

B 20597 F

tendenzen

Damnitz Verlag München

19. Jahrgang

Mai/Juni 1978

Nr. 119

DM 6,50

Kunststudenten





José Caraballo, Mutter und Kind, 1974, Tusche. Aus der Ausstellung „Puertoricaner in New York“ (siehe den Beitrag Seite 31 ff. in diesem Heft).

Zu diesem Heft

1973 erschien die *tendenzen*-Nummer 87 „Kunsthochschulen“ – sie war in kurzer Zeit vergriffen! Später schien es ruhiger zu werden an unseren Kunsthochschulen. Von spektakulären Studentenaktionen war weniger zu hören, mehr von der Streichung fortschrittlicher Lehrveranstaltungen, vom Zurückdrängen erkämpfter Reformansätze, von zunehmender Verschulung, von Berufsverboten gegen demokratische Hochschullehrer. Über die allgemeine Hochschulmisere hinaus wirken hier massiver Kulturabbau, Rotstift- und Maulkorbpolitik besonders kraß. Kapitalistische Krisenstrategie heißt für den Künstler- und Kunsterziehernachwuchs vor allem: Ihr habt keine Berufsaussichten!

Um so gründlicher suchen viele Studenten und Hochschullehrer nach einer gesellschaftlichen Orientierung der künstlerischen Praxis, nach Alternativen in der Ausbildung, nach Verbindung zu fortschrittlichen Kräften in der Gesellschaft, zu den Gewerkschaften, zum eigenen Berufsverband. Und oft stehen sie im Kampf um eine Demokratisierung des Bildungswesens mit an der Spitze.

Solche Diskussionen und Aktionen sind geeignet, aus der „Akademie“ wieder zu machen, was sie in ihrer besten Zeit war: Brennspiegel der aktuellen Auseinandersetzung um Kunst. Wo sonst arbeiten Künstler in so engem Kontakt zueinander, wo sonst treffen theoretische Grundpositionen so hart aufeinander, wo sonst wird so offen Kritik ausgetauscht?

Das vorliegende Heft bestätigt, was wir in den letzten Jahren aus einzelnen Hochschulorten melden konnten (z. B. aus Stuttgart und Braunschweig in *tendenzen* Nr. 114), in größerer Breite: Nicht Stillhalten bestimmt heute das Bild – die Kunsthochschulen sind in Bewegung geraten. Kunst- und Kunstpädagogikstudenten berichten über ihre Studiensituation, über hochschulpolitische Auseinandersetzungen und – noch zu wenig! – über ihre eigene künstlerische Arbeit. Wir danken für die Mitarbeit und für viele weitere Hinweise, die wir bekamen. Nicht zuletzt soll das Heft Erfahrungen des letzten Jahres nutzbar machen für das Sommersemester '78, zu dessen Anfang es erscheint.

Unsere Zeitschrift will das Thema weiterführen. Vor allem die Diskussion über Arbeiten – künstlerische wie kunsttheoretische –, die an den Hochschulen entstehen oder dort im Gespräch sind, soll sich in *tendenzen* in Zukunft noch breiter widerspiegeln. Wir bitten deshalb um weitere Kontaktadressen, um Informationen, Fotos und Beiträge, um Kritik und Vorschläge.

Mitarbeiter dieses Heftes

Carmen Berr, Studentin, Frankfurt/Main
Manfred Bosch, Schriftsteller, Grunertshofen
Candace Carter, Studentin, Hamburg
Eugen Epplen, Maler und Grafiker, Augsburg
Manfred Feddersen, Student, Bremen
Christine Fischer-Defoy, Studentin, Kassel
Dr. Ingeborg Flüß, Redakteurin, Pressestelle der Universität Erlangen
Dr. Wolfgang Gape, Kunsthistoriker, Karlsruhe
Horst Hensel, Soziologe, Unna-Königsborn
Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München
Klaus Kuberzig, Bankkaufmann, Mitarbeiter beim SDAJ-Bundesvorstand, Dortmund
Margot Michaelis, Studentin, Braunschweig
Charly Müller, Student, Düsseldorf
Max Oppenheimer, Journalist, Mitglied des Präsidiums der VVN – Bund der Antifaschisten, Wiesloch
Hans Platschek, Maler, Grafiker und Publizist, Hamburg
Inge Schmidt, Studentin, Frankfurt/Main
Lothar Spinn-Conradt, Student, Düsseldorf
Bernd Stöcker, Student, Stuttgart
Geli Wuszow, Studentin, Essen
Guido Zingerl, Maler und Grafiker, München

Inhalt

	Seite
Kunststudenten	
<i>Für uns hat Kunst einen Gebrauchswert</i> von Margot Michaelis	4
HfbK Hamburg: <i>Studien-Erfahrungen</i> von Candace Carter	9
<i>Prüfungsordnung in Hamburg: ein Korsett für die „Freie Kunst“</i>	10
Kunstakademie Düsseldorf: <i>Privatschule für die Kricke-Clique?</i> von Charly Müller und Lothar Spinn-Conradt	13
Städelschule Frankfurt: <i>Carmen Berr und Inge Schmidt berichten</i>	18
HfG Bremen: <i>Prüfungsordnung gegen den Studienplan</i> von Manfred Feddersen	20
Gesamthochschule Kassel: <i>Zensur gegen Antifaschisten</i> von Christine Fischer-Defoy	23
Gesamthochschule Essen: <i>Geli Wuszow berichtet</i>	24
Akademie Stuttgart: <i>Selbstdarstellung der Fachbereiche</i> von Bernd Stöcker	26
<i>Demokratische Ausbildungsziele aus einem studentischen Aktionsprogramm</i>	29
<hr/>	
<i>Puertoricaner in New York</i>	
<i>Zu einer Ausstellung in Erlangen</i> von Ingeborg Flüß	31
<i>Wie der Mensch hier ausholt, um zu leben... Über die Kunst Alfred Hrdlickas</i> von Richard Hiepe	36
<i>Jean Hélion</i> von Hans Platschek	42
<hr/>	
Arbeiterkünstler	
<i>Gerd Klaus</i> von Horst Hensel	46
<i>Georg Münzel</i> von Eugen Epplen	47
<hr/>	
<i>Die „Lumpensortiererinnen“ des Henri Coeylas</i> von Wolfgang Gape	48
<i>John Heartfield in England</i> von Max Oppenheimer	56
<i>.Die Angst vor der Revolution: Simplicissimus</i> von Guido Zingerl	58
<i>Die Zizenhausener Terrakotten</i> von Manfred Bosch	60
<hr/>	
Arbeiterjugend und Kultur	
<i>von Klaus Kuberzig</i>	62
<hr/>	
<i>Schluß mit der Verbreitung neofaschistischer Literatur</i>	65
<i>Grafikangebot, Leserbrief</i>	65
<i>Chronik</i>	66

Für uns hat Kunst einen Gebrauchswert

von Margot Michaelis

„Außerhalb der Gesellschaft und losgelöst vom Menschen kann von Kultur keine Rede sein. Sie ist auch keine für sich existierende Sache, die unabhängig von der Umwelt nur im ‚Geistigen‘ besteht, sondern Kultur leitet sich ab aus dem täglichen Leben der Menschen, aus den Beziehungen der Menschen untereinander. Das Wesen der Kultur kann daher nur in bezug auf den Menschen wissenschaftlich und gesellschaftspolitisch bestimmt werden.“ (Karl Schwab, DGB)

In der Braunschweiger Innenstadt bezogen die Studenten Jürgen Webers Bronzegruppe „Herkules und Antäus“ – der Kampf zwischen Kunst und

Kritik (siehe *tendenzen* Nr. 105) – ein in ihre Streikaktion. Foto: A. Teschke



In Ludwigshafen: Straßentheater zum Ordnungsrecht; in Braunschweig: Moritaten zum Infotag; in Essen: Medienbus und Fotoausstellung – so und ähnlich finden sich kurze Meldungen zum Streik der westdeutschen Studentenschaften gegen Hochschulgesetzgebung und Abbau demokratischer Rechte im Wintersemester 1977/78 in der studentischen Presse. Da werden auf Vollversammlungen die studentischen Probleme von Theater- und Rollenspielgruppen dargestellt; das sonst nur zu oft verknif- fene Flugblattverteilen zur Information der Bevölkerung wird mit künstlerischen Mitteln – Songs, Theater usw. – zu einer neuartigen und ansprechenden Form politischer Auseinandersetzung. Noch nie, auch nicht in den gern nostalgisch verklärten Kämpfen der späten 60er Jahre, waren studentische Aktionsformen so vielfältig und so durch kulturelle Aktivitäten geprägt wie im vergangenen Semester.

Wie kam es gerade in diesem Streik zu derartigen neuen Formen des politischen Kampfes? Das hat zunächst objektive Gründe. Während die „alte“ Studentenbewegung nach einer Phase politischer Enthaltsamkeit Anfang der 60er Jahre den Gegner durch Massenaktionen vor unerwartete Situationen stellen konnte, so daß diese zum Auslöser politischer Veränderung „von oben“ wurden (deren Früchte man in der sogenannten Reformphase erntete), stehen die Studenten heute in einer Phase politischer Restauration einer zunehmend organisierten Macht gegenüber, die auf langfristige Auseinandersetzungen eingestellt ist. Man mag dazu nur an die langjährigen und noch andauernden Kämpfe um die Hochschulgesetzgebung denken.

Die Studentenbewegung der 60er Jahre zeigte gerade in der Fixierung auf die Spontaneität ihre Schwäche. Demgegenüber muß die Studentenbewegung heute eine kontinuierliche, über Studien- tengenerationen fortführbare langfristige Politik entwickeln, die durch die Dialektik von kontinuierlichem *und* spontanem Massenkampf immer wieder neuen Anstoß erhält und breitere Teile der Studentenschaft mit einbezieht. Aus dieser Notwendigkeit entstehen die neuen Formen des politischen Kampfes, die zugleich einem wachsenden Bedürfnis der Studenten nach Sinnlichem und Schöpferischem entsprechen. Durch Aufgreifen des sinnlichen und spontanen Elements in Form kultureller Aktivitäten gelang es zum Beispiel auch, Teile der studentischen Rückzugsbewegungen in Subkultur, Selbsterfahrungsgruppen und Sponti-Szene in der politischen Bewegung aufzufangen, und so deren irrationale antikapitalistische Tendenz zu einem höheren Bewußtsein zu führen. Ein höheres Bewußtsein allerdings, das erst entstehen konnte angesichts der Verbindung von Theorie und gesellschaftlicher Praxis, von wissenschaftlicher und künstlerischer Aufarbeitung nicht nur der studentischen Wirklichkeit in der „Demokratischen Gegenhochschule“. In Seminaren mit fortschrittlichen Wissenschaftlern und Künstlern, in denen es sowohl um aktuelle politische Fragen ging als auch um eine intensive Fachdebatte, qualifizierte man den spontanen Widerstand in der modellhaften Verbindung von Studium, Kulturarbeit und gesellschaftlicher, politischer Praxis.

Dies alles wäre allerdings kaum möglich ohne die wachsende Organisiertheit und Klarheit in der politischen Bewegung, die sich z. B. im einheitlichen Handeln aller fortschrittlichen Studentenorganisationen auf Bundesebene äußerte. Der gemeinsame, organisierte Kampf stellt die moralische und „materielle“ Grundlage dar, auf der die Studenten ihre kulturellen und politischen Potenzen zu wachsendem Selbstbewußtsein entfalten.

Es hat eine neue Etappe der Studentenbewegung begonnen, die zum einen durch dieses steigende Selbstbewußtsein und das verstärkte Eintreten für die eigenen politischen Interessen gekennzeichnet ist, zum anderen – und das hängt eng zusammen – durch das Wissen, daß keines der studentischen Probleme außer-



Songgruppe der Hochschule für Musik Hamburg während des bundesweiten Studentenstreiks. Foto: M. Meyborg

halb gesamtgesellschaftlicher Veränderungen lösbar ist. Nicht umsonst steht die Frage des politischen Mandates der Studentenschaften im Mittelpunkt der Kämpfe gegen die Hochschulgesetzgebung. Denn das politische Mandat bedeutet nichts anderes als die konkrete Verbindung studentischer Politik mit ihrem gesamtgesellschaftlichen Inhalt.

So war es möglich, daß man die isolierte Massenaktion der früheren Phasen überwand und an die Stelle des rein moralischen Anspruchs der Verbindung mit der Arbeiterbewegung konkrete Formen der Zusammenarbeit und des Bündnisses traten. In einem Maße wie nie zuvor gelang es den Studenten die Wand zu durchbrechen, die scheinbar zwischen ihnen und anderen Teilen der Bevölkerung aufgebaut war. Nicht nur, daß es innerhalb der Hochschulen zu politischen Initiativen von Hochschullehrern und -angestellten gekommen ist, daß Rektoren und Gremien von Hochschulen ihre Solidarität mit den Studenten deutlich gemacht haben, auch und gerade im Kontakt mit den Organisationen der arbeitenden Bevölkerung, den Gewerkschaften, ist es zu einer Fülle gemeinsamer Aktionen und Verlautbarungen der Verbundenheit mit den studentischen Forderungen gekommen.

Hier nun spielte die sich entwickelnde Kulturarbeit eine ganz wesentliche Rolle, indem sie über die altbekannten Mittel des Flugblatts, der Zeitung und der Wandzeitung hinaus neue Formen der Kommunikation auch mit anderen gesellschaftlichen Kräften entwarf. So gab es z. B. an der Gesamthochschule Essen im Fachbereich Gestaltung, an der Kunsthochschule Braunschweig und an etlichen anderen Hochschulen besondere Streikgruppen, die sich mit dem Problem der Öffentlichkeitsarbeit und der Verwendung neuer Medien dazu beschäftigte. Was dabei herauskam – Moritäten zum HRG und zu dessen Folgen, Agitationstafeln, Fo-

toausstellungen usw. –, steht in einer Traditionslinie mit dem, was Lenin als die „Zweite Kultur“ in der bürgerlichen Gesellschaft bezeichnet hat.

Bereits die Arbeiterbewegung der 20er Jahre hat im Bündnis mit fortschrittlichen Künstlern und Intellektuellen die Mittel des sogenannten „Agitprop“ als einer operativen Kunstauffassung für die Verwendung der Kunst und Kultur im Klassenkampf entwickelt. Zur Propagierung ihrer eigenen Ideen, zur Entwicklung ihrer schöpferischen Potenzen, aber vor allem zur künstlerischen Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit mit dem Ziel ihrer demokratischen Veränderung verwendete die revolutionäre Bewegung der 20er Jahre das Agitproptheater, die Zeitung, die illustrierte und auch Film, Foto oder bildende Künste. Mit spielerischen, künstlerischen Mitteln ging man daran, die gesellschaftlichen Zusammenhänge zu durchleuchten, und trat damit in Gegensatz zum bürgerlichen Kulturverfall, dessen letzte Erscheinungsformen: Elitekunst einerseits, Schund für die Massen andererseits, dazu dienen sollten, diese Zusammenhänge zu verschleiern. Die Arbeiterkulturbewegung richtete sich in ihrem Anspruch nicht auf abgehobene Interessen einer Minderheit, sondern auf die Lebensinteressen der Werktäglichen, auf den ganzen Menschen.

So wurde die Kulturarbeit zu einem wichtigen Mittel in der Bündnisarbeit zwischen allen werktäglichen Schichten. Indem man die Kunst in der politischen Arbeit – auf Versammlungen, Kundgebungen usw. – zum kollektiven Erfahrungsaustausch zwischen Darstellern und Zuschauern nutzte, könnte sie ein gewaltiges Mittel zur Solidarisierung auf der emotionalen Ebene werden, auch wenn theoretisch oder ideologisch zum Teil unterschiedliche Positionen im Publikum vorhanden waren.

Nach 1945 hat die westdeutsche Arbeiterbewegung – wenn auch unter großen Schwierigkeiten – diese Traditionen wieder aufgenommen. Infolge der wachsenden Klassenkämpfe nach 1968 entstanden vermehrt Literatur- und Grafikwerkkreise der Arbeiter, entwickelten sich in allen künstlerischen Gattungen mit zunehmender Orientierung am Realismus Keimformen einer zweiten, einer demokratischen Kultur. Dies zeigen deutlich die Pressefeste der UZ oder die wachsende Kulturarbeit der Gewerkschaften, deren Vorstellungen, auf einer Tagung zur Kulturarbeit des DGB (1977) formuliert, Anregung für die studentische Kulturarbeit werden können: „Unser ästhetisches Urteil gegenüber Kunstwerken leitet sich ab von unseren persönlichen *und* gesellschaftlichen Wünschen, Vorstellungen, auch Träumen und Versagungen... Für uns hat Kunst einen Gebrauchswert. Wir wollen von einem Kunstwerk sagen können: Es regt meine Sinne an, ich kann mich darin ausdrücken, ich finde meinen Ausdruck darin, den Ausdruck meiner Wünsche und Lebensinteressen, es bringt mich auf Gedanken, Ideen, es fordert meine Phantasie, meine Kräfte heraus, ohne mich auf Illusionen zurückwerfen zu lassen... Der Wert der Kunst ist meßbar vor allem an ihrer Wirkung: ob sie uns Mut macht oder ob sie lähmst, ob sie frei macht oder unfrei, ob sie Phantasie in Gang bringt oder außer Kraft setzt, ob sie fähiger macht zum Leben oder unfähiger. Die Ansprüche an Kunst und Kultur sind also keineswegs gering, vor allem, wenn man Kunst auch als Ausdruck des Wollens, der sozialen Phantasie und der Veränderung betrachtet.“

So wie die Arbeiterkulturbewegung zur Persönlichkeitsentwicklung des „Arbeiters als Arbeiter“, also zu seinem Selbstbewußtsein in den Klassenauseinandersetzungen beitragen kann, indem sie Ausdruck seiner selbst und seiner gesellschaftlichen Position wird, kann die studentische Kulturarbeit den Studenten bei der Entfaltung ihrer Persönlichkeit, in der Entwicklung ihrer schöpferischen Fähigkeiten helfen – und zur Erkenntnis ihrer Klassenlage beitragen. In dieser Gemeinsamkeit ist dann der Grund gelegt für einen Kulturbegriff, eine Kulturarbeit, die mit der Funktionalisierung im eigenen Interessenkampf zugleich die Verbindung schafft zum Kulturspruch derjenigen, die erst die materielle und ideelle Grundlage der Kultur schaffen: die arbeitenden Menschen!

Daß die Studenten sich durchaus in diesem Zusammenhang der „zweiten Kultur“ begreifen, zeigte sich in den Dichterlesungen der Werkkreise Literatur der Arbeitswelt, in den Diskussionsveranstaltungen mit Mitgliedern des demokratischen Kulturbundes, in gemeinsamen Kulturveranstaltungen mit der Arbeiterjugend, die vielfach in die Streikaktionen einbezogen wurden.

Kunsthochschulen als Träger demokratischer Kultur – eine Entscheidung

Während also die staatsmonopolistische Formierung des Bildungswesens darauf abzielt, alle Bereiche, die Wissenschaft wie die Kunst und Kultur, dem direkten Zugriff des Kapitals zu öffnen und damit die leitenden Interessen auch der Kulturschaffenden auf die Verteidigung dieses kulturfeindlichen Gesellschaftssystems lenken will – in welche Richtung, zeigt z. B. das Schließen der Filmklasse an der Düsseldorfer Akademie mit der Begründung, die dort entstandenen Filme seien „unkünstlerisch“ und „marxistisches Geflimmer“ –, entwickelt die Gegenseite ihren Kulturspruch aus den politischen Kämpfen heraus und wird zur Herausforderung an alle, die mit Kunst und Kultur befaßt sind – also auch und besonders die Kunsthochschulen.

Die intendierte Hochschulpolitik der Ministerialbürokratie zielt dahin, möglichst wenig, aber ideologisch angepaßte und im Sinne des Monopolkapitals „praktikable“ Kulturschaffende zu produzieren.



Polizeiminister, Spielpuppe von Beate Klein. Kunstpädagogikstudenten in Braunschweig arbeiten im Projekt „Spiel und Bühne“ an einer historischen Ministerszene, die die Ähnlichkeit der Karlsbader Beschlüsse mit der heutigen Intellektuellenhatz aufzeigen soll. Foto: M. Kemper

Dies zeigt deutlich der Entwurf einer Rahmenprüfungsordnung für freie Künstler, der von der Kultusministerkonferenz jüngst vorgelegt wurde und zum Beispiel an der HfbK Hamburg zu heftigen Diskussionen geführt hat. Kernstück dieser Rahmenverordnung ist die achtsemestrige Regelstudienzeit, verbunden mit einer differenzierten Leistungskontrolle, deren inhaltliche Anforderungen auf eine Fülle von *technischen* Fertigkeiten bis hin zur Gebrauchsgrafik zielt, die nur noch ergänzt werden durch theoretische Fächer wie Pädagogik, Recht (!), Wirtschaftswissenschaften (!), Kunstgeschichte, Kunstphilosophie. Diese Intensivierung des Studiums soll selbstverständlich ohne wesentliche Verbesserung der Lehr- und Raumkapazitäten vor sich gehen, denn sie wird flankiert von der allen Hochschulen sattsam bekannten „Kapazitätsverordnung“ zur Effektivierung der Kapazitäten.

Folge dieser durch Zwischen- und Diplomprüfung abgefragten Studienanforderungen im Sinne der Bürokraten kann nur eine Verschulung des Lehrbetriebes sein, die ein problemorientiertes Arbeiten in Projekten unmöglich macht, statt dessen aber eine noch stärkere Trennung von Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst, Kunst und Gesellschaft mit sich bringt (siehe die Stellungnahme des Hamburger Fachschaftsrates zur Prüfungsordnung für freie Künstler in diesem Heft).

Bevor also überhaupt in allen Bundesländern die gesetzlichen Grundlagen der Landeshochschulgesetze durchgepeitscht sind, versucht man bereits mit Rahmenstudien- und Prüfungsordnungen ein Netz von Verordnungen vorzubereiten, das den Weg des jeweiligen Studenten entsprechend bestimmt.

Diese Absage an die sogenannte Hochschulautonomie hat vielen die Augen geöffnet, die noch von der individuellen Künstlerperspektive träumten. Die Frage der gesellschaftlichen Verantwortung des jungen Kulturschaffenden wird so auch von der Gegenseite*massiv auf den Tisch gebracht und fordert zur Entscheidung heraus. Diese Entscheidungssituation wurde im Wintersemester an fast allen künstlerischen Hochschulen erkannt und aufgenommen. Ganz gleich, ob Kunstpädagoge, Künstler, Umwelt- oder Formgestalter – während der Diskussionen im Rahmen der Demokratischen Gegenhochschule ging es z. B. bei der Frage nach der Berufsperspektive um das „Wofür“ und „Für wen“, haben die Studenten erkannt, daß ihre Interessen nach qualifizierter, demokratischer Ausbildung im engen Zusammenhang mit den Lebensinteressen der arbeitenden Bevölkerung stehen. Schüler, Studenten wie die gesamte Bevölkerung haben ein Interesse daran, daß die Auseinandersetzung mit der Kunst und der Kunstgeschichte zum Erkennen der Wirklichkeit hilft und zu ihrer fortschrittlichen Veränderung. Die Verbindung von Kunst und gesellschaftlicher Praxis, wie sie sich auch in den beschriebenen kulturellen Aktionen äußert, erscheint um so notwendiger, wenn man den Widerspruch zwischen dem steigenden Kulturbedürfnis der Massen und dem kulturellen Angebot betrachtet, während Tausende junger Kunstpädagogen, Künstler, Designer und Umweltgestalter als Arbeitslose auf der Strecke bleiben.

Bereits bei der Verteidigung ihrer elementaren Interessen stehen die Studenten der Kunsthochschulen also an die Grenzen dieses kulturfeindlichen Systems und treten in Gegensatz zu den Zielen der sogenannten „Bildungsreform“.

Zugleich werden die Anforderungen, die die demokratische Bewegung der Studenten wie der Arbeiter an sie stellen, zur Chance, ihrem Studium und ihrer Berufsperspektive einen wirklichen Sinn zu geben. Wenn man als einzigen Träger der humanistischen Kulturtraditionen diese demokratische Bewegung erkennt, die ihren Kulturspruch gegen Kulturbau und Massenschund verteidigt, ergibt sich daraus in der Perspektive der eigentliche gesellschaftliche Auftraggeber der zukünftigen und jetzigen Kulturschaffenden.

Dabei kann es unsere Aufgabe sein, die vorhandenen Keime einer demokratischen Gegenkultur in unsere Arbeit aufzunehmen und sie weiterzuentwickeln. Es wird sich dann zeigen, daß die Kunst, die an Kunsthochschulen gemacht wird, noch nie so reich und so vielfältig war, daß sie noch nie in einem solchen Maße zur Selbstverwirklichung ihrer „Macher“ beitragen konnte, daß die theoretische Reflexion in Kunstgeschichte oder Gesellschaftswissenschaften, in Philosophie oder Pädagogik noch nie zu so weitreichenden Erkenntnissen auch für die eigene Perspektive geführt hat.

Auch wenn man als Kunststudent zunächst nur von den unmittelbaren Interessen der Studenten ausgeht, wird die Kunst, die entsteht, gesellschaftsbezogen, kann sie kaum noch im isolierten Atelier des einsamen künstlerischen Individuums entstehen, sondern nur im ständigen Kontakt mit den politischen Kämpfen an den Hochschulen. Das heißt jedoch nicht, daß sämtliche Kunst allein zum Agitprop wird, denn sie wird je nach Gattung und Genre ihre eigene Aufgabe im politischen Kampf übernehmen müssen. Während in den politischen Tageskämpfen die operativen Genres wie Foto, Plakat, Wandzeitung, Video überwiegen müssen, können Medien wie die bildende Kunst oder der Film der langfristigen und intensiven Kulturentwicklung dienen sowie dem Bedürfnis nach Schönheit und Genuß.

Über die Darstellung der eigenen, selbsterfahrenen Wirklichkeit wird man sehr bald zu größeren gesellschaftlichen Fragen kommen, die die Zusammenarbeit mit der demokratischen Kulturbewegung der Arbeiter provoziert. Hier bieten sich Kontakte mit der gewerkschaftlichen Kultur- und Bildungsarbeit (Arbeit und Leben)

ebenso an wie mit den Literatur- und Grafikwerkkreisen oder den Theaterwerkstätten. Hier kann es im Bündnis von Arbeiterklasse und fortschrittlicher künstlerischer Intelligenz zu einem gegenseitigen Lernprozeß für den gemeinsamen Kampf um eine demokratische Kultur in einer demokratischen Gesellschaft kommen. So wie bereits in den zwanziger Jahren die Berufskünstler wesentliche Impulse aus der Kunst der Arbeiterbewegung bezogen und umgekehrt zur praktischen Hilfestellung für diese wurden, können heute die Kunststudenten mit ihren Möglichkeiten an dieser Bewegung teilhaben.

Zur Vorbereitung auf die spätere Berufspraxis, auf die gewerkschaftliche Wahrnehmung der eigenen Berufsinteressen sind vor allem möglichst enge Kontakte zum Berufsverband der Bildenden Künstler, zur Gewerkschaft Kunst im DGB zu entwickeln.

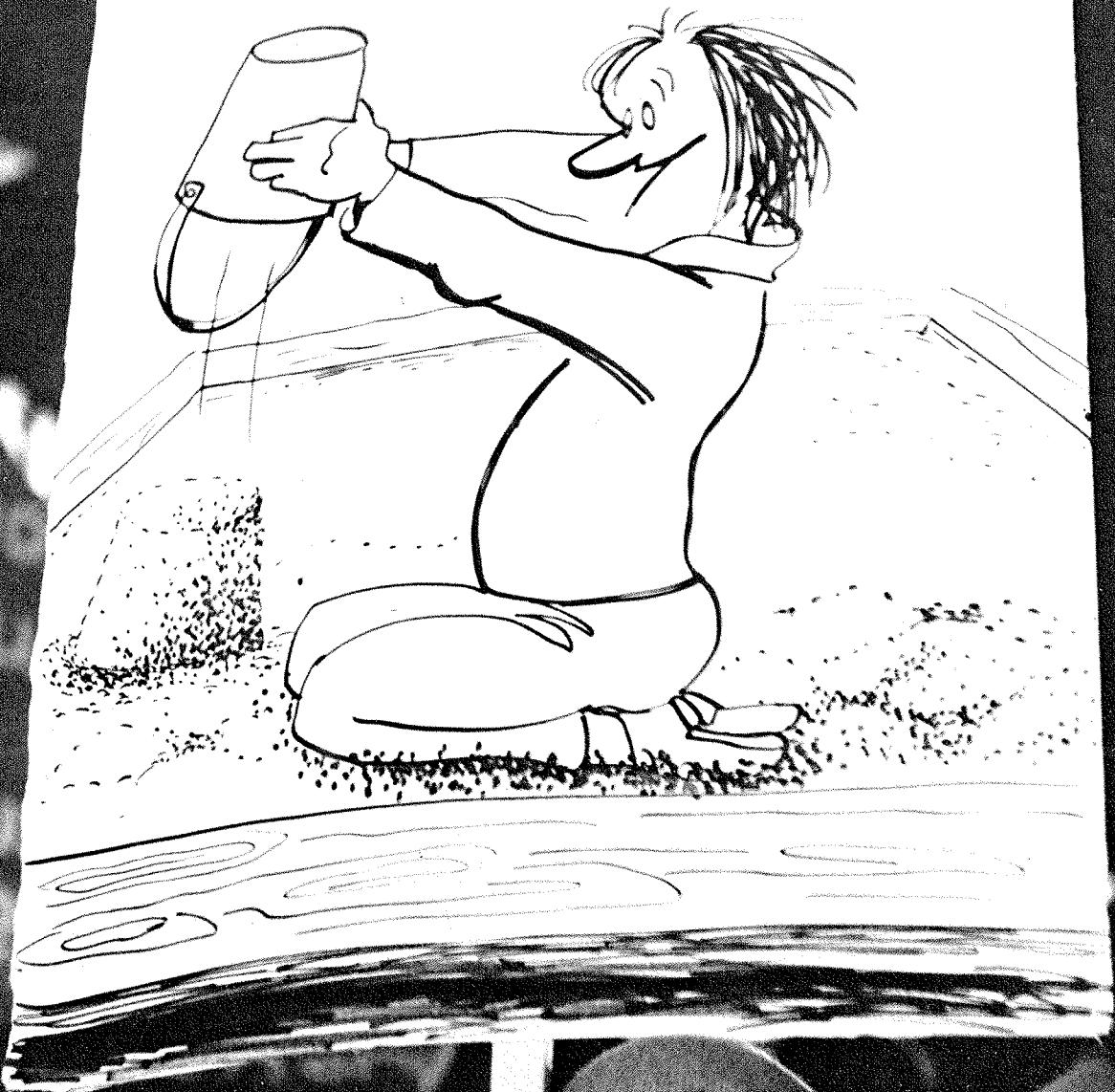
Als besondere Aufgabe stellt sich dabei für die Hochschulen, das künstlerische Engagement für die Wirklichkeit mit deren wissenschaftlicher Durchdringung zu verbinden. Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit des Projektstudiums, das in der Demokratischen Gegenhochschule vielfach exemplarisch erprobt wurde.

Der Forderung eines Herrn Geißler, die „wissenschaftliche Marxismuskritik“ an den Hochschulen besser zu institutionalisieren, werden die Studenten einiges entgegensetzen. Ihre Gegenposition zur staatsmonopolistischen Formierung ist der Realismus in der künstlerischen Praxis als die konsequenteste Form der künstlerischen Aneignung von Wirklichkeit, ist die Forderung nach einem projektorientierten, also gesellschaftsbezogenen, Kunst und Wissenschaft vereinigenden Studium. Den langen Atem dazu gibt ihnen auch der Kulturspruch der demokratischen Bewegung.

Spieldpuppe von Eckard Malota (HfbK Braunschweig) aus einer Szene zum Hochschulrahmengesetz, die bei einer Vollversammlung während des Streiks großen Erfolg hatte.



HOCHSCHULPOLITISCHES MANDAT?



Studien- Erfahrungen

von Candace Carter

Seit 7 Semestern studiere ich im Fachbereich „Freie Kunst“ an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Ich bin Amerikanerin, aber ich lebe in der Bundesrepublik seit mehreren Jahren. Bevor ich das Studium an der Hochschule begann, habe ich als Krankenschwesternhelferin, Telefonistin und Korrespondentin gearbeitet. Meine erste Bewerbung für die „Freie Kunst“ schlug fehl – ich wurde als „unbegabt“ zurückgewiesen. Die zweite Mappe, die ich in dem folgenden Jahr einreichte, wurde neben meiner Berufstätigkeit abends und an den Wochenenden zusammengestellt.

Bei der zweiten Bewerbung war ich plötzlich doch begabt, und so begann ich im Wintersemester 1974 das Studium in der „Freien Kunst“. Finanzielle Unterstützung bekam ich nicht, alle Versuche in dieser Richtung schlugen sechs Semester lang fehl. Beim Studentenwerk bekam ich verschiedene Auskünfte: es wäre kein Geld vorhanden, oder: ich hätte kein Recht darauf, da ich nicht aus einem Dritte-Welt-Land käme usw. Nach längeren Bemühungen war festzustellen, daß die meisten dieser Auskünfte überhaupt nicht stimmten. Ausländern wird oft etwas Falsches erzählt. Nachher heißt es, wir hätten es falsch verstanden...

Bisher habe ich mein Studium durch eine feste Nebentätigkeit an zwei Tagen in der Woche selbst finanziert. Praktisch heißt das, das Studium in etwas mehr als der Hälfte der normalen Zeit schaffen zu müssen. Wie nervenaufreibend so etwas ist, brauche ich wohl keinem erklären. Trotzdem habe ich die Erfahrung gemacht, daß der Kontakt zur Arbeitswelt und die Verbindung zu meinen Kollegen positive Auswirkungen für meine Entwicklung und für mein Studium hatten. Dieser Kontakt schaffte mir einen Bezug zur Außenwelt, der vielen meiner Kommilitonen mangelt. In der orientierungslosen Ausbildung an der Hochschule sind wirklichkeitsbezogene Themen oder Seminare so gut wie gar nicht zu finden. Es fehlt eine Berufsberatung, vor allem jede Vermittlung der Ar-

beits- und Lebensbedingungen eines Künstlers nach der Ausbildung. Deshalb sind die meisten Studenten bei uns nicht in der Lage, sich mit ihrer Umwelt auseinanderzusetzen oder ihre zukünftige Tätigkeit einzuschätzen. Während des Studiums führen viele Kommilitonen bei uns ein ver einzeltes Dasein hinter der Staffelei. Jeder ist mehr oder weniger sich selbst überlassen. Der Meinungsaustausch innerhalb der Abteilung findet nur vereinzelt statt, ganz zu schweigen von Kontakten zu den anderen Bereichen – visuelle Kommunikation, Kunsterziehung, Design und Architektur. Die Vielfalt der künstlerischen Entfaltungs- und Entwicklungsmöglichkeiten technischer Art, die Bedeutung der Kunstgeschichte oder der Bezug zur Gegenwart – werden uns unzureichend vermittelt. Dies führt zu einer Verarmung der künstlerischen Diskussion überhaupt, und nur wenige Kunststudenten sind in der Lage, sich verbal über ihre Arbeiten zu äußern oder sich die Frage zu stellen, für wen sie malen.

Die wirkliche Bedeutung der Kunst für die Bereicherung des Lebens, ihre gesellschaftliche Rolle und ihre Erkenntnisfunktion ist den meisten Kommilitonen in der „Freien Kunst“ kaum bewußt. Daß es den meisten Künstlern nachher sehr dreckig geht, ist dagegen allgemein bekannt. Viel zu oft wird aber diese Tatsache als notwendiges Übel oder gar als Voraussetzung für hohe künstlerische Qualität verstanden. Auch merken die meisten Kommilitonen, daß die bürgerliche Gesellschaftsordnung, in der wir leben, wenig Interesse an ihren Künstlern hat. Dieser Umstand spiegelt sich z.B. in der Tatsache wider, daß wir keinen Abschluß bekommen, der unsere Bemühungen für das spätere Arbeitsleben bestätigt. Die Schlußfolgerung aus solchen Erkenntnissen zu ziehen und sich aktiv an hochschulpolitischen Aktivitäten für die Verbesserung der Ausbildungs- und Studienmöglichkeiten zu beteiligen, fällt manchem Kommilitonen der „Freien Kunst“ besonders schwer.

Zuerst muß er die überkrustete, aber leider noch vorhandene bürgerliche Überbetonung des „Künstler-Ichs“ in den richtigen Bezug zur Wirklichkeit setzen. Er muß die soziale Seite seiner Persönlichkeit kennenlernen, die zusammen mit seinen individuellen Fähigkeiten letztendlich seinen Charakter prägt. Praktisch heißt dieser Schritt, sich aktiv mit anderen Studenten oder Künstlern seines Faches für seine Rechte einzusetzen: während des Studiums für eine bessere Ausbildung, nachher im Beruf für die Lösung solcher Probleme wie Urheberrechte oder Ausstellungsmöglichkeiten – Probleme, um die

sich der Bundesverband Bildender Künstler (BBK) bemüht. Die Individualität eines Künstlers wird nicht durch solche Aktivitäten verkommen, im Gegenteil, dadurch erkämpfen wir gemeinsam bessere Bedingungen unseres Berufsstandes, die zu einer Entfaltung des „Besonderen“ führen. Die Erweiterung des persönlichen Horizonts durch diese Erfahrungen ist ein weiterer Gewinn.

Damit sind einige der vielen Probleme angesprochen, die mit unserer Ausbildung in der „Freien Kunst“ zu tun haben. Im Jahr 1975 hat sich eine Gruppe von Kunststudenten zusammengefunden, die sich mit eben diesen Themen beschäftigt. Diese Vereinigung „Gruppe Junge Realisten“ wollte und will gegenständlich, gesellschaftsbezogen arbeiten und sich an der Wirklichkeit orientieren. Inzwischen haben einige der Gründungsmitglieder ihr Studium abgeschlossen, arbeiten aber weiterhin mit der Gruppe. Wir anderen sind in verschiedenen Klassen, bei ganz unterschiedlichen Dozenten.

Eigentlich wollen wir uns gegenseitig helfen, wollen die Diskussion beleben über das, was uns interessiert und was wir praktisch arbeiten. Auf unseren Treffs reden wir über die Arbeiten der einzelnen Mitglieder, oder – wenn vorhanden – über gemeinsame Themenstellungen. Wir besuchen Ausstellungen zusammen – auch in anderen Städten, z. B. in Westberlin, Bremen und Dresden.

Wir haben auch schon gemeinsam ausgestellt, aber da die meisten von uns meinen, daß unsere Ergebnisse nicht so weit sind, kommt dies seltener vor. Denn was das „Künstlerische“ anbetrifft: Wir haben eine Menge von Ideen, die aber noch die formale Umsetzung suchen. Zu ihrer Bewältigung, so meinen wir, gehört auch die tägliche Auseinandersetzung mit den Kommilitonen in unseren Klassen, die eine vielleicht ganz andere Art der künstlerischen Arbeit versuchen. Trotz der schlechten Studienbedingungen und der allgemeinen Enge der ästhetischen Diskussion, die bei uns herrscht, können wir, müssen wir voneinander lernen. Meistens sind die Diskussionen unter den Kommilitonen produktiver als die Auseinandersetzung mit manchen festgefahrenen Professoren.

Wir sind eine offene Gruppe. Jeder kann bei uns mitarbeiten. In unserer Grundsatz erklärung haben wir formuliert: „Wir predigen keinen Stil, wir sind keine Apostel der Originalität, wir tragen keine Form zu Grabe. Statt dessen sucht ein jeder von uns die ihm gemäßen Formen, Mittel und Methoden, um das Wesentliche, Wahrhafte, Typische der Wirklichkeit zu entdecken und zu gestalten.“

Prüfungsordnung in Hamburg: ein Korsett für die „Freie Kunst“

Im Wintersemester 1977/78 setzte die Behörde für Wissenschaft und Kunst dem Fachbereich Freie Kunst der HfbK Hamburg den Entwurf einer Prüfungsordnung vor, der bei allen Hochschulangehörigen auf empörte Ablehnung stieß. Darin werden die jahrelange produktive Diskussion im Fachbereich und die daraus entwickelten Vorstellungen für einen Studiengang der freien Künstler völlig ignoriert. Zwar ist aus dem Vorschlag der Studienreformkommission das Gerüst benutzt worden, aber nur, um es zu einer strengen Reglementierung und Verschulung des Kunststudiums auszubauen.

Es ist anzunehmen, daß in nächster Zeit versucht wird, jeder Kunsthochschule im Bundesgebiet ein solches Korsett aufzuzwingen. Wir bringen deshalb im folgenden, leicht überarbeitet, eine Stellungnahme des Fachschaftsrates Freie Kunst der HfbK Hamburg zu dieser Prüfungsordnung (die zitierten Textstellen aus der Prüfungsordnung sind kursiv gesetzt).

Damit soll zugleich ein Anstoß gegeben werden zu einem intensiveren Erfahrungsaustausch zwischen den Hochschulen um die Reform des Kunststudiums und zu einem bundesweiten Abwehrkampf gegen die behördliche Reglementierung.

Solange sich die Studienreformkommission des Fachbereichs Freie Kunst entsprechend dem noch gültigen Kunsthochschulgesetz bemüht hat, einen Studiengang in der freien Kunst zu entwickeln, hat die Behörde, da mit diesem Studiengang noch zusätzliche Lehrkräfte nötig geworden wären, dem Fachbereich ständig nur die kalte Schulter gezeigt.

