicht an ihrem Arbeitsplatz auszuüben.

Drei Jahre nachdem er am 9. Mai 1945 aus dem KZ Dachau befreit wurde, begann er das Studium der Malerei an der Kunstakademie in Minsk bei I. Akhremtschik und setzte es 1951 in Moskau bei F. Modorow und D. Motschalsky bis 1957 fort. Seitdem arbeitet er als Maler.

Themen der Jahre des Widerstandskampfes und der Revolution unter den belorussischen Bauern bilden die ideellen Schwerpunkte seines Werkes. Er malte eine Reihe von Bildern, die sich nicht mit den eigenen schmerzhaften Erlebnissen während des Krieges, der Gefangenschaft und KZ-Haft beschäftigen, sondern mit der schwersten Bewährungsprobe seines Volkes. Es sind Bil-

der von Menschen und ihren Lebensverhältnissen, aus denen sie, wie immer mehr Völker seit dem Oktober 1917, ihre Freiheit gegen Barbarei, Terror und Vernichtung erkämpfen. In Gefangenenlagern und während der Zeit der Zwangsarbeit am Niederrhein bekam er Einblick in die Lebensverhältnisse der deutschen Bevölkerung, nahm vom Leben des deutschen Volkes wahr, was imperialistische Interessen für die werktätigen Menschen, besonders für die vielen Frauen, die das Leben in Deutschland aufrechterhielten, übrig hatten: peinliche Selbstverleugnung, Entmündigung, Entwürdigung. Er war betroffen von der Angst, die das öffentliche Leben beherrschte. Das Wissen von der Existenz der sozialistischen Gesellschaft, welche schwierigste Aufgaben zu lösen annimmt und wandelt, die dialektisch-materialistische Methode der Weltanschauung waren ihm ideelle Kraft zum Überleben. Deswegen malt er nicht Verzweiflung, keine Bilder das eigene „Ich“ bewertend (oder besserwisserisch), er wertet in seinen Bildern die Größe der menschlichen Leistung im gesellschaftlichen Maßstab, im Vergleich zu allen bedeutenden bildnerischen und literarischen Überlieferungen, die Menschheitsgeschichte sind. Hierin findet Sawizki fruchtbare Auseinandersetzung und anregende Quellen zur Arbeit. Die Bilder „Partisanen“ von 1963, „Freiwillige“ 1966/67, „Witebsker Tor“ 1966/67 und „Hinrichtung“ von 1968 sind Monumente für Menschen, die im Kampf für eine menschliche Zukunft ihr Leben einsetzen, mahnend und bewahrend, was Menschen zu geben gezwungen sind, um sich vom Joch der Ausbeutung und Unterdrückung zu befreien.

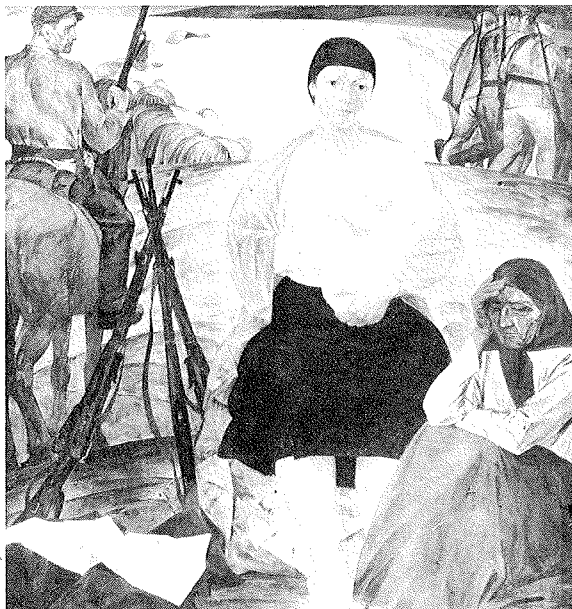
Die Partisanenmadonna

Tiefe innere Kraft und Vertrautsein im Begreifen des ganzen Lebens gestaltete der Künstler im Bild der „Partisanenmadonna“ 1966/67. Das Thema, uralte Tradition fortführend, wird von Michail Sawizki für die Entscheidung der Zukunft menschlichen Lebens beansprucht, ist nicht nur Bildnis der belorussischen Mutter, einer jungen Bäuerin.

Die Eindringlichkeit und der Ernst des umgebenden Lebens, wachsamer Ausblick des bewaffneten Bauern auf dem Gaul, Männer – die Gewehre geschultert, die Feldarbeit, die Familie zu-



Michail Sawizki, Witebsker Tor, 1966/67, Öl, 250 × 300 cm



Michail Sawizki, Partisanenmadonna, 1967, Öl, 180 × 170 cm (größer abgebildet in tendenzen Nr. 111, Seite 9)

rücklassend – sammeln sich (um dem Feind entgegenzugehen oder Verstecke im Wald zu bauen), die Großmutter, von so vielen Erschütterungen des Lebens nicht gebrochen, im Nachdenken die Erfahrungen sammelnd, die Trauer, den Schmerz mit der Geste der Hand vor dem Säugling abschirmend, die arbeitenden Frauen im Feld fügen das Bild um die Mutter zusammen. Die Konzeption ist streng gebaut, wirkt eindringlich durch konsequente Gliederung und Zuordnung. Die beherrschende Mutter-Kind-Gestaltung ist aus der Mittelachse herausgehoben. Die Horizontkrümmung des vorderen Feldes schneidet in ihrem Scheitel die Achse der Mutterfigur und trennt den Bildvorder- vom Bildhintergrund; die Ganzheit dieser Figur wird nur durch das eine Bein von der hockenden, kleineren Gestalt der alten Frau überschritten. Diese räumliche Verdichtung ist Ausgangspunkt einer diagonalen Gliederung, die rhythmisch aufgenommen ist im Wechsel zwischen Händen, Säuglingskörper, Brust und Körper der jungen Frau, und findet ihre Fortsetzung im Halbkreis der gebückten Frauen, die im entfernten Feld arbeiten. Diese grenzen die gewölbten Konturen des wogenden Getreidefeldes ein, die rhythmisch den Kopf der Mutter in helleren Gelbtönen einfassen. Zu ihrem gebräunten Gesicht paaren sich die kräftigen Hände, die eine das Kind umfangend und die andere die Brust sanft zureichend, schaffen die Wärme und den Halt für wohliges Anschmiegen. Mit den tonigen Farben der Kornfelder scheint geradezu der Geruch reifen Getreides in die Hände eingeschmolzen zu sein. Das lustvolle Saugen, das Umspannen des Daumens mit der Kinderhand zum Heranholen der mütterlichen Gabe, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit ist mit Witterung und Wärme der Arbeit der Frauen verbunden. Die unbeschwerte mütterliche Wiege des nackten, wehrlosen Säuglings ist von der roterglühenden Schleife des Umhangs eingefasst, vom schwarzbekleideten Schoß der Mutter abgehoben. Das schwarze Kopftuch, durch die hellsten Korngelbtöne des Hintergrunds stark abgesetzt, faßt den beseelten Gesichtsausdruck, die bedenkenden, sorgenden Augen der jungen Mutter ein. Das ist die Mutter aller Völker, aller Kontinente, aller Länder. Es ist die Mutter, die leidet und sich sorgt, wenn ihr Kind vom Feuer des Krieges, von Unmenschlichkeit bedroht ist. Diese Madonna ist gegenwärtig und irdisch, ihre Sorge hat Zukunft, ihre Hoffnung zeigt Entschlossenheit, ihr Mut baut auf nicht zu beugende Menschenwürde. Dieses Bild ist eindringliche Mahnung für Frieden und menschenwürdiges Leben.

Brot

Michail Sawizkis Arbeitsauffassung entspringt und entspricht dem Leben und Arbeiten der Bauern, unter denen er aufwuchs. Er ist vertraut mit dem schwerfälligen und anstrengenden Umgang mit der Erde, der Bestellung des Bodens, Aussaat und der Besorgung von Wachstum, Heranreifen und der schindenden Arbeit beim Hereinbringen der Ernte. Glückliche Freude des Gelingens dieser Mühen findet er im Duft und der Wärme des frischen Brotlaibs, in dem er die unzähligen menschlichen Schritte kostet. Die Kost der harten Zeit der Kindheit und Jugend, Jahre, in denen das belorussische Volk nach der Befreiung von Zarismus und Fremdherrschaft unter schwersten Anstrengungen einen geschichtlichen Schritt unternahm, der in rund zwei Jahrzehnten mit den anderen Völkern der Oktoberrevolution einen Jahrhundertrückstand aufholen ließ und im Aufbau des Sozialismus ungeahnte menschliche Energie zur Entfaltung brachte. Menschen, die sich von der Gewalt der Ausbeutung befreien und die Macht in ihren Händen zum Kampf gegen Unkenntnis und Aberglauben, Analphabetismus und Schicksalsergebenheit verwendeten.



Michail Sawizki, Brote, 1968, Öl, 150 × 170 cm



Michail Sawizki, Brot, 1962, Öl, 120 × 90 cm



Michail Sawizki, Ernte, 1966/67, Öl (Ausschnitt)

Ernte

In seinem Bild „Ernte“ sitzen solche Bauern auf einem Haufen Stroh im Feld, durch schwierigen Lebenskampf kräftig geformte Körper, von tiefem Atem durchdrungen, Arme und Beine durch Ausdauer gezeichnet. Menschengestalten, die keine körperliche Anspannung scheuen, um die notwendige Arbeit zustande zu bringen, durch winterliche Eiskälte und dörrende Hitze des Sommers gehärtet, deren gekrümmte Buckel sich aufgerichtet haben, um sich nie wieder vor einem Eigentümer zu beugen. Sie besitzen alle Eigenschaften, um ihr Land zu beherrschen. Sie lagern in der Wärme des Strohberges, eingefangene Energie des Sommers, die Beine sind entlastet, zufriedene Kraftentspannung. Jedes Händepaar überprüft in lockerem Wechsel das Gewicht und die Güte der Getreidekörner. Was hat die Arbeit gekostet, was hat sie gebracht? Durch jedes Händepaar fließt eine Handvoll jenen Reichtums, den sie tonnenweise produzieren, jahrein, jahraus, ihr Leben lang, damit Menschen Brot zum Leben haben. Da denken Bauern, auf ihrem Land sitzend, das keine privaten Grenzpfähle hat. Gesichter, geprägt vom Studium der Arbeit, kehren Bewußtsein einer gesellschaftlichen Verantwortung hervor. „Arbeit“, sagt Sawizki, „das ist ja unser Leben, Arbeit – der Inhalt dieses Wortes

ist so breit und umfassend, wie umfassend die Verbindungen des Werktätigen mit unserem Leben sind. Ich liebe das Thema ‚Brot‘, das den Frieden, die Erde und alles Menschliche symbolisiert. Aber man darf nicht vergessen, welche Mühe und welche Arbeit dahinter stecken.“

Im Feld

In programmatischer Geschlossenheit finden sich Sawizkis thematische und kompositorische Anschauungen in dem Gemälde „Im Feld“ von 1972, das in der Ausstellung sowjetischer Malerei im Landesmuseum in Wiesbaden bis Ende Dezember zu sehen war. Ein dunkler rotbrauner Himmelsstreifen und ein grenzenloses gelbbraunes reifes Getreidefeld spannen über die 1,60 m × 2,80 m große Bildfläche. Über die Breite des Horizonts dringen braun-schwarz formierte Soldaten der Hitlerarmee trichterförmig durch das Korn. Den Eindringlingen stemmen sich ein Dutzend bewaffnete Männer entgegen. Sie tragen Uniformen in der Farbe der Felder. Zum Teil mit bloßen Händen – vom Körper wegfliegende Munitionsgurte – umkreisen sie die Spitze der einströmenden Feinde. Die Dramatik des Kampfes spitzt sich zu im Ring

der Helme, der erhobenen Fäuste, der über den Köpfen geschwungenen Gewehre. Zu den Kämpfenden ist vom Betrachter aus eine Schneise im Kornfeld entstanden, deren Boden – zusammengetrampeltes Getreide – von zwei gefallenem Verteidigern je zur Seite bis auf die unteren Eckpunkte des Bildes begrenzt ist. Des Betrachters Augen befinden sich in der mittleren Höhe des Bildes. An dieser Stelle ist der Ring der Verteidiger im Wanken. Mit bloßen Händen greift der am nächsten verteidigende Mann, dessen Gesicht zu einem Viertel erkennbar ist, in die Gesichter der Angreifer, sein rechter Nebenmann scheint im Stürzen begriffen, zwischen ihnen sind schon zwei Soldaten der faschistischen Armee durchgebrochen, beide sind gefallen, der Vordere rammt, das Gesicht in das Stroh auf die Erde gepreßt, den Dolch in die Erde, vor die Füße des Betrachters.

Ein Bild voll eindringlicher Mitteilsamkeit, ein Bild, das den Betrachter ins Geschehen einbezieht und ihn als verantwortlich denkenden Menschen ernst nimmt. Der Faschismus wird als die Gefahr dargestellt, als die er von Ende der zwanziger Jahre bis zum Überfall auf die Sowjetunion 1941 erschien. Ganz Europa unter seinem barbarischen Terror. Die Sowjetunion sowohl alleingelassen als auch letzte Hoffnung der demokratischen und fortschrittlichen Menschen. Gleichsam mit der Kraft der Erde und der Frucht ihrer Arbeit, dem reifen Gelb des Kornfelds, stemmen sich alle Bildelemente gegen das Finstere. Es sind nicht viele Menschen,

die entschlossen der Gefahr entgegentreten und alles geben, um das Leben, die Erde, ihre Arbeit zu verteidigen. Die Gefahr ist nicht gebannt, das Schwarz dringt durch die Farben und Körper des Lebens bis vor die Füße des Betrachters, genau vor ihm ist der Damm der Leiber am schwächsten. Der Betrachter ist Bestandteil des Bildes, er ist aufgefordert, den Ring zur Bekämpfung der faschistischen Gefahr zu schließen. Diese Bedrohung ist im Bild gesichtslos, denn Gesicht hat nur das Menschliche, deswegen hat Sawizki die Gefallenen in erhabener Schönheit dargestellt. Sie sind es, die den Weg der Freiheit erkämpft haben, ihnen gehört das Bild, das die Menschen aufbewahren werden als Vermächtnis der Menschheit des 20. Jahrhunderts. Der Faschismus muß eine Erscheinung dieses Jahrhunderts bleiben. Der Sozialismus ist für Sawizki die Aufgabe der Menschen zur Bewältigung ihrer Zukunft. Wie in seinem Bild dem Betrachter, so vertraut er im Leben den Menschen, ihre Geschichte in die Hand zu nehmen und sie zu ihren Gunsten zu wenden.

Als ich Michail Sawizki im September in Minsk besuchte, arbeitete er an Bildern zum Thema der Konzentrationslager. Veranlaßt dazu wurde er von einem ehemaligen KZ-Gefangenen, mit dem er einen von vier Fluchtversuchen unternahm.

Sawizki denkt an Dantes „Göttliche Komödie“, seine Bilder sollen den Heiligen dieses Jahrhunderts gewidmet sein.

Michail Sawizki, Das Feld, 1972, Öl, 160 × 280 cm





Tair Salachow, Reparaturarbeiter, 1960, Öl

Tair Salachow, Baku, Aserbaidshanische SSR



Tair Salachow ist der Erste Sekretär des Verbandes der bildenden Künstler der UdSSR. Der 1928 Geborene wird zu den Malern der „mittleren Generation“ gerechnet. Sein Weg begann im Malzirkel eines Pionierpalastes. Dort fiel er wegen seiner Begabung auf und wurde ohne Aufnahmeprüfung in die Kunsthochschule von Baku aufgenommen. Danach studierte er an der Moskauer Surikow-Kunsthochschule.

Zum Thema seiner Abschlusarbeit wählte Salachow die Arbeit von Erdölarbeitern, die auf See Öl fördern. Er lebte bei ihnen einige Zeit in Neftjanyje Kamni, einer Bohrturmanlage im Kaspischen Meer. Zu einer Reihe von Gemälden zu diesem Thema gehören die „Reparaturarbeiter“. Die Erfahrungen unter diesen Menschen prägten Salachows künstlerische Handschrift.

1960 stellte er das „Bildnis des Tondichters Kara Karajew“ der Öffentlichkeit vor, das sofort heftige Diskussionen auslöste.

Wir bringen im folgenden einige Antworten des Künstlers auf Fragen des Moskauer Journalisten Gawriil Petrosjan.

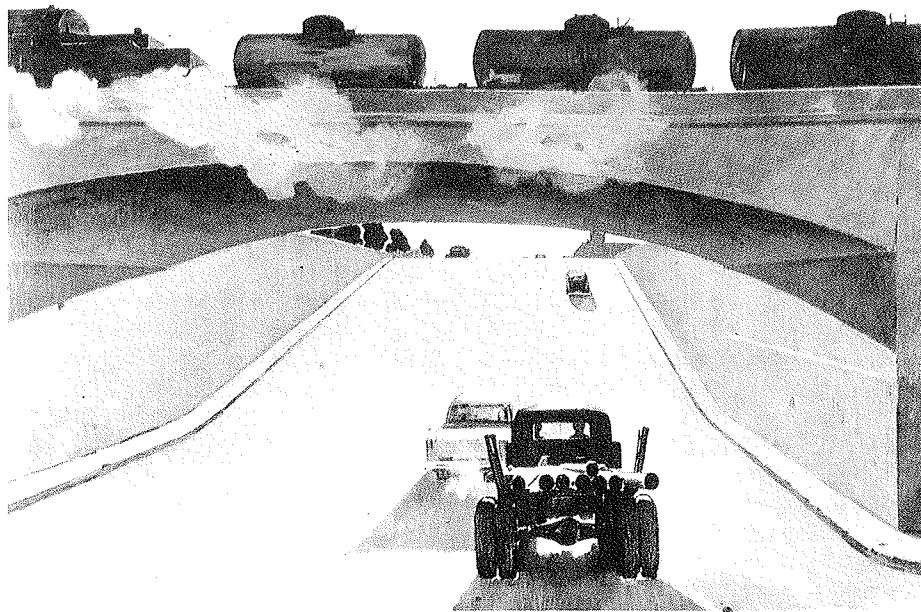
Gegenwartsnah zu sein bedeutet, den Geist der Zeit ausdrücken zu können. Sie gehören zu den Künstlern, die für alles Neue, Bedeutsame besonders empfindsam sind. Wie ist dann Ihre ablehnende Haltung zum Aufruf: „Die Kunst dem Niveau des Atomzeitalters angleichen!“ zu erklären?

Ich bin wirklich für alles Neue, aber gegen ein Pseudoneuerertum. Mich ärgert das Gerede, es sei an der Zeit, unsere Kunst dem Niveau der Epoche der Atom-

kernspaltung anzugleichen. Dabei kommt es mir nicht so sehr auf die Worte an, als vielmehr darauf, was dahinter steckt. Ich habe mich in vielen westlichen Ländern aufgehalten, ich habe vieles gesehen, und ich weiß, was das bedeutet. In solchen „atomaren“ Arbeiten ist eine Verbundenheit des Künstlers mit dem Leben seines Volkes nicht zu erkennen. Künftigen Generationen wird es schwerfallen, sich ein Urteil über das Geschehen auf der Erde im Atomzeitalter zu bilden.

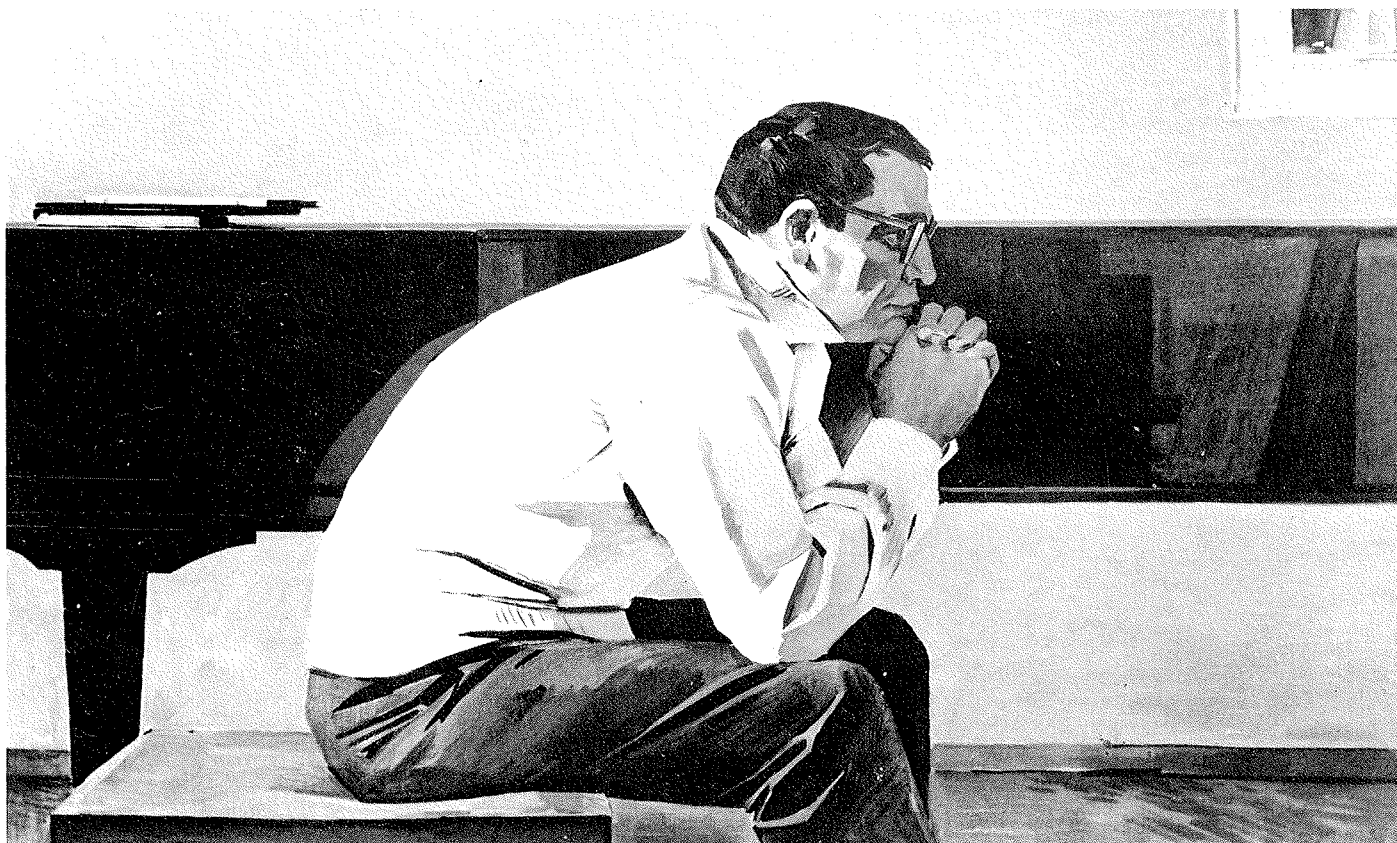
In letzter Zeit wird viel über die Schaffensfreiheit geredet und geschrieben. Unsere ideologischen Gegner vertreten die Ansicht, daß der sowjetische Künstler in einen „Rahmen“ gezwängt sei, daß das System der Aufträge, das vom Verband der bildenden Künstler der UdSSR eingeführt worden ist, undemokratisch sei und daß man die Künstler nicht zwingen dürfe, nur auf Bestellung zu arbeiten. Was können Sie dazu sagen?

