

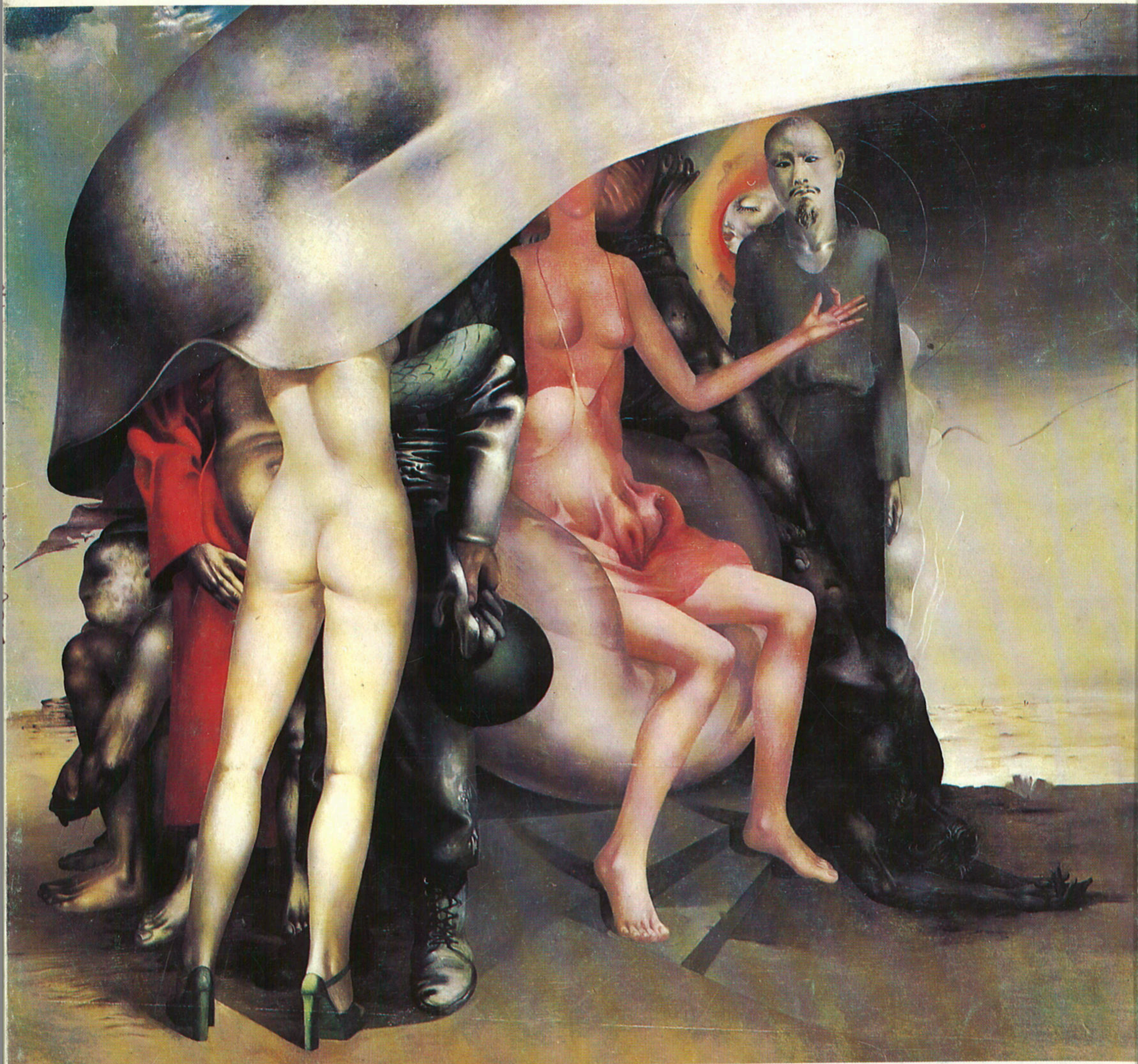
tendenzen

B 20597 F

Damnitz Verlag München

Nr. 118

19. Jahrgang · März/April 1978 · DM 6,50



Bilder von der VIII. Dresdener Kunstausstellung



Inhalt

VIII. Kunstausstellung der DDR	Seite
...macht gespannt, wie es weitergeht von Christoph Krämer	4
Neues Menschenbild in Bildern von Menschen von Ulrich Krempel	13
„Symbolbilder“ aus einem Interview mit Arno Rink	23
Zufriedenheit wäre Stillstand Die „VIII.“ aus der Sicht eines DDR-Künstlers Interview mit Willi Sitte	24
Zweimal Feierabend in der Diskussion	28
Endstation fürs Terminal Ein Beispiel vom bürgerlichen Kunstmarkt von Ulrich Krempel	30
Was ist realistische Kunst? von Jürgen Weber	31
Notizen zu einer Ausstellung: 29. Große Schwäbische – Notizen zu einem Künstler: Günther Strupp ist 65 von Christian Kneifel	42
Clément Moreau zum Fünfundsiebzigsten von Richard Hiepe	44
Bildermachen von Geschichte Ein Beitrag aus Münster von Eckhard Froeschlin	46
Zu Bildern von Ingeborg Weigand von Rudi Bergmann	49
Realisten in Österreich Der Grafiker Helmut Kurz-Goldenstein von Ulli Jenni	51
Der Maler Gerald Penz von Daniela Hammer	52
Bundesplattform der Arbeiterfotografen in der BRD	54
Die Eigenständigkeit der bulgarischen Ikonenmalerei von Elka Bakalova	56
„Ich projektiere nie allein“ – Am 1. April 1928 wurde Hannes Meyer Direktor am Bauhaus von Friedhelm Kröll	59
Noch einmal: documenta 1977 documenta 6 – oder der fragwürdige Pluralismus von Ulrich Krempel	61
Die größte Kunstausstellung der Welt von Norbert Stratmann	62
Grafikangebot	65
Künstler gegen die Neutronenbombe	65
Chronik	66

Zu diesem Heft

Seit der VII. Kunstausstellung der DDR 1972/1973 ist das Interesse an der sozialistischen Kunst auch bei uns kontinuierlich gestiegen. Ausstellungen wie die von Willi Sitte und Wolfgang Matheuer im Hamburger Kunstverein belegen das ebenso wie die Präsenz von sechs DDR-Künstlern auf der Kasseler documenta. Museen und private Sammler in der BRD haben mit dem Ankauf von bekannten Werken des sozialistischen Realismus ein Zeichen auch für die allmähliche Überwindung jahrelanger Berührungängste gesetzt.

Die VIII. Kunstausstellung der DDR, im Oktober des vorigen Jahres eröffnet, zählte bis zum Jahresanfang bereits über 500 000 Besucher; sie dauert bis 2. April. Das Angebot in Dresden ist gegenüber den Vorjahren so gewachsen, daß im Albertinum, wo früher die gesamte Ausstellung untergebracht war, nur noch die „freien Künste“ Platz gefunden haben: Malerei, Grafik, Plastik, Karikatur. In den Ausstellungshallen am Fußkplatz stehen die „angewandten“ Künste in der Publikumsgunst in nichts nach. Gestiegen ist offensichtlich auch die Lust an der Diskussion über die ausgestellten Arbeiten: sei es in der Presse der DDR mit einer Flut von Artikeln und Leserbriefen, sei es in der Ausstellung selbst.

Veranstalter der VIII. sind der Verband Bildender Künstler und das Ministerium für Kultur der DDR. Erstmals saßen in den beiden Fachjürs für bildende und angewandte Kunst nur Mitglieder des Verbands Bildender Künstler: Bildhauer, Maler, Grafiker, Formgestalter, Bühnenbildner, Kunsthandwerker, Gebrauchsgrafiker, Kunstwissenschaftler. Sie allein waren für Auswahl und Ausstellungskonzeption verantwortlich. In Ausstellungen, mit vielen Atelierbesuchen und mit breiten Diskussionen in der Öffentlichkeit haben die einzelnen Bezirksverbände der bildenden Künstler zwei Jahre lang die VIII. gründlich vorbereitet. Jeder Künstler aber, der von ihnen nicht zur Teilnahme an der zentralen Ausstellung vorgeschlagen wurde, konnte seine Arbeiten auch direkt bei der zentralen Fachjury einreichen.

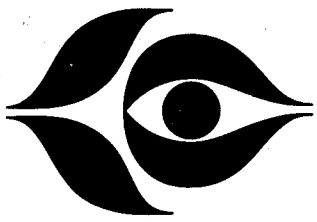
Die angewandten Künste der DDR sind in Dresden durch viele Beispiele, aber auch durch Modelle, Großfotos usw. sehr anschaulich dokumentiert, aber doch aus dem Lebenszusammenhang abstrahiert, in dem sie erst voll zu beurteilen sind. Über diese Bereiche werden wir in späteren Hefte berichten. Für diesmal haben wir Wert gelegt auf das Vorstellen vor allem solcher Arbeiten der „freien“ Kunst, über die auch in der DDR heftig diskutiert wird. In zwei Beiträgen wird ein persönlicher Zugang von BRD-Bürgern zu Bildern der VIII. versucht. Willi Sitte, Präsident des Verbandes Bildender Künstler, äußert sich in einem Interview aus seiner Sicht zur Bedeutung der VIII. Die breite Auseinandersetzung der Bevölkerung in der DDR mit dieser Ausstellung dokumentieren wir mit der Übernahme von Diskussionsberichten und Leserbriefen aus DDR-Zeitungen und Zeitschriften.

Im zweiten (größeren) Heftteil bringen wir unter anderem Beiträge zum bürgerlichen Kunstmarkt, zur Realismustheorie, zu Architektur und zu Arbeiterfotografie; wir berichten über realistische und engagierte Künstler in Österreich und in der Bundesrepublik und tragen zwei Einschätzungen zur documenta 1977 nach.

Mitarbeiter dieses Heftes

Dr. Elka Bakalova, Kunsthistorikerin, Sofia
Rudi Bergmann, Schriftsteller, Düsseldorf/Stuttgart
Eckhard Froeschlin, Kunststudent, Münster
Daniela Hammer, Kunsthistorikerin, Wien
Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München
Dr. Ulli Jenni, Kunsthistorikerin, Wien
Christian Kneifel, Busfahrer und Schriftsteller, Augsburg
Christoph Krämer, Maler und Grafiker, Hamburg
Ulrich Krempel, Kunsthistoriker, Redakteur, Bochum
Dr. Friedhelm Kröll, Kunstsoziologe, Nürnberg
Norbert Stratmann, Kunstwissenschaftler, Westberlin
Prof. Jürgen Weber, Bildhauer, TU Braunschweig

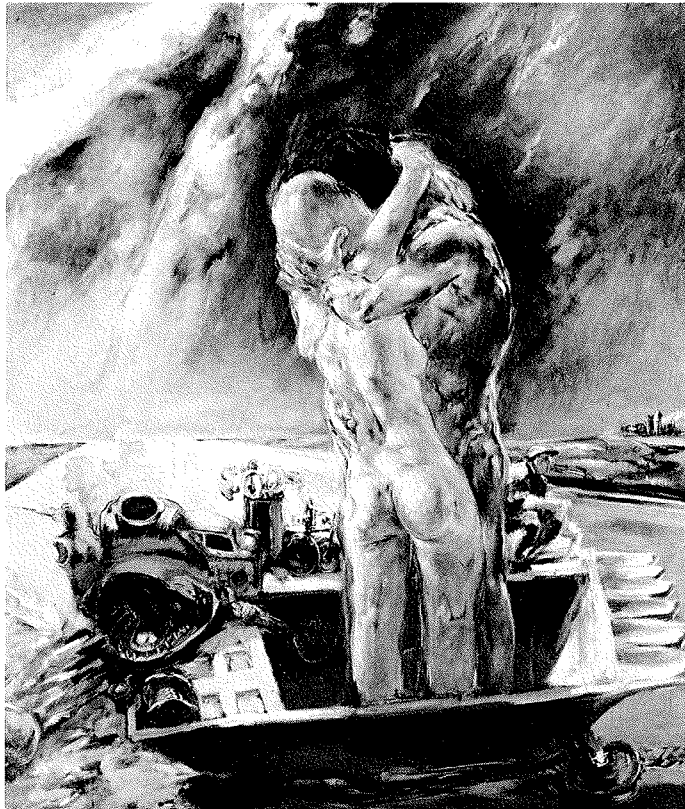
Die Vorlagen für unser Titelbild und die Abbildungen auf Seite 4–29 stellte freundlicherweise die Deutsche Fotothek Dresden zur Verfügung.



...macht gespannt, wie es weitergeht

Der Hamburger Christoph Krämer berichtet
über seine „schwierige Übereinstimmung“
mit ausgewählten Arbeiten
der VIII. Dresdner Kunstausstellung

Sighard Gille (Leipzig, geb. 1941), Fähre, 1977, Öl, 170 x 164 cm



Die Fülle dieser Ausstellung ist so verwirrend, daß frühestens der zweite Rundgang durch die fast tausend Exponate etwas Klarheit bringt, zu Sehentscheidungen führt. Meine Auswahl ist zunächst spontan entstanden, beim Suchen nach Kontrasten, die Gegenüberstellungen erlauben, bei denen ich das Gefühl habe, dabei kommt etwas heraus. Querverbindungen z. B. zu Kunstentwicklungen im Westen kann und will ich nicht ziehen, zu schnell würden Beobachtungen, an denen mir liegt, zu Tendenzen erhoben, oder es ergäben sich Verallgemeinerungen über die Entwicklungen in der bildenden Kunst der DDR, die nicht tragen. Sie wären so unproduktiv wie die Feststellung der „Stilklemme, in die sich die DDR-Kunst mit ihrer allesverschlingenden ‚Erbe-Rezeption‘ und dem kaum noch tabuierten Blick nach Westen hineinmanövriert hat“, mit der Frau Blechen in die geöffnete Tür der FAZ fällt (FAZ Nr. 263 vom 11. 11. 1977 unter der Überschrift: „Die Pioniere bleiben zurück“, Unterzeile: „Das Niveau hebt sich“). Ich möchte vielmehr aus meinem Interesse heraus argumentieren, das sich überall dort festmacht, wo es Gewinn für die eigene Arbeit wittert: insofern auch nicht hinter die Form der polemischen Diskussion zurückfallen, mit der das DDR-Publikum in der Ausstellung die Arbeiten annimmt, indem es sie mit seinen eigenen Bedürfnissen konfrontiert.

Liebespaare: privates Glück – gesellschaftliches Sein

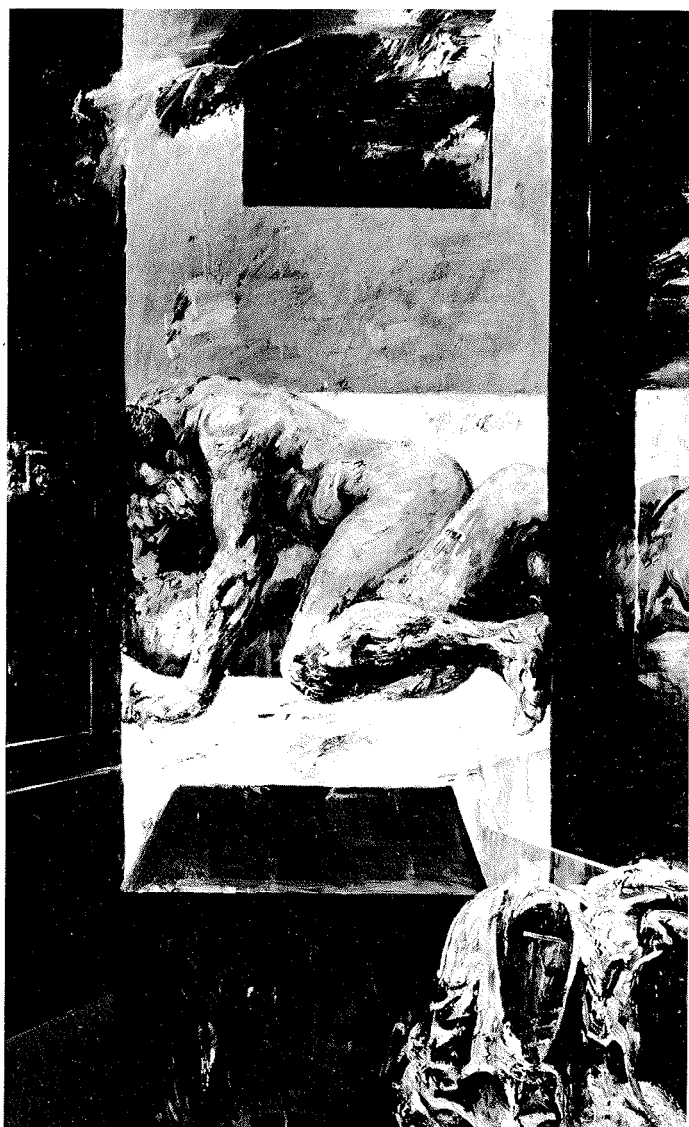
Die Gegenüberstellung dreier Bilder, die auf den ersten Blick nicht mehr miteinander zu tun haben, als daß sie sämtlich die Darstellung eines nackten, sich umarmenden Liebespaares enthalten, ist ein erster Schritt der Annäherung. Es sind dies *Sighard Gille* „Die Fähre“, *Nuria Quevedos* „Paar“ und *Willi Sittes* „Einblick“.

Glück, Versenkung, innige Zweisamkeit sprechen aus der Gille'schen Figurengruppe, die so in sich geschlossen, auch abgeschlossen ist, daß man an eine bildhauerische Konzeption denken könnte, bei der jede Geste in den Stein, auf den Kern zurückführt. Und wäre nicht der durchscheinende Hautton, welcher der Gruppe ihre körperliche Schwere nimmt und sie auf der wackligen Plattform der Fähre einen etwas unsicheren Schwebezustand einnehmen läßt, man könnte vermuten, es sei dem Künstler um eine sehr allgemeine Feststellung menschlicher Glückserfüllung gegangen. *Nicht zwischen* den Liebenden, *nicht in ihnen* spielen sich Kampf oder Gefährdung ab, Gille trennt (vielleicht allzu) deutlich die Ebenen im Bild. Schnurgerade wie ein Autobahnband, das silbrig in der Hitze vibriert, verläuft der Fluß, über den die Fähre gezogen wird, zum geraden Horizont hin; so breit, daß nur zwei Landschaftsecken die fernen Ufer angeben: schattig das verlassene Ufer, sonnenbeschienen das, auf welches zugesteuert wird. Fette grüne Weiden und eine rauchende Fabrik komplettieren die neuen Ufer. Darüber ein durchwachsender Himmel.

So streng, wie der Fluß die Landschaft zerteilt, trennt das Liebespaar die Fahrgäste auf dem Nachen. Die Gruppe der Gefährdungen ballt sich aus tradierten Symbolen, wie dem fischfressenden Fisch, dem quakenden Frosch, und aus realen Figuren und Gegenständen, die auf eine Symbolebene gehoben werden: dem Kleinkraftwagen Trabant und der silhouettenhaft sich gegen den Fluß abhebenden Gruppe aus Angler, General und Maschinengewehrsoldat, die wir nicht mehr sehen können, ohne an chilenische Zustände zu denken. Auf der anderen Seite der steuernde Fährmann.

Zweifellos hat Gille mit der Mischung von realer Raumsituation und Montageelementen eine moderne Allegorie für Glück und Gefährdung, über Ziel und Stand des Auf-dem-Wege-zu-neuen-Ufern-Seins versucht. Gegenüber seinen (im folgenden noch zu besprechenden) Arbeiten wie „Gerüstebauer“ und „Brigadefei-





er“, die dem direkten Erlebnis entnommen sind und doch nicht dabei stehenbleiben, hat er hier Vielschichtigkeit angestreut. Doch ist ihm, wie ich meine, das Montieren nicht zu einer Verspannung, sondern mehr zu einer Aufzählung der Gegensätze geraten. Das Provokante, daß sich scheinbar Fremdes – Alltägliches mit sinnbildhaft Verallgemeinertem – reibt, tritt nicht recht ein; zu sehr ist das Ganze ins Genre der traditionsreichen Fährmannsgeschichten gerückt. Daran ändert auch die Anreicherung mit modernem Bildmaterial wenig. Vielleicht liegt dies vor allem daran, daß die Widersprüchlichkeit der Situation nicht in die Gestaltung der Körper des Liebespaares eingedrungen ist.

Flaches Licht liegt auf den Körpern des „Paares“ von *Nuria Quevedo*. Behutsam löst sie die Figuren aus den braunvioletten bis grünfarbigen Graus heraus, über deren farbliche Tiefe hinaus der Bildraum nicht näher bezeichnet ist. Die Stille, mit kargen Mitteln aufgebaut, bestimmt jedoch nur scheinbar die Situation. Von dem Paar, das zunächst so ungestört auf sich bezogen wirkt, das so natürlich und zart geschildert wird, geht auch etwas tief Beunruhigendes aus. Im Kuß wird der Kopf der Frau aus der strengen Parallelität der Körper durch die Umarmung des Mannes fast überdehnt. Auf ihren Leib fällt, obwohl sie hinter ihm steht, das Licht. Sie wird zum Mittelpunkt; offen ist sie dem Betrachter mit Wärme, den weichen schweren Brüsten, dem gerundeten Bauch gegenübergestellt. Dagegen der Mann: ins Dunkel gezogen, die Muskelfasern gestrafft, umklammert er sie, umarmt er sie, hält sie fest. Aus dieser Sparsamkeit der Gesten, der Konzentration zum Bildinneren, weist nur der gestreckte Arm der Frau. Es hält sie etwas außerhalb des Bildraumes fest, was sie nicht in der Umarmung aufgehen läßt. In der angespannten dramatischen Stille, in der das Füreinander nicht aufgehoben ist, ereignet sich (für mich) auf einer neuen Ebene die Auseinandersetzung um ein neues Selbstverständnis; um Haltungen beim Partner, die mit der offiziellen Gleichstellung von Mann und Frau nicht automatisch folgen. Hier verdichtet sich individuelles Erleben zu einer Bildformel, wird in der Privatheit das Gesellschaftliche angemahnt. Was Irntraut Morgner literarisch ins Bewußtsein rückte, erhält mit *Nuria Quevedo* „Paar“ stilles Pathos, erreicht durch die Sprache der Körper, ihre Gesten.

Durch die minimale Abweichung von einem Genre, das bekannt ist, wird das Harmlos-Sehen der Situation verhindert. Da ist ein Widerhaken: Melancholie und auch Trauer, in der sich die Emotionalität, das Betroffensein über das Problem Emanzipation bildhaft einstellt. Nimmt man jetzt die farbliche Kargheit hinzu (Eintonigkeit, nicht Eintönigkeit), hat das Thema seine volle Instrumentierung erhalten. In der Überbescheidenheit des Bildes liegt seine Unbescheidenheit, die viel fordert, mit kleinen Antworten nicht zufrieden ist und den Alltag zu einem Maß erhebt, an dem man sich über Erreichtes und Unerreichtes klar wird. Deshalb hat es mich so berührt.

Grell, kalt beleuchtet wie von Lampen eines Operationssaals, nimmt *Willi Sitte* „*Einblick*“ auf ein verkeiltes, ringendes Liebespaar. Der Beschauer, mit dem Maler durch die geöffnete Tür blickend, muß zuerst mit seiner Rolle als Voyeur fertig werden. Wildheit, Leidenschaft wären zu einfache, problemlose Vokabeln für die gewalttätige Umarmung, die der Künstler freilegt. Besitzergreifung und Abwehr, im leidenschaftlichen Füreinander auch das Gegeneinander – die Hände der Frau greifen nach dem Kopf des Mannes, stoßen ihn auch zurück –: Der Künstler erfaßt das Paar im Augenblick des Außersichseins.

Ein Umschlagen aus dem Alltäglichen ins Sinnbildhafte wird nicht so sehr durch die drastische Darstellung des schwitzenden, fickenden Paares verhindert – vielmehr macht hier betroffen der anstößige Blick durch die Tür. Indem der Maler sich als Eindringling bekennt, trifft er auch eine Aussage über sich und seine Rolle

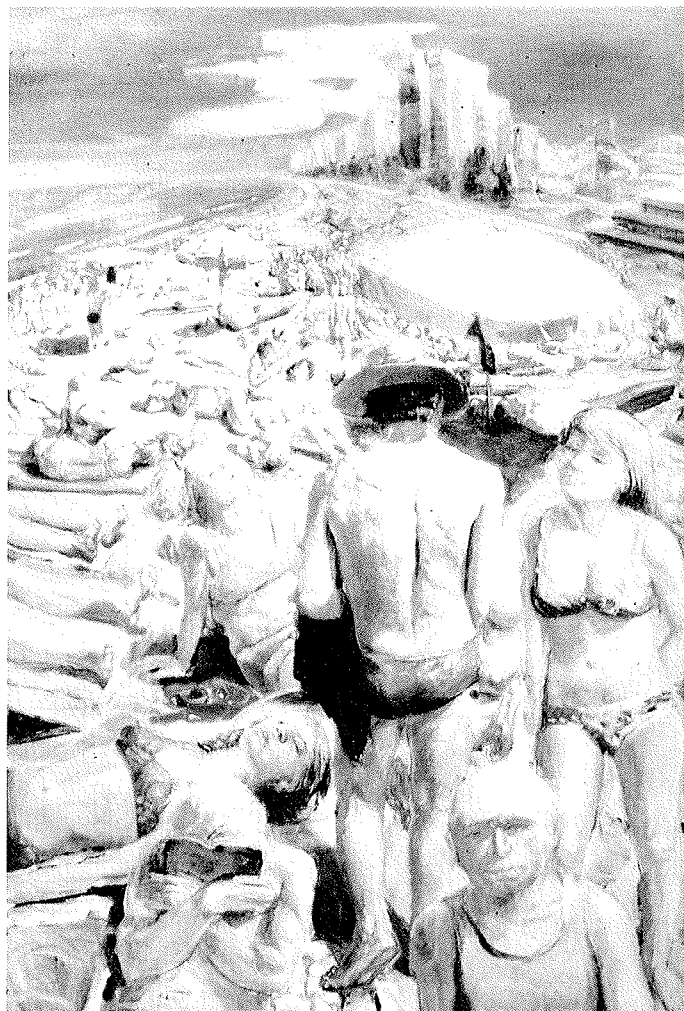
als Künstler. Liegt darin nicht ein lautes Nachdenken über Tendenzen, die sich in vielen Bildern der letzten Jahre abzeichnen, konkrete Bildmetaphern zu verlassen zugunsten erzählerischer, durchbuchstabierbarer Bildergeschichten? Doch erscheint mir die Spannung, die sich aus Kämpfen, Lieben und dem Zuschauen aufbaut, malerisch nicht bis zu Ende ausgetragen zu sein. Zu konstruiert wird die Szene in ein lineares, symmetrisches Bildgerüst eingezwängt, wo der Bildraum mit dem Türblatt links und der gleichwertigen Wand rechts, mit dem Tisch unten und dem Bild oben geschlossen wird. Da sind zwar neue Schärpen, die gegen das Farbgewitter in den Körpern stehen könnten, doch vertraut Sitte darauf, diese mehr zeichnerisch als durch aufeinanderstoßende Farbgewichte zu bändigen. Es ist die Gleichmäßigkeit des Tempos, die mich stört: weil sie mildernd wirkt.

Was ich zunächst spontan gewählt habe, ergibt jetzt Sinn: Die Bilder selbst antworten auf Formeln, die bei uns gar zu gerne – weil ideologisch passend – kolportiert werden, wie der Rückzug der Künstler ins Private. Eher so: was Marxisten selbstverständlich ist, Privates nicht ohne Gesellschaftliches zu denken, dringt – ohne nur Leitsatz zu bleiben – bildhaft in viele Arbeiten ein, die sich motivisch mit sehr persönlichen Situationen beschäftigen. Daß dabei nicht nur gültige Formulierungen entstehen, daß es auch Addiertes statt Verdichtetes gibt, hängt gerade mit dem Bemühen der Künstler zusammen, sich nicht im Einzelnen zu verlieren. Eine weitere Gruppe von Bildern, in denen Alltag, Arbeit und Freizeit gestaltet werden, macht das noch deutlicher.

Balanceakt eines Malers: Ist das noch bildwürdig?

Im Arbeitsfluß, in routinierter, aber auch gekonnt beherrschter Tätigkeit werden die beiden „Gerüstebauer“ von Sighard Gille gezeigt. Der untere, hagere, vom Bildrand angeschnittene Arbeiter streckt sich am Gerüst vorbei und reicht Metallstangen der sich von der oberen Plattform ihm entgegenbeugenden Figur zu. Körperhaft schwer bewegen sich die beiden so gegensätzlich geschilderten Männer in einem schmalen, luftig offenen Raum, wo Unbedachtsamkeit gleich zur Gefährdung wird. Das ist alles nicht akrobatisch elegant, die Körper sind nicht athletisch muskulös, sondern das ist alltägliche, nötige, nützliche Arbeit. Die Beine gespreizt, mit überlastendem Bauch, dem die Biere nach der Arbeit anzusehen sind, achtet der oben Stehende konzentriert auf die Zureichung des anderen, dessen Brustkorb sich unter der Anstrengung, Gleichgewicht zu halten, zerrt. Der Balanceakt der beiden Figuren ist auch einer des Malers, der kalkuliert das Bücken durch die Begrenzung des Bildraums nach oben und das Ander-Grenze-zum-Abgrund-Stehen unten durch das Anschneiden und das Nicht-mehr-Zeigen des Standpunkts unterstreicht. Dabei wirkt nichts an dieser Szene künstlich oder konstruiert. Wie der enge Raum farblich geöffnet wird, die Gerüststäbe im Metallbau des Himmels zart gegenüber den Gestalten sind, deren Gewicht sie zu tragen haben, das ist beobachtet und klug gebaut. Da werden Angebote gemacht, Arbeit ganz direkt zu sehen, wie sie beherrschte Tätigkeit ist, aber auch verformt. Ebenso werden gedankliche Parallelen provoziert: Gerüstebau – Aufbau; ein Aufbau, den Menschen, nicht Titanen geschaffen haben, Menschen mit Beschädigungen, Begrenztheiten, aber mit viel Sinn für das Nötige, aus dem Fortschritt entsteht.

Gilles „Gerüstebauer“ sind als schmale Tafel eines Diptychons zusammen mit der „Brigadefei“ konzipiert, sie hängen in der Ausstellung zwar nebeneinander, doch getrennt wie eigenständige Bilder. Damit ist ein Hinweis gegeben, die „Brigadefei“, welche im Publikum außerordentlich kontrovers diskutiert wird, in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Die aus den Fugen geratene alkoholisierte Feier, die hier beschrieben wird, würde zu



Gudrun Brüne (Leipzig, geb. 1941), Die Sonnensucher, 1977, Öl, 180 × 120 cm



Sighard Gille, Brigadefeier, 1975/77, Öl, 169 cm hoch



Diskussion zur „Brigadefeier“

„Ein Wort zum Bild des Malers Sighard Gille, ‚Brigadefeier‘. Unsere Brigade lehnt dieses Bild ab. Wir sind der Meinung, daß wir als Arbeiter durchaus feiern können, aber uns so darzustellen, empfinden wir als Beleidigung.

Für uns wäre es ganz interessant, was das Kollektiv der Freitaler Edelstahlwerker, die Brigade Konsumgüterproduktion, die kürzlich in der ‚SZ‘ schrieb: ‚Wir erwarten von der VIII. keine Rätselstunde‘, zu unserer Meinung zu sagen hat.“

(Aus einem Gespräch im Kollektiv Walzenstraße im VEB Maschinenfabrik Heidenau; aus „Sächsische Zeitung“, 10. 10. 1977.)

Wie die Heidenauer Kollegen empfand auch ich das Bild als Angriff. Von direkter Beleidigung will ich nicht reden, aber mir spricht aus dem Bild zuviel Ironie... Ist das eine Brigade, und ist das eine Feier? Schon der Titel tropft vor Ironie... Ich empfand es auch als Realität, fand sogar gut, so etwas vom Thema her zu behandeln. Ich vermisste aber einfach einen gewissen Humor, der freundschaftlicher kritisiert, heiterer...

Ob ein Mensch, der Tag für Tag am Band steht, der auch am Abend noch Pflichten in der Familie hat, noch soviel Phantasie und Kraft besitzen wird, geistvolle und spritzige Feiern zu organisieren? Oder wird der Mensch auch hier „nur“ seine Pflicht erfüllen, damit die Brigade im Brigadeprogramm am Jahresende ihren Punkt erfüllt und sie dann vielleicht zum fünften Male ausgezeichnet wird?

(Aus einem Leserbrief von Christine Donath, Elbau, an die „Sächsische Zeitung“, 24. 10. 1977.)

eng gesehen, wenn in der Darstellung nur der Vorwurf der Kulturlosigkeit oder gleich der „Spott auf eine Gruppe bezechter Spießer“ – Blech(en) in der FAZ – herausgelesen wird. Da wird in dem von der Hauptgruppe abgetrennten, den Kassettenrekorder bedienenden Mann die mögliche Isolation in der Gruppe thematisiert, da spielen sich private Hierarchien zwischen dem sympathieheischenden Bonhomme der Brigade und den weniger gewinnenden Personen ab, da treten Spannungen auf, die aus dem Alltag noch nicht verarbeitet sind. Ablehnung erwächst diesem Bild durch die Fragen: Ist das bildwürdig, ist das nur karikierte Einzelercheinung, sind das unsere Menschen? Theatralisch mit dem gerissenen Vorhang, dem herunterhängenden Lampion, dem heranschwebenden Tortenengel und dem Imponiergehabe der auf dem Tisch stehenden Rückenfigur überzieht Gille die Szene. Der Maler schlägt mit dem Brigadefest über Stränge, weist auf Alltag hin, der Disziplin erfordert, in dem aber nicht alle menschliche Emotionalität aufgeht. Reste, die da bleiben, mögen Antrieb zu Neuem sein oder aber zu einem Sich-scheinbar-Ausleben kommen in alkoholisierten Stimmung. Das Umkippenkönnen dieser Situation versucht Gille auch formal durch die weitwinkelartige Zerrung des Raumes zu verdeutlichen, bei der die Figuren der Bildmitte eher in Seitenansicht, die unteren Figuren in Aufsicht gezeigt werden. Doch anders als bei den „Gerüstebauern“ hält sich diese Spannung nicht, zu viele Einzelbeobachtungen lösen sie erzählerisch auf.

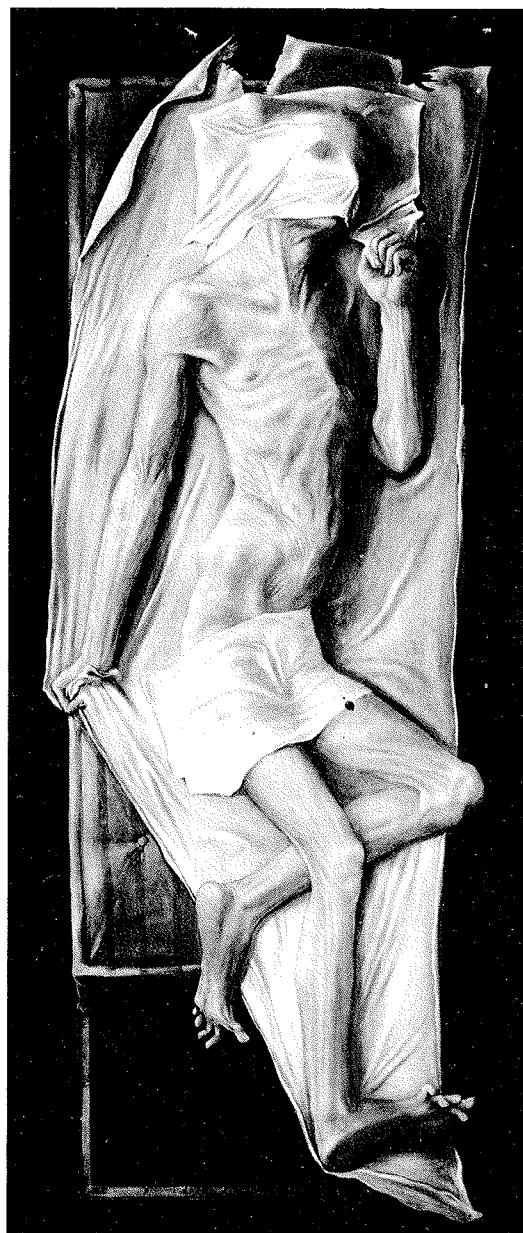
Sonnensucher

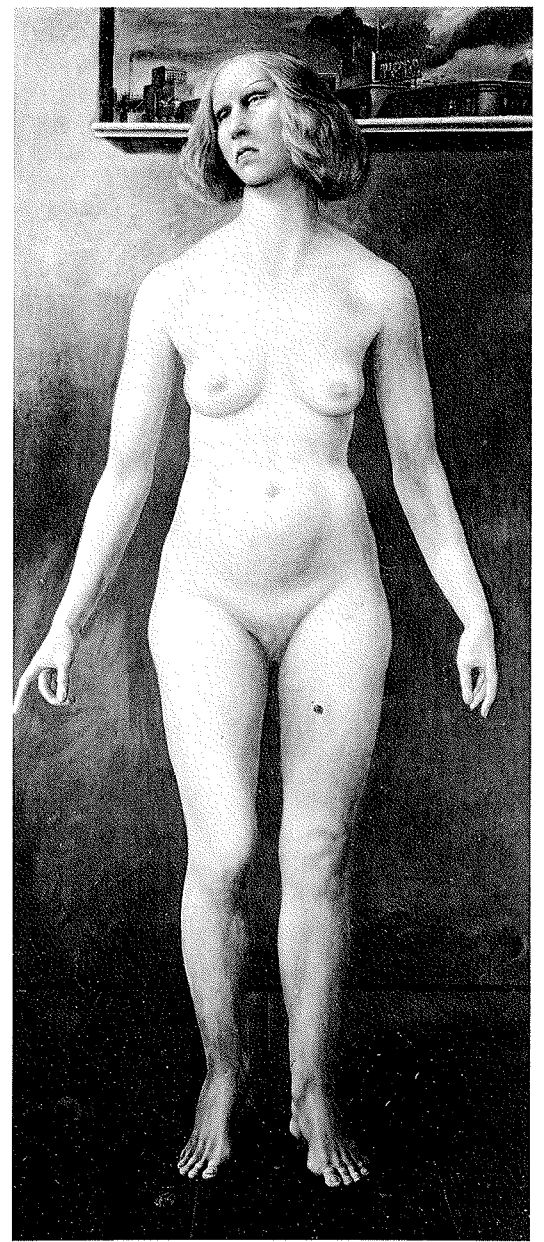
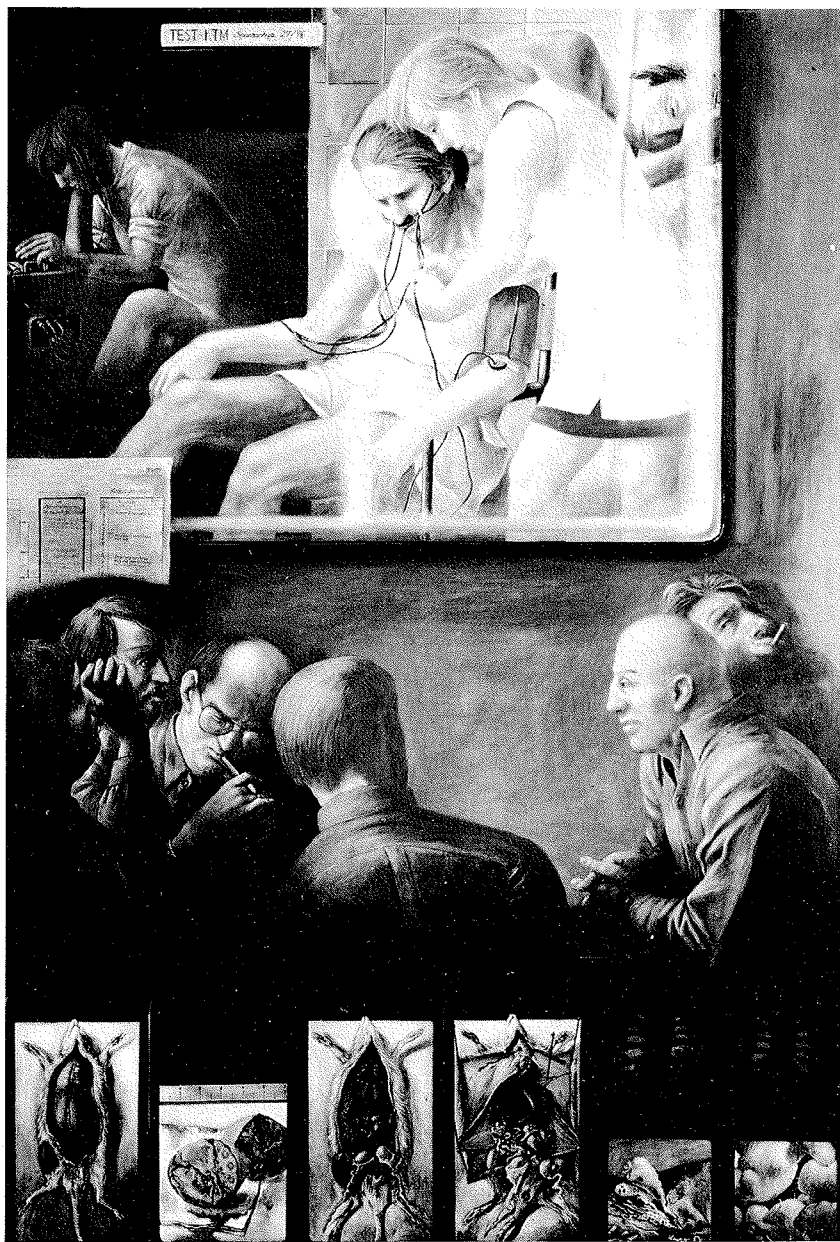
Gudrun Brünes „Die Sonnensucher“ fielen mir eigentlich wegen des Kontrastes zu den bei uns bekannten Strandbildern von Harald Duwe auf (siehe tendenzen Nr. 114, Seite 18). Wie er beschäftigt sie sich mit Kommunikationslosigkeit an den Stränden des organisierten Erholungstourismus. Doch sie schildert die Menschen verletzlich und – ihre Bedürfnisse achtend – nicht als abgestumpfte, in nichts anderes als in Statussymbole und Konsum versackte Kleinbürger. Die da Sonne suchen, haben sich den Urlaub, Erholung verdient, tieferes Nachdenken statt snobistisches Achselzucken über Massentourismus ebenso.

Forschungsgegenstand Mensch

Von den vielen Triptychen, die diesmal in Dresden gezeigt werden, hat mich keines so sehr beschäftigt wie das zur Krebs-„Forschung“ von Volker Stelzmann. Die beiden Außentafeln – links die auf einer verrutschten Matratze liegende, ausgemergelte Figur eines toten Mannes, rechts die nackte, stehende junge Frauengestalt – bilden einen Spannungsbogen, der zu der mittleren Tafel führt. In ihr, um die Gruppe der diskutierenden Forscher herum, werden scheinbar nüchtern die Schritte wissenschaftlicher Arbeit angeführt. Die unterkühlte, scharf zeichnende Malweise enthält dabei gerade eine emotionale Stellungnahme zum „Forschungsgegenstand“ Mensch.