Sie hat diese Arbeit sogar durch Nichteinhalten der von ihr selbst vorgeschlagenen Termine aktiv behindert und verschleppt. Jetzt, da sie ihren eigenen Entwurf vorgelegt hat, sehen wir klar, daß es ihr nicht um die Reform oder Verbesserung der Ausbildung geht, sondern daß sie auf die gesetzlichen Bestimmungen des Hochschulrahmengesetzes gewartet hat, um Einsparungen, Reglementierungen und eine sogenannte Effektivierung des Studiums durchzusetzen.

Dieser Entwurf bedarf noch einer Überarbeitung insbesondere in redaktioneller Hinsicht und in Hinblick auf eine Anpassung an das Hochschulrahmenrecht.

Wenn die Behörde in ihrem Einleitungsbrief, mit dem sie die Prüfungsordnung der Hochschule auf den Tisch knallt, mit den Ergebnissen des Künstlerberichts argumentiert und diesen Entwurf als einen Schritt zur Verbesserung der sozialen Lage der Künstler ansieht, ist das blanke Heuchelei. Denn ein paar Sätze später führt sie an:

Außerdem machen es Kapazitätsberechnungen und Forderungen des Rechnungshofes erforderlich, das Studium der Freien Kunst stärker zu strukturieren, als dies bisher der Fall war.

Und weiter:

Die Arbeitsgruppe hält es für erforderlich, daß neben der Diplomarbeit, die im wesentlichen aus einer Zusammenstellung der Arbeiten des Hauptstudiums besteht und deren Thema sehr weit gefaßt sein sollte (es ist an Themen gedacht, wie sie bei Ausstellungen üblich sind), der Kandidat für die Abschlußprüfung auch Arbeiten nach Themenstellung in vorgegebener Zeit (§ 17 Absatz 1 Buchstabe b) anfertigen muß. Auch hiermit sollen dem Künstler Wege zum Gelderwerb eröffnet werden.

Was die Behörde unter einer besseren Ausbildung der Künstler versteht, läßt sich erahnen, wenn sie in den Prüfungsbestimmungen Klausurarbeiten nach bestimmten gestellten Themen anfertigen lassen will. Es sollen also freie Künstler, dazu noch in einem achtsemestrigen Studium, die Fähigkeiten z.B. eines Gebrauchsgrafikers erwerben. Das soll also zu einer besseren Finanzierung ihrer Tä-

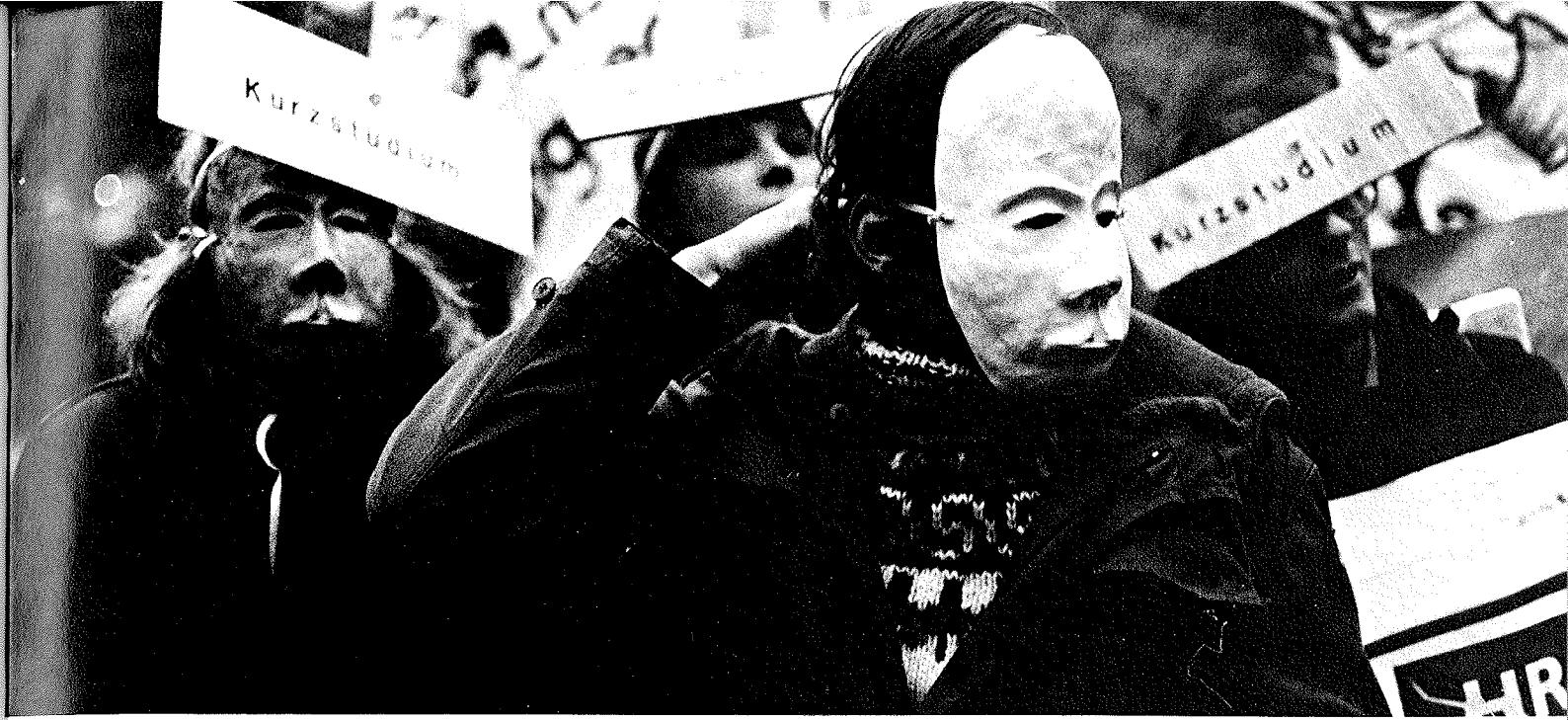
tigkeit führen, wenn man die freien Künstler als Konkurrenten auf den freien Markt der Grafiker entsendet, von denen allein in Hamburg 6000 als arbeitslos gemeldet sind. Statt mehr Kunstförderung und einer besseren Kulturpolitik, welche künstlerische Arbeiten einem größeren Publikum vertraut macht, sollen Künstler jetzt im Interesse ihrer besseren Beschäftigung nach den Bedürfnissen der Konsum-Werbung, den Dekorationswünschen von Bank- und Geldinstituten ausgebildet werden.

Darüber hinaus vertritt die Arbeitsgruppe aber die Auffassung, daß den Künstlern – im Sinne eines Netzes sozialer Sicherungen – weitere Bereiche vermittelt werden müssen, die dann auch einer Prüfung zugänglich zu sein haben. Die Arbeitsgruppe hat hier die Regelung der Fächer noch nicht vorgenommen, sondern auf die örtlichen Prüfungsordnungen delegiert.

Das Hochschulamt bittet hierzu um Mitteilung, aus welchen Bereichen nach Auffassung der Hochschule für bildende Künste die Prüfungen nach § 10 Absatz 2 Buchstaben b und c und nach § 17 Absatz 1 Buchstaben c und d entnommen sein sollten. Insbesondere ist gedacht an Pädagogik, Recht (insbesondere Vertragsrecht), Wirtschaftswissenschaften (insbesondere in Hinblick auf Atelier und Galerie), Kunstgeschichte, Kunstphilosophie sowie angewandte Bereiche (Dekoration, Kunst am Bau). Das Hochschulamt wäre dankbar für Anmeldungen zu diesem Komplex. Dabei bittet das Hochschulamt gleichzeitig um Mitteilung, inwieweit diese und eventuell weitere Bereiche bereits heute an der Hochschule vom Lehrkörper her abgedeckt werden können.

Der Ausbeutung von Künstlern (z.B. verlangen Galerien bis zu 60 Prozent des Verkaufserlöses) soll nicht etwa durch Änderung in der Struktur der Verteilung und Publizierung von Kunst begegnet werden, sondern, um uns gegen Ausbeutung schützen zu können, meint die Behörde, uns in Wirtschaftsrecht unterrichten zu müssen. (Wie der Kunsthandel auf solche Versuche reagiert, hat er nach der Verabschiedung der Weiterverkaufsklausel lautstark bewiesen: Er drohte allen Künstlern, die auf dieser Klausel bestanden, sie in ihren Galerien zu boykottieren.)

Nicht, daß es nicht nützlich wäre, sich gegen solche Machenschaften zu wehren, nur ist es schon fast eine Verhöhnung des einzelnen Künstlers, ihm vorzuschlagen, sich als Einzelperson in Rechtsfragen gegen die finanzielle Kraft von Galerien und Auftraggebern durchzusetzen.



Seite 8 und 11: Hamburger Kunststudenten mit selbstgefertigten Trageschildern, Masken und „Brettern vorm Kopf“ zum Thema Regelstudienzeit bei einer Demonstration im Winter 1977. Fotos: Werner Dahm. Über weitere Streikaktivitäten an der HfbK Hamburg siehe Seite 67.



Wenn man von einer Erweiterung des Berufsfeldes für die freien Künstler sprechen will, so setzt das voraus, daß solche Berufsfelder an den Hochschulen durch Experimentelle und forschendes Arbeiten erst entwickelt werden, und nicht die Künstler in andere, schon bestehende Berufsfelder eingegliedert werden. Nur eine Eingliederung (die bei der bestehenden Arbeitslosigkeit in allen angrenzenden Berufen praktisch unmöglich ist) ist jedoch für einen normal denkenden Menschen die Folgerung aus diesen Prüfungsbestimmungen, da dort die Studiendauer auf 8 Semester verkürzt, die Studienbedingungen aber (wie z. B. Lehrkräfte, Materialausstattung, Räumlichkeiten, usw.) dabei nicht verbessert werden – siehe § 3:

(2) In den „Besonderen Prüfungsordnungen“ und in den Studienordnungen/Studienplänen sind die Studiengänge und Prüfungen so zu regeln, daß der Student die Diplom-Vorprüfung unmittelbar nach dem 4. Semester und die Diplomprüfung in Anschluß an das 8. Semester abschließen kann. Dabei sind die Voraussetzungen festzulegen, unter denen die Prüfungen auch früher abgeschlossen werden können. Für die Feststellung der Eignung nach Ablauf der Probesemester oder für die erste Zwischenprüfung nach den ersten beiden Semestern gelten Nr. 2 der Empfehlung der Kultusministerkonferenz zum Studium an den staatlichen Hochschulen der bildenden Künste vom 5. 11. 1976 und die entsprechenden Vorschriften der Rahmenbestimmungen für die Aufnahme in die staatlichen Hochschulen der bildenden Künste vom 31. 1. 1975.

(3) Die „Besonderen Prüfungsordnungen“ sollen für den Fall, daß ein Student sich zum letzten Teil der Diplom-Vorprüfung nicht bis zum Ende des 5. Semesters gemeldet hat, bestimmen, daß die Diplom-Vorprüfung als erstmals nicht bestanden gilt.

Daß in einem Studium, das durch Vorbereitung auf die Vorprüfung nach dem 4. Semester und Vorbereitung auf die Hauptprüfung zerteilt ist, kaum solche Qualitäten erreicht werden können, wie die Beurteilungskriterien sie blumig umschreiben, erscheint selbstverständlich. In § 19 heißt es zur Diplomarbeit:

(3) Bewertet werden sollen insbesondere Motivation und Intensität Phantasie, differenzierte Beobachtung, Abstraktionsvermögen, technisches Vermögen, Fähigkeit zur Darstellung eigener künstlerischer Ideen.

Statt einer Eingrenzung des Studiums

werden wir durch die Verschärfung des Leistungsdrucks letztendlich zu unkritischen und konventionellen Ergebnissen gezwungen. Das ist praktisch die Kastrierung der freien Kunst von ihren wichtigsten Aufgaben, wie Fragen aufzuwerfen, Kritik zu üben und neue Lösungen vorzuschlagen. Dazu noch einige Paragraphen:

§ 10

Ziel, Umfang und Art der Prüfung

- (1) Durch die Diplom-Vorprüfung soll der Kandidat nachweisen, daß er die grundlegenden Kenntnisse und Fertigkeiten sowie die gestalterische Begabung in seiner Fachrichtung besitzt, die erforderlich sind, um das weitere Studium mit Erfolg zu betreiben.
- (2) Soweit die „Besonderen Prüfungsordnungen“ nicht andere kontrollierte Leistungen vorsehen, besteht die Diplom-Vorprüfung aus:
 - a) ausgewählten künstlerisch-praktischen Arbeiten mit Inhalten, die nach der Studienordnung in den ersten vier Semestern vermittelt werden sollen,
 - b) Klausurarbeiten und sonstigen schriftlichen Arbeiten,
 - c) mündlichen Prüfungen...

§ 11

Klausurarbeiten

Soweit nach den „Besonderen Prüfungsordnungen“ Klausurarbeiten vorgesehen sind, soll der Kandidat darin nachweisen, daß er in begrenzter Zeit und mit begrenzten Hilfsmitteln ein Problem auf dem Gebiet der freien bildenden Kunst erkennen und Wege zu einer Lösung finden kann.

III. Diplomprüfung

§ 16

Zulassung

- (1) Zur Diplomprüfung kann nur zugelassen werden, wer
 1. die nach § 1 Absatz 2 Nummer 2 und Absatz 3 der Rahmenbestimmungen für die Aufnahme in die Staatliche Hochschule der bildenden Künste erforderlichen Zugangsvoraussetzungen besitzt,
 2. die Diplom-Vorprüfung in derselben Fachrichtung an einer künstlerischen Hochschule im Geltungsbereich des Grundgesetzes bestanden hat,
 3. eine nach den „Besonderen Prüfungsordnungen“ etwa erforderliche praktische Ausbildung erfolgreich abgeleistet hat,
 4. die nach den „Besonderen Prüfungsordnungen“ geforderten, im einzelnen festzulegenden Voraussetzungen für die Zulassung zur Prüfung erbracht hat,

5. an einer in den „Besonderen Prüfungsordnungen“ etwa geforderten Studienberatung teilgenommen hat...

§ 17

Ziel, Umfang und Art der Prüfung

- (1) Die Diplomprüfung besteht aus
- a) der Diplomarbeit
- b) nach Maßgabe der „Besonderen Prüfungsordnungen“ der Anfertigung einer oder mehrerer Arbeiten nach Themenstellung in vorgegebener Zeit,
- c) den Klausurarbeiten und sonstigen schriftlichen Arbeiten, soweit sie nach den „Besonderen Prüfungsordnungen“ vorgesehen sind,
- d) den mündlichen Prüfungen...

Der Pferdefuß einer nichtbestandenen Prüfung muß vielleicht von einem freien Künstler als nicht so tragisch erachtet werden, ihn findet man auch nicht in dieser Prüfungsordnung. Er trifft alle BAFög-Empfänger, die dann, wie man diesen „Sozialstaat“ kennt, zur Kasse, d. h. zur Zurückzahlung ihrer Stipendien gezwungen werden.

Wenn diese Prüfungsordnung durchkommt, oder nur mit Schönheitskorrekturen „ansehnlicher“ wird, dann ist das ein Beitrag zu einem weiteren Kulturbau und Entmündigung von öffentlichen Auseinandersetzungen im Bereich der Kunst.

Was sollen wir in dieser Situation tun?

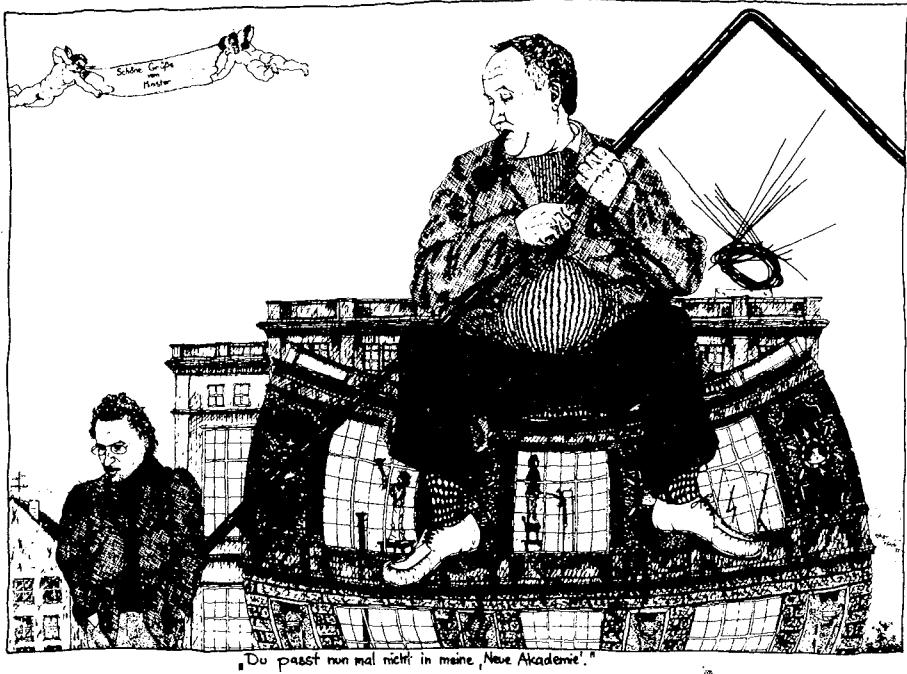
Unsere Aufgabe ist es, unsere Vorstellungen von Ausbildung und damit verbundener Ausbildungszeit gemeinsam zu erarbeiten und der Behörde entgegenzustellen.

Genau diese Aufgabe sind wir bereits im letzten Streik angegangen: In Diskussionsveranstaltungen mit Referenten haben wir uns Themen vorgenommen wie: Probleme und Aufgaben des Berufsverbandes Bildender Künstler – soziale Lage von Künstlern in der BRD – oder: Was versteht man heute unter Avantgarde in der Kunst?

Die gute und auch engagierte Beteiligung der freien Künstler hat gezeigt, daß sehr wohl Vorstellungen über unsere Ausbildung und unseren Beruf da sind und vor allen Dingen das Bedürfnis, darüber zu diskutieren, besteht!

Jetzt sind wir gezwungen, so schnell wie möglich wieder an diese Aufgabe zu gehen, nämlich den schon vorhandenen, von der Studienreformkommission ausgearbeiteten Studiengang-Entwurf zu diskutieren, ihn mit unseren Vorstellungen zu präzisieren und der Behörde entgegenzustellen.

Der Direktor und Stahlplastiker, Norbert Kricke, mit seinen Werken. Droht die Akademie unter seiner Last auseinanderzubrechen? Prof. Alfonso Hüppi, einst Befürworter der ministeriellen „Ordnung“ wird 1977 von seinen Künstlerkollegen, die die Mehrheit im Senat haben, geschafft. Paßt Hüppi nicht in Krickes „Neue Akademie“, weil er zu liberal und/oder seine Klasse zu politisch ist? Der Protest der Studenten – und der Presse – gegen diese skandalöse Entlassung läßt den Minister in der etwas heiklen Erprobungsphase seiner „Ordnung“ taktieren: Hüppi wurde wieder eingestellt! Karikatur: Volker Orsech



Kunstakademie Düsseldorf: Privatschule für die Kricke-Clique?

von Charly Müller
und Lothar Spinn-Conradt

Februar 1978: Die Avantgardekünstler Klaus Rinke und Günther Uecker reiten auf Kamelen sitzend durch die Erdgeschoßflure der Akademie. Die Herren Professoren haben zum Akademiefest geladen. Ja, so richtige Künstler sind doch was Verrücktes! Und wer sich darüber mokiert, ist ein Spießer.

Neben der künstlerischen Selbstdarstellung sollte dieses „Fest“ wohl auch eine politische Manifestation sein: DIE NEUEN HERREN IM HAUSE SIND WIR!

Was gab es zu feiern? Den endgültigen – oder nur vorläufigen – Sieg der „freien“ Künstler über die Mehrheit der Akademieangehörigen, die eine demokratisch strukturierte, pluralistisch orientierte und interdisziplinär arbeitende Hochschule anstreben.

Dieser Bericht wird zeigen, daß nur fünf Jahre nötig waren, um die demokratischen Ansätze der etwas verzögerten Studentenbewegung an der Akademie wieder zu nichteumzumachen. In enger Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Wissenschaft und Forschung ist es einer radikalen, um ihre Pfründe und Privilegien kämpfenden Minderheit gelungen, die ordnungspolitischen Ideale des vergangenen Jahrhunderts wiedereinzuführen. Das – vielleicht – Makabre ist, daß dieses Ministerium vom sozialdemokratischen Minister Johannes Rau geleitet wird.

Gefeuert

Professor Joseph Beuys hatte die 1972 einsetzende, mit sehr fragwürdigen Methoden gehandhabte Numerus-clausus-

Praxis erfolgreich unterlaufen, indem er sein Vorrecht als Professor, jeden Studenten seiner Wahl in seine Klasse aufzunehmen, in Anspruch nahm. Damit gab er vielen von der Aufnahmekommission abgelehnten Bewerbern eine Chance, an der Akademie zu studieren. Die Folgen waren, daß sowohl die Zahl der Studenten stieg als auch die soziale Zusammensetzung der Studentenschaft sich änderte.

Das Ministerium reagierte prompt:

- Beuys wurde unter einem juristischen Vorwand (Hausfriedensbruch) gefeuert;
- eine Kapazitäts- und Aufnahmeordnung wurde erlassen, die bald ihre beabsichtigte Wirkung zeigte: drastischer Abbau von Studienplätzen.

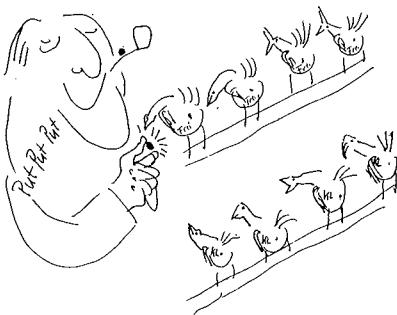
Waren 1973 noch gut 1000 Studenten eingeschrieben, sind es heute nur noch knapp 600. Nach ministerieller Auffassung aber immer noch 100 zuviel!

Berufungsverbot

Aus der Realismus-Diskussion Anfang der 70er Jahre in der Studentenschaft entsprang die Forderung, die vorherrschende Einseitigkeit im Lehrangebot durch einen Vertreter der engagiert realistischen Kunst aufzubrechen. So wurde auf Initiative der Studenten hin der Düsseldorfer Maler und Grafiker Hans-Peter Alvermann auf Platz eins der Berufungsliste für eine Professur gesetzt – für die Verhältnisse an der Akademie ein außergewöhnliches Ereignis.

Aber nicht wie sonst üblich entspricht der Minister dem Berufungsvorschlag. Nein, er taktiert! Sucht nach formalen Fehlern (die

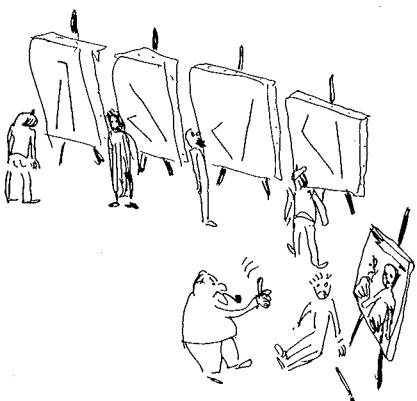
Die Akademie soll kein Taubenschlag werden!



Originalton Kricke: „Die Vorstellung, daß der Kunsterzieher ein freier schöpferischer Künstler sein sollte, ist mir nicht möglich zu denken.“ (Der Direktor ist auch ein anerkannter Taubenzüchter)



„Die Entscheidungen in seinem Beruf (als freier Künstler) bedürfen keiner Bestätigung der Gesellschaft. Er muß sich nicht, er kann sich entscheiden; er ist frei und ohne Sicherheit.“ (So der auf Lebenszeit bestellte Direktor und verbeamtete freie Künstler Norbert Kricke)



„Vielleicht ist die Kunst nur ein Gespräch der Welt mit sich selbst.“ (Kricke)

Karikaturen: Gert Kiesling

Laudatio sei nicht ordnungsgemäß gewesen!). Hat der Akademiedirektor hinterrücks interveniert oder steht Alvermanns politische Gesinnung seiner Berufung im Wege?

300 (!) Studenten antworten auf diese Verschleppungstaktik mit einer Unterschriftenliste, worin sie die sofortige Berufung von H. P. Alvermann fordern. Doch der Minister schweigt. Kurzerhand ergreift der Senat der Akademie die günstige Gelegenheit beim Schopf, wiederholt den Berufungsvorgang und setzt auf Platz eins eine bereits an der Akademie lehrende Dozentin. Der Minister ist zufrieden.

Zensur

Daß der Akademiedirektor Norbert Kricke und die um ihn gescharte Professoren-Clique sich nicht scheuen, bestimmte künstlerische Inhalte und Richtungen offen zu diffamieren und zu unterdrücken, zeigt ihre Einstellung zu sozial-engagierten oder politisch-dokumentarischen Filmen. „Unkünstlerisch“, „dilettantisch“ und „marxistisches Geflimmer und Geflacker“ lauten da die Urteilssprüche.

Ole John Polvsen, der Leiter der Filmklasse, wurde nach fünfjähriger Tätigkeit entlassen. Seine Studenten mit einem Nachfolger konfrontiert, der sie auf „Künstlerfilm“ – was auch immer das sein mag – trimmen sollte. Mit Hilfe von Exmatrikulationsdrohungen sollte „Kooperation“ mit dem Lehrbeauftragten (ein Filmjournalist) erzwungen werden. Nun, der Nachfolger hat das Handtuch geworfen. Aber die Filmklasse – oder genauer: das, was davon übriggeblieben ist – wird jetzt endgültig aufgelöst.

Diktat

„Ordnung zur vorläufigen Regelung der Rechtsverhältnisse der Staatlichen Kunsthochschule für bildende Künste“, so lautet der vollständige und harmlos klingende Titel eines Unterfangens, das – sollte es sich endgültig durchsetzen – die politischen Verhältnisse an der Akademie an obrigkeitstaatlichen Vorstellungen des vorigen Jahrhunderts orientiert.

Ist es da verwunderlich, daß manch einer glaubt, der SPD-Minister Johannes Rau habe das uralte Akademiereglement von 1831 wieder ausgegraben?

Das Unheil kündigte sich bereits 1976 an. Und unter dem Eindruck eines drohenden Satzungsdiktates fand sich die Mehrheit der Akademieangehörigen in der sogenannten Vollkonferenz zusammen, um ein Satzungsmodell zu beraten und zu verabschieden. Der von der Mehrheit der Vollkonferenz angenommene Entwurf forderte

integrierte Fachbereiche, eine demokratische Entscheidungsstruktur, eine gewählte Repräsentanz und das Körperschaftsrecht für die Hochschule.

Diesem langwierigen, demokratischen Willensbildungsprozeß blieben allerdings der Akademiedirektor und die um ihn gescharte Professoren-Clique ostentativ fern. Statt dessen bastelten sie an einem Gegen-Entwurf. Für das Ministerium ein willkommener Anlaß, den Mehrheitsentwurf der Vollkonferenz als *eine Meinungsäußerung unter anderen gnädigst zur Kenntnis zu nehmen und zu den Akten zu legen*. Wie befürchtet, zieht das Ministerium die bereits erwähnte „*Ordnung*“ fertig aus der Schublade. Nach dem Prinzip „*teile und herrsche*“ sind drei Fachbereiche geplant („*Freie Kunst*“, „*Kunsterziehung*“ und „*kunstbezogene Wissenschaft*“), wobei der Fachbereich „*Freie Kunst*“ eine herausragende Stellung bekommt und damit die beiden anderen zwangsläufig eine untergeordnete.

Die Professoren im Fachbereich „Freie Kunst“, die „freien“ Künstler also, erhalten eine dominierende Stellung im Senat. Aus ihrer erlesenen Mitte wird der Direktor vorgeschlagen und vom Minister auf Lebenszeit bestellt. Wenn auch weisungsgebunden – als Statthalter des Ministers –, erhält der Direktor ein Eilentscheidungsrecht, das ihm die Umgehung des Senates ermöglicht, und ein *fachliches* Beanstandungsrecht, das ihn in die Rolle eines Oberkünstlers versetzt. Er kann jedes Vorhaben – insbesondere die künstlerischen – stoppen und auch zu Fall bringen.

Von den Rechten der Mehrheit kann jetzt keine Rede mehr sein, nur noch von ihrer Entrechtung. Umwerfend einleuchtend und bescheiden legitimiert der Minister sein ordnungspolitisches Modell: „Da der herausragende Rang der Kunstakademie (Düsseldorf) unter den Kunsthochschulen und im internationalen Vergleich von schöpferisch tätigen Künstlern begründet worden ist und nur von ihnen gehalten werden kann, muß dem Bereich ‚Freie Kunst‘ ein besonderes Gewicht zukommen.“

Diese „Ordnung“ – Modell und gleichzeitig Instrument zur Durchsetzung eines entsprechenden Kunsthochschulgesetzes für Nordrhein-Westfalen – stellt selbst das reaktionäre Hochschulrahmengesetz in den Schatten. Der Protest der überwältigenden Mehrheit der Akademieangehörigen, die Kritik des Berufsverbandes Bildender Künstler, der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft, des Bundes Deutscher Kunsterzieher an diesem ministeriellen Willkürakt blieben jedoch ohne eine erkennbare Reaktion.



1976 wehrten sich die Studenten der Kunstakademie mit einer erfolgreichen Urabstimmung und Demonstration, mit Streik- und Aktionstagen gegen das drohende Satzungsdiktat

1977 bemalten Akademiestudenten eine Hauswand anlässlich der Chile-Reise von Strauß

Ja, die Gruppe der „freien“ Künstler sieht in dem Willkürakt die Verhinderung einer angeblich drohenden Hinrichtung der „Freien Kunst“ und den Sieg einer *künstlerischen Mehrheit* international angesehener Künstler (zwischen San Francisco und New York) über eine *künstlerische Minderheit*. Damit wäre ja der Demokratie Genüge getan! Es ist bemerkenswert, daß diese Gruppe elitärer, marktgängiger Professoren, die sich als Avantgarde begreifen (!), sich in dem Klima restaurativer Muffigkeit so wohl fühlen.

Es ist ferner bemerkenswert, daß eine Partei wie die SPD ohne alternative Kunst- und Kulturvorstellungen sowie anscheinend ohne Kenntnis der eigenen Geschichte so fleißig die Restauration betreibt.

Die Interessen des monopolkapitalistischen Staates und die einer elitären Minderheit sind abgesichert. Die Probleme sind „gelöst“. Die wohlverstandenen Interessen der arbeitenden Bevölkerung aber

- an humanistischer, fortschrittlicher, das wirkliche Leben widerspiegelnder Kunst,
- an genügend künstlerisch-pädagogisch ausgebildeten Erziehern in den Schulen,

- das Recht der Jugend auf Bildung, freie Wahl des Berufes: all das blieb dabei auf der Strecke.

Was die Kultusministerkonferenz auf Kosten der Studenten kann, das sollten wir im Interesse der Studenten besser können

Die Rechtsentwicklung an der Kunstakademie Düsseldorf ist durch zwei Hauptmomente gekennzeichnet:

- Alle gesetzgeberischen Schritte der Landesregierung NRW haben sich orientiert an den übergreifenden Regelungen des Hochschulrahmengesetzes (HRG), an der Formierung des gesamten Hochschulwesens in der BRD.
- Die künstlerische Ausbildung wurde nach 1972 systematischer als vorher ausgerichtet an der formal-ästhetischen Abstraktion, insbesondere an den Kunstrichtungen, die den internationalen Kunstmarkt beherrschen.

Aus den beiden Hauptmomenten ergeben sich für die Ausbildungssituation zwei Aspekte:

- Eine bundesweit reaktionäre Hochschulpolitik, angewendet auf eine Kunstakademie, arbeitet der elitären, gesellschaftsblinden Kunstmarktkunst in die Hände, sichert ihren Machtan-



Maulkorb

FÜR FILMSTUDENTEN
DER DÜSSELDORFER
KUNSTAKADEMIE



Plakat der Filmklasse

spruch im Ausbildungsbereich gesetzlich ab und macht sie so zur herrschenden Kunstrorm.

- Diese Kunstrorm verwirklicht eine Kunst, die den Herrschenden nützt und die finanziellen und politischen Mittelwert ist, die für sie verwendet werden. Sie spiegelt jene Machtstrukturen, die ihr das Wohlleben und das „Ansehen“ verschafft haben, ästhetisch (wenn auch „kompliziert“) wider.

Ergebnisse und Perspektiven für den weiteren Kampf der Studenten

Mehrere Demonstrationen, Aktionen und Tage des aktiven Streiks vor und nach dem Erlaß der „Ordnung“ im Oktober 1976 machten deutlich, daß die Studenten nicht bereit waren, die Hochschulformierung und die Machtpraxis der „Freien“ und des Wissenschaftsministers hinzunehmen. Eine breite Gruppe von Hochschullehrern und Werkstattleitern unterstützte trotz unterschiedlicher Einzelmeinungen den Kampf gegen die „Ordnung“. Darüber hinaus wurde vielen Studenten die Kraft der gewerkschaftlichen Organisationen einsichtig, so vor allem durch die qualifizierten Stellungnahmen des BBK, des BDK (Bund deutscher Kunsterzieher) und der GEW.

Andererseits reichte die Kraft der Studentenschaft der Akademie und ihrer Partner nicht aus, die „Ordnung“ zu verhindern oder in einzelnen Punkten zu verändern. Das lag gewiß nicht am „innerakademischen“

Kräfteverhältnis, denn hier vereinigte die Vollkonferenz über zwei Drittel aller Akademieangehörigen in sich. Wenn sich die Studenten und Lehrer auch über den „eigentlichen“ Gegner im klaren wären, die „eigentlich“ für einen aussichtsreichen Kampf erforderlichen Gegenkräfte könnten von der Kunstakademie allein nicht aufgebracht werden.

Die Kunsthochschulformierung wird gerade durch die verstärkten Eingriffe der Kultusministerkonferenz auf Bundesebene vorangetrieben. Hier steht den fortschrittlichen Kräften ein *hochorganisierter* und *einheitlich handelnder* Gegner gegenüber, der durch Aktionen an einzelnen Kunsthochschulen nicht gestoppt werden kann. Deshalb sollen einige Vorschläge für den weiteren Kampf skizziert werden:

- Stärker als bisher müssen die fortschrittlichen und demokratischen Kräfte *aller* Kunsthochschulen zusammenarbeiten, ihre Probleme austauschen und gemeinsame Strategien für eine demokratische Kunsthochschulreform ausarbeiten.
- Außerdem sollten die Aktivitäten der Kunsthochschulen pointierter und stärker als bisher in die Aktivitäten der VDS eingebracht werden. Die „Medienkonferenz“ der VDS sollte unter dem Gesichtspunkt der Demokratischen Ausbildungsreform im Kunsthochschulbereich wiederbelebt werden.
- Als drittes Moment kann das noch wenig ausgeschöpfte Reservoir der gewerkschaftlichen Zusammenarbeit genutzt werden.

Es ist klar, daß die Studenten und Dozenten an erster Stelle, durch Selbstorganisation, für die Stärkung der gewerkschaftlichen Interessenvertretung arbeiten müssen. Inzwischen haben die Verbände, der BDK, die GEW und der BBK, dezidierte Kritiken, Stellungnahmen und Forderungen an die Künstler- und Kunsterzieherausbildung herangetragen, an anderen Kunsthochschulen gibt es beispielhafte Formen der Zusammenarbeit.

Die Berufsverbände können, wenn sie in der Basis genügend Kraft und Rückhalt haben, durchaus Druck auf die Parlamente ausüben, sie können aufgeschlossene und verantwortliche Politiker für ihre Forderungen gewinnen, und sie können provozierende, öffentlich gestellte Fragen an die für die Kunsthochschulpolitik Verantwortlichen richten (die GEW versucht zur Zeit, die betroffenen Hochschulen, die Parlamente und die Öffentlichkeit auf die Anmälungen der Kultusministerkonferenz in Bezug auf die Studienordnungen für die wissenschaftlichen Hochschulen aufmerksam zu machen).

Dies können zunächst nur allgemeine Vorschläge für die weitere Zusammenarbeit aller von der regressiven Politik im Kunsthochschulbereich Betroffenen sein: Wir von der Kunstakademie Düsseldorf möchten einen konkreten Vorschlag an die anderen Kunsthochschulen richten:

Im Sommersemester 1978 sollte eine Konferenz der Studentenvertreter und der fortschrittlichen Lehrer aller Kunsthochschulen in der BRD stattfinden!

Wenn es auch Unterschiede in der Hochschulorganisation und Ausbildungsstruktur im Vergleich der Kunsthochschulen untereinander gibt, so ist doch deutlich, daß die Herrschenden versuchen, fortschrittliche Ansätze zu verhindern bzw. zu zerstören und andererseits – wie an der Kunstakademie Düsseldorf – den Widerstand zu isolieren und von Anfang an zu ersticken. Auf diesem Treffen könnten die Vorschläge und verwirklichten Ansätze einer demokratischen Studienreform zusammengetragen und erste Überlegungen für ein gemeinsames „Aktionsprogramm“ angestellt werden.

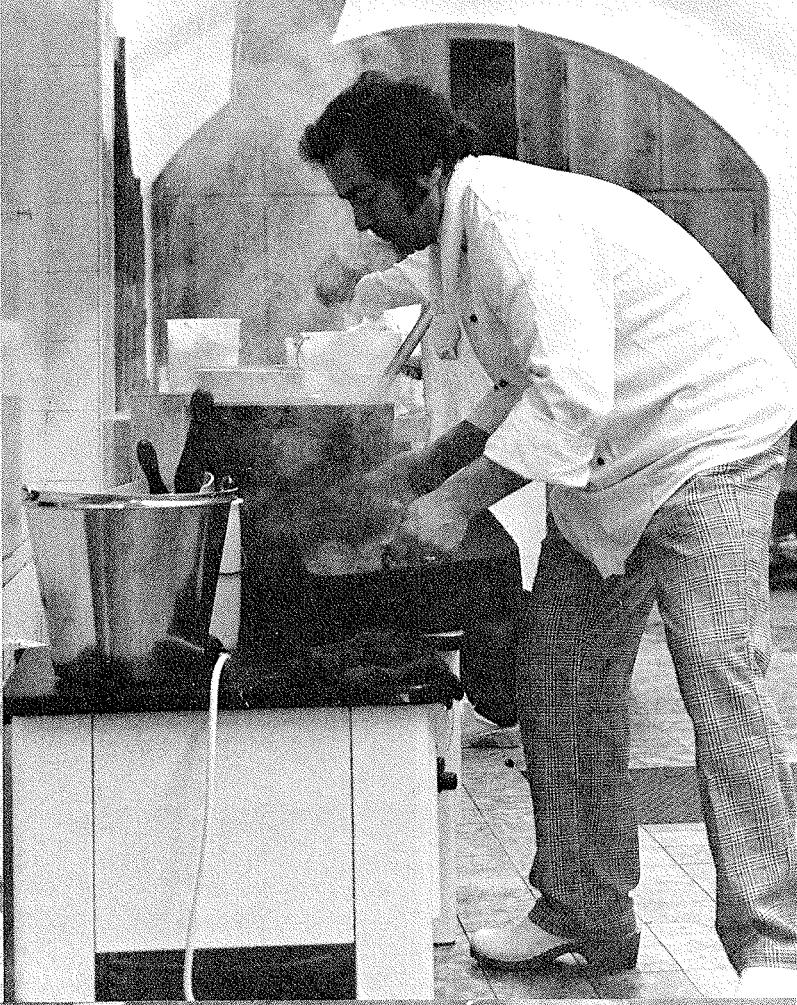
Was die Kultusministerkonferenz auf Kosten der Studenten kann, das sollten wir im Interesse der Studenten besser können.

Mensapersonal

Im „Rampenlicht“ der Kunstakademie stehen die Professoren und bisweilen die Studenten. Wer aber nimmt die Putzfrauen, Heizer, Pförtner, Sekretärinnen... wahr, die durch ihre alltägliche Arbeit dafür sorgen, daß der Betrieb läuft? Es ging also darum, diese Menschen ins Blickfeld zu rücken, der Bedeutung ihrer Arbeit gerecht zu werden, sie als Arbeiter und Persönlichkeiten zu zeigen.

Neben dem persönlichen Kennenlernen gehörte die gegenseitige Einsicht in die Probleme von Arbeitern und Studenten mit zum Ergebnis dieser fotografischen Auseinandersetzung.

([Text und] Fotos auf Seite 17: Lothar Spinn-Conradt)





Städelschule Frankfurt:

Carmen Berr
und Inge Schmidt berichten

Materielle Studienbedingungen:

Anspruch auf BAFÖG besteht, da die Städelschule Staatliche Hochschule ist. Das Material (Ton, Gips, Pinsel, Farben usw.) wird nur zum kleinsten Teil von der Hochschule zur Verfügung gestellt. Zur Zeit werden noch keine Studiengebühren verlangt.

Zulassungs- und Studienarbeiten:

sind im üblichen Sinne nicht benennbar, da etwa bei unserer dreitägigen Aufnahmeprüfung nach keinen vorgegebenen Themen gearbeitet wird. Der Prüfling wird bewertet nach seiner künstlerischen Leistung, die er beim Akt- oder Sachzeichnen, plastischer Arbeit und einer „freien Arbeit“ sowie seinen eingereichten Arbeiten zu zeigen hat. Beurteilt wird nach sehr individuellen und oft zufälligen Maßstäben. (Trotzdem gibt es bei uns auch einige gute Bilder und Plastiken!)