Fangen wir damit an, was „Schaffensfreiheit“ ist. Welcher Sinn wird in diesen Begriff hineingelegt? Die Meinung, daß ein Maler, der arbeitet, was er will und wie er will, ein freier Schöpfer sei, erscheint mir primitiv und unseriös. Denn das ist keine Freiheit, sondern Eigenwilligkeit. Von einem solchen Standpunkt aus betrachtet,



Tair Salachow, Güterzug am Morgen, 1958, Öl, 150 × 200 cm

Tair Salachow, Porträt des Komponisten Kara Karajew, 1960, Öl, 121 × 203 cm



ist ein Künstler, der sich seiner Pflicht und Schuldigkeit vor dem Volk und der Zukunft bewußt ist, selbstverständlich nicht frei.

Für mich bedeutet Freiheit die Möglichkeit, für Hunderte Millionen Menschen zu schaffen; für die Werktätigen, nicht für die Elite. Mit Vergnügen wiederhole ich die Worte von Michail Scholochow: „Gehässige Feinde sagen von uns, wir schreiben auf Geheiß der Partei. Damit ist es jedoch etwas anders bestellt. Jeder von uns schreibt auf Geheiß seines Herzens, unsere Herzen gehören aber der Partei und unserem Volk, dem wir mit unserer Kunst dienen.“

Die meisten westlichen Künstler würden wohl, so habe ich den Eindruck, ein Auftragsystem wie das von unserem Verband eingeführte in ihrem Lande begrüßen. Denn dieses System versorgt den Maler, Grafiker oder Bildhauer mit interessanter und gutbezahlter Arbeit. Und wie werden dessen Gemälde bestellt, wer bestimmt das Thema? Der Verband der bildenden Künstler erarbeitet gemeinsam mit anderen Massenorganisationen nur all-

gemeinste Empfehlungen für geplante Ausstellungen aus, er bestimmt lediglich die Grundidee oder den Themenkreis der Ausstellung, so z. B. „Unsere Heimat – die UdSSR“, „Ruhm der Arbeit“, „Frühlingsausstellung“, „Ausstellung von Aquarellen“ – mit anderen Worten, er gibt dem Künstler nur allgemeine Orientierungspunkte vor. Darüber hinaus bietet der Maler dem Ausstellungskomitee oft auch seine früheren Gemälde an. Als ich das „Bildnis von Kara Karajew“ schuf, hatte ich keine bestimmte Ausstellung im Auge und bot es erst später dem Ausstellungskomitee an. Das System der Aufträge – das möchte ich vor allem betonen – regt die Tätigkeit eines Berufskünstlers an. Es tastet nicht im geringsten die Schaffensfreiheit an. Der Verband der bildenden Künstler zeichnet dem Künstler eine Art Perspektivprogramm vor. Ihm steht frei, ein beliebiges Thema aus diesem Programm zu wählen, es in jedem beliebigen Genre zu lösen und seine eigene künstlerische Auslegung des Themas vorzuschlagen. Und noch etwas. Es besteht ein wesentlicher Unterschied

zwischen denjenigen, die ein dem ganzen Volk genehmes Werk in Auftrag geben, und den Privatkäufern, Schiebern und „gutherzigen“ Mäzenen, die ein Gemälde erwerben, um damit entweder vor Bekannten prahlen zu können oder um es mit der Zeit gewinnbringend weiterzuverkaufen.

Sie haben einmal gesagt, daß es „auch Politik ist, ein Bild zu malen“. Widerspricht diese Behauptung nicht dem Begriff Schaffensfreiheit?

Ja, ich habe das gesagt und wiederhole es noch einmal. Es gibt keine Kunst, die frei von Verpflichtungen wäre. Werke mit menschlichem Gehalt, Werke für das Volk, nicht aber für die Elite zu schaffen, den Realismus durchzusetzen und den Humanismus zu behaupten, die Kunst gegen die Angriffe des Modernismus zu verteidigen, der sie zur Enthumanisierung führt, darin besteht die Politik der sowjetischen Kunstschaffenden. Die Kunst ist für uns ein Mittel im Kampf für unsere Ideen, unsere Ansichten und unsere Prinzipien. Und wir haben die Möglichkeit, unseren Standpunkt frei zu äußern.

Tatjana Golembiewskaja, Ukrainische SSR

Harro Erhart besuchte die Künstlerin

Aus einem kleinen Dorf im Petschorskaja Rayon, etwa 100 km entfernt, kommt Tatjana Golembiewskaja nach Kiew. Sie besucht ihren Mann, den Bildhauer Nicolai Snoba, der mit anderen Künstlern Ende September '77 in der Hauptstadt der ukrainischen SSR an der Fertigstellung eines Denkmals der Oktoberrevolution arbeitet. Sie ist Malerin, Mutter von zwei Kindern, Lehrerin in einer Kunstschule.

Als die damals 10jährige Tatjana 1946 mit ihren Eltern in dieses Dorf am Dnjepr zurückkehrte, bewunderte sie die rote Färbung der Felder. Bis zu 3 cm dick war die Schicht der Splitter im Boden, der Rost färbte ihn. Die Menschen begannen das

Leben wieder herzustellen. Ein Leben, das durch das schrecklichste Leid, schmerzvolle Entbehrungen und unbeschreibliche Not gegangen war. Die Erde, die Grundlage ihres Lebens, mußte wieder bearbeitet werden, die Spuren der Zerstörung und des Auslöschens wurden beseitigt. Tatjanas Eltern nahmen ihre Arbeit auf, beide waren Künstler. Die künstlerische Werkstatt im Elternhaus und das ländliche Leben der Menschen, unter denen sie aufwuchs, gaben ihr den Rahmen der eigenen Entwicklung. Seit dem 5. Lebensjahr hatte sie in der Schule auch musischen Unterricht. Es war für sie selbstverständlich, Malen zum Beruf zu machen. Die Abschlußar-

beit ihres Studiums wurde in Brüssel auf der Weltausstellung öffentlich vorgestellt und erfuhr weltweit allgemeine Aufmerksamkeit.

Sie schöpft die Kraft für ihre künstlerische Arbeit aus dem Leben auf dem Land in der Gemeinschaft der Kolchosbauern. Neugier widmet sie dem vielfältigen ukrainischen Kunsthandwerk und folkloristischen Traditionen. In den großformatigen Ölbildern, kräftig-locker und lebensnah in Farbe gesetzt, gestaltet sie Menschen, die ihre Würde und Schönheit, mit der Farbenpracht ihrer Webereien, Stickereien u. a. Handarbeit geschmückt, zur Geltung brin-

gen. Der Alltag, die Erfüllung der Menschen in der Arbeit, ihre Freude beim Feiern in der Umgebung der Ergebnisse ihrer Arbeit und kunsthandwerklicher Erzeugnisse findet sich in ihrer Arbeit wieder, entsprechen ihrem Temperament, sind Ausdruck eigener Lebensfreude und -lust.

Der Schmerz der Vergangenheit, die Leiden unter faschistischem Terror, der opferreiche Befreiungskampf sind untrennbar Bestandteil und Grundlage ihrer Lebenshaltung. So wie aus der Erde ihrer Heimat die schweren Regenfälle immer wieder die Spuren dieser Zeit freispülen und der Unvergessenheit der Menschen anheimstellen, malt sie die alten Menschen, deren bewußte Gesichter unauslöschlich die Erinnerung tragen, das Leben für den Frieden einzusetzen. Sie findet

diese Menschen in ihrer unmittelbaren Umgebung. In ihrem Bild „Unsterblichkeit“ schildert sie eine Prozession, die – christlichen Traditionen entsprungen – nach der Befreiung vom Faschismus von den Menschen dem Leben entsprechend neuen Sinn und Gehalt bekam. Am 9. Mai ziehen jährlich die Menschen auf die Felder, zu den Gräbern ihrer Toten, nehmen eine symbolische Mahlzeit mit und halten Andacht.

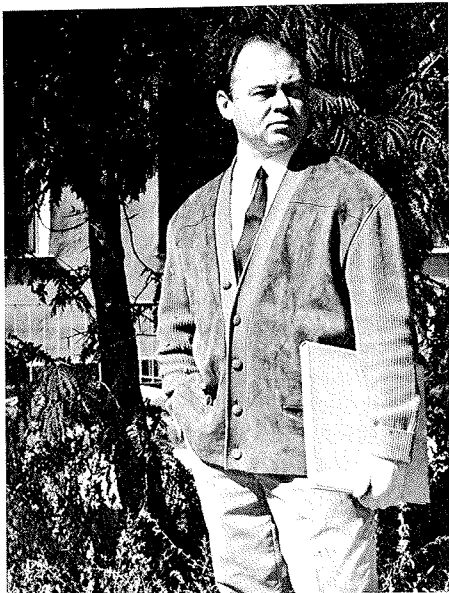
Tatjana Golembiewskaja verfolgt die Nachrichten über den Befreiungskampf der Völker unserer Zeit. Die Menschen in Chile, Südafrika und anderswo sind ihr so nah wie die Vergangenheit ihres Volkes. Mit ihrem Mann, Planer und Gestalter bedeutender Gedenk- und Mahnstätten des Sieges über den Faschismus, unternimmt

sie oft Reisen, auch in westeuropäische Länder. Das Studium der Kunstgeschichte, der bedeutenden Zeugnisse der Malerei und Bildhauerei, ihr gemeinsames Interesse am realen Leben, an der Entwicklung sozialistischen Lebens, die Gleichberechtigung und -verantwortung von Mann und Frau im Sozialismus, mit Lust am Streit zur Wahrheitsfindung, sind lebendige Voraussetzungen für ihre Unternehmungen.

Beim Besuch italienischer Kollegen erfuhren sie von der Härte der Existenz und den Kämpfen der Künstler im Kapitalismus. Verwundert zeigte sich Tatjana über die menschenleeren Museen der „modernen westlichen Kunst“. Erheitert und laut erzählte sie von den ungläubigen Gesichtern ihrer Freunde, als sie vom Leben der Künstler im Sozialismus berichtet.

Tatjana Golembiewskaja, Ukrainische Mädchen im roten Kattun, 1960, Öl, 152 × 202 cm





Jewgeni Sidorkin, Alma-Ata

Jewgeni Sidorkin ist vor allem als Grafiker bekannt. Seine Werke wurden bisher in 30 Ländern der Welt, darunter in den USA, in England, Frankreich und Schweden, ausgestellt. Geboren wurde er 1930 im nordrussischen Gebiet Kirow im Dorf Lebjashe. Sein ganzes künstlerisches Schaffen aber ist mit einer anderen Sowjetrepublik verbunden: seit 1957 lebt und arbeitet er in Alma-Ata, der Hauptstadt der Kasachischen SSR. Wadim Smirjagin besuchte

Jewgeni Sidorkin, zu „Kasachisches Epos“



ihn im Künstlerheim am Senesh-See bei Moskau, wo er jedes Jahr hinkommt.

„Ich bin mit dieser Republik nicht nur dadurch verbunden, daß ich dort seit Jahren lebe“, sagt Jewgeni Sidorkin, „meine Frau ist nämlich Kasachin. Wir haben zusammen in Leningrad am Repin-Institut für Malerei, Plastik und Architektur studiert.“

Gulfairus Ismailowa, Sidorkins Frau, ist Bühnenbildnerin und Malerin. Und in Kasachstan ist sie auch als Filmschauspielerin bekannt, die in mehreren Streifen des dortigen Filmstudios mitwirkte.

In Kasachstan kennt man Jewgeni Sidorkin sehr gut. Er hat die weiten Gebiete dieser Republik durchreist, ihre Geschichte, Kultur und Folklore studiert. Daraus nimmt er die Themen, die er umsetzt in Zeichnungen, Aquarelle, Lithos, Radierungen, Buchillustrationen.

„Folklore ist meines Erachtens nichts anderes als konzentrierter Ausdruck der Vorstellungen eines Volkes über das Gute und Böse, über Glück und Gerechtigkeit, personifiziert in den handelnden Gestalten und im Sujet, je mehr ich von den Helden des Volkspoems ‚Kys-Shibek‘ hingerissen war, desto enger wurde für mich der Buchrahmen. Die Themen wucherten geradezu. Die Buchseite war für mich zu klein. Ich brauchte einen ganzen Druckbogen. Manche Themen – Schlachten und Zweikämpfe – mußten allerdings auf größeren Gemälden gestaltet werden. Aber selbst das war für mich zu klein. Das Thema wurde immer umfangreicher, und so entstand ein 30 Meter großes Relief, worauf die bedeutendsten Gestalten und Kernsujets dargestellt waren, die ich kompositionsmäßig zu vereinigen versuchte. Aus Beton und Keramsit ausgeführt, ist dieses Hochbild an der Fassade des Theater-Pavillons des Muchtar-Auesow-Museums in Alma-Ata aufgestellt. Erst als ich damit fertig war, konnte ich die Arbeit an den Illustrationen fortsetzen.“

Das Schwierigste ist für mich, den plastischen Verlauf des ganzen Buches herauszufinden. Die plastische Idee muß wie ein Bilderschriftzeichen gleich auf den ersten Blick lesbar sein, d. h., ich muß das, wovon die Rede ist, sehr treffend zum Ausdruck bringen. Plastische Idee ist das, was die bildende Kunst zu bildender und zu keiner anderen Kunst macht. Sie ist in allem die Dominante.

Meine Aufgabe sehe ich darin, eine Form und eine grafische Sprache zu finden, welche die Empfindungen unserer Zeit und die Leidenschaftlichkeit unserer Tage zum Ausdruck bringen könnten. Wahrscheinlich werde ich mich mit dem einmal Gefundenen nie zufriedengeben. Mein ganzes Leben vergeht im Suchen.“

Neue Lösungen fand Jewgeni Sidorkin für die Steindruckreihe, zu der er durch das Buch des großen russischen Satirikers des 19. Jahrhunderts Michail Saltykow-Stschedrin „Die Geschichte einer Stadt“ inspiriert wurde.

„Während in meinem Schaffen bei der plastischen Gestaltung verschiedener Themen aus dem kasachischen Epos der dekorative Wert des Papierbogens und die abstrakte Art, Gefühle zum Ausdruck zu bringen, eine große Rolle spielten, interessiert mich jetzt vor allem die psychologische Darstellung sowie die tiefgehende und gründliche Gestaltung menschlicher Emotionen. Ich bemühe mich, die von Saltykow-Stschedrin geschaffene Welt von den heutigen Positionen aus aufzudecken, den Schmerz für die in den Jahren der absolutistischen Zarenherrschaft beschimpfte und geschändete Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen.“

Sidorkin findet im Steindruck die geeignetste Ausdruckform:

„Ich finde es bestechend, daß die Arbeit mit Stein mir die Möglichkeit gibt, das Suchen in die Länge zu ziehen. Lithografie ermöglicht ein milderer und malerischer Ausprägung der Form. Sie ist plastisch und läßt sich beim Suchen unaufhörlich ändern. Ich glaube, daß Steindruck meine erste und letzte Liebe ist. Ich habe versucht, in einer anderen Technik zu arbeiten. Aber das brachte mir keine echte Genugtuung.“

Sidorkin sagt zur Freiheit des künstlerischen Schaffens:

„Zweifelloos bin ich abhängig von Verlagen, die ja meine Arbeiten herausbringen. Diese Abhängigkeit besteht darin, daß man mir sagt, welches Format das Buch haben und auf welchem Papier es erscheinen wird. Was das Thema anbelangt, so suche ich es nie. Im Gegenteil: Das Thema findet mich als seinen Gestalter, und dann bin ich nur noch diesem Thema untertan.“

Schaffensfreiheit ist die Freiheit, etwas zum Ausdruck zu bringen, was man unmöglich verschweigen kann und unentbehrlich für die Kunst hält. Gedanken und Gefühle eines Künstlers müssen in der Gesellschaft einen Widerhall finden. Wenn der Künstler die Interessen des Volkes und der Gesellschaft als seine eigenen betrachtet und zum Ausdruck bringt, kann die Gesellschaft unmöglich seine Schaffensfreiheit begrenzen! Wenn ich mich bemühe, den Wünschen und Bestrebungen meines Volkes Ausdruck zu verleihen, so stehe ich, als parteiloser Künstler, natürlich auf den gleichen Positionen wie die Partei der Kommunisten.“



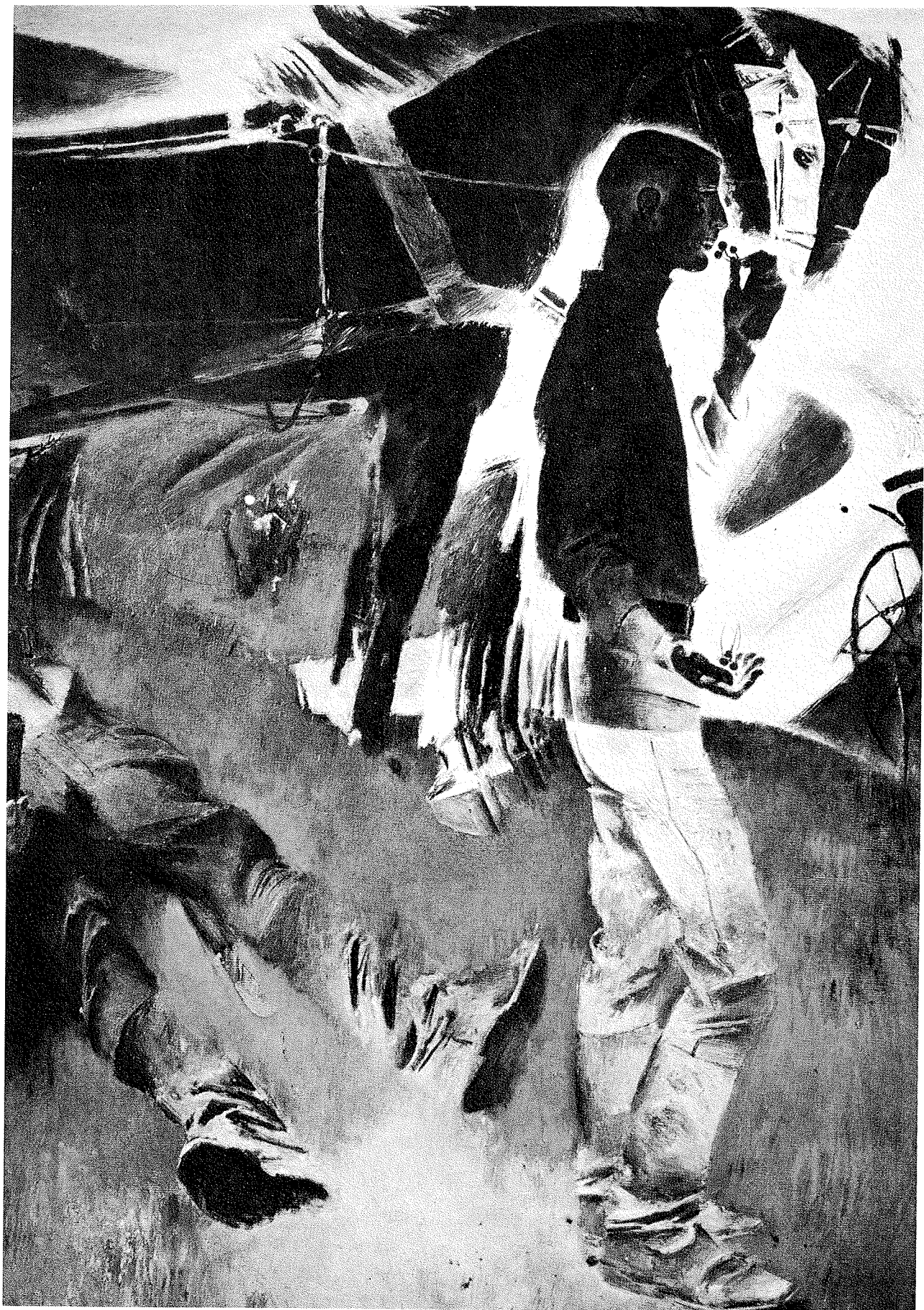
Jewgeni Sidorkin, Lithographie zu einer kasachischen Geschichte, 1975



Jewgeni Sidorkin, Wiegenlied, 1964, Lithographie, 44 x 72 cm

Jewgeni Sidorkin, aus der Serie „Lustige Betrüger“ zum „Kasachischen Epos“





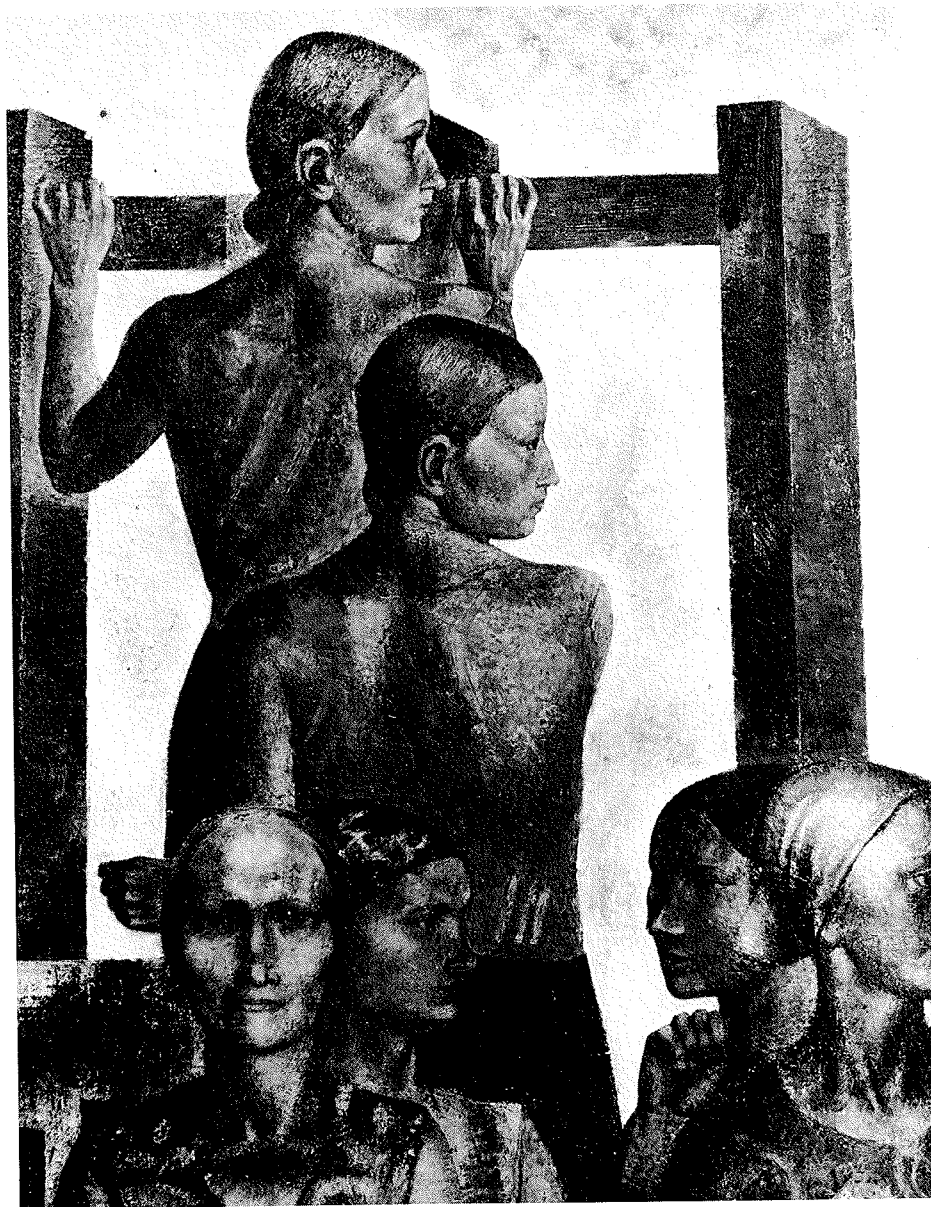
Jewsej Moisejenko, Leningrad

1916 in Uvarovichi, Belorußland, geboren;
 ab 1931 Studium an der Moskauer Kunstgewerbeschule, Praktika in Dörfern mit kunstgewerblichen Handwerkstraditionen: Zhostovo, Fedoskino, Palech;
 ab 1936 Studium der Malerei an der Moskauer Kunstakademie;
 1941, kurz vor Studienabschluß, Meldung zur freiwilligen Volksarmee, im September Gefangennahme durch die Nazarmee, Einkerkierung im Konzentrationslager Altengrabow;
 April 1945 Befreiung durch alliierte Truppen;
 1947 Abschluß des Studiums, Mitglied des Künstlerverbands;
 Anfang der 50er Jahre Reisen in den Norden Rußlands, nach Georgien, an die Krim;
 ab 1958 Lehrtätigkeit am Repin-Institut; Arbeiten über die Revolution und den Krieg gegen den Faschismus;
 ab 1962 Themen aus dem Dorf, Stadtlandschaften, Kinderbildnisse;
 ab 1963 Professor für Malerei, Reisen nach Zentralasien, Tadschikistan, Belorußland, Themen zunehmend Interieurs, Stilleben, einzelne Momente aus der Revolutions- und Kriegsgeschichte;
 1974 Verleihung des Lenin-Preises, Reise nach Spanien und Frankreich.

