

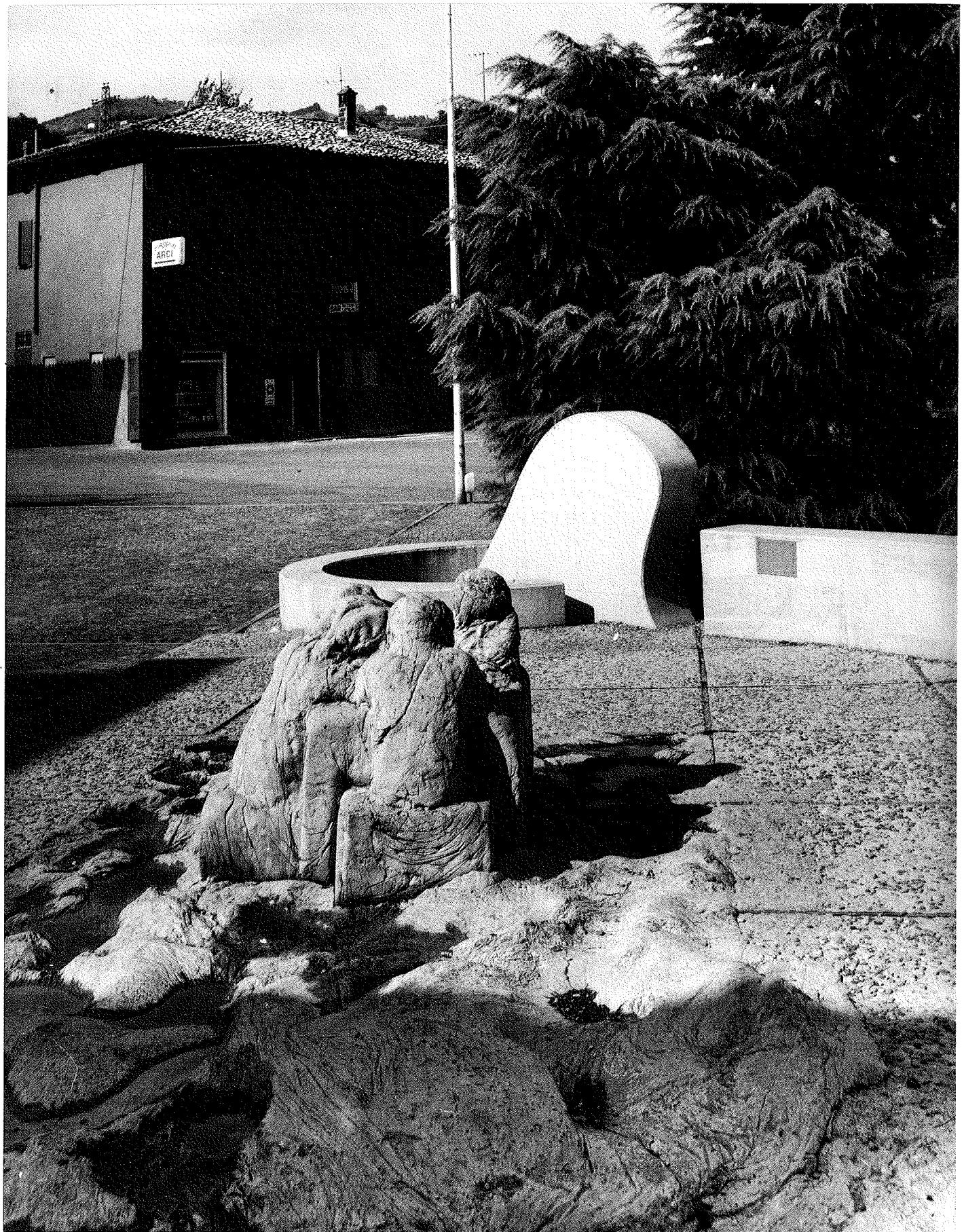
DAS MUSEUM

Stuttgart z.B.
Wittelsbacher,
Preußen usw.
Reformen aus
Amsterdam.
Mitbestimmung.
Arbeiterkultur.

B 2482 F
tendenzen

Damnitz Verlag München
Nr. 137, 23. Jahrgang
Januar–März 1982
DM 8,50





Titelgestaltung: Max Bartholl

Titelbild: Michael Mathias Prechtl, Die Entführung der Apostel, weitgehend 1967, 1981 vollendet, Öl/Lw. 150 x 165 cm

Seite 2: Nicola Zamboni und Antonio Papa, Antifaschistisches Denkmal vor dem Rathaus in Marzabotto bei Bologna, 1976 (siehe Seite 46-48)

Seite 4, 5, 18, 19, 21, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 37: Zeichnungen von Melchior Schedler

Rückseite: Plakat von Clemens Strugalla, 1981

Unser nächstes Heft:

tendenzen Nr. 138 (April-Juni 1982)

Schwerpunktthema: Renato Guttuso

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst

Heft Nr. 137

Redaktionskollektiv: Ernst Antoni; Heino F. von Damitz; Harro Erhart; Dr. Wolfgang Gape; Dr. Richard Hiepe; Dr. Ulrich Krempel; Theo Liebner; Dr. Kaspar Maase; Werner Marschall (verantwortlicher Redakteur); Carl Nissen; Carlo Schellemann; Jörg Scherkamp; Dr. Gabriele Sprigath; Guido Zingerl.

Verantwortlich für Anzeigen: Otto Schmidl. Anschrift für Verlag, verantwortlichen Redakteur und Anzeigenverantwortlichen:

Damitz Verlag GmbH, Hohenzollernstr. 144, 8000 München 40, Telefon (089) 30 10 15/30 10 16.

Gesellschafter: Heino F. von Damitz, Maler, Grünwald 1/5; Carlo Schellemann, Maler und Grafiker, Eggenthal 1/5; Erich Stegmann, Maler, Deisenhofen 2/5; Hannes Stütz, Lektor (Verlag „pläne“ GmbH, Dortmund), Düsseldorf 1/5.

tendenzen erscheint in 4 Nummern jährlich. Bezugsbedingungen: Jahresabonnement 32,- DM (inkl. MwSt. und Porto); Lehrlings-, Schüler- und Studentenabonnement 27,- DM (Lehrlings-, Schüler- oder Studentennachweis erforderlich). Das Jahresabonnement ist mit dem Kalenderjahr identisch. Während des laufenden Jahres eingegangene Bestellungen werden mit einer Teilrechnung geliefert. Kündigung bis spätestens 31. Oktober. Nicht gekündigtes Abonnement verlängert sich um ein weiteres Jahr. Einzelheft 8,50 DM (inkl. MwSt., zuzüglich Porto).

Bankverbindung: Deutsche Bank, München, Konto-Nr. 3518008 (BLZ 70010010); Postscheck München, Konto-Nr. 308822-806 (BLZ 70010080).

Herstellung: Plambeck & Co Druck und Verlag GmbH, Xantener Str. 7, 4040 Neuss, Postfach 920.

© copyright tendenzen. Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.

Bestellungen über den Buchhandel oder direkt beim Verlag.

ISSN 0495-0887

Inhalt

Zu diesem Heft	Seite	4	Andreas Achenbach: CLOSE TRAFFIC. Über die Künstlerin Dorothee Joachim	61
Ulrich Weitz: Stuttgart zum Beispiel. Besichtigung einer bundesdeutschen Museumslandschaft	6	Bernd Zachow: So kann's nicht weitergehn. Der Maler Peter Engl	66	
Gabriele Sprigath: Reformerfahrungen aus Amsterdam. Gespräch mit Carry van Lakerveld, Adjunkt-Direktorin am „Amsterdams Historisch Museum“	14	Juliane Stiegele: Künstlerinnen im BBK	68	
Melchior Schedler: Dieser Ärmel war ein Strumpf. Nachrede auf die Ausstellung „Wittelsbach und Bayern“ von 1980	19	Buchbesprechungen:		
Heike Kraft: Kreuzberger Mächte. Die Preußenschau in Westberlin	22	Jutta Held: Ein Stück historischer Ästhetik neu erschlossen	70	
Museums-Mitbestimmung auf Probe. Gespräch über das Hamburger Modell mit Rolf Bornholdt (ÖTV)	25	Diskussion:		
Friedrich Köllmayr: Das Münchner MPZ oder Wie macht man einen Holzweg attraktiv?	27	Klaus Herding: Karikatur in der Krise. Eine aufrechte Haltung macht noch lange keine gute Zeichnung	72	
Heike Kraft: Es ist so schön, MP zu sein. Ein Tag im Leben der Museumspädagogin X	30	Leserbriefe	74	
Was sucht der Prolet im Pfaffenvinkel? Gespräch mit Friedrich Köllmayr über seine alternativen Kunstführungen	32	Ausstellungen, Kataloge	75	
Melchior Schedler: ANNO KINDERMAL! Protokoll eines Versuches, in einem Museum ein wenig Utopie zu errichten	37	Meldungen, Angebote, Kommentare	77	
Ulrich Weitz: Vom Mißtrauen zur Mitarbeit. Gespräch mit Thomas Brune vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart über die Ausstellung „Arbeiterbewegung – Arbeiterkultur in Stuttgart 1890–1933“	41	Jahresverzeichnis 1981. tendenzen Nr. 133–136	79	
Till Bruttel und Chup Friemert: Marzabotto. Drei Briefe von einer Italienreise	46	Plakate gegen den Atomtod		
Candace Carter: Wider das Klischee vom Maler der Vereinsamung. Über drei Frauenbilder Edward Hoppers	49	Ergebnis eines Wettbewerbs	83	
Margot Michaelis: „Ich will das Oben und das Unten malen.“ Zur Querner-Ausstellung in Braunschweig 1981	52	Autoren, Mitarbeiter, Interviewpartner:		
Arthur Engelbert: „Bald finden wir den Ausdruck unserer Zeit.“ Die Darstellung des Menschen bei Wilhelm Lehmbrock	56	Andreas Achenbach, Journalist, Dortmund		
		Rolf Bornholdt, Museumsangestellter, Personalratsvorsitzender bei der Kulturbehörde, Hamburg		
		Thomas Brune, Volkskundler, Stuttgart		
		Till Bruttel, Keramikerin, Hamburg		
		Candace Carter, Malerin und Grafikerin, Karlsruhe		
		Arthur Engelbert, Kunsthistoriker, Dortmund		
		Prof. Dr. Chup Friemert, Designwissenschaftler, Hamburg		
		Prof. Dr. Jutta Held, Kunsthistorikerin, Universität Osnabrück		
		Prof. Dr. Klaus Herding, Kunsthistoriker, Universität Hamburg		
		Friedrich Köllmayr, Oberstudienrat, München		
		Dr. Heike Kraft, Kunsthistorikerin, Frankfurt/Main		
		Carry van Lakerveld, Kunsthistorikerin, Amsterdam		
		Margot Michaelis, Kunsterzieherin, Braunschweig		
		Melchior Schedler, Schriftsteller, Bühnenbildner und Ausstellungsdesigner, München		
		Dr. Gabriele Sprigath, Kunstschaftlerin, München		
		Juliane Stiegele, Malerin und Grafikerin, Augsburg		
		Ulrich Weitz, Doktorand (Kunstgeschichte), Stuttgart		
		Bernd Zachow, Verlagsmitarbeiter, Nürnberg		

Zu diesem Heft

„Je mehr sich der Blick auf die Zukunft verdunkelt, desto verlockender erscheint eine Rückschau“ (FAZ, 10. Dezember 1981).

„Das Zurücksehen aufs Vergangene geschieht nur in der Absicht, um das Vor- aussehen des Zukünftigen dadurch möglich zu machen...“ (Immanuel Kant).

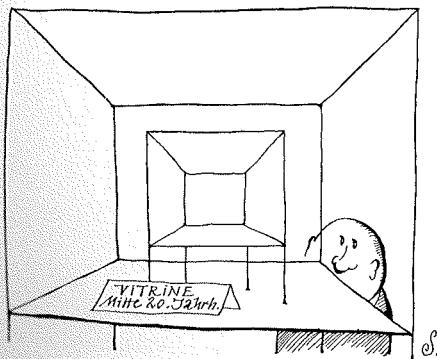
Mancherorts soll man sogar Besucher der Cafeteria mitgezählt haben, die allein deshalb dorthin streben, weil es ringsum keine Kantinen und Frittenhäuschen gibt. Trotz allem ist eindeutig: Es gehen mehr Menschen als je zuvor in es hinein.

In das Museum.

1980 waren es, so die Statistiker, bundesweit 41 282 595. Bei der Bundesliga schauten im Vergleichszeitraum nur rund sieben Millionen vorbei.

Nicht Kaffeedurst, „Bildungshunger“ treibt nach der FAZ die Menschen ins Museum. Aber: „Diesen allzu bequem und mundgerecht zu stillen, sollte man sich allerdings hüten, denn ein voller Bauch studiert nicht gern.“ Ähnliches empfiehlt das Ressort Außenpolitik der Zeitung sonst für den Hunger in der Welt.

Wohin mit dem massenhaften Bildungshunger? FAZ und Süddeutsche Zeitung sind sich in der Trendbeurteilung einig: „Volle Kraft zurück“ meldet die eine, in der anderen diagnostiziert L. G. (Laszlo Glozer wohl) einen „neuen Historismus“. So hätten sie es gerne – im Rückwärtsgang in die gepriesene „Postmoderne“.



Für den gestiegenen Museumsbesuch mögen so unterschiedliche Beweggründe eine Rolle spielen wie Antiquitätsucht, grüne Romantik, Hunger nach Unwiederbringlichem – aber eben auch der Forscherdrang und die Geschichtsneugier, von denen man meinte, sie seien den Leuten auf der Schule schon gründlich ausgetrieben worden. Gefragt wird nach allerhand historischen Identitäten, durchaus mit Blick auf Gegenwart und Zukunft hier in diesem Land. Auch wenn der Anstoß, Fragen zu stellen, vielleicht nur aus bei Golo Mann Angelesenem oder bei „Holocaust“ Aufgerissenem zustande kam. Mit den vielen Besuchern drängen auch neue Ansprüche ins Museum, inhaltliche und solche an die Vermittlung. Dieses Tendenzen-Heft will vor allem aus der Besucherperspektive das Museum untersuchen.

Nicht voll verbürgt ist die Sentenz eines Museumsdirektors, die Ulrich Weitz zitiert: „Das Museum wäre die schönste Sache der Welt, wenn die Besucher nicht wären.“ Doch solch ein Programmsatz fände insgeheim das Einverständnis vieler Museumsleute. In den Ängsten um zerbröselnde Madonnen, der Furcht vor den schwitzigen Fingern der Besucher verborgen hält sich das Selbstverständnis des großherzoglichen Schatzhüters: Laß das gemeine Volk nicht an die Preziosen ran. Oder kulturpolitisch: Möglichst keine Demokratie. Und keine Kontrolle. Während andere Institutionen des Kulturbetriebs – Theater, Fernsehen, Verlage, Orchester – zumindest zum Teil jeweils ihre kritische Öffentlichkeit haben, während die Zuschüsse für die städtischen Bühnen zu X oder die überhöhte Gage des Sängers Y von Journalisten und Abgeordneten lang und breit diskutiert werden, wirtschaften die Museen in Reservaten, die den öffentlichen Augen weitgehend entzogen sind. Obwohl sie aus öffentlichen Händen ihr Geld bekommen. Aber niemand mag so richtig kontrollieren, was in den Museen damit gemacht wird – die beliebten Lamenti um Beuys-Ankäufe bestätigen, den Kunstmaklern hochwillkommen, nur diese Regel. Das alltägliche Feuilleton wirft nur kurze Blicke auf Ausstellungseröffnungen und handelt diese normalerweise auf einem Drittel des Platzes ab, das es der neuesten Schauspielpremiere widmet. Die Kunstmärktpresse behandelt die Museumsszene als Nebenschauplatz des Börsengeschäfts. Nicht zu Unrecht, vor allem was das laut Statistik inzwischen besonders beliebte



„Die Neutronenbombe hat für uns Museumsleute etwas nachgerade Beglückendes: endlich keine Besucher mehr, und die Objekte bleiben unversehrt...“

Kunstmuseum betrifft. Jürgen Weber, Autor des Buches „Entmündigung der Künstler“ (das soeben in einer zweiten, vollkommen überarbeiteten und aktualisierten Auflage im Damitz Verlag München erschienen ist), sieht die Rolle des Museums so:

„Zeigt das nicht, daß für Menschen unserer Zivilisation die Museen die Tempel der Gegenwart sind? Zukunftsweisend sind nur Dinge oder Ideen, die in einer Sammlung aufbewahrt werden; berühmt und anerkannt ist ein Künstler erst, wenn seine Werke in ein Museum eingezogen sind. So ist es auch nur konsequent, daß das Museum selbst bald wichtiger wird als die Dinge, die dort aufbewahrt werden. (...) Das bedeutet, daß sich das Repertoire der Ausstellungsmöglichkeiten und der technische Aufwand der optischen Demonstration außerordentlich vervielfältigt und verfeinert haben.“

Bleibt das Museum im allgemeinen noch wenig gewillt, sich den Massen zu erschließen, so sind bestimmte Ausstellungsunternehmen dagegen speziell auf großen Zulauf hin geplant. Mammutausstellungen über die Wittelsbacher oder die Preußen – die in diesem Heft kritisch beleuchtet werden – erfreuen sich großzügiger öffentlicher Förderung. Geht es doch hier darum, „richtige“ Geschichtsbilder (im Sinne der Herrschenden) in die Köpfe der Leute zu bekommen. Alles deutet darauf hin, daß der Monopolisierung der Mittel und ihrer Konzentration auf diese Unternehmungen unter der Herrschaft des öffentlichen Rotstifts anderes geöffnet wird. Darunter manches, was Anfang der 70er Jahre stolz unter dem Motto „Museums-

reform“ angepriesen wurde. Da ist inzwischen einiges abgewürgt worden, anderes wurde kanalisiert oder – wie am Beispiel des Münchner Museumspädagogischen Zentrums in diesem Heft anschaulich gemacht wird – ins Gegen teil verkehrt. Dennoch gibt es eine Reihe von Reformansätzen, die, auf der Grundlage der Erfahrungen in den letzten Jahren, weiterentwickelt werden müssen. Wie das gehen kann, zeigen in diesem Heft Beispiele aus Amsterdam und Stuttgart.

Reformversuche verlangen nach entschiedener Demokratisierung. In den Museen heißt das: Einführung und Ausbau von Mitbestimmungsmöglichkeiten für die Beschäftigten. In Hamburg wurden bereits wichtige Schritte in diese Richtung getan – wir stellen das Modell vor.

Demokratisierung bedeutet aber auch, daß den immer zahlreicher werdenden Besuchern der Museen ermöglicht wird, die Exponate für sich nutzbar zu machen für die Durchsetzung ihrer gesellschaftlichen Interessen. Ein wichtiges Mittel sind hier Führungen und Exkursionen, die von Gewerkschaften und anderen demokratischen Gruppen mehr und mehr veranstaltet werden.

Dieses „Museums“-Heft knüpft an Fragen an, die in den tendenzen Nr. 110/1976 („Die Kunst findet auch im Museum statt“) aufgeworfen wurden. Damals stellten wir unter anderem das Historische Museum in Frankfurt, das Römisch-Germanische Museum in Köln und das Museum der Stadt Rüsselsheim vor – alles Institutionen mit reformerischem Anspruch. Von allgemeinem Interesse schien uns schon 1976 die Funktion des Kunstmuseums – in jener Zeit von den bürgerlichen Meinungsmachern für überholt und unnütz erklärt und jetzt, wenn es wie die Münchner Neue Pinakothek ins „Tendenzenwende“-Konzept paßt, wieder lautstark jubelt.

Fragen musealer „Öffentlichkeitsarbeit“ sind es vor allem, die diesmal hier diskutiert werden. Eine notwendige Diskussion, die ein Stück weiterbringen kann in der Auseinandersetzung mit den politischen und wirtschaftlichen Machthaltern, die eigentlich längst ins Museum gehören, zur Zeit aber noch meinen, uns einwickeln und eventuell auch versetzen zu können.

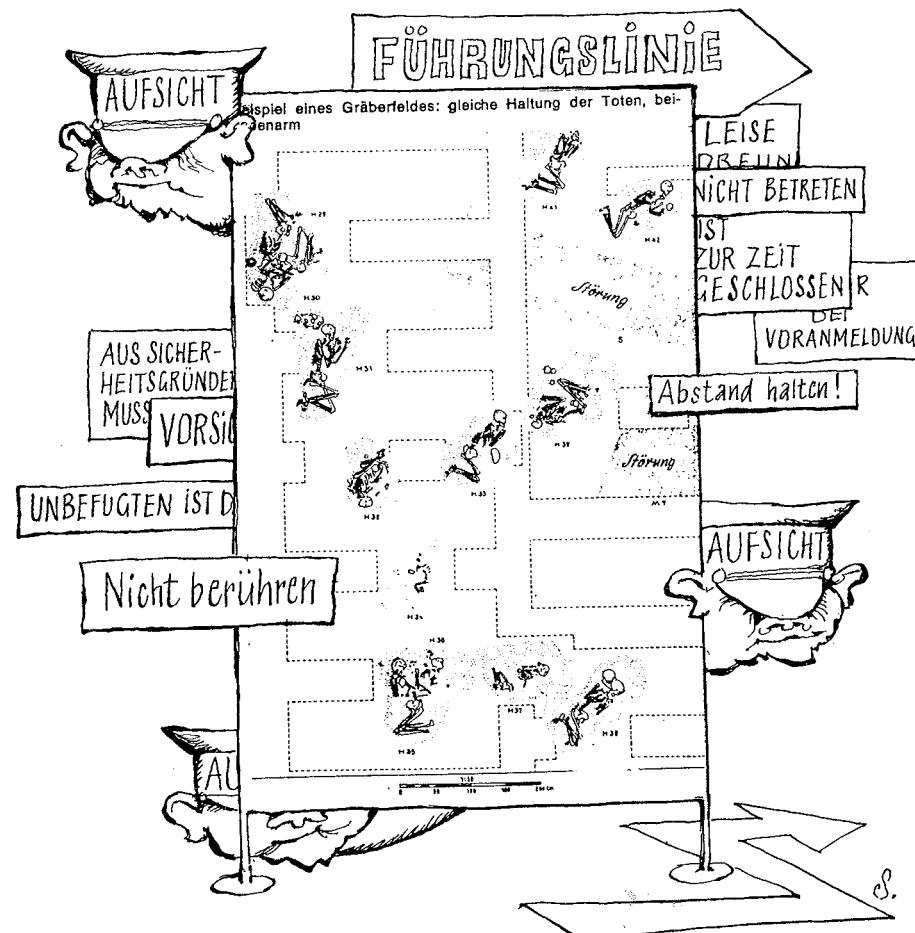
Ulrich Weitz informiert am Beispiel Stuttgart über eine bundesdeutsche Museumslandschaft, Gabriele Sprigaths Interview mit der niederländischen Wis-

senschaftlerin Carry van Lakerveld berichtet über Amsterdamer Alternativen. Die Monsteschauen über Wittelsbacher und Preußen haben sich Melchior Schedler und Heike Kraft vorgenommen. Friedrich Köllmayr analysiert das Münchner „Museumspädagogische Zentrum“: „Demokratisierung“, wie die CSU sie liebt. Es geht auch anders: Beispiele dafür sind Friedrich Köllmayrs Erfahrungen, die er bei seinen alternativen Kunstführungen gesammelt hat, das Ausstellungskonzept von „Anno Kinder mal“ und die Stuttgarter Ausstellung „Arbeiterbewegung – Arbeiterkultur 1890–1933“. Über Museumsmittelbestimmung in Hamburg berichtet der Gewerkschafter Rolf Bornholdt.

Unser Titelbild macht ein Stück Geschichte und Aktualität unserer Museen anschaulich, die zumeist als fürstliche Raubsammlungen entstanden und dem Volk bis heute noch kaum erschlossen sind.

Michael Mathias Prechtl will mit seinem Gemälde „Die Entführung der Apostel“ (durch Max Wittelsbacher), das hier zum ersten Mal reproduziert wird, die demokratische Forderung nach Rückgabe der in aller Welt geraubten Kunstschatze unterstützen. Wie Dürers „Apostel“ – heute eine Hauptattraktion der Alten Pinakothek in München – aus dem Nürnberger Rathaus entführt und dabei ihres revolutionären Anspruchs entledigt wurden, erzählt Friedrich Köllmayr in diesem Heft (Seite 32ff.).

Weiter im Heft: Reflexionen über ein antifaschistisches Denkmal im italienischen Marzabotto, Künstlerporträts, Buchbesprechungen, Ausstellungsrezensionen und eine Diskussion zu tendenzen Nr. 135, „Bildsatire“.



Schirme, Taschen, Phantasie und Neugier sind an der Garderobe abzugeben

Stuttgart zum Beispiel

Besichtigung einer bundesdeutschen Museumslandschaft
von Ulrich Weitz

Das Stuttgarter Kaufhaus Horten wirbt mit einem Prospekt für den Besuch der Preußenausstellung. Diesmal nicht nach Mallorca zum Sonnenbaden, sondern nach Berlin zum Kultururlaub. Sich das Riesenspektakel ansehen – da muß man dabeigewesen sein, das darf man sich nicht entgehen lassen.

Selbst auf dem Bahnhof wird man nicht verschont. Auf dem Fahrplan des Intercity prangt eine Anzeige für die „Westkunst“. Kategorisiert man die Kunst nach Himmelsrichtungen, dann kann man auf inhaltliche Kriterien verzichten: Also kurz in den Intercity eingestiegen – Alle reden vom Museum, wir auch – oder „Let's go West“, wie das ein Zigarettenkonzern formulierte.

Da wir schon bei den Zigarettenkonzernen sind: Die badische Traditionsfirma „Kurmark“ lädt in einem 12-Seiten-Prospekt, farbig auf Hochglanzpapier, unter dem Motto „Zum Erleben was Freude macht“ zum Museumsbesuch ein. 10000 DM werden als „Zigarettenförderpreis“ einem Schwarzwälder Trachtenmuseum gestiftet: „Kurmark will mit dieser Aktion dazu beitragen, daß dieses heimatliche Brauchtum bewahrt und gepflegt wird. Schon heute verzeichnen die Freunde der Trachtentradition reges Interesse und erfreulichen Zulauf vor allem junger Menschen, die mit ‚dabeisein‘ wollen. Besonders ihre Freude an der Pflege des Brauchtums und am Erleben eigener Geschichte soll hiermit gefördert werden.“

Vielleicht stiftet dann demnächst „Roth-Händle“, das Teerprodukt mit dem proletarischen Namen, aus dem Werbetext die Heizung für das Museum der Volkskundlichen Abteilung des Württembergischen Landesmuseums in Waldenbuch, auf die nach einem Rotstiftbeschuß des Finanzministeriums verzichtet wird. Ein Museum, in dem ein wesentlicher Akzent auf die Darstellung der Arbeiterbewegung und ihrer Kultur gelegt wird – das muß wirklich nicht das ganze Jahr geöffnet sein.

Die Jugend gewinnen...

Statt der Zigarettenparole „Zum Erleben was Freude macht“ bietet die baden-württembergische Landesregierung einen „Staat zum Mitmachen“. Bei dieser Kon-

zeption spielen die Museen eine zentrale Rolle in der Ideologievermittlung. Dies wurde auch in einer Rede des CDU-Fraktionsvorsitzenden Teufel zur Regierungserklärung vor dem Landtag deutlich: „Freiheit muß in die Entschlossenheit münden, dieses unser Gemeinwesen zu verteidigen und zu verbessern. Es ist verteidigungswert und verbesserungsfähig. Wir brauchen auch heute Gemeinsinn, ein ‚Gewissen für das Ganze‘, die Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen, sich mit diesem Land zu identifizieren. Für diese Gesinnung brauchen wir Vorbilder. Wir finden Beispiele an Pflichterfüllung und Gemeinsinn auch heute vielfältig in unserem Land. Wir finden sie in unserer Geschichte. Dieses Land braucht und baut ein Technisches Landesmuseum. Wir stehen dazu. Dieses Land braucht aber auch und genauso notwendig ein Landesmuseum für Geschichte... Ich möchte heute ein solches Museum über die reiche Geschichte des deutschen Südwestens anregen. Wir haben in unserem Land Fachleute und Wissenschaftler für diese Aufgabe. Wenn wir so viel Gestaltungskraft und Phantasie, so viel Können und schöpferische Leistung aufbringen wie für die Staufer-Ausstellung, dann kann ein großes Werk entstehen... Alles hängt davon ab, daß sich die jungen Mitbürger in diesem Staat mit unserem Land identifizieren und sich wohlfühlen. Wir müssen sie herausholen. Wir haben Aufgaben in Hülle und Fülle. Und wir gewinnen unsere Jugend nicht mit Ausgaben, sondern nur mit Aufgaben.“¹

Dieser Ansatz, mit Hilfe der Kultur die Jugend wieder in den Griff zu bekommen, sie für die Ziele des kapitalistischen Systems zu begeistern, wird auch im jüngsten Produkt christdemokratischer Kulturideologie deutlich. Bei der Vorstellung der „41 Thesen zur Kommunalen Kulturpolitik“ sprach der Vorsitzende des Deutschen Städtetags, Stuttgarts Oberbürgermeister Rommel, der Kulturpolitik angesichts der Jugendprobleme eine wachsende Bedeutung zu: „In der jungen Generation sei eine gewisse Abkehr vom Materialismus, eine Art ‚Verinnerlichung‘ und die Suche nach neuen Wertmaßstäben feststellbar. Es sei Aufgabe der Städte und Gemeinden, im Rahmen ihrer Kulturarbeit ein Klima zu

schaffen, das diesen Prozeß aufnehmen könne.“²

Weniger integrativ als die Worte des liberalen Aushängeschildes Rommel nehmen sich dann die 41 Thesen aus. Staufisch-wittelsbächerisch und preußisch läuft es einem den Rücken hinunter, wenn man in These 4 lesen kann: „Unsere Kulturpolitik ist christlich-abendländischer Tradition verpflichtet... In der Erneuerung und Fortentwicklung dieser Kultur sehen wir die große Chance und Verantwortung unserer Tage.“³

...zu Disziplin in der Krise

Fürst Nikolaus Lobkowicz, einer der geistigen Väter der Thesen „Mut zur Erziehung“, mit denen schon 1978 versucht wurde, durch eine reaktionäre Offensive im Schulbereich eine „Schwarze Kulturrevolution“ einzuleiten, lieferte Munition für diese christlich-abendländisch geprägte Wertediskussion. „Keine Gesellschaft, kein Staatswesen kann jedoch überleben, wenn seine Jugend nicht dazu angeleitet wird, Krisen und Einschränkungen als Herausforderung zu Fleiß anzunehmen, anstatt wehleidig kreischende Demonstrationen zu veranstalten; wenn eine Gesellschaft ihrer Jugend keine Disziplin mehr beizubringen vermag, wird diese unweigerlich zur Domäne jener, die den Umsturz anstreben. Wenn ‚law and order‘ zu einem Schimpfwort wird, muß man sich nicht wundern, wenn Hausfriedensbruch, Farbbeutel und schließlich Bomben an der Tagesordnung sind.“⁴ Der Jugend hat der Fürst dann in These 1 von „Mut zur Erziehung“ folgenden Ratschlag anzubieten: „...Denn Glück folgt nicht aus der Befriedigung von Ansprüchen, sondern stellt im Tun des Rechten sich ein.“⁵

Diese Begriffe nahm auch Baden-Württembergs Kultusminister und VfB-Vorsitzender Mayer-Vorfelder auf, als er auf dem diesjährigen CDU-Landesparteitag, immer wieder von heftigem Applaus unterbrochen, auftrat: Da wurde Mut und Kraft für Kurskorrekturen gefordert, da mußte man ein Bollwerk, ja Dämme hochbauen für die Werte Mut, Fleiß, Pflicht, Ordnung und Disziplin.⁶

Im selben schwarzen Fahrwasser kommt auch Lothar Späth, der Nachfolger auf dem Ministerpräsidentensessel des furchtbaren Juristen Filbinger, daher. Doch der ehemalige Topmanager der „Neuen Heimat“ versucht in seiner Rolle als Landesvater auch kulturpolitisch zu glänzen. Lothar Späth, der mit dem Bau von mehreren Kernkraftwerken am Kaiserstuhl gegen den massiven Widerstand der Bevölkerung ein baden-württembergisches „Ruhrgebiet“ schaffen will, ergötzt sich in

seiner Freizeit an den „grünen“ Bildern des Malers Hundertwasser. Vollends als Kunstenker erweist er sich, als er anlässlich der Eröffnung einer Cézanne-Ausstellung durch IHN in der Tübinger Kunsthalle Häppchen aus der Provence einfliegen läßt. Wie sonst kann man den Maler Cézanne genießen? Aber Landesvater Späth liebt nicht nur die hohe, die elitäre Kultur, ab und zu begibt er sich auch in die Niederrungen des Volkes. Eine Zeitungsnotiz über einen für die Ludwigsburger Schloßfestspiele arrangierten Abend „Szenisch in der Kelter: Johann Sebastian Bach“ spricht für sich:

„Das Publikum allerdings schien mehr als nur angetan von dem Unternehmen, schloß sich am Ende den Musikern und Sängern an, stimmte lautstark in deren „Wir gehn nun, wo der Dudelsack in unserer Schänke brummt“ ein und zog mit ihnen, inklusive Landesvater, im Ringelpietz nach draußen... fehlte nur noch, daß sie im Schlußrefrain des „und rufen dabei fröhlich aus: Es lebe Dieskau und sein Haus“ das Dieskau durch ein hier eher angemessenes Lothar ersetzt hätten.“⁷

Nach diesem musikalischen Seitenprung wieder zurück zur Kulturpolitik. Im schwarzen Lager scheut man auch die inhaltliche „Auseinandersetzung“ nicht. In den schon erwähnten Thesen zur Kommunalen Kulturpolitik gesteht man dem Künstler zwar die künstlerische Freiheit zu, doch man macht auch deren Grenzen sichtbar. „Der Künstler hat die Freiheit, auch das Böse und die menschlichen Abgründe darzustellen, ohne den Menschen zu entwürdigen.“⁸ Als Kronzeuge für den Kampf gegen das Böse in der Kunst wird dann der ranghöchste Stellvertreter, der Papst, aufgefahren: „Literatur, Theater, Film und bildende Kunst verstehen sich weithin als Kritik, als Protest, als Opposition, als Anklage gegen das Bestehende. Das Schöne scheint als Kategorie der Kunst auszufallen...“⁹

Warum wird denn das so versteckt formuliert? Die CDU-Basis ist da doch ehrlicher: „Nach unseren Vorstellungen hat sich Kunst nicht in ewiger, häßlicher Konfliktdarstellung zu erschöpfen. Kunst muß wieder schön sein.“¹⁰

Denkanstöße rückwärts

Auch die SPD-Fraktion im baden-württembergischen Landtag hat neue Denkanstöße zu Kunst und Kultur geliefert. Sie sind teilweise auch nicht geistreicher. Wiederaufgewärmte Totalitarismussauce aus der Kalten-Kriegs-Küche: „Weimar brachte dann erstmals eine breite Strömung von Arbeiter- und proletarischer Kultur. Ihre Werte wurden vom Nazismus ver-

raten und mißbraucht, analoge Entwicklungen gab es in kommunistischen Diktaturen: ‘Kunst für alle’ hieß es hier, ‘Sozialistischer Realismus’ heißt es dort. Von diesem Niedergang hat sich die Kultur ‚unterhalb‘ des Bürgertums nie mehr erholt.“¹¹

Da müßte selbst dem wohlmeinenden Sozialdemokraten schaudern. Rechts gleich links, Arno Breker gleich Fritz Cremer, Schamhaarmaler Ziegler gleich Willi Sitte, Blut-und-Boden-Kunst gleich emanzipatorische Kunst. Dieses Strickmuster besteht nur aus Luftmaschen.

Positiv an den „Denkanstößen“ ist jedoch die Einschätzung, daß Kunst und Kultur nicht Luxus sind, „sondern Teil der sozialen Vorsorge“. Nach den SPD-Vorstellungen soll die Teilnahme am kulturellen Leben ungeachtet der sozialen Herkunft wenigstens angeboten werden, und es werden Möglichkeiten erörtert, die Bevölkerung breiter an der Kultur teilhaben zu lassen. „Kritisch wird einleitend vermerkt, daß sich die Aufteilung in Bildungsreservate eher verstärkt habe. Die Kluft zwischen gebildeten und ungebildeten gesellschaftlichen Gruppen reiße immer mehr auf... „Revision der Lehrpläne in den künstlerischen Fächern, verbesserte Ausbildung der Lehrer, sinnvoller Projektunterricht und Kontakt zu den Künstlern seien nach sozialdemokratischer Auffassung Beiträge zu einer wirklichen ‚Humanisierung‘ der Schule.“¹²

Trotzdem bedeuten die „Denkanstöße“ einen Rückschritt. Sie sind eher biederer Kulturratgeber (wie kriege ich die Oma ins Museum), es wird nur aufgezählt, und man mogelt sich um gesellschaftliche Wertungen herum. Im Stuttgarter SPD-Konzept „Für eine soziale Kultur“ aus dem Jahre 1973 wurde dagegen noch theoretisch über Kultur und ihre gesellschaftliche Funktion reflektiert: „Die große Masse der Bevölkerung schafft durch ihre Arbeit erst die Voraussetzungen für Einrichtungen der Freizeit, Bildung und Kultur. Eine soziale Kultur hat immer Wert darauf gelegt, daß solche Einrichtungen auch von einem Großteil der Bevölkerung genutzt werden... Die von den Gewerkschaften erkämpfte Freizeit wurde... in starkem Maße von einer gewerblichen Freizeitindustrie ausfüllt (Touristikunternehmen, Amüsierbetriebe, gewerbliche Kinos, Tourneetheater, Freizeitangebote in Einkaufszentren und so weiter). Diese Angebote, verbunden mit den Fernsehprogrammen, verbleiben dem Großstädtebewohner als Ergebnis einer Stadtentwicklung, die sich vornehmlich an den Maßstäben ökonomisch-technischer Verwertbarkeit und maximaler Gewinnerzielung orientierte. Die zunehmende Zerstörung bzw. Entvöl-

kerung gewachsener Wohngebiete durch die Ausdehnung von Dienstleistungsunternehmen, durch autobahnähnliche Straßen, Lärm und Abgase und die Zusammenballung von Menschen in Schlafstädten ohne kulturelles und soziales Angebot führt zu einer Zerstörung der Kommunikation... In diesem Zusammenhang erhält Kultur eine neue Bestimmung. Sie beschränkt sich auf den passiven Genuss durch verhältnismäßig wenige Bürger an alle Bevölkerungsschichten zur aktiven und schöpferischen Teilhabe. Sie schließt deshalb notwendigerweise alle Lebensbereiche ein und soll den Bedürfnissen nach Kommunikation, Spiel, Geselligkeit und Bewegung ebenso dienen wie der Bildung, der Persönlichkeitsentwicklung, der politischen Willensbildung und der aktiven Teilnahme an politischen und sozialen Angelegenheiten des Stadtteils und der Gesamtstadt. Sie soll Kreativität und Kritik fördern, auf die konkreten Lebensbedingungen eingehen und Vorschläge zur nachhaltigen Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse zusammen mit den Betroffenen machen.“¹³

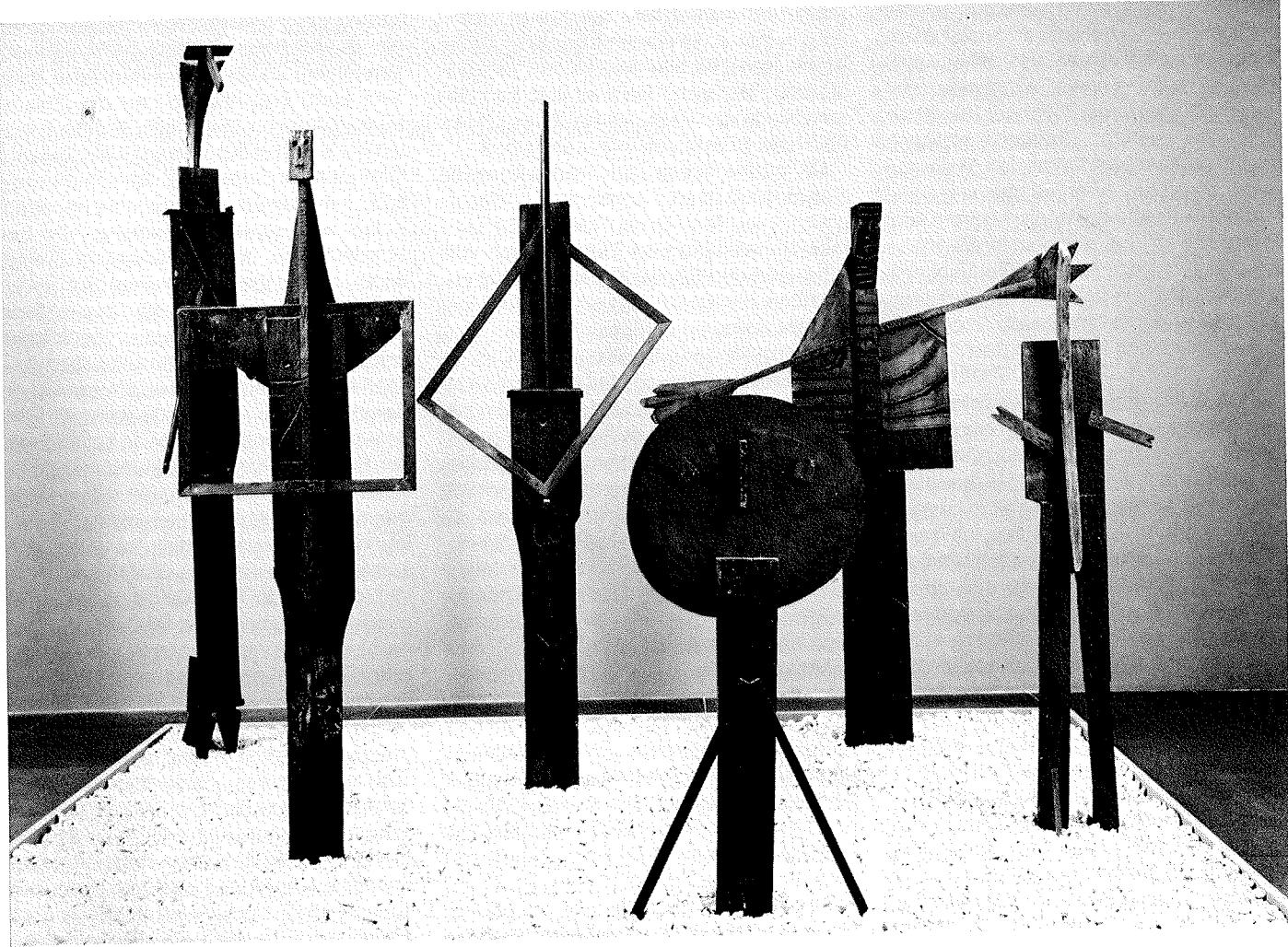
Von der FDP, genauer, ihrem parlamentarischen Berater in Sachen Kultur, hört man im Gang des klotzigen Landtagsgebäudes Hintergrundinformationen über die Kulturfunktionäre der Parteien: „Man könne in der Kultur keine Parteien unterscheiden – in jeder Partei gäbe es eben Kunstmöderer und Kunstbanausen, und die würden über die Parteischranken zusammenarbeiten.“

Eine Staatsgalerie beim Einkaufen beobachtet

Dies politische Klima bedingt auch den finanziellen Regen. Baden-Württembergs Museen stehen im Vergleich zu anderen Bundesländern recht gut da. Das Land wird dieses Jahr allein 20 Millionen Mark für Kunstantkäufe ausgeben. Der größte Teil dieser Summe wird jedoch nicht aus Steuergeldern, sondern über Toto-Lotto-Mittel finanziert. 1958 wurde durch ein von allen Parteien getragenes Gesetz die Möglichkeit geschaffen, über Toto-Lotto-Mittel, den „Zentralfonds für die Anschaffung von Spitzenwerken“, Millionenkäufe zu tätigen. Dieses Jahr enthält der Fonds 17 Millionen DM, die von den fünf großen Kunstmuseen des Landes unter sich verteilt werden. Daneben verfügen die Museen für Käufe, die nicht in die Kategorie von Spitzenwerken fallen, über eigene Ankaufsmittel in Höhe von 1,75 Millionen DM.

Doch die Ankäufe werden in nichtöffentlichen Sitzungen besprochen, fast nichts gelangt an die Öffentlichkeit.

Der Journalist Karl Diemer, streitbarer



Mutmaßlich 9,4 Millionen DM für Pablo Picassos Skulpturengruppe „Die Badenden“ von 1956 – für die Staatsgalerie nur das Beste!

Feuilletonredakteur der Stuttgarter Nachrichten, ist einer der wenigen, die diese Ankauftaktik der Museen in Frage stellen. Unter der Schlagzeile „Neuer Modernismus-Streit“ berichtet er über die Stuttgarter Staatsgalerie: „Staatgaleriedirektor Peter Beye... hat sich im Jahr 1979 für ein besonders kapitales Stück internationaler Salonkunst ‚engagiert‘, das er den Stuttgartern um jeden Preis besorgen will: Hinter einem Bennett Newman aus New York ist er her. Amerikanische Händler auf der Basler Kunstmesse schlugen freilich die Hände überm Kopf zusammen, als sie hörten, daß Stuttgart im Jahr 1979 für einen Bennett Newman – egal welchen – einen Preis zwischen einer und zwei Millionen DM zahlen will. Man sucht den ‚Profi‘ Peter Beye, wie einer seiner Freunde ihn nennt, nicht zuletzt damit zu rechtfertigen, daß es

diesen Bennett Newman ja bereits in annähernd allen großen Museen gebe. Nur ist das vielleicht genau das Indiz für Salonkunst. Die anderen Direktoren, die vielleicht doch noch die besseren Profis sind, haben ihre Salonkunst jedenfalls schneller und billiger gekauft.“¹⁴

Diemers Kollege Wolfgang Rainer vom Feuilleton der Stuttgarter Zeitung (beide Zeitungen stammen vom gleichen Verlag, man gönnt sich in Stuttgart Pluralismus) ist da anderer Meinung. Vehement tritt er, der kulturelle Hofberichterstatter der Museen, in einem Leitartikel auf der ersten Seite unter der bezeichnenden Schlagzeile „Wie teuer ist uns Kunst?“ gegen die öffentliche Diskussion der Ankauftaktik ein: „Würden wir den Museumsleuten als den von Staats wegen eingesetzten Kunsteinkäufern die Möglichkeit nehmen, ‚hinter den Kulissen‘ aufgrund ihrer Kontakte und Spezialkenntnisse des Marktes attraktive Kunstobjekte aus Privatbesitz für die Museen an Land und ins Land zu ziehen, so blieben in Zukunft nur noch der Kunsthandel und die heiße Konkurrenz der Auktionen. Was das für dollarschwache Europäer

bedeuten würde, läßt sich unschwer ausmalen: eine Verteuerung in jedem Falle, am Ende nur noch der Verzicht. Nicht zuletzt das Stuttgarter Institut verdankt der Geheimdiplomatie, dem zwischen Privatsammlern und Museumsbeamten gewachsenen Vertrauen vielleicht ein paar Nieten, mit Sicherheit aber einige seiner besten Kunsterwerbungen, die heute ein Vielfaches des Ankaufspreises wert sind, darüber hinaus Stiftungen in vielfacher Millionenhöhe.“¹⁵

Wie teuer Kunst inzwischen wurde, zeigt die Anschaffung der Skulpturengruppe „Die Badenden“ von Pablo Picasso aus dem Jahre 1956, die das Land Baden-Württemberg unlängst ankaufte, um sie 1983 zur Einweihung des Erweiterungsbaus der Staatsgalerie als „Morgengabe“ des Landes zu präsentieren. Sie kostete mutmaßlich 9,4 Millionen DM. Das wäre der bisher höchste Betrag, der für ein Einzelwerk des 20. Jahrhunderts ausgegeben wurde.

Doch nur durch eine Indiskretion wurde dieser Mammutankauf publik. Eigentlich sollte er bis zur Neubaueröffnung in zwei

Jahren geheimgehalten werden. Während die Programmgestaltung beim Theater öffentlich und kontrovers diskutiert wird, ist man im Museum konspirativ. Es wird verschwiegen, dementiert – und man scheut sich nicht vor Lügen, um Einkäufe zu verschleiern. Die Öffentlichkeit wird entmündigt.

Um den Picasso-Kauf gibt es etliche Ungereimtheiten – Neues vom Kunstfilz. Werner Spies, enger Bekannter aus Beyes Düsseldorfer Zeit, organisiert die Wanderausstellung von Werken aus der Sammlung Marina Picasso.¹⁶ In der Ausstellung sind auch die „Badenden“. Spies vertritt also die Interessen der Picasso-Enkelin, des Verkäufers. Aber wie er sie vertritt, allein schon durch den Katalog, liefert er dem potentiellen Käufer zugleich eine „kunstwissenschaftliche Legitimation“ für einen Ankauf.

Merkwürdigkeiten bei Kunstkäufen sind freilich keine Erfindung der Gegenwart. Schon in den Anfängen der Staatsgalerie wurden sie zum zentralen Problem. Die Gemälde sammlung der Staatsgalerie war am 1. Mai 1843 feierlich eröffnet worden; über ihren Bestand schreibt Bruno Buschardt: „Bei der Eröffnung besaß die Galerie, frisch gekauft, je einen Perugino, del Sarte, Tassi, Michelangelo, Palma Vecchio, zwei Tizian, zwei Hobbema und einen Ruysdael. Keines dieser Bilder war echt, einige sogar grobe Fälschungen... Da keiner der Kunsthochschulprofessoren über ausreichende Fachkenntnisse auf dem Gebiet der alten Kunst verfügte und jeder Mann im Ernstfalle die Verantwortung scheute... ging die Initiative allmählich völlig in die Hände durchreisender Kunsthändler über. Ihre Angebote waren zwar auch nicht billig, doch immer noch billiger als anerkannte Meisterwerke. Sie hatten außerdem den Vorteil, daß es sich dabei meist um sehr klangvolle Künstlernamen handelte, so daß man sich daran gewöhnte, vertrauensvoll Namen statt Bilder zu erwerben.“¹⁷

„Wir braucha koine Kunscht, Grumbiara braucha mr“

Die Stuttgarter Gemälde sammlung wäre heute wohl eine der schönsten Sammlungen Deutschlands, wenn nicht damals angebotene Kunstschatze wie die „Sammlung Boisserée“, eine einzigartige Kollektion altdeutscher und altniederländischer Bilder, die von 1819 bis 1827 auf Staatskosten in Stuttgart ausgestellt war, abgelehnt worden wären. Ein borniertes Finanzministerium scheute die Kosten des Ankaufs (150000 Gulden) und die einheimischen Kunsthochschulprofessoren lehnten als engstirnige Klassizisten den Ankauf als

„Sentimentalität, welche der gute Stil in der Kunst verwirft“ ab.

Treffend für das staatliche Kunstverständnis jener Zeit war das Zitat eines württembergischen Abgeordneten anlässlich der Mittelbewilligung für den Neubau des Antikensaal: „Wir braucha koine Kunscht, Grumbiara braucha mr.“ (Für Nichtschwaben: Wir brauchen keine Kunst, Kartoffeln brauchen wir.)

Paradoxe Weise verhalfen noch bornierte „Kunstverständige“ der damaligen Staatsgalerie, an Kunstschatze heranzukommen. So beschloß am 25. Juli 1890 der Herrenberger Stiftungsrat, „mit Rücksicht auf die teilweise unschönen Bilder, die vielfach ans Profane grenzen und gegen christliche Pietät verstößen“, das heutige Glanzstück der altdeutschen Abteilung im Stuttgart, den Herrenberger Altar, für 5000 M zu verkaufen. Besonders die bäuerlichen Gestalten der Jünger hatten die schwäbischen Pietisten verunsichert. Im Verkaufsprotokoll wird die Abendmahlstafel des Altars von einem Fachmann „beurteilt“: „Die Darstellung des ersten Abendmahls sei abstoßend häßlich, ja unwürdig. Christus sitze unedel gezeichnet, steif am Tisch, Johannes in kindisch kleiner Gestalt liege schlafend an seiner Brust, links schneuze sich ein Jünger mit dem Finger die Nase, rechts lege sich der gelbe Judas unflätig über den Tisch hinein, um den Bissen zu empfangen, indem er von einem umfallenden Stuhl sich erhebt, die übrigen Jünger seien abschreckende Gestalten von gemeiner Auffassung.“¹⁸

Erst unter dem Tübinger Ordinarius für Kunstgeschichte Konrad Lange wandelte sich die „Staatskunstanstalt“ zum Kunstmuseum. In der kurzen Zeit von 1901–1907 erwarb er wichtige Werke der damaligen Zeit, wie Liebermanns „Alt-männerhaus“ und Slevogts „Weißen d’Andrade“. Lange erstellte auch zum erstenmal einen wissenschaftlichen Katalog des Bildbestandes und verbannte die Fälschungen und falschen Zuschreibungen ins Magazin. Doch schon 1907 wurde er durch den Akademieprofessor Diez ersetzt. Anstatt die Rolle des Wissenschaftlers fortzuführen, fiel der Galeriedirektor wieder in die Funktion des Kunstdirectors zurück, und das Museum wurde vorrangig Versorgungsinstitut einheimischer Kunstsgrößen.

Den schlimmsten Einschnitt in der Geschichte der Staatsgalerie stellte die Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft dar. Schon 1933 war auf Initiative der Stuttgarter NSDAP eine Ausstellung unter dem Titel „Novembergeist. Kunst im Dienste der Zersetzung“ veranstaltet worden. Dieser Vorläufer der Ausstellung

„Entartete Kunst“ diffamierte unter anderem die Werke von Beckmann, Chagall, Dix, Grosz. 1937 wurde als Höhepunkt des Kunstvandalismus fast die gesamte moderne Abteilung geplündert und für entartet erklärt. 382 Bilder wurden von den nationalsozialistischen Machthabern aus der Staatsgalerie entwendet.¹⁹

Doch auch die altdeutsche Abteilung blieb nicht verschont. 1940 überreichte der württembergische NSDAP-Gauleiter Wilhelm Murr eines der wertvollsten Bilder der Staatsgalerie, den „Reiterzug“ des Meisters der Sterzinger Altarflügel, Hermann Göring als Geschenk für dessen Privatsammlung. Proteste blieben erfolglos, da Murr darauf erwiederte, es könne sich bei diesem Bild um kein berühmtes Werk handeln, da er von dem Maler nichts gehört habe.

1944 wurde dann unter die Geschichte der Staatsgalerie ein bitterer vorläufiger Schlußstrich gezogen – sie wurde durch Bomben völlig zerstört, die Bilder waren in zahlreichen Depots verstreut, viele wurden gestohlen, beschädigt oder waren plötzlich verschollen. Erst mit den Lottomillionen Ende der fünfziger Jahre kam ein neuer Aufschwung.

Höhepunkt war 1959 der Ankauf der Sammlung Moltzau. Für 10 Millionen DM bekam man Meisterwerke von Cézanne, Renoir, Bonnard, Gauguin, Picasso, Braque, Matisse, Modigliani, Léger, Rouault, Gris und Vlaminck. Im gleichen Jahr konnte die Staatsgalerie auch für 1,4 Millionen Picassos Doppelbild „Artisten/Kauernde“ erstehen. Großzügige Stiftungen, insbesondere die Sammlung des Bosch-Großindustriellen Hugo Borst und von Max Lütze, trugen zum weiteren Ausbau der Bestände bei, die der Staatsgalerie den noch haftenden Hauch schwäbischer Provinzialität nahmen.

Auch der Galerieverein, der 1906 gründete „Klub der Mäzene“, der sich heute laut Prospekt als Bürgerinitiative bezeichnet, bewies schon bei seinem ersten Ankauf eine glückliche Hand. Claude Monets lichterfülltes Bild „Felder im Frühling“ wurde erstanden. Später kamen andere wichtige Werke dazu.

Doch Millionen sichern nicht nur Qualität. Landesfürst Kurt-Georg Kiesinger, den sowohl das absolutistische Gehabe wie auch die braune Vergangenheit mit seinem späteren Nachfolger Filbinger verband, kaufte 1961 für 3,6 Millionen Rembrandts Selbstbildnis mit der roten Mütze ein. Es gab danach erbitterte Diskussionen, ob das Rembrandt-Gemälde echt wäre. Selbst als dies einigermaßen bewiesen werden konnte, blieb über das „Wie“ des Ankaufs ein G’schmäckle (wie das auf gut

schwäbisch heißt) zurück. Auch beim Ankauf einer Lukretia von Cranach kam es zum Skandal. Nach einigen Jahren mußte man sich belehren lassen, daß das Bild aus einem „Berliner Schloß gestohlen worden war. Der Gutachter, der 90jährige Prof. Friedländer, hatte sich damals für eine Beurteilung mit einer Fotografie begnügt, und die Wissenschaftler der Staatsgalerie hatten beim Literaturstudium geschlampt.

„Das Museum wäre die schönste Sache der Welt, wenn die Besucher nicht wären“

Die Stuttgarter Museen, durch die Stauerausstellung zu den „Großen“ aufgerückt, haben durch den Museumsboom profitiert. Doch das war nicht immer so. 1970 wurde zwar mit 150000 Besuchern ein neuer Rekord erreicht, doch schon im übernächsten Jahr sank die Besucherzahl auf 92000. Selbst 1977, im legendären Stauferjahr, besuchten nur 127000 Besucher das Museum. Doch danach stieg die Besucherzahl bis auf 163859 im Jahr 1980 (in dieser Zahl sind 801 Schulklassen mit insgesamt 19500 Schülern enthalten). 1983 hofft man mit der Einweihung des Erweiterungsbaus endgültig in den Kreis der Publikumsmagneten aufsteigen zu können.

Leider gibt es nur für 1975, anläßlich einer Umfrage bei einer Picasso-Ausstellung, Zahlenmaterial, wie sich die Besucher zusammensetzen: 34,9 Prozent hatten Abitur und eine Hochschulausbildung, nur 4,7 Prozent hatten die Hauptschule besucht. 24,6 Prozent der Besucher waren Jugendliche, und 31,1 Prozent waren zwischen 20 und 30 Jahre alt.²⁰

1980 fanden in der Staatsgalerie sechs Ausstellungen statt. Die Ausstellung „Zeichnung in Deutschland – Deutsche Zeichner 1540–1640“, für die Dr. Heinrich Geisler mit wissenschaftlicher Akribie und ungeheurem Sammeleifer bisher unbekanntes Material erschloß, zeigte jedoch auch, daß Ausstellungen in erster Linie für den Fachkollegen, den Wissenschaftler gemacht werden. Der Besucher konnte den ersten Band des Katalogs erst kaufen, als die Ausstellung fast schon beendet war, und der zweite Band erschien erst ein Jahr später.

Besucherfreundlich zeigt sich das Museum allerdings mit einem umfangreichen Führungsprogramm. Jede Woche finden vier öffentliche Führungen statt, davon eine für Kinder und eine für Jugendliche. Trotzdem gibt es an der Staatsgalerie immer noch keinen Museumspädagogen. Allerdings machte man sich schon 1973 für die Museumspädagogik stark: „Mit Päd-

agogiken wollen die Museen ein möglichst breites Publikum gewinnen.“²¹ „Eine beantragte Planstelle für einen Experten, einen ‚Museumspädagogen‘, ist genehmigt und wird demnächst besetzt.“²² „Ihm (dem Direktor der Staatsgalerie, Prof. Beye) ist auch seit langem die vorbildliche amerikanische Museumsstruktur geläufig: Der Abteilung ‚science‘, also dem Forschungsteam, steht dort gleichrangig eine Abteilung ‚educational‘, ein Mitarbeiterstab für Öffentlichkeitsarbeit, gegenüber, der dem Besucher jede Schwellenangst nimmt und leichte und schwierigere Brücken zu den Sammlungsbeständen und Ausstellungen schlägt.“²³

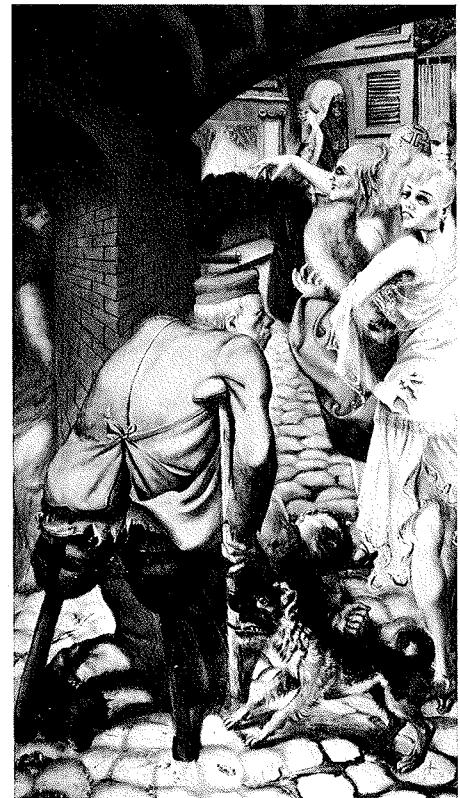
Zeitungssplitter aus jener Zeit. Versprechen und Wünsche, die in Vergessenheit geraten sind. Dafür steht heute ein unverbürgter Ausspruch des Staatsgaleriedirektors im Raum: „Das Museum wäre die schönste Sache der Welt, wenn die Besucher nicht wären.“

Das Museum entwickelt sich auch zum Supermarkt in Sachen Kunst. So wurden allein 1980 in der Staatsgalerie über 10000 Kataloge, 6600 Plakate und Kunstdrucke, 43000 Bildpostkarten und über 1000 Kleinbilddias (die durch ihren Grün- bzw. Rotstich bestechen) verkauft.

Die Galerie der Stadt – oder: Dix zum Spottpreis

Die Galerie der Stadt Stuttgart, etwas versteckt in den Räumen des Kunstvereins gelegen, ist ein gutes Beispiel, wie eine bedeutende Sammlung auch ohne große Geldmittel zusammengetragen werden kann. Die Galerie gilt heute als die wichtigste Sammlung der Werke von Otto Dix. Ihr Direktor, Eugen Keuerleber, hatte seit der Wiedergründung im Jahre 1961 gesammelt, was damals noch billig zu haben war. So stand 1957 das berühmte Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden, eines der wichtigsten Porträts von Otto Dix, in Stuttgart für einen Spottpreis von 2000 DM zum Verkauf, doch die Staatsgalerie lehnte ab, man sammelte abstrakt, Realisten waren nicht gefragt. 1959 verkaufte die Staatsgalerie sogar aus dem eigenen Bestand das Bild „Die Hexe“ von Otto Dix an einen Stuttgarter Privatsammler für 3000 DM. Das Porträt der Sylvia von Harden, dieses Schlüsselbild des Feminismus der Weimarer Zeit, wurde dann Mitte der sechziger Jahre von Jean Cassou um einen immer noch recht geringen Betrag für das Musée d'Art Moderne in Paris erstanden und ist dort jetzt eine der Hauptattraktionen.

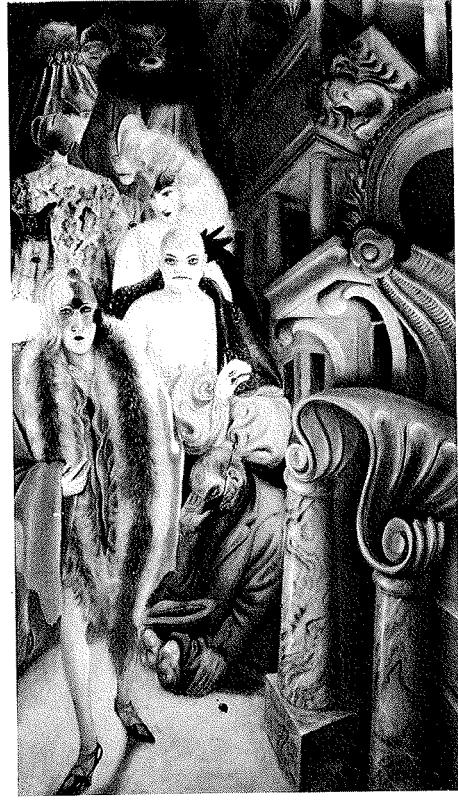
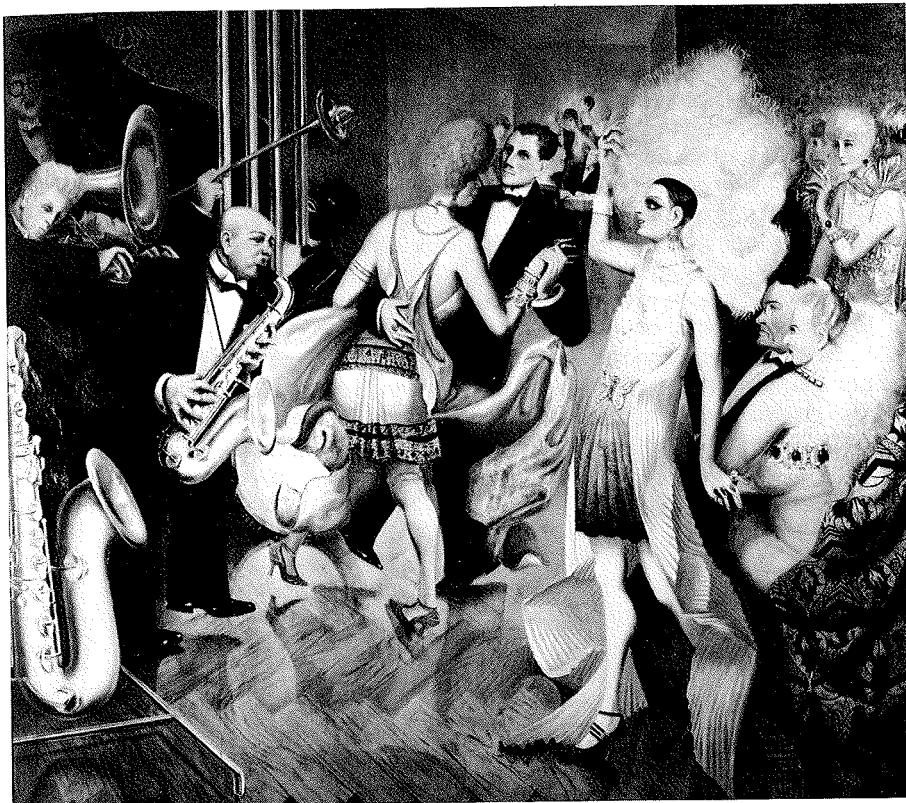
Keuerleber hingegen besuchte Dix in Hemmingen und erhielt das „Großstadt-Triptychon“, das wohl wichtigste Gemälde von Dix, als Leihgabe. 1970 konnte Keuer-



leber auf einer Basler Auktion für 9000,- DM ein Dix-Selbstbildnis ersteigern. Es entpuppte sich als Doppelgemälde – ein zweites Dix-Porträt, diesmal mit Pickelhaube, kam zum Vorschein. 1972 stand dann das Triptychon zum Verkauf. Gegen massiven Widerstand im Gemeinderat (die Kartoffelfraktion ist immer noch nicht ausgestorben) setzte der Stuttgarter Oberbürgermeister Klett durch, daß das Bild für eine Million DM angekauft wurde.