Studienbetrieb:

Auf etwa 130 Studenten gibt es fünf Professoren, zwei Dozenten, pro Semester bis zu zwei Gastdozenten und einige Lehrbeauftragte. Das Studium gliedert sich jetzt auf in

- zwei Grundsemester, danach
- Zwischenprüfung, die über den Verbleib an der Hochschule entscheidet, und das
- Hauptstudium von acht Semestern.
- Danach arbeitslos.

Studienziele:

Zehnsemestriges Studium ohne Abschluß. Eine Diplomstudienordnung ist im Zuge des Hochschulrahmengesetzes im Gespräch, sie wird vermutlich innerhalb eines Jahres ihren Abschluß finden (siehe die Hamburger Stellungnahme in diesem Heft). Bisher wird man als „freier Künstler“ entlassen.



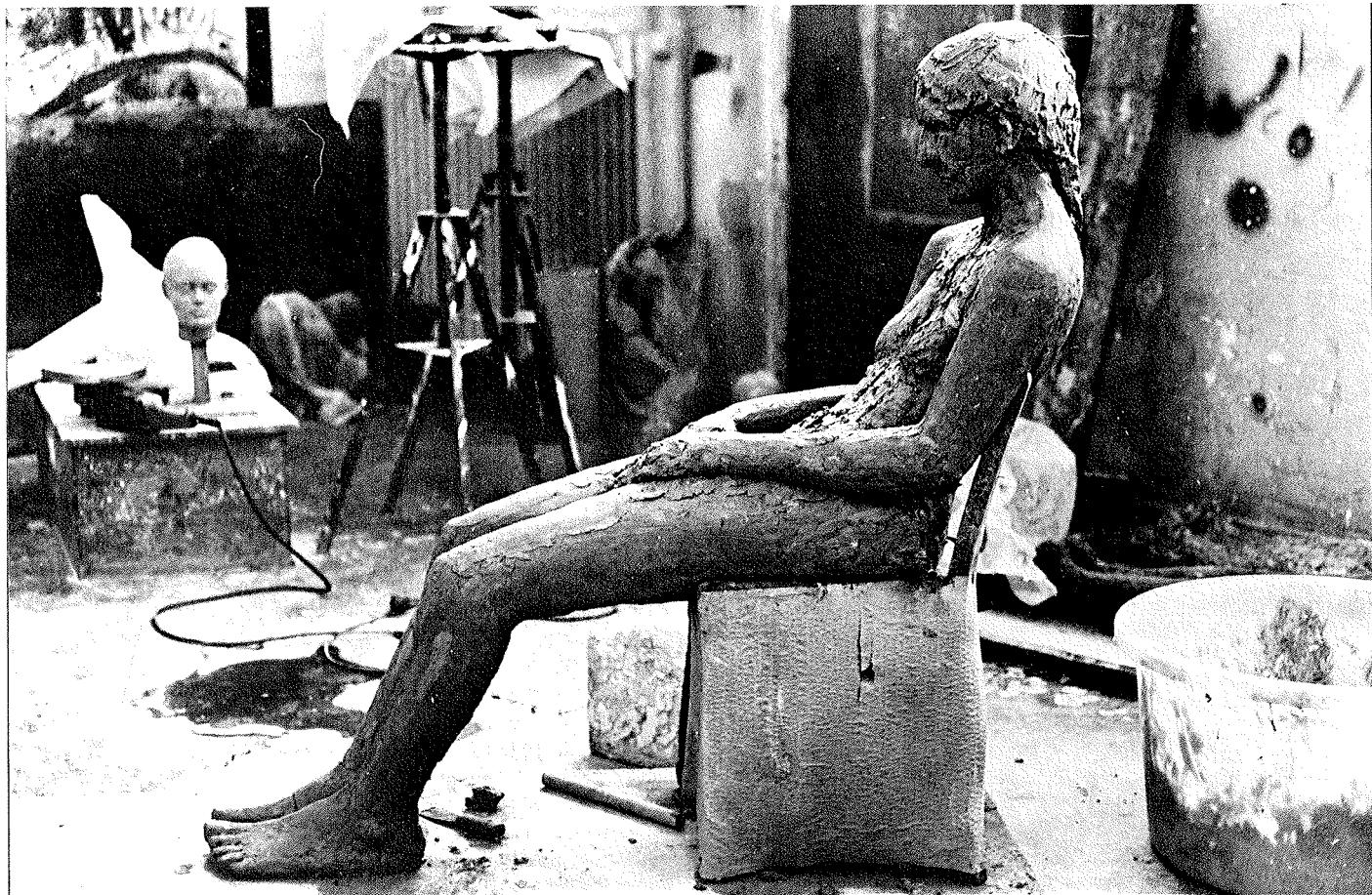
Zwei Arbeiten von Carmen Berr (Städelschule Frankfurt)

Arbeitsmöglichkeiten:

Die Schule ist aufgegliedert in die Bereiche Malerei, Bildhauerei, Grafik und Architektur, wobei Malerei den größten Fachbereich stellt. Von etwa 130 eingeschriebenen Studenten arbeiten etwa ein Drittel ständig im Haus, die restlichen haben ihren Arbeitsplatz aufgrund von Atelierenge, oft auch wegen mangelnder gezielter persönlich-künstlerischer Auseinandersetzungsmöglichkeiten zu Hause. Korrekturgespräche finden in diesen Fällen zwischen den Studenten und ihren Professoren mehr oder weniger regelmäßig statt.

Themen, die Tendenzen behandeln sollte:

- Kann es bei uns eine gesamtgesellschaftliche künstlerische Berufsperspektive geben?
- Ist alle nicht-realistische Kunst reaktionär?
- Welche Funktionen kann die Gewerkschaft für die bildenden Künstler haben? Wie vertritt sie die Interessen der Künstler? Welche gewerkschaftlichen, künstlerischen Interessenverbände gibt es genau? (Überregional und auch regional?)



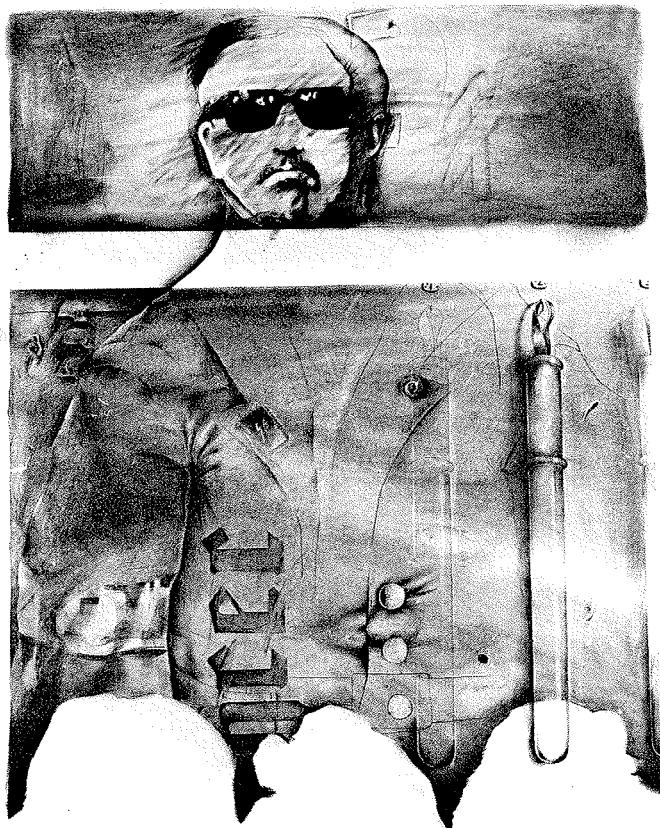
Hochschule für Gestaltung Bremen: Prüfungsordnung gegen den Studienplan

von Manfred Feddersen

§ 2 Studienplan

- (1) Pflichtfächer für Studenten aller Fachrichtungen sind:
1. UMWELTANALYSE / ANALYSE GESTALTERISCHER BERUFE (Urbanistik, Soziologie, Ökonomie, Medientheorie)
 2. VISUELLE KOMMUNIKATION (Theorie und Geschichte ästhetischer Praxis, Soziologie der symbolischen Formen, Psychologie der Wahrnehmung [einschließlich Farbenlehre])
 3. ENTWURFSMETHODIK (Darstellungstechniken, Anwendungs- und Fertigungstechniken)
- (2) Pflichtfächer, die sich auf spezielle Erfordernisse der beruflichen Praxis beziehen, sind für Studenten des Studiengangs
- ARCHITEKTUR:
1. OBJEKTPLANUNG
 2. KONSTRUKTION
 3. BAUWIRTSCHAFT
- GRAFIK-DESIGN:
1. ENTWURF (Typografie, Layout, Display)
 2. ZEICHNEN
 3. FOTOGRAFIE
 4. REPRODUKTIONSTECHNIKEN
- MODE-DESIGN:
1. MODELLGESTALTUNG
 2. KONSTRUKTION
 3. FERTIGUNGSTECHNIKEN
 4. MODEGRAFIK (Zeichnen, Aktzeichnen, Fotografie)
- FLÄCHENGESTALTUNG:
1. ENTWURF (Malerei, Objektgestaltung, Film)
 2. ZEICHNEN
 3. MANUELLER DRUCK
- PLASTIK
1. ENTWURF
 2. ZEICHNEN
 3. FERTIGUNGSTECHNIKEN
- (3) Wahlfächer sind alle Studienangebote, soweit sie nicht jeweils nach § 2 Abs. (2) Pflichtfächer sind.
- (4) Die Lehrveranstaltungen finden in Form von Seminaren statt. In diesem Rahmen soll interdisziplinäre Zusammenarbeit an Projekten in Kleingruppen forschendes Lernen ermöglichen und den kritischen Bezug zur gesellschaftlichen Praxis herstellen. Sonderveranstaltungen (z. B. Exkursionen) werden als Intensivierungsprogramme zu den Regelveranstaltungen geplant.
- (5) Der Studienplan regelt, daß der Abschluß in den einzelnen Fächern möglichst gleichmäßig über die Studienzeit verteilt ist.

(Aus: Rahmenstudienordnung für die HfG Bremen 1973)



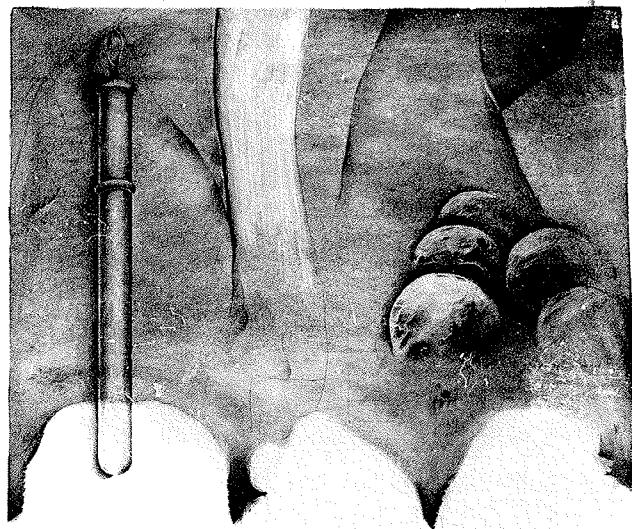
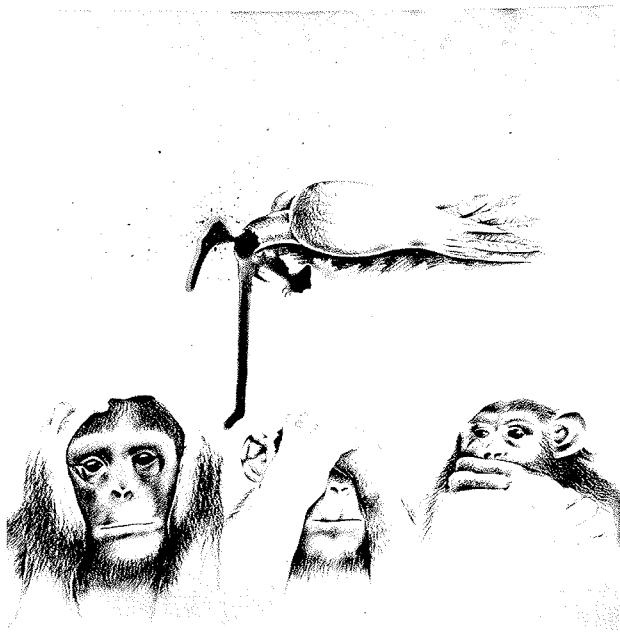
An der HfG existieren 5 Fachrichtungen: Architektur, Flächen- gestaltung, Grafik-Design, Mode-Design und Plastik mit zur Zeit insgesamt 430 Studenten. Die Studienzeit beträgt 6 Semester und schließt mit einer Graduierung ab.

Die anfangs relativ guten Studienmöglichkeiten – auf 360 Studenten entfielen 34 Hochschullehrer – verschlechtern sich durch die Einführung einer sogenannten Überlastquote, d. h. einer über- großen Zahl von Studienanfängern bei gleichbleibender Anzahl der Hochschullehrer und räumlicher Kapazität. Heute lehren 34 Hochschullehrer, 33 Lehrbeauftragte, 6 Werkmeister und 7 Tutoren an der HfG.

Die materiellen Studienbedingungen sind im Verhältnis zu vergleichbaren Hochschulen und HfbK's zufriedenstellend. Der Bremer Senat erhöhte z. B. den Zuschuß für „Entwicklungs vorhaben und Lehre“ von 163 000 DM 1976 auf 251 000 DM für das Jahr 1977, was konkret bedeutet, daß bis auf Bleistift und Pinsel die anderen Materialien von der Hochschule gestellt werden. An Werkstätten stehen zur Verfügung: Druck- und Reprotechniken, Fotografie, Film, Holz- und Kunststoff, Manueller Druck und Mode. Doch aufgrund der rapide gestiegenen Studentenzahlen sind die Werkstätten ständig überfüllt.

Alle Fachrichtungen der HfG sind zur Zeit im Stadium der Studienplanung. Orientierungsgrundlage für diese Planungen ist die Rahmen-Studienordnung vom November 1973 (siehe § 2).

Da diese Rahmenstudienordnung durch den Bremer Senat noch immer nicht bestätigt ist, konnten die zwei darin enthaltenen fachpraktischen Semester bisher nicht eingeführt und das vorge-



Rolf Wienbeck (HfG Bremen), *Trotz alledem... Venceremos*, 1977, Triptychon, Höhe 100 cm, Bleistift, Buntstift, Ölmischtechnik

sehene achtsemestrige Studium noch nicht verwirklicht werden. Bei der jetzt diskutierten Stipendienplanung geht es u. a. um eine neue Gewichtung und Integration von Kunstgeschichte, Ökonomie, Soziologie, Urbanistik und weiterer Disziplinen. Entscheidend greift hier die am 15. Februar 1978 vom Senator für Wissenschaft und Kunst erlassene Prüfungsordnung ein, in der die Prüfungen ohne abgeschlossene Studienplanung festgeschrieben werden. Bei der Auseinandersetzung um diese Prüfungsordnung konnte in den Gremien von allen Statusgruppen ein gemeinsamer Forderungskatalog erarbeitet werden:

1. Der Student soll die Möglichkeit erhalten, auch ohne Vor- und Abschlußprüfung zu studieren.
2. Der Student soll auf Antrag eine Vorprüfung ablegen können. Die Feststellung über das Bestehen der Vorprüfung soll in der Regel am Ende des dritten Semesters erfolgen.
3. Der Student soll auf Antrag eine Abschlußprüfung ablegen können. Sie soll nach Ablauf des letzten Semesters der Studienzeit erfolgen.
4. Studienbegleitende Prüfungsleistungen sollen in die Gesamtwertung bei der Abschlußprüfung einbezogen werden und hierbei ein deutliches Übergewicht gegenüber der Abschlußarbeit erhalten.
5. Studienbegleitende Leistungskontrollen sollen so festgelegt werden, daß die Bewertungskriterien zusammen mit den Studenten entwickelt werden.
6. Leistungen in Arbeitsschwerpunkten sollen in der Bewertung von Prüfungsleistungen ein besonderes Gewicht erhalten.

7. Einzelnen Leistungen in den Fächern soll besonderes Gewicht beigemessen werden können.
8. Prüfungsleistungen sollen nicht in der Form von Klausuren erbracht werden.
9. In der Orientierungsphase der ersten beiden Semester sollen keine Prüfungsleistungen verlangt und keine Leistungsbewertungen im Sinne von Punkt 4 vorgenommen werden.
10. Die Bearbeitungszeit für die Abschlußarbeit soll auf drei Monate festgelegt werden, mit der Möglichkeit, diese um weitere drei Monate zu verlängern.
11. Dem Studenten soll Gelegenheit gegeben werden, jede Prüfungsarbeit, sowohl als studienbegleitende Prüfungsleistung wie auch in der Abschlußprüfung, durch Gewährung einer Nachfrist zu verbessern.
12. Der Kandidat soll Einflußmöglichkeiten haben auf das Thema der Abschlußarbeit, den oder die Schwerpunkte in der Aufgabenstellung und die Auswahl der Prüfer. Dabei ist auf Chancengleichheit und Gleichgewichtigkeit in den Anforderungen für die Kandidaten zu achten.
13. Der Kandidat soll frei darin sein, die Prüfung allein oder in einer Gruppe abzulegen.
14. a) Prüfer und Bewerter von studienbegleitenden Prüfungsleistungen sollen die Lehrkräfte sein, bei denen die Arbeit entstanden ist.
b) Prüfer in der Abschlußarbeit sollen diejenigen Lehrkräfte sein, die vom Kandidaten dafür vorgeschlagen werden und deren Fächer in der Prüfungsarbeit selber berührt sind.



Hartmut Neumann (HfG Bremen), Sonntagsausflug, Linolschnitt, 30 x 32,5 cm

Zwei Seiten aus der Dokumentation über eine Ausstellung der HfG Bremen: Von der Schwierigkeit, gesunde Lebens- und Arbeitsbedingungen für alle Bürger in Bremen jetzt und in Zukunft zu ermöglichen

15. Vertreter der Studenten sollen als Mitglieder im Prüfungsausschuß mit Stimmrecht beteiligt werden.

16. Hat der Kandidat die Prüfung nicht bestanden, soll er die Prüfung insgesamt wiederholen oder die Wiederholung auf die Leistungsteile beschränken können, die zum Urteil „nicht bestanden“ geführt haben.

17. Die Prüfungsarbeiten sollen dem Verfasser als Eigentum gehören. Der Nachweis über die Arbeiten ist vom Verfasser über Fotos oder Kopien zu erbringen. Die Aufbewahrungspflicht der Leistungsnachweise durch die HfG soll zeitlich begrenzt werden.

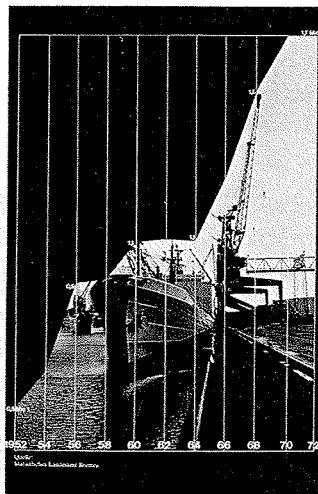
Wesentliche Forderungen (wie die nach Freiwilligkeit der Prüfung) wurden vom Senat nicht erfüllt. Er hat vielmehr hier sogar die 6-Semester-Regelstudienzeit festgeschrieben.

Das letzte Semester war gekennzeichnet durch den Kampf gegen das Bremer Hochschulgesetz (BremHG) und gegen den Erlass der behördlichen Prüfungsordnung, durch die Teilnahme am bundesweiten Streik der VDS und die Errichtung der Demokratischen Gegenhochschule. Zwar konnte die Verabschiedung des BremHG durch die Bremer Bürgerschaft nicht verhindert werden, doch kam es während des Streiks zu den seit Semestern größten Aktivitäten an der HfG und konnten in der Auseinandersetzung um die Prüfungsordnung Teilerfolge erzielt werden.

Die fortschrittlichen Lehrveranstaltungen wurden mit eigener Schwerpunktsetzung für die Demokratische Gegenhochschule übernommen, vor allem Soziologie, Kunstgeschichte und die Projekte „Kind im Krankenhaus“, „Kunst im öffentlichen Raum“. An eigenständigen Hauptveranstaltungen wurden durchgeführt: „Praktische und theoretische Vermarktung von Kunst“ (Feddersen), „Texte gegen Gewalt“ (mit Erich Fried), „Gegen die Rechtsentwicklung in der BRD – oder Stammheim und wie weiter?“, „Bildnerische Darstellung von Streiksituierungen“, „Ästhetik in der Stadt“ (Kirschemann).

Leistung 1000 : 29000

Bremens Wirtschaft ist zu etwa 70 Prozent vom Hafen abhängig. Von 1955 – 1972 stieg der Gesamtumschlag des Bremen Hafens von ca. 500000 t auf ca. 1700000 t an. Die Kehrsseite dieses wirtschaftlichen Aufschwungs ist eine zunehmende Verschmutzung der Gewässer.



Maßnahmen zur Reinhalterung der Bremer Hafenhecken sind seit 1972 in einem Entlastungsboot, Entlastungsboot. Das Entlastungsboot ist seit Juni 1972 im Auftrag des Wasserwirtschaftsamtes Bremen tätig. Diesem einen Entlastungsboot, das jährlich ca. 1000 Schiffe entlädt kann, stehen 13000 See- und 16000 Binnenschiffe gegenüber.



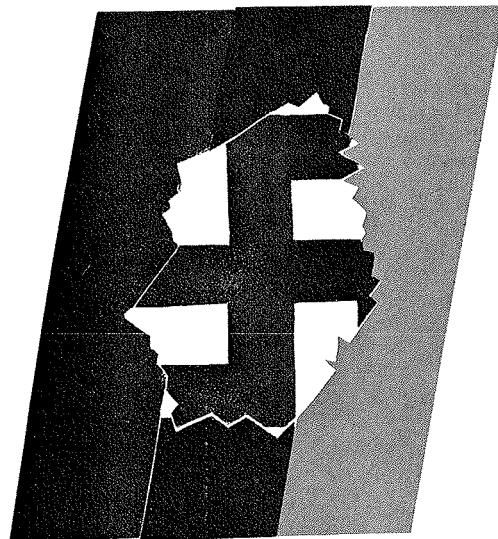
Lieber ein schmutziger, voller ...

Die bereits bestehenden Kosten zur Reinhalterung von Gewässern verhindern nicht eine fortschreitende Verschmutzung.

... als ein sauberer, leerer Hafen!

Würden die zusätzlichen Reinigungskosten den Hafenbenutzern auferlegt werden, würden diese weniger kostentragende Häfen anlaufen.





An der GhK wurde das Drucken dieses Plakates zur
Antifaschistischen Woche
von der Verwaltung
unter Androhung von Strafe **VERBOTEN**.
Wir druckten es! ASTA

Plakat nach dem ersten Entwurf

F.J. Strauß:
„Die
Freiheit
in Chile
muß
erhalten
bleiben“

**Antifaschistische
Woche**
vom 12. bis 16. Dez. 1977

Stadt-
schülerrat
in Verbindung
mit dem Film-
forum, der VVN-
Bund der
Antifaschisten,
dem AStA
und dem
antifaschistischen
Arbeitskreis

Plakat für die „Antifaschistische Woche“ (2. Fassung)

Gesamthochschule Kassel, Fachbereich Grafic Design: Zensur gegen Antifaschisten

von Christine Fischer-Defoy

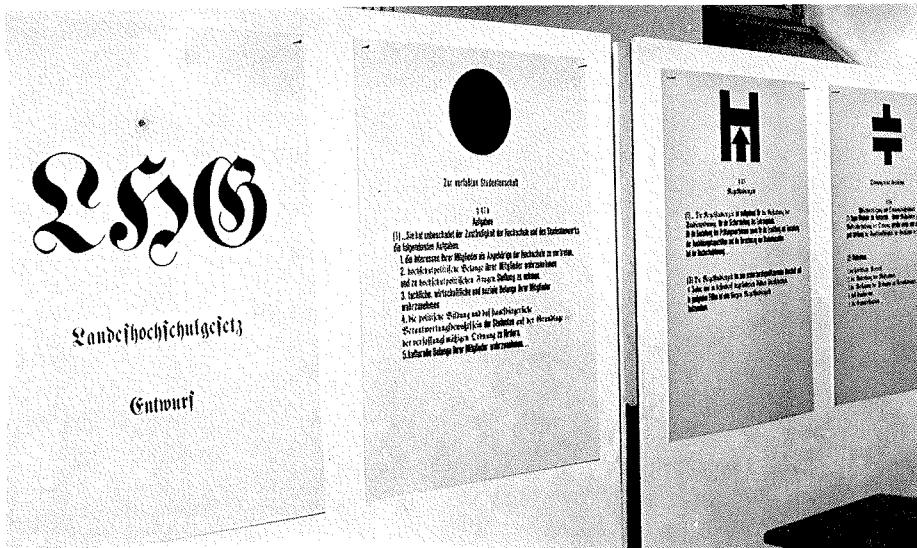
Ein persischer Kollege und ich haben im Rahmen der Demokratischen Gegenhochschule ein Plakat für die „Antifaschistische Woche“ des Kasseler Stadtschülerrats, des Filmforums, der VVN – Bund der Antifaschisten und anderer Gruppen drucken wollen. Nach dem ersten Entwurf sollte das Plakat auf die Gefahr der Kontinuität faschistischer Haltungen, wie sie sich gerade beim Strauß-Besuch in Chile gezeigt hatte, hinweisen.

Beim Drucken in der Grafik-Werkstatt 23 wurde uns dann mitgeteilt, die Juristenab-

teilung der Hochschulverwaltung hätte von dem Entwurf erfahren, das Plakat bedeute eine Verunglimpfung der BRD und stelle einen strafbaren Akt dar, der mit bis zu drei Jahren Gefängnis bedroht sei. Wir hätten das Drucken unverzüglich einzustellen und die Druckplatten zu zerstören. Dies wurde uns zunächst nur mündlich mitgeteilt. Da das Plakat schnell gebraucht wurde und ohne Behinderung fertig werden mußte, haben wir dann mit Studenten und verantwortlichen Professoren diskutiert, wie man den Entwurf so verändern kann, daß die

Aussage erhalten bleibt, das Plakat aber trotzdem keine formale Handhabe für die Verwaltung mehr bietet. Wir kamen zu der Lösung, bei der durch den Riß in der Flagge der BRD statt des Hakenkreuzes ein Strauß-Zitat sichtbar wird.

Natürlich wollen wir gegen diese Zensurmaßnahme auch politisch vorgehen, zumal der persische Kollege bös dran ist: seine Prüfer sind aufgrund der Geschichte zurückgetreten, eine Anzeige könnte seine Ausweisung nach Persien bedeuten.



Von Essener Studenten entwickelte grafische Symbole für die extremsten Paragraphen der Hochschulgesetze

Der bundesweite Streik gegen das Hochschulrahmengesetz (HRG) und das Landeshochschulgesetz (LHG) im Wintersemester 1977 brachte auch in unserem Fachbereich, dem Fachbereich für Gestaltung, an der Uni Essen/GH einiges ins Rollen. Im Mittelpunkt stand dabei die Auseinandersetzung mit unseren Studieninhalten:

- Grafik-Design für wen?
- Welche Studieninhalte nutzen wem?
- Wie sieht unsere Berufsperspektive aus?
- Gibt es Alternativen zur üblichen Berufspraxis in Werbeagenturen?
- Welchen Einfluß können wir darauf nehmen?
- Müssen Künstler sich engagieren, sich organisieren?

Zu diesen Fragestellungen regten die von der Fachschaft organisierten Gegenseminare an: z.B. eine Veranstaltung mit der DFG/VK, in der die gestalterischen Mit-

Gesamthochschule Essen, Fachbereich Gestaltung:

Geli Wuszow berichtet

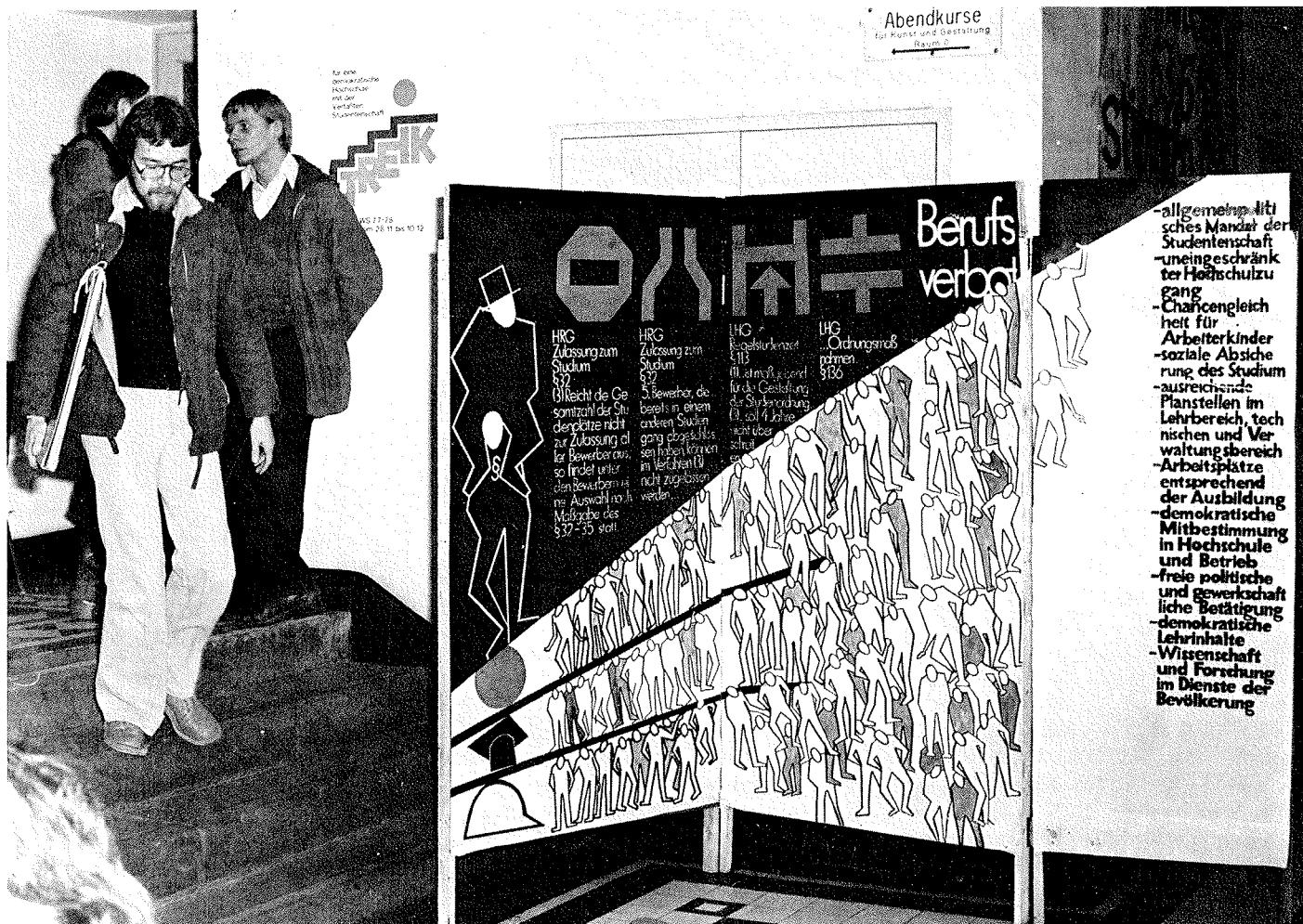




Foto: Dieter Haug

tel der Dia-Show „Rüstung tötet“ diskutiert und verbessert wurden. Ein anderes Gegenseminar hatte die Geschichte der Arbeiterfotografie bis zur Gegenwart zum Gegenstand.

Eine sehr wesentliche Frage schon in der Vorbereitung des Streiks war die Informationsgestaltung. Die bisher üblichen Mittel zur Information (Wandzeitungen, oft unleserlich), die an jeder Hochschule benutzt werden, wurden von uns als mangelhaft und dementsprechend unwirksam empfunden. Um diese Art und Weise zu informieren, grundsätzlich und langfristig zu verbessern (auch für die Öffentlichkeitsarbeit), entwickelten wir schon im Sommersemester-Streik in einem Gegenseminar grafische Symbole für die extremsten Paragraphen des HRG und LHG.

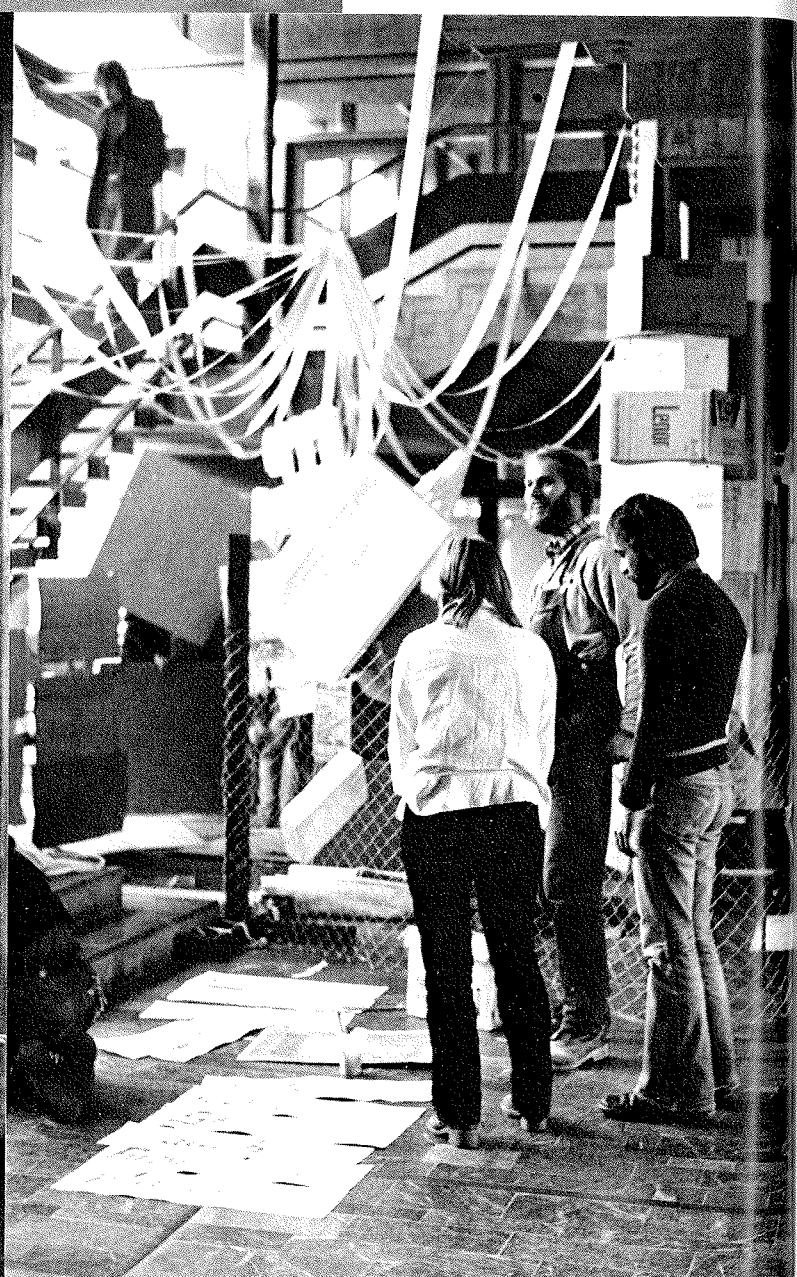
tionsstände zum Streik) haben wir damit positive Erfahrungen gemacht. Diese neue und andere Gestaltung von Informationen erregte mehr Aufmerksamkeit und weckte bei anderen Studenten und Mitbürgern Interesse an den Inhalten. Diese Entwicklung von Symbolen war die erste konsequente Anwendung unserer im Studium erlernten Fähigkeiten und Kenntnisse für unsere Interessen (Werbung, Informationsdesign, Illustration). Darauf aufbauend entstand schon in der Vorbereitung des Streiks im Wintersemester 1977/78 die *Agitationstafel zum HRG*, konzipiert von Geli Wuszow und in Gemeinschaftsarbeit ausgeführt.

Die Agitationstafel stellt die extremsten Paragraphen des HRG in ihrer niederdrückenden Funktion zunächst auf die Gruppe der Studierenden (Symbol der Verfaßten

Studentenschaft = Grüner Punkt) als auch auf die Gruppe der Lehrenden (Symbol = Doktorhut) und in ihrer Auswirkung auf die arbeitende Bevölkerung (Symbol = Helm) dar. Druck erzeugt Gegendruck. Am Anfang sind die verschiedenen Personengruppen noch getrennt dem Druck der Gesetze und deren Nutznießer (Kapital und seine Kultusbürokratie) ausgesetzt. Doch im Verlauf des Kampfes wird die Isolation der einzelnen betroffenen Gruppen gebrochen. Im gemeinsamen Kampf entwickeln sie den Gegendruck, der die Bedrohung (schwarze Fläche) fortschiebt. Dann sind die rechts stehenden Forderungen Realität (Antizipation). Dieses Bild ist der Versuch, das HRG als Instrument bestimmter Interessensgruppen darzustellen sowie die gemeinsame Betroffenheit der anderen Interessensgruppen aufzuzeigen.



Theatervorführung beim Streikfest der Stuttgarter Akademie (rechts)



Arbeitsbesprechung im Seminar mit Norbert Stratmann in der Demokratischen Gegenakademie (links)

Innenarchitekten und Studenten anderer Fachbereiche bauen im Foyer der Stuttgarter Akademie ein „Traumhaus“. Ziel: Landeshochschulgesetz diskutieren und kennenlernen untereinander (unten)



Akademie Stuttgart: Selbstdarstellung der Fachbereiche

von Bernd Stöcker

Die wohl wichtigste Erfahrung aus dem Streik des Wintersemesters an der Stuttgarter Akademie war die Durchführung von Selbstdarstellungsaktionen der einzelnen Fachbereiche. Diese Form der Demokratischen Gegenhochschule führte allgemein zu einer intensiven fachlichen und politischen Diskussion. Nicht immer machten die Professoren mit. So zog Prof. Wollner, Leiter des Fachbereichs Textildesign seine ursprüngliche Zusage zurück, die Darstellung und Diskussion des anstehenden Studienganges persönlich durchzuführen.

Über die Studienordnung zu sprechen, wäre er nur bereit, wenn die Veranstaltung nicht im Rahmen eines Streiks oder der Demokratischen Gegenhochschule stattfinden würde. Wann oder in welchem Rahmen sonst aber wird das gemacht?

Besonders initiativ waren die Studenten der Innenarchitektur und der freien Kunst.

Ein Traumhaus

Von allen Seiten bestaunt – wenn auch kaum jemand etwas über ihre wirkliche Ar-

beit wußte –, so verbrachten bisher die Innenarchitekten ihr Studium neben den Studenten anderer Fächer. Ihre Selbstdarstellung im Rahmen der Demokratischen Gegenhochschule hat nun dazu beigetragen, ihr Bild in der Akademie zu verbessern. Wein und Brezeln schufen den nötigen Anreiz für die Kommilitonen aus anderen Fachbereichen, Einblick zu nehmen in dieses Studium aus der Sicht der Studenten. Für viele Besucher des Zimmers 116 wurde klar, daß sich Innenarchitektur nicht auf Vorhänge und Teppiche beschränkt.

Die ausgestellten Arbeiten und die Diavorführungen machten das deutlich. Gespräche verhalfen zu neuen Kontakten unter den Fachbereichen, die Zusammenarbeit innerhalb der eigenen noch jungen Fachschaft hat sich erheblich verbessert, was bisher schon wegen eines vollgestopften Stundenplans kaum möglich war.

Führend war dieser Fachbereich in einer gemeinsamen Aktion, an der sich viele Studenten beteiligten: bei der Aufstellung eines sogenannten Traumhauses im Foyer der Akademie.

Freie Kunst

Im Fachbereich Freie Kunst kam es zu verschiedenen Veranstaltungen:

- Erstmalig fanden über den Klassenrahmen hinaus Diskussionen über Funktionen, Formen und Inhalte von Kunst statt. Die Reihe von Selbstdarstellungen von Studenten wurde im weiteren Laufe des Semesters fortgesetzt.
- Durchweg positiv aufgenommen wurden die Arbeitsbesprechungen, die in einem Seminar mit Norbert Stratmann durchgeführt wurden. Für viele Studenten

war die inhaltliche Auseinandersetzung neu. Das waren sie von den Korrekturen bei den Professoren nicht gewohnt.

- Gute Gespräche mit der Bevölkerung gab es bei einer Info-Aktion der Freien-Kunst-Studenten in der Innenstadt von Stuttgart, bei der vorgeführt wurde, wie die Kunststudenten durch Gesetze eingeengt und von der Realität abgemauert werden (siehe unsere Bilder).
- Kurz vor dem Streik schon hatte eine gemeinsame Veranstaltung mit Vertretern des BBK Baden-Württemberg zu Fragen der Vertretung der Berufsinteressen und des Hochschulrahmengesetzes stattgefunden – ein Kontakt, der weiterentwickelt werden muß.

Eine Geschichte des demokratischen Engagements der Stuttgarter Kunststudenten (von der Delegation Oskar Schlemmers in den „Stuttgarter Rat geistiger Arbeiter“ 1919 bis zu den ersten Erfahrungen mit der Demokratischen Gegenhochschule im letzten Jahr) brachte tendenzen in Nr. 114, Seite 40–43: Ulrich Weitz, Kulturrevolution in Schwarz oder demokratische Gegenakademie.