Ausschnitt aus: Kirschen, 1969, Öl, Höhe des Ausschnitts ca. 170 cm

Die Stille, 1971, Öl, 80 × 100 cm

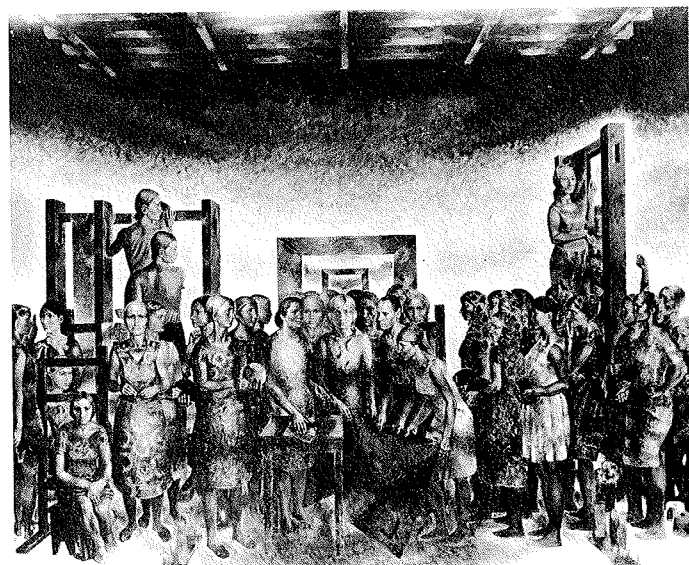




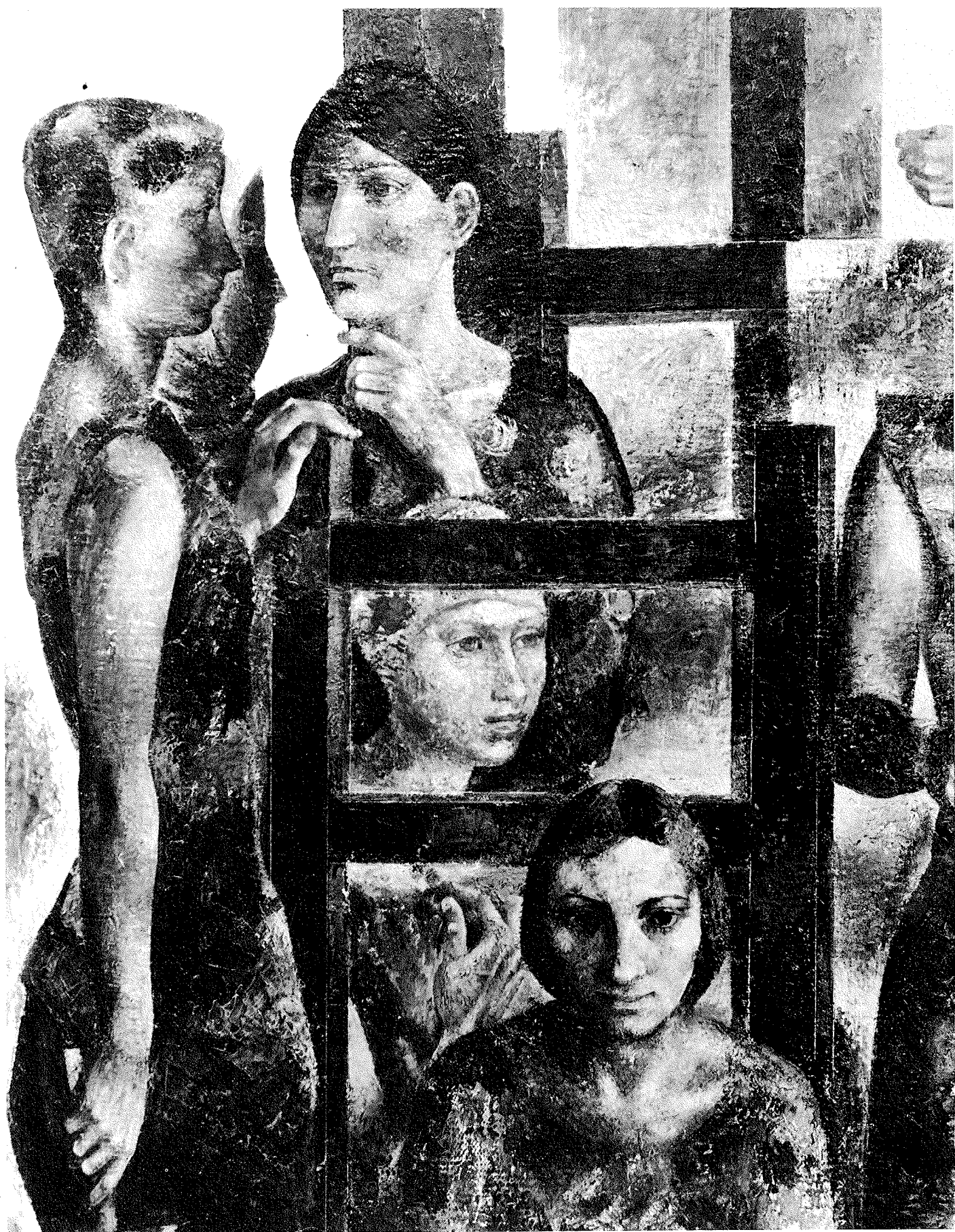
Alexander Kishenko, Die Gobelinweberinnen, 1976, ca. 3 × 4 m

Alexander Kishenko, Maler und künstlerischer Gestalter bei architektonischen Projekten, ist 44 Jahre alt und arbeitet im Künstlerkombinat in Minsk.

Etwa eine Autostunde von Minsk entfernt liegt der Ort Borisow. Für Kishenko hat er eine besondere Bedeutung. Hier befindet sich eine Gobelinweberei, die große Traditionen aufweisen kann. Sein künstlerisches Interesse hat sich in den letzten Jahren dieser Technik zugewandt. Zumal die Weberinnen aus Borisow begannen, die überlieferten und verschütteten Kenntnisse und Fertigkeiten ihres Handwerks wieder zu entdecken und heute immer mehr diese Kunst zu Leben und Entfaltung bringen, während sie in den traditionellen Herstellungsorten Westeuropas zum Ver kümmern verurteilt sind. Nach jeder Fertigstellung einer großen Arbeit feiern die Weberinnen. Vom Können und dem selbstbewußten Stolz über ihre Arbeit beeindruckt, gestaltete der Künstler, der eine Reihe Gobelinentwürfe hier ausgeführt sah, 1976 in dem Bild „Die Gobelinweberinnen“ diese Frauen.



Alexander Kishenko, Minsk





W. Borodaj, Porträt Tatjana Jablonskaja, 1973, Bronze (Ausschnitt)

Tatjana Jablonskaja wurde im Revolutionsjahr 1917 geboren. Ihr Vater war Geschichts- und Zeichenlehrer. Alle Kinder der Familie wurden von klein auf musisch erzogen und ergriffen später alle künstlerische Berufe. Nachdem die Familie 1934 aus einer kleinen Stadt nach Kiew umgezogen war, begann Tatjana Jablonskaja ein Jahr später das Studium der Malerei an der Kunsthochschule in Kiew. Ihre Begabung, großes Interesse an der Ausbildung und ihr intensives künstlerisches Arbeiten wurden früh anerkannt. Die Fortschritte ihrer Entwicklung wurden 1940 durch eine Einzelausstellung, die damals erstmalig in der Geschichte der Hochschule war, gewürdigt.

Große internationale Beachtung fand das 1949 entstandene Bild „Getreide“, das 1958 auf der Brüsseler Weltausstellung im Rahmen der Ausstellung „50 Jahre moderne Kunst“ gezeigt wurde. Dieses Bild wirkte damals überraschend auf den westlichen Besucher. In einer Zeit, in der Abstraktion, Nihilismus und surrealistische Zerstückelung als Perspektive der „Weltkunst nach westlichem Zuschnitt“ angezeigt wurde, strahlte dieses Bild eine Geschlossenheit an Lebensgefühl und Zuversicht aus. Es verband in hoher Malkultur die Würdigung des Reichtums und der Tatkraft der menschlichen Arbeit mit der Schönheit der Frauen. Es war damals

Ausdruck dafür, was sozialistische Arbeit und Leben sein kann.

Tatjana Jablonskajas Bilder regen zur Diskussion an, sie fordern unterschiedliche Standpunkte der Betrachter heraus. Über das 1969 entstandene Bild „Jugend“ (siehe unser Titelbild) haben wir unser Redaktionsgespräch in diesem Heft geführt. 1971 entstand das Gemälde „Das Leben geht weiter“. Zu diesem Bild sagt Wladislaw Simenko (er ist Sekretär des Künstlerverbandes der UdSSR):

„Vor einem Bauernhaus sitzt eine junge Frau mit ihrem in eine Decke eingewickelten Baby im Arm. Etwas abseits sieht man einen alten Mann. Die junge Frau ist bis ins Detail sorgfältig gemalt, als sei es ein Porträt. Die Gestalt des Greises dagegen wirkt unbestimmt. Es bleibt unbestimmt, ob er zu Mutter und Kind gehört oder ein Vorübergehender ist, der sich zu einer kurzen Rast niedergesetzt hat. Auf eine Verbindung zwischen diesen Menschen wird bewußt nicht hingewiesen. Jeder hat seine eigenen Gedanken, Sorgen und Freuden. Das Leben geht weiter, und dieses Voranschreiten weist keine tragische Überspanntheit auf. Tatjana Jablonskaja will damit sagen: Die Menschen, die alle Gefühle ausgekostet, die die Freude, Kinder zu haben und nützliche Arbeit zu leisten, kennengelernt haben, fassen das Leben einfach und natürlich auf, seinen Beginn ebenso wie sein Ende.“

Tatjana Jablonskaja, Kiew

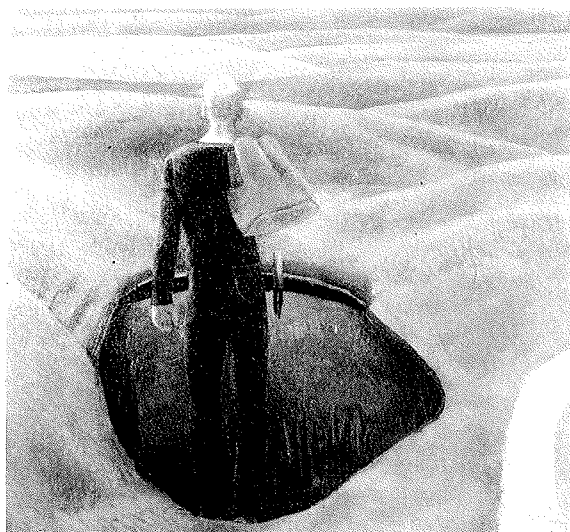
Tatjana Jablonskaja, Getreideernte, 1949, Öl, 201 × 370 cm





Tatjana Jablonskaja, Das Leben geht weiter, 1971, Öl, 200 × 230 cm

Tatjana Jablonskaja, Jugend, 1969, Öl, 100 × 120 cm



„Jugend“ von Tatjana Jablonskaja

Ein Redaktionsgespräch zu unserem Titelbild

An dem Gespräch über das Gemälde „Jugend“ von Tatjana Jablonskaja (1969, Öl, 100 × 120 cm) waren beteiligt: Harro Erhart (HE), Richard Hiepe (RH), Ulrich Krempel (UK), Werner Marschall (WM).

HE: Es gibt Fragen an dieses Bild. Bei der Vorbereitung des Heftes habe ich Freunden verschiedene Beispiele sowjetischer Kunst gezeigt. An der „Jugend“ hat sich die Diskussion oft am längsten festgehalten – meistens ging sie in eine ablehnende, abwehrende

Richtung. Es wurde gesagt, daß das Bild einen enormen ästhetischen Anspruch hat, mit einer bestimmten Eleganz, ja Glätte gemalt, aber ohne Perspektive ist. Ein junger Mensch beim Abstieg von einer gegenüber dem Betrachter höheren Position aus. Es ist nicht feststellbar, ob die Weite dieser Landschaft für den Menschen in den Griff zu nehmen ist. Ist er da nicht unglaublich isoliert, unfähig, in diese Landschaft hineinzugehen? Die unendliche, nicht zu begründende Tiefe des Blauen, der abweisende, aus dem Bild hinausführende Weg! Es sind da Momente der Verängstigung, des Alleinseins wach geworden. Die Rückenansicht – soll man hinter diesem Menschen hergehen, oder fordert seine Stellung nicht eher auf, da nicht hinzugehen?

Dann habe ich in Moskau mit Wolodja, einem 24 Jahre alten Komsomolzen, gesprochen, wie er das Bild auffaßt. Es ist offenbar, wenn es in der Sowjetunion betrachtet wird, in einem ganz anderen Zusammenhang erlebbar. Wolodja erzählte von seiner Heimkehr aus dem Militärdienst in einer fernöstlichen Region, wo er die Dimensionen seines sozialistischen Landes kennengelernt hat; daß er, zurück in seinem Dorf, die Landschaft neu gesehen, anders erlebt hat als zuvor, jetzt, nachdem er gelernt hat, dieses Land mit der Waffe zu verteidigen. Für ihn ist da nicht einfach ein blauer See in der Landschaft, er denkt an Bombentrichter und – bei diesen lanzettförmigen Pflanzen im See – an Stacheln, an Waffen.

RH: Die Kritik, die du genannt hast, ist von thematischen Überlegungen abgeleitet. Wenn man von der Optik herangeht – wir haben es ja mit Malerei zu tun –, dann ist das zunächst ein außerordentlich überraschendes Bild. Überraschend innerhalb der sozialistischen Kunstszene – gut, wir kennen nicht genug sowjetische Malerei. Aber viel wichtiger ist: Es ist auch überraschend in der westlichen Kunstszene. Mir – als westlichem Betrachter – bietet dieses Bild, das aus dem Sozialismus kommt, in der Malerei, sogar in meinem Gefühlshorizont, doch etwas sehr Neues. Ich wünschte mir Bilder über die Probleme der Jugend, unserer Jugend, in dieser Richtung, die bei uns gemalt werden. Es gibt vielleicht ein paar Filme und Bücher. Aber die Malerei schweigt sich über alle spezielleren sozialen, sozialpsychologischen Probleme seit langem aus. Das ist hier geleistet. Das finde ich außerordentlich positiv, und das spricht dafür, daß Weite und Vielfalt in der sowjetischen Kunst eben längst auch bedeutet, daß sie für die ganze Menschheit Probleme aufgreift, die der Kapitalismus gar nicht zu lösen im Stande ist.

Man kann sich streiten, ob das formal alles so hinreißend ist – mir scheint es auch etwas zu glatt, aber vielleicht ist das ein Weg, ein sehr großes, noch gar nicht klares Problem in den Griff zu kriegen. Man muß davon ausgehen, daß es ein junger Mensch ist und daß junge Menschen wohl in jeder Gesellschaftsordnung besondere Schwierigkeiten haben. Und daß hier sehr schön malerisch gefaßt ist, daß das ein Mensch ist, vor dem die ganze Welt liegt. Aber – vor dieser Weite – da liegt nun etwas dazwischen. Der kann nicht einfach hineinspazieren in diese Größe und Schönheit der Welt. Er geht nicht den gewohnten Pfad oder den geebneten Pfad. Die Jugend neigt nicht dazu, solche Pfade zu gehen. Er versucht etwas Eigenes – so ist er auch gekleidet, hebt sich ein bißchen ab von dem, wie man sich gemeinhin in der Sowjetunion anzieht. Alles das ist jungen Menschen vollkommen normal. Und nun ist da ein *Problem*. Weiter möchte ich nicht gehen. Ob das der Bombentrichter ist, die Erinnerung an das, was man seiner Heimat angetan hat, ob das die Psyche ist, die menschliche Seele, die Pubertät – so etwas kann das alles sein. Ich meine nicht, daß die Malerei die Aufgabe hat, uns das so genau zu sagen – im Gegensatz zu einem Roman oder einem Essay. Der Maler kann das, wenn es optisch überzeugt, so ein wenig im Vagen lassen. Hier ist nur gesagt: Die Jugend hat viel Großes, sie hat alles vor sich – aber sie hat Probleme.

Das Bild ist dabei keineswegs pessimistisch! Richtig ist, daß der Junge isoliert ist. Aber ich möchte so weit gehen, zu sagen: Auch das Alleinsein hat Qualitäten der menschlichen Entwicklung. Und der Sozialismus ist keine Oper mit rauschendem Kollektiv. Hier ist einmal die andere Seite gezeigt, daß der Mensch in sich geht. Das ist etwas Wichtiges. Nur geht er jetzt im Sozialismus in sich, ohne daß er es bezahlen muß mit dem Verlust seiner sozialen Existenz wie bei uns, wo er ein Außenseiter würde.

UK: Ich sehe einen Zusammenhang zu einem anderen Bild, das in diesem Jahr auf der documenta in Kassel gezeigt wurde, zu Mattheuers „Mensch, ich sehe die ganze Welt!“ Da versetzt sich einer in eine Möglichkeit, sich einen Überblick zu verschaffen, eine weite Perspektive für sich, lange Abschnitte übersehen zu können. Auf diese Möglichkeit, sich in kurzer Zeit riesige Erkenntnisse anzueignen, folgt doch unbedingt das Umsetzenmüssen. In der „Jugend“ sehe ich diesen „Schritt danach“: Die Entscheidung für etwas muß jeder einzelne für sich selber fällen, sei es hier bei uns, sei es im Sozialismus. Das Kollektiv kann helfen, es kann aber niemandem abnehmen, für sich selber den Weg zu finden. Und das ist auch ein Schritt von der Höhe wieder herunter; auf diesem Weg ist vieles nicht mehr gleich überschaubar, ist die ganz große Perspektive nicht immer sichtbar.

HE: Es gibt von Brecht ein Zitat: „Nach den Mühlen der Berge kommen die Mühlen der Ebene.“

RH: Der Junge ist genau bei dem Herabsteigen von den Bergen. Die Malerin sieht von einem unbestimmt hohen Standpunkt hinunter auf einen Ausschnitt – es ist ein scharfer Ausschnitt aus einer großen breiten Landschaft, aus einer Weltlandschaft, wie sie die alten Meister gezeichnet haben – und sie sieht von oben den Jungen vor dem See stehen.

WM: Zu dem knappen Ausschnitt gehört auch, daß man kaum etwas vom Horizont sieht. Die Erde, von der man diesen Ausschnitt sieht, ist nun sehr verheißungsvoll, sie ist schön. Sie ist einladend – aber nicht in dem Sinn, daß sie bereits vorbereitet wäre, bearbeitet für den Jungen. Und der geht nicht auf dem Weg, der ja aus dem Bild hinausführt, sondern direkt auf den See, dieses Loch, wie auf ein Hindernis zu. Er stellt sich den Problemen – aber es wird nicht belehrend gezeigt, was bei dieser Konfrontation herauskommen soll.

UK: Es gibt in dem Bild keine eindeutigen Distanzangaben. Der See kann zehn Kilometer breit sein oder genauso gut zwei Meter. Die Landschaft ist endlos, unfäßbar. Der Weg ist kein konkreter Weg. Der Standpunkt des Jungen ist so unbestimmt wie der der Malerin und des Betrachters. Diese unkonkrete Situation dürfen wir, meine ich, nicht einfach konkretisieren, indem wir sie zum Beispiel durch einen Bombentrichter erklären. Nicht daß es falsch wäre, unerlaubt, so etwas anzunehmen. Aber die symbolische Ebene des Bildes ist nicht so einfach aufzulösen. Sie ist aber auch nicht im Sinne einer Gebetbuchanleitung gemeint, etwa: Das ist jetzt das Symbol für das ganze Leben, jeder muß sich so entscheiden, die Perspektive liegt schon in der jugendlichen Gestalt und so weiter. Zumal die Symbolik – besonders für einen Betrachter bei uns – selbst problematisch ist, weil sie ein Übereinkommen in der Bildsprache voraussetzt.

Das in dem Redaktionsgespräch erwähnte Bild „Mensch, ich sehe die ganze Welt!“ von Wolfgang Mattheuer ist abgebildet auf Seite 57 dieses Heftes.



Wladimir Lebedew, Der Arbeiter und der Bauer, 1918, Lampenschwarz/Papier, 33,4 × 26,3 cm

rung auf den Realismus als dem einzig möglichen Weg künstlerischer Aneignung der zeitgenössischen Wirklichkeit. Parteiliche Stellungnahme zu den sozialen und politischen Prozessen der Gegenwart, das Streben, die Erscheinungen des Lebens sinnfällig und wahrheitsgetreu zu erfassen, galt für die Künstler der AChRR wie der OST als prinzipielle Voraussetzung, überhaupt dem realen Aufbau des Sozialismus auf dem Fuß bleiben zu können. Doch in allen weiteren Fragen, nach der Traditionsbindung beispielsweise, nach dem Sujetcharakter realistischer Malerei, nach dem der Zeit entsprechenden Stil u. a. m., differierten die Auffassungen und Konzeptionen ganz erheblich, ließen gar ernstliche und in vielem unüberwindliche Widersprüche hervorbrechen.

Ein Kennzeichen der Kunstszene der Sowjetunion während der letzten zwanziger Jahre waren die zuweilen äußerst scharfen Debatten zwischen den Verfechtern der programmatischen Orientierungen dieser beiden Gruppen. Die Künstler der OST (Deineka, Pimenow, Wiljams, Lutschischkin, Wjalow, Denissowski, Sterenberg, Tyschler, Labas, Gontscharow, Schifrin u. a.) hatten in der Gründungsdeklaration ihrer Vereinigung ganz klar ihre Ablehnung der Peredwischniki-Traditionen, von denen sich die AChRR leiten ließ, ausgesprochen. Sie richteten ihre Blicke konsequent auf die im Entstehen begriffene sozialistische Wirklichkeit, auf die umwälzenden Veränderungsprozesse im Wirtschaftsleben des Landes, auf die Herausbildung der spezifischen Züge des sozialistischen Menschen, seiner Verhaltensweisen usf. Dabei ging es ihnen nicht so sehr darum, irgendeine charakteristische Szene, ein bestimmtes Ereignis im Bilde festzuhalten, sie strebten vielmehr eine neue Art des künstlerischen Bildes an, die umfassende bildnerische Verallgemeinerung spezifischer gesellschaftlicher Prozesse, das synthetische Abbild der Realität auf der Ebene des

Sinnbildes, des Gleichnishaften. Dazu bedienten sie sich ganz anderer gestalterischer Mittel als etwa die meisten Künstler der AChRR: Sie griffen Erkenntnisse in der Bildgestaltung auf, wie sie die Fotografie in die Welt gebracht hatte, Formen und Aussageweisen des Plakats, der Werbegrafik, verzichteten auf die tradierte und von den Künstlern der AChRR immer noch gepflegte zentralperspektivische Raumstruktur des Bildes, bedienten sich mancher Gestaltungsmittel des Films wie etwa der Totale oder der Halbtotale. Überhaupt hegte im Gegensatz zur AChRR die OST eine ganz eigene Auffassung von der Funktion des künstlerischen Abbilds; sie betrachteten es nicht als „Fenster, durch die man in eine andere Welt blicken kann...“,⁴ wie es der Theoretiker Schklowski formulierte, sondern als „eine Sache, die geschaffen, gebaut werden muß...“⁵ und die, muß man hinzufügen, die geistig überaus aktive, ko-kreative Rezeption des Betrachters voraussetzte. In dieser Beziehung führte die OST wichtige Erkenntnisse des Konstruktivismus, aber auch des Expressionismus und anderer Erscheinungen der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts weiter.