Anstatt die Stuttgarter Galerie beim Ausbau ihrer Dix-Sammlung zu unterstützen, versuchte das Land Baden-Württemberg zunächst, die Sammlung auseinanderzureißen, man wolle Dix nicht „regionalisieren“. So kaufte das Land 1977 die „Sieben Todsünden“ von Otto Dix an, die als Leihgabe in Stuttgart hingen, und gab sie weiter an die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe. Schade, denn der dazugehörige Karton war schon im Besitz der Stuttgarter Galerie gewesen. 1979 erstand dann das Land als späte Entschädigung aus dem Toto-Lotto-Topf das Dix-Gemälde „Ungleiches Liebespaar“, das sie der Galerie als Leihgabe überließ.²⁴

Wie aktuell Otto Dix auch noch heute angesichts der Mut-Thesen und des Rüstungswahnsinns ist, wird an Hand eines Zitats aus dem Katalog „Entartete Kunst“ aus dem Jahre 1937 deutlich: „... Hier tritt die Kunst in den Dienst der marxistischen Propaganda für die Wehrpflichtverweigerung. Die Absicht tritt klar zutage: Der Be-



sucher soll im Soldaten den Mörder oder das sinnlose Schlachtopfer einer im Sinn des bolschewistischen Klassenkampfes „Kapitalistischen Weltordnung“ erblicken. Vor allem aber soll dem Volk die tief eingewurzelte Achtung vor jeder soldatischen Tugend, vor Mut, Tapferkeit und Einsatzbereitschaft ausgetrieben werden.“²⁵ Trotz der ungünstigen Lage hatte die Galerie der Stadt Stuttgart 1980 über 74 000 Besucher, darunter 53 Schulklassen. Im selben Jahr wurden zwölf Führungen durch die ständige Ausstellung bzw. die Sonderausstellungen angeboten. Diese Zahl konnte inzwischen stark angehoben werden. 1981 fanden bis Oktober schon 24 Führungen statt.

Landesmuseum – nicht fixiert auf die Staufer

Das „Württembergische Landesmuseum“ wurde durch die Ausstellung „Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur“, Filbingers „Unternehmen Barbarossa“, weltweit bekannt. Die Werbekampagne für die Ausstellung läßt Firmen-Management erkennen:

„Die Werbung war breit angelegt. An öffentlichen Plakatsäulen und -wänden wurden Plakate angeschlagen. Prospekte wurden verteilt und versandt, teils durch einen Adressenverlag. Außerdem wurde ein eigenes Zeitungssignet entwickelt. Um auf die Ausstellung aufmerksam zu machen, wurden Informationen an Museen

und Institute des In- und Auslandes verschickt. Eine Werbe-Dia-Schau wurde auf dem Marktplatz in Stuttgart gezeigt. Neue Wegweiser zum Alten Schloß und Wegweiser zur Ausstellung wurden aufgestellt. Ein Riesenleuchtbild, von der Kodak AG gestiftet, warb in der Schalterhalle des Stuttgarter Hauptbahnhofes für die Stauferausstellung. Kleine Diaserien, Plakate und Prospekte warben im In- und Ausland bei allen denkbaren Möglichkeiten. Unterstützt wurden die Werbemaßnahmen von der Landeshauptstadt Stuttgart, dem Staatsministerium, dem Kultusministerium, dem Ministerium für Wirtschaft, Mittelstand und Verkehr und der Stuttgarter Ausstellungs-GmbH sowie von vielen anderen, besonders aber auch von Stuttgarter Geschäftsleuten, die bereit waren, ihre Schaufenster für eine Ausstellungswerbung zur Verfügung zu stellen.“²⁶

Die Ausstellung wurde auch prompt zum „Muß“. Vom Kultusministerium wurden an den Schulen Baden-Württembergs 750 000 Staufermagazine verteilt, und zehn von ihm bestellte Lehrer führten insgesamt 190 Schülerführungen durch. 184 historische und 400 kunsthistorische Führungen wurden vom Museum selbst angeboten, darüber hinaus wurden in den 72 Staufertagen 800 Gruppenführungen vermittelt. Im Wilhelmspalais fanden als wissenschaftliches Rahmenprogramm acht historische und acht kunsthistorische Vorträge durch renommierte Wissenschaftler

Während die Staatsgalerie „abstrakt“ sammelte, bemühte sich die Galerie der Stadt um Otto Dix. Eines seiner Hauptwerke, das Triptychon „Großstadt“ von 1927/28 kostete 1972 eine Million (Öl/Holz, Gesamtgröße 181 x 402 cm).

statt. Zusätzlich gab es fünf wissenschaftliche Kolloquien, die durch die Robert-Bosch-Stiftung finanziert wurden.

In 72 Tagen kamen 671 000 Besucher. Stolzer(?) Rekord: Am 31. Mai drängten sich 18 123 Besucher durch die Ausstellung. Da gab es endlose Warteschlangen vor den Objekten und wütende Blicke, wenn jemand sich erdreistete, die ohnehin spärlichen Beschriftungen zu lesen – das hielt ja nur den Menschenstrom auf. Der melancholische Blick der eigens für die Ausstellung in Gips abgegossenen und braun patinierten Uta von Naumburg wurde angesichts dieses Rummels verständlich.

Um zu beweisen, daß man auch dabei war, wurde der zunächst vierbändige Katalog massenhaft gekauft. 154 000 Exemplare machten ihn zum Bestseller. Die Druckkapazitäten reichten nicht aus: Es wurde nur schubweise, in kleinen Auflagen, gedruckt. Der Katalog war immer vergriffen, riesige Wartelisten gab es sogar bei den Vorbestellungen, und der Geheimtip machte die Runde, daß der Katalog ein hervorragendes Spekulationsobjekt sei.

Ob er jedoch je außerhalb von Fachkreisen gelesen wurde, bleibt einer künftigen Forschung vorbehalten... auch bei mir steht er noch im Regal – der Fünfbändige mit dem goldenen Kopf von Kappenberg.

Negativ war die Ausstellung nur für die nachfolgende Besucherstatistik: 1978 wurden noch 281418 Besucher gezählt, 1979 nur noch 225242... die Mühen des Alltags nach dem Staufer-Traum(a).

Inzwischen wurden gezielt neue Besuchergruppen angesprochen. Kurz vor Weihnachten strömen Stuttgarts Hausfrauen an die Verkaufstheke des Landesmuseums. Dort kann man alte Ofenwandplättchen mit deftigen Sprüchen und Gebäckmodel zum Springerlebacken kaufen. Nachbildungen von alemannischen Gewandfibeln sind ebenso zu haben wie mundgeblasene Gläser aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Wer von seiner Gartenzwergekultur genug hat, kann sogar Nachbildungen römischer Steindenkmäler erstehen. Leider besteht der vorweihnachtliche Museumsbesuch dann häufig nur aus dem Besuch der Verkaufstheke, was sicher nicht im Sinne der Erfinder war.

Fast uneingeschränkt positiv muß jedoch das umfangreiche Kinderprogramm und die Kinderfreundlichkeit des Museums gewertet werden. So fanden dieses Jahr in den Sommerferien in Zusammenarbeit mit den Stuttgarter Jugendhäusern, Jugendfarmen und Waldheimen im „Alten Schloß“ Museumsnachmittage statt. Für diese Kinder, die ihren Urlaub daheim verbringen müssen, gab es an drei Nachmittagen Führungen „Leben wie im Alten Rom“, „Die Erde bringt es an den Tag (Franken und Alemannen)“, „Der edle Ritter – der gemeinsame Bauer“ und „Kleider machen Leute“. Am Schluß wurde dann ein riesiges Schloßfest gefeiert. Durch diese und ähnliche Aktionen konnte der Anteil der Kinder und Jugendlichen an der Besucherzahl um das Doppelte erhöht werden.

Auch die Ausstellung „Arbeiterbewegung – Arbeiterkultur in Stuttgart 1890–1933“, die von der Volkskundlichen Abteilung des Landesmuseums in enger Zusammenarbeit mit den Veteranen der Arbeiterbewegung und den Gewerkschaften organisiert worden war, zeigt, daß man durchaus bereit ist, auch Neuland zu betreten (siehe dazu das Gespräch Seite 44 ff. dieses Heftes).

Das Institut für Auslandsbeziehungen, ein unbekannter Gigant

Ein in seinem Ausmaß unbekannter Ausstellungsgigant ist das Stuttgarter Institut für Auslandsbeziehungen. 7,43 Millionen DM standen 1980 für 499 Ausstellun-

gen zur Verfügung, die hauptsächlich für das Ausland konzipiert wurden. Das reichte von der Marx-Engels-Ausstellung, die in Turin, Palermo und Neapel gezeigt wurde, bis zu den luftigen Zeltkonstruktionen des Architekten Frei Otto, die in Manila und Sydney zu sehen waren.

Trotzdem hat das Institut für Auslandsbeziehungen, im malerischen Gebäude des alten Waisenhauses gelegen, mit seiner braunen Vergangenheit als „Institut des Deutschtums“ zu kämpfen, als Stuttgart noch nicht als „Partner der Welt“, sondern als „Stadt der Auslandsdeutschen“ firmierte.

Ob man diesen Ruch losbekommt, wenn als Vorsitzender des Instituts der frühere CDU-Kultusminister Hahn fungiert, bleibt fragwürdig. Hahn, während seiner Amtszeit als Kultusminister durch brutale Polizeieinsätze an der Universität Heidelberg, durch ein rigides Hochschulrecht, durch den Kongreß „Mut zur Erziehung“ bekannt geworden, zeigte Auslandsverständnis unter alter Flagge, als er der neofaschistischen Emigrantenzeitschrift „Oltreconfine“ ein persönlich gehaltenes Glückwunschkreiseln zusandte. Seine Version von Kunstverständnis stellte er nachdrücklich unter Beweis, als er im ZDF-Länderspiegel auf die Frage des Reporters, warum das Land keine sozial engagierte, keine politische Kunst angekauft habe, antwortete: „... Es ist offensichtlich, daß in diesem Augenblick dieses Motiv sehr stark zurückgegangen ist, und es zeigt sich wohl darin eine gesellschaftliche Entwicklung, die wir ja in vielen Gebieten in den letzten Jahren schon sehen können, daß eine gewisse Ermüdungserscheinung gegenüber dem Überbetonen politischer, besonders sozialkritischer Themen sich in der Kunst auch abzeichnet.“²⁷

1980 wagte man im Ausstellungsraum des Instituts, dem „Forum für Kulturaustausch“, neue Wege der Ausstellungspraxis. Vom 10. Juni bis zum 20. Juli 1980 fand im Innenhof und den Ausstellungsräumen eine großangelegte Mach-mit-Aktion unter dem Titel „Yoga, Jeans und Souvenirs. Das Ausland in unserer Alltagskultur“ statt, die von 40000 Besuchern (darunter 230 Schulklassen) mitgestaltet wurde. „Zielsetzung war, nicht in elitären Veranstaltungen, sondern in Mach-mit-Aktionen die vielfältigen Einflüsse des Auslandes auf unsere Alltagskultur darzustellen. Ausländische Kultur wird von jedermann vielfach erfahren und übernommen. Die Einflüsse des Auslandes werden deutlich in: Fremdwörtern, Comics, Sport, Musik, Tanz, Mode, Spielen, Gewürzen, Speisen, Getränken usw. Unser Verhältnis zum Ausland, und dazu gehören auch die ausländi-

schen Arbeitnehmer, muß toleranter und mitmenschlicher werden. Wir haben keinen Grund, euro- und germanozentrisch zu denken und zu handeln.“²⁸

Obwohl die Mach-mit-Aktion meist nur Volksfest war und viele Probleme allenfalls knapp angerissen und oberflächlich behandelt wurden, rief das Springers Redakteur Zehm doch zum Ruf nach dem Rotstift. Unter der bezeichnenden Überschrift „Wenn schon gespart werden muß, dann bei der Interaktion“ schrieb er in der Welt: „... Das sieht dann in der Regel so aus, daß man... wie kürzlich im Stuttgarter Institut für Auslandsbeziehungen – für teures Geld ein läppisches 40-Tage-Happening zum Thema „Das Ausland in unserer Alltagskultur“ organisiert, das ebenfalls zum größten Teil aus Diskussion besteht. Die autochthone Kulturleistung wird abgelöst von purem pseudowissenschaftlichen Geschwätz.“²⁹ Wenn etwas nicht ins „WELT-BILD“ paßt, dann muß eben gespart werden.

Mit 121000 Besuchern und 5439 Mitgliedern im Jahr 1980 ist der Württembergische Kunstverein eine weitere wichtige Ausstellungsorganisation in Stuttgart. Aus seiner Vergangenheit ist nicht viel zu berichten – es sei denn die Tatsache, daß 1920 die Reichsregierung vor den Kapp-Putschisten in der schwäbischen Metropole Zuflucht suchte. Für einen Tag wurde Stuttgart Reichshauptstadt, und der Kunstverein, mit dem goldenen Hirsch auf der Kuppel, wurde zum Reichstag. Vielleicht wäre er damit als Reichstagsersatz verpackenswert.

1961 wurde der Kunstverein wiedereröffnet; seitdem waren Dieter Honisch, der dank der Bauhaus-Ausstellung zum Direktor der Neuen Berliner Nationalgalerie avancierte, Uwe Schneede, der zum Leiter des Hamburger Kunstvereins aufstieg, und schließlich Tilman Osterwold, der noch heute dort sitzt, am Ruder. Der Ausstellungsbereich dehnt sich vom „Regenbogen“ bis zu „Paul Klee“, von „Volkskunst“ bis zu „Natur-Skulptur“. Meditation und Umwelt sind die beherrschenden Themen.

Die Stadt Stuttgart will sich mit einem kulturhistorischen Museum erneut aufs Museumsparkett begeben, das in den nächsten Jahren, so der Etat es will, aufgebaut werden soll. Als Vorbereitung dient ein Komplex von insgesamt zehn Ausstellungen zum Thema „Stuttgart im Faschismus“, der die peinlichen Vorgänge um die Erstellung der Chronik der Stadt Stuttgart über jene Zeit vergessen machen soll. Der Faschismus wurde im Entwurf dieser Chronik verwaltungsmäßig abgehakt, ein

Tagebuch der Verwalter, ohne Wertung, ohne Kommentierung. Besonders schlimm wurde es dadurch, daß sich das federführende Stadtarchiv von Studenten des Historischen Instituts eklatante Fehler nachweisen lassen mußte: Bei der Zahl der Hinrichtungen in Stuttgart waren die Mitglieder der politischen Widerstandsgruppen einfach „vergessen“ worden.

Im organisatorischen Bereich hat sich die Stadt Stuttgart um die Museen verdient gemacht. Durch den museumspädagogischen Dienst wird den Schulen ein Museumsbesuch mit pädagogischer Führung (der behaftete Begriff wird zunehmend durch den Begriff „Gespräch vor Bildern

bzw. Objekten“ ersetzt) und kostenloser Busbeförderung angeboten. Über 28000 Personen, davon 816 Schulklassen, wurden in die Stuttgarter Museen transportiert. 380 Klassen waren von Gymnasien, 366 von Grund- und Hauptschulen, 123 von Realschulen und 71 von Kindergarten und Kindertagheimen. Doch der museumspädagogische Dienst mußte sich weitgehend auf den organisatorischen Aspekt beschränken, denn ein personeller Ausbau liegt noch in weiter Ferne.

Die Museumslandschaft Stuttgart ist weder Wüste noch Paradies. Da gibt es die Staufer, da gibt es die Arbeiterkultur. Da gibt es eine schon erschreckend klare Mu-

seumskonzeption der CDU, und da gibt es demokratische Ansätze.

Auseinandersetzung über Museen, über ihre Inhalte muß stattfinden. Ein erster Schritt dazu ist, daß mehr Transparenz, mehr Öffentlichkeit über das Museum erreicht wird, die eigentliche Auseinandersetzung um die Rolle des Museums, um „Lernort“ oder „Musentempel“ muß auch in Stuttgart noch ausgefochten werden.

- 1 Ein Staat zum Mitmachen. Rede des CDU-Fraktionsvorsitzenden Teufel am 2. Juli 1980. Broschüre der CDU-Landtagsfraktion.
- 2 Stuttgarter Zeitung vom 14. Juli 1981.
- 3 Kommunale Kulturpolitik – Thesen – Hrsg. Arbeitskreis „Kommunale Kulturpolitik“ beim Institut für Kommunalwissenschaften der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Sankt Augustin, Juli 1981.
- 4 Prof. N. Lobkowicz, Mut zur Erziehung und wie man ihn wiederfindet, in: *Die Welt* vom 21. 1. 1978.
- 5 Lehren und Lernen, März 1978, 4. Jahrgang, Heft 3, S. 1–23.
- 6 Gerhard Gäbler, Pflöcke einrammen – Gedicht aus dem Begriffsmaterial der Rede Mayer-Vorfelders, in: Lehrerzeitung, Zeitschrift der GEW Baden-Württemberg, Nr. 18 vom 10. Oktober 1981.
- 7 Horst Koegler, Es lebe Lothar und sein Haus, Feuilleton der Stuttgarter Zeitung vom 14. Juli 1981.
- 8 Kommunale Kulturpolitik – Thesen – a.a.O.
- 9 Papst Johannes Paul II. in Deutschland. 15.–19. November 1980. 3. Auflage. S. 189/190.
- 10 CDU-Stadtzeitung „Stuttgarter Kurier“, April 1978.
- 11 Kunst und Kultur. Denkanstöße für eine neue soziale Kulturpolitik. In: *Diese Woche*. Information der SPD-Landtagsfraktion. Sondernummer im Juli 1981, S. 1f.
- 12 Zit. nach dpa-Dienst für Kulturpolitik, 20. Juli 1981.
- 13 Menschliche Stadt der Zukunft – das SPD-Konzept für eine soziale Kultur in Stuttgart, abgedruckt in: *Stuttgarter Zeitung* vom 29. September 1973.
- 14 Karl Diemer, Staatsgalerie und Demokratieverständnis. Neuer Modernismus-Streit?, Feuilleton der Stuttgarter Nachrichten, 28. Juli 1979.
- 15 Wolfgang Rainer, Wie teuer ist uns die Kunst?, *Stuttgarter Zeitung* vom 23. 9. 1981.
- 16 Zu diesem Ausstellungsunternehmen siehe die Kritik in: *tenzenz* Nr. 134, April–Juni 1981, S. 71 f.
- 17 Bruno Bushart, Meisterwerke der Stuttgarter Staatsgalerie, Honnef/Rhein 1957, S. 24.
- 18 Auszug aus dem Stiftungsprotokoll der Oberamtsstadt Herrenberg, Band 1857/93, Seite 512, zitiert nach: Wilhelm Fraenger, Jörg Ratgeb, Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg, Dresden 1972.
- 19 P. O. Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949.
- 20 Junge Kundschaft. Die Auswertung der Picasso-Umfrage in der Staatsgalerie, in: *Stuttgarter Nachrichten* vom 18. September 1975.
- 21 Karl Diemer, Die Kunst macht sich an die Arbeit, in: *Stuttgarter Nachrichten* vom 27. Oktober 1973.
- 22 Karl Diemer, Die Kunst macht sich an die Arbeit, a.a.O.
- 23 Karl Diemer, Kunst paßt in kein Korsett, in: *Stuttgarter Nachrichten* vom 30. Oktober 1973.
- 24 Siehe dazu auch: Karl Diemer, Sammelt Stuttgart etwa zuviel Otto Dix?, in: *Stuttgarter Nachrichten* vom 24. 2. 1979.
- 25 Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, München 1937, zit. nach: Reprint München 1969, S. 13f.
- 26 Stadt Stuttgart, Kulturbericht 1977, Stuttgart, August 1978, S. 73.
- 27 Zit. nach: Bundschuh, Stuttgart, den 27. Mai 1976 – Erstausgabe, S. 2.
- 28 Institut für Auslandsbeziehungen. Tätigkeitsbericht 1980. Als unredigiertes Manuskript zitiert.
- 29 Günter Zehm, Wenn schon gespart werden muß, dann bei der Interaktion, in: *Die Welt*, Hamburg, 12. 8. 1981.



Schülerarbeiten mit und über Jeans, zum Thema: Einfluß des Auslandes auf unsere Alltagskultur, ausgestellt im Forum für Kulturaustausch, Stuttgart

Reformerfahrungen aus Amsterdam

**Gespräch mit Carry van Lakerveld,
Adjunkt-Direktorin am „Amsterdams Historisch Museum“
von Gabriele Sprigath**

Seit den Jahren der Reformbewegung beschäftigen sich Museums- und Kunstpädagogen eingehend mit der Beziehung Publikum-Museum, und zwar ausgehend von der Erkenntnis, daß die Art und Weise, wie sie im traditionellen Museum abläuft, heute nicht mehr den Bedürfnissen der Besucher entspricht. Viele Museen waren in den letzten Jahren bemüht, diese Beziehung neu, das heißt lebendig zu gestalten. Dabei fällt auf, daß die ersten Schritte in dieser Richtung in Museen getan wurden, die keine reinen Kunstmuseen sind: Das Historische Museum in Frankfurt machte bei uns den hoffnungsvollen Anfang. Als diese Bewegung sich in der BRD ausbreitete, hatte das Historische Museum in Amsterdam bereits einen Ruf: Unter Fachleuten galt es als beispielhaft – es schien das Problem erfolgreich gelöst zu haben.

Inzwischen sind ausreichende Erfahrungen mit der „neuen“ Konzeption in vielen Museen gesammelt worden. Sie stellen die Museumspädagogen vor die Aufgabe der Bilanzierung: Haben diese Reformen tatsächlich die traditionelle Beziehung zwischen Publikum und Museum verändert, haben sie zur Herausbildung neuer Seh- und Erlebnisweisen im Museum geführt? Wie schätzt ihr in Amsterdam diese Entwicklung rückblickend ein – mit dem zeitlichen Abstand einiger Jahre?

Die erste Phase der Neugestaltung des Historischen Museums in Amsterdam war 1969 abgeschlossen. Der ganze Komplex ist 1975 eröffnet worden. Aber die Konzeption ist sehr viel älter: Das erste Programm – das die Hauptlinien der neuen Konzeption bereits enthielt – ist in den 60er Jahren entstanden. Es wurde von Bob Haak, dem heutigen Direktor, entwickelt. 1962 entschloß sich der Stadtrat, die leerstehenden Gebäude des Waisenhau- ses für das Historische Museum anzu-

kaufen. Das Museum war seit 1926 notdürftig in der Waage untergebracht. Aber dieses einzige erhalten gebliebene mittelalterliche Stadttor aus dem Jahre 1488, das später als Waage diente, war viel zu klein für die umfangreiche Sammlung.

Dann wurde ein Bauplan erstellt, und es kamen die ersten Diskussionen um die Gestaltung des Museums in Gang. Schon damals gab es die Meinung, daß das Museum auf die Gesellschaft bezogen sein müßte, und in diesem Sinn machten wir Ausstellungen, damals noch in der Waage. Ich habe 1965 meine erste Ausstellung gemacht: „Arm im goldenen Zeitalter“. Es war der Versuch – das war damals recht neu! –, die Kehrseite der Medaille zu zeigen, neben dem Reichtum also die Armut und ihre Ursachen. Uns ist aufgefallen, daß diese Ausstellung viel Zulauf hatte, wahrscheinlich weil sie den Besuchern mehr mitteilte, als sie es gewohnt waren. Wir wollten außerdem Texte machen, damit die Besucher die Ausstellung auch ohne Benutzung eines Katalogs, der doch immer recht teuer ist, verstehen können. Wir vertraten die Ansicht: Die Kunst spricht nicht für sich selbst – auch wenn wir das noch nicht ausdiskutiert hatten. Von 1970 an, als die erste Phase des Umbaus des Waisenhauses abgeschlossen war und wir ein Ausstellungsbau hatten, haben wir dann Versuchsausstellungen gemacht, um unsere eigene Sammlung kennenzulernen und herauszufinden, wie wir am besten in einer ständigen Ausstellung mit unseren Sammlungsgegenständen umgehen könnten. Wir haben drei Ausstellungen gemacht: „Amsterdam – die kleine Stadt“ (bis ca. 1600), „Amsterdam – die große Stadt“ (17. und 18. Jahrhundert), „Amsterdam unterm Dampf“ (19. und 20. Jahrhundert). Dabei haben wir viele Fragen diskutiert. Im nachhinein sehe ich, daß es reine Verständigungsfragen waren. Inzwischen halte ich eine andere Frage für viel wesentlicher: Wie kann

man die in einer Sammlung zusammengekommenen Objekte verdeutlichen und dabei noch ein Gespür für Geschichte visualisieren. Ist das überhaupt möglich? Wir stehen hier in Amsterdam vor einer anspruchsvollen Aufgabe: nämlich 700 Jahre Geschichte der Stadt Amsterdam mit unserer Sammlung zu veranschaulichen, die in einigen Perioden große Lücken hat. Aber das ist meines Erachtens nicht möglich – man kann nicht in 20 Abteilungen 700 Jahre Geschichte visualisieren.

Über diese Fragen haben wir diskutiert, aber bis jetzt keine Lösungen gefunden, so daß wir über die ästhetische Präsentation von Gegenständen aus unserer Sammlung nicht hinausgekommen sind.

Was meinst du mit „Verständigungsfragen“?

Bei uns gibt es stereotype Geschichtsvorstellungen. Ein Beispiel: Eigentlich denken die meisten Menschen in den Niederlanden, daß Amsterdam im 17. Jahrhundert, in unserem „goldenen Zeitalter“, durch die Kolonien reich geworden ist. Das trifft nicht zu. Amsterdam ist tatsächlich über den Ostseehandel reich geworden. Um diese stereotypen Vorstellungen zu durchbrechen, haben wir mit Psychologen vor der Ausstellung eine Untersuchung durchgeführt, um ein repräsentatives Meinungsbild zu erhalten. Eine Frage des Fragebogens war: Wodurch ist Amsterdam reich geworden? 64 Prozent, also der größte Teil der Befragten, haben geantwortet: durch die Kolonien. Dann haben wir die Ausstellung gemacht „Amsterdam – die kleine Stadt“. Neben den audiovisuellen Hilfsmitteln haben wir auch mit Texten versucht, diese stereotype Meinung zu berichtigen. Danach haben wir wieder eine Befragung durchgeführt. Jetzt hat die Mehrheit der Besucher geantwortet: durch den Ostseehandel. Gut...

Das hört sich ja märchenhaft an. Das ist der Traum jedes Pädagogen, der Traum vom berühmt-berüchtigten Lernprozeß...

Moment, so einfach ist es nicht. Laß mich weiter berichten. Ich werde das tatsächliche Ergebnis nie vergessen, obwohl das jetzt schon lange zurückliegt. Die nächste Untersuchung ergab, daß die Besucher zwar die Texte gelesen und damit die Information angenommen hatten, daß Amsterdam durch den Ostseehandel reich geworden ist. Aber: Zehn Fragen weiter unten im Fragebo-

gen stand: Welche Produkte wurden in Amsterdam am meisten importiert?

a) Spezereien, indische Gewürze.

b) Korn.

c) Seife. *

Die Mehrheit hat die Antwort a) angestrichen – Spezereien, Gewürze – d. h. Kolonien. Die Besucher hatten also zwar die eine Information angenommen, aber ohne sie mit einer anderen Information in einen ursächlichen historischen Zusammenhang zu stellen. Auf diese

Weise haben wir jede unserer Versuchsausstellungen untersucht. Wir haben uns natürlich auch die Texte vorgenommen: Wie lang dürfen sie sein, sind dünn oder dick gedruckte Texte günstiger usw. Aus diesen Untersuchungen wurde von einem Design-Büro ein Modell entwickelt, das wir im Museum jetzt auch anwenden. Danach soll ein Text nur 15 Zeilen lang sein, es sollen keine schwierigen Wörter drin vorkommen, der Text muß in einer bestimmten graphischen Form angeordnet sein und einen Titel haben, aus dem der Besucher auf den ersten Blick das Thema erfassen kann, um das es in einer Abteilung, in einer Vitrine, geht.

Zum Beispiel: „Mode in Amsterdam“, „Essen in Amsterdam“ – je nach Interesse kann dann der Besucher etwas wählen.

Wir haben noch eine andere Untersuchung durchgeführt, um besser zu verstehen, wie die Besucher durchs Museum gehen, wie lange sie zum Lesen stehen bleiben, was sie interessiert, ob sie mehr lesen, wenn sie ein Gegenstand oder ein Thema interessiert.

Wie stellt ihr fest, was und warum das eine oder das andere den Besucher besonders interessiert?

Das geht eben nicht. Die Besucher des Museums kommen aus ganz verschiedenen Schichten. Natürlich haben wir statistisches Material, aus dem z. B. hervorgeht, daß die Besucher mit dem niedrigsten Bildungsniveau am seltensten ins Museum kommen: Nur sieben Prozent unserer Besucher haben den niedrigsten Bildungsstand. Die meisten von denen, die zu uns kommen, haben bestimmte Bildungsvoraussetzungen.

Diese Versuchsausstellungen habt ihr dann nicht ins Museum übernommen, sondern beiseite gestellt?

Sie wurden für die ständige Ausstellung weiterentwickelt. Damals hatten wir für die Versuchsausstellungen Leihgaben. Für unsere ständige Ausstellung wollten

wir aber nur Gegenstände aus unserer eigenen Sammlung benutzen. Museumsleute hängen ja immer sehr an ihrer „eigenen“ Sammlung – als gehörten die Gegenstände ihnen persönlich! Sie sind wie Freaks! Jetzt, in meiner Generation, ändert sich das allmählich. Wir haben inzwischen auch Leihgaben aus anderen Museen, wo sie im Depot waren, in unsere ständige Ausstellung übernommen, um auch Lücken in unseren Beständen zu füllen.

Nach den beiden ersten Ausstellungen habe ich vorgeschlagen „Amsterdam – die rote Stadt“, aber das wurde leider abgelehnt. Diese Ausstellung wurde schließlich „Amsterdam unterm Dampf“ genannt, was nicht viel aussagt. Dann hatten wir noch zwei Jahre bis zur Eröff-

nung der ständigen Ausstellung Zeit. Wir haben unsere Vorstellungen im Design-Büro, mit dem Architekten, umgesetzt, aber nicht weiter diskutiert. Vielleicht liegt das daran, daß wir doch noch zuwenig Erfahrung hatten mit den Besuchern.

Aber andererseits steht dahinter auch ein inhaltliches Problem: Es war damals nicht möglich, über das Problem der Geschichtsauffassung weiterzudiskutieren – aufgrund der persönlichen Verhältnisse im Museum, des Zeitdrucks bis zur Eröffnung usw... Wir haben dann versucht – das war Bestandteil eines Forderungsprogramms –, ein Team im Museum aufzubauen zur Betreuung des Publikums. Wir achten darauf, daß Pädagogen auch Ausstellungen machen, daß sie also nicht neben den Wissenschaftlern her

Abteilung Wohlstand und Kanonen – über die Amsterdamer Wirtschaft im 17. und 18. Jahrhundert





arbeiten, sondern mit ihnen zusammen. Damit wollen wir die übliche Arbeitsteilung überwinden: Erst machen die Wissenschaftler, die Konservatoren, die Ausstellung, und dann kommen die Pädagogen und vermitteln sie ans Publikum. Natürlich hat jeder von uns sein Spezialgebiet – gerade deshalb aber versuchen wir, soviel wie möglich, nicht nur in „Abteilungen“ zu arbeiten.

Wie viele Wissenschaftler, wie viele Pädagogen habt ihr?

Mit dem Direktor sind wir 15 Mitarbeiter. Sie haben alle den Status des Wissenschaftlers, obwohl nicht alle eine Hochschulausbildung haben. Davon sind vier Pädagogen: Eine hat einen ganztägigen Job, sie organisiert den Gruppenbesuch, macht aber auch Ausstellungen.

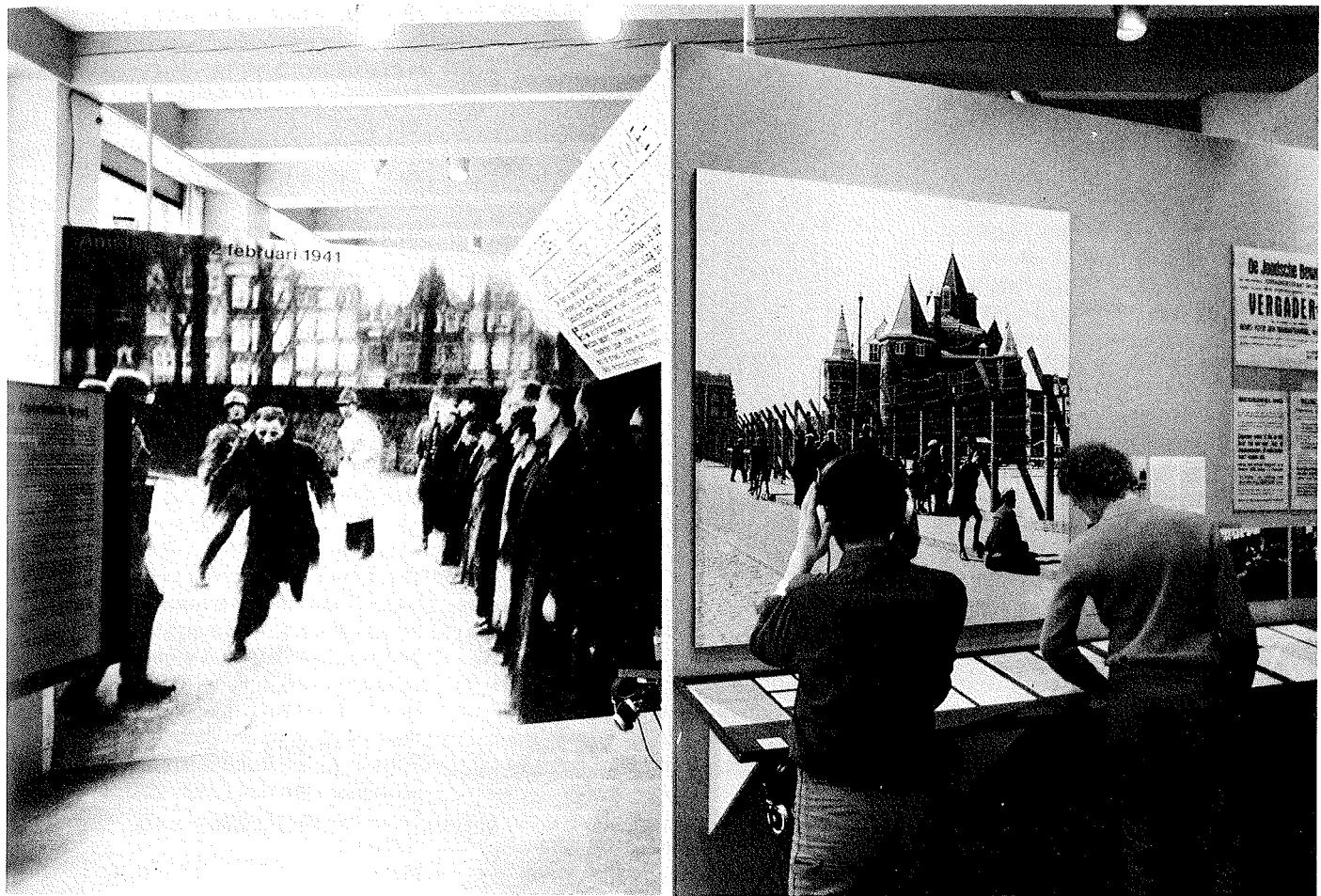
Die anderen erarbeiten Begleitmaterial, Schulbroschüren usw. Einer von diesen vier Kollegen beschäftigt sich nur mit Grundschülern, ein anderer mit Mittelschülern. Zu den Gruppen gehören auch die Touristen. Eine andere Kollegin kommt aus der Bildungsarbeit: Sie arbeitet mit Frauengruppen, mit Rentnern, mit jungen Arbeitern. Sie betreut also Gruppen, die Schwierigkeiten haben, sich allein im Museum zu orientieren.

Insgesamt haben wir die Erfahrung gemacht, daß nicht nur einige Gruppen Schwierigkeiten haben, sondern daß es ein grundsätzliches Problem gibt: Auch wenn man keinen Katalog braucht, weil die Texte in die Ausstellung integriert sind, hilft das den Besuchern relativ wenig. Unsere Texte sind noch viel zu intellektuell, sie enthalten zuviel Grafik, halb-logarithmische Tafeln, die keiner versteht. Nach fast fünf Jahren, seit etwa 1979, haben wir unter uns nun diese Diskussion in Angriff genommen.

Bei uns ist das nicht viel anders: Texte in einer Ausstellung lösen noch lange nicht das Problem der Vermittlung an den Besucher. Und das fängt schon an mit dem Entschluß, überhaupt in ein Museum hineinzugehen.

Viele Besucher bei uns gehen einfach ins Museum, um sich da wohl zu fühlen, weil es ihnen bei uns gefällt. Sonst haben sie überhaupt keinen Anspruch.

Das verstehe ich gut! Für mein Gefühl ist das Historische Museum in Amsterdam auch besonders angenehm, fast ein Glücksfall. Das liegt vor allem daran, daß es kein typischer, aus dem Stadtbild herausgehobener Museumsbau ist,



Ausstellung über den Februarstreik des Jahres 1941. Dieser Streik, die erste offene Widerstandsaktion gegen die Gewaltherrschaft der deutschen Besatzung über die jüdische Bevölkerung, war vorbereitet von der damals illegalen Kommunistischen Partei und getragen von der Masse der Amsterdamer Bevölkerung aus allen politischen Richtungen.

Seite 16: Die Abteilung Mittelalter vor (unten) und nach (oben) den konzeptionellen Veränderungen

Fotos zu diesem Beitrag: Pieter Boersma (2), Stedelijk Museum (1), Photall (1)

sondern als Waisenhaus in die Stadt organisch integriert war. Heute liegt es gleich neben der großen Einkaufsstraße, einer Fußgängerzone.

Wir haben durch eine Untersuchung festgestellt, daß die Zahl der zufälligen Besucher, die über die Kaufhausstraße bei uns um die Ecke hineinkommen, sehr groß ist. Das ist natürlich auch günstig.

Aber ich möchte noch ein anderes Problem ansprechen: In unserer Sammlung gibt es viel mehr zweidimensionale als dreidimensionale Gegenstände – also viel mehr Bilder als andere Dinge. Als wir nun vorgeschlagen haben, diese beiden Gruppen von Dingen einander zuzuordnen, sie z. B. in einer Vitrine zusammenzustellen, wenn sie historisch zusammengehören – da hat es zunächst Ablehnung gegeben. Ästhetisch sei das nicht zu verantworten, obwohl es natürlich auch praktische Probleme gibt.

Dabei müßte sich das ja nicht ausschließen. Die Schwierigkeit ist wohl die, daß das so ausschließlich diskutiert wird.

Das ist meist immer noch so. Jetzt sind aber z. B. die archäologischen Funde nicht mehr als Einzelstücke ausgestellt. In der Mittelalter-Abteilung waren Textilien, ein Altarbehang, Qualitätsmarken von Stoffen und anderes, als vereinzelte Stücke zu sehen. Die Besucher sind durch diesen Raum achtlos durchgelaufen. Und dann hat

eine Kollegin diese neue Konzeption entwickelt: Sie hat auch farbige Fotos dazugenommen – das war auch wieder eine heiße Geschichte. Farbige Fotos in einem Museum und keine Originale... Sie hat den Prozeß aufgezeigt, wie Stoff entsteht. Ich finde diese Abteilung sehr überzeugend. Jetzt bleiben die Besucher hier tatsächlich stehen, und sie können mit den archäologischen Funden auch mehr anfangen, sie einordnen, sie anschauen.

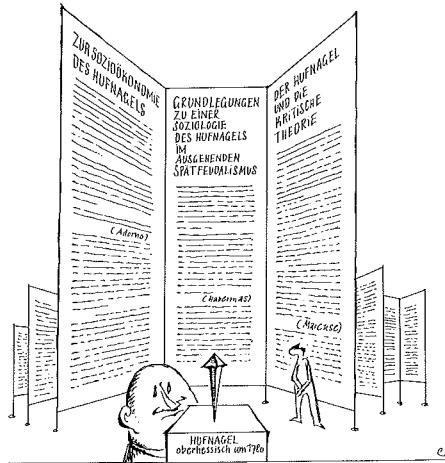
Natürlich können wir nicht alles visualisieren. Das geht einfach nicht – das ist eine Einsicht aus unseren Erfahrungen. Geschichte ist auch eine abstrakte Sache, und vieles kann man in einem Museum eben nicht visualisieren.

Das scheint mir ein wichtiger Punkt: die Schwierigkeit, zum abstrahierenden Denken zu erziehen – das nun nicht verstanden als das Hinwegsehen von Zusammenhängen, sondern im Gegen teil als Fähigkeit, Gegenstände in Zusammenhänge einzuordnen und sich auf sie zu beziehen, sie auf sich selbst zu beziehen.

Das Problem, glaube ich, ist, daß die drei Disziplinen – Geschichte, Kunstgeschichte, Pädagogik – zueinander quer stehen, sich oft gegenseitig behindern. So kommen z.B. auch Gruppen zu uns, Berufsschulgruppen, die nicht wie andere Schulen mit Museen zusammenarbeiten. Die Jugendlichen haben oft gar keine Lust, ins Museum zu gehen, aber sie haben nun mal einen Museumspflichttag im Jahr. Die Lehrer rufen dann an und fragen, ob sie kommen können. Die Jugendlichen gingen viel lieber in die Kaufhausstraße Eis essen oder mit den Automaten spielen. Eine Kollegin hat da nun eine Lösung gefunden, eine gute Lösung, aber sie ist sehr zeitaufwendig. Sie begleitete eine Gruppe von Konditorlehrlingen und hat den Jugendlichen die Gemälde und Objekte gezeigt, die sich ums Essen drehen: Was haben die reichen, was haben die armen Leute in Amsterdam gegessen und getrunken? Damals konnte man in Amsterdam das Wasser nicht trinken – man wurde krank davon. Die Manufakturen haben die Kanäle verschmutzt. Nach diesem Besuch hat der Lehrer von der Schule aus angerufen und uns gesagt, daß er zum ersten Mal überhaupt erlebt hat, daß die Schüler interessiert waren. Sie waren hier mit etwas konfrontiert, womit sie sich identifizieren konnten. Die haben nachher eine große Apfeltorte gebacken und uns geschickt! Aber solche sehr zeitraubende Betreuung können wir natürlich nicht fünfmal am Tag machen – dafür haben wir nicht genügend Personal.

Ich habe selbst auch die Erfahrung gemacht, daß die persönliche Vermittlung nicht durch tausend technische Hilfsapparate – sie mögen noch so perfekt sein – ersetzt werden kann. Die Person spielt als „Medium“ doch eine vorrangige Rolle. Es wäre deshalb wichtig, entsprechende Ausbildungsgänge im Hinblick auf einen Berufszweig aufzubauen.

Die Schwierigkeit ist auch die, daß man nicht mit allen Gruppen gleich umgehen kann. Es gibt eben kein einheitliches Museumspublikum. Wir stellen uns jetzt die Frage: Für welches Publikum haben wir überhaupt das Museum gemacht? Wir dachten eine Weile, daß wir vom Bildungsniveau der Mittelschule ausgehen könnten – das sind doch die meisten Besucher. Hinterher hat sich herausgestellt, daß wir es immer noch zu schwierig gemacht haben. Jetzt stehen wir wieder vor der Frage: Für wen ist das Museum eigentlich? Wir können ja eine



Reform-Museum, frühe siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts

große ständige Ausstellung nicht für eine einzige Zielgruppe machen...

Habt ihr euch gefragt, ob es bei allen sozialen Differenzierungen nicht auch allen Gruppen gemeinsame „Schwierigkeiten“ und damit Verhaltensweisen gibt?

Ich habe jetzt die Erfahrung gemacht, mit der Ausstellung über den Februarstreik, daß es wichtig ist, bei der Formgebung auch die emotionale Wirkung zu berücksichtigen. Die Besucher aus meiner Generation z.B. haben zu dieser Zeit noch emotionale Beziehungen – über die Eltern, die noch etwas davon wissen. In der Schule erfahren die Kinder heute von dieser Zeit skandalös wenig. Wir haben nun in die Ausstellung riesige Vergrößerungen von Fotos aufgenommen, so daß der Besucher sich in eine Atmosphäre hineinbegeben kann. Vielleicht sind wir auf diese Idee gekommen, weil es sehr wenig Bildmaterial zum Februarstreik gibt. Ich habe da die Erfahrung gemacht, daß die älteren Besucher, die das noch miterlebt haben, sich damit identifizieren konnten, ebenso wie die jüngeren. Daß sie auch die Beziehungen zwischen der damaligen und der heutigen Krise gesehen haben.

Woher weißt du das? Wie kontrollierst du das?

Mir ist z.B. aufgefallen, daß die Besucher der Ausstellung oft miteinander ins Gespräch gekommen sind – und das kommt sonst im Museum kaum vor.

Hast du selbst Führungen gemacht?

Nicht oft, einige Male. Und immer sind große Diskussionen zustande gekommen – das habe ich vorher noch in keiner Ausstellung erlebt. Natürlich ist das ein verhältnismäßig einfaches Beispiel. Aber jetzt die Aufgabe: 700 Jahre Geschichte zu visualisieren – da denke ich, das bleibt immer zu oberflächlich, zu global, zu abstrakt. Schon ein Zeitraum von 100 Jahren ist fast zuviel.

Was wäre dann deine Alternative?

Eine auf alle Fragen zugeschnittene Alternative kann ich natürlich auch nicht angeben. Aber die Verbesserungen, die wir jetzt für die Beziehung Publikum–Museum sehen, sind folgende:

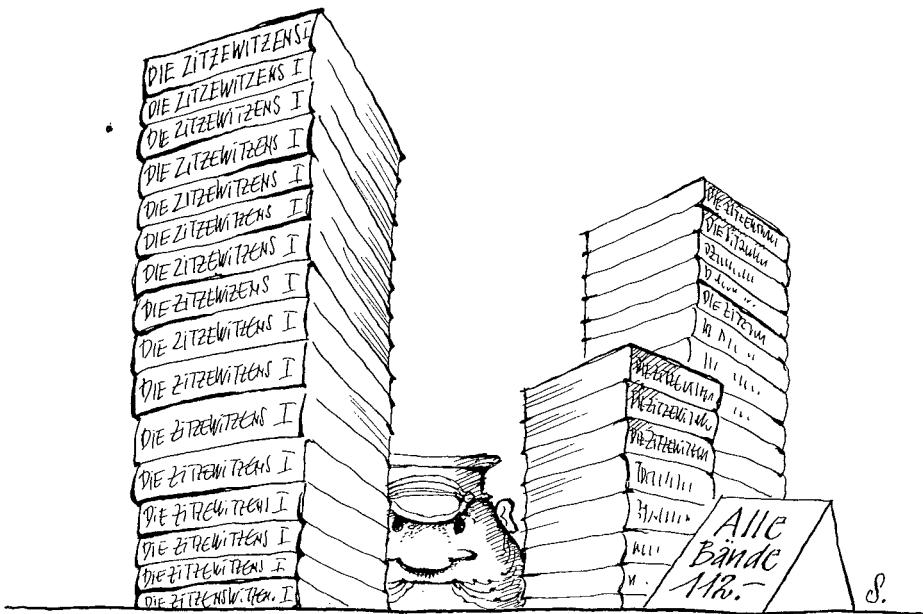
Mehr aktualisieren – das heißt überlegen: Ist das, was wir (Kunst-)Historiker wichtig finden, auch für die heutige Amsterdamer Situation relevant?

Mehr über weniger vermitteln – das heißt: nicht immer versuchen, alles zu erklären, was wir jetzt eigentlich in der ständigen Ausstellung probiert haben.

Mehr Beziehung zwischen Objekt und Text. Oft haben wir das, was wir nicht visualisieren konnten, einfach aufgeschrieben, mit der Folge, daß Bild und Text verschiedenartige Geschichten erzählen.

Mehr vom Alltag ausgehen zur Erklärung von sozialökonomischen Strukturen und Prozessen.

So gibt es noch manche Ideen zur Methode der Vermittlung, aber die Auseinandersetzungen über die zentrale Frage: Wozu brauchen wir Geschichte für uns heute? sind noch in vollem Gang. Sicher ist, daß wir darüber keine eindeutige Meinung haben. Es wäre also nicht einfach, in der ständigen Ausstellung eingreifende Veränderungen durchzuführen, übrigens nicht nur aus ideologischen, sondern auch aus praktischen Gründen. Sonderausstellungen eignen sich besser für Experimente, und darin kann auch jeder Wissenschaftler seine eigene Geschichtsauffassung realisieren.



„Ohne Katalog wollen Sie in die Ausstellung? Tut mir leid, das geht nur noch bei Vorlage eines Attestes!“

Dieser Ärmel war ein Strumpf

Nachrede auf die Ausstellung „Wittelsbach und Bayern“ von 1980
von Melchior Schedler

Akzeptiert. Jeder hat gewußt: das war eine Wahlkampfinszenierung der CSU. Die Historie war bloß Vorwand. Und? Das Wahlvolk, das davon beeindruckt werden sollte, ging zu der unmittelbar angeschlossenen Bundestagswahl und gab der CSU 2,4 Prozent weniger Stimmen. Hat uns dies gar die Ausstellung beschert?

Akzeptiert. „Wittelsbach und Bayern“ war Herscherlob auf republikanisch. Aber das war auch schon der „Blaue Kurfürst“ von 1976, der die Reihe dieser zwielichtigen parteipolitischen Selbstfeiern in historischem Hermelin eröffnete. Und den CDU-Filbinger dazu animierte, sich 1977 die Staufer zum Herrscherlob zurechthistorisieren zu lassen. Welche wiederum den inzwischen zu Recht vergessenen Westberliner Frontdörfschulzen Stobbe dazu animierten, sich die Preußen zum Herrscherlob zurechthistorisieren zu lassen. Welche wiederum den Frankfurter CDU-Kaiser Wallmann dazu animierten, sich sämtliche deutsche, in Frankfurt gekrönten Kaiser zum Herrscherlob ...

Akzeptiert. Wenigstens dies ist uns erspart geblieben. Weil eben in Frankfurt alle Kulturdinge in den Graben gehen, sogar das Herrscherlob. Nur in den Büchern, die

Wallmanns Kulturadjutant Hoffmann sich schreiben läßt, steht's hinterher immer anders und die Feuilletonisten fern des Mains glauben's blindlings.

Akzeptiert. Jeder hat gewußt: „Wittelsbach und Bayern“ sollte dem Wahlvolk einbilden, seine herrschende Partei sei die Statthalterin der Monarchie (und umgekehrt), so wie es der CSU-Bundestagsabgeordnete Prinz Konstantin schon in den sechziger Jahren formuliert hatte: „Die Republik Bayern koexistiert nicht nur mit den Wittelsbachern, sondern kooperiert“ in der Konsequenz der „Geschichte dieses Landes, die eben die Geschichte meiner Familie ist.“ Aber als von Gott und der früheren Dynastie gesalbt wollten auch die Filbinger, Wallmann und Stobbe hingestellt werden, oder nicht?

Die schlimmsten Befürchtungen bestätigt

Akzeptiert. Jeder weiß heute: „Wittelsbach und Bayern“ war (auch) ein VerschwendungsSkandal. Das „Haus für Bayerische Geschichte“ unter Professor Hubert Glaser, von Allerhöchstdieselben mit der Ausrichtung dieser Wahlkampfveranstaltung betraut, bezifferte die Kosten

derselben im Planungsstadium auf 6,5 Millionen Steuer-DM. Dafür kriegt man (von der Firma Krauss-Maffei, München) gerade ein bißchen mehr als einen kompletten Kampfpanzer Leopard 2. Also duckten sich die Volksvertreter und stimmten zu, weil's doch so preiswert war. Erst nach Schließung des Wittelsbacher Vor-Wahllokals entdeckte man, daß die Ausstellung eigentlich fast 15 Millionen gekostet hatte. Dafür kriegt man zwar (von der Firma Dornier, München) nur zwei Drittel eines Kampfflugzeuges Alpha-Jet. Aber die sozialdemokratische Opposition tat nichtsdestotrotz, was sie wegen Alpha-Jet niemals täte: sie opponierte. Indem sie den einschlägigen Bericht des Obersten Rechnungshofes mit besonders sorgenvoller Miene las und verlauten ließ, sie habe ihre „schlimmsten Befürchtungen bestätigt“ gesehen. So weit kann man sich vorwagen, gell, als Opposition.

Akzeptiert. Jeder weiß auch: Es wurde im Gefolge des Rechnungshof-Berichtes gar furchterbares Gericht gehalten. Professor Hubert Glaser, Verantwortlicher für „Wittelsbach und Bayern“ und mithin in Kollegenkreisen mißlich dadurch auffällig geworden, daß er etwas auf die Beine gestellt hatte, soll intern dafür barsch gezaust worden sein durch Professor Kriss-Rettenbeck, den Vorsteher des konkurrierenden Bayerischen Nationalmuseums, welches freilich dadurch auffällt, daß es niemals etwas auf die Beine stellt.

Professor Glasers Abdankungsbekenntnisse waren hiernach denn auch mindestens so ergreifend wie die Abschiedszeremonien des maurischen Königs Boabdil, als er 1492 seine Alhambra den übermächtigen spanischen Ritterherren ausliefern mußte. Zumal der Professor beklagte, sein Unglück röhre vorwiegend daher, daß „eine Kunsthistorikerin die Verantwortung für die Finanzen der Ausstellung übernommen hatte“. Das mußte ja schiefgehen, Und Kriss-Rettenbeck hat nun das Feld der bayerischen Geschichte endlich wieder für sich allein – um es wiederum *nicht* zu bestellen.

Dieses Satyrspiel nach Fallen des Wittelsbacher-Vorhangs wurde an einem Ort ausgetragen, den die Museumsleute sonst ebenso meiden wie F. J. Strauß das Landtagsplenum: in der Öffentlichkeit. Und das Zahlvolk erfuhr so wenigstens, wieviel die ansonsten stets in diskretem Dunkel ihren Zehnten einhebenden Museumsbeamten ihm abgeknastp hatten.

Begreifen mit den eigenen Augen

So weit, so schlecht. Aber das – die ideo- logische Zurechtabiegung der Historie mit



Schon auf dem Weg zur Ausstellung, im Kaiserhof der Residenz, wurde der Besucher auf die Überlebensgröße der Wittelsbacher eingestimmt: Da standen sie zu zwölf in Bronze unter freiem Himmel. Kaum fiel jedoch der erste Schnee, mußten sie umziehen in die Eingangshalle des Konzertaals. In diesem, als er noch Thronsaal war, hatten die 1842 nach Entwürfen Ludwig Schwanthalers gegossenen Figuren einst den lebenden Herrscher umstanden. Unser Umzugsfoto: amw.

Ein weiteres Nachspiel der Wittelsbacher-Ausstellung: Der Bayerische Oberste Rechnungshof nahm Anstoß an der 160%igen (!) Kostenüberschreitung (vom Landtag genehmigt 5,6 Millionen DM, tatsächliche Kosten rund 15 Millionen).

Steuergeldern – kann und darf nicht alles gewesen sein. „Wittelsbach und Bayern“ war nicht nur ein Fall für den Rechnungshof und die materialistisch nachrechnende Geschichtskritik von links. Um eine so große Unternehmung so schnell fertig abzuhandeln, ist unsere übrige, alltägliche Museumslandschaft weiß Gott & Kriss-Rettenbeck zu dürr. Werfen wir also noch einmal einen Blick auf die Wittelsbacher, durch eine ganz andere Lupe: durch die der Sinnlichkeit. Wie war denn das, was der Professor Glaser nun einmal für Geschichtlichkeit erklärt hatte – wie war denn das dargeboten, erklärt, inszeniert? Was bekam der zu sehen, der sich nicht studienrächtlich mittels der drei stündteuren Katalogbände durch das Ausgestellte hangelte, sondern seine Augen, sein Empfindungsvermögen und seine Sensibilität mitbrachte, um das Ausgestellte auf sich

wirken zu lassen und nichts sonst? Der bekam zu sehen erstens

Nonsense

Denn einen wahrhaft hinterkünftigen Humor legten die Gehilfen Glasers da an den Tag, als wollten sie alle bisherigen geheiligen Museumspraktiken verhöhnen, indem sie sie bis in die Karikatur hinein forcierten. Wie auf einer Mustermesse für den Einzelhandelsbedarf standen da leere Vitrinen zuhau umher und man konnte die verschiedensten Modelle der Glasbauindustrie bewundern. Bildungsbeflissene ältere Damen, keuchend unter der Last der Kataloge, bestaunten diese Vakuumträger der Wissenschaft dennoch als Hinterlassenschaften Wittelsbachs. So erzieht das Museum sein Publikum zur Ehrfurcht vor dem wissenschaftlich inszenierten Nichts.

In anderen lag dann wirklich was drin.

Etwa, als Illustration der bayerischen Geschichte des 19. Jahrhunderts, drei Portefeuilles des Premierministers Montgelas – daß Wittelsbach seinerzeit zwischen Napoleon (dem es die Königskrone und enorme Gebietsgewinne dankte) und seinen Gegnern schlitzohrig-kriegsgewinnlich hin- und herpokerte, wurde einem indes nicht so deutlich dargelegt wie die Erzeugnisse der gleichzeitigen Lederwarenindustrie. Dafür erfuhr man andernorts endlich, wie Salz aussieht: unter Nummer 404 prangten unter Vitrinenglas „Salzproben, Reichenhall, Saline (WZ – G 12)“. Ein lebensgroßes, ausgestopftes Pferd dagegen trug die Chiffre W 2 – K 95, sonst aber war über den armen, ratlos herumstehenden Gaul nichts zu erfahren. Die von den Konservativen stets geforderte Verdunklung bei historischen Grafiken wurde hier einmal bis ins Absurde gesteigert: Um sie her war es so finster, daß man nur unter Einatz einer mitgebrachten Taschenlampe etwas hätte erkennen können. Mit anderen Besuchern zusammenrumpelnd, fragte man sich: Warum denn überhaupt noch Originale austellen? Genug der – beliebig fortführbaren – Nonsensebeispiele. Nur noch ein letztes: Unter der Nummer 40 war ein vergammeltes Stück Stoff zu sehen, der „sog. Scheyerer Strumpf, 12. Jahrhundert. Bei diesem Strumpf handelt es sich um einen Ärmel. Nach der Überlieferung hüllte er den Scheyerer Kreuzpartikel ein, als er von Dachau nach Scheyern verbracht wurde.“

Zweitens: kein Volk

In den weiten gotischen Hallen der Burg Trausnitz über Landshut, in der der erste Teil der Ausstellung untergebracht worden war, kam mich fast Mitleid an mit den Wittelsbachern: Das weite waldige Land ringsum war zwar im Mittelalter von einigen Adelsgeschlechtern bewohnt (die die Wittelsbacher nach und nach ausschalteten), aber offenbar von keinen Handwerkern, Bauern, Jägern, Tagelöhnern, Bürgern. Jedenfalls konnte Professor Glaser keinerlei Spuren von ihnen entdecken und dokumentieren. Ihm selbst freilich erging's kaum besser als seinen Wittelsbachern: Auch von Glasers wissenschaftlichen Mitarbeitern oder gar Handwerkern war keine Spur zu entdecken, keine Inschrift nannte ihre Namen. Und selbst daß er so etwas wie einen Designer gehabt haben muß, erfuhr man nur bei guten Beziehungen und nach heftigem Nachfragen.

Im zweiten Teil der Ausstellung dann ergab sich aus- dortselbst aushängenden Kleidervorschriften und Gerichtsordnungen, daß unter Maximilian I. im 17. Jahrhundert das bairische Land besiedelt ge-

wesen sein muß. Die Konterfeis der Siedler freilich hatte erst ein (wiederum namenloser) Gebrauchsgrafiker unserer Tage zu Papier gebracht: als modische Zierleistenfiguren schmückten sie eine seitwärts gelegene Informationsschau, die zur Cafeteria überleitete ...

Im dritten Teil, dem um das Königreich und das 18. Jahrhundert gruppierten, tauchte zu meiner Erleichterung dann doch noch einiges Volk auf – die zugewonnenen Gebiete, die nun erstehenden Industrien hätten die Wittelsbacher keinesfalls auch noch so alleine betreiben können wie Professor Glaser die Ausstellung über all dies. Freilich, er ließ uns die Baiern und Bayern hier nur als artig-folkloristische Landleute sehen, die Tracht und Ackengerät schmückte – daß Teile des Volks sich im damals bayerischen Heimbach zu einem republikanischen Fest zusammenfanden, erschien dem Professor nicht ausstellbar.

Drittens: der Haß auf das „Objekt“

„Objekt“ nennen die Museumswissenschaftler das, was von der Geschichte lebhaftig übriggeblieben ist; und sie lassen das „Objekt“ diese schnöde Eingruppierung auch fühlen: Es hat sich zu schämen, daß es nicht vergangen ist. Es ist räumlich, es lebt, es atmet, es ist von beunruhigender Evidenz und läßt sich nicht zwischen Druckzeilen pressen: es ist eine Herausforderung.

Selten habe ich so viel blinde Barbareien an „Objekten“ gesehen wie im zweiten Teil der Wittelsbacher-Ausstellung. Die ehemals funktionell einander zugeordneten Teile eines Thronsaales wurden auseinandergerupft und einzeln aufgereiht, damit die Wissenschaftler besser ihre Schrifttafeln dranhängen konnten (sie taten es tatsächlich noch, während die Besucher schon durch die Ausstellung strömten – die konnten für bloß 15 Millionen schließlich keine fertige Ausstellung verlangen). Ein „Objekt“ war so gestellt, daß es das andere verdeckte, ein zweites in einen viel zu engen Raum gesperrt, wieder andere gefühllos auf einen Haufen gesammelt wie Sonderangebotssocken im Kaufhaus. Ein Wandteppich, den seine Urheber nicht nach den Maßen gewebt hatten, die Professor Glaser brauchen konnte, wurde einfach in der Mitte geknickt und umgeschlagen, damit er in dem ihm zugewiesenen Winkel Platz hatte, und das erzene Grab Herzog Wilhelms V. war streng wissenschaftlich zu Tode rekonstruiert: Seine einzelnen Teile hatte man erbarmungswürdig auf eine Stahlkonstruktion montiert, die einer Vorrichtung auf dem Güterbahnhof zum Verwechseln ähnlich sah.

Damit aber noch lang nicht genug der Barbarei. Am schlimmsten erging es den Räumlichkeiten, in denen sich Glasers Wissenschaftsspektakel eingemietet hatte: Sie wurden weithin so behandelt, als seien sie gar nicht zugegen. Die vorgegebenen Raumsuiten auf der Burg Trausnitz und in der Münchener Residenz wurden nirgendwo in ihrem historisch gewachsenen Zusammenhang und ihren früheren Funktionen ernst genommen, sondern so mürrisch als nun einmal vorhandenes Futteral behandelt wie irgendein geschichtsloser Zweckbau. Wer die Trausnitz nicht bei früheren Führungen kennengelernt hat, hat sie diesmal *nicht* gesehen: Sie war zugespannt mit grauem Stoff, zugebaut mit Glaserschen Paravents, teilweise gar unzugänglich, und die paar Einblicke in sie ergaben sich nur zufällig und dort, wo es gar nicht anders ging. Daß diese Burgenlage aus sich heraus aber schon, ohne zutapeziert worden zu sein, vieles über Mittelalter, Hofleben, Ständestaat erzählen könnte – darauf kam die Glaserfirma nicht.

Wie auch nicht in der Münchener Residenz, der noch rüder mitgespielt wurde: In sie hinein wurden hölzerne Gerüste gerammt und ihre Flure, Gemächer und Antichambres dermaßen voller „Objekte“ und Schrifttafeln gestaucht, daß einem keine Energie blieb, zu den Stuckdecken und Deckengemälden aufzuschauen. Wenn die sich in der Zeit hielten, um die es hier ging – das 17. Jahrhundert –, durften sie wenigstens noch sichtbar bleiben. Waren sie nicht so fügsam gegenüber des Professors Konzept und gar aus dem 18. Jahrhundert, wurden sie zur Strafe dafür mit Nessel zugespannt ...

Wer so mit dem historisch überkommenen Gegenstand umspringt, springt auch mit der Geschichte je nach Gutdünken um, für die dieser Gegenstand einsteht. Wer

dessen Würde nicht respektiert und nicht ernst nimmt und ihn zum „Objekt“ herunterprofessort, nimmt am Ende gar nichts mehr ernst – die Historie nicht und die von ihr ergriffenen Menschen schon gar nicht, die dann ebenfalls zu bloßen Objekten verkommen.

Wittelsbachische Auswirkungen

Dies war für mich die zentrale Erfahrung dieser Veranstaltung. Die Zurechtbiegung des Geschichtsbildes im Dienste der christsozialen Autokratie wurde bereits im Aufbau der Ausstellung greifbar und damit wirksamer als in den Katalogbänden, weil sie sinnlich wahrnehmbar war, in den Gemütern der Besucher ihre Wirkung tat und weiterhin ihre Wirkung auf deren Geschichtsempfinden und deren Geschichtsfantasie haben wird.

Ein mit 15 Millionen recht teuer bezahltes Ergebnis. Aber für die Verschleuderer dieser Millionen ein lohnendes, wenn sich in den Gehirnen des Zahlvolks festsetzt, daß es (das Zahlvolk) auch ein bloßes Objekt ist, hin- und hergeschoben von den Subjekten dort oben in der christsozialen Dynastie.