Info-Aktion des Fachbereichs Freie Kunst in der Königstraße in Stuttgart: Ein Kunststudent malt Porträts von Passanten und wird durch die Hochschulgesetze (dargestellt auf Kartons) zugebaut und von der Realität abgeschnitten (siehe auch unser Titelbild)



Demokratische Ausbildungsziele

aus einem studentischen Aktionsprogramm

Die beiden folgenden Abschnitte über demokratische Ausbildungsziele für Künstler und Kunstpädagogen entnehmen wir dem Aktionsprogramm „Für die eigenen Interessen kämpfen – Mit der Arbeiterklasse verbünden“, das der MSB Spartakus bei seinem 5. Bundeskongreß im Oktober 1977 in München beschlossen hat. Zum ersten Mal sind in diesem Programm systematische Einschätzungen und demokratische Forderungen für die Hochschulen der Bundesrepublik und ihre verschiedenen Fachrichtungen ausgehend von den Interessen der Studenten zusammengefaßt und zur Diskussion gestellt. (Das Programm ist erhältlich beim Bundesvorstand des MSB Spartakus, Postfach, 5300 Bonn.)

Für eine demokratische Kunstpädagogenausbildung

Im Rahmen der allgemeinen materiellen und geistigen Rückschritte diskutieren die Kultusbürokraten ihre „Reform“ der Kunstpädagogik. Das Fach wird von ihnen auf „Vergleichbarkeit“ mit anderen Unterrichtsfächern geprüft. Weil es im „Vergleich“ kaum dazu dient, Schüler zu biligen und kurzfristig verwendbaren Arbeitskräften zu qualifizieren, soll es vorerst in Niedersachsen, Baden-Württemberg und Bayern nicht mehr als Leistungskurs in der Sekundarstufe II angeboten werden. Das ist offensichtlich der erste Schritt des Versuchs einer umfassenden Liquidierung der Kunstpädagogik.

Seit jeher sind Kunst und Kultur wesentliche Felder des ideologischen Klassenkampfes, denn jede Klasse versucht, die Kunst in ihrem Interesse zur „Unterdrückung oder Bildung von Bewußtsein und Selbstbewußtsein“ zu nutzen. Immer mehr wird Kunst als Mittel verstanden, das dienen soll, wertende Antworten auf die Probleme und Fragen unserer Zeit zu geben. In Übereinstimmung mit den „Bildungspolitischen Vorstellungen“ des DGB, in denen es heißt: „Das Bildungsangebot muß durch Erziehung zur Kritikfähigkeit und Verantwortungsbereitschaft den einzelnen zur Kontrolle und Mitbestimmung bei politischen und wirtschaftlichen Entscheidungen befähigen... Bildung darf jedoch nicht darauf beschränkt bleiben, abstrakte Inhalte demokratischer Werte zu vermitteln, sie

muß vielmehr als ein Prozeß verstanden werden, der zu aktivem (!) Mitgestalten und selbstverantwortlichem Handeln führt und davon getragen wird“, muß sich auch die Kunstpädagogik das aus demokratischer Kultur hervorgehende kulturelle Erbe kritisch aneignen und weiterentwickeln.

- Erst dadurch können Kunsterzieher/Schüler
- zur ideologiekritischen Auseinandersetzung und Kritik der herrschenden Kunst,
 - zur Erlangung eines theoretisch fundierten Kunstgeschichtsbildes als Teil des dialektisch materialistischen Geschichtsbildes,
 - zur künstlerischen Aneignung von Wirklichkeit auf der Grundlage ihrer objektiven Interessen als Mittel der Erkenntnis, Selbsterkenntnis und Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Realität befähigen.

Die Diskussion über die spezifischen Funktionen der Kunst als Waffe im Interessenkampf der arbeitenden und lernenden Bevölkerung hat an einigen Kunstpädagogik ausbildenden Fachbereichen zu Veränderungen in der Ausbildung und zur Verankerung fortschrittlicher Studieninhalte geführt. Diese versuchen die Kultusbürokraten rückgängig zu machen. Mit Landeshochschulgesetzen und Berufsverböten gegen Repräsentanten des Realismus soll die demokratische Kultur an den Hochschulen verboten werden. Dieser Kultur- und Menschenfeindlichkeit trotzdem, gilt es dem wachsenden Bedürfnis der Bevölkerung an einer ästhetisch/künstlerischen Aneignung im Sinne des Realismus an den Hochschulen zu entsprechen.

Daraus folgt für die Kunstpädagogenausbildung:

- Schaffung neuer Planstellen für hochqualifiziertes künstlerisches und wissenschaftliches Personal als Voraussetzung für ein hohes Ausbildungsniveau in interdisziplinären Projekten. Die den Dilettantismus fördernde, an vielen Hochschulen geübte Praxis, daß eine Lehrkraft mehrere Ausbildungsbereiche „integriert lehrt“, muß beseitigt werden. Dem dient der Kampf von Studenten und Hochschullehrern gegen die bildungsfeindlichen Kapazitätsverordnungen.
- Berufung von Wissenschaftlern und Künstlern, die den fortgeschrittenen Stand der Erkenntnisse an die Hand liefern: materialistische Kunstauffassung.
- Moderne Ausstattung der Werkstätten.

Fachgegenstand der Kunstpädagogik sind Gegenwart und Geschichte, Theorie und Praxis, Funktion, Prozesse und Werke der bildenden, bauenden und angewandten Kunst sowie Ästhetik, Kulturtheorie und Kulturpolitik.

Daraus folgt für die Kunstpädagogenausbildung:

- Ausgewogenes Verhältnis von fachtheoretischen und ästhetisch praktischen Ausbildungsteilen entsprechend der Notwendigkeit, das Wesen der künstlerischen Aneignung von Wirklichkeit exemplarisch/praktisch und wissenschaftlich zu begreifen.
- Der künstlerische Prozeß muß exemplarisch in einer Gattung vollzogen werden, in allen anderen Gattungen sind Grundkenntnisse zu vermitteln.
- Die ästhetische Praxis schließt alle Medien ein, ihr Einsatz sowie das der künstlerischen

Formen müssen entsprechend ihrer Funktion für die inhaltliche Aussage erfolgen.

- Um den Fachgegenstand schülergerecht vermitteln zu können, ist eine fachdidaktische Ausbildung nötig, die verbunden mit berufspraktischen Veranstaltungen in das Studium zu integrieren ist – Ziel bleibt dabei die einphasige Lehrerausbildung.
- Zur wissenschaftlichen Durchdringung des Fachgegenstands ist die Ausbildung um Grundlagen- (Ästhetik, Kunstwissenschaft) und Hilfswissenschaften (Kunstpsychologie, Kunstsoziologie u.a.) zu ergänzen.
- Die spätere Aufgabe als Lehrer von künftigen Lohnabhängigen erfordert eine enge Zusammenarbeit mit den Gewerkschaften sowie das organisierte Vertreten der eigenen Interessen bereits während des Studiums. Entsprechende Kulturarbeit muß in das Studium integriert werden.
- Die fachtheoretischen, ästhetisch/praktischen, fachdidaktischen und berufspraktischen Studienteile bilden eine Einheit. Dementsprechend sind sie in integrierten Projekten interdisziplinär zu studieren.
- Die Aufgaben des Kunsterziehers ergeben sich aus dem polyfunktionalen System Kunst und aus dem Interesse der Bevölkerung an der Kunst. Da die Komplexität sich nicht durch Schultypen reduziert, ist eine einheitliche Ausbildung aller Kunsterzieher unumgänglich.

Für eine demokratische Ausbildung der KunstschaFFenden

Entsprechend der Klassenspaltung in der imperialistischen Gesellschaft ist auch die Kultur im Imperialismus gespalten in eine Kultur der Herrschenden (als herrschende Kultur) und eine Kultur der unterdrückten Klasse, die diese, in ihrer Ausgeprägtheit abhängig vom Entwicklungsstand des ideologischen Kräfteverhältnisses, hervorbringt. Neben einer sich elitär gebärdenden sogenannten „wahren, reinen“ Kultur bringt die herrschende Klasse eine Kultur für die Massen hervor, die die kulturellen Bedürfnisse der Werktätigen mit Massenschund abspeisen soll.

Die Produktion und Verbreitung der imperialistischen Massenkultur ist industriellemäßig kommerzialisiert und somit zunehmend der monopolisierten, unkontrollierten Machtzentration unterworfen. In den Aufsichtsräten der Rundfunk- und Fernsehanstalten sitzen mit maßgeblichem Einfluß Vertreter des Großkapitals.

Die ideologische Funktion der imperialistischen Massenkultur ist die, systemerhaltende Wertvorstellungen zu propagieren und zu festigen, die Massen emotional an das bestehende Herrschaftssystem zu binden sowie einen Konsumanreiz zu bewirken.

Die Produktion der sogenannten seriösen, anspruchsvollen Kunst, Literatur usw. wird von den Massenprodukten abgegrenzt. Innere, inhaltliche Leere, der Verlust eines positiven Menschenbildes und der Verlust des Bezuges zur Wirklichkeit machen die Krise der bürgerlichen Kunst deutlich. Das führt so weit, daß einzelne bürgerliche Stimmen vom „Tod der Kunst“ sprechen.

Die arbeitenden Menschen brauchen eine Kunst, die sich an ihrer Wirklichkeit, ihren Bedürfnissen, Problemen und Interessen orientiert, die dem Verständnis der Wirklichkeit dient und Möglichkeiten der gesellschaftlichen Veränderung aufzeigt; sie brauchen eine Kultur zur Ermutigung und Erholung, zum Austausch von Erfahrungen und Problemen, zur Entspannung und zum Genuß.

Daß die Bedürfnisse der Bevölkerung, die sich auch mittels der Kunst über ihre eigene Situation, über Lebensinteressen und Zukunftsaussichten klarwerden will, mit Schund, Brutalitäten, oberflächlicher Entspannung seitens der ungeheuren Kulturindustrie abgespeist werden, zeigt deutlich, wie gefährlich es für das herrschende System wäre, wenn Kunst die realen Sehnsüchte und Bedürfnisse der Menschen artikulieren würde.

Bilder wie Picassos „Guernica“, die Fotomontagen von Heartfield, die Lieder von Brecht und Eisler und viele andere Beispiele aus der Geschichte stärken den Widerstand gegen Unrecht und Unterdrückung, trugen dazu bei, gesellschaftliches Bewußtsein zu verändern, das Vertrauen auf die eigene Kraft zu entwickeln.

Auch heute noch wollen sich viele Künstler nicht in ein System pressen lassen, das die Mehrzahl der Bevölkerung unter unmenschliche Arbeitsbedingungen stellt, das keinen Raum für Selbstverwirklichung läßt.

Nur bleiben ihre Gesten unverstanden und können vom Kulturbetrieb vermarktet werden, weil sich ihre Arbeit so weit von der Wirklichkeit entfernt hat, daß ihr Protest nicht verstanden wird. Statt die Wirklichkeit veränderbar darzustellen, verändern sie nur die Kunst. Statt konkrete Zukunftsaussichten durch gemeinsames Handeln zu entwerfen, schaffen sie nur ästhetische Illusionen.

Kunstschafter zu sein ist darum keine private Angelegenheit. Ein Künstler, der sich selbst und die Gesellschaft verändern will, muß sich den arbeitenden Menschen in unserem Lande zuwenden. Darin besteht die politische und moralische Verantwortung eines Kunstschaffenden, der sich nicht einspannen lassen will in dieses System.

So unterschiedlich auch die Menschen und Aufgaben sind, so gleich sind sie in ihrem gesellschaftlichen Bemühen: das Lernen von der Wirklichkeit und das Einwirken auf die Wirklichkeit. So vielgestaltig die Wirklichkeit ist, so verschieden sind auch die Formen und Methoden der realistischen Kunst.

Trotz Totschweigens und Verfälschung durch die Bourgeoisie ist es ihr nicht gelungen, die Herausbildung einer fortschrittlichen Gegenkultur zu verhindern, die schon jetzt hervorragende Künstler hervorgebracht hat. Von ihnen und von den ihnen verbündeten Kräften in den sozialistischen Ländern wie von den fortschrittlichen Künstlern der Vergangenheit müssen wir lernen. Doch wäre es zu eng, das Bündnis der Künstler mit der arbeitenden Bevölkerung nur zu fordern. Daß dieses Bündnis zustande kommt, wird auch in entscheidendem Maße von der Kunst abhängig, die wir für diese Auseinandersetzung entwickeln.

In der späteren Berufspraxis hat die Masse der Künstler nichts anderes zu erwarten als Exi-

stenzangst, Lohnabhängigkeit, berufsfremde Arbeit. Viele Künstler müssen mit dem äußerst unsicheren Status des „freien Mitarbeiters“ leben.

Von denen, die einen Berufsabschluß in den bildenden Künsten haben, sind knapp ein Drittel, von denen mit Abschluß in der Hauptfachrichtung Musik ein gutes Drittel und von denen in der Hauptfachrichtung darstellende Künste etwa die Hälfte in künstlerischen Berufen im engeren Sinne tätig.

Wie alarmierend die Situation der Künstler ist, zeigen die folgenden Zahlen:

- Viele der hauptberuflichen Künstler leben von ihrer Kunst nur knapp über dem Existenzminimum. Unter 12000 DM brutto im Jahr verdienten 1977 z.B. 31 Prozent der Musikpädagogen, 37 Prozent der Maler/Bildhauer, 26 Prozent der Schauspieler/Sprecher.
- Nur zwei Fünftel aller Künstler sind rentenversichert und zu einem Großteil nicht einmal annähernd ausreichend, so daß sie auch im „Rentalter“ gezwungen sind zu arbeiten, um ihre Existenz abzusichern;
- Ein Zehntel sind nicht krankenversichert. Zudem sind die Arbeitsplätze der lohnabhängigen Künstler äußerst unsicher.

Die „künstlerische Freiheit“ erscheint angesichts der vielfältigen Unterdrückung der arbeitenden Menschen und der fortschrittlichen Intelligenz im Imperialismus als letzte Insel der Selbstverwirklichung des Menschen. Nicht zuletzt hieraus erklärt sich der Massenandrang an künstlerischen Hochschulen. Die wenigen, die trotz „Sparpolitik“, trotz ungerechter Aufnahmeverfahren einen der wenigen Studienplätze auf dieser Insel bekommen, erfahren sofort die nächsten Beschränkungen ihrer vermeintlichen Freiheit:

- keine Lehr- und Lernmittelfreiheit
- zu wenig Materialien, Werkzeuge und Instrumente
- zu wenig Übungs-, Unterrichts- und Arbeitsräume
- zu wenig Lehrkräfte.

Die künstlerischen Ausbildungsstätten sind von der allgemeinen materiellen Hochschulmisere und der „Sparprogramme“ der Regierungen des Bundes und der Länder besonders betroffen. Die Ausstattungen vieler Hochschulen entsprechen kaum dem neuesten Stand der technischen Entwicklung und sind darüber hinaus äußerst mangelhaft. (Dies verhindert eine praxisbezogene, qualifizierte Ausbildung.) Vorhandene Ausstattungen können oft nicht genutzt werden, da die notwendigen Fachkräfte fehlen.

Die „künstlerische Freiheit“ wird auch durch die Lehrinhalte eingeschränkt. Hauptsächlich lernen sie von denen, deren Qualifikation ihr Renommee auf dem Kunstmarkt ist. Die Berufung engagierter Künstler und marxistischer Wissenschaftler an die Hochschulen wird von den etablierten Künstlern und den Kultusministerien verhindert.

Nach wie vor werden die direkt profitablen Bereiche wie Werbung und Produktionsgestaltung bevorzugt behandelt. Besonders an Fach- und Fachhochschulen sollen in total verschuldeten Studiengängen die Handlanger der großkapita-

listischen Marktstrategen im Schnellverfahren herangezüchtet werden.

Insgesamt entspricht die Ausbildung an den künstlerischen Hochschulen, die Trennung von Kunst und Wissenschaft, einem völlig veralteten Künstlerbild. Die fehlende Berufsorientierung fördert die Illusion der Wirklichkeit der späteren Berufspraxis.

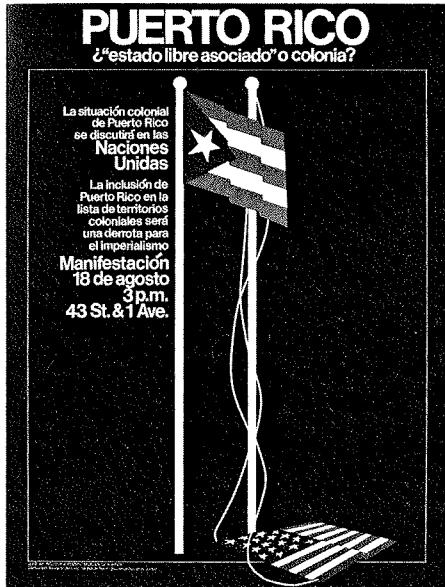
Es gilt, dem Massenschund eine Alternative entgegenzusetzen, in der sich die Arbeiterklasse selbst erkennt. Um diesen Forderungen gerecht zu werden, bedarf es einer veränderten Ausbildung der Künstler.

- Nicht länger darf die künstlerische Ausbildung von der wissenschaftlichen Ausbildung getrennt bleiben. Freie und angewandte Bereiche müssen zusammen mit wissenschaftlichen Fachrichtungen in gemeinsamen Projekten arbeiten.
- Statt reaktionärer, pseudowissenschaftlicher und antikommunistischer Elitetheorien und spekulativen Begabungstheorien muß die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Funktion und Stellung der Kunst und der Medien Eingang in die Lehrpläne finden. Insbesondere die marxistische Ästhetik, Kunst/Musik-Wissenschaft und Kunst/Musik-Geschichte muß an den Hochschulen gelehrt werden.
- Die humanistischen, antifaschistischen und demokratischen Traditionen der Kunst und die Kunst der sozialistischen Länder muß Gegenstand der Ausbildung werden.
- Um die Künstler mit ihrer späteren beruflichen Situation vertraut zu machen, müssen Seminare über den Kunstmarkt, die Kulturpolitik, Kunst- und Medienkritik sowie Waranästhetik Bestandteil des Studiums sein.
- Die Realität der späteren beruflichen Tätigkeit erfordert die Ergänzung der künstlerischen Ausbildung auf dem Gebiet der Geistes- und Erziehungswissenschaften.
- Eine demokratische Ausbildung erfordert die Unterweisung der Studenten in allen modernen Techniken sowie die Reflexion über den Zusammenhang von technischen Mitteln, Stand der Entwicklung der Technik allgemein und den Zusammenhang zu den gewünschten Ausdrucksformen.
- Kollektive Arbeitsformen innerhalb praxisorientierter Projekte sollen Einsicht in die kulturellen Bedürfnisse der Bevölkerung vermitteln, um eine Berufspraxis der aktiven Gestaltung der Umwelt zu ermöglichen.
- Da die Ausbildung in der Regel in ein direktes lohnabhängiges Arbeitsverhältnis mündet, ist es notwendig, daß ein Unterrichtsfach Arbeitsrecht, Bühnenrecht usw. in die Lehrpläne einbezogen wird, um die Studierenden zu befähigen, ihre Rechte am künftigen Arbeitsplatz zu nutzen und den Kampf für eine Verbesserung ihrer Lage zu führen. Dieses Fach muß in Zusammenarbeit mit den entsprechenden DGB-Gewerkschaften eingerichtet werden.
- Während des Studiums müssen die Studenten mit den Interessenvertretungen in ihrem späteren Berufsfeld vertraut gemacht werden. Dabei muß die Zusammenarbeit mit den entsprechenden Gewerkschaften und Verbänden angestrebt werden.

Puertoricaner in New York

Zu einer Ausstellung in der Städtischen Galerie Erlangen

von Ingeborg Fluß



Das Plakat als politisches Instrument: Aufruf kleiner aktiver Gruppen zu einer Demonstration in New York, die der Forderung nach Behandlung der puertoricanischen Frage in der UNO Nachdruck verleihen soll

Im Gegensatz zu den weniger routinierten, aber agitatorischen Plakaten aus New York vermitteln die Beispiele von der Insel weitgehend pädagogische und künstlerische Inhalte. Zu den politischsten gehört die Werbung zu einem Film über die Geschichte und die Abschaffung der Sklaverei „El Resplandor“. Der Film „Huracan“ klärt über das Verhalten bei Wirbelstürmen auf. Beide Plakate nach Entwürfen von Eduardo Vera

Künstler in New York: ein Europäer assoziiert da gleich bekannte Namen, Lebensqualität, Schickeria-Flair. Lorenzo Pachecco – zum Beispiel – hat von alldem nichts. Tagsüber arbeitet er in der Fabrik. Am Abend und am Wochenende malt er. Für eine Staffelei reichen seine Mittel nicht, aber der Autodidakt steckt nicht auf. Sein Atelier ist das Bett, auf dem er seine Bilder liegend malt. Lorenzo Pachecco ist Puerto-ricaner.

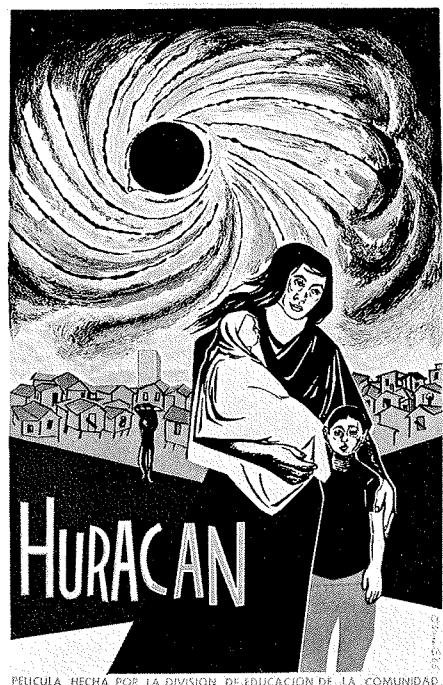
Wie 850000 seiner Landsleute verließ er, getrieben von Armut und Arbeitslosigkeit, seine übervölkerte Heimatinsel in der östlichen Karibik, die Legende vom american way of life in Herz und Hirn. Doch der amerikanische Traum blieb, wie bei den meisten, im Dickicht der US-Metropole auf der Strecke. Zum ökonomischen Dilemma kam im fremden Land der Verlust rassischer und kultureller Identität: Zivilisationschock, Rassismus-Erfahrung, Sprachbarrieren.

Dieser bedrängenden Realität setzt Pachecco auf seinen Bildern eine Traumidylle entgegen. Wie er machen es viele der meist nebenberuflich tätigen Künstler, deren Arbeiten gegenwärtig in der Wanderausstellung „Puertoricaner in New York – Volk zwischen zwei Kulturen“ erstmals in der Bundesrepublik gezeigt werden. Das vermutlich sogar in Europa einmalige Unternehmen, eine Gemeinschaftsproduktion der Städte Erlangen, Schwäbisch Hall

und Ingolstadt, setzt einen Zyklus über Volksminderheiten in den USA fort, der vor vier Jahren mit der Dokumentation „Signale aus dem Getto“ über Schwarz-Harlem begann, gefolgt 1975 von „Rauchzeichen – die Indianer Nordamerikas und ihr Wille zur Selbstbehauptung“.

Das Konzept des Soziogramms, für das Dr. Wolfgang Binder von der Universität Erlangen-Nürnberg und der bundesweit renommierte Ausstellungsexperte Karl Manfred Fischer (Planung und Realisation) verantwortlich sind, ist multimedial angelegt. Fotos, Bilder, Grafiken, Handzeichnungen, Plakate, Kultobjekte, Wandteppiche, Keramiken umreißen, überlegt nach Themenkreisen geordnet, aggressiv und romantisierend kaputtes Leben in einem Schmelzriegel. Das Bild von Menschen im Abseits, von einer Generation im Niemandsland wird ergänzt durch Zusatzinformationen, die ein Dia-Karussell, Zeitungen, Zeitschriften, musikalische Zeugnisse und – vor allem – der Katalog liefern. Diese neuesten Signale aus dem Getto sprechen, stellvertretend für Hunderttausende von Unterprivilegierten, eine beredte Sprache. Sie rücken ins Bewußtsein, was in unserer öffentlichen Diskussion gemeinhin zu kurz kommt.

Antonio Rafaels kompromißlose Dokumentarfotos messen den Teufelskreis einprägsam aus: die Elendsquartiere in Ost-Harlem und der Bronx, die Zerstörung tra-





Kritische Reflexion ist selten und meist persönlich motiviert. Mildred García betrachtet auf dem Ölbild ohne Titel Stationen im Exil: Diplom, Drogenabhängigkeit, Prostitution



Miguel Juan Rosarios Frau war heroinsüchtig. Seine „Sitzende“ ist gezeichnet von der Erbärmlichkeit eines Lebens in Sucht und Resignation

ditioneller Familienstruktur, die Abhängigkeit von Drogen und Alkohol, der Krampf verfehlter Anpassungen an Pfadfindertum, Paraden, Pepsi-Cola-Boom — Stationen der Entwurzelung, Dasein ohne Perspektive. Der soziale Sprengstoff liegt hier auf der Straße. Aber noch ist Rafaels Junge, der hoch über den düsteren Dächern seinen Drachen in den Himmel steigen läßt, eher Symbol der Sehnsucht als Garant für eine bessere Zukunft. Die Auflehnung besonders der Jugend gegen die Brutalität des Alltags hat — unter dem politischen und kulturellen Einfluß Kubas — erst zögernd und in kleinem Maßstab begonnen. Die wenigen New Yorker Plakate mit klassenkämpferischem Akzent belegen es. Die Masse ist eher unpolitisch. Kampf scheint — vorerst — ihre Sache nicht, und was die trostlose Umwelt nicht bietet, holt man sich zum Beispiel aus der volkstümlichen Magie: Pulver, Salben, Säfte, Seifen, Amulette — die Ausstellung zeigt eine bunte Sammlung davon — sollen Glück, Geld, Schutz, Sympathie gewährleisten.

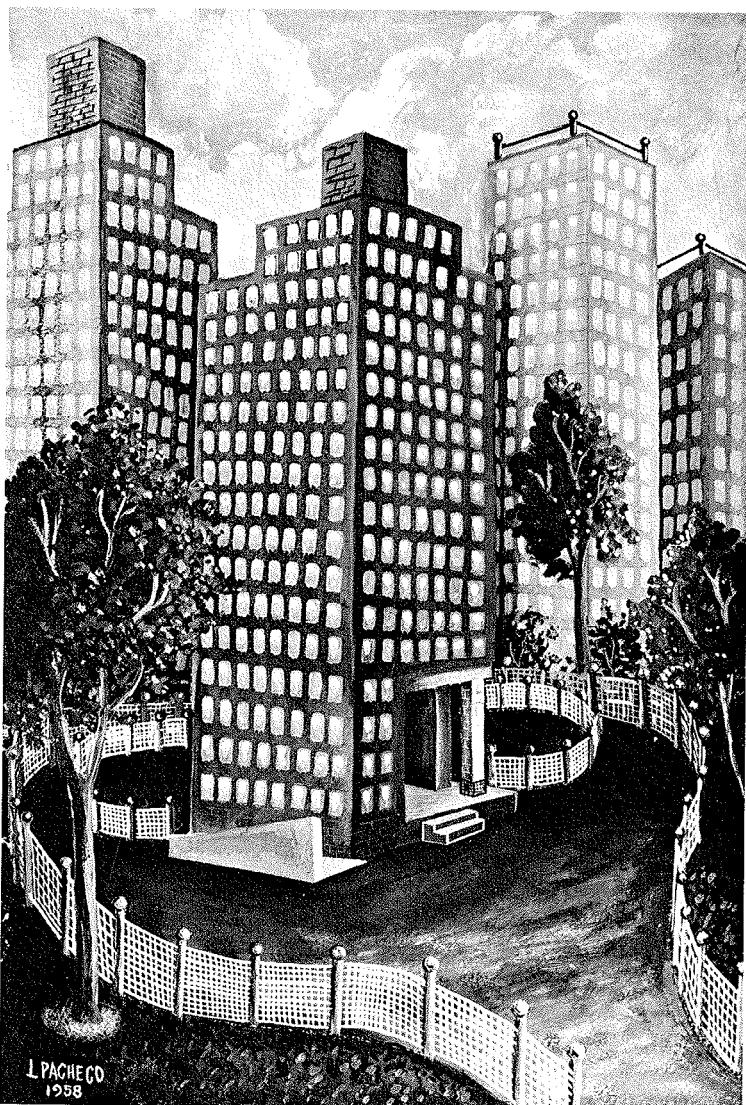
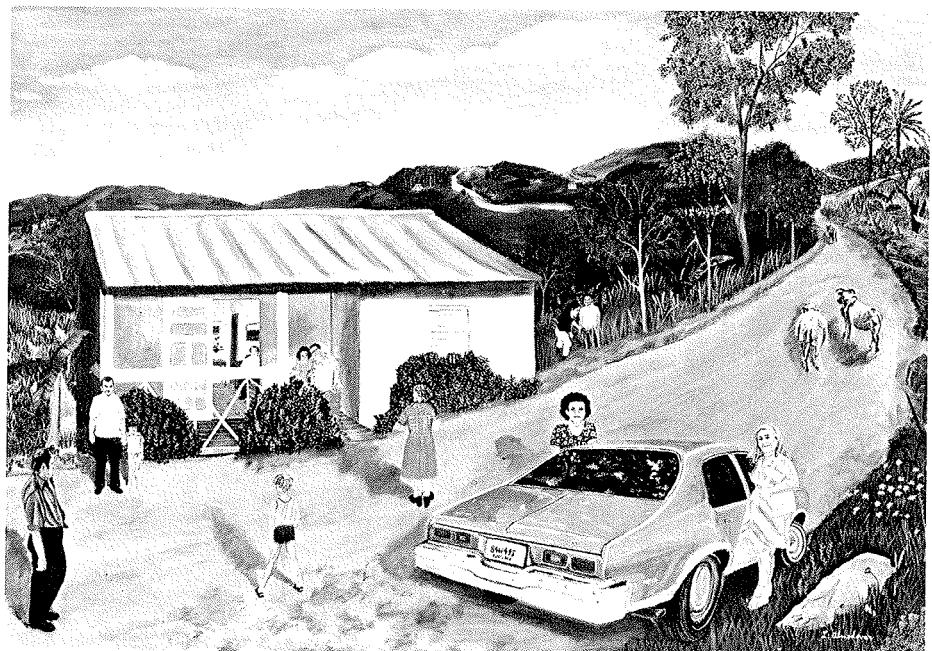
Auch die meisten der 100 bis 150 puerto-ricanischen Künstler in New York üben Vogel-Strauß-Politik. Die bildende Kunst als Mittel der Aufklärung ist noch nicht entdeckt, was zugegebenermaßen durch die Marktsituation erschwert wird: nicht die eigenen Landsleute, die sich 80 bis 100 Dollar für ein Bild nur selten leisten können, sind die Adressaten, sondern vorwiegend kaufkräftige Amerikaner. Kunst, das heißt hier: Mittel zur Anerkennung — und immerhin haben es einige wenige geschafft, in den Museen neben den großen Namen zu hängen; Assimilation, im Stilgemisch modischer Richtungen greifbar, kann da nicht ausbleiben. Kunst, das heißt hier vor allem: Ventil, Kompensation. Für die Entbehrung, die Enttäuschung, die Heimatlosigkeit.

Die Malerei liefert Indizien für die Praxis der Verdrängung: die Insel, einst aus Not verlassen, wird zur Vision, fern, farbig, unberührt wie unter einem Glassturz, verklärt mit Attributen des Wohlstands, so bei Pacheco oder auch Lillian Aldomovar. Mit der Flucht in die Idylle halten es viele, und sei es nur, um — wie Pacheco — die unmenschlichen Furchen in der Physiognomie New Yorks zu glätten.

Kritische Reflexion dagegen ist selten und, wenn sie stattfindet, mehr persönlich motiviert. Am ehesten leistet hier noch die Grafik einen Beitrag, zum Beispiel Guiteras. Typisch bleibt aber, daß eine der entlarvendsten Situationsanalysen in der Ausstellung von einer weißen US-Amerikanerin gemäßt wurde, Sandra Stanton. Auch die reichhaltige Plakatsammlung, die allerdings fast ausschließlich von der Insel stammt, korrigiert dieses Erscheinungsbild

American way of life in Puerto Rico: Lillian Aldomovar malt in der Ferne Wunschbilder, wie es sie in der Realität nur selten gibt. Ihre „Landschaft der Erinnerung“ scheint ein Paradestück des Traums von der heilen Welt (Öl)

Rührende Korrektur der brutalen Wirklichkeit: Wie Lorenzo Pacheco machen viele Maler New York durch pittoreske Zutaten menschlicher; auch dies ein Beleg für die Flucht aus der Realität. Ansicht von Sozialwohnungen in The Bronx, 1958, Tempera

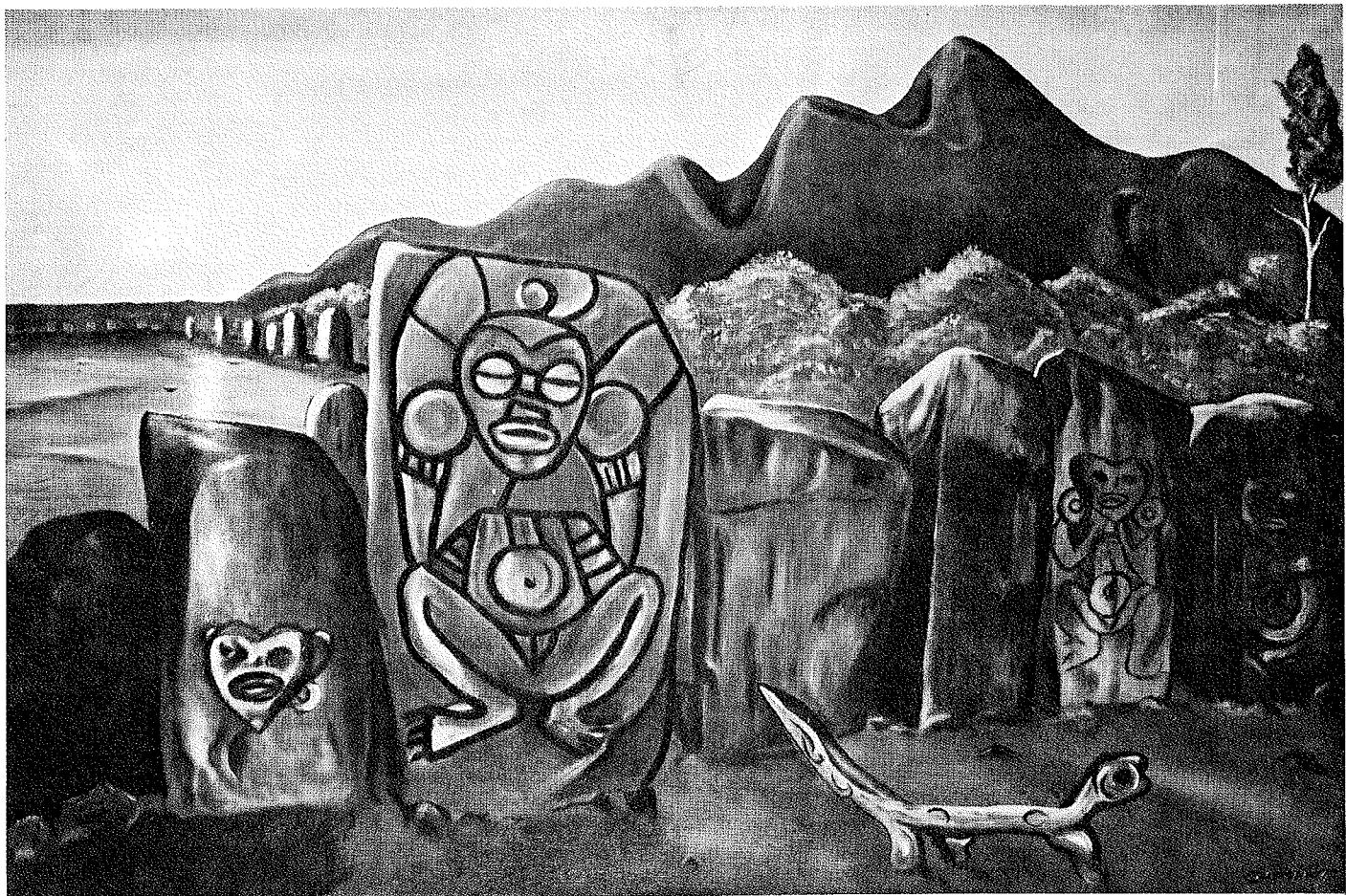


kaum. Vorwiegend pädagogische und künstlerische Inhalte werden hier vermittelt, phantasievoll und mit formaler Perfektion.

Eine Nahtstelle zwischen Wirklichkeitsflucht und Emanzipation dagegen markiert die Taíno-Romantik, die kulthafte Verklärung der indianischen Vergangenheit: die Besinnung, der Stolz auf die eigenständige Geschichte und Kultur eines seit Jahrhunderten fremdbestimmten Volkes, ihre Aufarbeitung und Nutzung durch profilierte Künstler wie Guzmán und Caraballo sind ein Ansatz auf der Suche nach Identität, scheinen wie ein Versprechen, das eines Tages eingelöst wird.

Stationen der im Februar in Erlangen (Städtische Galerie) gestarteten Ausstellung sind Schwäbisch Hall (Johanniterhalle), Ingolstadt (Kunstverein) und Frankfurt.

Besinnung auf die eigene Kraft: Der Taíno-Kult, die Verklärung der indianischen Vergangenheit, bietet einen Ansatz auf der Suche nach Identität. Miguel Angel Guzmáns Ölbild „Taíno-Zeremonialpark in Utuado“ ist ein Beispiel für den Willen zur Emanzipation, der von dem Berg-Gesicht im Hintergrund gleichsam hinausgeschrien wird (unten). Auch José Caraballo gehört zu den profilierten puertoricanischen Künstlern, die dem Taíno-Kult anhängen. Er hat als erster Leben und Kunstformen der Indianer nachgestaltet. Der archaische Stil hat unübersehbar auch Eingang gefunden in seine Sujets von heute. Hier seine Tuschezeichnung „Arbeiter“, 1973 (siehe auch Seite 2 dieses Heftes)





Wie der Mensch hier ausholt, um zu leben...

Über die Kunst Alfred Hrdlickas
nach seinem fünfzigsten Geburtstag (28. 2. 1978)

von Richard Hiepe



Riesen an Denkkraft und Tatkraft nannte Friedrich Engels die hervorragenden Gestalten der Renaissance, der heroischen Epoche des Bürgertums. Sie waren, fährt er fort, „alles andere als bürgerlich beschränkt“. Sehen wir zu, wie es in unserem Entwicklungsstadium der bürgerlichen Kultur einem Künstler ergeht, dessen Werk und Person in ihrem ganzen Zuschnitt diesen Engelschen Vergleich herausfordert.

Das Auftreten Alfred Hrdlickas in der Kunstszenen geschah von Anfang an mit dem Gestus des Herakles, der die ganze Arbeit der Kunst allein zu machen verspricht. Kein bildnerisches Verfahren, in dem Hrdlicka nicht in Kürze und an den riesenhaftesten Aufgaben mit einer Souveränität brillierte, deren demütigenden Eindruck auf die Vielzahl der bürgerlich Beschränkten und weniger Begabten er durch herausfordernde Verlautbarungen und homerisches Gelächter beständig vertiefte – ganz in der Art des großen Michelangelo, dessen Sklaven und Torsen er in Idealkonkurrenz zum Ausgang seiner Bildhauer Kunst machte. Seine überlebensgroßen Marmorfiguren – taille-directe und eigenhändig, ohne die heute fast übermächtige Hilfe der Steinmetzen, geschlagen und bis in feinste realistische Details eigenhändig poliert – bedeuten allein physisch ebenso Ungewöhnliches wie die echten, naß gemalten Fresken in der Wohnanlage Alt-Erla bei Wien (siehe *tendenzen* Nr. 114, Seite 6/7). Das Radierwerk mit bisher über 500 Nummern ist in der Ausnutzung und Kultivierung technischer Möglichkeiten und Effekte ebenso Rembrandt vergleichbar wie in der Art Inbesitznahme der inneren und äußeren Wirklichkeit des Menschen. Das zeichnerische Werk umfaßt wandbildartige Monumentszenen von äußerster Drastik der realistischen Darstellungsweise, ein handschriftartiges Verfahren, in dem Ideen und figürliche Motive bis zur äußersten zeichnerischen Verkürzung getrieben sind, und die Werkstattskizzen für die figürlichen Arbeiten, ihre Räumlichkeit und Details im Block umreißend. Hrdlicka schreibt über Gott, Politik und die Welt, über Psychologie und Psychiatrie, vor allem aber über Kunst, scharfsinnig, scharf und gern mit dem großen Mundwerk eines Muhammed Ali, der seine Arbeit eben auch besser und eleganter machte als alle Konkurrenten.