Die Sachlichkeit, mit welcher der von den Forschern durch eine Glasscheibe getrennte Mann im Untersuchungsraum durch Kanülen und Elektroden vermessen wird, will gerade auch auf Grenzen der meßbaren Erfassung des individuellen Leidens aufmerksam machen. Mehr noch als in der Innentafel, wo zum Helfen notwendige nüchterne Sicht und Zuwendung erbittendes Leiden dargestellt ist, werden diese Aspekte in der Frauenfigur thematisiert. Sie, die sich mit leicht abgespreizten Armen und dem nach oben gewandten Kopf dem Beschauer, dem Arzt ausliefert, wird vom Maler widersprüchlich geschildert: zart, persönlich und ängstlich unbeholfen, zugleich auch an eine medizinische Tafel erinnernd, bei der man die Organe herausklappen kann. In den flach gebe-







Bernhard Heisig (Leipzig, geb. 1925), *Die Brüder und die Schwestern*, 1977, Öl. Ein Interview mit dem Künstler brachte tendenzen in Nr. 104, Seite 11–18

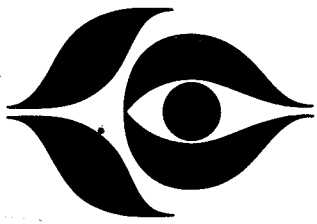
nen Bildräumen der Tafeln läßt der Maler dem Beschauer keinen Spielraum, auszuweichen. Dabei wird auch der Tote, der sich ins Laken verkrallt hat, nicht auf moralisierenden Ekel spekulierend gesehen. Zweifel habe ich, ob die Leiste mit den Präparaten und Röntgenbildern in der Mitteltafel eine noch nötige Information darstellt oder die Konfrontation Forscher – kranker Mensch stört. An keiner Stelle jedoch stellt sich etwas von der Geschwätzigkeit ein, die mir z. B. in Heinz Planks „Die Restauration findet nicht statt“ auffiel.

Heisig: Das Inferno, der Ruf nach Alternativen

Wie stark komplexe Wirklichkeit zu einem Gesamtbild gespannt werden kann, zeigt Bernhard Heisigs „*Die Brüder und die Schwestern*“. In der Gestalt des fallenden, sich aber noch grölend behauptenden, unbelehrbaren Kriegsveteranen personifiziert er eine Stimmung im Westen, die noch immer aus den Emotionen der Vergangenheit Kapital schlägt. Das Inferno, das Heisig aus Szenen unbewältigter Vergangenheit, aufkommender Nostalgie und

Glamour entfesselt, macht den Betrachter nicht nur durch Zitate der Entmenslichung betroffen, sondern weil er eine bedrängende Raumenge ernalt, die nach Ausbruch und Neugestaltung, nach Alternativen ruft. Durchschneiden will man das Transparent mit der höhnischen Aufschrift „Wir sind doch alle Brüder und Schwestern“, das den ganzen Haufen im Bild hält, damit dieser endlich zusammensackt, Platz macht. Wegschieben das Schlachtenbild, damit der Weg zu neuen, freieren Horizonten geöffnet wird. Formsprache und Inhalt sind eine unlösbare Verbindung eingegangen. Das bleibt nicht Reportage, sondern ist Zeitbild. Die Pinselstriche – wie Farbe gesetzt wird – drücken das persönliche Betroffensein aus; wie sie zu Farbräumen verfestigt werden, zeigt, daß Heisig sich nicht nur die Erregung vom Leib malt, sondern Nachdenken beim Malen anstrebt. Rationale Erkenntnis und emotionale Stellungnahme verbinden sich für mich hier in Malerei.

Vieles habe ich ausgelassen, über das noch zu berichten wäre – mit manchem, den historisierenden Arbeitsweisen von Tübke und Zander z. B., kann ich wenig anfangen. Das, was ich gesehen habe, macht mich gespannt darauf, wie es weiter geht.



Neues Menschenbild in Bildern von Menschen

Von Ulrich Krempel

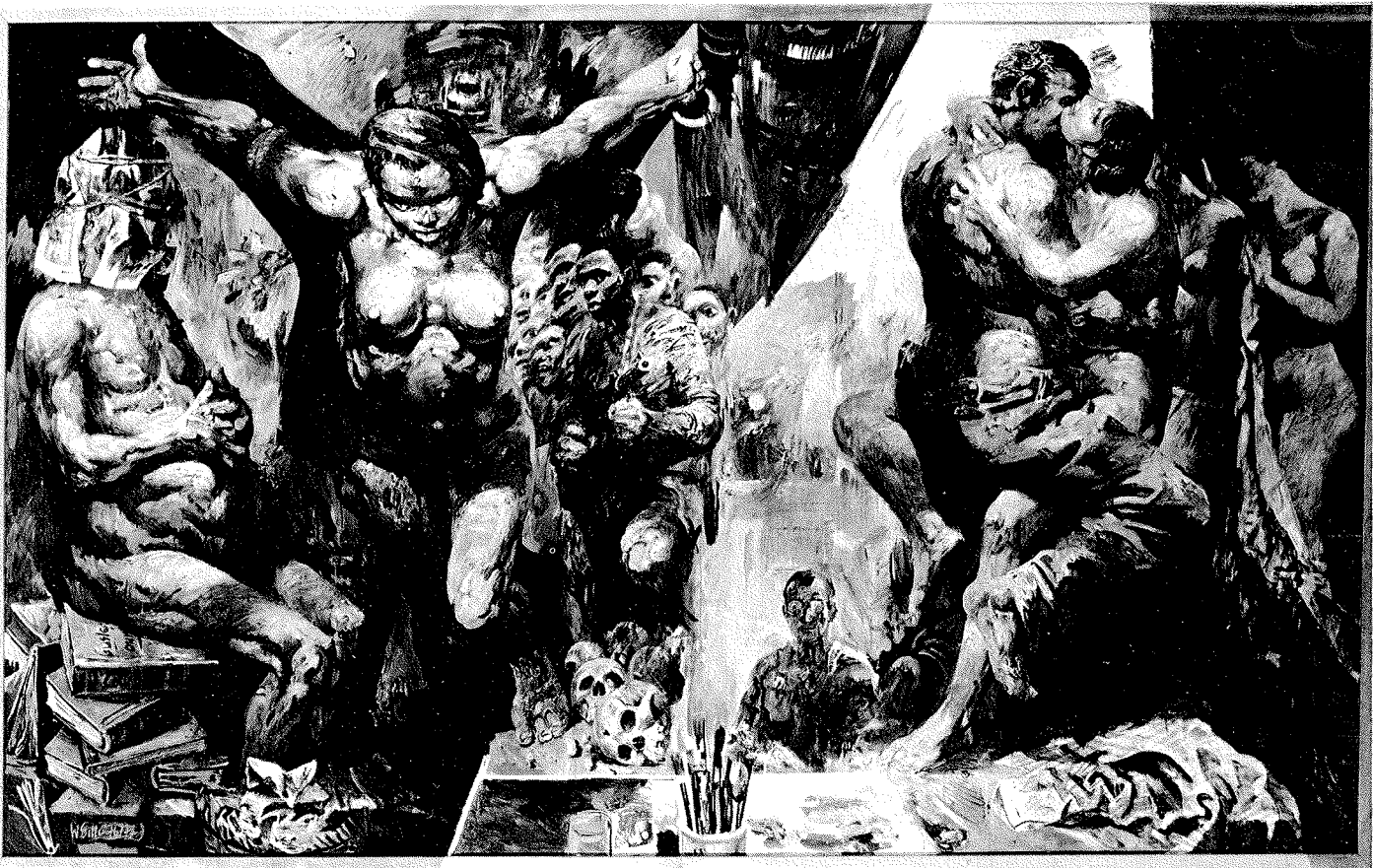
Peter Preiss (Thale, geb. 1948), Emaillierer, 1977, Mischtechnik,
145 x 115 cm



Auch nach Tagen intensiven Betrachtens bleibt es für den Besucher aus der Bundesrepublik schwer, den mehr als tausend Tendenzen für die Kunstentwicklung der DDR zu entnehmen. Einiges ist schnell festgestellt: Neben den bekannten Namen wie Sitte, Heisig, Tübke, Mattheuer, Rink, Stelzmann, sind mehr als hundert junge Künstler zum ersten Mal auf einer Ausstellung dieses Formats vertreten. Gerade auch um ihre Sichtweisen in Richtung Wirklichkeit gehen viele der Diskussionen vor den Arbeiten. Die „privaten Sujets“, wie Landschaften, Stilleben, sind breiter vertreten als je zuvor. Viele junge Künstler halten sich bei den großen Themen noch zurück; programmatische Bilder, die die komplexen Generalanliegen unserer Zeit aufgreifen, bestimmen das Gesicht der VIII. weniger als das der vorhergehenden VII. Das hervorsteckende Merkmal der Ausstellung scheint mir indes die Differenzierung in der Darstellung des Menschenbildes; viele neue, sehr persönlich gestaltete Auffassungen vom Menschen im Sozialismus artikulieren sich. Neue Impulse sind so auch in den bekannten Sujets: dem Arbeiterbild, den Brigadebildern, dem Porträt, wirksam geworden. Einige dieser Entwicklungen sollen hier deutlich gemacht werden.

Willi Sitte formuliert sein künstlerisch-menschliches Programm in seinem Werk „Das Atelier – Courbet gewidmet“. Die Widmung macht den Anspruch Sittes deutlich: wie Courbet in seinem Atelierbild sein Bekenntnis zur realistischen Malerei, zu den Arbeitern und Bauern Frankreichs, zur Verpflichtung des Künstlers auf die Wahrhaftigkeit in seiner Arbeit ablegt, vermittelt auch Sitte in seinem Atelier sein Credo. Zitate machen deutlich, wie sehr die Absichten der beiden Maler übereinstimmen: Sitte übernimmt in der rechten Bildhälfte die Aktfigur, die bei Courbet die Wahrheit versinnbildlicht und direkt dem Künstler – und damit auch dem Anspruch seiner Kunst – zugeordnet wird. Sitte zitiert in diesem Bild auch sich selbst, hält mit den verwandten Figuren Rückblick auf sein eigenes Schaffen: der sitzende Fleischkloß, den Kopf mit der Bildzeitung umwickelt, Inbegriff von Dummheit und Macht der imperialistischen Medien, tauchte schon in Sittes früher Arbeit „Der Notstandsritter“ von 1964 auf. Der Gegenpart zur Unterdrückung sind in Sittes Atelier einmal die Figuren der schwarzen Freiheitskämpfer und die in starker Bewegung fast aus dem Bild herausstoßende, sich befreiende schwarze Frau, zum anderen die schon Befreiten: das Liebespaar, in seiner Umarmung scheinbar der Welt entzogen, weil es sich sicher fühlt; das aber nicht im Gegensatz steht zu den Kämpfenden in der linken Bildhälfte. Die sich Befreienden, die Liebenden sind ebenfalls umgeformte Zitate aus der eigenen Arbeit. Diese seine Sinnbilder stellt der Künstler zwischen sich und den Betrachter, der sein Selbstbildnis aus einer Raumschicht hinter den agierenden Figuren fixiert. Die Zwiesprache des Künstlers mit seinem Publikum hat so Gesellschaftliches zum Inhalt und zur Bedingung.

Zum Vordringen der „privaten Themen“ in der Kunst der DDR scheint Sitte mit seinem „Einblick“ einen Kommentar zu geben, der auf den Zusammenhang von Privatheit und Gesellschaft hinweist. Seine Darstellung der Liebenden bezieht – anders als Gille, Quevedo und Klotz bei ihren Paaren – den Betrachter direkt in die Bildkomposition ein, stellt ihn unmittelbar vor das Bild, denn nur von hier aus funktioniert der Einblick in das Zimmer, die Fluchtung von Türfüllungen, Tischfläche und Boden. Sitte weist dem Betrachter einen Platz zu; er läßt ihn durch den Bildaufbau erfahren, daß er in Privates Einblick nimmt und daß das scheinbar Private dadurch öffentlich wird. Sitte geht fast bis zum Ende des Malbaren, um klar zu machen, daß Liebe als Inbegriff des Privaten nur denkbar ist in der Gesellschaft und durch sie. Vielleicht auch eine Mahnung des Kollegen an die jungen Künstler, den



Willi Sitte, Mein Atelier – Courbet gewidmet, 1977, Öl, 170 × 274 cm.

„privaten“ Themen in ihrem vollen Beziehungsreichtum gerecht zu werden.

Sittes Bilder machen deutlich, wie ernsthaft die Kunst in der DDR auf den verstehenden Betrachter rechnet, wie sie ihn zum Stellungnehmen auffordert; wie das Menschenbild, das sie zeigt, Anteil nehmen will an der Entwicklung des Betrachters.

Viel Bemühen um eine Erweiterung und Differenzierung des Bildes vom Menschen findet sich in einer Reihe von Arbeiten junger Künstler, sehr oft in der scheinbar einfachen und anspruchslosen Form des Porträts. Peter Preiss' „Emaillierer“ konfrontiert uns mit der Gestalt des Arbeiters in selbstbewußtem Verharren, dargestellt im Übergang von der Arbeit zur Ruhe, den Arbeitsvorgang durch die Reinigung der Hände abschließend. Kein Pathos, sondern das Bewußtsein vom eigenen Wert ist da formuliert, ganz unverhohlen, den Betrachter fest im Blick. Die Lichteffekte pointieren die Figur, drängen die Accessoires zurück. Ein ernsthafter eigener Versuch des Zugangs zum Thema.

Ähnlich bemüht zeigt sich Monika Geilsdorf in ihrem „Bildnis Frieda G.“ um die Wahrheit der gezeigten Person. Diese Putzfrau, in sachlichen und klaren Farben präsentiert, blickt abwartend, deutlich vom Zuschauer durch die Barriere getrennt. Der Blick aus dem Bild scheint Kontakt zu uns zu suchen, geht aber an uns vorbei; der Dialog wird zum Monolog, der Betrachter muß seine Beziehungen zu dieser Frau selbst herstellen. Einfach und unprätentiös wird uns ihre Situation deutlich gemacht durch den langen,

von ihr bearbeiteten Flur, die Bohnermaschine. Das Aufzeigen der Porträtierten in der ihr zugehörigen Umgebung wird hier nicht zur Darstellung einer exotischen Szene: Dieser Mensch ist ernstgenommen, seine Integrität als Mensch steht im Vordergrund.

Anders dagegen Inge Wunderlichs „Bildnis einer Arbeiterin (Heldin der Arbeit)“. Die Dargestellte im Vordergrund und der gesamte übrige Bildraum fallen deutlich auseinander. Die Porträtierte und ihr Arbeitsbereich scheinen um der Erklärung dieser Frau willen kombiniert; ihr Bezug zu der gezeigten Arbeit wird nicht deutlich, denn sie steht wie vor einem Atelierparavent aufgebaut, in uneigentlicher Pose, bereit zum Porträtiertwerden.

Auch Doris Ziegler nimmt sich die arbeitende Frau in der sozialistischen Gesellschaft als Thema. Sie setzt die Brigade „Rosa Luxemburg“ aus verschiedenen Einzelbildnissen zusammen, die sich einem größerformatigen Ganzporträt (Bildnis Eva) zuordnen. Das Mittelbild bringt die einzelnen Porträts in den Zusammenhang der Brigade, die gemeinsame Arbeit: Der Ort wird vorgeführt, ein Einblick, fast eine Ansicht nur der Tätigkeit. Strenge Einfachheit herrscht im Mittelbild wie in den einzelnen Brustbildern: Die durch ihre Arbeit geprägten Persönlichkeiten dieser Frauen, ihre Ermüdung, ihr Ruhen (Hand- und Armhaltung sprechen davon), sind der eigentliche Inhalt. Kritische Stimmen in der DDR meinten in diesen Arbeiten Müdigkeit und Resignation zu sehen. Mir scheint aber diese Gruppe von Frauenbildnissen, dargestellt von einer jungen Malerin, viel weiter zu deuten: Wenn auch

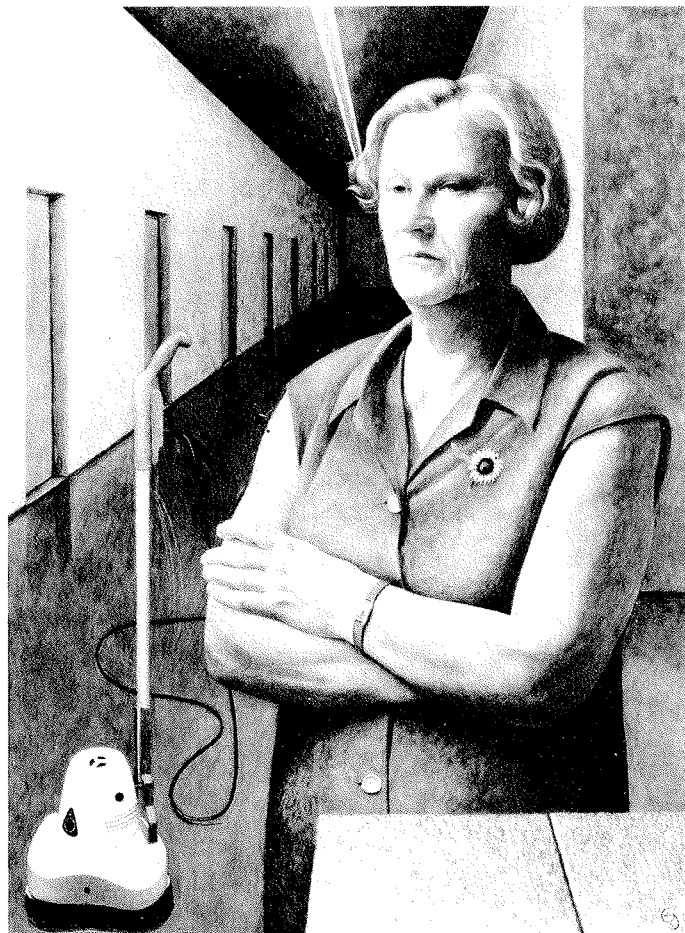
geprägt durch die Mühen ihrer Arbeit, zeigen solche Frauen die entscheidende Etappe in der Befreiung der Frau, die im Sozialismus längst Tatsache ist: die Verwirklichung auch der Frau in ihrer Arbeit. In den müden, verarbeiteten Gesichtern der älteren Brigademitglieder findet sich schnell eine Ahnung von den Mühen, die auf dem Weg zur Befreiung der Frau lagen und liegen.

Probleme des Lebens im Sozialismus finden sich breit artikuliert auf der VIII. – gerade auch von jüngeren Künstlern. *Ulrich Hachullas* „Erster Rentnertag“ greift das Altwerden, das nicht mehr Teilhaben an einer hochspezialisierten Gesellschaft als Thema auf. Das Bildfeld, mehrfach aufgeteilt, führt verschiedene Aspekte des Problems in der Konkretisierung vor: die Rentnerin am Fenster ihrer Neubauwohnung ist ein geschichtlicher Mensch. Ihre Vergangenheit findet sich im linken Bildfeld, in der ausschnitthaften Szene im Büro: Durch die geöffnete Tür geht der Blick auf Gesichter, auf Menschen, die in Beziehung stehen zu der angeschnittenen Figur am vorderen Bildrand, hinter dem Schreibtisch. So werden Arbeit als Grundlage für soziale Prozesse und das Heraustreten aus dem Arbeitszusammenhang als ein Lösen aus sozialen Zusammenhängen erfahrbar. Die Figur im mittleren Bildteil ist ganz an den Rand des Zimmers gerückt, der aufsichtige Tisch distanziert sie noch einmal von uns. Das Alleinsein, greifbar auch durch das aufgeschlagene Buch und das Briefmarkenalbum, wird gegen den schmalen Bilderstreifen rechts abgesetzt: Hier ist die Vergangenheit als persönliche Erinnerung in einer Serie von Einzelfotos aufgereiht. Hachulla nennt Gründe für ein Alleinsein, das keins sein



Inge Wunderlich (Leipzig, geb. 1933), Bildnis einer Arbeiterin (Heldin der Arbeit), 1975, Mischtechnik, 90 × 85 cm

Monika Geilsdorf (Wiederitzsch, geb. 1949), Bildnis Frieda G., 1977, Mischtechnik, 80 × 60 cm



müßte: Durch das Fenster wird der Ausblick auf die Wohntürme des Neubaugebiets gelenkt; angedeutet wird, daß menschliche Beziehungen oft nicht mehr über den Arbeitsbereich hinausgehen. Der Maler bietet keine Lösung: Die Rentnerin aber, uns konfrontiert, fordert unser Weiterdenken und die Suche nach Lösungen durch die Gesellschaft.

Vieldiskutiert auch *Uwe Pfeifers* „Feierabend“, dessen Szene in grell leuchtendem Kolorit Heimkehrende in der Enge einer Unterführung zeigt. Wie in einen Schacht geht der Blick zwischen der plattierten Tunnelwand und der undurchdringlichen Wand der Vorwärtshastenden. Papierkörbe, nach oben grünlich leuchtend, messen die Distanz bis zum Ausgang; über die Reihe von Rücken, Schultern, Hinterköpfen wird Anonymität spürbar, die nicht einmal durchbrochen erscheint durch die Gestalt des sich Umschauenden. Einander entfremdete Menschen, schlaglichtartig festgehalten. In der Diskussion in der Ausstellung werden dazu Fragen laut: „Ist das so bei uns, so trostlos und anonym? Haben nicht wir eigentlich alle Möglichkeiten, anders zu leben? Aber nützen wir sie?“ Leben im Sozialismus – da gibt es Probleme; wo sie von Künstlern formuliert werden, treten die Aussage des Kunstwerks und die konkrete Lebenserfahrung seiner Betrachter in Beziehung. Gerade deshalb die weitläufigen Diskussionen vor Hachullas und Pfeifers Bildern, auch vor Gudrun Hegewalds

„Kind mit Eltern“. Hier kann jeder Betrachter an Themen, die auch seinem Lebensbereich entstammen, den Wahrheitscharakter der künstlerischen Aussage überprüfen.

Was, wie mir nach einem Überblick über viele der Menschen- darstellungen auf der Dresdner Ausstellung ganz deutlich ist, ihnen allen zugrunde liegt, ist die ruhige Selbstgewißheit aller Figuren, das Fehlen von Scheu vor dem Betrachter. Viele Künstler scheinen bewußt auf der Suche nach bisher wenig formulierten Qualitäten menschlichen Lebens. Dabei fallen besonders solche Szenen auf, in denen Arbeitende in verschiedensten Aspekten ihrer Gemeinsamkeit vorgeführt sind. *Wilfried Falkenthals* Brigade, die in der Mondlandschaft des Braunkohlentagebaus zusammen in den Baggersee steigt, zeigt Freude und Gemeinsamkeit im Kollektiv, die über den bloßen Arbeitszusammenhang weit hinausgeht. Das „*Brigadebad*“ findet viel lachende Zustimmung auf der VIII. Heiterkeit und augenzwinkernde Listigkeit gehören auch zu den Beziehungen von Menschen untereinander. Das tritt uns klar und fast anspruchslos gemalt gegenüber. Himmel und See sind so blau wie nur denkbar, fast in Ferienstimmung blicken uns die Menschen an: ihre gemeinsamen Erfahrungen, ihr Leben drücken sich noch in einer so scheinbar belanglosen Szene aus.

Auch *Karl Raetschs* „*Brückenbauer*“ sind nicht während der Arbeit dargestellt. Das gemeinsam an diesem Tag Vollbrachte liegt, durch den ins Bild ragenden Brückenpfeiler angedeutet, hinter ihnen; nur einer der Brückenbauer sieht zurück, die anderen blicken, offen aufgerichtet, heraus aus dem Bild: wieder die direkte Ansprache des Betrachters, beschleunigt noch durch das auf uns zufahrende Boot. Auch wenn die Gestalten, jede für sich, nebeneinander stehen, verbindet sie vieles: die ruhige Gelassenheit des Blicks, die aufrechte Haltung. Der Maler unterstreicht den Gleichklang der Figuren noch einmal durch die einheitliche Behandlung aller Gestalten in Farbgebung und Malweise.

Zwei Gruppenbildnisse von *Bernt Wilke* fallen ins Auge, weil auch in ihnen neues Herangehen an ein in der sozialistischen Kunst vielgeübtes Genre sichtbar wird. Beide Bilder zeigen Szenen aus der Sowjetunion. Das „*Gruppenporträt im Kaukasus*“ spielt mit der Nähe des Bildaufbaus zum Medium Fotografie, denn wie auf einer laienhaften Amateuraufnahme wirkt die Gruppe aufgebaut und an den rechten Bildrand gerutscht. Wilkes malerische Behandlung der Szene dominiert jedoch gegenüber den ironischen Anklängen. Tonige, gedeckte Farben herrschen vor, Flächen werden gegeneinander gesetzt, aber die Farbe wird in der

Uwe Pfeifer (Halle-Neustadt, geb. 1947), *Feierabend*, 1977, Öl, 90 × 115 cm





Ulrich Hachulla (Leipzig, geb. 1943), Erster Rentnertag, 1977, Mischtechnik, 125 × 190 cm

Oberfläche durch stehengelassene Pinselbewegungen gestaltet. Solche malerische Handschrift in schneller Bewegung zieht sich durch das ganze Porträt und macht aus der Gruppe, die sich da bereitgestellt hat, mehr als einen von der Fotografie geklauten Bildwitz. Im „Fischsuppenessen an der Wolga“ verläßt Wilke jede Distanz; der Bildausschnitt, der in naher Aufsicht die Lagernden angeht, ist fast zum Platzen mit Menschen gefüllt, wirkt lebensvoll. Die Wärme der erdigen Farben unterstreicht die etwas träge, vollgefressene Fröhlichkeit der Halbnackten, der Eindruck von unge-trübter Harmonie ist da unübersehbar.

Wilkes eigenwilliges Zugehen auf Wirklichkeit zeigt sich auch in einer der in der VIII. nicht mehr so häufigen Arbeitsdarstellungen. Die „Arbeiter in der August-Bebel-Hütte“ und ihre Arbeit werden nicht monumentalisiert; ein Moment wird festgehalten, die vorn angeschnittenen Figuren treten fast zur Seite, und erst nach weiter räumlicher Distanz wird schemenhaft im Hintergrund, in Hitze und Dampf ein Arbeitender sichtbar. Der Künstler zeigt hier nicht nur, was er im Betrieb sieht; daran, daß nicht der unmittelbare Arbeits-prozeß in seiner Kulmination dargestellt wird (die schnell zur Heroisierung führt), sondern eine scheinbar weniger wichtige Szene, wird deutlich, daß Wilke der Umgang mit der Arbeiter-klasse so gewohnt ist, daß er die Darstellung von Arbeit differen-ziert angehen kann.

über einen einzelnen, bestimmenden (vielleicht sogar typischen), aber bisher wenig dargestellten Moment: nach der Arbeit, hingestreckt im Sessel. Die Ärztin, bedrängt von den aus imaginärem Dunst hervorleuchtenden Telefonen, ruft widersprechende Einschätzungen bei den Betrachtern hervor. Und so ist sie vom Maler angelegt, zwischen Polen wie Erschöpfung und Entspannung, zwischen Erholung und dem sich Sammeln zu weiterer Aktivität. Die tiefe Stille wird durch das seitliche Licht, das die Züge des Gesichts hart ausleuchtet, noch unterstützt. Physiognomisches wird genau erkennbar; die zugrunde liegenden Sachverhalte werden nicht eindeutig beschrieben. Die gewollte Mehrdeutigkeit bezieht so den Betrachter ein: Er ist Voraussetzung, um den im Bild angesprochenen Zusammenhang für sich zu Ende zu formulieren.

Trends, die auf der VII. Dresdner schon deutlich waren, haben sich auf der VIII. verstärkt: Noch breiter ist die Zahl der persönlichen Sichtweisen geworden. Das Selbstverständnis der Künstler in der DDR als kenntnisreich Teilnehmende an gesellschaftlicher Entwicklung führt zum immer differenzierteren Anschauen der Wirklichkeit. Bei der Formulierung ihrer Arbeiten bauen die Künstler auf Kenntnisse ihres Publikums, darauf, daß die Betrachter Denkstränge aufnehmen, daß sie in den Dialog mit der Kunst einsteigen. Ein Beleg für das Ablaufen solcher Prozesse sind, denke ich, die Diskussionen auf der und um die VIII. Kunstaussstellung der DDR.



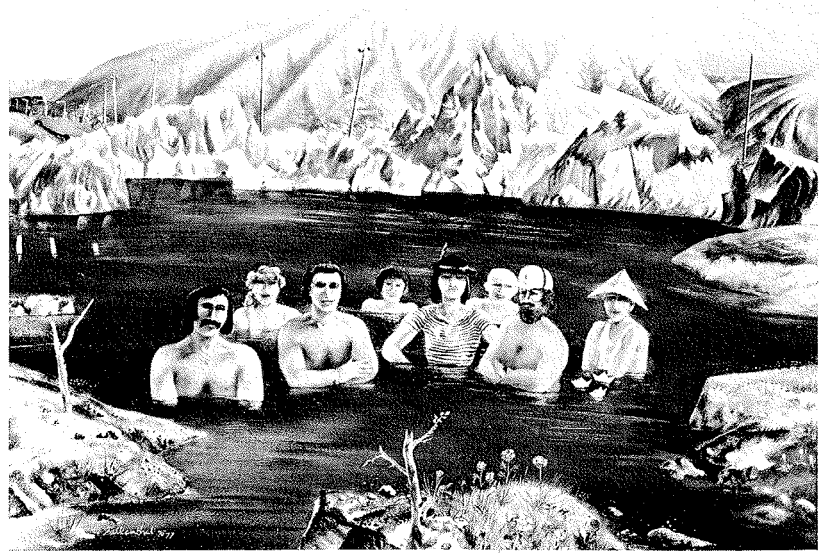
Doris Ziegler (Leipzig,
geb. 1949), Brigade
„Rosa Luxemburg“,
1974/75, Öl, Seitentafeln
(links), 61 × 49 cm, Mittel-
tafel rechts, 125 × 80 cm



Bernt Wilke (Halle, geb. 1943), Gruppenpor-
trät im Kaukasus, 1974, Öl, 80×90 cm
(rechts) und (unten) Fischsuppenessen an
der Wolga, 1975, Öl, 120×140 cm

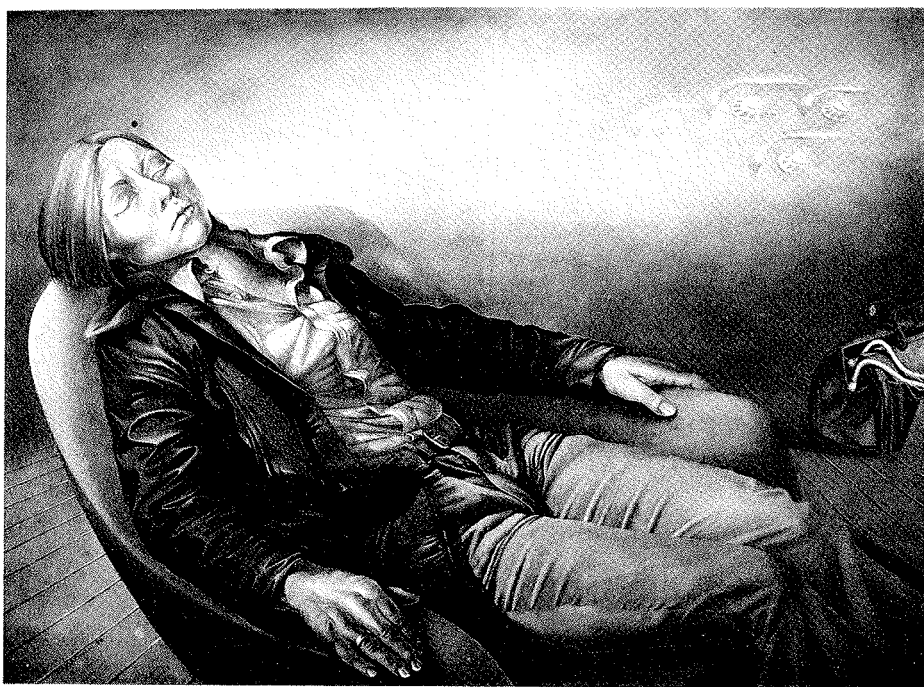


Rechts: Wilfried Falkenthal (Leipzig, geb. 1942), *Das Brigadebad*, 1977, Öl, 85,5 × 95,5 cm



Unten: Karl Raetsch (Potsdam, geb. 1930), *Brückenbauer*, 1977, Öl, 112 × 146 cm



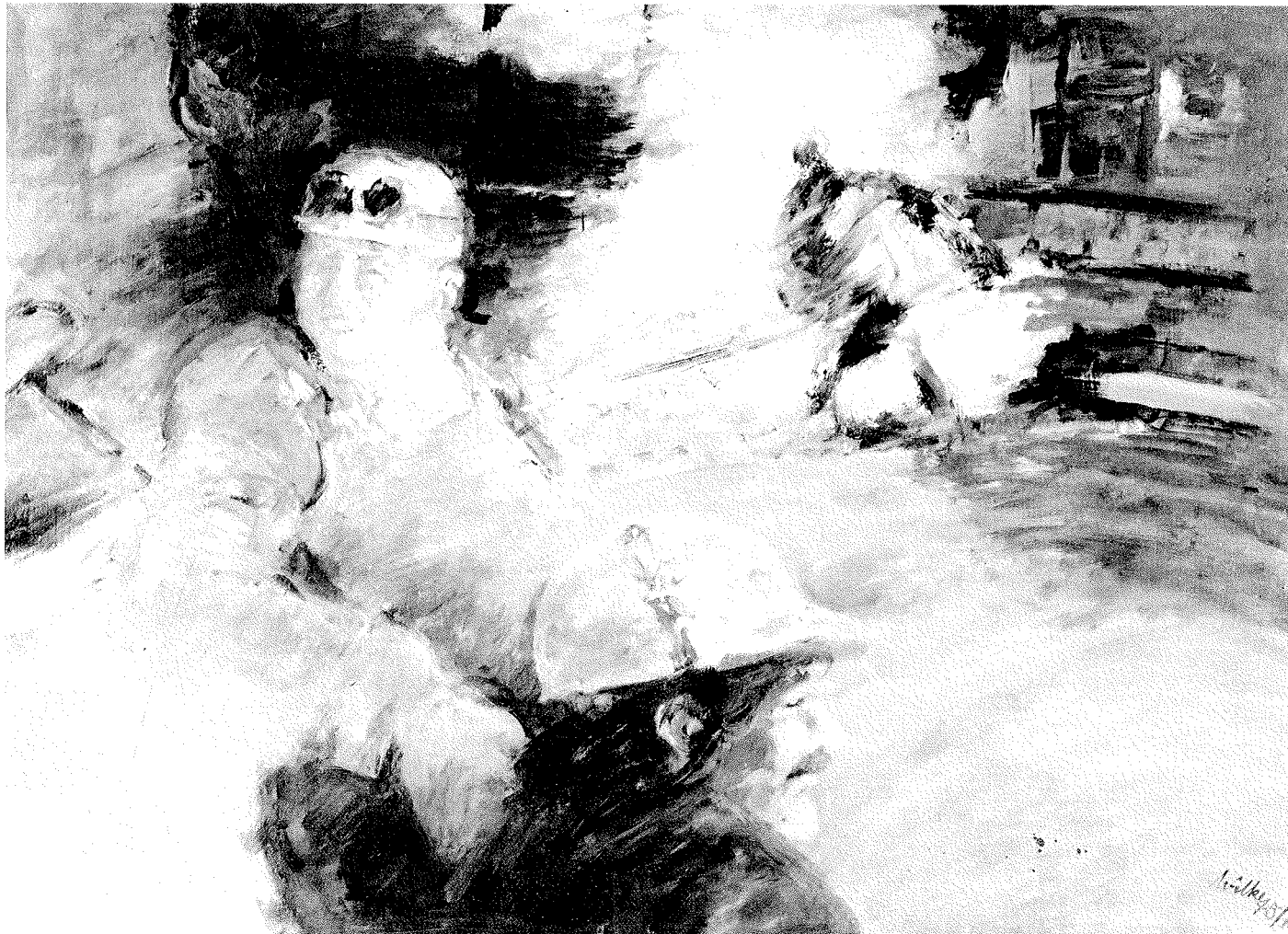


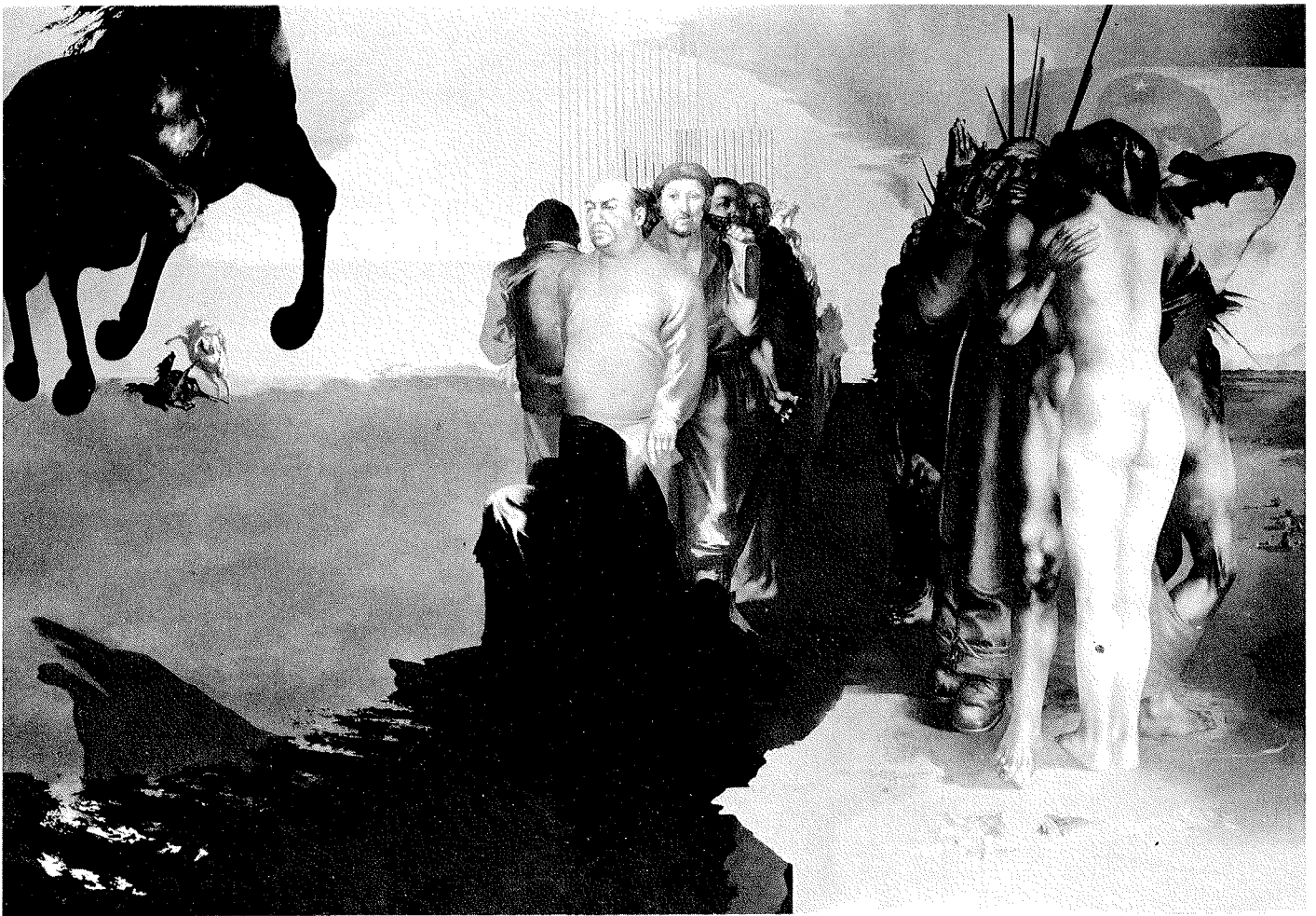
Horst Sakulowski (Weida, geb. 1943), Porträt nach Dienst, 1976, Öl, 68 × 92 cm

Über Horst Sakulowskis „Porträt nach Dienst“ und über widerstreitende Arbeitermeinungen dazu wurde am 21. Oktober in der „SZ“ geschrieben. Die dialektische Aufhebung des Widerspruchs der beiden geäußerten Standpunkte hat aber auch Ihr Autor Georg Kretschmann nicht gefunden: Es handelt sich nicht um Erschöpfung nach der täglichen Arbeit. Es handelt sich um Noteinsatz einer Ärztin („Notbereitschaftsdienst“) außerhalb der Arbeitszeit, und die Abspannung kommt nicht von der „Arbeit“ oder „Schicht“, sondern vom Ringen um Menschenleben – und das ist etwas ganz anderes als alle andere Arbeit. Ein Lob dem Maler, der das erfaßte. Auch das ist eben typisch für den Sozialismus: Im Mittelpunkt steht der Mensch – hier der (gar nicht gezeigte) Hilfsbedürftige, nicht die Ärztin!

(Leserbrief von Dr. med. G. Steudtner, Kohren-Sahlis, an die „Sächsische Zeitung“, 31. 10. 1977)

Bernt Wilke, Arbeiter in der August-Bebel-Hütte, Bild II, 1975/76, Öl, 90 × 100 cm





Arno Rink (Leipzig, geb. 1940), Canto Libre, 1977, Öl, 140 × 200 cm (siehe auch unser Titelbild)

„Symbolbilder“

aus einem Interview mit Arno Rink

Die Bilder Arno Rinks auf der „VIII.“ machten deutlich, wie weit die künstlerischen Handschriften innerhalb des sozialistischen Realismus voneinander differieren. In einem Interview mit Henri Schumann gibt der Maler Auskunft über sein Realismusverständnis, seine Arbeitsweise. Wir zitieren Passagen aus dem Interview, in denen deutlich wird, daß die Diskussion um eine vielfältige Praxis sozialistischer Kunst weitergeht.

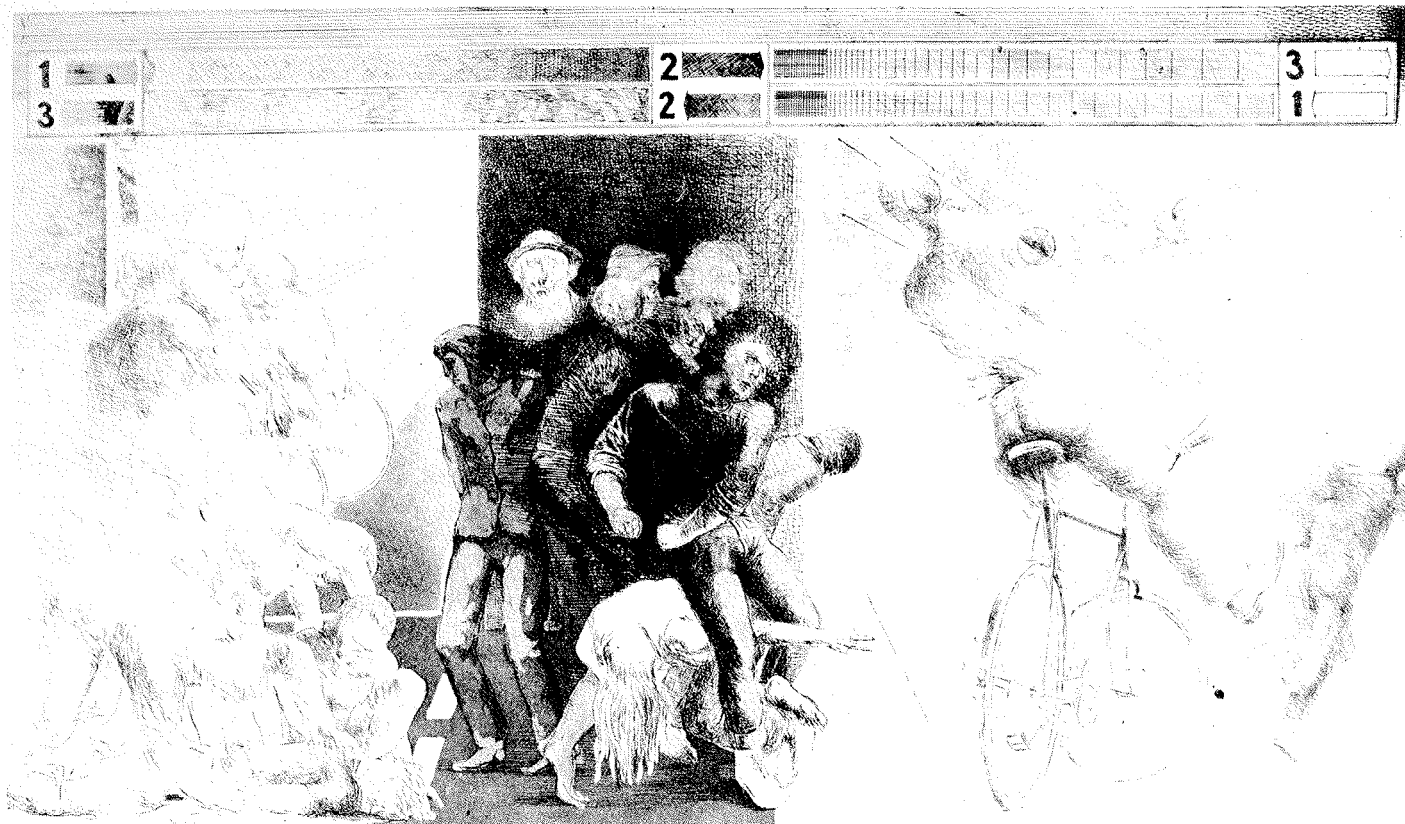
H. S.: Kannst du deinen Begriff von Realismus in der Kunst artikulieren?