Aber ich will keineswegs krankenschwestergrau schließen. Monsterinszenierungen wie die um die Staufer, die Wittelsbacher, die Preußen geben uns immerhin Kunde davon, wie es um die offizielle Verwaltung unserer Geschichte bestellt ist. Wenn sich schon in unseren amtlichen kulturhistorischen Museen seit dem 19. Jahrhundert nichts Erkennbares mehr röhrt, erfahren wir wenigstens anhand solcher Sonderveranstaltungen, was die da oben uns an Geschichtsbildern verordnen wollen.

Und sie klopfen damit hoffentlich nicht nur Gejammer los, sondern endlich auch Widerspruch.



Kreuzberger Mächte

Die Preußenschau in Westberlin von Heike Kraft



Der folgende Beitrag befaßt sich mit Inszenierung und Funktionsweise der Preußenschau. Über die Absichten der „Preußen“-Macher sagt auch das fünf-bändige, schön ausgestattete und relativ preisgünstige Katalogwerk im Taschenbuchformat einiges aus. Schon das Geleitwort des inzwischen „Regierenden“, Richard von Weizsäcker (CDU), der mit dem Nachlaß seines unglückseligen Amtsvorgängers Dietrich Stobbe (SPD) auch dessen monströses „Preußen“-Kind übernehmen durfte, sollte zu denken geben: „Parteilichkeit ist kaum zu vermeiden. Warum auch?“ (Kat. Bd. 1, S. 5)

Hieß es nicht immer, „Parteilichkeit“ sei was von denen da drüben und darum von Übel, während hierorts „Objektivität“ die Geschichtsbetrachtung bestimme? Vorbei, verweht... Karl Dietrich Bracher, „Totalitarismus“-Spezialist (rot = braun), verrät (Kat. Bd. 2, S. 309), wer „den Brückenschlag zwischen endgültig Vergangenem und einer neuen demokratischen Kontinuität... verkörperte“: Konrad Adenauer. Und läßt „nach der Kapitulation“... „das freie Deutschland in die Gemeinschaft der westlichen Demokratien“ einziehen, die „positiven Werte preußischer Tradition“ im Gepäck. Den Rest kriegen die anderen: „Was aber vom alten Preußen übrig war, befand sich nun unter russischer und polnischer Verwaltung und ging in der kommunistischen Diktatur, im ‚roten Preußen‘ der DDR auf.“

Auf den fast 2000 Seiten der „Preußen“-Bände finden sich aber auch viele wissenschaftlich fundierte Aussagen und ausgiebig gut reproduziertes Bildmaterial. Trotz der Einschränkungen also: für Fans wie Forscher eine Fundgrube (Preußen. Versuch einer Bilanz, Rowohlt Verlag Reinbek. In der Kassette DM 45,-, Einzelbände: Bd. 1 DM 15,-, Bd. 2-5 je DM 10,-).

Um von vornherein jeden Zweifel auszuschließen: Ich bin gegen die zweifelhaften Unternehmungen Massenausstellungen. Mit dem „Blauen Kurfürst“ wurde 1976 dieser Modetrend kreiert, die Planungen für die auf 1984 projektierte, mit einem Etatansatz von 30 Millionen DM gesegnete Schau „Nordrhein-Westfalen“ laufen. Mit blau-weiß-nationalem Fahnengewehe, mit CSU-Sprüchen, mit Unterstützung der Rüstungsindustrie begann damals im Bayernlande die Beschwörung sog. Glanzlichter nationaler Geschichte im Lokalkolorit ganz großen Stils. Und machte Schule. Und nun

– die „Preußen“. Wobei dies Projekt an öffentlichem Wirbel alle bisherigen in den Schatten stellt. Mit „nur“ 10 Millionen DM realisiert, war „Preußen“ lange schon in aller Munde, ehe die Ausstellung am 15. August 1981 ihre Tore öffnete. Eine Flut von Publikationen überschwemmt den Buchmarkt, Preußen allerorten in den Medien. Die Ausstellungsleitung röhmt sich stolz eines absoluten Rekordes: 40000 Besucher bereits in der ersten Woche. Bis zum 15. November, als der Vorhang wieder fiel, waren es fast 500000.

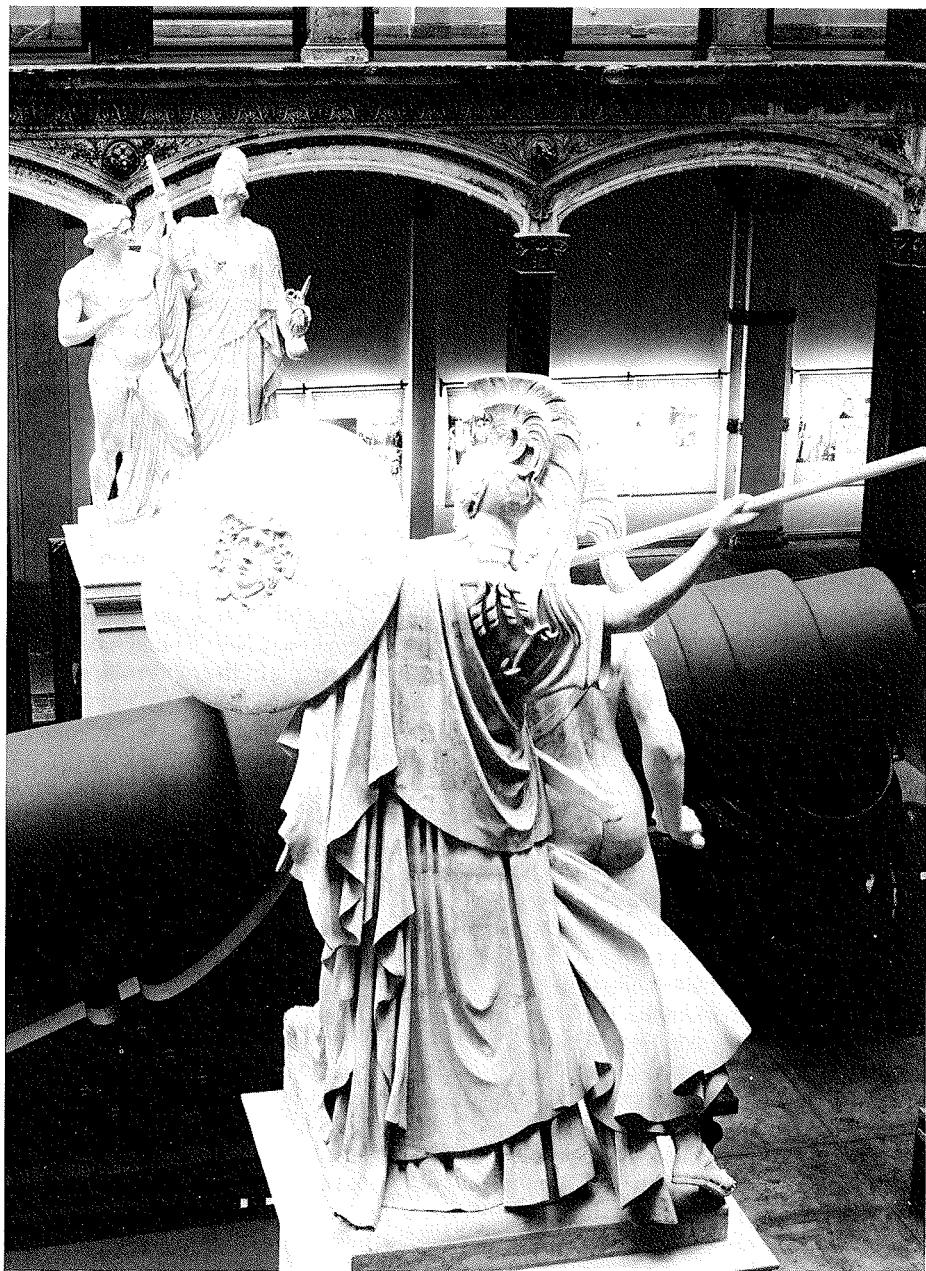
Gewisse kulturkonservative Politiker mögen das erfreulich finden, ich nicht. Muß aber zugeben, an „Preußen – Versuch einer Bilanz“ ist etwas dran. Sie stellt in der Tat die anderen in den Schatten. Setzt neue Maßstäbe. Diese sind nicht in fachwissenschaftlicher Keckheit der Geschichtler- und Kunsthistoriker-Crew der Macher zu suchen, sondern betreffen Teile der Inszenierung, die manchmal schüchtern gewagte ironische Distanz eben dort, den bisweilen kühnen Umgang mit Objekten. Jenes ist zu danken der Hinzuziehung von Profis aus einer anderen Branche als der museal-historischen. Unter der Ägide des Schaubühnen-Theater-Bühnenbildners Hermann erblüht, inmitten des inzwischen im Ausstellungswesen üblichen getexteten Informationswalds, zwischen Panzerglas gesicherter Objektheere, das zarte Pflänzlein „sinnliche Geschichtserfahrung“. Das ist neu. Das ist lobenswert. Dies sollte Schule machen.

Nähern wir uns der Sache wie ein Besucher. Da gilt es nach Kreuzberg zu fahren. Da holt einen als städtebaulich ruinöses Ambiente ein, was uns dieses Preußen beschert hat. Inmitten lieblos hochgezogener Betonarchitektur klaffen die Kriegslücken. Da sind zugleich noch Relikte des alten Preußen. Historisch mit dem ehemaligen Kammergericht ein barockes Beispiel für Beamtentum, ein Stück Kirchenarchitektur à la Schinkel läßt an fromme Untertanenherzen denken, wilhelminische Protzbauten gemahnen an marktschreierisch zur Schau gestellte Größe, die Überbleibsel von der Welt schlimmsten Arbeiter-Wohnfabriken verdeutlichen, wer mal wieder für diese Größe hat bluten müssen. Die Tristesse der Gegenwart soll mit Wandmalereien an Brandmauern einiger Kriegsopfer-Häuser wegillusioniert werden. Im „Haus der ostdeutschen Heimat“ wird mit Trachtenpuppen vor Fotos von wogenden Kornfeldern der „Einheitsgedanke“ beschworen. Im fatalsten aller Museen, dem „Haus am Checkpoint Charlie“, quälen sich Gegenwartskünstler mit der Darstellung der „Mauer“ herum. Und direkt an dieser erhebt sich alldominant Axel-Cä-

sars Meinungsmache-Hochhaus. Hier, wo die Wunden des Krieges noch überall bluteten, hier präsentiert sich die Hypothek Preußens ohne Kosmetik. Ein besseres Szenario läßt sich nicht denken.

Inmitten dieser städtebaulichen Bruchlandschaft dann der Martin-Gropius-Bau des ehemaligen Kunstgewerbe-Museums, eigens zu dem Zweck wiederhergestellt, die Schau der Schauen zu fassen. Das Gebäude selbst ein Denkmal königlich-preußischen Ehrgeizes auf dem Weg zur Spaltenreiterposition. Im internationalen Vergleich der Weltausstellungen hatte sich 1862 beschämend gezeigt, wie weit dies Land hinterherhinkt, was industrielle Produktionsfertigkeit anbelangt. Mit dem Bau des Museums sollte die Leistungsfähigkeit preußischen Bauwesens dokumentiert und ein Stimulanz zu erhöhter, qualitativ verbesserter Fertigkeit auf industrieller Basis gegeben werden. Das neu hergestellte Gebäude dokumentiert eine höchst reizvolle Mischung aus klassizistischer Aura und notdürftig zugekitteten Rissen der Zerstörung. Und auch hier wieder, mit der Wahl des Ausstellungsortes, haben die Veranstalter eine glückliche Hand bewiesen. Innen geht es mit Schwung weiter. Der von Karl Herrmann gestaltete Lichthof ist so recht zum Begehen, Entdecken gemacht. Zeugt von der trefflichen Sicherheit eines Theatermannes im Umgang mit Publikumsneugier und Raumbeschaffenheit. Symmetrisch aufgestellt sind die bläßlichen, großen Marmorfiguren aus Preußens wilhelminischer Glanz-und-Gloria-Zeit. Die Mitte des Raumes und deren große Höhe betont die am Ballon schwebende Figur unseres Kaisers Wilhelm dasselbst. Rechter Hand daneben die aus Pappe nachgemachte „dicke Bertha“, die Kruppsche Superkanone der Weltausstellung Paris, gegenüber davon eine wuchtige Dampfmaschine, um alles herumgruppiert Produktionsmittel. Damit ist die Thematik dieser zentralen Raumseinheit klar umrissen: Preußens Imagepflege auf eben jener Weltausstellung, sein Vorpreschen auf dem Weg zur industriellen Großmacht, sein Militär-Chauvinismus, die Erstürmung des Gipfels „deutsches Reich/Kaisertum“ nach dem langen Marsch durch Epochen der Geschichte.

Das ist erträglich, ja, sogar witzig, weil es Brüche einkalkuliert wie den des Kontrastes von solider Funktionsgerechtigkeit der Antriebsmaschinen und hohler Gigantomanie der auf Schaustellung berechneten Denkmalsfiguren, die für uns Heutige schier komisch wirken mit all ihren geborgten klassischen Versatzstücken wie gerauer Nase und streng gefurchter Stirn. Die Große heucheln und Leere atmen. Dank



2 Fotos: Margret Nissen

dieser Inszenierung stellt sich Distanz, Spottlächeln ein. Wird das sorgsam von Historikern und eifrigeren Oberlehrern verkultete Bild des Kaiserreiches von Berlin als dem besten aller Reiche ad absurdum geführt.

Zum Stichwort Inszenierung seien noch zwei, mich sehr betroffen machende Exempli angeführt. Das erste findet sich in der Abteilung 1848. Da erfährt der neugierige Besucher aus dem Textkommentar einiges über die schwankende Haltung von Friedrich Wilhelm III., nichts über die Ursachen, die zu den Barrikadenkämpfen geführt haben, daß es den Kämpfern bis heute versagt sei, durch ein Denkmal entsprechend gewürdigt zu werden. So weit der Wissen-

schaftlertext in all seiner Sprödigkeit und mangelnden Parteilichkeit. Doch die wird wettgemacht durch das Gebaute. Da ist mit Backsteinen und Zinnen ein gemauertes Friedhofskarree errichtet, auf dessen Mauern die originale bunte Massengrafik der Zeit angebracht ist. In der Mitte aber steht eine Pyramide mit den Namen der März-Fallen. Was Verdrängung an demokratischem Bewußtsein in unserem Land bisher zu verhindern wußte, hier, in der Ausstellung, wenn auch nur auf 3 Monate beschränkt und mit einer Verspätung von 133 Jahren, wird es eingelöst. Die Helden von 1848 erhalten eine einigermaßen ihnen gebührende Würdigung.

Das zweite Beispiel ist dem preußischen

Militärstaat gewidmet. Es arbeitet mit einer räumlichen Antithese. Der Besucher durchläuft erst einen Raum, der ihm Stiche und Soldaten beschert. Jeder maximal eine Buchseite groß. Jeder für einen nicht an Uniformen, Militaria usw. Interessierten nicht sonderlich informativ. Was preußische Militärzucht bedeutete, kann man den proper gezeichneten Soldatenpuppen nicht ohne Vorkenntnisse entnehmen. Doch dann kommt es. Ein dunkler Raum. Eine schiefen Ebene. Darin eingelassen durch Spots hellbeleuchtete Kästen, die sofort an Gräber gemahnen. Gipserne Abdürcke von Skeletten darin, darüber sorgfältig arrangiert Waffen. Damit wär's dann sinnfällig und emotional unter die Haut gehend gezeigt, was der preußische Militarismus im aufgeklärten absoluten Staat brachte: den Tod.

Soweit die Anmerkung der Glanzlichter der Schau. Der Rest ist weniger lustvoll abzuhandeln. Ich habe das Publikum beobachtet und behaupte, der Besucher wird negiert. Die Ausstellung ist vor allem eine Selbstdarstellung der Bearbeiter wissenschaftlicher Teilspektre. Wie sonst könnte man ein Projekt realisieren, welches als Durchschnittsqualifikation vom Publikum die Fußgesundheit und Rückenfestigkeit eines wandernden Schafhirten plus Aufnahmefähigkeit eines Computer-Chiffren-Decodierers abverlangt. Was da über zwei Stockwerke an Text- und Objektinformation als Output vierjährigen Wissenschaftlerfleißes (Dr. Manfred Schlenke, Dr. Gottfried Korff, Dr. Winfried Ranke, Dr. Helga Georgen u. a.) präsentiert wird, ist nicht totaliter konsumierbar. So werden denn auch die Ausstellungsmacher gestrafft, indem die Leutchen viele der Informationen gar nicht oder nur anlesen, selektiv hinschauen. Aus halber Vor- und viertel Neubildung ihr Fazit ziehen. Da hört man wieder, was für eine große Zeit das doch gewesen, ein bißchen Preußentum und strenge Zucht könne heut nicht schaden.

Dies ist sicher nicht im Sinn der Verantwortlichen, liegt aber nicht nur in der Natur der Sache, sprich der Problematik von Mammatausstellungen. Hier dem Versuch, 500 Jahre Geschichte in einer gleichermaßen alle Aspekte gleich gut abdeckenden Überschau zu raffen. Wozu sich mir die Frage aufdrängt: Ist das Phänomen Preußen überhaupt zu packen, wenn es allein durch die beengte Brille auf preußische Geschichte besehen wird? Vergleiche wären da hilfreich. Weiter sind die Mängel an diesem „Versuch einer Bilanz“ auch in der Unhomogenität der Präsentation begründet. Wie Inszenierung, dort gähnende Reihung von originalen Objekten. Wie emotio-

nale Betroffenheit, dort schamhaftes Abhandeln unbequemer Dinge als Alibi. So kommt die Arbeiterbewegung nicht als eigene Abteilung vor (im Nebengelaß wird zu bestimmten Zeiten ein Film gezeigt), wohl aber ist die Ära Bismarck mit viel Text-Bild-Material vertreten. So wird der Hitler-Faschismus derart papiern und trockensteril abgehandelt, daß sich hier niemand aufhält. Gedrängelt wird dagegen, wo's etwas zu bestaunen gibt. Nämlich bei den ganz traditionell präsentierten Dingen mit Aha- und Glitzereffekt: den Kronjuwelen, den Tabakdosen, dem wilhelminischen Tafelsilber, die unkritisch einfach für Preußens Gloria hingenommen werden. Vom Publikum. Und es braucht darob nicht gescholten zu werden, denn eines anderen wird es nicht belehrt.

Noch eine Negativanmerkung. Personenkult wird dankenswerterweise nicht betrieben. Dafür lebt hier etwas anderes auf. Nicht, wie wir es früher einmal eingebinst bekommen haben, die großen Männer machen offenbar mehr die Geschichte, sondern die Objekte. Die Gemälde, Stiche, Standarten, Maschinen, Tische, Stühle, das Porzellan, das Arbeitsgerät. Dies suggeriert die Massenausstellung „Preußen“ in weiten Teilen. Die Häufung von typografisch sauber gesetzter Wissenschaftler-Erkenntnis, die Ansammlung toter musealer Gegenstände macht's schwer, sich vorzustellen, daß dieses Preußen wirklich von Millionen Menschen erlebt und erlitten wurde. Mir fehlt der Mensch zum Tisch, der Soldat am Gewehr, der Arbeiter an der Maschine, das Kind an der Schulbank. Nun mag man einwenden, dies gehe halt nicht bei Ausstellungen. Warum nicht? Warum

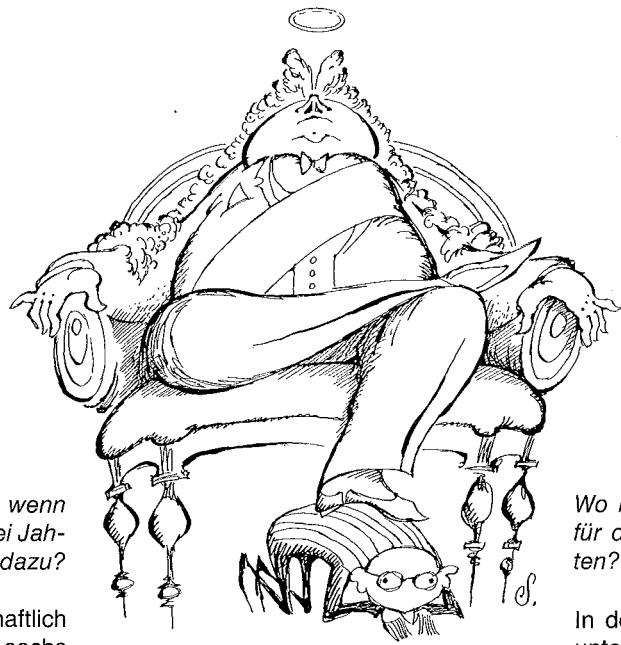
Inszenierungsansätze nicht dahingehend ausbauen? Es müßte nur noch radikaler dem Fetisch „Original“ abgeschworen werden. Das Original als Quelle historischer Erkenntnis und eigener Phantasietätigkeit nutzen, es von seinem Sockel heben. Sinnlicher und geschichtserfahrungsreicher wär's allemal. Wo doch, wie der Infoschau ganz am Schluß der Ausstellung zu entnehmen ist, dies Unternehmen zum Ziel hatte, nicht nur das auszubreiten, was einmal war, sondern was im gewissen Sinn noch ist. Was uns betrifft. Wie aber kann ich das begreifen, ich, der ich doch ein lebendiger Mensch bin, wenn ich's an Gegenständen lernen soll, die nichts mit mir zu tun haben. Die der Benutzung durch Menschenkollegen schon lange entzogen sind?

Was fortwirkt von Preußen, ich hab's dieser Ausstellung nicht entnehmen können.

Damit Schluß. Doch halt. Ich muß meine These von den nicht mehr Geschichte machenden Männern* revisieren. Einer hat's doch noch geschafft. Auch dies erfahre ich aus der erwähnten Diaschau. Der ehemalige Westberliner (SPD-)Bürgermeister Stobbe hat die „Idee“ zu allem geliefert. Hat Geschichte gemacht und uns Preußen zur Beschäftigung aufgebürdet. Und ich werde den fatalen Verdacht nicht los, Politik spielt dabei auch eine Rolle. Anders gearbeitet zwar als im Bayernland mit seinem „Blauen Kurfürst“, aber immerhin. Diesmal, bei Preußen, wird auf den Nachbarn jenseits von „Mauer“ bzw. „antifaschistischem Schutzwall“ angespielt. Die Erwähnung Preußens ist seit seiner Auflösung im Jahr 1947 ein Tabu gewesen. Wenn überhaupt des preußischen Staates, preußischer Tugenden und Laster gedacht wurde, dann in Abgrenzung zum Staate drüben. Wurde und wird nicht mit Schmähfinngern auf die DDR gezeigt, welche, angefangen vom Stechschritt bei der Nationalen Volksarmee bis zum Wiederaufbau des alten Zentrums von Berlin, sich sehr bewußt und, wie es westlicherseits heißt, „unkritisch“ auf preußisches Erbe beruft? Sollte nun nicht vielleicht hüben mit „Preußen – Versuch einer Bilanz“ bewiesen werden, wieviel souveräner, kritischer, emanzipierter man mit diesem Erbe umzugehen weiß? Die Vermutung liegt nahe. In jedem Fall hat uns Stobbe eine wahre Preußen-Renaissance beschert. Nahezu der gesamte Westberliner Kulturbetrieb und dank des Ausstellungswirbels auch der Buch-, Film-, Medienmarkt standen anno '81 im Zeichen des schwarzen Adlers. Wobei die Hauptschau in Kreuzberg noch zu dem Erfreulichsten gehört, was uns das Preußenjahr bescherte. Trotz alledem und alledem.



Schön wär's gewesen, Herr Stobbe!



Die Einführung der Mitbestimmung, wenn auch zunächst nur auf Probe für drei Jahre, ist ein großer Erfolg. Wie kam es dazu?

Seit 1972 haben sich die gewerkschaftlich organisierten Mitarbeiter in den sechs staatlichen Museen für die Einführung der Mitbestimmung in diesem Bereich eingesetzt. Es gibt in Hamburg zwei Kunstmuseen, die Hamburger Kunsthalle und das Museum für Kunst und Gewerbe, sowie vier kulturgeschichtliche Museen, die sich mit Regionalgeschichte, Völkerkunde oder Vorgeschichte befassen.

An diesen sechs Museen wird also die Mitbestimmung erprobt. Wer soll nach der Hamburger Regelung am Museum mitbestimmen?

Die Geschäftsordnung, die auf den Erfahrungen eines entsprechenden Versuchs am Museum für Hamburgische Geschichte beruht, sieht folgende Regelung vor: Die Entscheidungen über alle wesentlichen Angelegenheiten des Museums liegen beim Museumsrat, der sich so zusammensetzt:

- der Direktor
- die festangestellten Wissenschaftler
- der Leiter der Verwaltung
- und je ein gewählter Vertreter der Gruppen
- des Verwaltungs- und Betriebspersonals,
- des technischen Personals,
- des Aufsichts- und Reinigungspersonals.

Der Direktor soll nach diesem Modell weiterhin kraft Amtes das Museum leiten, allerdings nach Maßgabe der Beschlüsse des Museumsrates, dessen Vorsitzender er gleichzeitig ist. Ursprünglich war von den Gewerkschaften die Wahl eines geschäftsführenden Direktors gefordert worden. Dieses Ziel war unter den gegenwärtigen Umständen nicht durchsetzbar.

*Museumsdirektor,
letztes Drittel 20. Jahrhundert*

Museums-Mitbestimmung auf Probe

Gespräch über das Hamburger Modell mit Rolf Bornholdt (ÖTV)

Mitbestimmung in staatlichen Museen: Das gibt es bisher nur im Bundes-Stadtstaat Hamburg. Noch allerdings ist dieses Modell im Experimentierstadium, drei Jahre lang soll es erprobt werden. Die „tendenzen“ fragten bei Rolf Bornholdt, dem Personalratsvorsitzenden der Kulturbörde und Mitglied des ÖTV-Fachgruppenvorstandes Kulturbörde der Hansestadt, an, wie es mit der Museums-Mitbestimmung zur Zeit aussieht. Bornholdt ist Angestellter im Museum für Hamburgische Geschichte.

Wo liegt der Nutzen der Mitbestimmung für das Museum und für die Beschäftigten?

In den Museen sind Mitarbeiter mit sehr unterschiedlichen Berufen tätig. Das skizzierte Modell schafft die Möglichkeit, den Sachverstand von Restauratoren, Fotografen, Handwerkern, Bibliothekaren, Wissenschaftlern usw. gleichermaßen für die Erfüllung der Aufgaben des Museums – und zwar besser als vorher – zu nutzen. Die Beschäftigten können sich intensiver informieren, aktiv an der Arbeitsplanung mitwirken und haben größere Möglichkeiten, ihre Kreativität zu entfalten.

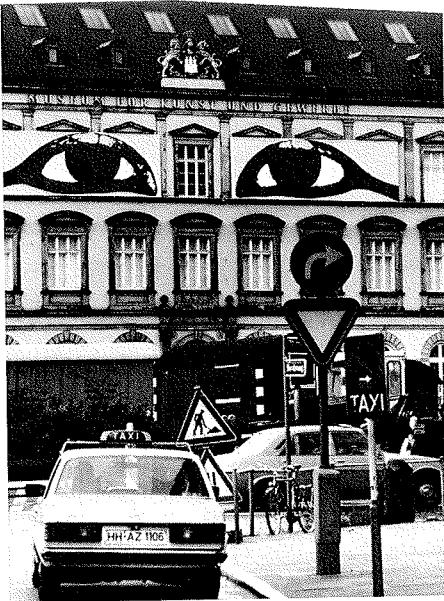
Über welche Fragen berät und entscheidet der Museumsrat?

Ich nenne einige Beispiele:

- thematische und zeitliche Ausstellungsplanung
 - Öffentlichkeits- und Bildungsarbeit
 - Ausleihe von Kunstwerken
 - Ankäufe
 - Haushaltsplanung
 - Personalangelegenheiten,
- oder praktisch:

1. Ein Kunstwerk soll angekauft werden. Erfolgt der Ankauf nur unter kunsthistorischen Gesichtspunkten, ohne genaue Überprüfung des Erhaltungszustandes durch einen Restaurator, besteht die Gefahr, daß ein augenscheinlich interessantes und wertvolles Objekt gekauft wird, das sich unter konservatorischen Gesichtspunkten nur noch für die Aufbewahrung im Magazin eignet.
2. Es ist eine Ausstellung geplant. Die Angelegenheit wird im Museumsrat besprochen. Der Mitarbeiter kann von Beginn an sein Fachwissen zu inhaltlichen, gestalterischen und technischen Problemen einbringen.

Im übrigen bietet die Einbeziehung der Erfahrungen und der Ideen aller Mitarbeiter



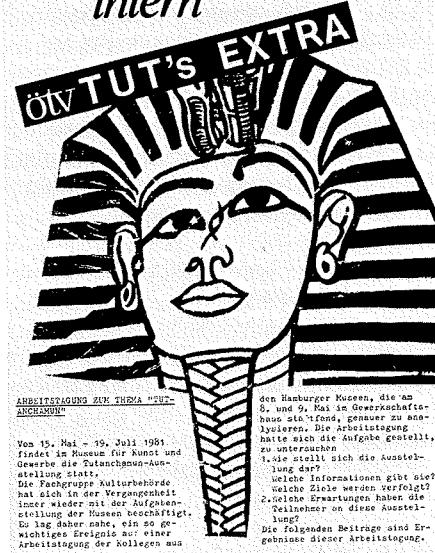
KULTUR intern

Eine Zeitschrift für das Gewerbeleben, das Verkehr (ÖTV), Betriebswirtschaft, Hamburg, Beschaffung und Marketing

Verantwortlich verantwortlich:

Klaus-Dieter Nielke, Beschaffung 60,

2000 Hamburg 1



ANHEITUNG ZUM THEMA "KUT ANKEMUN"

Vom 15. Mai - 19. Juli 1981 findet im Museum für Kunst und Gewerbe die Tutanchamun-Ausstellung statt. Die Fangruppe Kulturbörde hat sich in der Vergangenheit immer wieder mit der Aufgabenstellung des Museums beschäftigt. Es lag daher nahe, ein so gewichtiges Ereignis auf einer Arbeitstagung der Kollegen aus

den Hamburger Museen, die am 8. und 9. Mai im Gewerbehaus stattfinden, einzuladen. Die Arbeitstagung hatte sich die Aufgabe gestellt, zu untersuchen, wie es gelingt, sich die Ausstellung darzustellen. Welche Informationen gibt sie? Welche Erwartungen verfolgen die Teilnehmer an diese Ausstellung? Die folgenden Beiträge sind Ergebnisse dieser Arbeitstagung.

ÖTV TUT's EXTRA - mit dieser Sondernummer ihrer Zeitschrift „KULTUR intern. Berichte, Fragen, Kommentare“ meldete sich die ÖTV Hamburg zur Tutanchamun-Ausstellung zu Wort, die im Sommer 1981 im Museum für Kunst und Gewerbe (Bild oben) gezeigt wurde, während in der Kunsthalle das „Experiment Weltuntergang“ geprobt wurde (Bild rechts; 2 Fotos: Wolfgang Wiedey).

Ein Videofilm „Mitbestimmung im Museum“, etwa 80 Minuten, ist auszuleihen vom Medienpädagogik-Zentrum, Thadenstraße 130a, 2000 Hamburg 50, Telefon (040) 4397259 (Mo.-Fr. 18-19 Uhr).

eine besondere Chance dafür, daß der Bildungsauftrag erfüllt wird, für alle Schichten der Bevölkerung dazusein.

Hat die Einführung der Mitbestimmung auch positive Auswirkungen für die Künstler?

Wie sich die Mitbestimmung für Künstler auswirkt, darüber ist zu diesem Zeitpunkt, ein Jahr nach der probeweisen Einführung in den hamburgischen Kunstmuseen, kaum eine Aussage möglich. Es wird hier wesentlich auch von den Künstlern abhängen, wie sie den neugeschaffenen Museumsrat gezielt zu nutzen wissen, indem sie ihre Projekte und Ideen an die Mitglieder dieses Gremiums herantragen. Letztlich könnte sich das dann auch auf die Ausstellungsvorhaben und die Ankaufspolitik auswirken.

Was halten die Museumswissenschaftler von der Einführung der Mitbestimmung?

Die Mehrheit der Wissenschaftler hat für die Mitbestimmung votiert. Das läßt sich eindeutig sagen, weil die Kulturbörde die Einführung der Mitbestimmung u. a. von der mehrheitlichen Zustimmung der Wissenschaftler abhängig gemacht hatte.

Sicher gab es Widerstände...

Widerstände gab es vor Beginn des Mitbestimmungsversuchs vor allem von Direktoren, unterstützt von der konservativen Presse. Ein Beispiel: Professor Werner Hofmann, der Direktor der Hamburger Kunsthalle. Sein Stichwort war „Entmündigung“: „Vielleicht beschert uns die Mitbestimmung den mündigen Aufseher (gewiß ein Fortschritt!), ganz bestimmt jedoch bringt sie uns den angepaßten, entmündigten Direktor.“ Nach dieser Anschauung basiert die Mündigkeit des Direktors also auf der Unmündigkeit aller anderen Mitarbeiter oder umgekehrt!

Welche Ziele werden gegenwärtig von gewerkschaftlicher Seite verfolgt?

Es gibt im wesentlichen zwei Ziele, die erreicht werden müssen:

Die Kollegen müssen lernen, ihre Rechte zu nutzen.

Das Erreichte muß über die Phase des Modellversuchs hinaus gesichert werden.

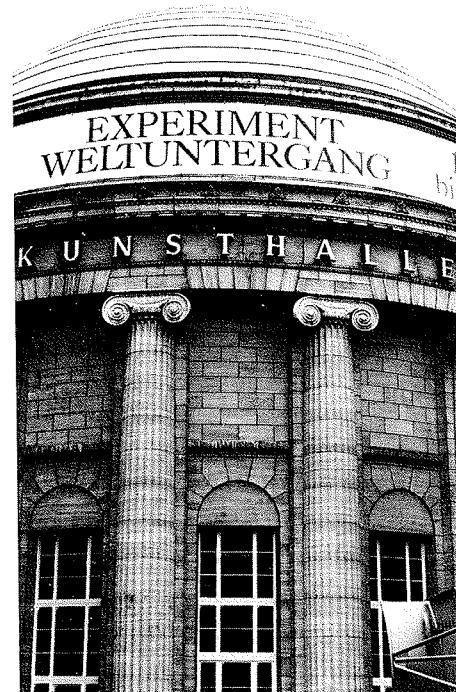
Mit welchen Mitteln versucht ihr eure Ziele zu erreichen?

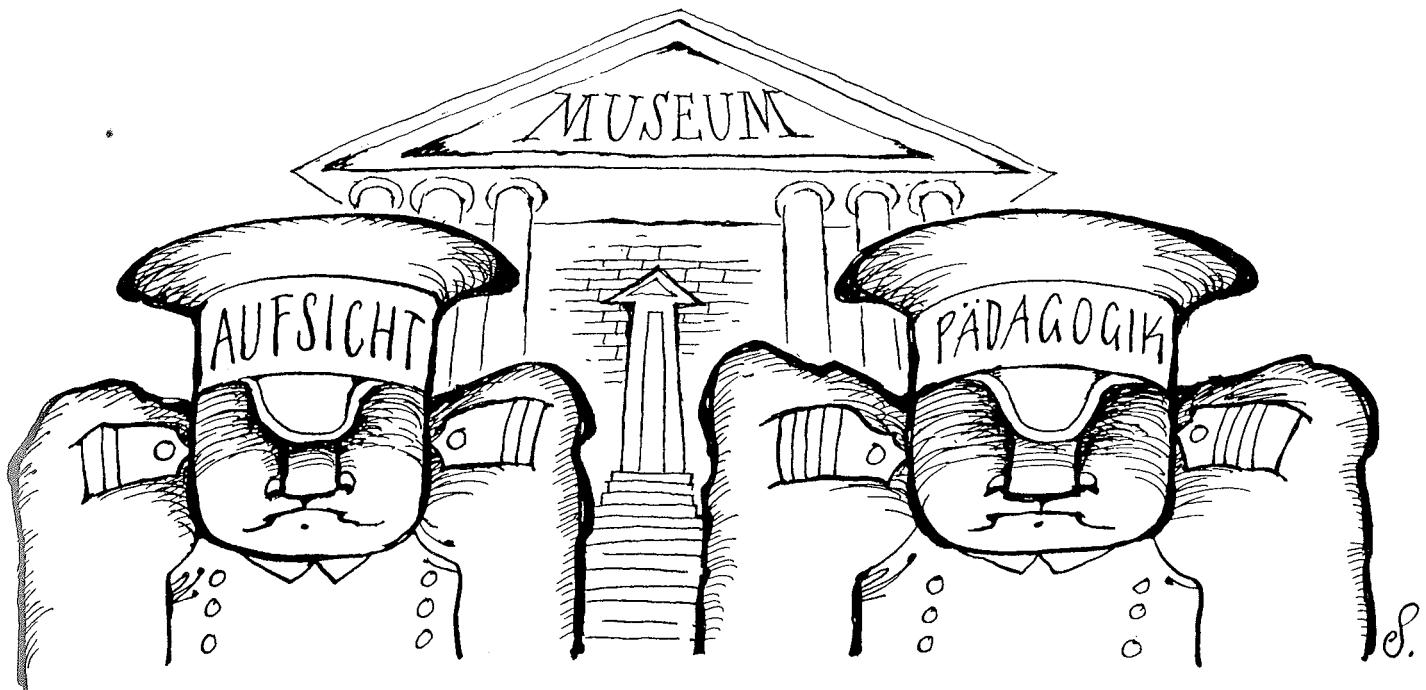
Die Kollegen, die im Museumsrat mitbestimmen, haben neue Aufgaben zu bewältigen. Das gilt sowohl für die Arbeit im Gremium als auch für die Forderung, den Sachverstand aller Mitarbeiter für das Museum nutzbar zu machen. Im vergangenen Jahr fand für die Mitarbeiter der Museen ein Seminar statt, das sich mit diesem Thema beschäftigte. In einem fantasievollen Rollenspiel übten die Kollegen die Handhabung der Mitbestimmung ein. Der bei dieser Gelegenheit hergestellte Videofilm wird für die weitere Fortbildung eingesetzt.

Jeder Mitarbeiter der hamburgischen Museen soll, so heißt es in der vom Senat erlassenen Geschäftsordnung, über sein eigenes Aufgabengebiet hinaus der Erfüllung des Auftrages der Museen mit eigenen Beiträgen dienen. Das heißt, er soll auch zu inhaltlichen Fragen Stellung nehmen.

Dies nahmen die in der Gewerkschaft ÖTV organisierten Museumsmitarbeiter zum Anlaß, sich mit dem Tutanchamun-Spektakel in Hamburg auseinanderzusetzen. Das Ergebnis einer hierzu veranstalteten Arbeitstagung wurde in einer Sondernummer der Fachgruppenzeitung „Kultur intern“ der Öffentlichkeit vorgestellt und fand bundesweit Beachtung.

Ein Museum kann seine vielfältigen und spezialisierten Aufgaben nur erfüllen, wenn jeder Mitarbeiter eigenverantwortlich mitdenkt und mithandelt. Das setzt aber voraus, daß er auch Befugnisse besitzt. Ich bin der Meinung, ein Museum mit Mitbestimmung ist ein besseres Museum.





Achtung, Sie verlassen den demokratischen Sektor!

Das Münchener MPZ oder Wie macht man einen Holzweg attraktiv?

von Friedrich Köllmayr

Seit einigen Jahren gibt es in Münchener Museen neben den Kunstwerken noch etwas anderes zu bestaunen: Schülergruppen, die mehr oder weniger lustvoll in Beleitheften Leerzeilen ausfüllen, in Vorzeichnungen Verbindungslinien ziehen oder Strichzeichnungen ausmalen dürfen – aber um Gottes und des MPZ willen mit den „richtigen“ Farben!

Tatsächlich besitzt das MPZ seit geraumer Zeit so etwas wie eine Monopolstellung in den Münchener Museen. In der neu eröffneten Neuen Pinakothek, im Volksmund „Palazzo Branco“ genannt, durften sie prunkvolle Raumfluchten beziehen: einen didaktischen Ausstellungsraum, einen Studio-Raum für Schulklassen, einen Aktionsraum für Vorschulkinder und fünf Büroräume. Solch eine Favorisierung muß im

ansonsten keineswegs freigiebig mit Geldern und Räumen ausgestatteten „alternativen“ Kultursektor Münchens erstaunen. Doch wie „alternativ“ ist das MPZ? Hat sich das CSU-Kultusministerium da ahnungslos eine aus der Bildungs- und Aufklärungshoffnung der 60er und frühen 70er Jahre genährte fette Laus in ihren schwarzen Pelz gesetzt?

Rechenschaftsberichte und Werbebrochüren in eigener Sache weisen eine auf den ersten Blick erstaunliche Breite von Aktivitäten aus: Neben Spielführungen für Grundschulklassen, Freizeitveranstaltungen, „Spielsätzen zur Beschäftigung mit Exponaten der Münchener Museen und Bastelkursen in eigenen Werkstätten gibt das MPZ auch eine Reihe von Broschüren für Schüler und Lehrer heraus, die als Leitfä-

den durch Ausstellungen und Museen dienen sollen. Eine der Broschüren soll z. B. sieben Bilder in der Alten Pinakothek näherbringen, deren gemeinsamer Nenner die christlichen Weihnachtslegenden sind. Die Bilder werden allerdings reduziert auf den einzigen Gesichtspunkt, daß hier ausschließlich die christliche „Weihnachtsbotschaft“ illustriert sei. Was Besuchern jeden Alters z. B. bei Rogier van der Weydens Columba-Altar auffällt, daß nämlich die Heiligen Drei Könige in aufwendigster zeitgenössischer burgundischer Hoftracht dargestellt sind, daß es auch sonst noch eine Unmenge von Bezügen zur Entstehungszeit gibt, daß sich hier Feudaladel und hohes Bürgertum selbst ein Denkmal mit biblischem Rahmen, vielleicht sogar unter biblischem Vorwand, geschaffen haben, wird in keiner Zeile verraten.



Foto von der Ankunft einer Gruppe Häftlinge im Konzentrationslager Dachau im April 1933. An diesem Foto scheiterte das MPZ.

Überhaupt lässt sich in der Arbeit des MPZ dieser Akzent herausarbeiten: Was einem Betrachter zunächst auffällt, wo erfahrungsgemäß der erste Erkenntnisan- satz und damit das Interesse käme, das wird offensichtlich bewußt vermieden. So müssen sich die Kinder, die in der Lenbach-Galerie Bilder selbst entdecken wollen, die noch erstaunt fragen können, warum denn eine Kuh von Marc gelb, ein Pferd blau gemalt wurde, sich gefälligst im Kreis setzen und staunen, wie eine MPZ-Betreuerin mit wichtiger Miene aus mitgebrachten Kreissegmenten den Farbkreis legt, anstatt auf die allernormalsten Fragen der Kinder einzugehen. Anschließend müssen die Kinder in den großzügigen Räumen des MPZ monochrome Bilder in einer Primärfarbe malen. Besonders absurd wird es, wenn die in Kunstfragen meist eher spärlich ausgebildeten Lehrer, die geglaubt hatten, hier würde sinnvoll und

überlegt Kunstpädagogik betrieben, von den ebenfalls kunstpädagogisch eher spärlich ausgebildeten Mitarbeitern des MPZ beschimpft werden, wenn „ihre“ Schüler unruhig und unkonzentriert werden – was ihnen niemand verdenken kann.

Im Bayerischen Nationalmuseum mit einer beeindruckenden Sammlung von Prunkrüstungen des späten Mittelalters, die gerade für Kinder im Alter zwischen 8 und 12 Jahren eine große Anziehungskraft ausüben, wird dieses Interesse derart verwendet, daß die Kinder nach der Besichtigung des Rüstungssaales Papierhelme falten und eine vorgedruckte Ritterburg ausschneiden und zusammenkleben dürfen. Wofür die aufwendigen, teuren und angeberischen Rüstungen des Spätmittelalters, als sie waffentechnisch längst nicht mehr sinnvoll waren, gebraucht wurden,

daß hier eine überlebte Klasse bis heute wirksame Legenden entwarf und zelebrierte, um ihren Herrschaftsanspruch zu legitimieren, wird selbstverständlich verschwiegen – obwohl das Kinder erfahrungsgemäß ebenfalls interessiert, ohne daß die Faszination dadurch abnehmen muß.

Das MPZ maßt sich sogar einen Allein- vertretungsanspruch auf manche Museen an. So verlangte es wiederholt von Lehrern, die in eigener Regie mit ihren Schülern die Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst besichtigen wollten, daß sie das nur mit dem MPZ und zu einem von diesem festgelegten Zeitpunkt durchführen könnten.

Auffällig ist bei all dem eine eigenartige Berührungsangst in Fragen der modernen Kunst. Der Führungskalender für das Schuljahr 1981/82 weist eine große Zahl von Veranstaltungen aus, die sich mit der

Alten Pinakothek (z. B. „Die Weihnachtsgeschichte“), der Glyptothek, dem Nationalmuseum, der Prähistorischen Staatsammlung usw. beschäftigen. Aber im Lenbachhaus mit seiner weltberühmten Sammlung von Werken des „Blauen Reiters“ geht es dann nur noch um „Farbexperimente“, um „Blumen und Früchte“, um „Farben und Klänge“. Und Veranstaltungen in der Staatsgalerie des 20. Jahrhunderts sind überhaupt nicht vorgesehen – obwohl oder weil hier die meisten Fragen der Lehrer wie der Schüler anstehen.

Wollte man einen bewußten kunsttheoretischen Ansatz in der Arbeit des MPZ unterstellen, dann wäre das wohl am ehesten die in der Literaturwissenschaft der fünfziger Jahre übliche „werkimmanente Interpretation“ unseligen Angedenkens. Damit soll abgelenkt werden von allen vernünftigen Fragen: In welchen historischen Zusammenhängen ist das Bild entstanden? Warum malte der Künstler gerade das, und gerade so? Wer zahlte das? Für wen war es gemacht? Wer bekam es überhaupt zu sehen? Die Begegnung und Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk soll sich statt dessen auf vordergründige Inhalte und einige wenige Malkursregeln beschränken; das Interesse der Erwachsenen wie der Kinder soll schulmeisterlich abgedrängt werden: statt Faszination der Goldene Schnitt, statt Betroffenheit der Farbkreis. Die komplizierte Wechselwirkung von künstlerischer und „außerkünstlerischer“, gesellschaftlicher Absicht, von Mitteln und Wirkung, wird reduziert auf spärlichste Kunsttheorie mit anschließender Bastelstunde.

Viele MPZ-Betreuer sind regelmäßig erstaunt und nahezu beleidigt, wenn die Kinder natürlich immer wieder gar nicht wissen, warum sie nicht ihren eigenen Fragen nachgehen dürfen; nach zehn Minuten anfänglicher Neugier und Bereitschaft sehen sich z. B. Schüler im Alter ab 13, 14 Jahren rasch nach lohnenderen Beschäftigungen um – wenn man sie nicht aufwendig mit Töpfen oder dergleichen beschäftigt. Dabei wollen auch und gerade Heranwachsende wissen und diskutieren, was sie eigentlich Kunst angeht.

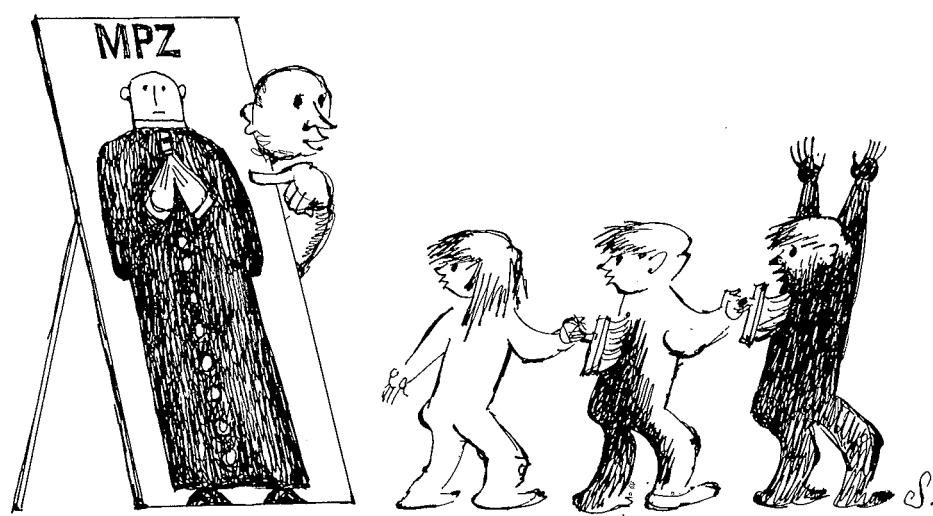
Entlarvend ist, daß das „Erfolgsrezept“ des MPZ auch einmal totalen Schiffbruch erlitten hat. Während die Unsinnigkeit seines kunstpädagogischen Ansatzes im herkömmlichen Kulturbetrieb kaum auffällt, wird sie bei Museen anderer Art und Ausrichtung jedem klar. Als es vor einigen Jahren darum ging, den enormen Andrang von Schulklassen im Museum der Gedenkstätte des ehemaligen KZ Dachau sinnvoll

zu gestalten, war das MPZ sofort zur Stelle. Ohne Konsultation mit der dortigen Museumsleitung und ohne sich allzusehr mit historischen Kenntnissen zu belasten, wurde 1978 ein 19seitiger „Leitfaden“ ausgeknobelt, nach dem die Schüler in Art einer Schnitzeljagd bestimmte, etwa 200 Großphotos finden und sich darüber – ohne tiefer gehende Vor- und Zusatzinformationen – ihre Gedanken machen sollten. Das führte zu grotesken Aufgabenstellungen. Ein besonders eindrucksvolles und bei Kenntnis der historischen Zusammenhänge erschütterndes Foto zeigt die Ankunft einer Gruppe Häftlinge in Dachau im April 1933. Es ist bekannt, daß von diesen meist kommunistischen Häftlingen fast keiner die Torturen der nächsten Wochen überlebt hat. Das MPZ aber hatte dazu die Frage: „Schauen Sie sich die Häftlinge eingehend an. Streichen Sie falsche Angaben: Gesichter und Gebärden spiegeln Ratlosigkeit – Erstaunen – Ablehnung – Verachtung – Haß – Erleichterung – Furcht – böse Ahnungen – Gleichgültigkeit – Ungewißheit – Neugierde – Wehrlosigkeit – Niedergeschlagenheit – Selbstbewußtsein – Ahnungslosigkeit – Mißtrauen – Einverständnis.“

Selbst den ansonsten eher naiven Kultusbeamten fiel offensichtlich auf, daß da irgend etwas nicht stimmte. Obwohl das MPZ nach Ablehnung der ersten Fassung weitere Vorschläge nachschob, nun beraten von der Museumsleitung und Pädagogen, gegen deren Votum aber am unsinnigen Konzept festhielt, blieben die Schüler glücklicherweise bis heute von einem solchen Leitfaden verschont.

Solche Rückschläge verdaut das MPZ offenbar schnell. Ungebrochen ist seine Monopolstellung in den meisten Museen Münchens. Was macht diese Einrichtung – nachdem die anfängliche Verwirrung ob des „alternativen“ Ansatzes von der Kultusbehörde gewichen ist – nun für die CSU-Kulturpolitik so wertvoll und förderungswürdig?

1. Das allgemeine Unbehagen am elitären, herkömmlich-bürgerlichen Kulturbetrieb, wie es sich Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre artikulierte, kann kanalisiert werden: Schaut her, wir tun doch was!
2. Für die Entscheidungsvorgänge im Kultusministerium ist sicher auch förderlich, daß man Kinder beeindruckend fotografieren kann, wenn sie antike Vasen nachtöpfern, Strichzeichnungen ausmalen, mit Papierhelmen auf dem Kopf im Gegenlicht Scheinturniere ausechten: Schaut her, wir tun doch was!
3. Entscheidender scheint mir: konservative CSU-Kultusbeamte durchschauten schneller als so mancher „Progressive“, daß auf diese Weise völlig schad- und folgenlos Kunst dienstbar gemacht werden kann. Tatsächlich findet hier der „Wunschumgang“ mit Kunstwerken statt: weg von allen gefährlichen Inhalten, weg vom Weiterführen der Betroffenheit zu Erkenntnissen, weg von der Untersuchung der Wechselwirkung von Inhalt und Form. Hier liegt das eigentliche „Erfolgsrezept“ des Museumspädagogischen Zentrums in München und ähnlicher Bestrebungen anderswo begründet.



„Position eins: Pinsel angeseeeeetzt! Position zwei: Pinsel durchgezzooooogen! Position drei...“

Es ist so schön, MP zu sein

Ein Tag im Leben der Museumspädagogin X

von Heike Kraft

„Das Museum als ‚Lernort‘ ist, abgesehen von der Formulierung, nichts Neues. Neben Sammeln, Bewahren und Forschen waren Belehrung, Information und Unterhaltung der Öffentlichkeit schon immer artikuliertes Ziel des Museums- und Ausstellungswesens und seiner Sachwalter.“

Unsere Helden (diesen Beruf üben mehr Damen als Herren aus) bildet sich. Frühmorgens, in den ersten Bürostunden, ist noch Zeit dazu. Ist sie noch aufnahmefähig. Womit sie ihren Lernhunger sättigt, sind die Ausführungen der Kollegen von der Münchner „Pädagogischen Aktion“. Aber wehe, die Augen wohl noch auf eben jene Seite 89 mit den grundsätzlichen Aussagen zum „Lernort Museum“ geheftet, schweift ihr Geist ab. Voller Neid denkt sie an die Möglichkeiten, die jene dort haben. Mehrere Hunderttausende pro Jahr an Etat, einen ganzen Stab von Mitarbeitern, einen Medienpark. Und hier im Museum muß sie um jeden Bleistift, um Farbtuben, um einen Diaprojektor kämpfen. Von eigenen Räumen ganz zu schweigen. Aber – dies zum Trost – die Münchner behaupten eben einfach eine einsame Spitzenreiterposition.

Das Telefon klingelt. Eine Mutter möchte ihren fünfjährigen, auch so begabten und sehr fröhreifenden Sohn zu einem Kurs anmelden. Er soll lernen, in Öl zu malen. Das holt einen schlagartig wieder in die Realität zurück. Freundlich bestimmt gibt unsere MP (Abkürzung für Museumspädagogin) Auskunft: Dergleichen gäbe es nicht am hiesigen Museum und sei wohl auch nicht sonderlich sinnvoll für diese Altersgruppe. Empörung bei der Begabtenmutter. Sie werde sich beschweren, beim Bürgermeister persönlich, jawohl. „Seufz“, macht unsere Heldin und wendet sich wieder der fachwissenschaftlichen Lektüre zu. Sie gelangt auch (ohne störende Nebengedanken, dafür aber unterbrochen durch mehrere telefonische Anfragen: Eine Lehrerin möchte eine Spezialführung für ihr 7. Schuljahr, ein arbeitslo-

ser Designer fragt an, ob im Museum nicht ein Job frei wäre, ein Kollege vom nächstkleineren Museum bittet um Überlassung von Material zum Thema „Kinderarbeit“. Die Lehrerin erhält einen Termin, die anderen Herrschaften werden abschlägig beschieden. Jobs sind nicht frei, Mittel nicht vorhanden. Kinderarbeit ist kein interessantes Thema fürs Museum, hat der Chef gemeint. Deshalb gibt's auch hier nichts dazu) – sie gelangt also auch bis zur Seite 92 vom Gedruckten, präziser, nach Zurkenntnisnahme von 16 Grundsatz-Postulaten zur These 17: „Das Museum ist in jedem Fall Lernraum: mit positiver Tendenz (Hilfestellung bei der Entschlüsselung und Objektivierung historischer, sozialer und ästhetischer Zusammenhänge und Aufbereitung dieser Inhalte für alle Teile der Gesellschaft) oder negativer Tendenz...“

Welches die negative Tendenz ist, bleibt ihr vorerst zu erfahren versagt. Es ist zehn Uhr, die angemeldete Schulklasse wartet. Raffung von Stiften, Scheren, Papier, Klebstoff. Es werden Stadtansichten besprochen (Rahmenplanbezug/vorfachlicher Unterricht: Erkundung unserer Umwelt; wie unsere Vorfahren lebten), und hinterher soll in Gruppenarbeit (pädagogisch immer wertvoll) eine ideale Stadt kollagiert werden (Kollage geht meistens nicht schief, das Herumschnippeln und die Kleberei ist für Grundschüler offenbar lustvoll wie das Matschen der Winzlinge im Sandkasten). Das übliche Ritual bei der Begrüßung. Die Lehrerin, etwas kühl zurückhaltend, betont, daß unsere Dame X. keine zu hohen Anforderungen stellen soll. Sie hätte die Klasse erst neu übernommen, es sei ihr erster gemeinsamer Ausflug. Wenn sich die Kinder nicht anständig benehmen, würde sie dergleichen nicht wieder unternehmen. Mein Gott, denkt die MP während sie Hände schüttelt, geht's denn nie ohne Androhung von Sanktionen? Warum bloß müssen sich Lehrer so häufig von den ihnen anvertrauten Schülern distanzieren? Aber sie läßt sich nichts anmerken. Mit dem eigens für solche Situationen entwickelten munteren „Nun-

wollen-wir-mal"-Lächeln schreitet sie festen Schrittes voran in die geheiligten Schauräume des Museums. Ein besonders Vorwitziger der Drittkläßler erzählt ihr ungefragt vom Geburtstag seiner Oma, ein Mädchen schiebt vertrauensvoll eine schweißige kleine Hand in die ihrige (sie sind doch süß, in solchen Momenten macht der Beruf doch wirklich Spaß). Aufgeschreckt durch den Kinderlärm kommt die Aufsicht mit gerunzelter Miene herbei (wenn bloß nicht wieder die Alarmanlage losgeht, beim letzten Mal haben die Kinder nur vor Begeisterung zu heftig mit den Füßen gescharrt, hat allein die Vibration das Ding in Gang gesetzt. Der betreffende Aufseher, bei dem's passierte, bekam dann Schelte vom Oberaufseher, dabei hat doch niemand das Bild berührt. Kein Wunder, daß Teile des Personals Kinder als lästig empfinden).

So schreitet die Veranstaltung fröhlich fort (Kaugummipapier raschelt. Ein Junge muß erzählen, daß er auch schon mal in einem Museum mit Dinosauriern war, das war Spitzel). Am Ende werden die wichtigsten Dinge schnell noch nachgeliefert, der Frage-Antwort-Stil aufgegeben, weil die Aufnahmefähigkeit der Schüler merk-

lich nachgelassen hat: Bild, gemalt im Auftrag eines reichen Herren, Benutzung einer camera obscura (Vorläufer des Fotoapparates), Kinder genauso gekleidet wie die Erwachsenen, das heißt, keine eigenständige Kindheitsphase wurde ihnen zugestanden usw., usw. (vgl. These 13 der erwähnten Literatur: „Integration sinnlicher und rationaler Erkenntnis durch ästhetisches Lernen als Aneignung von Wirklichkeit der Vergangenheit und Gegenwart.“). Austeilen der Materialien, Formulierung des Arbeitsauftrages: „Macht mal eine Stadt, so wie ihr sie euch vorstellt, so wie ihr sie gut findet.“ Murren, Unlust. Mit Überredungskünsten und Eingreifen der Lehrerin sind dann gottlob alle beschäftigt (berücksichtige These 19: „Bedingungen schaffen, Lernerfahrungen selbst auszuweiten und weitergeben zu können, z. B. durch Herstellung und Vorführung von Medienprodukten.“).

Pause im verbalen Agieren unserer MP X. Die Schüler werkeln – zunehmend motivierter. Unterdessen entstehen auf den Bögen (malerisch ausgebreitet auf dem Fußboden des Museums; Kinder hocken, liegen, knien vor ihren Produkten. Wie gesagt, ein eigener Raum ist nicht zu beschaffen, dabei könnte man getrost durch dichtere Hängung Platz schaffen. Den Objekten würde das keinen Abbruch tun – meint die Museumsprädagogin. Die Konservatoren sind da anderer Auffassung, also bleibt's beim unbefriedigenden Status quo) – unterdessen also entstehen von Kinderhänden geschaffene Städte ohne Müll, ohne Autos, mit auf dem Meeresboden plazierten Algennahrungsdeponien. Wenn sie doch wenigstens einen super Spielplatz fordern würden, aber nicht diese platten Umweltdinge aus dem Fernsehen. Wie lauteten denn noch These 2 und 3 aus der fachlich-theoretisch fundierten Literatur: „Priorität für die Zielsetzungen: Handlungskompetenz, Kreativität und Phantasietätigkeit“ und „Aktivierung des Wahrnehmungsverhaltens statt Kanalisierung der Wahrnehmung nach vorgegebenen, z. B. ästhetisch wertenden, Mustern“? Es ist der Wurm drin. So richtig und wichtig all diese Postulate sind, im grauen museumspädagogischen Alltag sind sie nicht einzulösen. Er gibt die Mixtur aus mangelnder Zeit, kaum gesicherten Forschungsergebnissen zu den Objekten, mangelnden finanziellen und räumlichen Mitteln, pädagogischer Wirklichkeit kontra pädagogische Theorie, Schülermotivation, Didaktik und und und eine fatale Notlüge. Das Unbehagen unserer Helden bleibt, auch nach dem alles in allem frohgemuteten Abzug der Schüler.



„Wenn die Streichhölzer alle sind, kommt in die Schachtel ein Kindermuseum rein – wir Wissenschaftler haben doch schließlich auch unseren pädagogischen Eros, gell“

tet, zu einem Leistungstest gemacht werden soll, sieht unsere MP zwar nicht ein, aber die tippt tapfer weiter).

Die zweite Mutter dieses Tages möchte gern einen Kindergeburtstag im Museum feiern, damit sie sich die Arbeit mit dem Kuchenbacken und Aufräumen spart. Ein Journalist fragt an, ob weitere Freizeitkurse geplant sind. Die letzten zum Thema „Spiel, gestern und heute“ seien doch so hübsch gewesen, In einer dienstlichen Notiz wird um eine Stellungnahme gebeten zu den Ankäufen fürs nächste Haushaltsjahr. Da wird der Frust noch größer. Was könnte doch alles für die pädagogische Abteilung angeschafft werden, wenn einer dieser zeitgenössischen Ölschinken nicht gekauft würde. Dann beschwert sich noch wer, weil es heut morgen angeblich mal wieder so laut war. (These Nr. 11 „Offenheit für aktuelle Interessen und Bedürfnisse der Lerngruppe...“ Vergiß es, liebe Dame. Es wird sich in Zukunft auch nicht viel ändern. Aber laß die Schüler nicht deinen Unmut spüren. Sie können nichts dafür). Also wird wieder das „Nun-wollen-wir-mal“-Lächeln aufgesetzt, eine kurze Einführung gegeben, die Arbeitsbögen verteilt. Die Schüler sind gestreßt, sie haben am Vormittag eine Klassenarbeit geschrieben. Sinnvoll wär's, sie auf einen Fußballplatz oder in eine Hamburgerstation zu schicken. Nicht sinnvoll ist es, sie im Museum zu neuerlicher Stillarbeit zu verdonnern. („Das Museum ist in jedem Fall ein Lernraum: mit positiver oder negativer Tendenz...“ Wie sinnreich, daß es in unserem Lande üblich ist, nie die Betroffenen zu fragen, ob ihnen das Zugemutete auch bekommt.) Tröste dich, MP X, so wie dir geht's den meisten deiner Kollegen. Von ein paar rühmlichen Ausnahmen abgesehen, läuft's fast überall gleich ab. Tröste dich weiter, der heutige Arbeitstag ist bald überstanden, und vom morgigen trennt dich immerhin der wohlverdiente Feierabend. Und denk' dran, dir geht's ja noch Gold, dein Chef läßt dich in Ruhe. Anderenorts würde es Kritik hageln, die Schüler hätten zuviel Spaß, würden zu wenig museales Wissen anhäufen.



Was sucht der Prolet im Pfaffenwinkel?

Der Münchener Studienrat Friedrich Köllmayr führt Gruppen von Gewerkschaftern in Ausstellungen und Museen, in Kirchen und Schlösser, durch alte und neue Städte. Zu seinen Führungen drängen sich die Leute, von den gemeinsamen Exkursionen schwärmen sie noch nach Jahren. Wir sprachen mit ihm über seine Erfahrungen. Wir fragten nach der sozialen Zusammensetzung der Teilnehmer, nach Lernzielen und Objektauswahl, nach Vorbereitungsmühen und Erfolgen, nach Behinderungen und Schwierigkeiten, und stellten fest, daß ein breiterer Erfahrungsaustausch mit anderen, die Führungen zu Kunst und Kultur machen, dringend nötig ist.

Du machst nun schon längere Zeit „alternative“ Kunstrührungen und Fahrten, zum Beispiel für die Gewerkschaften. Wie bist du eigentlich dazu gekommen? Über deine Berufsausbildung?

Ich bin schon zuhause – mein Vater war Kunstmaler – mit Kunst in Berührung gekommen; es war für mich erst mal klar, Kunstgeschichte zu studieren. Aber nach drei Semestern habe ich dieses Studium entsetzt von mir geworfen, weil es so unglaublich elitär war, weil ich meine eigenen Fragen und Motivationen gar nicht wieder fand, und weil das alles nicht mehr zu meiner Politisierung in der Studentenbewegung paßte. Ich wollte jetzt Lehrer werden. Die Kunstgeschichte schien für mich abgeschlossen zu sein. Ich hatte zwar noch Freude an schönen Bauten und Bildern, aber es schien dafür keine Verwendbarkeit zu geben. Nach der Lehrerausbildung und dann im Beruf, als meine weitere politische Aktivität, auch in den Gewerkschaften, nach bestimmter Formen des Engagements verlangte, war ich dann vor die Frage gestellt: Was ist da für mich ganz persönlich eigentlich gelaufen? Mir gefällt Ottobeuren nach wie vor gut, mir gefällt die Wieskirche – was mache ich jetzt damit als politisch engagierter Mensch? Ich habe, zuerst im Deutschen Freidenkerverband, vorgeschlagen, das einmal auszuprobieren: Was bedeutet für Gewerkschafter, für politisch aktive Leute, so ein Baudenkmal aus einer vergangenen gesellschaftlichen Epoche? Wir fuhren also nach Ottobeuren – 1976 muß das gewesen sein –, und erstaunlicherweise gab es gleich bei diesem ersten Mal einen Riesenandrang. Offensichtlich war die Fragestellung, die aus meiner Biographie entstanden zu sein schien, nicht bloß meine persönliche, sondern eine gesellschaftliche und politische Fragestellung.