Ausladend wie die äußeren sind die thematischen Dimensionen. Seit einem Jahr meißelt Hrdlicka an dem 3,80 Meter hohen Marmorblock für das Friedrich-Engels-Denkmal vor dem Engels-Zentrum in Wuppertal. Der Auftrag an ihn ist als Resultat der Tatsache zu verstehen, daß Hrdlicka in der Spitzengruppe der mittleren Generation der westlichen Kunstszenen der Politischste und „Marxistischste“ ist, der Mann, der in dem dreiviertelstündigen Fernsehfilm des Österreichischen Fernsehens zu seinem Fünfzigsten den Antifaschismus als die gesellschaftliche Grunderfahrung seines Lebens und seiner Kunst bezeichnete. Auf dieses Thema kommt er in allen Verfahren und Bilderfindungen immer wieder zurück. Er dehnt es in seiner letzten Grafik aus bis zu Strauß in Chile. Man sieht eine Gruppe von Schindern unter Führung des Uncle Sam einen Menschen grillen, unter der Schrift: „Mir wird so scheiterhaufenwarm ums Herz, wenn ich lese, daß Franz Josef Strauß, der Pinochet-Sympathisant, in Südamerika den Marxismus verteuft.“ Aber dieses Politische ist nur ein Vorstoß seines Denkens, das gleichzeitig in die Wahnwelt der psychisch Kranken einzudringen versucht, antike Mythen wie den Marsyas als den „Mann des Volkes“ enthüllt, als „Inbegriff der Auflehnung gegen Autorität“, das die Helden der Bibel und des „Pitaval“, der Sammlung berühmter Kriminalfälle, zusammen sieht mit Hamlet oder Rembrandt.

Frankensteins Meister

Diesem herkulischen Anspruch auf die Dimensionen der bildnerischen Arbeit entspricht in der Gestaltung und Gestaltfindung die Grundhaltung des Demiurgen, des Erfinders in Menschenfleisch,



der nichts Geringeres und Gewaltigeres als den Menschen neu zu schaffen sich anmaßt – und unter Umständen einen Frankenstein hervorbringt. Hrdlicka hat sich die Künste in einen Rohzustand zurückverwandelt: steinernes Plasma quillt zwischen den Gliedern der Figuren, feucht-schwüle Atmosphäre wie in urzeitlichen Sümpfen in der Grafik, durch welche der Meister die Blitze der Ideen jagt, bis menschliche Rohlinge und immerhin schon vollendete Gliedmaßen auftauchen, kolossale Körper und Triebe, die mit der Kultur und der Gesellschaft zusammenstoßen wie die unverstandenen Geschöpfe der freylerischen Magier und Erfinder im ältesten aller antiautoritären Mythen der Völker. Wie der Golem aus Erden gefügt, stampfen Geschöpfe, die nie Kinder waren, aus Hrdlickas Laboratorium, urtümliche Recken, behaart wie die Affen,

Atelieraufnahme. Links „Großer männlicher Torso“, 1965, griechischer Marmor, Höhe 220 cm. Rechts „Martha Beck nach ihrer Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl“, 1962–1963, jugoslawischer Marmor, Höhe 186 cm

Seite 36 oben: Michael Mathias Prechtl, Bildnis Hrdlicka aus dem Plakat der Prechtl-Ausstellung in der Wiener Sezession 1970, Farblithographie

Seite 36 unten: Alfred Hrdlicka, Martha Beck in der Todeszelle, 1962, Radierung

potent wie die Halbgötter und ihren Bedürfnissen wie diese immer gleich bis zur Gewalttat ausgesetzt – unstreitig aber saftiger, kontaktfreudiger und lebensfähiger als die meisten Kunstgebilde unserer Zeit. Köpfe, Arme oder Füße dazwischen, in welchen eine Schönheit auskristallisiert ist, zu deren kompletter Gestaltbildung jene geschichtliche Entwicklung und Verfeinerung noch zu fehlen scheint, die doch mit Hrdlickas urzeitlichen Heroen wieder beginnt. Und auch der Brodem gehört zu dieser Kunst, der Nebel des Schöpferischen, des Unausgegorenen, herrisch Persönlichen, den Hrdlicka über viele seiner Bilderfindungen und Figurengruppen wallen lässt wie die Erfinder der biblischen Schöpfungsge- schichte.

Friedrich Engels hatte die künstliche Schöpfung von Leben als den letzten und höchst-qualifizierten Tatsachenbeweis für den Sieg der revolutionären Erkenntnistheorie und der Naturwissenschaften über die alte heilige Allianz zwischen Religion, Schöpfer- glauben, Unwissenheit und gesellschaftlicher Unterwerfung der Menschen bezeichnet. In der revolutionären Geschichte der Ket- zereien und Häresien spielt die Utopie vom Geschöpf aus Men- schenhand eine zentrale Rolle bis zu ihrer romantischen und kommerziellen Ausschlachtung in der Unterhaltungsliteratur und Science-Fiction. Hrdlickas schöpferische Pose eines Menschen- erfinders geht daher nicht zurück zu den Müttern, flüchtet sich nicht – wie die Kritik fast einhellig anzunehmen scheint – ins „Kreatürliche“, wo der Mensch wieder zum Tier oder zur Urform wird, seine Pose ist antireligiös, undemütig, prometheisch bis zum offenen Sakrileg: hier zeugt ein Mensch in der Kunst das Leben, stellvertretend für alle Empörer, die das Gott und seinesgleichen niemals zugetraut hatten – und natürlich zeugt er nicht gerade eine ideale Menschheit nach den Herrschaftsbedürfnissen der alten und neuen Autoritäten.

Eintritt der Kolosse in die Gesellschaft

Hrdlicka ist viel zu intelligent, politisch und ideologisch wach, um die Geschöpfe dieser Selbstschöpfung des Menschen gesell- schaftlich jenem kreatürlichen Rohzustand zu überlassen, darin der allgemeine Tenor der Kritik den ganzen Fall Hrdlicka begreifen möchte und darin die meisten bildherischen Versuche der moder- nen Kunst kläglich versanken, die Formen oder Kräfte des Urtüm- lichen, des Ursprünglichen, der Primitivität – häufig auch der Dummheit – gegen elitäre Hohlheiten und Formalismus zu reak- tivieren.

Hrdlicka suchte Gesellschaft, soziale und geschichtliche Typik für seine Geschöpfe, für die unzivilisierten Leidenschaften, von welchen sie besessen, die fürchterlichen Leiden und Schrecken, in welche sie hineingestoßen sind. Er fand dieses soziale Umfeld auf den untersten Stufen des Gesellschaftlichen, des Geschichtli- chen und Politischen, bei Huren und Säufern, in der Wahnwelt der psychisch Kranken und Besessenen, der Schizophrenen, der Mörder aus Eifersucht wie Martha Beck, der klassischen Lustmör- der wie Haarmann und ihrer Opfer wie J. J. Winkelmann, der Be- gründer des Klassizismus, den einer seiner Beischläfer umbrach- te. In seinen Studien über die biblischen Helden nehmen diese Typen, ihre Lüste und Gewalttaten mythisch-heroische Züge an, heißen Samson oder Herodes, im Schlachthaus gehen sie ihrem Erwerb nach, und im Faschismus tun sie desgleichen.

Der Faschismus wird in seinen Henkern und Opfern, Massakern und Foltern als Rückfall in die Barbarei gewiß nicht ausreichend, aber so dargestellt, wie ihn die Menschen am eigenen Leibe und wie ihn die empörte Mitwelt erlebte. Das Pornographische er- scheint in diesem Milieu so selbstverständlich wie der große hero- sche Charakterzug, die herrscherliche Pose; und eines ist verbun- den mit dem anderen wie in den Gestalten der Shakespeareschen Königsdramen oder bei Rabelais. Wie die Charaktere und blut-



Oben: Häftlingsselfstmord, 1969, Entwurf für „Plötzenseer Totentanz“, Bleistift

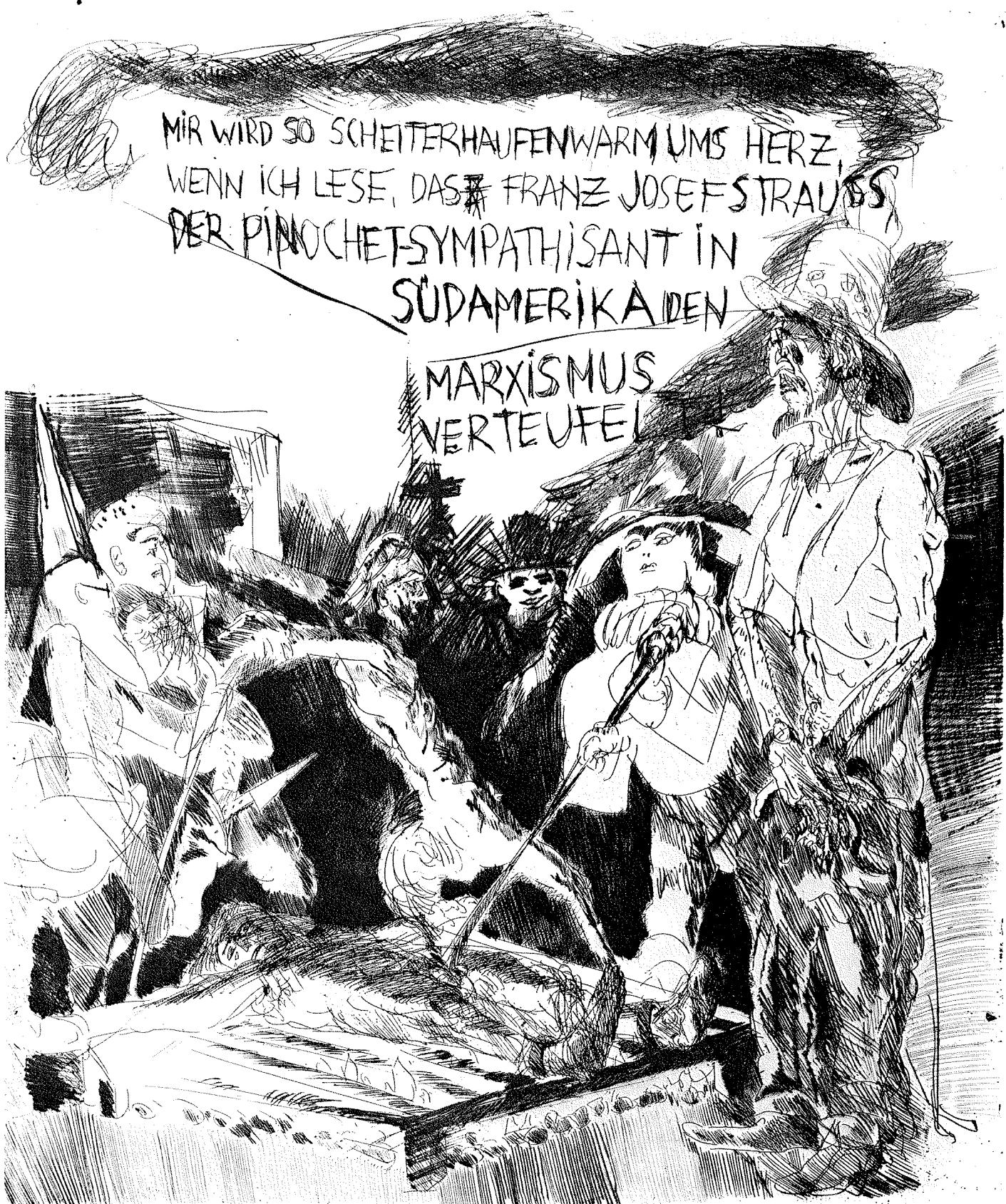
Unten: Werkskizze „Beim Arzt“, 1967, Bleistift auf Papier auf Leinwand, 193×212 cm (Detail)

Rechts: Mir wird so scheiterhaufenwarm ums Herz, wenn ich lese, daß Franz Josef Strauß, der Pinochet-Sympathisant, in Südamerika den Marxismus verteufelt, 1978, Ätzradierung und kalte Nadel 59×60 cm. Für den Graphikkreis der Neuen Münchner Galerie. Erscheint dort im April zu ei- nem Preis von 70,- DM in einer Auflage von 150 Exemplaren

Weitere Beiträge und Abbildungen zu Alfred Hrdlicka in *tendenzen* Nr. 106, Seite 18–24 und Nr. 114, Seite 6/7

MIR WIRD SO SCHETTERHAUFENWARM UMS HERZ,
WENN ICH LESE, DAS~~TE~~ FRANZ JOSEF STRAUß
DER PINOCHET-SYMPATHISANT IN
SÜDAMERIKA DEN

MARXISMUS
WERTEUFEL



schänderischen Mörder Shakespeares sind eben auch Hrdlickas Gestalten „alles andere als bürgerlich beschränkt“ und realistisch zugleich. Ihre Amoralität sprengt die gesellschaftlichen Normen so, wie sie sich wirklich verselbständigen als ästhetisch-realistische Schöpfungen und eine gesellschaftliche und kunstgeschichtliche Rolle spielen, der mit Moralin soweit beizukommen ist wie mit dem Gesetzbuch. Ich sehe – worauf ich noch zurückkomme – mit tiefem Mißtrauen auf alle Deutungen, die Hrdlicka heute als einen politischen Moralisten auslegen, welcher die Schrecken unserer Zeit und die Abgründe im Menschlichen aufdeckt, aber noch größer ist mein Mißtrauen gegen jenes – sich fortschrittlich dünkende – Mißbehagen an Hrdlicka, das Humanität und historischen Optimismus an seinen Sachen vermißt. Mir scheinen das zwei Seiten des gleichen Mißverständnisses zu sein, welches dem Menschen in der bildnerischen Phantasie einfach zu wenig zutraut.

Es ist keine Last zu leben

Obwohl Hrdlickas Gewalttäter und ihre Opfer mit einem Inferno von psychischen und physischen Leiden für die Exzesse bezahlen, in die sie verstrickt sind, wird es ihnen nie zuviel. Diese Kunst kann nicht mehr mit den Humanisten des 16. Jahrhunderts ausrufen, daß es eine Lust sei, zu leben. Wie denn auch? Nicht das Morgenlicht vom Aufgang des Menschen in den Garten der Erde wie in der Renaissance liegt über dieser modernen Schöpfungsgeschichte und ihren Typen, vielmehr das zeitgerechte fahle Dämmerlicht, darin es brandig riecht nach Menschenfleisch und gerade noch einmal Davongekommen. Jedoch ist Hrdlicka himmelweit entfernt von jenen Untergangsstimmungen und jener Schreckensbildartistik, die uns seit Jahrtausenden ausmalt, daß wir nicht in die Hölle kommen, weil wir immer in der Hölle waren. Seine Menschen haben keinen gesellschaftlichen Entwicklungsraum, keine geschichtliche Perspektive. Sie laufen Amok, aber es ist ihnen keine Last, in dieses Dasein zu treten, wo sie sich ihren Bildraum, den Platz im Stein, in der Gruppe erkämpfen müssen wie einen Weg im Dschungel. Wo sie mit der Gegenwart in Berührung kommen, warten Plötzensee, die Psychiatrie, bestenfalls eine Absteige. Aber das Reich der Ideen und der Historie steht ihnen offen, wo sie ihresgleichen ungehemmt antreffen – das Reich der Kunst. Geht es nicht gradlinig mit dem historischen Optimismus nach vorn, so geht es bei Hrdlicka doch voran zum großen Menschenbild der gewachsenen Kultur.

Deshalb verleiht Hrdlicka seinen haarigen Riesen die Würde beispielhafter Existzenzen, großer ästhetischer Charaktere. Haarmann, der Mörder im Pennbrudermilieu um den Bahnhof in Hannover, trägt den Corpus eines Zentauren. Martha Beck, die in den Qualen der Eifersucht ihre Konkurrentinnen abtat, thront in der Todeszelle wie eine weibliche Gottheit in der Cella des Tempels. Die Gesten, mit denen bei Hrdlicka abgestochen, gefoltert und gebumst wird, sind olympisch zu nennen. Großartigkeit des Auftretens, Unbedingtheit des Willens, Ausstrahlung dessen, was Goethe als „Persönlichkeit“ rühmte, findet sich nun bei Geschöpfen, denen die Gesellschaft mit der Zwangsjacke kommen würde.

Hrdlicka selbst hat diese Extreme in seinen Gestalten auf die Formel „Ehrenrettung“ oder „Rehabilitierung des Physischen“ gebracht. „Roll over Mondrian“ – wir übernahmen den Begriff seinerzeit bei der Abrechnung mit der Abstraktion – hieß ihm die Ausreibung aller wirklichkeitsfeindlichen, puritanischen, leblosen Tendenzen aus der Zeitkunst mittels seiner Rausschmeißerpen. Das Ordinäre war gerade angemessen genug, um die snobistische Verstiegenheit der neuen Akademie bloßzustellen – auch hier ist die Verwandtschaft zu Rabelais ganz deutlich. Von Anfang an nannte sich Hrdlicka dabei polemisch einen „Naturalisten“, auf seine Vorliebe für die nackten Tatsachen des Lebens ebenso an-

spielend wie auf seine Mobilisierung der sogenannten Abgründe der Gesellschaft gegen eine verlogene Salonkunst im kunstgeschichtlichen Naturalismus der Gründerjahre. Jedoch mit weinerlichen Milieustudien, welche das Elend oder die Laster der Armen im Sinne der „wahren Abbildung der Welt“ – mitleidend und mitlüssig – ins Bild setzen, haben Hrdlickas Fleischesheroen nichts gemein. Sie schaffen sich gewalttätig ihr eigenes Milieu, das die ganze Geschichte und Geistesgeschichte auf ihren Nenner bringt. Wie der Mensch hier ausholt, um zu leben, das verbindet Hrdlickas Gestalten mit der optimistischen Linie des Realismus in unserer Zeit.

Die Kritik

Die Kritik mußte, ihrem Milieu entsprechend, hier Mißverständnissen erliegen oder solche kultivieren. Zu verlockend die Gleichsetzung dieses Realismus mit dem postreligiösen oder spätidealistischen Pessimismus über die „wahre Natur des Menschen“, die existentialistischen Anspielungen auf seine „Geworfenheit“. Auf das „Kreatürliche“ im Menschen, diese Ausgeburt pfäffischen Hochmuts, mochte man vor Hrdlickas Gewalttätern nicht verzichten, nicht auf die psychoanalytischen Einblicke, den Künstler auf der Couch, der endlich einmal richtig auspackt. Wenn ich hier diese bourgeois Reflexe der zeitgenössischen Kunstkritik auf Hrdlicka auslasse, so scheint eine kritische Revision der Meinungen einer linken Fraktion zu seiner Kunst überaus schiebbar. Den Weg gewiesen hatte diesen Meinungen Ernst Fischer mit seiner frühen, grundlegenden Einschätzung um 1970, in der es heißt: „Dargestellt wird ein Welttheater der Grausamkeit, aber mit so feinen, wenn auch festen Strichen, daß das Grausame nicht ohne Grazie ist. Es ist die Grazie spätgotischer Totentänze. In solchem gotischen, revoltierenden Naturalismus antwortet Hrdlicka den Ästheten aller Art: Wir leben in einer Welt der Grausamkeit. Ihr wollt sie mit hübschen Tapeten, mit noblen Ornamenten verhängen. Was ihr ins Abstrakte verflüchtigt, hole ich schonungslos zurück ins Konkrete. So wird Hrdlicka zum Antagonisten Mondrians, der in edler Strenge eine reinere Welt, ein Jenseits ohne Menschen ahnen läßt. In diesen klassizistischen Raum hinein zeichnet Hrdlicka die Welt, die wir nicht so gewollt haben, aber in der wir leben, von der wir also nicht absehen können... Die Wirklichkeit des Zeitalters wird in diesen Blättern zu dem, was sie ist, zum Alpträum... Die Welt ist aus den Fugen, und sie zu normalisieren ist das Geschäft der Polizei, nicht der Kunst.“

Obwohl Ernst Fischer in diesem Zusammenhang noch ausdrücklich warnte: „Hrdlicka predigt keine Moral“, spannt er diese Kunst vor die Interessen eines politischen Moralismus. Wo die Ordnung der Welt die Sache der Polizei und die Aufgabe der Kunst die Aufdeckung einer in Wahrheit grausamen, aus den Fugen geratenen Zeit geworden ist, sind wir nicht mehr weit von jener verbreiteten Einbildung spätbürgischer Intellektueller, sie seien zum Weltenrichter über die Art und Weise bestimmt, in welcher die Völker mit ihren Unterdrückern fertig werden. Hrdlicka wird auf dieser Spur zum geduldigen künstlerischen Therapeuten, der alles versteht und allem beispringt, was da zweifelsohne unterdrückt wird von der Physis und Psyche der Menschheit, an Minderheiten, demokratischen Rechten und Ideen, ob man Chile oder die Slowenen in Kärnten, die Insassen der Zuchthäuser oder die Pornographie, die Häftlinge in Stammheim oder in den geschlossenen Abteilungen nimmt.

Gorki wird zitiert, auch Brecht, daß und wie der Mensch dem Menschen ein Wolf geworden sei. Der junge Marx liegt wieder einmal nahe: Wenn das Tierische in der Gesellschaft als das Menschliche erscheint, warum dann kein Künstler, bei dem das Menschliche umgekehrt im Tierischen verteidigt wird? Hrdlicka, bei den Bürgern einer wölfischen Kunst bezichtigt, erscheint nun 40

als guter humanistischer Hirte, engagiert für die Lämmer und Lammfromme Zustände – Brecht hatte sich ja der gleichen Mißverständnisse zu wehren.

Manchmal hat es den Anschein, als habe sich Hrdlicka etwas von diesen intellektuellen Selbstverständnis angeeignet wie in seinem Aufsatz „Radolectil“, wo er davon spricht, der gesunde Mensch müsse „absolute Vertrauensperson und der Rechtsbeistand“ der psychisch Kranken sein. Als eine solche Vertrauensperson und kämpferische Vertretung der Unterdrückten sieht sich Hrdlicka, wenn er nachts mit Freunden die Straßenschilder der Wiener „Kärntner-Straße“ in „Slowenen-Straße“ überklebt, um der Diffamierung der Minderheit in Kärnten entgegenzutreten; wenn er sich selbst beim österreichischen Justizministerium wegen Verbreitung von Pornographie anzeigen, um ein unsinniges Gesetz beseitigen zu helfen; wenn er als Pressezeichner für den „stern“ zum Mahler-Prozeß geht (und dann erlebt, daß Henri Nannen den selbsterteilten Auftrag unterdrückt). Wer wollte eine solche Haltung nicht respektieren, bedenkt er die Staatsfeigheit der herrschenden Kunstlehren, die politischen Widerstand auf Umweltschutz reduzieren und Engagement bestenfalls als einen medienwirksamen Schnörkel des Ästhetischen verstehen möchte? Nur geht ein Hrdlicka auch in dieser Gleichung nicht auf. Ich

kann weder seine Kunst auf die Leistungen eines humanistischen Aufklärers noch sein Engagement auf eine Amnesty-Mentalität reduziert verstehen, welche auf jeden verfolgten Chilene einen vom Archipel Gulag rechnet und der Wiedereröffnung des kalten Krieges unschuldig zusehen möchte – Hrdlicka unterscheidet sich auch darin von vielen ähnlich zu Medienwirksamkeit aufgestiegenen Kollegen, daß von ihm der Dissidentengestus nicht zu erwarten ist. Sein politisches Denken mißt die Zustände unserer Epoche nicht daran, daß Faschismus möglich ist, sondern daran, daß Befreiung vom Faschismus möglich war und möglich ist. Die Rote Armee und was sie für die Demokratie geblutet hat, rühmt er jedem, der es hören oder nicht hören will. Die meisten halten das für einen Gag aus seinem Theater der Grausamkeit, wie sie seinen Antifaschismus für ein Stück politische Selbstinszenierung halten. Aber die meisten halten heute überhaupt das Politische bei Künstlern und Schriftstellern für etwas, das man gerade trägt, wie eine prächtige neue Jacke. Diesen begegnet in Hrdlicka der gleiche realistische Ernst, mit dem seine Gestalten ausholen, um zu leben. So geht Hrdlicka, der auszog, der westlichen Kunstszene das Gruseln zu lehren, in den größeren Zusammenhang neuer bildnerischer Vorschläge ein: für eine bedeutendere Vorstellung vom Menschen in unserer Zeit.

Haarmann – Vorbote einer großen Zeit, 1971, Mezzotinto geschabt 40×50 cm



Jean Hélion

von Hans Platschek



Auf die Frage, warum der Maler Jean Hélion nicht längst schon mit Meisterruhm, wenn nicht gar Altmeisterruhm bedacht worden sei, hat der Schriftsteller Charles Duits die höhnische Antwort gegeben, jemand, der so oft seine Haut abstreife – und das täte Hélion alle zwei bis drei Jahre –, habe es sogar schwer mit seinen Freunden. Tausende von Malen habe er, Duits, besonders gute, ja die besten Freunde Hélions in den Schrei ausbrechen hören: nein, nicht schon wieder, das Maß ist nunmehr voll. Auf Freunde also habe Hélion nicht zählen können, und wie sonst kommt man in Paris zu Ruhm? Zugegeben, der Aufschluß ist witzig, gleichermaßen aber ist er eine Spur zu frivol. Zwar haben zu ihrer Zeit Hélions Stilwechsel ein Aufsehen erregt, das man nur unliebsam nennen kann, unterdessen weiß man jedoch, daß diese Wechsel einer Konsequenz entsprachen, die sich ebenso aus Hélions Biographie wie aus seinen Ansichten, nicht über das, was Malerei ist, sondern was Malerei sein soll, ergab. Von heute her gesehen, haben seine Bilder etwas Prognostisches an sich. Im übrigen hat er in keiner Weise alle zwei, drei Jahre seine Haut abgestreift, und Namen wie Francis Ponge, Raymond Queneau und André Salmon zieren immerhin die Hélion-Literatur.

Bekannt wurde Hélion in den dreißiger Jahren dank einer Reihe von abstrakten Bildern, auf denen sich bald geometrische, bald körperhafte Formen zu großangelegten Kompositionen zusammenschlossen. Verglichen mit denen aus der Gruppe „Abstraction-Création“ oder „Art Concret“, deren Mitbegründer Hélion war, fiel schon damals die Lebendigkeit dieser Bilder ins Auge. Eine ungebrochene Farbe übersprang die damals als sakrosankt geltende Fläche, und zwischen den Stanzformen machten sich bereits die Ansätze zu einer Figuration bemerkbar. Eines der letzten Bilder aus der Reihe, 1939 gemalt, heißt entsprechend: „Gefallene Figur.“

Der erste Bruch röhrt von Hélions Kriegserlebnis her. Der Maler, der bereits in New York lebte, wurde eingezogen, kehrte nach Frankreich zurück und geriet im Juni 1940 in Gefangenschaft. Er wurde in ein Lager nach Pommern verlegt, später auf ein Gefängnisschiff vor Stettin; von dort gelang ihm im Februar 1942 die Flucht. Erst im folgenden Jahr, nachdem er, wieder in Amerika, seinen Erlebnisbericht „They shall not have me“ veröffentlicht und Vorträge über die Gefangenengelager gehalten hat, nahm er die Malerei wieder auf. Schon vor dem Krieg hatte er anders zu malen versucht und erst recht jetzt, wie er es mehrmals auf das Eindringlichste versichert hat, ist es ihm unmöglich gewesen, dort fortzufahren, wo er als abstrakter Maler über ein festes Vokabular verfügte. In New York also begann er, zum Entsetzen offenbar seiner Freunde und Gönner, das auszuarbeiten, was er vor dem Krieg schon angelegt hatte: Raucher, Männer, die grüßend den Hut heben, Sitzende und Akte.

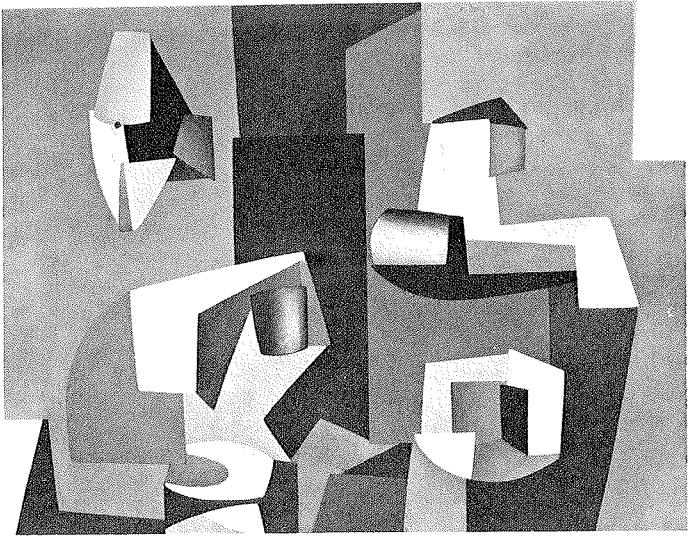
Diese erste gegenständliche Phase ist in zweierlei Hinsicht interessant. Erstens hat Hélion schon damals seine Themen aus dem unmittelbaren Alltag bezogen; er hat simple Personen und Dinge, ohne sie im geringsten zu mythifizieren, ins Bild gebracht. Die Bilder, kurz, sind volkstümlich und in keiner Weise, um es mit Brecht zu sagen, „tümlich“. Oft geht die Einfachheit des Sujets ins



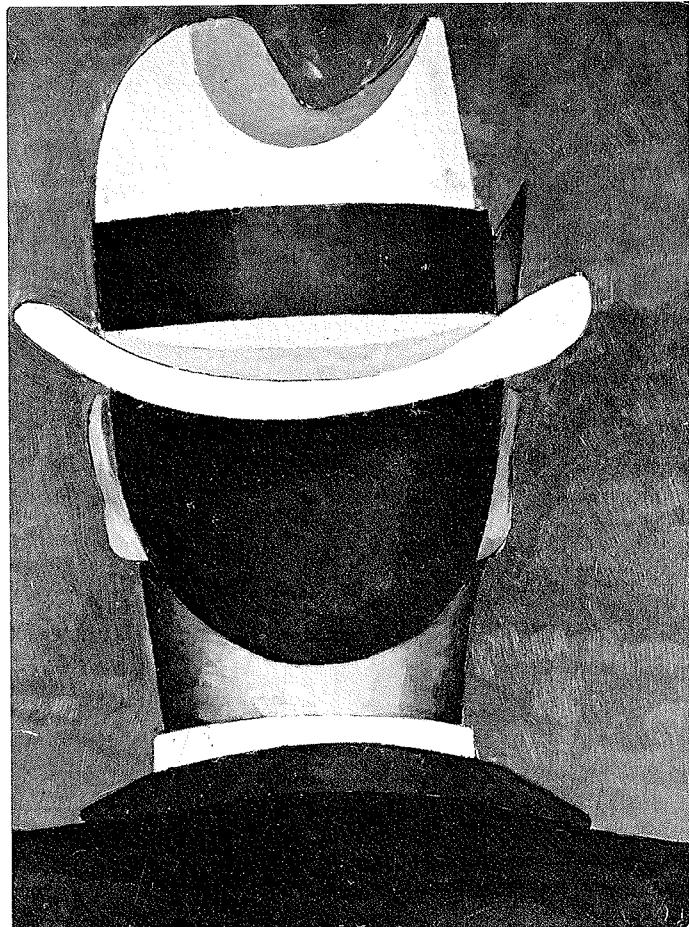
Jean Hélion, *La lecture*, 1975, Öl, 114 × 162 cm

Standbildhafte über. Zweitens aber fügte sich Hélion damit in eine Entwicklung ein, die verschiedene kubistische Maler, unter ihnen Léger, vollzogen hatten. Jean Metzinger hat es 1924 so gesagt: „Vor ein paar Jahren lief man Gefahr, die innere Attraktion eines Bildes zu vernichten, wenn man es gegenständlich malte. Heute ist die Gefahr vorüber, denn es gibt sichere Mittel, um zu den extremsten Grenzen des Realismus zu gelangen, ohne den ursprünglichen Bildakkord zu verfälschen.“ Was Metzinger meinte, zeigt Hélions Bild mit dem Titel „Charles“, ein von hinten gesehener Kopf mit Hut. Nimmt man nämlich die Formen, die Kopf und Hut bilden, einzeln, so sieht man sich stark stilisierten, wenn nicht gar abstrakten Teilen gegenüber, die erst durch eine Addition zu Kopf und Hut werden.

An diesem Punkt nun setzt Hélion zu einem entscheidenden Schritt an. Mit einer unter Künstlern weiß Gott unüblichen Bescheidenheit schrieb er 1948 in sein Skizzenheft, seine Aktbilder kämen ihm unzulänglich vor, zu trocken, zu hart, zu dekorativ. In dieser Zeit begann er mit Naturstudien, mit Stilleben vor allem, die er sich im Atelier aufbaute und mitunter zu einem frappierend greifbaren Realismus trieb. Andere Bilder, die Stilleben mit Kürbissen und Regenschirmen zum Beispiel, beschreiben den Weg zweimal:



Jean Hélion, Abstraction verte, 1937, Öl, 89 × 117 cm



Jean Hélion, Charles, 1939, Öl

Seite 45: Jean Hélion, Nature morte à la citrouille, 1948, Öl, 116×89 cm

vom Modell zur Leinwand und umgekehrt, von der Beobachtung zur Formalisierung und umgekehrt, wobei am Ende in der Malerei der gleichsam dialektische Vorgang deutlich wird, demgemäß die besonderen Kennzeichen und die allgemeinen Formbezüge in Bewegung bleiben.

Als nächstes aber rückte Hélion in Stilleben und Akten die Naturschärfe ebenso in den Vordergrund, wie er sie zugunsten eines Zeichensystems zurücknahm. Dem Realismus konnte das nichts anhaben. Das Sujet blieb nach wie vor ein alltägliches, es nahm jedoch gleichermaßen einen emblematischen Charakter an. Hier nun muß man einfügen, daß Hélion einer derjenigen Maler ist, die unter der Reproduktionstechnik am meisten zu leiden haben. Farbige Abbildungen, mit ihren schematischen Farbauszügen und dem Druck auf Glanzpapier, nehmen seiner Malerei nicht nur die visuelle Eigenart, sie beeinträchtigen vor allem die Energie, die jedes Stück auf der Leinwand als Originalfarbe, Auftrag und Behandlung der Materien geltend macht. Das trifft namentlich für die Bilder zu, die Hélion von 1960 bis heute gemalt hat. In oft riesigen Triptychen, darin er etwa die Rue du Dragon mit ihren Passanten in Lebensgröße vorführt oder vom Pariser Mai erzählt, gleichzeitig auch in Einzelbildern und Studien, hat Hélion sein Zeichensystem noch einmal umgestellt. Jetzt baut sich das Bild mit Farbvariationen und bald durchlaufenden, bald abgekürzten Konturen auf. Die Thematik erweitert sich: Hélion schildert das Straßentreiben, die Märkte, Musikkapellen und Demonstrationen, mit einem genauen Blick für den großen Zusammenhang und für das Detail, ein Detail, das zumal davon zeugt, in welchem Maß er über die Themen nachgedacht hat.

Er sähe nicht ein, so sagt Hélion oft, daß Malen und Denken einen unüberbrückbaren Gegensatz ergeben sollen. Es kann schon sein, daß er sich mit seiner Intelligenz in der ja meistens alles andere als denkfesten Kunstwelt unbeliebt gemacht hat. Nur sollte man buchstäblich im Auge behalten, auf welche Weise beide Prozesse, das Malen und das Denken, im Einklang verlaufen. Zu den letzten Bildern, die Hélion gemalt hat oder an denen er noch malt, gehören mehrere Stilleben mit einer Nähmaschine und einem Regenschirm. Kein Zweifel, es handelt sich um das berühmte Motiv Lautréamonts, der es beunruhigend fand, wenn neben einer Nähmaschine ein Regenschirm auf einem Sezertisch liegt. Was aber ist daran beunruhigend? Setzt der Surrealismus womöglich die Unruhe im Kopf des Lesers und des Beschauers voraus, die im nachhinein beide Gegenstände einlösen sollen?

Hélion jedenfalls macht sich das Vergnügen, den Satz Lautréamonts ebenso beim Wort zu nehmen wie umzukehren. Er malt immer wieder die Nähmaschine samt Regenschirm, die nunmehr alles andere als Beunruhigung, Selbstverständlichkeit nämlich, ausstrahlen. Den Sezertisch läßt er weg. Auch kommt der Einfall nicht von ungefähr. In einem seiner Skizzenhefte, auf deren Seiten sich die Zeichnungen mit den Notizen abwechseln, hat Hélion am 4. Januar 1962 ein paar Sätze eingetragen, die nicht nur diese Bildidee, sondern seinen Kunstbegriff überhaupt deutlich machen: „Was ich mit den Surrealisten gemein habe, ist die Freiheit, Gegenstände und Personen vom Platz zu rücken und so die Konventionen zu überschreiten. Aber ich verwende diese Gegenstände und Figuren, um die Realität zu bestätigen, nicht um sie zu verwirren. Ich forme etwas, ich deformiere nicht. Dieses Violincello, das wie eine Person gegen die Balustrade lehnt, nimmt deren Platz ein und erlaubt es mir, den Blickwinkel hervorzuheben, in dem sich die Dächerlandschaft aufbaut. Die Überraschung, die das Cello hervorruft (bei mir Spiel, Raumverschiebung), trägt dazu bei, das Reale zu entziffern, es anders als in den gewohnten Bahnen zu sehen. Ich nehme alles, die Balustrade, den Balkon, die Sonnenstrahlen, um meine Traumgestalten aufmarschieren zu lassen. Aber diese Träume haben das Reale stets zum Inhalt.“



Arbeiterkünstler



Gerd Klaus, Die Nachdenkliche, 1974, Holzschnitt



Gerd Klaus, Der Postbote, 1972, Holzschnitt



Gerd Klaus, Letzte Schicht, 1973, Holzschnitt

Gerd Klaus

von Horst Hensel

Gerd Klaus ist Arbeiter. Er malt. Und er schreibt Geschichten. Und ist kulturpolitisch tätig. Nämlich als Sprecher der Grafik-Werkstätten im Werkkreis Literatur der Arbeitswelt.

Arbeitserfahrungen hat er einige sammeln können. Er hat die Volksschule besucht, war drei Jahre Schüler der Musik auf Konservatorien in Köln und Frankfurt; wurde 1948 Kraftfahrer; wurde Kleinunternehmer im Baugewerbe; wieder Kraftfahrer; dann Briefträger. Seine Frau ist Arbeiterin in der chemischen Industrie. Gerd Klaus ist Vater von sechs Kindern und auch schon – jetzt 52jährig – Großvater. Es versteht sich, daß Gerd Klaus aktiver Gewerkschafter ist. Und wäre er nicht auch im Werkkreis aktiv tätig – die Kolleginnen und Kollegen hätten ihn nicht zu ihrem Sprecher gewählt.

Was tut so ein Grafik-Sprecher im Werkkreis?

Er muß die Illustrationsarbeiten zu den Werkkreis-Büchern organisieren. Muß sich um die Grafik-Finanzen kümmern. Er organisiert Bildungs-Seminare. Und vermittelt zwischen Grafikern und Autoren. Vertritt die Grafiker auf den Werkkreis-Konferenzen und nach außen. Und... und... und...

Gerd Klaus leidet unter denselben Benachteiligungen wie alle anderen bildkünstlerisch tätigen Arbeiter: kein Atelier, keine Ausbildung, keine Muße, wenig Geld. Doch er jammert nicht. Er kämpft – in den Reihen der Werkkreiskollegen, die den parteilichen Realismus zu ihrer Schaffensmethode gemacht haben. Er ist Mitglied des Verbandes deutscher Schriftsteller und des Berufsverbandes Bildender Künstler.

Gerd Klaus hatte 1948 seine ersten Kurzgeschichten in einer Wuppertaler Zeitung veröffentlicht. Später kamen dann Publikationen in Werkkreis-Büchern dazu. Seit 1970 beschäftigt er sich mit der bildenden Kunst. Er beteiligte sich an der Herstellung der Jahreskalender und Mappen der Grafik-Werkstatt Wuppertal und nahm mit seinen Blättern an Gemeinschaftsausstellungen teil: etwa am Neumarkt der Künste in Köln, in der VHS Oberhausen, in der Universität Münster, im Von-der-Heydt-Museum Wuppertal. Einzelausstellungen hat er in Frankfurt, Hanau, Wuppertal und Göttingen gehabt.

Auf einem seiner Holzschnitte hat sich Gerd Klaus selbst dargestellt: Der Holzschnitt heißt „Der Postbote“ (1972). Man sieht den hageren Mann, wie er sich abschleppt. Der Mann geht gebückt, doch nicht niedergedrückt: Der Gesichtsausdruck zeugt vom Gegen teil. Mit der linken Hand hält der Mann eine Mappe. Der rechte Arm pendelt frei; die Faust ist geballt.

Vom immer besseren Beherrschten des Handwerklichen und vom tieferen Eindringen in die Spezifität der bildenden Kunst zeugt ein Holzschnitt, der zwei Jahre später entstand: „Die Nachdenkliche“. Die Linienführung ist feiner geworden, Licht und Schatten gestalten den Gegenstand mit.

Seit kurzem arbeitet Gerd Klaus auch an Ölbildern. Es ist zu erwarten, daß Gerd Klaus, der noch am Anfang seiner Entwicklung als Maler steht, sich weitere Genres aneignen, weitere Fähigkeiten entwickeln wird. Nicht als Einzelkämpfer, sondern als Maler, der gleich vielen anderen den Kampf aufgenommen hat gegen die Bilderwelt des Kapitalismus und für eine Kunst der Arbeiterklasse.

Georg Münzel

von Eugen Epplen

Realistische Kunst stellt Tatsachen dar, beschreibt, erläutert und bringt näher. Sie ist echt und wird von den Künstlern und Laien gemalt, die sich mit Tatsachen, Kritik und dem Leben auseinandersetzen. Realistische Malerei habe ich persönlich und direkt kürzlich bei einem alten Freund meines Vaters erlebt.