Beide Organisationen, AChRR wie OST, sind aus dem Entstehungsprozeß des sozialistischen Realismus in der Kunstgeschichte der Sowjetunion nicht fortzudenken. Auch die OST war keineswegs homogen zusammengesetzt, sondern umschloß sehr differente künstlerische Charaktere, auch bei ihr bildeten Programme und reale künstlerische Leistungen keineswegs ein widerspruchsfreies Ganzes. Aber die Geschichte dieser beiden Gruppierungen bildet in ihren Kontradiktionen doch nur eine, wenn auch sehr wesentliche, Facette des ganzen Panoramas der Genesis des sozialistischen Realismus. Denn neben ihnen wirkten noch andere leistungsfähige Vereinigungen, wie etwa die Gruppe der „Vier Künstler“, der so herausragende Künstler wie Petrow-Wodkin, Kusnezow, Sarjan, Faworski, Krawtschenko und andere angehörten und die sich leiten ließ vom Prinzip philosophischer Vertiefung der Bildaussage, das Problem der künstlerischen Qualität vornehmlich vom Reichtum des Ideengehalts eines Werks her zu begründen suchten, oder andererseits die Gruppe der „Moskauer Maler“, repräsentiert durch Namen wie Kotschalowski, Lentulow, Maschkow, Kuprin, Roshdestwenski u. a., die die male-

Wladimir Andrejewitsch Faworski, Kloster Sagorsk, 1919, Holzstich, 13,5 × 15,2 cm



risch klare Bildform, die bildnerisch prägnante Verkörperung gewöhnlicher, alltäglicher Dinge und Erscheinungen des Lebens kultivierten und die Meinung verfochten, vor allem in dieser Art künstlerischer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit dem Wesen des revolutionären Prozesses auf die Spur kommen zu können. Neben all diesen bestanden in jenen Jahren noch andere Organisationen und Vereinigungen, unter ihnen und nicht zuletzt die Nachfahren der konstruktivistisch orientierten LEF (Linke Front der Künste) und die Neue LEF, welche die Perspektive künstlerischer Tätigkeit im Sozialismus im wesentlichen nur noch in der Mitwirkung des Künstlers bei der „Produktion von Gebrauchsgegenständen“ sah. Vor allem aus Anhängern der letztgenannten Richtungen bildete sich 1928 die Gruppe „Oktjabr“, die in ihrer Deklaration erklärt, sie wolle den „... konkreten Bedürfnissen und dem ideologischen Kampf des Proletariats auf zwei untrennbar miteinander zusammenhängenden Gebieten dienen: auf dem Gebiet der ideologischen Propaganda (durch Bilder, Fresken, Drucke, Plastiken, Filme, Fotos usw.) ... und (durch Architektur, die industriegebundenen Künste, die Ausgestaltung von Massenfesten usw.).“⁶

Die weite Spanne der künstlerischen Konzeptionen von AChRR bis etwa „Oktjabr“ deutet auf die Vielschichtigkeit der Problematik des Werdens neuer Kunst, doch diese Mannigfaltigkeit entsprang nicht nur unterschiedlichem schöpferischen Herangehen an die aktuellen Fragestellungen der Zeit an die Kunst, sie war vielmehr auch bedingt durch die heftigen ideologischen Fehden zwischen den einzelnen Gruppen und Zentren, durch einen für den Kunstfortschritt und überhaupt für den allgemeinen Fortschritt der Sowjetgesellschaft unnützen und kräfteverschleißenden Kampf um den Vorrang, um den führenden Platz im sowjetischen Kunstleben. In diesem Kampf suchten um die Wende zu den dreißiger Jahren die streitenden Gruppierungen ihre Auffassungen mehr und mehr mit politischen Argumenten zu beleben, die zwangsläufig vulgär werden mußten, durch eine letztlich gänzlich unsinnige und abwegige Scheidung der Künstler nach äußerlichen Merkmalen ihres Schaffens in „proletarische“ und „Mittläufer“ usw., insbesondere nachdem zu Anfang der dreißiger Jahre aus der Jugendorganisation der AChRR die Russische Assoziation Proletarischer

Künstler (RAPCh) hervorgegangen war, in deren Tätigkeit gewisse proletkultistische Elemente wiederauflebten und die die extremsten vulgären Auffassungen vom Wesen des Künstlerischen und von der sozialen Funktion der Kunst vertrat. Vor allem sie begann, in kurzer Zeit zu einer der einflußreichsten Vereinigungen aufgestiegen, das lebendige Kunstschaffen zu reglementieren.

Unter diesen Bedingungen erkannte die Kommunistische Partei der Sowjetunion, welche seit der Mitte der zwanziger Jahre durch ihren Beschluß vom Jahre 1925 keiner der bestehenden Künstlervereinigungen das Recht zugesprochen hatte, allein im Namen der Partei und der Sowjetmacht aufzutreten, somit dem schöpferischen Bemühen der verschiedensten Richtungen Raum gegeben hatte, daß dieser Entwicklung Einhalt geboten werden mußte, sollte nicht die weitere organische Entwicklung der Kunst schweren Schaden erleiden. Aus dieser Situation heraus faßte das ZK der KPdSU am 23. April 1932 den Beschluß, alle bestehenden literarischen und künstlerischen Gruppierungen aufzulösen und einheitliche Verbände der Schriftsteller und der bildenden Künstler zu schaffen, die den vielfältigen schöpferischen Intentionen der Künstler freien Raum schaffen sollten ohne zermürbendes Grüppchengezwäng, ohne kräftezehrenden Rangstreit. Aus den gemeinsamen Anstrengungen vieler sehr unterschiedlicher Individualitäten während der zwanziger Jahre erwuchs eine neue historische Qualität des Realismus, die, dem allgemeinen Gesellschaftsprozess entsprechend, historisch-logisch sozialistischen Charakter erlangte.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag wurde angeregt durch eine Ausstellung der Westberliner Akademie der Künste „Kunst in die Produktion! – Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927/1933“, die im März 1977 stattfand.
- 2 Zu erwähnen wären hier die Monographie über El Lissitzky, erschienen 1967 im VEB Verlag der Kunst, die Monographie über Robert Falk, der Band 30 der Fundus-Reihe mit Materialien über die sowjetische Architektur 1917–1932, Band 46 der gleichen Reihe mit Schriften und Dokumenten von El Lissitzky, welcher die große Monographie ergänzt, u. a.
- 3 Deklaration der AChRR, vgl. Zeitschrift „Kunst und Literatur“, 5/1967, S. 527.
- 4 Viktor Schklowski, Literatur und Filmkunst, Berlin 1923, S. 8.
- 5 Ebenda.
- 6 Programm der Gruppe „Oktjabr“. In: Klassenkampf an der Front der räumlichen Künste, Moskau 1931, aus dem Russischen.

* Peredwischniki = die Maler der sogenannten Wanderer-Bewegung, sozial engagierte Realisten in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Anm. der Redaktion).

Das sowjetische Plakat im 2. Weltkrieg am Beispiel der TASS-Fenster

von Ulrich Krempel

Vertraut man dem Urteil bundesdeutscher „Sowjetexperten“, so hat die Geschichte der sowjetischen revolutionären Kunst spätestens zur Zeit des ersten Fünfjahrplans ein gewaltsames Ende gefunden. Die Zeiten des Kriegskommunismus und der Neuen Ökonomischen Politik sind für bürgerliche Wissenschaftler inzwischen

zu einem beliebten Forschungsfeld avanciert; dabei liegt der Schwerpunkt der Darstellung sehr einseitig auf bestimmten Themen (ich erinnere nur an den Proletkult), die sich – obwohl Teil der Entwicklung der sowjetischen Künste – bei einigen Verdrehungen als Gegenpol zur sowjetischen Kunstentwicklung präsentieren lassen.

Dabei verwundert die Ausschließlichkeit, mit der nur einzelne Aspekte aus einem großen Spektrum von künstlerischen Phänomenen herausgegriffen werden. Und ein Datum und ein Beschluß des ZK der KPdSU sind es vor allem, die für bürgerliche Wissenschaftler eine fast unüberschreitbare Zäsur bilden und sie von „or-

organisatorischer Gleichschaltung“¹ jammern lassen: Am 23. April 1932 faßte das ZK den Beschluß „Über die Umgestaltung der literarisch-künstlerischen Organisationen“. Mit ihm wurde eine ganze Anzahl von verschiedenen proletarischen Künstlergruppen aufgelöst; den Künstlern, „die die Plattform der Sowjetmacht unterstützen und bestrebt sind, am sozialistischen Aufbau teilzunehmen“² wird die Vereinigung in einem einheitlichen Verband mit kommunistischer Fraktion empfohlen. Für manchen bürgerlichen Wissenschaftler endet hier die sowjetische Kunstgeschichte. Mit einer solchen willkürlichen Zäsursetzung in Betrachtung der sowjetischen Kunstentwicklung wird man den spezifischen Problemen nicht gerecht; außerdem übersieht man dabei, welche Initiativen für die Künstler durch die Umgestaltung der Verbände entstanden. So führen antikomunistische Vorbehalte in der Wissenschaft leicht dazu, Kontinuität im Schaffen einzelner Künstlerpersönlichkeiten zu übersehen.

Bestimmte Medien entwickelten sich unter den Bedingungen der frühen Sowjetunion besonders schnell. Das Plakat wurde in der Bürgerkriegszeit in einer Flut von wirksamen Beispielen eingesetzt (vgl. dazu tendenzen Nr. 92) und erfüllte verschiedene Funktionen, wie die der Information, der Agitation, des Kommentars und der Persiflage. In den folgenden Jahren veränderten sich für viele der bekannten Plakatkünstler die Arbeitsfelder; einige, wie Čeremnych, Deni und Moor, arbeiteten

als Karikaturisten für Zeitungen wie den „Gottlosen an der Werkbank“ oder die satirische Zeitschrift „Krokodil“. Andere, wie Majakovskij und Rodčenko, entwarfen während der NÖP-Zeit Werbeplakate für die staatlichen Handelsorganisationen; auch das Filmplakat entwickelte sich in diesen Jahren schnell. Die Arbeitsfelder differenzierten sich mit den Jahren entsprechend der Weiterentwicklung der sozialistischen Gesellschaft. Und auch die Handschriften und Vorgehensweisen der Künstler entwickelten sich je nach ihrem Betätigungsfeld.

Mit dem faschistischen Überfall auf die Sowjetunion standen auch die Künstler vor der Frage, wie sie ihren Beitrag zur Verteidigung des Landes leisten konnten. Dabei konnten sie Erfahrungen aufgreifen, die mehr als zwanzig Jahre zuvor gemacht worden waren. Nach dem Beispiel der ROSTA-Fenster bildeten sich Künstlerkollektive, die, arbeitsteilig organisiert, schlagkräftige politische Plakate gestalteten. Solche Gruppen waren die „Agitokna“ (Agitfenster), „Okna satiry“ (Satirische Fenster), „Boevoi karandaš“ (Der kämpfende Bleistift). Das größte und erfolgreichste Kollektiv war das der TASS-Fenster. Viele der alten ROSTA-Mitarbeiter und die besten Karikaturisten des „Krokodil“ waren dabei: Michail Čeremnych, der Mitbegründer des ROSTA-Kollektivs, A. Deineka, Boris Efimov, Dmitri Moor und Deni. Sie arbeiteten gemeinsam mit jungen Künstlern, wie den Kukryniksy, die von diesem Zeitpunkt an eine wichtige Rolle für die Entwicklung der sowjetischen Karikatur spielten. Ein großer Stab von Dichtern und Schriftstellern lieferte die Texte: Vera Inber, Osip Brik, Demjan Bedny und Ilja Ehrenburg schrieben, unterstützt von mehr als 60 Kollegen, teils unter ihrem eigenen Namen, teils unter dem kollektiven Pseudonym der „Litbrigade“. Der Anschluß des Kollektivs an die TASS-Nachrichtenagentur erwies sich wieder, wie schon bei den ROSTA-Fenstern, als besonders wichtig für die schnelle Umsetzung von Nachrichten in mobilisierende Bilder und Texte. Das erste TASS-Fenster erschien am 27. Juni 1942, nur fünf Tage nach dem Überfall Hitlerdeutschlands auf die UdSSR, in Moskaus Straßen. Von nun an erschienen fast täglich neue Plakate; bis zum Kriegsende fast 1500. Die Auflage war, am Verbreitungsraum gemessen, nur klein: Meist lag sie bei 1000 Exemplaren. Die einzelnen Blätter wurden sehr gezielt eingesetzt, sie fanden sich in Bahnhöfen, Klubs, in Schaufenstern (daher auch der Name) auf belebten Straßen.

Thematischer Schwerpunkt aller Plakate war der Kampf gegen die drohende faschi-



TASS-Fenster 1109: Die Krylov'sche Meerkatze und Goebbels

stische Okkupation. M. I. Kalinin, der Vorsitzende des Allrussischen Zentralen Exekutivkomitees, stellte 1942 in seiner Rede „Über die Kunst des Plakats“ den Künstlern eine konkrete Aufgabe: „Seine Werke müssen den Ausgang des Krieges praktisch beeinflussen, die Standhaftigkeit der Rotarmisten und ihre Tapferkeit steigern.“³ Daß solche Aufgabenstellungen, aus politischen und gesellschaftlichen Notwendigkeiten resultierend, nicht als Gängelung der Künstler zu verstehen waren, zeigen Kalinins weitere Ausführungen: „... man muß alles ausnutzen, was sich auf dem Plakat darstellen läßt, und zwar in der Form, die diesem oder jenem Künstler am meisten liegt, und sogar mit jenen Mitteln, die er vorzieht...“⁴ Die Freistellung der Gestaltungsprinzipien spiegelt sich in den verschiedenen Gattungen des politischen Plakates, die in dieser Zeit in verschiedensten Verlagen herausgegeben wurden;⁵ neben dem Karikaturenplakat und male- risch-heroisierenden Plakaten ist vor allem das Fotomontageplakat zu nennen.⁶ Bei den TASS-Fenstern führte die Vielfalt der Handschriften zum Verlust eines einheitlichen Systems der Bildsprache und der argumentativen Geschlossenheit, die den ROSTA-Fenstern soviel von ihrem Rang gegeben hatten. Trotzdem stützten sich alle Plakatkünstler auf ein allen bekanntes Typenrepertoire, dessen Traditionslinien in die fortschrittlich-bürgerliche und die frühe sozialistische Karikatur zurückreichen.

Mit der Darstellung des Faschismus begann eine neue Etappe in der Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse für die sowjetische Kunst. Zwar hatten vornehmlich die Karikaturisten schon in den zwanziger und dreißiger Jahren den Faschismus, seine Förderer und seine Gefährlichkeit

TASS-Fenster 985: Die Stunde naht. Grafik M. Čeremnych, Text Demjan Bedny



dargestellt; aber weder Karikaturisten noch andere bildende Künstler verfügten bereits über die Möglichkeiten, Terror und Gewalt, wie der Faschismus sie in ihr Land brachte, in ihren Arbeiten greifbar zu machen. Ältere Darstellungsformen, wie die Personenkarikatur, zeigten sich schnell als zu schwach, zu wenig aussagekräftig. Daher werden die Größen des faschistischen Lagers, Goebbels, Hitler, Mussolini, zu typischen Repräsentanten des Systems. Sie sind zwar noch als Personen wiedererkennbar, repräsentieren aber ihre Gesellschaftsordnung, versinnbildlichen die brutalste Herrschaftsform des Kapitalismus. Die unfassbaren Greuel und die systematisierte Unmenschlichkeit führen viele Künstler dazu, den Gegner seine menschlichen Züge verlieren zu lassen.

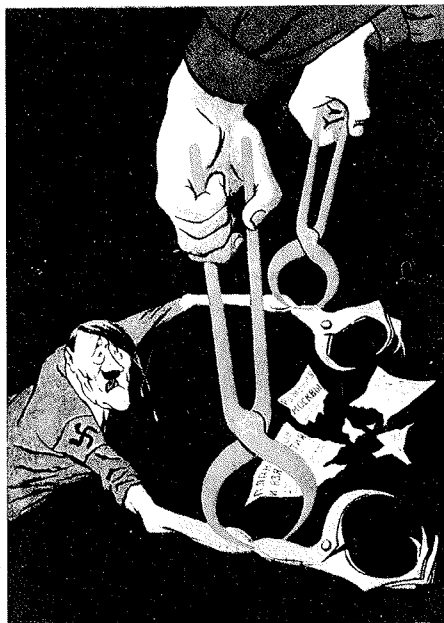
Čeremnychs TASS-Fenster 985, „Die Stunde naht“, animiert das Hakenkreuz. Es bleibt das Symbol für Hitlerdeutschland, aber dieses Symbol wird personifiziert und präzise interpretiert. Die Kreuzbalken werden zu den Extremitäten eines mit bluttriehenden Klauen bewehrten Ungeheuers. Demjan Bednys Text

Der unerbittlichen, schrecklichen Strafe entkommt er nicht, der deutsche Krake. Dem Unmenschen drohen Schläge hier und dort.

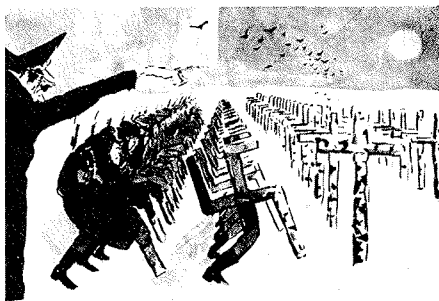
unterstützt die Bildinformation und stellt die Darstellung in einen Handlungszusammenhang.

TASS-Fenster 323, 1941, Künstler: Kukryniky

ЗАНГЕН В КЛЕЩИ



ОКНО ТАСС № 640 ПРЕВРАЩЕНИЕ „ФРИЦЕВ“



ТО НЕ ЗВЕРИ С ДИКИМ ВОЕМ
В БУРНЫЙ ПРИНИЛИСЬ ПОТОК
ЭТО ГИТЛЕР СТОИТ ЗА СТРДОМ
ГОЛЫЙ „ФРИЦЕВ“ НА ВОСТОК.
ЗДЕСЬ, ГДЕ ОКНА ВСЕ – БОЙНИЦЫ.
ЗДЕСЬ, ГДЕ СМЕРТЬ ТОВАТ КУСТЫ.
ЗДЕСЬ, ГЛАГОЛ ЧУЖИИ ЗЕМЛИЦЫ.
ОДВРАЧЕННЫЕ „ФРИЦЫ“
ПРЕВРАЩАЮТСЯ В КРЕСТЫ.

TASS-Fenster 640: Die Verwandlung der Fritze

Ganz anders die Entmenslichung im TASS-Fenster 1109 der Kukryniksy „Die Krylov'sche Meerkatze und Goebbels“. Das Sinnen des Fabeltiers vor dem Bild Goebbels – „Ich würde mich aus Schwermut erhängen, wenn ich ihm auch nur ein bißchen ähneln würde“ – deutet an, wie sich die Plakatsmacher ihrer unzureichenden Mittel zur Darstellung solcher Phänomene bewußt waren. Die Fabel, in der Tiere stellvertretend für den Menschen handeln, reicht als Kunstgriff ebensowenig wie die die Realität zuspitzende Karikatur, um solche Wirklichkeit noch zu beschreiben.

Konkreter verbindet sich die Personendarstellung im TASS-Fenster 323 der Kukryniksy mit politischen Ereignissen. Es bezieht sich auf die Schlacht vor Moskau 1941, den Zangenangriff der Hitlerarmeen und den entscheidenden Gegenangriff der sowjetischen Armee. Der Titel „Zangen in Zangen“ erklärt den Sachverhalt; der Faschismus wird zwar personifiziert dargestellt, aber die Person steht stellvertretend für die Gesamtheit der faschistischen Kriegspolitik.

Auch Elemente der Nationalkarikatur finden sich in den TASS-Fenstern. Der „Fritz“ ist aber nicht der typische Deutsche, wie etwa zur gleichen Zeit die „Hunnen“ den Deutschen in der englischen Karikatur oder die „Krauts“ in der amerikanischen vertreten. Der „Fritz“ in den TASS-Fenstern ist der typische faschistische Soldat; der Befehlsempfänger, der Mitläufer, das „Schlachtvieh“. „Die Verwandlung der Fritze“ (TASS-Fenster 640) zeigt die

deutschen Soldaten, von Hitler Reihe nach Reihe gegen Osten gejagt; die marschierenden Reihen machen eine Verwandlung durch, die den Zusammenhang von Faschismus, Krieg und Tod deutlich macht. „Die gefoppten Fritze verwandeln sich in Kreuze“, lauten die letzten Textzeilen; Text und Bild zeigen die Soldaten nicht als Bestien, sondern vor allem als Betrogene. TASS-Fenster 613, gezeichnet von P. Sarkisjan, zeigt einen „Fritzen“, der zwar im Text als „Deutscher“ bezeichnet wird, von dem aber im Bild deutlich wird,

ОКНО
ТАСС №

НЕМЕЦ И ВОЛГЕ ШЕЛ НАПИТЬСЯ.



ПО ЗУБАМ ОГРЕЛИ ФРИЦА,
НАУТЕК ПРИШЛОСЬ
ПУСТИТЬСЯ, —



НОЕТ БОК, БОЛИТ СПИНА,
ВИДНО, ВОЛЖСКАЯ ВОДИЦА
ДЛЯ ФАШИСТА НЕ ГОДИТСЯ



ХОЛОДНА ОНА ДЛЯ ФРИЦА,

СОЛОНА!

Художник — П. САРКИСЯН
Текст — Н. ДЕРЕВЕНКО-МУХАН

TASS-Fenster 613: Der Deutsche ging zur Wolga, um sich satt zu trinken . . .

daß er — durch den Säbel mit Schärpe und Orden erkenntlich — keinen gewöhnlichen Landsar darstellt. Der nationale Aspekt wird betont, rutscht aber nicht ins Nationalistische ab.

Deutlich wird das dialektische Herangehen an die Frage der Nation auch in einer Arbeit von B. Gorjaev.

Die Gestalt Frankreichs wird von der zwergenhaften Figur des Marschall Petain gefesselt. (Unerfreuliche Funktionen. TASS-Fenster 155.) Der Verrat an Frankreichs nationalen Interessen durch die Kollaboration wird so deutlich und bildlich erfahrbar, der Text unterstützt diesen Eindruck.⁷

НЕЗАВИДНЫЕ ФУНКЦИИ.