Führungen für die Gewerkschaftskollegen

Du machst Führungen für den Freidenkerverband, manchmal auch für die VVN-Bund der Antifaschisten. Wie sieht da die Teilnehmerstruktur aus?

Bei Gewerkschaften gibt es Teilnehmerlisten, aus denen die Gewerkschaftszugehörigkeit hervorgeht. Anfangs hatte ich erwartet, daß da wieder vor allem Lehrer mitmachen, viele Studenten. Das war aber nicht so. Es kamen mehr IG-Druck-Kollegen, auch Postler, Metaller

**tendenzen sprach mit
Friedrich Köllmayr über seine
alternativen Kunstrührungen**

und so weiter. Das hat mich am Anfang sehr gewundert. Denn von reinen Volks hochschulveranstaltungen, die ich auch gemacht hatte, wußte ich: da kommen die Hausfrau, die auch einmal etwas Schönes sehen möchte, die Älteren, die endlich Zeit finden, sich mit Kunst abzugeben. Das ist hier ganz anders; auch bei den Freidenkern gibt es eine sehr gesunde Mischung – altersmäßig wie von der sozialen Zusammensetzung her.

Welche Programmpunkte hast du für deine Führungen? Wo gehen die Fahrten hin? Was machst du in München und Umgebung?

Da wäre inzwischen sehr viel aufzuzählen. Ein paar Beispiele: Seit einigen Jahren mache ich den Winter über einen Zyklus, alle vier Wochen eine Führung, eine Sonntagsmatinee sozusagen. Zuerst in der Alten Pinakothek; das war gleich ein großer Erfolg, es kamen 60, 70 Leute, beinahe schon zu viele. Ich habe sie dann auf eine Vormittags- und eine Nachmittagsführung aufgeteilt. Das ergab erträgliche Teilnehmerzahlen. Im nächsten Jahr gingen wir ins Bayerische Nationalmuseum – fünf Sonntags-Termine von November bis März. Dann kam ein Zyklus mit den kleineren Museen, der Ägyptischen Staatssammlung, der Glyptothek, der Lenbach-Galerie und so weiter. Im letzten Jahr habe ich die Staatsgalerie der modernen Kunst, das 20. Jahrhundert, im Haus der Kunst, gemacht, im kommenden Winter gehen wir in die Neue Pinakothek, dieses neu eröffnete Prunkgebäude der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Tagesexkursionen gingen zu kunstgeschichtlich wichtigen Orten, auch solchen, die touristisch überlaufen sind wie der Pfaffenwinkel. Auch da großer Andrang, immer ein voller Bus mit 54 Plätzen, weil die Leute halt durchaus wissen wollen, was mit diesen ihnen an sich bekannten Sachen wie der Wieskirche von einer engagierten Position aus anzufangen ist. Aber wir fahren auch zu touristisch überhaupt nicht erschlossenen Plätzen, zum Beispiel Penzberg, einer Bergarbeiterstadt im bayerischen Oberland mit ihren antifaschistischen und progressiven Traditionen – mitten in einer ungeheuer schwarzen Umwelt, mitten im Wahlkreis

von Strauß. Ich beschränke mich nicht auf Kunstgeschichte. Wir machen jetzt eine Fahrt nach Tirol ins Inntal mit seinem Silberbergbau im späten Mittelalter. Dort erzählt man dann mehr über die Fugger, über die Ursachen des Aufstiegs wie des Niedergangs des Frühkapitalismus dort und über die Bauernkriege, als über Kunst. Aber das muß an den Objekten anschaulich werden, zum Beispiel an der vierstiffigen Pfarrkirche in Schwaz, die geteilt war in einen Bürgerteil und einen Knappe teil – das sieht man heute noch –, mit zwei gleichberechtigten Hochaltären.

Ich habe mal notiert, wo ich überall Stadtführungen gemacht habe: Venedig, Florenz, Altötting, Landshut, München, Rom, Augsburg, Prag, Regensburg, Penzberg, Wien, Ulm, Wasserburg, Reichenhall. Dazu Rundfahrten in der Toskana, in der Gegend Ottobeuren-Memmingen/Oberschwaben, im Donautal bei Weltenburg, zu den Städten des bayerischen Baueraufstands von 1705, nach Mauthausen – ich kann gar nicht mehr alles aufzählen, vieles habe ich schon mehrmals gemacht.

Wie sieht nun so eine Führung aus? Wie lange dauert sie, wie viele Sachen wer-

den da angeschaut, wie wählt du sie aus, welche Vorbereitungen sind erforderlich? Und: Wie werden die Teilnehmer in die Kunstwerksbetrachtung einbezogen, wie können sie ihre Erkenntnisse mit einbringen?

So eine Führung z. B. in einer Ausstellung dauert meistens etwa eineinhalb Stunden. Danach läßt die Konzentrationsfähigkeit nach. Da kann man in einem größeren Museum, den Uffizien zum Beispiel, natürlich nur vier bis fünf Bilder schwerpunktmäßig und gründlich besprechen. Aber es ist möglich, das Umfeld dieser Werke mit in die Betrachtung einzubeziehen und so doch auch einen Eindruck von der Sammlung im Ganzen zu bekommen. So werden 20 bis 30 Bilder angesprochen.

30 Teilnehmer sind eigentlich schon zu viel. Die ideale Zahl wäre – wie bei Schulklassen – 15 bis 20. 30 sind schon ein Kompromiß, erst recht die 50 und mehr bei größeren Fahrten.

Mit mehr als einem Betreuer hast du es noch nicht versucht?

Doch. Das ging manchmal gut, meistens nicht so gut, weil die Herangehensweise weitgehend koordiniert werden muß – was wählt man aus, was macht man vor dem Objekt ...

Was machst du vor dem Objekt?

Das ist ganz unterschiedlich, je nachdem worauf ich hinaus will. Ich habe ja meine Absichten dabei.

Und die verkündest du schon am Anfang?

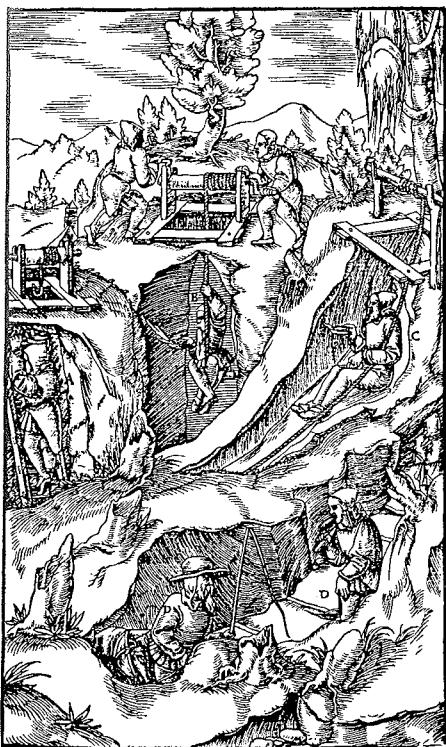
Manchmal gleich anfangs. Zum Beispiel bei der Inntalfahrt kündige ich an: Wir wollen diesmal untersuchen, warum die Leute damals, um 1500, plötzlich die ganzen Berge umwühlen, eine imponierende Bergbautechnik entwickeln, und warum das nach 80, 100 Jahren wieder vorbei ist, obwohl immer noch Silber vorhanden wäre.

Die andere Möglichkeit besteht darin, daß man zunächst einmal einfach nur miteinander Beobachtungen sammelt und daraus im Gespräch – oft ganz mühsam – zu Ergebnissen kommt, ohne eine präzise Frage an den Anfang zu stellen. Zum Beispiel in der Alten Pinakothek, da ging es am besten, indem wir zunächst in aller Ruhe versucht haben, Bilder anzuschauen, zu sammeln, was auf einem Bild zu sehen ist, was auffällt,

wo es Unterschiede gibt und so weiter. Das geht oft schon bald in Interpretationen über, aber erst eine abschließende Zusammenfassung zieht die Summe der Beobachtungen und Ergebnisse.

Man sieht um so mehr, je mehr man weiß

Ein Beispiel: Die Apostel von Dürer. Die kennen die Leute. Ich frage: Warum kennt ihr das alle? – Ja, aus Schul-, aus Lesebüchern. – Weiter: Warum wird das in Lesebüchern drin sein? – Und dann geht es los: Was sind das für Gestalten, was für beeindruckende Köpfe! Wie die schauen! Das riesige kalte Türkisgewand des Paulus, daneben das flammende Rot! Offensichtlich passiert in dem Bild ungeheuer viel, das hat etwas zu bedeuten, da soll etwas gesagt, gezeigt werden. Irgend jemand entdeckt die Schrifttafeln unter den Bildern mit der Mahnung an den guten Herrscher und so weiter. An dieser Stelle muß ich dann Informationen bringen, daß sie von Dürer ohne Auftrag gemalt wurden für den Nürnberger Stadtrat, und daß die Schriftzeilen darunter, diese ausgewählten Bibelstellen mit dem Aufruf an die Herrscher, sich an Gottes Wort zu halten, 1526 – ein Jahr nach den Bauernkriegen – eine sehr revolutionäre Forderung vortrugen. Dann wird auch verständlich, warum der bayerische Kurfürst Maximilian, der den Nürnbergern um 1630 unter Kriegsdrohung die Apostel abpreßte, dann schleunigst auf Anraten der Jesuiten den Text absägen ließ, der erst 1922 wieder hingeklebt wurde. Jetzt wird das Kunstwerk einordbar, es bekommt greifbarere Dimensionen als nur bei der unmittelbaren Betrachtung. Die unmittelbare Anschauung ist ganz wichtig, aber man darf dabei nicht stehen bleiben. Natürlich sollen die Leute fähiger werden, auszusprechen, was sie sehen, also nicht nur zu sagen: das gefällt mir, gefällt mir nicht, das würde ich bei mir zuhause nicht aufhängen, oder so ähnlich. Dazu muß dann Hintergrundwissen kommen. Man sieht ja doch mehr, je mehr man weiß. Ganz anders habe ich es in Wien gemacht vor den Brueghel-Bildern im Kunsthistorischen Museum. Ich habe zuerst die Zeit des Malers geschildert, die politischen Umstände, die Figur Pieter Brueghel d. Ä., die Tatsache, daß er eine Reihe seiner Bilder vernichtet hat aus Angst; den Terror der Spanier in den Niederlanden, das ungeheure Morden. Dann erst gingen wir an die Bilder heran. Dann sieht man den Bethlehemitischen



Einfahren der Bergleute, Holzschnitt aus: Georgius Agricola, *De re metallica*, Basel 1556

Kindermord: da haust wüst eine Horde und raubt und bringt Leute um. Ohnmächtig vor Wut reagieren die Dorfbewohner. Und ganz hinten, am Ende der Dorfstraße, ganz klein, erkennt man eine Reitergruppe in spanischer Tracht und den Anführer, ganz offensichtlich den Herzog Alba. Ein religiöses Bild – aber plötzlich stehen einem die Haare zu Berge vor Spannung – das Bild hat sich total verändert. Dieses Erlebnis hätte ich wohl kaum vermitteln können, wenn wir, wie bei den Aposteln, ohne vorherige Informationen mit dem einfachen Anschauen, dem Sammeln von Beobachtungen begonnen hätten. Die Auswahl der Objekte, die wir anschauen, und die Herangehensweise müssen aufeinander abgestimmt sein, je nach dem Ziel, das ich erreichen will.

Dazu bedarf es sicher umfangreicher Vorbereitungen, vor allem bei Exkursionen.

Ja, da muß ich meistens die Strecke vorher schon ganz abfahren. Erstens aus rein organisatorischen Gründen: Auch wenn ich schon vor fünf Jahren einmal dort war, ich kann nicht darauf vertrauen, daß eine Kirche offen sein wird. Vielleicht wird sie gerade renoviert. Ich kann nicht mit 54 Leuten hinfahren, und dann steht an der Tür „geschlossen“, oder mit der Gruppe im Schlepptau ein bestimmtes Bild im Museum suchen, das vielleicht gar nicht mehr dort hängt. Der zweite Grund ist noch wichtiger. Ich muß mich ja selbst vorher geistig auf die Sachen einstellen, ich muß mich darauf freuen können, ich habe ja auch ganz persönliche Bedürfnisse dabei.

Und du mußt auch vorher viel Literatur studieren.

Ja, da hängt einige Arbeit dran! Als ich mit den politischen Führungen über Kunst und Kultur anfing, dachte ich: In der Bundesrepublik haben wir ja nur die bürgerlichen Touristenführer oder total abgehobene ästhetisierende Fachliteratur, also schaue ich mir z. B. die Bücher aus der DDR an und mache dann die Führung. Aber damit kann ich z. B. Otto-beuren nicht erfassen. Diese Literatur, Kagans „Marxistisch-leninistische Ästhetik“ zum Beispiel, ist wichtig fürs Grundsätzliche, bei der konkreten Arbeit aber muß ich auch die allerreaktionärsten bürgerlichen Schriften auswerten – wenn sie besonders schlimm sind, kann ich auch Aha-Erlebnisse erzeugen, indem ich daraus vorlese. Die Führungen sind

ohnehin meistens sehr lustig. Aber die Verarbeitung von reaktionärer Spezialliteratur zusammen mit guter allgemeiner Geschichte ist nicht einfach.

Deine Vorbereitungen grenzen also an Forschungsarbeit?

Das wäre zuviel gesagt. Manchmal komme ich dabei vielleicht wirklich auf Neues, aber das meiste ist mehr eine Frage der Methode.

Jedenfalls ist es reichlich zeitaufwendig und steht in keiner Relation zu einer Bezahlung.

Bestimmt nicht. Beim DGB zum Beispiel bekommt man die Führung bezahlt, nicht aber die Vorbereitungszeit, auch nicht die notwendige Literatur, die man sich besorgen mußte, ersetzt. Der Aufwand an Zeit und Geld ist für mich auch deshalb recht groß, weil ich viele der Führungen nur einmal mache. Es sind ja keine Repertoireführungen.

Schwierigkeiten

In Frankfurt macht der DGB jetzt antifaschistische Stadtführungen. Einige Punkte auf dieser Route wurden zur besseren Anschaulichkeit mit Schautafeln ausgestattet. Da gab es Zoff mit der Polizei, die die Tafeln abräumte und damit diese Exkursion massiv behinderte. Ein anderes Beispiel: Du selbst hast bei einer Stadtteilführung der VVN in München zur Geschichte von Widerstand und Verfolgung in der NS-Zeit in Giesing Schwierigkeiten bekommen. Da war es doch dann nicht möglich, die Gedenkstätte für die im Zuchthaus Stadelheim Ermordeten zu besuchen ...

Ja, obwohl ich das vorher vereinbart hatte. Es war telefonisch alles abgesprochen. Doch als wir hinkamen, hieß es: nein, samstags ist keine Führung möglich. Solche Behinderungen gibt es aber selten. Einmal habe ich in der Fuggerei in Augsburg die Politpropaganda, die mit dieser sogenannten Sozialsiedlung gemacht wird, aufgezeigt und über die Untaten der Fugger berichtet. Da haben zufällig dazugekommene Leute protestiert. Wir seien hier neben einer Kirche, man solle doch die Würde des Ortes wahren und solche Geschichten sein lassen – aber das war ja keine offizielle Behinderung. Dramatischer verlief eine Führung im Hof des Schlosses der Thurn und Taxis in Regensburg. Ich war noch nicht

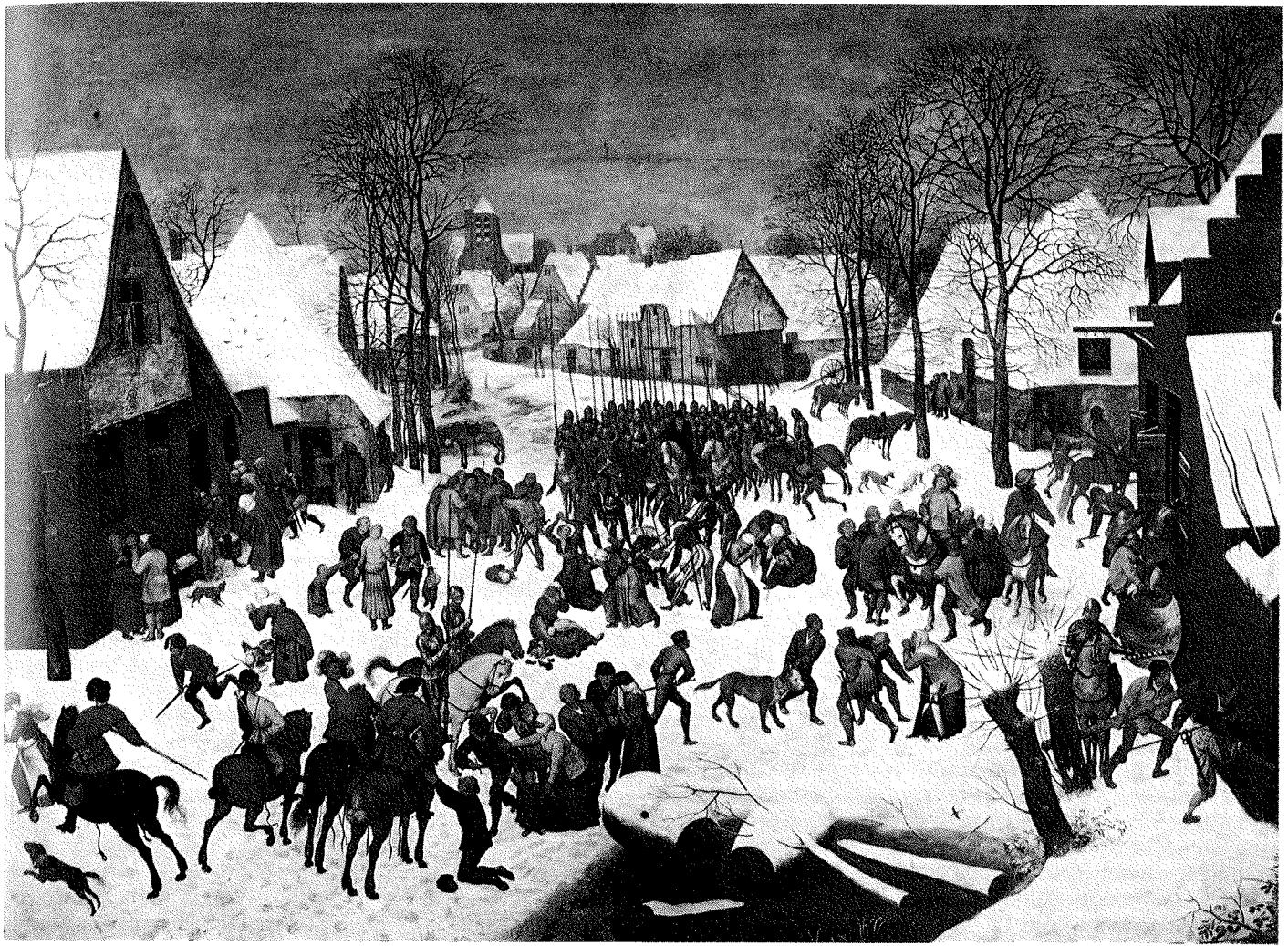
einmal zu den Machenschaften dieses Fürstenhauses in der jüngeren Geschichte, sondern erst bis Anfang des vorigen Jahrhunderts gekommen, da reichte es dem Schloßverwalter, der die ganze Zeit über schlüsselschwingend und nervös zugehört hatte. Wir wurden massiv hinauskomplimentiert aus dem öffentlich zugänglichen Schloßhof. Er vermutete, daß ich ein offizieller Stadt-führer von der Stadt Regensburg sei, und wollte meinen Namen wissen, um mich zu denunzieren. Das war dann eine wilde Stimmung, weil sich die Gruppe sofort solidarisierte. Der Verwalter sagte: Das stimmt alles nicht, was der erzählt; der Ausdruck „er hat sich das Schloß unter den Nagel gerissen“ sei vollkommen falsch. Da gab es natürlich Gelächter, weil ich vorher im Detail geschildert hatte, wie das gegangen war. Aber, wie gesagt, solche Vorgänge sind sehr selten.

Ein Erfahrungsaustausch wäre sehr zu wünschen

Über die große Beteiligung an den Führungen, die du machst, haben wir schon gesprochen. Du allein wirst da den wachsenden Interessen sicher nicht entsprechen können. Ist es dir schon gelungen, aus den Interessenten Leute zu finden, die dich unterstützen und ablösen können? Gibt es Nachwuchs aus den eigenen Reihen?

Leider fast nicht. Natürlich gibt es hier auch andere, die Führungen machen in Ausstellungen. Aber größere Unternehmungen mit entsprechendem Aufwand an Vorbereitungsarbeit, da wagt sich kaum einer dran. Allmählich läuft es beim DGB München an. Da gibt es auch von anderen rein historische Führungen und Fahrten, zu Stätten des Bauernkrieges, zur Stadtgeschichte Münchens, Stadtteilführungen, das läuft jetzt auch ganz ohne mein Zutun. Was dabei häufig fehlt, ist die Verbindung von Kunst, Kulturgeschichte und Politik, aktueller Politik, und die Kontaktaufnahme zu Augenzeugen und Ortsansässigen, die ich schon bei der Vorbereitung von Fahrten herzustellen versuche.

Nun gibt es in der Bundesrepublik von den verschiedensten Institutionen und Vereinigungen Kunstführungen und Exkursionen, oft mit einem sehr fortschrittlichen Anspruch, aber mit ganz unterschiedlichen Zielsetzungen, Methoden und auch verschiedenen Adressaten.



Pieter Brueghel d. Ä., *Der Bethlehemitische Kindermord*, um 1566,
Holz 116 × 160 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Wäre da nicht ein Erfahrungsaustausch möglich?

Das wäre sehr zu wünschen. Über briefliche Kontakte bin ich selber kaum hinausgekommen. Ich stecke zu sehr in der Arbeit drin. Aber vielleicht lässt sich auch über dieses *tendenzen-Heft* ein Austausch anregen.

Alle Epochen sind gleich interessant für die Leute

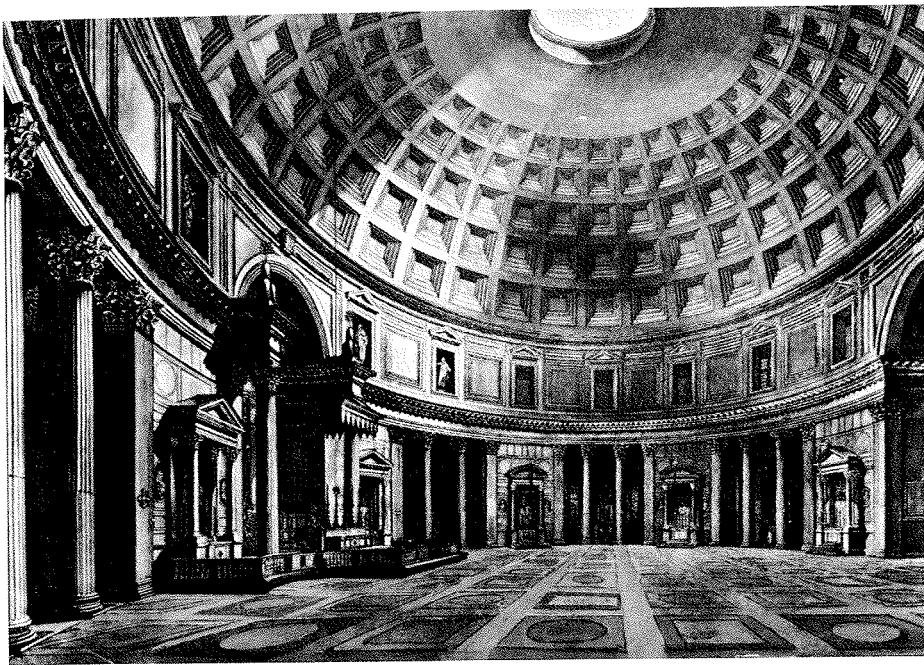
In deinen Führungen hast du die verschiedensten Epochen der Kunstgeschichte behandelt, von Ägypten bis zur Gegenwart, vorausgesetzt nur, daß die Kunstwerke zugänglich waren. Gibt es da Bevorzugungen? Ist der Gewinn

größer, wenn es sich um die unmittelbare Gegenwart oder auch um das 19. Jahrhundert handelt, als bei älteren Epochen? Ist da der Einstieg leichter?

Ich habe die Erfahrung gemacht, daß alle Epochen gleich interessant sind für die Leute, wenn sie irgendwo eine Brücke bekommen von ihren eigenen Erfahrungen und Bedürfnissen her. Bei der Führung in der Ägyptischen Staats-sammlung hier in München zum Beispiel konnte man sehr gut zeigen: Wie lebten die Leute, welche Produktivkräfte besaßen sie, wie waren die Produktionsver-hältnisse, warum wurden die alltäglich-sten Tätigkeiten, wie das Schlachten von Rindern und so weiter, mit solch einer Genauigkeit dargestellt? Das hat ge-nauso fasziniert wie die Periode der

frühbürgerlichen Revolution etwa, oder das 19. oder das 20. Jahrhundert. Die Leute reagieren ganz stark, wenn sie eine Zeit von den gesellschaftlichen, den Klassenauseinandersetzungen her einordnen können, wenn Zusammenhänge deutlich werden. Dann finden sie auch Anknüpfungspunkte zu ihren eigenen, heutigen Problemen.

Ich kann im Grunde aus jeder Epoche Beispiele nennen, wo besonders weitge-hende Kunsterlebnisse und Lernerfolge möglich sind. So war eines der tollsten Erlebnisse das Pantheon in Rom. Das war ungeheuer stark. Die Leute waren ganz berührt davon, daß wir eben ver-sucht haben, zum einen dieses Weltbild zu erklären, diese Mystik, die da insze-niert wird mit diesem suggestiven „Him-melsloch“ in der Kuppel. Kaum sonstwo



Das Innere des Pantheon in Rom, erbaut 118–125

kann ein solch starkes Raumerlebnis vermittelt werden: Die Wechselwirkung des eigenen Körpers zum gewaltigen und körperlich spürbaren Hohlkörper, zum Raum, führte gerade in der Gruppe zu intensiven psychischen Prozessen. Aber dann ging's erst richtig los: Was ist das für eine gewaltige Bautechnik, aufgrund welcher technischen Voraussetzungen, gesellschaftlichen Voraussetzungen, konnte diese riesige Baumasse errichtet werden? Die Faszination kommt also in gleichem Maße vom Psychischen wie vom Ästhetischen wie vom Technischen her, und hinter dem Ganzen wird die Gesellschaft der damaligen Zeit sichtbar und das Weltbild der Sklavenhaltergesellschaft, ohne die das damals gar nicht gebaut hätte werden können. Diese riesigen, ca. 12 Meter hohen Granitmonolithen der Eingangshalle, die sind ja gedreht – welch ein technischer Aufwand! Ungeheuer beeindruckend, die Säulen da, eineinhalb Meter Durchmesser, 12 Meter hoch, aus Granit! Aber dann auch die Betroffenheit, warum bestimmte Techniken wieder verlorengingen konnten, warum die Städtekultur verlorenging, wie überhaupt Produktionsverhältnisse und Produktivkräfte zusammenhängen.

Natürlich ergeben sich aktuelle Anknüpfungspunkte oft aus dem Werberummel, der um bestimmte Jubiläen und Veranstaltungen gemacht wird. Die Picasso-

Ausstellung etwa war Tagesgespräch, die Neugier war geweckt. Erst in der Diskussion vor den Bildern wurde deutlich, wo dieser Künstler eigentlich stand, daß er nicht der Mann der Bourgeoisie ist.

Die Wittelsbacher-Ausstellung war stockreaktionär gemeint und wurde nicht nur von linken Fachhistorikern als in Konzept und Ausführung unsinnig angesehen. Für uns war sie aber auf zwei Ebenen von Interesse. Erstens bot sie anschaulich Gelegenheit zur Kritik am herrschenden Kulturbetrieb, zur Aufdeckung von Lücken und Fälschungen, zur Entlarvung von Geschichtslegenden. Zweitens war das hier aufgehäufte Material zu sichten und das historisch Aussagekräftige für uns zu erschließen. Ich habe in dieser Ausstellung achtmal Führungen gemacht. Es geht also auch unter extrem reaktionären Bedingungen.

Kunstbetrachtung: kein isoliertes Zwiegespräch

Eine wesentliche Erfahrung aus Kunstführungen, bei denen man mit den Leuten spricht, nicht nur ihnen etwas vorträgt, ist doch, daß der Führende selbst eine Menge lernt, daß man nach einem solchen Gespräch Bilder ganz anders sieht. Alle Beteiligten erfahren die Aufnahme von Kunst als einen gesellschaft-

lichen Vorgang und nicht nur als das isolierte Gespräch zwischen einem Individuum und einem Kunstwerk oder einem Künstler.

Wenn es gut läuft, dann läuft es auf diese Weise, als gemeinsames Kunsterlebnis, zu dem jeder seine Überlegungen und Entdeckungen beiträgt. Auch wenn ich bei der Konzeption schon weiß, worauf ich hinauswill, sehe ich doch viele Einzelheiten und Zusammenhänge erst dadurch, daß andere Teilnehmer mich darauf hinweisen. Die Leute wissen oft erstaunlich viel über Hintergründe, über andere Beispiele. Wichtig ist auch, eine Atmosphäre zu schaffen, in der es möglichst viele wagen, ihre vermeintlich dummen Fragen zu stellen, die meist sehr viel bringen. Dazu kommt, vor allem bei Reisegruppen, ein starkes emotionales Gemeinschaftserlebnis, wenn alle zusammen versuchen, zum Gelingen der Fahrt beizutragen. Und das geht nur in einer lockeren und freundlichen Atmosphäre; das muß auch Spaß machen.

Ein weiterer Gewinn dieser Arbeit kann sein, daß Kunst nicht mehr als etwas vom übrigen Leben isoliertes erfahren wird, daß ihr Beitrag zum gesellschaftlichen Leben deutlich wird, ohne daß ihre Spezifität verloren geht. Denn bei deinen Führungen werden Kunstwerke nicht zur Illustration, zum reinen Anschauungsmaterial für Geschichte gemacht. Im Aufzeigen und kollektiven Herausfinden des Zusammenhangs zwischen einem Kunstwerk und der gesellschaftlichen Situation, aus der es entstand, wofür es geschaffen wurde, worin es gewirkt hat, aber auch aus der weiteren Wirkungsgeschichte eines Werkes bis in unsere Gegenwart, erfährt man etwas über beide, die Geschichte und die Kunst.

Auf diesen Zusammenhang kommt es an. Man kann zwar eine rein historische Führung machen, zum Beispiel in Penzberg, wo es gar kein „Kunstwerk“ gibt. Aber man kann keine Kunstführung machen ohne den ganzen historischen Hintergrund.



Protokoll eines Versuches, in einem Museum ein wenig Utopie zu errichten

von Melchior Schedler

These 1: Das Historische Museum Frankfurt, neu eröffnet 1973, repräsentierte seinerzeit den fortschrittlichsten Versuch, Geschichte im Museum an die Leute zu bringen. Fortschrittlich im damaligen, sozialliberal ermöglichten Sinne, das hieß: unter besonderer Berücksichtigung soziologischer und ökonomischer Zusammenhänge und unter besonderer Vernachlässigung des Subjektiven, des nicht Ausgemessenen, des historischen Exponats und seiner Aura (siehe auch: Hermann Kopp, Das Historische Museum in Frankfurt/Main, in: *tendenzen* Nr. 110, S. 12–16). These 2: Diese Position hält das Historische Museum mindestens seit dem Stichjahr 1977 nicht mehr. Die Gründe: Die Arbeitsgruppen, die damals das Museum einrichteten, sind aufgelöst oder gar zerstritten. Die soziologisch-hermetische Haltung der Verbliebenen, schon an den Schrifttafeln und dem klinischen Design der 1973er Bauten ablesbar, führte sie zu publikumsfernen Privatforschungen und endlich – als 1977 die CDU die absolute Mehrheit im Stadtparlament errang – in den puren Opportunismus gegenüber dem neuen Regime. Soweit die Beschreibung des Umfeldes, das den folgenden Versuch umgab.

Spielzeug: nicht aus einer Spielwelt

1973 gehörte es zum guten sozialliberalen Ton, etwas für Kinder zu tun. Oder doch

zu tun, als täte man. Das Historische tat als ob und nannte einige schwerzugängliche Zimmer jenseits des Hinterhofes hochtrabend „Kindermuseum“. Diese wurden – bereits kurz vor dem 1977er Umbruch – unvermutet mit Leben und Aktivitäten gefüllt durch die Museumpädagogin Heike Kraft, die mir 1979 den Auftrag erteilte, hier eine Ausstellung mit Spielzeug aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu gestalten.

Spielzeugausstellungen sehen in unseren Restaurations- und Rückerinnerungszeiten so aus: Alles steht wohlgeordnet nach Gruppen (Bilderbücher, Steckpferde, Puppen, Puppenhäuser) fein zugänglich in Vitrinen. Und ist nur präsent als Verweis auf den Katalog, der (48,- DM, später im Buchhandel 62,- DM und als Geschenkbuch hervorragend geeignet) die eigentliche Botschaft dieser Ausstellung fachwissenschaftlich fundiert überbringt. Und vor lauter Numerier- und Archivierfleiß unterbleibt die ja auch ideologisch kitzlige Frage: Wer waren eigentlich die Benutzer dieses Spielzeugs? Und wer seine Hersteller? Und womit spielten die, deren Spielsachen nicht in den Museen gesammelt wurden sind?

Die Erbauer, wenn schon nicht des siebenorigen Theben, so doch der neunbogigen Frankfurter Hauptwache, sollten die Zentralfiguren der Ausstellung werden. So wurde das Spielzeug nicht zum Selbstzweck, sondern zu einem Anschauungsmaterial neben anderem. Wir setzten es ein als verkleinerte Zeugen der Vergan-

genheit. Was heißen soll: Ein Spielzeugstall etwa erschien als Miniaturdarstellung eines historischen Stalles, ein Puppenhaus als verkleinertes Bürgerhaus und so fort.

Die unselige Ganzheitlichkeit der konventionellen, der bourgeois Spielzeugausstellerei durchbrachen wir und erfanden das Ausstellungsprinzip „soziale Rolle“. Die Besucher sollten nicht ebenso einheitlich wie beliebig an ein und denselben Exponaten entlangtraben – sie hatten gleich am Eingang eine soziale Rolle zu wählen, in der sie das jeweils für sie (und nur für sie) Bestimmte aufnahmen. Wir entschieden uns für sechs Rollen, die für die Epoche, die es darzustellen galt, einigermaßen repräsentativ sind: den Großbürger, den Handwerker, den Manufaktararbeiter, den Juden, den Bauern und eine Gruppe, in der wir die fahrenden Leute, die Gaukler und Bettler zusammenfaßten.

Identifikation mit dem, was einmal war

Sie alle durchliefen in ihren jeweiligen Bereichen dieselben (biographischen) Etappen: Familie & soziale Herkunft, Erbe & Startchancen, Schule & Ausbildung, Eintritt ins Berufsleben, Heirat & berufliche Entwicklung. Das „Startjahr“ war 1780, das „Zieljahr“ 1850, und dazwischen lag ein imaginäres Leben, das der Besucher zu durchlaufen hatte. Sparsame Inschriften in Ichform wie „Das ist meine Familie ... Wir gehen im Winter zur Schule, weil wir im Sommer bei der Feldarbeit helfen müssen. Unser Lehrer ist ein ausgedienter Unteroffizier ... Mit vier Jahren werde ich Gänsehirt, mit sieben Jahren Kuhhirt“ leiteten den Besucher durch die verschiedenen Stationen und brachten ihn zur Identifikation mit den historischen Figuren und Klassen.

Nichts signalisierte jeweils von außen, was den Eintretenden hinter dem Eingang erwartete: nur eine Symbol- und Leitfarbe war da zu erkennen. War er aber einmal drin, hieß es drinbleiben – so wie seinerzeit keiner, der in eine Klasse hineingeboren wurde, sich wiederum aus ihr fortstehlen konnte (und heute?). Wo hinein man geraten war, erfuhr man plastisch-privat zu Beginn eines jeden „Lebensganges“, wenn man seinen Kopf durch ein Porträt der Hauptfigur steckte und dann sich selber in einem historischen Ambiente abgespiegelt sah: So hättest du ausgesehen, wärst du um 1780 zur Welt gekommen.

Und – so weiter dann in dem Lebensgang – so hätte deine Wohnstube ausgesehen (die ich mich so ausführlich zu bauen bemühte, wie der schmale Raum es

nur zuließ), wenn es denn eine war, und nicht – wie beim Manufakturarbeiter – eine einzige Schlafküche im Keller oder – wie bei den fahrenden Leuten – ein Wohnkaren, durch dessen schadhaftes Dach der Büttel hereinbrüllt: „Fort mit euch aus dieser Stadt!“ Oder, wie beim Juden, eine verwickelte Mansarde mit Ausblick auf die Gärten und öffentlichen Anlagen der Christen, die zu betreten den Juden verboten ist – worüber wiederum der Büttel wacht.

Hier in der Judengasse war es am beengtesten, denn die Behörden hielten die Juden schikanös eng, während der Groß-

Über den Versuch ANNO KINDERMAL erscheint im Westberliner Verlag Elefanten Press zur Buchmesse 1982 eine Dokumentation mit umfangreichem Bildteil, Erfahrungsberichten und weiterführender Literatur.

bürger und Handelsherr es in der Ausstellung und der historischen Wirklichkeit am geräumigsten hatte: „Wir wohnen in der breitesten Straße der Stadt“, und die Familie war in einer Galerie aus echten Ölporträts zu bewundern, darunter einem originalen J. H. Tischbein d. Ä. Hier, wo schon damals das meiste Spielzeug zu finden war, versammelte ich es zu einem recht ausführlichen Tableau, das die Umwelt einer großbürgerlichen Kindheit vor 1800 erzählte. Der Sohn des Handelsherrn stand da lebensgroß (in allen sechs Lebensgängen tauchte so ein lebensgroßes, zur Identifikation einladendes Konterfei des jeweiligen Hauptdarstellers auf) inmitten seiner Zinnsoldaten, die vor der Hauptwache paradierten. Hinter ihm ritt eine vornehme Gesellschaft zur Jagd, und weit in der illusionistischen Ferne ging die aus Zinnbäumchen gebaute Landschaft in die gemalte eines zeitgenössischen Gemäldes über.

Tagträume – Wunschträume

Spiegelbildlich zum Knaben die Tochter aus dem vermögenden Hause, in ihrer Sänfte sitzend, und hinter der Sänfte grau und devot ihr „Hofmeister“, der Hauslehrer. Weiter in der Ferne dann, durch die Boudoirs und Gartenpavillons hindurch zu sehen, eine vornehme Gesellschaft bei Picknick und Rasenspielen.

Dieses reichhaltige und vielfigurige Panorama aus lauter historischen Gegenständen war hinter einer abweisenden Glaswand zu bewundern, und es teilte sich dem Besucher (auch wenn ihm keine ellen-

lange Schrifttafel das Wahrnehmungsvermögen darauf stieß) sehr wohl mit, daß diese Gegenstände nicht zum lustvollen Gebrauch, sondern schon zu ihrer Zeit zu Schauobjekten bestimmt waren und daß diese ganze da ausgestellte Welt eine durch und durch künstliche war: So wünschten sich die Großbürger zu sehen, und so sollte ihre Welt bestellt sein. Damit war das Subjektive ausgestellt, um das die Positivisten des Museums sonst einen ängstlichen Bogen machen, aber ich wagte noch Subjektiveres: Die beiden Großbürgerkinder schauten auf zu den Bildern eines Offiziers zu Pferd und einer Dame in großer Hofrobe – zu den Wunschträumen also, auf die hin ihre Klasse sie erzog und die auf kreisrunden Scheiben hoch über den Köpfen der Besucher montiert waren.

So hielt ich es auch bei den anderen fünf Lebensgängen: Der Bauer träumte vom Nichtstun, der Handwerker von der See-fahrt und damit vom Ausbruch aus der engen Zunftwelt, der Jude von einem Park, der Manufakturarbeiter von einem eigenen Häuschen und der Outcast von einer Zukunft als gefeierter Hochseilartist.

Von der Wohnsituation leitete die Ausstellungsinszenierung weiter zu einer knappen Andeutung der Lernsituation (von der Sonntags- und Synagogenschule bis hin zur Unterrichtung im Jonglieren und Betteln, die dem Fahrenden von der eigenen Sippe erteilt wird) und weiter zum „Ende der Kindheit“, das höchst unterschiedlich datierte: Während das Arbeiterkind schon mit zehn Jahren in die Manufaktur geschickt wurde, durfte das Handwerkerkind noch auf dem Platz beim Brunnen seine Spiele treiben. Später dann übernahm der Judenjunge den väterlichen Trödelladen, der junge Großbürger das Handelshaus (aus dem er dann eine Fabrik machen wird), der Dorfjunge den Hof (während der nachgeborene Bruder zur Armee, eine Schwester ins Kloster gehen muß), das Handwerkerkind wuchs in die Hierarchien der Zunft hinein, und der Outcast hatte die Wahl zwischen einer Karriere als Falschspieler und Sträfling oder als Puppenspieler und Schausteller, dessen Enkel es in der Gründerzeit zum eigenen Zirkusunternehmen bringen wird.

Dieses „was aus ihnen wurde“ stand, nur durch Jahreszahlen von 1850 bis 1980 kommentiert, am Ende der Lebensläufe. Oder vielmehr: Es hing schräg und deutlich abgehoben über den Environments und zeigte in exemplarischen Fotos die Stationen, die die sechs Klassen in der industriellen Revolution, um 1848, im Wilhelminismus und Faschismus durchlaufen haben.

Was da zu kommentieren war, mußte Heike Krafts Vor- und Nachbereitung lei-

Ein Designer redet mit dem Publikum

Ja, ich weiß: dem Museum, meinem Auftraggeber, ist das Publikum, das dem Museum durch seine Steuergelder überhaupt erst die Existenz ermöglicht, eine Ansammlung von lauter übelen Individuen: von potentiellen Dieben, Fragestellern, Kindermitsbringen und sonstigen Kriminellen. Immer, wenn ich ein Museum betrete, das mir einen Auftrag erteilt hat, werde ich selbst für ein Stück Publikum gehalten, entsprechend sonderbehandelt und schon dadurch zur Identifikation mit der Museumskundschaft gezwungen. Also redete ich, nachdem ich drei mehr oder weniger gegen alle Museumsregeln verstößende Ausstellungen in zwei Stadtmuseen gemacht hatte, mit den Besuchern. Schon aus Neugier, wie denn auf die, die sie letztlich bezahlen mußten, meine Inszenierungen eigentlich gewirkt hatten. Also stellte ich mich inmitten meiner Ausstellung im Stadtmuseum zu M. jeden Sonntagmorgen mit einem Diaprojektor auf, zeigte dort dem gerade anwesenden Zufallspublikum, was ich andernwärts gebaut hatte und fragte es nach seinen Wahrnehmungen, Beschwerden, Eindrücken und Wünschen.

Meine Großeltern betrieben einmal einen Bäckerladen. Von da muß ich wohl die Neugier auf die Kundschaft geerbt haben, die den Museumsbeamten so auffallend fehlt. Denn weder der Abteilungsleiter noch gar der Direktor des Stadtmuseums zu M. (der darauf gedrungen hatte, sein Vorwörterchen müsse im Katalog der Ausstellung „an prominenter Stelle“ gedruckt werden, also ganz vorn) drängten sich bei meinen Sonntagsgesprächen nach vorn. Das heißt: Sie ließen sich nicht sehen bei einer Gelegenheit, bei der zu hören gewesen wäre, was die Kundschaft nun eigentlich von ihrer steuergeldermöglichen Beamtentätigkeit hält. Nämlich: nicht viel. Das Zufallspublikum, das sich sample-artig zu meinen Sonntagsgesprächen einfand, verstand nicht, warum die Museumswissenschaftler sich ihm, dem Publikum gegenüber, so rar machen. Warum seine Fragen nur von inkompetenten

Kassenleuten oder von teuren Schriften oder von mißtrauischen Aufseher-Opaß beantwortet werden – wenn sie beantwortet werden –, nicht aber von denen, die ihnen das hingesetzt haben: von den Wissenschaftlern. Die Berührungsangst der Wissenschaftler vor dem Publikum wird von diesem sehr wohl wahrgenommen. Aber was es sich in keinem Restaurant, keinem Supermarkt oder anderem Dienstleistungsbetrieb gefallen ließe – hier nimmt es erstaunlicherweise die Ungastlichkeit der unsichtbaren Direktion hin und trippelt gleichsam auf Zehenspitzen, wie ein ungebetener Gast, umher, der masochistischerweise erwartet, im nächsten Augenblick hinausgeworfen zu werden. Hinaus aus den Sammlungen, die doch eigentlich ihm, dem steuerzahlenden Besucher, gehören. (Nur Kinder und Jugendliche legen noch ein herhaft neugieriges Verhalten an den Tag und werden darum in „pädagogische“ Sonderabteilungen verbannt, die fast immer im Keller oder hintersten Hinterzimmern liegen.)

Der Wach-Opa wird für den Museumsbesucher zum Repräsentanten des Museums schlechthin, weil er das einzige lebendige Wesen ist, mit dem er's hier zu tun bekommt. Was der Aufseher, der der Museumswissenschaftler fast noch mehr verachtet als den Besucher, dem Besucher mitteilt, wird zur Mitteilung des Museums – und wäre es nur eine selbstausgedachte Räubergeschichte um ein Exponat, das sich ein pensionierter Teppichverkäufer zur Ergötzung der Kundschaft zurechthphantasiert hat. (Kommt solches der Wissenschaft zu Ohren, wird hart durchgegriffen – und ignoriert, daß hier bei Aufsehern und Publikum etwas brachliegt, das zu aktivieren dem Museum sehr gut täte.)

Das allgegenwärtige Mißtrauen des Museums verspürt das Publikum sehr wohl und verbittert es. Es lähmt (und das ist ja wohl auch der Sinn) seine Neugier, seinen Erkundungsdrang und seine Phantasie und läßt Wünsche an die Adresse des Museums gar nicht erst laut werden. „Sie sind wohl nicht ganz bei Trost! Das ist ja wissenschaftlich völlig unverantwortlich... einfach dieses hergelaufene Publikum nach seinen Wünschen zu fragen!“

Weil ich kein Wissenschaftler bin und darum auch kein Monopol zu verteidigen habe, fragte ich mein sonntägliches Zufallspublikum, was es denn gerne ausgestellt sähe. Wir machten ein kleines Spiel daraus, indem es mir seine Wünsche auf Zettel schrieb, die ich dann mit dem Hut einsammelte. Hier eine kleine Auswahl ohne jeden Kommentar: „Mehr persönliche Informationen über Künstler (z. B. auch Privates)“, „Ich wünsch mir eine Ausstellung übers Lesen“, „Hüte“, „Vorschlag: ein Thema an fünf bis sechs Ausstellungsmacher zu geben, um fünf bis sechs Variationen zu bekommen“, „Kriegszeit 1939–1945“, „Dringender Wunsch: eine Kinderausstellung wie in Frankfurt“, „Menschen im Porträt als Darstellung einer Zeit, egal was für einer“, „Historische Themen: Eisenbahngeschichte, Entwicklung von Freizeitunterhaltung (Fußball, Pferdesport usw.), Genussmittel, z. B. Bier, Wein“, „Widerstand im Alpenland“, „Beziehungen zwischen München und Ungarn, 11.–20. Jahrhundert“, „Eine Ausstellung, die die zwei Aspekte von unsrer Gesellschaft logisch in die Zukunft projiziert“, „Gastarbeiterprobleme in der Gründerzeit (als Parallele zu heute)“, „Kann man unsere gegenwärtige Gesellschaft in einer Ausstellung darstellen, etwa im Stil der Frankfurter Kinderspielzeugausstellung?“, „Fotoalbum einmal anders: das Familienleben nicht in seinen trauten Glückshöhepunkten (Hochzeit, Taufe usw.), sondern in den Erschütterungen aufzeigen (Scheidung, Tränen bei Tod usw.)“, „Verschiedene Autos und die Fahrer dazu (Schrottauto bis Luxuswagen)“, „Eine Bücherausstellung, in der die Gedanken, Ideen, Entwicklungen (angefangen von kindlichen Malbüchern) meines Lebens oder des Lebens enger Freunde offen gelegt werden sollten“, „Hygiene/Sexualität“, „Das Leben eines Menschen in seinen Träumen“... Die Direktion des Stadtmuseums zu M. wollte von all diesen Themen freilich nichts wissen. Macht nichts: Ich würde jedes einzelne von ihnen liebend gerne – wie man im Fachjargon so sagt – designen.

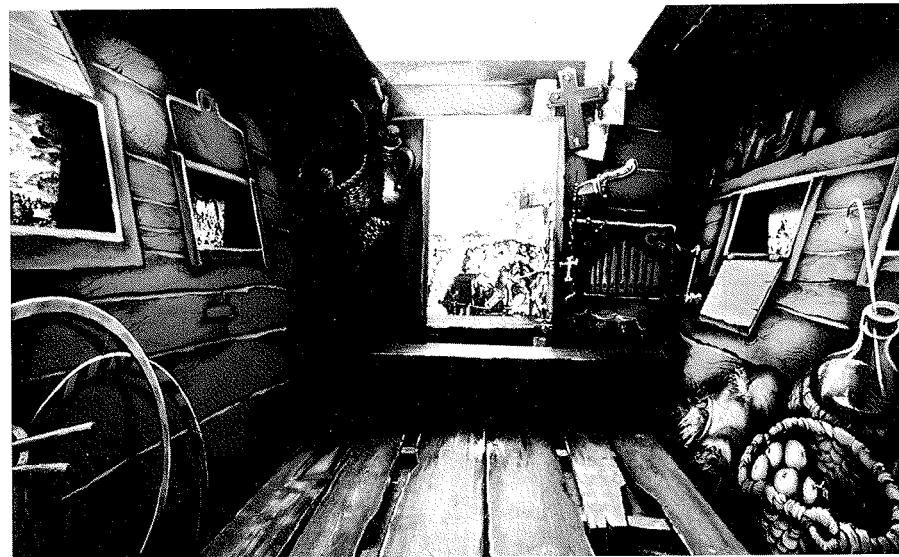
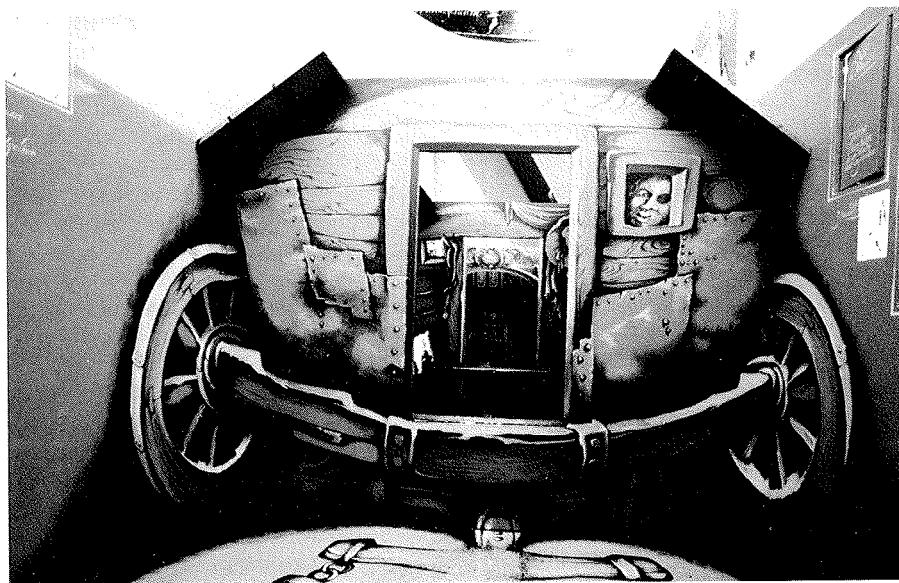
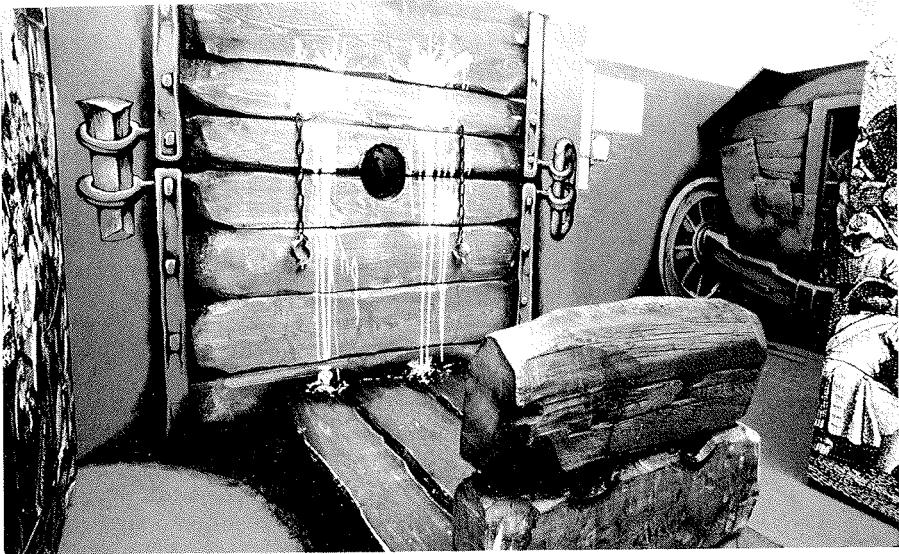
Melchior Schedler

sten. Wie überhaupt – man wird es an der notgedrungenen knappen Beschreibung gerne merkt haben – diese Ausstellung nicht so sehr eine eben solche war, sondern eine gebaute Einladung an die Phantasie, sich in eine vergangene Epoche zu versetzen. Dieses Angebot war auf vielfältige Weise nutzbar: Man konnte das Environment durchstreifen wie ein klassisches Museum auch. Man konnte es zu unkonventionellen Führungen nutzen, zu allen möglichen Spielen und zu jeder Art von Rollenspiel. Das Modell ist überaus tragfähig und reich an Entwicklungsmöglichkeiten. Denn: Je unsinnlicher unsere Bildungssysteme sich machen, je krasser in der Realität die Lern- und Anschauungsräume verschwinden oder unzugänglich werden, an denen sich Erfahrung, Neugier und Phantasie schulen könnte, desto greifbarer werden die Chancen dieses Modells.

Es schüttet – anders als die Ständige Abteilung des Historischen Museums – den Besucher nicht von vornherein mit enzyklopädischen Fakten zu, abgefaßt in einer erst vom Abitur aufwärts verständlichen Fachsprache, sondern geht genau den umgekehrten Weg: Es entfacht durch seine Anordnungen des Besuchers Phantasie. Es aktiviert darüber die Neugier auf die Vergangenheit. Und diese Neugier erst bringt den Besucher dahin, sich über eben diese Vergangenheit informieren zu wollen und dem Museum oder der Fachliteratur die enzyklopädischen Fakten abzufragen. In diesem Sinne war diese Ausstellung „ANNO KINDERMAL – Was Knaben und Mädellein zur Goethe-Zeit spielten und sonst noch erlebten“ als Kern und Ausgangspunkt künftiger museumspädagogischer Arbeit gedacht. Eröffnet im November 1979, sollte sie mindestens vier Jahre stehenbleiben.

Schlimmer Nachsatz: das Ende einer kleinen Utopie

Es kam anders. Wir erinnern uns: 1977 hatte die CDU die absolute Mehrheit gewonnen, nachdem sie in ihrem kulturpolitischen Programm verkündet hatte, sie werde dem Theater am Turm, dem Historischen und dem Kindermuseum ans Leder gehen. Und Rudolf Krämer-Badoni hatte sie in der „Welt“ aufgefordert, nun auch wirklich allem kulturpolitisch Unerwünschten „den Gashahn abzudrehen“. Um diesem Schicksal zu entgehen, schafften die acht Wissenschaftler des Historischen Museums unmittelbar nach dem CDU-Sieg die gesamte Abteilung „20. Jahrhundert“ bei Nacht und Nebel in den Keller. Als nun aber das Kindermuseum zum Jahr des Kindes (das die CDU auf ihre Weise be-



Raumfolge aus ANNO KINDERMAL: Pranger – Gauklerwagen – Gauklerwagen innen

ging, indem sie das Kinder- und Jugendtheater am Turm dichtmachte) mit ANNO KINDERMAL auf sich aufmerksam machte und der Westdeutsche Rundfunk auch noch lobte: „Wohl nie zuvor hat es in der Bundesrepublik eine so phantasievolle, zum Entdecken, Spielen und Erzählen anregende Ausstellung gegeben“ – da merkten die acht Wissenschaftler, daß es hohe Zeit war, ihrem christdemokratischen Dienstherren zuliebe den Gashahn zuzudrehen.

Nach vier Wochen schon sollte ANNO KINDERMAL auf den Sperrmüll gekippt werden. Massive öffentliche Proteste verhinderten dies. Aber nicht einmal eine rührige Bürgerinitiative, die sich schließlich gar in einem e. V. formierte, konnte verhindern, daß ANNO KINDERMAL und damit das erste Kindermuseum der BRD nach elf Monaten schon vernichtet wurde. Der Motor dieser Vernichtung: Detlef Hoffmann, Öffentlichkeitsreferent und seinerzeit bereits Schattendirektor des Historischen Museums.

Noch schlimmerer Nachsatz: Detlef Hoffmann, 1973 frisch-fröhlich sozialliberaler Exponent des neueingerichteten Historischen Museums, 1977 CDU-opportunistischer Abräumer der Faschismusabteilung und 1980 Gashahnabdreher des Kindermuseums, kandidiert 1982 für den Direktorposten am Historischen Museum. Wie aus CDU-Kreisen im Frankfurter Magistrat verlautet, soll er gute Chancen haben. Wen wundert's: Dort schuldet man ihm einigen Dank...

Bilanz

Ein Versuch, Geschichte an die (jungen) Leute heranzubringen, ist ausgetreten. Eine Diskussion, ja eine Kenntnisnahme dieses Versuchs wußte das Historische Museum (das jegliche Werbung für ANNO KINDERMAL unterband) zu verhindern. Die Öffentlichkeit sollte nicht bemerken, daß da versucht wurde, Geschichte ihren obrigkeitlichen, beamten, CDU-konformen Verwaltern zu entreißen und ihren Subjekten (den Besuchern) nahezubringen: durch Phantasie, Anfassenkönnen, Begreifen. Geschichte soll weiterhin monopolisiert bleiben von ihren bisherigen Verwaltern je nach Gutedünken, tagespolitischer Wetterlage oder – siehe Detlef Hoffmann – persönlichen Karriereaussichten. Die Frage nach den Erbauern des siebenstorigen Theben, die Brecht einst stellte, wird heute zum Schmiergeldtarif unterdrückt von Museumsbeamten, die Steuergelder dafür einkassieren, daß sie den Steuerzahlern ihre Geschichte vorenthalten.

Vom Mißtrauen zur Mitarbeit

Gespräch mit Thomas Brune vom Würtembergischen Landesmuseum Stuttgart über die Ausstellung „Arbeiterbewegung – Arbeiterkultur in Stuttgart 1890–1933“ von Ulrich Weitz

Das Würtembergische Landesmuseum wurde durch die Stauferausstellung, die den Reigen der Repräsentationsausstellungen eröffnete, bekannt. Du bist durch die Stauferausstellung beim Landesmuseum eingestiegen. Warum kommst du jetzt vom Kyffhäusermythos zur Arbeiterbewegung?

Ich finde es verwunderlich, daß diese Frage immer noch gestellt wird. Keiner fragt, warum man eine Stauferausstellung macht, warum man die Wittelsbacher ausstellt oder das alte Handwerk. Die Frage zeigt mir, daß es höchste Zeit ist, solche Ausstellungen zu machen. Im Museums- und Ausstellungswesen sind die Themen Arbeiteralltag, Arbeiterbewegung und Arbeiterkultur tatsächlich noch relativ neu. Immerhin gab es da in den letzten Jahren schon einige Versuche, z. B. in Frankfurt, Hamburg und Wien. Die Geschichtswissenschaft und speziell die Volkskunde beschäftigen sich schon länger mit diesem Thema. Für mich als Volkskundler war es nur selbstverständlich, die Geschichtsschreibung zur Volkskultur über die handwerklich und agrarisch geprägten Perioden in das Zeitalter der Fabrik fortzuschreiben. Für Stuttgart war dies der erste Versuch.

In Stuttgart bestanden günstige Bedingungen, gemeinsam mit den Gewerkschaften eine Ausstellung zur Arbeiterbewegung zu machen. Der DGB-Kreis Stuttgart ist sehr mitgliederstark. Es gibt eine aktive DGB-Kulturgemeinschaft, die sich nicht auf Theaterkartenverkauf beschränkt, sondern auch alternative Ausstellungsprojekte unterstützt (s. a.: Wolfgang Milow, *Ein Preis für engagierte Kunst*, in: *tendenzen* Nr. 130, April–Juni 1980). Ein weiterer Pluspunkt ist der eigene Ausstellungsraum, die „Galerie im Lichthof“ des Gewerkschaftshauses. Im Gegensatz zu modernen Großraumbüros in Verwaltungssilos hatten Gewerkschaftshäuser früher Festsäle und Kegelbahnen, eine Wirtschaft und oft auch eine Herberge. Gewerkschaftshäuser waren Versammlungsort und politisches

und geselliges Zentrum gleichzeitig. Doch häufig bleibt die Beschäftigung mit der eigenen Tradition, der eigenen Kultur und Geschichte auf Jubiläen und Jahrestage beschränkt. Tagespolitik, Sitzungsflut und die Dominanz ökonomischer Fragen drängen Geschichte an den Schluß der Tagesordnung. Trotzdem: Das Interesse an der eigenen Geschichte hat zugenommen, die aktive Unterstützung der Gewerkschaften für die Ausstellung „Arbeiterbewegung, Arbeiterkultur“ ist ein Indiz dafür.

Eines fällt mir auf: Die Gewerkschaften und die politischen Parteien, die sich in der Nachfolge der Arbeiterbewegung sehen, tun sich schwer mit der Darstellung der Geschichte der Arbeitersport- und -kulturbewegung, die ja im Mittelpunkt unserer Ausstellung stand. Ich meine, die Stärke einer Gewerkschaft sagt heute nichts darüber aus, ob sie eine Kulturtätigkeit entfaltet, sich also auch um die Vermittlung ihrer eigenen Geschichte bemüht. Ein wichtiges Indiz für den Wandel des Selbstverständnisses der Arbeiterbewegung ist es tatsächlich, daß die Gewerkschaften jetzt Bürohäuser bauen und nicht wie früher – ich würde mal sagen – Kulturhäuser als Kristallisierungspunkte einer Bewegung, die sich nicht im politisch-gewerkschaftlichen Kampf erschöpfte, sondern in alle Lebensbereiche, auch in die ganze Freizeit hineinwirkte. Der weitgehende Verzicht auf die Entfaltung einer klassenspezifischen Kulturarbeit nach dem Krieg hat die Arbeiterbewegung offensichtlich selbst nicht verwunden. Das blockiert vielleicht den Blick auf deren Geschichte. Die besondere Schwierigkeit, aber auch die Notwendigkeit für die Realisierung unserer Ausstellung lag darin, daß für Stuttgart so gut wie keine kulturhistorischen Forschungen zum Thema vorlagen. Auch die Chronik der Stadt Stuttgart liefert nicht viel, denn die Quelle war eine bürgerliche Zeitung und nicht die „Schwäbische Tagwacht“, das Organ der Sozialdemokratie, oder die „Süddeutsche Arbeiterzeitung“, das Organ



Fahne des Holzarbeiterverbandes, Zahlstelle Stuttgart, 1901, aus Hobelspänen geflochten und bemalt

Thomas Brune ist Volkskundler und Konservator an der Volkskundlichen Abteilung des Würtembergischen Landesmuseums Stuttgart. Ulrich Weitz, der für tendenzen mit ihm sprach, hat als Vertreter des DGB Stuttgart ebenfalls an der Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung mitgewirkt. Der Ausstellungskatalog (108 Seiten, ca. 300 Abbildungen) kostet DM 8,– und ist über das Würtembergische Landesmuseum erhältlich.



Julius Luckscheiter (Schleifer und Betriebsrat bei der Firma Hesser, Stuttgart), Maxim Gorki, um 1930, Holz

Seite 43: Informationsstand der KPD in Stuttgart, Reichstagswahl Mai 1928

der Kommunistischen Partei. Zudem verfügten wir über keinerlei Museumsbestände zum Thema. So waren wir angewiesen auf die Unterstützung von Arbeiterveteranen, die Zeugnisse und Wissen aus ihrer Geschichte beisteuerten, zu einer Ausstellung, die als eine erste Annäherung mit der Ausbreitung vieler Materialien eine weitere Beschäftigung mit dem Thema anregen wollte. Die Ausstellungsarbeiten hatten archäologischen Charakter, die Ausstellung selber ähnelte einem Grabungsbericht.

Du mußtest also am Punkt Null anfangen. Du hast als Sammler, als Wissenschaftler, als Organisator der Ausstellung gewirkt. Welche Mittel standen dem Museum dafür zur Verfügung?

Die Ausstellung wurde aus dem jährlichen Ausstellungsetat finanziert, in den sich die verschiedenen Abteilungen unseres Hauses teilen und der ist nicht sehr groß. Vom Museum hat noch eine weitere Volkskundlerin, Silke Götsch, mitgearbeitet, dazu kam ein Fotograf im Werksvertrag.

Wie sind wir vorgegangen? Wir haben uns an Rentnergruppen der Gewerkschaften gewandt und versucht, Veteranen und Einzelpersonen der Sport- und Kulturorganisationen aufzufinden zu machen. Bei den Angesprochenen war zunächst eine deutliche Distanz, ein Mißtrauen gegenüber diesem ganzen Projekt zu spüren. Dahinter stand die Frage: Wieso kümmert sich eine Institution wie das Landesmuseum plötzlich um unsere Geschichte? Und die Frage: Ist unsere Geschichte überhaupt noch darstellbar? Eine berechtigte Frage angesichts der Verluste, die die Arbeiterbewegung ja nicht nur an Mitgliedern, an Häusern, an Organisationsstrukturen durch den Nationalsozialismus hat erleiden müssen, sondern auch an ihrem ganzen Kultur- und Erinnerungsbestand.