A. R.: Das muß ich können, weil es ja ein Teil meiner Arbeit ist. Ich möchte, immer für mich gesprochen, den Realismusbegriff nicht beschränken auf die Darstellung des real Sichtbaren. Das wäre mir persönlich zu einfach. Für mich ist Realismus eigentlich alles in der bildenden Kunst, was man über die Verdichtung oder Verformung, oder welche Möglichkeiten auch immer es noch gibt, an Erlebnissen, Erfahrungen und Erkenntnissen vermittelt in Bezug auf

die Realität, in Bezug, sagen wir mal ruhig, auf das Leben im weitesten Sinne. Also eine Realismusvorstellung, die vielleicht nicht ganz übereinstimmend ist mit der herkömmlichen. Ich kann also nicht sagen: Realismus – bis hier hin und nicht weiter. Weil ich eben glaube, daß Realismus keine Frage ausschließlich der Gestaltung oder der Mittel ist, sondern für mich ist Realismus oder Nicht-Realismus eine Frage der Geisteshaltung und letztlich der Weltanschauung. Und Picassos „Guernica“ ist unter dem Gesichtspunkt für mich hoher Realismus. Weil dort in verdichteter und unter die Haut gehender Form eine ganz treffende Aussage über reale Vorgänge im umfassendsten Sinne gemacht worden ist. Zum Realismus gehört für mich einfach die Verdichtung zum Symbolbild. Und ich glaube nicht, daß der Realismus, der Realismusbegriff ein starrer Begriff sein kann, weil sich ja die Seh- und Denkgewohnheiten doch in der Zeit ändern und deshalb der Begriff selbst veränderbar sein muß.

H. S.: Gehen die neuen Vorstellungen dahin, das Bild selbst zum Sinnbild werden zu lassen, also Sinnvertiefung zu erreichen ohne die bisher geübte Anhäufung symbolhafter Bildelemente, mit einfacheren Mitteln?

A. R.: Es ist jetzt bei mir das Streben da, ausgehend von einer konkreten Situation bildnerisch, auch farbig, in Vorarbeiten solange zu verdichten, bis unter Umständen das entsteht, was man ein Symbolbild nennen könnte, ja. Wie weit das nun von Fall zu Fall erreicht wird, ist eine andere Sache. Das Bild soll in der Aussage letzten Endes über das hinausgehen, was rein optisch an Gegenständen oder an Situationen ablesbar ist. Es soll verdichtet werden, soll aus ganz bestimmten Konstellationen heraus für mehr stellvertretend sein, als es rein gegenständlich zeigt. Es ist der Versuch, vielleicht mit Bildern Zeichen zu setzen. Also nicht zu überladen, sondern so zu vereinfachen und die Idee wirklich prägnant zu durchdenken, daß die Aussage eindeutig wird.

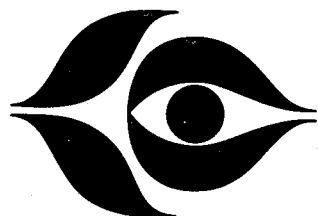


Volker Stelzmann, Demonstrationen VIII, 1972, Radierung, 29,5 x 49,5 cm

Zufriedenheit wäre Stillstand

Die „VIII.“ aus der Sicht eines DDR-Künstlers

Interview mit Willi Sitte



Das folgende (gekürzte) Interview mit dem Präsidenten des Verbandes Bildender Künstler der DDR entnehmen wir der kulturpolitischen Wochenzeitung des Kulturbundes der DDR „Sonntag“ (Nr. 41, 9. 10. 1977). Willi Sitte gibt darin eine Einschätzung des Standes und der Probleme der Kunst in der DDR, wie sie sich in der „VIII.“ darstellt. Das Gespräch mit ihm führte „Sonntag“-Redakteur Reinhart Grahl.

Was ist das Charakteristische an der jüngsten Phase unserer Kunstentwicklung?

Tatsache ist, die Ansprüche an Kunst haben sich ungeheuer differenziert, und im schöpferischen Klima seit dem VIII. Parteitag konnte sich eine Vielfalt an Handschriften entwickeln. Viele stilistische Auffassungen finden innerhalb des sozialistischen Realismus ihren Platz; sie werden auch alle – oder zumindest fast alle –, wie sich immer wieder herausstellt, gebraucht. Eine weitere, wichtige Feststellung: Die sozialistische realistische Methode hat sich in allen thematischen Bereichen der bildenden Kunst stabilisiert; im Stilleben ebenso wie in der Landschaftsmalerei bis hin zu den gesellschaftlich anspruchsvol-

len Darstellungen, der Gestaltung des Arbeiters im Produktionsprozeß und den politischen Themen der Solidarität.

In den letzten Kunstausstellungen der Bezirke, besonders in Berlin, fiel mir auf, daß eine Fülle Sujets privaten Inhalts, Landschaften, Stilleben... geboten wurden, während Historienbilder, Gestaltungen aus der Arbeitswelt vergleichsweise in geringer Zahl vertreten waren. Wie kommt das?

Anspruchsvolle Themen sind in der Vergangenheit oftmals nur pflichtgemäß abgehandelt worden. Ohne daß ich eine Wertung abgeben will, würde ich sagen, es ist weniger riskant, sich einem privaten Sujet zuzuwenden als einem gesellschaftlich bedeutsamen Thema. Aber wir brauchen alle Themen. Die Proportionen müssen stimmen. Die Gesellschaft kann verlangen, daß die Künstler sich für alle Fragen des Lebens verantwortlich fühlen und mit ihren Mitteln Standpunkte beziehen, sowohl für das, was den Aufbau des Sozialismus in seiner ganzen Vielfalt an Problemen betrifft, als auch für das, was unser Verhältnis zur internationalen Situation bestimmt.

Wobei nicht gleich jeder in jedem Bild das alles malen muß. Aber die Gesellschaft erwartet das von der Gesamtheit bildender

Kunst. Wenn es bloß wenige wären, die sich einer anspruchsvollen Aufgabe widmen würden, dann wäre etwas nicht in Ordnung. Daß das eigentlich nicht der Fall ist, können wir mittlerweile konstatieren: Die „Achte“ zeigt ein ausgewogenes Bild aller Themen und Genres.

„Ich will“ muß hinter jeder künstlerischen Arbeit stehen

Wie fördern wir Kunstwerke, die versuchen, in wichtige gesellschaftliche Fragestellungen unserer Zeit einzudringen?

Wissen Sie, mit dieser Förderung kann man nicht früh genug beginnen; sie sollte mindestens schon in der Hochschule einsetzen. Eine Überforderung kann allerdings von Schaden sein. Das heißt, wer einmal mit einer anspruchsvollen Arbeit eingebrochen ist, wird vor einem erneuten Versuch zunächst Scheu haben. Also muß immer behutsam und pädagogisch klug vorgegangen werden, wenn wir Studenten auf gesellschaftlich zentrale Themen hinführen. Das gilt auch für die Förderungsverträge, die mit den Absolventen als Kandidaten des VBK abgeschlossen werden. Wichtig ist zu bewirken, daß junge Künstler sich selbst solche Aufgaben stellen. Dabei gilt es, ihnen Erlebnisbereiche zu schaffen, die sie zu bedeutsamen, aktuellen Bildstoffen anregen.

Ist neben der Kunsthochschule, dem Künstlerverband nicht auch der gesellschaftliche Auftraggeber ein Förderer aktueller Themen?

Ja, auf alle Fälle; wenn der Auftraggeber von sich aus wünscht, Künstler in den Betrieb zu bekommen. Jedoch darf das nicht in egozentrischer Weise – das heißt betriebs- oder brigadeintern – geschehen, indem der Betrieb oder eine Brigade den Künstler nur für sich fordert. Aus einer solchen Haltung entsteht keine echte Partnerschaft. Der Auftraggeber muß jenes Verständnis mitbringen, in welchem sich die Beziehungen zwischen Betrieb oder Brigade und Künstler in wechselseitiger Beeinflussung entwickeln können. Meines Erachtens sollte der Stoff gemeinsam erarbeitet, jedoch der Entwurf am Ende allein vom Künstler formuliert werden. „Ich will“ muß hinter jeder künstlerischen Arbeit stehen. Wenn es beim Künstler nur heißen würde „ich muß“, dann stimmt etwas nicht. Und das ist in der Vergangenheit eben nicht selten der Fall gewesen.

Heißt das auch: Sie sind mit dem gegenwärtigen Stand der Arbeiterdarstellungen in den verschiedensten Kunstgenres nicht zufrieden?

Natürlich, wie könnte ich das auch! Zufriedenheit wäre Stillstand. Aber ich glaube, auf der „Achten“ werden wir auch eine

Werner Tübke (Leipzig, geb. 1929), Verspottung eines Abiaßhändlers, 1976, Mischtechnik, 180 x 64 cm





Wolfgang Mattheuer (Leipzig, geb. 1927), Und immer wieder: Trotz alledem!, 1976, Öl, 80 × 80 cm

beachtliche Reihe guter Beispiele sehen, ja sogar eine Weiterentwicklung bei dieser Themengruppe feststellen können. Und ich bin sicher, daß die Zukunft noch Brisantes an Arbeitsdarstellungen bringen wird, denn die Entwicklung im Produktionsprozeß selbst geht ebenso rasant voran.

Es geht aber auch darum, den ganzen Lebensbereich des Arbeiters zu entdecken. Der Künstler darf heute nicht nur sehen, wie produziert wird, auch der Beziehungsreichtum, den der Arbeiter darüber hinaus hat, ist darstellenswert: seine Empfindungen, Sorgen und Freuden, seine Erlebnisse in der Brigade, wie er sich erholt, Erfolge feiert... In jedem Fall sollten die Ausstellungsbesucher in Dresden nicht erwarten, Arbeiterdarstellungen als eng und einseitig begrenztes Sujet vorzufinden. Einige Besucher werden sich sicher von manchen gewohnten, doch überholten Sehvorstellungen oder Klischees lösen müssen. Dieses traditionelle und immer aktuelle Thema ist in letzter Zeit wesentlich weiter gefaßt worden. Neues kündigt sich

an in Richtung auf die Sicht von Persönlichkeitswerten der Arbeiter, auf die Darstellung ihres Denkens und Fühlens.

Experiment und Erbe

Das Suchen neuer Bildlösungen, Experimentierfreude und Aneignung der Weltkunst, wobei auch eine stärkere Auseinandersetzung mit spätbürgerlichen Erscheinungen eine Rolle spielt, sind meiner Ansicht nach wichtige Bestandteile unserer Kunstpolitik der letzten Jahre. Welche Bedeutung messen Sie dem zu?

Ein Experiment ist nicht dann ein Experiment, wenn es sich lediglich mit spätbürgerlicher Kunst auseinandersetzt. Für mich beginnt es bei der inhaltlichen Zielsetzung.

Der Weg von der Absicht, der Konzeption, ein bestimmtes künstlerisches Ziel zu erreichen – und das sollte möglichst hoch gestellt sein –, dieser Weg ist bis zur endgültigen Lösung eine unumgängliche Kette von Experimenten, Versuchen, Varianten... Auf der „Achten“ wird einiges davon zu sehen sein. Denn auch Experimente,

insofern sie Bildideen erkennen lassen, haben ebenso künstlerischen Anspruch wie abgeschlossene Werke.

Die ernsthafte und differenzierte Orientierung auf das Erbe hat im selben Maß zur Stabilisierung der Kunst beigetragen wie die ständige Suche nach Neuem. Beides bedingt sich in unserer sozialistischen realistischen Kunst.

Erfreulich, besonders bei den jungen Kollegen, ist eine intensive Aneignung des humanistischen Erbes der Weltkunst. Daß dabei auch eine gewisse Neugier im Spiel ist auf das, was woanders gemacht wird, ist ganz selbstverständlich. Wir unterstützen diesen Prozeß der Auseinandersetzung, da wir wollen, daß unsere Kunst in Zukunft auch an Wirkung nach außen ständig zunimmt und man von der Sieghaftigkeit des sozialistischen Realismus nicht mehr nur im eigenen Lande spricht.

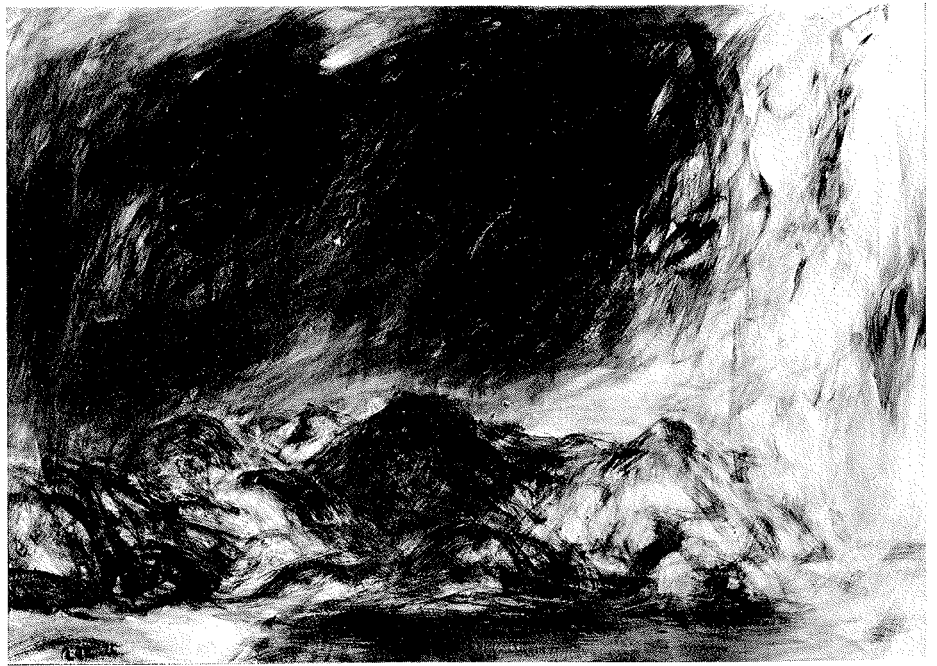
Junge Künstler drängen danach, große Meister im Original kennenzulernen. Es ist eben ein Unterschied, ob man ein Werk anhand einer Reproduktion oder eines Originals studiert. Wir sind in der glücklichen Lage, dafür in den sozialistischen Ländern bedeutende Kunstsammlungen zu haben, die immer auch für die Kunst meiner Generation wichtige Orientierungspunkte waren und sind. Es gibt Standardwerke der Kunst, die muß man als Künstler einfach im Original gesehen haben.

Kunst, das ist landläufig: Malerei, Grafik, Plastik, vielleicht noch Baugebundenes... Aber schließt der Kunstbegriff nicht auch Gegenstände des täglichen Gebrauchs ein?

Seit langem hat sich eine ungerechtfertigte Wertigkeit eingebürgert. Nummer eins ist die Malerei. Alles andere rangiert weiter hinten. Vorwiegend wurde bisher über das Abbildhafte, Anekdotische geschrieben, da man meinte, vor allem im Literarischen eines Bildwerkes Ideologieträchtiges finden zu können. Die eigentliche Spezifik der Kunst kam dabei immer etwas zu kurz. Zur Zeit haben wir immer noch zu wenige Fachleute, die über diesen umfangreichen und massenwirksamen Komplex der angewandten Kunst theoretisch und kunstkritisch arbeiten. Und dabei ist gerade jüngst, wie die „Achte“ beweist, hier recht viel Qualitätvolles geschaffen worden, auf allen Gebieten der Umweltgestaltung, im Plakatschaffen, Kunsthandwerk...

Auch sollten wir nicht vergessen, daß in Zukunft neue Medien in unserer Kunst Eingang finden werden. Dabei denke ich auch an das Video, die Verwendung von Fernsehtechnik als bildkünstlerisches Mittel. Wobei das, was mit diesem neuen Medium eigentlich gemacht werden kann, nicht zu

verwechseln ist mit dem, was an Video-Kunst in einem noch recht experimentellen Stadium auf der diesjährigen „DOCUMENTA“ präsentiert wurde. Zwischen den Medien Fernsehen und bildender Kunst gibt es – das zeigt die noch junge, aber bereits recht qualitativ hochstehende Fernsehgrafik bei uns – sehr viele gestalterische Momente, die wir im Sinne sozialistisch-realistischer Kunst nutzen und dabei viele Menschen erreichen werden.

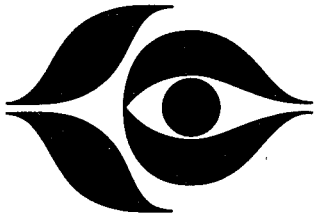


Dieter Rex (Merseburg, geb. 1936), Mittelmeerküste, 1975, Tempera, 60 × 80 cm

Wolfgang Wegener (Potsdam, geb. 1933), Bosnische Landschaft, 1977, Öl, 90 × 110 cm



Zweimal Feierabend in der Diskussion



Wolfgang Peuker (Leipzig, geb. 1945), Am Freitagabend, 1976, Öl, 87 x 67 cm



Bernd Tobel hat in „Sonntag“ Nr. 50/77 Äußerungen von Besuchern im Albertinum, mit denen er über die Bilder „Am Freitagabend“ von Wolfgang Peuker und „Helfer der Feierabendbrigade“ von Werner Juza sprach, zusammengestellt. Aus dieser für die „VIII.“ typischen Publikumsdiskussion bringen wir einige Auszüge.

Robert Stopitz, Maurer, 25 Jahre, Schwarzbürg:

Es ist immer wieder erfreulich, Kunstwerken über Arbeiter zu begegnen, die auf Deklamation verzichten. Diesem Mann in Peukers Bild liest man's von den Augen ab, worum andere Bilder mit Pathos ringen. Etwas über Feierabendverhalten wird ausgesagt. Das geht jeden an. Ich fahre öfters nach Ruhla. Da ist mehr los als in unserem Städtchen... Das geringe kulturelle Angebot bei uns ist sicher eine gewisse Benachteiligung gegenüber den Großstädten wie Berlin, Halle, Leipzig; andererseits ist aber gerade das ein Anreiz, selbst etwas auf die Beine zu stellen. Ich spiele gern Schach und Skat, was sich bekanntlich nicht nur zu Hause betreiben läßt... Dieses Bild regt an, über das eigene Freizeitverhalten nachzudenken. Wenn ich von der Achten zurückkomme, werde ich darüber mit meinen Leuten sprechen.

Werner Miehr, Ingenieur, 39 Jahre, Baukombinat Dresden:

Was mir an „Steffen Sch.“ auffällt, ist das herrliche Blau, das der Maler Werner Juza für die Arbeitsjacke verwendet. So was Makelloses und Unbeflecktes als Arbeitsanzug muß man erst mal finden. Ich denke mir, daß dahinter die Absicht steckt, aufzuzeigen, wie sehr der Helfer der Feierabendbrigade die Arbeit an sich rankommen läßt... Dieser Mann, der aus der Dreieinigkeit: Geld, Trinken, Nichtsdazulernen zusammengesetzt scheint, ist eindeutig eine Erscheinung von Vorgestern. Obwohl sie heutigentages noch anzutreffen ist.

Joachim Wolfert, Gießer, 28 Jahre, Schwermaschinenbau „Ernst Thälmann“, Magdeburg:

Acht Stunden Gießerei und ich möchte den sehen, der sich am Feierabend noch mit Goethes „Faust“ beschäftigt. Was nicht heißen soll, in der schweren Arbeit einen Vorwand für gänzliche Interessenlosigkeit zu finden. Aber in der Regel fordert die Arbeit den ganzen Mann, jeder ist danach froh, ausspannen zu können. Ich kann mir vorstellen, daß „Steffen Sch.“ nun nicht gerade ein Mann aus der Gießerei ist, obwohl sein stattlicher Körperbau dafür spricht. Aber seine Einstellung zur Arbeit... Man kann ihm beim besten Willen nicht ansehen, daß er seine wohlverdiente Ruhe sucht. Der ist ganz einfach gleichgültig, taub für alle sinnvollen Möglichkeiten, zu bequem, was aus sich zu machen. Und mir scheint, Juza hat bewußt malerisch übertrieben, um den Kern der Sache zu offenbaren, daß nämlich diese Art Selbstgenügsamkeit irgendwo ins Verblöden mündet. Was meine Freizeitgestaltung betrifft, so arbeite ich mit meiner Freundin in einem Magdeburger Malzirkel mit; jede Woche einmal, das schafft für mich das Gleichgewicht. Aber ich kenne auch eine ganze Reihe von Kollegen, die in die-

ser Beziehung ganz unterschiedlich denken, beziehungsweise sich in ihrer Freizeit recht passiv verhalten, ich meine schöpferisch. Aber das heißt noch lange nicht, daß sie keine Wertmaßstäbe haben. Man sollte das ein bißchen differenzierter betrachten. Ein Buch lesen ist noch lange kein Charakterzeugnis.

Ullrich König, Steinmetz, 24 Jahre, Halle:

„Steffen Sch.“ ist beileibe kein Einzelfall, obwohl er alles andere als eine Berufsgruppe oder gar Schicht verkörpert. Ich kann mich allzugut an gewisse Begleiterscheinungen bei jungen PGH-Kollegen erinnern, die geradewegs nach Feierabend noch schnell 'ne Mark machten und sich damit ihre ehemals gefaßten Vorstellungen von einem sinnerfüllten Leben, in dem es um alles andere als nun unbedingt ums Geld gehen sollte, kaputt machen. Hier ist uns durch einen Künstler einmal der Extremfall vorgeführt, was als Ergebnis zu erwarten ist, wenn man den eigenen Anspruch an geistige Bedürfnisse herunterzuschraubt, um den leeren Raum mit Münzen zu füllen. Natürlich weckt dieses Bild auch die Frage nach der Alternative, aber das ist ein so schwieriges Ding nicht: Da muß man sich heute nicht lange umsehen; was so an Interessengemeinschaften gerade in den letzten Jahren durch die Jugendklubbewegung auf die Beine gestellt wurde, ist doch eine ganze Menge. Übrigens: Man beachte die Heiterkeit des Bildhintergrundes, an der unser Freund merkwürdigerweise so gar keinen Anteil nimmt. Hingegen läßt uns die beinahe völlig symmetrisch in sich abgeschlossene Figur, die leicht nach innen gestellten Augen, die weder Aufgeschlossenheit noch Fröhlichkeit verkünden, beachtliche Leblosigkeit assoziieren. Man möchte annehmen, er sitzt dort als sein eigenes versteinertes Denkmal.

Rolf Dögel, Bergmann, 37 Jahre, Braunkohlenkombinat Espenhain:

Ich finde, Juzas und Peukers Bildnisse zu vergleichen, hieße Apfel und Birne zu vergleichen, nur weil beide unter den Begriff Obst fallen. Denn Peukers Mann, das steht außer Zweifel, ist unser Mann. Und wenn er ein Bier in seinen Händen hält und offensichtlich in diesem Moment so gar nichts tut, dann ist das wohl ein gutverdientes Nichtstun, ein harterworbener Augenblick der Entspannung. Wie gesagt, am Freitagabend. Ich sitze oder arbeite nach Schicht auch gern in meinem Garten, trinke dort hin und wieder auch mein Bier... Das gehört alles zum Leben. Als Entspannung blättere ich auch öfters im Geschichtsbuch meines Sohnes. Das ist mein Hobby. Hauptschwerpunkt: die napoleonischen Kriege, die Französische Revolution. Dieses Interesse haben mein Sohn und ich gemeinsam. Wenn wir verreisen – das geschieht häufig –, besuchen wir vornehmlich historische Stätten, und das gibt jedesmal für die ganze Familie viel Gesprächsstoff, mitunter mündet es auch in eine ganz hübsche Diskussion. Natürlich darf nicht vergessen werden – beim Vergleich der beiden Gemälde fällt es mir besonders auf –, daß die häusliche Erziehung von großer Bedeutung ist. Im Elternhaus wird vorgeformt: der eine erleidet Mangel an musi-



Werner Juzas (Wachau, geb. 1924), Steffen Sch., Helfer der Feierabendbrigade, 1975, Öl, 65 x 60 cm

schen Erfahrungen, dem anderen wird das in den Schoß gelegt, und bei den meisten, glaube ich, vollzieht sich das in gegenseitiger Erziehung zu einem erfüllten, freudemachenden Dasein... Am Ende stehen bei uns für jeden einzelnen alle Tore offen, auch nach Feierabend, das ist doch Fakt.

Regina Müller, Studentin, 22 Jahre, Halle:

Ich hörte von anderen Besuchern, daß das Bierglas an dieser Stelle offensichtlich die Alternative symbolisiert und eben hier das Novum in der Darstellung der Arbeiterpersönlichkeit zu suchen sei. Wer gleich ein Bierglas als Symbol für fragwürdige Lebensansprüche sieht, verbaut sich selbst den Weg zur differenzierten Fragestellung. Ganz abgesehen davon, daß das „Symbol“ an dieser Stelle keinerlei zentrale Rolle spielt, da es sichtbar aus dem Bild hinausweist, wäre ein solches Kriterium abzulehnen. Da brauchte man nur durch alle Hallenser Gaststätten zu gehen und nachzusehen, wieviel Studenten gerade mal wieder ihren „Persönlichkeitsverlust“ feiern. Etwas anderes wäre es, wenn man das Bild Juzas zusätzlich mit einem solchen Merkmal ausstatten würde, dann wäre hier tatsächlich eine ähnliche Wirkung zu vermerken. Wie man sieht, kann der Maler alle-

mal darauf verzichten, und das ist gut so. Ich meine auch, der Versuch, Peukers Mann dank seiner Gelassenheit auch nur in die Nähe von Juzas karikaturhafter Figur zu drängen – nur eben weil der eine raucht und der andere trinkt –, ist recht leichtfertig beobachtet, um nicht zu sagen, ein bedauerlicher Irrtum.

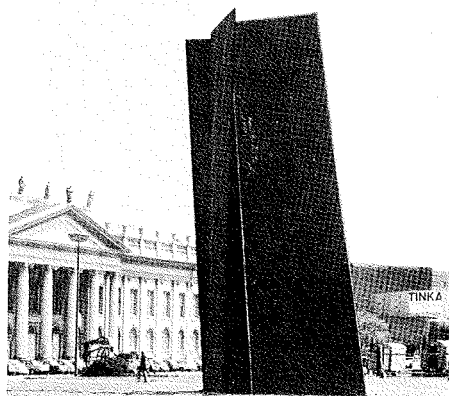
Leserbrief von H.-St. Pfeifer, Pirna, an die „Sächsische Zeitung“ Dresden (24. 10. 1977):

Ich frage mich: Was ist das Anliegen von Werner Juzas in seinem Bild „Steffen von der Feierabendbrigade“? Dargestellt sind eine Ruhebänk, ein Arbeiter mit aufgestützten Händen, eine Atmosphäre der Entspannung, der inneren Sammlung. Sollen aber nicht in Feierabendarbeit ökonomische Werte geschaffen werden? Also keine Ruhe! Es gibt nur zwei Möglichkeiten: Entweder will der Maler verdiente Ruhe nach getaner Arbeit ausdrücken, oder er vertritt die Meinung, Arbeit nach Feierabend habe etwas mit Ruhe zu tun. Die zweite Möglichkeit entspricht aber nicht den Realitäten; denn Feierabendarbeit ist eine nützliche bezahlte Freizeitgestaltung mit volkswirtschaftlicher Notwendigkeit. Ich übe diese Art Freizeitgestaltung schon jahrelang aus, ohne Ruhebänk.

Endstation fürs Terminal

Ein Beispiel vom bürgerlichen Kunstmarkt

von Ulrich Krempel



Richard Serra (New York, geb. 1939), Terminal, 1976/77, Corten-Stahl, Höhe 12,30 m

Der FAZ dämmerte es schon im Wirtschaftsteil, daß die Frage, welche Art moderner Kunst auch während der allgemeinen Dauerkrise in unserem Land noch gut verkäuflich ist, gar nicht so einfach zu beantworten sei. (Siehe dazu auch die Zitate in U. Krempels documenta-Kommentar in diesem Heft.) Gerade am Beispiel der documenta wurde deutlich, daß die bürgerliche Kunst sich nicht von selbst verkauft. Kunsthändler und Galeristen lieferten sich während der Vorbereitungen auf Kassel und noch während der Hängung der Ausstellung Schlachten um die besten Plätze für die Arbeiten der von ihnen vertretenen Künstler, ja oft um das Vertretensein ihrer Künstler überhaupt. Die erfolgreiche Präsentation wurde zur Voraussetzung des erfolgreichen Verkaufens – eine Gesetzmä-

ßigkeit des Warenhandels in unserem Land, die nicht nur dem Kunstmarkt eigen ist.

Richard Serras „Terminal“ ist den Besuchern der documenta ebenso wie Zeitungslesern und Fernsehern wohl noch als Wahrzeichen für das letztsummerliche Spektakel in Erinnerung. Inzwischen haben die vier zusammengelehnten Stahlplatten einen Käufer gefunden: in Bochums Kulturausschuß sprach die SPD sich einmütig für den Ankauf der Skulptur aus, von der man erwartet, daß sie den Charakter Bochums als einer „Stadt des Stahls“ sichtbar werden läßt. Der Öffentlichkeit wurde erklärt, daß man sich aufgrund gewichtiger Kriterien und Expertisen zu der 300 000-DM-Ausgabe entschlossen habe. Es gab zwar viel Diskussion in der lokalen Presse um den Kunstcharakter der Plastik und verwandte Fragen, aber wie eigentlich ein solcher Entschluß vorbereitet wird, wurde nicht gefragt. Dazu einige Hinweise, die exemplarisch den Handel mit der „Moderne“ charakterisieren.

Richard Serras bundesdeutscher Galerist ist Alexander von Berswordt-Wallrabe, adliger Grundbesitzer und Inhaber der Galerie m in Bochum. Als Vorsitzender des Vorstands des Bundesverbandes Deutscher Galerien (der Verband richtet beispielsweise den „Internationalen Kunstmarkt“ aus, der jährlich abwechselnd in Köln und Düsseldorf stattfindet) verfügt Berswordt über allseitige Verbindungen. Offensichtlich auch zur Leitung der documenta: denn die Postierung der Serra-Skulptur auf dem Platz vor dem Fridericianum in Kassel, unübersehbar den weiten Raum dominierend, ist sicher nicht allein von der Konzeption des Künstlers her zu erklären.

Die Kosten für das „Terminal“, von der Galerie vorfinanziert, beliefen sich nach Angaben in der Presse auf 143 000 DM. Thyssen unterstützte die Produktion durch eine größere Spende; in der zum Thyssen-Konzern gehörenden Hattinger Henrichshütte wurden die Platten gefertigt, je 28 Tonnen schwer. Das Fernsehen brachte eine halbstündige eigene Sendung über die Herstellung und den Aufbau in Kassel („Fall aus dem Rahmen“, ein Film von Viktoria von Flemming). In Zeitungen und Zeitschriften wurde die „Pinkelbude“ (als solche wurde der begehbare Innenraum vom Publikum genutzt) immer wieder bemalt und mit Plakaten beklebt, als Begriff für mangelndes Kunstverständnis der breiten Massen präsentiert. Nach kurzer Zeit schon war die Skulptur weitestgehend bekannt.

Auch auf der lokalen Ebene hatte die Galerie vorgearbeitet. Vor der documenta

arbeitete Serra einige Zeit in Bochum an der Konzipierung neuer Arbeiten, und wie man hört, wünschte er selbst als optimalen Standort für das „Terminal“ den Bochumer Bahnhofsvorplatz. Solche Wünsche kamen denn auch schnell den Bochumer Kulturverwaltern zu Ohren. Um so eher, als Berswordt mit dem Bochumer Kulturdezernenten (Dr. Erny, SPD) auf freundschaftlichem Duzfuße steht. Die Wissenschaft wurde ebenfalls, im Auftrag des städtischen Kulturausschusses, zur Entscheidungsfindung herbeigezogen. Prof. Imdahl, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität und gelegentlicher Autor und Festredner für die Galerie m (und ebenfalls dem Kulturdezernenten gut bekannt), begutachtet das Serra-Werk positiv.

So vorbereitet, behandelt der Kulturausschuß am 10. November 1977 das Problem auf Antrag der SPD. Der Ankaufsbeschluß fällt, unter „Vorbehalt“ der Stimmen der CDU. Nachdem die Öffentlichkeit durch die Lokalpresse unterrichtet ist, bricht ein Sturm von Leserbriefen los, zum meist gegen den Ankauf gerichtet. Daraufhin entschließt sich die CDU zu taktischem Verhalten und lehnt in der Folge den Ankauf ab, was aber den durch die SPD-Mehrheit garantierten Ankaufsbeschluß nicht berührt.

Auch die Galerie m ging nun an die Öffentlichkeit: wer sich *nach* den gefallenen Beschlüssen über das Kunstwerk informieren wollte, konnte das auf einer Abendveranstaltung der Galerie tun. Zuvor veröffentlichte die lokale WAZ das Gutachten, und am Abend selbst konnte man sich den schon erwähnten Fernsehfilm und eigentlich alle Beteiligten ansehen. Denn alle waren da: die Herren aus der Vorstandsetage der Henrichshütte, der Herr Kulturdezernent, Herren von der Stadt; und der Herr Gutachter erschien, wenn auch professoral verspätet. Nur diejenigen, die die Zeche zahlen werden, waren wieder einmal nicht erschienen, um im Meinungswettstreit mit den erwähnten Herrschaften dem Problem intellektuell näher zu rücken. Und so konnten die Herren, fast unter sich und funkelnden Wein im Glase, den Abend ausklingen lassen.

Dem sollte nur noch ein Zitat aus einem Bochumer Leserbrief hinzugefügt werden: „Erschreckend ist auch, daß der Ankauf des ‚Terminal‘ beschlossen wird, bevor ein Standort feststeht. Offenbar soll nicht das Werk für die Stadt gekauft werden, sondern die Stadt für das Werk passend gemacht werden. Der Kunstlobby ist ein wahrhaft großer Coup gelungen.“ (WAZ Bochum, 14. 11. 1977)

Was ist realistische Kunst?

von Jürgen Weber

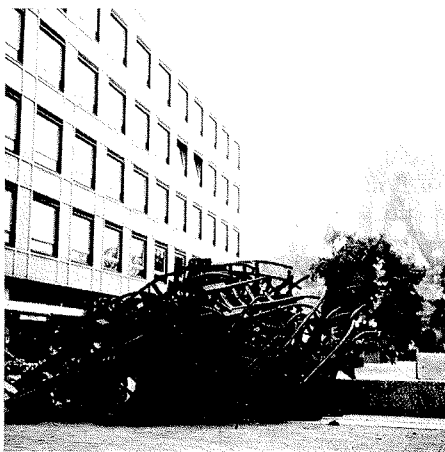


Abb. 1

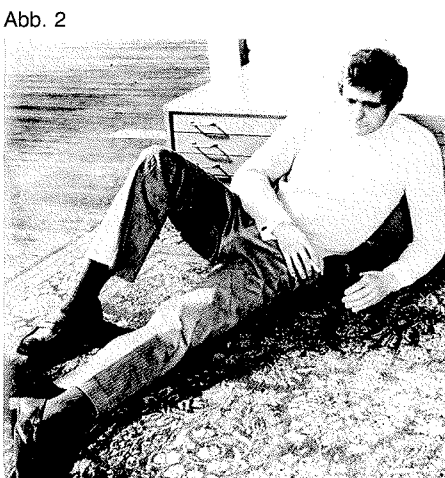


Abb. 2

Den folgenden Vortrag hielt Prof. Jürgen Weber am 22. Oktober 1977 in der Evangelischen Akademie Arnoldshain im Rahmen einer von der Frankfurter Goethe-Universität veranstalteten Realismustagung.

Orientiert an der eigenen bildhauerischen Praxis und den Erfahrungen der Lehrtätigkeit an der TU Braunschweig, offensiv eingreifend in die Auseinandersetzungen um die Gegenwartskunst, dringt dieser Beitrag auf anschauliche und begriffliche Klarheit in der aktuellen Realismus-Diskussion wie auch beim „Bildermachen“. Mit seiner Veröffentlichung wollen wir den engagierten Meinungsaustausch, der seit unserer Nr. 111 zu diesem Thema in tendenzen in Gang gekommen ist, weiterführen. Dabei wird sich auch zeigen müssen, wie sich einzelne Begriffe und Folgerungen Jürgen Webers unter Einbeziehung der kunstgeschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklungsbedingungen des Realismus bewähren.

Wenn ein Bauer von seinem Acker oder ein Industriemanager von seiner Montagehalle sagen würde, dieser Acker oder diese Montagehalle seien realistisch oder sogar superrealistisch, würden wir uns sicher Sorgen machen.

Wenn wir aber einen Haufen von Sackkarren (Abb. 1) von dem Hannoveraner Breuste oder einen in Polyester abgegossenen, mit echten Kleidern und Haaren versehenen jungen Mann von Duane Hanson (Abb. 2) als realistische oder gar als superrealistische Kunst bezeichnet hören, finden wir nichts dabei. Weil Kunst in unserer Gesellschaft eigentlich nur noch als ein nicht enden wollendes großes Palaver stattfindet, sind all unsere Begriffe, all unsere Denkmethode, die sich auf Kunst beziehen, so total verschwommen und verwirrt, daß es einfach keine Behauptung über Kunst mehr gibt, die nicht gesagt werden könnte und die nicht auch gesagt wird.

Nur in der bildenden Kunst werden die Begriffe Realität und Realismus, real und realistisch ständig miteinander ausgetauscht. Niemand kommt auf die Idee, eine realistische Theorie mit der Realität, die durch sie erklärt werden soll, zu verwechseln. Es ist völlig klar, daß eine realistische Theorie die Wirkungsmechanismen einer bestimmten Realität darstellt, daß durch sie die Realität erklärt und möglicherweise sogar beeinflusst werden kann. Eine realistische Theorie muß also in sich logisch sein und außerdem wirklichkeitsbezogen. Das heißt, sie muß sich auf bestimmte in der Wirklichkeit vorhandene Phänomene beziehen, die natürlich außer ihren logischen, das heißt Ursache- und Wirkung-

Zusammenhängen, noch viele wichtige andere Aspekte bieten, zum Beispiel: anschauliche, psychologische, emotionale usw. Die realistische Theorie beschränkt sich unter Umständen darauf, nur ein einziges dieser Phänomene logisch zu erklären.

Analog muß also realistische Kunst ein anschauliches Denkmodell sein, welches wirklichkeitsbezogen ist, welches sich also mit Phänomenen befaßt, die in der Wirklichkeit existieren. Es könnten also von demselben realen Phänomen, zum Beispiel einem Getreidefeld, eine realistische Theorie erstellt werden, vielleicht über sein Wachstum und seine Düngung, und ein realistisches Gemälde, welches seine Erscheinung bei Sonne, Regen oder Wind anschaulich interpretiert. Sowohl die realistische Theorie wie auch das realistische Kunstwerk würden jeweils nur bestimmte Aspekte dieser Realität darstellen.

Um die Frage beantworten zu können, was realistische Kunst ist, müssen wir uns zu allererst wenigstens summarisch darüber klar zu werden versuchen, welche Denkmethode bei künstlerischem bzw. anschaulichem Denken vorliegen. Die Natur hat kaum das anschauliche Denken zum Zweck der Kunst erfunden. Sie hat es entwickelt, damit wir uns in unserer optischen Umwelt orientieren können und auf anschaulichem Wege die für unser Überleben notwendigen Urteile fällen. Das anschauliche Denken entspricht im optischen Bereich der Wahrnehmung.

Was aber ist Wahrnehmung?

Zuerst einmal heißt Wahrnehmen Wiedererkennen. Wir erkennen unsere Eltern und unsere Geschwister, unser Haus und die Gegend, in der wir leben, wieder und können sie von ähnlichen, uns aber unbekannten Menschen und Gegenden unterscheiden. In unserer Gesellschaft, in der Stadt und in der Landschaft orientieren wir uns durch Wiedererkennen. Unser optisches Gedächtnis verfügt computergleich über eine große Zahl von Bilddaten, von genauesten Detailinformationen, aufgrund derer wir bekannte von ähnlichen, aber unbekannten Situationen unterscheiden können.

Trotz dieser bewundernswerten Leistung unseres optischen Gedächtnisses, von der unser Überleben abhängt, erweist sich dieses Gedächtnis als ganz außerordentlich schlecht, wenn wir es nicht zum Wiedererkennen verwenden, sondern die uns bekannten Gegenstände aus der Erinnerung beschreiben wollen. Versuchen wir das Gesicht unserer Mutter, unserer Frau, unseres Freundes oder unserer Kinder aus dem Gedächtnis zu beschreiben oder gar



Abb. 3 Dieses Bild zeichnete meine Sekretärin von ihrer etwa 60jährigen Mutter: nur ein Schema ohne Individualität und Alter

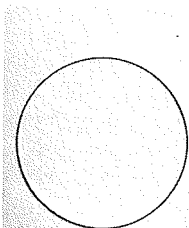


Abb. 4

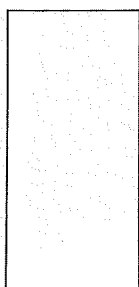
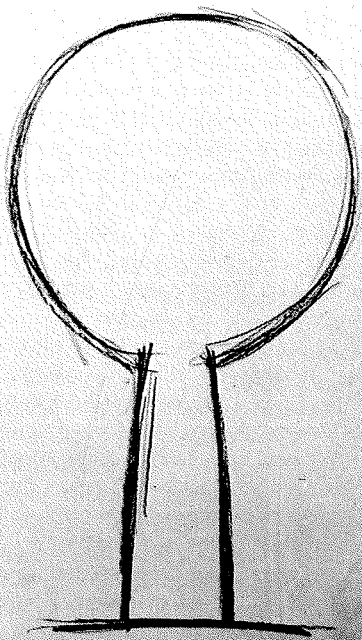


Abb. 5

Abb. 6



aufzuzeichnen, dann kommen wir in der Regel zu einem ganz summarischen Bild, in dem niemand unsere Verwandten wiedererkennen würde (Abb. 3). Die Beschreibung oder die Zeichnung würden nur den Typ treffen, nicht aber das Individuum, weil wir aus der Erinnerung nicht einmal die wichtigsten Details richtig wiedergeben können. Wie sehen die Nase, die Nasenflügel, die Lippen aus, wie sind die Augen geschnitten? Wir wissen das alles nur so ungefähr und so ungenau, daß wir nur ein ganz schematisches Bild zustande bringen.

Unser optisches Gedächtnis ist offensichtlich sehr widersprüchlich eingerichtet. Auf der einen Seite Gedächtnisinhalte bis in das kleinste Detail – auf der anderen Seite nur ein ganz schematisches, ungefähres Erinnerungsvermögen. Tritt uns das bekannte Gesicht oder die bekannte Erscheinung entgegen, liefert uns unser Gedächtnis detaillierteste Inhalte, so daß wir auch kleinste Veränderungen wahrnehmen können. Eine gerade überstandene Krankheit bemerken wir z. B. an kleinen Veränderungen in dem Gesicht unseres Freundes. Aber aus der Erinnerung, ohne daß wir das bekannte Gesicht oder den bekannten Gegenstand vor Augen haben, können wir nur auf ganz ungefähre, verschwommene und undeutlich allgemeine Gedächtnisinhalte zurückgreifen.