ЖАНДАРМ ПОКОРНО, БЕЗ АМБИЦИЙ,
ХОЗЯИНУ АДОЛЬФУ СЛУЖИТ:
„РАСШИРИВ ФУНКЦИИ ПОЛИЦИИ“
НЕТЛЮ ЗАТЯГИВАЕТ УЖЕ.

ИЛЛ. В. Горюхов. РИСУНОК: А. Родионов.

TASS-Fenster 155: Unerfreuliche Funktionen

Der Rückgriff vieler Plakatkünstler auf volkstümliche und verbreitete Darstellungsweisen erhöhte die Verständlichkeit der Arbeiten. Schon im Bürgerkrieg hatten Karikaturisten und Dichter⁸ auf das Alphabetbuch als eine mögliche Kombination von ironischem Text und karrierender Zeichnung zurückgegriffen. TASS-Fenster 645 zeigt unter dem Titel „Unser Alphabet“ für den Buchstaben O Göbbels und einen Esel:

*Der Esel ist Goebbels ähnlich.
Sie schreien auf die selbe Art.⁹*

Die Zeichnung hat mehr die Funktion der Illustration übernommen und führt die Textidee bildlich aus, wobei auf physiognomische Qualitäten der Porträtierten zurückgegriffen wird. Die Illustration hatte, wie auch das nächste Beispiel zeigt, an den politischen Plakaten in der UdSSR größeren Anteil als in den kapitalistischen Ländern. Erklärlich ist das Phänomen vielleicht daraus, daß der sowjetische Plakatleser nicht durch eine Flut von schnell wirken

wollenden Werbeplakaten das ruhige Betrachten und aufmerksame Lesen von Plakaten bereits verlernt hatte. Im TASS-Fenster 774 jedenfalls wird zu einem für ein Plakat sehr umfangreichen Text eine illustrierende Zeichnung gesetzt, die den Zuschauer zunächst anspricht. Verständlich ist das Plakat aber erst nach der Lektüre der Fabel von „Mussolini und die Gans“.¹⁰

Nicht nur am Beispiel der TASS-Fenster kann die Kontinuität in der sowjetischen Kunstentwicklung deutlich gemacht werden. Vielleicht können diese ersten Hinweise Anregungen für eine weitere, intensive Diskussion der sowjetischen Kunst sein, wobei der tatsächlich vorhandene Entwicklungsgang und -stand eher die Grundlage der Untersuchung sein sollte als ideologische Vorbehalte. Und um bestimmte historische Wahrheiten wird man bei solchen ernsthaften Untersuchungen sich nicht herumdrücken können. Die TASS-Fenster seien noch einmal beispielhaft genannt: in ihnen spiegelt sich die klassenmäßige Analyse des Faschismus ebenso wie der bedingungslose Kampf

TASS-Fenster 645: Unser Alphabet

ОКНО
ТАСС №645

НАША АЗБУКА



ОСЛЫ НА ГЕББЕЛЬСА ПОХОЖИ
ОНИ РУТ ОДНО И ТО ЖЕ



Бредит после охоты по дороге Бенито, а наспирину ему сидит - прелесть гусь.
Вспомнил гусь, - говорил Муссолини. - Помню, как гусь и гусь - то Рим спасал? Может быть, он теперь не так стеснит?
Животный - интеллигентный. - Нет, не стеснит, тебе дурака, так сам будешь, если ты как гусь гусей поймаешь на охоту и не будешь отдавать.

Кудряков С. Кудряков

TASS-Fenster 774: Mussolini und die Gans

gegen die faschistische Aggression. Die enge Verbindung von Volk und Künstlern, von Schaffenden und Rezipienten, die sich auch in einer konkreten politischen Aufgabenstellung für den parteiischen Künstler ausdrücken kann, schafft unmittelbar die Voraussetzung für ein Wirksamwerden von Kunst. Wie weit sich dabei die Wege von Künstlern voneinander unterscheiden können, konnte hier nur angedeutet werden.

Anmerkungen

- 1 H.-J. Drengenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934. Westberlin 1972 (Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 16), S. 311.
- 2 Zitiert nach a. a. O., S. 372.
- 3 M. I. Kalinin, Über die Kunst des Plakats, in: ders., Über Kunst und Literatur, Berlin (DDR) 1960, S. 225.
- 4 A. a. O., S. 223.
- 5 Wichtigster Plakatverlag war der Verlag „Iskusstvo“ (Kunst) in Moskau und Leningrad; zu nennen weiter der ukrainische Verlag „Mismozvo“, der Staatsverlag „Gosizdat“ u. a.
- 6 So schuf beispielsweise El Lissitzky noch kurz vor seinem Tod Montageplakate gegen den Faschismus.
- 7 Zeichner Gorjaev, Texter Radkin/Rochovici. Der Text lautet: Ein gehorsamer Gendarm, ohne Ehrgeiz dient dem Hausherrn Adolf. Nachdem die Funktionen der Polizei wurden erweitert - schon zieht er die Schlinge zu.
- 8 So schuf Majakovskij das „Sowjetische Alphabet“ (Sovetskaja azbuka) 1919.
- 9 Zeichner A. Lebedev, Text S. Maršak.
- 10 Der Text: „Mussolini und die Gans. Benito schlendert nach seiner Entlassung aus dem Dienst über die Straße und begegnet der alten, betagten Gans.
- Guten Tag, Gans, sagt Mussolini, erinnerst du dich, wie die Gänse einmal Rom gerettet haben? Vielleicht können sie jetzt mich retten?
- Gute Gans! rief die Gans. Wer wird dich jetzt retten, Dummkopf, wo du doch selbst alle Gänse den Deutschen zur freien Verfügung überlassen hast!

Literatur über die TASS-Fenster: N. Denisovskij, OKNA TASS 1941-1945. Moskau 1970.

Sie hat gestaltet und personifiziert, was in den letzten 50 Jahren deutscher Geschichte und Kunstgeschichte „reinen Tisch macht mit den Bedrängern“, wie es im Refrain der „Internationale“ heißt. Als Tochter einer jüdischen Kaufmannsfamilie in Dresden kam Lea Grundig über die zionistische Jugendbewegung zum Marxismus und in die Reihen der KPD. Zusammen mit Hans Grundig fand sie ihren Stil in der Dresdener ASSO; in der Kraft der bildnerischen Erfindung großer Charaktere aus der Arbeiterklasse der Kollwitz oft ganz nahe, jedoch schon in jener neuen Schärfe der Parteilichkeit, die auch in der Kunst die Frage stellte: Wem gehört die Welt? Während der Nazijahre im illegalen Kampf, in Gefängnis und Emigration und in den großen graphischen Zyklen über das andere Deutschland wuchs Lea Grundig in ihrer Kunst und zu jener politischen und ideologischen Persönlichkeit, die nach ihrer Rückkehr nach Dresden im Jahre 1949 eine wesentliche Rolle bei der Begründung einer nationalen, realistischen und sozialistischen Kunstsprache in der DDR und bei der Durchsetzung der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse spielte. Ihre Konsequenz in diesen Fragen, ihre unermüdliche Erfindungs- und Gestaltungskraft beim Entwurf eines Menschenbildes sozialistischer Prägung, bei der Darstellung der revolutionären Stationen unserer Geschichte und der bewegenden ideellen und politischen Ereignisse der Gegenwart, scheint heute, da die Früchte dieser Haltung in der Kunst der DDR überall reifen, ebenso logisch wie instruktiv. Aber Ruhm und hohe politische Funktionen – langjährige Volkskammerabgeordnete, Präsident des Verbandes Bildender Künstler, Akademiemitglied – sind Lea Grundig nicht etwa von ihrer Partei geschenkt worden. Sie hat das täglich erarbeitet, unermüdlich agitierend, argumentierend, repräsentierend, schreibend und zeichnend auf allen Ebenen der Kunst und gesellschaftlichen Arbeit. In der Verbindung einer herausragenden künstlerischen und politischen Persönlichkeit war Lea Grundig ein seltener – unter bildenden Künstlern noch viel zu seltener – Typus, wie man ihn allenfalls unter Schriftstellern häufiger trifft, auch in ihrem souveränen Auftreten, in ihrer Erscheinung und im Niveau ihres Wissens und ihrer Gespräche.

Wir haben Lea Grundig gut gekannt und oft diskutiert mit ihr, die die Entwicklung unserer Zeitschrift und aller engagierten Kunst im Kapitalismus intensiv verfolgte und unterstützte. Damals in den fünfziger und sechziger Jahren war ihr Name noch als das rote Tuch verachtet, zu dem sie sich zeitlebens stolz bekannte. Später hat sie noch vom Umschwung der Meinungen unter der kämpfenden Jugend und jungen Künstlern bei uns erfahren, die gerade im Werk der Grundig Symbol und Leistung jener Auffassung von Kunst und Künstler suchten, in welcher der Begriff der Revolution noch seine ursprüngliche kämpferische Bedeutung hat.

Lea Grundig ist für den realen Sozialismus in weltweite Achtung und in die Kunstgeschichte hineingewachsen.

Lea Grundig (23.3.1906–10.10.1977) zum Gedenken

Lea Grundig, Selbstbildnis mit Hans Grundig, 1965, Radierung, 42,5 × 32 cm

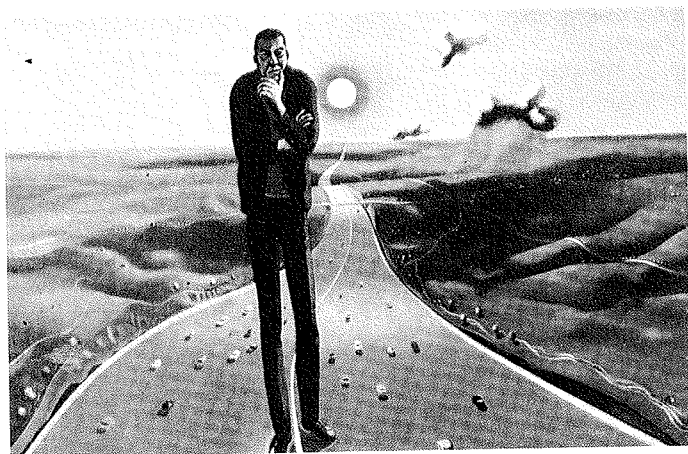


Parteilichkeit und Kühnheit

Wolfgang Mattheuer in Hamburg

Rede zur Eröffnung der Mattheuer-Ausstellung
im Hamburger Kunstverein am 25. November 1977

von Richard Hiepe



Wolfgang Mattheuer, Osterspaziergang I, 1971, Öl, 96 × 118 cm

Die bildende Kunst der DDR vor den Toren der Kunstszene in der Bundesrepublik – Sitte, Mattheuer, Tübke und Heisig auf der letzten documenta, Sitte und jetzt Mattheuer im Hamburger Kunstverein, der Sammler Ludwig, der eine große Ausstellung bekannter DDR-Künstler in Köln vorbereitet und Hauptwerke ankauft – die Überraschung ist perfekt in einem Staat, in welchem realistische Malerei, noch dazu sozialistisch engagierte und ausgerechnet aus der DDR zum bösen Feindbild aufgebaut worden ist.

Denn es handelt sich ja bei Mattheuer und den anderen nicht um jene Außenseiter und noch weniger um jene sogenannten Dissidenten, denen seit Jahrzehnten die volle Neigung unseres Kunstbetriebes, unserer Medien und unserer Politiker gilt. Es handelt sich um die führenden, dem realen Sozialismus in der DDR selbstbewußt verbundenen, als Lehrer in ihm tätigen, für das nationale Profil des sozialistischen Realismus als gültig empfundenen Meister. Und diese wiederum erscheinen nicht als vereinzelte, von der gesamten Kunstentwicklung der DDR und des Sozialismus durch Sonderleistungen abgehobene Genies, sondern als Repräsentanten einer umfassenden künstlerischen Bewegung, welche von mehreren Generationen und von verschiedenartigen stilistischen Traditionen seit der antifaschistischen Konsolidierung der Kultur in der DDR ausgeht. Die zahlreichen jüngeren Begabungen in der Malerei, Grafik und Monumentalkunst der DDR wie Ronald Paris, Heinz Zander, Volker Stelzmann oder Arno Rink werden genauso bei uns bekannt werden wie die hierzulande noch immer vergessenen Älteren, die aus dem Erbe der proletarisch-revolutionären

Kunst und des kämpferischen Humanismus schöpften, wie die Grundigs, Max Lingner, Fritz Cremer, Eugen Hoffmann, Arno Mohr.

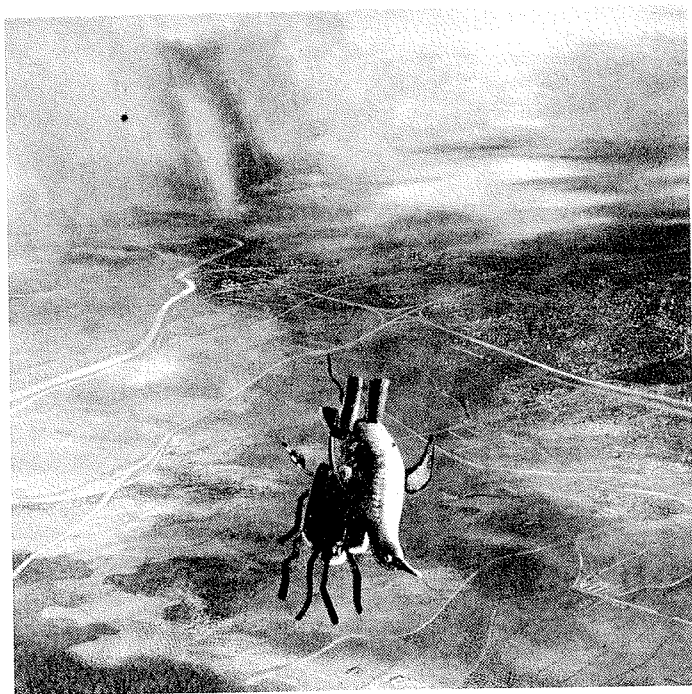
Es ist gerade diese Kontinuität in der Entfaltung einer realistischen Kunstsprache, welche die zunehmende Attraktivität dieser Kunst für uns erklärt. Kontinuität heißt hier, jene Linien des geschichtlichen, des ideellen und des kunstgeschichtlichen Erbes aufnehmen, entfalten und den Anforderungen neuer gesellschaftlicher Situationen zuführen, die bei uns, unter dem Druck anderer kultureller Zustände, oft mutwillig und hochmütig abgetrennt und in den Status der bildnerischen Opposition versetzt worden sind. Es sind die Linien des Realismus in ihrer außerordentlichen Vielfalt, die Traditionen und noch völlig unerschöpften Möglichkeiten der gesellschaftlich engagierten bekenntnishaften Kunst, die hier für die Generalaufgabe aller Kultur benutzt werden, den bestimmenden Gefühlen, Ideen, Nöten und Hoffnungen der Menschen Gestalt zu geben. Die Gefühle und Ideen der Menschen unserer Zeit erschöpfen sich aber nicht in Verzweiflung, Ekel oder Skepsis, in Zynismus oder individualistischen Profilneurosen, genausowenig wie sie sich mit den verbrecherischen Surrogaten der hiesigen Massenkunst abspesen lassen. Und deswegen, weil sie den Menschen etwas anderes zu ihren Gefühlen, Hoffnungen und Nöten, etwas Besseres, zu sagen hat, steht die Kunst der DDR heute vor den Toren unserer Kunstlandschaft.

Gerade in dieser Richtung liegen auch die besonderen Qualitäten des Malers und Grafikers Wolfgang Mattheuer. Für sie genügen nicht die Begriffe des philosophischen Ideenbildes des politischen Symbolismus oder der zeittypischen Allegorie. Zwar zeichnet sich hier deutlich die bekenntnishaft Kontinuität aus unserer Kunsttradition seit Dürers „Melancholie“ über Max Klinger ab, jedoch verwirklicht Mattheuer in seinen Bildern jene Qualität des kritischen Bewußtseins, nach der viele Menschen und keineswegs nur Kritiker des Sozialismus fragen. Freilich geht das, was Mattheuer als die „kritisch bewußte“ Dimension des Sozialistischen Realismus gestaltet, nicht in die Richtung, in der ein Biermann seine Chansons bänkelt, sondern es geht an die ganze Menschheit und im echten philosophischen Sinne um die Grundfragen unserer gesellschaftlichen und politischen Existenz.

So ist es nur dreist zu nennen, wenn etwa jene Bildfolgen Mattheuers über die „Automobilisierung“ der Landschaft in unseren Massenmedien als Kritik an der sozialistischen Gesellschaft dar-

Wolfgang Mattheuer, Mensch, ich sehe die ganze Welt!, 1976, Öl, 170 × 130 cm





Wolfgang Mattheuer, Sturz des Ikarus, 1976, Öl, 105 × 105 cm

gestellt werden oder, wie ich neulich in einer renommierten Münchner Tageszeitung las, als die Sorge der Künstler in der DDR über die Umweltpolitik der SED. Wer produziert denn Autos und Straßen auf blinde Zerstörung des ökologischen Gefüges hinaus, wer hat seit langem unbedenklich die Umwelt, die natürlichen Ressourcen der Natur und der menschlichen Arbeitskraft an den Rand des Abgrunds gewirtschaftet, und wer verkündet in aller marktwirtschaftlichen Freiheit mit der ganzen Macht seiner Medien die dazugehörigen Ideale einer privaten Wegwerfkultur? Der reale Sozialismus etwa, der von allem die ökonomischen, massenpsychologischen und politischen Folgen mitzutragen hat? Mattheuers imposante Gestaltung des bedenklich grübelnden Mannes vor einer weltweiten Autolandschaft meint die ganze bewohnte Erde und meint vor allem jene Gesellschaftsordnung, in der heute die Kritik an solchen Zuständen als politischer Radikalismus und berufsverbotsreif eingestuft wird.

1976 malte Mattheuer den „Sturz des Ikarus“, den Dieter Gleisberg, der Monograph des Malers, wie folgt beschreibt: „Vor einer apokalyptischen, hinreißend gemalten Gewitterlandschaft... fällt grellbunt ein Gummivogel vom Himmel, ein triviales Spielzeug, an Badestränden verbreitet, hier aber seltsam verfremdet zum magischen Trugbild; das blutlose, aufgeblasene Scheinwesen kann weder fliegen noch atmen und erst recht keine neue Welt erreichen...“ Daß hinter Mattheuers Bildern etwas ganz anderes steckt als allgemeine ideengeschichtliche Symbolik, zeigt der gleichzeitig entstandene Holzschnitt mit dem Titel „Trauer“. Wie auf dem Ikarus-Ölbild klemmt hier hinter dem Gummitier der Schatten eines im Gestänge verstrickten Menschen. Diesen Bilderfindungen ging eine thematisch und motivisch gleichartige Zeichnung voraus mit dem Kommentar: „Am 9. Mai 1976 starb Ulrike Meinhof.“ Hier haben sie einen Schlüssel zur Kunst Mattheuers, zu seiner Parteilichkeit und seiner Kühnheit.

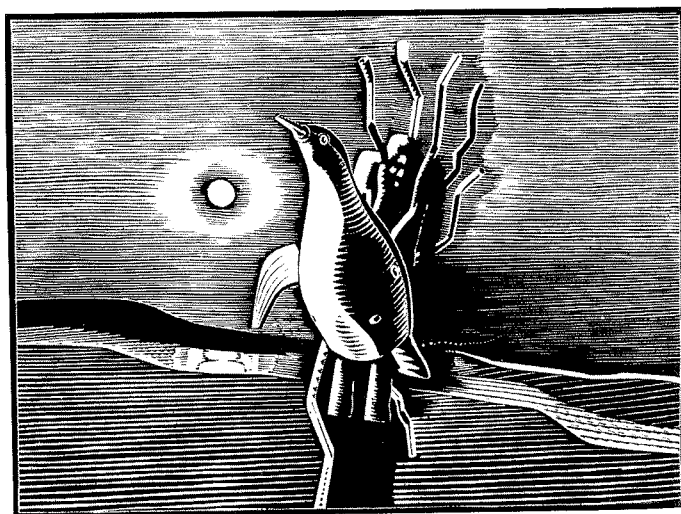
Vor der Geschichte und den Erfahrungen der internationalen Arbeiterbewegung, vor dem Blutzoll, mit dem sie zahlte, nimmt sich der Griff jener Überzeugungstäter in die große Politik als poli-

tische Seifenblase aus, als Kunststoffersatz für wirklich revolutionäre Aktivität, als hausgemachte Utopie wildgewordener Kleinbürger. Jedoch die revolutionären Kräfte unserer Zeit – und nur sie – verfügen über die Besonnenheit, solche Erscheinungen zu überdenken wie Mattheuer in seinem Bild. Das eklige Triumphgeschrei der Reaktion bei der Menschenjagd ist uns fremd. Mattheuer überschreibt den nächsten Schritt seiner Bildüberlegung mit dem Wort „Trauer“. Unfähigkeit zum Trauern warf Mitscherlich den Deutschen vor, und Trauer, meine ich, hätte dieser Bundesrepublik in den letzten Monaten besser angestanden als alles andere. Dieser Größe ist nun der wissenschaftliche Marxist aus dem Sozialismus fähig: Trauer über die ausweglose Verrantheit, deren Menschen fähig sein können, Trauer über so ungeheuerliche Blindheit, daß sie den Maler nun den Mythos des Ikarus malen ließ, der bloßen Leibes zur Sonne wollte. Und Mattheuer nennt sein Grundmotiv Trauer, denn wir bedürfen der kühnen, der unbequemen, der entschlossenen Menschen und Ideen beim unablässigen Befreiungskampf der unterdrückten Klassen und Völker, nicht aber der roten Gummilöwen.

Von dieser Art sind die Symbole des Malers Mattheuer. Sie handeln von den großen Fragen der Menschheit, auch beim alltäglichen, scheinbar genrehaften Bildmotiv wie bei dem Ölgemälde von 1974 „Die Ausgezeichnete“ – die Ehrung einer verdienten Arbeiterin in der DDR. Ein Bild gegen alle Vorstellung von solchen Vorgängen, ein großer Tisch und dahinter ganz allein die Frau, auf den ersten Blick wie verlassend wirkend, der Ehrung geradezu ausgesetzt. Das Bild sagt etwas von den vielen Menschen, die jeden Tag den Alltag auf sich nehmen und die Menschheit erhalten, so wie diese Frau, die auch so ihre Ehrung begreift (siehe Abbildung in tendenzen Nr. 108/109, Seite 66).

Die Ausstellung von etwa 150 Arbeiten von Wolfgang Mattheuer vom 26. November 1977 bis 8. Januar 1978 im Hamburger Kunstverein ist durch Vermittlung der DKP zustande gekommen. Ein Gespräch mit dem Künstler brachte tendenzen in Nr. 108/109, Seite 61 ff.