Diese enge Kooperation mit so vielen Organisationen ist doch sicher ein Novum. Oft wird die eigene Geschichte organisationsorientiert betrachtet, Konflikte werden verklärt. Manches gerät in Vergessenheit. Fakten werden als unwichtig unterschlagen. – Waren diese Organisationen nicht überfordert?

Schnell hat sich bei den Gesprächen herausgestellt, daß die Veteranen und ihre Vereinigungen dem Medium Ausstellung tatsächlich ausgesprochen hilflos gegenüberstehen, was ja auch nicht verwunderlich ist. So aber wurden wir

stärker in die Pflicht genommen als erwartet. Auch schon deshalb, weil z.T. aufwendige Recherchen notwendig waren, um Gewährsleute für nicht mehr existierende, früher aber wichtige Kulturorganisationen in Stuttgart zu finden, z. B. zur Esperantobewegung, zur Fotografie, zum Theater.

Als die 35 Männer und Frauen unseres Arbeitskreises unter ihnen Freunden und in ihren Vereinen nach Materialien fragten, kam – zuerst zögernd, dann immer rascher – doch viel mehr Material zusammen, als alle erwartet hatten. Da galt es nach Gesichtspunkten der Repräsentation möglichst vieler Vereine, der Darstellung der Vielfältigkeit der Arbeitersport- und -kulturorganisationen und der Anschaulichkeit aus etwa 3000 Fotos die geeigneten herauszufiltern. Um dieses Material hinreichend auszuwerten und didaktisch aufzubereiten, wäre allerdings weit mehr Zeit erforderlich gewesen. Je mehr uns die Zeit wegliest, je mehr wir entdeckten an ungehobenen Schätzen, desto mehr war ich aber davon überzeugt, den Ausstellungstermin nicht verschieben zu dürfen. Die Ausstellung sollte ja als Impulsgeber wirken auf diejenigen, die – mehr als das Museum – sich der Erforschung der Arbeitergeschichte annehmen können. Es wird Zeit. Unsere Mitarbeiter und Erinnerungsträger waren in der Regel zwischen 65 und 85 Jahren.

Im Museum für deutsche Geschichte in Berlin (DDR) sah ich einige Monate nach unserer Ausstellung eine ADAV-Fahne aus Stuttgart aus dem Jahre 1863. Einerseits habe ich mich darüber gefreut, daß sie dort ausgestellt war, sie dürfte eine der ältesten Fahnen der deutschen Arbeiterbewegung sein. Andererseits ist es schade, daß sie nicht in Stuttgart ausgestellt werden konnte. Daran wird für mich auch deutlich, daß die Arbeiterbewegung gegenüber Museen noch ein ziemliches Mißtrauen hat. Man hat Angst, daß die Objekte nicht sicher sind, daß sie nicht sorgfältig aufbewahrt werden, daß sie im Depot verschwinden oder sogar vernichtet werden können.

Für mich war es eine persönliche Bereicherung, diese Veteranen der Arbeiterbewegung kennenzulernen, ihr Vertrauen zu gewinnen. Diese Gespräche empfand ich als so wichtig, daß ich sie in einem konkreten Fall, bei dem Rentner Eugen Ochs, nachzeichnen will. Er war früher Metall-Bevollmächtigter in Stuttgart und er hatte die zwanziger Jahre als Lehrling in einem Großbetrieb

erlebt. Ich kam zu ihm, in sein Wohnzimmer, und er fing langsam an, zu erzählen. Er öffnete die Schublade des Wohnzimmerbuffets, zeigte seinen Lehrvertrag, ein Gruppenfoto von der Volkschule und holte dann schließlich ein Foto heraus, mit dem ich zunächst nichts anfangen konnte. Man sah das Fahrgestell eines Lastwagens mit der handgeschriebenen Unterschrift „Eine revolutionäre Tat der Daimler-Arbeiter Untertürkheims“. Dann erklärte er mir, wie er damals, 1920, als Lehrling bei Daimler, vom ersten Stock aus lautes Schreien und Getöse im Hof hörte. Er lief hinaus und sah, wie die Arbeiter Fahrzeuge vom Eisenbahnwaggon herunterrollten. Dann gingen einige von ihnen in die Schweißerei und zerlegten die Fahrzeugfahrgestelle. Verwundert ging er mit anderen näher heran und sah, daß die Fahrzeuge, die offiziell als Lastwagen für den Holztransport gekennzeichnet waren, Hebel, hatten, auf denen „Schußstellung“ stand. Das war

für ihn ein deutliches Zeichen, daß es sich um getarnte Geschützlaufetten, die damals von den Interventionstruppen gegen Sowjetrußland eingesetzt werden sollten, handelte. Für ihn, so erzählte er weiter, war 1920 überhaupt ein unruhiges Jahr. Unmittelbar nach diesem Vorfall gab es einen Steuerstreik, mit dem die Arbeiter sich dagegen wehrten, daß ihnen die Lohnsteuer gleich vom Lohn abgezogen wurde. Es gab Streiks bei Daimler und Bosch und der Maschinenfabrik Esslingen und nach der Aussperzung durch die Unternehmer einen Aufruf zum Generalstreik, der von allen Arbeiterparteien unterstützt wurde. Doch da die Betriebe durch Reichswehrtruppen besetzt wurden und es nicht gelang, die Streikbewegung über Stuttgart hinaus zu verbreitern, mußte der Streik nach einigen Wochen zusammenbrechen. Schon im Herbst kam es zu neuen Streikaktionen – für bessere Arbeitsbedingungen. Es waren eben keine „Goldenen Zwanziger Jahre“, wie das in

Geschichtsbüchern nicht selten erzählt wird. Es gab auch keine Streikunterstützung mehr, weil die Kassen leer waren. Für Essen war kein Geld da, so daß man Pilze und Beeren sammelte, um überhaupt etwas zum Leben zu haben. Doch Material kam nicht nur von Veteranen. Der Stuttgarter DGB-Vorsitzende Hackh brachte einen Stoß Stuttgarter Flugblätter zur Novemberrevolution vorbei und eine Fahne der „Eisernen Front“, die er in einem Winkel seines Schreibstücks verwahrt hatte. Es gab auch noch andere Schätze im Gewerkschaftshaus. Beim Bezirksvorstand der Gewerkschaft Holz und Kunststoff fanden wir eine aus Hobelspanen geflochtene und bemalte Traditionsfahne von 1901, die aus dem schon von den Nazis besetzten Gewerkschaftshaus unter Lebensgefahr gerettet worden war. Ein Arbeiter stieg über das Dach ins bewachte Gewerkschaftshaus ein, holte die Fahne heraus und brachte sie nach der Zerschlagung des nationalsozialistischen



Gewaltregimes ins Gewerkschaftshaus zurück. Er brachte sie in einem selbstgefertigten Holzkasten, den er in seiner Freizeit zusammengezimmert hatte... Diese Fahne war für ihn mehr als nur ein Stück Stoff oder Holz, es war ein Stück der eigenen Geschichte, ein Symbol des Widerstandes...

Diese Beispiele zeigen deutlich, wie die Objekte erst vor dem Hintergrund erzählter Lebensgeschichte zu sprechen beginnen. Dies berührt ein besonderes Problem im Ausstellungswesen: Wie veranschauliche ich Abläufe, kulturhistorische Zusammenhänge, den Zusammenhang von gelegtem Alltag und Politik? Wie kann ich Geschichte, von der nur ein Erinnerungsstück da ist, anschaulich präsentieren, ohne daß die Ausstellung zu einem „begehbarer Buch“ wird? Wo liegen die spezifischen Möglichkeiten und Grenzen, im Raum und mit dinglichen, d.h. natürlich auch fotografischen und schriftlichen, Zeugnissen Geschichtsbilder zu entwerfen? Unsere Ausstellung hat vom Anspruch her in dieser Hinsicht sicher keinen weiterführenden Beitrag geleistet.

Ein wichtiger Punkt ist sicher auch, daß die Arbeiterkultur lange Zeit als eine Defizitkultur beschrieben worden ist, die sich in erster Linie durch das Nichtvorhandensein von kulturellen Gütern definiert, die man sonst zu sehen gewohnt ist. Diese Sehweise hat sich auch eingeschlichen in die Geschichtsschreibung. Führt man sich aber z.B. die ganze Fülle der selbstorganisierten Kulturtätigkeit der Arbeiter vor Augen – von den Genossenschaften bis zu den Gesangvereinen, von den Turnvereinen bis zu den Theatergruppen –, dann muß man wohl von dieser Betrachtungsweise abgehen, ohne zu vergessen, daß das Ringen um eine eigene Kultur auch Ausdruck des weitgehenden Ausgeschlossenseins von der Teilhabe an der herrschenden Kultur war. Dieses ineinander und Nebeneinander von Bemühungen um das voreinhalte bürgerliche Kulturerbe (z. B. in den Bildungsvereinen) und der Entgegensetzung eigener, klassenspezifischer Kulturauffassungen und -tätigkeiten war für mich als Kind aus bürgerlichem Hause immer wieder faszinierend und verwirrend. Das Verhältnis von „bürgerlicher“ Kultur und „Arbeiterkultur“ ist – glaube ich – nicht nur für mich ein noch weitgehend ungeklärtes – weniger in den programmatischen Schriften der Theoretiker der Arbeiterbewegung als vielmehr im konkreten Lebensvollzug ihrer Mitglieder.

Ich fand es sehr positiv, daß die Veteranen, die Aufsicht in der Ausstellung hatten, begannen, vor den Objekten, vor den Bildern über ihr eigenes Leben zu erzählen. Gerade Jugendliche hörten dann sehr aufmerksam zu; vielen wurde zum erstenmal klar, daß nicht alle Deutschen dem Nationalsozialismus nachließen, und viele erfuhren zum erstenmal die Vielfalt und Breite der Arbeiterkulturbewegung.

Du hast gesagt, daß die Arbeiterkulturbewegung noch zuwenig wissenschaftlich bearbeitet wird – aber ist es nur das „Zuwenig“. Bürgerliche Geschichtsschreibung versucht doch, wenn sie sich überhaupt der Arbeiterbewegung annimmt, mit Klischees und Vorurteilen zu arbeiten. Geschichte wird „geklittert“, um sie beispielsweise in das Schema des Antikommunismus zu pressen. Wie hast du geschafft, daß keine Gruppe sich übervorteilt vorkam? Wie hast du das Spektrum, das vom CDU-Minister Engler, der die Ausstellung eröffnete, bis zur DKP reichte, die als Leihgeber fungierte, unter einen Hut gebracht?

Im Vorfeld der Ausstellung gab es von seiten der Kulturbörde keinerlei Schwierigkeiten. Ich kann sagen, daß für unser Museum das Thema Arbeiterkultur und Arbeiterbewegung kein Tabu ist, vielmehr Verpflichtung zur Beschäftigung wie alle anderen Epochen und Schichten der Kultur unseres Landes. Was es gab, war eine Distanz unseres traditionellen Publikums, das den Weg ins Gewerkschaftshaus nicht fand. Kritik gab es nach der Ausstellung von seiten der beteiligten Arbeiterveteranen hinsichtlich der angemessenen Berücksichtigung der jeweils von ihnen vertretenen Organisationen. Kritik wurde – zu Recht – geäußert an einigen Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten, die bei längerer Vorbereitung vielleicht zu vermeiden gewesen wären. Diese Kritik schlug beim Abschlußtreffen der Mitarbeiter in den an die eigene Adresse gerichteten Vorwurf um, sich bisher zuwenig um eine Beschäftigung mit der Geschichte gekümmert zu haben, zuwenig auf eine Aufarbeitung gedrängt zu haben. Vermißt wurde im übrigen erwartungsgemäß die Darstellung des Zusammenhangs von politisch-gewerkschaftlicher und kultureller Bewegung.

Solche Anmerkungen habe ich auch gehört. Bist du in der Schwerpunktsetzung der Ausstellung nicht einfach nur ins andere Extrem verfallen, statt der Negation der Arbeiterkultur wird der po-

litische, der gewerkschaftliche Kampf der Arbeiterbewegung unterschätzt?

Wenn auch die politische Dimension der Kultaktivitäten nirgendwo unterschlagen wurde, hat diese Kritik ihre Berechtigung. Dennoch scheint mir unser Konzept, die Freizeitvereine der Arbeiter in den Mittelpunkt zu stellen, immer noch richtig. Ohne diese mitgliederstarken Kulturvereine – meiner Meinung nach als „Vorfeldorganisationen“ auch nur marginell umschrieben – hätte die Arbeiterbewegung niemals jene Stärke erreicht. Wir müssen doch bedenken, daß sich in ihnen eine politische Kultur entfaltete, die mit den elementaren Erholungs- und Freizeitbedürfnissen verknüpft und tief im Alltag der Menschen verankert war. Singstunden in Arbeitergesangsvereinen wurden auch von engagierten Kämpfern zehnmal sooft besucht wie Gewerkschafts- oder Parteiversammlungen.

Ich finde, die Schwerpunktsetzung auf die Arbeiterkulturbewegung hat sich bewährt. So wurde die Arbeiterbewegung insgesamt in der Vielfalt ihres Engagements sichtbar und für viele sympathischer gemacht, die sie als organisationsbörnert abgelehnt haben. Wichtig ist sicher auch, daß damit ein heutiges Defizit deutlich wird: Bis auf die Naturfreunde und teilweise die Radfahrersolidarität ist die Arbeiterkulturbewegung nicht mehr existent.

Aber so legitim diese Festsetzung war, so fällt doch auf, daß der Fabrikalltag, die Arbeitsbedingungen, der ganze proletarische Alltag nur am Rande gestreift wurden. Hast du das bewußt weggelassen?

Ursprünglich sollte der Arbeiteralltag einen größeren Raum einnehmen, weil z.B. nur vor dem Hintergrund der Wohnsituation in Stuttgart, in einer Kessellage mit dichtbebauten Quartieren, sich erklären läßt, warum man Waldheime auf die Hänge gebaut hat, die selbstverwalteten Freizeit- und Kulturhäuser der Arbeiterbewegung. Man muß wissen, wie die Arbeitswelt beschaffen war, mit den schlecht belüfteten, lauten Arbeitssälen, mit den einseitigen, immer wiederkehrenden Arbeitsbelastungen, um zu verstehen, mit welcher Begeisterung man Sport trieb oder zu den Naturfreunden ging. Wir hätten zeigen können, wie die Schulbildung in den damaligen Volksschulen beschaffen war, um den Wunsch zu verstehen, eine Fremdsprache zu lernen, um zu verstehen, warum die Arbeiterbewegung zur tragenden

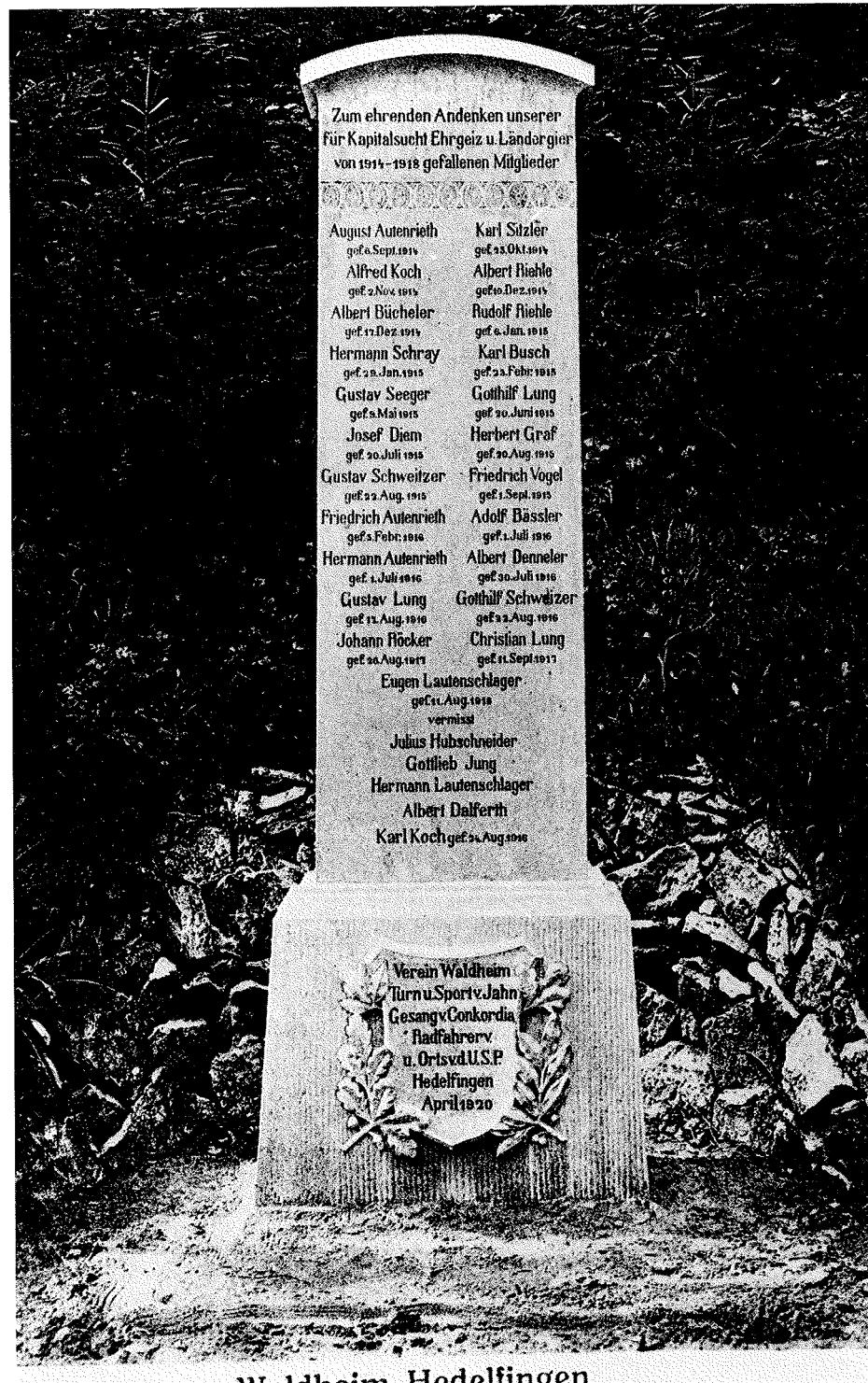
Kraft der Esperanto-Bewegung wurde – man wünschte eine Welthilfssprache, die es ermöglichen sollte, sich über die Grenzen hinweg zu verständigen, Internationalismus tatsächlich zu praktizieren. Das sind nur Beispiele für das Verhältnis von Alltag und Arbeiterkulturbewegung, welches darzustellen wir weder Raum noch Zeit hatten. In dem geplanten Museum für Volkskultur müßten solche Zusammenhänge thematisiert werden.

Es ging um eine Art Grabungsbericht zur Lokalgeschichte der Arbeiterbewegung. Ist das Thema mit dieser ersten Ausstellung abgehandelt, hat das Landesmuseum damit lediglich seine Alibischau geschaffen? Wie kann es deiner Meinung nach gelingen, daß hier kontinuierlich aufgearbeitet wird?

Wir haben im Augenblick dazu noch keine konkreten Ausstellungspläne. Wir stellen uns aber vor, die eine oder andere kleine Ausstellung zu machen, in der z.B. auch der Arbeiteralltag thematisiert werden könnte. Tatsächlich wollten wir ja einen Impuls zum Weitersammeln und -forschen dieses Museums geben. Darüber hinaus haben die Arbeiterveteranen selbst den Wunsch geäußert, daß es weitergehen soll.

Diese Eigeninitiative der Veteranen ist für mich sogar wesentlicher als die sich verdienstvolle Ausstellungsinitiative des Landesmuseums. Die Tatsache, daß sie sich vor kurzer Zeit zu einem Arbeitskreis beim DGB Stuttgart zusammen geschlossen haben, daß sie gegen die Rotstiftpolitik des Landes beim Ausbau des Schlosses Waldenbuch (dem geplanten Museum für Volkskultur) protestierten und weitere Projekte diskutierten, zeigt, daß diese Ausstellung keine Eintagsfliege war. Übrigens erklärten sich auch die Archive und das Landesmuseum bereit, den Arbeitskreis in seiner Tätigkeit zu unterstützen.

Die nächste Ausstellung ist auch schon geplant. Zum 1. Mai 1982 wird sie der DGB in Zusammenarbeit mit diesem Veteranenarbeitskreis und Stuttgarter und Esslinger Hochschulen eröffnen. Sie soll den Anteil der Gewerkschaften, der Arbeiterbewegung an der Stunde Null, also der Zeit von 1945 bis 1949, konkret auf Stuttgart bezogen, aufzeigen. Gerau weil viele Veteranen sterben, ohne daß ihre Geschichte aufgeschrieben wurde, müssen solche Ausstellungen die Funktion übernehmen, Spuren zu sichern, damit später eine umfassende Aufarbeitung überhaupt möglich wird.



Waldheim Hedelfingen

Antimilitaristisches Kriegerdenkmal beim Waldheim Hedelfingen, April 1920. Über den Namen der Gefallenen stand: „Zum ehrenden Andenken unserer für Kapitalsucht Ehrgeiz u. Ländergier von 1914–1918 gefallenen Mitglieder“. Das Denkmal wurde 1933 von den Nationalsozialisten zerstört.



Nicola Zamboni und Antonio Papa, Antifaschistisches Denkmal vor dem Rathaus in Marzabotto, 1976 (Fotos: Friemert)

Marzabotto

**Drei Briefe von
einer Italienreise
von Till Bruttel
und Chup Friemert**

1. Brief

Bologna und seine Region tragen die Beinamen „la grassa“, die Fette, und „la dotta“, die Gelehrte. Diese Kombination entsprach wohl Goethes Ideal: „Auch hier in Bologna müßte man sich lange aufzuhalten“, notierte er, als er sich vor 200 Jahren hier stationierte.

Gelehrsamkeit und Fette, beide schmieren. Schon im 12. Jh. war es für Bologna unbedingt notwendig, allgemeine Richtlinien zur Bewältigung des Alltags auszuarbeiten. Die Not trieb in kürzester Zeit aus der neugegründeten Rechtsschule 10000 Juristen hervor. Die vornehmen Familien waren davon besonders hart betroffen, denn sie mußten oft – um ihre Interessen zu wahren – nach eigenem Gutdünken handeln.

Sie hatten schon zur besseren Übersicht Türme erbaut. Die Asinellis den höchsten. Im 11. Jahrhundert vergaß sich ihr Beichtvater so sehr, daß er ausplauderte, was ihm die Familie zur Erleichterung ihres Gewissens in der Beichte anvertraut hatte. Es war in mehrfacher Hinsicht ein Skandal. Die Asinellis waren ratlos. In ihrer Not hängten sie einen vergoldeten Korb aus dem obersten Turmfenster, setzten den Beichtvater hinein und ließen ihn verhungern. Die Garisendas vom kleineren Nachbarturm legten sich auf die Lauer, in der Hoffnung, daß der Beichtvater in seiner Not noch weitere Mitteilungen machen würde. Der Turm unterstützte ihr Lauern, indem er sich dem Nachbar entgegenneigte. Viele halten es für eine Verbeugung vor dem Höheren.

Der Wohlstand der vornehmen Familien kam nicht durch eine Spendenaktion zu stande. Die Bauern und Handwerker waren sehr darauf bedacht, auf eigene Rechnung zu verkaufen und den Gewinn aus diesen Aktionen nach ihrem Gutdünken zu verprassen. Den „gottgewollten Anteil“ rückten sie nur heraus, wenn ihnen der Himmel versprochen wurde. Auch das hatte seine Grenzen, der Geiz der Bauern zwang die Vornehmen oft, mit Gewalt gegen sie vor-

zugehen. Bologna, „die Fette“ und „die Gelehrte“. Wo es etwas gibt, dahin kommen die Habenichtse und die Unerlässlichen. Beide müssen einfallsreich vorgehen, um zum Ziel zu gelangen. Ein er zwingt dem andern eine hohe Risikobereitschaft auf. Bei diesem „Alles oder Nichts“ erzielen und erzielen die Habenichtse doch manchen großen Wurf, ein wichtiger Faktor ist dabei ihre Vielzahl. Sie verleiht ihren Unternehmungen Kraft. Dafür gibt es auch in der jüngeren Geschichte ein Exempel. Die aufstrebende Industrie in den nördlichen Städten begehrte Arbeitskräfte. Es kamen Menschen, und mit ihnen die Forderung nach Kost. Erweiterung der landwirtschaftlichen Nutzfläche, Melioration. Arbeiter durchzogen die Poebene mit Be- und Entwässerungsgräben. Auch sie verlangten Kost. Hinzu kamen die Landarbeiter. Ihre Bedürfnisse gingen auch über Lust und Liebe hinaus. Italienische und deutsche Herrschaften konnten ihren Widerstreit soweit in Einklang bringen, daß eine zeitweilige Zusammenarbeit möglich wurde. Diese Allianz war erst eine Bedingung für den großen Coup. Der Gewinn, insbesondere seine Höhe, hing von der Mitarbeit bzw. Duldung der Habenichtse ab. Manche gewannen sie mit milden Ga-

ben, die sie als Abschlag zu deklarieren wußten, andere betörten sie, daß sie nicht weiter ihre Sinne wetzten, sondern sie im Zweifel stecken ließen. Es blieben die Resistenteren, die mit den unvergeßlichen Erinnerungen aus vergangenen Händeln. Sie blieben erbitterte Widersacher und qualifizierten sich auf eigene Kosten.

Die Zusammenarbeit der Herrschenden beider Nationen erreichte ihren Höhepunkt im II. Weltkrieg. Die Widersacher organisierten den bewaffneten Kampf im Hinterland. 49000 Partisanen operierten ab 1943 in Norditalien gegen die Nazis und Faschisten. Im Frühjahr 1943 kam es im Norden zu Massenstreiks für Brot und Frieden. Die nördlichen Verkehrswege waren für die Wehrmacht von kriegsnotwendigem Interesse. Bologna beherrscht den großen Verkehrsweg Mailand-Ancona, die alte „Via Emilia“, sammelt die Hauptwege von Verona und Padua und sendet drei Straßen und zwei Bahnen über den Apennin nach Süden. Unter den Letzteren die „Drettissima“ nach Florenz; sie wurde 1934 vollendet.

Der Nachschub für die Hauptverteidigungslinie mußte das Eingangstor nach Mittelitalien – Bologna – durchlaufen und dann auf diesen Wegen zur „Götterlinie“ geschafft werden. Sie verlief südlich des Apennin, unterhalb von La Spezia, oberhalb von Lucca, Pistoia bis Pesaro am Adriatischen Meer.

Daß die deutschen und italienischen Faschisten im Herbst 1944 sehr bedrängt wurden, sagten Ribbentrop und Mussolini im Radio. Außenminister Ribbentrop am 27. September: „Es geht jetzt – wir wissen es – um Leben und Tod unserer Nation“. Mussolini: „Das faschistische republikanische Italien bekräftigt heute in Treue das Band des Paktes mit seinen treuen Verbündeten, deren Gerechtigkeit der Sache gewiß ist und fest in dem Willen, Widerstand zu leisten und zu kämpfen bis zum Siege.“

28. September, Oberkommandierender der Wehrmacht: „Während der Gegner im Westabschnitt der italienischen Front nur erfolglos örtliche Vorstöße durchführte, setzte er im Raum Fiorenzuola seinen starken, mit überlegenem Materialeinsatz geführten Angriff während des ganzen Tages fort.“ Und weiter: „Die italienischen Banden im rückwärtigen italienischen Heeresgebiet haben auch weiterhin ihre Überfälle und Sabotageakte mit blutigen Verlusten bezahlen müssen. In der zweiten Septemberhälfte wurden 1336 Banditen getötet und über 500 Gefangene gemacht, zahlreiche Feldstel-

lungen und Lager zerstört und reiche Beute an Waffen und Vorräten eingebracht.“

2. Brief

Das war Marzabotto. Ein Dorf 25 km südlich von Bologna, am Ufer des Reno und an der Eisenbahnlinie gelegen. Bis jetzt weiß ich, daß die SS unter dem Kommando von Reder in den Tagen vom 28. September bis 4. Oktober 1944 1830 Partisanen und Zivilisten niedermachte. Der älteste war 81 Jahre alt und der jüngste Tage.

„Die Erschossenen und Verbrannten aus dunklen Chroniken von Bauern und Arbeitern, sie treten in die Geschichte der Welt mit dem Namen Marzabotto.“ Salvatore Quasimonte.

Dieser General Reder versuchte immer wieder, mit Gnadengesuchen aus der Geschichte auszutreten. Wer soll bzw. wer kann ihn begnadigen? Eine Institution, die Opfer oder die Überlebenden? Als er 1967 ein Gnadengesuch an den Präsidenten der Republik Italien einreichte, übergab dieser es dem Bürgermeister von Marzabotto. Der Bürgermeister trug es den Bewohnern vor, es kam zu einer Abstimmung über die Frage: Seid ihr für die Freilassung Reders?

282 stimmten mit nein, 4 mit ja, 1 Stim-

menthaltung. Ein Priester, einer, der das Massaker von weitem gesehen hat, Feldgeistlicher bei den Partisanen, gab einem Journalisten nach der Abstimmung folgende Antwort: „Als Priester würde ich ihm die Absolution erteilen, aber als Mensch habe ich keinen Mut und keine Neigung dazu, ihn von der Strafe freizusprechen.“

Interessierte Kreise und Diffuse, Unentschiedene bei uns empörten sich über diese Haltung, sie klagen die Überlebenden und ihre Nachkommen an, nicht vergeben zu können. Nicht der Mörder ist schuldig, der scheint sich der Morde nicht mehr zu erinnern, sondern die Überlebenden, weil sie die Ermordeten nicht vergessen können.

Diese Taten übersteigen meine Vorstellung und mein moralisches Vermögen. Voraussetzung für Vergeben wäre Verständnis. Verständnis als Handeln heißt doch: Was er getan hat, hätte ich auch tun können. Ich habe kein Verständnis, die Voraussetzung für Vergeben entfällt.

3. Brief

Heute wieder in Marzabotto, ein Dorf mit städtischen Eigenheiten oder ein Städtchen mit dörflichen Eigenheiten. Meine Vorstellung von dem jeweils Typischen fand ich hier. Marzabotto hat etwa 3000 Einwohner, zwei Papierfabriken, Werk-



stätten, keine Arbeitslosen; Geschäfte, Cafés, Schule, Kindergarten, eine Kirche; landwirtschaftliche Betriebe, Obstgärten, Weinberge und Kleinvieh. Von der Durchgangsstraße zweigt eine Straße ab, sie führt an der Kirche vorbei. Direkt auf ein Gebäude zu.

Schon stand ich auf einer ebenerdigen Tribüne. Ich war einbezogen in ein Geschehen. Vor einer Betonwand sitzen sechs Menschen mit dem Gesicht zur Wand. Es ist eine Nordwand – sie sind stets im Schatten. Vor mir eine Gruppe von Kindern. Unter ihnen eine schrundige Betondecke, die sich über Geschlagene zieht. Eine niedere Mauer teilt das Feld. Auf einem Sockel eine Steinfigur. Ihre Haltung gleicht den Figuren auf etruskischen Sarkophagen. Sie ist die einzige, die sich nicht ab- sondern mir zuwendet. Sie ist Chronist. In ihren Annalen wird nichts gestrichen. Die anderen lehnen ab. Sie entziehen sich mir. Wieso?

Ein Gesehen rekonstruiert sich. Sie mußten so gestanden haben, auf meiner Höhe, bewaffnet, und diese Waffenlosen vor sich: Kinder, Frauen und Männer! Meine Position erschreckte mich. Ich drehte mich um. Ich suchte die Peiniger. Ich war allein.

Dieses Denkmal ist ein Tribunal, es fordert auf, sich Klarheit zu verschaffen.

Über das Gewesene und was geworden ist!

Dazu lädt das Rathaus hinter dem Tribunal ein. Es ist aus Glas und Beton, durchsichtig, ein „gläsernes Rathaus“. Die Räume gewähren und verlangen Einsicht auf allen Ebenen. Jeder, der kommt und geht, wird gesehen und kann gesehen werden. Der Bau läßt nur öffentliche Geheimnisse zu.

Der Bau ist eine Umfriedung, bildet einen eingeschlossenen Raum, aber keinen verschlossenen. Soviel Anteilnahme verwirrt einen Amateur, aber ein freundlicher in Grau und Hellblau gekleideter Mann nahm mir meine Verwirrung ab. Sie muß sehr bundesrepublikanisch gewesen sein. Er sprach Deutsch und bedauerte, daß er es selten benötigt. Und das bei so vielen Italienfahrern und -reisenden! Ist der Herbst 1944 uns noch zu nah?

Mein Gesprächspartner stellt sich als der Bürgermeister von Marzabotto heraus. Er entschuldigt sich, so wenig Zeit zu haben, weil die Gemeinde gerade damit beschäftigt ist, eine Hilfssendung zusammenzustellen für die Erdbebenopfer in Algerien. Er bedauert auch, daß man nicht über die 20 Milliarden Dollar verfügen kann, die zu dieser Zeit schon der Krieg zwischen dem Irak und dem Iran verschlungen hatte. 20 Milliarden,

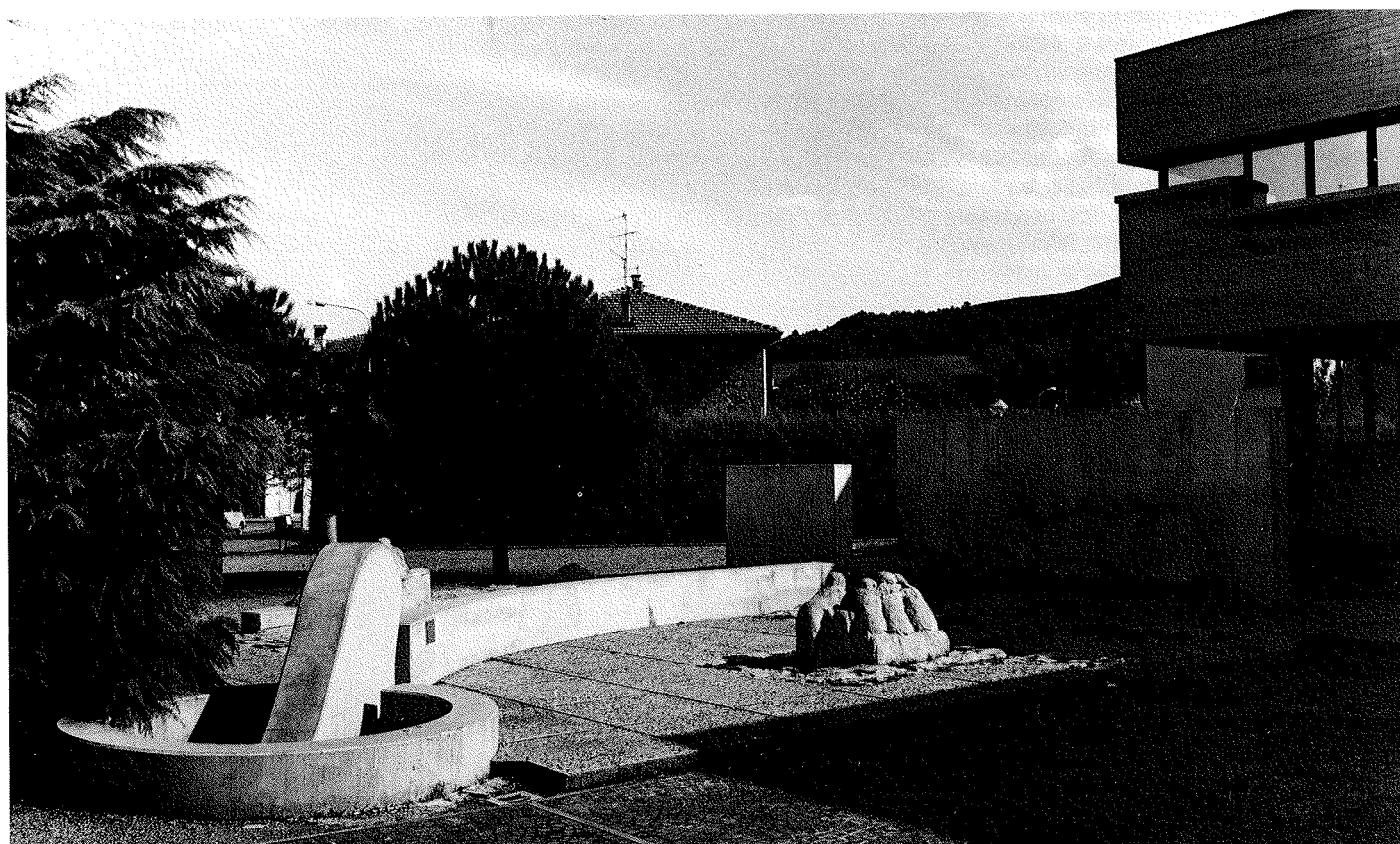
da könnte man die schlimmsten Schäden beseitigen.

Bei uns: Undenkbare Gedanken und verwerflich weltweite Aktionen eines Bürgermeisters.

Wir verabredeten uns für den nächsten Tag.

Um 10 Uhr morgens ein reger Verkehr im Rathaus. Im und vor dem Zimmer des Bürgermeisters wird der Transport nach Algerien erörtert. Dann gehen wir zur Gedenkstätte. Sie befindet sich unter der Kirche. An den Wänden hängen Tafeln mit den Namen und dem Alter der Ermordeten. Sieben Brüder, eine Nonne mit den ihr anvertrauten Kindern, ein Großvater mit seinem Enkel, ein Priester, Menschen mit unterschiedlichen Namen, die in einer Kirche Zuflucht suchten...

Der Bürgermeister kennt die Aussagen der Überlebenden im Detail, er schont mich. Er gibt mir zu bedenken, daß es ja mehrere Tage gedauert hat und die Ausführenden dazwischen aßen, tranken und feierten. Zwei SS-Soldaten weigerten sich, den Befehl durchzuführen, sie wurden erschossen. Nach ihren Namen und ihren Angehörigen forscht der Bürgermeister noch heute. Die Gemeinde möchte sie auf den Tafeln der Opfer verzeichnen.



Wider das Klischee vom Maler der Vereinsamung

Über drei Frauenbilder

Edward Hoppers von Candace Carter

Im Sommer letzten Jahres zeigte die Kunsthalle Düsseldorf eine große Edward-Hopper-Retrospektive. Dazu erschien im Schirmer/Mosel Verlag, München, die deutsche Ausgabe des Katalogbuchs des Whitney-Museum of American Art, New York (bearbeitet von Gail Levin), das mit seinen etwa 430 Abbildungen einen umfangreichen Überblick über das Werk des amerikanischen Künstlers gibt.

Die Resonanz auf die Ausstellung war groß. Die Kunstkritik legte Hopper zu meist fest auf die Rolle des großen Einzelgängers, des Malers der Vereinsamung, der Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit des Menschen in der modernen Welt. Ich möchte entgegen dieser Klischeevorstellung im Vergleich dreier Bilder, von großer thematischer Ähnlichkeit – jeweils ist eine einzelne in einer Haustüre stehende Frau dargestellt – die Differenziertheit und Spannweite von Hoppers Menschenbild deutlich machen.

Edward Hopper wurde 1882 als Sohn eines Kleinhändlers in Nyack, New York, geboren. Sehr früh fing er an, zu zeichnen und zu malen. Zuerst studierte er Illustration. Von 1900 bis 1906 besuchte er dann die New York School of Art. In der Klasse von Robert Henri, dem Gründer der sogenannten Ash Can School, lernte er dessen Schüler, unter anderen George Bellows, Guy Pène du Bois und Rockwell Kent, ken-

nen. Bis 1910 machte er sich auf drei Paris-Reisen mit den französischen Impressionisten vertraut.

Hopper hatte mit seiner Malerei keinen Erfolg, bis er über vierzig war. Er stellte mehrmals mit Henri und seinem Kreis aus, zeigte dabei aber vorwiegend Pariser Darstellungen, welche bei Publikum und Kritik wenig Achtung fanden. Ein Bild, „Sailing“, das ein Boot vor der amerikanischen Ostküste darstellt, verkaufte er bei der berühmten Armory Show 1913. Seine Radierungen waren mehr gefragt. Er verließ aber in den zwanziger Jahren diese Technik, um sich mehr aufs Malen und Aquarellieren zu konzentrieren.

Von 1906 bis 1924 verdiente Hopper (widerstreitend) seinen Unterhalt mit Illustrationen, wie es etliche der Henri-Schüler taten. 1924 verkaufte er bei verschiedenen Ausstellungen einige Aquarelle mit gutem Erfolg. Er gab seine Nebentätigkeit auf und konnte sich als selbständiger Maler bis zu seinem Lebensende 1967 behaupten.

Das Bedürfnis, einen eigenständigen amerikanischen Stil zu entwickeln, war Anfang dieses Jahrhunderts bei den bildenden Künstlern, den Literaten, den Musikern und den Theaterleuten stark ausgeprägt. Die Anstrengungen in der bildenden Kunst reichten von den Abstrakten um Alfred Stieglitz bis zu den Regionalisten wie Thomas Hart Benton oder John Steuart Curry. Die Ergebnisse waren nicht immer glücklich. Einige der Regionalisten flüchteten sich in den späteren Jahren zusehends in eine anachronistische, volkstümelnde Darstellungsweise (was nicht die Qualität ihrer früheren Arbeiten mindert). Die Maler der Ash Can School und ihre Nachfolger, wie die „7th Street School“ von Reginald Marsh, Isabel Bishop und die Soyer-Brüder u. a. vertraten den kritischen sozialen Realismus. Obwohl mit vielen von diesen Malern befreundet und wiederum von ihnen geschätzt, gehörte Hopper keiner Gruppe an. Indem er zunehmend die amerikanische Wirklichkeit darstellte, ging es ihm nicht darum, auf einer populären Welle zu reiten. Mit der Zeit kam er zu der Einsicht, daß ein Maler das darzustellen hat, was ihn umgibt. Mit einer Mischung aus Skepsis und Zuneigung bekannte sich Hopper zu seiner Heimat. Obwohl New York ihm sehr grau und häßlich vorkam nach seinen Pariser Reisen, verleugnet er die Stadt und seine Herkunft nicht. (Die Erfahrungen der Europareisen bewahrten ihn aber vor überzogenem Nationalpatriotismus und der Verneinung der europäischen Kulturtradition, wie es bei den Regionalisten zum Teil vorkam.)

Im Vergleich zu den Malern der Ash Can School, welche häufig die Häuser und Um-

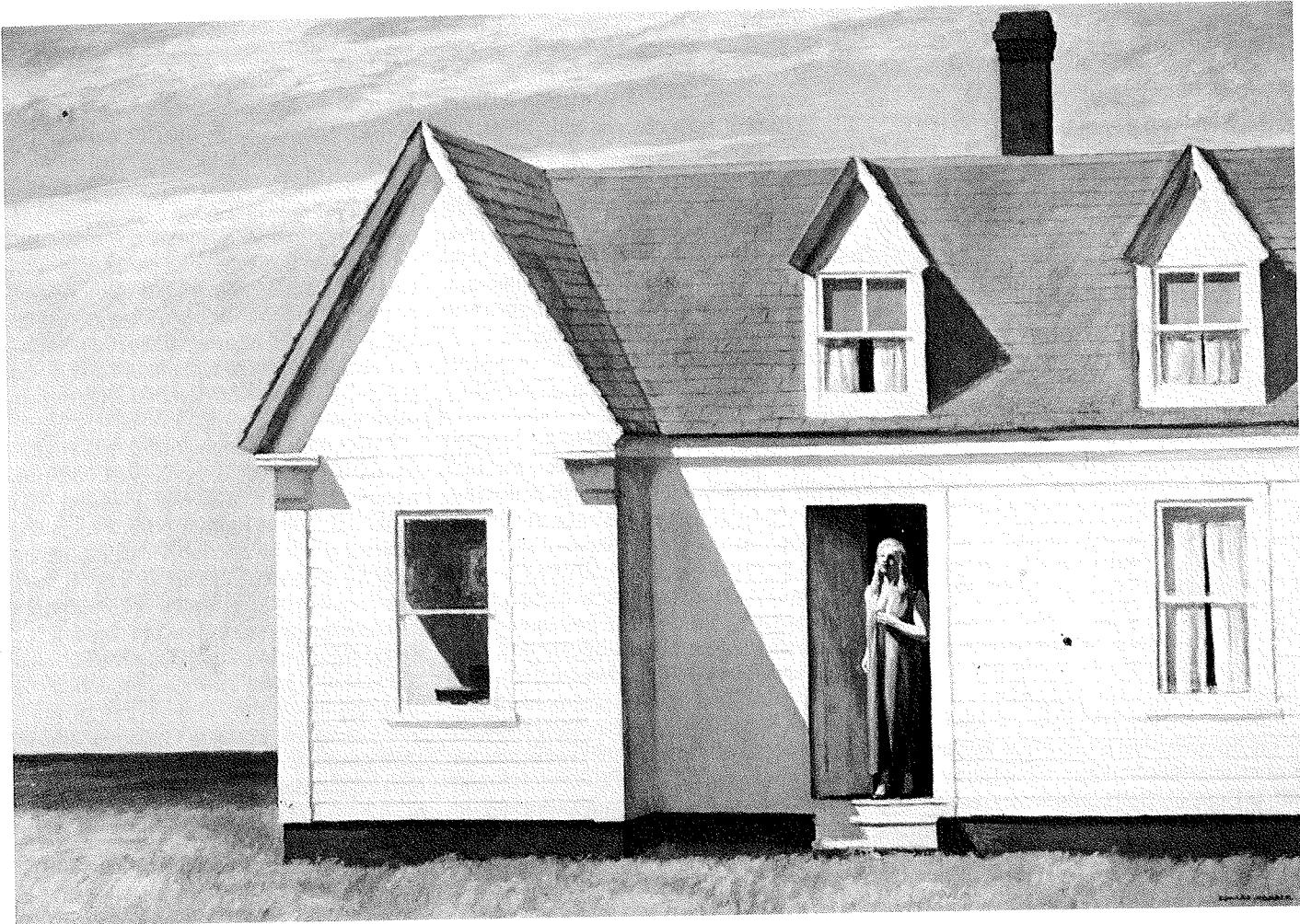
gebung der werktätigen Menschen als Kulisse menschlichen Handelns benutzten, waren die Architektur, die Straßen, die Cafés und Roadsides für Hopper von entscheidender Bedeutung. Seine Gebäude haben fast porträtierte Züge. Er stellte die Menschen in einer von Menschen geschaffenen Welt dar, und seine Figuren behaupten sich darin oder auch nicht, wie es in der Wirklichkeit auch der Fall ist. Hopper war einer der ersten Maler, die die moderne Großstadt in Amerika als darstellungswürdig empfanden, aber auch die Kleinstädte, die endlosen Highways, Motels und billige Imbißlokale sind in seinen Bildern zahlreich vertreten.

Einsamkeit ist unbestreitbar ein Hauptthema bei Hopper als positives und notwendiges kontemplatives Element wie auch als grauenhafte Entfremdung und Isolierung der Menschen. Er ging aus von seinem eigenen inneren Erleben, blieb aber nicht im Subjektiven stecken. Er geht keineswegs auf eine weitere Distanz zu den Menschen in seinen Bildern als zu sich selbst, denn er ist sowohl Beobachter als auch Beobachteter, und er zwingt auch den Betrachter in beide Rollen hinein. Er stellt gewissermaßen sich, die Dargestellten und die Betrachter auf die gleiche Stufe.

Hopper war kein Maler von Programmen, er hatte keine fertigen Antworten. Er suchte gezielt seine Themen aus dem Alltag und malte die Bilder in einer kargen Weise, ohne erzählerische Elemente. Aber Kargheit darf man nicht mit innewohnendem Pessimismus oder Überheblichkeit verwechseln. Auf eine fast scheue Art zeigte er auch in manchen Bildern seine Liebe für den Mitmenschen und für sein Land. Wer auf diese zurückhaltende Bildsprache eingeht, findet, daß Liebe und Hoffnung der Grundton für viele von Hoppers Bildern ist.

High Noon

1949 malte Hopper „High Noon“ (Mittag). Da ist ein rechts angeschnittenes Haus zu sehen, an der Tür steht eine Frau mit vorne offenem Gewand. Das Haus ist in dem für den Osten und den Mittleren Westen typischen „Clapboard“ (Schalbrett)-Stil gebaut. Sichtbar sind zwei Fenster und zwei Dachgaupen. Links springt in geometrisch knapper Form ein Bauteil mit Giebel etwas vor. Am Haus vorbei wird eine Weite sichtbar, welche Nachbarhäuser ausschließt. Auf das Alleinstehen deuten auch das Fehlen eines gepflegten „Suburban“-Vorgartens und die mit keinem Beobachter rechnende Bekleidung der Frau, die im grellen Mittagslicht vor dem dunklen Eingang steht. Licht und



Schatten und Farbkontraste sind – wie für die meisten Bilder von Hopper – von hoher Bedeutung für Komposition und Aussagekraft des Bildes. Der schräge Schatten des vorstehenden Bauteiles führt das Auge zu der Frau hin, die sonst vor der starken Helligkeit an Bedeutung verlieren würde. Im Sockel des Hauses wiederholt sich das Rot des Schornsteins, es hebt das Gebäude ab von dem hellen Präriegras, das es umgibt. Obwohl kein „Pionierhaus“, welches sich gegen die Natur einen Platz erst erkämpfen muß, steht dieses Haus doch als einzelne Behauptung in einer weiten Graslandschaft, es besitzt Stolz, es ist ordentlich, gerade und weiß gestrichen. Das Gras ist kurz gehalten, und es gibt keine Anzeichen, daß die Natur diesen Raum wieder gewinnen wird.

Der Himmel zeigt Schönwetterwolken, das Blau unterstreicht die Wärme und den sonnigen Eindruck im Bilde. Die Frau wärmt sich in der Mittagssonne. Sie ist anscheinend spät aufgestanden und trägt noch ihr Nachthemd. Ihre aufrechte Haltung gibt etwas von dem Stolz des Hauses wider. Man könnte meinen, daß sie sich

alleine in dem Haus befindet und auf jemanden oder auf etwas wartet. Ihr Blick ist in die Ferne gerichtet, das Gesicht deutet auf Sehnsüchte hin, die sich dort, wo die Frau sich befindet, nicht erfüllen lassen. Sie ist der Typ von unzähligen jungen Frauen der Mittelschicht, die früh heiraten und bald die Unzufriedenheit des Hausfrauendaseins spüren. Aber Hopper stellte sie als positive Gestalt dar, denn ihre Haltung und Ausdruck zeigen, daß sie ihre Träume noch nicht aufgegeben hat.

Summertime

In „Summertime“ (Sommer), gemalt 1943, steht eine Frau am Eingang eines Mietshauses. Im Vergleich zu der eher wartenden Haltung der Frau in „High Noon“ nimmt sie eine aktiver Rolle im Bild ein. Sie scheint gerade aus der Tür gekommen zu sein und lehnt sich leicht an die linke Säule des Vorbaus. Hier wird eine Aufbruchsstimmung deutlich. Diese Frau scheint nicht auf jemanden zu warten, eher hat sie sich herausgeputzt, ihren Sommerhut aufgesetzt und will losziehen, den sonnigen freien Tag zu genießen. Wir sind in

der Großstadt. Das Gebäude entspricht dem üblichen Stil der Gründerjahre, wie wir ihn auch hier kennen. Es ist – im Unterschied zu dem des ersten Bildes – links, rechts und oben angeschnitten und etwas schräg in die Bildfläche gesetzt. Diese für Hopper typische Komposition verstärkt den Eindruck, daß die Straße sich auf ähnliche Weise fortsetzt, wie es auf dem Bilde zu sehen ist. Ein leichter Wind bewegt die Gardinen im rechten Fenster, was die Aufbruchsstimmung noch betont. Die Frau strahlt Kraft und Unternehmungslust aus. Der eine Oberschenkel schimmert leicht durch das dünne Kleid hindurch, was ihrer Figur einen Hauch von subtiler Erotik verleiht. Körper, Haar und Hut sind in warmen Tönen gehalten. Diese wiederholen sich an der Tür. Der eigene Schatten und die Schatten der linken Säulen und des Einganges betonen nochmals die hellstrahlende Gestalt. Ihre Haltung wird durch die Vertikalen in den Fenstern und Säulen usw. und besonders durch die angeschnittene rötliche Tür verstärkt. Sie zeigt eine selbstbewußte Haltung und ist sich auf natürliche Weise ihrer Jugend und ihrer

Schönheit bewußt. Hier wird man an die New Yorker Shopgirls und Verkäuferinnen der Isabel Bishop erinnert, welche im gleichen Zeitraum gemalt worden sind.

Carolina Morning

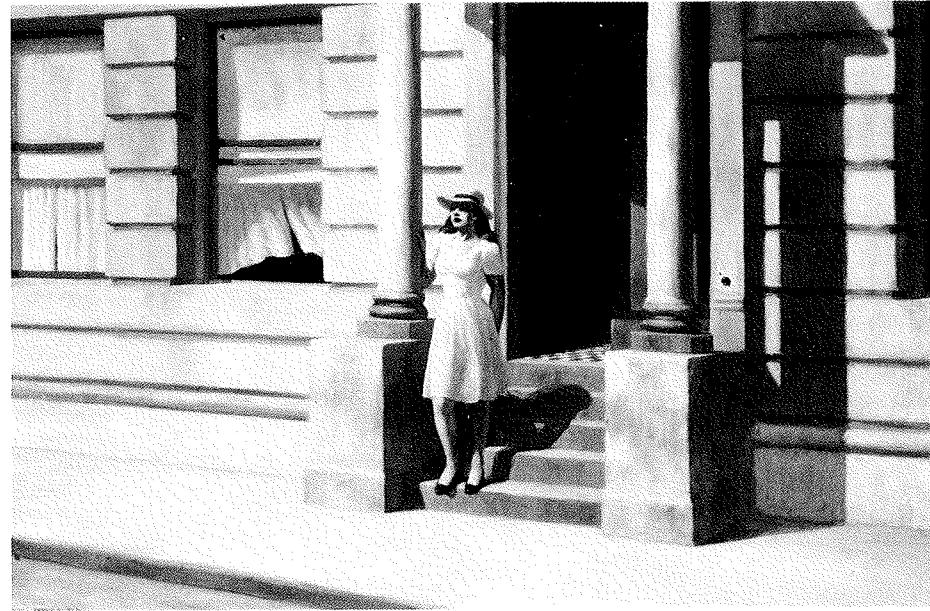
Das dritte Bild, „Carolina Morning“ (morgens in Carolina), wurde 1955 gemalt. Zu sehen ist eine schöne Negerin, die in einem roten Kleid und rotem Hut mit auffallend roten Backen links in einem Eingang steht. Rechts von ihr strahlt blauer Himmel, und ein schmaler Streifen vom Meer ist erkennbar. Der Himmel wird zum Wasser hin diesiger. Flaches Dünengras führt bis zum Bürgersteig. Anzunehmen ist, daß die Frau am Eingang eines öffentlichen Strandhauses steht. Solche Häuser wurden Ende des letzten Jahrhunderts gebaut und dienten damals vorwiegend der höheren Gesellschaft bei ihrem Aufenthalt am Strand. Das Gebäude wird radikal oben und links angeschnitten und ragt wuchtig aus dem Bilde heraus, dem Betrachter entgegen – eine kühne Steigerung im Vergleich zu den zwei anderen Bildern. Die Reihung der Vertikalen in den Fensterläden und in der Figur der Frau unterstützen den „aus dem Bilde marschierenden“ Charakter des Geschehens. Um die Frau selbst ist das hellste Licht. Ihre Beine sind stämmig plaziert, die kräftigen Oberschenkel betont. Ihre Haltung ist trotzig auffordernd, die Arme sind unter der fülligen Brust gekreuzt. Die Frau schaut dem Betrachter ins Gesicht, fast provozierend. Eine solch direkte Hinwendung kommt bei Hopper selten vor. In sich gekehrt, versunken in Träumereien ist diese Frau bestimmt nicht. Eher zeigen Haltung und Gesichtsausdruck, daß sie, allen Widerständen zum Trotz, ihren eigenen Weg gehen wird.

In allen drei Bildern ist Hoppers Farbigkeit grell, manchmal fast schreiend. Da gibt es kein Spiel mit ästhetisierenden Graustufenungen. Fast ungebrochen werden Form, Farbe und Helligkeit dokumentiert. Hopper gleicht nicht aus, mildert nicht, schönt nicht. Er versucht, so unmittelbar wie möglich wiederzugeben, was er beobachtet. Die drei Frauendarstellungen zeigen sehr spezifisch unterschiedliche Situationen, psychische Zustände und Verhaltensweisen, Entwicklungsstadien von Menschen – die erste Frau sehnt sich nach Selbstbestätigung, die zweite demonstriert ihre Eigenständigkeit, die dritte besitzt darüber hinaus frechen Stolz und draufgängerische Lebenslust.

Edward Hopper, *High Noon (Mittag)*, 1949,
Öl/Lw. 71 × 102 cm

Summertime (Sommer), 1943, Öl/Lw. 74 × 112 cm

Carolina Morning (Morgen in Carolina), 1955,
Öl/Lw. 76 × 102 cm



„Ich will das Oben und Unten malen“

Zur Querner-Ausstellung in Braunschweig 1981
von Margot Michaelis

Curt Querner, *Der Maler*, 1975, Aquarell 69,3 × 52 cm



Aus ernsten, klaren Augen mit einer gewissen Strenge, gerade heraus zum Betrachter und doch auch skeptisch sich selbst als Gegenüber erblickend – so begleitet uns der Künstler Curt Querner in seinem 1936 entstandenen „Selbstbildnis mit Distel“, das im Oktober 1981 in der ersten Ausstellung seines Werkes in der Bundesrepublik zu sehen war.

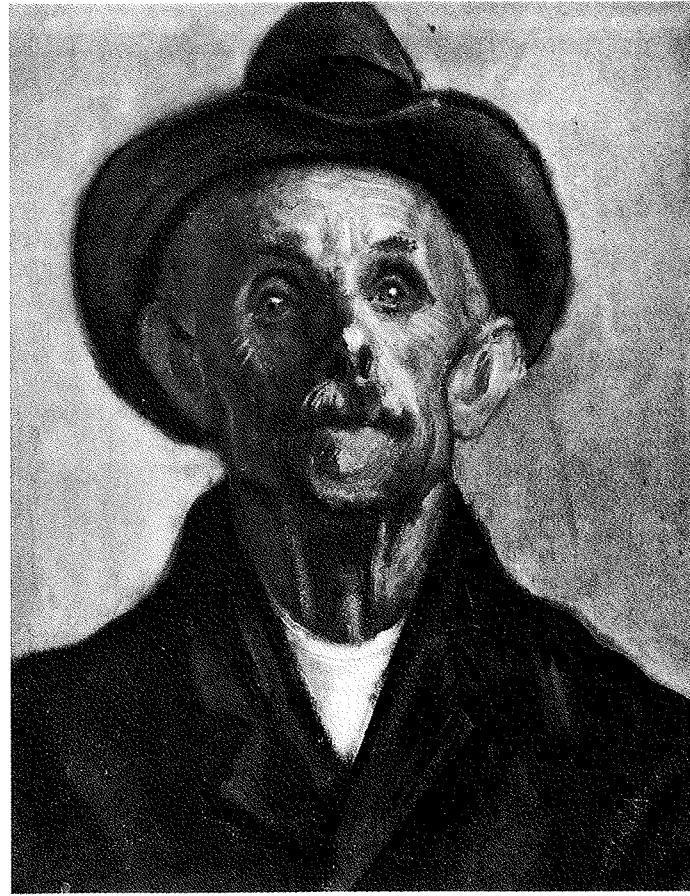
Professor Jürgen Weber beschrieb es in der Eröffnungsrede: „Auch dieses Porträt ohne Attitüde, ohne Geziertheit, die Distel in der Hand als Symbol der Zuverlässigkeit im Sinne der Renaissance. Aber wichtig, vor allem wichtig, der fragende, skeptische Blick, der Ausdruck eines Menschen, der sich nicht besessen machen lässt von einer wildgewordenen Zeit, sondern selbst entscheidet, was oben und unten ist.“

Es ist eine aus einer ganzen Serie von Selbstbefragungen, die der 1976 in der DDR verstorbene Künstler sein ganzes Leben über durchgeführt hat. Mit diesen Selbstporträts, von denen die Ausstellung mehrere enthielt, und mit seinen Tagebuchaufzeichnungen und Briefen hat er der Nachwelt ein Bild seiner Person hinterlassen, das sich leicht mit der aufrechten und menschlichen Haltung seines Gesamtwerkes vereinbaren lässt.

„Es gibt als Maler nur zwei Möglichkeiten, an die vorderste Reihe zu kommen“, schreibt Querner 1930 an seine spätere Ehefrau Regina Dodel, „durch einen rücksichtslosen Egoismus nach der Gesellschaft hin – sowas wie Arschlecken und dergleichen schöne Dinge machen –, oder als einfacher gerader Kerl durchs Leben zu gehen, ein Gegner dieser Gesellschaft zu sein, sie ablehnen, umformen, eine Malerei mit einfachen Mitteln aufzubauen – den Weg habe ich gewählt. Es ist der beschwerlichere.“



Krankes Mädchen, 1952, Aquarell 58 × 44,4 cm



Bauer Rehn mit Hut, 1952, Öl

Tatsächlich zeichnen sich Querners Lebensweg und -werk durch Gerechtigkeit und Entschiedenheit aus, wie bei nur wenigen seiner Generation. 1904 geboren, ließ er sich in wechselnden historischen Situationen von seinem hohen Anspruch an Kunst und Menschlichkeit leiten, wie er ihn 1938 in seinem Tagebuch formulierte: „Ich will das Oben und Unten malen, die beiden Seiten des Menschen, das Helle wie das Dunkle – alles andere ist mir gleichgültig – nur gut malen.“

Der Sohn eines sächsischen Schusters aus dem kleinen Dorf Börnchen bei Dresden erlernt zunächst den Beruf des Schlossers. Nach kurzer Tätigkeit als Fabrikschlosser wird er durch die Begegnung mit dem Maler Hermann Lange 1925 erstmals zum Malen ermuntert. Er nimmt ein Studium an der Dresdner Akademie auf, wo er ab 1926 zunächst bei Richard Müller und schließlich auch für kurze Zeit bei Otto Dix und Georg Lühring studierte. Sein Studium finanziert er sich zum Teil durch Arbeit in einer Seilerei.

Doch schon 1930 wird ihm die Akademie zu eng, er sucht seine Motive in der unmittelbaren Wirklichkeit der Menschen, und zwar jener Menschen, denen er sich ver-

bunden fühlt: die Proletarier, mit denen er Wand an Wand im Dresdner Arbeiterviertel um die Kirche St. Anna wohnt, oder die einfachen Bauern aus seiner sächsischen Heimat. „... wenn ich male, dann soll die Malerei das ausdrücken, was ich mit meinen lebenden Augen gesehen habe, aufgenommen habe. Das Volk, was mich umgibt, die weite Landschaft, ihre verschiedenen Stimmungen, Bewegungen und darin die Menschen als lebendige Figuren. Ich weiß, daß ich mich niemals darin täuschen kann, daß vor mir viele, viel bedeutendere Maler diesen Weg gegangen sind und sich nicht beeinflussen ließen von dem jeweiligen Marktgeschrei.“

Querners Qualität drückt sich auch darin aus, daß er, zwar den Zug der Zeit – wie den Verismus, den Ex- oder Impressionismus – aufnehmend, dennoch seine eigenen Vorbilder sucht und zu einem ganz eigenen, kraftvollen Realismus verarbeitet. Zu denen, die er verehrt und deren Kunstwerke er in etlichen Wanderungen immer wieder aufsucht, gehört Courbet ebenso wie Grünewald, Brueghel ebenso wie sein Lehrer Otto Dix.

So wie bei seinen Vorbildern erschöpft sich Querners Haltung zum Menschen

nicht im Individuellen, „Allgemeinemenschlichen“, vielmehr ist er – wie einige seiner Kollegen – in den Auseinandersetzungen der zwanziger Jahre zu einem klaren Bekennen zur Klasse der Unterdrückten gekommen, was er 1930 mit seinem Beitritt zur ASSO und zur KPD bekräftigt.

Aus dieser Zeit stammen Bilder wie „Die Demonstration“, „Der Agitator“ und eine Reihe von Arbeiter- und Kinderporträts. In der Ausstellung hing als Beispiel für diese Phase das Ölbild vom „Kohlenträger Nitzsche“ (1931). Es verkörpert mit seiner die karstigen Züge betonenden Profildarstellung das selbstbewußte, von der Arbeit gezeichnete Proletariat und ist insofern grammatisch. Selbstbewußtsein in Blick und Haltung betonend, das Charaktervolle im stark ausgebildeten Kopf mit gewölbter Stirn und kräftig vorgeschobenem Kinn konturiert, kommt individuelles und zugleich mehr zum Vorschein: Das Erwachen der Klasse.

In den Jahren des Faschismus, als Querner ein Leben am Rande der Gesellschaft aufgezwungen werden sollte, fand er seine künstlerische Existenzmöglichkeiten, indem er sich ganz den Menschen und der Natur seiner Heimat zuwandte. Leider

wurde ein Großteil seines Werkes auch aus dieser Zeit beim Bombenangriff auf Dresden zerstört.

Jetzt und nach Krieg und Gefangenenschaft beginnt er das Aquarell zu bevorzugen. Mit dieser Technik, die er – Naß in Naß – virtuos beherrscht, kann er zügig unmittelbar vor der Natur arbeiten und zugleich alles nur Abbildhafte vermeiden.