Identifikationsgedächtnis und Schematagedächtnis

Natürlich gibt es diesen Unterschied in unserem Gedächtnis überhaupt, z. B. fallen uns auch weniger Worte ein, als wir verstehen, wenn wir sie hören oder lesen. Aber dies ist nur ein relativ kleiner Unterschied, welcher außerdem nur die Quantität und nicht die Qualität betrifft. Allein im optischen Bereich unterscheidet sich der Gedächtnisinhalt, den wir von uns aus selbständig reproduzieren können, von dem Gedächtnisinhalt, der nur durch ein optisches Gegenüber aktiviert werden kann, so enorm, und zwar nicht nur nach der Quantität, sondern auch in der Qualität –, daß wir praktisch von zwei ganz verschiedenen Gedächtnisarten sprechen müssen:

Das eine Gedächtnis, welches wir zum Wiedererkennen, zum Identifizieren uns bekannter Erscheinungen benötigen, verfügt computergleich über eine riesige Menge von Detailinformationen, aufgrund derer wir unter sehr ähnlichen Erscheinungen bekannte von uns unbekannten Erscheinungen unterscheiden können. Doch dieses Gedächtnis scheint eine Art von Matrizengedächtnis zu sein. Wir sind zwar

in der Lage, die für uns wichtigen optischen Erscheinungen unserer Umwelt bis in das kleinste Detail mit unserem Gedächtnisinhalt zu vergleichen und Bekanntheit oder Nichtbekanntheit festzustellen, aber wir können bei Abweichungen in der Regel die Art der Abweichung schon nicht mehr feststellen. Müssen wir zum Beispiel ein gezeichnetes oder gemaltes Porträt von einem Verwandten beurteilen, können wir gegebenenfalls sagen, es sei zwar im ganzen ähnlich, hätte jedoch einen fremden Zug um den Mund oder um die Augen. Wir sind aber nicht in der Lage, aus der Erinnerung genauer anzugeben, was nun wirklich falsch ist. Dieses Gedächtnis leistet gerade so viel, wie zur Identifikation individueller Erscheinungen notwendig ist. Wir wollen daher diese Gedächtnisart von jetzt ab das *Identifikationsgedächtnis* nennen.

Das andere Gedächtnis, mit welchem wir ohne optisches Gegenüber allein aus der Vorstellung optische Erscheinungen zu reproduzieren vermögen, enthält sehr viel weniger und rein schematische Angaben über die zu beschreibenden Erscheinungen. Was die Wiedergabe individueller Details anbelangt, sind seine Leistungen ganz besonders schwach, es enthält nur schematisierte Figuren von den Erscheinungen unserer Umwelt. Darum wollen wir es von jetzt ab das *Schematagedächtnis* nennen.

Die Vermutung liegt nahe, daß wir diese beiden so grundsätzlich verschiedenen Gedächtnisarten nicht zufällig haben, sondern daß sie eine zentrale Funktion für die menschliche Wahrnehmung übernehmen, daß sie eine wichtige Voraussetzung sind für das anschauliche Denken. Doch bevor wir uns diesem Problem zuwenden, müssen wir das Schematagedächtnis noch genauer beschreiben:

Dieses Gedächtnis enthält stark vereinfachte Schemata von den optischen Erscheinungen unserer Umwelt, also: Gestalt-, Bewegungs- und Farbschemata. Die Gestaltschemata unterscheiden sich von den natürlichen Gestalten dadurch, daß ihnen alle komplizierten Formen fehlen und daß sie aus möglichst einfachen geometrischen oder geometrieähnlichen Gestalten zusammengesetzt sind. Außerdem sind sie streng symmetrisch angeordnet, wenn die als Vorbild dienende natürliche Gestalt ihrem Prinzip nach symmetrisch aufgebaut ist. So besteht z. B. das Gestaltschema eines Baumes aus einer kreisförmigen Krone und einem rechteckigen Stamm (Abb. 6). Die kreisförmige Krone kann auch durch radial und symmetrisch angeordnete Äste strukturiert sein mit Blättern in gleichen Abständen und gleicher Größe.

Mit der Beschreibung des Baumschemas sind wir gleich auf ein zweites wichtiges Problem gestoßen: Die Schematisierung der natürlichen Gestalt führt zu Verallgemeinerungen verschiedenen Grades. Das eben beschriebene Baumschema ist so stark verallgemeinert, daß es praktisch für alle Laubbäume zutrifft. Die individuellen Unterschiede zwischen einem Apfelbaum, einer Linde oder einer Buche beispielsweise können mit ihm nicht mehr ausgedrückt werden. Dieses Schema ist also weniger vereinfachten Gestaltschemata von einzelnen Baumgattungen übergeordnet. Die Gestaltschemata unseres Gedächtnisses sind also hierarchisch einander über- und untergeordnet. Dieser hierarchische Aufbau beginnt mit den einfachsten geometrischen Grundgestalten wie Kreis, Rechteck oder Dreieck (Abb. 4 und 5), die allen natürlichen Gestalten übergeordnet sind, von denen alle natürlichen Gestalten abgeleitet werden können. Ihnen folgen die einfachsten und allgemeinsten Gestaltschemata, die selber nur aus geometrischen Gestalten zusammengesetzt sind, wie das beschriebene Baumschema, das ganz allgemeine Schema für ein vierbeiniges Tier (Abb. 7), eine Pflanze (Abb. 8) oder einen Vogel usw. Davon werden wiederum die individuelleren Schemata der einzelnen Gattungen abgeleitet.

Die Gestaltschemata sind also Wahrnehmungsbegriffe, den Wortbegriffen vergleichbar. Die Anzahl der Gestaltschemata, über die die einzelnen Menschen verfügen, unterscheidet sich so sehr wie der Wortschatz von Mensch zu Mensch. Wir erwerben die Gestaltschemata durch Erfahrung. Wir bilden sie uns auf dem Wege der Abstraktion von den uns bekannten und uns wichtigen Erscheinungen unserer Umwelt. So wird also ein Bewohner einer Großstadt einen teilweise anderen Schemataschatz haben als ein Landbewohner.

Gestaltschemata – Bewegungsschemata

Alles, was wir eben über die Gestaltschemata beschrieben haben, trifft nun auch auf die Bewegungs- und Farbschemata zu. So haben wir z. B. nicht nur ein sehr einfaches Schema für die Gestalt eines vierbeinigen Tieres, sondern auch ein ihm analoges Bewegungsschema. Es enthält nur das gleichmäßige Vor- und Zurückpendeln der vier Beine. Dieses Schema ist den individuelleren Bewegungsschemata – z. B. dem Laufen eines Pferdes oder eines Rindes – übergeordnet, von ihm sind diese individuelleren Schemata abgeleitet. Sie enthalten dann schon

die unterschiedliche Bewegungsart von Vorder- und Hinterfüßen und den dazugehörigen Kopf-, Rumpf- und Schwanzbewegungen. Auch das System der Bewegungsschemata ist hierarchisch einander unter- und übergeordnet. Es wird von den allgemeinsten Grundvorgängen angeführt, von denen alle natürlichen Bewegungen unserer Umwelt abgeleitet werden können: Es sind die an keine besondere Gestalt gebundenen Vorgänge des Aufsteigens und Herabsinkens, des sich Erweiterns und Verengens und der Rotation.

Während die Vorstellungen von den Grundvorgängen nicht an bestimmte Gestaltvorstellungen gebunden sind – die Ausdehnung des Raumes kann ebenso sehr das Wachsen einer Frucht wie die rasende Vergrößerung des Weltalls beinhalten –, sind die Bewegungsschemata fest mit den Gestaltschemata verbunden: Wir können uns das Laufen eines Pferdes nicht vorstellen, ohne nicht auch an seine Gestalt zu denken, ebenso wie das Gehen eines Menschen nicht von der menschlichen Gestalt zu trennen ist. Wenn es auf andere Gestalten übertragen wird – wie zum Beispiel in den Micky-Maus-Filmen –, wird die Micky Maus zum Menschen. Da die geometrischen Grundgestalten nicht mit Bewegungsvorstellungen verbunden sind, so wie die Vorstellungen von den Grundvorgängen nicht mit bestimmten Gestalten verbunden sind, bezeichnen wir Grundvorgänge und Grundgestalten als *reine Wahrnehmungsbegriffe*, während die Bewegungs- und Gestaltschemata *synthetische Wahrnehmungsbegriffe* sind, da sie fest miteinander verbunden sind.

Je individueller unsere Schemavorstellungen werden, um so mehr werden sie zu synthetischen Wahrnehmungsbegriffen: Während die einfache und sehr allgemeine geometrische Gestalt des vierbeinigen Tieres nur mit der sehr einfachen Vorstellung des gleichmäßigen Vor- und Zurückpendelns der Beine verbunden ist, der Körper – zumindest der rechteckige Rumpf – starr wie eine Autokarosserie sich auf den pendelnden Beinen nur horizontal verschiebt, werden Rumpf, Kopf und Hals des schon wesentlich individuelleren Pferdeschemas durch die ihm zugehörige Bewegung viel stärker verformt: Die gegensätzliche Art, in der sich die kräftigen Hinterbeine und die schwächeren Vorderbeine bewegen, führen zu einer ständig wechselnden Verformung der Gestalt, die sich in Strecken und Zusammenziehen des Rumpfes, in Rauf- und Runtergehen von Rist und Hinterhand und rhythmischen Bewegungen von Hals und Kopf äußern. Außerdem können wir auf dieser Ebene der individuelleren Gestalt- und Bewe-

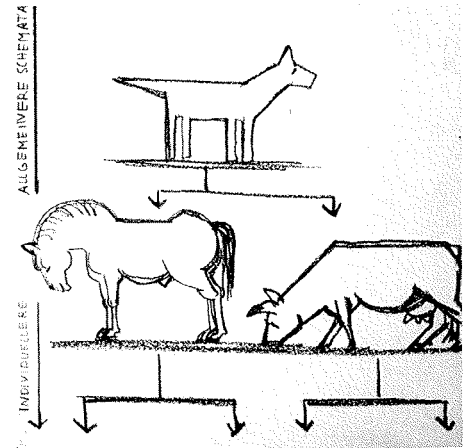


Abb. 7

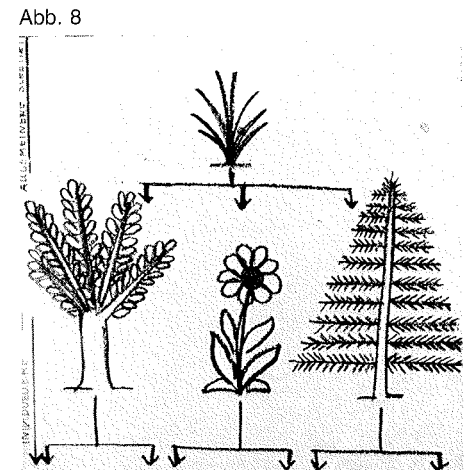


Abb. 9 Bronzetür in Nowgorod, um 1060, Detail

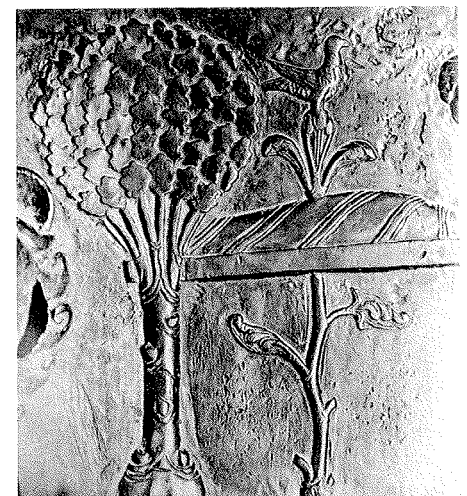




Abb. 10

Die Skizzen für Abb. 4–8, 11, 12, 14, 17, 24 wurden am Lehrstuhl Prof. J. Weber in Braunschweig gezeichnet

Abb. 11

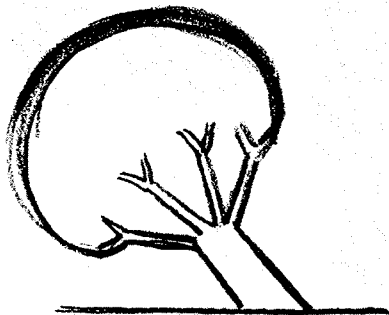


Abb. 12

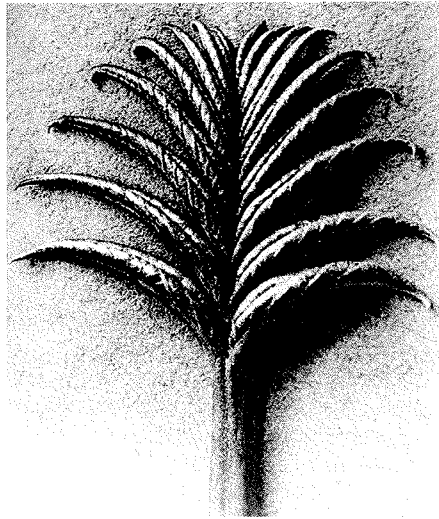
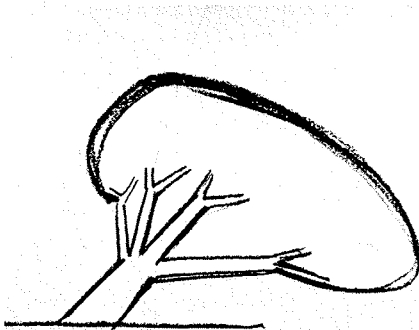


Abb. 13

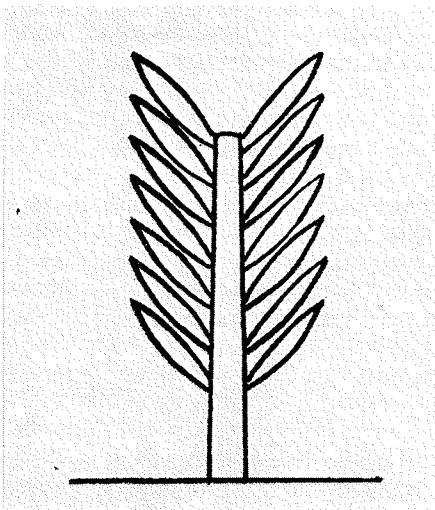
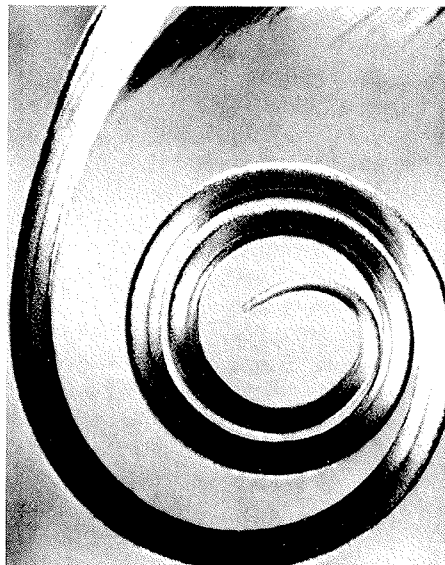


Abb. 14

Abb. 15



gungsschemata in unserer Vorstellung bereits nicht mehr auf die Farbe verzichten. Die Gestalt eines Pferdes oder Rindes ist für uns mit dem Fell und seiner Farbe verbunden. Je individueller die Schemavorstellungen werden, um so mehr gewinnen sie den Charakter synthetischer Begriffe.

Ohne auf alle Einzelheiten einzugehen, können wir aus der bisherigen Beschreibung der Inhalte der beiden Gedächtnisarten schon auf ihre Funktion schließen: Wir benötigen das Identifikationsgedächtnis mit seinem riesigen Vorrat an Detailinformationen, um uns in unserer speziellen Umwelt zurechtzufinden. Wir können so unsere Verwandten von grundsätzlich ähnlichen, aber fremden Menschen unterscheiden, unser eigenes Haus von den Nachbarhäusern; wir können so unsere Wege wiederfinden, uns in unserer Landschaft und unserer Umwelt orientieren. Nur durch den Detailinhalt dieses Gedächtnisses wird es uns möglich, unter Gestalten, die von ihrem Schema und ihrem System her ganz gleich sind, die Fremden von den Bekannten zu trennen. Diese Funktion kann unser Schematagedächtnis mit seinen allgemeinen Inhalten nicht leisten. Das Schematagedächtnis benötigen wir nicht zum Wiedererkennen uns bekannter Erscheinungen, sondern eher zum Gegenteil: Zum Deuten und Klassifizieren von uns unbekannten und fremden Gestalten. Aufgrund unseres Pflanzen- oder unseres Baumschemas z.B. können wir nie gesehene Pflanzen oder Bäume als solche erkennen, wenn trotz der unbekannten und fremden Details das Grundschema mit unserem Baumschema übereinstimmt. So erweist sich die Schwäche unseres Schematagedächtnisses, Details wiederzugeben, gerade als seine Stärke: Das Fehlen individueller Einzelheiten an unseren Gestaltschemata ermöglicht uns, Übereinstimmungen in grundsätzlichen Strukturfragen zu erkennen und damit unbekannte Individuen in ein schon vorhandenes System einzuordnen. Wir nehmen wahr durch Vergleich. Vergleiche mit den matrizenähnlichen Aufzeichnungen unseres Identifikationsgedächtnisses ermöglichen uns, bekannte von fremden Erscheinungen zu unterscheiden, während wir durch Vergleiche mit den Figuren unseres Schematagedächtnisses optische Phänomene richtig einordnen können.

Durch den Vergleich mit den Schemata sind wir in der Lage, einen wichtigen Teil der Vergangenheit, das Schicksal der von uns betrachteten Gestalt, zu deuten und von daher Schlüsse auf ihre Gegenwart und ihre Zukunft zu ziehen. Wie geschieht das? Wir sagten bei der Beschreibung der Gestaltschemata, daß sie aus möglichst

einfachen geometrieähnlichen oder geometrischen Gestalten zusammengesetzt sind, und daß sie symmetrisch angeordnet sind, wenn die gemeinte natürliche Gestalt von ihrem Prinzip her symmetrisch aufgebaut ist, wie zum Beispiel eine Pflanze oder ein Mensch. Zu diesem Prinzip der Einfachheit der Gestaltschemata gehört die Verwendung möglichst gleicher Größen der Einzelelemente und gleicher Abstände zwischen ihnen. Es gehören dazu die Verwendung nur gleicher, möglichst rechter Winkel und gleicher Krümmungsgrade, sofern die Linien oder Flächen gekrümmt sind. Dieses Bauprinzip unserer Gestaltschemata ist von so eminenter Wichtigkeit, daß wir geradezu von einem Schematismus der gleichen Größen und gleichen Dichtigkeit, der gleichen Winkel und der gleichen Krümmungsgrade sprechen können, und zwar losgelöst vom einzelnen Gestaltschema. Als Beispiele sollen uns der Schemabaum der Bronzetür von Nowgorod (1060) (Abb. 9), das gezeichnete Schema von einem Zweig und eine gezeichnete Spirale dienen (Abb. 14 und 17):

Wir empfinden jede grundsätzliche Abweichung von unseren Gestaltschemata und ganz besonders von dem Schematismus der Gleichheit als Veränderung, wir verstehen jede solche Abweichung als Folge eines Vorganges. An der Art, wie die natürlichen Erscheinungen von unseren Schemavorstellungen abweichen, lesen wir die Art ihrer Entstehung, ihres Schicksals, ihrer einmaligen Individualität ab: Vergleichen wir mit den Schemabildern eines Baumes, eines Zweiges und einer Spirale entsprechende natürliche Gestalten, so verstehen wir, was gemeint ist: Betrachten wir den Brotbaum (Abb. 10), so erkennen wir sofort, daß er außerordentlich schief gewachsen ist und weit von der Norm abweicht und daß er durch eine äußere Kraft – vermutlich Wind – so stark verformt wurde. Wir fällen also bereits bei dem Akt der Wahrnehmung ohne logische Denkmethode ein ziemlich kompliziertes, rein anschauliches Urteil: Dieser Baum müßte eigentlich senkrecht und symmetrisch gewachsen sein, sein jetziger Wuchs ist Folge eines Verformungsprozesses. Dieses Urteil fällen wir durch Vergleich mit unserem symmetrischen Schemabild und mit dem Schematismus der Größengleichheit, der Gleichheit der Abstände, der Winkel und der Krümmungsgrade. Wir erkennen die Abweichungen von diesen Schemavorstellungen als Folge von Vorgängen, in diesem Falle Wind. Die gleichmäßig abnehmende Größe der Äste von unten nach oben und die abnehmenden Abstände zwischen ihnen, die verschiedenen Krümmungsgrade der Baumkrone lassen uns

erkennen, daß der Baum nicht nur einfach schief steht, sondern daß er durch die verformende Kraft des Sturmes so gewachsen ist. Ein entsprechend schiefer Baum (Abb. 11) ohne die Veränderung der Astgrößen, der Abstände zwischen den Ästen und mit gleichem Krümmungsgrad der Krone erweckt bei uns nicht die Vorstellung, daß sich ein dramatischer Kampf zwischen dem Wachstum des Baumes und der verformenden Kraft des Sturmes abgespielt hat. Dieser Baum sieht vielmehr wie ein schräger starrer Fächer aus. Wenn wir diese Schemazeichnung nur geringfügig so abändern (Abb. 12), daß die Größe der Äste und die Abstände verschieden sind, ebenso wie der Krümmungsgrad der Krone, ergibt sich schon das Bild eines vom Sturm verformten Baumes. Die sehr viel reicheren Abwandlungen von dem Schematismus der Gleichheit bei dem natürlichen Brotbaum lassen uns sein vergangenes Schicksal wesentlich deutlicher erkennen, deswegen erscheint uns dieser Baum so ausdrucksvoll.

Vergleichen wir das Foto eines Blätterzweiges mit seiner Schemazeichnung (Abb. 13 und 14), so erkennen wir im Unterschied zum Schema auf dem Foto das Wachstum der Blätter. Wir sehen, daß sie an der Spitze zu sprießen beginnen, um sich zu den beiden Seiten hin gleichmäßig aufzufächern. Diesen Vorgang des Wachstums, den wir als wirkliche Bewegung niemals sehen können und der deshalb auch nicht zu unserem optischen Erfahrungsschatz gehört, erkennen wir an der gleichmäßigen Veränderung der Blättergrößen, der Abstände zwischen ihnen, der Winkel und der Krümmungsgrade. An der Abwandlung des Schemas, an den Abweichungen vom Schematismus der Gleichheit erkennen wir das Wachstum der Pflanze. Die spiralig aufgedrehten Schmetterlingsrüssel (Abb. 15 und 16) unterscheiden sich von der Spiralzeichnung (Abb. 17) durch die verschiedenen großen Abstände und den Wechsel der Krümmungsgrade. Während die Veränderungen von Abständen, Größen, Krümmungsgraden usw. bei den Blättern gradientenhaft, d. h. von Blatt zu Blatt in gleicher Weise sich steigernd, ablaufen, ist der Wechsel von Abständen und Krümmungsgraden bei den Schmetterlingsrüsseln (besonders bei dem auf Abb. 16) sprunghaft und unsystematisch. Bei beiden Rüsseln haben wir im Unterschied zu der Spiralzeichnung den Eindruck, daß sie bewegt worden sind, daß sie eingerollt wurden und daß sie sich in jedem Moment wieder aufrollen können. Die Veränderung der Abstände und der Krümmungsgrade deuten wir als Folge eines vergangenen Vorgangs

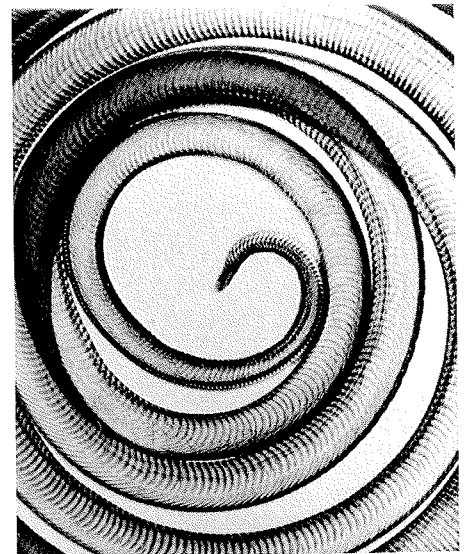


Abb. 16

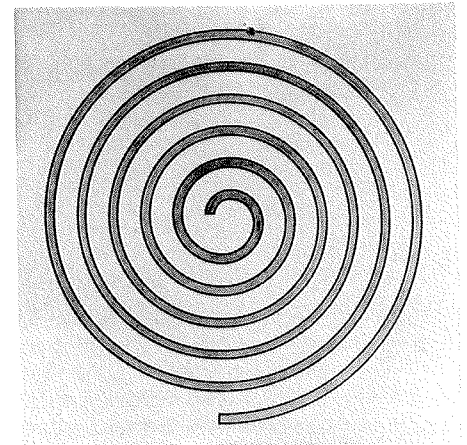


Abb. 17

Abb. 18



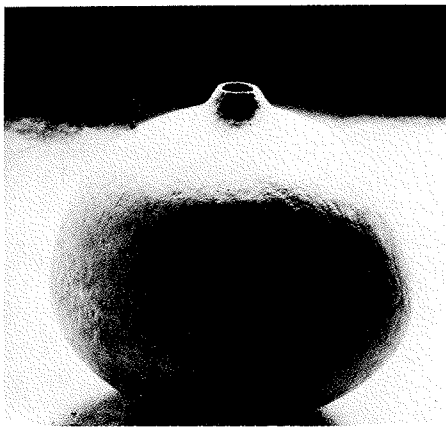


Abb. 19

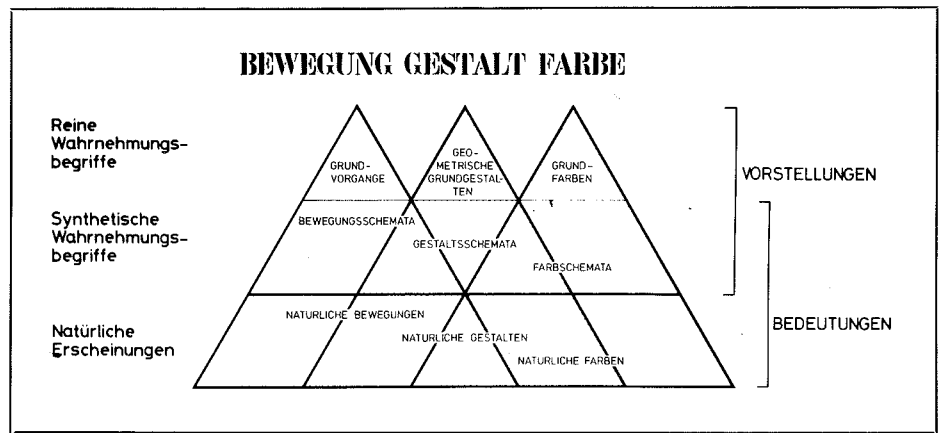


Abb. 20

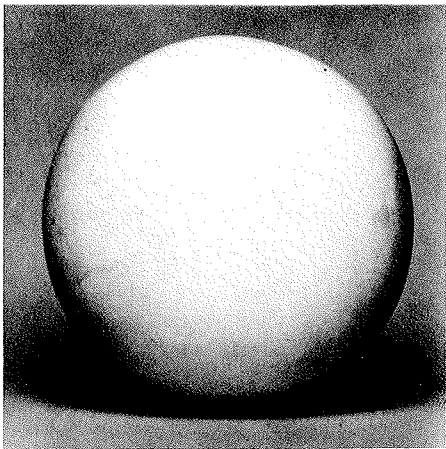


Abb. 21

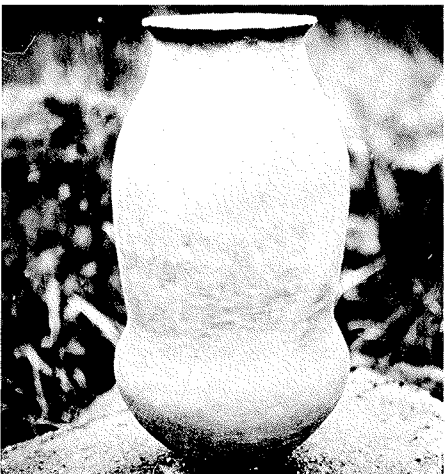


Abb. 22

und erkennen darin auch eine mögliche zukünftige Bewegung.

Das anschauliche Denken

Es ist immer wieder das gleiche: Die Abwandlung des Gestaltschemas und des Schematismus der Gleichheit deuten wir als eine Verformung der natürlichen Gestalten durch Bewegung. Wir vergleichen also die natürlichen Erscheinungen unserer Umwelt mit unseren Gestaltschemata und deuten die Abweichungen vom System des betreffenden Gestaltschemas und vom Schematismus der Gleichheit als Verformungen dieser Gestalten durch vergangene oder gegenwärtige Vorgänge. Außerdem können wir auch Schlüsse auf mögliche, zukünftige Bewegungen ziehen. Unsere Wahrnehmung ist also ein Denkvorgang, eine Synthese aus den zwei entgegengesetzten Prinzipien Gestalt und Bewegung (Abb. 20). Das Schematagedächtnis enthält die Wahrnehmungsbegriffe, die Voraussetzung für diesen Denkvorgang sind.* Diese Synthese aus Gestalt, Farbe und Bewegung ist das anschauliche Denken. Das anschauliche Denken ermöglicht uns Schlüsse über die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft der von uns betrachteten Objekte.

Um diese skizzenhafte Darstellung des anschaulichen Denkens nicht allzusehr zu belasten, haben wir auf die Einbeziehung der Farbe – als Teil der Gestalt – verzichtet. Hier soll nur bemerkt werden, daß die Gestaltschemata mit Farbschemata verbunden sind und daß für die Farbschemata ebenfalls das Gesetz der Einfachheit und der inneren Gleichheit gilt. Abwandlungen innerhalb einer einzigen Farbe deuten wir ebenfalls als Folge von Vorgängen und von Lichteinfall.

Die drei Beispiele: Der Baum, der Zweig und die Spirale führten uns noch zu vergleichsweise einfachen Schlüssen. Abb.

18 – zwei entgegengesetzte Charaktere bei sehr ähnlichen pyknischen Kopftypen – zeigt, welch subtile Schlüsse über die geistige und psychische Struktur unserer Mitmenschen wir auf dem eben beschriebenen Wege des anschaulichen Denkens ständig ziehen.

Nun können wir den Prozeß der Wahrnehmung auch umdrehen: So wie wir in unserer Vorstellung an den Verformungen der natürlichen Gestalten, aufgrund der Abweichungen vom Schematismus der Gleichheit, die Bedingungen ihrer Entstehung nachvollziehen können, so können wir diesen Denkprozeß auch anders herum vollziehen: Wir können uns Gestalten ausdenken, sie durch erfundene Vorgänge in unserer Vorstellung verformen und so Gebilde schaffen, die dem Betrachter ihr von uns erfundenes Schicksal, die Bedingungen ihrer Entstehung und ihre mögliche Zukunft mitteilen. So drückt der Keramiker die fruchtbare Fülle (Abb. 19) durch die Verformung der einfachen Gestalt einer Kugel (Abb. 21) aus. An den wechselnden Krümmungsgraden erkennen wir ein sich aktiv ausdehnendes Volumen, und zwar unter Einwirkung der Schwerkraft vornehmlich in der Horizontalen. An dem Wechsel von flacher und stärker gewölbten Partien glauben wir das vergangene Wachstum und das Sichausdehnen dieser Form zu erkennen. Die Form scheint zu leben, in der Stille zu wachsen.

Der Keramiker hat sich die Verformung einer Kugel durch einen Wachstumsvorgang vorgestellt, und das daraus entstandene Gefäß vermittelt uns diese Information ebenso wie die natürliche Gestalt einer Frucht, welche wirklich gewachsen ist. Immer scheint bei gewölbten Formen die Dynamik der Volumenausdehnung in Richtung der zunehmenden Krümmung zu verlaufen. So scheint sich das Gefäß auf Abbildung 22 in zweifachem Ansatz wie

* Vergleiche das Kapitel 18 in: Jürgen Weber, *Gestalt, Bewegung, Farbe. Kunst und anschauliches Denken* (Braunschweig 1975). Siehe auch die Buchbesprechung von Hans Heinz Holz in: *tendenzen* Nr. 106, S. 56 ff. Eine gründlich überarbeitete Neuauflage des Buches kommt demnächst gleichzeitig im Westermann Verlag und in der DDR heraus.



Abb. 23 Marino Marini, Pomona, 1949, Bronze

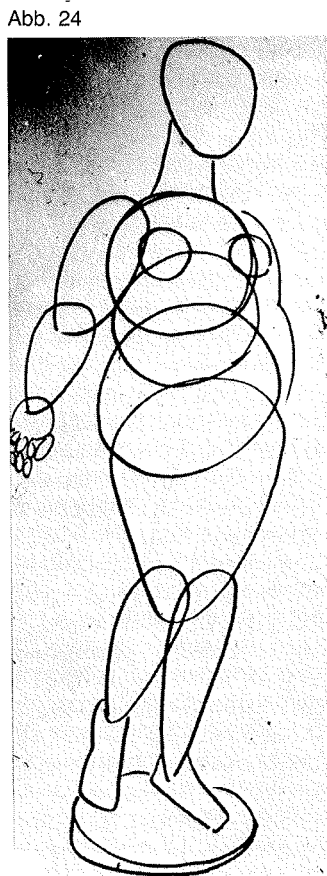


Abb. 24

eine aus ihrer Knospe entsprungene Blüte nach oben zu entwickeln. Es vermittelt uns eine Information, die jener im Prinzip ähnlich ist, die wir von einer wirklichen gewachsenen Blüte erfahren. Wenn auch der Keramiker mit Sicherheit nicht an die Abbildung einer Blüte gedacht hat, sondern eben nur an dieses sich zweifach organisch aufwärts entwickelnde Volumen, so hat er doch ein Wachstumsprinzip dargestellt, das bereits realistische Züge des Wachstums und Sicherweiterrns einer Blüte trägt.

Die Klarheit der anschaulichen Aussage

Die Aussage und die Ausdruckskraft sich wölbender Flächen hat Marino Marini auf die weibliche Figur seiner Pomona (Abb. 23) übertragen. Die Figur ist ausschließlich aus sich gefäßartig wölbenden Schwellformen zusammengesetzt, deren Volumina fast durchgängig nach oben zunehmen. Der dadurch veranschaulichte Bewegungsablauf wird wie beim aufsteigenden Tropfen nach oben abgelesen: Die schmalen, stark gerichteten Unterschenkel heben die Oberschenkel an, auch der entlastete Oberschenkel, dessen lineare Bewegung abwärts gelesen wird, scheint durch die starke füllige Zunahme der Schwellung nach oben als Gegenbewegung wieder aufzusteigen. Beide Oberschenkel sind im Gegensatz zum gemeinten linearen Bewegungsablauf fast zu einer einzigen vasenhaften Form zusammengefaßt, aus ihr entwickeln sich die großen Schwellformen von Becken und Bauch. Die obere Bauchkugel schiebt sich sehr hoch gegen den Torax, so daß die kleinen Brüste ungewöhnlich hoch sitzen. Das Gleichnis des aufsteigenden Tropfens wird auf das Sichaufrichten der schreitenden menschlichen Figur angewandt (Abb. 24). Durch die aufwärtsgerichtete Dynamik der Einzelform scheint die schwere Figur mit Leichtigkeit zu schreiten. Der Grundvorgang der gerichteten dreidimensionalen Ausdehnung gibt dem Detail wie der Gesamtform den gefäßhaften Charakter und läßt ein lebendiges Volumen entstehen, das sich mit verhaltener Kraft mächtig in den Raum ausdehnt und in reifer Fülle gegen die Erdschwere aufwächst. Gefäßhafte Fülle, Aufwärtsbewegung und Blühen der Form werden hier zum Gleichnis für das Wachsen und Fruchtragen der Felder. Die Gesamtbewegung der Figur, ihr sanftes Schreiten und die Ausdruckskraft des Details vereinen sich zu einem einheitlichen lebendigen Kreislauf in der Einheit einer anschaulichen Idee.

Während das Detail der Pomona von Marino Marini eher durch die Verformung

kugliger Gestalten entstanden ist, hat Wilhelm Lehmbruck das körperliche Detail seines „Aufsteigenden“ (Abb. 25 und 26) aus der Verformung zylindrischer Gestalten gewonnen. Auch hier weisen wieder die stärksten Krümmungsgrade nach oben, so daß nicht nur die Gesamtbewegung der vertikalen Figur und des hochgesetzten Beines den Vorgang des Aufstiegs darstellen, sondern ebenso sehr das Detail: Weil an den schmalen, röhrenförmigen Unterschenkeln die Waden ungewöhnlich hoch sitzen, zeigt die Hauptkrümmung steil nach oben. Eine ähnliche von der Norm abweichende Verformung finden wir an den Oberschenkeln, den Armen, dem Torax und auch noch an Hals und Kopf.

Während die schreitende Bewegung der Pomona mit ihren schräg in den Raum gleitenden Armen und Beinen und den sich gefäßartig ausdehnenden Formen nicht nur nach oben gerichtet ist, sondern sich auch auszubreiten scheint, ist die Bewegung des aufsteigenden Jünglings fast nur nach oben gerichtet und auf sich selbst bezogen. Die aus der Verformung vom Zylinder entstandenen Detailformen ebenso sehr wie die senkrechten Beine, wie die um den Leib verschränkten Arme, lassen die Figur wie auf sich selbst bezogen erscheinen, zeigen, daß der „Emporsteigende“ der „Einsame“ ist. In beiden Fällen ist die Vergangenheit der dargestellten Personen, ihre Existenz ein untrennbarer Teil ihrer gegenwärtigen Bewegung: Der Emporsteigende scheint nicht nur wegen des hochgesetzten Beines aufzusteigen, sondern auch anhand seiner schmalen, aufwärtsgerichteten Proportionen und der nach oben weisenden stärksten Krümmungen. Er steigt nicht nur gerade auf, sondern ist mit seiner ganzen Existenz ein „Aufsteigender“.

Durch diesen Detail und Gesamtkomposition vereinenden Kreislauf entsteht das lebendige atmende Volumen, entsteht die Klarheit der anschaulichen Aussage, die wir bei der natürlichen Gestalt in der uns umgebenden Realität nur selten finden. Sie unterscheidet die künstlerische Form von der Natur.

Sie unterscheidet realistische Kunst von der Realität.

Der Motorradfahrer (Abb. 27), welchen Adolf Hitler am äußeren Berliner Ring aufstellen wollte, und die Gruppe von Kienholz (Abb. 28), heute im Wallraf-Richartz-Museum, gleichen sich darin, daß sie durch ein abgußähnliches Verfahren oder direkt durch Abguß entstanden sind. Die Figuren von Kienholz sind Polyester-Abgüsse, welche mit echten Kleidern, Schuhwerk, Helmen usw. ausgestattet wurden. Jeder,

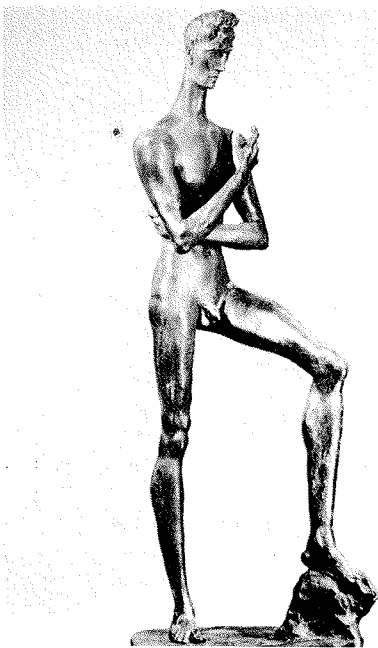


Abb. 25 Wilhelm Lehmbruck, Aufsteigender, 1913, Bronze, H. 241 cm



Abb. 26

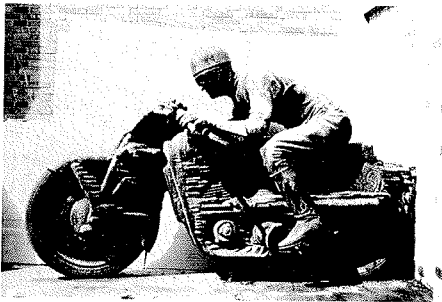


Abb. 27

Abb. 29

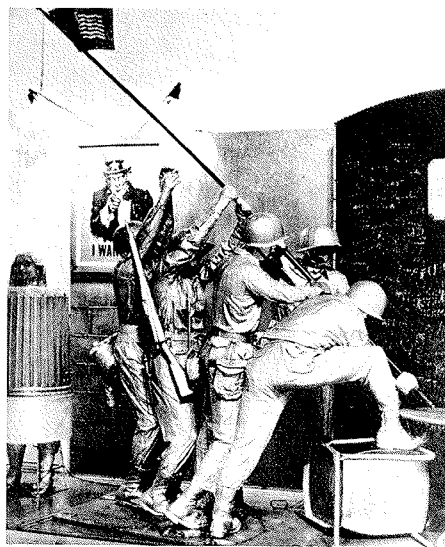
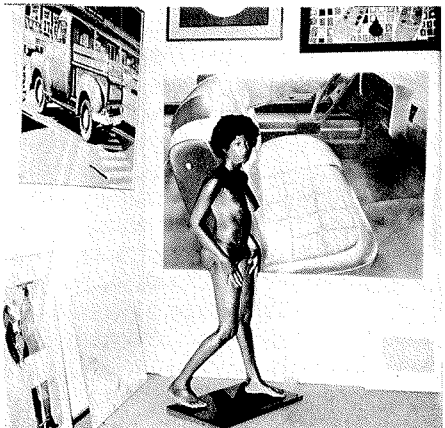


Abb. 28

Abb. 30



der solche Abgüsse in Wirklichkeit, nicht nur im Foto gesehen hat, weiß, wie erfroren und unlebendig sie wirken, wie verstaubt und ohne Volumen sie erscheinen. Das liegt daran, daß hier die Gesamtkomposition und die Gesamtidee fast keinen Zusammenhang mit den völlig zufälligen Formen des Details von Schuhwerk, Uniform und den Volumina haben. Die Vielzahl und die Genauigkeit des Details im Gegensatz zu den vorher gezeigten Plastiken findet nicht zur Einheit der Form und der Aussage zusammen. Wenn ich im Laufe unserer Erörterungen einer Vase realistische Eigenschaften zubilligte, weil sie das Wachstums- und Lebensprinzip einer Blüte zeigte, obgleich jedes entsprechende Detail fehlte, so sind diese mit Kleidern drapierten Abgüsse völlig unrealistisch, weil sie schon das anschauliche Grundprinzip der gemeinten Phänomene, das menschliche Leben, nicht darzustellen vermögen. Wer sich an das klägliche Paar auf der „documenta 72“ (Abb. 29) erinnert oder an den Polyester-Abguß in der Koje der Galerie Zwirner auf dem Kölner Kunstmarkt 1971 (Abb. 30), wird sich an das erbärmliche tote Volumen dieser Gestalten erinnern. Ihm wird aufgefallen sein, daß diese erfrorenen Bewegungen fast ohne Aussagekraft bleiben.

Das lebendige atmende Volumen, ein in sich geschlossener Kreislauf von Bewegung und Gestalt, ist Voraussetzung für die realistische Darstellung eines Menschen. Demgegenüber ist die Frage, wie vielfältig und wie genau das Detail ist, von untergeordneter Bedeutung. Die Körperformen können wie bei Marino Marini oder Lehmbruck durch die Verformung einfacherer geometrischer Grundgestalten wie Kugel und Zylinder entstanden sein, sie können aber auch durch die Verformung von eher natürlichen Gestalten gewonnen werden wie bei meiner Steinplastik der „Großen Verweigerung“ (Abb. 31 und 32, siehe auch größer in *tendenzen* Nr. 111, Seite 41). Auch hier entsteht die Aussagekraft und die Lebendigkeit der Form durch die Einheit von Gesamtkompositionen und Detailformen: Der mächtige Körper des Sitzenden ist einmal durch das Zusammennehmen von Rumpf, aufgesetztem Bein und Armen als Bollwerk auf sich selbst bezogen und zum anderen durch das elastisch und gespannt herabgesetzte andere Bein und die dynamisch gewölbten Detailformen expansiv nach außen gerichtet. Die Gesamtgestalt scheint durch die Verformung einer Kugel entstanden zu sein, ebenso wie das anatomische Detail eher kuglig verformt ist. Es stellt geballte Kraft dar, das skeptisch zurückhaltende Abwarten, die große Verweigerung, die

dynamisch-aggressive Ablehnung des für falsch Gehaltene.