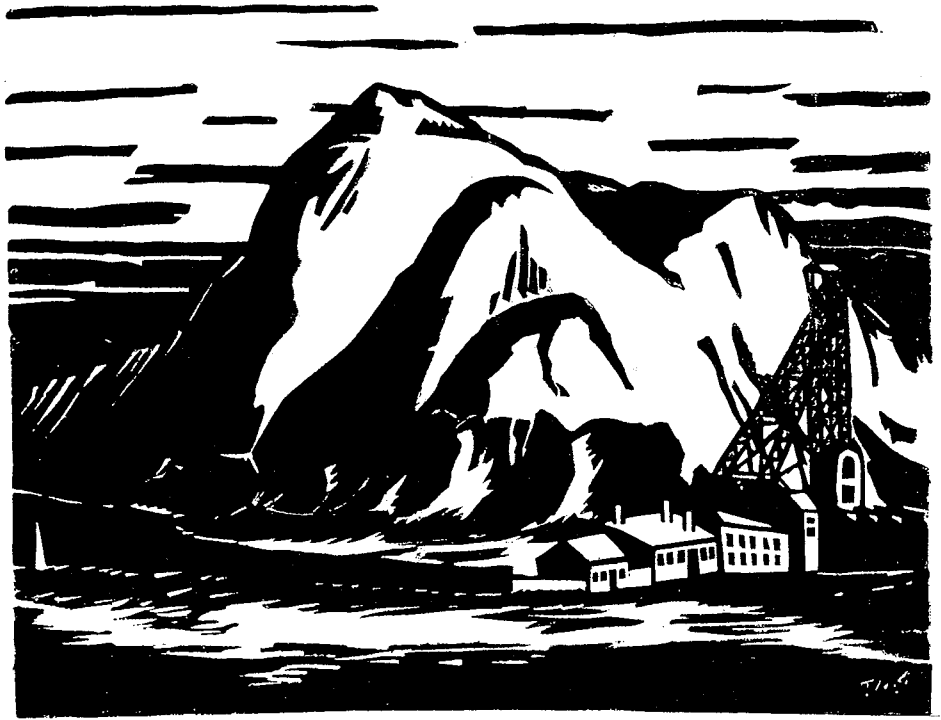
Wolfgang Mattheuer, Trauer, 1976, Holzschnitt, 48 × 65 cm



Ein roter Großvater

Bernd Temming zum Fünfundsiebzigsten

von O. Hasselfeldt



Bernd Temming, Zeche Glückauf-Segen Dortmund, Linolschnitt, 22,7 × 30 cm

Wenn die Grafikwerkstatt Wuppertal sonnabends tagt, ist er mit Abstand der Älteste des Kreises. Er bringt in die – in sozialistischen Kreisen fruchtbare – Diskussion zwischen den Generationen Erfahrungen aus einem mehr als ein halbes Jahrhundert währenden Schaffen, die besonders wertvoll, weil besonders vielfältig sind: aus künstlerischem Schaffen, aus täglicher beruflicher Arbeit in einem Betrieb, aus legalem und illegalem politischen Kampf und aus einem Menschenleben gewerkschaftlicher Tätigkeit.

Diese glückliche Mischung aus gesellschaftlicher Erfahrung und künstlerischer Produktion ist einem Entschluß zu verdanken, den Bernd Temming irgendwann in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre faßte. Der junge Schriftsetzer, der sich durch Gewandtheit mit Zeichenstift und Pinsel ausgezeichnet, der jahrelang in Abendkursen geschwitzt hatte und das damals sinnigerweise Kunstgewerbebeschule genannte Institut in Bielefeld besuchte, beschloß, die Kunst nicht zum Beruf und Broterwerb zu erheben. „Kunstmaler“ nannte sich die Gilde, zu der er nicht gehören wollte. Er hatte nämlich festgestellt, daß diese, um zu überleben, das malen mußten, was die besitzende und herrschende Klasse von ihnen erwartete und ihnen abzukaufen bereit war.

Dieser Entschluß und das daraus resultierende Lebenswerk zeugen von Kompromißlosigkeit, Unbeirrbarkeit und vor al-

len Dingen von einem ungeheuren Fleiß. Begann doch unter diesen Verhältnissen die künstlerische Produktion erst dann, wenn die Kollegen nach Feierabend ruhigen Gewissens die Eckkneipe, den Sportplatz oder ganz einfach die Ofenbank aufsuchten.

Früh experimentierte Bernd Temming mit dem Linolschnitt und ist ihm bis heute als seinem bevorzugten Ausdrucksmittel treu geblieben. Ganz abgesehen davon, daß ihm die dazugehörigen technischen Grundlagen schon als Setzerlehrling eingeblutet worden waren, geht es hier um einen Effekt, von dem Knauf in seinem Werk „Empörung und Gestaltung“ schrieb, revolutionäre Epochen seien immer große Zeiten des Holzschnitts. Denn revolutionäre Künstler seien bestrebt, zu den Massen zu sprechen, und lehnten es ab, Kunstwerke zu schaffen, um die Raritäten-schreine der Reichen zu füllen. Sie bevorzugten Formen der künstlerischen Produktion, die eine Vervielfältigung und eine Verteidigung an möglichst viele Personen zuließe, um die Botschaft des Künstlers weit ins Land zu tragen.

Solche Künstler sind zwangsläufig Realisten, weil sie größten Wert darauf legen, daß ihr Aufruf verstanden wird. Deshalb hat sich Bernd Temming zeitlebens zu den Realisten gezählt und ist sich auch dabei nicht untreu geworden. Zu den Arbeiten, die seine Freunde am meisten schätzen, gehört eine sechs Blätter umfassende Se-

rie mit Motiven aus dem Ruhrgebiet, die zwischen 1930 und 1936 entstand (das erste dieser Blätter erscheint dieser Tage in der Edition der Neuen Münchener Galerie). Hier wird dem Betrachter anschaulich, wie die düstere, von Mietskasernen, Fördertürmen und Kohlenhalden beherrschte Landschaft des Kohlenpotts auf den damals aus Berlin Zuziehenden wirkte. Sie hat ihn nicht wieder losgelassen.

Bernd Temming hat inzwischen Blumen und Bauernhäuser, Motive aus Holland und Norwegen, aus Israel und Flandern gezeichnet, gemalt und in Linoleum geschnitten. Wir waren zusammen in der Schweiz, in der sonnigen Bilderbuchlandschaft am Genfer See. Schön, sagte er, sehr schön, diese grünen Wiesen und die hohen Berge. Aber nun laß mich mal wieder nach Hause fahren, denn das Ruhrgebiet mit seinen Menschen und sozialen Problemen interessiert mich viel mehr.

Er wird also weiter sonnabends mit den Kollegen der Grafikwerkstatt Wuppertal zusammensitzen, Ratschläge geben, eigene Arbeiten zur Diskussion stellen, Aufträge annehmen zur Mitarbeit an einem Kalender oder einem Buch des Werkkreises, und wir hoffen, daß er uns noch lange Jahre jedesmal, wenn wir ihn besuchen, seine neuesten Arbeiten zeigen kann.

Über Bernd Temming siehe auch tendenzen Nr. 100, Seite 45f.

Kein Künstler-Professor

Brief an Richard Hiepe als Autor des Artikels „Jörg Boström – ein engagierter Universalist im Bereich der optischen Gestaltung“ in tendenzen Nr. 115, Seite 52 ff.

Mit großem Interesse haben wir Deinen Artikel über Jörg Boström gelesen. Mit besonderem Interesse, weil wir an den meisten der erwähnten Projekte (Eisenheim, Schalke, Freie Scholle, Betriebsfotografie, Bruckhausen) selbst mitgearbeitet haben. Uns erscheint es nun, daß Deine Darstellung von Jörgs Arbeit in diesen Projekten Ansprüche und Absichten unrichtig darstellt, die er selbst einmal so formuliert hat: „Der individuellen, künstlerischen Arbeit, die von einem Künstler-Professor betreut wird, setzen wir die kollektive Arbeit entgegen, an der der Lehrende als Teil der Gruppe mitarbeitet.“ Und weiter: „Dem gesellschaftlichen Feld der Projektarbeit und der gesellschaftlichen Zielrichtung des Projekts entspricht die gesellschaftliche Form der Arbeit in der Gruppe.“ (Aus dem Abschnitt „Studium in der politisch-sozialen Realität“ in dem Buch „Wer macht Schalke kaputt?“)

Um die Verwirklichung dieser Ansprüche haben wir uns zusammen mit Jörg in unserer Zeit an der FHS Bielefeld und auch darüber hinaus – zum Teil gegen große Widerstände – bemüht. Wir haben dabei miteinander und voneinander gelernt. Die Darstellung der Projekte in Deinem Artikel gibt diese Erfahrungen und Ansprüche nicht richtig wieder.

Nur ein Beispiel. Du schreibst zu dem Bruckhausenprojekt: „Boström führte die Regie in dem Film und leitete die fotografischen Arbeiten für die Wanderausstellung.“ Nach Fertigstellung des Films waren wir uns nach kurzer Diskussion einig, daß im Nachspann die Namen der an der Herstellung des Films Beteiligten in alphabetischer Reihenfolge und nicht nach Funktionen (Regie, Kamera, Ton usw.) unterschieden erscheinen sollten. Wir waren der Meinung, daß dies unsere Arbeitsweise am besten darstellt. An der Herstellung der Wanderausstellung waren drei Leute beteiligt, Jörg und zwei von uns. Wir haben alle drei fotografiert und vergrößert und gemeinsam die Auswahl getroffen. Hinzu kamen Pastellzeichnungen, die Jörg nach Fotos erstellt hatte. Keiner von uns ist auch nur auf den Gedanken gekommen, einer müsse die „fotografischen Arbeiten leiten“.

Damit wir uns nicht falsch verstehen; es geht uns nicht darum zu sagen, „wir sind auch noch da“. Für alle der erwähnten Projekte war Jörgs Mitarbeit von großer Wichtigkeit, einige wären ohne ihn nicht entstanden. Ganz sicher aber wären sie ohne die anderen Projektmitglieder nicht denkbar gewesen. Sie sind Ergebnis kollektiver Arbeit.

In unserer Zusammenarbeit haben wir versucht, unseren politischen Zielen politisches und künstlerisches Handeln – auch im Umgang miteinander – entsprechen zu lassen. Dieser

Anspruch wird auch in Jörgs Bildern und in seiner Arbeit deutlich. Du erweist ihm einen schlechten Dienst, wenn Du ihn in Deinem Artikel dann doch in die Nähe des „Künstler-Professors“ stellst, der zu sein er selber ablehnte.

Mit freundlichen Grüßen
Eckhard Möller
Uschi Trieb
Werner Busch
Herbert Koch

tendenzen-Leser suchen Kontakte zu Künstlern

Habe Ihre Zeitschrift „tendenzen“ kennengelernt und möchte sie ab Heft 115 abonnieren. Besonders gefallen hat mir in Nr. 114 das Bild von Carl Timmer. Besteht die Möglichkeit, mehr von diesem Maler zu sehen?

J. H., Nürnberg

Ich habe mit sehr viel Interesse die Nummer 114 Ihrer Zeitschrift mit Beiträgen zu einer Dokumenta der Realisten gelesen. Besonders gefallen hat mir das Bild von M. M. Precht (Nürnberg) auf Seite 15, der schon vorher mein Interesse durch seine Buchgestaltung für die Büchergilde Gutenberg und seine grafischen Arbeiten, die neulich in einem Fernsehbeitrag vorgestellt wurden, erregt hat. Können Sie mir seine Adresse oder die seiner Galerie besorgen? Ich möchte ab Nr. 115 Ihre Zeitschrift zu den Bedingungen für Auszubildende abonnieren.

Ch. G., Freiburg

Ist De Chirico verbittert?

Diskussion zu tendenzen Nr. 115

Schorsch Mayer schreibt in seinem Aufsatz über den Maler Renato Guttuso, daß dieser in dem Gemälde „Caffe Greco“ dem Maler De Chirico huldige. Im Gegensatz dazu habe ich in der „Deutschen Volkszeitung“ Nr. 6 vom 10. Februar 1977 gelesen, das Gemälde stelle „die Begegnung der Stile und Ideen in Form eines ‚großen Dialoges‘ dar, wobei jene, welche mit dem Faschismus paktiert haben wie De Chirico, verbittert abseits sitzen“. Frage: Wie verhält es sich wirklich? Sitzt De Chirico abseits? Ist er verbittert?

Meine eigene Meinung tendiert dahin – gehe ich von der Darstellung im Gemälde aus –, daß De Chirico im Sinne Schorsch Mayers die Gäste des „Caffe Greco“ beobachtet, um sie kritisch zu analysieren, was ich an der lässig sitzenden Haltung und der ruhig auf den Tisch gelegten Hand zu erkennen glaube. Dennoch möchte ich die gegenteilige Auffassung des Verbittertseins nicht völlig ableugnen, da der Gesichtsausdruck von De Chirico mit den zusammengebißenen Lippen ein solches zum Ausdruck bringen könnte. Ich wäre dankbar für Meinungen der Redak-

tion, der tendenzen-Leser oder des Malers selbst. Ich freue mich auf jede Reaktion.

Nun habe ich noch eine Anmerkung zu „Karl Bantzer – ein hessischer Leib!“ auf Seite 66 des erwähnten tendenzen-Heftes. Es heißt dort: „In vielen früheren Gemälden und Grafiken aber hält Bantzer mühelos die Qualitäten Leibs, dem er auch in der vieldeutigen Beschwörung der imposanten Gestalten der arbeitenden Klasse nahekommt.“ Dazu ist Bantzers Gemälde „Hessischer Erntearbeiter“ von 1907 abgebildet, welches in keiner Weise zu der zitierten Aussage paßt. Der „Hessische Erntearbeiter“ ist weder ein Frühwerk Bantzers, noch kann man ihn dem Werk Leibs gleichsetzen, wie dies vielleicht bei früheren Arbeiten Bantzers möglich ist (z.B. dem „Abendmahl in einer hessischen Dorfkirche“ von 1889–1892).

Wird im Frühwerk Bantzers weitgehend, ähnlich wie bei Leibl, eine Identifizierung der Dargestellten mit ihrer Umwelt erreicht, so fehlt diese beim „Hessischen Erntearbeiter“ vollkommen. Dieser ist völlig losgelöst von seiner normaler Weise zu verrichtenden Tätigkeit, der Arbeit auf dem Lande, dargestellt. Kraft und Stärke, ausgedrückt durch die überhöhte Frontalstellung des Landarbeiters, seine herabhängenden, kraftvollen Arme und der Blick nach unten, werden nicht in ihrer Produktivität gezeigt, sondern in ihrer Repräsentation. Eine derartige Darstellung wirkt, zumindest auf den heutigen Betrachter, ambivalent: Einerseits wird die Stärke des Landarbeiters symbolisiert, andererseits wird Bedrohung zur Schau gestellt. Durch die Überhöhung des Landarbeiters wird eine Herrschaftspose suggeriert, die im Widerspruch zu seiner realen Knechtschaft steht (der Erntearbeiter war kein Bauer, also nicht sein eigener Herr, sondern Knecht!) und die wirklichen Abhängigkeitsverhältnisse verschleiern.

Auch die Verbundenheit mit und die Bindung an den „Grund und Boden“, das Ackerland, wirkt ambivalent: Einerseits mag sie in einer bäuerlichen Tradition wurzeln, andererseits tendiert sie durch die Verschleierung der Klassenverhältnisse zur Blut- und Bodenideologie hin. Nicht umsonst wurde von Bantzers Bild in der Nazizeit eine Kopie angefertigt, welche im Januar 1936 fertiggestellt wurde, da ein Gemälde nicht genügte, um alle Ausstellungen abzudecken. Der faschistischen Inanspruchnahme kam die Tendenz des Bildes entgegen.

Mit freundlichen Grüßen
Sonja Weber, Marburg

Anmerkung der Redaktion:

Guttuso hat sich 1970 eingehend über De Chirico geäußert (nachzulesen im Katalog der Guttuso-Ausstellung der Kunsthalle Köln, 1977, Seite 46 ff.). Er beschließt seine Ausführungen mit dem Satz: „Meiner Meinung nach bleibt er gleich Picasso einer der wenigen modernen Maler, die würdig sind, mit den Museen und den alten Malern im Helikon zu sitzen.“

Heftthemen 1977

Nr. 111	Jan./Febr. 77	Bildermachen
Nr. 112	März/April 77	Gewerkschaftliche Kulturarbeit
Nr. 113	Mai/Juni 77	Bilderbücher
Nr. 114	Juli/Aug. 77	Dokumenta der Realisten
Nr. 115	Sept./Okt. 77	Das Rubensheft
Nr. 116	Nov./Dez. 77	Kunst in die Öffentlichkeit

Verzeichnis der Autoren und Artikel

Heft Seite

111	12	Alvermann, Hans Peter: Malerei und Fotografie
116	16	Arbeitsgruppe an der Uni Hamburg: Bewohner erkennen sich wieder/Zusammenarbeit von Künstlern, Sozialarbeitern und Bevölkerung in der Siedlung Sonnenland
116	9	Bast, H. K.: Kunst-am-Bau und künstlerische Qualität
113	8	Becker, Jörg: Ökonomische Daten zur Kinderbuchproduktion in der Bundesrepublik
113	27	– Donald Duck & Co. in Chile/Über Erfolg und Mißerfolg des nordamerikanischen Kulturimperialismus
113	34	– Kommentierte Bibliographie zur kritischen Kinder- und Jugendbuchforschung (1974 bis heute)
111	35	Bergmann, Rudi: Das Begreifen der Welt/Versuche über den Düsseldorf-Maler Hans Peter Alvermann
114	61	– Aus wenigen viele machen/Die Stuttgarter Gruppe Bild
115	58	– Landschaft der Menschen/Über Yannis Gaitis' Bonhommes
116	48	Chimot, Jean-Philippe: Lieber vor Lachen als vor Langeweile sterben/Gespräch mit dem Maler Cuelco
111	61	Cordes, Gerhard: Der sowjetische Designer
114	46	Cordes-Vollert, Doris: Filbinger – der letzte Staufer oder der letzte Stauer?
115	51	– Volksbewegungen und ihre Anlässe/Zu einer Ausstellung in der Uni Hohenheim
111	21	Dollt, Erhard/Kresslein, Bettina/Lancelle, Elisabeth/Schmidt, Gunter: Realisten im Examen/Vier Karlsruher Kunststudenten
116	36	Feist, Peter H.: Funktionen sozialistischer Kunst heute
111	42	Frey, Harald: Unser Streik
113	10	Frommlet, Wolfram: Der Baggerführer muß' mal Skat spielen/Stimmt das Lied vom Willibald?
113	14	– Welche Bilder für welche Kinder? Beispiele und Überlegungen zu einer Theorie des Bilderbuches
113	23	– Deutsche Männer, streichelt keine Kinder! Eine schöne Kinderaktion der Innenminister
112	61	Gerlach, Peter: Kunst und Alltag im NS-System (Buchbesprechung)
112	41	Goetti, Helmut: Karl Hubbuch ist 85
112	45	Görner, Lutz: Heine, Schellermann, Görner und die Kooperation zwischen den Künsten
116	21	Grübling, Richard: Sozialarbeit und Kunst/Bilder und Plastiken für die Victor-Gollancz-Stiftung
116	33	Günther, Kf.: Chilenische Wandmalerei am Rande der documenta
114	58	Held, Jutta: Der Maler Fritz Neidhard
115	48	Herdning, Klaus: Zur Eröffnung der Heartfield-Ausstellung in Hamburg
113	51	Hiesinger, Karlheinz: Über die Schwierigkeiten gewerkschaftlicher Kulturarbeit
111	55	Hiepe, Richard: Eine Zensur findet statt
113	24	– Wasn jetzt los?!!!/Über die Comics von Reinhard Alf

113	43	– Erich Stegmann zum Fünfundsechzigsten
114	32	– Die Botschaft bestimmt die Medien/Zur Medienkonzeption der documenta 6
115	20	– Rembrandts „Nachtwache“ als Revolutionsbild
115	52	– Jörg Boström – Ein engagierter Universalist im Bereich der optischen Gestaltung
113	37	Hiepe, Richard/Marschall, Werner: Tatort München: Haus der Kunst/Zur Ausstellung „Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland“
112	35	Holzinger, Lutz: Erfahrungen aus der Wiener „Arena“-Bewegung
116	55	Kastner, Wolfram: Blickpunkt Arbeitswelt/Foto- und Malwettbewerb des DGB Kreis München
112	38	Kneifel, Christian: Bert-Brecht-Ausstellung in Augsburg
116	27	Knilli, Friedrich/Knilli, Monika: Linke Allegorien & Lebende Bilder der Ghettos/Das amerikanische Mural-Movement
116	27	Knilli, Monika siehe: Knilli, Friedrich
113	52	Köllmayr, Frieder: Kunstführungen als Teil der Arbeiterbildung
111	33	Krämer, Christoph: Die Verweigerung, der Ärger und die kleinen Schritte/Zur Arbeit des Malers Florian Köhler
113	55	Krempel, Ulrich: Die Büchergilde Gutenberg und die bildenden Künste
111	21	Kresslein, Bettina siehe: Dollt
111	21	Lancelle, Elisabeth siehe: Dollt
113	47	Lehmann, B. B.: Für eine neue Politik/Kongreß der bildenden Künstler der Niederlande
113	12	Lerche, Doris: Ein Comic wird verändert
112	12	Maase, Kaspar: Ex und hopp?/Ein Gespräch über Künstler, Gewerkschaften und Kultur
112	16	– Ein weites Feld für Künstler/Interview mit Oswald Todtenberg, Referatsleiter der Abteilung Kulturpolitik des DGB
112	29	Maertin, Eva: Rotstifte in Karlsruhe/Ein Versuch von und mit Lehrlingen – von und mit Künstlern
115	34	Manns, Barbara/Nawrath, Johannes/Philipp, Claudia Gabriele/Rosinski, Rosa: documenta – Versuch einer politischen und ideologischen Analyse ihrer Geschichte (1. Teil)
116	61	– (2. Teil)
113	23	Marschall, Werner: Fragen beim Bildermachen/Gespräch mit Jost Maxim
111	50	– Die Droge Ägypten/oder: Ein Schatz, der allen nutzbar sein sollte/Gespräch mit dem Hildesheimer Museumsleiter Dr. Arne Eggebrecht
113	37	– siehe: Hiepe
111	17	Mayer, Schorsch: Welche Ansprüche stellt ein Künstler an seine Arbeit?
114	56	– Der Mailänder Maler Gioxe De Micheli
115	44	– Guttuso in Köln
113	25	Merkel, Johannes: Gesichtspunkte zum Bilderbuch
111	58	Michaelis, Margot: Keine Aschenputtelmethoden/Zum Berufsverbot gegen Dr. Richard Hiepe
114	44	– Zeichenblocks in Briefmarkengröße/Aber: Die Braunschweiger Kunstpädagogikstudenten lassen sich nicht unterkriegen
115	59	Michels, Detlef: Eine verdorrte Rose in der Spiritusflasche/Sätze über den Grafiker Axel Knopp
115	33	Nawrath, Johannes/Rosinski, Rosa: „Die ganze Kunst hier ist rein privat“/documenta 6 – der erste Tag
115	34	– siehe: Manns
116	61	– siehe: Manns
112	22	Neuenhausen, Siegfried: Die Künstler und die Gewerkschaften
116	11	– Szenen aus dem Leben eines Schülers/Notizen zu einem Relief
116	40	– Wandbilder von Orgósolo
113	49	Nissen, Carl: Fortschritte in Schweden/Delegation schwedischer bildender Künstler besuchte Redaktion „tendenzen“
116	13	– Ein Schritt zur Öffnung des Elfenbeinturms/Notizen zur ersten Bundesausstellung des Bundesverbandes Bildender Künstler (BBK)
111	57	ohne Namensangabe: „Jeder hat das Recht auf Arbeit“/Zum Berufsverbot gegen den Kölner Künstler Hans Henin
112	57	– Rettet die musische Bildung in Bayern!
112	58	– Ausbeutung und Unterdrückung unverzichtbar?/Berufsverbotsfall Hans Joachim Schreiber/Berufsverbot gegen eine holländische Künstlerin
113	22	– Wer ist und was will der ROTE ELEFANT?