Georg Münzel wurde 1910 in Altheim/Alb geboren. Er erlernte das Malerhandwerk, wobei er sich bereits zu dieser Zeit nebenbei mit der bildenden Kunst beschäftigte. Ihn faszinierte die Welt seines Vaters, seiner Mutter, der Verwandten, die ihr Brot mit harter Arbeit verdienen mußten. Der Vater war Schmied, ein Freund Korbmacher. Diese Welt war ihm vertraut, er wuchs darin auf und versuchte, sie darzustellen. In späteren Jahren besuchte er Abendkurse, um seine Begabung in der bildnerischen Darstellung auszubauen. Er fand Anerkennung bei Prof. Rupflin in München.

Georg Münzel erzählte mir in seinem Wohnzimmer: Draußen vor dem Fenster sehe ich eine Landschaft, die noch nicht kaputt ist, die anregt Gedichte zu schreiben, spazieren zu gehen, sich als Großstadtkind wohlzufühlen. Er erzählte vom Blasebalg seines Vaters in der Schmiedewerkstatt, von seiner Mutter, die selber ein Hufeisen geschmiedet hat, von Jugendstichen, von Landarbeiten und Kriegswirren.

Und dann zeigte er mir ein Selbstbildnis, 1954 gemalt. Das Bild zeigt einen kritischen Mann, fragende, fast ängstliche und beinahe unnahbare Augen. Ein Selbstbildnis, nach dem Krieg gemalt, äu-



Georg Münzel, Selbstbildnis, 1954

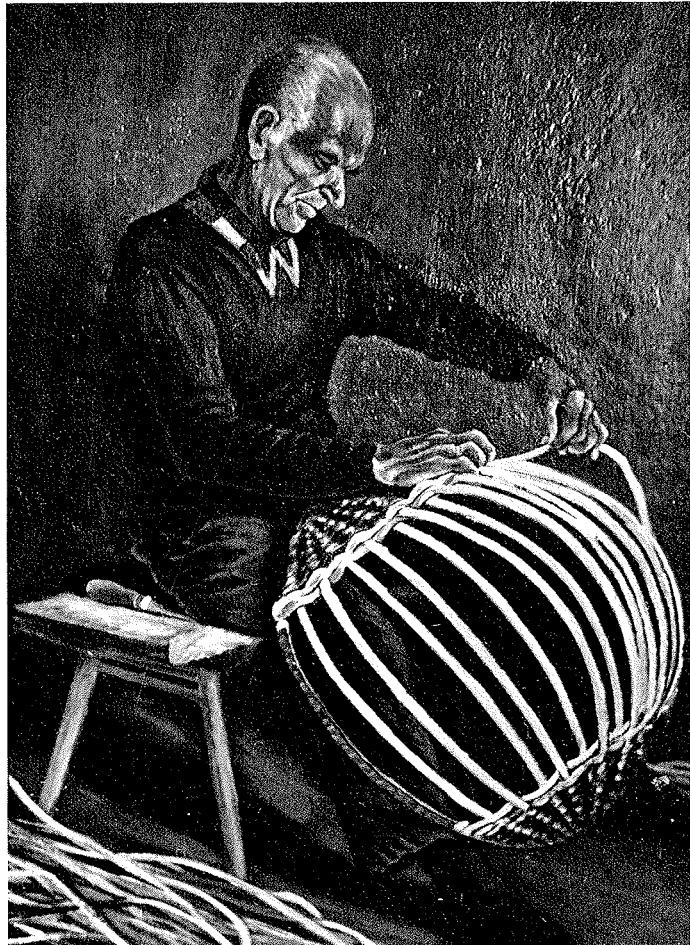
Georg Münzel, Der Korbfechter

ßerst skeptisch, fragend, voll von Angst. Ob er wohl bereits zu dieser Zeit zerstörte Landschaften, Betonstädte, Asphaltstraßen und schnellaufende Fließbänder der Industrie gesehen hat?

Im Keller sind eine Unmenge von Ölbildern gestapelt: Landschaften, Porträts, Stillleben. Mir fielen Darstellungen seiner Mutter auf, zeitungslesend, mit groben Händen, aber trotzdem für Neuigkeiten und Aktuelles interessiert. Auf dem Tisch steht das selbstgeschmiedete Hufeisen wie ein Symbol der vollbrachten Arbeit, der Entbehrung, ein Symbol des Lebens und der harten Arbeit.

Oder ein zweites Bild, das einen Korbmacher darstellt. Ein Mann sitzt mit einem angefangenen Korb da, voll konzentriert, und man könnte fast sagen, der Korbmacher und der noch nicht fertiggestellte Korb bilden eine Einheit. Das Gesicht des Mannes ist entspannt und doch voll auf die Arbeit konzentriert. Seine Hände zeigen, daß die Arbeit schwer ist und Geschicklichkeit erfordert. Die braunen, erdroten und strohigen Farben vermitteln ein Gefühl von Geborgenheit, wenn der Korbmacher so allein an seinem Arbeitsplatz gezeigt wird. Gleichzeitig fühlt man die Zufriedenheit und auch die harte Arbeit. Man kann sich vorstellen, daß der Lohn nicht gerade der größte war, daß aber die Identifikation zwischen dem Korbmacher und dem Endprodukt, dem Korb, da und wichtig war.

Georg Münzel malt heute als 60jähriger immer noch und stellt seine Umgebung dar: Landschaften, Porträts, Blumen. Er malt aber auch Schrifttafeln für Bauernhöfe, Blumensträuße, die von seiner Frau auf den Wohnzimmertisch gestellt werden, Bauernporträts, Fasane, die ihm von einem befreundeten Jäger geschenkt werden...



Die „Lumpensortiererinnen“ des Henri Coeylas

Ein Beitrag zur Geschichte des Arbeiterbildes im 19. Jahrhundert

von Wolfgang Grape

Henri Coeylas, Lumpensortiererinnen, 1898, 141 × 185 cm, Öl



Viele französische Künstler, die im späteren 19. und frühen 20. Jahrhundert sozialkritische Bilder malten, finden heute in der BRD kaum Beachtung. Über die deutschen Realisten dieses Zeitraums existiert eine umfangreiche Literatur. Doch die westlichen Nachbarn, von denen Kollwitz, Liebermann, Kuehl, Baluschek, Zille, Corinth usw. lernten (Gavarni, Forain, Bastien-Lepage, Hervier, Legros, Lepère, Lhermitte, Rops usw.), werden bei uns selten eingehend behandelt; Biographien – Lexika diffamieren sie wie eh und je als nebensächliche „Genre-“ bzw. „Arme-Leute-Maler“. Zuwenig Artikel über die bildlichen Darstellungen des Proletariats im 19. Jahrhundert erscheinen, die wesentlich über die allmählich stereotype Reihenfolge Daumier – Courbet – Millet – Meunier – Kollwitz hinausgehen. Zu einem großen Teil ist die damalige Kunst der gesellschaftlichen Verantwortung vergessen, vergraben in den Depots (speziell im Pariser Petit Palais) und Graphikkabinetten der Museen (Louvre), verstreut im unbekannten Privatbesitz oder in den Beständen kleinerer Galerien; hierfür ein Beispiel aus dem Pariser Kunsthandel.¹

Der Lagerschuppen

1898 malte Henri Coeylas das Bild eines Lagerschuppens, in dem Frauen Lumpen und Papierabfälle sortieren (141 cm × 185 cm). Durch ein offenstehendes Tor, das den Blick in die Landschaft freigibt, und durch unzureichend verhängte Fenster der Seitenwand scheint die Sonne in den hellen Raum. Die stellenweise atmosphärisch verschwimmenden Köpfe der Arbeiterinnen über dem rückwärtigen Arbeitstisch werden vom indirekten Licht der mit Spinnweben verschmutzten Fenster beleuchtet. Die staubige Luft zieht durch ein geöffnetes Fenster ab, dahinter die Dächer kleinerer und größerer Häuser (Vorstadt). Mehr in der Mitte des Raumes tragen Frauen die klein geschnittenen Lumpen, die fast den gesamten Boden bedecken, in Kiepen vermutlich zur Weiterverarbeitung hinaus. Seitlich vor der halb gebückten älteren Arbeiterin im Zentrum der Bildfläche sitzt im Vordergrund eine junge Frau gegen einen Korb gelehnt auf dem Boden und probiert einen ausgefransten Strohhut auf.

Die alte Frau am rechten Bildrand hat gerade ein mit Goldknöpfen verziertes Gewandstück entdeckt. Die Sitzende schaut auf die vordere in Schrägansicht gedrehte Rückenfigur, die vom unteren Bildrahmen abgeschnitten wird. Diese eben vom Seitenlicht gestreifte stehende Arbeiterin vermittelt zwischen dem scheinbar dunklen Standort des Malers (Betrachters) und dem Bildgeschehen. An den höl-

zernen Stützpfählen der Decke, die den Tiefenraum akzentuieren, hängen Lampen (für die Arbeit am Abend), Taschen mit Proviant oder Lumpen.

Die Arbeiterinnen

Coeylas taucht in der allgemein zugänglichen Literatur nicht auf. Sogar in dem ausführlichen Nachschlagewerk Bénézits² steht lediglich: „geboren in Joinville-le-Pont (Seine)“, kein Lebensdatum. Der Maler war „Societaire des Artistes Français“, stellte 1889 auf dem Pariser Salon aus³ – ein „peintre de genre“, wie es erschöpfend heißt. Sein Bild bringt mehr zum Ausdruck.

Den Schatten im stumpfen Blaugrau (hier und dort gemischt mit Oliv) und den helleren Grau-Ocker-Weißtönen, die in der Arbeitskleidung überwiegen, stehen die kühleren gelblichen Farben des Lichtes gegenüber, das sich auf den Wänden, Pfeilern oder Gesichtern verschieden abzeichnet, gelegentlich ein roter Fleck als Kopftuch oder Stoffetzen; keine Buntfarbigkeit, aber in der Raumtiefe zunehmender Wechsel von Farbvaleurs. Hiermit übereinstimmend steigern sich generell die Bewegungen nach hinten in der Abfolge der vorn still stehenden Frau, des ruhenden Mädchens, das aber den Hut aufsetzt, zu der älteren Arbeiterin, die einen kurzen Moment beim Anheben der Last zu zögern scheint, bis hin zu den Gruppen, die tragen und sortieren. Somit versinkt die Arbeit der Menschen nicht in der Anonymität des Hintergrundes, in einem vereinheitlichenden Farbgrundton.

Dementsprechend enthält das Bild wieder „komponierte“ Modelle in steifen Posen, die wissen, daß sie gemalt werden, noch sehen wir eine vor sich hin arbeitende, verbraucht und empfindungslos wirkende Gruppe. Einige lächeln oder zeigen zumindest einen Anflug von Heiterkeit. Doch die Mühsal der Arbeit wird nicht unterschlagen. Das Licht scheint Kerben im Gesicht der schwer tragenden Frau neben der Tür zu bilden, während die Physiognomie der zweiten Arbeiterin mit dem vollen Korb auf dem Rücken (diagonal zurück im Raum) vom Schatten ausgelöscht wird. Dazwischen der runzlige Profilkopf der Alten, die sich tief über die zu groß anmutende Kiepe beugt. Der glatt modellierte abgewinkelte linke Arm der Sitzenden bildet ein Dreieck. Seine Spitze stößt auf die Hand der Nachbarin, in der die geschwollenen Adern wie Rillen hervortreten.

Der Denkanstoß

Die Menschen werden bei der Arbeit als Individuen erfaßt in differenzierter Haltung, Gestik und im unterschiedlichen Verhalten auf den Hutfund der jungen Frau hin. In

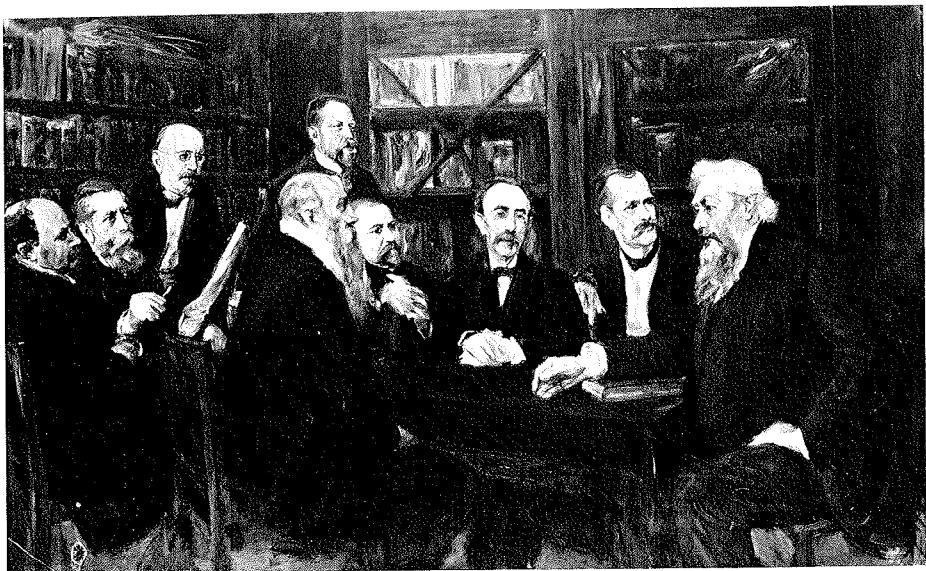
dem lächelnden Gesicht bei der Präsentation des Hutes äußert sich nicht allein das Wissen um eigene Schönheit. Spott schwingt mit über den heruntergekommenen großbürgerlich-eleganten Modeschmuck. Die Huteepisode ist inhaltlich der Schwerpunkt im Bild der Arbeitenden: Erheiterung, Ironie und Nachdenklichkeit spiegeln sich untrennbar, doch jeweils verändert als Reaktion auf den Gesichtern mehrerer Arbeiterinnen – wie gesprochene Worte, die verschieden oder nur bruchstückhaft verstanden werden –, inmitten anderer, die nur ihre Arbeit wahrnehmen.

Das Bild reicht über die Schilderung einer durchschnittlichen Arbeitssituation hinaus; ein „Gegenbild“ zu der damaligen Wirklichkeit in den meisten Fabriken und Werkstätten (in denen die Frauen täglich 17 Stunden arbeiteten), in die „nie die wohltätigen Strahlen der Sonne scheinen“, wie Noël Turpin in seinen „Mémoires et aventures d'un prolétaire“ schreibt. Von der pausierenden Arbeiterin geht die Veränderung im Arbeitsablauf aus. Ihr Hut, ein Relikt der Bourgeoisie, wird zum auslösenden Moment gesellschaftlicher Reflexion – ihr Verhalten stößt einen Bewußtseinsprozeß an. Mir scheint, daß hier die Erkenntnis eigener Macht einsetzt. Wer sich ausruht, kann über die Einteilung der Arbeitszeit selbst verfügen. Bei kleinsten Verstößen gegen die Arbeitsordnung, wie das Öffnen von Fenstern, wurden in der Textil- oder Papierindustrie des späten 19. Jahrhunderts die Arbeiterinnen mit Lohn einbußen bestraft.

Die variiierenden oder sich wiederholenden Figurenhaltungen sind szenische Querverweise, die den Beginn einer Bewußtseinsveränderung innerhalb des gesamten Raumes anzeigen; so nimmt eine nach vorn blickende Frau in der linken hinteren Ecke das aufrechte Stehen der Rückenfigur auf. Das Sortieren und der Abtransport der textilen Reste wird dadurch ein Bild der sozialen Aufklärung. Indem es den im Dunklen sich befindenden Betrachter einbezieht, erhält der Weg ins Helle indirekt metaphorischen Charakter als Hinweis. Die Lichtfülle, die den Innenraum mit der Natur (Landschaft) verbindet, kennzeichnet mit der sichtbaren physischen Leistungsfähigkeit zusammen die einsetzende geistige Aktivität der Arbeiterinnen.

Die sozialistische Intention

Die überragende Bedeutung des Bildes beruht auf der sozialistischen Intention. Der gesellschaftliche Widerspruch wird thematisiert; zugleich malt Coeylas im freiwerdenden Miteinander bei gemeinsamer Arbeit das gesellschaftliche Ziel der Kooperation und der Persönlichkeitsentfal-



Max Liebermann, Hamburger Professorenkonvent, 1906

Pierre Auguste Renoir, Der geschmückte Hut, 1898



tung. Die Darstellung der Arbeiterinnen im Übergang zu selbständigen Handelnden, die als bewußte Individuen das Proletariat verkörpern, ist das Gegenteil des bürgerlichen Gruppenporträts, in dem die Individualität einseitig überwiegt. Liebermanns Bild des „Hamburger Professorenkonvents“ (1906) zum Beispiel (nicht zu verwechseln mit Liebermanns älteren realistischen Werken) zerfällt durch ein Maximum von Differenziertheit in Einzelporträts der Professoren, die unabhängig voneinander Selbstgespräche führen. Diese Irrealität wurde vom Maler nicht beabsichtigt. Liebermann fällt hier qualitativ hinter Coeylas zurück, obgleich die beiden verwandte Mittel einer annähernd impressionistischen Malweise einsetzen, die sie u. a. dem Studium derselben flämischen Vorbilder des 17. Jahrhunderts (Frans Hals) verdanken.

Die Ausbeutung

Coeylas veranschaulicht einen vorgegebenen gesellschaftlichen Zusammenhang, Kritik und Alternative. Er setzt eine breite Skala künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten ein (formal von exakter bis illusionistischer Oberflächenbehandlung). Sein Bild spiegelt die Wirklichkeit (re-aktiv) wider.

In den neunziger Jahren beginnt sich erneut die französische Arbeiterbewegung zu entfalten (Wahlerfolg der Sozialisten während der Wirtschaftskrise 1898). Die Schriften Proudhons, des pathologischen Frauenverächters – Arbeiterinnen sind unmoralisch –, verlieren an Bedeutung. Immer mehr Frauen kämpfen gegen die Ausbeutung, denn sie leiden unter den furchtbarsten Arbeitsbedingungen. Sie verrichten in Ziegeleien, Papier-, Kerzen- oder in Pulverfabriken Arbeiten, die von Männern oft nicht akzeptiert werden. Arbeiterinnen räumen Kanäle oder laden nachts in den Zuckerfabriken Rüben ab, „weil sie gegen den Schmutz und die Kälte besser gewappnet sind als die Männer“.⁴ Um 1900 stellen in Frankreich die Frauen gut ein Drittel der Arbeiterbevölkerung: 61,9 Prozent männlich und 38,1 Prozent weiblich. In der Textil-, Konfektionsindustrie und in den Wäschereien kommen auf 100 Männer 1247 Frauen. Das bedeutet, Frauen arbeiten täglich am längsten und erhalten den geringsten Lohn. Um zu ermessen, welche Brisanz im Bild der selbstbewußt werdenden Frauen steckt, braucht man sich lediglich vergegenwärtigen, daß nach damaligem Gesetz jeder Ehemann das Recht besaß, den vollen Arbeitslohn seiner Frau zu beanspruchen.

Für uns heute besteht die Gefahr, das Lächeln der dargestellten Arbeiterinnen⁵ als anekdotisches Beiwerk und nicht im

Sinne des „trotz alledem und alledem“ mißzuverstehen wie viele andere Bilder, die Frauen bei scheinbar harmlosen Arbeiten zeigen. Vier Jahre nach dem Bild von Coeylas malte Melton-Fisher die „Clerkenwall Flower-Makers“, Frauen, die dicht gedrängt am Arbeitstisch Kunstblumen herstellen.⁶ Wer denkt noch daran, daß die Anfertigung dieses Modeschmuckes zu den gesundheitsschädigendsten Tätigkeiten gehörte? Die Arbeiterinnen wurden (durch die Farben) langsam vergiftet, ähnlich in der Strohhutfabrikation und in den Strohhutwäscherien (alkalische Gase, Chlordämpfe). Renoirs Pastelle oder seine großformatigen Farblithos, wie „Der geschmückte Hut“ von 1898,⁷ in denen liebreizende Mädchen Strohhüte ausstaffieren, trugen indessen dazu bei, das mit einem solchen Kopfschmuck verbundene Elend zu verdrängen. Neben dem Belegen der Spiegel mit Quecksilber, dem Bemalen der Spielwaren aus Blei(-Soldaten) usw. litt die Gesundheit der Arbeiterinnen am meisten beim Schneiden und Sortieren von Lumpen.

Die künstlerische Aneignung

Gegen diese soziale Lage steht das ideelle Zentrum des Bildes, die Arbeiterin mit dem Hut. Ihr Gesicht erinnert deutlich an Renoirs Mädchenbilder. Coeylas profaniert die Vorstellungsnorm einer heiter-unverbindlichen Frauenschönheit, verfremdet und nutzt sie zugleich, um das Bildgeschehen emotional anzureichern. Ähnlich geht Meunier vor; er verleiht selbstbewußten Bergarbeiterinnen den Gesichtstyp Renoirscher Wesen,⁸ materialisiert gleichsam das Bild der Frau, selbst in dieser Hinsicht Emanzipation in der Aneignung. Durch Meunier angeregt, der im Borinage zeichnete, studierte Kasatkin jahrelang die Lebensbedingungen der russischen Bergarbeiter (im Donezbecken). Kurz nach seiner Frankreichreise malte er 1894 die selbstsichere „Grubenarbeiterin“, die in ihrem Renoirschen Lächeln und in der hellen pastosen Grau-Farbigkeit der Arbeitskleidung dem Bild des Coeylas gleicht.⁹ Wie die französische Rückenfigur (die mit leichter Hand den großen Korb hält), so stützt die russische Arbeiterin einen Arm in der Hüfte ab. Dieses ausdrucksstarke, überwiegend in Darstellungen männlicher Arbeiter anzutreffende Motiv verwendet Meunier in Plastiken einiger Bergarbeiterinnen.¹⁰ Zuvor (um 1878) hatte Bastien-Lepage die Radierung einer Landarbeiterin mit abgewinkeltem Arm in der Hüfte angefertigt.¹¹ Auch diese Rückenfigur ähnelt der Vordergrundsgestalt von Coeylas.

Zeitlich Coeylas vorausgehende Bilder der Landarbeit sind eine entscheidende

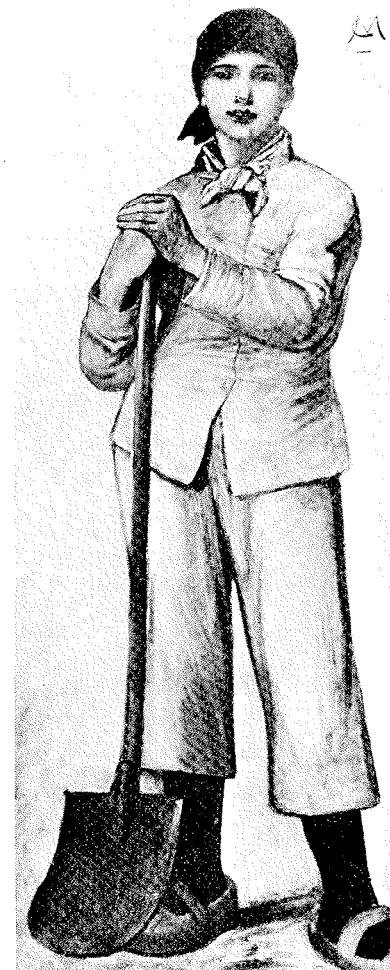


Jules Bastien-Lepage, *Retour des champs*, 1878, Radierung



Nikolai A. Kasatkin, *Bergarbeiterin*, 1894

Constantin Meunier, *Bergarbeiterin*, 1888, Bronze



Vorstufe für die dargestellten Arbeiterinnen, die Bewußtheit entwickeln. Millet und die vielen anderen Künstler, die von seinen Werken lernten (u. a. der ältere Gavarni, Lhermitte, Lepère, Bastien-Lepage, Liebermann, Pissarro), malen oft die Frau als dem Mann gleichberechtigte Arbeiterin auf dem Felde. Gern verschweigen konservative Kunsthistoriker diese simple Tatsache. Baumgart glaubt, daß Liebermanns frühes Bild „Arbeiter im Rübenfeld“ (1875/76) – Frauen und Männer arbeiten zusammen in einer „Front“ – frei ist von „irgendeiner sozialen Absicht“.¹² Nur wenden sich solche Bilder gegen die zeitgenössische Vorstellung von den zarten und schwachen Frauen, die dann beschworen wird, wenn die Ausgebeuteten Zugang zu höher gestellten Berufen verlangen. Frauen bei der Arbeit an Industriemaschinen werden abgebildet seit den dreißiger Jahren.¹³ Doch im Themenbereich der Landarbeit häufen sich um und nach der Jahrhundertmitte die Beispiele von Arbeiterinnen, die dem Betrachter selbst bei sichtbarer Erschöpfung würdevoll gegenübertreten (Breton). Nicht nur Meunier greift auf diese Bildwelt zurück, indem er die Gesichter mehrerer Bergarbeiter nach dem direkten Vorbild Milletscher Bauern gestaltet. So adaptiert Coeylas in der Figur der Sitzenden eine von Bastien-Lepage 1877 gemalte Landarbeiterin, die sich während der Mittagspause ausruht.¹⁴ Courbet hatte im Winter 1848/49 – als nach der Revolution die Ar-



Hans Baluschek, Mittag, 1894

beiterbewegung erbarmungslos zerschlagen wurde – mit seinem Bild „Une après-dinée à Ornans“ darauf hingewiesen, daß sich die Kräfte auf dem Lande sammeln.¹⁵ Nunmehr wird das Reservoir zugunsten der Arbeiterklasse genutzt.

In der Form- und Farbgebung knüpft Coeylas unmittelbar an die zeitgleichen

Bilder Lhermittes¹⁶ an. Beide beschränken bewußt die reiche Buntfarbigkeit der Impressionisten und setzen damit indirekt eine Tradition seit Corot fort, der gut 50 Jahre früher plötzlich seine lichte Palette durch kühle Töne verschärfte. Auch Baluschek könnte sich an den französischen Malern (wie Lhermitte oder Coeylas) inspiriert haben. In der gleichen hellen, doch keineswegs sprühenden Farbigkeit schildert er 1894 in seinem Bild „Mittag“ den Weg der Proletarierfrauen, die ihren Männern in der Fabrik das Essen bringen.¹⁷ Wie diesem Maler, so wird Lhermitte auch heute noch aus Unverständnis vorgeworfen, daß er die Möglichkeiten der reichen impressionistischen Farbigkeit nicht verstanden habe.¹⁸

Der Protest

Von den siebziger bis neunziger Jahren gehen zunehmend viele Maler in die Werkstätten und Fabriken der Arbeiter, auf die Straßen und Märkte. Wäscherinnen, Hausfrauen, Marktfrauen oder Hausiererinnen, auch Frauen in der Textil- und Nahrungsmittelindustrie werden immer öfter gemalt. Zolas Roman „Le ventre de Paris“, der die Vermarktung und Erniedrigung der Menschen beschreibt (vgl. Lhermittes Bild der Markthallen), erinnert an die von Kröyer 1879 dargestellten Arbeiterinnen der „Sardinenfabrik in Concarneau“¹⁹ oder an die beiden bekannten Bilder Liebermanns „Die Konservenmacherinnen“ (1880) und „Flachsscheuer in Laren“ (1887). Die Menschen scheinen hier mehr durch er-

Peter Severin Kröyer, Sardinenfabrik in Concarneau, 1879





J. Stevens, Brussel in den vroegen, 1848

H. Luyten, De Werkstaking, 1890

Mihály Munkácsy, Ein Agitator ruft zum Streik auf, 1895



drückende gesellschaftlich-ökonomische Bedingungen festgelegt, gegenüber Coeylas eine eingeengtere Perspektive. Doch geht es nicht an, diese Werke mit einem simplen Etikett „Naturalismus“ zu versehen und diese Malerei des „Milieurealismus“ als in sich abgeschlossene Phase einer im Grunde linearen Entwicklung beiseitezulegen. Selbst wenn die Verhaltensweisen bei der Arbeit mechanisch anmuten, die Wirkung ist aktiver als mitunter behauptet wird. Die Bildddokumente klagen an; ihr Protest bereitet Coeylas den Weg. Der Naturalismus hat keine festen inhaltlichen oder zeitlichen Grenzen, die Übergänge sind fließend. In einem Bild von Miralles (1891) machen die „Vorhangnäherinnen“²⁰ einen weniger determinierten Eindruck. Im Hintergrund ist eine Frau aufgestanden und drapiert spielerisch Stoffe auf ihrem Kopf (im Typus des traditionellen höfischen Porträts), doch sie erregt bei den anderen noch keine Aufmerksamkeit.

Die Bildgeschichte des proletarischen Bewußtseins ist komplex; mehrere Momente treffen in dem Bild des Coeylas indirekt zusammen. In der Daumierschen Tradition des „Riesen Proletariat“ wird die Kraft der Arbeiterklasse hervorgehoben, z. B. in Meuniers geplantem „Monument der Arbeit“ oder in Steinlens Lithos der neunziger Jahre.²¹ Schärfer als die meisten „Naturalisten“ prangern zuvor englische, französische und flämische Maler die Ausbeutung an. Ein Jahr vor der ersten Fassung der „Steinklopfer“, die Courbet als „Ausdruck des vollständigen Elends“ verstanden wissen wollte, unterstreicht Stevens in dem Bild „Brussel in den vroegen“ (1848)²² die Erniedrigung zweier Frauen durch ausgemergelte Karrenhunde. Nicht nur in der berühmten Radierung



Ch. Hermans, *Bij Morgenkrieken*, 1875

Léon Frédéric, *Les âges de l'ouvrier*, 1896 (97)



„Losbruch“ von Kollwitz (Blatt 3 des „Bauernkrieges“, 1899–1903) entlädt sich explosionsartig die Verzweiflung derer, die sich ihr Menschenrecht erkämpfen wollen. Die „Schwarze Anna“ gleicht in ihrer Bewegung-Haltung-Gestik dem Agitator im 1890 datierten Bild „De Werkstaking“ von Luyten, der zu empört aufspringenden Arbeitern spricht.²³ In den Darstellungen der Streikreden kann in rascher Reihenfolge die Bewußtwerdung eigener Macht anschaulich komprimiert werden – in Munkácsys „Ein Agitator ruft zum Streik auf“ (1895)²⁴ oder Kernstocks „Der Agitator“ (1897)²⁵ –, nachdem radikale Illustrationen des Klassengegensatzes (Madox Brown) entstanden waren. Hermans malt 1875 „Bij Morgenkrieken“.²⁶ Hier torkelt am frühen Morgen die durchzechte Bourgeoisie aus einem Hauseingang auf die mit Abfall bedeckte Straße. Links steht eine dicht geschlossene Gruppe Proletarier, die sich zur Arbeit begeben.

Das proletarische Selbstbewußtsein

Auf das Bild der Lumpensortiererinnen führen nicht allein die Werke hin, die entweder proletarische Stärke oder Ursachen und Auswirkungen der Inhumanität verdeutlichen, sondern auch die porträthaften Darstellungen der Arbeiter als geistige Persönlichkeiten. Bereits 1842 bedient sich Jeanron des bürgerlichen Porträtschemas, um einen ganzfigurigen sitzenden Arbeiter zu zeichnen, der in Frontalsicht nachdenklich und zugleich selbstbewußt geradeaus blickt.²⁷ Eine 1868 angefertigte Studie von Hugo Kauffmann zeigt zwei ältere Arbeiter, die in verhaltener Skepsis eine Zeitungsnachricht kommentieren.²⁸ Ihre selbständige geistige Aktivität, die präzise Beschreibung des Physiognomischen, kommt den „ungeschminkten“ Darstellungsmitteln Courbets nahe.

Gegen die Jahrhundertwende hin zeichnet sich überwiegend in Frankreich und Flandern (Paris und Brüssel) eine zunehmende breit gefächerte perspektivisch-realistische Kunst ab. Differenzierter und zugleich optimistischer als bisher können die Arbeiter abgebildet werden, wie sie anfangen, Übersicht und damit indirekt die Macht über den Produktionsprozeß zu gewinnen. Um die Ansätze der deutschen Kunst in dieser Richtung zu stärken, hebt Mehring 1891 in Berlin Meuniers Darstellungen von Menschen hervor, „...denen die Arbeit und der Kampf doch auch wieder einen unbeschreiblich entschlossenen, kräftigen und bei alledem siegessicheren Ausdruck gegeben haben“.²⁹ Der Satz nimmt inhaltlich die Bildaussage des Triptychons „Les âges de l'ouvrier“ – etwa 2 m



Hugo Kauffmann, Politisierende Arbeiter, 1868

hoch und über 4 m breit – von Léon Frédéric (im Petit Palais) vorweg, dessen Mitteltafel der Maler 1896 datierte (vollendet 1897). Der Belgier malt wie Coeylas die vom Seiten- und Gegenlicht beleuchteten Menschen in abgekühlter impressionistischer Farbigkeit. In einer breiten Straße hat sich eine große Anzahl Arbeiter versammelt (Kinder, jüngere und ältere Menschen), die als selbstverständliche Herren ihrer Stadt auftreten. Laut einer Broschüre der kürzlich stattgefundenen Pariser Ausstellung „Le Post-Impressionisme“³⁰ formieren sich die Arbeiter im Hintergrund zu einer Begräbnisprozession. Diese allegorisierende Interpretation (Von der Kindheit bis zum Tode) ist unzureichend, denn – was so gern übersehen wird – die rückwärtige Menge führt rote Fahnen mit sich, ein unmäßiger Hinweis auf die 25-Jahrfeier der Pariser Commune.³¹ Im späten 19. Jahrhundert wird die Geschichte des Proletariats endgültig ein untrennbarer Bestandteil der realistischen Kunst, nachdem sich die Arbeiterklasse ihrer eigenen Historie bewußt wurde.

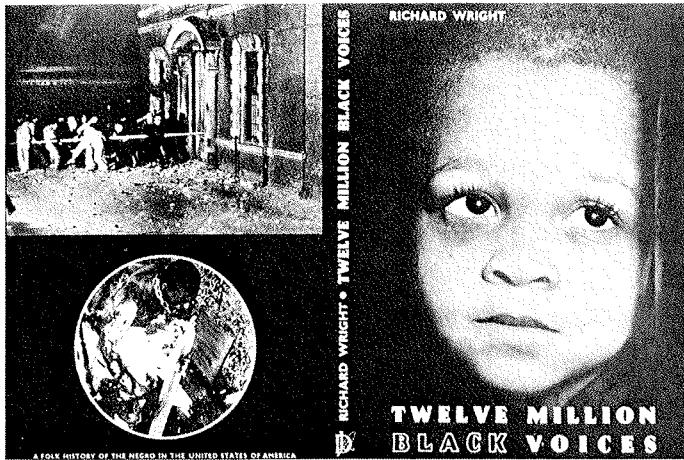
Das Bild des Coeylas und mehrere allgemein zeitgleiche Werke Steinlens, Lhermittes, Meuniers, Frédérics usw. begnügen sich nicht mit dem Betrachter als Bewunderer der Farb-Licht-Malerei. In der Spannung zwischen Atmosphärisch-Stofflichem wird das Inhaltliche vertieft: Koloristischer Reiz des Werkes und gesellschaftliches Verantwortungsbewußtsein des Rezipienten können eine ästhetische Einheit bilden. Zahlreiche nachfolgende realistische Künstler haben die Erfahrungen dieser Maler genutzt und so mitgeholfen, die außerkünstlerische Wirklichkeit zu verändern. Vielleicht war Coeylas der erste, der Arbeiterinnen ohne falsches Pathos darstellte, weder als Wesen des Olymp (wie in den Denkmälern der Weltausstellungen), noch als anarchisch oder hauptsächlich unter dem deprimierenden Blickwinkel ihrer Misere (obgleich der letzte Aspekt bis heute berechtigt ist) – sondern als Individuen, die sich bei der Bewußtwerdung ihrer gemeinsamen sozialen Stellung und Tätigkeit emanzipieren.

Anmerkungen

- 1 Die Kenntnis des Bildes verdanke ich Helmut Goettl, Karlsruhe.
- 2 E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1976, Bd. 3.
- 3 S. Katalog 1889, Nr. 602 „Dolorida“ und Nr. 603 „Lesendes Kind“.
- 4 R. Gubbel, zit. aus: E. Sullerot, *Die emanzipierte Sklavin*, Graz 1972, S. 75.
- 5 Vgl. die Belustigung auf einigen abgearbeiteten Gesichtern der Wäschereinnen im Bild des J. F. Willumsen, „In einer französischen Wäscherei“, 1889; A. Westholm und N. Ryndel, *The Gothenburg Art Gallery*, Stockholm 1952, S. 154; E. Lucie-Smith und C. Dars, *Work and Struggle – The Painter as Witness 1870 – 1914*, London 1977, Taf. IX.
- 6 *Work and Struggle*, Abb. 31.
- 7 Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle „Von Delacroix bis Münch – Künstlergraphik im 19ten Jahrhundert“, 28. 1.–27. 3. 1977, Nr. 143.
- 8 Ausstellungskatalog des Bergbau-Museums Bochum „Constantin Meunier“, 17. 10. 1970–17. 1. 1971, Abb. 39.
- 9 Ausstellungskatalog des Städelischen Kunstinstituts und der Stadt, Galerie Frankfurt „Russische Malerei 1890–1917“, 1. 10. 1976–9. 1. 1977, Nr. 4.
- 10 Bochum-Katalog, Abb. 16: Grubenlampe tragende Bergarbeiterin, 1888.
- 11 Ausstellungskatalog des Utah Museum of Fine Arts „Social Concern and the Worker: French Prints from 1830–1910“, 13. 1.–17. 2. 1974, Nr. 1.
- 12 F. Baumgart, *Idealismus und Realismus 1830–1880*, Köln 1975, S. 189.
- 13 Z.B.: Von einem engl. Stahlstich 1835, Frauen beim Krepeln, Strecken und Drehen der Baumwolle (F. O. Klingender, Kunst und Industrielle Revolution, Dresden 1974, Abb. 63) bis zum 1891 dat. Bild Rosset-Grangers, *Verpackerinnen von Zuckerwürfeln (Work and Struggle*, Abb. 30).
- 14 „Les fous“ – ausgenommen Kopf und Armhaltung; A. Ferrierig, *Jean-François Millet*, Genf 1977, Abb. auf S. 10.
- 15 Zur politischen Bedeutung in der ästhetischen Aneignung des Landes bei Courbet s. K. Herding, *Gustave Courbet (1819–1877) – Zum Forschungsstand (2. Teil)*, in: *Kunstchronik* 30, 1977, S. 486 ff.
- 16 Vgl. „Les Halles de Paris“, 1895; *Work and Struggle*, Abb. 169.
- 17 R. Widerra, *Hans Baluschek – Leben und Werk (Sonderausstellung des Märkischen Museums)*, Berlin 1974, Farabb., 1.
- 18 Social Concern, S. 90.
- 19 K. Voss, *Dansk Kunst Historie* – Bd. 4, *Billedkunst og Skulptur, Trillitstudie og virkelighedsskildring*, Kopenhagen 1974, Abb. 123.
- 20 *Work and Struggle*, Abb. 28.
- 21 In „Demain“, 1894, hat der Land-Fabrikarbeiter soviel Kraft gewonnen, daß er vor einem Hintergrund mit rauchendem Schornstein den Großgrundbesitzer mit der flachen Hand in den Boden drückt; Social Concern, Abb. auf S. 115. Das Thema „Riese Proletariat und Große Maschinerie“ wird erörtert in: R. Hiepe, *Die Taube in der Hand*, München 1976, S. 156 ff.
- 22 P. de Mont, *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921*, s. „Gravenhage 1921, Abb. 23.
- 23 de Mont, Abb. 95.
- 24 A. Székely, *Mihály Munkácsy*, Berlin 1977, Taf. 28.
- 25 G. O. Pogány, *Die ungarische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Budapest, Taf. 46.
- 26 C. Lemonnier, *L'école belge de peinture, 1830–1905*, Brüssel 1906, Abb. auf S. 136; de Mont, Abb. 56.
- 27 Social Concern, Abb. 3.
- 28 Katalog der Meister des 18. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, 1969, Nr. 1098: „Politisierte Arbeiter“.
- 29 Rez. der Int. Kunstaustellung zum 50jährigen Bestehen des „Vereins Berliner Künstler“.
- 30 Le Petit Journal des Grandes Expositions, Nr. 47, 28. 7. 1977, erwähnt unter den „Symbolisten“. Charakteristisch für die Geringsschätzung in der Lit., daß dieses Hauptwerk eines Malers „tendenziös gefärbten Armeleutebildern“ (Völler, S. 152) in der Monographie von L. Jottrand (Léon Frédéric, Antwerpen 1950, S. 14) nur im Anhang mit dem Titel zitiert wird. Geradezu verfälschend ist die Aussage im Marburger Ausstellungskatalog „Carl Bantzer – Synthetischer Realismus“, 26. 6.–15. 8. 1977, S. 190, Abb. 243, daß in dem Triptychon „das Leben sich... als Ergebnis seiner sozialen Determiniertheit (darstellt)“.
- 31 Die Gedenkfeier 1886 zum 15. Jahrestag der Commune war in der flämischen Heimat des Malers der Beginn eines gewaltigen Streiks (im Lütticher Becken, Maastal und Borinage), der nur durch den mörderischen Einsatz der gesamten Armee (Massenerschießungen) niedergeschlagen werden konnte.

John Heartfield in England

von Max Oppenheimer



John Heartfield, Buchumschlag aus seiner Zeit in England (Verlag Lindsay Drummond, London, 1947)

Immer noch ist die Geschichte deutscher Künstler im Widerstand wenig aufgearbeitet, sind viele Schicksale aus den Jahren des Faschismus in Vergessenheit. tendenzen wird in der nächsten Zeit eine Reihe von Arbeiten und Zeugnissen veröffentlicht, die zum einen Material liefern sollen zu einer Geschichte der Kunst im Widerstand, zum anderen beispielhaft antifaschistisches Engagement bildender Künstler als Orientierungspunkt für die demokratischen Kräfte von heute vorstellen.