Realistische Kunst und Idealisierung

Während kaum Zweifel über die Abgrenzung realistischer Kunst gegenüber der Realität entstehen können – auch wenn der westliche Kunstbetrieb seit nunmehr 8 Jahren uns das geistlose Abgießen oder die Wiederholung von Photos durch Siebdruck, Ölgemälde oder Bleistift als die wahrhaft neue realistische Kunst verkaufen will –, so ist die Abgrenzung realistischer Kunst gegenüber idealisierender Darstellung schon sehr viel schwieriger. Bei den bisher gezeigten Skulpturen war in allen drei Fällen das Thema eher idealistisch als realistisch. Die Personifikation der Fruchtbarkeit, das Aufsteigen des einsamen Elitären, die große Verweigerung sind nicht reale Vorgänge, sondern allgemeine Begriffe. Trotzdem wird man zumindest bei der „Großen Verweigerung“ mir zustimmen, daß sie realistisch sei, einfach deswegen, weil die Erscheinung von Körper und Gesicht nicht allgemein, sondern individuell ist.

Wir unterschieden am Anfang unserer Überlegungen zwischen einem Schemata- und einem Identifikationsgedächtnis, sagten, daß unser Schematagedächtnis die allgemeinen Grundgestalten und Grundvorgänge ebenso enthält wie mehr oder weniger allgemeine Schemata von den natürlichen Erscheinungen unserer Umwelt. Als ganz grobe Orientierung, um sich zwischen realistischer und idealisierender Kunst zurechtfinden zu können, mag dieses Denksystem Verwendung finden: Das Vorherrschen von Grundgestalten oder Gestaltschemata führt zu idealisierender Kunst, die Verwendung von natürlichen Gestalten zu realistischer Darstellung. Meine dreieinhalb Meter hohe Betongruppe „Sprechen und Hören“ (Abb. 33) in einem Industriewerk für Telephone in Göttingen scheint mir nicht realistisch, sondern idealisierend zu sein, weil zumindest der Kopf zu eindeutig von dem einfachsten Gestaltschema eines Kopfes (Abb. 34) ausgeht. Ebenso ist die „Familie“ von Henry Moore (Abb. 36) deswegen als idealisierende Kunst zu betrachten, weil wieder die kaum veränderten Gestaltschemata vom sitzenden Menschen Ausgangspunkt waren.

Ich würde auch den Kopf des „Morgens“ von Michelangelo (Abb. 35) eher als ein idealistisches Kunstwerk betrachten wegen seiner Nähe zum Gestaltschema eines Kopfes. Das geschlossene Oval des Gesichtes, die strenge Symmetrie der Züge, die klare Vertikale der Nase und die ein-



Abb. 32 Detail der „großen Verweigerung“

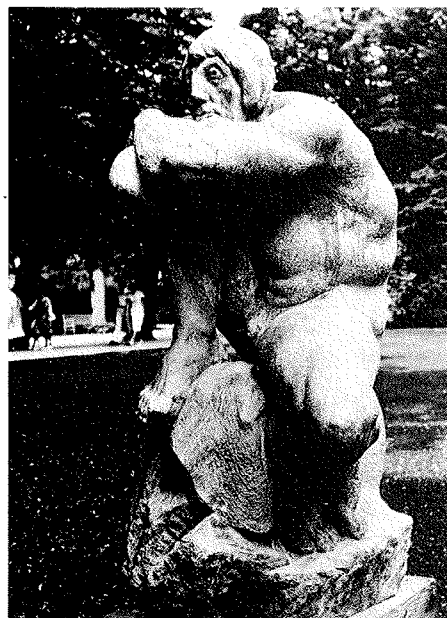
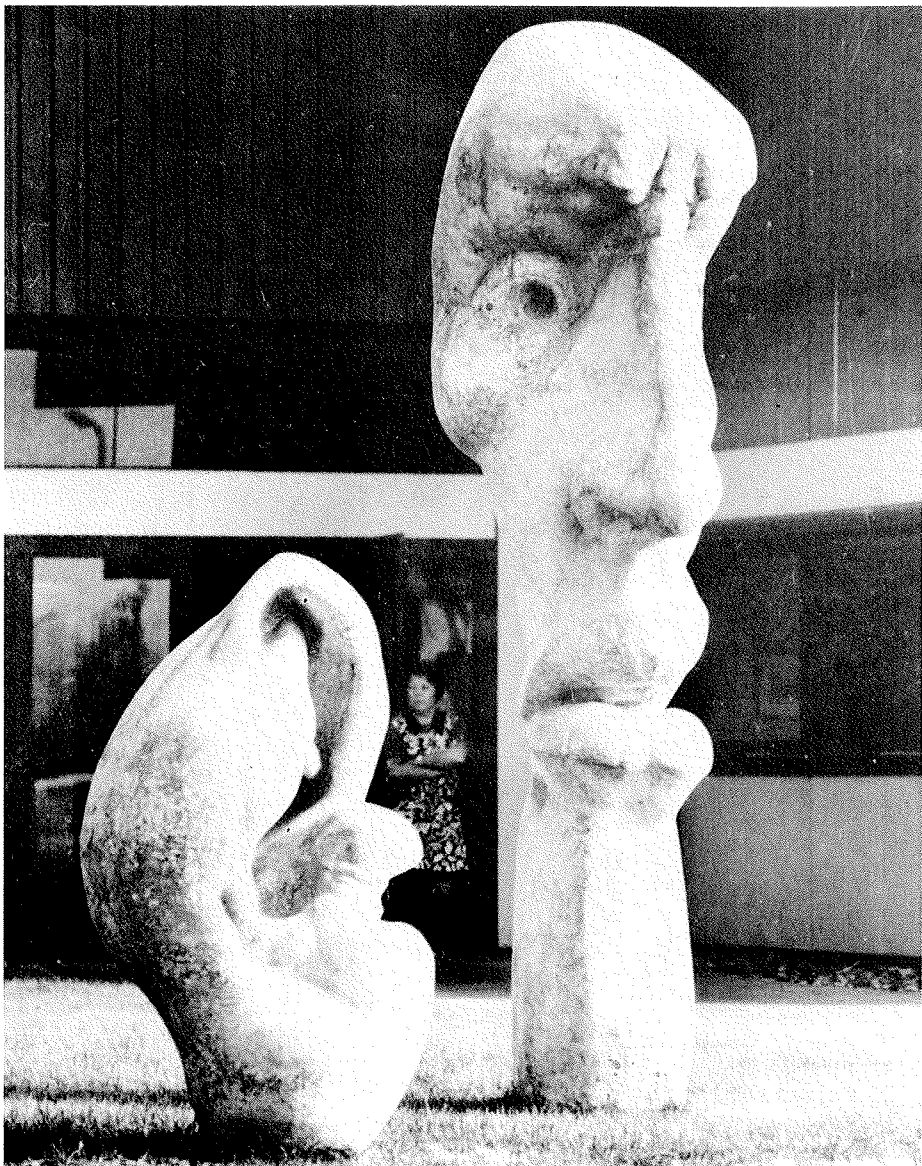


Abb. 31 Jürgen Weber, Die große Verweigerung, 1975, Muschelkalk, H. 165 cm

Abb. 33 Jürgen Weber, Sprechen und Hören, Beton



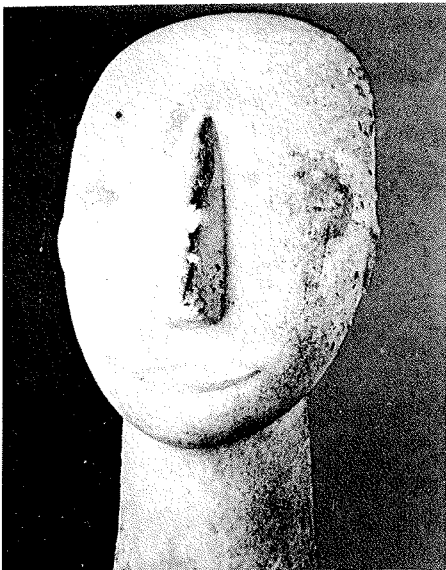


Abb. 34 Steinkopf von den Kykladischen Inseln, um 2000 v. Chr.



Abb. 35 Michelangelo, Der Morgen, 1524–33, Florenz



Abb. 36 Henry Moore, Familie, Bronze

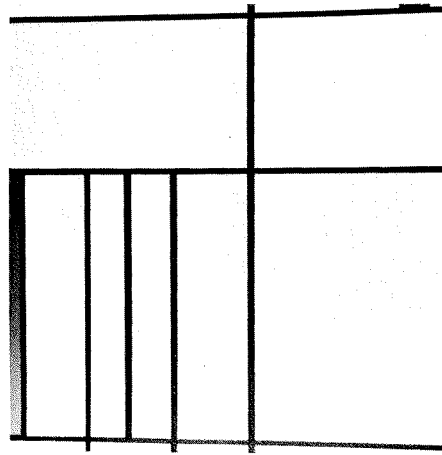


Abb. 37 Piet Mondrian, Komposition



Abb. 38 Lovis Corinth, Porträt Julius Meier-Graefe, 1917



Abb. 39 Weigel, Mutter und Kind

deutigen Horizontalen von Augenbrauen und Mund weisen auf das Schema, wenn die subtilen Verformungen der Gesichtsoberfläche auch realistische Züge aufweisen. Demgegenüber ist das Porträt Meyer-Graefes (Abb. 38) von Corinth eben realistisch mit seiner angegriffenen, kompliziert zerklüfteten Gesamtform des Kopfes, der unsymmetrischen Ausbildung von Augenbrauen, Augen und Mund, kurz und gut den stark vom Schema abweichenden Zügen, obgleich die breitflächige Malerei viele der Details unterschlägt, die ein wirklicher Kopf aufweist.

Wenn wir dieses Denkmodell weiterverfolgen, kommen wir zu dem verblüffenden Schluß, daß die Bilder Mondrians (Abb. 37) im höchsten Maße idealisierend sind, weil sie ausschließlich aus Rechtecken zusammengesetzt sind, die in unserer Gestaltungs- und Formpyramide (Abb. 20) an der höchsten Stelle unter den allgemeinen Grundgestalten zu finden sind. Da derartige Kompositionen heute als Muster für Fensterunterteilungen, Eisengitter- und Fassadengliederungen dienen, mag diese Einschätzung erstaunen. Wer aber die Texte liest, die Mondrian über seine Bilder geschrieben hat, wird feststellen, daß zumindest Mondrian seine Bilder idealistisch verstanden wissen wollte.

Folgen wir diesem Denkmodell, so wird das kubistische Stilleben Picassos (Abb. 40) von 1924 zu einem idealisierenden Bild, weil die Details von Balkon, Mandolinen etc. zweidimensionalen Grundgestalten sehr angenähert sind, während das niederländische Stilleben (Abb. 41) des 17. Jahrhunderts als realistisch zu klassifizieren wäre, da die verwendeten Formen komplizierteren, natürlicheren Gestalten angenähert sind. Auf jeden Fall ist nicht in erster Linie das Thema, sondern die Form ausschlaggebend für den realistischen oder idealisierenden Gehalt des Kunstwerks. So kann ein absolut unrealistisches Thema, wie „Der göttliche Richter des jüngsten Gerichtes“ (Abb. 42), durch die individuelle Form zu einem realistischen Kunstwerk werden. Der göttliche Richter wurde hier von mir an dem Bronzeportal der Jacobus-Kirche in Hamburg 1962–65 als ein fast verhungertes und geschlagenes KZ-Opfer dargestellt, und dadurch wurde dann allerdings auch ein unrealistisches Thema in ein realistisches verwandelt: In Christo richtet die gequälte Menschheit ihre Folterer. Auf der anderen Seite kann ein durchaus realistisches Thema wie „Mutter und Kind“ (Abb. 39) von dem Bildhauer Weigel durch eine allzu schematische und symmetrische Darstellung zum idealisierenden Bild werden.

Während das Kunstwerk von der Reali-

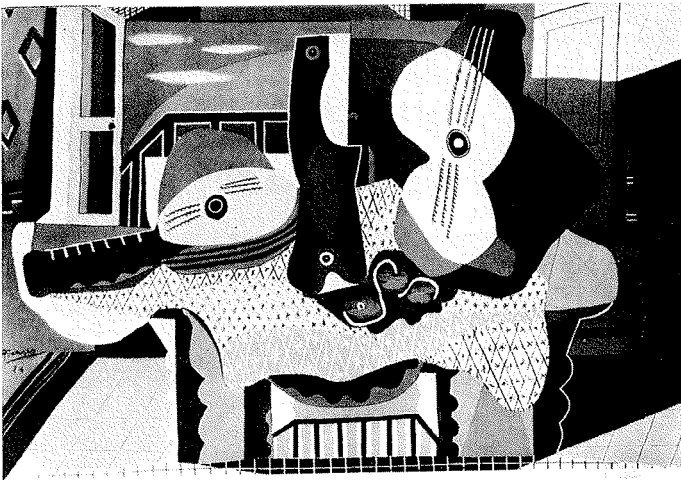


Abb. 40 Pablo Picasso, Stilleben



Abb. 41 Niederländisches Stilleben, 17. Jh.



Die Redaktion tendenzen gratuliert Jürgen Weber zum 50. Geburtstag (14. Januar 1978) und wünscht, daß ihm – und uns – sein streitbarer Geist und seine künstlerische Kraft für ein weiteres halbes Jahrhundert erhalten bleiben.

tät, von der Natur eindeutig abgrenzbar ist, während es klar und in jedem Einzelfall zu beschreiben ist, warum ein Naturabguß kein Kunstwerk, keine realistische Plastik ist, ist die Abgrenzung zwischen idealisierender und realistischer Kunst nicht eindeutig vorzunehmen. Fast jedes realistische Kunstwerk enthält idealisierende Züge, wie auch fast jedes idealisierende Kunstwerk – sofern es nicht eine Banalität ist wie die zuletzt gezeigte „Mutter und Kind“-Gruppe – realistische Züge aufweist. So wie ein Kunstwerk niemals nur von der natürlichen Gestalt ausgeht, sondern eben auch Ursprünge beim Schema in Gesamtkomposition oder im Detail enthält, so hat jedes Kunstwerk, das in erster Linie von Schemavorstellungen ausgeht, auch Quellen bei der natürlichen Gestalt. Das Vorherrschen des Schemas oder der natürlichen Gestalt wird den Eindruck des Idealisierenden oder Realistischen bestimmen.

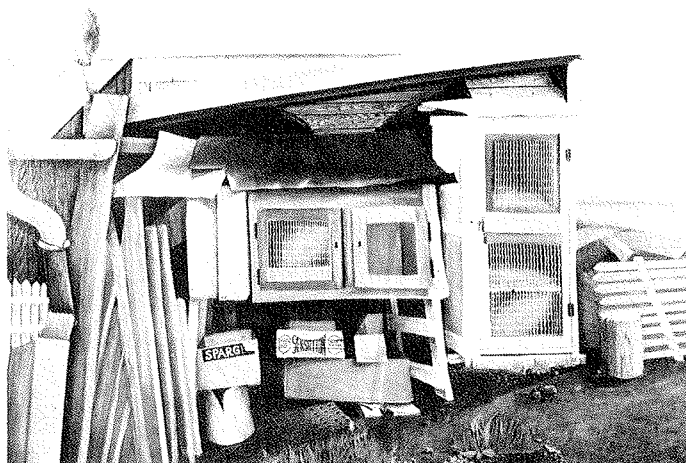
Abb. 42 Jürgen Weber, Bronzeportal der Jakobus-Kirche in Hamburg, 1962–62, Ausschnitt

Notizen zu einer Ausstellung:

von Christian Kneifel

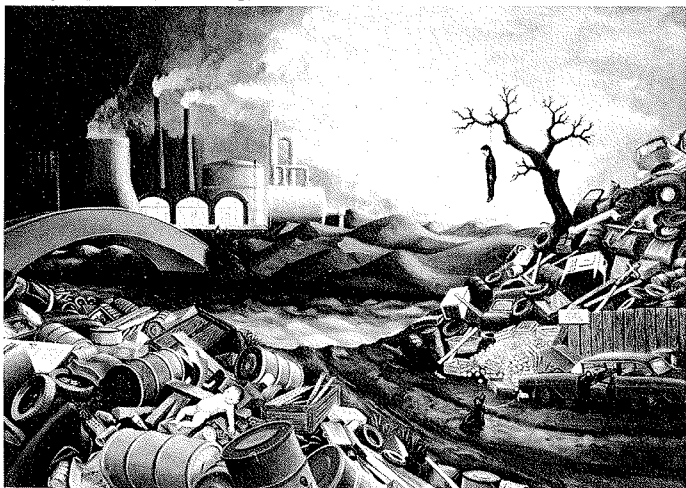
Integriert in die Große Schwäbische Kunstausstellung im Augsburger Rathaus (Dezember 1977/Januar 1978) waren Arbeiten des heute 65jährigen, in Augsburg lebenden Künstlers Günther Strupp zu sehen.

Die vom BBK Schwaben Nord und Augsburg e.V. getragene Jahresausstellung bezeugt diesmal große Mühe der Jury bei der Auswahl der Künstler und ihrer Werke. Die Thematik ist in etwa gegliedert, ebenso die Techniken. Dennoch, einer so großen Schau bei so unterschiedlichen Künstlern gelingt keine geschlossene Wirkung. Auffallend sind die vielen Arbeiten, die sich mit der „Wegwerfgesellschaft“ beschäftigen. Allerdings fällt auch auf:



Erich Bartel (Kaufbeuren-Neugablonz), Hinterhof, Öl

Wolfgang Zöttl (Friedberg), Ex und Hopp, 1977, Öl



Armin Gehret (Memmingen), Tabacco-Road, Öl

nicht die Verursacher dieses Zustandes werden erfaßt, nur der Tatbestand selbst – einen Ausweg scheint es nicht zu geben. Wolfgang Zöttls Bild „Ex und Hopp“ zeigt zwar dominierende Industrie im Hintergrund, geht aber auf Konsequenzen nicht ein. Ähnlich verfahren andere, die die Welt von vornherein als total zerstört und öd, als sterbenden Planeten sehen und sie auch nur so darstellen. Daneben ist aber auch Zerstörung der Umwelt konkret und im Detail zu sehen: Altstadtzerstörung, kaputte Menschen, Menschen ohne Beziehungen untereinander, denen nur der Mammon etwas gibt, und ähnliche Motive.

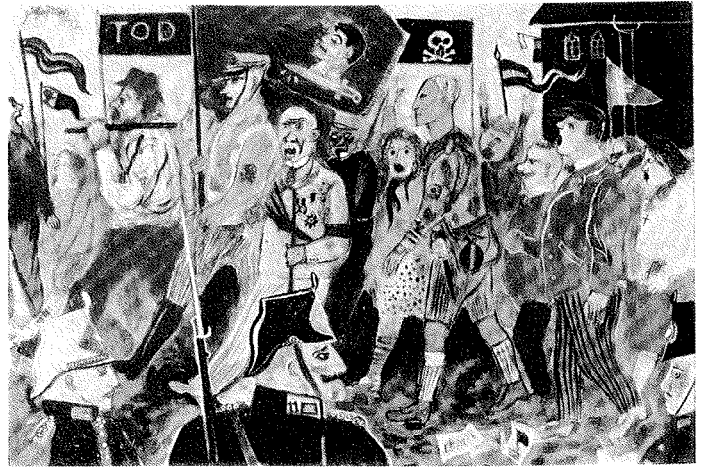
Fast alle Künstler, selbst die naiven Maler, sind mit Aussagen vertreten, die ihren – den gesellschaftlichen – Problemen Ausdruck geben wollen.

Bevor man aus der Großen Schwäbischen in den „Strupp-Saal“ kommt, fällt der Blick auf einen Anschlag: die vergrößerte Kopie eines Leserbriefes an die Augsburger Allgemeine. Hier steht sinngemäß: dieser Strupp sei ein Schmierer und bei Hitler wäre er nie zum Zuge gekommen. Damit sind wir schon bei einer groben Charakterisierung des Künstlers. Strupp ist immer noch ein strittiger Zeitgenosse – mehr geduldet als geliebt –, der auch heute noch gegen undemokratische Machenschaften zu Felde zieht. Von sich sagt er: Ich bin Pessimist und damit furchtbar konkret, so daß die Leute nicht so tun können, als wüßten sie nicht, wie es gemeint ist.

Günther Strupp scherte schon vor 1930 links aus, so formuliert er es. George Grosz und Bert Brecht wurden seine großen Vorbilder. Mit Heinz Kiwitz verband ihn eine Freundschaft. Seine Aktivitäten gegen den Hitlerfaschismus mußte er im KZ Kemna büßen. Später emigrierte er nach Frankreich, wurde zurück nach Deutschland

abgeschoben, hier nochmals verhaftet und nur durch den Einmarsch der Amerikaner vor dem „Volksgerichtshof“ gerettet. Diese Zeit hat ihn nach seinen eigenen Aussagen am stärksten geprägt. Nach dem Krieg stürzte er sich in die Arbeit. Bühnenaussstattungen, Zeichnungen in Zeitschriften und Büchern aus dieser Zeit belegen es. Und Strupp merkte: die neue Zeit war gar nicht so neu! Alte Machtverhältnisse wurden restauriert – und so zog er erneut gegen diesen Geist.

Das kämpferische Moment steckt in fast allen seinen Arbeiten; und diese geben ein Spiegelbild seines Lebenslaufs. Sein Engagement gegen Hitler, dann gegen alle Versuche in der BRD, der Demokratie zu schaden, macht seine Bilder zu Zeitdokumenten, die scharf und treffend sind, aber voller Liebe zum Detail, voller Feinheit. Strupp leidet heute unter Netzhautablösung, er kann sein Werk nicht fortsetzen. Was er bisher schuf, ist – qualitativ und quantitativ – eine große und ehrliche Leistung.



Günther Strupp, Demonstration, 1932, Tempera

Günther Strupp, Die Nana von Frankfurt am Main (Rosemarie Nitribitt), 1958, Tempera



Clément Moreau zum Fünfundsiebzigsten

von Richard Hiepe

Am 26. März 1978 wird Clément Moreau 75 Jahre jung geblieben sein. Aus der Asche vollständiger Vergessenheit ist er in den letzten Jahren lebendig wiederaufgestanden, einer der größten unter den revolutionären Grafikern unserer Kunstgeschichte und wohl der einzige, der bis ins hohe Alter dem selbstgeprägten Zitat folgt: „Wie man mit Bildern kämpfen kann“ (so nennt Moreau seinen Dia-Vortrag über seine grafischen Zyklen, den er seit 1975 in Versammlungs- und Theatersälen vor Tausenden von Menschen gehalten hat). Die Wiederentdeckung seiner Kunst gipfelt in den Ehrungen zum Fünfundsiebzigsten. Die Neue Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin eröffnet Ende März in Westberlin die bisher umfassendste Ausstellung mit einem 280 Seiten starken Katalog. Ein Fernsehfilm läuft seit Anfang März, der auch als Vorfilm in die Kinos geht. Die großen grafischen Zyklen liegen fast alle in Wiederveröffentlichungen vor. Eine solche Renaissance darf uns optimistisch stimmen, was die Kraft und die Resonanzfähigkeit der fortschrittlichen Kunstszene heute angeht. Noch 1974, als ich den ersten Kontakt mit ihm knüpfte, war Moreau in der gesamten Kunstliteratur nach 1945 nur in der kleinen Notiz über Karl Meffert im Buch über die Widerstandskunst aus der



Bahnwärterin – es sind vor allem die kleinen Leute, die der Lohnabbau trifft

Ein Bauer ist kein Lohnabbauer

Ist doch ganz natürlich! Wenn der Lohnabbau weitergeht, können die Arbeiter kein Fleisch mehr kaufen!

Clément Moreau, „Bauernflugblätter gegen den 1933 von der Schweizer Regierung geplanten generellen Lohnabbau für Arbeiter“, Linol- und Bleischnitte

DDR bekannt. Moreau, wie sich Meffert seit seiner illegalen Arbeit in der Schweiz und während seines 25jährigen Exils in Südamerika nannte, schlug sich als Theaterzeichner in Zürich und mit einer kleinen Anstellung an der St. Gallener Kunstschule durch. Seine Kunst war vergessen.

Die ersten Publikationen, „Mein Kampf“, die Karikaturen gegen Hitler mit einem Vorwort von Max Frisch und der großartige

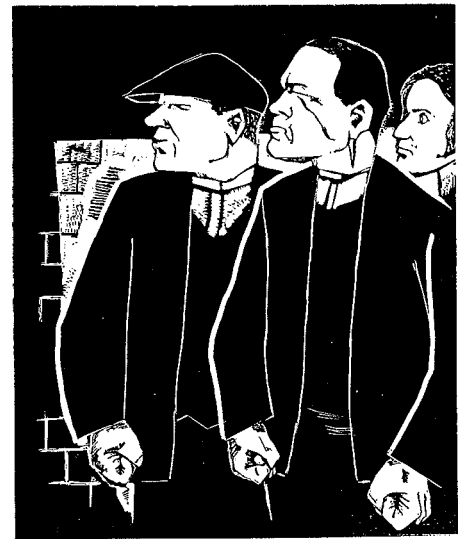
Linolschnitt-Zyklus „Nacht über Deutschland“ über den Widerstand im Dritten Reich (beide im Verlag der Neuen Münchner Galerie), riefen das Interesse des neuen großen Publikums, der kritischen Jugend und Studenten, der interessierten Arbeiter und Intelligenz wach. Sie hatten auf einen solchen Künstler gewartet wie auf ein lebendiges Argument in ihren langen Debatten über „operative“ Kunst, über eine wirksame Kunst für die arbeitende Bevölkerung auf hohem gestalterischen Niveau. Viele hatten große Theorien darüber entwickelt, daß nur die Fotografie oder die Fotomontage dessen fähig seien. Moreau hat ihnen die Augen geöffnet. Die bildende Kunst ist fähig, Masseneinfluß zu gewinnen, wenn sie menschlich überzeugend, politisch präzise durchformuliert, von großen Gefühlen und Ideen bewegt ist.

Wer Moreau selbst kennenlernt oder im Film agieren sieht, erlebt überdies eine Persönlichkeit der in unseren Kulturen anscheinend vom Aussterben bedrohten Spezies Mensch, die nur im Kontakt mit anderen Menschen denken und wirken mag. Für Moreau ist es selbstverständlich, wildfremde Menschen in der Münchner Fußgängerzone in eine Debatte über die CSU oder unterernährte Völker zu verwickeln, eine Kellnerin nach ihrer Lektüre oder finnische Eishockeyspieler in seinem Hotel nach ihren Anschauungen über Kunst zu befragen. Ein verschmutzter Zeitgenosse, der Güte und Hingabe ausstrahlt und verschüttete Gefühle und Ideen in seinen Mitmenschen zu mobilisieren vermag.

Die Publikationen – wie der schöne Band über die Künstler-Kommune „Fontana Martina“ in der Schweiz –, die Ausstellun-



Arbeitslose 1933



Streikposten 1933

gen, Vorträge, Grafik-Editionen und Besprechungen brachten dann in den letzten Jahren das ganze Werk seit dem ersten von der Kollwitz geförderten Zyklus über Fürsorgeerziehung zu Ruhm und Öffentlichkeit. Der junge Meffert hat ein exemplarisches „ernstes Leben“ gehabt. Der militante Vater selbst ließ ihn in die Fürsorge sperren und – als der Junge sich der Roten Ruhrarmee anschloß – zu Gefängnis verurteilen. Er schlug sich elend durch, bis die immense zeichnerische Begabung von den Genossen in Berlin entdeckt wurde und in der aufkommenden proletarisch-revolutionären Kunst ihren festen Platz und ihr großes Publikum fand. Als einer der we-

nigen deutschen Künstler steigerte Moreau seine Qualitäten als kämpferischer Grafiker noch in der Illegalität in der Schweiz und im südamerikanischen Exil, wo er für argentinische Tageszeitungen in Form von Bildstreifen in Comic-Manier die aufklärenden Schnitte über Nazi-Deutschland veröffentlichte.

Zum fünfundsiebzigsten Geburtstag veröffentlichen wir die bisher nicht wieder publizierten Linol- und Bleischnitte aus den „Bauernflugblättern“. Das war eine Kampagne der Schweizer Arbeiterpartei, der Gewerkschaften, von linken Intellektuellen und deutschen Exilkünstlern gegen den von der Schweizer Regierung um 1933 geplanten generellen Lohnabbau für Arbeiter. In ihrer klugen Strategie mobilisierten die fortschrittlichen Kräfte in der vorwiegend agrarisch strukturierten Schweizer Bevölkerung vor allem die Bauern gegen das geplante Gesetz, weil der Lohnabbau für Arbeiter den Absatz der landwirtschaftlichen Produkte gerade für die kleineren Bauern weiter erschwert hätte. Moreaus Schnitte erschienen auf Flugblättern und vor allem in den gewerkschaftlichen Publikationen dieser Jahre. Tatsächlich wurde der Lohnabbau durch Volksabstimmung verhindert und wichtige Ansätze für eine Solidarisierung zwischen Arbeitern, Bauern und Intellektuellen erreicht. Eine größere Arbeit über Moreaus Entwicklung in diesem noch unerforschten Abschnitt europäischer Arbeiterbewegung wird demnächst in unserer Zeitschrift veröffentlicht. Heute grüßen wir „Jupp“ zu seinem Ehrentage, um nach seinem Motto weiterhin zu zeigen, „wie man mit Bildern kämpfen kann“.

... die eure Milch und Käse kaufen



Arbeitsplan



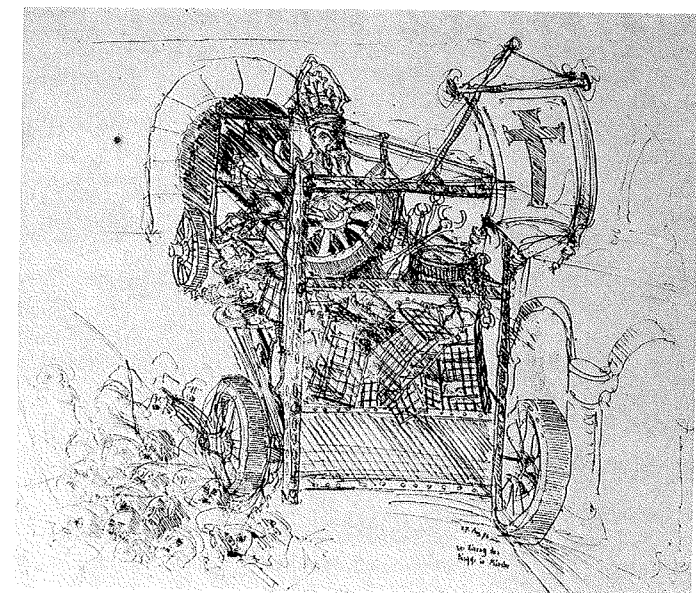
Ein Beitrag aus Münster

von Eckhard Froeschlin

Der folgende Text zu zwei Radierungen aus meinem Grafikzyklus über die Geschichte der Wiedertäufer in Münster soll eine erste Antwort auf das Bildermachen-Heft (tendenzen Nr. 111) geben. Weitere aus Münster werden noch folgen, und es steht zu hoffen, daß die dort gestellte Frage nach neuen Erfahrungsberichten möglichst viele hervorruft, und zwar mehr Produktionsberichte als Absichtserklärungen oder Legitimationsversuche. Vorweg sei noch bemerkt, daß es sich um Studienarbeiten aus meinem Kunsterzieherstudium handelt.

Die Wiedertäuferzeit war – lokalhistorisch gesehen – ein letztes Echo auf den zerschlagenen Bauernaufstand von 1525 und die gescheiterte frühbürgerliche Revolution. Ihre nachmalige politische Brisanz hat sie dadurch, daß es den Wiedertäufern, den Anführern der Münsteraner Bürger und Handwerker, gelungen ist, 1534 die Bischofsherrschaft für ein Jahr zu brechen und in der belagerten Stadt ihre antifeudal-chilastischen Forderungen durchzusetzen: also ein „Positivbeispiel“ wie etwa die Pariser Commune und für die bürgerliche Geschichtsschreibung wie Münsteraner Fremdenführer ein Ausbruch von Massenwahn und fanatisiertem Pöbel.

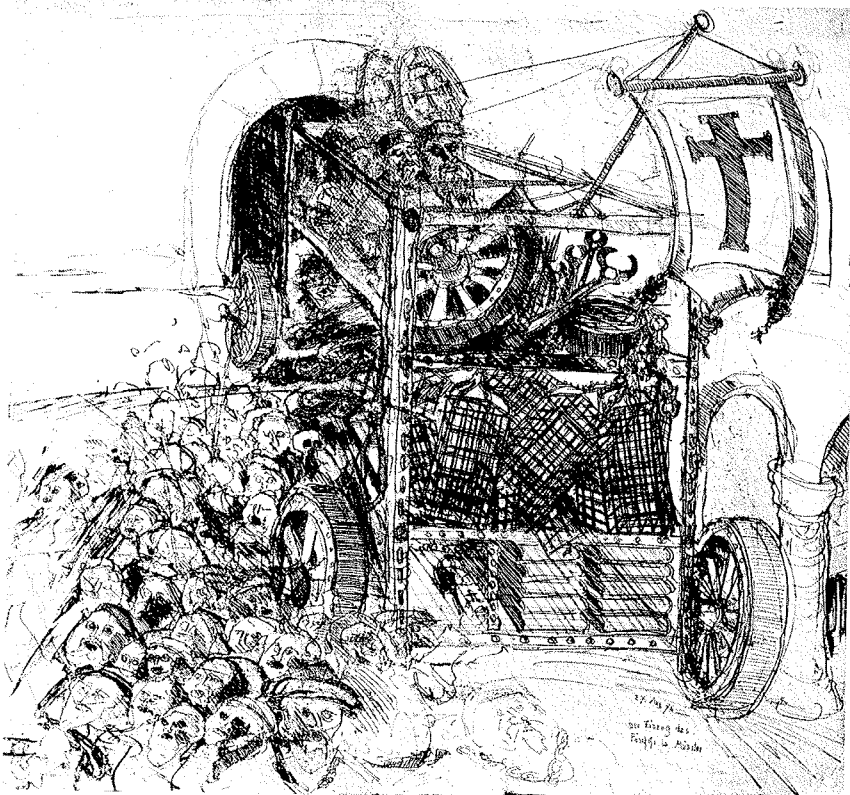
Von historischen Ereignissen und Zusammenhängen Bilder zu machen, heißt für mich nicht, Ersatz für nichtvorhandene historische Bildquellen zu liefern. Mir ging es darum, über bestimmte Ereignisse aus der Wiedertäuferzeit Radierungen zu machen, in denen sich Zusammenhänge per Bildassoziation erschließen lassen und in denen historisches Erkenntnisinteresse, Zeichenlust und radiertechnische Experimentierfreude vereint sei.



Eckhard Froeschlin, Der Einzug des Bischofs, 1976, Radierung, 1. Zustand, 41 × 46,5 cm

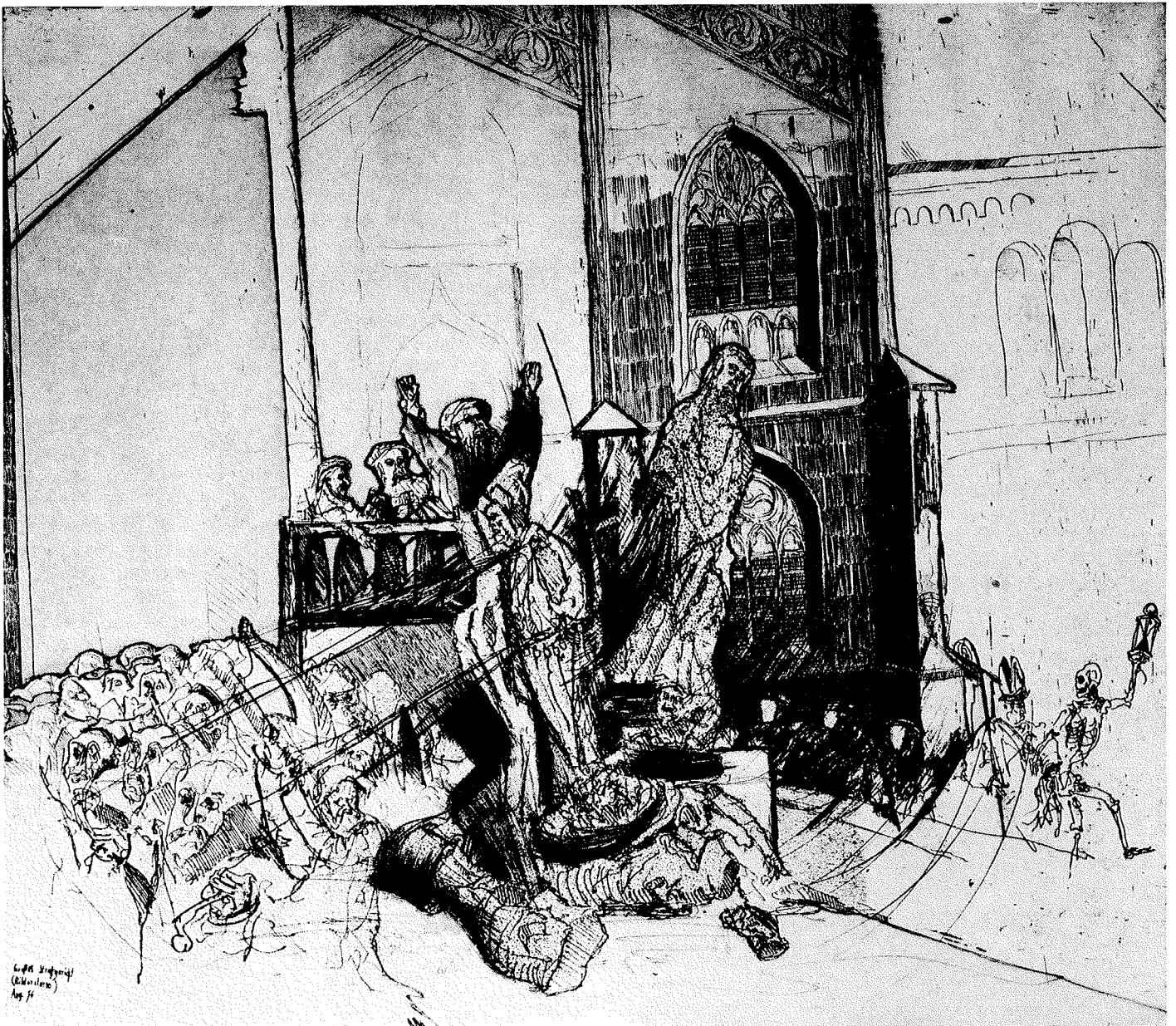
Bildermachen von Geschichte

Eckhard Froeschlin, Der Einzug des Bischofs, 1976, Radierung, 3. Zustand, 41 × 44 cm



Eckhard Froeschlin, Der Bildersturm, Radierung (verworfenen Platte), 49,5 × 29 cm





Eckhard Froeschlin, Der Bildersturm, 1976, Radierung, 49 × 56 cm (Endzustand)

Da ist zum Beispiel der Einzug des Bischofs in die durch Verrat gefallene Stadt. Meine Bildvorstellung war, wie sein ganzes Lager hereinrollt, fein säuberlich mit seinen Mitbringseln bepackt: Bücher und Skulpturen als Ersatz für die bildergestürmten und Folterwerkzeug und Käfige für die Wiedertäufer. Die Folterwerkzeuge hängen heute noch im Rathaus aus, die Käfige am Lambertikirchturm, zur jahrhundertelangen Warnung.

Von meinem Ferienjob in einem Lager, einem Betriebsmagazin her, denke ich bei „Lager“ weniger an Landsknechte, Zelte und Kanonen à la Callot, sondern an ordinäre Stahlregale: eine Assoziation aus der Gegenwart. Ebenso herassoziert ist die Kirchenfahne, die sich vor dem Wagen wie ein Segel bläht, oder die Bischofsstatue, die das Folterrad wie ein Lenkrad vor sich hat. Daran ist nur wenig Geplantes, und es ist für mich eher ein Beispiel dafür, daß bestimmte Prozesse beim Bildermachen relativ unbewußt ablaufen: warum etwa aus der einen Bischofsstatue im ersten Zustand zweie geworden sind, ist mir im nachhinein unerklärlich (ich war nüchtern). Daß zudem bei der Einzugszene eine Art Gesell-

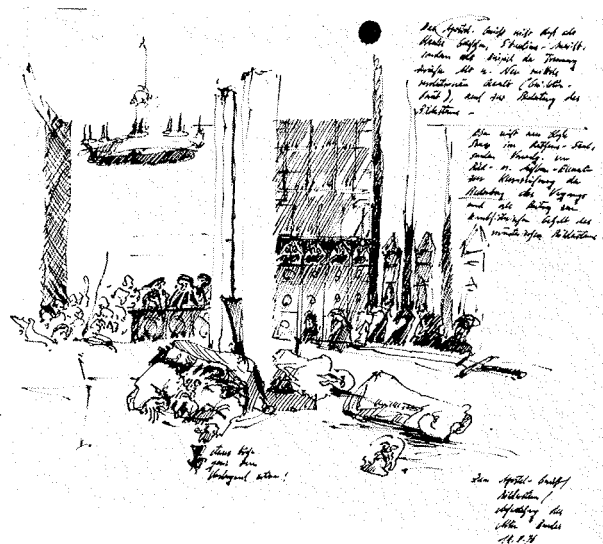
schaftspyramide herausgekommen ist, mit Obrigkeit oben, Bürgern unten und Machtmitteln in der Mitte, habe ich mir erst später sagen lassen.

Nicht immer geht die Bildfindung so fast im Selbstlauf vor sich; sie kann sich auch aus einer Reihe fehlgeschlagener Versuche entwickeln. So die zweite Radierung über den Bildersturm der Wiedertäufer. Daß die Zerstörung von Kirchenskulpturen usw. keineswegs hirnloser Vandalismus war, sondern ein Strafgericht, stellvertretend für die Herrschaft, die sie verkörperten, hat der Kunsthistoriker Martin Warnke nachgewiesen.¹ Die unbestreitbare Notwendigkeit von wissenschaftlicher Kenntnis des Gegenstandes beim künstlerischen Herangehen an historische Thematik hat aber einen Haken. Das begriffliche Gepäck zieht leicht auf den Weg der Abstrahierung, der Illustration besagter Wissenschaft: an die Stelle von Gesehenem tritt Gedächtes. Auf einer ersten, auch technisch danebengegangenen Radierung und einigen Zeichnungen steht der Bildersturm denn auch als das da, was bloß sein gesellschaftlicher Kern war: Trennung zweier Welten. Aber nicht

als konkrete Aktion, sondern als requisitenreiche Inszenierung, mittels eines guillotineähnlichen Instrumentariums.

Kritik zeigte das auf, und zeichnerische Studienarbeit „vor Ort“ half weiter. Die historische Domarchitektur, die ramponierten Apostelstatuen im Landesmuseum und die Wiedertäuferproträts des zeitgenössischen Kupferstechers Heinrich Aldegrever waren neues Material für eine neue Bildvorstellung. Der bischöfliche Gerichtsgiebel am Dom ist nun Hintergrundkulisse der klerikalen Bildhälfte und bietet – zumindest für den Münsteraner Betrachter – eine Einstiegsmöglichkeit über identifizierbare Architektur – eine Einstiegsmöglichkeit über identifizierbare Architektur. Auf der Seite der Wiedertäufer predigt deren Prophet Jan Matthijs und fallen die steinernen Vertreter des Kirchenfürsten; jenen aber nötigt der Sensenmann (eine kleine Hommage an Aldegrevers antiklerikalen Totentanz). Das Blatt ist eigentlich mehr „bildplanerisch“ entstanden als assoziativ wie das vorige, und während jenes nach drei Ätzzügen fertig war, habe ich hier mehrmals überarbeitet: Striche vertieft, ganze Partien wieder weggeätzt, neue Verfahren ausprobiert und damit meist zufällig im Detail grafische Reize erzeugt. Was dem Wesen der Radierung durchaus entspricht, neben der großen Form dem Auge auch im Kleinen etwas zu bieten und zum Näherkommen und öfteren Hinsehen zu reizen.