„Ich möchte das so intensiv wiedergeben, so malen, daß es wie wiedergeboren aussieht, wie neugeschaffen, und nicht wie abgemalt.“ Das ist Querners künstlerische Position, die sich besonders auch in den Landschaften realisiert, die bei höchster Vertrautheit des heimatlichen Motivs zu viel allgemeineren farbigen Neuschöpfungen werden: in dem frühen Bild „Die große Wolke“ (1927) wird in toniger Farbigkeit ein Landschaftsraum geschaffen, der durch die einfache Komposition der Horizontalen Weite formuliert; in „Winter in Börnchen“ von 1974 wird die dörfliche Atmosphäre ganz nah herangeholt und zugleich eine Wirkung vom starken Hell-Dunkel, harten Strukturen und kubischen Formen verbreitet. Man kann sich der emotionalen Ansprache, dem Ursprünglichen einer tiefen Stimmung, der Gewalt der Farbe in diesen Bildern kaum entziehen.

Aber Thema dieser Bilder ist nicht allein diese Stimmung, es werden Landschaften entworfen, in denen sich die Einwirkungen von Natur und Mensch, von Schweiß und Wetter vergegenständlichen. Im Gegen- einander von dörflicher Ordnung und dem

im Kampf zwischen Natur und Mensch zerfurchten Land finden wir die Geschichte von Menschenleben als Aneignung der Natur ebenso wie im zerfurchten Gesicht des alten Bauern Rehn. Ihn hat Querner – wie alle seine Modelle, die immer aus dem Kreis der Freunde und Nachbarn kamen – über mehrere Jahre hinweg beobachtet und das beeindruckende Bild eines langsamem Alterungsprozesses gezeichnet. Eines Prozesses allerdings, der nicht morbid ist, sondern bestimmt von den Notwendigkeiten der Natur, ein Absterben nach einem gelebten Leben. Die Würde und der Stolz des Alters kommen darin ebenso zum Ausdruck, wie ganz alltägliche und liebevolle Beobachtungen von typischen Haltungen.

Und wie Querner in den Porträts des Bauern Rehn die Zerfurchtheit, das Verlöschen des Gesichts, das Altern des Körpers protokollierte, so interessierte ihn in den völlig unakademischen, unkonventionellen Atdarstellungen einer Bäuerin gerade das Fleischige, die Kraft eines fülligen, vitalen Frauenkörpers. Ebenen und Tiefen, Rundungen und kraftvolle Schwere des Körpers – alles setzt er in Farbe um. Gleichzeitig steht, liegt, sitzt sie aber auch da, sprengt den Raum in klarer Konstruktion des Körperlichen. Ganz selbstverständlich, als wäre sie eben vom Feld gekommen und habe die verschwitzte Kleidung vom Körper gestreift, wird sie bei aller Individualität zum Sinnbild der arbeitenden Frau.

Die Reihe der Kinderporträts aus den dreißiger, fünfziger und siebziger Jahren spricht vom Lebensernst der Kinder. Die frühen Bauern- und Arbeiterkinder wirken wie kleine Erwachsene, so streng und nachdenklich ist ihr Blick dem Betrachter zugewandt. Und sie sind nicht nur ernst, sie werden vom Künstler auch so ernst genommen, wie von den Notwendigkeiten ihrer Lebensrealität, in der sie schon ganz bestehen müssen. Gemäß der Position des Künstlers: „Ich bin gegen Armeleute-Malerei, Malerei muß gut sein, und es gibt nur einen Unterschied – gute und schlechte Bilder“, gleitet er nie ab in falsches Mitleid oder gar in Idylle. Mit klar gesetzten Farben formt er individuelle Charakterköpfe, in denen sich das Allgemeine widerspiegelt.

Neben den erwähnten Exponaten fanden sich in der Ausstellung noch mehrere Bildnisse der Eltern, von Freunden aus verschiedenen Jahren, sowie eine Reihe von Motiven aus dem bäuerlichen Alltag, „Das einfache bäuerliche Leben, das Diktat der Jahreszeiten, das Abenteuer des Alltäglichen“, wie die Braunschweiger Zeitung schreibt. Auch eine Reihe von Atdzeichnungen, die aus harten Strichlagen plastisch geformt das Körperliche betonen, waren zu sehen.

Eine ganze Serie von Menschenleben tritt uns hier entgegen. Sein Vater, der Schuhmacher, eine schwangere Bäuerin, die Frau im Kuhstall, die Rübenausmacherinnen, Vater und Sohn auf dem Feld, die Kinder des Dorfes – und in allen findet sich der Ausdruck von Kraft und Enttäuschung, Sieg und Leid, von Werden und Vergehen des Menschen, der durch Arbeit zum Menschen wird.

In Braunschweig, einer Stadt, die kulturell sonst kaum von sich reden macht, kam diese Ausstellung zustande, der es wohl gut angekommen wäre, einem größeren Kreis von Kunstinteressierten in der Bundesrepublik vorgestellt zu werden. Mit Curt Querner wurde ein bisher bei uns verschwiegener Künstler der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, der in die Reihe der ganz großen Realisten unseres Jahrhunderts gehört.

Daß dies – ohne Kulturabkommen mit der DDR, wo sich das Werk des Künstlers befindet – möglich war, ist der Zusammenarbeit der Braunschweiger Initiatoren der Ausstellung – der Künstlergalerie des BBK, Braunschweig – mit dem Staatlichen Kunsthändel der DDR, dem Präsidenten des Verbandes der Bildenden Künstler der DDR, Willi Sitte, und vor allem der Witwe des Künstlers, die zur Eröffnung auch anwesend war, zu danken, wie Professor

Curt Querner, In Börnchen, 1928, Kohle, Bleistift 32,8 x 45,2 cm



Weber in der Eröffnungsrede betonte. Ein Teil der ausgestellten Werke war zudem verkauflich.

Diese Ausstellung ist aber auch insofern bemerkenswert, als sie eine der wenigen Ausnahmen im programmatischen Ausschalten der realistischen Traditionen im bundesdeutschen Ausstellungswesen darstellt.

Auch in Braunschweig folgt der Kunstverein mit entsprechender öffentlicher Förderung brav dem Vorbild der „Großen“, indem er zur Ausstellung bringt, was auf dem Kunstmarkt gerade zum Besten erklärt wurde – zur Zeit Baselitz (siehe dazu Klaus Brandt in *tendenzen* Nr. 136!). Demgegenüber schaffte hier die Künstlergalerie des Bundes Bildender Künstler ein echtes Gegengewicht, eine Alternative, die in dieser Form wohl einmalig in der Bundesrepublik sein dürfte. In dieser Galerie haben sich die Künstler selbst organisiert und entwerfen ihr eigenes Ausstellungsprogramm – im Gegensatz zur üblichen Ausstellungspolitik durch Kunstkritiker, -journalisten und andere, die sich für kompetent in Fragen der Kunst ausgeben.

„Im ständigen Wechsel zwischen Ausstellungen einheimischer und auswärtiger Künstler spiegelt die Künstlergalerie Kunstgeschehen der Gegenwart zum schöpferischen Tun unserer Region wider; die Galerie will Künstler und Bürger informieren und hilft den Künstlern durch Verkäufe.“ So im Vorwort des ersten Jahreskataloges der Galerie des BBK.

Offenbar ist den Künstlern eine andere Traditionslinie der Kunst, ein anderer Querschnitt gegenwärtigen Schaffens von Wichtigkeit als den Kunstvereinen und Museen in ihrer Mehrzahl. Ihr Programm zeichnet sich durch eine Hinwendung zu den realistischen Strömungen aus, wie es sich etwa in der Ausstellungsreihe mit Bildhauern – Marcks, Seitz, Grzimek und Göbel – oder in der Übernahme der großen Ausstellung des Frankfurter Kunstvereins „Zwischen Krieg und Frieden“ gezeigt hat.

Da dieses Programm auch in der Braunschweiger Öffentlichkeit ein positives Echo gefunden hat, bleibt zu hoffen, daß diese Initiative, die mit entschieden geringeren Mitteln arbeiten muß als die großen, offiziellen Kulturinstitutionen, trotz Raumnot und Finanzknappheit als qualitätvolles Kulturangebot für die Stadt Braunschweig erhalten bleibt und Schule macht.



Curt Querner, *Sitzender Akt*, 1970/71, Öl 95 x 55 cm

Literatur:

Katalog Curt Querner 1904–1976, hrsg. vom Zentrum für Kunstausstellungen der DDR;
Gert Claußnitzer, Curt Querner, Berlin 1979;
Manuskript der Eröffnungsrede von Prof. J. Weber, Braunschweig 1981.

„Bald finden wir den Ausdruck unserer Zeit“

Die Darstellung des Menschen bei Wilhelm Lehmbruck
von Arthur Engelbert



Zutreffend und in besonderem Maße auf Wilhelm Lehmbruck anwendbar, schreibt Konrad Fiedler: „Die Beziehung, in der der Mensch vermöge seiner Empfindungsfähigkeit zur Welt steht, kann eine der Art und dem Grade nach sehr verschiedene sein.“¹ Der Prozeß zur Aneignung eines Weltverständnisses basiert allerdings – so muß man hinzufügen – auf denjenigen Mitteln und Werten, die die Tradition in der Sichtweise der Gegenwart bereithält. Lehmbrucks Eigenart, Bildwerke neu zu erfinden, seine Einmaligkeit, Stein, Marmor, oder Bronze als Ausdrucksträger allgemeinverständlicher Symbolfiguren auf eine ihm eigene, persönliche Art sprechen zu lassen, sind unumstritten und haben ihm schon zu Lebzeiten internationalen Ruhm² und zahlreiche Anerkennung eingebracht.³

Das überschaubare plastische Werk,⁴ dem eine überraschende Entwicklung künstlerischer Gestaltungsfähigkeit innewohnt, hat ein gleichbleibendes Bildmotiv: den Menschen.

Das mag zunächst einmal belanglos erscheinen, aber Lehmbrucks wichtigstes Aussagepotential liegt in seinem Menschenbild. Bislang fehlt eine Gesamtdarstellung seines Werkes und dessen Wirkungsgeschichte,⁵ und obwohl es eine kleine Reihe hervorragender Interpretationen gibt,⁶ die das Spektrum seiner Arbeiten minuziös erfassen, bleibt Lehmbrucks Hauptthema unberücksichtigt.⁷ Biographisches, Historisches und Künstlerisches miteinander vermischt oder verwechselnd, ist ein schillerndes Lehmbruckbild entstanden, dem sogar Spekulationen über den frühen Freitod (1919) des Bildhauers beigemischt sind.⁸

Lehmbrucks Werke entstanden während der Wilhelminischen Ära, die nach der Erstarrung des Herrschaftsapparates in die Katastrophe des ersten Weltkrieges führte. Wem – wie Lehmbruck – die Darstellung des Menschen wichtigstes Anliegen ist, der sieht eben auf die ihm eigene Weise in die Verstrickungen und Hoffnungen der Menschen hinein, er durchblickt sie.

Die traditionellen Themen

Heinrich Wilhelm Lehmbruck wird 1881 in Duisburg als Sohn des Bergmannes Wilhelm Lehmbruck geboren.⁹ Die Eltern stammen aus einem westfälischen Bauerngeschlecht, müssen jedoch aus existentiellen Gründen den Wechsel von unabhängigen Kleinbauern zu einer abhängigen Lohnarbeiterfamilie vollziehen. Die Lehmbrucks teilen mit vielen anderen den Bruch im traditionellen Lebensstil und müssen die Entfremdung in der modernen Industriegesellschaft auf sich nehmen.¹⁰

Während des Studiums an der Düsseldorfer Akademie (1901–1906) greift Lehmbruck die frühen Eindrücke seines Milieus auf und wendet sich den Problemen der Arbeiterklasse des Ruhrgebietes zu. Es entstehen die dem Sisyphos-Thema verwandte Kleinplastik „Steinwälzer“, die Reliefs „Monument der Arbeit“ und „Bergmann“,¹¹ die verschollene Großplastik „Schlagende Wetter“ als unmittelbare Reaktion auf ein Grubenunglück und Illustrationen zu Zolas „Germinal“, die mit „Traum der Arbeitersklaven von Freiheit“, „Kapitalismus“ und „Arbeitermartyrium“ betitelt sind.¹² Diese Werke stehen unter dem Einfluß der Arbeiterdarstellungen des belgischen Bildhauers Constantin Meunier. Aber Lehmbruck kann den Konflikt seiner Entwurzelung und Suche nach einem neuen Menschenbild nicht in bezug auf die allgemeinen sozialen Probleme lösen, so bleibt es bei diesen wenigen Milieuschilderungen des Lohnarbeiters. Das soziale Engagement des Menschen, die neue politische und künstlerische Kraft, die allein aus dem Kulturbrech des 19. Jahrhunderts, den Jacob Burckhardt so deutlich beschrieben hat,¹³ gestärkt hervorgeht, bewirkt bei dem jungen Lehmbruck zwar Anteilnahme, aber keine für seine weitere Entwicklung in Frage kommende Identifikation.

Natürlich darf man nicht vergessen, daß die praktisch-ästhetischen Anforderungen der Akademie, die der deutschen Bildhauertradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet sind, und die Herausforderung durch seine großen Vorbilder Michelangelo und Rodin ja erst einmal einen Lernprozeß der Aneignung voraussetzen,¹⁴ zugleich der künstlerischen Selbstbehauptung im Wege stehen und demnach Lehmbruck selbst viel stärker beschäftigen sollten.

Demzufolge beherrschen die konventionellen Bilddarstellungen des Menschen seine Arbeit. Die „Badende“ (1902/5) und „Mutter und Kind“ (1907) sind äußerst artifizielle Variationen bekannter Motive, denen die ästhetischen Auffassungen figürlicher Darstellungen im 19. Jahrhundert zugrunde liegen. Gemäß der akademischen Formorientierung befaßt sich Lehmbruck zunächst (vermittelt durch seinen Lehrer Karl Janssen) mit der naturalistischen Nachbildung der menschlichen Gestalt, die auf Reinhold Begas zurückgeht. Im Gegensatz dazu entwickelte Adolf von Hildebrand – die bedeutendste Bildhauerpersönlichkeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – ein nüchternes Modell. Hildebrand setzt sich in Anlehnung und Austausch mit dem Maler Hans von Marées und dem Kunstretheoretiker Konrad Fiedler für neoklassizistische Gesetzmäßigkeiten

im Formenaufbau des Körpers ein. Seine Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ (1893), in der Hildebrand z. B. Einansichtigkeit der Plastik oder Dominanz der Silhouette in der Fernsicht fordert, übt auf Lehmbruck, wie auf viele andere Bildhauer seiner Generation, einen nachhaltigen Einfluß aus, bestimmt die Hauptakzente seiner figürlichen Dispositionen.

Der formale Bezug zur deutschen Bildhauertradition darf keineswegs überbetont werden. Wenn sich Lehmbruck nach der Düsseldorfer Periode (1895–1909) von den engen Regeln der Akademie befreit, so ist das auch eine Folge der äußeren Bedingungen der künstlerischen Produktion. Für die kostenaufwendige Arbeit des Bildhauers (Marmorblöcke, Bronzeguß usw.) kam im 19. Jahrhundert weitestgehend der staatliche Auftraggeber auf, der z. B. Denkmäler, Brunnen oder Porträtbüsten bestellte. Das finanzielle Großbürgertum der Gründerzeit und der aufkommende Kunsthändel schufen der künstlerischen Produktion, die sich in den privaten Galerien und öffentlichen Ausstellungen quasi zum Verkauf anbot, eine neue existentielle Grundlage, die dem Anschein nach Unabhängigkeit für die künstlerische Selbstverwirklichung versprach. Bezeichnend für die beginnende Unabhängigkeit Lehmbrucks sind Bildungsreisen nach Italien,¹⁵ der Wohnwechsel nach Paris (1910)¹⁶ und ein befreiendes Gefühl durch die internationale Berührungsstelle der Bildhauerarbeit (Kontakte zu Brancusi, Modigliani und Archipenko),¹⁷ Offenheit gegenüber den Kulturgebnissen anderer Erdteile, und all das ist begleitet von dem Zwang, im öffentlichen Kunstbetrieb erfolgreich zu sein, weil es sonst keine Interessenten für den Verkauf der Bildwerke gibt.

Die „Stehende weibliche Figur“ (1910) verhilft Lehmbruck zum Durchbruch. Sie markiert den Wendepunkt vom Frühwerk zu den späteren Arbeiten, die Lehmbrucks unverwechselbare Handschrift tragen.

Leicht und beherrscht, körperliche Fülle und Anmut zugleich, steht uns im klassischen Kontrapost ein ausbalancierter Körper gegenüber, eigentlich ein Standmotiv, doch das rechte Bein hat sich gelöst, trägt als Spielbein weniger Gewicht und ermöglicht dem starken Körperbau einen unvergleichlich graziösen „S“-Schwung, in der Schräghaltung des Kopfes endend wie ein harmonischer Klang, der auf die innere Ausgeglichenheit antwortet; mit der entspannten Armhaltung, die den bedächtigen Rhythmus der plastischen Komposition unterstreicht; und schließlich: ein transparentes Gewand, die kräftigen Beine zärtlich umspielend. Ein Akt mit madonnenhaftem Antlitz, der den greifbar nahen



Wilhelm Lehmbruck, Stehende, 1910, Bronze, Höhe 196 cm

Seite 56: Der Denker, 1918, Bronze, Höhe 64,5 cm

Bergmann, 1905, Bronze



Typ des jungen Mädchens in verlebendigter Idealgestalt vorstellt.

In Paris notiert die zeitgenössische Kritik angesichts der „Stehenden weiblichen Figur“, die Lehmbruck im Herbstsalon (1910) ausstellt, Tendenzen einer eigenständigen deutschen Plastik, eine offene Absage an Rodin.¹⁸ Apollinaire hebt in seinem Ausstellungsbericht Matisse, Maillol und Lehmbruck hervor.¹⁹ Maillol, dessen „Panoma“ ebenfalls im Herbstsalon ausgestellt ist, hat Lehmbruck voraus, kein Unbekannter zu sein. Daher wird Lehmbruck an Maillol gemessen. Bei Übereinstimmung von Thema (weiblicher Akt) und Disposition der Figur (Frontalansicht) trennen sie doch ganz entschieden Intention und Wirkung.²⁰ Maillols „Panoma“ bezeugt einen ursprünglichen Willen zum Leben. Seine Skulptur vermittelt zwischen innen und außen, das Volumen spannt die Körperrhaut, und die dralle Fülle evoziert Schwere. Demgegenüber ist Lehmbrucks Gestalt ein Kalkül harmonischer Ordnung. Die Wahrnehmung der Körperperformen rangiert vor dem tektonisch In-Beziehung-Setzen, dem Erkennen der Gliederungsstruktur der Figur.

Hier gilt, was Lehmbruck in einer grundsätzlichen Stellungnahme über seine Arbeit sagt: „Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck, bestimmen die Wirkung, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen die Linie, die Silhouette und alles.“²¹

Vergleicht man die „Stehende weibliche Figur“ mit Adolf von Hildebrands Standbild „Jugendlicher Mann“ (1884), so wird die Differenz des historistischen Menschenbildes zu Lehmbrucks vermenschlichter Idealgestalt, das ist – paradoxe Weise – die sinnliche Wirkung des idealtypischen Körpers, deutlich. Hildebrands Anliegen ist klare Überschaubarkeit der Form. Er wollte dem Wechsel der Naturerscheinungen die bleibende, überdauernde Kunstform abgewinnen. Und dennoch verfehlte Hildebrand sein Ziel, die Kunst Alteuropas auf eine akademische Formel zu bringen.²² Die Grenzen von Hildebrands Kunstkonzeption, Altes mit Neuem zu verbinden, ohne von der ihn betreffenden Gegenwart auszugehen (d. h. das Leiden und Handeln der Menschen unter den gesellschaftlichen Zwängen mit seiner Kunst irgendwie zu verbinden), entsprechen – im kleinen und vereinfacht gesehen – dem, was durch die sogenannte Krise des Historismus angezeigt wird. Die „Stehende“ ist die Antwort des individuellen, sich unabhängig begreifenden Künstlers auf die erstarre Tradition der Plastik, unter deren Leitmotiven Lehmbruck seine Arbeit als Bildhauer begann.

Das neue Lebensgefühl

„Ich glaube, daß wir wieder einer wirklich großen Kunst entgegengehen, und daß wir bald den Ausdruck unserer Zeit finden in einem monumentalen, zeitgemäßen Stil.“²³ In diesem Satz Lehmbrucks drückt sich die Zuversicht und das Vertrauen aus, wird eine Kunst anvisiert, die im Hier und Jetzt der Gegenwart beginnen soll. Lehmbrucks Plastiken der Pariser Zeit (1910–1914) sprechen sein sehr persönliches, expressionistisches Lebensgefühl aus. Sie tun es auf eine ihm eigene stille und besonnene Weise. Die kämpferische Pose und pädagogische Attitüde, oder gar die Zurschaustellung revolutionärer Ideen wie bei Matisse oder Picasso, der im gleichen Jahr wie Lehmbruck geboren ist, läßt sich bei Lehmbruck nicht feststellen.

1911, nur ein Jahr nach der „Stehenden weiblichen Figur“, meldet seine Frau „Die Kniende“ für den Zögernden und selten mit seiner Arbeit Zufriedenen im Herbstsalon an.²⁴ Mit der „Knienden“ findet Lehmbruck seinen Stil und gewinnt internationale Beachtung.

Subjektiv ansprechende Details verbinden sich – je nach Betrachterstandpunkt – zu unterschiedlichen Bildräumen, die den Reiz dieser Figur ausmachen und ihren Höhepunkt in der Auffindung der vom Bildhauer suggerierten Blickführung (Schrägstellung zur linken Seitenansicht der Figur) haben.²⁵ Greifen wir einige Details heraus. Da ist die Spannung des Gewandes, die empfindsame Geste der rechten Hand, die behutsame Neigung des Mädchenkopfes. Linien umfließen den Körper, ein Augenspiel, bei dem die übermäßige Streckung der Körperperformen den Taktwechsel der Linien zwischen Fläche und Raum angibt. Sicherlich gilt Lehmbrucks Formschöpfung seinem neuen Menschenbild. Allein die Form steht nicht isoliert und originär da, sondern in Korrespondenz zu den Bestrebungen der Kubisten und Futuristen, das gewohnte Bild der Welt facettenartig in seine geometrischen Bestandteile aufzulösen, dem durch das Tempo seiner Entwicklung entwurzelten Menschen ein adäquates Weltbild seiner Zeit entgegenzuhalten.

Lehmbrucks „Kniende“ wird als expressionistische Plastik gefeiert. Der Dichter Theodor Däubler, der mit Lehmbruck befreundet ist, schreibt: „Seine Kniende ist das Vorwort zum Expressionismus in der Skulptur. Das ist kein Beten mehr, sondern eine Andacht, ein Glauben an die Lotrechte, die kommen muß... Vorderhand ist die Kniende unsere zusammengesetzte Lotrechte.“²⁶

Als Pendant zur „Knienden“ entsteht

Links: Emporsteigender Jüngling, 1913, Bronze, Höhe 228 cm

Rechts: Knieende, 1911, Bronze, Höhe 178 cm

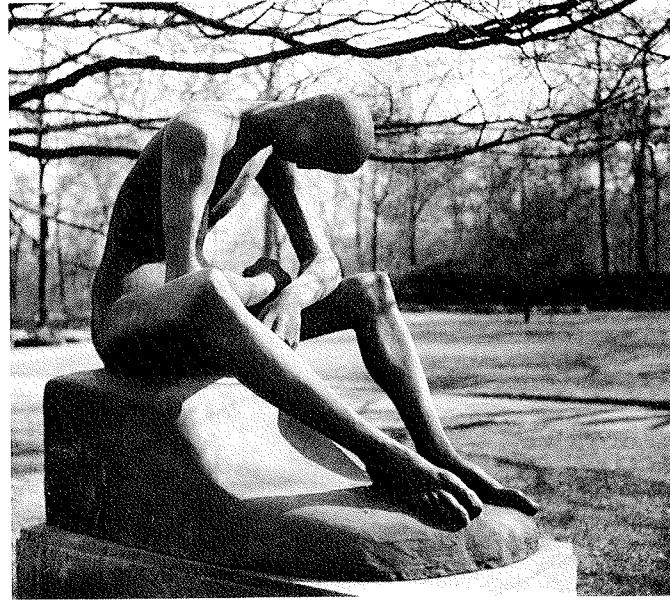
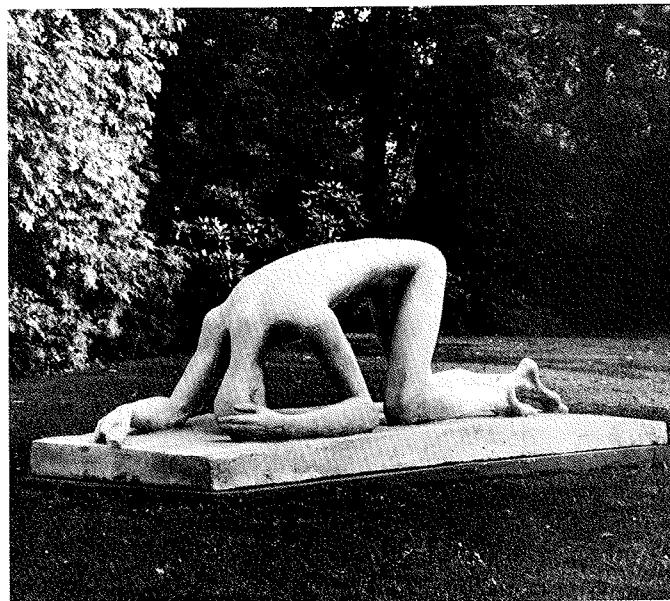
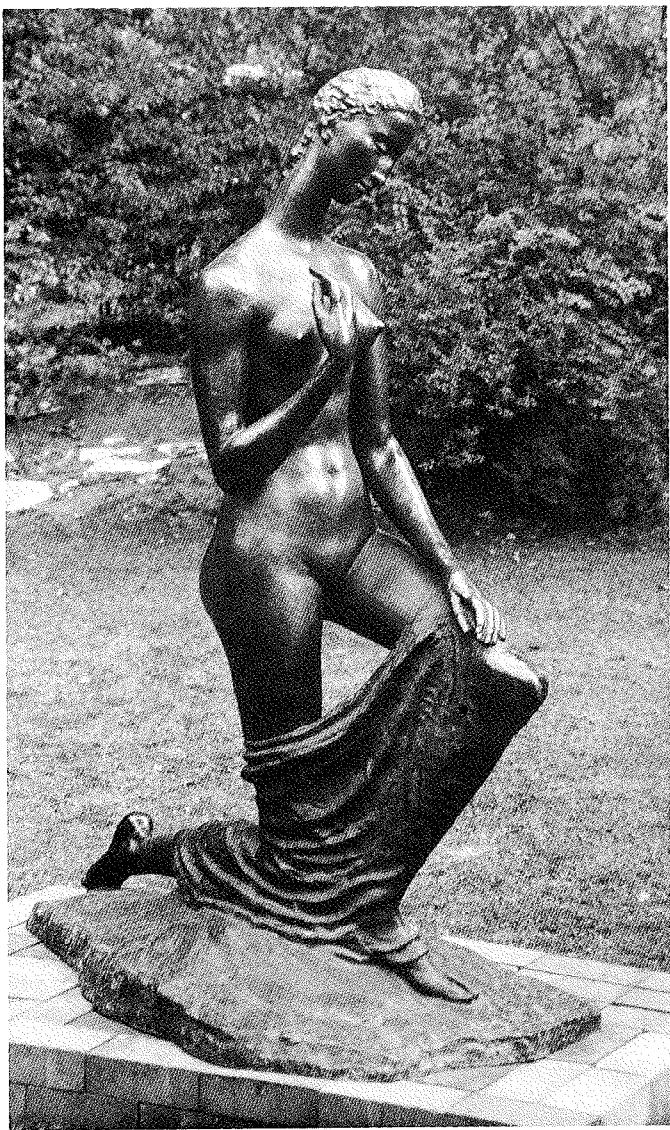
Links unten: Der Gestürzte, 1915/16, Stein-
guß, Höhe 78 cm

Rechts unten: Sitzender Jüngling, 1918,
Bronze, Höhe 103,5 cm

1913 „Der emporsteigende Jüngling“, bei dem die Streckung der Körperteile eine Ausdruckssteigerung der Aufwärtsbewegung hervorruft und – hier wohl eine Geschmacksfrage der Deutung – als geistiges Aufsteigen im Sinne von Nietzsches „Zarathustra“ oder wie die „Kniende“ als Symbolfigur der Expressionisten verstanden werden kann.

Wie erklären sich beide Plastiken, die den Typ des gefühlbetonten Menschen symbolisieren? Wen oder was stellen sie dar? Die Fragen erhalten ihre Berechtigung vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund. Die künstlerische Aufbruchsstimmung und die Kriegsvorbereitungen stehen sich wie zwei fremde Welten gegenüber. Eine mögliche Erklärung kann in dem Wiederaufleben mystischer Gedanken gesehen werden. Die Mystik stabilisiert und gleicht aus, wo sich der einzelne im Gemeinwesen verunsichert fühlt. Sie fördert die Mittel der Selbstreflexion und die Reflexion über Sprache. Man denke nur an den „Tractatus“ (Niederschrift 1918) des Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein oder an Robert Musils Romanwerk „Der Mann ohne Eigenschaften“. Ins Bild passen auch recht gut die gotischen Züge (madonnenhaftes Antlitz) der Lehmbruckschen Plastik. Inwieweit Lehmbrucks Vorliebe, emotionale Zustände in seinen Plastiken sichtbar zu machen, etwas mit der Mystik oder gar romantischem Naturerleben zu tun hat, ist hier nicht entscheidbar und berührt eigentlich mehr die geistesgeschichtliche Einordnung seiner Bildhauerkunst, als es zum kritischen Verständnis seiner Arbeit beiträgt.

Für die kritische Einschätzung bietet sich ein anderer Weg an. Überträgt man eine Metapher, die Ernst Bloch im „Geist der Utopie“ (1923) angibt,²⁷ auf den „internen“ Weg der „Selbstbegegnung“, wie wir ihn bei den Expressionisten beobachten können (Lehmbrucks „aufsteigende Lotrechte“ entspricht als Symbolfigur Blochs „interner Vertikalen“), so ist Lehmbruck die fehlende „externe Weite“, ein fehlendes Draußen einer wünschbaren Zukunft oder realisierbaren Utopie entgegenzuhalten.



Es wäre allerdings zu einfach, Lehmbrucks Plastiken mit den gleichzeitigen Postulaten Blochs zu kritisieren. Kann man Lehmbruck einen Aussagemangel in seinem figürlichen Menschenbild überhaupt anlasten? Sind nicht die gestalterischen Neuschöpfungen auch Lösungsvorschläge, wie der menschliche Körper in seinen relativen Bezügen zum Raum gesehen werden kann? Die meist einansichtigen Erscheinungsbilder der Lehmbruckschen Figuren wenden sich durch ihre Proportionsverschiebungen gegen einäugiges, perspektivisch determiniertes Sehen. (Was dem heutigen Betrachter kaum noch etwas ausmacht.) Die Infragestellung des Inhalts – um darauf zurückzukommen – die Frage nach der Aussage im Erscheinungsbild des Menschen in den Plastiken Lehmbrucks ist deshalb so schwierig, weil Inhaltlichkeit und innovative Aspekte der GebärdenSprache, also Formneuerung und Inhalt am figürlichen Erscheinungsbild entwickelt werden und zugleich als Gegenstandssehen (im richtungsbetonten Hinsehen) thematisiert sind.

Der Verlust einer menschenwürdigen Gegenwart

Der erkennende und künstlerisch gestaltende Mensch hat ein Bewußtsein von sich selbst, seiner Geschichtlichkeit und seinem Tod. Unter den veränderten Bedingungen seiner Existenz – seines Freiraums beraubt – reagiert Lehmbruck, dessen Empfindlichkeit und gefühlsbetontes Verhältnis zur Welt in den expressionistischen Figuren zum Ausdruck kommt, auf den sich zerstörenden, zerstörten Menschen. Der drohende Kriegsausbruch zwingt den Künstler, Paris zu verlassen. Von 1914 bis zu seinem Freitod 1919 lebt er in Zürich und Berlin. Noch einmal wandelt sich jetzt sein Stil. „Die Erschütterung des Menschen hat die formende Kraft des Künstlers gestärkt.“²⁸

„Der Gestürzte“ (1915/16) und der „Sitzende Jüngling“ sind kraftlose Gestalten. Die schlanken Glieder schützen sich selbst, suchen Halt, umschließen einen Hohlraum wie nackte Äste eines zu Fall gekommenen Baumstammes, dessen Formgebilde den Raum unterteilt. Ihre Körper sind leblose Gerüste. Sie sind Zeichen der Trauer.

Die Verzweiflung und Trostlosigkeit, die dem Lehmbruckschen Menschenbild dieser Zeit anhaftet, erklärt Kurt Badt so: „... es ist die Tragik des Schwachen, in einer Epoche zu leben, wo Stärke und Widerstand allein Berechtigung hat.“²⁹

Daß figürliche Plastik wandlungsfähig und ausdrucksstark ist, hat Lehmbruck bewiesen. Seit den siebziger Jahren ist die

Darstellung des Menschen, der Lehmbruck sich zeitlebens verpflichtet hat, wieder in den Vordergrund gerückt. Die Tradition der figürlichen Plastik ist nicht abgerissen. Lehmbruck hat einen persönlichen, bürgerlich emanzipierten Weg der künstlerischen Selbstfindung vorgezeichnet.³⁰

In der Büste „Der Denker“ (1918) hat er seine Nachdenklichkeit und den zweifelnden Menschen dargestellt.³¹ Sieht man aber die abgerissene Hand, die nicht mehr wie früher graziös unbestimmt, sondern auf die Brust gepreßt ist, so spürt man auch die Wut der Verzweiflung.

1 Konrad Fiedler, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst. Wuppertal 1970, S. 27.

2 1907 Aufnahme in die Société Nationale des Beaux-Arts; 1913 beteiligt sich an der Armory Show in New York (benannt nach der Kaserne des 69. Armeeregiments); 1914 Erste Einzelausstellung in der Pariser Galerie Levesque.

3 1902 Anerkennung des Kunststudenten Lehmbruck, Ankauf der „Badenden“ durch die Akademie; 1912 Beteiligung an der Sonderbund-Ausstellung in Köln und der Berliner Sezession; 1914 Teilnahme an der Werkbund-Ausstellung in Köln; 1916 Kollektivausstellung Wilhelm Lehmbruck in Mannheim; 1919 Lehmbruck wird zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste gewählt.

Siehe: Wilhelm Lehmbruck-Lebenssituationen, in: Katalog Wilhelm Lehmbruck, Stadt Heilbronn, Museum, und Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz 1981.

4 48 Plastiken (kein Werkverzeichnis), dazu kommen: 600–700 Zeichnungen (Publikation durch G. Händler in Vorbereitung), 200 Graphiken (183 Radierungen, 17 Lithographien, publiziert von: Erwin Petermann, Die Druckgraphik von W. Lehmbruck, Stuttgart 1964).

5 Die ersten beiden biografisch angelegten Einzeldarstellungen von Westheim und Hoff, die sich für Lehmbrucks Werk eingesetzt haben, sind auch heute noch lesenswert. Herausragend und beispielhaft für die kunsthistorische Interpretation ist der Aufsatz von Kurt Badt.

Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Potsdam 1922, 2. Auflage.

Kurt Badt, Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 25. Jg., Leipzig 1920, S. 169–182.

August Hoff, Wilhelm Lehmbruck. Leben und Werk, Berlin 1961 (veränd. u. erw. Aufl. v. 1933).

6 Umfassendste Deutung liegt durch Schuberts Buch vor. Hier ist der neueste Stand der Bibliographie zu Lehmbrucks Werk. Hofmann, Trier und Salzmann haben wichtige Beiträge zum Verständnis Lehmbrucks geliefert.

Dietrich Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981. Werner Hofmann, W. Lehmbruck, Köln/Berlin 1957.

Eduard Trier, W. Lehmbruck, Die Kniende, Stuttgart 1958. Duisburger Forschungen, Bd. 13, W. Lehmbruck. Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages, hrsg. v. S. Salzmann und G. v. Roden, Duisburg 1969.

7 Vgl. die Darstellung Lehmbrucks anlässlich seines 100. Geburtstages in den überregionalen Zeitungen:

Doris Schmidt, Maß gegen Maß, Süddeutsche Zeitung, Nr. 2, 3/4. 1. 1981, S. 47.

Werner Hofmann, Wie Antaios, der Kraft aus der Erde schöpft, Rheinischer Merkur, Nr. 2, 9. 1. 81, S. 24 (Hofmanns geistreicher, aber die Mythologie bei Lehmbruck überstrapazierender Aufsatz ist auch abgedruckt in: Das Kunstwerk, 1981);

Eduard Beaucamp, Monuments der Schwermet, FAZ Nr. 14, 17. 1. 81.

8 Vgl. D. Schubert, a. a. O., S. 247.

9 S. zur Biographie: Siegfried Salzmann, Das Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Recklinghausen 1981, S. 25f.

10 Vgl. Salzmanns Begleittext in: Katalog Wilhelm Lehmbruck 1881–1919, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1979.

11 S. Salzmann, Das Wilhelm-Lehmbruck-Museum, a. a. O., Abb. S. 36, 38, 39.

12 S. Schubert, a. a. O., S. 84f., Abb. 55 und 56; vgl. auch H. E. Mittig und U. Plagemann (Hrsg.), Denkmäler im 19. Jh., München 1972, S. 274f.

13 Burckhardt kritisiert den drohenden Kulturverlust der Industriestaten. In der materiellen Verbesserung der Lebensverhältnisse und in der politischen Mündigkeit erkennt Burckhardt keine Freiheit, sondern neue Abhängigkeiten, die die lebensweltlichen Zwänge vergrößern und in eine Selbstzerstörung münden. Burckhardts konservative Hartnäckigkeit bringt es mit sich, daß er die Widersprüche seiner Zeit stärker hervortreten läßt. So ist Bildung für ihn erstrebenswert, jedoch der vermeintliche Gebildete seiner Zeit perversiert. „Der erwerbende Kulturmensch möchte gerne geschwind recht vieles mitlernen und mitgenießen, muß aber mit Schmerzen das Beste andern überlassen; andere müssen für ihn gebildet sein, wie für den großen Herrn des Mittelalters andere beteten und sangen.“

Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, München 1978, S. 50.

14 S. Abb. der Monumentalplastik „Der Mensch“ (1909 zerstört) in: Ktg. Wilhelm Lehmbruck, Städt. Museum Heilbronn, a. a. O., S. 9.

Vgl. auch die Gemeinsamkeiten der Reliefbilder von Rodin „Die Muse“ (1905), Brancusi „Der Schlaf“ (1908) und Lehmbruck „Der Schlaf“ (1908). Abb. bei Salzmann, Brancusi und Lehmbruck in: Ktg. Constantin Brancusi. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, 1976, S. 126.

15 1905 erste, 1912 zweite Italienreise.

16 Paris war der Anziehungspunkt vieler Künstler. Eine Reihe deutscher Bildhauer zog es in der Zeit von 1900 bis 1914 dorthin: Karl Albiker, Bernhard Hoetger, Georg Kolbe, Edwin Scharff, Hermann Haller und Ernesto di Fiori. Siehe: Reinhold Heller, Wilhelm Lehmbruck – Eine Einführung, in: Ktg. Wilhelm Lehmbruck, Nationalgalerie Berlin 1973, S. 24 u. Anmerkung 4.

17 S. Salzmann, Brancusi und Lehmbruck, a. a. O., S. 117f.

18 S. Gerhard Händler, W. Lehmbruck in den Ausstellungen und der Kritik seiner Zeit. In: Duisburger Forschungen, Be 13, a. a. O., S. 35.

19 Ebd., S. 37.

20 Willi Lehmbrucks Auswertung der Skizzen, die sein Vater auf seiner ersten Italienreise (1905) machte, zeigt, daß Lehmbruck auch ohne den Umweg über Maillol eigenständige Vorstellungen zur antiken Kunst entwickelte. Siehe: Willi Lehmbruck, W. Lehmbruck und die Antike, Duisburger Forschungen Bd. 13, a. a. O., S. 83ff.

21 Paul Westheim, a. a. O., S. 61.

22 In bezug auf Jacob Burckhardt gesprochen heißt das, die Griechen schufen durch erhöhtes Leidensbewußtsein immerhin eine Kunst ohne jeden Zwang. Rückwärts gewandt zeigt Burckhardt seiner Gegenwart auf kritische Weise die Bildungswerte der Vergangenheit, besonders Alteuropas. „Aber von allen Kulturvölkern sind die Griechen das, welches sich das bitterste, empfundene Leid angetan hat.“ (Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, Bd. I, München, 1977, S. 50.)

23 Paul Westheim, a. a. O., S. 60.

24 S. Eduard Trier, a. a. O., S. 4f.

25 Vgl. D. Schubert, Die Kniende (Paris 1911), in: Ktg. W. Lehmbruck, Städt. Museum Heilbronn, a. a. O., S. 42ff.

26 Theodor Däubler, Expressionismus. Auszug in: E. Trier, Lehmbruck..., a. a. O., S. 26.

27 Vgl. Ernst Bloch, Geist der Utopie, Gesamtausgabe, Bd. 3, 1964, S. 13.

28 Kurt Badt, Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks, a. a. O., S. 180.

29 Ebd., S. 180.

30 „Ich kann keinen Schnurrbart modellieren“, lehnt Lehmbruck den Auftrag für eine Kaiser-Büste ab, den der Kunsthistoriker Heise vermittelte (Waldemar Grzimek, Deutsche Bildhauer des 20. Jh., München 1969, S. 124).

31 Wenn wir – bildlich gesprochen – den Blick auf die hohe Stirn des „Denkers“ richten, das geistige Zentrum des Menschen, seiner Fähigkeit und Freiheit zu denken, so wird man mir vielleicht folgen, wenn ich assoziiere, daß die Kraft des Denkens unzerstörbar, wohl aber der „Denkende“ selbst angreif- und verletzbar ist, worauf formal die leichte Achsenverschiebung des Kopfes, die fragmentarische Kreuzform der Büste u. a. aufmerksam machen. Lehmbrucks „Denker“ ist ein Zweifler.

CLOSE TRAFFIC

Über die Künstlerin
Dorothee Joachim
von Andreas Achenbach

Man geht durch eine Hofeinfahrt, an der allerlei Reklametafelchen hängen, rechts liegt ein Body-building-Center, links eine Autowerkstatt, hinten, leicht idyllisch gestaltet, ein Architekturbüro. Hinten, das ist schon der zweite Hinterhof, linker Hand muß man eine Eisenstiege hoch, dann steht man im Atelier von Dorothee Joachim in Köln, genauer: im Süden Kölns, nicht weit vom ehemaligen „Stollwerck“ entfernt.

Das erste, woran man im Atelier stößt, ist eine Radierpresse. Der zweite Hinweis auf die Arbeit von Dorothee Joachim. Daß die Lage ihrer Arbeitsstätte bereits der erste ist, bemerkt man beim Betrachten der an der Wand hängenden, stehenden, rumliegenden, auf Staffeleien befestigten Bilder, Zeichnungen, Entwürfe. In der Umgebung, der Umwelt Gesehenes, Beobachtetes findet sich da wieder.

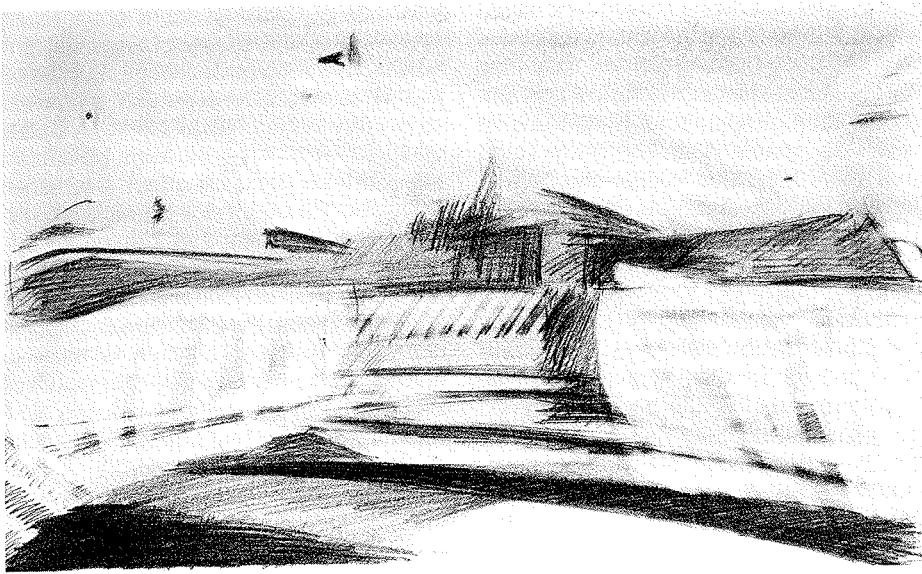
Dorothee Joachim wurde im Sommerausgang 1949 in Hamburg geboren. Die Mutter ist Musikwissenschaftlerin, vom Vater, Musikkritiker, hat sie „nicht viel ge-

habt“, da die Eltern getrennt leben. Musik spielt in ihrem Leben eine große Rolle, „mit Musik bin ich aufgewachsen“. Für sie ist klar: Wissenschaftlerin werden, promovieren wie die Mutter. Sie geht zur Universität, versucht eine Art „*Studium generale*“, spezialisierte Fachrichtungen erscheinen ihr zu eng. Dem geht eine Entwicklung voraus, deren Kenntnis den Zugang zu den Arbeiten Dorothee Joachims erleichtert: Sie wird auf einer Nonnenschule erzogen, erlebt die ganze moralische und menschliche Bornertheit einer solchen Anstalt. Hier entwickeln sich erste Haltungen passiven Widerstands, hier beginnt die Suche nach Alternativen. Enzensbergers „Jazz und Lyrik“ erfüllt da erste Bedürfnisse, Notstandsgesetze, Vietnamkrieg, Neonazismus stärken die emotionale Ablehnung, die Verweigerung gegenüber hergebrachten Lebensformen.

Erste Kontakte mit der Malerei hat sie während eines Spanienurlaubs. Dort lernt sie eine Gruppe amerikanischer Maler kennen. In einem Schreibwarenladen kauft

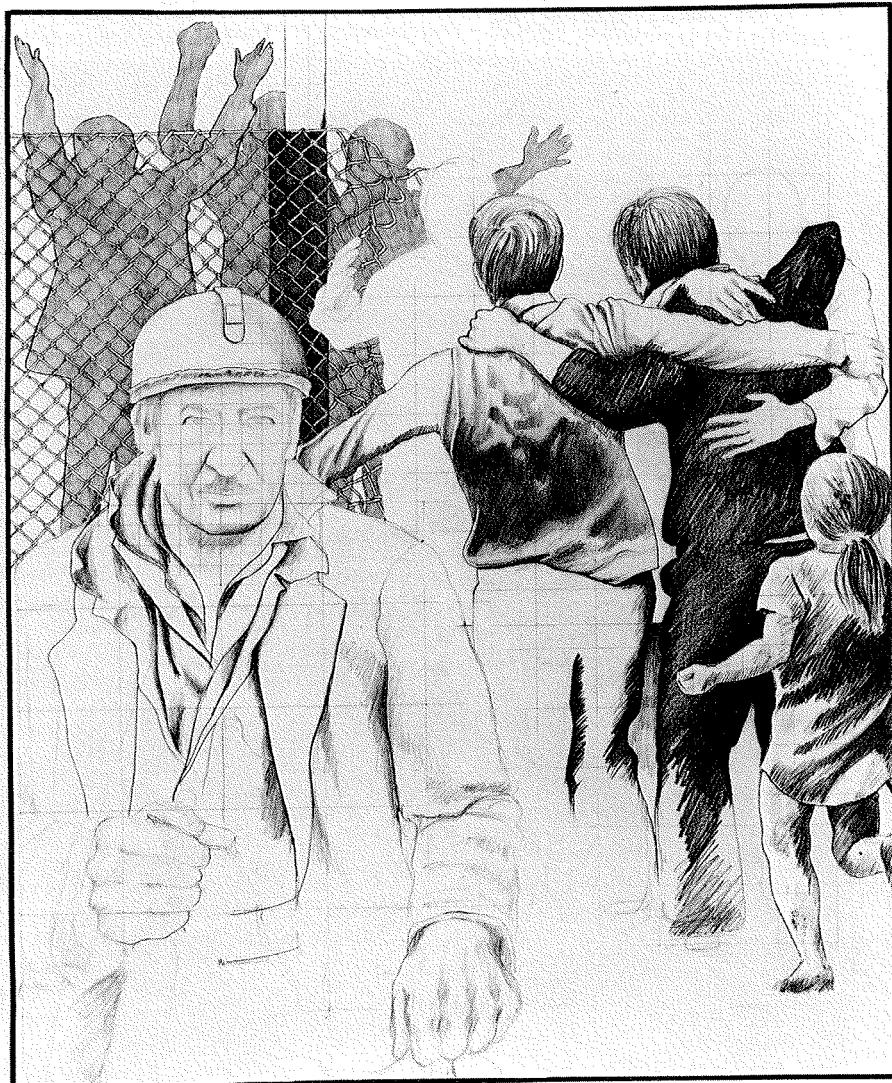
CLOSE TRAFFIC – *Eingefahren*, 1981, Eitempera + Öl 90 × 120 cm





CLOSE TRAFFIC, Studie nach „Eingefahren“, 1981, Bleistift 12 × 20 cm

Studie für Chile-Triptychon (Abb. siehe *tendenzen* Nr. 105, S. 50/51), Teil 3, 1975, Bleistift + Collage 45 × 37 cm



sie sich einen Kindermalkasten und pinselt drauflos.

Sie bricht ihr Studium ab. Das Malen gibt ihr erstmals die Möglichkeit, sich konkret zu äußern. „Energie wird sichtbar“, sagt sie. Die ganze Emotionalität, den Widerwillen und die Sehnsucht kann sie in Farben ausdrücken, in Symbolen. Mehr hat sie – wie sie sagt – mit Malen nicht verbunden, Fragen nach einer Lebensweise als Künstlerin oder Ähnliches hat sie sich damals nicht gestellt.

Sie besucht die Kölner Werkkunstschule.

„Meine Phantasie war ausgeprägter als meine handwerklichen Fähigkeiten.“ Sie geht zu einem Professor, „bei dem man gegenständlich malen lernen konnte“. Dorothee Joachim beginnt Stillleben zu zeichnen und zu malen. Geht an den Rhein, sammelt angeschwemmtes Zeugs, arrangiert es und „pingelt“. Ihre Neigung zu handwerklichem Ausprobieren, sich durchzuringen bis zum Ende der Möglichkeiten des benutzten Materials entwickelt sich. Und die Neigung zum direkten Beobachten, zum unmittelbaren Wiedergeben des Geschehens, die Stillleben, die „Abfallbilder“ haben einen großen Einfluß auf ihre Art und Weise des Aufnehmens, Verarbeitens der Wirklichkeit bis heute. Es entsteht eine eigentlich widersprüchliche Harmonie zwischen technisch gefilterter Ausdrucksweise und gefühlsbetonter Haltung der Malerin.

„Straßenbilder“

Dominierend im Atelier: Bilder von Straßen, Autos, vorbeiziehenden Landschaften, Architektur, Straßenschildern, Tunnel einfahrten.

Sie fotografiert durch die Windschutzscheibe. Mit den Fotos werden Eindrücke festgehalten.

„Meine Bilder wären nicht möglich ohne meine Erfahrungen als Fotografierende. Die Tatsache, daß es Fotos gibt, ziehe ich in meine Arbeit ein. So kombiniere oder collagiere ich z. B. auch auf Bildern Eindrücke, die ich aus mehreren Sichten, festgehalten auch auf Fotos, habe. Ich habe aber wesentlich nach der Natur gearbeitet, etwa mit den „Müllbildern“, Stillleben usw. Man kann sich nicht von der Natur trennen.“ Es entstehen begrenzte Sichtwinkel, die Frontscheibe bildet den Bildausschnitt, so, wie Millionen Leute wesentliche Teile ihrer Umwelt und auch viele ihrer Mitmenschen durch die begrenzte Sicht des Autofensters wahrnehmen – oder eben nicht „wahr“-nehmen. Welche Landschaftsteile sind wichtig, typisch? Die Ampel? Die rot-weißen Balken? Die massive Begrenzung einer Baustelle? Die Leitplanke? Verzer-

rungen, die die Scheibe mit sich bringt, Spiegelungen, seltsame Perspektiven werden wiedergegeben. Die Sicht aus der Autoscheibe, notwendig zerstückelte Sicht der Landschaft, weil Autofahren eine spezifische Sichtweise bedingt – Konzentration auf Verkehrsabläufe – und weil der Gesichtskreis in ein Rechteck gezwängt wird –, diese Sicht wird von Dorothee Joachim zur Darstellung der Zerstückelung, Zerstörung von Städten und Landschaften, der Lebensumstände zitiert. Sie wohnt im Kölner Süden, wo Miethäuser und Spekulanten das Severinsviertel aufkaufen, abreißen und sich sanieren. Sie wohnt gleich neben dem Stollwerck, in dem die Stadt keine alternative Kulturszene duldet und durch Polizei räumen ließ.

Sie nennt diese Bilder in ihrer Gesamtheit CLOSE TRAFFIC. Der englische Ausdruck ist nicht als modischer Schnickschnack zu begreifen – „Verkehr“ ist Dorothee Joachim zu vieldeutig. Einzelne Arbeiten dieser Serie erhalten Titel wie „Abgefahren“ oder „Eingefahren“, „deren Doppeldeutigkeit dann durchaus in meinem Sinn ist“, wie sie sagt.

„Mit diesen Bildern will ich die Bedingungen des Sehens und Lebens in meine Arbeiten einbeziehen. Die Tatsache, daß jemand die Wirklichkeit so erlebt, will ich in meinen Bildern darstellen. Das soll nachvollziehbar sein. So sollen die Bilder nicht nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit wiedergeben, sondern die Wirklichkeit der Wohnungsfrage, der Stadterhaltung, des Häuserkampfes!“

Es geht ihr um ein prinzipielles Problem. Kunst, bildende Kunst ist ein Teil des menschlichen Erkenntnisprozesses. Aneignung der Wirklichkeit über die künstlerische, darstellende Interpretation der Wirklichkeit. „Ich will nicht nur meine Sicht eines Platzes, ich will mein Erleben eines Platzes vermitteln.“

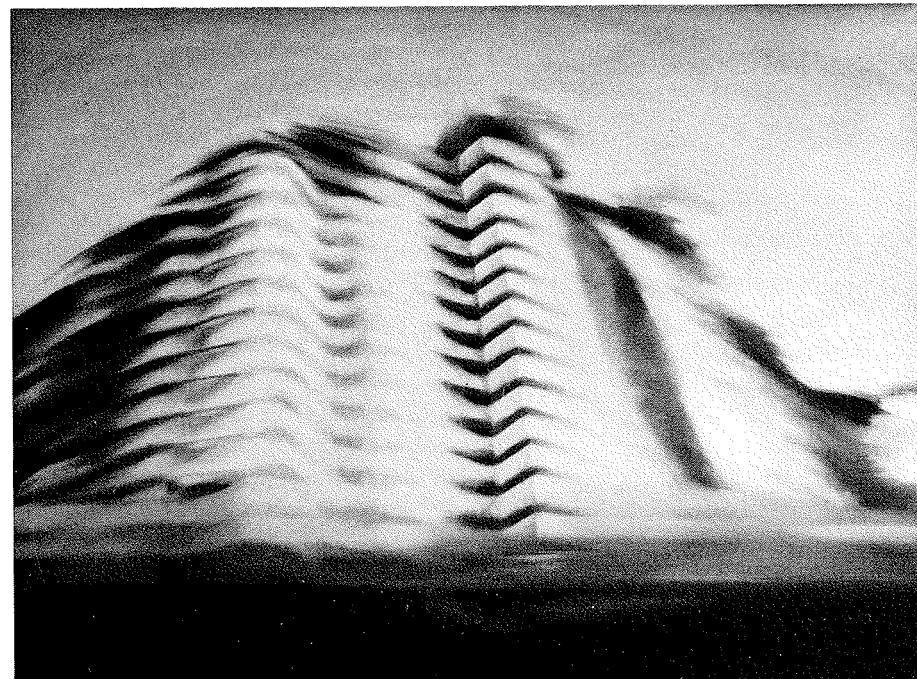
Der Versuch, nicht nur Sichtweisen sondern Erleben zu vermitteln, stößt naturgemäß an ein Problem: Er ist mit der Vermittlung von Beurteilung verbunden. Verbunden mit der Fragestellung nach richtig und falsch, nach nützlich oder schädlich. Das bewußte sich drauf einlassen, Kunst als Teil des menschlichen Erkenntnisprozesses zu begreifen, erfordert vom Künstler im wahrsten Sinn des Wortes „Farbe zu bekennen“, die eigne Haltung zu verdeutlichen.

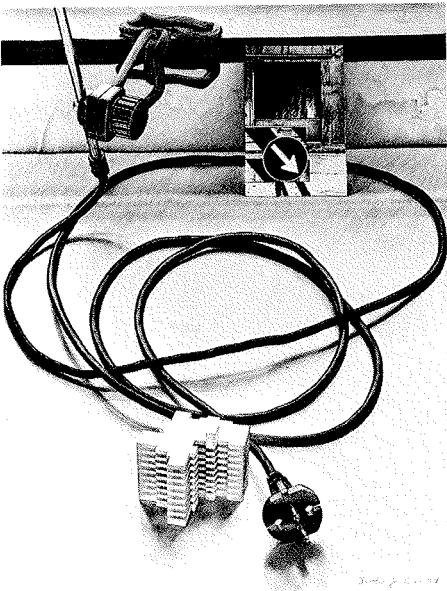
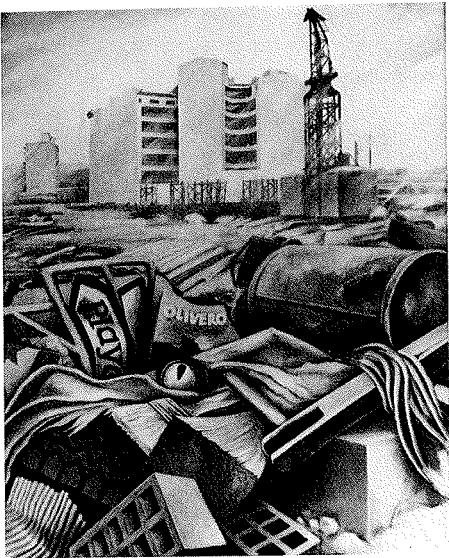
Dorothee Joachim will die Scheuklappe nicht nur zitieren, nicht bloß wiedergeben, sie will sie denunzieren, zur Erkenntnis, daß es eingegrenzte, beschränkte Sicht und damit auch Erkenntnis ist, beitragen.



Selbstporträt im Fenster, 1976, Aquarell 31,5 × 31,5 cm

Beifahrer Hochhaus, 1980, Eitempera 60 × 80 cm





Playa, 1979, Eitempera + Öl 75 x 60 cm

Umleitung, 1978, Bleistift + Farbstift 47,5 x 36 cm

Seite 65: Aufbruch im Atelier, 1979, Bleistift 58,5 x 46 cm

als künstlerisch-pädagogisches Problem – versucht sie, in ihren Ausdrucksformen, Farben, in ihrer individuellen Interpretation großzügiger, freier, aggressiver zu werden. Man kann vielleicht auch sagen: Ihre Emotionalität wird von ihren Stilmitteln wieder stärker eingeholt. Eine gewisse boshafte Beschreibung des Gesehenen wird zurückgedrängt durch stärker nachvollziehbares Engagement gegen die erlebten Zustände.

Für Dorothee Joachim ist das auch die Auseinandersetzung mit einem früh erkannten Problem ihrer Arbeit: Was ist häßlich, kann man Häßlichkeit darstellen? Diese Frage tauchte schon zu den Stilleben auf – ist es zulässig, Müll „schön“ zu malen? Was beinhaltet die Formalisierung der Zerstörung? Häßlich ist natürlich nicht die halbverrostete Cola-Dose, häßlich sind die Umstände der Cola-Verbreitung, die Cola-Symbolik, die Zustände, die eine verrostete Cola-Dose zum Umweltproblem werden lassen. Aber doch: wird diese „gesellschaftliche Häßlichkeit“ nicht aufgelöst durch eine „schöne“ Darstellung einer solchen Dose? Dies ist eine Frage, die mit der Erkenntnissfähigkeit der Kunst zu tun hat. Genauer: Mit der zum Ausdruck kommenden Haltung des Künstlers. Kann die „schöne“ Darstellung des Häßlichen zur Veränderung, zur Abschaffung führen oder ist eine so vorgetragene Denunziation „integriert“ und damit wirkungslos?

Zugespitzt hat sich für Dorothee Joachim diese Problematik mit dem Aufgreifen tagespolitischer Themen in ihren Bildern.

Die Chile-Bilder

Die Bilder zu Chile, zum faschistischen Putsch, liegen schon eine längere Zeit zurück, sie sind bis 1975 entstanden. Ihr Triptychon, das erste großformatige Bild, ist zugleich ihre Abschlußarbeit an der Kölner Hochschule. Sie charakterisiert dieses Bild als „Vorausahnen“ ihrer Möglichkeiten, als „einsamen Höhepunkt“, gleichsam ein „sich um Jahre vorauseilen“.

Heute steht sie den Bildern recht kritisch gegenüber, meint, heute andere Lösungen finden zu können. „Sie waren eine Nummer zu groß. Und damit ist nicht das Format gemeint.“

Zwei der drei Bilder beschäftigen sich mit dem Putsch. Das Stadion von Santiago wird angedeutet, der Mord gezeigt. Bedeckt von einer BILD-Zeitung wird ein Ermordeter dargestellt, neben ihm liegt ein Papier: Die Deutsche Bank und andere Konzerne bedanken sich bei Pinochet. Hinter dem Ermordeten: Ein gesichtsloser Soldat als Symbol faschistischen Terrors. Das zweite Bild zeigt im Hintergrund einen Soldaten, der ein Bild, auf dem Pinochet

gemeinsam mit Strauß, Nixon und Hitler abgebildet sind, bewacht. Im Vordergrund: Eine Emigrantengruppe, die Leiden, Verzweiflung und Hoffnung ausdrückt. Hoffnung wird auch durch eine Chile-Solidaritäts-Demonstration, die ins Bild läuft, vermittelt. Die Demonstration hat dabei gleichzeitig den Charakter eines verschlüsselten Selbstporträts. Das dritte Bild zeigt den Sieg über den Faschismus. Im Hintergrund ein zerrissener Zaun, Befreite, im Vordergrund ein Kupferarbeiter, der ein Pinochet-Bild zerreißt.

Das ganze Triptychon ist sehr verhalten, ruhig gemalt. Alle Dorothee Joachim zur Verfügung stehenden formalen und technischen Mittel sind eingesetzt: Die kompositorische Bewältigung der Formate, die figurative Darstellung, der Einsatz von Symbolik, die maltechnischen Fertigkeiten. Ergebnis ist eine große Übereinstimmung von politischer Erarbeitung des Themas, pädagogischer Umsetzung und formaler Bewältigung.

Für Dorothee Joachim stellt sich das Problem der „Häßlichkeit“ bei diesen Bildern in besonderer Weise. Die „gesellschaftliche Häßlichkeit“ des Faschismus wird unter anderem mit der Widergabe von Mord, Blut, Terror angegangen. Die Malerin sagt, daß sie selber die Darstellung des Blutes kaum ertragen kann. Was kann man dem Betrachter zumuten? Das Problem hat sich also ins Gegenteil verkehrt: Nicht die „Integration“ ist das Problem, sondern der erschwerete Zugang.

Die Auseinandersetzung um diese Fragen, das Ringen um Stilmittel, um die Beherrschung der Technik, das Verhältnis von emotionaler und intellektueller Vermittlung von Inhalten spiegelt sich in den Selbstporträts von Dorothee Joachim wider. Es sind nicht sehr viele. Sie sieht sich eher distanziert zu ihrer Umwelt, stellt sich zurückhaltend und mehr prüfend als agierend dar. Eines ihrer Selbstporträts zeigt sie gespiegelt in der Scheibe ihres Ateliers, abends, davor einige typische Utensilien: Eine Flöte, ein Chile-Symbol, eine Betriebszeitung, ein Bildchen einer Maria-Magdalena von Stefan Lochner. Sich selber hat sie nur wenig kenntlich gemacht, als habe sie keinen richtigen Zugang zu sich, der Fensterrahmen engt den Bildausschnitt und die Sicht auf das Gesicht zusätzlich ein. Auf einem anderen Bild, das sie als ständig unfertig bezeichnet, betont sie eine strenge, beherrschte, disziplinierte Haltung.

Bleistiftzeichnungen und Radierungen

Ein wesentlicher Teil der Arbeit Dorothee Joachims besteht aus Bleistiftzeich-

nungen und Radierungen. der Bleistift ist für sie ein wichtiges Werkzeug bei der Umsetzung ihrer Beobachtungen. Stilleben, Porträts, Atelierszenen, Häuserfassaden, große und kleine Formate. Eineinhalb Jahre lang, bis zum Herbst 1980, hat sie wöchentlich zwei Stunden lang, gemeinsam mit einer Reihe anderer Künstler, Leute aus ihrer Straße gezeichnet. Dabei sind nicht nur Porträts der Leute, sondern auch der mitzeichnenden Kolleginnen und Kollegen entstanden. Zu fast allen Bildern existieren mehrere Zeichnungen, nicht nur Skizzen, sondern durchgearbeitete Blätter. Sie entstehen parallel zu den Bildern, mit ihnen werden zum Teil neue oder variierte Lösungen versucht. Es kommt vor, daß sie die Möglichkeiten des Bleistiftes bei der Durcharbeitung überfordert. Herausragend ist ein Blatt, das sie „Aufbruch im Atelier“ nennt. Vor einer kalten, tristen Atelier-Ecke bricht im Boden Straßenpflaster auf. Entstanden ist die Zeichnung nach einer Diskussion über die politischen Möglichkeiten des Malens. Die Ecke symbolisiert wohl sowas wie die Einsamkeit des Malers in seinen vier Wänden, die Verlassenheit vor der Staffelei, die Zweifel beim Betrachten der eigenen Arbeiten. der Aufbruch ist erstmal wörtlich zu nehmen, aber es bricht Pflaster auf, Assoziationen zu Gewalt, zu Auseinandersetzungen, Barrikaden werden geweckt. Der Aufbruch sieht gleichzeitig so hoffnungsvoll aus, wie wenn eine Pflanze durch den Boden bricht, wie wenn was keimt. Die Mittel werden durchsichtig eingesetzt. Man kann den weichen Bleistiftstrich nachvollziehen, er ist spontan, bewegt. Die triste Ecke wird kühl und sachlich dargestellt, der Bodenaufbruch mit Engagement und Wärme herausgearbeitet.