- 113 59 – Berufsverbotsfall Uta Boege in Speyer
 113 60 – Braunschweiger Idylle/Wie frei ist die Kunst in der Bundesrepublik?
 114 2 – Deutsche Kunst im Widerstand
 114 3 – Dokumenta der Realisten (mit Texten von Roger Somville, Carl Timmer, Gabriele Sprigath, Hans Platschek, Karl-Otto Jung, Klaus Schröter, Michael Mathias Precht, Harald Duwe, Richard Heß, Lutz Brookhaus, Siegfried Neuenhausen, Joachim Palm, Peter Nagel, Helga Jahnke)
 115 42 – Russische Grafik in Nürnberg
 115 61 – Kunsthistoriker für das Recht auf Ausbildung/Stellungnahme Marburger Kunsthistoriker
 116 5 – Aus einem Gespräch mit Jürgen Weber
 116 26 – Kunstausstellung am Volksfest der UZ in Recklinghausen
 116 12 **Petsch, Joachim:** Kunst im öffentlichen Raum: Das Bremer Modell
 116 50 – Stadtbau und Fußgängerzonen
 115 34 **Philipp, Claudia Gabriele** siehe: **Manns**
 116 61 – siehe: **Manns**
 111 10 **Platschek, Hans:** Wozu braucht man noch die Malerei?
 112 54 – Die sprachlosen Propheten/Kandinsky, Mondrian, Malewitsch (1. Teil)
 113 44 – (2. Teil)
 115 29 – Eine Breitband-Ästhetik aus Leningrad/Über Moissej Kagans Neubewertung der Künste
 114 51 **Quiqueré, Georges:** Goya in Lebensgröße
 115 14 **Rosenthal, Gisela:** Visionen der Naturgesetzlichkeit/Zu den flämischen Landschaften des Rubens
 115 33 **Rosinski, Rosa** siehe: **Nawrath**
 115 34 – siehe: **Manns**
 116 61 – siehe: **Manns**
 111 44 **Schaffernicht, Christian:** Fotografie und der Begriff der Praxis/Zur Abgrenzung der Fotografie von der Kunst und zu ihrer Funktionsbestimmung
 111 5 **Schellemann, Carlo:** Realismus, Fotografie und Komposition
 111 18 **Scherkamp, Jörg:** Aus der Geschichte für das Heute lernen
 114 30 – Chile 74/Pablo Neruda gewidmet
 111 21 **Schmidt, Gunter** siehe: **Dollt**
 116 42 **Schmidt, Maruta:** Kunst am Bau oder Kunst für die Menschen?
 114 36 **Somville, Roger:** Was die Fotografie bieten kann
 115 4 – Peter Paul Rubens – der unwahrscheinliche Provokateur
 111 28 **Sprigath, Gabriele:** Die Schlacht von Hankar/Eine Wandmalerei von Roger Somville in Brüssel
 112 4 – Vom Kegeln zur Kunst
 115 6 – Die Entdeckung von Leidenschaft und Sinnlichkeit
 116 45 – Beaubourg – ein Zerspiegel im Herzen von Paris
 112 41 **Stratmann, Norbert:** Alles – von innen nach außen/Junge Künstler der DDR stellten in Rostock aus
 113 39 – Die konfrontierende Kombinatorik des Westberliner Malers Jürgen Waller
 114 53 – Avante Portugal/Beispiele politischen Engagements
 116 58 – Montieren kann jeder! Kann jeder montieren?/Progressive Fotomontage in der Bundesrepublik und Westberlin
 114 49 **Strom, Claudia:** Backe nicht mehr Kuchen – Kunst mußst du versuchen! Zur Ausstellung „Künstlerinnen international 1877–1977“
 112 33 **Walter, Jack:** ...aus der Bewegung entstanden/Arbeiter-Fotografen Speyer
 111 40 **Weber, Jürgen:** Über mich selbst
 114 38 – „Weltkunst“ aus Kassel?
 115 56 – Keine historischen Erinnerungen, sondern bundesbürgerliche Gegenwart/Zu den Bildern von Erich Constein
 114 40 **Weitz, Ulrich:** Kulturrevolution in Schwarz oder demokratische Gegenakademie
 112 25 **Wenk, Silke:** Eine bildungsbürgerliche Veranstaltung? Bildende Kunst bei den Ruhrfestspielen
 112 23 **Wesker, Hans:** Von Sehnsucht und Solidarität/Laienausstellung im Braunschweiger Gewerkschaftshaus
 112 49 **Zimmermann, Rainer:** Franz Frank zum Achtzigsten
 112 51 **Zingerl, Guido:** Intergrafik 76
 113 4 **Zürcher, Stefan:** Realismus kommt nicht von allein in Bilderbücher – und realistische Weltsicht nicht allein aus ihnen

Verzeichnis der Künstler und Abbildungen

Maler, Bildhauer, Grafiker, Fotografen usw.:

Name, Vorname, Heftnummer/Seite

- Aksoy, Mehmet Nr. 111/S. 67
 Alff, Reinhard Nr. 113/S. 24, 25
 Alvermann, Hans Peter Nr. 111/S. 13, 15, 35, 36, 37, 38, 39; Nr. 114/S. 32
 Arbeiterfotografen Speyer Nr. 112/S. 33, 34
 Arbeiterfotografie Hamburg Nr. 112/S. 17
 Arbeiterfotografie Kassel Nr. 115/S. 65
 Arbeiterfotografie Stuttgart Nr. 115/S. 65
 Bachmeier, Werner Nr. 116/S. 56
 Balmes, José Nr. 116/S. 34, 68
 Bantzer, Karl Nr. 115/S. 66
 Barrios, Garcia Nr. 116/S. 33, 35
 Bast, H.K. Nr. 112/S. 30, 31, 32
 Baum, Yngve Nr. 112/S. 67
 Beckert Nr. 113/S. 53
 Beckmann, Max Nr. 113/S. 38; Nr. 115/S. 37
 Belz, Johann Nr. 116/S. 39
 Bergmann, Anna-Eva Nr. 115/S. 37
 Bettermann, Gerhard Nr. 112/S. 4; Nr. 115/S. 63
 Betz, Erhard Nr. 114/S. 62
 Beuys, Joseph Nr. 115/S. 33
 Birkle, Albert Nr. 115/S. 63
 Bisti, D. Nr. 116/S. 67
 Bock, Dieter Nr. 112/S. 43
 Boege, Uta Nr. 111/S. 68; Nr. 113/S. 59
 Böhlinger, Volker Nr. 115/S. 64
 Bondy Nr. 113/S. 21
 Borrmann, Susi Nr. 114/S. 63
 Boström, Jörg Nr. 114/S. 29; Nr. 115/S. 52, 53, 54, 55
 Brandes, Franz Nr. 112/S. 26
 Brannasky, Wolf Nr. 116/S. 57
 von Brentano, Tremezza Nr. 116/S. 15
 Brockhaus, Lutz Nr. 114/S. 22
 Brödel, Dietlind Nr. 113/S. 35
 Brueghel, Pieter (d. Ä.) Nr. 115/S. 17
 Brummack, Heiner Nr. 116/S. 42
 Bruni, Ferdinand Karl Nr. 113/S. 52
 Brussock, Felicia Nr. 111/S. 62
 Bünemann, Helmut Nr. 112/S. 29
 Capa, Robert Nr. 111/S. 45; Nr. 114/S. 35
 Cartier-Bresson, Henri Nr. 114/S. 35
 Constein, Erich Nr. 115/S. 56, 57
 Cordes-Vollert, Doris Nr. 112/S. 13, 64; Nr. 114/S. 61
 Cremer, Fritz Nr. 111/S. 64; Nr. 116/S. 36
 Cueco Nr. 116/S. 49
 Danco, Günther Nr. 112/S. 9; Nr. 114/S. 26
 Degas, Edgar Nr. 111/S. 44
 Delacroix, Eugène Nr. 111/S. 6
 Delessert, Etienne Nr. 113/S. 18
 Demachy, Robert Nr. 111/S. 44
 Dethleffs-Edelmann, Fridel Nr. 114/S. 50
 Deventer, Friedel Nr. 111/S. 66; Nr. 116/S. 59
 Diekmeyer, Ulrich Nr. 113/S. 19
 Dollt, Erhard Nr. 111/S. 22
 Domingues, Virgilio Augusto Nr. 114/S. 54
 Draper, J. W. Nr. 111/S. 44
 Dubuffet, Jean Nr. 116/S. 66
 Duchow, Christa Nr. 113/S. 15
 Duwe, Harald Nr. 112/S. 7, 66; Nr. 114/S. 18

Eddy, Don Nr. 111/S. 45
 Edelmann, Heinz Nr. 113/S. 18
 Ekker Nr. 113/S. 21
 Epplen, Eugen Nr. 114/S. 65
 Equipo Crónica Nr. 111/S. 65
 Erhart, Harro Nr. 114/S. 22; Nr. 116/S. 22
 Evans, David Nr. 114/S. 53
 Evezard, Ulrike Nr. 114/S. 61; Nr. 115/S. 66
 Fechner, Amrei Nr. 113/S. 6
 Felixmüller, Conrad Nr. 114/S. 67
 Filus, Günter Nr. 111/S. 65
 Flemming, Petra Nr. 112/S. 43
 Fougeron, André Nr. 114/S. 10
 Franck, Adolf Georg Nr. 116/S. 57
 Frank, Franz Nr. 112/S. 49, 50
 Franke, Erich Nr. 112/S. 44
 Frei-Krämer, Anita Nr. 113/S. 35
 Frey, Harald Nr. 111/S. 43; Nr. 112/S. 1; Nr. 114/S. 1, 33; Nr. 116/S. 26
 Friedel, Lutz Nr. 112/S. 44
 Fromm, Lilo Nr. 113/S. 15
 Gaitis, Yannis Nr. 115/S. 58
 Galerie S. Ben Wargin Nr. 116/S. 44
 Gerlach, Friedrich Nr. 112/S. 27
 Geuer, Ernst Nr. 114/S. 65
 Gölsenleuchter, H.D. Nr. 111/S. 58, 59; Nr. 113/S. 65
 Goettl, Helmut Nr. 111/S. 2; Nr. 113/S. 66; Nr. 114/S. 27
 Göttlicher, Erhard Nr. 113/S. 5
 van Gogh, Vincent Nr. 112/S. 55
 Goya, Francisco Nr. 114/S. 52
 Graesel Nr. 116/S. 9
 Gruppe Bild Stuttgart Nr. 114/S. 63
 Gruppe Oberhausen Nr. 116/S. 14
 Gruppe Werkstatt Hamburg Nr. 114/S. 66
 Gscheidle, Wolfgang Nr. 114/S. 62
 del Guercio, Virgilio Nr. 112/S. 39
 Guttuso, Renato Nr. 111/S. 8, 63; Nr. 115/S. 2, 44, 45, 46, 47
 Hachfeld, Riki Nr. 113/S. 21
 Hachulla, Ulrich Nr. 112/S. 43
 Hafer, Heidi Nr. 113/S. 66
 Hahner, Wolfgang Nr. 111/S. 65
 Hallbauer, Irmgard Nr. 111/S. 49
 Hals, Frans Nr. 115/S. 24
 Hausner, Franz P. Nr. 112/S. 35, 36, 37
 Heartfield, John Nr. 115/S. 49, 50
 Heichele, Hans Nr. 112/S. 39
 Heiliger, Bernhard Nr. 116/S. 44
 Heine, Helene Nr. 113/S. 18
 Heinze, Christian Nr. 112/S. 44
 Heinzinger, Albert Nr. 112/S. 8, 12; Nr. 114/S. 28
 Heisig, Bernhard Nr. 116/S. 38
 van de Helst, Bartholomäus Nr. 115/S. 24
 Herold, Rainer Nr. 112/S. 42
 Heß, Richard Nr. 114/S. 21
 Höpfner, Christian Nr. 114/S. 20
 Hoffmann, Sabine Nr. 114/S. 48
 ten Holt, H. Nr. 111/S. 63
 Holtfreter, Jürgen Nr. 116/S. 58
 Hrdlicka, Alfred Nr. 114/S. 6, 7
 Hubbuch, Karl Nr. 112/S. 40; Nr. 114/S. 12
 Huber, Gernot Nr. 111/S. 46
 Ingrams, Richard Nr. 113/S. 6
 Jahnke, Helga Nr. 114/S. 27
 Janosch Nr. 113/S. 17
 Jotter, Kurt Nr. 116/S. 59
 Jung, Karl-Otto Nr. 114/S. 13
 Kalinowski, Fred Nr. 114/S. 41
 Kammigan, Franz Nr. 111/S. 63; Nr. 112/S. 19

Kandinsky, Wassily Nr. 112/S. 55, 56; Nr. 115/S. 36
 Karlewsky, Hanns Nr. 113/S. 50
 van Kempen, Gabriele Nr. 112/S. 41
 Kemper, Manfred Nr. 113/S. 68
 Kempkes, Theodor Nr. 115/S. 51; Nr. 116/S. 60
 Kilian, Susanne Nr. 113/S. 20
 Kind, Hans Jürgen Nr. 112/S. 14
 Kirschner, Wulf Nr. 111/S. 49
 Kirst, Werner Nr. 113/S. 19
 Klaus, Gerd Nr. 115/S. 61
 Klee, Paul Nr. 115/S. 36
 Knopp, Axel Nr. 115/S. 59, 60
 Köhler, Florian Nr. 111/S. 33, 34, 35; Nr. 116/S. 18, 19
 Krämer, Christoph Nr. 116/S. 16, 19
 Krämer, Ilona C. Nr. 116/S. 12
 Kratzer, Clemens Nr. 116/S. 57
 Krendl Nr. 113/S. 21
 Kresslein, Bettina Nr. 111/S. 21
 Kreuzer, Walter Nr. 114/S. 65
 Kropf, Josef Nr. 112/S. 23
 Lancello, Elisabeth Nr. 111/S. 21
 Lange, Dorothea Nr. 114/S. 50
 Langenfass, Hansjörg Nr. 113/S. 10, 11
 Leger, Fernand Nr. 112/S. 26
 von Lenbach, Franz Nr. 114/S. 35
 Lerche, Doris Nr. 113/S. 12, 13
 Lier, Alfred Nr. 116/S. 25
 Lorenzer, Gabriele Nr. 113/S. 19
 Ludwig, Eduard Nr. 116/S. 42
 Lütke, Egbert Nr. 113/S. 35
 Lundens, Gerrit Nr. 115/S. 22
 Maartin, Eva Nr. 112/S. 30, 31, 32
 Malewitsch, Kasimir Nr. 113/S. 45
 Manta, Joao Abel Nr. 114/S. 55
 Marca-Relli, Corrado Nr. 115/S. 37
 Mareite, Felix Nr. 111/S. 66
 Martinez, José Nr. 116/S. 33
 Martinz, Fritz Nr. 114/S. 2
 Maxim, Jost Nr. 111/S. 23, 24, 25, 26, 27; Nr. 116/S. 24
 Mayer, Schorsch Nr. 111/S. 17; Nr. 114/S. 8
 Meyer, Karl Heinz Nr. 114/S. 16
 De Micheli, Gioxe Nr. 114/S. 56, 57
 Mondrian, Piet Nr. 113/S. 44; Nr. 115/S. 36
 Moon, Sarah Nr. 111/S. 44
 Mucci, Gabriele Nr. 114/S. 67
 Müller, Arthur Nr. 112/S. 24
 Müller, Jörg Nr. 113/S. 7
 Müller, Thomas Urban Nr. 112/S. 67
 Muskat, Xeria Nr. 114/S. 40
 Nagel, Peter Nr. 114/S. 25
 Nawrath, Johannes Nr. 115/S. 61
 Neidhard, Fritz Nr. 112/S. 67; Nr. 114/S. 58, 59, 60
 Neuenhausen, Siegfried Nr. 112/S. 22; Nr. 114/S. 23; Nr. 116/S. 11
 Nikirejew, Stanislaw Michailowitsch Nr. 115/S. 42
 Nitsch, Anton Nr. 113/S. 65
 Nitsch, M. Nr. 111/S. 62
 Noack, Erwin Nr. 116/S. 12
 Nuez Nr. 115/S. 67
 Nummer, Karin Nr. 111/S. 48
 Nuñez, Guillermo Nr. 116/S. 34, 35
 Oberheitmann, Theodor Nr. 111/S. 47; Nr. 115/S. 65
 Oberle, Ernst Nr. 112/S. 20; Nr. 114/S. 29
 Opie, John Nr. 111/S. 44
 Orsech, Volker Nr. 115/S. 66
 Orzechowski, Christel Nr. 113/S. 20
 Paik, Nam June Nr. 115/S. 33
 Palm, Joachim Nr. 112/S. 65; Nr. 114/S. 24

Partecke, Sigrig Nr. 113/S. 19
 Patinir, Joachim Nr. 115/S. 16
 Petrides, Heidrun Nr. 113/S. 5
 Petsch-Bahr, Wildtrud Nr. 116/S. 50, 51, 52, 53, 54
 Picasso, Pablo Nr. 114/S. 68
 Piene, Hans Nr. 114/S. 45
 Pinkernelle, Anneke Nr. 113/S. 17
 Pixa, Manfred Nr. 112/S. 11; Nr. 114/S. 26; Nr. 116/S. 16, 18
 Platschek, Hans Nr. 111/S. 10, 11; Nr. 114/S. 11
 Plattner, Karl Nr. 114/S. 4
 Precht, Michael Mathias Nr. 113/S. 1; Nr. 114/S. 15
 Quandt, Barbara Nr. 112/S. 66
 Radziwill, Franz Nr. 113/S. 37
 Raffler, Max Nr. 112/S. 27
 Ratgeb, Jörg Nr. 111/S. 8
 Rausch, Dieter Nr. 113/S. 67
 Rembrandt Harmensz van Rijn Nr. 115/S. 20, 21, 23, 25, 26, 27, 28
 Ribeiro, Rogério Nr. 114/S. 54
 Richter, Günter Nr. 116/S. 38
 Richter, Reginald Nr. 116/S. 37
 Rieder, Barbara Nr. 112/S. 64
 Røde Mor Nr. 112/S. 52
 Rössing, Karl Nr. 113/S. 57
 Röbler, A. v. Nr. 111/S. 45
 Rotstifte Karlsruhe Nr. 112/S. 29, 30, 31, 32
 Rubens, Peter Paul Nr. 115/S. 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 18, 19
 Rückriem Nr. 116/S. 10
 Ruivo, Henrique Nr. 114/S. 53
 Runefeld, Jan Nr. 113/S. 49
 Sakulowski, Horst Nr. 112/S. 42
 dos Santos, Bartolomeu Cid Nr. 114/S. 55
 Sawizki, Michail Nr. 111/S. 9
 Seemann, Karl-Henning Nr. 114/S. 42
 Sendak, Maurice Nr. 113/S. 15, 16, 17
 Sendler, Jochen Nr. 112/S. 6; Nr. 114/S. 17; Nr. 116/S. 23
 Sendler-Peters, Renate Nr. 112/S. 5
 Shammout, Ismail Nr. 112/S. 53
 Sieveking, Monika Nr. 114/S. 8; Nr. 116/S. 14, 21
 Skoluda, Wolfgang Nr. 111/S. 49
 Somville, Roger Nr. 114/S. 5, 37; (unter Mitarbeit von Marc Bolly, Roger De Wint, Paul Gobert, Peter Schuppisser, Paul Timper, Anne van Loo) Nr. 111/S. 1, 28, 29, 30, 31, 32
 Sonderborg, K. R. H. Nr. 115/S. 41
 Sponsel, Rudolf Nr. 111/S. 65
 Schaffernicht, Christian Nr. 113/S. 67; Nr. 116/S. 59
 Schatz, O. R. Nr. 113/S. 56
 Scheinhammer, Otto Nr. 115/S. 64
 Schellemann, Carlo Nr. 111/S. 4, 5, 7; Nr. 112/S. 45, 46, 47, 68; Nr. 114/S. 28
 Schenkel, Ulla Nr. 111/S. 62; Nr. 114/S. 30, 47
 Scherkamp, Jörg Nr. 111/S. 18, 19; Nr. 112/S. 39; Nr. 113/S. 65; Nr. 114/S. 31
 Schmettau, Joachim Nr. 116/S. 43
 Schmidt, Gunter Nr. 111/S. 22
 Schmitt, Norbert Nr. 113/S. 65
 Schoßer, Maxim Nr. 116/S. 15
 Schreiber, Hans Joachim Nr. 112/S. 58, 59
 Schröter, Hartmut Nr. 112/S. 64; Nr. 114/S. 67
 Schröter, Klaus Nr. 112/S. 38; Nr. 114/S. 14
 Schubert, Rainer Nr. 116/S. 39
 Schulte, Berna Nr. 113/S. 20
 Scheiggert, Alfons Nr. 113/S. 6
 Staack, Klaus Nr. 112/S. 52; Nr. 116/S. 58
 Steadman, Ralph Nr. 113/S. 6
 Stegmann, Arnulf Erich Nr. 113/S. 2, 43
 Steiner, Walter Nr. 116/S. 57
 Stelzmann, Volker Nr. 116/S. 39
 Stiller, Günther Nr. 113/S. 20
 Stötzer, Sieglinde Nr. 114/S. 40

Strugalla, Clemens Nr. 114/S. 45
 Tamchina, Jürgen Nr. 113/S. 5
 Timmer, Carl Nr. 114/S. 9
 Tizian Nr. 113/S. 54
 Tonfeld, Michael Nr. 116/S. 56
 Traeger, Wilhelm Nr. 113/S. 66
 Trump, Georg Nr. 113/S. 55
 Trumpetas, Dragutin Nr. 113/S. 58
 Tschebotarjow, Konstantin Konstantinowitsch Nr. 115/S. 43
 Ulrichs, Hanspeter Nr. 111/S. 62
 Varlik, Utku Nr. 112/S. 6, 15
 Vasko Nr. 114/S. 55
 Velthuijs, Max Nr. 113/S. 18
 Venturelli, Jose Nr. 111/S. 64
 Volland, Ernst Nr. 113/S. 61
 Waller, Jürgen Nr. 111/S. 57; Nr. 113/S. 39, 40, 41, 42
 Walloch, Karl-H. Nr. 113/S. 67
 Weber, Jürgen Nr. 111/S. 40, 41; Nr. 114/S. 1, 19, 39; Nr. 116/S. 4, 5, 6, 7, 8
 Weber, Kurt Nr. 111/S. 49
 Weich, Franz Nr. 115/S. 68
 Weitz, Uli Nr. 114/S. 43
 Wesker, Hans Nr. 112/S. 24
 Westerheide, Jörg Nr. 116/S. 43
 Wetzell, Patrick Nr. 116/S. 55
 Wilhelm, Richard Nr. 116/S. 37
 Winkler, Fritz Nr. 113/S. 56
 Wols (Bernhard Schulze) Nr. 115/S. 39
 Womacka, Walter Nr. 116/S. 37
 Zamorano, Ricardo Nr. 112/S. 18
 Zickelbein, Horst Nr. 116/S. 37
 Zille, Heinrich Nr. 111/S. 14
 Zillmann, Hans Nr. 111/S. 47
 Zingerl, Guido Nr. 111/S. 55; Nr. 112/S. 21; Nr. 113/S. 65; Nr. 114/S. 30
 Zolper, Karl Nr. 114/S. 63

Weitere Abbildungen (ohne Namensangabe):

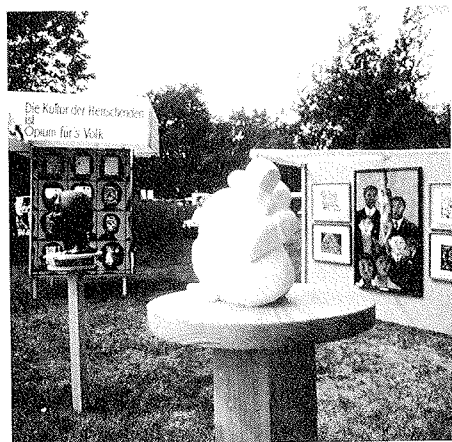
Altägyptische Kunst Nr. 111/S. 50, 51, 52, 53, 54
 Antimperialistische Comics in Chile Nr. 113/S. 30, 31
 Aktion „Von Arbeitsplatz zu Arbeitsplatz“ Nr. 112/S. 28
 BBK, 1. Bundesausstellung Nr. 116/S. 14, 15
 BBK der Niederlande, Kongreß Nr. 113/S. 47
 Broschüre des Bundesinnenministeriums Nr. 113/S. 23
 Centre Beaubourg, Paris Nr. 116/S. 45, 46, 47
 GEW Bayern, Kalender Nr. 112/S. 57
 GEW-Postkarte Nr. 112/S. 16
 Imperialistische Comics für die 3. Welt Nr. 113/S. 27, 28, 32
 Lohr, IGM-Bildungsstätte, Fotos von Bild Diskussionen Nr. 112/S. 4, 10
 Plakate und Aufkleber aus Portugal Nr. 112/S. 2, 62, 63
 Porträtfoto A. Paul Weber Nr. 111/S. 64
 Puppentheater „Die Funkenschmiede“ Nr. 114/S. 44
 Russische Volksbilderbogen Nr. 115/S. 43
 Sowjetisches Design Nr. 111/S. 61
 Wandmalereien im Chicano Park, San Diego, USA Nr. 116/S. 2, 27, 28, 29
 Wandmalereien in East Los Angeles Nr. 116/S. 29, 30, 31
 Wandmalereien in Lower East Side, New York Nr. 116/S. 2, 31, 32
 Wandmalereien in Orgósolo, Sardinien Nr. 116/S. 1, 40, 41

60 Jahre sowjetische Malerei im Museum Wiesbaden

Vom 30. Oktober bis 30. Dezember 1977 waren dort 111 sowjetische Gemälde zu sehen, die zuvor im Grand Palais in Paris großes Interesse gefunden hatten. Diese Ausstellung zeigt, wie die Beschlüsse von Helsinki auch im Kulturbereich mit Leben erfüllt werden können.