Bei einer Ausstellung des gesamten Zyklus nebst dazugehörigen Zeichnungen und Zustandsdrucken wurde mehr als einmal nach der Verständlichkeit der Grafiken gefragt. Wie kann der Geschichtsunkundige Handlungen identifizieren, wie der Kunstentwöhnte den einzelnen Gedankengängen, Assoziationen und Verweisen nachgehen? Zum einen trifft der Bildermacher hier auf die Konsequenzen kapitalistischen Kulturabbaus und ist von vornherein genötigt, seinen Gang zum Publikum kulturpolitisch zu gestalten, also die Art und Weise seines Bildermachens offenzulegen. Zum zweiten aber führt diese Situation leicht dazu, unter dem Aspekt leichterer Verständlichkeit vom Bild einen gleichartigen Lerneffekt zu erwarten wie von einem wissenschaftlichen Text. Der Bildermacher gerät in Legitimationsnöte und will, wie Jörg Scherkamp im Heft 111, „mit den Bildern eine Ergänzung der historischen Fakten vorgenommen“, „Verbundenheit mit den Volksmassen dargestellt“ oder „Klassencharakter gezeigt“ haben. Ich will Scherkamps Bilder nicht auf diese seine Aussagen reduzieren, aber tendenziell wird so Bildermachen von Geschichte



Eckhard Froeschlin, Federskizze zu „Der Bildersturm“ (verworfen)

zur Produktion von historischen Checklisten oder von Gruppenbildern mit Helden. Soll die Debatte über den Prozeß realistischen Bildermachens aber wirklich fruchtbar werden, dann vermag ihr ein schöner Hegelscher Satz durchaus zu nützen:

„Wird aber der Zweck der Belehrung so sehr als Zweck behandelt, daß die allgemeine Natur des dargestellten Gehalts als abstrakter Satz, prosaische Reflexion, allgemeine Lehre für sich direkt hervortreten und expliziert werden und nicht nur indirekt in der konkreten Kunstgestalt implizite enthalten sein soll, dann ist durch solche Trennung die sinnliche, bildliche Gestalt, die das Kunstwerk erst zum Kunstwerk macht, nur ein müßiges Beiwesen, eine Hülle, die als bloße Hülle, ein Schein, der als bloßer Schein ausdrücklich gesetzt ist. Damit aber ist die Natur des Kunstwerks selbst entsteht.“²

Anmerkungen

- 1 Warnke, Martin (Hrsg.), Bildersturm, Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973, S. 65–98.
- 2 Hegel, G. W. F., Werke Bd. 13, Vorlesungen über die Ästhetik, Einleitung, Frankfurt/Main 1970, S. 76f.

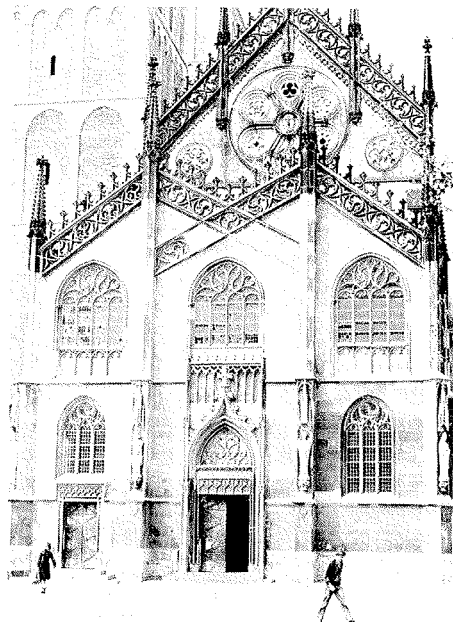
Heinrich Aldegrever, Bildnis Knipperdollings, Kupferstich



Bildergestürzte Apostelstatuen, Landesmuseum Münster



Bischöflicher Gerichtsgiebel am Dom zu Münster



Zu Bildern von Ingeborg Weigand

von Rudi Bergmann



Selbstbildnis Ingeborg, 1975, Öl, 100 × 150 cm

Müßte man Ingeborg Weigands Werke kurz umschreiben, könnte dies folgendermaßen geschehen: Jedes ihrer Bilder präsentiert sich als die Darstellung von Schicksal, als erlebte oder erlebbare Geschichte. Und weiter: So wenig wie das einzelne Leben verwechselbar ist, gleicht es doch einer Weltgeschichte (Heine), so wenig verwechselbar ist Inhalt und Form der einzelnen Bilder der Malerin. Was heißen soll: Sie hat keine einmalige, sich wiederholende Handschrift entwickelt. Vielmehr, und hier ist ein Moment der Unverzichtbarkeit ihrer Malerei, jedes Bild hat seine Einmaligkeit. Ihre Unverwechselbarkeit liegt demnach in der Besonderheit, die sich als das Allgemeine begreifen läßt.

Richard Hiepe hat dies vor Jahren auf den Einzelfall hin präzise ausgedrückt: „Ingeborg Weigand malt ihren toten Vater, Sozialist und Naziverfolgten, nicht nur als unverwechselbar ‚ähnliches‘ Bildnis, sondern als den Typus des bewußten Arbeiterführers.“ Ihr Thema ist breit. Hier die zarte Landschaft, dort die einsamen Häu-

ser, sehr wohl mit Geschichte. Hier der schaffende Mensch. Dort die Frauen vom Faschismus in den Tod getrieben. Und dann die Frauen, stolz, ungebrochen, die den Widerstand organisieren.

Der Malerin künstlerischer Werdegang war kein einfacher. Sie wächst in ökonomisch gesicherten Verhältnissen, in behüteter Atmosphäre in ihrem Düsseldorfer Elternhaus auf. Als die Nazis an die Macht gelangen, zerstören sie auch die links orientierte Familie. Ihr Vater wird 1936 verhaftet. Dennoch kann die Tochter drei Jahre später im niederrheinischen Krefeld die Textil- und Webeschule besuchen und später an der privaten Schule Karb in Düsseldorf die Kunst der Malerei studieren. Nach dem Weltkrieg besucht sie die Münchener Kunstakademie. Danach hat sie nur wenig Möglichkeit, ihr Talent zu entwickeln. Erst Mitte der sechziger Jahre beginnt sie intensiver zu malen, und 1967 nimmt sie die Lehrtätigkeit an einer Schwabinger Malschule auf. Dort ist sie Lehrende und Lernende zugleich. In diese Jahre fällt die Eheschließung mit ihrem zweiten Mann, dem Lyriker Rodja Weigand, mit dem sie bald in dem nahe bei Landsberg gelegenen Schwifting ihr Domizil aufschlägt: zugleich Atelier, Mal- und Zeichenschule.

Hier nun, keineswegs in landfluchtartiger Abgeschiedenheit, kann sie ihr Talent entwickeln. Kann sie sich frei machen von zuerst einmal notwendigen Einflüssen, die in ihren frühen Bildern an Edvard Munch und den „bretonischen“ Paul Gauguin erinnern. Beispielsweise fertigt sie zwei interessante Bilder von Lenin und Brecht, in denen sie fern jedes Naturalismus den Witz, die tiefe Menschlichkeit, die Willensstärke der Gemalten dem Betrachter in unaufdringlicher Weise vorführt. Ein schöneres Kompliment als jenes, das Hiepe ihrem Brecht-Porträt macht, kann es für die Malerei kaum geben: „Brecht rückt uns in diesem Aufbau aus Farbflächen und Schatten viel näher als auf dem bekannten Foto.“

Bildnis Maxim Gorki, 1972, Öl

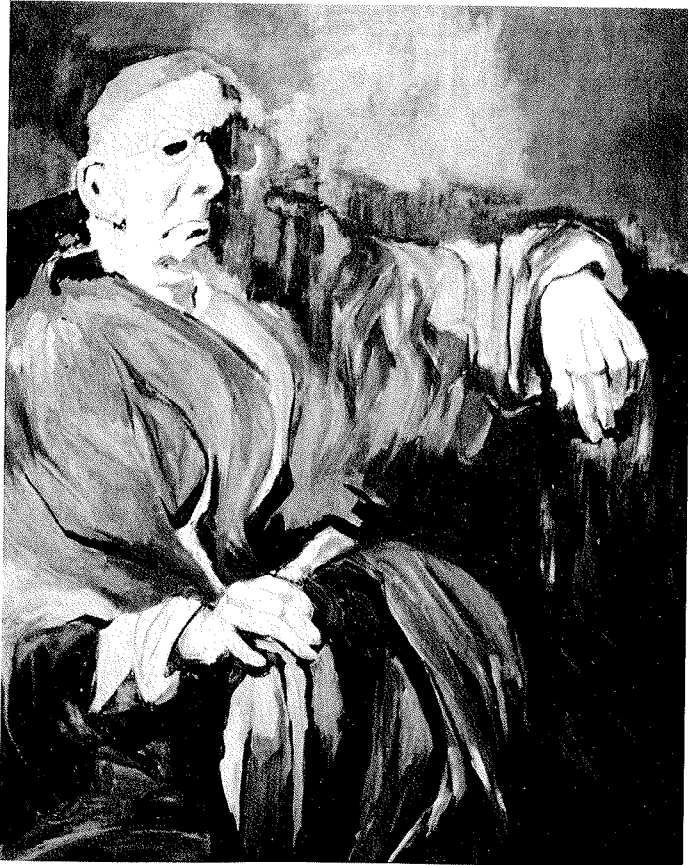


Damit ist eine prinzipielle Aussage über die Malerei von Ingeborg Weigand unüberhörbar verbunden. Sich der großen Leinwand bedienend, vermeidet sie Oberflächlichkeiten, künstlerische Verflachungen, die nicht nur ästhetische Probleme in die realistische Malerei einbringen würden, sondern zudem politische Simplifizierungen zur Folge hätten.

Ingeborg Weigand hat viele Zeichnungen gefertigt, nicht zuletzt bemerkenswerte zu dem Gedichtband ihres Mannes „Vom gefährdeten Lachen“. Viele Ölgemälde sind jüngst entstanden. Mehr als bisher wird sie sich wohl zukünftig den kleineren Formaten zuwenden. Was Überraschendes erwarten läßt, denn sie hat noch keineswegs die Grenzen ihrer künstlerischen Möglichkeiten erreicht. Drei Gemälde, die wahrscheinlich bislang in ausgereiftester Form ihr Können dokumentieren, sollen hier eingehender vorgestellt werden. Leider tragen sie für den Sammler realistischer Kunst den Stempel der Unverkäuflichkeit. Im Jahr 1972 malte Ingeborg Weigand den russischen Schriftsteller Maxim Gorki in seinem Exil auf Capri. Mitten drin in einer gar nicht einmal so südlichen Pflanzenwelt. Gekleidet in einen langen Mantel – übergreifende Farbtöne, blau, grau, blau. Auf den zweiten Blick der Hut keck nach hinten geschoben. Große kräftige Hände, riesiger Schnauzbart. Melancholisch verinnerlicht und dennoch wachsam der Blick. Ein Wartender, einer auf Abruf, der eingreifen wird in die revolutionären Ereignisse in dem schmerzlich fernen Heimatland.

Drei Jahre nach dem Gorki-Gemälde schuf die Malerin ein eindrucksvolles Selbstbildnis. In einer flächigen Schneelandschaft, der man den Schmutz der Luft, der Straße anmerkt, finden wir sie. Im Hintergrund halbgefertigte Neubauten, die brutal in die Stille eingreifen, die Menschenlandschaft bedroht. Das Zerschnittene,

Bildnis Sean O'Casey, 1975, Öl, 120 × 160 cm



Zeichnung von Ingeborg Weigand

das Zersiedelte, das Zerschlagene spiegelt sich in ihrem skeptischen Gesicht: fleischfarbig gemalt, in ein sehr helles Blau übergehend. Eingerahmt von schulterlangen Haaren, in der farblichen Tendenz rot. Wie leicht hingeworfen scheinen die auf- und nebeneinandergelegten Farben. Umhüllt von einem chic-modisch blauen Mantel mit Flaumkragen, auf denen grüne Tupfer die Grundfarben brechen, geht sie auf die Betrachter zu. Eine in ihrem natürlichen Selbstbewußtsein eigenwillige Person, die höchst menschliche Summe aus Erfahrungen, Wissen und Gefühlen.

Ebenfalls im Jahr 1975 entstand das Bild von dem großen irischen Dramatiker Sean O'Casey. Nein, kein Bild, eine Vision. Ingeborg Weigand entwickelt ihre figürliche Malerei ganz aus den Farben, die hier anmuten wie die ständige grün-graue Variation auf die Farben Irlands.

O'Casey – ein Koloß, ein sich auflösender Fels, der nahezu unbeteiligt seinen nicht zu verhindernden Zerfall beobachtet. Den er, ohne zu akzeptieren, geschehen läßt als historischen Prozeß. Symbol des Zerfalls: die (vom Betrachter) rechte Gesichtshälfte weggewischt. Und dennoch ruht in dieser kantigen, sich selber als Ausgangspunkt begreifenden Persönlichkeit der unzerstörbare Wille, sich selber und die Zeit zu überdauern. Was in vielen Bildern der Ingeborg Weigand sich andeutet, in dieser Vision wird es Wirklichkeit. Irlands großer Sohn erhebt sich augenblicklich, schwer und krachend. Eingreifend, sarkastisch, bestimmend, endgültig. Mag es mißverstanden werden: Aragon schrieb über Fernand Léger, er habe den Rauch gemalt als erster in dieser Welt, was bedeutet wie keiner zuvor. Ingeborg Weigand hat einen Dichter gemalt – mir scheint wie niemand vor ihr, auch sie selbst nicht.

Realisten in Österreich

Der Grafiker Helmut Kurz-Goldenstein

von Ulli Jenni



Seveso, 1976, Feder/Buntstift

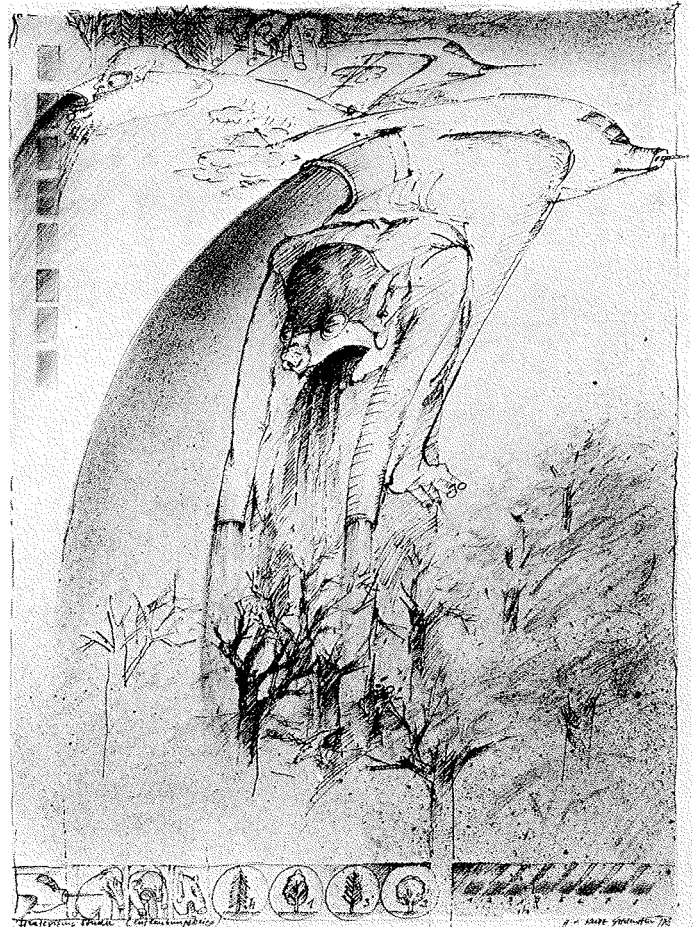
Offiziersclub, aus: America-Latina, 1974



Helmut Kurz-Goldenstein (geb. 1941 in Salzburg, lebt in Wien) war nach seiner Ausbildung zum Glasmaler drei Jahre lang bis 1963 berufstätig und besuchte dann vier Semester als Werkstudent die Meisterklasse für Grafik an der Akademie für Bildende Künste in Wien. Jetzt übt er seine künstlerische Tätigkeit hauptberuflich aus. Beinahe überflüssig zu betonen, daß er von seiner Kunst sich und seine Familie nicht erhalten kann; dafür kommt seine Frau auf.

Kurz-Goldenstein ist reiner Grafiker, er malt nicht. Als Werkzeug bevorzugt er die Rohrfeder, daneben farbige Tinte und Buntstifte, er laviert und spritzt. Seine Zeichnungen sind fast durchwegs farbig gehalten; diese Farbigkeit trägt wesentlich zur Erzähl- und Gestaltungsweise bei. Malerische Elemente setzt er gegen die sonst scharfe Federführung in ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrasten oder in weicher Pinselführung mit kurzen Strichen oder Tupfen, die speziell für Häuserfronten eingesetzt werden – ein Erbe des österreichischen Künstlers Wilhelm Thöny (1888–1949). Ein anderes entscheidendes Vorbild war Alfred Kubin, mit dem er sich während seiner Studienzzeit (1964/65) eingehend auseinandersetzte.

Strategische Studie (Entlaubungskrieg), 1972, 65 × 50 cm



Die Blätter von Kurz-Goldenstein behandeln vorrangig Gesellschaftszustände. In der Zeit des Aufbruchs der Jugend- und Hippiebewegung arbeitete er 1969 während eines Aufenthalts in der BRD an einem Zyklus nach Liedern von Franz Josef Degenhardt, der das kleinbürgerliche, oft nazistisch durchsetzte Milieu schildert. Intensiver beschäftigte er sich in der Folge mit den gesellschaftspolitischen Hintergründen einzelner Ereignisse. 1973/74 entstanden eine Folge zu Lateinamerika, Blätter zum herrschenden Gesundheitswesen und zur Funktion der Werbung. Themen einiger seiner letzten Arbeiten sind die faschistoiden, von der sozialdemokratischen Bundes- und Landesregierung tolerierten Ausschreitungen gegen die slowenische Minderheit in Kärnten, die Berufsverbote in der BRD, der Giftskandal in Seveso und die Rassenpolitik in Südafrika.

Wie vermittelt uns der Künstler seine inhaltlichen Aussagen? In der Zeichnung „Seveso“ machen zwei – halb zu Schweinsköpfen, halb zu Fabrikbestandteilen mit aus dem Schädel ragenden Schloten umfunktionierte – Konzernvertreter das, was ihrer Tätigkeit immanent ist, was ihrem Handeln das Ziel gibt, sie machen Profit. Daß ihnen die Begleitumstände egal, jede den Profit schmälernde Humanität fremd sind, verdeutlicht der nach dem Fötus in der Frau langende Tod, dessen Weg über den Kadaver einer Katze führt. Zur Inhumanität des Systems der Sanktus der Kirche, wie eh und je: Der Bischof von Mailand warnt mit erhobenem Finger die Frau davor, ihr Kind, dessen schwere Schädigung, heute erwiesen, damals erahnt werden konnte, abtreiben zu lassen. Das Leben, solange es ungeboren, ist heilig.

Die dargebotenen Inhalte spielen nicht in einem real erfahrbaren Raum, sie offenbaren vielmehr in ihrer Zusammenstellung die kausalen Verbindungen, so wie der Künstler sie sieht. Zusammenhängendes wird oft durch Schraffen miteinander verbunden, wie die Konzernherren von Hoffmann-Laroche, wie die schwangere Frau mit der Todessilhouette.

1976 erschien in Buchform ein Zyklus mit 60 Zeichnungen mit dem Titel „America-Latina“.* Ausgelöst wurde die intensivere Beschäftigung mit dem Putsch in Chile durch die Aktion „Künstler helfen Chile“ im Dezember 1973. Die ursprünglich geplante Chile-Folge erweiterte sich zu einem Zyklus, der ganz Lateinamerika umfaßt. „Die Ereignisse in Chile gaben den Anstoß, und ich kam nicht mehr zur Ruhe...“, sagte Kurz-Goldenstein. Die Hauptschwierigkeit sah er, der nie in Südamerika gewesen ist, in den verzerrenden Informationen der Massenmedien.

Am Beispiel Südamerika wird uns in diesen Blättern die nackte Fratze der Unterdrückung und teilweisen Ausrottung von Menschen eindringlich vor Augen geführt. Die Rolle der Monopole, der einheimischen Großgrundbesitzer, der faschistischen Militärregimes, die vom USA-Imperialismus gestützt werden, wird in ihrer ganzen Brutalität bildnerisch aufgezeigt. Die Gewalt tritt uns in den eleganten Uniformen der geschneiegelten Offiziere entgegen.

1972 ist die „Strategische Studie“ (Entlaubungskrieg) entstanden, die die Vernichtung der vietnamesischen Vegetation zum Inhalt hat. Wieder bekommen die Zielpunkte des künstlerischen Angriffs schweinische Physiognomien, sowohl der Mensch mit seinen in Giftröhren metamorphisierten Armen, als auch das mit ihm eine Einheit bildende Flugzeug. Das Blatt brandmarkt die Werkzeuge, noch nicht deren Handhaber. Anders in „America-Latina“: Nun finden sowohl die Herrschaftsmechanismen dieses antagonistischen Klassensystems, als auch die Kräfte, die – jetzt noch geknechtet – den Weg aus diesem Zustand erkämpfen werden, Eingang in die grafische Aussage Helmut Kurz-Goldensteins.

* Helmut Kurz-Goldenstein, America-Latina. Zeichnungen mit einem Essay von Hans Widrich, Verlag Winter, Salzburg 1976.

Weitere Literatur: Heidi Pataki, Kritisches Lexikon: Helmut Kurz-Goldenstein, in: Neues Forum, Heft Jänner 1972, S. 58 f.

– Mario de Micheli, La satira grafica del viennese Helmut Kurz-Goldenstein, in: artecontro nuova serie 1 (1975), S. 4 ff.

– Derselbe, Kurz-Goldenstein, in: Contro il fascismo. 50 anni di immagine storico-politico nel mondo, Fratelle Fabri, Milano 1976, S. 130–132.

Der Maler Gerald Penz

von Daniela Hammer

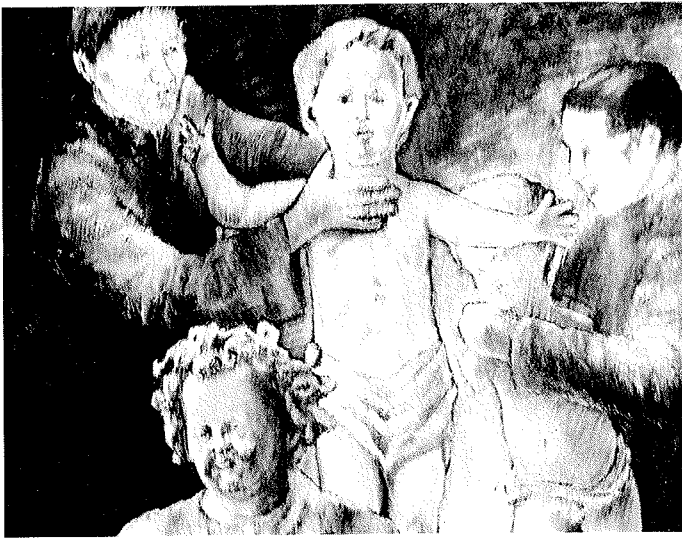
Jeder trägt seinen Glauben mit sich II, oder: Einer muß den Engel spielen, 1976, Öl, 143 × 90 cm



„Jeder trägt seinen Glauben mit sich“ lautet der Titel eines Zyklus des Malers Gerald Penz aus dem Waldviertel in Niederösterreich. Die Tafel, die dem Zyklus den Namen gibt, zeigt eine Gruppe von Menschen mit dem Torso einer mittelalterlichen Christusfigur in ihrer Mitte. Die Figuren stehen dichtgedrängt, Kopf an Kopf, jedoch ohne jede Beziehung zueinander, stumpf aus dem Bild starrend. Keine Bewegung ist in ihnen, raumlos sind sie übereinander geschichtet, in die Fläche gebannt. Die Statik der Figuren, ihr blockhaft vereinfachter Umriss, die Reduktion bzw. Eliminierung der Extremitäten verstärkt den Eindruck des Gebundenseins.

Penz zeigt hier, wie in den meisten Werken, die Situation der Menschen in seiner Heimat, dem Waldviertel. Eine bäuerliche Gegend, wirtschaftliches Notstandsgebiet, praktisch ohne jede Industrie, Grenzgebiet zur ČSSR, beherrscht von Kirche und reaktionären Kräften. Da trägt jeder seinen Glauben mit sich, diesen Torso christlicher Religion, diese verbindliche Ideologie, die nicht verbindet, sondern das Bewußtsein der Menschen in Schranken hält.

Dieses Gebundensein in einer Gemeinschaft, die keine mehr ist, die völlige Isoliertheit und Kommunikationsunfähigkeit wird thematisiert. Durch die Flächenkomposition, wo den Figuren buchstäblich der Aktionsraum genommen ist, und die Darstellung des Christus-Torso wird deren ursächliche Bedingtheit durchsichtig. Daß die Stumpfheit dieser Bauerngesichter nicht ein ihnen inhärentes Merkmal ist, daß sie vielmehr so Gewordene, Deformierte sind, wird auch durch die spezifische Malweise mit der schrägen, die Gesichter durchkreuzenden Strichführung verbild-



Jeder trägt seinen Glauben mit sich IV, oder: Schau her, das ist mein Putzi, 1976, Öl, 144 x 112 cm

licht, wie durch die teils buchstäblich verschobenen Gesichtszüge. Ein verstecktes Leiden liegt in diesen Gesichtern verschüttet, das nur in der angstvoll blickenden Figur rechts, die in der aufgelösten Malweise und einer unwirklichen, emotionalen Violett-rot-Farbigkeit gleichsam einer anderen Wirklichkeitssphäre angehört, offen durchbricht.

Penz reduziert radikal auf das Wesentliche, so erhält jedes Bildelement inhaltliche Funktion. Er selbst spricht vom Einfluß der romanischen Plastik, die in ihrer Einfachheit und Ausdruckskraft echt volksverbunden ist. Die Vereinfachung der Form geht aber keineswegs in die Richtung der Naiven, hier wird kein kindliches Bauernidyll vorgegaukelt.

Durch diese realistische und kritische Haltung steht Penz abseits von der offiziellen Kunstszene. Penz, 1953 in Zwettl (NÖ) geboren, ist Autodidakt. Seinen Ausgangspunkt bildete die heimische Volkskunst, die Kitschbilder einiger Heimatkünstler inbegriffen. Bewußt bezieht er sich auf die allgemein bekannte christliche Symbolik und auf historisch verwurzelte Bildtraditionen, so vor allem auf den Barock. Wichtig war auch, nach seinen eigenen Aussagen, die Auseinandersetzung mit Van Gogh und den Expressionisten. Jetzt lebt Penz in Wien, wo er sich vor einem Jahr mit anderen realistischen Malern in der „Gruppe kritischer Naturalisten“ zusammenschloß. Im Mai 1977 waren seine Bilder in der Galerie Martinskeller in Klosterneuburg bei Wien ausgestellt. Die gezeigten Werke konfrontierten den Betrachter immer wieder mit der Einsamkeit, dem stumpfen Leiden der Menschen aus der bäuerlich rückständigen Heimat des Künstlers.

So auch die Tafel „Einer muß den Engel spielen“, die zu dem oben erwähnten Zyklus gehört. Hier wird die Verdinglichung menschlicher Beziehungen visualisiert. Ein maskenhaft stumpfer Mann, gekleidet wie ein ordentlicher Staatsbürger mit weißem Hemd und Krawatte, glattfrisiertem Haar und schlaffen Armen, wird vor grüne Engelsflügel gestellt, die herabhängen wie Versatzstücke einer Theaterdekoration, an Seilen wie Gitterstäben: der Mensch in eine Rolle gezwängt, die er spielen muß. Sein Vorbildcharakter, symbolisiert in den Engelsflügeln, ist zufällig, nicht durch seine Person, sondern seine gesellschaftliche Stellung bestimmt. So sind seine Gesichtszüge neutralisiert und entindividualisiert. Sein Nachbar legt ihm die krallenartig gebogene Hand auf die Schulter, eine oberflächliche Geste, die nicht ihm selbst gilt – die unbeteiligte Haltung und das eingefrorene Grinsen unterstreichen das. Ohne Kontakt und Beziehung sind die anderen Figuren,

reduziert auf dumpf blickende, überschrittene Gesichter, unter ihm angeordnet.

Im Bild „Schau her, das ist mein Putzi“ wird das Kind zum Repräsentationsobjekt, eine Frage des Prestiges. Das mittlere Kind ist starr wie eine Puppe, Gesichtszüge und Handhaltung assoziieren das Christuskind. Die Hände der Mutter liegen um seinen Hals wie im Würgegriff. Die rechte Figur, unklar ob Mann oder Frau, zeigt ebenfalls ihr Putzi her. Hier hat es sich tatsächlich zum Putto gewandelt, die abgeschlagenen Arme lassen keinen Zweifel daran. Unheimlich aber der Widerspruch, daß das Gesicht dieser toten Plastik lebendiger wirkt als das des „lebenden“ Kindes. Der Kopf im Vordergrund nimmt die Ambivalenz von Kunstobjekt und Mensch nochmals auf. Den Eltern, die selbst der Verkrüppelung ausgesetzt waren – verbildlicht im maskenhaften Blick und dem Armstumpf rechts –, scheinen ihre Kinder nur noch Vorzeigestücke, Nippes zu sein.

Die Bilder sind – in ihrer Reduktion auf das inhaltlich Wesentliche – verständlich. Die Beziehungslosigkeit und Stumpfheit der Menschen ist nicht als deren eigene Unfähigkeit begriffen; es werden Opfer gezeigt, die ihr Leid nicht erkennen können, als So-Gewordene, in gesellschaftlichen Zwängen Gefangene. Das bleibt nicht im Phänomenologischen stecken: das Aufzeigen der Unerträglichkeit schließt die Notwendigkeit ihrer Veränderung mit ein.

Jeder trägt seinen Glauben mit sich I, 1976, Öl, 90 x 146 cm



Bundesplattform der Arbeiterfotografen in der BRD

*verabschiedet auf dem ersten bundesweiten Treffen
der Arbeiterfotografen der BRD am 5./6. November 1977 in Essen*

Die Arbeiterfotografen sind eine parteiunabhängige Vereinigung von Amateurfotografen.

Die herrschende bürgerliche Klasse nahm die Fotografie von jeher für sich und ihre Interessen in Anspruch. Aus der Erkenntnis, daß das Foto in den bürgerlichen Massenmedien und der Freizeitindustrie zu einem wirksamen Mittel der Verschleierung der gesellschaftlichen Wirklichkeit geworden ist, leiten wir die Aufgabe ab, dieser Flut von Bildern eine realistische Fotografie entgegenzusetzen. Diese muß von den Interessen der demokratischen Bewegung unseres Landes bestimmt sein und dazu beitragen, soziale und politische Konflikte auf gesellschaftliche Perspektiven zu orientieren.

Dabei knüpfen wir an die Erfahrungen der Arbeiterfotografenbewegung der zwanziger und dreißiger Jahre an.

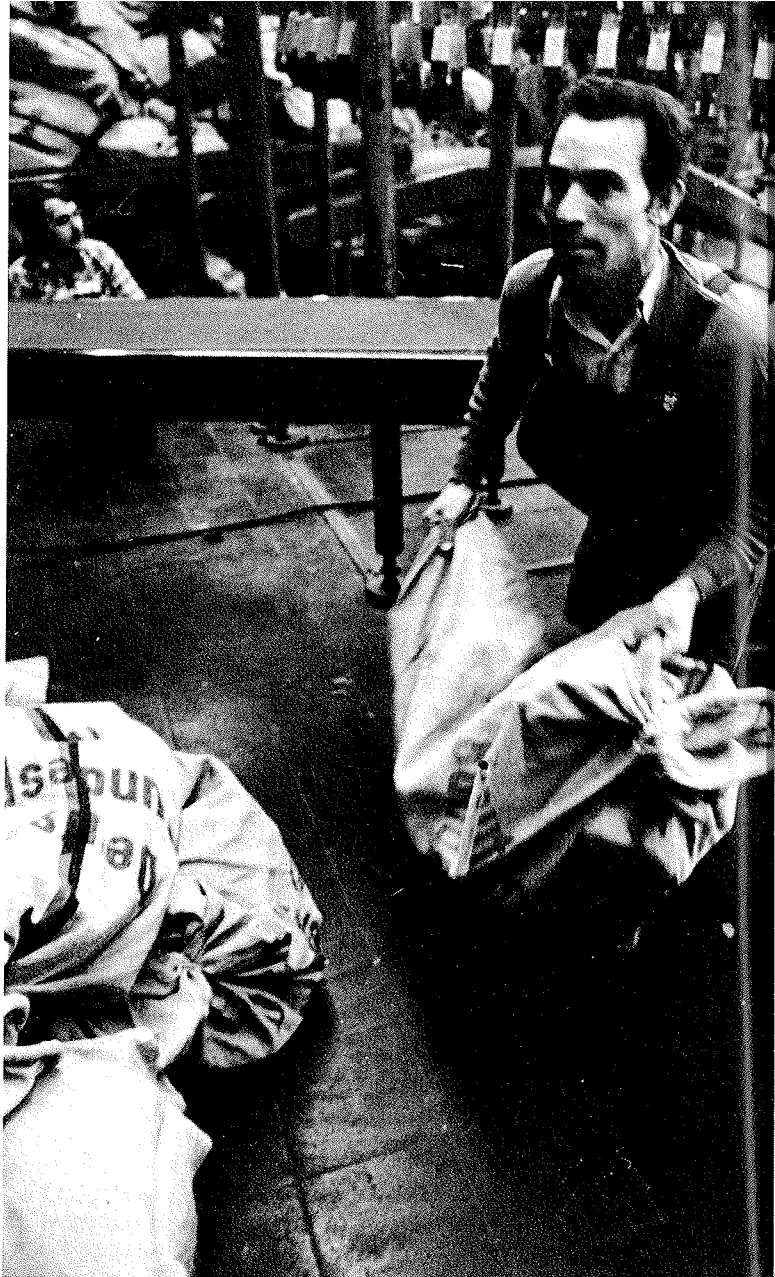
Arbeiterfotografie als alternative Fotografie soll die menschlichen und materiellen Probleme als gesellschaftlich bedingte bewußt machen, soll die Dokumentation und fotografische Gestaltung der Lebens- und Arbeitsbedingungen der arbeitenden Menschen, ihren politischen Kampf, aber auch ihre Persönlichkeit, ihre Ideen und Freuden in den Mittelpunkt stellen. Mit dem Medium der Fotografie wollen die Arbeiterfotografen Partei ergreifen für einen antimonopolistischen und antifaschistischen Kampf, gegen den Abbau demokratischer Rechte, und zu einer demokratischen Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse beitragen.

Gewerkschaftlich orientiert arbeiten die Arbeiterfotografen mit allen fortschrittlichen Gruppen und Kräften zusammen.

Wir benutzen die Fotografie als Mittel zur Aneignung der Wirklichkeit. Hierbei werden die technischen und formalgestalterischen Mittel in den Dienst der inhaltlichen Absicht gestellt.

Um Inhalte und Praxis der bürgerlichen Fotografie, die geschichtlichen Erkenntnisse und die eigenen Erfahrungen zu verwerten, bedarf es einer ständigen künstlerischen, technischen und politischen Weiterqualifizierung.

Die Zeitung „Arbeiterfotografie“ ist Organ der Arbeiterfotografengruppen der BRD. Die Unterstützung der Zeitung ist Aufgabe der Gruppen.



2 Fotos der AF-Gruppe Stuttgart aus einer Arbeit mit der Jugend der Deutschen Postgewerkschaft



Links oben: Foto der AF-Gruppe Kassel aus der Serie „Eine von vielen – Berufsverbote – Christine Fischer-Defoy“

Rechts oben: Putzfrau in Marburger Tracht im Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Uni Marburg, Foto der AF-Gruppe Marburg

Links unten: Teilnehmer an der Kundgebung zum 30. Jahrestag der Befreiung vom Hitlerfaschismus in Frankfurt, Foto von Heinz-Alfred Losch, AF Göttingen

Rechts unten: Arbeitsplatzfoto der AF-Gruppe Bremen aus einer Dreherei



Die Eigenständigkeit der bulgarischen Ikonenmalerei

von Elka Bakalova

Am 3. März 1978 feiern die Bulgaren den 100. Jahrestag ihrer Befreiung vom Türkenjoch, der Begründung des modernen bulgarischen Nationalstaates. Als einen wichtigen Abschnitt aus der Entwicklung einer eigenen nationalen Kultur (siehe: Gabriele Sprigath, Bildende Kunst in Bulgarien, in tendenzen Nr. 100, Seite 52–61) zeigt das Münchner Stadtmuseum im Rahmen der Veranstaltungen einer Bulgarischen Woche in einer umfangreichen Ausstellung bulgarische Ikonen aus elf Jahrhunderten. Für den deutschen Besucher dieser Ausstellung, die vom 9. März bis Mitte Mai 1978 dauert, ist es nicht leicht, die Unterschiede zu byzantinischen oder russischen Ikonen zu erkennen. Anlaß für uns, die Kunsthistorikerin Dr. Elka Bakalova in Sofia um einen Beitrag über die Eigenständigkeit der bulgarischen Ikonenmalerei zu bitten.

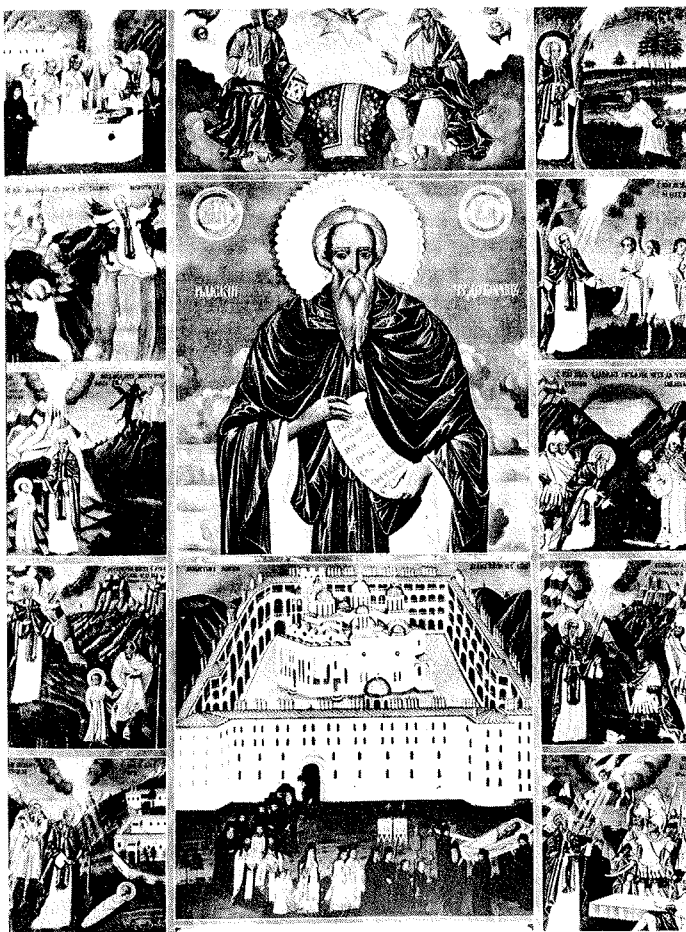
Als das Christentum im Jahre 865 zur Staatsreligion Bulgariens wurde, bedeutete das nicht nur die Übernahme der Dogmen dieser Religion, sondern auch die vieler Erfahrungen auf dem Gebiet der Architektur und Kunst von den älteren christlichen Ländern, vor allem von Byzanz. Das war eine Bereicherung des Erfahrungsschatzes der Bulgaren, die ihre eigenen Überlieferungen hatten. Eine komplizierte Verflechtung der Traditionen wurde bestimmend für den besonderen Weg, den die Entwicklung der altbulgarischen Kunst und der Ikonenmalerei als deren Teil nahm. Im slawisch-bulgarischen Staat entwickelte sich eine vitale, originale Kultur, die im 9. und 10. Jahrhundert die erste Blüte erlebte. Zur Zeit Zar Simeons (893–927) wurden in der Hauptstadt Preslav für die Ausschmückung der Kirchen und Klöster Keramikfliesen und keramischer (und plastischer) Bauschmuck hergestellt, zu dem



Hl. Theodor, Keramikikone aus Patlejna, 9.–10. Jahrhundert, Höhe 57 cm



Hl. Nikolaus mit Heiligengeschichten aus Vratza, 1695–99, 93 × 63 cm



Hl. Ivan von Rila mit Heiligengeschichten, 19. Jahrhundert, von dem Ikonmaler Johann von Samokov, 114 × 85 cm

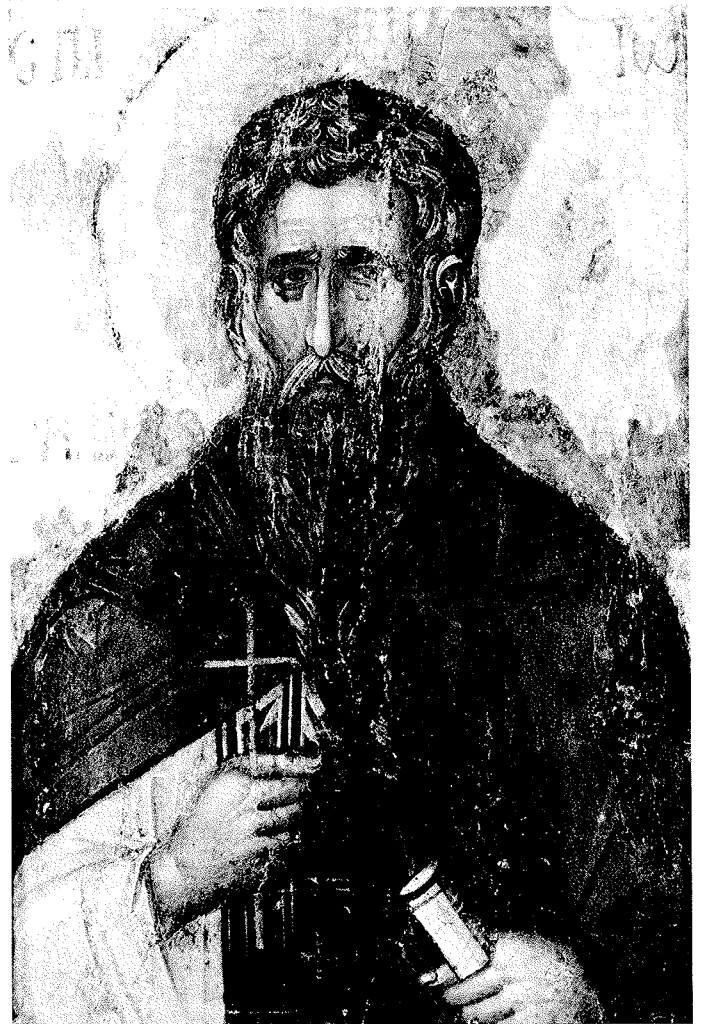
auch die frühesten Keramikikonen zählen. In Technik, Material und Stil unterscheiden sich diese Ikonen von den in der byzantinischen Hauptstadt geschaffenen. Aus Konstantinopel ist uns bemalte Keramik erst aus einer bedeutend späteren Zeit (11. bis 13. Jh.) bekannt. Die Gesichtstypen – das deutlichste Beispiel ist die Ikone des bekannten hl. Theodor –, die Stilisierung der Formen und der spezifische Ausdruck stehen den antiken Reminiszenzen und dem raffinierten „Neuklassizismus“ der Kunst Konstantinopels zur Zeit der sogenannten „mazedonischen Renaissance“ fern.