Max Oppenheimer, Mitglied des Präsidiums der VVN – Bund der Antifaschisten, berichtet über die Jahre des Exils in London, in denen er John Heartfield kennenlernte. Über diese Zeit ist in der Heartfield-Literatur bisher wenig bekanntgeworden; durch seine gemeinsame Arbeit mit Heartfield haben Oppenheimers Erinnerungen besonderen Wert. Der Hinweis auf die Arbeit im „Freien Deutschen Kulturbund“ macht deutlich, daß Heartfield nicht an ein einziges Medium für seine Kunst gebunden war. In der Emigration nutzte er, über die Fotomontage hinaus, alle sich ihm bietenden Möglichkeiten, um künstlerisch-aufklärend gegen den Faschismus tätig zu werden.

Der Text stammt aus der Ansprache Max Oppenheimers zur Eröffnung der Heartfield-Ausstellung (erarbeitet von der Westberliner Elefanten-Press-Galerie) in Kassel am 26. Juni 1977. Er erscheint hier geringfügig gekürzt.

Ich bin weder Kunsthistoriker, noch habe ich mich speziell mit dem Phänomen und der Wirkung von Fotomontagen beschäftigt, auch bin ich kein politisches Produkt von Text und Bildern der alten

AIZ – die entscheidenden Jahre der Weimarer Republik erlebte ich nur aus der Kinderperspektive und diese war nicht allzu links gewirkt. So war mir – dessen Schulzeit primär in die Jahre der faschistischen Diktatur fiel und der keine Möglichkeit hatte, antifaschistische Kunst vor der Emigration im Jahre 1939 kennenzulernen, Heartfield als Freund und Kamerad früher bekannt als seine Arbeiten.

Ich teilte die Exiljahre – konkret in London – mit ihm und bin so in der Lage, etwas über den Menschen Heartfield auszusagen. So weit ich mich erinnern kann, traf ich ihn zuerst im Internierungslager Huyton bei Liverpool. Es war die Zeit, in der der „komische Krieg“ zu Ende ging und die deutschen Hitler-Truppen Belgien, Holland, Luxemburg und Frankreich überrannten. Eine Invasion Großbritanniens zeichnete sich drohend am Horizont ab.

Die Chamberlain-Regierung, die es so gut mit Hitler verstanden hatte, wurde durch Churchill abgelöst. Eine ihrer letzten „Helden-taten“ war die Internierung aller auf dem Inselreich lebenden Deutschen und Österreicher, gleichgültig, ob sie anti-nazistische Emigranten oder Faschisten waren.

Hinter Stacheldraht begann sich die Interniertengesellschaft zu formieren. Selbstverwaltungsorgane wurden geschaffen, die Verteilung der Lebensmittel organisiert, und schon nach wenigen Tagen berieten die politischen Emigranten – Kommunisten und Sozialdemokraten zumeist –, wie die kommenden Monate, vielleicht sogar Jahre, nutzbringend gestaltet werden könnten. Sprachkurse und wissenschaftliche Seminare wurden abgehalten, ein Chor und ein Theaterensemble entstanden.

Einer von denen, die Anstöße und Hilfe gaben, war John Heartfield. Er gehörte zu den Glücklichen, die schon nach kurzer Zeit aus der Internierung entlassen wurden, ein Erfolg der breiten antifaschistischen Solidaritätsbewegung des britischen Volkes. Doch selbst die wenigen Wochen hatten seiner an sich schon angeschlagenen Gesundheit zugesetzt, vor allem peinigten ihn Kopfschmerzen und zeitweilige Lähmungserscheinungen. Für mich, der über die Schweiz und Frankreich nach England kam, bedeutete die Internierung Kontakte zur politischen Emigration, zu den Antifaschisten, die 1939 aus der Tschechoslowakei über Polen nach England flüchten konnten. So wurde ich Anfang des Jahres 1941 in London Mitglied des Kulturbundes, der Freien Deutschen Jugend und trat der Landesgruppe deutscher Gewerkschaften bei. Hier im Kulturbund traf ich Jonny Heartfield wieder.

In Erinnerung habe ich ihn jedoch nicht als den Künstler, den Mann der Fotomontagen, sondern als Mitarbeiter des Kulturbundtheaters, als Redakteur der „Feien Tribüne“, als Redner und als einen Menschen, den Ungerechtigkeit maßlos empörte und der auch mit seinen Freunden vehement ins Gericht gehen konnte. Kurz als einen Menschen, der von den Klassenkämpfen der Weimarer Republik und dem antifaschistischen Widerstand, von der aktiven Tätigkeit der KPD geprägt war.

Seine Fotomontagen lernte ich erst kennen, als die „Freie Tribüne“ in Zusammenarbeit mit dem „Kulturbund“ eine Gedichtsammlung herausgab, für deren Titelseite eine von Jonnys alten Montagen benutzt wurde. Ich weiß nicht, ob er annahm, daß mir seine früheren Arbeiten bekannt sein müßten, jedenfalls sprach er nicht davon, und alles, was ich später zu sehen bekam, habe ich in erster Linie Hans Fladung, dem damaligen und auch heutigen Vorsitzenden des Kulturbundes zu verdanken.

Die bewußtseinsverändernde Wirkung seiner Montagen wurde mir erst deutlich, als ich an einem Seminar über neuere deutsche Geschichte der Freien Deutschen Universität in London teilnahm, und unser Dozent, Alfred Meusel, die wenigen in London vorhandenen Fotomontagen aus alten vergilbten Nummern der AIZ als Anschauungsmaterial benutzte. Das Bild als politische Aussage, eine Erkenntnis, die ich nie wieder vergaß!

Es gibt in der Literatur das Wort von der Verfremdung, eine Methode, mit der vor allem Bert Brecht den Leser oftmals schockartig zum Nachdenken, zum Erfassen der Wahrheit zwingt. John Heartfield arbeitete gewissermaßen mit einer Umkehrung dieses Prinzips. Durch Veränderung und Ergänzung vorhandener Fotos macht er sie durchsichtig, zeigte die Wahrheit hinter den Bildern und stellt die Drahtzieher ins grelle Licht der Öffentlichkeit.

In der Zeit der weltweiten Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus interessierten natürlich in erster Linie seine Arbeiten, mit denen er frontal die braunen Herren und ihre finanzkräftigen Hintermänner anging. Ich erinnere mich an die Serie, die sich mit der Olympiade 1936 in Berlin beschäftigte. Sie sprach mich damals besonders an, weil ich selbst 1936 aktiver Sportler war und die Olympischen Spiele mit einem außerordentlichen, wenn auch unpolitischen Interesse verfolgte.

Gerade in diesem Zyklus wird in besonderem Maße ein Zug seines Schaffens deutlich, der – auch bei einigen seiner engsten politischen Freunde – umstritten war: der beißende Spott, das Lächerlichmachen der faschistischen Führer und ihres Herrschaftsapparates. Mir erschien damals und erscheint auch heute noch diese Methode, den Mythos der Unbesiegbarkeit des Faschismus abzubauen, unerhört bedeutsam. Schließlich war einer der wichtigsten und wirksamsten Aspekte der nazistischen Propaganda die Verbreitung von Angst und Schrecken, die dem Gegner das Gefühl geben sollten, als ob jeder Widerstand von vornherein sinnlos sei.

Ein zweites Moment, das fast immer bei Heartfield durchschlägt, ist die offen oder versteckt gestellte Frage: Was sind die Auswirkungen dieser oder jener Handlungen der Herrschenden auf das Leben des einfachen Volkes, auf die werktätige Bevölkerung? Die Intensität seiner Bilder zwingt zum Nachdenken, zur Stellungnahme, letztlich zur Parteilichkeit für die Unterdrückten. Hier wird das mobilisierende Moment und damit wohl auch die Ursache der Breitenwirkung von Heartfields Fotomontagen, nicht nur in der Periode der Weimarer Republik, deutlich.

Die damaligen Jahre erforderten, um politische Wirkung zu erzielen, das harte Bild und die harte Aussage, die einem ins Gesicht springen. Damit wird wohl auch indirekt eine Antwort auf die Frage gegeben, warum in der englischen Emigration nur wenige Montagen von Heartfield entstanden.

Die neuere Geschichte des Inselreiches war zwar ebenfalls reich an Klassenauseinandersetzungen – es sei hier nur an den Generalstreik in den zwanziger Jahren und die Arbeitslosenmärkte erinnert –, aber sie erfolgten nicht gegen den Hintergrund einer sich rapide entwickelnden faschistischen Massenbewegung, die mit Mord und Totschlag gegen ihre politischen Gegner vorging. So nahm auch die politische Kunst, die die zwanziger und dreißiger Jahre reflektierte, andere Formen an, Formen, die in der britischen Tradition verwurzelt waren, oder in den Stücken der Arbeitstheater, in alltagsbezogenen Kurzgeschichten ihren Ausdruck fanden. Die Verschiedenheit der nationalen Traditionen und die Ungleichmäßigkeit der ökonomischen und politischen Entwicklung forderten von Heartfield ihren Tribut; ausgerechnet ihm, der sich aus Protest gegen den Chauvinismus des Deutschen Kaiserreiches im Jahre 1918 einen englischen Namen zugelegt hatte, blieb die Anerkennung als Künstler in seinen Londoner Jahren weitgehend verwehrt.

Lassen Sie mich hinzufügen, daß diese schwierige Lage sich für ihn, der so stark auf den Kontakt mit dem Publikum angewiesen war, sicherlich als Hemmnis für seine schöpferische Arbeit auswirkte.

Doch waren diese Jahre des Exils keine verlorene Zeit. Es gab Ausstellungen seiner Werke sowohl in London als auch in New York, es gab Aufträge für Buchillustrationen bekannter Verlage,

aber vor allem die aktive, auf den Kampf gegen den deutschen Faschismus orientierte Arbeit im „Freien Deutschen Kulturbund“ und in den Spalten der „Freien Tribüne“. Insofern war dieses „Überwintern“ im Grunde Abrundung und Vorbereitung für die Zeit nach dem Kriege, für die Jahre einer neuen Aktivität, die mit Jonnys Rückkehr im Jahr 1950 nach Berlin, in die Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik, begannen.

Die Schwierigkeit, seine Art von politischer Aussage einem Publikum zu vermitteln, das aus historischen oder sonstigen Gründen an dem Künstler vorbeidenkt und vorbeihandelt, ist natürlich kein Spezifikum der englischen Emigration. Sie taucht nicht nur überall dort auf, wo die Übertragung von Erfahrungen eines Landes auf ein anderes versucht wird, sondern auch da, wo in Bildern und Texten geronnene Erkenntnis aus einer früheren historischen Epoche auf die Gegenwart übertragen werden soll und damit ihre Wirksamkeit und Anwendbarkeit auf die Tagesordnung gesetzt wird. Konkret heißt das: Haben uns die Fotomontagen von Jonny Heartfield heute, unter den spezifischen Bedingungen in der Bundesrepublik, noch etwas zu sagen?

Klaus Staechk meint dazu in einem Artikel einer Hamburger Wochenzeitschrift lapidar: „Der historisch gewordene ‚Klassenstandpunkt‘ ist eben heute ohne Wirkung.“ So einfach sollten wir es uns nicht machen. Denn wenn Heartfields Fotomontagen heute für uns keinen Aussagewert mehr hätten, dann würde dies wohl auch für die progressiven Theaterstücke aus der Weimarer Zeit, nicht zuletzt von Bert Brecht, und selbstverständlich auch für die gesamte, die Jahre der Weimarer Republik und der faschistischen Diktatur aufarbeitende Literatur gelten. Geschichte wäre dann nicht, wie Rosa Luxemburg sagte, „die beste Lehrmeisterin der Politik“.

Sicherlich ist die politische Kunst – und in diese Kategorie sind Heartfields Arbeiten einzuordnen – in ihrer Wirksamkeit, ihrer Mobilisierungsfähigkeit, abhängig von der Durchleuchtung und Konkretisierung der Probleme, die den Menschen jeweils auf der Haut brennen. Insoweit zeigen Heartfields Fotomontagen die Vergangenheit. Aber seine Art, die Feinde anzugehen, seine Methode, die Zeit, in der er lebte, zu verdeutlichen, hilft mit, die Gegenwart, die Restauration in unserer Zeit in ihren Zusammenhängen zu begreifen.

In einer Periode, in der die offizielle und offiziöse Propaganda, die Presse und das Fernsehen mit der Geschichtslosigkeit arbeiten, um die Menschen zu verdummen, um sie auf diese Weise vom Kampf um ihre Interessen abzuhalten, erhält – so meine ich – Heartfields Werk eine bedeutsame und aufklärende Funktion. Wenn heute von der jungen Generation die Frage nach den Ursachen neonazistischer Aufmärsche und revanchistischen Treibens gestellt wird, ist es möglich, anhand von Heartfields Bildern die Drahtzieher der heutigen Rechtsentwicklung, die Konzernherren, die einst auch Hitler in den Sattel hoben, im ganzen Umfang ihrer Wirksamkeit und Macht ins Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit zu stellen und dadurch den Kampf für Freiheit und soziale Gerechtigkeit konkreter zu führen.

Gibt es eine wirksamere und knappere Aussage hierzu als etwa die Montage aus dem Jahr 1932, auf der unter dem Text „Millionen stehen hinter mir“ ein gesichtsloser Finanzier Hitler ein Bündel von Geldscheinen in die erhobene Hand drückt?

Jonny Heartfield betrachtete seine Montagen stets als Waffen, sei es im Kampf gegen die Ausbeutung, gegen den Faschismus oder gegen den Krieg. Nutzen wir sie in seinem Sinne gegen die neuen Gefahren, gegen diejenigen, die den autoritären Obrigkeitstaat anstreben, gegen diejenigen, die mit Berufsverboten die Demokratie zerstören, gegen diejenigen, die Arbeitslosigkeit als normal betrachten, gegen diejenigen, die mit Faschisten in allen Teilen der Welt liebäugeln.

Die Lösung der sozialen Frage



„Sie haben völlige Freiheit, nur nicht weiter. Sie können nach rechts oder nach links gehen, ganz wie Sie wollen.“

Thomas Theodor Heine, *Die Lösung der sozialen Frage*, 1898: „Sie haben völlige Freiheit, mein Lieber, Sie können nach rechts oder nach links gehen, ganz wie Sie wollen.“ (Links)

Eduard Thöny, Kanonenfutter, 1905: „Hinter den Mauern, hinter den Schlöten, / Liegt euer Vaterland, / Ihr sollt euch schlagen dafür und töten, / Und habt es niemals gekannt.“ (*Unten*)

„Echter politischer Humor muß aristokratisch sein, weil über den Dingen schwebend, weil Bindung verweigernd, weil ohne Treue und ohne Haß.“ Solches schreibt Golo Mann im Vorwort des Kataloges. Auch schreibt er Bismarck mehr Humor zu, als dessen Verehrern und Feinden und diskriminiert Sozialdemokraten und Kommunisten als die „humorärmsten, seit Athen die Politik erfand“. Da bleibt dem Ausstellungsbesucher nichts anderes übrig, als Simplicissimus, Zeichner und Ausstellung zumindest vor solchen und anderen Ungereimtheiten dieses Vorworts in Schutz zu nehmen.

Die Angst vor der Revolution: Simplicissimus

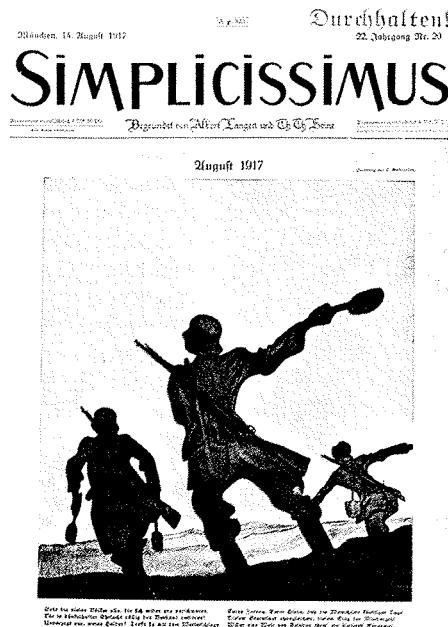
Zu einer Ausstellung im Münchner Haus der Kunst

von Guido Zingerl





Thomas Theodor Heine, Durch!! 1914



Olaf Gulbransson, August 1917, 1917



Eduard Thöny, Gemustert, 1935: „Taugli san ma, Hiasl! Wos werd dei' Resl sog'n? — „Net vui! Dös woäß dö scho' lang!“

Über den Simplicissimus wurde viel geschrieben und an seinen Kopfsprüngen in den ersten Weltkrieg und ins Nazireich viel herumgerätselt. Man mußte schon eine gute Portion Geschichtswissen in diese Ausstellung mitbringen, denn sowohl der Katalog als auch die Ausstellungskonzeption gaben zwar gute Detailinformationen, blieben aber im bürgerlichen Klischee stecken und lieferten keine exakte politische und kulturpolitische Analyse. Woher auch, wenn die Ausstellungsmacher die Entwicklung der Zeitschrift im wesentlichen als unabhängig von den gesellschaftlichen Verhältnissen betrachten. Dabei ist schon die Entstehung des Simpl nur durch die Klassenkämpfe des ausgehenden 19. Jahrhunderts möglich geworden:

1890 fielen die Sozialistengesetze Bismarcks und Bismarck selbst (der so humorvoll!). Die Sozialdemokraten unter Bebel und Liebknecht errangen 1,4 Millionen Stimmen bei der Reichstagswahl. Unter schwierigsten Bedingungen hatten Sozialisten schon 1884 eine satirische Zeitschrift publiziert, den „Wahren Jakob“. 1890 war das politische Kräfteverhältnis verändert: Der Sieg der Arbeiterklasse über Bismarck schuf auch für das fortschrittliche Bürgertum neue Freiheiten. Bürgerliche Zeichner und Autoren faßten Mut, erinnerten sich der Ideen der 48er Kämpfe: Auf diesem Boden entstand 1896 der Simplicissimus. Die Tragik war immenant: keiner der Redakteure begriff, daß die kühnen Angriffe auf Monarchie und Adel, der Spott auf Militarismus und Klerus ein Teil Klassenauseinandersetzung waren. So war der Simplicissimus nur ein exaktes Spiegelbild der politischen Verhältnisse. Das fortschrittliche deutsche Bürgertum fand nicht zum Bündnis mit den Arbeitern gegen beider Hauptfeind, den deutschen Imperialismus.

Es entbehrt nicht der Ironie, daß bürgerliche Journalisten heute den Chauvinismus beklagen, mit dem der Simplicissimus in den Ersten Weltkrieg zog. Die Alternative dazu hieß nämlich Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, die Alternative hieß Oktoberrevolution und Novemberrevolution. Es erweist sich am Simplicissimus

sehr genau: Der fehlende Klassenstandpunkt, das fehlende marxistische Geschichtsverständnis waren die Ursache der Kapitulation vor Wilhelms Krieg und Hitlers Faschismus. Die Ausstellung mußte deshalb diejenigen disillusionieren, die im Simplicissimus die Avantgarde des Kampfes um sozialen Fortschritt und Demokratie sahen.

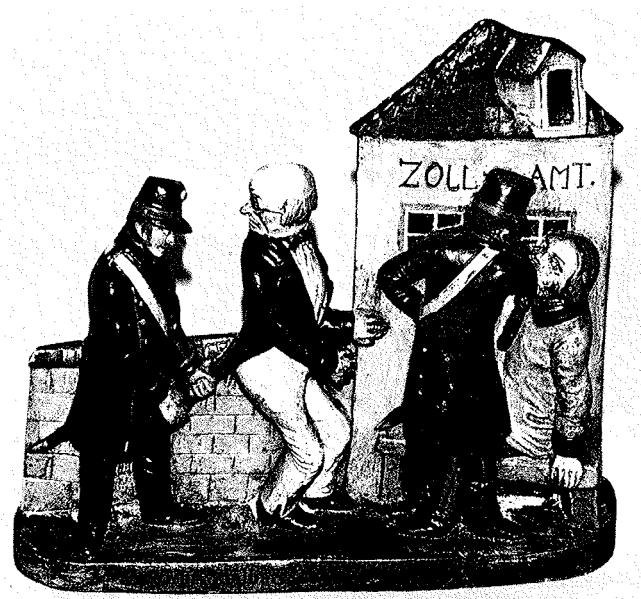
Er konnte es aus den erwähnten Gründen auch gar nicht sein. Waren doch Zille und Kollwitz nur sporadische Gäste, so auch Barlach und Grosz. Rudolf Wilke starb schon 1908. Nur Thomas Theodor Heine, der zwar 1914 den imperialistischen Rummel mitmachte, entwickelte sich in den zwanziger Jahren zum entschiedenen Antifaschisten und konnte den Nazis 1933 gerade noch entfliehen. Von den anderen Großen, wie Arnold, Gulbransson, Paul, Schulz und Thöny gibt es die widersprüchlichsten Inhalte und Meinungen. Von der Kritik an den Nazis bis hin zu ihrer Glorifizierung, vom Pazifismus bis zur Durchhalte-Doktrin im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Der fehlende Kontakt zur Arbeiterklasse ließ sie vor der Revolution zittern, nicht vor dem Faschismus. Und da ihnen auch die Kraft einer politischen Organisation fehlte, gingen sie in entscheidenden Augenblicken auf die Seite der Reaktion über. Dann blieb die rote Dogge an der Kette und leckte ihr Fressen.

Daß unter den Simplicissimus-Zeichnern großartige Techniker waren, die die Möglichkeiten der damaligen Farbreproduktion mit großer künstlerischer Raffinesse und Qualität ausschöpften, wird niemand bestreiten wollen. Ein großer Verdienst dieser Ausstellung war auch die Gegenüberstellung von originaler Druckvorlage und Druckerzeugnis, teilweise mit Variationen und Versuchen in der Farbgebung. Alles in allem eine informative Darstellung des legendären Simplicissimus und zugleich eine Stunde in Geschichte und Kunstgeschichte: Wo Kunst und Künstler nicht Partei ergreifen für die Sache des Volkes, werden sie allzuleicht zur Hure der Reaktion.

Die Zizenhausener Terrakotten

Über eine vergessene Figurentradition
des süddeutschen Vormärz

von Manfred Bosch



Anton Sohn, Nichts Zollbares, meine Herren?

Anton Sohn, Die Kupplerin



„Die süddeutschen und Schweizer Sammlungen verwahren oft in ihren Schaukästen Zeugnisse einer alten Bauernkunst vom Bodensee: Die Zizenhausener Terrakotten“, schrieb Wilhelm Fraenger 1922 in einer Monographie¹ und machte damit nur zwei Jahre nach dem Tode des letzten Ausübenden dieser Kunst auf eine Tradition figürlicher Kleinplastik wieder aufmerksam, die heute selbst in der näheren Umgebung ihres Entstehungsortes weitgehend unbekannt sein dürfte. Die größte Sammlung dieser nur eine Spanne hohen und bunt bemalten Figuren findet sich heute im Fasnachtsmuseum in Schloß Langenstein bei Eigertingen, unweit Zizenhausen bei Stockach.

Begründet hatte die Terrakotten-Tradition, die immer Familientradition blieb, der Schreiner Franz Joseph Sohn aus Kümmerathofen im Ravensburgischen, der aus kirchlichen und Wallfahrtsanlässen seit 1767 eine umfängliche Produktion von Devotionalienfiguren begonnen hatte. Sohn zeigte sich geschäftig und zeichnete alle Gnadenbilder bis nach Memmingen hinein ab, um sie als Wallfahrtsandenken zu prägen. Die geschäftliche Orientierung Sohns läßt seine Figuren ohne jeden Kunstwert erscheinen: Sollten die Prägeformen zu möglichst vielen Abdrucken verwendet werden, mußten sie grob gefertigt sein und in der Physiognomie jeden Anspruch bleiben.

Sohns handwerkliche Kunstfertigkeit bildete sich über populären Formen und Themen aus, vornehmlich religiösen „Gebrauchs“-Figuren wie Krippen und Heiligenstatuetten; neben sie traten erst allmählich allegorische Figuren aus dem unmittelbaren Erfahrungs- und Anschauungsbereich der Bevölkerung.

1769 wurde „Sohns Sohn“ Anton geboren. Der spätere Kirchenmaler hatte in jungen Jahren Italien durchreist und arbeitete nach dem Militärdienst zwei Jahre im väterlichen Betrieb. Nach seiner Heirat siedelte er nach Zizenhausen über. Aus Italien hatte Sohn neben Kupferstichen und reichhaltigen Skizzenbüchern vor allem den Ehrgeiz mitgebracht, die Kunst seines Vaters weiterzuführen. Der Fortschritt bestand rückblickend vor allem darin, daß Anton Sohn die Beziehungslosigkeit überwand, mit der sich die Figuren seines Vaters innerhalb der Gruppen gegenüberstanden, und daß er den kirchlich gebundenen Stoffkreis durchbrach. Zunächst wurden dem Personeninventar der Krippen volkstümliche Figuren wie Klausner, Waldbroder, Jäger und Handwerksburschen hinzugefügt, so daß das Weihnachtsspiel zum bäuerlich-burlesken Volksstück wurde. Später sollte eine Kunsthandschrift in Ravensburg, die das süddeutsche Gebiet mit den Sohnschen Krippen versorgte, Anlaß zu der Mahnung haben, daß „keine dekoltierten Mütter von Bethlehem, keine Pfannenflicker und Hirtenweiber“ den Weihnachtssendungen beigeschmuggelt werden dürften.

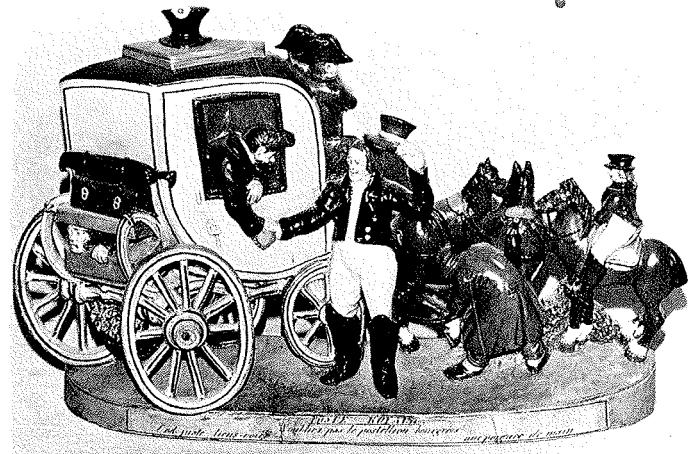
Sohn erkannte mehr und mehr seine Begabung für das Groteske. Fraenger bringt dies in Zusammenhang mit den Eigenschaften des Materials, was zweifellos ein Grund zu sein scheint: „Der ausschweifende Charakter des Tons, der überm Kneten zu allerlei phantastischen Extravaganzien verführt, der unbeschränkte Möglichkeiten des Dehnens und Pressens, des Zerdrückens und Verbuckelns in sich birgt, lud ihn geradezu zu der Verzerrung ein... Damals kann sich für ihn kein Buckel genügend runden, Nasen und Lippen wuchern als üppige Schwelungen in den Gesichtern, und gern noch siedelt er da und dort, an Hals und Genick ein knolliges Gekröpfe an. In seinem ‚kleinen Orchester‘ vereinigt er alle erdenklichen Spottprofile: Krummbeinige und Stelzfüße, verkökertes, kielkröpfiges Gesindel, das mit äffischen Pfoten die Instrumente traktiert, froschäugig glotzt und gröhlt und plärrt.“ Trotz einer gewissen Distanz, die Sohn durch seine „Bildungsreisen“ durch Italien zu seiner sozialen Umgebung erworben haben dürfte, genügen die Hinweise Fraengers auf die Eigenarten des Materials kaum; man muß auch wissen, daß Zizenhausen, wohin Sohn

1799 gezogen war, zu einer Herberge für fahrendes Volk geworden war, über das Sohn als Bürgermeister und „landesherrlicher württembergischer Schultheiß“ gesetzt wurde. Sohn hatte in dieser Eigenschaft wenig Glück, seine Anordnungen führten zu Mord- und Vergiftungsversuchen.

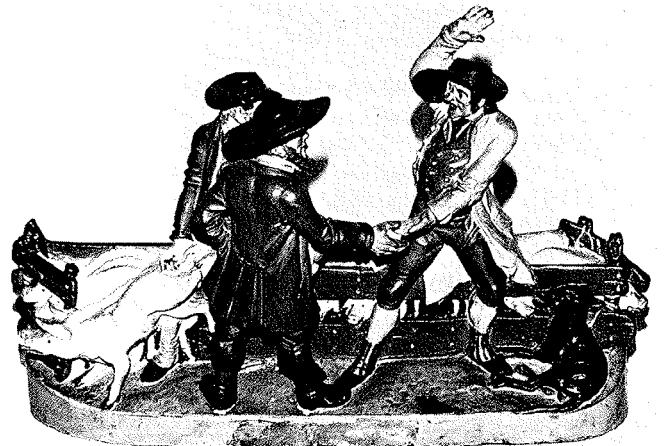
Diese bildnerische Rache Sohns an seinen „Peinigern“ darf indes nicht verabsolutiert werden, denn immerhin war die Zizenhausener Terrakottenproduktion mit Anton Sohn aus einer bloßen „Unternehmerschaft in Sachen Modelabdrucken“ zu einer mit Ansprüchen verknüpften Möglichkeit quasipolitischer Zeitkommunikation geworden. Auch wenn Sohns Darstellung die politisch wegweisende Perspektive gefehlt hat, so ist ihr doch der Rang einer ambitioniert-zeitgenössischen bildnerischen Instanz zuzuerkennen. Da ist beispielsweise der Spott unübersehbar, mit dem Sohn in seiner „Musikkapelle“ den Dirigenten (Metternich!) sich beim „europäischen Einigungskonzert“ mühen lässt und man vermeint die Dissonanzen zu hören, die die Musikanten erzeugen; und wenn auch die konkrete Anspielung in Sohns „Postkutsche“ heute nicht mehr ohne weiteres verständlich ist – der blinde Passagier, der aus dem Klappkasten der Kutsche schaut, versinnbildlicht doch sehr sinnfällig die Lage eines, der weiß, weshalb etliche bequem sitzen und der Rest zu buckeln hat. Es ist nämlich Louis Philippe, der da in der Kutsche sitzt. Und geradezu beißend wird der Spott auf die deutsche Kleinstaaterei, wenn Sohn einen Zollbeamten einem Grenzgänger in den Rachen greifen und fragen lässt: „Nichts Zollbares, meine Herren?“

Diese politische Spielart der figürlichen Kleinplastik schafft also nicht nur Opfer (in den Spottfiguren), sondern weiß auch um sie und den gesellschaftlichen Charakter ihres Zustands. Sohn bildet in prägnant-lehrhaften Situationen ihre eigene Blamage ab: politische Unterdrückung (auch wenn sie thematisch bei Sohn nicht dominiert) und die verspotteten menschlichen Eigenschaften seiner Figuren vervollständigen sich da zu jener maßgeblichen gesellschaftlichen Realität, der Sohn immerhin mit vornehmlich distanzierenden stilistischen Mitteln begegnet. Auch wenn sein Spott nicht immer gegen oben gerichtet ist, so verhöhnt Sohn seine Figuren doch nicht eigentlich, er hält das Volk gerade in seinen Schwächen für darstellenswert und versagt ihm in der Kritik doch nicht seine Sympathie; denn da ist nichts von einer hemmungslosen Perfektionierung der Lächerlichkeit der Dargestellten, sondern ein der „Selbsterkenntnis“ dienstbares Element in seinen Satiren. Und in den besten Figurengruppen kommt Sohns Überlegenheit über den kleinbürgerlichen Lebens- und Erfahrungshorizont und das Biedermeierliche seiner Darstellung zum Ausdruck, wenngleich er in beiden befangen bleibt.

Zum Vormärz (weniger als zeitlichem als vielmehr politischem Begriff) hat Sohn vor allem Beziehung durch seine Bekanntschaft mit Schweizer Kunsthändlern, die ihn zur Modellierung dieser satirischen Themen nach Blättern vor allem von Hieronymus Heß anregen. Fraenger urteilt über die satirischen Schwänke aus dem Alltag, die „in sinnfälliger Drastik an den Inhalt von Kalenderanekdoten erinnern“, so: „Die wortkarge Sachlichkeit seiner an... den großen französischen Karikaturisten geschulten Zeichenart, seine Schlagfertigkeit in der mimischen und physiognomischen Charakterisierung von Mensch und Tier, seine Fähigkeit, einen volkstümlichen Inhalt in knappem Szenenbild lebendig darzustellen, wirken als Elemente einer anekdotischen Bilderbogenkomik glücklich zusammen.“ Es wäre reizvoll zu denken, wie weit Sohn hätte gelangen können, wenn für ihn etwa die explizite Gesellschafts- und Parlamentskritik eines Honoré Daumier als „Vorlage“ verbindlicher geworden wäre als die Grafik eines Hieronymus Heß, der wesentlich dem Nazarenerstil verhaftet blieb. Denn immerhin hat sich Sohn nicht gescheut, neben seinen Trachtenfiguren und dem umfangreichen Zyklus des Basler Totentanz in seine „Galerie kriti-



Anton Sohn, Die Postkutsche



Anton Sohn, Ferkelmarkt

Fotos: Heinz Bosch

scher Köpfe“ neben Voltaire, Rousseau und J. P. Hebel auch die Helden der badischen Revolution – Hecker, Struve, Blum – aufzunehmen. Erst nach schikanösen Hausdurchsuchungen hat Sohn die Produktion dieser Figuren eingestellt. Aber auch der satirischen Darstellung des Wucherjuden widmete sich Sohn – ein in der damaligen Karikatur erstrangiges Thema; und für seine Mönchssatire und Pfaffenscherze waren Sohn Büchern zufolge besonders Frankreich und Belgien Absatzgebiete. Sohn war weit hin für solche Darstellungen bekannt; denn eine für England bestimmte Bestellung aus Stuttgart von 1853 bemerkte ausdrücklich, unter der Ware dürfe „nichts Unsittliches und auf die Religion Anspielendes“ sein.

Mit Anton Sohn war die künstlerische Entwicklung dieser Familientradition abgeschlossen. Seine Erben begnügten sich mit der Reproduktion der vorhandenen Model, ohne den überlieferten Bestand von etlichen 600 Prägemodel nennenswert zu erweitern.

Anmerkung

1 Wilhelm Fraenger, Der Bildermann von Zizenhausen, Leipzig/Zürich 1922.



SDAJ-Beitrag zur documenta 77: Der vertikale Luftkilometer – Einsparung: 750 000 DM. Foto: A. Teschke

Arbeiterjugend und Kultur

von Klaus Kuberzig

Die krisenhafte Entwicklung in der Bundesrepublik, Lehrstel- lenmangel, Bildungsabbau, Leistungsdruck, Arbeitslosigkeit kennzeichnen heute das Leben der Jugend unseres Landes. Der Lebensfreude, der Zukunftshoffnung und Persönlichkeitsentfal- tung stehen Hoffnungslosigkeit und Zukunftsangst entgegen. Im Kampf der Jugend für die Durchsetzung ihrer Grundrechte wächst in dieser Situation auch das Bedürfnis nach einer Kultur, die ihren Interessen entspricht, die ihre Wünsche und Hoffnungen berücksichtigt.

Wenn wir heute in vielen Bereichen der Jugendarbeit einen Auf- schwung kultureller Aktivitäten feststellen, so ist das Neue daran, daß dieser nicht aus Resignation, aus einem Wegwenden von der Politik erwächst. Im Gegenteil: Gerade die breitesten Bewegun- gen und Aktionen in den letzten Jahren haben an Lebendigkeit und

Ausstrahlungskraft zugenommen, weil sich aus ihnen vielfach auch eine breite künstlerische schöpferische Tätigkeit entwickelt hat.

Die demokratische Kultur hat die Aufgabe, ihre Mittel in den Kämpfen der Jugend einzusetzen; sie soll das Lebensgefühl ausdrücken und ästhetische Maßstäbe setzen. Jeder Jugendliche, der nach Antworten sucht auf den Sinn des Lebens, der fragt, wie man handeln, wie man sich in Beziehung zu seinen Mitmenschen setzen soll; jeder Jugendliche, der seine Lage darstellen will, der am Leben anderer Völker interessiert ist, der von der Zukunft träumen oder auch nur in seinen Gefühlen „baden“ will, kommt ohne Buch, ohne Bild, Film, Musik nicht aus. Dabei werden die Jugendlichen in diesen Bereichen in ihrer Gefühlswelt und ihrer Erlebnisfähigkeit beeinflußt. Das Sichtbarmachen von Problemen, die Verallgemeinerung, das Gleichen, die Vermittlung von Idealen in Kunstwerken kann Jugendliche tief prägen. Darum sind z. B. Heimatverbundenheit ausdrückende Landschaftsbilder ebenso wichtig wie die politischen Agitationsplakate.

Die documenta in Kassel war ein gutes Beispiel dafür, wie es nicht sein soll. Uneingeladen beteiligte sich deshalb auch die SDAJ mit einem eigenen Beitrag an dieser Ausstellung: Ein in die Erde gesteckter Holzpfahl mit einem nach oben zeigenden Pfeil repräsentierte das höchste Kunstwerk überhaupt – eine 1 km hohe Luftsäule. Mit Flugblättern an die Besucher erklärten die SDAJler den Zweck ihrer Aktion. Während sich die Probleme der Jugend zuspitzen, werden in Kassel „Kunstwerke“ ausgestellt, die nicht im Entfernen an das Leben, die Hoffnungen, Wünsche und Sorgen der arbeitenden Bevölkerung und der Jugend anknüpfen. Mehr noch: Mit großen Subventionen aus Steuergeldern wird mit den Besuchern der Ausstellung (und den Fernsehzuschauern) böser Schabernack getrieben.

Die von der SDAJ entwickelten Aktionsformen gegen Arbeitslosigkeit und Lehrstellenmangel leben heute mehr von den Ideen und der Phantasie der Jugendlichen. Lieder, Lösungen, Sprüche und Gedichte, Filme und Theaterstücke, Karikaturen, Plakate und Bilder sind als Ausdruck einer lebendigen kulturellen Tätigkeit entstanden. Die Orientierung der SDAJ, vor allem in ihrer Gruppenarbeit den vielfältigen Interessen der Jugend Rechnung zu tragen und sinnvolle Freizeitgestaltung, politische Diskussion, kulturelle und sportliche Tätigkeit zu festen Bestandteilen des Gruppenlebens zu machen, ist ein wichtiger Beitrag zur Stärkung der Bewegung und zur Weiterentwicklung der demokratischen Kultur in unserem Lande.

Was erwartet die Arbeiterjugend von den bildenden Künsten?

In der Entschließung „Für eine demokratische Kultur im Interesse der Arbeiterjugend“ des V. Bundeskongresses der SDAJ heißt es: „Wir wollen eine Kultur, die der Jugend hilft, ihren Standort zu erkennen, ihre Bedürfnisse zu entwickeln, eine Kultur, die Talente fördert, zur Selbsttätigkeit anregt, die Persönlichkeit entfaltet, Spaß macht, Phantasie anregt und Genuss bereitet. Wir wollen eine Kultur, die den arbeitenden Menschen in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellt.“

Viele Künstler, darunter besonders auch Maler und Grafiker, haben das erkannt und kommen mit ihrer Arbeit den Bedürfnissen der Arbeiterjugend entgegen. Sie leisten einen großen Beitrag dazu, daß Jugendliche mit Problemen konfrontiert, zum Nachdenken angeregt und auch mobilisiert werden. Dabei gibt es aber eine Reihe von Problemen, deren Lösung nicht ganz unkompliziert ist.

In den Haupt- und Realschulen ist das Fach „Kunsterziehung“ nach wie vor ein Stiefkind. Der Besuch von Ausstellungen oder Gespräche mit Künstlern sind eine Seltenheit. Das Fühlen und

Denken in den Werbeklischees der Konzerne und die angestrebte Identifizierung mit Idolen bürgerlicher Kultur ist dagegen besonders ausgeprägt.

Vor den Malern und Grafikern steht daher die Aufgabe, sehr eng an die Betrachtungsgewohnheiten der Jugendlichen anzuknüpfen, um sie überhaupt erst einmal zu interessieren, sich Kunstwerke anzusehen. Dies trifft auf alle Bereiche zu, ist aber natürlich für die Erstellung von Plakaten, für die grafische Gestaltung der Arbeiterjugendzeitungen und Flugblätter sowie für die Erstellung von Utensilien für Aktionen besonders wichtig.

Als Gegengewicht zur Beeinflussung durch die imperialistische Kultur und Ideologie fördern wir das Bedürfnis nach Geselligkeit, nach aktiver und sinnvoller Erholung auch durch künstlerische Betätigung. Das ist nicht einfach, denn der Gegensatz zwischen eintöniger, schöpferische Kräfte tödender täglicher Arbeit und einem so gestalteten hohen Anspruch an die Freizeit ist eine große Kluft, die vor allem von Arbeiterjugendlichen nur sehr langsam überwunden wird.

Es gibt immer noch viel zuwenig Jugendliche, die selbst ihre Fähigkeiten im Bereich der Malerei oder der Grafik nutzen. Die Ursachen liegen in erster Linie in den aufgeführten Problemen sowie in den unzureichenden Möglichkeiten, die einer künstlerischen Selbstbetätigung in diesem Bereich entgegenstehen. So fehlt es an Fachkräften in Schulen und Jugendzentren und an den materiellen Voraussetzungen.