In den Radierungen, die parallel zu Bildern und Zeichnungen entstehen, drückt sich die Experimentierlust von Dorothee Joachim aus. Von allen Arbeiten werden verschiedene Druckvarianten ausprobiert, die unterschiedlichen Radiertechniken von der Kaltnadel bis Aquatinta werden erarbeitet.

Die Radierungen haben aber bei weitem nicht allein begleitenden Wert zu den „großen Arbeiten“. Sie entwickelt sie eigenständig, nutzt die spezifischen Ausdrucksformen und Ausdrucksmöglichkeiten. Ihr grafisches Werk steht gleichrangig neben dem malerischen.

In ihren Radierungen entwickelt sie eigenartigerweise mehr Temperament des Ausdrucks als in ihren Bildern, scheint mehr „bei sich selbst“ zu sein. Bei aller Lust am technischen Experiment setzt sie die Möglichkeiten der Radierung gezielt und spielerisch zur Verdeutlichung des gewollten Inhalts ein.

Für die nächste Zeit hat sich Dorothee Joachim vorgenommen, ihre „Straßenbilder“ weiterzuentwickeln. Sie sieht diese Weiterentwicklung aber durchaus als Etappe, als Entwicklungsprozeß beim Auffinden der ihr eignen Inhalte und Formen. Zeichnungen wie Bilder, Radierungen und Skizzen, große und kleine Formate sind für sie dabei Stationen, ausgestreckte Fühler und Antennen, die ständig Neuland erforschen.

Nicht, daß sie nicht schon längst etwas erarbeitet hätte, auf das sie verweisen kann. Aber nicht in dem Sinne, einen „Stil“ gefunden zu haben, die eigenen Fähigkeiten schon voll zu kennen, schon zurückgreifen zu können auf Bewährtes. Der Mut hat sie noch nicht verlassen, ihre jetzi-

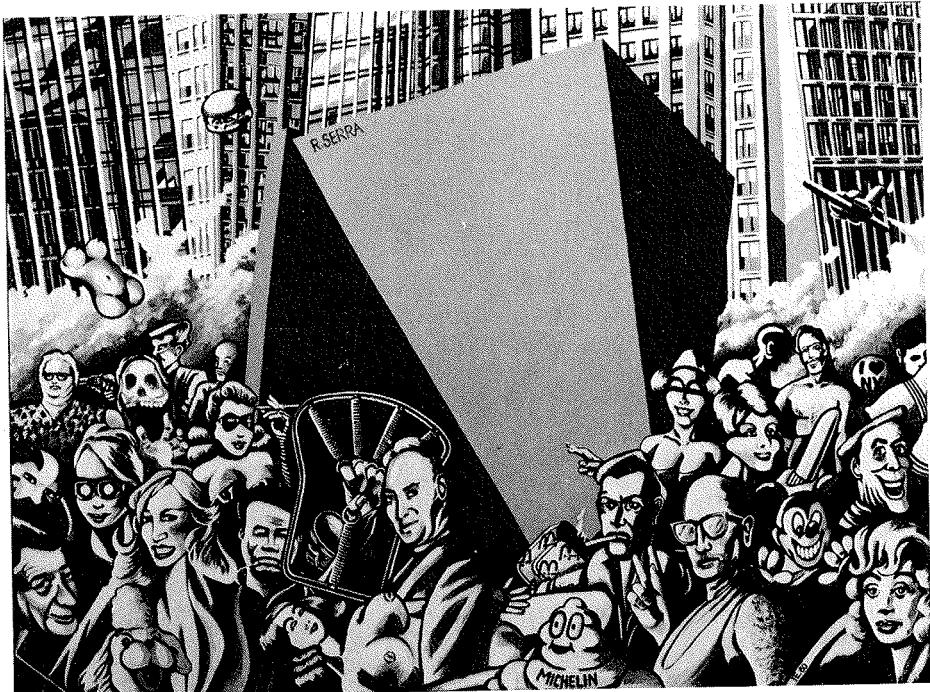
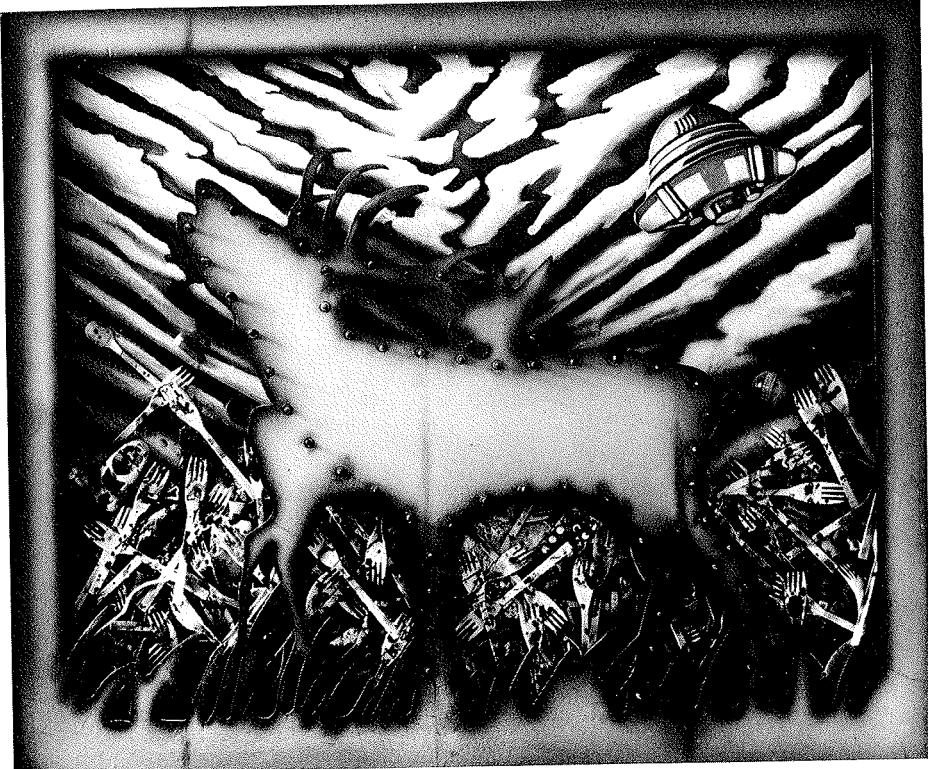
gen Grenzen immer wieder sprengen zu wollen. Ihre Experimentierlust ist auf keinen Fall mit Ratlosigkeit zu verwechseln, mit Suche nach der eigenen „Originalität“ – vielmehr ergibt sie sich aus Verantwortung der Malerin und aus Ernstnehmen der Malerei. Sie lacht, wenn sie sagt: „Im Mittelpunkt steht der Mensch.“ – Aber sie meint es ganz ernst. Dem will sie sich mit ihrer Malerei nähern. Dem Betrachter ihrer Bilder, als Betroffener, dessen Probleme und Fragen, Lebensweisen und Sichtweisen in den Bildern aufgegriffen werden und nähern, indem Menschen gemalt werden, indem die Mensch-Darstellung zum Zentrum ihrer bildnerischen Auseinandersetzung wird. Insofern waren die Chile-Bilder durchaus Perspektive.



So kann's nicht weitergehn

Der Maler Peter Engl

von Bernd Zachow



„Um ein guter Maler zu sein, braucht es vier Dinge: ein weiches Herz, ein feines Auge, eine leichte Hand und immer frisch gewaschene Pinsel.“

Anselm Feuerbach

Viele kleine Strandkörbe sind übereinander gestapelt, wie Bienenwaben, wie Schächtelchen oder wie Teile eines Hotelkomplexes irgendwo an der Adria. Im Hintergrund ist etwas gemalt, was wie ein Sonnenunter- oder -aufgang am Meer aussehen könnte. Darüber Plastik-Weintrauben, wie in einer Gaststätte mit „italienischer Atmosphäre“ und das Wort „Plaza“. Im Vordergrund glänzende Muscheln, wie auf den Kästchen, die man Touristen an allen Meeren anbietet. In der rechten unteren Ecke: 339,- DM. Das kennen wir aus den Anzeigenseiten aller unserer Blätter. Ein paar Tage Glück, unter südlicher Sonne, für nur... Das Bild ist von Peter Engl, einem jungen Maler aus Nürnberg, für mich eine der interessantesten Figuren der Noris-Kunst-Szene.

Peter Engl wurde 1949 in Nürnberg geboren. Kleinbürgerlich-proletarischer Herkunft, gelernter Koch. Von 1974 bis 1980 studierte er (zum Entsetzen seiner Familie) an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg bei Professor Voglsamer, der wenig Verständnis für die Arbeiten von Engl aufbringen konnte. So ist die Akademiezeit auch für dessen heutige künstlerische Produktion (so meint er) ohne jede Bedeutung. Seit 1980 ist Engl „freischaffender Künstler“. Ein Stand, über den er sich auch seine eigenen Gedanken macht. Seine Kontakte zu Künstlerkollegen sind gering. Dafür hat das „akademische Klima“ in Nürnberg gesorgt. Dagegen hat ihm die Arbeit mit einer Jugendgruppe der Arbeiterwohlfahrt Spaß gemacht. Nach Meinung von Peter Engl sind (Arbeiter-) Jugendliche allgemein neuen Ideen aufgeschlossener als die schon so „fertigen“ bürgerlichen Kunstkenner. „Ich seh' mich als arbeitenden Menschen wie den Bäcker, Metzger“, sagt er. Und wie diese möchte er anerkannt und auch bezahlt werden für seine Arbeit. Peter Engl arbeitet, als ob er ein Tagebuch führt: „Ich beschäftige mich mit den Dingen aus einem negativen Erlebnis heraus.“ Er hofft, so mit den Dingen „fertig“ zu werden. Fertigwerden mit der Manipulation und Manipulierbarkeit der Menschen soll aber nicht nur der Künstler, sondern auch der Kunstbenutzer. Engl sieht sich als „Kritiker wider Willen“.

Ein negatives Erlebnis besonderer Art hatte er vor einiger Zeit, als er sich eine Weile in New York aufhielt. Ergebnis waren mehrere großformatige Bilder. „Serra in New York“, „Sex im Regen“ und „Trade

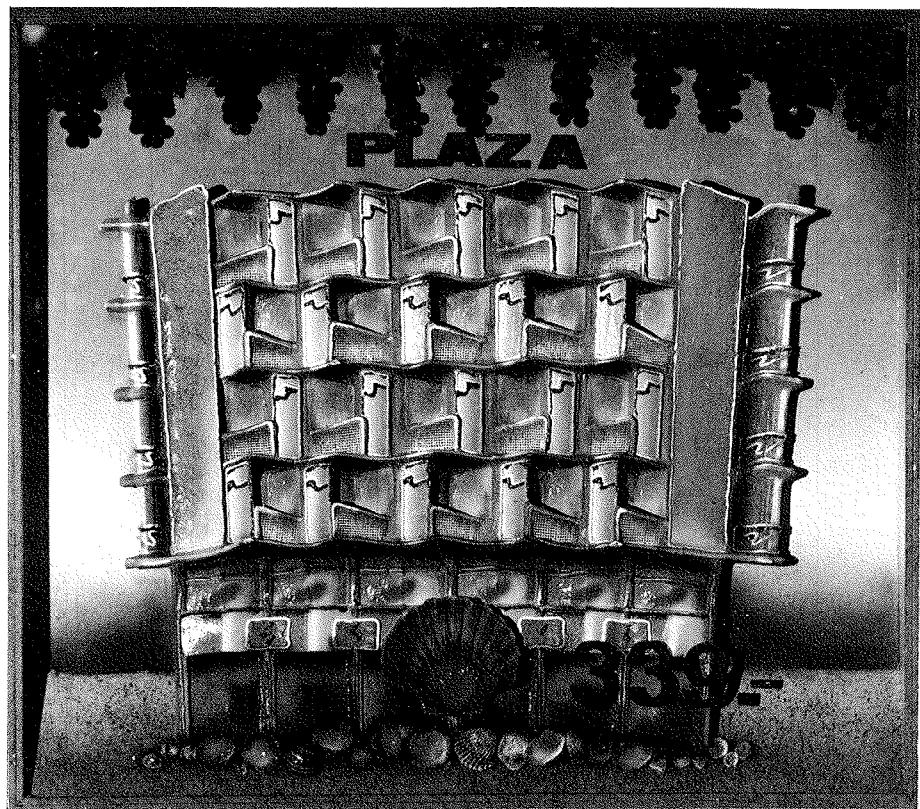
World Center“. Auf dem Bild „Serra in New York“ zeigt uns der Künstler „drei Ebenen des gleichen Elends“. In der Mitte die aus riesigen, rostigen Stahlplatten zusammengesetzte * Monumentalplastik Serras, „wahre“, „freie“, „Westkunst“, gigantomanische „Wolkenkratzer“ im Hintergrund des Bildes. Und als dritte Ebene des Elends eine Gesellschaft von Menschen und menschenähnlichen Wesen im Vordergrund. Da sehen wir z. B. den Kung-Fu-Kämpfer, den Mann mit der Sex-Plastik-Puppe unter dem Arm, Mickey Mouse, das Girl mit dem Vibrator, den Mann, der das „Victory“-Zeichen macht, einen Marilyn-Monroe-Ersatz usw. Darüber fliegen ein „Hamburger“ und ein Flugzeug. Alle Figuren grinsen optimistisch.

Ähnliche oder die gleichen Figuren bilden auch den Vordergrund bei dem Bild „Trade World Center“ (Peter Engl nahm sie aus Magazinen und anderen Schund-Produkten, die er aus den USA mitbrachte). Diese Helden sind mit Body-building, McDonald und „Playboy“, mit Mikrophon und Kunstpenis beschäftigt. Dahinter strebt das höchste Gebäude der Welt zum Himmel. Darüber fliegende Untertassen und fliegende „Hamburger“.

Das dritte New-York-Bild ist „Sex im Regen“. Ein Gewimmel von Szenen und Figuren aus US-amerikanischen Sexmagazinen.

Auf dem Heimweg von der Ausstellung, in der ich die „New-York-Bilder“ zuerst sah, begegnete ich in der Straßenbahn einem Mädchen, das am Aufschlag ihres schicken Mäntelchens (im Stil der fünfziger Jahre) einen Meinungsknopf trug: „I like New York“. Ich sah den Knopf wahrscheinlich nur, weil ich ihn vorher auf dem Bild „Serra in New York“ bemerkt hatte.

Plakativ und schonungslos, grellbunt und laut zeigt Engl die Wirklichkeit. Mit den Mitteln der Pop-Kunst. Aber: wahrhaftig.

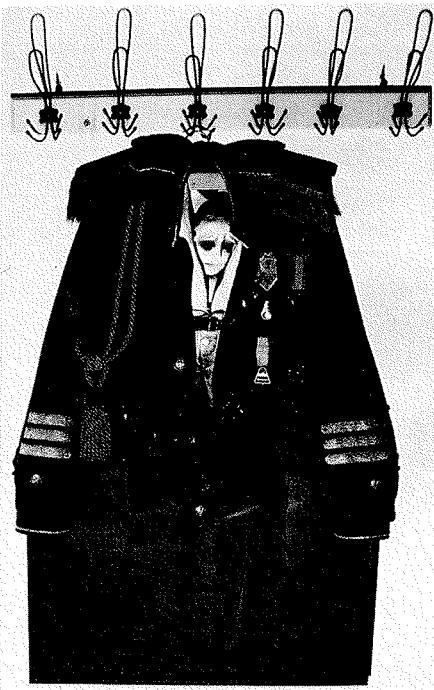


Links oben: Peter Engl, Zum Thema Umwelt: 1 Hirsch, 1 Reh, 1 Ufo, 1981, Öl + Leuchtfarbe 94 x 113 cm

Links unten: Serra in New York, 1980, Acryl 120 x 160 cm

Rechts oben: Hotel Plaza in Finale Ligure, 1980, Acryl + Öl 70 x 80 cm

Rechts unten: Sex im Regen, 1980, Acryl + Öl 185 x 190 cm



Juliane Stiegele, *Die Angst*, Mischtechnik

Künstlerinnen im BBK

von Juliane Stiegele

„Künstlerinnen im BBK“ hieß eine Ausstellung, die im September/Oktober 1981 in der Glockengießerhalle in Augsburg stattfand. Neunzehn Teilnehmerinnen im Alter zwischen 25 und 80 Jahren präsentierte gut 100 Werke der Arbeitsgebiete Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Plastik und Objekt.

Die Idee zu dieser Ausstellung entstand anlässlich der letzten Jahresausstellung des BBK Augsburg, als eine kurze Zählung ergab, daß gerade 22 Prozent Frauen unter den Ausstellern waren. Diese Zahl erhärtete sich auch beim Sichten der Mitgliederlisten der im Berufsverband organisierter Künstler.

Der durch Erziehung bedingte Hang zur Unterordnung der Frau, die häufige Dreifachbelastung (künstlerischer Beruf, Hinzuzuverdienen des Lebensunterhaltes durch

berufsfremde Tätigkeiten, Familie/Haus- hält), das oft in geringem Maße ausgebil dete Durchstehvermögen – ein paar spontan genannte Gründe dafür, daß Frauen sich weniger konsequent zum Künstlerberuf bekennen, ihre Arbeiten seltener in der Öffentlichkeit zur Diskussion stellen und sich in Verbänden organisieren.

Es entstand der Plan, mit diesen 22 Prozent weiblicher BBK-Mitglieder eine Gemeinschaftsausstellung zu veranstalten, die einerseits eine Situationsanalyse und Standortbestimmung bieten und andererseits Magnetcharakter haben sollte, um unregelmäßig tätige Künstlerinnen anzuspornen, im Verborgenen arbeitende zu ermutigen, sich auch einmal an ein Publikum zu wenden, sich in einem Berufsverband zu organisieren, und natürlich nicht zuletzt, um die Solidarität unter denjenigen Kolleginnen zu untermauern, die diesen Schritt bereits getan hatten. Nicht aber, um emanzipatorisch anklagend in eine Konfrontationshaltung gegenüber den männlichen Künstlern zu verfallen.

Nachdem das Projekt vom BBK-Vorstand (elf Männer, eine Frau) gebilligt war, mußte eine Arbeitsgruppe zusammengestellt werden, die die Organisation besorgen sollte. Zunächst wurde ein Ausstellungsraum gesucht und die Ausschreibung an die 50 weiblichen BBK-Mitglieder formuliert mit der Anregung, je nach Neigung und Arbeitsweise spezifisch weibliche – berufliche oder persönliche – Schwierigkeiten thematisch zu verarbeiten. Die Jury sollte, wie es leider selten geworden ist, ausschließlich aus denjenigen bestehen, die für diese Aufgabe am kompetentesten sind, den Kunstschaffenden selbst: Jede ausstellende Künstlerin hatte die Möglichkeit, sich selbst oder andere als Wahlvorschlag zu benennen, sowie aktives Wahlrecht. Im weiteren zeigte sich, daß es noch ungebräuchlich ist, bei der Aufstellung einer Jury demokratisch vorzugehen: Nicht eine einzige Kollegin brachte einen Wahlvorschlag ein oder ließ sich aufstellen. Nach persönlichen Gesprächen gelang es aber doch, Hemmungen zu zerstreuen und eine Liste zur Wahl zu stellen; die letztlich gewählte Jury bewährte sich ausgezeichnet.

Die zweite Enttäuschung: Nur 20 von 50 Kolleginnen brachten Arbeiten zur Einlieferung. Über die Gründe des Fernbleibens war wenig zu erfahren. Erfreulich, zu bemerken, daß nicht etwa die älteren Kolleginnen sich ausschlossen; einige von ihnen schleppten im strömenden Regen schwere Bilder herbei und boten ihre Hilfe für die Ausstellung an, so daß Spannungen zwischen den Generationen ein gutes Stück abgebaut werden konnten.

Eine kleine Szene am Rande, die nicht überbewertet werden darf, aber doch ein Streiflicht auf die Situation der Frauenkunst wirft: Eine Kollegin, die Bilder eingeliefert hatte, schlich heimlich in die Halle, taxierte alle Werke und nahm ihre eigenen wieder mit. Als Begründung war zu hören, sie befände das Niveau ihrer eigenen Arbeiten für zu hoch, um sie in dieser Umgebung zu präsentieren.

Nach einer kurzen Unsicherheitsphase wurde das Ausstellungsvorhaben trotz des vergleichsweise geringen Interesses der Kolleginnen fortgeführt. Die Idee tauchte auf, begleitend zur Ausstellung in einer kleinen Dokumentation Fakten aus dem Leben von Künstlerinnen früherer Epochen bis zur Gegenwart darzubieten. Das Archiv der städtischen Kunstsammlungen, eine eben erschienene Kunstgeschichte über Frauen, die verschiedensten persönlichen Erfahrungen der Kolleginnen lieferen Tatsachen, die in Notizen zu einer Art Litfaßsäule zusammengesetzt wurden.

Dr. Gabriele Sprigath erklärte sich bereit, bei der Vernissage die Vermittlerrolle zwischen Künstlerinnen und Publikum zu übernehmen. Mit ihr zusammen wurde eine Aktion anlässlich der Eröffnung geplant, die den Sinn der Ausstellung verdeutlichen sollte: Einige der ausstellenden Künstlerinnen hatten sich in große Papier- säcke gepackt, zur Darstellung der Ein- bzw. Ausgeschlossenheit, der „Vernichtung“ der Künstlerin, die im engen Gehäuse ohne Verbindung zur Öffentlichkeit „sterile“ Kunst macht. Frau Sprigath beleuchtete die Entstehung dieser Isolation durch einen kurzen historischen Aufriß der Rolle der Kunstschaffenden Frau: Von der anonymen Mitarbeit in den mittelalterlichen Malwerkstätten der Ehemänner, über private Malschulen im 19. Jahrhundert nur für Frauen, wobei ihnen das Aktstudium untersagt war, bis zur Jahrhundertwende, als an den staatlichen Akademien erstmalig Frauen zum Studium zugelassen wurden. Die wenigen Frauen, die in der Geschichte den Durchbruch zur Anerkennung gemeistert hatten, schafften ihn allesamt als Einzelperson gegen die widrigen gesellschaftlichen Verhältnisse, woran sich bis heute nicht allzuviel geändert hat. Diese historische Hypothek abzutragen, kann nur in solidarischem Wirken zwischen Kollegen beiderlei Geschlechts und dem Publikum geschehen.

So wurde den Künstlerinnen auch vom Publikum geholfen, sich aus den Papier- säcken zu befreien, unter die Kunstsinteressierten zu treten und den Dialog zu beginnen. Das Papier blieb, nutzlos geworden, am Boden zurück.



DIE MALEIN IRIS K.:

ALTER: 25, LEDIG
GRÖSSE: 173
WOHNHAFT: AUGSBURG
EINKOMMEN: 400,- MONATLICH
TAGL. ARBEITSZEIT: 7 STUNDEN
ATELIER: 15 m²
ESSEN ELTERN, FREUNDE, GROSSMUTTER

*NAME GEÄNDERT



DIE MALEIN URSLA I.:

ALTER: 39
GESCHIEDEN, 3 KINDER
WOHNHAFT: AUGSBURG
EINKOMMEN: 1240,- DURCH ABENDLICHE LEHRTÄTIGKEIT AN VHS
TÄGLICHE ARBEITSZEIT: 11 STUNDEN VON 22,- 23,-
DARÜBER HINAUS KINDER U. HAUSH. ATELIER WOHNZIMMER

*NAME WURDE GEÄNDERT



DIE MALEIN PAULA T.:

ALTER: 34
VERHEIRATET, 2 KINDER
WOHNHAFT: AUGSBURG
EINKOMMEN: GESECHERT, DA MANN GUT VERDIENT
TAGL. ARBEITSZEIT: 2 STUNDEN DARÜBER HINAUS KINDER + HAUSHALT
ATELIER: 32 m²

*NAME WURDE GEÄNDERT

Zur Ausstellungssituation

"SEHR GEEHRTE FRAU S.,
WIR BEGRÜSSEN DIE ALS
STELLUNGSINITIATIVE DER
BBK - KÜNSTLERINNEN,
LEIDER SIND ALLE UNSE-
RE STADTISCHEN AUS-
STELLUNGSMÖGLICHKEI-
TEN BIS 1983 AUSGEBUCHT.
VIELLEICHT VERSUCHEN
SIE ES BEI DER SPAR-
KASSE!"
EIN HOHER KULTURBE-
AMTER DER STADT A.

AKADEMIE PROFESSOR
ZU EINER HÜBSCHEN
STUDENTIN, DIE
SICH FÜR SEINE
KLASSE BEWIRBT.

"SIE FINDEN EINEN
REICHEN MANN, DER
SIE HEIRATET"
UND LEHNT SIE
AB.

VORSCHLAG EINES
MÄNNLICHEN BERUFS-
KOLLEGEN AN EINE
MALEIN: "DU KANNST
DIR WENIGSTENS
NOCH EINEN MANN
SUCHEN, DANN BIST
DU DEINE SORGEN
LOS."

Kein Einzelfall.

DER KUNSTSTUDENT U. L. HEI-
RETET DIE KUNSTSTUDENTIN M. S.
WAHREND U. KONTINUIERLICH
KÜNSTLERISCH WEITERARBEI-
TET, AUSSTELLUNGEN HAT, WIRD
M. VON HAUSHALT UND KIN-
DERN VOLL BEGÄHFTIGT
UND GIBT BALD IHRE MÄLEREI
AUF.
NACH 19 JAHREN SCHEIDUNG -
ERST DANN BEGINNT M. WIE-
DER ZU MÄLEN.
DIE FÜR DIE KÜNSTLERISCHE
ENTWICKLUNG WICHTIGSTE
ZEIT FEHLT IHR UNWIEDER-
BRINGLICH.

RÄTSEL

WIE LANGE BRAUCHTE EVA B. UM EINE WOHNUNG ZU FINDEN?

- 5 MONATE
- 2 JAHRE
- 2 JAHRE + 5 MONATE

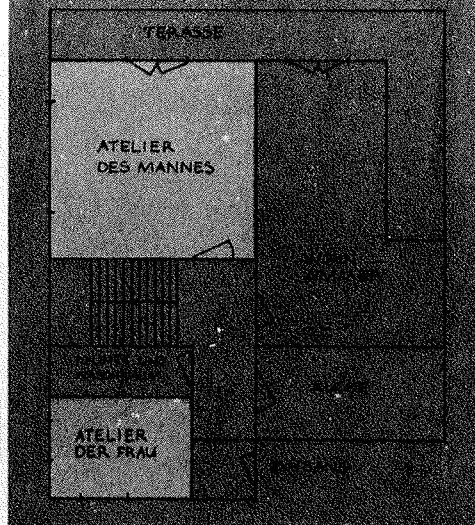
MIETEINSICHE

Dringend!

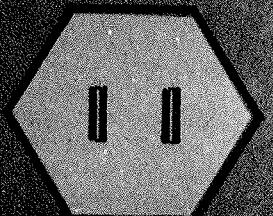
Malerin, 3 Kinder, Katze, Nichtrauchen, sucht
Altbauneigung, 5 ZKB, auch reparatur
in der Innenstadt.

Ang. unter Ch. 2336 an die AZ.

Grundriss des Hauses eines Künstlerhepaars



DAS KÜNSTLERISCH GLEICH-
WERTIG TÄTIGE EHEPAAR
SIND V. BAUM SOLLTE ZU
ZWEIMÄNNERN AUSSTELLEN
DIE SEINER KUNSTSÄNDLICH
ALSO WÄNDE DES V. ELKIGEN
AUSSTELLUNGSGRÄMES
NUTZT HINTEN SEINER FRAU
EINER STÜCKE ZUR VER-
FÜGUNG.



Buchbesprechungen

Ein Stück historischer Ästhetik neu erschlossen

von Jutta Held

Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven – London (Yale University Press) 1980, 318 S., 145 Abb. im Text, 102 Tafeln.

Die Edition einer deutschen Ausgabe des Buches plant der C. H. Beck Verlag, München.

Baxandalls Buch ist eine breitangelegte, synthetisierende Studie über die Werke der bedeutendsten deutschen Bildschnitzer (darunter Riemenschneider, Veit Stoß, Michel und Gregor Erhart, Hans Leinberger), in der Einzelforschungen zu den verschiedensten, auch zunächst abgelegten scheinenden Aspekten der von ihm untersuchten Kunst produktiv verarbeitet worden sind. Vom Anfang bis zum Schluß folgt man mit Spannung der stringent aufgebauten Argumentation des Autors. Es dürfte keine zweite Darstellung geben, die derart umfassend und umsichtig die Probleme angeht, mit großem Spürsinn Quellen heranzieht, die zur Erklärung der Eigenart der großen Bildschnitzwerke um 1500 beitragen und damit ein Stück historischer Ästhetik neu erschließt.

Zwei Hauptschwerpunkte seiner Untersuchung lassen sich unterscheiden: Auf der einen Seite geht es Baxandall um die genaue Rekonstruktion des Schaffensprozesses, um die Analyse derjenigen Faktoren, die für die Produktion der Schnitzwerke konstitutiv waren und die vor allem die Individualität der Formen, ihre neuartige Tendenz zu virtuoser Verselbständigung, erklären können. Auf der anderen Seite legt Baxandall großes Gewicht auf einen rezeptionsästhetischen Ansatz. Das heißt, er versucht zu rekonstruieren, welche ästhetischen Kategorien der Wahrnehmung der Werke zugrunde liegen und welche emotionalen Assoziationen ihre eigenwilligen Formen auszulösen vermochten.

Den ersten Fragenkomplex geht Baxandall zunächst mit einer intensiven Analyse des Materials der Bildschnitzer an, des Lindenholzes, seiner spezifischen Eigenschaften und seiner Wertschätzung unter den Handwerkern. Mit einer uns nicht mehr verfügbaren differenzierten Materialkenntnis und Einfühlung in die „Physiognomie“ des Holzes vermochten die Handwerker ihre Arbeit dem Charakter des natürlichen Materials anzupassen und diesen zu nutzen. – Baxandall spricht ferner von der „Persönlichkeit des Werkzeugs“ (S. 40), das den Schnitzern zur Verfügung stand, um anzudeuten, welch hohen Anteil die bereits – in den Arbeitsinstrumenten – vergegenständlichte Arbeit und das vergegen-

ständigte Arbeitswissen an der Herausbildung der spezifischen Formen der Bildwerke hatten.

In hohem Grade wurde die Arbeit schließlich durch die Aufträge determiniert, durch die Genres der Bildschnitzkunst, die jeweiligen Bedürfnissen und sozialen Funktionen entsprechend sich herausgebildet hatten. In der von Baxandall behandelten Epoche ist der große Flügelaltar die dominante, alle Fähigkeiten nicht nur der Schnitzer, sondern auch der Maler und Zimmerer herausfordernde Aufgabe gewesen. Die Konkurrenz und Zusammenarbeit der unterschiedlichen handwerklichen Künste trug nicht wenig dazu bei, daß die Formen der Schnitzfiguren „in Bewegung“ gerieten (vgl. S. 62 ff.).

Partikularen Korporationen wie Bruderschäften, aber auch größeren sozialen Gebilden wie den Kommunen dienten die Altarwerke als einheitstiftende Symbole zur Identitätsbildung. Baxandall führt die verschiedenen Typen historischer Funktionen an. – Nicht von ungefähr blühte die Bildschnitzkunst in einer Zeit auf, da die Religiosität eine nahezu polytheistische Tendenz aufwies – so wird die spätmittelalterliche Frömmigkeit häufig mit eher negativem Akzent beschrieben, auch von Baxandall (vgl. S. 69). Die verwirrende Vielzahl an verehrten Heiligen, die jede gesellschaftliche Gruppe für sich in Anspruch nahm und die den unterschiedlichen sozialen Funktionen zugeordnet wurden, sind Indiz dafür. Der Vorgang läßt sich jedoch auch positiv beschreiben: Das städtische Bürgertum versuchte, u. a. mit der Etablierung „seiner“ Heiligen und Altäre, die Religionsausübung, mit der es bislang durch Klerus und Aristokratie bevormundet worden war, selbst in die Hand zu nehmen. Der Reichtum an religiösen Formen und Symbolbildungen deutet auch auf den bürgerlichen Kompetenz- und Herrschaftsanspruch hin, die nach den Religionskriegen, mit der Herausbildung der Territorialstaaten zwar teilweise erkämpft, jedoch in der Folge an zentrale Instanzen delegiert werden sollten.

Meister H. L., *Die vier Evangelisten*, 1526, aus der Predella des Hochaltars im Breisacher Münster



Hatte Baxandall den vielfältigen, sehr individuellen Bewegungsstil der Schnitzfiguren zunächst aus der Verfeinerung des Handwerks, dem Umgang mit dem Material und den Erfordernissen der Aufträge ansatzweise erklärt, so untersucht er in den folgenden Kapiteln die institutionellen Grundlagen und Bedingungen für diese einmalige Blütezeit und Virtuosität der Schnitzerkunst. Wesentlicher Faktor ist die Stellung der Bildschnitzer zwischen den Zünften einerseits und dem entstehenden Verlags- und Manufakturwesen in den Städten andererseits, durch die sich ihnen einmalige Marktchancen eröffneten. Diejenigen Bildschnitzer, deren Werke die markantesten dieser Zeit sind, unterstanden im allgemeinen keiner Zunft, deren Reglements für die aufwendige Herstellung der Retabel disfunktional wurden. Ihre Werkstätten näherten sich häufig dem Verlagssystem oder der Manufaktur an. Im allgemeinen konnten sich die Bildschnitzwerkstätten eine Monopolstellung sichern, sei es, daß sie als einzige eine weite Region belieferten, sei es, daß sie durch prononzierte Individualisierung ihrer Produkte, also durch deren spezifischen ästhetischen Wert – der eine entsprechende Geschmacksbildung bei den Auftraggebern voraussetzte – ihre monopolartige Marktposition gewinnen konnten. Die ausgeprägte künstlerische Handschrift etwa des Meisters HL oder Leinbergers findet auch in dieser Marktsituation eine Erklärung.

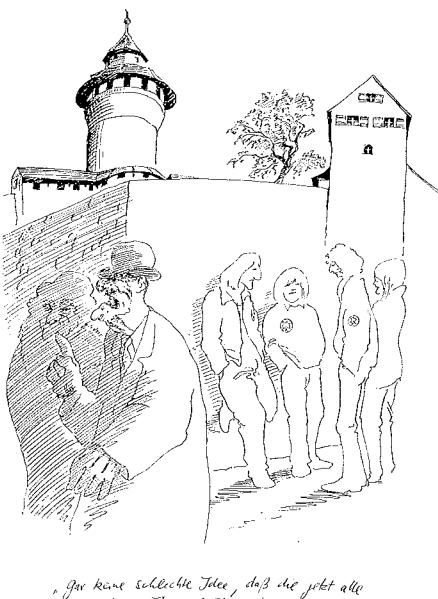
Nur eine kurze Zeitspanne währte die Blütezeit dieser eigenwilligen Altarschnitzkunst, die die Chance für die Ausprägung individueller künstlerischer Handschriften bot. Mit den eher generalisierenden Zügen des italienischen („welschen“) Stils wurde der nun als deutsch apostrophierte „regellose“ Stil allmählich verdrängt. Die Gründe und Bedingungen für diesen Wandel verfolgt Baxandall nicht mehr.

Wie schon in Baxandalls Buch „Painting and Experience in Fifteenth Century Italy“ ist auch in

dieser Arbeit die methodische Flexibilität faszinierend, mit der er den zweiten Problemkreis seiner Untersuchung angeht, nämlich der ästhetischen Wahrnehmungsweise in der von ihm untersuchten Epoche auf die Spur zu kommen (S. 143 ff.). Er geht damit weit über die naive Formanalyse hinaus, die neuerdings unter Bezug auf Riegl wieder ihre Anhänger findet, bei der im wesentlichen unbefragt moderne ästhetische Kategorien in die Werke projiziert und als deren Struktur ausgegeben werden. Baxandall objektiviert dagegen seine eigenen ästhetischen Beobachtungen durch zeitgenössische schriftliche Quellen, indem er verbalisiert ästhetische Wahrnehmung von Formen, graphischen Lineamenten, Gesten und Körperhaltungen heranzieht, die er weniger kunsttheoretischen Traktaten als vielmehr solchen Texten entnimmt, die der Alltagswahrnehmung näher sind (u. a. Schriften von Paracelsus oder Beschreibungen der Schrifttypen und des graphischen Duktus der Schreibkünstler). So gewinnt er adäquate Beschreibungskategorien. Zum Beispiel weist Baxandall überzeugend nach, daß nicht die Kategorie „Komposition“, in der Formen als gegeneinander gewichtet und hierarchisiert gedacht werden, für die Bildwerke angemessen ist, vielmehr eine Wahrnehmungsform, die auf die Verkettung, Verschlungenheit und Windungen der Formen achtet. Die Sensibilität für Linienführung ist ausgeprägter als die Fähigkeit, Volumina wahrzunehmen und abzuschätzen. Auf die Fülle an anregenden Quellen, Aspekten und Ergebnissen, die Baxandall zur Interpretation der ästhetischen Wirkung der Formen heranzieht – und dabei durchaus versuchsweise koordiniert –, kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden.

Daß die letzten Kapitel, die den Hauptwerken einzelner Künstler gewidmet sind (S. 164 ff.), eher konventionell und – gemessen an dem Niveau der vorherigen – enttäuschend wirken, ist eine Konsequenz des Ansatzes von Baxandall. Fragen der Wahl ikonographischer Sujets, der Zusammenstellung von Motiven und Programmen bei komplexen Altarwerken, aber auch der ästhetischen Inszenierung dieser inhaltlichen Motive, die Aufschluß über soziale Wahrnehmung geben könnten, geht er kaum nach. Selbst ein so naheliegendes (allerdings schwerer lösbares) Problem, in welcher Relation die Drapeien der Schnitzfiguren, die die wichtigsten Träger jeglicher ästhetischen Differenzierung sind, zu der aufblühenden Textilindustrie der Zeit zu sehen sind, auch die moralischen Probleme, welche die letztere mit sich führte, berührt er nicht. Die Bildschnitzkunst sieht und erklärt Baxandall weniger als ein Medium, das die soziale Realität reflektiert. Vielmehr begreift er sie als eine kulturelle Praxis, die ihre eigenen Institutionen und Apparate hat, die sie ermöglichen und begrenzen. Ob und wieweit sie darüber hinaus zu gesamtgesellschaftlichen Tatbeständen und Problemen Stellung bezieht, also an ideologischen Prozessen Anteil hat, bleibt ausgeblendet. Hier hat Baxandalls Ansatz seine Grenzen, innerhalb derer er jedoch bewundernswert vielseitig arbeitet und über die speziellen Ergebnisse hinaus theoretisch und methodisch außergewöhnlich anregend wirkt.

Friedrich Karl Waechter
Hünberger Gesetze



„Das Buch Titanic“

Mal erfrischend bissig, manchmal auch ganz schön blödsinnig präsentiert sich die in ein diktes Buch gepackte Auswahl von Beiträgen aus dem „endgültigen Satiremagazin“ (Das Buch Titanic, Hoffmann und Campe Verlag Hamburg, 208 S., DM 29,80). Herausragend in der Abteilung Bildsatire die Werke von F.K. Waechter (unser Bild), Chlodwig Poth, Marie Marcks und Gerhard Seyfried (vgl. dazu auch *Tendenzen* Nr. 135, Juli–September 1981, „Bildsatire“). Besonders zu empfehlen: der Fotostrip auf den Seiten 95 ff., der uns über den „Schatten des Kanzlers“ informiert. Da wurde in Wort und Bild endlich einmal festgehalten, woran es liegt, daß Helmut Schmidt so seltsam tickt und uns die US-Atomraketen auf den Heimatboden pflanzen will.

In Erwägung...

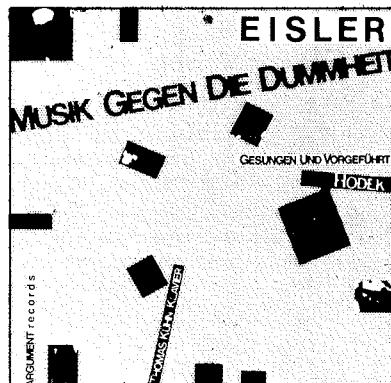
Zum 25. Todestag von Bertolt Brecht hat die Augsburger „sprachlos edition“ (Perzheimstr. 30) ein „Buch zu Brecht“ veröffentlicht: „In Erwägung unserer Lage“ (162 S., DM 14,80). Das von Pit Kinzer und Jörg Scherkamp zusammengestellte Werk enthält zahlreiche Bild- und Textbeiträge, die auf die ungebrochene Aktualität Brechts hinweisen, sein Schaffen illustrieren und kommentieren. Dem Buch aus dem kleinen Verlag ist große Verbreitung zu wünschen: Legt es sich doch angenehm quer zum offiziellen Trend, Brecht als „Klassiker“ zu vereinnahmen, um ihn so in der Schublade „totter Hund“ ablegen zu können.

Jost Hermand

Konkretes Hören

Zum Inhalt der Instrumentalmusik
200 Seiten: 18,— DM (brosch.) bzw. 34,— DM (Ln.)

Statt instrumentale Musik nur als »tönende Luft« oder den Ausdruck abstrakt-existentieller Gefühle aufzufassen, wird in diesem Buch eine Theorie des historisch-bewußteten Hörens entwickelt, die auf dem Prinzip dialektischer Aneignung beruht. Neben dem historischen Anlaß, der sich auch in dieser angeblich »nicht-abbildlichen« Kunst jeweils konkret bestimmen läßt, wird dabei zugleich jener Bedeutungszuwachs berücksichtigt, der den Werken der Vergangenheit noch heute ihre unüberhörbare Relevanz verleiht. Damit liegt ein Ansatz zu einer materialistischen Musikästhetik vor, welche sich gegen jene bewußtlose »Dummheit« wendet, die schon Hanns Eisler als das Grundübel jeder falschen Hörhaltung empfand.



Hanns Eisler

Musik gegen die Dummheit

Gesungen und vorgeführt von
Johannes Hodek

Langspielplatte mit Beiheft: 19,80 DM

Eine der schönsten und gehaltvollsten Platten der jüngsten Zeit, jenseits von dogmatischen Grenzen zwischen Gattungen und Stilen. Von Thomas Kühn auf dem Klavier begleitet, singt Johannes Hodek – seines Zeichens Musiker und Hochschulprofessor – einschlägige Eisler-Lieder im Sinne einer musikalisch-politischen Aufklärung, unterhaltsam und belehrend, humoristisch und tiefgründig; auch kommentiert er die Gesänge und entwirft dabei lebendige Bilder aus dem Leben Eislers. Der Live-Mitschnitt aus dem Workshop der HdK ist hervorragend produziert und ermöglicht das ungetrübte Nacherleben eines gelungenen, wertvollen Abends. Nicht zu vergessen die Plattenhülle, die jeder ambitionierten New-Wave-Gruppe Ehre machen würde.

in: *zitty* 16/81

ARGUMENT-Verlag, Tegeler Str. 6,
1000 Berlin 65, Tel. 030 / 4619061

ANZEIGE

Diskussion

In den *tendenzen* Nr. 135 („Bildsatire“) rezensierte Wolfgang Gräpe einen Aufsatz von Klaus Herding aus dem von Herding und Gunter Otto herausgegebenen Buch „Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens: Karikaturen“ (Anabas Verlag Gießen). Im folgenden eine ausführliche Erwidern Klaus Herdings auf Wolfgang Gräpes Kritik:

Karikatur in der Krise?

Eine aufrechte Haltung
macht noch lange keine
gute Zeichnung

von Klaus Herding

Am 29. Oktober 1981 beschloß das Bundesverwaltungsgericht, der Postbeamte Hans Peter sei wegen aktiver Mitgliedschaft in der DKP aus dem Dienst zu entfernen. Ein empörendes Urteil – handelt es sich doch um eine Partei, die von jedermann, also auch von Beamten, gewählt werden darf und deren Friedensziele von einem Demokraten aus den unterschiedlichsten Gründen bejaht werden könnten. Eines der Mittel, der Empörung Ausdruck zu geben, ist die Karikatur: Das verletzte Rechtsgefühl „rächt“ sich durch eine symbolische Verletzung der Richter, durch einen zeichnerischen Gegenangriff auf das Urteil. Selbstverständlich schafft ein solcher Angriff keine neue Rechtslage, aber er kann, flankiert von weiteren aufklärenden Protesten, zu einem neuen Rechtsbewußtsein führen und bei günstigen Rahmenbedingungen mehr Toleranz durchsetzen helfen. So langwierig der Weg zur Wirksamkeit einer Karikatur aber sein kann – so kurzfristig muß sie „zünden“. Dieser doppelte Zeitfaktor bezeichnet eine Grundproblematik: Karikaturen müssen so angelegt sein, daß sie im Vorübergehen erfaßt werden können, rasch wie ein Staßenverkehrsschild, und doch müssen sie zugleich so strukturiert sein, daß der zündende Funke nicht mit dem Tagesereignis erlischt (sonst wäre er politisch folgenlos).¹ Und: So schmal der Grat ihrer Wirksamkeit ist, so komplex ist der Sachverhalt, den die Karikatur zu verarbeiten hat. Mit Empörung ist es nicht getan; daher kann sich der Karikaturist in unserem Fall auch nicht mit einer Verzerrung der Richterphysiognomien begnügen. Man erführe damit über die Hintergründe des Prozesses ebensowenig, wie man mit einer Verzerrung von Pinochets Physiognomie etwas von der Terrorgewalt seines Regimes einfängt.² Eine solche, auf die Physiognomik beschränkte Auffassung, wie sie in *tendenzen* 135 vertreten wird, kann allenfalls für die Karikatur des 17. Jahrhunderts gelten;³

auf die Gegenwart bezogen, kann man eine solche Definition nur als extrem konservativ einstufen. Wer so schreibt, verkennt den Stand der Entwicklung; so findet sich z. B. unter den 365 meist politischen Karikaturen von „Karicartoon 1982“ (Abreißkalender der Westberliner Elefanten Press Galerie) nicht mehr als eine einzige Zeichnung dieser Art (Helmut Schmidt, am 14. 2.).

Die Karikatur der Gegenwart vermag mehr als nur den Gegner zu „zeichnen“, zu diffamieren; sie kann und will zugleich aufklären und agitieren, erschrecken und unterhalten, sensibilisieren und warnen. Ein Instrument dazu ist der karikaturistische Schock, der wie beim Witz hervorgerufen wird durch „die willkürliche Verbindung oder Verknüpfung zweier miteinander in irgendeiner Weise kontrastierender Vorstellungen, zumeist durch das Hilfsmittel der sprachlichen Assoziation“⁴ – ein Verfahren, das vor allem Heartfield für die karikaturistische Montage genutzt und (m. E. über heutige Versuche hinaus) vorangetrieben hat.⁵ Erst wenn eine Zeichnung die spezifischen Möglichkeiten des karikaturistischen Schocks zu einer Erkenntnis nutzt, die durch kein anderes Medium ersetzt werden kann, verarbeitet eine Karikatur das Faktum, das sie kritisiert, adäquat. Wer da in aller Naivität glaubt, daß „die“ zahlreichen Karikaturen auf Adenauer oder Nixon schon die Geschichte aktiv weitertragen, der fegt alle Probleme vom Tisch; er könnte sich mit einer bloßen Auflistung physiognomischer Verzerrungen begnügen. Nein – wenn man nicht wie Werner Hofmann die politische Karikatur für tot erklären will, dann muß man schon das spezifisch zeichnerische Instrumentarium analysieren.

Neben der Verknüpfung von Gegensätzen ist ein weiteres Mittel, das zugleich unmittelbar reizt und einen längeren Reflexionsprozeß in Gang setzt, die Verhüllung oder Verrätselung: Der karikierte Vorgang wird nicht unmittelbar, sondern auf einem Umweg dargestellt; der Sinn wird codiert, er muß erst entschlüsselt werden. Darin waren Daumier und die Karikaturisten des Vormärz Meister; Klaus Schrenk hat diesen Topos behandelt.⁶ In Zeiten verdeckter Zensur sind Metaphern und Anspielungen oft der einzige Weg karikaturistischer Artikulation; zugleich bieten verschlüsselte Botschaften dieser Art mehrfache Auslegungsmöglichkeiten, womit sie nicht nur dem komplexen Sachverhalt entsprechen, sondern eine Rezeption auf unterschiedlichen Ebenen ermöglichen. Selbst Heartfields Fotomontagen bieten bei aller Schärfe und Eindeutigkeit der politischen Parteinaahme eine Mehrzahl von Lesarten an.

Die Besonderheit einer Kurz- und einer Langzeitrezeption von Karikatur, die ja beide prinzipiell schon im Produkt angelegt sein müssen, bedingt eine strukturelle Zweigleisigkeit, mit der sich diese Gattung heute besonders schwer tut. Um „auf einen Satz“ verständlich zu sein, muß Karikatur an eingeübte Wahrnehmungsgewohnheiten anschließen; um aber einen Schock auszulösen, zu provozieren, zu erschüttern, muß der Karikaturist andererseits einen Überraschungseffekt erzielen, also bewußt gegen Wahrnehmungstraditionen verstößen. Dieser Spannung sieht sich vor allem die Zeitungskarikatur ausgesetzt; daher haben sich dort ent-

scheidende Verwerfungen gebildet, in verschärftem Maße, seit sich von der oft multimedial operierenden größeren Zeichnung der pocket cartoon, die auf wenige rudimentäre Striche beschränkte Kurzkartikatur, abgespalten hat.⁷ Daraus ergibt sich die Gefahr, daß der Kurzkartikatur das differenzierende Spiel mit unterschiedlichen Ebenen, der weiter ausholenden Zeichnung der „Pfiff“ verloren geht, so daß beide Arten nur noch eindimensional wirken können. Verflachung und Verarmung gerade der politischen Karikatur sind in vielen Motivbereichen nachweisbar,⁸ und dies ist zunächst keine Frage von links oder rechts.

Damit sind Thesen des Karikaturenbuches wiedergegeben, das in *tendenzen* 135 auszugsweise besprochen wurde. Alle hier genannten Aspekte blieben dort unerwähnt und unbegriffen; daher vorstehend ein Resümee des Forschungsstandes (der übrigens in der DDR besser bekannt ist).⁹ Ein Kernpunkt, die eben ange deutete Krise der politischen Karikatur, sei noch einmal aufgegriffen. Dabei erweist sich das „endgültige Satiremagazin Titanic“ als hilfreich, weil es in karikaturistischer Überspitzung jene Klarheit schafft, die dem subtilen *tendenzen*-Rezessenten versagt blieb. Von Ivan Steiger bildet „Titanic“ eine Karikatur gegen die Studentenbewegung ab – Standpunkt reaktionär, ergo: Qualität miserabel.¹⁰ So einfach liegen die Dinge nicht. Wie das Verspeisen Südamerikas durch einen amerikanischen Kapitalisten als Zeichnung weder zum Lachen reizt noch agitatorische Wirkung auslöst,¹¹ so sagt auch die bloße Tatsache einer zeichnerischen Verleumdung der Studentenbewegung noch nichts über den Überzeugungsgrad der Zeichnung aus. Formqualität ist zwar vom Inhalt nicht zu trennen (und daher liegen z. B. Meilen zwischen H. E. Koehlers Zeichnungen in der FAZ und denen R. Hachfelds in progressiven Blättern). Aber darum allein geht es nicht, solange ungeklärt ist, ob in linken Karikaturen wirklich Brechts Forderung gemäß, die je fortgeschrittensten Mittel adäquat verwendet sind.¹² Unter diesem Aspekt kann man nicht umhin, die Methoden zeichnerischer Stringenz und Differenzierung auch bei Koehler oder Steiger zu prüfen. Insofern „beweisen“ zehn Antistudentenkarikaturen gar nichts, so wie die Ausführungen in *tendenzen* 135 weniger als nichts darüber aussagen, ob Kurowskis Pinochet-Karikatur als Zeichnung auf der Höhe der Möglichkeiten von 1981 steht, ob sie eine „kritische Form“ darstellt, ob sie etwas aussagt, was man nicht ebensogut verbal ausdrücken könnte.

In diesem Zusammenhang darf im „Picasso-Jahr“ 1981 auch einmal die Frage gestellt werden, was die Karikaturisten von der sogenannten Hochkunst des 20. Jhs. (einschließlich der Kunst der russischen Revolution) gelernt haben (so wie umgekehrt Picasso selbst, Grosz, Feininger und andere von der Karikatur gelernt haben). Daumier war in dieser Hinsicht als Karikaturist zugleich Avantgardist, Heartfield auch – sollte die Karikatur inzwischen zur Nachhut zählen?

„Voll aufs Auge!“ – genügt das? Moralische Ent rüstung – reicht das aus? Anlässlich einer Publikation über A. Paul Weber hat Uwe M. Schneede dieses Problem sehr klar behandelt.

Es gibt da eine Auffassung, die es sich zu leicht macht, schreibt Schneede, die Ansicht nämlich, „es habe die Satire „in Deutschland von jeher einen schweren Stand“; und wenn man Weber vorwerfe, er habe keine avantgardistischen künstlerischen Mittel benutzt, so verberge sich dahinter die Ablehnung störender Inhalte ... Nun ist aber, nimmt man einmal die antifaschistischen Werke von Anfang der dreißiger Jahre aus, die zum festen Bestand der Kunst im Widerstand gehören,¹³ der Inhalt der Weberschen Blätter nur in Maßen störend – weil das ästhetische Instrumentarium, weil Strich und Federführung vernutzt sind. Die Tradition von Goya bis Grosz setzt er durchaus nicht fort. Man sehe sich deren Zeichnungen an. Ihre moralische Überzeugungskraft gründet sich auf den beißend-szizerierenden Strich, Niederschlag von Einsicht, Betroffenheit und Gegenwehr. In der Genauigkeit der sich erneuernden zeichnerischen Formulierung werden Moral und Kritik und Menschlichkeit überhaupt erst sichtbar gemacht. Nur in dem Bildkonventionen, weil sie abgenutzt sind, über Bord geworfen werden, findet sich der Ausdruck für das noch Ungesagte, das nun notwendig mitgeteilt werden muß. Im neuen Strich, im zornigen Strich entsteht das kritische Kunstwerk. Dagegen A. Paul Weber. Wenn er zeichnet, beschreibt er langwierig, uninspiriert, aufdringlich statt eindringlich. Geschwätzig, ohne Luft zu holen, zeichnet er gegen das Unvermögen an, mit wenigen Strichen zu treffen. Kein Widerhaken im Strich, kein künstlerischer Impuls ... Esel, Ochse, Gans stehen für das, für das sie im Sprachgebrauch seit langem stehen. Ratten, wie sollte es anders sein, verkörpern den Bolschewismus. Im übrigen sind die Popen fett, die Denunzianten haben überlange Ohren das Volk ist dick und dumm.“¹⁴

In der gegenwärtigen politischen Karikatur ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen,¹⁵ ein solcher Impulsverlust zu konstatieren. Nun kann man diesen Mangel an produktiver Irritation nicht einfach den betreffenden Karikaturisten zur Last legen, die ja selbst die Betroffenen sind (wenn man von Schuld reden kann, ist sie u. a. bei den Interessenverbänden zu suchen, die z. B. Reagans Wahl oder die Ernennung bestimmter Bundesrichter bei uns ermöglicht haben); wohl aber kann man danach fragen, ob sich nicht die karikaturistische Fantasie in den Alltag verlagert hat, wo Karikaturisten wie Marie Marcks, Waechter, Poth oder Seyfried ihre Stärken haben.¹⁶ Wie andernorts nachgewiesen, ist es schon Daumier gelungen, konventionelles bürgerliches Verhalten in Alltagssituationen einzufangen und dadurch auf politische Veränderungen hinzuwirken. Daher habe ich darauf insistiert, daß diese Lithographien nicht als bloße „Genrekarikaturen“, sondern als politische Karikaturen ersten Ranges zu begreifen sind; in ihnen, z. B. in der Mieteragitation oder im Angriff auf den Bourgeois in der Natur, werden nicht politische Handlungen oder Personen punktuell angegriffen, sondern ganze Aneignungs- und Herrschaftsbereiche anklagend der Lächerlichkeit preisgegeben, was sich langfristig als so wirksam erwies daß Daumiers Bildinstrumentarium (wörtlich oder abgewandelt) bis heute zitiert wird.¹⁷ Insofern ist die Verbindung von antinormativer Alltagsfantasie und politi-

scher Prägnanz tatsächlich ein Ziel, das den Modellcharakter von Daumiers und Heartfields Werk vor Augen führt. Heartfields Montage „Hurrah! die Butter ist alle“ gewinnt eben dadurch an politischer Schlagkraft, daß die Szene in das mit Naziemblemen tapezierte „traute Heim“, in den Alltag verlegt ist.¹⁸

Um all das auseinanderzuhalten, muß man sich ein wenig mit der Geschichte der Karikatur auseinandersetzen.¹⁹ Daher ist in dem anlässlich der Hamburger Warburg-Tagung herausgegebenen Karikaturenband vor allem vom Wandel der Trägerinteressen seit Hogarth die Rede.²⁰ Dieser Interessenwandel ist eines der Gebiete, das Warburg besonders beschäftigt hat. Von der Antike ausgehend, ist er – dem in Tendenzen 135 unterstellt wird, er habe sich nicht mit der Gegenwart auseinandergesetzt! – bis zu den „chap-books“ des 20. Jahrhunderts vorgedrungen. Kein anderer Kunsthistoriker hatte sich bis dahin eines so modernen und als trivial verachteten Gegenstandes angenommen. Aber auch Warburgs Engagement für Volksbildung oder sein Eintreten gegen die Herrschaftsikonografie im Hamburger Rathaus könnten dafür sprechen, an diesen Kulturwissenschaftler anzuknüpfen, der als erster die bürgerliche Kategorie der Autonomie der Kunst widerlegt hat.²¹ Bialostocki hat ihn kürzlich einen Patron der kritischen Kunsthistorik genannt,²² Tendenzen 135 blieb es vorbehalten, ihn in die rechte Ecke zu drängen – vielleicht, weil er noch immer unbekannt ist? Warburg ging es auf allen Ebenen um die Realisierung geschichtlicher Prozesse in der künstlerischen Form. Solche „Subtilitäten“ werden in Tendenzen 135 kurzerhand vom Tisch gefegt – fragt sich nur, zu wessen Nutzen. Der politischen Linken erweist man mit der Verachtung der Form keinen guten Dienst.

turen auf Bomben und Kanonen nach; die Verarmung des karikaturistischen Formrepertoires erstreckt sich nicht nur auf den Bereich der Physiognomie.

9 Vgl. Hilmar Frank, Pasticcio, Parodie und Travestie, in: Kunsthistorische Beiträge 10 (Beilage zur Zeitschrift „Bildende Kunst“ 6/81), S. 1–7. – Zum Forschungsstand vgl. auch: Dietrich Grünewald, in: Kunst + Unterricht 69, Oktober 1981, S. 91; Gazette des Beaux-Arts, Oktober 1981 (wissenschaftliche Besprechungen des Buches).

10 titan 6/81, S. 62. – Übrigens geben sich hier „titanic“ und „tendenzen“ päpstlicher als der Papst; der oben erwähnte, ohne jeden Zweifel progressiv engagierte Karikartoon-Kalender 1982 nimmt keinen Anstoß daran, unter dem 30. 3. und 18. 7. auch Karikaturen von Steiger abzubilden, dessen verblüffende Kürzel durch ihre zeichnerische Qualität nicht selten Überraschung und kritische „Bewußtheit“ (W. G.) auslösen können.

11 Vgl. Thomas Fecht (Hrsg.), Politische Karikatur in der BRD, Reinbek bei Hamburg 1974, S. 10 (Hachfeld), eine Abwandlung ebenda, S. 147 (Siegert), ferner in: Die Neue, 27. 10. 79 (Hachfeld).

12 Vgl. Bertolt Brecht, Über Realismus, in: Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 2, Frankfurt/M. 1967, S. 93–215, bes. S. 102 und 212 (Polemik gegen die Formel: Sozialistischer Inhalt, bürgerliche Form). – Ich übertrage hier bewußt eine Forderung, die Brecht an realistische Kunst gestellt hat, auf Karikatur.

13 An dieser Stelle scheint mir der sonst vorzügliche Ansatz nicht ganz konsequent durchgeführt zu sein: Auch die Widerstandskunst verdient die Frage nach der Form; nur so ließe sich klären, ob hier ein Stück „hilfloser Antifaschismus“ vorliegt oder nicht.

14 Uwe M. Schneede, Bürgers Spaß statt Bürgers Schreck. Keine Widerhaken im Strich: Das graphische Werk A. Paul Webers, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. 12. 1980.

15 Stellvertretend sei hier nur an einige Karikaturen von Horst Hitzinger, Gertrude Degenhardt, Ernst Volland oder an die unerschöpflich-fantastievollen Abwandlungen des Ratten-Emblems von Rainer Hachfeld und die Elefantenvariationen von Klaus Stuttmann erinnert.

16 Vgl. Reinbeker Bilderbogen I, Karikaturen von Marie Marcks, Reinbek bei Hamburg 1980; Karl Friedrich Waechter, Es lebe die Freiheit!, Diogenes Verlag, Zürich 1981; Chlodwig Poth, Mein progressiver Alltag, Reinbek bei Hamburg 1971; Gerhard Seyfried, Freakadellen und Bulletten, Elefanten Press Verlag, Berlin-West 1979; ders., Invasion aus dem Alltag, Rotbuch Verlag, Berlin-West 1981 (dazu NDR, 3. Programm, Bücherjournal, 29. 10. 1981).

17 Vgl. Klaus Herdling, Der Städter auf dem Lande. Daumiers Kritik am bürgerlichen Verhältnis zur Natur, in: Ausst.-Kat. Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, NGBK, Berlin 1974, S. 102. – Aktuelles Zitat (von Jürgen Pusch) z. B. in: Nicht heimlich und nicht kühl, Ästhetik und Kommunikation, Sonderheft 1977, Titel.

18 Vgl. Eckhard Siepmann (Hrsg.), Montage: John Heartfield, Elefanten Press, West-Berlin o. J. (1978), S. 235 (AIZ 26/1935).

19 Daran fehlt es bei W. G. offensichtlich; auf die daraus folgenden zahlenlosen Unterstellungen und Verfälschungen einzugehen, lohnt nicht. Zwei Beispiele mögen genügen: Anlässlich der in Tendenzen 135 wiedergegebenen Karikatur „Paris, wie es trinkt“ spreche ich von der „Partenahme für den verdurstenden Pferdeknecht“; W. G. setzt hinzu: „Doch meint er (= Herding) unbegreiflicherweise, es würden „nicht alle die Salonbesucher verlacht“, und folgt daraus die „Perspektive“: Der Betrachter dürfe sich nicht sofort entscheiden ...“ Von alledem steht in bezug auf „Paris, wie es trinkt“ (Karikaturen, S. 369/370) kein Wort. Wer so „zitiert“, macht sich selbst unglaublich. – Seine Titelpolemik gegen angebliche „Subtilitäten“ (die er offenbar lieber durch den Holzhammer ersetzen möchte) entlehnt W. G., falsch zitiert, einem von mir kritisierten Einzelfall. Die Verfälschung wird hier durch Auslassung erreicht: „Ohne Verzerrung (des Gesichtes – W. G.) kommt auch der subtile Bildangriff aus“ (Punkt, W. G., S. 53). In Karikaturen S. 359 hißt es: „Ohne Verzerrung kommt auch der subtile Bildangriff aus, den kürzlich Martin Warnke gegen den Kandidaten geführt hat (Anm. 17: M. W., ex leone unguem, in: Kursbuch 59, 1980, S. 169; der Titel stellt zweifellos für den Alphilologen Strauß eine klare Bild-Text-Relation her – ob auch für seine Gegner, steht dahin).“ Soviel (stellvertretend) zu G’s Zitierkünsten. – Ferner: Mir fiel auf (Karikaturen, S. 377), daß bei Daumier selten gelacht wird (weil D. nämlich klug genug ist, das Lachen als Effekt der Karikatur dem Betrachter zu überlassen). W. G. führt dagegen die „Aprilritter“ an (D., 116). Leider trifft auch dieses eine, Gropes einziges Gegenbeispiel daneben: Es handelt sich um eine ganze Palette von Gefühlsäußerungen, von Schmunzeln und Neugier bis hin zu Wut und Zynismus – die Situation wäre recht harmlos, wenn



In der Westberliner Presse habe ich die Protestaktionen gegen die Arno-Breker-Ausstellung verfolgt. Dabei wunderte es mich, daß niemand an den Kern der Dinge ging, nämlich an die Existenz der Steinbildhauer-Werstätten Arno Breker GmbH, Wriezen a. d. Oder. – Ich bemühte mich daher, die „Kämpfenden“ mit Informationen zu versorgen, jedoch: Schweigen! Nicht einmal die Jüdische Gemeinde, die ich über das Verschwinden polnischer „Fremdarbeiter“ in diesen Werken unterrichtet habe, antwortete.

Als in Berlin die Bomben fielen, wurde ich in die genannten Werke dienstverpflichtet und habe daher intime Kenntnisse von den Arbeitsbedingungen, den dort verkehrenden NS-Prominenten, dem Ende der Werke. Die „Kunstwerke“ für den Frieden, aufzustellen in den zu erobernden Ländern, wurden im Wriezener Werk angefertigt von kriegsgefangenen italienischen Steinbauern (z. B. das Marmorrelief DIANA – nicht mal von Breker selbst gehauen!), kriegsgefangenen und zivi-

len Franzosen. Vor Weihnachten 1944 traf noch ein Transport polnischer Juden für Straßenbau (nirgendwohin) ein. Ukrainerinnen kochten. Im Wriezener Wald lagerten die reichen Schätze der Beutewaren. Breker selbst lebte in der Nähe in einem vom Führer geschenkten Schloß in Saus und Braus. – Er war für ca. 20 westdeutsche Lehrlinge verantwortlich, die Hitlerköpfe und Reichsadler herstellten. Als die Russen sich näherten, floh Breker, ohne auch nur nächste Freunde und Kollegen zu informieren, bei Nacht und Nebel. Die Lehrlinge wurden den Russen mit Panzerfäusten entgegengeschickt, verlassen vom Lehrherrn. Alles dieses und mehr glaubte ich für eine Auseinandersetzung mit der Ausstellung und den Ausstellungsobjekten relevant. Das Totschweigen dieser Informationen durch die Berliner Presse kann ich mir nur so erklären, daß man Angst hat, einen Entrazifizierten mit großen Verbindungen näher unter die Lupe zu nehmen.