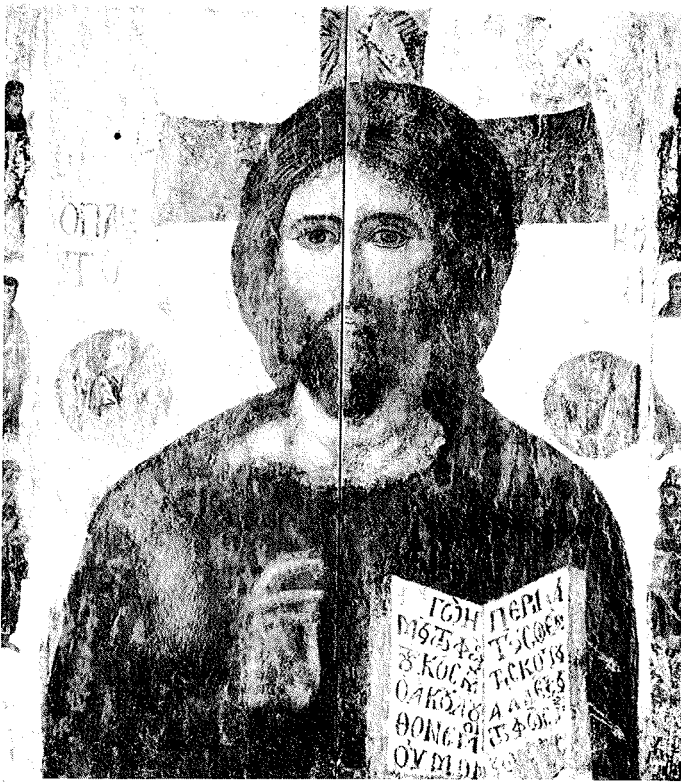
Die bulgarische Ikonenmalerei und Malerei des Zweiten Bulgarenreichs (12. bis 14. Jh.) als Ganzes durchlief alle Stadien der Stilentwicklung, die auch die byzantinische Malerei der Komnenenzeit bis zum Ende der Paläologischen Renaissance durchmachte, ohne jedoch unselbständig oder epigonenhaft zu werden. Der Anschluß an die byzantinische Kunst, das ständige Sich-Messen an ihr und mit ihr, entsprang vielmehr der Notwendigkeit einer bewußten Behauptung des Bulgarenreiches und seiner Kirche im Mittelalter. Der bulgarische Hof förderte ein Kunstschaffen, das sich ideell und im künstlerischen Anspruch an Byzanz ausrichtete, weil die Leistungen der byzantinischen Kultur für alle Länder des christlichen Ostens eine Art Standard darstellten. Die politische Rivalität, angefacht durch die bedeutende Stellung des Bulgarenreiches auf dem Balkan zu dieser Zeit, verband sich mit einer bewußten Rivalität auf kulturellem Gebiet.

Die Ikonen des 12.–14. Jahrhunderts wurden von bulgarischen Stiftern und für bulgarische Klöster bestellt, sie spiegeln Ideen und Geschmacksniveau der höchstgebildeten Kreise wider. Der historisch-kulturelle Zusammenhang der Epoche kommt oft in einer ihnen spezifischen Thematik zum Ausdruck. So bedingten zum Beispiel vom 14. Jahrhundert an die tiefen Wurzeln und die weite Verbreitung des dem bulgarischen nationalen Heiligen Ivan von Rila gewidmeten Kults ein ständiges Interesse der Ikonmaler an dieser Gestalt. Deren Bild ist – wie auch bei anderen, allen Christen gemeinsamen Heiligen – oft von Szenen aus seinem Leben begleitet.

In der Art, wie sie das reiche Arsenal von Kunstmitteln, das die byzantinische Kunst geschaffen und vervollkommen hatte, verwendeten, bekunden die bulgarischen Meister ihr spezifisches Weltempfinden. Stets interpretieren und verallgemeinern sie die von ihnen benutzten Vorbilder so, daß man von einer eigenen Gestaltung sprechen kann. Ihre Originalität besonderer Art, die nur in einem mittelalterlichen ästhetischen System möglich war, tritt oft in schwer erfaßbaren Nuancen der Interpretation der Gestalten in jedem einzelnen Werk zutage. In der kürzlich entdeckten Ikone „Hl. Nikolaus mit Vitenszenen“ aus Nessebar ist die lineare Stilisierung der Gestalten typisch für die Kunst vom Ende des 12. Jahrhunderts. Der Unterschied zwischen der bulgarischen Ikone und den

Hl. Ivan von Rila, Ikone des 14. Jahrhunderts aus dem Kloster Rila, 77 × 55 cm





Christus als Weltherrscher, von einer zweiseitigen Ikone aus Nessebar, 13.–14. Jahrhundert, 119 × 97 cm

Ikonenmaler Dimiter Kantschov aus Trjavna, Hl. Georg, 1838, 103,5 × 81 cm



charakteristischen Beispielen der hauptstädtischen byzantinischen Kunst der späten Komnenenzeit liegt nicht im Gesichtstyp, auch nicht in den Prinzipien des Aufbaus der Figur, sondern in der Interpretation und vor allem in der Auffassung vom Kolorit. Während die Figuren der byzantinischen Ikonen komplizierter, feiner beseelt sind, hat der bulgarische Meister eine unmittelbare Wirkung der Figur angestrebt. Die Farben der byzantinischen Ikonen klingen in diskreteren, gedämpfteren Harmonien zusammen wie Kammermusik, die der bulgarischen sind intensiver, leuchtender und werden dicht deckend auf das Brett aufgetragen, wobei die Wirkung nebeneinander gesetzter Komplementärfarben genutzt wird. Im Ganzen finden wir hier eine ausdrucksstärkere künstlerische Sprache.

Die ästhetischen Konzeptionen der Schöpfer der bulgarischen Kultur hängen mit einem hartnäckigen und konsequenten Suchen nach gesellschaftlichen Idealen und deren Durchsetzung zusammen. In der Ikone „Christus als Weltherrscher“, einem herausragenden Beispiel für den monumentalen Stil des 13. Jahrhunderts, gibt der Meister Schönheit und Adel, geistigen Reichtum und die vollendete Ausstrahlung menschlicher Milde und Anteilnahme wieder. Nicht von ungefähr lassen sich dieses Bild und die ihm innewohnenden Stiltendenzen mit einigen Figuren der berühmten Malereien von Bojana (1259) vergleichen.

In den düsteren Jahrhunderten der türkischen Fremdherrschaft (14.–19. Jh.) waren die bulgarischen Ikonenmaler isoliert. Sie standen dem Ringen verschiedener Kunstrichtungen im übrigen Europa, die dem Barock und dem Klassizismus, der Landschaftsmalerei, dem Stilleben und der Genremalerei den Weg bahnten, fern. Sie wahrten eifersüchtig die alten Vorbilder und malten sie sorgfältig nach, denn es waren Vorbilder aus der ruhmvollen Vergangenheit des Bulgarenreichs. Mit diesem Schaffen festigten sie nicht nur die Frömmigkeit der Bulgaren, sondern stärkten auch ihr nationales Bewußtsein, Hoffnung und Vertrauen auf die eigene Kraft. Diese Kraft und die Stabilität der Traditionen waren es, die das bulgarische Volk befähigten, sein ethnisches und geistiges Wesen in den langen Jahrhunderten der Fremdherrschaft zu wahren.

Im Laufe der Zeit verblaßten die Vorbilder und wurden zu toten Schablonen. Die Religion genügte den Malern und auch den Betrachtern ihrer Bilder nicht mehr als geistige Nahrung. Allmählich wurden die religiösen Stoffe nur noch zum Anlaß genommen, lebendige Menschen und die Wirklichkeit darzustellen. In den späten Ikonen des 19. Jahrhunderts, der Zeit der nationalen Wiedergeburt, faßten die Maler auch die Themen des Evangeliums vom rein Menschlichen her auf – sie waren Geburt und Tod, Leiden und Freude, kindliche Liebe und Schmerz der Mutter, Freundschaft und menschliche Güte. Gelegentlich wurde auch der moralische Sinn der alten „Sagen“ mit deutlich sozialer Absicht wiedergegeben oder aber mit einem milden, lebensfrohen Humor verbunden, der in naiv theatralischen Posen und Gesten zum Ausdruck kommt. So drang das Leben in die Kirchenmalerei ein, und eine stürmische Freude an der sinnlichen Schönheit der realen Welt beherrschte die Kunst der bulgarischen nationalen Wiedergeburt und wurde zur Entwicklungsgrundlage für die bulgarische Malerei der Neuzeit.

Heute „entdeckt“ die Welt Bulgarien und seine alte Kultur, die den historischen Umständen zufolge nicht genügend bekannt, erforscht und geschätzt geblieben ist. Sie entdeckt das bulgarische Mittelalter und seine Kunst, die durch die Vitalität und Reinheit ihrer Traditionen erstaunt. Es ist eine Kunst mit christlicher Thematik, erhaben und konzentriert, mit einer strengen Regeln folgenden künstlerischen Sprache, manchmal grob und ausdrucksstark, manchmal verfeinert und poetisch, aber immer dem Menschen und seinen Problemen zugewandt.

„Ich projektiere nie allein“

Am 1. April 1928 wurde Hannes Meyer Direktor am Bauhaus

von Friedhelm Kröll

Zu Anfang erschien er dem Bauhaus-Kollegen Oskar Schlemmer als „Marquis de Posa“, am Ende mochte derselbe Schlemmer in Hannes Meyer, Bauhaus-Direktor zwischen 1928 und 1930, nur noch den „Grabschaufler“ des Instituts sehen.¹

Das Stigma des „Totengräbers“ ist Hannes Meyer so recht nie mehr losgeworden. Selten nur taucht sein Name in der Bauhaus- und Architekturgeschichtsschreibung auf, und wenn, dann eher in negativem Licht.² Die Ausblendung Meyers aus der Bauhaus-Historiographie hat ihre Gründe. Seit seiner fristlosen Kündigung als Bauhaus-Direktor im August 1930 sind sein Name und sein Wirken in den Äther des Antikommunismus getaucht. Seine Entlassung selbst war die Frucht antikomunistischer Verketzerung.

Am 1. April 1928 übernahm Hannes Meyer als Nachfolger des Bauhaus-Gründers Walter Gropius das Amt des Direktors. Die Bauhaus-Ära Meyer fiel in eine Zeit, in der der Schein einer krisenfreien Stabilisierung des kapitalistischen Systems im Zuge der Weltwirtschaftskrise jäh sich verflüchtigte. Das Bauhaus bekam die Folgen der Krise unmittelbar zu spüren. Die Angriffe der nationalistischen und völkischen Rechten gegen den Hort „ostisch-bolschewikisch-jüdischer Marxistenkunst“ wurden wütender. Der wachsende politische Druck war begleitet von finanziellen Einschränkungen; das Institut litt zunehmend unter Etatkürzungen. Diese verschärften Bedingungen mußten Meyers Bemühungen um eine *Reform* der inneren Struktur des Bauhauses notwendigerweise erheblich erschweren. Diese Reformanstrengungen dürfen heute als mehr denn bloß historische Reminiszenzen gewürdigt werden. Meyers Wirken am Bauhaus besitzt in mancher Hinsicht wissenschafts- und kulturpolitische Aktualität.

1. Hannes Meyer war bestrebt, die Bauhaus-Ausbildung durch ein fortschrittliches Lehrprogramm zu verwissenschaftlichen. „Der Gefahr pseudowissenschaftlichen Tuns“, wie Meyer es selbst formulierte, wollte er durch ein gesellschafts- und wirtschaftswissenschaftliches Ergänzungsprogramm zur Ausbildung von Architekten und Künstlern entgegenwirken. „Wie oft wurden mysteriöse Dinge der ‚Kunst‘ vorgeschützt, während es in Wirklichkeit um

die Kette exakter Wissenschaften ging“, so Meyer in der Rückschau seiner Erfahrungen am Bauhaus.³ Trotz einer äußerst schmalen Finanzdecke erzielte er auf diesem Gebiet, nicht zuletzt durch die Entwicklung eines qualifizierten Gastvorlesungsprogramms, erhebliche Fortschritte.

2. Hannes Meyer war es, der auf eine Demokratisierung der bis zu seinem Amtsantritt autokratischen Institutsstruktur drängte, indem er versuchte, Mitsprache- und Mitbestimmungsrechte der Studenten institutionell zu verankern. Diesem Ziel dienten eine Reihe von gremien- und kommunikationspolitischen Initiativen (so z.B. systematische Umfragen unter den Studenten zur Ermittlung ihrer ideellen und materiellen Interessen, deren Ergebnisse in der Bauhaus-Zeitschrift veröffentlicht wurden). Die Demokratisierungsversuche stießen jedoch auf starke Widerstände besonders aus der Professorenschaft; Kandinsky führte jene Fronde an, der Meyers Demokratisierung nichts anderes als der Weg in die „Anarchie“ dünkte. Mit dem Konzept einer demokratischen Strukturform des Instituts knüpfte Meyer an entsprechende Impulse innerhalb der Studentenschaft an, die schon vor seiner Direktorialzeit vorhanden waren, wie aus den Briefen des aufmerksamen Beobachters Schlemmer hervorgeht. Es ist allerdings nicht Schlemmer allein, der solche Demokratisierungsimpulse mit dem simplen Verdikt „Kommunismus“ abzuwerten sucht:

„Die Studierenden-Vertretungen kommen mit Kommunismus. Reduzierung der Meister auf das Notwendigste, Verzicht auf Nebenverdienst: alles dem Bauhaus! Das stößt natürlich auf schärfsten Widerstand.“

Später wird Meyers Unterstützung der Demokratisierungsinitiativen der Studenten düftig ironisiert als „Neuester cri de Meyer: ‚Das Soziologische‘. Die Schüler sollen selbst etwas machen, einen Auftrag durchführen ‚mit einem größtmöglichen Minimum an geistiger Führung‘.“⁴ In allzu bekannter Manier wurde also am Bauhaus Demokratisierung als sogenannter sachfremder Autoritätsverfall beargwöhnt und abgelehnt.

3. Hannes Meyers Interesse galt den materiellen Sorgen der Studenten. Mehr noch, sein Ziel war, das Bauhaus den Angehörigen der Arbeiterklasse zu öffnen.

Auch hier entwickelte Meyer Initiativen zu einer wenigstens partiell familienunabhängigen Studentenförderung, soweit dies der Institutshaushalt zuließ.

Die Reformabsichten mußten gleichsam zwangsläufig die institutsinterne wie -externe Reaktion auf den Plan rufen. Obgleich die wachsende Leistungsfähigkeit des Bauhauses, zumal was die Architektur- und die Abteilungen für industrielle Gestaltung anging, der beste Beweis für die Triftigkeit des Meyerschen Konzepts des Zusammenhangs von Qualität und Demokratisierung war – ein Zusammenhang, den Meyer schon als Leiter der Architekturabteilung seit 1927 praktisch erprobt hatte –, formierte sich die Anti-Meyer-Fronde. Hinzu kam, daß Meyers anti-künstlerischen Affekte und seine proletkultischen Neigungen, mögen sie auch im Angesicht mancher ästhetizistischer Strömungen am Bauhaus subjektiv verständlich erscheinen, die Stimmungsmache gegen ihn erleichterten.

Letzteres lieferte jedoch nur Vorwände. Es ging um mehr. Meyer begriff und artikulierte die gesellschafts- und kulturpolitische Verantwortung des Bauhauses im engeren und der Kunst, der Architektur und des Städtebaus im weiteren. Er ließ in seiner Tätigkeit erkennen, daß jene Bereiche nicht trennbar sind von Fragen der Sozialstruktur, Klassenbewegung und der politischen Kämpfe. Meyer wurde letztlich angelastet, daß er die Gründungsutopie des Bauhauses, die „Kathedrale des Sozialismus“, in die Praxis eines wissenschaftlichen Sozialismus verwandeln wollte. So kann auch seine praktische Sympathie für die Arbeiterbewegung und ihre Organisationen nicht verwundern. Zu Recht betont der Meyer-Biograph Claude Schnaidt, daß „Meyers persönliche Solidarität mit den schärfsten Gegnern der Hitleranhänger, nämlich mit den Arbeiterbewegungen und den Gewerkschaften, ob man es nun wahrhaben will oder nicht, ein Akt der Selbstverteidigung des Bauhauses“ war.⁵ Innerhalb des Bauhauses begann Meyer systematisch auf die Kulturbedürfnisse der Arbeiterklasse zu reflektieren und diesen Bezug in die Forschungsarbeit einzubeziehen. Pointiert resümierte er nach seinem „Hinauswurf“ aus dem Bauhaus:

„Das Volk schien in unser vornehmes Glashaus einzubrechen.“⁶ Endlich, ein

„freiwilliger privater Beitrag an das Hilfswerk der IAH zugunsten der notleidenden Familien streikender Bergarbeiter im Mansfelder Revier“ lieferte den Anlaß, die fristlose Kündigung für Meyer auszusprechen.⁷ Ihm wurde vorgeworfen, er habe das Bauhaus ideologisiert, habe eine Politisierung und Radikalisierung des Instituts zumindest geduldet. Last, not least – wie vertraut das klingt – sei „ein Marxist als Leiter am Bauhaus... unerträglich“.⁸ Wie immer in solchen Fällen, den antikommunistischen Anwürfen wurden billige Versuche moralischer Disqualifikation beige mischt.

Mit der Entlassung Meyers hatten die bauhausinterne Fronde unter Leitung von Kandinsky im Zusammenspiel mit der „wohlmeinenden“ sozialliberalen Fronde, angeführt von dem Dessauer Oberbürgermeister Hesse und dem – wie Meyer ihn qualifizierte – „Genossen Paulick, Herzog von Anhalt und der SPD“, gesiegt. Der „Sieg“ war allerdings ein (Selbst-)Trug.

Die Entlassung Meyers darf geradezu als Schulfall von Opportunismus interpretiert werden. Zum 1. August 1930 wurde Meyer gekündigt, am 14. September desselben Jahres waren Reichstagswahlen. Man spekulierte einerseits auf Wahlstim-

men und hoffte andererseits, mit dem „Hinauswurf“ Meyers die völkische Rechte zu besänftigen... Diese lohnte jedoch den Opportunismus schlecht; sie begriff die Entlassung Meyers durch die liberalen und sozialdemokratischen Kräfte als ein defensiv-opportunistisches Verhalten. Mies van der Rohe wurde Nachfolger von Meyer; getreu dem apolitischen Prinzip der „Wertfreiheit“ wurden Studenten relegiert, die soziologischen Lehrfächer aus dem Programm gestrichen, die autokratische Struktur wiederhergestellt, das Bauhaus in eine „keimfreie“ Lernschule verwandelt. Akte der Selbstentwaffnung statt der aktiven Verteidigung des Bauhauses. Denn, das „wertfreie“ Zwischenspiel bzw. die Schonfrist für das Bauhaus währte nicht lange.⁹ 1932 setzte die faschistische und völkische Reaktion zum Schlußangriff auf das Dessauer Bauhaus an; es wurde aufgelöst. Bei der entscheidenden Abstimmung stimmten neben dem Oberbürgermeister Hesse, der mit dem Bauhaus persönlich eng verbunden war, nur die vier Abgeordneten der KPD für die Beibehaltung des Instituts; die sozialdemokratische Fraktion enthielt sich der Stimme – es standen wieder Wahlen vor der Tür.

Nach seiner Entlassung ging Meyer zu-

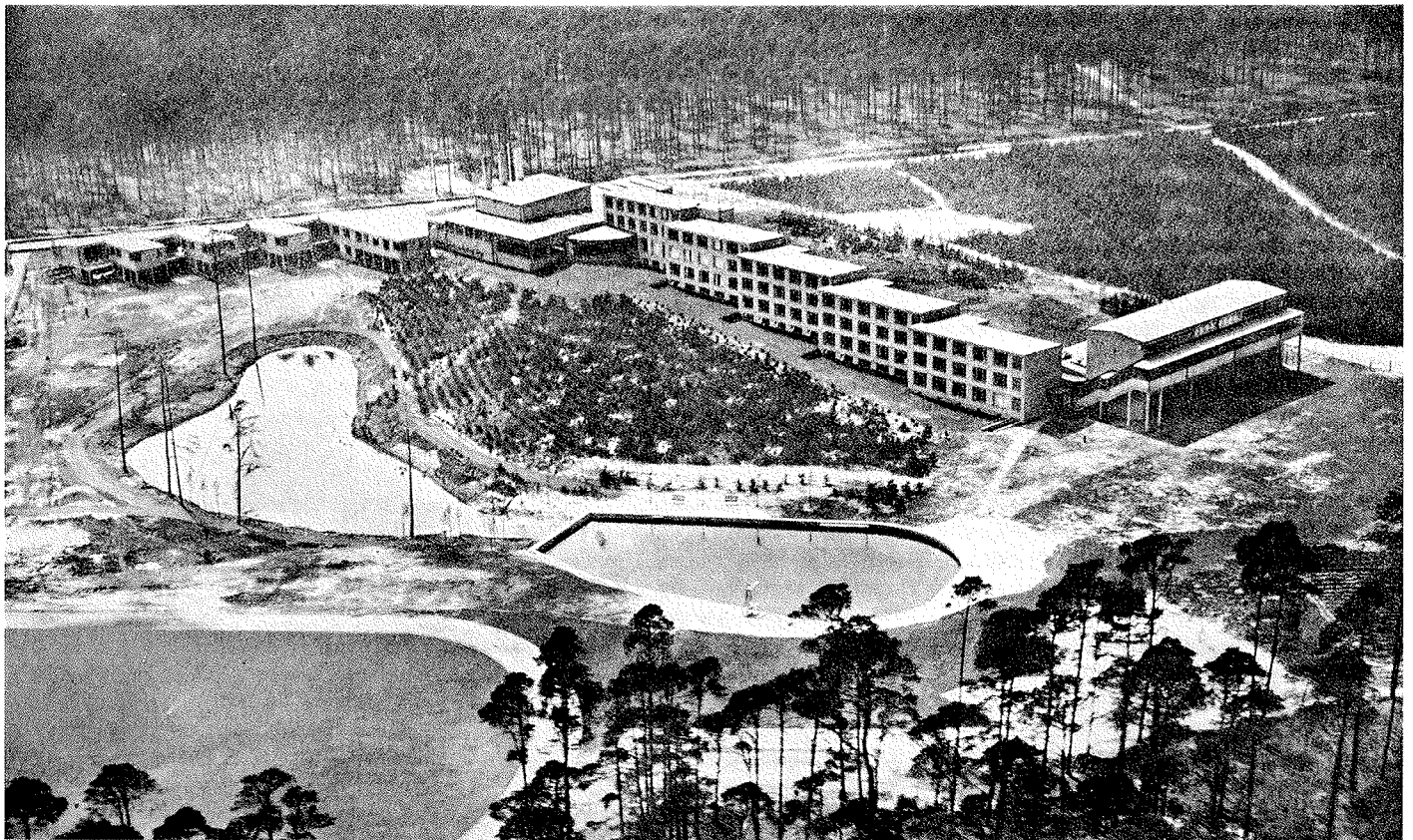
sammen mit einer Gruppe von Studenten in die Sowjetunion, um dort aktiv am Städtebau mitzuwirken; dies freilich galt den Meyer-Gegnern gleichsam als nachträgliche Bestätigung für die Richtigkeit ihrer Operation...

Das von der einschlägigen Geschichtsschreibung so verdunkelte Wirken und Scheitern von Hannes Meyer am Bauhaus – ein „Lehrstück“, das seine Aktualität gewiß nicht verloren hat. Es ist an der Zeit, Meyers Wirken am Bauhaus intensiver noch als bisher aufzuarbeiten.

Anmerkungen

- 1 Die von Tut Schlemmer herausgegebenen „Briefe und Tagebücher“, München 1958, sind eine interessante Fundgrube zur Analyse des Alltagsgeschehens am Bauhaus.
- 2 Eine gute Übersicht über das Leben und Werk Meyers gibt Claude Schnadt, Hannes Meyer – Bauten, Projekte und Schriften, Teufen 1965. Eine der wenigen Darstellungen, die nicht antikommunistisch verkrampft sind.
- 3 H. Meyer, Bauhaus Dessau 1927–1930 – Erfahrungen einer polytechnischen Erziehung (1940), in: Schnadt (1965).
- 4 O. Schlemmer (1958), S. 225 u. 251.
- 5 C. Schnadt (1965), S. 44.
- 6 H. Meyer, Offener Brief von Hannes Meyer, Bauhausdirektor a. D., an Herrn Oberbürgermeister Hesse in Dessau – Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus, in: C. Schmidt, Manifeste, Manifeste 1905–1933 – Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Dresden 1965.
- 7 Ebenda.
- 8 E. Hesse, von der Residenz zur Bauhausstadt – Erinnerungen an Dessau, Bd. 1, Bad Pyrmont 1963, S. 232 ff.
- 9 In meiner Bauhaus-Studie habe ich versucht, die „wertfreie“ Wende des Bauhauses, deren Ursachen und Folgen zu beleuchten: F. Kröll, Bauhaus 1919–1933, Düsseldorf 1974.

Die 1928–30 gebaute Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau bei Berlin war der bedeutendste Bauauftrag für Hannes Meyer während seiner Direktorenzeit am Bauhaus



Noch einmal: documenta 1977

Aus Anlaß ihrer 6. Auflage hat das bürgerliche Feuilleton die documenta fast durchweg fallengelassen, für tot erklärt. Zugegeben: Der „freien Kunst des Westens“ konnte keine durchgängige Perspektive mehr geboten – oder verordnet – werden. Aber: Erstens wurde noch fleißig Kunstpolitik gemacht unter der Losung „Pluralismus“, zweitens stießen sich wie je einige marktbeherrschende Galeristen gesund daran (siehe Seite 32 dieses Heftes), und drittens wurde in Kassel auch Kunst gezeigt, die durchaus nicht aufgeht in den Intentionen der documenta-Macher. Es lohnt also, die Geschichte der documenta (siehe Tendenzen Nr. 115, S. 34 ff., und Nr. 116, S. 61 ff.) fortzuschreiben und auch unsere Voreinschätzung der d 6 (Tendenzen Nr. 114) zu korrigieren. Wir bringen zwei in einigen Fragen differierende Einschätzungen, die unabhängig von der Aktualität des Anlasses für die Auseinandersetzung über Kunst in der BRD in der Diskussion bleiben sollten.

Der Beitrag von Ulrich Krempel erschien zuerst in „Kultur & Gesellschaft. Monatsschrift des Demokratischen Kulturbundes der Bundesrepublik Deutschland“, Nr. 11 – Nov. 1977, der von Norbert Stratmann in „Deutsche Volkszeitung“, Nr. 32, 11. August 1977.

documenta 6 – oder der fragwürdige Pluralismus

von Ulrich Krempel

Mit über 300 000 zahlenden Besuchern schloß Anfang Oktober die Kasseler documenta ihren sechsten Auftritt ab. Während und nach der Schau blieben die Meinungen über deren Sinn und Erfolg gespalten. Peter Iden, der dem documenta-Konzept ansonsten zugeneigte Kunstkritiker der Frankfurter Rundschau, monierte in einem Interview den blinden Avantgardismus der Ausstellung, sprach gar von Scharlatanerie und meinte: „Je weniger Zuschauer, um so besser.“ Eduard Beaucamp, Zeilenfüller

im Kulturteil der Frankfurter Allgemeinen, fand die documenta „weit besser, als ein Heer von Pessimisten erwartet hatte“, ja großzügig und abwechslungsreich. Solche Widersprüchlichkeiten begleitete die Kasseler Repräsentationschau von ihrem ersten Entstehen an: Weniger als je zuvor vermochten sich die Veranstalter und die durch sie vertretenen Interessengruppen – Kunsthandel, Kunstkritik und Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie – auf eine gemeinsame Grundlage zu einigen. Es gab auf der documenta keine Hervorhebung einer besonders gewinnträchtigen Kunstmode. Statt einheitlicher Marktrichtlinien also ein friedliches, als pluralistisch etikettiertes Nebeneinander verschiedener Handschriften – keine documenta zuvor gab sich so anspruchslos, erschien so ohne Durchsetzungswillen.

Ordnetes Prinzip der Ausstellung sollte der Medienaspekt sein, wobei unter allen Medien (Malerei, Plastik, Performance, Fotografie, Film, Video, Handzeichnungen, utopisches Design und Bücher) nur deren künstlerischer Gebrauch verstanden wurde. Manfred Schneckenburger, der künstlerische Leiter der documenta, ordnet im Katalogvorwort den kunstpolitischen Stellenwert solcher Reflexion über das jeweilige Medium selber ein: er fordert „die Tendenz zu analytischer Transparenz des Machens als Gegengewicht zur Vortäuschung dokumentarischer Wirklichkeit durch mediale Herstellungsverfahren, die Tendenz zu körperlicher Primärerfahrung in der Plastik als Alternative zu einer sekundär vermittelten Welt“.

Lieber ein Bild vom Bild als ein Bild von der Welt

Die „analytische Transparenz des Machens“, ein Begriff, der hier aus der Medienkritik im gesellschaftlichen Bereich entlehnt wird, bleibt eine ganz private. Durch solche „Analyse“, die in einen absoluten Gegensatz gestellt wird zur Möglichkeit einer Erfahrung der Wirklichkeit durch die Künste, vermittelt sich nur die individuelle Handhabung eines Mediums durch den betreffenden Künstler, die dann zum Thema erhoben wird.

Ein Beispiel: Im Videobereich, dem neuesten und aktuellsten Medium, gab es keine Informationen über einen alternativen Gebrauch dieser Aufnahmetechnik, wie er in Schulen und unabhängigen Videogruppen seit langem praktiziert wird. Statt dessen eine Reihe ärmlicher Kunsterzeugnisse, bei denen das Medium weder beherrscht noch zu künstlerischer Aussage genutzt wurde. So qualifizierte sich ein „feministisches Video-Kunstwerk“ als solches durch die Projektion einer weiblichen Brustwarze und von Schamhaaren.

Wenn Manfred Schneckenburger die Transparenz des Machens der Vermittlerrolle gegenüberstellt, die die Künste bei bewußtem Einsatz durch ihre Produzenten einnehmen müssen, dann ist das keine neue Position. Den Künstlern wird empfohlen, die Diskussion der Form „an sich“ wiederaufzunehmen, statt die Formdiskussion einzubeziehen in die längst fällige Diskussion über die Problematik des „Wie Bilder machen?“, über das „Wie“ des Umsetzens von Themen, Sujets und Problemen im künstlerischen Medium. Dieser erneute Rückzug auf die

Formfrage in ihrer abstrakten Version reduziert für den bürgerlichen Künstler gleichzeitig den Kanon der möglichen Themenstellungen seiner Kunst auf allgemeinste Erfahrungen. „Raum an sich“ darf erfahren werden; „Licht in seiner reinsten Form“, die „Zeit in ihrem Ablauf“ thematisierten Künstler auf der documenta; den Betrachter verweisen sie damit auf Denkmodelle, die von der Wirklichkeit der Menschen weit entfernt liegen, deren einzelne Elemente immer konkret und in komplexen Zusammenhängen erfahren werden.

Die Verarmung des Themas, die Simplifizierung künstlerischer Prozesse hat Methode. Den Künstlern werden spezifische Möglichkeiten der Aneignung von Wirklichkeit abgesprochen; durch die Übernahme von Begriffen und Denkmodellen soll als das spezifisch Neue der künstlerischen Tätigkeit die wissenschaftsgleiche Analyse von Teilchen der Wirklichkeit verstanden werden. Dazu gehören abstrakte Reduzierungen wie die obengenannte, Konstrukte wie die „negative Plastik“, bestehend aus einem 1000-m-Bohrloch, oder die Benennung bestimmter Arbeiten als „wissenschaftliche“. Aber „wissenschaftliches Arbeiten“, die „Reihungen“ und „Analysen“, Sammlungen und Spurensicherungen der documenta sind nur Versuche positivistischen Aufzeichnens, ohne ein kritisches Instrumentarium wissenschaftlich überprüfbarer Art. Wissenschaftlichkeit liegt hier vor in dem Maße, wie mit einem Chemiebaukasten für Knaben die Hormonforschung weitergetrieben werden kann.

Sind die Medien schon die Botschaft?

Die verschiedenen Abteilungen der documenta, vorbereitet von speziellen Arbeitsgruppen, präsentierten in Umfang und Qualität sehr Unterschiedliches. Die Abteilung Malerei fand eigentlich nur durch die vier Maler aus der DDR Beachtung, die hier zum ersten Mal vertreten waren: Tübke, Sitte, Mattheuer und Heisig. Hier, wie vielleicht noch bei Francis Bacons Triptychon, verweilten die Betrachter, für die die langen Fluchten mit monochromen Gemälden zur Rennstrecke geworden waren. Das völlige Fehlen von Realisten aus der Bundesrepublik bleibt zu monieren; bis zu ihnen reichte offensichtlich das pluralistische Konzept der documenta nicht. Ihre Einbeziehung hätte vielen Besuchern die dominierenden abstrakten und informellen Gemälde eher noch fragwürdiger gemacht. Einen erfreulich großen Überblick gab es über die Geschichte der Fotografie. Hier sorgten allerdings die Organisatoren, hin- und hergerissen zwischen chronologischer Abfolge, Präsentation von einzelnen Künstlern und kunsthistorischen Kategorien, für eine sehr verwirrende Hängung der Arbeiten. Die Menge an Beispielen hinderte hier eher, als dem Betrachter dienlich zu werden.

Angenehme Überraschung: die Handzeichnungen. Auch hier viel Epigonales, die übliche Pflicht schon der großen Namen des Kunsthandels. Keine andere Abteilung zeigte aber so offen eine wirkliche Breite verschiedener Positionen, verschiedenster Handschriften aus aller Welt. Zu erwähnen etwa die Einbeziehung süd-amerikanischer Künstler, wie Miguel Condé,

Guttusos Bleistiftzeichnung „Pablo Neruda auf dem Sterbebett“, Horst Janssens Zeichnungen, Herman Alberts Bauerndarstellungen, Werner Tübkes Bleistiftstudien. Hier wurde das Medienkonzept der documenta nicht zum Vorwand für die gewollte „Ärmlichkeit der vorgestellten Beispiele. Hier gab es viel Publikumsinteresse, hier artikuliert sich Zustimmung und Widerspruch und nicht nur verärgertes Nichtverstehen.

Ärgerliches dagegen in anderen Abteilungen. Unter zwei Gesichtspunkten wurden „Bücher“ präsentiert: Metamorphosen des Buchs und Konzept-Bücher. Zerissene, verbrannte, zerstörte, eingeschnittene, leere Bücher; eingemauerte Bücher, bemalte, beschmierte, unlesbare: das Negieren des Mediums stand für die beteiligten Macher vornan. Einschichtiges Denken zeigt sich da, wo die Veränderbarkeit des Mediums nur durch seine Zerstörung möglich scheint. Der Bereich „Utopisches Design“, dem es um eine „Vorstellung des Machbaren“ (Gerhard Bott) geht, demonstriert – programmatisch – auf die Zukunft gerichtetes künstlerisch-planerisches Denken nur am Beispiel von Fahrzeugen für den Individualverkehr. Und die Plastik, draußen auf der Aue, auf den Plätzen – sie hat zwar sicherlich meditative Qualitäten, thematisiert gelegentlich Erfahrungen von Kräfteverhältnissen, von Ruhe und Ausgeglichenheit (wie von Norbert Stratmann behutsam erführend in DVZ 32/77 beschrieben) –, sie ist aber den Bürgern und Besuchern kein Denkmal. Plastik auf der documenta lud zwar gelegentlich ein zum Begehen, zum Betreten – nicht aber zum Bedenken. Wichtige Bildhauer der BRD fehlten, etwa Jürgen Weber. Und nur wenige Plastiker, wie Fritz Cremer und Jo Jastram (DDR), stellten in ihren Arbeiten Menschenbilder vor – für viele Besucher Anlaß, überrascht sich diesem Menschenmaß anzunähern, das in der Kunst unseres Landes so selten ist.

Der ratlose Künstler und der hilflose Besucher

Ende Juli meldete dpa „eine relativ hohe Zahl von Beschädigungen und Schmierereien... Kunstwerke, wie die riesige Metallplastik ‚Terminal‘ von Richard Serra oder die Hauskonstruktionen von Alice Aycock müssen fast täglich von Plakaten oder Schmierereien befreit werden. Im Raum des Japaners Noriyuki Hara-guchi wurde Altöl an die Wände gespritzt, Klaus Rinkes ‚Gravitationszeichnung‘ kann nur noch durch eine Barriere betrachtet werden, weil Besucher seine Senklote zum Kegeln benutzten oder abschraubten. Wolf Vostell, dessen Bilder in einem abgedunkelten Raum nur mit Hilfe von Taschenlampen betrachtet werden können, mußte bereits für 500 Mark neue Lampen kaufen, weil täglich welche in den Taschen der Besucher verschwinden.“

Das Verhältnis von Künstlern und Publikum stand als ein zentrales Problem für die documenta. Man wollte so viele Besucher wie möglich und sprach doch mit den gezeigten Arbeiten nur Eliten an. Keinerlei Hilfen standen dem Besucher auf der Ausstellung zur Verfügung; auf einen didaktischen Aufbau hatte das documenta-Team von vornherein verzichtet, und welcher Besucher schleppt zur Information schon einen mehrere Kilo schweren und 75 Mark teuren Ka-

talog mit sich herum? Allein gelassen, unverständlichen Phänomenen gegenüber, ungeübt im Erfassen von abstrakten Denkmodellen, ließ mancher Besucher seinen Unmut am Objekt aus, das ihm im Gegensatz zu dessen Schöpfer zur Verfügung stand. Daß die documenta mit ihrem Konzept der schieren Präsentation von Dingen publikumsfeindlich wirkte, änderten auch die Absichten einiger Künstler nicht, die das Publikum zum Begehen, Betreten und Untersuchen ihrer Arbeiten aufforderten. Solche „Annäherung“ an die Kunst, ohne Verständnis und nach festgelegtem Plan durch den Künstler, änderte nichts an der Trennung von Künstlern und Publikum.

Werner Schmalenbach, Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, sagte in der Eröffnungsrede zur Westberliner Ausstellung „Tendenzen der zwanziger Jahre“ so Programmatisches zum Volk und der Kunst, daß es der documenta und bürgerlicher Kunstpraxis ebenfalls zur Grundlage dienen könnte: „Daß das Volk die Kunst trägt, das dürfte auf lange Zeit hinaus und vielleicht für immer eine Utopie bleiben. Nicht die Frage, ob wir die Kunst tragen, stellt sich, sondern die Frage, ob wir die Kunst ertragen; ob wir die Künstler ertragen. Nicht wir haben den Künstlern irgend etwas zuzumuten; das Recht auf Zumutung liegt bei ihnen. Und damit auch das Recht, mit der Realität so oder so umzugehen, so oder so auf die Herausforderung der Zeit zu antworten.“ (Die Zeit 36/1977)

Sollen sie also getrennt bleiben, die Welt und die Welt der Kunst? Schmalenbachs Aufruf zum bedingungslosen Laissez-faire für die Künste übergeht, wie die documenta auch, alle, die in diesem Land das „Volk“ sind. Ihre Situation findet sich nicht im Kopf des Kunstmachers und nicht in seiner Arbeit – egal. Findet sie sich doch, ist das auch ganz gleich. Nur nicht so gleich, daß dann beide Künstler ihre Arbeiten dem Publikum vorführen könnten. Beispiel: die documenta.

Pluralismus durch Konzeptionslosigkeit

„Die etwas depressive Lage in der ästhetischen Ideenproduktion hat zweifellos die Toleranz gefördert und viele Einseitigkeiten und Ideologien abgebaut. Der Streit ‚abstrakt oder gegenständlich‘, ‚progressiv oder nicht‘ wirkt nur noch wie eine Erinnerung aus fernen Zeiten.“ (Eduard Beaucamp, FAZ, 25. 6. 1977)

Mit der allgemeinen Krise scheint Kunsthandel und Kritikern auch die bildende Kunst etwas ins Schwimmen gekommen zu sein. Forderte man früher die rasche Weiterentwicklung und ständige formale Neuerungen, bestimmte sich der – auch ökonomische – Wert eines Kunstwerks nach dessen innovativen Qualitäten – heute versucht man, beständige Werte zu ermitteln. Es fallen aus dem Munde bürgerlicher Kritiker Begriffe wie der eines „blinden Avantgardismus“; womit Dinge gemeint sind, die der gleiche Kritiker noch vor kurzer Zeit als ernst zu nehmend beschrieb. Preisentwicklungen der künstlerischen Moderne stagnieren. Der Trend nach anerkannten Werten, die ökonomische Sicherheit bieten, hält an.

Auch der Wirtschaftsteil der FAZ spiegelt die Unsicherheit bürgerlicher Wertmaßstäbe. Zur documenta heißt es im Artikel „Das Geschäft mit

der Bildenden Kunst“: „Schon heute steht fest, daß einige Objekte der namhaftesten Künstler von in- und ausländischen Museen zu fünf- bis sechsstelligen Summen angekauft werden. Andererseits werden nach Abbau der Ausstellung viele der ‚Kunstwerke‘ aber auch schlicht wieder das werden, was sie waren: ein wertloses Häuflein Schrott und Schutt, für das man noch Geld zahlen muß, um ihn beiseite zu schaffen.“ (23. 7. 1977) In solcher Situation ist gut vom Pluralismus reden. Wenn alles schwimmt und sich im Kreise dreht, scheint die Chancengleichheit vollkommen. Aber alle Verwirrung hat die letzten Bastionen unserer bundesbürgerlichen Kunstpolitik noch nicht erschüttert. Wirklichkeit unseres Landes, der Menschen in ihm hat keinen Platz in einer offiziellen Repräsentation. (Daran ändert auch die schamhaft im „Beiprogramm“ versteckte Realisten-Ausstellung des Kasseler Kunstvereins nichts.) Folgerichtig finden sich Künstler, die unserer Wirklichkeit nicht den Rücken zudrehen, in anderen Ausstellungen. Etwa in der Bundesausstellung des Bundesverbandes bildender Künstler in Stuttgart (siehe tendenzen Nr. 116, S. 13ff.) oder in der IG-Metall-Ausstellung „Arbeiter in der Kunst“ (siehe tendenzen Nr. 112, S. 4–12). Und in solchen Ausstellungen zeichnet sich auch eine Perspektive für die Künste in unserem Land ab, die den Ideologen einer Kunst im unbegrenzten Freiraum Unbehagen bereitet: weil Kunst so wirksam wird und angenommen, nicht nur ertragen. Und ohne einen solchen Austausch mit der Gesellschaft gibt es keine Perspektive für ein Weiterkommen der Künste. Kassels documenta machte das deutlich.

Die größte Kunstausstellung der Welt

Unterscheidungen der Wirklichkeitswahrnehmung der d 6

von Norbert Stratmann

Dämmeriges Fernsehlicht im ausgebauten Dachgeschoß des Kasseler Fridericianums, des traditionellen Ausstellungsgebäudes der documenta, jetzt schon der sechsten seit 1955. Auf dem Fußboden liegt die hyperrealistische Figur eines jungen Mannes. Man kennt das von der d 5, als der US-Amerikaner Duane Hanson die Besucher mit einem Zeitungsleser irritierte. Der wurde damals dem Wachpersonal zugerechnet, es war aber Panoptikum. Dieses Mal weiß man Bescheid: Der da reglos auf dem Boden liegt in recht schöner Pose, ist Kunst. Beim Rundgang durch eine andere Etage überrascht eine Figur vor einem großen Gemälde. Nun, diesmal ist es eine performance, eine Vorstellung, eine ambitionierte Überlegung eines Kunsteleven – die Panoptikumsfigur lebt, sie ist keine. Doch lebt der Kunststudent, der am Tage der Pressevor-

besichtigung vor den hungrigen Kameras im Schmutz liegt?

Ist das Kunst, ist das noch Kunst, ist das schon Kunst?

Fragen wir also nach dem Schicksal, das das Ziel der Kunst, Wirklichkeitswahrnehmungen in ihrer Weise zu ermöglichen, in der Gegenwartsproduktion, soweit sie auf der Kasseler documenta gezeigt wird, erfährt.