Aufgabe der fortschrittlichen Künstler ist es hier, den Kontakt mit Jugendlichen und die Diskussion zu intensivieren und so Jugendliche an die Selbsttätigkeit heranzuführen. Dabei ist die Zusammenarbeit mit demokratischen Jugendverbänden eine gute Möglichkeit.

Die SDAJ wünscht die Vertiefung der Zusammenarbeit mit demokratischen Künstlern. Möglichkeiten dazu bieten die Gruppen- und Clubabende sowie die zahlreichen Veranstaltungen. Diskussionen mit Künstlern, das gemeinsame Erstellen von Grafiken zu bestimmten, für die Arbeit der Gruppe interessanten Themen; gemeinsame Museumsbesuche, Hobbygruppen usw. können einen großen Beitrag leisten, das Verhältnis zwischen Künstlern und Jugendlichen zu verbessern und die Arbeit beider Seiten noch wirkungsvoller zu gestalten.

Dadurch werden aber vor allem auch Jugendliche angeregt, selbst künstlerisch tätig zu werden.

Es ist zu überlegen, ob nicht in einzelnen Bereichen Patenschaften zwischen Malern, Grafikern und anderen Künstlern und SDAJ-Gruppen oder Kreisverbänden geschlossen werden können, um diese Aufgaben beispielgebend anzugehen. Eine besondere Hilfe für die Gruppen der SDAJ wäre eine konkrete Hilfe durch Grafiker bei der Erstellung der Arbeiterjugendzeitungen und Plakate. Auch hier gibt es die Erfahrung, daß viele Jugendliche bereit sind, auf diesem Gebiet tätig zu werden, sie eine gewisse Scheu aufgrund mangelnder Erfahrungen aber nicht überwinden können.

Gemeinsam sollte auch der Kampf um die wichtigsten Forderungen geführt werden:

- Für mehr und bessere Freizeitstätten, wie Häuser der Jugend und Sportstätten.
- Für Mitbestimmung der demokratischen Jugendverbände bei der Vergabe der Mittel für die kulturellen Interessen der Jugendlichen.
- Für die Bereitstellung von Material und Räumlichkeiten in den Jugendzentren, damit Hobbygruppen effektiv arbeiten können.
- Für mehr und bessere Jugendsendungen in Funk und Fernsehen unter Mitarbeit und wirksamer Mitbestimmung der Jugendverbände.
- Gegen die Zensur von jugendeigenen Zeitungen.

Festival der Jugend '78 – Mitmachen ist Trumpf

Am 13. und 14. Mai 1978 steigt in Dortmund das Festival der Jugend. Dieses Festival, organisiert von der SDAJ und dem MSB Spartakus, wird das größte kulturelle Treffen der Bundesrepublik in diesem Jahr werden. Neben einem breiten und guten Angebot von Spitzenkünstlern sollen vor allem die Teilnehmer zum Mitmachen aufgefordert werden.

Für die vielen Amateilkünstler ist hier die Möglichkeit der Selbstdarstellung, der Diskussion und des Erfahrungsaustausches gegeben, wie sie bisher nirgendwo angeboten wurde. Jeder, der auf literarischem, handwerklichem und musikalischem Gebiet Fähigkeiten hat, ist aufgerufen, sich am Festival der Jugend mit eigenen Beiträgen zu beteiligen. So wird es an beiden Tagen Treffen von Schriftstellern, Schauspielern und Regisseuren geben. Für Songgruppen und Liedermacher wird ein Treffpunkt mit großer Bühne und Diskussionsecke eingerichtet. Zwei Säle sind für Theatergruppen, Liedermacher und Kabarettisten vorgesehen.

Vor allem im Rahmen eines riesigen Flohmarktes, der Budenstadt und des „Jahrmarktes der Möglichkeiten“ ist ausreichend Platz für Ausstellungen von Malern, Grafikern, Fotografen und anderen Künstlern. Die SDAJ ruft alle Künstler auf, diese Möglichkeit der Selbstdarstellung und der Diskussion zu nutzen und so zum Erfolg des Festivals wesentlich beizutragen.

Für die künstlerische Selbstbestätigung, besonders für jugendliche Amateirkünstler, für die Diskussion, den Erfahrungsaustausch unter den Künstlern und mit Jugendlichen setzt dieses Festival der Jugend Maßstäbe. Mit den Impulsen des Festivals wird der Grundstein für eine weitere Entwicklung der demokratischen Kultur in der Bundesrepublik gelegt.



Rarität bei R
Grafik- und Lyrik-mappe



DIE FLUT

Mit Originalgrafiken von

HAP Grieshaber (Abb.), Bernhard Heisig, Irmgard Horlbeck-Kappler, Günter Horlbeck, Willi Sitte und Werner Tübke.

Mit Gedichten von Bertolt Brecht, Heinz Czechowski, Peter Gossse, Rainer Kirsch, Margarete Hannsmann und Georg Maurer.

350.— DM

ISBN 3-87682-571-7

Röderberg-Verlag · 6000 Frankfurt 1 · Schumannstraße 56

Die Mappe erscheint in einer einmaligen Auflage in 300 nummerierten und blattweise signierten Exemplaren. Im Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, erschienen die Exemplare Nr. 1 bis Nr. 50, Nr. 101 bis Nr. 150, Nr. 200 bis Nr. 250 sowie die Künstlerexemplare Nr. I bis Nr. L.
Im Röderberg-Verlag Frankfurt am Main erscheinen die Exemplare Nr. 51 bis Nr. 100 und Nr. 151 bis Nr. 200.

Schluß mit der Verbreitung neofaschistischer Literatur!

In der Bundesrepublik ist gegenwärtig eine Welle von neofaschistischen Aktivitäten zu verzeichnen.

Beunruhigt stellen wir fest, daß diese Tendenzen auch im Verlagswesen und Buchhandel verstärkt auftreten. Schon prangen ganzseitige Anzeigen für hohe Auflagen offen neofaschistischer Bücher in der buchhändlerischen Fachpresse. Auf Plakatsäulen und in Schaufenstern von Buchhandlungen wird massive Propaganda dafür gemacht.

„Sensationelle Bildbände über die Grundzüge der Hitlerschen Kriegsführung“ werden angekündigt. Neben Tagebüchern der NS-Verbrecher Goebbels und Bormann werden Biografien über andere NS-Größen herausgestellt. Mit dieser Flut brauner Schriften sollen die Verbrechen des deutschen Faschismus gerichtfertigt und beschönigt werden.

Eine fundierte und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Faschismus, seinen Ursachen und Forderungen unterbleibt. Antifaschistisches Gedankengut wird unterdrückt.

Wir Unterzeichner sehen darin eine unheilvolle Entwicklung. Sie widerspricht allen Lehren unserer Geschichte. Sie ist unvereinbar mit dem antifaschistischen Auftrag unseres Grundgesetzes.

Schon einmal hat es mit der Eroberung der Titelseiten von Zeitungen und Zeitschriften und der Produktion faschistischer Bücher begonnen. Es folgte die Verbrennung humanistischer und sozialistischer Literatur und die Besetzung von Verlagshäusern. Am Ende stand die Unterdrückung jeder freiheitlichen Regung durch physische Vernichtung ihrer Träger zunächst im eigenen Land, später über die Grenzen unseres Landes hinaus.

Das alles konnte geschehen, weil zu wenige den Anfängen wehrten; weil die Verteidigung der Verfassung und der Demokratie gegen rechts mit formalen Argumenten verhindert und statt dessen die politische Linke als Verfassungsfeind diffamiert wurde.

Wir erheben warnend unsere Stimme, damit uns und unserer Jugend eine Wiederholung dieser blutigen Vergangenheit und ihrer Verbrechen erspart bleibt.

Diese Erklärung der Arbeitsgemeinschaft sozialistischer und demokratischer Verleger und Buchhändler wurde bis Februar 1978 durch 4800 Unterschriften unterstützt. Diese Initiative war bei der Frankfurter Buchmesse im Oktober 1977 eingeleitet worden. Zu den bisherigen Unterzeichnern gehören weit über 100 Autoren, Verleger und Buchhändler. Die Redaktion tendenzen bittet ihre Leser um die Zusendung weiterer Zustimmungserklärungen.



Grafikangebot

Das auf der Rückseite dieses Heftes abgebildete Neruda-Blatt von Max Bartholl und Valentin Schmitt (Größe 72x40 cm; Preis 5,- DM + Versandkosten) ist zu bestellen bei: Max Bartholl, Eschersheimer Landstraße 232, 6000 Frankfurt/M.

Die Gruppe Neustadt der DFG-VK (Deutsche Friedensgesellschaft – Vereinigte Kriegsdienstgegner e. V.) bietet zu niedrigem Preis Grafiken von Gertrude Degenhardt zum Verkauf für die Gruppen an. Anschrift: Detlef Donner, Klausengasse 50, 6730 Neustadt

Links: Eine von 9 Aquatintaradierungen „Standpunkte“ von Detlev Stern, Enderthalstraße 23, 5804 Herdecke/Ruhr. Auflage 20 Stück. Preis: einzeln 110,- DM mit Versand, als Kassette mit 9 Drucken 780,- DM plus Versandkosten. Gegen Vorauszahlung auf Konto Nr. 9 344 421 D. Stern, BLZ 450 800 60, Dresdner Bank Herdecke

Leserbrief

Zu *tendenzen* Nr. 117 „Kunst aus der Sowjetunion“

Liebe Freunde!

Ich schreibe Euch anlässlich der Januar/Februar-Ausgabe der *tendenzen*, in der Ihr Kunst aus der SU vorstellt und den Anspruch erhebt, sowjetische Kunst von 1917–1977 vorzustellen und zu dokumentieren.

Ohne Zweifel ein berechtigtes Interesse, wenn man bedenkt, mit wieviel Dummheit und antikommunistischem Gehabe hierzulande die bildende Kunst der sozialistischen Länder als provinziell und einfach platt abgetan wird, noch dazu ohne ein konkretes Wissen um die in der SU geschaffenen Werke und der Auseinandersetzung, die um die bildende Kunst dort geführt wird.

Ihr aber solltet es besser wissen, und in der Tat die gesamte Bandbreite dessen, was in der SU an Erwähnenswertem und Hervorragendem produziert wird und wurde, darstellen.

Ich bin sehr verwundert über die Ignoranz, mit der Ihr über die hervorragenden Leistungen der Konstruktivisten und Futuristen der 20er Jahre hinweggeht, so, als hätte es nie einen El Lissitzky, Tatlin, Rodtschenko, Malewitsch, Meyerhold und Majakowski gegeben. Insbesondere angehts ihrer starken Parteineinahme für die Ziele der großen sozialistischen Oktoberrevolution, die nicht nur in ihren spektakulärsten Werken wie etwa in Tatlins Denkmal für die 3. Internationale (Tatlin Turm 1919) zum Ausdruck kommt, sondern sich durchgängig durch all ihre Arbeiten zieht, man denke etwa an El Lissitzkys „Schlagt die Weißen mit dem roten Keil“ (einem konstruktivistischen Agitationsplakat, das auch von der Bevölkerung verstanden wurde), verstehe ich Eure Haltung nicht.

Ihr weist zu Beginn des vorliegenden Heftes 1/78 darauf hin, daß der sowjetische Konstrukt-

vismus infolge antikommunistischen Wunschenkens gern dem westeuropäischen „Avantgardeismus“ einverleibt wird; warum zum Teufel rücken wir dieses Bild nicht zurecht und stellen diese hervorragenden Künstler und in der Tat auch Avantgardisten im besten Sinne des Wortes dahin wo sie hingehören, nämlich in unsere Reihen, und zwar in die vordersten.

mit soz. Grüßen
Detlev Stern

Antwort der Redaktion

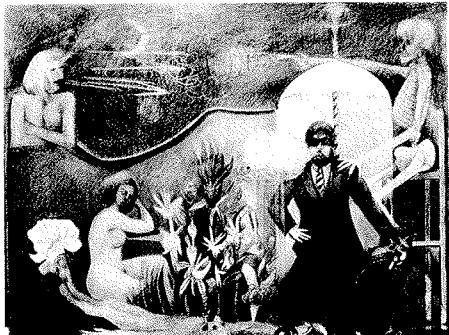
Lieber Detlev Stern,

vielen Dank für Deinen kritischen Brief zu unserem Heft 117. Wir sind mit Dir voll einverstanden, daß die sowjetischen Konstruktivisten usw. der 20er Jahre „in unsere Reihen“ gehören. In *tendenzen* Nr. 117 fehlen sie, weil dieses Heft gar nicht den „Anspruch erhebt, sowjetische Kunst von 1917 bis 1977 vorzustellen“, wie Du schreibst, sondern in erster Linie (auch das nur sehr ausschnitthaft!) die sowjetische Gegenwartskunst, von der hierzulande im allgemeinen jede Vorstellung fehlt. Mit aufgenommen haben wir Beiträge zu deren Tradition, die weitere schwere Kenntnislücken behandeln.

Bei den Konstruktivisten usw. geht es aber nicht so sehr darum, sie der Vergessenheit zu entreißen, sondern Bekanntes (und auch Unbekanntes) in den richtigen Zusammenhang zu stellen, also bürgerlichen wie „ultralinken“ Verfälschungen entgegenzutreten – für *tendenzen* sicher eine ganz wichtige Aufgabe, aber nicht zu lösen im Rahmen dieses einen Heftes.

Wenn Du also nicht bestimmte Leistungen der frühen sowjetischen Kunst verabsolutieren und dem, was wir gebracht haben, entgegenstellen willst (so habe ich Deinen Brief auch nicht verstanden), so heißt das: wir sollen das Thema „sowjetische Kunst“ weiterführen, historisch ergänzen. Vielleicht kannst Du durch weitere Anregungen, am besten als Autor, dabei mitwirken.

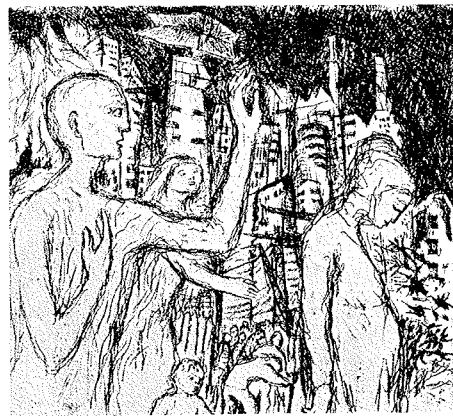
Chronik



Ausstellung eines chilenischen Malers geplant

Die Vereinigung zur Förderung der demokratischen Kultur Chiles e. V. (c/o Dr. Martin Jürgens, Ludgeristraße 8, 4400 Münster) bereitet durch eine Arbeitsgruppe in Münster eine Ausstellung des im Exil lebenden chilenischen Malers Francisco Ariztia de Ferari vor. Sie soll sein Werk in der BRD bekanntmachen und durch den Verkauf seiner Arbeiten die konkreten Arbeitsbedingungen des Künstlers verbessern. Der Schüler Robert Mattas ist 1943 in Santiago de Chile geboren, hat dort studiert und gearbeitet, bis er 1966 von der jugoslawischen Regierung einen zweijährigen Stipendienaufenthalt in Belgrad erhielt. Danach Aufenthalt und Ausstellungen in verschiedenen europäischen Ländern. 1972 Rückkehr nach Chile. Nach dem Putsch 1973 Entlassung aus seiner Arbeitsstelle, Zerstörung seiner Wandgemälde, Exil in Frankreich.

Die geplante Ausstellung soll im Sommer und Herbst 1978 durch die BRD geschickt werden. Interessenten, die die Ausstellung übernehmen wollen, wenden sich an die oben angegebene Adresse.



Mit Bildern Partei ergreifen

Unter diesem Titel hat Heinz Adam (Blücherstraße 41, 5900 Siegen 1) ein kleines Heft mit Arbeiten der 1926 geborenen Grafikerin Sabine Hoffmann herausgegeben, die jetzt in Stuttgart lebt. Ihre Arbeitsthemen: Darstellung des Menschen in der bedrohten Umwelt, gegen Krieg und Faschismus, Großstadtleben, Reiseskizzen und -tagebücher.

Franz Kochseder, Ausstellung in Hagen

Die Galerie Marin in Hagen, Grenzweg 12, zeigt vom 22. April bis 15. Mai Zeichnungen und Radierungen von Franz Kochseder. Der 1947 Geborene ist gelernter Maler und Glasmaler. Ab 1971 studierte er Graphik-Design an der Fachhochschule in Aachen, wo er 1975 die Werkstatt-Galerie mitbegründete. Heute lebt Kochseder in München.



Heinke und Schellemann ausgezeichnet

Der Düsseldorfer Maler und Zeichner Erhard Heineke – seine Karikaturen sind vor allem aus der Deutschen Volkszeitung bekannt – und der Eggenfeldener Maler, Grafiker und Tendenzen-Redakteur Carlo Schellemann fanden bei der Moskauer Ausstellung „Satire im Kampf für den Frieden“ große Anerkennung. Der sowjetische Botschafter in der Bundesrepublik, Valentin Falin, überreichte nun Heineke eine Bronzemedaille von der internationalen Ausstellungsjury und Schellemann eine Bronzemedaille von dem sowjetischen Friedenskomitee, einem der Ausstellungsträger, „für aktive Tätigkeit zur Festigung des Friedens“.

Nationalstiftung – auf ein neues?

Das kommt selten vor in der Kulturpolitik hierzulande: Geld ist da – aber das Projekt scheitert. So geschehen mit der „Deutschen Nationalstiftung“. Die Gründe: Um für das politische Dogma von der Einheit der Nation zu wirken, sollte die Stiftung demonstrativ nach Westberlin verlegt werden; das machten selbst die westlichen Alliierten nicht mit. Außerdem konnten sich Bund und Länder nicht über die Konstruktion einigen; für die Künstler waren ohnehin keine großen Einflussmöglichkeiten vorgesehen.

37,5 Millionen haben sich inzwischen in Bonn angesammelt; jetzt will man sie der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zur Verfügung stellen. Statt weiter rückwärtsgewandten Zielen wie gesamtdeutscher Kulturrepräsentanz und der Pflege ostdeutschen Kulturgutes nach den Wünschen der Vertriebenenverbände hinterherzulaufen, sollte man endlich die Forderungen der Künstlerverbände erfüllen: Unterstützung des Gegenwartsschaffens der Bundesrepublik

und Schaffung eines Fonds für die Alterssicherung der Künstler.

Etwas Besonderes hat sich allerdings Günther Rühle einfallen lassen (FAZ, 21. Februar 1978). Man sollte nicht die politische Ausrichtung, sondern nur den Namen in eine unverfängliche Richtung ändern: „Stiftung für Kunst und Literatur“. Außerdem sei das Vorhaben am besten in der privaten Initiative einiger herausragender Persönlichkeiten aufgehoben (wer denkt da an den Kulturreis des BDI?!). Denen müßte es gelingen, „die Idee neu zu formulieren, andere Privatleute, Mäzene für die Sache zu interessieren und ihr einen solchen Status zu geben, daß sowohl der Bund wie die Länder ihr dann – als Teil unter Teilen – beitreten können“. Im Klartext: Die Steuerbürger zahlen den Großteil, einige Großkritiker und großindustrielle Mäzene legen die Linie fest.

Das gibt eine feine Stiftung: „Sammler wären frei, ihr Stiftungen zu machen, Banken und Industrie brauchten für die Vergabe ihrer Förderungsmittel nicht mehr schwierige Projektprüfungen einzuleiten“; und wenn die Verhältnisse so geordnet sind, könnte man „selbst die Gewerkschaften“ einladen. Ob die Gewerkschaft Kunst und der DGB das auch so sehen?



„Künstler im Gespräch“

hieß ein Experiment, das die Kammer für Arbeiter und Angestellte in Wien mit dem Bildhauer Rudolf Schwaiger durchführte. Schwaiger vertauschte für etwa drei Viertel Jahre sein Atelier mit einer leerstehenden Modelltischlerei der Vereinigten Metallwerke, um in enger Auseinandersetzung mit den dort Beschäftigten zu arbeiten. Die Bereitschaft beider Seiten zum Gespräch unterschied dieses Experiment von jenen modischen Aktionen, für die die Betriebsatmosphäre nur Staffage bilden soll. Am Ende sagte ein Arbeiter: „Der Professor wird uns abholen. Aber wir ihm auch.“ Näheres in einem Bildheft der Kammer für Arbeiter und Angestellte, Wien, Prinz-Eugen-Straße 20.

Berichtigung

Der Inhalt der Anmerkung 1 zum Artikel von Ullrich Kuhrt „Wege zum sozialistischen Realismus“ in *Tendenzen* Nr. 117, Seite 51, ist unrichtig. Die Ausstellung hieß nicht „Kunst in die Produktion“, sondern „Kunst aus der Revolution“. Es war auch keine Veranstaltung der Akademie der Künste, wenn sie auch in ihren Räumen stattfand; sondern der „Neuen Gesellschaft für bildende Kunst“ in Zusammenarbeit mit der Tretjakov-Galerie, Moskau. Wir bitten die Unachtsamkeit zu entschuldigen.

Demokratische Gegenhochschule: ein Beispiel aus Hamburg

An der Streik-Urabstimmung im Wintersemester 1977/78 beteiligten sich in Hamburg 34 Prozent der HfbK-Studenten. Davon sprachen sich 87,4 Prozent für den Streik aus, der dann vom 28. November bis 9. Dezember 1977 durchgeführt wurde. Über die Aktivitäten im Fachbereich Freie Kunst berichtet „Li La Links“, eine Zeitung des MSB Spartakus an dieser Hochschule, in ihrer Nr. 23:

An den ersten beiden Streiktagen beschäftigten sich freie Künstler gemeinsam mit Musikern und Kunsthistorikern mit Bildern von DDR-Künstlern. Bei einer Führung von Norbert Stratmann durch die jetzt gezeigte Mattheuer-Ausstellung im Kunstverein und einem Diavortrag über die 8. Dresdener Kunstausstellung mit demselben Referenten zeigte sich an der sehr regen Diskussion, daß ein Bedürfnis nach einer Auseinandersetzung mit sozialistischer Kunst vorhanden ist. Beide Veranstaltungen waren sehr gut besucht.

An einem weiteren Nachmittag ging es um das Thema: Kunst des New Deal unter Roosevelt. Die Referenten waren Hans Platscheck (Maler) und Gabriele Sprigath (Kunsthistorikerin). Dieses Thema bot viele Anknüpfungspunkte zwischen der damaligen Kultursituation in Amerika und einer möglichen Kulturentwicklung in unserer Gesellschaft.

Aber die Konfrontation mit diesem, für die Anwesenden fremden Stoff machte aufgrund fehlender Vorkenntnisse eine Diskussion unmöglich. (Dazu trug auch ungenügendes Bildmaterial bei.) Das Gespräch nahm aber noch eine positive Wende, indem mit den Referenten über Aufnahmebedingungen und Situation an der HfbK diskutiert wurde. Ergebnis war die übereinstimmende Feststellung, daß der Pluralismus, von dem immer so schön die Rede ist an der HfbK, tatsächlich nicht besteht und daß sich das ändern müsse!

Es ist ein Unding, daß Studenten, die sich in ihren Bildern an der Wirklichkeit orientieren und sich nicht „vom Gegenstand lösen“ wollen, in dieser Schule keine Vorbilder finden.

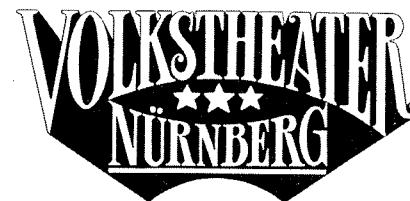
Während der eine Komplex der Streikveranstaltungen alternative Themen zum üblichen HfbK-Lehrbetrieb zur Diskussion stellte, machte eine andere Veranstaltung mit Ernst Volland und Stefan Siegert deutlich, welchen Schwierigkeiten politische Karikaturisten ausgesetzt sind, wenn sie mit ihren Zeichnungen und Montagen treffende Kritik an unserem Gesellschaftssystem äußern wollen: Schwierigkeiten, Plakate auszustellen oder Zeichnungen bei Zeitungen unterzubringen, Zensurmaßnahmen usw. Interessant berichteten die beiden Karikaturisten, wie sie sich trotz alledem in dieser Situation durchkämpfen.

Am Montag, dem 5. Dezember, waren zwei Studentinnen aus Braunschweig gekommen, um über ihre Situation an der Hochschule zu berichten. Der Bericht von der Arbeit und den Erfolgen der Braunschweiger hat uns alle sehr beeindruckt.

Sehr informativ und richtungweisend war der Bericht von Bernhard Mensch am Dienstag, dem 6. Dezember, über seine Arbeit im „Mo-

delversuch Künstlerweiterbildung“, ein Projekt des Berufsverbandes Bildender Künstler (BBK) in Westberlin. In diesem Projekt werden Möglichkeiten für ein erweitertes Berufsfeld für freie Künstler erarbeitet. Die Diskussion lieferte wichtige Aspekte z. B. zum Thema Funktion und Bedeutung des BBK, für die Möglichkeiten seiner Veränderung z. B. in Hamburg und für unsere Arbeit an einer Studienordnung nach unserem Interesse.

Hoch anzuerkennen ist die Tatsache, daß die üblichen Korrekturtermine in den Sudeck-Malklassen während des Streiks zur gemeinsamen Diskussion über die Prüfungsordnung und zur Erarbeitung unserer Studienvorstellungen genutzt wurden.



Prechtl-Plakate 1952–1978

Die Räume der NORICAMA auf der Nürnberger Burg sind die erste Station einer Wanderausstellung mit 39 Plakaten von Michael Mathias Prechtl, zusammengestellt von der „plakaterie, galerie für plakatkunst gmbh“, Nürnberg, Schildgasse 19. Anschließend ist die Plakatschau zu sehen in Erlangen, Ingolstadt, Schwäbisch-Hall, Hof, Würzburg, Bamberg, Regensburg und weiteren Städten der Bundesrepublik. Eine besondere Attraktion: Viele der ausgestellten Plakate können auch käuflich erworben werden (Preise ab 8,- DM). Der sehr schöne Katalog mit Farbdrucken kostet 19,- DM und ist bei der „plakaterie“ erhältlich.

Ausstellung in Westberlin

Nach dem türkischen Maler Hanefi Yeter (Katalog mit vielen Farbabbildungen kostet 17,90 DM) zeigt die Elefanten Press Galerie in Kreuzberg (Dresdener Straße 10) vom 1. Mai bis 15. Juni: 100 Jahre revolutionäre Massenkunst. Pariser Commune – Oktoberrevolution – Cuba. Dazu erscheint ein dreiteiliger Katalog.

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst

Heft Nr. 119

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 2/5; 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 gekündigte Abonnement verlängert sich um ein weiteres Jahr.

Bankverbindung: Deutsche Bank, München, Konto-Nr. 35/18008 (BLZ 700 700 10); Postscheck München, Konto-Nr. 308822-806 (BLZ 700 100 80).

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

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

Beilagenhinweis

● Spendenaufruf medico international

Unser nächstes Heft: Die Weltanschauung der Fotografie

Umschlag: Aktion Stuttgarter Kunststudenten in der Innenstadt (siehe den Beitrag Seite 26ff. dieses Heftes)

Seite 66: Francisco Ariztia de Ferari, Die Fruchtbarkeit der Nacht, 1975

Sabine Hoffmann, Der Tatort wird verlassen, Radierung aus der Folge „Wohin gehen wir?“ Franz Kochseder, Der Alltag des Schlächters K., Blatt 1, 1976, Kaltnadelradierung

Rudolf Schwaiger und die Kollegen im Betrieb
Seite 67: Plakat von Michael Mathias Prechtl, 1975.

Rückseite: Text aus: Pablo Neruda, Der große Gesang, Kommen wird der Tag. Gestaltung Max Bartholl und Valentin Schmitt.



Sammelt aus den Ländern

das verschämte Pochen des Schmerzes ein, die Verlassenheiten, *das Korn aus den Überbleibseln der Tennen*: irgend etwas keimt unter den Fahnen: die uralte Stimme ruft uns erneut.

Steigt zu des Erzgesteins Wurzeln hinab und hinauf zu den Höhn des Metalls der Wüste, *röhrt an den Kampf der Menschen auf Erden mitten durch die Marter*, die die Hände mißhandelt, die bestimmt für das Licht.

Verschmäht nicht den Tag, den die Toten euch anvertraun, die kämpften. Jede Ähre entsprießt einem der Erd überlassenen Korn, und dem Weizen gleich seine Wurzeln verflucht das unzählbare Volk, häuft es die Ähren, *und in der entfesselten Sturmengewalt schwingt es sich auf zu des Weltalls Helle.*

Pablo Neruda

Aus: Der große Gesang. Kommen wird der Tag. Gestaltung Max Barthold und Valentin Schnit.

Gebühr für die Zahlkarte
(wird bei der Einlieferung bar erhoben)
bis 10 DM 60 Pf
über 10 DM (unbeschränkt) 1 DM
Bei Verwendung als Postüberweisung
gebührenfrei

Spendenbestätigung
medico international e.V. mit Sitz in
Frankfurt am Main ist durch den letz-
ten Bescheid des Finanzamtes Frank-
furt (Main)-Börse vom 24. Sept. 1974
als spendenbegünstigte gemeinnützige
Körperschaft anerkannt.

medico international bestätigt hiermit
die ausschließlich satzungsgemäße
Verwendung der umsichtig bezeichne-
ten Spende.

medico international e.V.
6 Frankfurt am Main 50
Homburger Landstr. 455

Bedienen Sie sich
der Vorteile eines
eigenen Postscheckkontos
Auskunft hierüber erteilt jedes Postamt

Hinweis für Postscheckkontoinhaber:

Dieses Formblatt können Sie auch als Postüber-
weisung benutzen, wenn Sie die stark umrandeten
Felder zusätzlich ausfüllen. Die Wiederholung des
Betrags in Buchstaben ist dann nicht erforderlich.
Ihren Absender (mit Postleitzahl) brauchen Sie nur
auf dem linken Abschnitt anzugeben.

1. Abkürzung für den Namen Ihres Postscheckamts
(PSchA) s. unten
2. Im Feld „Postcheckteilnehmer“ genügt Ihre
Namensangabe

3. Die Unterschrift muß mit der beim Postscheckamt
hinterlegten Unterschriftenprobe übereinstimmen
4. Bei Einsendung an das Postscheckamt bitte den
Lastschrifzettel nach hinten umschlagen

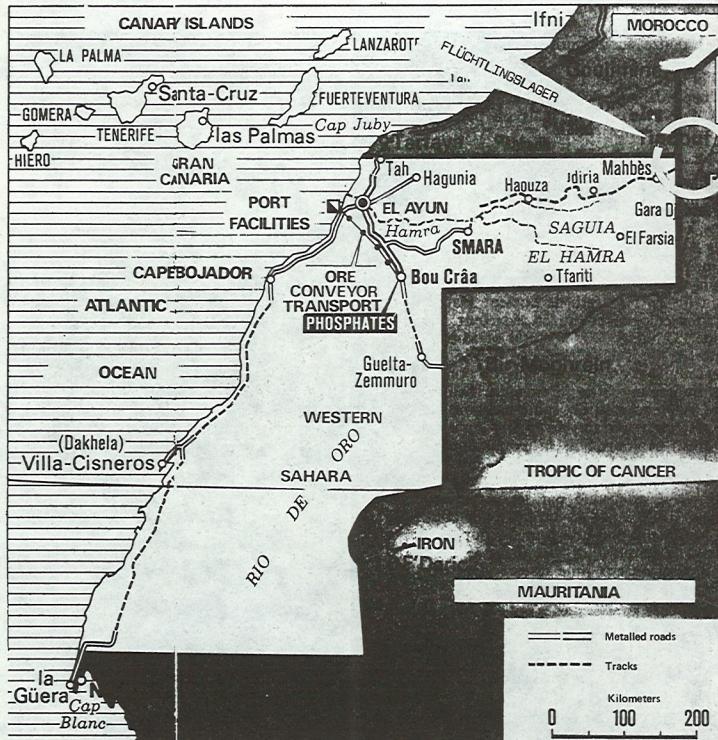
Abkürzungen für die Ortsnamen der PSchA:

Bln W = Berlin West	Kln = Köln
Dmd = Dortmund	Lshfn = Ludwigshafen
Esn = Essen	Mchn = München
Ffm = Frankfurt	Nbg = Nürnberg
am Main	Sbr = Saarbrücken
Hmb = Hamburg	Sigt = Stuttgart
Han = Hannover	
Krh = Karlsruhe	

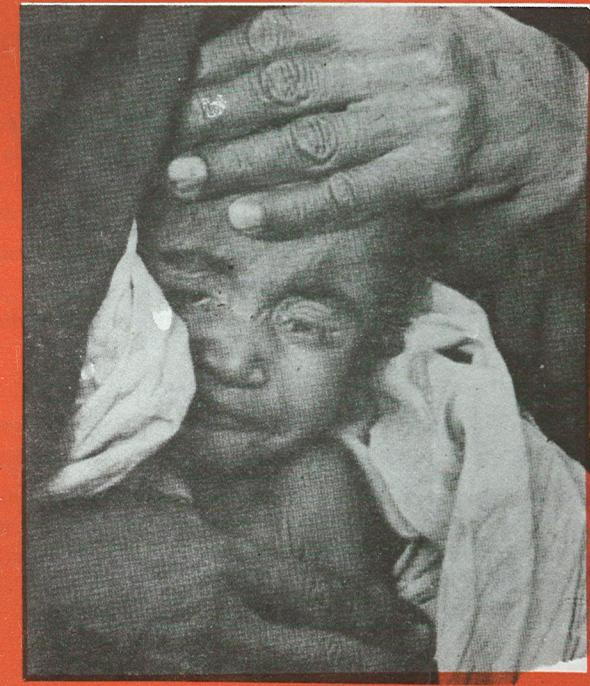
Für Mitteilungen an den Empfänger

DIE WESTSAHARA

Die Westsahara hat eine Fläche von 266.000 qkm. Sie besteht aus den Provinzen Saguiat-el-Hamra im Norden und Rio del Oro beziehungsweise Oued adh-dha'b im Süden. Im Norden befindet sich auch die Hauptstadt des Landes, El Aioun und die Phosphatlager von Bou Craa und Smara. Die Reserven der Phosphatlager werden auf 1,4 Milliarden Tonnen geschätzt. Die Küstengebiete sind sehr fischreich. Außerdem befinden sich im Land noch Erzlager. Das gesamte Land besteht aus Stein-, Kies-, Geröll-, Sand- und Salzwüste. Die ehemalige spanische Kolonialregierung gibt die Einwohnerzahl von Westsahara mit 70.000 an, tatsächlich dürften es jedoch zwischen 400.000 und 500.000 Sahauris als autochthone Bevölkerungsgruppe geben. Die Sahauris sind zum größten Teil Nomaden, arabisierte Berber und Araber, die Dromedare, Schafe und Ziegen züchten. Sie waren bisher in Stämmen und Stammeskonföderationen organisiert. Die drei Hauptgruppen sind die Reguibat, die Tekna und die Mauren. Die Sahauris sprechen Hassaniya', einen Dialekt, der eng dem Hocharabischen verwandt ist.



Verantwortlich im Sinne des Pressegesetzes:
medico international, Homburger Landstraße 455,



**Die Sahauris:
In der Wüste
vom Tod bedroht**

**Helfen Sie diesem Volk
zu überleben**



Die Flüchtlingslager der Sahauris in der Westsahara

Mehr als 100.000 Sahauris – Männer, Frauen, Kinder – flohen in den beiden letzten Jahren vor marokkanischen und mauretanischen Truppen hunderte von Kilometern quer durch die Wüste in Flüchtlingslager im algerischen Grenzgebiet. Verlassen mußten sie ihr Land, die ehemalige spanische Kolonie Westsahara, weil Marokko und Mauretanien sich – trotz eindeutiger UN-Resolution – die reichen Phosphat- und Erzvorkommen des Gebiets sichern wollten.

Die sahaurische Bevölkerung wurde von den neuen Kolonialherren unterworfen, eingesperrt. Wer Widerstand leistete wurde ermordet oder mußte das Land verlassen.

Niemand weiß heute, wieviele Menschen auf der Flucht durch die Sahara starben oder Opfer der zahlreichen Luftangriffe wurden.

Die Weltöffentlichkeit nahm vom Sterben dieses Volkes keine Notiz.

Die internationale Menschenrechtsföderation spricht in einem von ihr verfaßten Bericht über die Vertreibung der Sahauris von „Greuelaten und Barbarei“ und fordert die Öffentlichkeit auf, den drohenden Völkermord zu verhindern.

Das Elend des sahaurischen Volkes hält jedoch an. Die Flüchtlinge können in den Lagern im algerischen Wüstengebiet nicht ohne Hilfe von Außen überleben. Die vegetationslose Steinwüste läßt keinerlei Selbstversorgung zu. Nahrungsmittel, Zeltmaterial, Medikamente, Kleider, Decken und Brennmaterial müssen über eine 2.000 Kilometer lange Wüstenpiste in die Lager gebracht werden. Trinkwasser ist knapp und reicht gerade für den dringendsten Bedarf. Bleibt die Unterstützung von Außen auch nur für kurze Zeit aus, sind die Folgen katastrophal.

So im Wüstenwinter 1975/76: Infektions- und Mangelkrankheiten rafften hunderte von unterernährten und geschwächten Flüchtlingen – vor allem Kinder – hin.

Eine solche Katastrophe kann sich jederzeit wiederholen, wenn nicht frühzeitig Hilfe geleistet wird. Die Menschen in den Lagern, die das Wenige was ihnen zur Verfügung steht untereinander teilen, sind auf Ihre Unterstützung angewiesen.

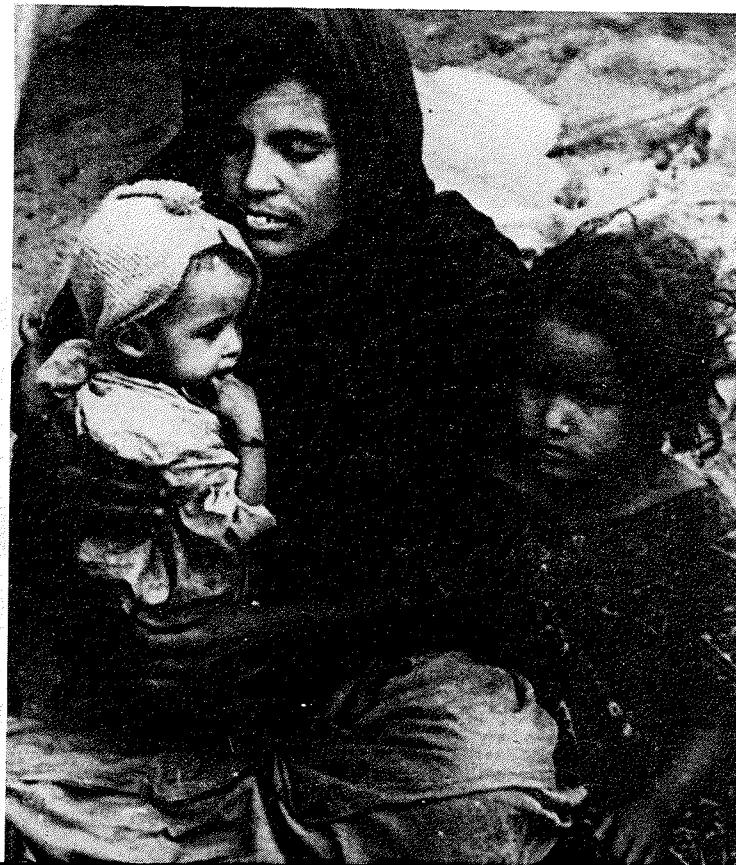
Dieses Volk braucht Ihre Hilfe und Solidarität. medico international organisiert und koordiniert, im Bündnis mit anderen Organisationen, wie dem Antiimperialistischen Solidaritätskomitee, im Bundesgebiet die humanitäre Hilfe für die Flüchtlinge. Unterstützen Sie unsere Kampagne. Helfen Sie mit, das Leiden dieses Volkes zu mindern!

medico international

Antiimperialistisches
Solidaritätskomitee

Werner Roos

Prof. Dr. Erich Wulff



Für Vermerke des Absenders

Spende Sahaurihilfe

Spendenbescheinigung umsitzig

Postcheckkonto Nr. des Absenders

Postcheckkonto Nr. für Postscheckkonto Nr.

Postcheckkonto Ffm.

medico international

Stadtsparkasse

Frankfurt/Main

6000 Frankfurt 1

in

Postvermerk

DM Pf für Postscheckkonto Nr.

3-600

Postscheckkonto Nr. des Absenders

PSchA

Postcheckkonto

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

DM Pf für Postscheckkonto Nr.

3-600

Postscheckkonto Nr. des Absenders

PSchA

Postcheckkonto

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

DM Pf für Postscheckkonto Nr.

3-600

Postscheckkonto Nr. des Absenders

PSchA

Postcheckkonto

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

DM Pf für Postscheckkonto Nr.

3-600

Postscheckkonto Nr. des Absenders

PSchA

Postcheckkonto

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

DM Pf für Postscheckkonto Nr.

3-600

Postscheckkonto Nr. des Absenders

PSchA

Postcheckkonto

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

DM Pf für Postscheckkonto Nr.

3-600

Postscheckkonto Nr. des Absenders

PSchA

Postcheckkonto

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

DM Pf für Postscheckkonto Nr.

3-600

Postscheckkonto Nr. des Absenders

PSchA

Postcheckkonto

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

Postkarte

medico intern.

Spende Sahaurihilfe

Girokonto Nr. 232