Was ich nicht verwunden habe, ist Brekers Flucht, das Opfern der Lehrlinge und die Zurücklassung seiner Kollegen, die an die Ostfront gesandt werden sollten. Auch habe ich erlebt, wie die letzten deutschen Soldaten, krank und ohne Waffen, den Russen in den Oderbruch in den Rachen geworfen wurden. Im Tagebuch festgehalten.

schen Mitteln gearbeitet, sind bildende Künstler auf vielfältige Weise beteiligt. Künstler werden von sich aus tätig (vgl. den Bericht von Eckhard Zylla über Aktionen auf der Kiel-Woche, der Bundesgartenschau u. a. in Tendenzen Nr. 136, Seite 67), andere unterstützen mit ihren Arbeiten Bürgerinitiativen, Gewerkschaften, Parteien und Jugendorganisationen.

Die Tendenzen planen, all diese Aktivitäten noch ausführlicher als bisher zu dokumentieren, sind dabei aber auf die Mitarbeit unserer Leser angewiesen. Wir bitten, uns Material (Fotos, Flugblätter, Zeitungsausschnitte usw.) zu schicken.

Redaktion Tendenzen



Guido Zingerl zum letzten Tendenzen-Heft

(Redaktion Tendenzen)
nicht gewagt, Basellitz auf die Flüge zu stellen.
Darin haben wir es in Tendenzen Nr. 136
eigene Faszination entfalten können.“
chen Bilder auf der Folie der Abstraktion ihre
dem Motive Kopftiere, damit die Wirklich-
hätte die kritische Paranoia ein Fensier, in
Bild überliefert und in sich einschließt. So
beruhend, daß das richtige das umgekehrt
Steigerung der Bildwirkung könnte... darau
(1981): „Die beschränkte und auch errelie-
Düsseldorf, aus dem AusstellungsKatolog
von Jürgen Harten, Direktor der Kunsthalle
zog. Vielleicht hilft zum Verständnis ein Zitat
„die Umkehrung des Gesamtmotivs... voll-
war der Maler Georg Baselitz selbst, der 1969
Druckerei von aller Schuldfreisprechern: Es
drungen Kopftieren, möchten wir zuerst die
Tendenzen Nr. 136, Seiten 45 und 48, Abbil-
Aut die vielen Hinweise unserer Leser, daß in

die Richter einfach lachten. – Schwer verständlich ist es W. G. schließlich, daß eine Gattung einen historischen Höhepunkt haben kann. Ohne jeden Zweifel gilt dies aber für die Karikatur auf bildende Kunst: Sie dominiert zwischen 1830 und 1870. W. G. erklärt dies (S. 53) schlicht für „falsch“ und weist auf allbekannte Beispiele aus dem 20. Jahrhundert hin (er hätte solche auch in allen einschlägigen Publikationen finden können, z. B. in: *A Child of Six could do it*, Cartoons about modern art, Tate Gallery, London 1973; Waltraud Schwarz, Die Karikatur als Ausdruck der Kunstkämpfe im 19. und 20. Jahrhundert, Diss. FU, Berlin 1956; Klaus Herding, Courtbouts Modernität im Spiegel der Karikatur, in: Courbet und Deutschland, DuMont, Köln 1978, S. 501 ff., bes. Anm. 1). Sobestätigen G's Beispiele nur Panofskys Einsicht, man werde auch ein Jahrhundert nach Manet noch Künstler finden, die akademisch malen (Gothic Architecture and Scholasticism, Latrobe 1951, S. 11). Mit dem Verständnis eines qualitativen historischen Sprungs haben solche Beispiele freilich nichts zu tun.

20 W. G. behauptet, er vermisste diese historische Dimension. Da das ganze Buch jedoch von dieser Frage lebt (wie ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis hätte lehren können) und selbst der Aufsatz über Gegenwartskarikatur sich auf diese Probleme ständig rückbezogen, muß man wohl annehmen, daß entweder der Rezensent oder die 20 Autoren geträumt haben (zur Affinität von Traum und Karikatur enthält vor allem der Beitrag von Koenig, Ohrt und Tröster einiges).

21 Vgl. Aby Warburg, Gesammelte Schriften, hrsg. von der Bibliothek Warburg, Nachdruck Nendeln 1969, Bd. 2, S. 569 (Amerikanische Chap-books), S. 579 ff. (die Wandbilder im hamburgischen Rathausaale), S. 589 ff. (die Bilderausstellungen des Volksheims), ferner Martin Warnke im Vorwort von Karikaturen, S. 8–10, schließlich Werner Hofmann, Georg Syamkin, Martin Warnke, Die Menschenrechte des Auges, Über Aby Warburg, Frankfurt/M. 1980. – W. G. behauptet, Warburgs Ausdruck „Auffangorgan“ sei „passiv“ gemeint. So kann nur jemand reden, der sich nie mit Warburgs Verständnis von „energetischen“ Kunst-/Geschichtsprozessen oder „dynamischen Inversionen“ auseinandergesetzt hat (zit. in: Karikaturen, S. 131, 161). Im Vorwort (S. 11) und S. 132 wird Auffangorgan ausdrücklich im Warburgschen Sinne als „kritisches, ... zu neuen Handlungen motivierendes“ Organ definiert. W. G. hält es nicht für nötig, dies auch nur zu erwähnen.

22 Anläßlich der Verleihung des Aby-Warburg-Preises am 16. April 1981; vgl. Jan Bialostocki, Aby M. Warburgs Botschaft: Kunstgeschichte oder Kulturgeschichte? in: Vorträge und Aufsätze, hrsg. v. Verein f. hamburgische Geschichte, Heft 23, Hamburg 1981, S. 27.

Immer wieder freue ich mich über das Engagement der „Tendenzen“ für die Friedensbewegung. Allerdings scheint mir, daß da ein Feld noch ein bißchen vernachlässigt wird, das für eine „Zeitschrift für engagierte Kunst“ eigentlich besonders interessant sein müßte: Nicht nur bei der Demonstration der 300 000 in Bonn, sondern auch vorher schon bei zahlreichen Aktionen und Informationsständen fiel auf, daß immer mehr Friedensfreunde Phantasie und handwerkliches Geschick einsetzen, um auch mit Mitteln der bildenden Kunst den Forderungen Ausdruck zu verleihen, die NATO-Atomraketen zu verhindern und dem Rüstungswahnsinn ein Ende zu bereiten. Ich denke da an die vielen gemalten Transparente und Bildtafeln, an Objekte, Masken, illustrierte Flugblätter usw. Mehr von dieser aktuellen „Aktionskunst für den Frieden“ kennenzulernen wäre sicher für alle „Tendenzen“-Leser ein Gewinn – und eventuell für manche auch eine Anregung, selbst tätig zu werden.

Herzliche Grüße
Gloria Eisenberger, Köln

Nicht nur im Rahmen der Friedensbewegung, auch in Mieter- und Instandbesetzerinitiativen, in Bewegungen gegen die Zerstörung der Umwelt u. a. wird immer mehr bildneri-

Ausstellungen

Kataloge

50 Jahre US-Malerei

Einen Überblick zu geben über *Amerikanische* (gemeint ist US-amerikanische) Malerei 1930–80 versprach die Ausstellung im Münchner Haus der Kunst vom 14. November bis 31. Januar, zusammengestellt von Tom Armstrong, dem Direktor des Whitney Museum of American Art in New York, einem kompetenten Mann also. Armstrong hat die 215 Exponate von 127 Künstlern auf acht Themengruppen aufgeteilt: *Abstrahierte Natur, Amerika aus der Nähe betrachtet* (das waren Landschaften und Städtebilder fast ohne Menschen!), *Harmonikale Geometrie, Biomorphe Abstraktion, Individuelle Visionen, Stillleben, Bilder des Menschen* und schließlich *Malerei der Gesten* (dahinein kamen alle Bilder, bei denen die Pinselstriche einzeln zu erkennen waren).

Die Einfältigkeit dieser Gliederung (so mag ein zoologisch Uninteressanter Geweih auf die Wände seines Landhauses verteilen) riß alle Entstehungs- und Wirkungszusammenhänge auseinander, stilistische und Schulbeziehungen ebenso wie die Entwicklung einzelner Künstlerpersönlichkeiten und die konkreten gesellschaftlichen Bedingungen. Als hätte z. B. in den 30er Jahren der Streit zwischen sozial engagierten Realisten und den Regionalisten, die das Heil abseits der großstädtischen Zivilisation suchten, nichts mit der Desillusionierung durch die große Krise zu tun. Oder die Pop-art – nicht einmal diese Selbstdarstellung des „American Way of Life“ als Muster für die ganze Welt war im Zusammenhang zu sehen – nichts mit dem trügerischen Aufschwung des Lebensstandards nach dem Weltkrieg und der angemähten Weltgendarmenrolle der USA. Und die folgenden Antikunst-Tendenzen nichts mit den Erschütterungen dieses Selbstverständnisses durch Vietnam-Desaster und den Aufstand der Unterdrückten in den Staaten und weltweit.

Ein zweiter Hauptfehler der Ausstellung war die Beschränkung auf Tafelbilder. Damit waren stilbestimmende Produktionsformen der Maler der 30er Jahre ausgeklammert wie die Wandmalerei im Rahmen der Arbeitsbeschaffungsprogramme des „New Deal“ oder die engagierte Grafik. Es fehlten die Objekte, Environments und andere Formen, worin ästhetisch die Konflikte der späteren 60er und der 70er Jahre vor allem ausgetragen wurden. So konnten auch Akademismus und Privatismus der von Armstrong gezeigten „superrealistischen“ Bilder der jüngsten Zeit nicht als Bestandteil einer Auseinandersetzung um Funktion und Möglichkeiten der Malerei deutlich werden. Daß keine Spur von der Wandmalereibewegung vor allem der nationalen Minderheiten aus den 70er Jahren in diese durch und durch museale Ausstellung geriet, versteht sich von selbst.

Schließlich ließen die Fixierung auf jeweils



Alice Neel, Jackie Curtis und Rita Red, 1970, Öl/Lw. 152,4 × 106,7 cm

möglichst frühe Beispiele für die verschiedenen Richtungen der Moderne (ging es um den Nachweis eines Vorsprungs der USA gegenüber Europa?) und das Übergewicht der Gegenstandslosen insgesamt die Kontinuität der von den USA-Künstlern, vor allem von den Realisten unter ihnen verfolgten Probleme nicht erfassen. Deshalb hing z. B. das Doppelporträt von Alice Neel von 1970 (*unser Bild*), postiert zwischen Warhols „Marilyn“ und Wesselmanns „Great American Nude No. 57“, gleichsam außerhalb der Geschichte. Menschen-Bilder wie dieses aber, die aus all den Klischees heraustraten, machten die Ausstellung trotzdem sehenswert.

Der Katalog (300 Seiten, 261 gute Schwarz-weiß- und 261 Farabbildungen – letztere von

Philipp Morris finanziert! –, Texte von Tom Armstrong – siehe oben! – und Bernd Growe, großer Anhang mit Künstlerbiographien, die zwar die individuellen Daten bringen, aber kaum Zusammenhänge erhellen) erschien im Prestel-Verlag, München, und kostet im Buchhandel DM 42,–.

Als Ergänzung, wenigstens zu Teilbereichen des Themas, ist immer noch der Ausstellungskatalog „America. Traum und Depression 1920/40“, NGBK Westberlin und Kunstverein Hamburg 1980/81, zu empfehlen. Siehe auch das Tendenzen-Heft „USA“ (Nr. 123, Januar/Februar 1979) und den Beitrag von Candace Carter „Coming Home“ in Tendenzen Nr. 133.

Werner Marschall



Karl Hubbuch 1891–1979

Die erste große Ausstellung des Lebenswerkes von Karl Hubbuch, dessen Aktualität in unserer letzten *tendenzen*-Nummer diskutiert wurde, im Badischen Kunstverein Karlsruhe geht weiter nach Westberlin (Staatliche Kunsthalle bis 7. 2. 1982) und Hamburg (Kunstverein 3. 4.–23. 5. 1982).

Das Katalogbuch (über 320 Seiten, 400 Abbildungen, davon 32 in Farbe), die bisher umfassendste Darstellung und Würdigung des Künstlers, kostet in der Ausstellung 25,- DM, im Buchhandel 38,- DM (Prestel-Verlag, München). Die Textbeiträge behandeln neben einer Gesamtdarstellung (W. Hartmann) Einzelfragen wie Hubbuchs Stellung zu Grosz und Nerlinger (U. M. Schneede), Erfahrungen mit Hubbuch als Lehrer (H. Goettl), sein Beziehung zu Frankreich (G. Metken), seine Arbeit für die Antifa (K.-L. Hofmann/C. Präger), seine Spätwerk (R. Hiepe) und seine Rezeptionsgeschichte (M. Schwarz).

„Neue Kunst aus Indien“

ist bis 14. Februar 1982 im IWALEWA Bayreuth, Münzgasse 9, ausgestellt. Die Ausstellung zusammengestellt hat Ulli Beier, den *tendenzen*-Lesern seit langem bekannt als Kenner und Förderer moderner Kunst in Ländern der dritten Welt (siehe zuletzt seine Beiträge in der Schwarzafrika-Nummer 132). Dazu erschien in

der edition CON, Bremen, ein Buch gleichen Titels mit einführenden und analytischen Texten, Selbstäußerungen indischer Künstler und vielen Abbildungen (Preis DM 28,-).

Das von Ulli Beier geleitete IWALEWA an der Universität Bayreuth stellt eigene und fremde Sammlungen zur modernen Kunst Afrikas und der dritten Welt aus und dient als internationale Begegnungsstätte. Über Zweck und Programm des IWALEWA informiert ein von der Universität herausgegebenes Heft.

Guido Zingerl

Ab 15. April 1982 zeigt die Neue Münchner Galerie, Kaulbachstraße 75, München, Arbeiten von Guido Zingerl, darunter seinen neuen Gemäldezyklus „1984“.

Skulptur im öffentlichen Raum

Im letzten Herbst war in den Wallanlagen Bremen und im Bürgerpark Bremerhaven die „3. Ausstellung figürlicher Plastik“ zu sehen. In dem vom Senator für Wissenschaft und Kunst, Bremen, herausgegebenen Katalogheft ist von 30 Bildhauern je eine Arbeit abgebildet und von Wolfgang Gräfe im Einführungssatz eingehend und kenntnisreich kommentiert – insgesamt ein guter Überblick über die figürliche Plastik in unserem Land.

weltweit
aktuell konkret lebendig

horizont
Sozialistische Wochenzeitung der DDR für internationale Politik und Wirtschaft

„horizont“ bringt Ihnen interessante Informationen durch exklusive Berichterstattung zu Themen

- der Außenpolitik der DDR
- Der Zusammenarbeit mit anderen Ländern
- der internationalen Arbeiterbewegung
- des aktuellen Weltgeschehens
- der Weltwirtschaft

Direktversand ab Berliner Verlag, daher immer aktuell!
Senden Sie den Kupon als Bestellung an

Ich möchte „horizont“ zum Jahresabonnement von 52.20 DM zzgl. Portogebühren von 10.60 DM beziehen.
Ich bitte um Zusendung eines kostenlosen Probeexemplares

Name, Vorname _____

Straße, Hausnummer _____

PLZ, Ort _____

Brücken-Verlag GmbH
Ackerstr. 3
4000 Düsseldorf 1

Ein Probeexemplar kann vom Verlag direkt angefordert werden.
Berliner Verlag, DDR-1026 Berlin,
Karl-Liebknecht-Str. 29

Die Westberliner Neue Gesellschaft für bildende Kunst hat eine Ausstellung von etwa 380 Arbeiten des Künstlers, der am 6. Februar 87 Jahre alt wird, zusammengestellt, die anschließend im Landesmuseum Oldenburg (15. 1.-15. 2. 82) und im Kunstverein Hannover (21. 2.-12. 4. 82) zu sehen ist. Die Arbeitsgruppe Radziwill der NGBK hat dazu auch einen reichbebilderten Katalog (etwa 250 Seiten) erarbeitet.

Die saubersten Fettecken, die es je gab

Seit Jahren tobt in München ein Gefecht um die heutige „Avantgarde“. Der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Erich Steingräber, will „gewisse Exegeten des Götzen Duchamp“ in die Anarchistenecke stellen zum (freiheitlich-demokratischen) Draufschlagen (siehe *tendenzen* Nr. 124, Seite 6f.). Ganz anders Armin Zweite, Leiter der Städtischen Galerie. Er hat unlängst eine 348 Nummern starke Beuys-Ausstellung ausschließlich aus Münchner (!) Sammlungen gebracht und mit ihr bewiesen, daß weder Beuys noch München so sind. Dabei „kam es darauf an, die Schlüssigkeit des gesamten Œuvres von Beuys zu verdeutlichen“. So der Katalog (Seite 8), dem der Klappentext nachsagt, er gebe mit 252, davon 48 farbigen Abbildungen, vor allem auch mit dem Text von Armin Zweite, „zum ersten Mal einen vollständigen Überblick über das Werk von Joseph Beuys, der zu den bedeutendsten Künstlern unseres Jahrhunderts zählt“. (Er kostete an der Kasse der Städtischen Galerie 30,- DM).

Freilich wurde peinlichst ausgespart, was von Beuys nicht „Kunst“, sondern gesellschaftliches Engagement ist, von konkret gemeinter Sorge um die Umwelt bis zur Unterschrift unter den Krefelder Aufruf. Im übrigen eine einwandfreie Sache: Ausleuchtung der Räume wie in einem OP-Saal, kein Stäubchen Dreck, kein Fettfleck an Boden und Wänden. Gleichgültig, welche verrufenen Materialien auch immer zur Vermittlung der künstlerischen Ideen und irrationaler Weltsichten bemüht wurden, alles domestiziert in Glas und Rahmen, „Skulpturen“ und „Objekte“ in Vitrinen, „Environements“ („Terremoto“ entstand extra für diese Schau!), welche doch angeblich die Trennung Kunst – Publikum aufheben, den Betrachter in das Werk einbeziehen sollen, von eben diesen durch Pfosten und Schnüre abgeschirmt – eine saubere, eine fast appetitliche, eine (hoch!) versicherte Welt, und ein Klassiker, wie er eben nach München paßt.

Über Joseph Beuys siehe auch: Ulrich Krempel, „Der Mensch muß lernen, sich über seine Wirklichkeit zu erheben“, in *tendenzen* Nr. 130 (April-Juni 1980, Seite 27-36).

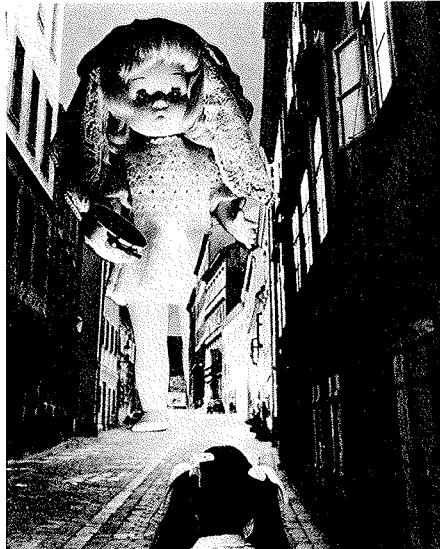
Werner Marschall

Meldungen Angebote Kommentare



Mit einer „Aktion: Schreib mal wieder – für die Abrüstung!“ ist der Mannheimer Fotograf und Designer Willi Hözel in die Diskussion um die Stationierung der US-Atomraketen eingestiegen. Wer an den „Sondermarken“ (unser Bild) interessiert ist, der wende sich an W. Hözel, Am Steingarten 5, 6800 Mannheim 1, Telefon (0621) 301664. Ein Bogen mit 32 Marken kostet 2,50 DM plus Porto. Wichtig der ausdrückliche Hinweis des Künstlers: „Dies ist kein Wertzeichen der Deutschen Bundespost – Verwendung als Postwertzeichen ist gemäß § 148 des StGB strafbar!“

Fotomontage von Rainer Wölzl aus dem gemeinsam mit Karin Berger und Lotte Potgorik gestalteten „Frauenkalender 1982“. Den sieben Montagen, die das herrschende Frauenbild, Rollenkisches und Arbeitsbedingungen kritisch behandeln, sind als Kontrast Bilder der aktiven Frauenbewegung entgegen gestellt. 60 x 42 cm. Bezug über: Rainer Wölzl, Messeplatz 1/Stg. 2/5, A-1070 Wien. Preis: 155,- Schilling oder 22,- DM.



Eine der letzten Fotomontagen von Armin Teschke. Eine weitere brachten wir auf der Rückseite der *tendenzen* Nr. 136

Zum Tod von Armin Teschke

Am 17. November 1981 erlag im Alter von 32 Jahren der Grafiker und Fotomonteur Armin Teschke einem schweren Leiden. Er gehörte zum Aktivistenkreis der Braunschweiger Kunststudenten um Richard Hiepe vor dessen Berufsverbot an der Braunschweiger Kunsthochschule und trat mit interessanten und engagierten Plakaten und Fotomontagen an die Öffentlichkeit. Sein Begräbnis gestalteten die Braunschweiger Kunststudenten und die Kollegen vom Berufsverband bildender Künstler zu einer Demonstration demokratischer Kultur und Solidarität.

Dank nach Karlsruhe

Das *tendenzen*-Gespräch „Karl Hubbuch und die Situation der Kunst heute“ im November in Karlsruhe fand große Resonanz. Über 100 Künstler, Kunsthistoriker und andere Interessierte beteiligten sich an der engagierten – manchmal kontroversen, aber immer solidarischen – Diskussion und am Besuch der Hubbuch-Ausstellung. In den nächsten *tendenzen* werden wir noch einmal ausführlicher darauf eingehen. Die *tendenzen*-Redaktion dankt allen, die zum Gelingen der Tagung beigetragen haben, vor allem dem BBK Karlsruhe, in dessen „Künstlerhaus“ wir hervorragende Arbeits- (und Freizeit-)bedingungen gefunden haben, Inge und Helmut Goettl für organisatorische Hilfe und Betreuung, den Künstlern, die ihre Arbeiten zur Diskussion stellten.

tendenzen-Diskussion: Museum

Zum Thema Museum veranstaltet die **tendenzen**-Redaktion in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche und Vergleichende Volkskunde der Universität München am Freitag, 26. Februar 1982, ab 14 Uhr eine Vortragsreihe, in der Autoren dieses Heftes ihre Thesen vertreten und ihre Beiträge erweitern werden. Darstellungen neuer Museumsmodelle gehen der Abschlußveranstaltung um 20 Uhr voraus. Anfragen an die Redaktion **tendenzen**, Hohenzollernstraße 144, 8000 München 40, Telefon (089) 301015 oder an das Institut für Volkskunde, Ludwigstraße 25, 8000 München 22, Telefon (089) 21802348.

Pelle Igel gestorben

Anfang Dezember starb, kurz bevor er 77 wurde, der Zeichner und Arbeiterschriftsteller Pelle Igel. Er war 1927 Mitbegründer der Agitprop-Gruppe „Roter Reporter“. 1933 von den Nazis verhaftet, wurde er 1945 Bürgermeister seines Heimatortes Ottenhöfen. In dieser Nachkriegszeit, 1947, erschien noch unter seinem bürgerlichen Namen Hans Peter Woile im Verlag die Zukunft, Reutlingen, ein Band antifaschistischer Karikaturen, die er z. T. schon während des Krieges gezeichnet hat; andere entstanden jetzt zur Veröffentlichung (siehe *unser Bild*). Schon bald bekam er die restaurierte Macht erneut zu spüren: 1958 wurde sein Buch „Stiefel bleibt Stiefel“ verboten. Pelle Igel hat bis zu seinem Tode nicht aufgehört zu kämpfen.

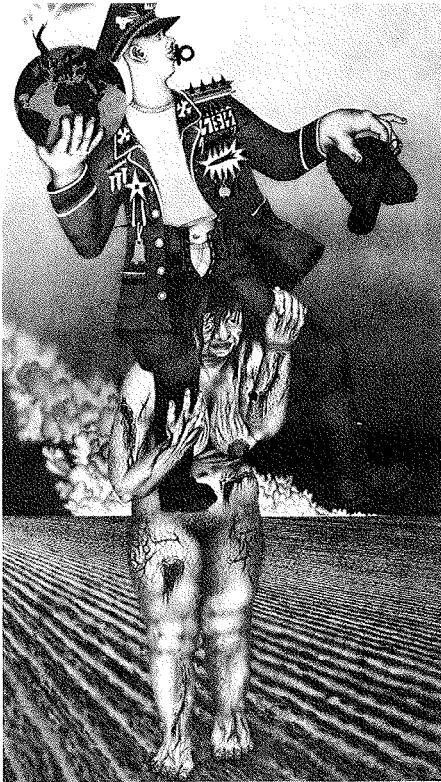


12 Zeichnungen aus Südfrankreich enthält der „Grafik-Kalender 1982“ von Jörg Scherkamp. Auflage 250 Stück, handsigniert und numeriert, Format 49 × 34 cm. Offset auf weißem Papier, Deckblatt ist farbig. Zu beziehen bei: Jörg Scherkamp, Postfach 112032, 8900 Augsburg. Preis 50,- DM + Versandkosten.

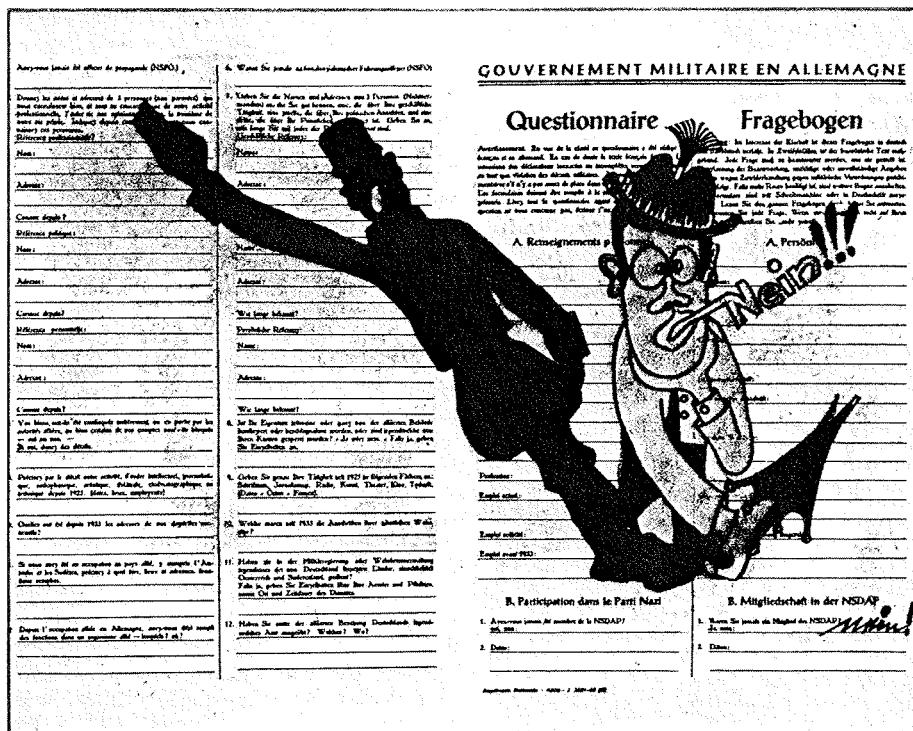
„Spiellinie – Kiellinie“

Vom 19. bis 27. Juni 1982 veranstaltet das Kulturamt der Stadt Kiel zum 9. Male die „Spiellinie“ an der Uferpromenade „Kiellinie“. Das Kulturamt sieht darin ein „praxisorientiertes

Projekt im Bereich der offenen Kulturarbeit“. Parallel werden Straßentheater, Musik, Tanz, bildnerisch-künstlerische Aktionen, Werkstattbetrieb und Möglichkeiten zur Eigenbetätigung geboten. Interessenten und interessierte Gruppen aus allen Bereichen der Kulturarbeit sollen sich bis zum 15. Februar 1982 beim Kulturamt der Landeshauptstadt Kiel, Holstenstraße 88, Howe-Haus, 2300 Kiel, Telefon (0431) 901-3402/03, melden.



Barbara Rieder, *Wie lange noch?*, „Für Menschen, Leben, Natur steht das alte Symbol der großen Mutter, die, halb zu Tode geschunden, den Krieg endlich abwerfen soll.“ Offset, Blattgröße 70 × 50 cm, inkl. Versand 15,- DM, bei 10 Stück je 12,- DM. Erlös an DFI. Anschrift: Deutschherrenufer 34, 6000 Frankfurt 70.



Landschaftskalender 1982 von Freya Rothernberger-Scherkamp, Elsässer Straße 32, 8000 München 80. 12 Offsetlithos, Auflage 350 (num. u. handsign.), 42 × 45 cm, Preis 50,- DM + Versand, Zusendung per Nachnahme.

Waren Sie aktiv? – Nein! Nein! Nie! Niemals! Überhaupt nie! Gar nie! Nie!

Jahresverzeichnis 1981

tendenden Nr. 133–136

Heftthemen 1981 (22. Jahrgang)

Nr. 133	Januar–März 1981	Max Beckmann
Nr. 134	April–Juni 1981	Kritik des Postmodernismus
Nr. 135	Juli–September 1981	Bildsatire
Nr. 136	Oktober–Dezember 1981	Hubbuch · Westkunst · Neue Wilde

Verzeichnis der Autoren und Artikel

Heft-Nr.	Seite	Zimmermanns Buch über die Kunst der verschollenen Malergeneration
135	49	Antoni, Angela: „A so a Schmarrn!“ meint die Kollegin
134	62	Antoni, Ernst: Einladung zum Rollenspiel / Gespräch mit Melchior Schedler über neue Wege der Ausstellungs-Gestaltung
135	43	– Auf dem rechten Strich
136	5	Antoni, Ernst / Goettl, Helmut / Hartmann, Wolfgang / Hiepe, Richard: „Sie müssen Volksbilder malen“ / Gespräch über Karl Hubbuch
136	39	Beckelmann, Jürgen: Sprung auf, marsch–marsch, ins Irrationale! / Notizen über die sogenannte „Neue Malerei in Deutschland“
134	68	Bender, Wolfgang: Am Anfang stand Verachtung, Vernichtung und Raub / Über Publikationen zur traditionellen afrikanischen Kunst
135	61	– Afrikanische Alltagskunst / Zu einigen Publikationen
136	45	Brandt, Klaus: Kunstrmarkt-Kreisläufe / Anmerkungen zur aktuellen Kunstszene
135	56	Brentano, Tremezza von: Frau mit Geige und Staubsauger / Idee und Ausführung des Bildes
135	46	Bruns, Hilde: Männerwitz als Siegesnachricht?
133	48	Carter, Candace: Coming Home / Über realistische Malerei in USA
134	56	Cremer, Fritz: Warum ich kein Bundesbürger bin
134	52	Engelbert, Arthur / Lake, Hans auf der: Den Betrachter zwingen, daß er anfängt, Fragen zu stellen / Ein Gespräch mit Fritz Cremer
133	78	Frey, Harald: Bundeskongreß der Arbeiterfotografen – „Engagierte Fotografie auf dem langen Marsch“
134	4	Friemert, Chup: Thesen über den Postmodernismus
134	50	Froeschlin, Eckhard: Tucholsky-Grafik: Zitat und Technik
135	5	Goettl, Helmut siehe: Antoni, Ernst
133	16	Grafe, Wolfgang: Die Bourgeoisie erdrosselt den Menschen / Über das Bild „Die Nacht“ von Max Beckmann
133	58	– Wer bestimmt, was zeitgenössische Kunst ist?
135	4	– Die Welt frönt sich über al / Zur Parodie klerikaler Kunst
135	52	– Karikaturen – Perspektiven – Subtilitäten
136	5	Hartmann, Wolfgang siehe: Antoni, Ernst
135	22	Heide, Wilm van: Herbert Sandberg – Politische Grafik
134	57	Held, Jutta: Zwischen Krieg und Frieden / Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 1945 / Zu einer Ausstellung im Frankfurter Kunstverein
133	11	Hiepe, Richard: Komisch, daß ich immer in allen Städten die Löwen brüllen höre / Max Beckmann in seinen Tagebüchern
133	36	– Was? Du willst nicht? / Der Plastiker Richard Heß mit neuen Themen und Formen
134	66	– Die Wende im Kunstbewußtsein ist angesagt / Rainer
134	75	– Im Sinne der Wahrheit und damit des Guten / Zum Tode von Dore Meyer-Vax
136	5	– siehe: Antoni, Ernst
136	20	– Magischer Mann Lenin / Ernst Rudolf Vogenauers Buchzeichen für Revolutionäre 1924
136	49	– Starke dunkle Bilder / Der Zeichner Peter Mell
136	68	Jenni, Ulrike: Anthropos – ein Werk der Künstler / Gespräch mit Alfred Hrdlicka
136	57	Kassay, Anne-Marie: „Zwei schwarze Hunde“ / Gespräch mit Hans Platschek
135	39	Kittner, Dietrich: Gefechte mit der Feder / Hans Firzlaff und sein „Niespulver“
133	63	Clitzke, Udo: Projekt ästhetische Arbeitsplatzgestaltung
136	42	Krempl, Ulrich: No Future für die Wilden?
133	60	Kröll, Friedhelm: Neutralisierung der Kultur oder ein mißlungener Versuch, Spuren zu sichern / Eine Nachlese zur Ausstellung „Lebensgeschichten“ des Nürnberger „Centrum Industriekultur“
134	52	Lake, Hans auf der siehe: Engelbert
133	69	Leist, Otmar: Wortstreit unter Freunden
134	38	Maase, Kaspar: Der Appetit wächst / Gespräch mit Oswald Todtenberg über die Kulturarbeit des DGB
134	71	Marschall, Werner: Picasso als privater Mythos
135	15	– Doch unsere Sache, die steht nicht schlecht / Über Gertrude Degenhardt
136	26	– Der große Treck zurück / Die „Westkunst“ und die Zeitgenossen
134	15	Moldenschardt, H. Heinrich: Der Postmodernismus in der Architektur oder: Die Gegenwart der Vergangenheit
135	58	Münzberg, Olav: Die Schlamm- und Slumseiten der Stadt / Zu Michael Ottos Westberliner Grafiken
134	34	Niederstadt, Knut: Instandbesetzer, Spekulanten, Senatoren / Aktuelles aus Westberlin
134	47	Nix, Dieter: Wir brauchen Bilder
133	3	ohne Namensangabe: Zum Tod von A. Paul Weber
133	9	– Max Beckmann / Einige Lebensdaten
133	46	– Künstler für den Frieden / Eine Wesberliner Initiative
133	68	– Erkenntnisse von hinten
134	76	– Krefelder Erklärung: Keine Atomraketen in Europa!
135	3	– Zum Tod von HAP Grieshaber
135	24	– Uncle Sam ins Auge: Die Feder von Nuez aus Kuba
136	15	– Mit Hubbuch für den Frieden – Ein Aufruf der Redaktion
		tendenzen
136	77	– „Schriftbild“ / Über eine Heftreihe in Mappenform
136	79	– Abschied von einer Arbeiterfotografin / Edith Ropenus ist tot
136	82	– Aufruf zu einem Wettbewerb „Plakate gegen den Atomtod“
133	24	Olbrich, Harald: Durch alle Höllen und Kämpfe hindurch/ Beckmann und die proletarisch-revolutionäre Kunst
135	50	Ott, Sieghart: Vom Recht auf Satire – und wie man es streitig macht
135	34	Paas-Zeidler, Sigrun: „Ich bemühe mich fleißig, Militärs negativ zu zeichnen“ / Gespräch mit Marie Marcks
133	22	Scherkamp, Jörg: Zu Max Beckmanns Triptychon „Die Abfahrt“
136	72	– Kultur ist, wie wir miteinander umgehen / Die Entstehung eines Wandbildes
134	6	Schnaidt, Claude: Die Stein-Zeit
136	52	Schoch, Rainer: Geschichte als Realität / Zum Werk von Michael Matthias Precht
133	66	Schultze, Peter: Industriearchitektur und ästhetische Wahrnehmung / Zu einer Untersuchung
136	16	Somville, Roger: Der Pflasterstein in der Pfütze / Über die Ausstellung „Les Réalistes – entre Révolution et Réaction“ in Paris
136	75	Springath, Gabriele: Rückgriff in die Totalitarismuskiste / Zu einem Buch von Martin Damus

- 134 28 **Stahr, Jürgen:** Von der Melkkuh zum Macher? Wie man sich in Hamburg bei der Sanierung die Mitwirkung der Mieter vorstellt
- 136 40 **Stock, Wolfgang Jean:** Bauchlastig und betriebsam / Zur „neuen Malerei“
- 133 5 **Tümmers, Claudia:** Mann im Dunkel / Über Max Beckmann
- 133 29 **Weidner, Klaus:** Vom Sinn des Bildermachens nicht abzubringen / Zur Beckmann-Rezeption in der DDR-Kunst
- 134 41 **Weitz, Ulrich:** Dort Bismarckjubel und Sedanstag, hier Maifeier der Arbeit / Eine Buchbesprechung
- 135 26 – Keine Zeit zum Scherzen / Der Karikaturist Ratalanga
- 136 63 – Mit-Mensch / Über eine Ausstellung im Stuttgarter Rathaus
- 136 66 **Westermeier, Eckhard:** Trilogie Wahlkampf / Zu drei Zeichnungen
- 133 41 **Will, Wolfgang:** Geschichte als Herausforderung / Bilder der fränkischen Malerin Chayra Xantris Frankenburg
- 134 45 **Zänker, Jürgen:** Die Sache mit dem „David“ / Zu einem gewerkschaftlichen 1.-Mai-Plakat
- 133 59 **Zingerl, Guido:** Kulturmampf / Über das Künstlersozialversicherungsgesetz
- 134 48 – Brief des Zeichners an die „Handbuch“-Redaktion
- 135 29 – Schwarzer Humor, Roter Humor, Goldener Humor
- 136 67 **Zylla, Eckhard:** Malaktionen zum Nachdenken / Über die Arbeit der „Gruppe Zylla“

Verzeichnis besprochener Ausstellungen und Kataloge

(in Klammern die Rezessenten)

- 135 65 **Albert Heinzinger**, München. Katalog: Schutzverband Bildender Künstler, München
- 134 71 **America. Traum und Depression 1920/40**, Westberlin/Hamburg. Katalog: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Westberlin
- 136 68 **Anthropos**, Wien. Katalog: Verein Wiener Festwochen, Wien (Jenni/Hrdlicka)
- 134 70 **Au – Giesing – Haidhausen**, München. Katalog: Valentin-Musäum, München
- 133 46 **Bilder für den Frieden**, Westberlin
- 136 39 **Bildwechsel. Neue Malerei in Deutschland**, Westberlin. Katalog: Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler (IBK), Westberlin (Beckelmann)
- 134 68 **Colonne Colon Kolo**, München. Katalog: Galerie Fred Jahn, München (Bender)
- 134 42 **Der eigene Feiertag. Eine Ausstellung zur Geschichte des 1. Mai**. Von Udo Achten. WI-Verlag, Düsseldorf (Weitz)
- 135 65 **Die Zeit, in der wir leben**, Hannover. Katalog: DKP, Hannover
- 136 81 Desgl.
- 136 32 **Edward Hopper 1882–1967**, Düsseldorf. Katalog: Schirmer/Mosel Verlag, München (Marschall)
- 134 70 **Equipo Crónica**, Bremen. Katalog: Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen
- 134 52 **Fritz Cremer – Plastik und Grafik**, Duisburg. Katalog: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg (Engelbert / auf der Lake)
- 134 70 **Goya. Caprichos**, Darmstadt. Katalog: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
- 133 71 **Goya – Das Zeitalter der Revolution**, Hamburg. Katalog: Prestel-Verlag, München
- 134 70 **Goya in der Krise seiner Zeit**, Stuttgart/München. Katalog: Kunstvereine Stuttgart und München
- 135 22 **Herbert Sandberg – Politische Grafik**, Osnabrück/Bremen. Katalog: Städtisches Kulturamt Osnabrück (van Heide)
- 136 26 **heute**, Köln. Katalog: DuMont Buchverlag, Köln (Marschall)

- 133 70 **Käthe Kollwitz – Die Zeichnerin**, Hamburg/Zürich. Katalog: Kunstverein in Hamburg
- 136 5 **Karl Hubbuch**, Karlsruhe. Katalog: Prestel-Verlag, München (Antoni / Goettl / Hartmann / Hiepe)
- 136 79 **Künstlerinnen**, München. Katalog: Kunstverein München
- 134 68 **Kunst aus Zaire**, Bremen. Katalog: Übersee-Museum, Bremen
- 133 70 **Kunst im Aufbruch**, Dresden. Katalog: Staatliche Kunstsammlungen, Dresden
- 134 15 **La Presenza del Passato**, 1. internationale Architekturausstellung bei der Biennale von Venedig. Katalog: Edizioni La Biennale di Venezia (Moldenschardt)
- 133 60 **Lebensgeschichten**, Nürnberg. Katalog: Centrum Industriekultur, Nürnberg (Kröll)
- 136 16 **Les Réalismes – entre Révolution et Réaction**, Paris, und Realismus: 1919 bis 1939 – zwischen Revolution und Reaktion, Westberlin. Katalog: Prestel-Verlag, München (Somville)
- 136 52 **Michael Matthias Precht – Bilder und Zeichnungen 1956–1981**, Nürnberg. Katalog: Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M. (Schoch)
- 136 63 **Mit-Mensch**, Stuttgart. Katalog: Verband bildender Künstler Württemberg, Stuttgart (Weitz)
- 136 37 **Mülheimer Freiheit**, Groningen. Katalog: Galerie Maenz, Köln (Marschall)
- 134 71 **Pablo Picasso. Werke aus der Sammlung Marina Picasso**, München/Venedig/Köln/Frankfurt u. a. Katalog: Prestel Verlag, München (Marschall)
- 134 71 **Plakate für den Frieden 1945–1980**, Wanderausstellung. Katalog: Horst Trapp, Köln
- 136 79 **Politische Plakate der Weimarer Republik 1918–1933**, Darmstadt/Nürnberg. Katalog: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
- 136 37 **Rundschau Deutschland**, München/Köln. Katalog: Fabrik Lothringerstraße 13, München (Marschall)
- 134 62 **Traurig aber wahr!**, München. Katalog: Stadtmuseum, München (Antoni / Schedler)
- 134 72 **Tutanchamun**, Westberlin/Köln/München/Hamburg. Katalog: Verlag Philipp von Zabern, Mainz
- 133 58 **Internationale Ausstellung Köln 1981 (= Westkunst)** (Grafe)
- 136 26 **Westkunst**, Köln. Katalog: DuMont Buchverlag, Köln (Marschall)
- 133 71 **Zwischen Krieg und Frieden**, Frankfurt/Braunschweig. Katalog: Elefanten Press Verlag, Westberlin
- 134 57 Desgl. (Held)
- 134 70 Desgl. (Weber)

Verzeichnis besprochener Bücher

(in Klammern die Rezessenten)

- 134 41 **Udo Achten** (Hrsg.), Zum Lichte empor. Mai-Festzeiten der Sozialdemokratie 1891–1914, Verlag J. H. W. Dietz Nachf., Berlin/Bonn (Weitz)
- 134 68 **Arnold Bamert**, Afrika. Stammeskunst in Urwald und Savanne, Walter Verlag, Freiburg/Olten (Bender)
- 136 77 **Max Bartholl u. a.** (Hrsg.), Schriftbild, Verlag: Peter Matthews, Hohe Weide 58, Hamburg
- 134 47 **Helmut Burg u. a.** (Hrsg.), Sozialismus. Kleines Handbuch zu Politik, Staat, Gesellschaft und Wirtschaft sozialistischer Länder. Mit Zeichnungen von Guido Zingerl, Verlag Marxistische Blätter, Frankfurt/M. (Nix / Zingerl)
- 136 75 **Martin Damus**, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Fischer Verlag, Frankfurt/M. (Sprigath)
- 135 15 **Franz Josef Degenhardt**, Kommt an den Tisch unter Pflaumenbäumen. Mit Zeichnungen von Gertrude Degenhardt, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M., und C. Bertelsmann Verlag, München (Marschall)

- 135 15 **Liam O'Flaherty**, Der Stromer. Mit Zeichnungen von Gertrude Degenhardt, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M. (*Marschall*)
- 133 72 **Chup Friemert**, Produktionsästhetik im Faschismus. Das Amt „Schönheit der Arbeit“ von 1933 bis 1939, Damnitz Verlag, München
- 135 61 **Marcel Griaule**, Äthiopische Graffiti, Fotokassette, Qumran Verlag, Frankfurt/M. (*Bender*)
- 135 61 **Marcel Griaule / Michel Leiris**, Masken der Dogon, Fotokassette, Qumran Verlag, Frankfurt/M. (*Bender*)
- 133 72 **Jörg Haspel u.a.**, Arbeiter, Kultur und Lebensweise im Königreich Würtemberg, Ludwig-Uhland-Institut, Universität Tübingen
- 134 70 **Jutta Held**, Francisco de Goya, rororo-Bildmonographie, Rowohlt Verlag, Reinbek
- 135 52 **Klaus Herding / Gunter Otto** (Hrsg.), „Nervöse Aufgangsorgane des inneren und äußeren Lebens“. Karikaturen, Anabas-Verlag, Gießen (*Grape*)
- 134 68 **Ulrich Klever**, Bruckmanns Handbuch der afrikanischen Kunst, Bruckmann Verlag, München (*Bender*)
- 135 15 **Hein und Oss Kröher** (Hrsg.), Das sind unsere Lieder. Mit Zeichnungen von Gertrude Degenhardt, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M. (*Marschall*)
- 133 72 **Kunstverein in Hamburg** (Hrsg.), Stadt nächte. Der Zeichner und Grafiker Max Beckmann, Elefanten Press Verlag, Westberlin
- 135 61 **Lagergemeinschaft Sachsenhausen** (Hrsg.), Das Lagerliederbuch. Lieder – gesungen, gesammelt und geschrieben im Konzentrationslager Sachsenhausen bei Berlin. Faksimile, Verlag „pläne“, Dortmund
- 135 61 **Leonore Mau / Hubert Fichte**, Die Mauerbilder des Pappi Boy in Dakar, Fotokassette, Qumran Verlag, Frankfurt/M. (*Bender*)
- 135 61 **Jacques Mercier**, Zauberrollen aus Äthiopien, Prestel Verlag, München (*Bender*)
- 134 70 **Sigrun Paas-Zeidler**, Goya. Radierungen, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart
- 134 68 **Karl-Ferdinand Schädler**, Afrikanische Kunst, Heyne Verlag, München (*Bender*)
- 136 81 **Fred Schmid**, Abrüsten oder Totrüsten. Mit Zeichnungen von Werner Marschall, Verlag Marxistische Blätter, Frankfurt/M.
- 133 72 **Annemarie Stern / Agnes Hüfner**, Her mit dem Leben. Illustriertes Arbeitsbuch für Abrüstung und Frieden, Asso Verlag, Oberhausen (*E. H.-L.*)
- 134 68 **Mareidi und Gert Stoll**, Ibeji. Zwillingssfiguren der Yoruba, Eigenverlag Galerie Schwarz-Weiß, München (*Bender*)
- 136 20 **Ernst Rudolf Vogenauer**, 10 Buchzeichen für Revolutionäre, Verlag der Neuen Münchener Galerie, München (*Hiepe*)
- 136 79 **Jürgen Weber**, Entmündigung der Künstler (2. Auflage), Damnitz Verlag, München
- 135 15 **Ingeborg und Rodja Weigand** (Hrsg.), Viele von uns denken noch, sie kämen durch, wenn sie ganz ruhig bleiben. Mit Zeichnungen von Gertrude Degenhardt, Schwiftinger Galerie Verlag, Schwifting (*Marschall*)
- 134 66 **Rainer Zimmermann**, Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975, Econ Verlag, Düsseldorf/Wien (*Hiepe*)

Chup Friemert

Produktionsästhetik im Faschismus

Das Amt „Schönheit der Arbeit“ von 1933 bis 1939
320 S. u. 24 S. Abb., brosch., 19,80 DM

Mit „Sorge“ um den „deutschen Arbeiter“ verstanden es die Faschisten, Rüstung und Profitsteigerung voranzutreiben. Dazu diente auch das bald nach ihrer Machtergreifung geschaffene Amt „Schönheit der Arbeit“. Friemerts faktenreiche Untersuchung zeigt: Die Gestaltung der Arbeitwelt mit der Absicht, die Lohnarbeiter als geachtete Partner fühlen und handeln zu lassen, ist keine neue Strategie der Unternehmer. Der Autor deckt das Funktionieren der ästhetischen Scheinlösung kapitalistischer Widersprüche im 3. Reich auf – und ist damit zugleich höchst aktuell.

Karin Hirdina

Pathos der Sachlichkeit

Funktionalismus und Fortschritt ästhetischer Kultur
224 S. u. 32 S. Kunstdruck, brosch., 12,- DM

Hat der Funktionalismus nicht endgültig abgewirtschaftet? Karin Hirdinas These: Der Funktionalismus bildet eine grundlegende progressive Strömung in der ästhetischen Theoriebildung der zwanziger Jahre. Von ihrem Zentrum her, der Architektur, strahlt sie in viele Felder von Kunst und Gestaltung aus. Massenproduktion und Massengebrauch, Serie und Sachlichkeit, Montage und Eingriff in den Alltag als Leitlinien ästhetischen Formulierens sind undenkbar ohne die moderne Arbeiterklasse, ihre Welt und ihre Bewegung.

Jürgen Weber

Entmündigung der Künstler

Geschichte und Funktionsweise
der bürgerlichen Kunsteinrichtungen
2. Aufl., 316 S., brosch., 16,- DM

„... je mehr Kollegen von Webers Materialien Gebrauch machen, um so stärker können Argumentation und Druck für die grundlegenden Interessen der Künstler unseres Landes werden“, schrieben die „BBK-Mitteilungen“ zur ersten Auflage. Jürgen Webers durchleuchtende Analyse des offiziellen Kunstbetriebs liegt nun in einer gründlich überarbeiteten Neufassung vor, in der auch die wichtigsten Geschehnisse in der Kunstszene der letzten zwei Jahre behandelt werden.



Damnitz Verlag GmbH
Hohenzollernstraße 144
8000 München 40

Verzeichnis der Künstler und Abbildungen

Maler, Bildhauer, Grafiker usw. – Fotografen und Fotomontoure (F) – Architekten (A) – Designer (D)

Akkermann, Alfred: Nr. 133, S. 73
Albers, Josef: Nr. 136, S. 31
Albert, Jos: Nr. 136, S. 17
Angermann, Peter: Nr. 136, S. 37
Anguiano, Raul: Nr. 135, S. 14
Artschwager, Richard: Nr. 136, S. 35
Bacon, Francis: Nr. 136, S. 31
Bardenheuer, Herbert: Nr. 136, S. 44
Baselitz, Georg: Nr. 136, S. 45, 48
Beckmann, Max: Nr. 133, S. 1, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17–20, 22–27, 72
Bellows, George: Nr. 133, S. 54
Benton, Tomas Hart: Nr. 133, S. 49
Berger, Karl: Nr. 135, S. 29
Berger-Bergner, Paul: Nr. 134, S. 67
Bishop, Isabel: Nr. 133, S. 57
Böttger, Klaus: Nr. 133, S. 73
Brackmann, Hardy: Nr. 133, S. 76
Brentano, Tremezza von: Nr. 135, S. 57
Brodeck, Gerda: Nr. 136, S. 64
Bruns, Hilde: Nr. 135, S. 46
Bry, Théodore de: Nr. 134, S. 68
Büning, Torsten (D): Nr. 133, S. 63–65
Burger, Dietrich: Nr. 133, S. 32
BUZZ'Z: Nr. 135, S. 31
Carter, Candace: Nr. 133, S. 68
Chia, Sandro: Nr. 136, S. 37
Constant: Nr. 136, S. 31
Cordes-Vollert, Doris: Nr. 136, S. 63
Cremer, Fritz: Nr. 134, S. 53–55
Daumier, Honoré: Nr. 135, S. 55
Degenhardt, Gertrude: Nr. 133, S. 73; Nr. 135, S. 1, 15–21, 65
Detlef: Nr. 134, S. 37
Dittbner, Dorothea (D): Nr. 133, S. 63–65
Dix, Otto: Nr. 134, S. 2
Duveneck, Frank: Nr. 133, S. 53
Duwe, Harald: Nr. 134, S. 57
Effel, Jean: Nr. 134, S. 76
Engels, Robert: Nr. 134, S. 42
Fautrier, Jean: Nr. 136, S. 29
Fetting, Rainer: Nr. 136, S. 41
Firzlaff, Hans: Nr. 135, S. 39–42
Frankenburg, Chayra Xantris: Nr. 133, S. 42–45
Freeman, Selma: Nr. 133, S. 55
Froeschlin, Eckhard: Nr. 134, S. 50, 51
Goettl, Helmut: Nr. 134, S. 59; Nr. 136, S. 2
Goltzsche, Dieter: Nr. 133, S. 34
Gonzalez, Julio: Nr. 136, S. 28
Grieshaber, HAP: Nr. 134, S. 38; Nr. 135, S. 3, 68
Grimmling, Hans Hendrik: Nr. 133, S. 34
Grosz, George: Nr. 133, S. 18, 27
Guttuso, Renato: Nr. 136, S. 30
Hachfeld, Rainer: Nr. 135, S. 50
Hamilton, Richard: Nr. 136, S. 33
Hartmann, Robert: Nr. 136, S. 43
Havelka, Josef: Nr. 134, S. 74
Heigl, Henning: Nr. 135, S. 65
Heine, Th. Th.: Nr. 133, S. 69
Heinzinger, Albert: Nr. 135, S. 65
Herrmann, Otto: Nr. 134, S. 58
Heß, Richard: Nr. 133, S. 36–40, 83
Höppener, Hugo (Fidus): Nr. 134, S. 42

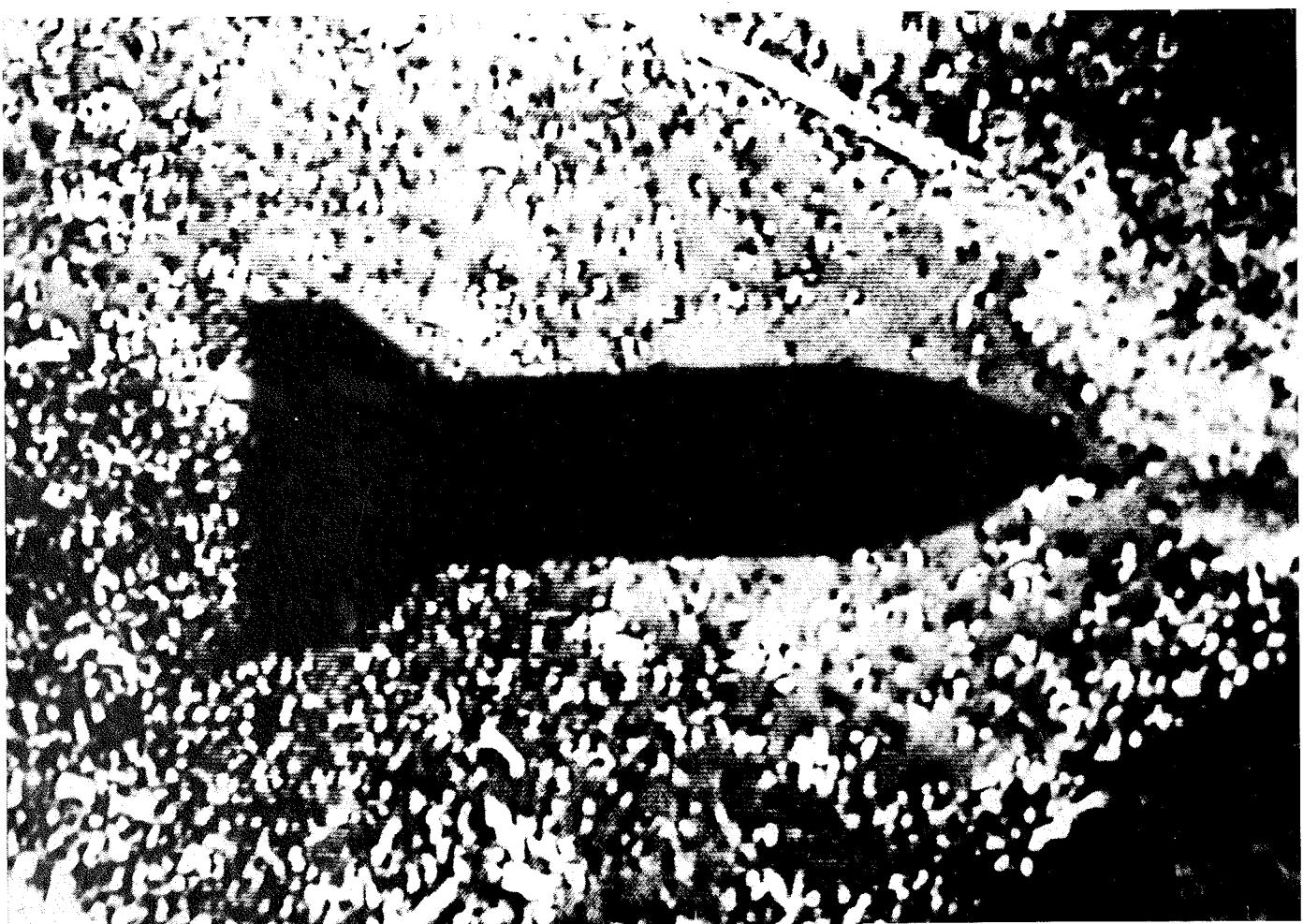
Hofer, Carl: Nr. 134, S. 60
Hoffmann, Sabine: Nr. 136, S. 65
Hopper, Edward: Nr. 136, S. 31
Hrdlicka, Alfred: Nr. 133, S. 77; Nr. 136, S. 71
Hubbuch, Karl: Nr. 136, S. 1, 5, 7–11, 13, 14, 82
Immendorf, Jörg: Nr. 136, S. 48
John, Joachim: Nr. 133, S. 32
Kammigan, Franz: Nr. 133, S. 6
Karen, Re (F): Nr. 133, S. 73
Kiefer, Anselm: Nr. 136, S. 47
Kienholz, Edward: Nr. 136, S. 34
Kirkeby, Per: Nr. 136, S. 47
Klitzke, Udo (D): Nr. 133, S. 63–65
Kochseder, Franz: Nr. 136, S. 83
Kohler, Ruth: Nr. 136, S. 79
Kollwitz, Käthe: Nr. 133, S. 70
Krämer, Christoph: Nr. 136, S. 77
Krier, Leon (A): Nr. 134, S. 19
Kurowski, Walter (KURO): Nr. 135, S. 30, 52
Lachnit, Wilhelm: Nr. 133, S. 70
Langenfass, Hansjörg: Nr. 133, S. 68
Libuda, Walter: Nr. 133, S. 34
Lichtenstein, Roy: Nr. 136, S. 33
Lilien, Ephraim Moses: Nr. 136, S. 21
Lissitzky, El: Nr. 136, S. 22
Lucksch, E. (F): Nr. 134, S. 29
Lüpertz, Markus: Nr. 136, S. 47
March, Reginald: Nr. 133, S. 56
Marcks, Marie: Nr. 135, S. 34–38
Marschall, Werner: Nr. 136, S. 81
Martin, Peter (D): Nr. 133, S. 63–65
Mattheuer, Wolfgang: Nr. 133, S. 31
Mell, Peter: Nr. 136, S. 49–51
Menath, Günter: Nr. 136, S. 72, 73
Messer, Guido: Nr. 136, S. 63
Metzkes, Harald: Nr. 133, S. 29
Meunier, Constantin: Nr. 134, S. 46
Meyer-Vax, Dore: Nr. 134, S. 75
Michelangelo: Nr. 134, S. 44; Nr. 135, S. 64
Middendorf, Helmut: Nr. 136, S. 42
Moore, Charles W. (A): Nr. 134, S. 17
Moritz, Hans (D): Nr. 133, S. 63–65
Müller, Pins: Nr. 133, S. 84
Nassl, Erika: Nr. 136, S. 72, 73
Nawrath, Johannes: Nr. 133, S. 76
Nies, Christoph: Nr. 133, S. 46
Nuez: Nr. 135, S. 24, 25
Oelze, Richard: Nr. 136, S. 18
Otto, Michael: Nr. 135, S. 58–60
Pankok, Otto: Nr. 133, S. 71
París, Ronald: Nr. 133, S. 34
Paz Perez, Gonzalo de la: Nr. 135, S. 14
Peemöller, Peetsche: Nr. 133, S. 76
Penck, A. R.: Nr. 136, S. 46
Penker, Wolfgang: Nr. 136, S. 75
Picasso, Pablo: Nr. 136, S. 27
Platschek, Hans: Nr. 136, S. 58–61
Polke, Sigmar: Nr. 136, S. 35
Precht, Michael Matthias: Nr. 134, S. 71; Nr. 136, S. 52–56
Radziwill, Franz: Nr. 134, S. 58
Ratalanga (Gabriele Galantara): Nr. 135, S. 2, 26–28
Ratgeb, Jörg: Nr. 133, S. 42
Reyes, Aurora: Nr. 135, S. 14
Richter, Ivonne: Nr. 136, S. 72, 73
Rossi, Aldo (A): Nr. 134, S. 19
Salomé: Nr. 136, S. 41
Sandberg, Herbert: Nr. 135, S. 22, 23
Schaffernicht, Christian: Nr. 133, S. 72, 74
Schedler, Melchior: Nr. 134, S. 62, 63, 65
Schellemann, Carlo: Nr. 135, S. 66
Schenkel, Ulla: Nr. 136, S. 64
Scherkamp, Jörg: Nr. 133, S. 75; Nr. 136, S. 72, 73
Schlemmer, Oskar: Nr. 136, S. 29
Sc hneider, Gerd (D): Nr. 133, S. 63–65
Seidl-Seitz, Josef: Nr. 134, S. 70
Seyfried, Gerhard: Nr. 135, S. 30, 32
Siebert, Stefan: Nr. 135, S. 33
Sieveking, Monika: Nr. 133, S. 47
Sitte, Willi: Nr. 133, S. 29
Sloan, John: Nr. 133, S. 55
Soyer, Raphael: Nr. 133, S. 57
Staeck, Klaus: Nr. 133, S. 69
Stanley, Ransome: Nr. 136, S. 65
Stark, Otto: Nr. 133, S. 51
Steele, Theodore Clement: Nr. 133, S. 52, 53
Steinberg, Paul: Nr. 134, S. 5
Steinlen, Théophile Alexandre: Nr. 135, S. 13
Stern, Robert A. M. (A): Nr. 134, S. 20
Sternagel, Wieland (starnail): Nr. 133, S. 73; Nr. 134, S. 39
Stirling, James (A): Nr. 134, S. 1, 22–27
Strugalla, Clemens: Nr. 133, S. 69
Stuttmann, Klaus: Nr. 135, S. 31
Teschke, Armin (F): Nr. 136, S. 84
Tigerman, Stanley (A): Nr. 134, S. 15
Tripp, Jan Peter: Nr. 134, S. 43
Varga, Imre: Nr. 136, S. 69
Vent, Hans: Nr. 133, S. 35
Venturi, Robert (A): Nr. 134, S. 17
Vogenauer, Ernst Rudolf: Nr. 136, S. 20, 22, 24
Volland, Klaus (F): Nr. 135, S. 51
Watkinson, Richard: Nr. 136, S. 38
Weber, A. Paul: Nr. 133, S. 2
Weich, Franz (F): Nr. 135, S. 67
Westermeier, Eckhard: Nr. 136, S. 66
Wines, James (A): Nr. 134, S. 17
Wotruba, Fritz: Nr. 136, S. 68
Zakheim, Bernard: Nr. 133, S. 48
Zimmer, Bernd: Nr. 136, S. 42
Zingerl, Guido: Nr. 133, S. 68; Nr. 134, S. 47–49; Nr. 136, S. 36
Zylla, Eckhard: Nr. 136, S. 67

Weitere Abbildungen (ohne Namensnennung)

Zum Beitrag „Stein-Zeit“ von Claude Schnaitt: Nr. 134, S. 6–10
Zum Beitrag über „Satire“ von rechts: Nr. 135, S. 44, 45
Fotos aus der Ausstellung „Lebensgeschichten“ in Nürnberg: Nr. 133, S. 60, 61
Fotos aus dem Schanzenviertel in Hamburg: Nr. 134, S. 31, 32
Seite aus: Lagerliederbuch (Sachsenhausen): Nr. 135, S. 61
Äthiopische Graffiti: Nr. 135, S. 62
Afrikanische Colon-Figuren: Nr. 134, S. 69
Gezeichnete „Männerwitze“: Nr. 135, S. 47–49
Landschaftszeichnung aus den Skizzenbüchern der Hoosier Colony in München: Nr. 133, S. 52
Mittelalterliche Buchmalereien, Holzschnitte und Ikonen (zum Artikel über die Parodie kleinkunstler Kunst): Nr. 135, S. 5–13
Plakat „Mietertage“, Westberlin: Nr. 134, S. 35
Untersuchung „Industriearchitektur und ästhetische Wahrnehmung“: Nr. 133, S. 67
Werbung mit dem „David“-Motiv von Michelangelo: Nr. 134, S. 45, 46

Plakate gegen den Atomtod

Über 200 Einsender schickten Plakatentwürfe zum Wettbewerb der Krefelder Initiative (vgl. *tendenzen* Nr. 136). Die beiden ersten Preise gingen an Dieter H. Hilbig, Bochum (Bild rechts), und Frieder Grindler, Stuttgart (unten). Besondere Qualität, so die Juroren, habe Hilbigs Entwurf wegen vielseitiger Verwendbarkeit (Postkarte, Aufkleber, Button u. a.). Grindlers Plakat wurde ausgewählt, weil sich die Montage eines Tagesschau-Bildes der Bonner Demonstration, überschattet von einer Cruise-Missile, auf vom Fernsehen geprägte Sehgewohnheiten bezieht. Bedrohung und mögliche Gegenwehr der Menschen würden gleichermaßen spürbar.





**El Salvador
wird frei**