Die documenta 6, anders als die d 5, auf der Bildwelten diskutiert werden sollten, will über die Bildkünste informieren. Und man hat neun Abteilungen eingerichtet, die den heutigen Stand künstlerischer Bildproduktion resümieren sollen: Malerei, Plastik, performance, Fotografie, Film, Video, Handzeichnungen, utopisches Design und Bücher. Wie schwer man es sich gemacht hat, wie ehrgeizig man geworden ist, dafür steht die schon ein ganzes Jahr geführte Debatte um das Medienkonzept der d 6. Der auf McLuhan reduzierte Walter Benjamin trug die Ausstellung keinen Tag über die Eröffnung hinaus. Selbst die introvertierten, überempfindlichen Inhalte der bürgerlichen Bildkünste stehen für mehr als eine Frage nach der Vermittlungsmodalität.

Der Januskopf der bürgerlichen Avantgarde

Mit dem deklarierten Abschied vom Abbilden, mit dem Vorgang, den die Expansion der Künste nennen, ist es zu einer Entgrenzung gekommen, durch die bald jede beliebige anorganische und organische Dinglichkeit, jede theatralische, pädagogische oder handwerklich-demonstrierende Tätigkeit ins Museum geholt, zu Kunst wird, oder Antikunst, was dort dasselbe ist. Mit der Lostrennung von der Erscheinungswirklichkeit ist eine intellektualisierung und paradoxerweise eine Irrationalisierung der Bildkunst eingeleitet. Mit dem Begriff Wirklichkeitsverlust sind die Position des Erkenntnisverzichts und der ästhetische Skeptizismus angesprochen. Was diese „Avantgarde“ sich bis dahin als Fortschritt angerechnet hat, die Bescheidung auf die Mittel selbst, der Genuß am Material, am rationalen, emotionalen, am konstruktiven, am psychologisierenden, am optimistischen oder bedrückten Umgang mit Farben, mit Linien, mit Rhythmen, mit runden oder eckigen Flächen, mit Geometrie oder Stereometrie, mit Körpern und Massen aus Marmor, Bronze oder Holzern, mit Kunststoffen, mit Glas oder Beton, reichte ihr nicht.

Kargheit und Stille

In der Abteilung „Malerei“ der d 6 artikuliert sich eine neue Redlichkeit, ein Nicht-zuviel-sagen-Wollen. „Analytische Malerei“ nennen diese Leute ihre Arbeit, Reflexionen über das „Medium“ Malerei und nichts sonst. Wirkungen einfacher Farbflächen werden erprobt, von unscheinbaren Rhythmen, von vibrierender, luzider Eintönigkeit (nicht Eintönigkeit). Vor den riesigen, dunklen oder hellen, den gebauchten oder flachen, den stumpfen oder glänzenden, den gewachsenen oder duffen, meist in sich beziehungslos eingefärbten Bildern kann man zur Ruhe kommen, kann der Meditierende sich feinsten Differenzierungen vergewissern.

Wenn diese Untersuchungen mit dem Anspruch auftreten, eine historisches, soziales, natürliches Leben darstellende Kunst überflüssig gemacht zu haben, sie ersetzen und abschaffen zu müssen, dann wird aus einer Selbstvergewisserung der malerischen Grundlage Vereitelung des Kunstzieles selbst, nämlich einer Wahrnehmung der Wirklichkeit. Der Affront gegen darstellende, interpretierende Kunst kehrt sich zuletzt gegen die Scheinautonomie der analytischen Malerei selbst. Je weniger auf dem reinen Bild direkt zu sehen ist, desto abhängiger ist es von seinem Ambiente, seiner auf es bezogenen Umgebung. Am Mißlingen ist das in Kassel abzulesen. Solche Kunst ist absolut umgebungsempfindlich, braucht eigens für sie zugeschnittene Architektur. Wandbreite und Raumhöhe, Decken- und Bodenfarbe können solche Bilder in ihrer Substanz annullieren. Deshalb war es einigen Kunsthändlern – für sie sind ästhetische Mißerfolge auf der documenta fünfstellige Profiteinbußen – auch so bitterer Ernst mit dem Umhängen noch nach der Eröffnung am 24. Juni. Wo sie ihre Ansprüche nicht durchsetzen konnten, da zogen sie dann lieber die Bilder zurück, als daß sie der Gefahr einer Beeinträchtigung durch konkurrierende Bilder zugestimmt hätten.

Auch bei der Plastik zeigt sich dieser Zug zur äußersten Reduktion und damit zur stärkeren Beziehung zu Platz oder Raum. In überlegter Anordnung liegen die horizontalen Plastiken, die Balken, Blechwürfel, Stahlplatten, die Betonringe oder die Reifen von Leuchtröhren draußen auf Straßen, Wiesen, Treppen oder sind in Tunneln angebracht. Ohne Regie, ohne gezielten Auftrag sind diese Objekte, diese Absagen an museale Kunst gar nicht auszumachen. Hier ist aus der Verbindung von Minimal-Art und Land-Art eine Landschaftskunst entstanden, die zur Organisation öffentlicher Räume einen Beitrag leisten kann, weil sie nicht mehr von der Störung lebt, sondern von der Zuordnung, weil erst die Anerkennung gegebener Lokalität ihre ästhetische Existenz ermöglicht.

Eine rücksichtsvolle, sich einpassende Kunst ist das, eine angewandte stille Kunst. Eine Platte wird an eine Wand gelehnt, man zeigt den Längsbruch eines Brettes oder den Querbruch eines Mastes oder, wie es ein Japaner tut, einen flachen, einen ganzen Raum ausfüllenden Quader, dessen makellose, dunkle, gespannte Oberfläche aus Altöl besteht. Man baut Holzstege und Stahlpfade. Hundertmeterlange Eisenbleche ornamentieren eine barocke Parkwiese. Lange Wassertröge spiegeln himmelblau im grünumgebenen Wellenspiel. Sehr schöne einfache Landschaftsdekorationen. Wo diese „horizontale Plastik“ ohne metaphysischen Kunstanpruch auftaucht, da kann sie eine wirkliche, erfreuliche Verschönerung von gegebenen Plätzen, von öffentlichen Räumen sein, Spiel mit den natürlichen Kräften, Phantasieren mit den Elementen, mit Erde, Wasser, Luft, oder ein Bewußtmachen vorhandener räumlicher Ordnungen. Auf Stehen, Liegen, Lehnen wird als physikalischen Vorgang aufmerksam gemacht, oder es wird eine vorhandene Ordnung durch zurückhaltende Verfremdung unterstrichen.

Wo die Kunst vor der Wirklichkeitsfülle, vor

der Übersättigung, vor der politischen Krise in die ästhetische Kargheit sich zurückzieht, wo sie Gegenkräfte aus Meditation erwecken will, da wird sie abhängig von der Bildung, gerade auch der Schulbildung des Meditierenden, von seiner Freiheit und moralischen Kraft. Solche arme Kunst verdankt sich einem Überdruß, einem Überladensein des Zeitgenossen. Der Asketismus der Malereimalerei wie der formale Rigorismus der horizontalen Plastik argumentieren unterhalb des Artikulierbaren. Diese Art von vörsprachlicher Kommunikation übersteigt nicht das Schweigen der Betrachter untereinander. Das totale Gefühl ist einsam, ist außer der Gesellschaft. Wenn der Betrachter aber aus sich heraus muß, unbedingt, weil er sich zuwenig ist, weil er die Menschen liebt, das Leben, Reichtum, Bewußtsein; wenn er nicht vom Zuviel, sondern vom Zuwenig gequält wird, dann kann ihm reine Kunst, minimale Kunst eine arrogante, elitäre Provokation sein.

Die Selbstaufgabe

Im Gegensatz zu diesen leisen, schwierigen Künstlern treten auf der d 6 aber auch Leute auf, die ihre Absage, ihren Kommunikationsnihilismus zur Schau stellen. Die Abteilung „Bücher“, untergebracht in der „Neuen Galerie“, die seit kurzem als Dauereinrichtung moderne Kunst des 20. Jahrhunderts beherbergt, ist ein deutliches Symptom für eine bewußtseinsfeindliche Grundströmung innerhalb der Avantgarde. Der Bildhauer Ernst Barlach hat Dramen geschrieben und Erzählungen. Er hat Bücher geschrieben. Heinrich Vogeler hat gemalt, Bücher geschrieben und ornamentiert und illustriert, Goethe hat Bücher geschrieben und hat gezeichnet. Die Kollegen heute begnügen sich mit den Einbanddeckeln. Beton oder Gehacktes, Verbranntes oder Zerschnittenes, Zugeschraubtes oder Leeres, Schimmelndes oder Gezähntes dazwischen. Nichtiges, Stupides, Albernese also statt Literatur, statt Wissenschaft: Verweigerung statt Angebot. Bildung ihrer Karikatur wegen verspottet – gut! Bücher ihrer Überflüssigkeit wegen ins Lächerliche ziehen – wenn sie es sind – auch gut! Aber diese phantasielose Monotonie der Verachtung des Wortes, dieser antiintellektuelle Anarchismus und Irrationalismus oder Ästhetizismus bestätigt die Hilflosigkeit und freche Blindheit der Dekadenz.

Es scheint die Wut der Kommentarbedürftigen sich da auszulassen. Das nämlich ist bei ihnen inzwischen Allgemeingut geworden, daß ihre Bildproduktionen nicht mehr für sich selbst sprechen. Die d 6 hat deshalb wieder eine Besucherschule eingerichtet. „Rede Künstler, bilde nicht!“ heißt für viele die verdrehte Regel. Der Objektivierungsverzicht stellt sich mit den Worten des Konzept-Künstlers Lawrence Weiner aus New York so dar: „1. Der Künstler kann die Arbeit machen. 2. Die Arbeit kann von einer anderen Person hergestellt werden. 3. Die Arbeit muß nicht realisiert werden.“ Diesem radikalen Antimaterialismus entspricht die radikale Mitteilungsverweigerung eines anderen Konzept-Artisten. Joseph Kosuth aus Ohio deziert: „Das Publikum der Konzeptkunst setzt sich vorwiegend aus Künstlern zusammen. Das besagt, daß ein von Beteiligten getrenntes Publikum nicht existiert. Daher wird Kunst in gewis-

sem Sinne so ernsthaft wie Wissenschaft oder Philosophie, die gleichfalls kein Publikum haben. Sie ist interessant oder nicht, je nachdem, ob jemand informiert ist oder nicht.“

Die Leute sind unter sich, sie bestätigen, daß sie nur mit sich selbst kommunizieren, daß sie Künstlerkunst machen, l'art pour l'art. Das „Buch“ von Jochen Gerz, ein auf unbelichtetes Fotopapier geschriebenes Manuskript, das sich mit dem Aufschlagen der Seiten durch deren Belichtung selbst vernichtet, demonstriert das Verweigern, Nichtsagen, Schweigen ebenso wie Gerz' aufwendige Aktion mit dem Transsibirien-Expreß. Der Kommentar: „Es ist Januar, Rußland eingeschneit, das Sinnliche eingeebnet. Die Reise geht nach Osten, nach innen, der Zeit der Geschichte entgegen. Am Ende des lexikalischen Zeitalters, das alles benannt und durch die Bezeichnung unfassbar gemacht hat, durch die Reproduktion entrückt hat, sucht Gerz eine neue Namenlosigkeit, eine zweite Unschuld...“, Fakt, der dieser raunenden Interpretation zugrunde liegt: Gerz ist bei geschlossenem Abteifenfenster 16 000 km Eisenbahn gefahren. Er hat einige Notizen auf der Fahrt nach Chabarowsk und zurück gemacht, die hat er dann verbrannt. Gezeigt werden Dinge, die nichts zeigen sollen. Der Kommentar: „Reiseschilderung und Erlebnisbericht bleiben ausgeschlossen. Beide lenken für Gerz vom Leben ab, setzen sich an seine Stelle: Ersatzlösungen. Er will sich dagegen nachdenkend und schreibend über unsere Substanz klarwerden.“ Schlecht so! Aber zu teuer! Das hier Berichtete läuft unter dem Titel „Spurensicherung“, besser sagte man Verwischung, Auslöschen von Lebenszeichen.

Daß auf seiten des Publikums – im ersten Monat waren es bereits 100 000 Kunstjünger und Neugierige – sich ebenfalls Abweisung, Verständnislosigkeit, ja Aggression äußern, kommt nicht von ungefähr. Eine Maoengruppe hat auf die horizontalen Stahlbleche von Erich Reusch geschmiert: „Nieder mit der entarteten Dokumenta-Kunst KPD/ML“, und sie hat zu Zerstörungen animiert. Die schöne 12 m hohe Plattenplastik von Richard Serra wird, da man in sie hineingehen kann, als Pissiro benutzt. Puritanismus oder Unfähigkeit, Intoleranz oder wie bei den Maoisten neofaschistische Züge werden wach, wenn sich die Künstler verweigern, wenn sie ihre ästhetische Aufgabe nicht auch als sozialen Auftrag verstehen. Ihrem resignierten Sichheraushalten aus den „öffentlichen Angelegenheiten“ korrespondiert dann ein böses Sicheinmischen der Ausgeschlossenen.

Der Künstler in öffentlichem Dienst

Erst Realisten, Leute, die ihre Arbeit als eine des öffentlichen Dienstes verstehen, können da, durch ihr Beharren auf Erscheinungswirklichkeit und Zeitbezug, die Kompetenz des allgemeinen Publikums wiederherstellen. Natürlich ist die Lösung dieses Widerspruchs nicht vom guten Willen der Künstler abhängig, es ist ein kulturpolitischer Anspruch, und solange die ästhetische Erziehung in den Schulen weiter abgebaut wird und auf der anderen Seite sich herrschende Kunstmaßstäbe nur über den kapitalistischen

Kunstmarkt durchsetzen, wird sich da nicht viel ändern.

Die DDR bemüht sich schon bald 30 Jahre, diese Kluft zwischen Kunst und Volk aufzuheben, und auch da wird man sich darum weiter bemühen müssen. Aber gerade deshalb, weil sie sich mit Erfolg engagiert – auf der „8. Kunstausstellung der DDR“ in Dresden wird man im Herbst das überprüfen können –, ist die erstmalige Teilnahme eines sozialistischen Landes an der Kasseler documenta so von Nutzen. Als Reaktion zogen noch vor der Eröffnung zwei Expressionsmonumentalisten ihre Beiträge zurück. Kenner wiesen darauf hin, daß deren Kunsthändler Werner aus Köln dahinter stecke. Der vertritt nämlich den Dresdener Maler Penck, der nach jahrelanger Favourisierung durch den bürgerlichen Kunstbetrieb den kürzeren ziehen mußte. Noch witziger war der Vorwurf, den der Darmstädter Kunsthändler Dahlem (er hat die Sammlung Ströher auf dem Gewissen und dem Konto) einem Kollegen aus der DDR machte: „Ihr hättet angesichts der Nichteinladung der kritischen westdeutschen Realisten nicht teilnehmen dürfen – aus Solidarität nicht!“ Nun, Dahlem und seinesgleichen haben bis heute noch keinen engagierten Künstler aus der Bundesrepublik gefördert. Sein eifernder Rat – er wurde auch von progressiven Kritikern ausgesprochen – hätte, wäre er befolgt worden, dazu geführt, daß die zu erwartenden 300 000 Besucher auch weiterhin ahnungslos bleiben müßten, was die Möglichkeiten des Realismus betrifft.

Darüber hinaus sind die sozialistischen Künstler aus der DDR in Kassel die einzigen, die den politischen Kontext der Kunst zur Kenntnis geben, die dem faschistischen Terror in Chile, die der faschistischen deutschen Vergangenheit und ihrer bundesdeutschen Verharmlosung heute Bilder entgegenhalten! Und das sind nicht irgendwelche Bilder, sondern durch Heisig, Sitte, Mattheuer, Tübke und die Bildhauer Cremer und Jastram werden dort wichtige europäische Beispiele engagierter realistischer Kunst vorgestellt, an denen – und das ist seit dieser documenta nun nicht mehr zu verhindern – gerade die bürgerliche Künstlerkunst gemessen werden wird.

Sicher ist eine Ausstellung mit Anspruch, Weltkunst zu repräsentieren, ohne die Teilnahme von Guttuso oder Mucchi, ohne die Teilnahme afrikanischer, asiatischer oder sowjetischer Künstler nicht repräsentativ. Doch dieser Anfang und die Bereitschaft der Sozialisten von drüben, auch ohne Kulturabkommen im Jahr der Helsinki-Nachfolge-Konferenz bei uns auszustellen, wird den Raum, den sich der Realismus bei uns erobert, weiter ausdehnen und seine Entwicklung beschleunigen. Hans Heinz Holz' Meinung, daß die Betrachtung der DDR-Kunst sich auf Besucherseite mangelnder gesellschaftspolitischer Informiertheit wegen auf bloßen formalen Vergleich reduzieren müsse, irrt in entscheidenden Voraussetzungen. Bildkunst, eher als Literatur, ist international vermittelbar. Sie macht in der Fremde, im Ausland, mit Andersartigem bekannt, das gerade durch seine gegenständliche Vergleichbarkeit zu Verständnis hinführen kann.

Gleichzeitig geht die Malerei von drüben nicht

in diesem Anderssein auf. „Eine Kunst, die die Wirklichkeit ihres Staates... darstellen will...“ heißt es bei Holz über sie einengend. Doch Staatskünstler sind diese Künstler nicht, wie es die hiesige Sprachregelung will, und sie haben auch noch weiteres im Kopf und auf dem Bild als Probleme und Errungenschaften ihres „Staates“.

Sehen wir nur Wolfgang Mattheuers 170 × 130 cm großes Ölbild „Mensch, ich seh die ganze Welt“ (Abb. in tendenzen Nr. 117, Seite 57). Den Titel für dieses leuchtende Kinderbild gibt wohl der Ausruf eines oben hoch stehenden, einen Hang hochgeklletterten Jungen ab, dem aus schattigem Unterholz andere Kinder folgen. Die wenigen Dinge, Gestrüpp, strahlend blauer Himmel und die spielenden Kinder genügen dem Leipziger Maler, eine dichte Aufbruchssituation zu vergegenwärtigen. Die „ganze Welt“ sieht das Kind – kein geringer Anspruch! Der Blick über das, für den Bildbetrachter unsichtbare, Panorama behauptet diese Freiheit als realisierte, während Mattheuer selbst sie als weiterhin zu realisierende dem Betrachter vor dem Bild abfordert. Auch das ironische Gemälde „Freundlicher Besuch im Braunkohlenwerk“, das mögliche soziale Konflikte zwischen Bergleuten und Leuten ohne Füße, Leuten, die also über den Problemen stehen und die ein schematisches falsches Lächeln aufgesetzt haben, konstatiert, läßt sich bei genauerem Hinschauen entschlüsseln.

Das ist ja das Angebot dieses Realismus, daß er, ohne die Probleme des eigenen Landes zu verleugnen, Wirklichkeit, menschliche Dinge und auch hiesige viel eindringlicher vorstellen kann als die introvertierte „Avantgarde“ unseres Landes. Diese Bilder sind nicht für das Fachpublikum gemalt und provozieren keine Fachsimpelei. Sie fordern zur Produktion von politischen, sozialen und ganz persönlichen Vorstellungen auf. Menschenliebe, Kunstfreude ist in ihnen formbildend. Man betrachte etwa Bernhard Heisigs Musikbild „Vaclav Neumann“ (Abb. siehe tendenzen Nr. 104, Seite 16) oder Willi Sittes „Sauna in Wolgograd“ oder die in besessener Manier gemalten „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III“ von Werner Tübke, zu deren Formprinzipien sich der Künstler in einem Interview geäußert hat: „Mein Prinzip ist, von links unten bis rechts oben mit einer Formel durchzumalen. Die Farbe ist nicht sehr harmonisch, und es ist eine Malerei ‚wider besseres Wissen‘. Anstelle eines harmonischen Komplexes kommt statt dessen ein schrilles Trompetengelb, um den Betrachter nicht zur Ruhe kommen zu lassen, um ihn ästhetisch nicht einzulullen, um hart zu bleiben in der Farbigkeit. Das Ganze ist schrill... Ich glaube, daß die Mittel der bildenden Kunst umfangreicher eingesetzt werden können, als es hier und da geschieht: im Dienste einer sozialistischen Lebenshaltung, das humanum fördernd, aber auch die Therapie der Abschreckung implizierend, aus Verantwortung dem Leben gegenüber. Letzteres gilt für dieses Bild, und wahrscheinlich ist ständige experimentelle Arbeit als Prinzip möglich, um aktiv in gesellschaftliche Prozesse eingreifen zu können.“

So wenig hier zum Realismus auf der d 6, bei den Malern.

Grafikangebot

Das auf unserer Rückseite abgebildete und zwei weitere Plakate gegen das Berufsverbot (DIN A 1) sind gegen Voreinzahlung auf Postscheck Hamburg Nr. 3789 24-209 (Sonderkonto Grafik) erhältlich bei: Demokratische Grafik Hamburg, Postfach, 2114 Hollenstedt, und kosten einzeln je 5,- DM, als Serie 12,- DM (dazu jeweils 3,- DM Versand)

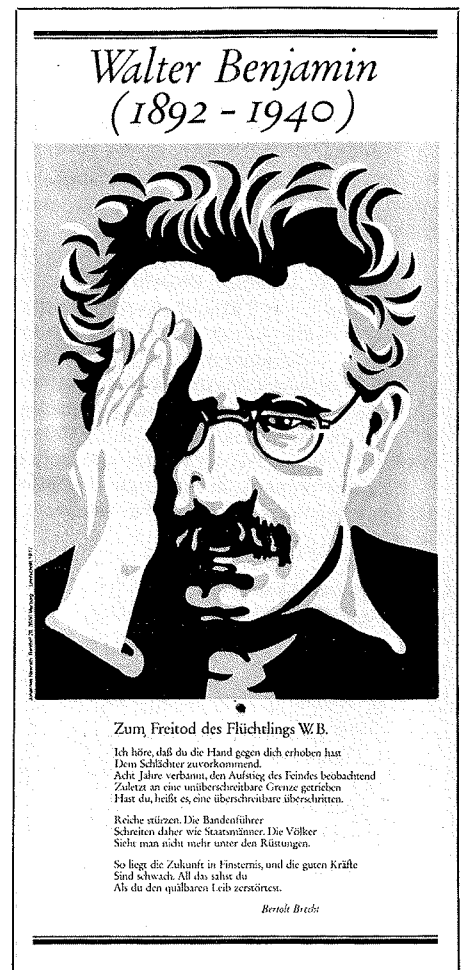


Oben: Almut E. Broer (Lenzweg 18, 2000 Hamburg 54), Marie aus Hinterwössen, 1976/77, Offsetdruck, 60 x 80 cm, Auflage 100, Preis 40,- DM inkl. Porto



Links: Eines von 16 Plakaten, die das Antimperialistische Solidaritätskomitee (ASK, Eichwaldstraße 32, 6000 Frankfurt/Main) unter dem Titel „4 Jahre internationale Chile-Solidarität“ herausgebracht hat. Die Mappe im Format DIN A 3 kostet 12,- DM (plus Versandkosten)

Rechts: Linolschnitt von Johannes Nawrath (Renthof 28, 3550 Marburg), zu bestellen beim Künstler gegen Voreinzahlung von 15,- DM auf Postscheck Dortmund Nr. 1753 50-460

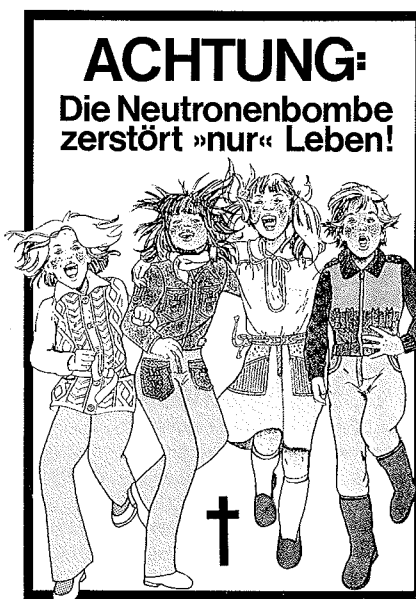


Künstler gegen die Neutronenbombe

Doris Cordes-Vollert (Reinsburgstraße 166, 7000 Stuttgart), Nie wieder soll einer verzweifelt sein, Holzschnitt

Montage von Udo Oschkenat (Grobenstraße 26, 8782 Karlstadt)

Fotomontage von Ernst Geuer (Rheinbacher Straße 24, 5000 Köln 41)



Chronik

25 Jahre „Bildende Kunst“

Im Februar erscheint seit einem Vierteljahrhundert in Berlin die Kunstzeitschrift „Bildende Kunst“, als publizistischer Vorkämpfer der gesellschaftlich verantwortungsbewußten Künstler im realen Sozialismus, als Freund und Kenner der sozialistischen und demokratischen Kunst in den Ländern des Kapitalismus und antikolonialen Befreiungsbewegungen, als wesentliches Organ der marxistischen Kunstwissenschaften, als unversöhnlicher Kritiker aller aufgeblasenen Modernismen und reaktionären Kunstlügen. Tendenzen beglückwünscht die „Bildende Kunst“ zu ihrem bisherigen Weg und wünscht ihr weiterhin Wachstum und Entdeckerfreude.

Kunstaussstellung bei den Ruhrfestspielen – Thema: ARBEITSLOS

Im Rahmen der Ruhrfestspiele Recklinghausen (vom 1. Mai bis 28. Juni 1978) veranstalten der DGB und die Bundesvereinigung der Gewerkschaftsverbände bildender Künstler gemeinsam mit der Elefanten Press Galerie eine Ausstellung zum Thema „Arbeitslos“, zu der alle bildenden Künstler aufgerufen waren, Arbeiten anzumelden, in denen Probleme der Jugendarbeitslosigkeit, des Rechtes auf Arbeit, der Rationalisierung und des gewerkschaftlichen Kampfes thematisiert werden.

Geplante Ausstellungen 1978

Bonn. Das Rheinische Landesmuseum bereitet für 1978 eine Reihe von Fotoausstellungen vor. Geplant ist die Ausstellung „Fotojournalismus, seine Anfänge in Deutschland 1928–1933“, eine Ausstellung über die sozialdokumentarische Fotoarbeit der „Farm Security Administration“ in den USA sowie eine Darstellung des Themas Porträtfotografie.

Düsseldorf. Die Städtische Kunsthalle Düsseldorf zeigt vom 21. 1. bis 12. 3. 1978 mehr als 40 Gemälde von Nicolas Poussin. Außerdem bemüht sich die Kunsthalle um die Übernahme der Ausstellung „Kunst aus der Revolution/Kunst in der Produktion – Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927–1933“.

Frankfurt. In den Monaten September und Oktober zeigt das Städtische Kunstinstitut „Deutsche Malerei 1890–1918“, die im Anschluß in Moskau und Leningrad gezeigt wird.

Hamburg. Die Hamburger Kunsthalle bereitet die Ausstellung „Courbet – Deutschland – Europa“ vor. Für 1979 ist in Arbeit eine größere Präsentation unter dem Titel „Goya – Das Zeitalter der Revolutionen“.

Der Hamburger Kunstverein kündigt für 1978 an: vom 20. 5. bis 16. 7. 1978 „Edvard Munch. Arbeiterbilder“ (Der unbekannte Realismus bei Munch); sowie für Oktober bis Dezember einen Überblick über den zeitgenössischen Realismus unter dem Titel „Courbet heute“. Vom 15. 2. bis 16. 4. 1978 zeigt das Altonaer Museum in Ham-

burg das grafische Werk von Heinrich Vogeler. **Karlsruhe.** Der Badische Kunstverein kündigt die folgenden Ausstellungen an: Renato Guttuso (21. 3.–14. 5.), Kunst im Widerstand (26. 9.–19. 11.).

Lübeck. In Zusammenarbeit mit dem Museum Stettin bereitet das Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt eine Ausstellung „Polnische Malerei 1945–1975“ vor.

München. Ab 10. November läuft im Haus der Kunst eine Ausstellung über Felix Vallotton.

Bespitzelung in Rheinland-Pfalz

tendenzen berichtete in Nr. 113, Seite 59, über den Berufsverbotsfall der Kunsterzieherin Uta Boege in Speyer. Inzwischen hat eine Bürgerinitiative dem Kultusministerium eine Liste mit 700 Unterschriften – darunter 300 SPD-Mitglieder aus Speyer – vorgelegt, in der die Aufhebung der Berufsverbote gefordert wird. Kurz danach erfährt einer der Unterzeichner, der SPD-Landtagsabgeordnete Heidelberger, daß der „Verfassungsschutz“ hinter ihm herschnüffelt und ein Dossier über ihn angelegt hat. Das Kultusministerium hat die gesamte Unterschriftenliste dem „Verfassungsschutz“ übergeben, damit er die Unterzeichner unter Druck setzen kann. Dieses Vorgehen wird von Ministerpräsident Vogel ausdrücklich gutgeheißen.



Fernsehquiz: „Wer war der Malermeister?“

Der Frankfurter Maler Ferry Ahrlé hat zusammen mit dem Regisseur Volker Kühn eine neue Zeichenfilmserie geschaffen, deren erste Folge am 16. Januar im Nachmittagsprogramm der ARD lief. In jedem der 13 Filme werden die wichtigsten Stationen aus dem Leben eines berühmten Malers und seine bekanntesten Bilder vorgestellt. Der Zuschauer muß den Namen des „Malermeisters“ herausfinden; richtige Einsendungen werden mit Preisen belohnt.

Südtirol: Gewerkschaften gegen Spaltung unter den Künstlern

1978 soll in München eine Ausstellung der Gemeinschaft der Alpenländer (ARGE-ALP) stattfinden. Den Auftrag, eine Vertretung Südtiroler Künstler aller Sprachgruppen zu bestimmen, erhielten die dortigen Gewerkschaftsorganisationen (SIABA-CISL/SGB, FNLA/V/GVK und USAIBA-UIL/SGK). Trotzdem hat der Landesassessor für Kultur Anton Zelger die

Auswahl der deutsch und ladinisch sprechenden Künstler ausschließlich an den Künstlerbund delegiert, der – ohne jeden gewerkschaftlichen Anspruch – der Südtiroler Volkspartei nahesteht. Die genannten Gewerkschaften haben gegen diesen Spaltungsversuch protestiert und beschlossen, einen der sechs für die italienische Vertretung vorgesehenen Plätze an die junge deutsch- und ladinischsprachige Künstlergruppe im Südtiroler Kulturzentrum abzutreten.

Braunschweiger Künstler eröffnen Galerie

Am 14. Dezember letzten Jahres eröffnete die „Künstlergalerie am Hagenmarkt“ in Braunschweig ihr Ausstellungsprogramm mit Radierungen des Wiener Bildhauers und Grafikers Alfred Hrdlicka. Die Galerie wurde von Künstlern eingerichtet, die in der Landesgruppe Braunschweig des Bundes Bildender Künstler organisiert sind. Zunächst sind dort pro Jahr 6 Ausstellungen vorgesehen, in denen dem Braunschweiger Publikum sowohl einheimische wie auch auswärtige Künstler vorgestellt werden sollen. Der Hrdlicka-Ausstellung schließt sich im Februar eine Gruppenausstellung von Braunschweiger BBK-Künstlern an. Zum Thema „Landschaft heute“ werden sich ihre verschiedenen Auffassungen und Standpunkte zeigen. Weiterhin werden dieses Jahr u. a. Ausstellungen des Hannoveraner Heinz Knoke und der DDR-Künstler Willi Sitte und Bernhard Heisig gezeigt.

Die Galerie, von der mit 108 Mitgliedern zweitgrößten Bezirksgruppe Niedersachsens getragen, versteht sich als ein Modell demokratischer Kulturarbeit, als Alternative zum herkömmlichen, hierarchisierten Galerie- und Ausstellungsbetrieb. Nicht mehr Kaufleute und Nichtkünstler sollen über das Programm entscheiden, sondern die Künstler selbst. In gemeinsamer Arbeit und Ausstellungsplanung soll das Prinzip von Künstlerselbstverwaltung realisiert werden, die Konkurrenzhaltung gemeinsamer, kollegialer Interessenwahrnehmung weichen. Nur so kann die Abhängigkeit des Künstlers von kommerziellen Interessen und von bürgerlichen Kulturprivilegien hochbezugsschützter kommunaler Kulturinstitutionen schrittweise abgebaut werden.

Da die Stadt das Haus zunächst nur für einen Zeitraum von drei Jahren zur Verfügung gestellt hat, wurde zur Absicherung der Galerie über diese Zeit hinaus auch ein Fördererkreis ins Leben gerufen, dem jeder Interessierte beitreten kann. Wer über ihn und die Galerie Näheres wissen will, wende sich an die „Künstlergalerie am Hagenmarkt“ des BBK, Bohlweg 43, 3300 Braunschweig.

Heartfield-Ausstellung für kleine Räume und wenig Geld

Für 75,- DM können Jugend- und Gewerkschaftsgruppen, Schüler, Studenten usw. eine komplette kleine Ausstellung von 24 Fotomontagen John Heartfields erwerben. Sie wird in einer Rolle unter dem Motto „Benütze das Foto als Waffe“ versandt. Im Preis sind Porto und Verpackung inbegriffen. Die Ausstellung ist ge-

eignet für Buchläden, Jugendheime, Foyers, Kneipen u.ä., überall dort, wo die räumlichen und finanziellen Voraussetzungen für eine große Ausstellung nicht gegeben sind. Herausgegeben von und zu bestellen bei: Elefanten Press Galerie, Bornstraße 26/Grindelallee 132, 2000 Hamburg 13.

Westfälischer Kunstverein Münster: Vorstandspolitik provoziert Opposition seitens der Mitglieder

Im Januar 1978 haben mehr als 30 Mitglieder des Westfälischen Kunstvereins in Münster eine außerordentliche Mitgliederversammlung mit dem Ziel, eine Satzungsänderung zu erreichen, erwirkt. Durch diese Satzungsänderung sollen der Mitgliederversammlung größere Mitbestimmungsmöglichkeiten eingeräumt werden. Unter den Bedingungen der veränderten Satzung würde zukünftig die Mitgliederversammlung und nicht mehr wie bisher der Vorstand 1. über das jährliche Ausstellungsprogramm und 2. über die Berufung des Geschäftsführers entscheiden.

Die Notwendigkeit einer solchen Satzungsänderung ergibt sich aus der Politik der Vorstandsmehrheit in jüngster Zeit. So wurde der Antrag des künstlerischen Leiters des Westfälischen Kunstvereins, Dr. Herbert Molderings, auf Verlängerung seines Anstellungsvertrages um ein weiteres Jahr ihm gegenüber ohne weitere Begründung abgelehnt. Statt dessen entschied sich die Mehrheit des Vorstandes dafür, die künstlerische Leitung nach dem Ausscheiden von Dr. Herbert Molderings am 31. März dieses Jahres der bisherigen Verwaltungsangestellten des Vereins anzutragen, was die Vorstandspolitik einer Provinzposse annähert. Entgegen den Behauptungen der Vorstandsmehrheit ist der wahre Grund für die Ablehnung einer Weiterbeschäftigung von Molderings politischer Natur. Über personale Entscheidungen soll jede die gesellschaftliche Realität widerspiegelnde Kunst aus den Ausstellungsräumen des Kunstvereins verbannt werden.

So wurde eine von Molderings vorgeschlagene und vom Vorsitzenden, Dr. Friedrich W. Jerrentrup, schon genehmigte Ausstellung der Plakate Klaus Staecks im Sommer 1976 kurz vor Eröffnung auf politischen Druck hin abgesetzt. Den Vorwurf der „kommunistischen Propaganda“, den eine der CDU verpflichtete Lokalzeitung gegen die beiden Ausstellungen „Kunst und Politik am Beispiel Guernica“ sowie „100 chilenische Plakate aus der Zeit der Regierung Allende“ (die Ausstellungen wurden übrigens von insgesamt 38000 Besuchern gesehen) erhob, machte sich offensichtlich die Vorstandsmehrheit zu eigen, denn sie lehnte für das Jahr 1978 eine erneut vorgeschlagene retrospektive Ausstellung der Kunst Staecks ebenso ab wie die Ausstellung „Die Wiedertäufer. Für und wider die Bilder“.

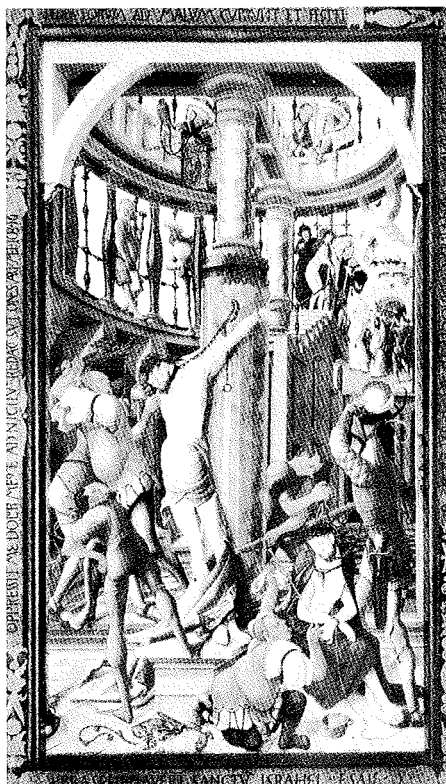
Die eine außerordentliche Mitgliederversammlung fordernden Mitglieder sehen sich durch diese Entscheidungen seitens des Vorstandes getäuscht, hatte doch der Vorsitzende, Dr. Friedrich W. Jerrentrup, in Anwesenheit der Mehrheit des Vorstandes auf der letztjährigen Mitgliederversammlung öffentlich versichert, daß der Veranstaltung einer Staeck-Ausstellung

im Westfälischen Kunstverein nichts im Wege stehe (in der Vorstands- und Beiratssitzung vom 25. Oktober 1977 begründete er sein Votum gegen diese Ausstellung u. a. mit der Bemerkung, Klaus Staeck habe die Meinungsfreiheit in den letzten Jahren „ja nun wirklich zur Genüge wahrgenommen“).

Alarmierend ist zugleich die Tendenz eines vom Vorsitzenden des Westfälischen Kunstvereins initiierten Vertragswerks zwischen dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe und dem Kunstverein, in dem die unabhängige Verfügung des Vereins über seinen Kunstbesitz aufgehoben werden soll. Damit wird die ökonomische Unabhängigkeit des Vereins nach 147jährigem Bestehen in höchstem Maße gefährdet.

Die Mitglieder des Westfälischen Kunstvereins können einer solchen vereinsschädigenden Politik nicht tatenlos zusehen.

Dr. Franz-Joachim Verspohl (Vorstandsmitglied des Westfälischen Kunstvereins), Prof. Dr. Jutta Held und Dr. Martin Jürgens (Mitglieder des Westfälischen Kunstvereins)



Ratgebs Herrenberger Altar in Stuttgart wieder ausgestellt

In der Staatsgalerie Stuttgart wurde Anfang Februar die neugestaltete und erweiterte Altdeutsche Abteilung wiedereröffnet. Ein besonderer Sammlungsschwerpunkt liegt auf der alt-schwäbischen Malerei. Neben Arbeiten von Schaffner, Schäuflerin, Hans Baldung gen. Grien, Hans Burgkmair d. Ä. finden sich Bildnisse von Holbein d. J. und Lucas Cranach d. J. Als Höhepunkt ist Jörg Ratgebs Herrenberger Altar wieder aufgebaut, diesmal rundum zugän-

gig, so daß alle Tafeln dieses Wandelaltars gut sichtbar sind. Auch zwei Einzelfafeln Ratgebs, die „Kreuztragung Christi“ und „Ecce homo“, beide um 1514 entstanden, sind in der Ausstellung zu finden.

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst

Heft Nr. 118

Redaktionskollektiv: H. v. Damnitz; H. Erhardt; Dr. R. Hiepe; Th. Liebner; H. Kopp; U. Krempel; 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. 3088 22-806 (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

● Bestellkarte Damnitz Verlag

Unser nächstes Heft: Kunsthochschulen

Umschlag Arno Rink, Das Tuch (Die Unabhängigen II), 1975, Öl 92 x 113 cm (Siehe auch Seite 231)

Seite 66 Aus dem Zeichenfilm „Wer war der Malermeister?“ von Ferry Ahrlé

Seite 67 Jörg Ratgeb, Tafel vom Herrenberger Altar, 1518/19, Stuttgart

Rückseite Plakat der Demokratischen Grafik Hamburg

Alle reden vom Berufsverbot



**Wir nicht.
(Wir machen es.)**

tendenzen

Noch lieferbare Hefte

- 70 Engagierte Kunst in Frankreich
- 77 Gegen herrschende Kultur: Demokratie von unten
- 79/80 Realismus: Bilder in der politischen Auseinandersetzung
- 84 Aktuelles '72
- 85 Bildende Künstler
- 88 Bühnenbau + Theaterarbeit nach Brecht
- 89 Zur Realismusfrage
- 91 Das politische Plakat
- 92 Krieg dem Kriege
- 93 Neue Bilder — Neue Inhalte
- 94 Realistische Plastik
- 95 Design / Mitbestimmung
- 96 Aspekte demokratischer Kultur
- 97 Die Kunst im großen deutschen Bauernkrieg
- 98 25 Jahre BRD — Klassenkämpfe in der Kunst
- 99 Die Städte denen, die sie erbauen
- 100 tendenzen Nr. 100
- 101 Kunsterziehung
- 102 Die Frau
- 103 Welche Zukunft für unser Erbe?
- 104 Realismus in der DDR
- 105 Engagierte Fotografie
- 106 Realismus und Realismen
- 107 Künstler und Krise
- 110 Die Kunst findet auch im Museum statt
- 111 Bildermachen
- 112 Gewerkschaftliche Kulturarbeit

5 Hefte zum Sonderpreis von DM 12,—! Bitte wählen Sie aus und bestellen Sie auf beiliegender Karte.

kürbiskern tendenzen

Aktion „Jetzt zugreifen!“

Fehlen in Ihrer kürbiskern-Sammlung einige Hefte? Wollten Sie nicht schon lange mal eine ganz bestimmte tendenzen-Nummer bestellen? — Wir haben noch Restbestände auf Lager und finden es schade, wenn sie ungelesen bleiben. Deshalb unsere Aktion „Jetzt zugreifen!“:

5 Hefte „kürbiskern“ frei nach Ihrer Wahl statt DM 34.- nur DM 12.- und Porto oder

5 Hefte „tendenzen“ statt DM 32.50 nur DM 12.- und Porto

Auf anhängender Karte finden Sie noch alle lieferbaren Ausgaben beider Zeitschriften aufgeführt. Bitte geben Sie unten an, welche Hefte Sie wünschen. Wir liefern solange der Vorrat reicht.

Ich bestelle folgende 5 kürbiskern-Ausgaben zum Sonderpreis von DM 12.-- und Porto

.....
(Nummernangabe, z. B. 1/75, 3/76 usw., genügt)

Ich bestelle folgende 5 tendenzen-Ausgaben zum Sonderpreis von DM 12.-- und Porto

.....
(Nummernangabe, z. B. 93, 106 usw., genügt)

.....
Datum

.....
Unterschrift

Porto

Absender (bitte deutlich ausfüllen)

Name

Vorname

Straße/Nr.

Postleitzahl

Ort

Rückantwort

Damnitz Verlag GmbH

Hohenzollernstraße 144

8000 München 40

kürbiskern

Noch lieferbare Hefte

- 3/72 Gemeinsam gegen rechts**
- 4/72 Abhängigkeit in der Kulturindustrie**
- 1/73 Sowjetische Literatur heute**
- 2/73 Theater 1973 — Für Bertolt Brecht**
- 3/73 Das andere Amerika**
- 4/73 Realismus — Aufgaben und Probleme**
- 2/74 Dokumentation & Fiktion**
- 3/74 Venceremos — Freiheit für Chile**
- 4/74 Kultur & Nation — 25 Jahre BRD**
- 1/75 Science Fiction — Soziale Utopie**
- 2/75 Literatur des Widerstands**
- 3/75 Heimat und Revolution**
- 4/75 Produktive Erfahrungen — 10 Jahre kürbiskern**
- 1/76 Satire — Soziale Demontage**
- 2/76 Kulturetats — Kulturzensur**
- 3/76 Lieder & Spiele — Phantasie nach Schicht**
- 4/76 Jugend und Arbeitslosigkeit**
- 1/77 Freiheit statt Friedhofsruhe**
- 2/77 Chancen der Literatur**

5 Hefte zum Sonderpreis von DM 12,—! Bitte wählen Sie aus und bestellen Sie auf anhängender Karte.