Die sowjetischen Museen haben unzweifelhaft ihre besten Exponate für diese Ausstellung ins Ausland gegeben, Bilder der auch international bekanntesten sowjetischen Künstler. Um so beschämender empfinde ich es deshalb, daß die Ausstellung im Wiesbadener Museum so schlecht aufgebaut ist: Alles wirkt eingezwängt, wie beispielsweise Boris Orokorows „Der erste Tag des Friedens“ oder „Kirschen“ von Jewsej Moisejenco zwischen Türsturz und Deckenleiste. Außerdem ist die Gliederung nach Epochen, die in Paris in den ausgezeichneten Ausstellungsräumen des Grand Palais eingehalten war, bei dem unverständlichen Arrangement in Wiesbaden verlorengegangen. Auch in Wiesbaden haben wir doch gute Ausstellungsräume!

Trotzdem: Die Kunstwerke setzen sich spielend gegen das peinliche Arrangement durch.
Harro Erhart



Wien: Galerie Rotpunkt am Volksstimme Fest

Zum ersten Mal fand an einem Fest der kommunistischen Presse im Wiener Prater am 3. und 4. September 1977 auch eine Ausstellung bildender Künstler statt. Zu sehen waren Ölbilder, Plastiken und billig zu erwerbende Grafik von 24 Wiener Künstlern, darunter Werke von Alfred Hrdlicka, Fritz Martinz, Elisabeth Ernst, Helmut Kurz-Goldenstein, der Gruppe „Kritische Naturalisten“ u. a.

Die Initiative dazu war ausgegangen vom Arbeitskreis „Realismus“, der sich im Herbst 1976 im „Rot-Punkt“, einem Kommunikationszentrum für fortschrittliche Intellektuelle und Kulturschaffende, gebildet hat (1050 Wien, Reinprechtsdorferstraße 6, Kontaktadresse: Lutz Holzinger, Globus-Verlag, Höchstädtplatz 3, 1206 Wien). Der Arbeitskreis, an dem vor allem bildende Künstler und Kunsthistoriker beteiligt

sind, versteht sich nicht als „theoretischer Zirkel“, sondern versucht, aktiv eine fortschrittliche Alternative zur österreichischen Kulturpolitik zu erarbeiten. Atelierbesuche bei verschiedenen Kollegen und Diskussionen über die jeweiligen Arbeiten wechselten mit Referaten über Fragen einer realistischen Kunst, der österreichischen Kulturpolitik und der Präsentation fortschrittlicher Kunst aus den kapitalistischen und den sozialistischen Ländern.

Geplant sind Ausstellungen in der Galerie ZB (1010 Wien, Schulerstraße 1–3), der Werkstattgalerie (1120 Wien, Spittelbreitengasse 33) und anderen Örtlichkeiten inner- und außerhalb Wiens. In der theoretischen Arbeit soll die konkrete Situation der bildenden Künstler in Österreich untersucht werden, so vor allem die Ausbildungssituation, die soziale Lage, die Interessenvertretungen, das Galeriewesen und die Kunstkritik. Weiter soll die Diskussion über Fragen einer realistischen Kunst vertieft werden.

Die erste größere gemeinsame Aktion, die Ausstellung am Volksstimme Fest, war ein voller Erfolg. Durch den Aufstellungsort am Presse Fest, das in Wien das einzige wirkliche Volksfest mit oft mehr als 100 000 Besuchern darstellt, war ein Schritt aus der Isolierung der Galerieszituation getan. Es entstanden Kontakte zwischen Künstlern und arbeitender Bevölkerung. Menschen, die vom bürgerlichen Kulturbetrieb ausgeschlossen sind, setzten sich mit Werken der bildenden Kunst auseinander, Werke, die ihre eigene Situation ästhetisch verarbeiten, Probleme der Arbeitswelt wie die Bauarbeiter von Pascal Schmied, die Situation der Frau wie die Werke von Susi Popelka. Reges Interesse fanden auch die Bilder und Grafiken von Elisabeth Ernst und den „Kritischen Naturalisten“, wo das Ringen um ein humanistisches Menschenbild zentrales Thema ist. Daneben waren auch Werke zu sehen, die mit einer konsequenten Demaskierung des Faschismus gegen die wiederaufkeimende Nazi-Verharmlosung bzw. -Propaganda auftraten, so vor allem die Hitler-Radierungen von Alfred Hrdlicka, die Zeichnungen Helmut Kurz-Goldensteins zu Chile und dem österreichischen Heimatdienst und die Holzschnitte von Fritz Martinz, ebenfalls zur österreichischen Situation. Eine gemalte Plakatsäule von Rainer Wölzl und Karl Müller zum Thema „Kultur ist, wie der ganze Mensch lebt“ setzte sich mit der herrschenden Kulturpolitik und der notwendigen Alternative auseinander.

Es entstanden Situationen, die im bürgerlichen Kunstbetrieb undenkbar sind: etwa der junge Industriekaufmann, der eine Originalzeichnung von Peter Schopf „Nach der Arbeit“ kaufte: „Wissen Sie, ich kaufe sonst nie Kunst, ich gehe nie in Galerien, aber das hier ist etwas ganz anderes; das Bild gefällt mir, genauso ist das, wenn man von der Arbeit todmüde nach Hause kommt...“

Daniela Hammer, Wien

Grieshaber: Gegen die Junta

Die Arbeiten HAP Grieshabers gegen die Militärunterstützung in Griechenland faßte im Rückblick eine

Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle in Westberlin zusammen. Die Ausstellung lief unter dem Motto „Kato i diktatoria – Contra la Junta“.

Heine, Schellemann, Görner – Ein Plattenalbum

Zum 180. Geburtstag Heinrich Heines hat der Verlag „pläne“ GmbH, Postfach 827, 4600 Dortmund, eine Doppel-LP „Deutschland – ein Wintermärchen“ herausgebracht, gesprochen von Lutz Görner. Das Beiheft enthält den vollständigen Text und 16 Zeichnungen von Carlo Schellemann – das sind 8 Zeichnungen zu Heine mehr als in seiner Mappel (Siehe tendenzen Nr. 112, Seiten 45–48 und Rückseite.)



Tapuyli bei Poll in Berlin

Der türkische Maler Ohannes Tapuyli, der seit einigen Jahren an der Kunsthochschule Braunschweig als Lehrer tätig ist, stellte seine Zeichnungen über die Situation der türkischen Arbeiter in der Bundesrepublik in der Galerie Poll in Westberlin aus (bis Mitte November 1977).

Solschenizyn-Parade

Prof. Giulio Carlo Argan, renommierter Kunsthistoriker und Bürgermeister von Rom, wandte sich in der letzten Zeit mehrfach gegen die sogenannte Dissidenten-Biennale, eine von der Leitung der Biennale in Venedig geplante Ausstellung bildnerischer Arbeiten von Gegnern des realen Sozialismus aus den sozialistischen Ländern. Im Januar 1977 hatte Argan in einem Interview das Vorhaben als „Solschenizyn-Parade“ bezeichnet. Im Sommer erklärte Argan in Moskau, anlässlich des Besuchs einer Delegation der römischen Stadtverwaltung, er sei konsequent gegen eine „Biennale der Abweichler“, weil „ihre Kunst nicht derart sei, daß sie eine Biennale verdiene“.

Kunsausstellung im DKP-Zentrum in München

Vom 9. Dezember 1977 bis Ende Januar 1978 stellt der Bezirksvorstand der DKP Südbayern die Räume des Hans-Baimler-Zentrums, München, Reisingerstraße 5, Münchener Künstlern für eine Verkaufsausstellung zur Verfügung. Wie bei früheren Kulturveranstaltungen der DKP, zuletzt beim Volksfest „Bayernstadt“ im September 1977, ist auch hier mit gutem Besuch- und Verkaufserfolg zu rechnen.

Die enge Zusammenarbeit der DKP mit Künstlern hat in München, wo der schwarze Druck auf die Kultur besonders stark ist, Tradition. Im März 1978 wird ein neuer Stadtrat gewählt. Um ihren eigenen demokratischen Interessen und den Kulturbedürfnissen der Bevölkerung mehr Gewicht zu verschaffen, haben nun Maler, Schriftsteller, Filmemacher und andere Kulturschaffende aus München zur Wahl der DKP aufgerufen. Unterzeichner des Aufrufs sind u. a. Gisela Elsner, Günter Herburger, Horst Holzer, Franz Xaver Kroetz, E. A. Rauter, Erika Runge und Guido Zingerl. Die Initiative ist im Dezember mit einem Wahlmagazin (16 Seiten) mit eigenen Texten, Fotos, Zeichnungen an die Öffentlichkeit getreten.

Dresden:

VIII. Kunsausstellung der DDR

Vom 1. Oktober 1977 bis zum 2. April 1978 ist in Dresden die VIII. Kunsausstellung der DDR zu sehen. Vorbereitet durch Bezirksausstellungen in den letzten Jahren, ist hier ein repräsentativer Überblick über die künstlerische Arbeit in der Republik zusammengetragen: Malerei, Grafik, Plastik und Karikatur im Albertinum, Architekturbezogene Kunst, Bühnenbild, Formgestaltung, Gebrauchsgrafik und Kunsthandwerk im Ausstellungszentrum. Tendenzen wird darüber in der nächsten Nummer berichten.

Darf von alltäglicher Gewalt nicht mehr gesprochen werden?

Gegen die von der Münchner Kunsterzieher-Gruppe „Kollektiv Kirchenstraße“ zusammengestellte Ausstellung „Alltägliche Gewalt“ (Oktober 1977), den ausstellenden Kunstverein Ingolstadt und die Eröffnungsrede von E. A. Rauter lief der CSU-nahe Donau-Kurier Sturm. Diese Gewalt – von der Entrechtung der „Gastarbeiter“ bis zum Meinungsmonopol der Medienkonzerne – darzustellen (mit künstlerischen und didaktischen Mitteln), sei zum Zeitpunkt „sich häufender Terroranschläge“ nicht nur eine Provokation, sie diene „radikalen Schreibtischtätern“, die sich noch dazu der „Terminologie Ost-Berlins“ bedienen, als Alibi, „sich aus der Ziehverschaffung ihrer nachmalig gewalttätigen Geisteskiner herauszustehlen...“ (DK 6. Oktober 1977). So wird in diesem Lande jede fortschrittliche Kulturinitiative durch die als „Sympathisanten“-Jagd eingeleitete Hetze bedroht – der Ingolstädter Kunstverein braucht Mut und Solidarität!

„Schwabylon“ wird abgerissen

Etwa 2 Mill. DM wird der Abbruch der spektakulärsten Pleite-Ruine Münchens kosten. Vom Architekten Prof. Dr. Justus Dahinden seinerzeit als „Marktplatz des Lebens“ mit „reintegrierten Gemeinschaftsbereichen“ angekündigt, litt das „Freizeitzentrum“ Schwabylon (Investitionskosten 200 Mill. DM für 370 000 cbm!) bald nach seiner Eröffnung 1973 an gähnender Leere – die Kunden blieben aus, die Geschäftsmieter machten Pleite oder zogen aus, Bauherr Schnitzenbauer war schon vorher ausgestiegen, die Hessische Landesbank blieb sitzen auf einer Fehlspekulation in Form eines Riesensarges, dem auch die aufgemalten Sonnenstrahlen kein (kommerzielles!) Leben mehr einzuhauchen vermochten (siehe: Werner Marschall, Die Große Hure Schwabylon, in tendenzen Nr. 99, Seite 4 ff.).



Essener Bundestreffen der Arbeiterfotografen

Das erste bundesweite Treffen der Arbeiterfotografen der BRD fand vom 5. bis 6. November 1977 in Essen-Katernberg statt. Die in den verschiedenen Arbeitsgruppen zu bundesweiten organisatorischen und Problemen des Selbstverständnisses der AF-Gruppen erarbeiteten Thesen konnten von den über 70 Delegierten (je Gruppe maximal 3) mit allgemeinverbindlichem Charakter verabschiedet werden. Im Vordergrund standen Diskussionen über eine bundeseinheitliche Plattform und die Aufgaben der Zeitschrift „Arbeiterfotografie“. Weitere Arbeitsgruppen beschäftigten sich mit der Zusammenarbeit mit anderen Medien und der statuarischen Gestaltung eines Bundesverbandes, dessen Gründung wohl nicht mehr allzu fern liegt. Eine vorläufige Geschäftsstelle wurde in Bremen eingerichtet. Auf die verabschiedete Plattform sollen sich alle in Zukunft zu gründenden Gruppen festlegen, die den Namen Arbeiterfotografie tragen. Vorrangig ist dabei die Orientierung an den Bedürfnissen der fortschrittlichen demokratischen Bewegung, die enge Zusammenarbeit mit den Gewerkschaften und der eigenständige, parteiunabhängige Bündnischarakter der Organisation.

Fotowettbewerb für engagierte Laien

„Arbeit und Freizeit“ nannte sich eine Fotoausstellung aus den Ergebnissen eines Wettbewerbs für „engagierte Laien“, der vom Kunstverein Hamburg, dem Münchner Stadtmuseum (Fotomuseum) und dem Künstlerhaus Bethanien mit Unterstützung des DGB ausgeschrieben wurde. Die „engagierten Laien“ – der Be-



griff taucht hier zum ersten Male in der Fotoszene der BRD auf – lieferten erstaunliche Aufnahmen, vor allem Studien und „Schnappschüsse“ aus der Arbeitswelt und aus sozialen Milieus, in welche der Fotoprofi kaum Eingang findet. Die große Mehrheit der Teilnehmer waren Arbeiter und Angestellte.



Keine Plattform zur Verharmlosung des Faschismus

Vom 8. bis 11. Oktober 1977 führte der Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften – eine Tagung „Faschismus – Kunst und visuelle Medien“ im Historischen Museum in Frankfurt durch. Es ist nun nicht möglich, auf dem hier zur Verfügung stehenden Raum die einzelnen Referate vorzustellen und zu diskutieren, sie waren im Niveau zu disparat, und auch die Breite der Themen verbietet ein solches Vorgehen. Genauere Auseinandersetzung mit einzelnen Ausführungen kann erfolgen, wenn das Konferenzmaterial erschienen ist. So soll hier versucht werden, die Problematik einer solchen Tagung überhaupt anzusprechen, zumal auch spezielle Fragen für weitere Untersuchungen faschistischer Ästhetik anstehen.

Es ist sicherlich ein Problem, bei der gegenwärtigen Lage in der Bundesrepublik eine solche Tagung zu organisieren, versuchen doch maßgebliche Kräfte massiv, den Faschismus wieder hoffähig zu machen, neofaschistische Aktivitäten zunehmend zu dulden, auch gerade mit visuellen Mitteln den Faschismus zu ver-

Redaktionskollektiv: H. v. Damnitz; H. Erhardt; Dr. R. Hiepe; Th. Liebner; H. Kopp; Dr. Kaspar Maase; W. Marschall (verantwortlich); C. Nissen; C. Schellemann; J. Scherkamp; Dr. G. Sprigath; G. Zingerl.

tendenzen erscheint in 6 Nummern jährlich im Damnitz Verlag GmbH München, Hohenzollernstr. 144, 8000 München 40. Gesellschafter: Heino F. von Damnitz, Maler, Grünwald 1/5; Carlo Schellemann, Maler und Grafiker, München 1/5; Erich Stegmann, Maler, Deisenhofen 2/5; Hannes Stütz, Lektor, Düsseldorf 1/5.

Bezugsbedingungen im Abonnement: 6 Hefte zum Preis von 35,90 DM (inkl. MwSt. und Porto). Lehrlings-, Schüler- und Studenten-Abonnement 27,90 DM. Lehrlings-, Schüler- oder Studentennachweis erforderlich. Einzelheft 6,50 DM (inkl. 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: Deutsche Bank, München, Konto-Nr. 35/18008 (BLZ 700 700 10); Postscheck München, Konto-Nr. 308822-806 (BLZ 700 100 80).

Herstellung: Plambeck & Co Druck und Verlag GmbH, Postfach 920, 4040 Neuss.

© copyright tendenzen. Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion. Bestellungen über den Buchhandel oder direkt bei tendenzen, Damnitz Verlag GmbH, Hohenzollernstr. 144, 8000 München 40, Telefon (089) 30 10 15/30 10 16.

Beilagenhinweis

- Postkarte der Neuen Münchner Galerie

Unser nächstes Heft: VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden

Umschlag	Tatjana Jablonskaja, Jugend, 1969, Öl 100 x 120 cm (siehe das Redaktionsgespräch Seite 43-44)
Seite 65	Volkstimme Fest Wien 1977 Ohannes Tapyuli, Mann mit Hut, 1975, Silberstiftzeichnung 100 x 80 cm
Seite 66	Schwabylon, München Picknick, Foto: Dieter Frech Streik auf MS Holstenburg, Foto: Burckhard Szamer
Rückseite	Low Jewfimowitsch Kerbel (geb. 1917), Der 1. Kosmonaut, 1973, Kupfer geschmiedet, 133 x 110 x 100 cm

harmlosen und ein falsches, instrumentell nützliches Geschichtsbild zu konstituieren. Dieser Problematik waren sich die Veranstalter bewußt. So formulierten sie ihre Perspektive eindeutig antifaschistisch. Sie wollten dem Faschismus keinen propagandistischen Raum verschaffen, sie hatten gerade die Absicht, den heute verbreiteten Versuchen entgegenzutreten, durch angeblich „dokumentarisches“ Material den Faschismus herzuzeigen, also seine eigene inszenierte Sinnlichkeit für die Sache selber auszugeben und so nichts zu betreiben als Propaganda für den Faschismus. Entsprechend der Aufgabenstellung nun, die sich die Tagung gesetzt hatte, war der Untersuchungsgegenstand breit gefächert: Es sollte geprüft werden, wie Kunst und visuelle Medien im Faschismus für dessen verbrecherisches Systemziel eingesetzt wurde. Bereiche, in denen dies abzuhandeln war: Architektur, bildende Kunst, Film, Fotografie, Design und Produktionsästhetik.

Diese Untersuchungen sind auch aus wissenschaftlichem Interesse geboten, bedenkt man die übliche Art und Weise, mit der die Kunstwissenschaft sonst dem Faschismus beizukommen versucht. Einen entsprechend deutlichen und interessierten Versuch stilgeschichtlicher Untersuchung, der kaum Erkenntnisse zu erbringen in der Lage war, zeigte ja kürzlich die Münchner Ausstellung 30er Jahre (siehe tendenzen Nr. 113, Seite 37ff.). Demgegenüber wurde die Notwendigkeit eines interdisziplinären Forschungsansatzes, der nicht nur mit kunsthistorischen Kategorien operiert, evident. Beispielsweise konnte gezeigt werden, daß bei Untersuchungen über die Wirkungsweise faschistischer Repräsentationsarchitektur zweierlei zu untersuchen ist: erstens die Wirkung des realen Bauwerks, zweitens aber – und dies besonders – die Wirkung seiner Verdoppelung, denn zur Funktionsweise dieser Architektur gehört die planmäßig organisierte Propaganda der Architektur durch massenhafte Verbreitung in Film und Foto. Erst im Zusammenwirken von realem Bauwerk und Abbild erschließt sich die Gesamtwirkung solcher Architektur.

Die Auffassung eines Referenten, Hitler habe eine dominante Position bei der Entwicklung von Städtebaukonzeptionen gehabt, was in der bisherigen Forschung zu wenig berücksichtigt worden sei, blieb der einzige Aufruf, Hitler doch stärker bei zukünftigen Untersuchungen zu berücksichtigen. Alle anderen Referenten versuchten dagegen ernsthaft, die realen Verhältnisse zu untersuchen, und vermittelten neue Erkenntnisse. So etwa in der Frage der Verbindung traditioneller Lebensalter- und Ständedarstellungen mit der Darstellung nationalsozialistischer Ideologeme, beispielsweise des „Wehrstandes“ u.ä.

Die erklärte Absicht, unter antifaschistischer Perspektive zu analysieren, konnte nicht immer umfassend eingelöst werden. Sowohl bei der Frage des Verhältnisses von Ökonomie und Politik im Faschismus als auch bei der Frage nach seiner doppelten Kontinuität zeigten sich Schwächen. Nicht nur, daß der Strang Faschismus – Bundesrepublik weitgehend ununtersucht blieb, sondern auch bei der Einschätzung des nationalsozialistischen Gesamtsystems wurde manches Mal nicht genügend berück-

sichtigt, daß der Faschismus dem Inhalt nach die terroristische Diktatur von bestimmten Kreisen des Monopolkapitals war. Daß der Faschismus die Massen nicht primär ästhetisch besiegt hatte, wie etwa Fest uns weismachen will, sondern sie mit offener Gewalt überwand und dann vor der Schwierigkeit stand, diese Gewalt in gewisser Weise zu verstecken, wurde nicht immer klar gesehen. Es bleibt zu hoffen, daß weitere Arbeiten über die Ästhetik des Faschismus insbesondere diese Fragen behandeln und so weitere Einsichten zutage fördern. Insbesondere sei nochmals die Frage nach Kontinuität respektive Diskontinuität zwischen Faschismus und Bundesrepublik weiteren Untersuchungen anempfohlen.

Chup Friemert

Kalender 1978



Eisessender Junge, Grafik von Irmgard Hallbauer, eines von 13 Blättern aus dem Kalender 1978 der Gruppe Werkstatt Hamburg (c/o G. Jeske, Franzosenkoppel 32, 2000 Hamburg 53). Format 50 x 35 cm, Preis DM 19,- + Versand



Grafik aus dem Kalender für 1978 mit dem Titel „Repression in der BRD“ von Achim Farys und Hartmut Franz (12 Collagen, Linoldrucke und Federzeichnungen, die auch als Postkarten zu verwenden sind). Erhältlich für DM 5,- + 1,80 (Versand) bei: A. Farys, Zweibrücker Str. 80, 6650 Homburg/Saar, Postscheckkonto Saarbrücken Nr. 249 71-660

